

## Inhoud

1. Als een droom in een droom in een droom...	
1.1. Intertekstualiteit: het ‘tussen’.	3
1.2. Labiele structuren.	7
1.2.1.Het pentagram.	7
1.2.2.Het Russisch poppetje.	15
1.3. Ten slotte.	18
2. Analyse.	
2.1. Decapitatie.	19
2.1.1.De kunst van het vergaan.	20
2.1.1.1. <i>Ich will weg, weg von alle die Menschen</i> (Th. de Cordier).	26
2.1.1.2. De <i>dark rooms</i> van Juan Muñoz en Dirk Braeckman.	38
2.1.2.Het vergaan als kunst.	43
2.2. Tauromachie.	49
2.3. Reflectie.	52
2.3.1.Verlangen en geheugen – <i>Hommage à...</i>	53
2.3.2. <i>Work in progress</i> : ‘Intention is in the eye of the beholder’.	59
2.3.3.De orfische blik: voyeurisme versus exhibitionisme.	62
2.3.4. <i>Noli me tangere</i> : het ‘telkens weer’.	67
2.4. Castratie & Dissectie.	70
2.4.1.Het lichaam als grens.	71
2.4.2.Het ‘verminkte’ werk van Verhelst.	79
2.5. Katholicisme.	81
3. Besluit.	86
4. Bijlage met illustraties.	89
5. Lectorijlijst.	115

**In het begin was het Woord  
En het woord was bij God  
En het Woord was God  
(...) Het Woord is vlees geworden**

Johannes 1:1-14

Elk lichaam dat je hebt geschilderd,  
kun je je later opnieuw voor de geest halen  
door je vinger of je tong te laten nadenken.

Niets meer, niets minder. Kortom:

het wonder van de taal, het oude verhaal van vlees en woord.

Peter Verhelst i.s.m. Lili Dujourie, *Caresse, Pandora,*

*La passion du noir, Places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting* (DWB 2000/3)

## 1. Als een droom in een droom in een droom...

### 1.1. Intertekstualiteit: het ‘tussen’.

*Langzaam dringt de appel mijn gezicht binnen  
Alsof ik op mijn beurt vermalen word  
– dat moet wat men noemt verwantschap zijn*  
Peter Verhelst, ‘De Boom N’

Intertekstualiteit vervult een belangrijke rol in postmoderne literatuurtheorieën geïnspireerd op het Frans poststructuralisme. De aandacht die de hedendaagse literatuurwetenschap besteedt aan intertekstualiteit is kenmerkend voor een algemeen toenemende interesse in zogenaamde interdisciplinaire of grensoverschrijdende studies. Bart Vervaeck noemt intertekstualiteit onomwonden “de sluitsteen van het postmoderne universum” (Vervaeck 1999: 172). ‘Centraal’ in dat universum staat dan ook de idee van de eindeloze doorverwijzing, de idee dat je een begrip slechts kan beschrijven in termen van wat het *niet* is. Er bestaan immers geen ‘positieve’ termen:

“[D]ans la langue il n’y a que des différences sans termes positifs. Qu’on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexistaient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles ou des différences phoniques issues de ce système. Ce qu’il y a d’idée ou de matière phonique dans un signe importe moins que ce qu’il y d’autour de lui dans les autres signes” (Derrida 1972 : 11).

Iets krijgt met andere woorden pas betekenis in relatie tot andere, daarvan verschillende elementen. Betekenis is aldus geen bevroren vat, het ontstaat net bij de gratie van contrast. Taal vormt dan misschien de grens van ons denken en zijn, ze is een eindeloos rijk en beweeglijk mechanisme. Er bestaat met andere woorden geen “zelfreferentie”. Zo kan je ‘blauw’ bijvoorbeeld definiëren als ‘niet-groen’, ‘groen’ als ‘niet-rood’, ‘rood’ als ‘niet-paars’ enzovoort. Vooral dat ‘enzovoort’ is hier van belang: de ene term leidt naar de andere in een associatief web van betekenaars dat geen eindpunt kent. Een ultieme betekenaar impliceert dan ook het einde van de taal. Het zou namelijk een bouweenheid vergen die zelf niet naar andere termen leidt. Een eenheid die, met andere woorden, betekenisloos is. Derrida verwijst naar dit proces van betekenisuitstel als de eindeloze verschuiving of *displacement* (Van den Braembussche 1994).

Het feit dat je A alleen kan beschrijven via B (of niet-A) impliceert dat je ook literatuur uiteindelijk alleen kan beschrijven aan de hand van het niet-literaire. Die idee contrasteert fel met de formalistische opvatting van literatuur als een volstrekt autonoom veld. Autonomie is, aldus de poststructuralisten, een illusie. Literatuur is geen isoleerbaar veld, een roman geen gesloten doos die een inhoud presenteert. Tegenover dit zogenaamde *presentiedenken* stelt het poststructuralisme het *differentiedenken*, een denken dat ver buiten de grenzen van het boek treedt. Het differentiedenken stelt concreet dat je een (literaire) tekst nooit kan afbakenen: tekst en context vloeien in elkaar over. In zijn betoog ‘La différence’ stelt Derrida zich de (retorische) vraag “Comment penser le dehors d’un texte?” (Derrida 1972: 27). Elke tekst refereert immers aan andere teksten in een spel van eindeloze uitzaaiing. Een tekst krijgt dan ook betekenis via dat systeem van doorverwijzing. Schrijven kan je aldus definiëren als vervormen: een auteur schrijft zich in in een bepaalde (literaire) traditie, maar wijkt er ook steeds van af. Je kan dat voorstellen als een palimpsest: het scenario waar de (postmoderne) tekst op zou teruggaan bestaat louter in de uitwissing ervan (Vervaeck 1999). De structuralistische poging om literatuur te bestuderen aan de hand van zogenaamd betekenisloze *distinctive features* is in die zin een illusie. Er bestaan geen ‘naakte’ concepten of dieptestructuren. Een tekst is geen constante factor in een wisselende context: tekst en context vormen één beweeglijk continuüm.

Het onderscheid tussen het literaire en het niet-literaire dient in het ‘kader’ van het differentiedenken evenwel genuanceerd te worden. Volgens Derrida zijn dat soort opposities immers ondenkbaar. Het differentiedenken, zo schrijft Van den Braembussche, “is een strategisch denken dat zich in een niet-localiseerbare ruimte ontvouwt, waarin alle vertrouwde binaire tegenstellingen verdwijnen op het moment dat ze verschijnen in het vertoog” (Van den Braembussche 1994: 333). In die zin is het onmogelijk een grens te trekken tussen verschillende genres en disciplines. Derrida weidt hier uitvoerig over uit in zijn essay ‘Parergon’ (1987). De term parergon bestaat uit twee delen: ‘para’ (naast, in de buurt van) en ‘ergon’ (het werk). Het gaat met andere woorden om wat zich in de marge van een werk bevindt. Derrida neemt het begrip parergon – bij wijze van kritiek – over van Kant. Kant spitst zich in zijn *Kritik der Urteilskraft* volledig toe op het afgebakende werk. Alles wat buiten het ‘eigenlijke’ werk valt – de omkadering, de ruimte – beschouwt hij als bijkomstig of zelfs storend. Zo kan volgens Kant een te opzichtige kader afbreuk doen aan de zuivere schoonheid van het werk. Derrida betwist dit onderscheid tussen centraal en marginaal door net een bijzondere aandacht te besteden aan wat zich in de marge van een werk bevindt.

Vervolgens vraagt hij zich af of het überhaupt wel mogelijk is een grens te trekken rond een werk:

“La *Critique* se donne comme une oeuvre (*ergon*) à plusieurs côtés, elle devrait comme telle se laisser centrer et cadrer, délimiter son fond et le découpant, d’un cadre, sur un fond général. Or ce cadre est problématique. Je ne sais pas ce qui est essentiel et accessoire dans une oeuvre. Et surtout je ne sais pas ce qu’est cette chose, ni essentielle ni accessoire, ni propre ni impropre, que Kant appelle *parergon*, par exemple le cadre. Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites” (Derrida 1978: 73).

Derrida stelt het *parergon* voor als een tussenruimte. Als voorbeeld geeft hij een omkaderd schilderij: als het kader louter dienst doet als achtergrond, verdwijnt het in het schilderij. Als het kader net op de voorgrond treedt, verdwijnt het schilderij in het kader en de muur: “Het is hier dat de lijst, het *parergon* een metafoor wordt van de differentie, die elke eenduidigheid uitsluit. De lijst is tegelijk binnen en buiten. (...) [Z]ij is onlocaliseerbaar. (...) Zij laat zich zien doordat ze verdwijnt, en ze verdwijnt terwijl en doordat ze verschijnt” (Van den Braembussche 1994: 342). Zo kan je ook de ruimte waar het literaire en het niet-literaire samenkomen als een tussenruimte of niet-localiseerbare ruimte beschouwen. Toch zal ik hier vaak een zeer ‘onpostmodern’ onderscheid handhaven tussen deze twee polen. Het is immers onmogelijk de twee velden (het literaire versus het niet-literaire) met elkaar te verbinden zonder ze eerst afzonderlijk te beschouwen. Zo vertrekt ook Derrida van bepaalde tegenstellingen om hun intern contrast te relativieren.

In dit werk wil ik de plastische invloeden nagaan die als intertekst doorwerken in het oeuvre van Peter Verhelst. Ik maak daarvoor in de eerste plaats gebruik van zijn prozawerk, maar ook poëzie en theaterteksten komen aan bod. Ik geef dan ook de voorkeur aan het begrip ‘tekst’ om het werk van Verhelst in het algemeen aan te duiden. De beeldende invloeden die worden behandeld omvatten onder meer schilderkunst, theater- en dansproducties, fotografie, beeldhouwkunst, video en film, al zullen bepaalde disciplines beduidend meer aan bod komen dan andere. Het is niet de bedoeling via deze intertekstualiteit de zogezegde ‘diepere laag’ van het werk van Verhelst te vatten. Waar ik wél toe wil komen is een netwerk van plastische interteksten, dat geenszins gesloten is, maar zich tot in het oneindige vertakt. Kunst is een “poreuze machine” (VE: 6), ze functioneert binnen een netwerk dat je niet kan reduceren tot één grondlaag: “Geloof nooit een concept dat je kunt begrijpen. Hoe complexer de

diagrammen, hoe beter. Als het diagram faalt, faalt het omdat het niet genoeg details opgenomen heeft. More is more” (*VE*: 40). Je kan evenwel niet alle ‘details’ in één vaststaande structuur dwingen: “Het geheel is altijd groter dan de som van de delen” (*TK*: 209). Aangezien ik ervan uitga dat het literaire inderdaad alleen te omschrijven valt in ‘termes négatifs’, ben ik ervan overtuigd dat ik via de omweg van de beeldende kunst wel degelijk iets zeg over de literaliteit van het werk van Peter Verhelst.

De besproken interteksten hoeven niet perse instanties van rechtstreekse beïnvloeding te zijn. Het kan evengoed gaan om een, al dan niet bewust aangebrachte, overeenkomst met andere teksten. Ik geloof dan ook niet in de absolute relevantie van auteursintentie. Ik sluit mij daarin aan bij Wimsatt en Beardsley, die de auteursintentie als criterium bestuderen vanuit de ‘intentional fallacy’: “We argued that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art” (Wimsatt & Beardsley 1970: 5). Dat neemt niet weg dat Verhelst wel degelijk letterlijk verwijst naar een aantal beeldende kunstenaars. Het is echter niet de bedoeling een eindeloze opsomming van verwijzingen naar beeldende kunst in het werk van Verhelst aan te reiken. Het gaat in de eerste plaats om een verwantschapsstudie, om het verkennen van een theoretisch/filosofisch kader (een tussenruimte) waarbinnen het werk van Verhelst en de beeldende kunsten elkaar (al dan niet) ontmoeten. Ik ben dus vooral geïnteresseerd in de raakvlakken tussen het literaire en het niet-literaire, of dat nu bewust zo bedoeld is of niet. Je kan dat verbinden met wat Bourdieu de “orchestration objective” noemt: het werk van Verhelst sluit aan bij dat van bepaalde beeldende kunstenaars in zoverre hun respectievelijke habitussen en overeenkomstige posities in het veld consonant zijn (Bourdieu 1979: 255). Er is met andere woorden sprake van een zeker verwantschap, los van de letterlijke intenties van de auteur en verwijzingen naar ander werk. Ik vertrek in mijn analyse wél steeds van het oeuvre van Verhelst. Uiteraard komt daar een belangrijk aspect van interpretatie bij te kijken. Ik geloof echter niet in het bestaan van ‘het werk van Verhelst’ als objectieve constructie los van mijn – of om het even welke – interpretatie. Deze analyse pendelt bijgevolg voortdurend tussen het werk van Verhelst, dat van bepaalde beeldende kunstenaars en mijn eigen opvattingen.

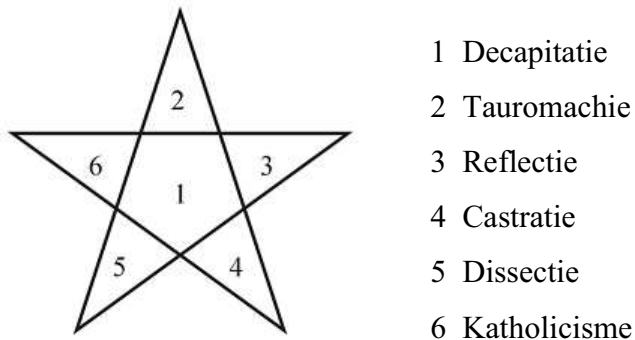
## 1.2. Labiele structuren.

### 1.2.1. Het pentagram.

*Creation, to me, is to try to orchestrate the universe  
to understand what surrounds us. Even if,  
to accomplish that, we use all sorts of stratagems  
which in the end prove completely incapable of staving off chaos*  
Peter Greenaway<sup>1</sup>

Als structuur voor deze intertekstuele analyse koos ik het pentagram van Peter Verhelst, zoals hij dat weergeeft in het kortverhaal 'Etgroen' (1994) (Fig. 1). Het pentagram is een ruimtelijke voorstelling van terugkerende thema's in het werk van Verhelst. Elk thema beslaat een vlak van de vijfhoekige figuur. De zes vlakken zijn bovendien telkens verbonden met een specifieke dichtbundel van Verhelst<sup>2</sup>. Centraal staat de Decapitatie, omgeven door respectievelijk Tauromachie (*Obsidiaan* 1987), Reflectie (*Otto* 1989), Castratie (*Master* 1992), Dissectie (*Witte Bloemen* 1991) en Katholicisme (*Angel* 1990) (Verhelst 1994a). De verschillende plastische invloeden op het werk van Verhelst zijn hier dus ingedeeld volgens deze zes thema's.

Schematisch:



Dit schema impliceert niet dat je het pentagram moet zien als een grondplan of ultieme betekenaar. Het is, integendeel, een willekeurige vorm die je kan kneden naar eigen goedgesdunken. Peter Verhelst speelt met dit principe door bepaalde structuren zo vaak en dwangmatig in zijn werk te laten terugkeren dat ze zichzelf ondermijnen. Hij spreekt in dit

<sup>1</sup> Citaat van Greenaway op <http://www.wayney.pwp.blueyonder.co.uk/greenaway.html>.

<sup>2</sup> *De Boom N* en *Verhemelte* zijn niet opgenomen in deze zesdeling om de eenvoudige reden dat deze dichtbundels nog niet bestonden op het ogenblik dat het verhaal 'Etgroen' gepubliceerd werd. In het centrale vlak van het pentagram staat een boek met het opschrift 'Vh', wat mogelijk staat voor 'Verhelst' of 'Verhemelte'.

verband van de “labiele” of “zelfondermijnende structuur” (SA: 129). Dat is gerelateerd aan het postmoderne concept van de dechiffreering, het uitzaaien van een centraal beeld, in die mate dat de uiteindelijke betekenis hol blijkt (Vervaeck 1999: 46).

Het werk van Verhelst is doorspekt met zulke labiele structuren. Zo zijn in *Master* de gedichten op het eerste gezicht weinig betekenisvol gerangschikt volgens de letters van het alfabet. In *Het Spierenalfabet* lopen een heleboel labiele structuren door elkaar. Eerst en vooral is er een alfabetische indeling in drie hoofdstukken (respectievelijk A, B en C). Deze verdeling lijkt al even zinloos als die in *Master*. Je kan de A eventueel verbinden met het tijdstip (de maand april) of met het personage Albert, maar echt ver kom je daar niet mee. Verhelst koppelt de A-vorm overigens vaak aan de benen van een schaar. Zo lees je ook in *Verhemelte*:

“Je hebt besloten de wereld te veranderen.  
(Je kerfde bijvoorbeeld de letter A in de binnenkant  
van de polsen opdat die benen van een schaar  
de andere letters van het alfabet zouden verknippen)” (41).

Dat houdt eventueel verband met het vooropgestelde doel een “beschreven blad opnieuw maagdelijk wit” te laten worden (SA: 9). De A slokt (als een schaar) immers alle andere letters van het alfabet op. Daarnaast is het boek geordend volgens de structuur van het menselijk lichaam: wetenschappelijke tekeningen van lichaamsdelen zijn uitgezaaid over het boek en bevatten raakpunten met de tekst. Aan het eind van *Het Spierenalfabet* krijg je dan weer een opsomming van priemgetallen. Er komen echter nog absurdere structuren voor in het boek. De sexy bibliothecaresse Inez, bijvoorbeeld, zweert bij een ingenieus uitgedokterd catalogiseersysteem voor mannen (opnieuw in combinatie met het alfabet):

“Een MA (uitspraak: Aimé) is een man die van zijn vrouw houdt en ook door haar wordt bemind. Is desgevolg nutteloos voor Inez, al weet je maar nooit of hij van categorie verandert. Op een afstand in het oog te houden.  
Een MB (uitspraak: Embie) is een man die van zijn vrouw houdt maar niet door haar wordt bemind. Kortom, een minderbegaafde. Nutteloos, want meestal opgezaald met een onsmakelijk minderwaardigheidscomplex. (...)  
Het toppunt is een MC<sup>2</sup> (uitspraak: Emsietotdetweede). Een ceremoniemeester in het kwadraat. Albert (!) Einstein verklapte het al: E = MC<sup>2</sup>. E is symbool voor extase” (18-9).



Verder spelen ook nog de zonnevlekkencyclus, de zeven vrije kunsten, het pentagram en ongetwijfeld tal van andere structuren een rol in de opdeling van het boek. Het enige wat deze structuren met elkaar verbindt is het feit dat ze één voor één autodestructief zijn: “De enige samenhang tussen de dingen is de zekerheid dat alles vroeg of laat door dat wit wordt opgeslokt” (147). Een gelijkaardig autodestructief systeem komt aan bod in *De Kleurenvanger*: de kleurenvanger (lijmstokman) wil alle bestaande kleurnuances verenigen in een reeks bijenraten om zo kleur, i.e. de diabolische fragmentatie, te vernietigen (of samen te brengen) tot het witte licht van God.

Er zijn nog tal van soortgelijke systemen terug te vinden in het werk van Verhelst. Ik beperk me echter tot het belang van het pentagram als labiele structuur. Ook hier is het aantal voorbeelden vrijwel eindeloos. Ik geef er enkele. In *De Boom N* staat een onontcijferbaar braillegeschrift van vijfhoeken gedrukt. De tekens zijn wel degelijk betekenisvol<sup>3</sup>, maar ze zijn in ieder geval niet in reliëf afgedrukt en dus paradoxaal onleesbaar voor de mogelijk bedoelde braillelezer. Ook in *Obsidiaan* krijgen de afzonderlijke gedichten geen titel, enkel een ster. In de roman *Tongkat* is elk hoofdstuk dan weer onderverdeeld aan de hand van vijf sterretjes die samen een vijfhoek vormen. Aan het eind van het boek worden die sterretjes echter afzonderlijk verspreid over het blad: het pentagram is kennelijk opgeblazen. Nog steeds in *Tongkat* zijn de ondergrondse terroristen (de zogenaamde “bolsterhoofden”) herkenbaar aan een schedeltatoeage in de vorm van een vijfhoek. De titanen onderscheiden zich door het feit dat ze vijf lemmeten aan de linkerhand dragen.

In *Het Spierenalfabet* wordt het belang van het pentagram voor het werk van Verhelst expliciet toegelicht. Het hoofdpersonage wordt geïnitieerd in de wereld van de labiele structuur via allerlei mensen en gebeurtenissen uit zijn omgeving, al lijkt hij niet altijd een even goede leerling:

“Hierin las ik gisteren een verhaaltje. Maar eigenlijk is het er geen. Snap je?”

‘Nee.’

‘De auteur ervan is geobsedeerd door structuren die zo stompzinnig zijn dat ze nauwelijks serieus genomen kunnen worden. Zoals Peter Greenaway bijvoorbeeld cijfers van 1 tot 100 als de structuur van zijn film neemt’<sup>4</sup>.

‘Vrijblijvend?’

---

<sup>3</sup> De tekens vormen samen meerbepaald een brailleversie van het gedicht *Hortus Conclusus* (BN: 11).

<sup>4</sup> I.e. in *Drowning by numbers* (1996). Denk hierbij ook aan de opsomming van priemgetallen aan het eind van *Het Spierenalfabet*.

‘Ik denk dat het meer is. Wel, de auteur van het verhaaltje hier gebruikt het pentagram als basisstructuur van zijn oeuvre, of hoe heet dat, en tegelijkertijd probeert hij die structuur de hele tijd te ondermijnen.’

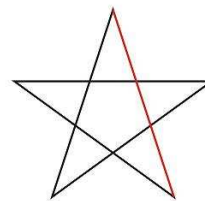
‘Maar het blijft een structuur, toch?’

‘Natuurlijk. Maar elke structuur die gesloten lijkt of afgewerkt of hoe je het ook wil noemen, elke structuur die gesloten is, is per definitie suïcidaal, zelfvernietigend en dus ook labiel.’

‘O.’” (59-60).

Ook in *De Kleurenvanger* komt het pentagram als labiele structuur aan bod. In dit sprookjesachtige boek doorkruist het hoofdpersonage Europa volgens de diagonalen van een vijfhoek (Brugge – Barcelona – Berlijn – Bordeaux – Venetië). De weg van het pentagram wordt echter niet volledig afgelegd: de laatste verbindinglijn ontbreekt (i.e. de terugkeer van Venetië naar Brugge). De laatste stad in het schema, Venetië, is overigens de enige die niet met de letter B begint. Zowel Bart Vervaeck als Yves van Kempen merken echter op dat Venetië ook wel als het ‘Brugge van het zuiden’ kan worden beschouwd (Vervaeck 1997 en Van Kempen in De Nijs 2001). Dezelfde gebrekkige structuur komt bovendien terug in de volgorde van de tarotkaarten. Op zekere dag laat het hoofdpersonage zijn toekomst voorspellen door een kaartlegster. De jongen duidt de derde kaart aan als oriëntatiepunt. Vanuit die positie laat de waarzegster haar vinger glijden naar de eenentwintigste kaart via achtereenvolgens de achttiende, de elfde en de achtste kaart. Zo tekent ze de reisweg van de jongen volgens de lijnen van een onvolledig pentagram (KV: 219-22):

		1			
	2	<b>3</b>	4		
	5	6	7		
	<b>8</b>	9	10	<b>11</b>	
	12	13	14	15	16
17	<b>18</b>	19	20	<b>21</b>	22



De structuur van het pentagram bleek al evenmin passend voor de zesdeling van Verhelsts dichtbundels. Verhelst wou aanvankelijk vijf dichtbundels schrijven die elk zouden overeenstemmen met één van de vijf buitenste vakken van het pentagram. Daarna zou hij een zesde dichtbundel publiceren, in overeenstemming met het centrale vlak (i.e. de ‘decapitatie’), waarin hij afscheid zou nemen van de poëzie. In 1996 publiceerde Verhelst echter een zevende dichtbundel, *Verhemelte*, waarmee het pentagram helemaal implodeerde. Vervolgens verklaarde hij zich officieel dood als dichter met *Ja (Proza)/ Nee (over poëzie)* in het tijdschrift *De Revisor* (Verhelst 1997b). Het gedicht (of non-gedicht) *Nee* werd ondertekend met “(~~peter verhelst~~ poète-s. (\*1987-†1997))” en staat volledig in het teken van de negatie:

~~“DE TOEKOMST VAN DE POEZIE ALS WE (we?) AANNEMEN DAT POEZIE NOG EEN TOEKOMST HEEFT LIGT IN HET SUICIDALE KARAKTER ERVAN? ICARUS IS DE PERFECTE DICHTER? (...) GEDICHTEN IN STATU MORIENDI? (...) POETE SUICIDEUR”.~~

In een interview met Sander Pleij stelt de dichter: “Ik wilde een cyclus maken van zes dichtbundels. Bij het zesde moest het gedaan zijn met de poëzie. In het laatste gedicht van die bundel staat ook letterlijk 'einde', en het staat in het Latijn, want dat is een dode taal. Maar ik merkte dat ik toch nog niet echt die bundel had gemaakt waarmee ik de poëzie kapot had gekregen. Dus was het weer zinloos geweest en moest ik het pentagram nog stukmaken. Dat deed ik door een zevende bundel te schrijven” (Verhelst in Pleij 1996: 1). Je kan dus eventueel een zevende categorie toevoegen aan het pentagram die de figuur openbreekt en in die zin dwingt tot de vorming van een nieuwe structuur. Ook dat stemt echter niet volledig overeen met de realiteit. In 2003 publiceerde Verhelst namelijk *Alaska*, voorlopig zijn laatste poëziewerk. Bovendien is het onmogelijk de dichtbundels uitsluitend binnen één vlak te plaatsen. In elk van de dichtbundels komen vrijwel alle thema's van het pentagram aan bod. Zo plaatst Verhelst *Master* in het vakje ‘castratie’, terwijl het principe van de viewmaster ook verwant is met het thema ‘reflectie’.

De betekenis van het pentagram is al evenmin duidelijk. De stervorm verwijst onder meer naar “[d]e vijfpuntige ster van je lichaam”: “Het getal vijf verwijst naar de vijf uiteinden van het lichaam: handen, voeten, hoofd” (*KV*: 222). Verhelst refereert hier aan de voorstelling van de mens als maat van alle dingen, zoals we die kennen uit het werk van Da Vinci. Daarnaast wordt er geregeld op gewezen dat ‘Niets’ vijf letters telt: “Vijf letters. Niets” (*TK*: 298). Het pentagram kan in die zin ook staan voor autodestructie in het algemeen. Als bijvoorbeeld René in *Het Spierenalfabet* Lores centrifugale choreografie in vijf delen ontcijfert komt hij tot de code D, E, L, E, T, E<sup>5</sup>. Dat destructieve houdt mogelijk verband met de link die Verhelst legt tussen de letter A en de benen van een schaar. Een pentagram bestaat immers uit vijf in elkaar hakende A's. Verder bestaat ook ‘geluk’ uit vijf letters: “De nachten waarop je onophoudelijk de vijf letters van het woord geluk / Met de vijf vingers van je rechterhand in de stroperige lucht schreef” (*AL*: 78). In *Tongkat* lees je dan weer: “De vorm van een ster. De vorm van de angst” (67). De ster kan ook verwijzen naar liefde (of de geliefde): “Lore is niet thuis. Ik zit voor het raam. Achter de telescoop. De enige ster die ik

---

<sup>5</sup> Een gelijkaardig ‘systeem’ komt aan bod in *Verhemelte*: “een viool (...) gestemd in D, E, A, en nog eens D” (in plaats van respectievelijk G, D, A en E) (*VE*: 39).

ken [i.e. Lore] heb ik ingeslikt” (SA: 171). In *Vloeibaar Harnas* geeft Verhelst een soort definitie van het pentagram:

“Het pentagram: een leuke variant op de omgevallen acht en op de cirkel; het vertrekpunt van het pentagram is immers onvermijdelijk het eindpunt. Alfa omega. Zoals de cirkel begint en eindigt in zichzelf. Een eeuwigdurende roetsjbaan. (Zoals de dwangneurotische geometrieën die vliegjes in de lucht tekenen.) Uiteindelijk is alles wat eeuwigheid herbergt een gemanipuleerde cirkel” (93).

Deze omschrijving kan je verbinden met het beeld van de oeroboros<sup>6</sup>, waar bijvoorbeeld aan wordt gerefereerd in het begin van *AARS!*: “Nadat de boa alles heeft verzwolgen zuigt hij zichzelf naar binnen” (5). In die zin is de beweging die het pentagram beschrijft een vrij zinloze, of beter doelloze, beweging<sup>7</sup>. Zo schrijft ook Peter de Nijs in zijn artikel ‘Dichter op de huid’: “Wanneer [de zes] velden [van het pentagram] ‘zijn bezet’ is het systeem volkomen en dat leidt tot een zevende thema: dat van het systeem dat zichzelf opblaast. Het pentagram functioneert dus feitelijk als een soort in zichzelf besloten cirkel, als de mythische slang die zichzelf in z’n staart bijt” (De Nijs 2001: 37). Je kan je echter afvragen hoe ernstig je al deze omschrijvingen moet nemen. In *Vloeibaar Harnas* laat Verhelst het pentagram in een tekening namelijk ‘uiteenvallen’ tot de letters AIDS, gevolgd door de vraag “Toeval? Prefiguratie? Paranoia?” (125) (Fig. 2). In hetzelfde boek lees je overigens: “Het symbool voor de paradox is het pentagram,” gevolgd door de wel zeer twijfelachtige referentie: “Flatus Fuc. 69, 13” (VH: 103).

Volgend fragment uit *Memoires van een Luipaard* helpt ons misschien nog het meest: “Men moet naar de sterren<sup>8</sup> reiken, ook al vermoedt men dat ze er niet zijn” (71). Je kan trachten het bestaan in een ultieme vorm te gieten, maar die vorm blijft fundamenteel onvatbaar. In *Vloeibaar Harnas* krijgt die thematiek zelfs een sentimenteel kantje:

“Als ik lang genoeg toekijk, komen ze [de sterren] met een razende snelheid op mij af en ik besef dat ik, ook ik, zoals die miljoenen sterren in dat inktzwarte heelal, vastgelegde banen beschrijf in de hoop (tegen beter weten in) ooit met een razende snelheid op een andere af te schieten om die ster, die op haar beurt met een razende snelheid van mij wegiijlt, te omarmen. Even maar” (77).

<sup>6</sup> Slang die in haar eigen staart bijt, tevens Oudegyptisch oneindigheidssymbool.

<sup>7</sup> Zie ook § 2.3 en § 2.5.

<sup>8</sup> De ster is uiteraard ook een soort pentagram.

Het concept van de labiele structuur reflecteert in dit opzicht een belangstelling voor de problematische relatie tussen het ik en de wereld. Het ik kan nooit volledig opgenomen worden door het leven, is er steeds uit weggeknipt. Vandaar waarschijnlijk ook dat veel personages in het werk van Verhelst zich in ‘het oog van de storm’ bevinden. Zo lees je bijvoorbeeld in *Verhemelte*: “Kniel maar dansend als een cobra, spuw bewegingen; te midden van het dansende ben ik het luie oog van de orkaan, de nimmer deelnemende” (9). Of ook in *Het Spierenalfabet*: “We bevinden ons in het hart van een kernontploffing” (142). Zoals Mikhail Bakhtin stelt: “I am situated on the frontier of the horizon of my seeing; the visible world is disposed before me. By turning my head in all directions, I can succeed in seeing all of myself from all sides of the surrounding space in the centre of which I am situated, but I shall never be able to see myself as actually surrounded by this space” (Bakhtin in Van Alphen 1992: 118). Het ik is onherroepelijk gevangen in zijn grenspositie: het bevindt zich altijd op de grens van de wereld. Je kan deze problematiek in verband brengen met het gedicht *Hortus Conclusus* uit *De Boom N*:

“Nihil memini.  
 Non mundum.  
 Nihil ad me refert mundus.  
 Assidue mihi effluunt voces.  
 Noli reminisci eas.  
 Nemo mei meminert” (52)<sup>9</sup>.

Verhelst omkadert de vertaling van dit gedicht met een reeks sterretjes. Lucas Hüsgen schrijft hierover: “Die tuinmuur van sterren omsluit (...) een drift naar volstreckte vergetelheid, afwezigheid, een ontbreken van betrekkingen tussen het ik en de wereld – waarbij het ik bovendien weer deel uit maken kan van die wereld, en dus door zichzelf vergeten moet worden” (Hüsgen in De Nijs 2001: 74). Door jezelf weg te cijferen kan je dus bevrijd worden uit je eigen grenspositie. Zo verliest ook het hoofdpersonage in *De Kleurenvanger* zichzelf in één van de labyrintische “filosofische tuinen” of *Labyrint & Pleasure Gardens* van Jan Vercruyse (Geerts 2003: 43) (Fig. 3). In *Maria Salomé* klinkt het: “Wie in een labyrint is geboren verliest zichzelf wel eens uit het oog” (48). Het aftasten van de relatie tussen het ik en de wereld wordt echter evengoed, bijvoorbeeld via het pentagram, geïroniseerd in het werk van Verhelst.

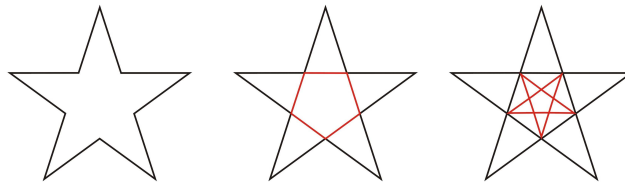
<sup>9</sup> In een vrije vertaling: “ik herinner me niets en zelfs dat niet zelfs niet de wereld en zoals ik de wereld niets meer te zeggen heb heeft de wereld mij op zijn buurt niets meer te zeggen en toch blijven woorden uit mij stromen even nutteloos en even belachelijk vergeet die woorden nu onmiddellijk ik wil door niemand herinnerd worden zelfs niet door mezelf want” (BN: 53).

De dubbelzinnige status van het pentagram geeft aan hoe een structuur steeds klopt en tegelijk niet klopt. Een systeem is nooit sluitend. In die zin verschilt het pentagram dan ook niet van om het even welke andere structuur. Volgens Derrida is dit falen zelfs een voorwaarde voor het bestaan van een structuur. Elk systeem houdt immers de mogelijkheid (en dus paradoxaal de noodzaak) van vervalsing in. Vanuit die idee heb ik geopteerd voor het pentagram: aangezien elke ordening tekortschiet, waarom dan niet die van de *meester zelve* gebruiken? Je zou het pentagram een arbitraire indeling kunnen noemen – de meeste kunstenaars bevinden zich inderdaad eerder op de kruislijnen van het pentagram dan in één welbepaald vlak, wat geproblematiseerd zal worden in het laatste hoofdstuk.

### 1.2.2. Het Russisch poppetje.

*There is a world inside the world*  
Don DeLillo, 'Libra'

Voor ik overga tot een intertekstuele analyse van het werk van Verhelst, wil ik het pentagram als structuur nog verder nuanceren. In principe kan je binnen elk vlak van het pentagram steeds een nieuw pentagram construeren. Elk thema komt immers aan bod in alle andere thema's. Zo speelt autodestructie ook een rol op het niveau van de castratie. Naast (of binnen) de pentagonale structuur is er dus sprake van wat je een 'matroesjka-vorm' kan noemen. Deze vorm is verbonden met het (zesdelige) pentagram aangezien een matroesjka telkens uit zes afzonderlijke poppetjes bestaat. De structuur is ook verwant met het pentagram in de zin dat je binnen de centrale vijfhoek telkens een nieuw pentagram bekomt als je de diagonalen tekent.



Het Russisch poppetje komt, zowel impliciet als expliciet, voortdurend aan bod in het werk van Verhelst. In *Het Spierenalfabet* lees je het volgende: "Ik in de kamer. Een lichaam in een lichaam. Alles om me heen begint meer en meer de gedaante aan te nemen van een Russisch poppetje" (134). Ook in *Tongkat* wordt de gelaagde structuur vermeld, zij het op subtielere wijze: "Het is mogelijk een lichaam op verschillende manieren uit elkaar te halen. Het is mogelijk een lichaam op verschillende manieren opnieuw in elkaar te zetten. Als een droom in een droom in een droom in een droom" (TK: 245).

Een gelijkaardig idee wordt uitgewerkt in *Revelation/Illumination/Visions*, een tekst van Peter Verhelst die verscheen naar aanleiding van de tentoonstelling TRAUMGESTALT van beeldend kunstenaar Johan Tahon (Verhelst & Tahon 2000). Op een werk van Tahon gloeien afwisselend de letters E en S in neon – evenals de titel van de tentoonstelling een duidelijke knipooeg naar Sigmund Freud<sup>10</sup>. Verhelst speelt in op deze thematiek door in zijn tekst verschillende bewustzijnsniveaus in elkaar te laten schuiven:

---

<sup>10</sup> Het 'Es' vormt in de theorie van Freud het domein van de menselijke driften en instincten.

“(…) terwijl ik kijk voel ik eindelijk de zekerheid in mij plaatsnemen  
Dat ik niet langer weet of ik voor de spiegel plaatsgenomen heb  
Of die in mij, of tegelijk,  
Of dat het slechts de herinnering is aan de droom die  
ik nooit heb gehad” (1).

Het is echter niet zo dat het onderbewustzijn een ‘diepere laag’ vormt in het werk van Verhelst. Zoals reeds eerder werd besproken, is Verhelst gefascineerd door structuren en door de mate waarin je daar deel van kan uitmaken. De ene laag gaat over in de andere, maar de uiteindelijke kern (het ‘oog van de storm’) blijkt leeg. Dat geldt ook voor het Russisch poppetje: het ene poppetje past in het andere, maar geen enkel poppetje, ook niet het kleinste, is het fundamentele poppetje. In *Alaska*, deels een herneming van *Revelation/Illumination/Visions*, betoogt iemand:

“[Het is] de orkaan zelf  
die uiteenvalt in vlinders  
die uiteenvallen in vlokken  
op zoek naar het oog  
van de orkaan  
die er niet is” (56).

Je kan dit fragment verbinden met de ‘paradox van Chuang-tsu’<sup>11</sup>. Op een nacht droomt Chuang-tsu dat hij een vlinder is. Als hij wakker wordt, stelt hij zich de vraag of hij mogelijk een vlinder is die droomt dat hij Chuang-tsu is. In *Alaska* – en in *Revelation/Illumination/Visions* – lijkt Verhelst zich een gelijkaardige vraag te stellen: “Behoort dit ons toe? Nemen wij hieraan deel?” (53). Of ook: “Misschien, fluistert iemand, leven we in een parallelle wereld / Die uiteindelijk in niets verschilt van die van ons” (77). Vandaar waarschijnlijk ook de fascinatie in *Alaska* voor (parallelle) hotelkamers als tijdelijke verblijfplaats, als *transit room*.

In *Tongkat* verwijst Verhelst naar de gelaagde matroesjka-structuur als “astrocytomen, kankercellen in de vorm van een ster. De punten van de ster breken af en vermenigvuldigen zich, ster na ster, tot een web van sterren in het hoofd gesponnen is. Tot het hoofd zelf te klein is geworden” (311). Dat laatste geeft tevens een opvallende paradox aan in het werk van Verhelst: kleiner worden is een variant op groter worden. In *Tongkat* staat het volgende te lezen in verband met het uiteen halen van Russische poppetjes: “Misschien is het verstandiger

---

<sup>11</sup> China, c.286 voor onze tijdrekening (<http://acc6.its.brooklyn.cuny.edu/~phalsall/texts/chuangtz.html>).



te geloven dat je alsmaar kleiner wordt. Tot je in het niets verdwijnt. Maar het is aangenamer te geloven dat je groter wordt. Tot je tegen de grenzen van het heelal aangedrukt zit” (263). Deze mystieke beeldspraak kan je in verband brengen met de intertekstuele structuur van het werk van Verhelst. Door zoveel verschillende lagen met elkaar te verweven creëer je een niet te overzien complex netwerk. Tegelijkertijd verdicht je ook alle niveaus door alles met alles in verband te brengen. Het ongestructureerde komt in die zin voort uit een overmaat aan structuren.

Vaak is er dan ook sprake van een haast dwangmatige samenhang. In *Het Spierenalfabet* lees je: “[H]et is mogelijk er een systeem in te vinden als je dat wilt, een samenhang. En elke samenhang is facultatief” (33). Verschillende niveaus schuiven zowel in als over elkaar op niet-hiërarchische wijze. Je kan dat beschouwen als een transmutatieproces, maar dan wel een zonder begin of eind:

“Dat moet de transmutatie zijn waar Inez het over had; muziek als een droomgeraamte dat zich uit de rugge[n]graat van de luisteraar vertakt, waaromheen zich een ander, melancholisch zenuwstelsel nestelt en uit de hersenstam vloeien overvloedig zuren en zouten in het nieuwe lichaam uit” (16-17).

Je kan deze samenhang ook vergelijken met het modernistische begrip van de synchroniciteit<sup>12</sup>: uiteenlopende niveaus treden namelijk tegelijkertijd op. Het begrip synchroniciteit impliceert echter een tijdruimtelijk referentiepunt. Men kan bijvoorbeeld een parallel trekken tussen een zelfde ruimte in twee verschillende periodes. Bij Verhelst gaat het veeleer om eindeloze weerspiegeling en metamorfose.

Zo ontleent Verhelst het beeld van de kever en het harnas aan het plastisch werk van Jan Fabre. Het beeld van de kever wordt echter in die mate uitgezaaid over de verschillende poëzie- en prozateksten dat het niet langer mogelijk is een concrete brontekst aan te duiden. Neem bijvoorbeeld volgend fragment uit *Het Spierenalfabet*: “Hoe mijn handen als groene kevers over haar lichaam kropen. Hoe elke streling zich op haar huid liet vastnaaien. Hoe ze ten slotte helemaal ingesponnen lag in dat kleed van bronsgroene kevers. Krioelend” (118-9). Verhelst verwerkt allerlei beeldende ficties, maar op zo’n eigenzinnige, vaak ook vage, wijze

---

<sup>12</sup> I.e. gelijktijdigheid: “[Modernists] tend to see history or human life not as a sequence, or history not as an evolving logic; art and the urgent now strike obliquely across. (...) [S]ynchronicity (...) is one of the staples of Modernist style” (Bradbury & McFarlane 1976: 50).

dat het origineel nagenoeg onnaspeurbaar wordt. In die zin kan je spreken van een erg geïntegreerde stijl. Bijgevolg fungeren deze referenties niet als verklaringsgrond. Ze laten het werk evenwel uitdijen in ontelbaar veel richtingen, maken het *alsmaar groter*.

### **1.3. Ten slotte.**

Het feit dat het pentagram evenzeer wordt gesuggereerd als gedeconstrueerd in het werk van Verhelst, doet volgens mij geen afbreuk aan de bruikbaarheid van deze structuur. Het biedt net ruimte voor nuancering en relativering. Een dergelijke thematische analyse laat bovendien toe binnen elk vlak vrije associaties te maken. Het gaat hier steeds om een brede, zeg maar idiosyncratische, interpretatie van de zes pentagonale thema's. Mijn keuze voor het pentagram hoeft dus geen teken te zijn van een slaafse onderwerping aan de structuur die geponeerd werd door Verhelst in 'Etgroen'. Verhelst heeft de specifieke betekenis van de zes thema's dan ook nooit geëxpliciteerd, noch heeft hij deze thema's ooit rechtstreeks in verband gebracht met het belang van beeldende kunst voor zijn werk. De decapitatie neemt in deze analyse, net als in de vijfhoek, een centrale plaats in. Ook aan het thema reflectie, dat volgens mij een belangrijke rol speelt in recent werk van Verhelst, zal veel aandacht besteed worden. De vier overige thema's (respectievelijk tauromachie, castratie, dissectie en katholicisme) komen relatief minder uitgebreid aan bod. De thema's 'castratie' en 'dissectie' worden dan ook behandeld in één hoofdstuk. De lijst van kunstenaars die ik behandel is hoegenaamd niet exhaustief. Het is slechts een greep uit de vele beeldende invloeden die als spoor doorwerken in het werk van Peter Verhelst.

## 2. Analyse.

### 2.1. Decapitatie.

*Misschien is de echte liefde de liefde die ons doet sterven  
en de echte kunst de kunst van het vergaan*  
Peter Verhelst, 'De Kleurenvanger'

Decapitatie betekent eenvoudigweg onthoofding. Dit thema komt letterlijk aan bod bij Verhelst, in de verwijzingen naar het Bijbelse verhaal van Salome, maar refereert ook aan vernietiging in het algemeen. Vooral de autodestructie, de zelfvernietiging, is hierbij van groot belang. Zoals reeds werd vermeld, plaatst Verhelst het thema decapitatie centraal in zijn pentagram. Dat is zeker veelbetekenend. Het verhaal 'Etgroen', dat samen met het 'ontwerp' van het pentagram werd gepubliceerd, handelt dan ook over een meisje dat zichzelf uit liefdesverdriet met een mes onthoofdt. De decapitatie vervult een belangrijke rol binnen het concept van het pentagram omdat het verwant is met de idee van de labiele structuur. Elk systeem is volgens Verhelst immers autodestructief. Het thema wijst er dus op dat elk systeem zichzelf "onthoofdt". Zo schrijft Verhelst bijvoorbeeld in *Virutopia (Icarus)*: "[E]lk systeem creëert zelf defecten (...) hoe extremer de perfectionering van het systeem hoe extremer het virus" (2).

Je kan het thema 'decapitatie' rechtstreeks in verband brengen met het concept 'acéphale' volgens Georges Bataille. 'A-céphale' betekent zoveel als hoofdloos of (figuurlijk) redeloos. *Acéphale* was overigens de naam van een tijdschrift, geleid door Bataille, dat als reactie tegen de burgerlijke maatschappij pleitte voor een nieuwe gemeenschap waarin de politiek en het heilige samenkomen: "[D]e gemeenschap moet zelf de redeloosheid opzoeken, "hoofdloos" worden, en nieuwe vormen voor het offer verkennen" (Bataille in Ten Kate 1994: 80). Batailles afbeelding van 'l'homme Acéphale' geeft een onthoofde man weer (Ten Kate 1994) (Fig. 4). De schets vertoont enkele opmerkelijke overeenkomsten met Verhelsts ontwerp van het pentagram, zoals de tekening van het mes of het brandende hart. Op elke borst van de 'acephalische mens' staat bovendien een pentagram getekend.

Destructieve of autodestructieve kunst komt in principe op twee manieren aan bod bij Verhelst: er is de kunst die het vergaan als onderwerp heeft ('de kunst van of over het vergaan') en de kunst die schuilgaat in het vergaan zelf ('het vergaan als kunst'). Ik vertrek hier van een aantal inhoudelijke verwijzingen naar (auto)destructieve kunst. Daarna ga ik

dieper in op enkele thematische overeenkomsten met werk van Thierry de Cordier en Juan Muñoz. De thema's die hier aan bod komen, omvatten naast de decapitatie ook het heremietschap en de mystiek van de donkere kamer. Vervolgens bespreek ik het autodestructieve gehalte van het werk van Verhelst zélf in 'het vergaan als kunst'.

### 2.1.1. De kunst van het vergaan.

*One fire burns out another's burning*  
Shakespeare, 'Romeo and Juliet'

Heel wat personages bij Verhelst verwijzen naar kunstenaars wier werk op één of andere manier een destructief aspect in zich draagt. Zo is er Pablo (*De Kleurenvanger*), een vuurkunstenaar die brand wil stichten op de Biënnale van Venetië – autodestructief eiland bij uitstek –: “Hij is van plan om overal in de stad films van branden te projecteren. ‘Venice will be as hell’” (87). Er wordt tevens een parallel getrokken met Keizer Nero<sup>13</sup>, die de brand van Rome zou bezongen én aangestoken hebben: “‘Venice, you come?’ roept hij. ‘I’ll be a nero’. (...) Wat bedoelt hij. I’ll be a hero? I’ll be De Niro? *I’ll be a Nero?*” (89). Op het ogenblik dat het vuur zich begint te verspreiden toet Pablo zich heel toepasselijk in “[w]itte tuniek, lauwerkrans, kleine harp” (295). De naam Pablo verwijst hier onder meer naar Pablo Picasso, omwille van de destructieve dimensie van zijn kunst. Dat destructieve wordt vooruitwendig in de gelijktijdigheid van handeling bij Picasso: verschillende perspectieven worden tegelijkertijd getoond, wat resulteert in een erg schizofreen beeld. Deze gespletenheid komt bijvoorbeeld sterk tot uiting in *Guernica* (1937), een werk in zwart-wit waarin Picasso de gevolgen van een Duitse aanval op het Baskische dorp Guernica verbeeldt. Allerlei figuren, waaronder enkele kunsthistorische iconen (de Pietà, het apocalyptische paard) verpulveren hier tot brokstukken, die in één simultane beweging verspreid liggen over het doek. Verder kan ook van het combineren van contrasterende kleuren een destructieve werking uitgaan (Ruhrberg e.a. 2001).

De vuurkunst van Pablo wordt overigens verbonden met werk van Jeroen Bosch, meer bepaald met zijn helletaferelen. Pablo overtuigt zijn vriend *De gang naar het paradijs en de hel* te gaan bezichtigen in het Dogenpaleis in Venetië: “Het schilderij. Vier panelen. Op een ervan vlamt de hel op in een rossige gloed. Een kleur die twijfelt tussen het venijnig oranje van hommels en de keelvlak van een roodborstje. De kleur van brandend bloed. Jeroen Bosch” (295). Het vuur fungeert bij Verhelst als metafoor voor het autodestructieve, omdat

<sup>13</sup> ‘Nero’ verwijst uiteraard ook naar zwart.

het vuur zichzelf verteert als het groter wordt. Picasso en Bosch worden dus verbonden omwille van de destructieve dimensie van hun werk.

Een ander personage in *De Kleurenvanger*, Juan, verwijst naar de kunstenaar Juan Muñoz, die onder meer ook vuurkunstwerken maakte. Er spreekt echter ook een destructief element uit ander werk van Muñoz. Over de architecturale tentoonstelling *Double Bind* (Tate Modern 2001), bijvoorbeeld, meldt de kunstenaar: “I spent more time destroying than constructing” (Muñoz 2001: 70). *Double Bind* kan je beschouwen als een vormgeving van de leegte. Muñoz schrijft hierover: “I’m the one [...] painting the black hole” (Muñoz 2001: 73). In *Double Bind* treedt de toeschouwer binnen in een ontzagwekkende lege ruimte (Fig. 5). Het gevoel bij het betreden van de ruimte werd door museumbezoekers vergeleken met het binnenkomen in een monumentale barokke kathedraal. Het gaat bij Muñoz dan ook niet om de leegte op zich: “You don’t want to show the emptiness. You show the wish for it to be full” (Muñoz 2001: 77). In het hoofdstuk over de *dark rooms* ga ik verder in op het belang van Muñoz voor Verhelst.

De naam Juan verwijst bovendien naar de zestiende-eeuwse Spaanse lyricus/mysticus Juan de la Cruz (Johannes van het Kruis). Juan de la Cruz staat vooral bekend voor zijn lijdensmystiek, die volledig gericht was op het lijden van Christus (gesymboliseerd door de kruisiging). Het kluizenaarschap stond hierin centraal. De la Cruz predikte een mystiek in drie stappen: de ‘purgatio’ of zuivering, de ‘illuminatio’ of verlichting en de ‘unio mystica’ of mystieke vereniging. Het ik moet zichzelf met andere woorden volledig uitwissen om vervolgens één te worden met Christus (als martelaar) (Van het Kruis 1980). Verhelst laat Juan de la Cruz optreden als personage in de roman *Tongkat* als Spijkerman (of gewoon als Juan). Hij benadrukt daarmee het martelaarsaspect van de leer van De la Cruz. De la Cruz wordt meer bepaald voorgesteld als een gespijkerde. Het personage Juan predikt een obscuur geloof: “Mijn religie bestond eruit dat ik naar niets streefde. *Niets verheft mij. Niets drukt mij teneer*” (TK: 205). Hij komt hierdoor in conflict met de koning, de vertegenwoordiger van een meer tastbare religie: “We hadden het over de weg naar God. Hij [de koning] had het over licht, ik over duisternis, maar ik denk dat we hetzelfde bedoelden. Hij niet. Hij begreep niet dat je eerst door het duister moest kruipen om het licht te bereiken” (TK: 208). Uit angst laat de koning Juan opsluiten in de diepste kerker van het paleis. De mysticus blijft echter de loop van het verhaal beïnvloeden doordat hij kan doordringen tot de dromen van verschillende

personages, onder wie de koning. Uiteindelijk wordt Juan zo klein dat hij zichzelf in de mond neemt en doorslikt, waardoor hij zijn “eigen braakbal” en dus een soort van matroesjka wordt:

“Het is zo donker dat het niets meer uitmaakt of ik mijn ogen open of gesloten houd. Zo klein ben ik geworden, dat ik mezelf met gemak in de mond kan nemen. Kauwen. Doorslikken. Verteren. Mijn vel. Mijn beenderen. Mijn haren. Mijn dromen. Tot ik mijn eigen braakbal ben geworden. Een zwart kluwen dat zich door mijn keel naar boven werkt als een vuist en mij binnenstebuiten uit mezelf trekt en mij als een spierwitte spijker in de grond heit en...” (222-23).

Het krimpen van Juan loopt parallel aan het doorstrepen van ‘Gød’ en aan het kleiner wordende pentagram: de vijf hoekeinden verminderen tot drie, twee en vervolgens één sterretje, wat je eventueel kan lezen als een deconstructie van het ‘niets’. Het belang van De la Cruz voor Verhelst zal vooral duidelijk worden via een vergelijking met het werk van Thierry de Cordier.

Verhelst verwijst verder naar De la Cruz in het gedicht *Give me head, Johannes* (Van Imschoot 2002). Die Johannes refereert overigens aan (een onthoofde) Johannes de Doper. De verwijzing naar Johannes de Doper houdt uiteraard heel letterlijk verband met het thema ‘decapitatie’. Het toont bovendien een zeker verwantschap met de symbolisten en prerafaëlieten, voor wie de verleidelijke Salome een geliefd thema was. De meest bekende afbeelding van Salome is waarschijnlijk *Climax* (1893) van Aubrey Vincent Beardsley. Het werk is typerend voor het fin de siècle omdat het via perversie schoonheid verbeeldt (Fahr-Becker 1997). Dit gegeven is zeker ook relevant voor het werk van Verhelst, waarin het verlangen naar zelfverlies, als idee, geïllustreerd wordt aan de hand van de vernietiging of verminking van het lichaam (anorexia, castratie, decapitatie). Dat laatste verbindt Verhelst overigens met het werk van Francis Bacon, waar ik later nog op terugkom.

Het thema van de onthoofding komt op allerlei manieren aan bod in de roman *Vloeibaar Harnas*. Patrick de Spiegelaere voorzag dit boek bovendien van een aansluitende fotoroman, getiteld *Salome* (Verhelst & De Spiegelaere 1993). Via deze fotoroman wordt duidelijk dat de tijdsindicaties in het boek verwijzen naar bijbelfragmenten. De laatste aanduiding (Marcus 6:22) refereert aan het Bijbelse verhaal van Herodias en Salome. De onthoofding van Johannes de Doper wordt in *Vloeibaar Harnas* veeleer geïroniseerd. Zo neemt het personage Luka haar pruik af als ze begint te dansen:

“Meisje (Luka, maar met hoger, donker haar) zit op de grond en komt traag, theatraal dansend op de camera af, buigt zich voorover met een borende blik, trekt de pruik (de pruik!) van haar hoofd en legt die in de holte van haar arm, koestert dat afgehakte hoofd terwijl ze staalhard in mijn ogen kijkt” (167).

Verhelst verwijst verder naar het Bijbelse verhaal via ‘Het feest van Salome’ waarop de huisbazin het hoofd van haar overreden poedel Lizi geserveerd krijgt. Het geheel wordt ondersteund door een muziekje uit de film *Nightporter* waarin Charlotte Rampling danst als een aanlokkelijke Salome. Rampling treedt in *Nightporter* overigens op als het personage Lucia, wat qua klank nauw aanleunt bij Luka.

Ten slotte is er natuurlijk nog Icarus, een figuur die in heel wat werken van Verhelst op- (of beter neer-) duikt. In zijn verwijzing naar Icarus evoceert Verhelst vaak het beeld van het schilderij *Landschap met de Val van Icarus* (circa 1558) van Pieter Breugel de Oude:

“Ergens, tussen die twee eindeloos echoënde bergflanken, onder een stralende zon, zullen straks twee lichaamloze benen in het water neerkomen, zoals eerder, onder onze ogen, twee jongensbenen deden in een brandend museum op het langzaam in eigen blauw verdrinkend schilderij van Pieter Breugel” (VE: 51).

Icarus is bij Verhelst – in tegenstelling tot bij Breugel – geen slachtoffer van hoogmoed, maar iemand die doelbewust dichterbij de zon vliegt. De gevleugelde stijgt óm te vallen. Icarus staat in die zin, net als het vuur, symbool voor de zelfvertering: hoe hoger hij stijgt, hoe dieper hij valt. Dat beeld komt bijvoorbeeld terug in de epiloog van *Tongkat*:

“even hoog als ik gekomen was,  
even laag, ontredderd  
en ontdaan, liet het mij achter;  
niemand kan zo hoog klimmen  
dacht ik  
en ik dook zo de diepte in  
dat ik zo hoog de hoogte in schoot  
dat ik vond wat ik najoeg  
en..” (341).

Verhelst gebruikt Icarus meerbepaald als beeld voor het autodestructieve kunstwerk. Dat wordt vooral duidelijk in *Maria Salomé*. In dit toneelstuk stelt Icarus zich als volgt voor: “Goeiemorgen, / Ik ben Icarus / En kan goed zelfmoord plegen” (20). Verhelst wil dan ook,

net zoals Icarus' was wegsmolte in de nabijheid van de zon, de klassieke literatuur laten 'verdwijnen':

“Ik [Icarus] hoop dat ze de volgende keer een grotere zon voor me zal hebben.

Een zon die groot genoeg is om alle verhalen,  
alle klassieken,  
te verbranden.

Het mooiste boek  
is het brandende boek.

*(glimlach)*

Ik ben zelf het brandende boek” (59).

In *Angel* lees je bijvoorbeeld ook: “Wat van vroeger is, moet branden” (9). Verhelst “verbrandt” de klassieken door hen op nogal oneerbiedige wijze op te voeren. Door dus, onder andere, Icarus voor te stellen als een zelfmoordenaar. Vergelijkbaar is de meer algemene invloed van de *Metamorfosen* van Ovidius op het werk van Verhelst. De personages in het werk van Verhelst metamorfoserend voortdurend: ze vermommen zich vaak, doen zich anders voor dan ze werkelijk zijn, zijn tweeslachtig of androgyne. Deze gedaanteverwisselingen worden echter in die mate doorgedreven dat er geen sprake meer is van duidelijk afgebakende personages naar klassieke maatstaven. Zo is er in *Tongkat* nauwelijks nog een verschil tussen de koning en zijn zoon, de kroonprins. De klassieke literatuur schemert met andere woorden door als een (uitgegumd) palimpsest in het werk van Verhelst. In die zin werkt de Griekse mythologie inderdaad autodestructief: hoe meer ze wordt opgevoerd, hoe meer ze wordt vernietigd of misbruikt. In het hoofdstuk ‘reflectie’ zal verder blijken hoe Verhelst ook de Orpheusmythe omvormt.

Het centrale beeld van het zelfvernietigende kunstwerk bewijst niet dat het bij Verhelst alleen om destructie draait. Vernietiging komt vaak aan bod in het kader van een mystieke lediging. In andere gevallen maakt het dan weer deel uit van een orfische op- en neergang, een voortdurende regeneratie. Bovendien kan je het cliché van het zelfvernietigende kunstwerk in verband brengen met het kunstwerk als *work in progress*, wat later nog uitgebreid aan bod komt. Het zelfvernietigende kunstwerk expliciteert immers de relatieve waarde van het concrete werk. Een werk brengt iets teweeg, roept bepaalde associaties op, waardoor het ‘eigenlijke’ werk in zekere zin ‘wegsmelt’. Zo beschouwd kan je een autodestructief kunstwerk interpreteren als een ‘verwekker van associaties’, een kunstwerk dat



mogelijkheden genereert en zo zelf verdwijnt. In die zin kan je volgend fragment uit *Het Spierenalfabet* metafictieel lezen:

“Ben ik op zoek naar betekenissen? Ik stel mij bloot aan impulsen. Ik laat mij bombarderen met impulsen, mijn hele lichaam is een gulzige camera, in mijn hersenen tollende beelden in het rond. Maar betekenissen? Een structuur? Op een bepaald ogenblik stop je de zoektocht naar iets wat er toch niet is. (...) Ik wil zo veel beelden dat de betekenis verdwijnt als in een centrifuge. Een tollende vuurballen die wegschietende betekenissen genereert. Mogelijkheden. Een mogelijkhedenmachine wil ik zijn” (98-99).

Wat verder lees je over dans: “De mooiste dans is die welke zich van betekenissen losdandt. Die zichzelf vergeet. Danser die zich als een lege fles leeggiet (148)”. Dans is hier uiteraard een uitgesproken voorbeeld van, aangezien de choreografie al dansend wordt uitgewist. Verhelst gebruikt dat beeld onder andere in *Memoires van een Luipaard*: “Met gesloten ogen danste ze achterwaarts door het vierkant heen en veegde met die beweging haar eigen voetafdrukken weg” (20). Denk hierbij ook aan Lore in *Het Spierenalfabet*, die haar choreografie opbouwde rond de code D, E, L, E, T, E. In het volgende hoofdstuk bespreek ik hoe de idee van kunst als “mogelijkheidsmachine” het werk van Verhelst koppelt aan dat van beeldend kunstenaar Thierry de Cordier.

### 2.1.1.1. “Ich will weg, weg von alle die Menschen” (Th. de Cordier).

*My mind is a big hunk of irrevocable nothing*  
E.E. Cummings, ‘my mind...’

Zoals reeds eerder werd vermeld, is het werk van Thierry de Cordier van groot belang voor Verhelst, met name voor het thema ‘decapitatie’. Vooraleer ik overga tot een vergelijking, bespreek ik kort het werk van deze beeldende kunstenaar. De Cordier maakt overwegend plastisch werk, maar schrijft daarnaast ook teksten die doorgaans erg poëtisch en contemplatief van aard zijn. Meestal werden ze neergeschreven in een sierlijk geschrift, in de stijl van een aanplakbiljet. De Cordier verkondigt zijn boodschap dan ook met naïeve gedrevenheid. “J’ai décidé de changer le monde,” luidt het. De vraag is echter hoe je zo’n ambitieuze boodschap overbrengt vanuit de maatschappelijk geïsoleerde positie van de kunstenaar. In 1988 houdt De Cordier een naar alle waarschijnlijkheid ophefmakende *Wereldtoespraak* op het dak van het Centre d’Échanges de Perrache (Lyon) (Fig. 6 en 7). De kunstenaar ziet het groots: hij brengt spandoeken mee en schreeuwt zijn boodschap door een luidspreker. Het enige probleem was echter dat je beneden, aan de voet van het gebouw, noch de spandoeken kon lezen, noch de boodschap kon verstaan. Een enkeling keek naar boven om te kijken wat er gaande was op het dak. De Cordier hield naar eigen zeggen wel meer van die toespraken, bijvoorbeeld één om zes uur ’s morgens op een aardappelveld, of een andere op een zondagmorgen ergens in de Alpen (Debaere in De Cordier 2002: 53).

Het valt sterk te betwijfelen of deze toespraken ooit werkelijk hebben plaatsgevonden. Uiteindelijk is dat ook niet relevant: het mogelijke is bij De Cordier belangrijker dan het werkelijke. Zo schrijft De Cordier in zijn *Brief aan een Kameel*<sup>14</sup>: “Ik twijfel mateloos aan het leven. En zie binnen de bijna onoplosbaarheid van het bestaan de kunst – een bepaalde kunst – slechts als een hulpmiddel, of noem het een ‘instrument’, om er iets of wat beter uit te komen. Althans in de poging ertoe. Mijn kunstenaarschap bestaat erin voorstellen aan te reiken. Meer niet”<sup>15</sup> (De Cordier in De Morgen 2003: 12). Toch zijn gebeurtenissen als de *Wereldtoespraak* vaak ‘vastgelegd’, hetzij op foto, hetzij via aankondigingen. Al staat er na de titel wel tussen haakjes ‘try-out’. Bart Debaere stelt dat je “de Wereldtoespraak in het groteske bewustzijn van haar falen zelfs [zou] kunnen zien als de centrale metafoor voor het oeuvre van De Cordier” (De Cordier 2002: 53). Vaak zijn de teksten van De Cordier dan ook

<sup>14</sup> De Cordiers *Brief aan een Kameel* verscheen in De Morgen als reactie op de kritiek van kunstfilosoof Frank vande Veire op de ‘valsheid’ van het Vlaamse kunstecircuit.

<sup>15</sup> Denk ook aan de “mogelijkheidsmachine” van Verhelst (SA: 98-99).

doorgestreept of, al dan niet gewild, onleesbaar. (“WAAROM SCHRIJFT U NIET GROTER” roept Bernard Dewulf gefrustreerd uit in *De Wijnjaren*.) Zo lees je – bij benadering – onder het werk *Je pars... (Ernest en route vers la Suisse)*:

“Je n’aime pas les hommes. Je n’aime pas l’être humain. Je n’aime pas et je n’y peux rien. C’est comme ça... L’homme est une maladie grave... Je déteste les malades et leurs maladies. (Je n’ai connu que ça)\_ Naturellement je suis malade aussi... Et comment je m’en sors. Je ne m’en sors pas... je fais avec... comme je peux... je prends (~~beaucoup~~) une abondance de médicaments... Le vin et les cigarettes p.e.... Je m’efface [...] Je ne mêle pas beaucoup ~~entre les~~ aux autres... Je m’efface et je pars tout le temps...” (De Cordier 2002: 31).

Verhelst liet zich hier onder andere door inspireren in zijn dichtbundel *Alaska* voor het gedicht *NIHIL... (Alaska revisited) – ik-vertering*<sup>16</sup>. In dit gedicht zijn haast alle woorden die betrekking hebben op het ‘ik’ enkel en alle woorden die betrekking hebben op ‘wij’ of het geslachtelijke dubbel doorgestreept. De tekst is geen verhaaltje van a tot z, maar een associatieve woordenstroom waarin het beeld wordt opgeroepen van een zich ophopende en uiteenspattende bal. Tenminste, zo lijkt het. De bol rolt echter niet vooruit, maar “in de tijd terug, tegen de keer in” (92). Het gaat met andere woorden niet om een uiteenspatten, maar om een implosie:

“(...) de ogen dicht, de neus dicht, de oren dicht, de navel dicht, de aars dicht, en ten slotte de mond dicht nadat ik ~~mezelf~~ erin heb teruggemept, -geschopt, -geranseld, als in de zwijgende, bodemloze mond van een eindelijk ~~zichzelf~~ opslukkende en eindelijk ~~zichzelf~~ verterend(e) ~~vrouw~~ / moeras / afgrond / kut / heeal” (92).

Uit het werk van De Cordier spreekt een absolute weigering om de buitenwereld tegemoet te komen. Er bestaat een onzichtbare kloof tussen kunstenaar en wereld. De kunstenaar is een eenzaat, hij verafschuwt de tijd waarin hij leeft. “Moi, Thierry De Cordier, né en Flandres le 17 Juin 1954, philosophe du Dimanche, je n’ai absolument rien à voir avec le XX<sup>e</sup> siècle,” zo klinkt het – of net niet – in een van zijn wereldtoespraken (De Cordier 2002: 54). De enige daad die de kunstenaar in het universum van De Cordier stelt, bevindt zich op het niveau van de kunst. Het kunstwerk is ook alleen ‘werkelijk’ binnen datzelfde universum. Toch zoekt De Cordier schuchter toenadering vanuit zijn isolement. In feite kan je zijn hele oeuvre beschouwen als een onophoudelijk onderzoek van de (stuntelige) verhouding tussen

<sup>16</sup> *NIHIL... (Alaska revisited) – ik-vertering*<sup>2</sup> verscheen overigens eerder al in *De Wijnjaren: 1982-2002* als *Ik-vertering (lamento)* bij het werk *Vliegend ik (1995-2000)* van De Cordier.

kunstenaar en wereld. Alsof het werk van De Cordier de idee verbeeldt die aan het eigenlijke werk (of zelfs aan de ‘pose’ van het kunstenaarschap) voorafgaat. Een werk dat opnieuw eerder mogelijk dan reëel is. Op zijn *Boodschappendrager* lees je immers: “J’ai décidé de changer le monde (sans rien dire).”

Het belang van De Cordier voor Verhelst spreekt onder andere uit het verhalenborddeel *Tongkat*. In deze roman laat Verhelst een werk van de beeldende kunstenaar, met name *De Lijdensvanger*, optreden als personage<sup>17</sup>. De Cordier maakte het beeld naar aanleiding van een groepstentoonstelling in Puycelsi in 1988 (Fig. 8). *De Lijdensvanger* is een mansgrote pikzwarte pop waarvan de armen over een houten balk neervallen, als bij een gekruisigde. Het hoofd hangt slap naar beneden onder een grote zwarte kap. De manspop biedt het hoofd aan het lijden van de wereld, zuigt het op onder zijn dodemanskap. Het doel van de pop was, aldus De Cordier, “d’attraper la souffrance ambiante (tel un aspirateur), de la faire disparaître, pour n’en conserver – en fin de compte – que l’image même!”<sup>18</sup> De inwoners van Puycelsi zelf waren echter niet bereid hun zorgen toe te vertrouwen aan de zwarte lappenpop. De installatie van het beeld lokte meteen heftige reacties uit bij de plaatselijke bevolking.

De officiële huldiging van *De Lijdensvanger* verloopt relatief rustig, maar als De Cordier aan het eind van de dag terugkeert naar Puycelsi, blijkt dat het beeld verdwenen is. Het beeld, of wat er van overblijft, wordt de dag erop enkele meters verder teruggevonden, volledig verbrokken. Enkele inwoners van het stadje hebben in hun woede het beeld over de stadsmuren gegooid. Maanden later komt De Cordier overigens te weten dat de gemeenteraad de dag voor de opening van de tentoonstelling al unaniem beslist had het beeld te vernietigen. Van het verbrokkelde beeld bleef één deel relatief intact: de rug. De Cordier recycleerde dat deel later in een nieuw werk, *Aspirator* (‘Tien jaar later’). Het vormde verder de aanleiding voor de reeks *Zwarte Ruggen*. Wie *De Lijdensvanger* heeft vernietigd werd nooit onderzocht (De Cordier 2002).

Je kan je afvragen waarom *De Lijdensvanger* zulke hevige emoties losmaakte bij de inwoners van Puycelsi. In zekere, zij het tragische, zin heeft de *Attrape-souffrances* zijn doel niet gemist: de Puycelsonianen hebben wel degelijk hun frustraties botgevierd op de pop. Al had De Cordier waarschijnlijk wel wat anders voor ogen. Toch kan je stellen dat het incident het

---

<sup>17</sup> *De Lijdensvanger* heeft verschillende namen, waaronder *L’Attrape-souffrances*, *Crucifixion Maladroite* en *Painstick*.

<sup>18</sup> Uit *Eerste open brief aan de Puycelsonianen* (De Cordier 2002: 84).

beeld een meerwaarde heeft gegeven. In het gedicht *De Lijdensvanger spreekt* laat Stefan Hertmans het woord aan de gehavende pop, die na het incident “niet viel maar steeg / Steeg in de lucht / Tot een onuitroeibaar Ding / Dat boven de dorpen zweeft” (Hertmans in De Cordier 2002: 93). De oververhitte inwoners van Puycelsi hebben *De Lijdensvanger* niet vernietigd, maar, integendeel, verheven tot een martelaar.

De lijdensvanger treedt bij Verhelst op als personage in het eerste hoofdstuk van *Tongkat*. De lijdensvanger is hier een vrouw die in een periode van extreme koude op het kerkhof boven op de berg devotie predikt:

“En daar, onder die krioelende hemel, tussen de bevroren lijken en de verbouwereerde dorpsbewoners in, stond in een vrouw in een bruin kleed. Blootsvoets. Haar armen opgeheven, als de benen van een schaar. Aan haar hals hing een bord met een boodschap, maar de letters waren door de kristallen overwoekerd. Ze zei niets. Ze wees omhoog” (16).

Al gauw nodigt de vrouw omstanders uit om hun lijden aan haar door te geven: “Doe maar. Ik strijk me in met jullie lijden, zoals ik een tak met confituur instrijk. Ik ben de lijdensvanger. Hele zwermen bijen komen op me af. Spuw je gif uit. Maar blijf omhoogkijken. Omhoog!” (19). Aanvankelijk stuit de lijdensvanger op ongelooft. Als op zekere dag echter bloed stroomt uit enkele lijken en de letters ‘ORA’ (bid) vormt, dwingt ze het respect af van de aanwezigen. Dagelijks bestijgen ze de berg om de vrouw vol te spuwen met hun ellende en vervolgens “weer af te dalen met de hoop als vogels uit [hun] rug” (18). Elke dag vormt er zich een nieuwe letter, waardoor het woord van AMOR via AMORT evolueert tot MATADOR. De letters kondigen kennelijk de komst van een matador aan, misschien een voorbode van de naderende revolutie. Deze revolutie komt overigens voort uit een amalgaam van liefde (AMOR) en dood (AMORT). Het volk voelt zich in ieder geval bedrogen door deze afloop. Als de vrouw bovendien het bij de wet verboden woord ‘warmte’ uitspreekt, haalt men de koning erbij. De vrouw wordt uiteindelijk gedood door de ijsscherven die opspatten van onder de wielen van de koninklijke wagen. De woedende meute kiepert het verminkte lijf over de kerkheuvel. Na de dood van de lijdensvanger hebben de mensen opnieuw hoop.

Net als bij De Cordier verheft het volk de vrouw tot martelaar. Door haar dood belichaamt ze wat ze zelf meende te zijn: een lijdensvanger, een punt waarop alle frustratie en agressie gericht zijn. Je zou haast kunnen stellen dat haar dood onvermijdelijk was om haar ‘rol’ van

*Painstick* volledig te vervullen. Het feit dat het bordje om haar hals van bij het begin onleesbaar is, maakt dus niet alleen de tragedie uit van de lijdensvanger, het niet begrepen worden vormt een ‘voorwaarde’ voor haar bestaan als martelares. Zo is ook in *De Kleurenvanger* de boodschap van ‘Sint-Franciscus-van-de-Afkeer’ onverstaanbaar, want “komend uit een mond die naar binnen groeit” (133). In het onleesbare bordje of de onverstaanbare boodschap herken je uiteraard de hand van De Cordier. Verhelst legt die link zelf in *Vloeibaar Harnas* in zijn beschrijving van het personage Luka:

“Waar heb ik dat eerder gezien? Dat diep ineengedoken mensje, bedekt met besmeurde vodden, het gezicht onder lange met modder beplakte haren, de voeten in een plastic zak. Om zijn hals een brief. Samengeperst als een vogel. Stilgelegd hart. Die ondraaglijke negatie. Thierry De Cordier?” (39)

Verhelst verwijst hier waarschijnlijk naar *Zonder titel (beeldje om in een groentetuin te planten)* (1988) van De Cordier (Fig. 9). Luka wil zich, net als (de kunstenaar) De Cordier, afzonderen van de wereld, bij wijze van offer aan de kunst:

“Ze heeft zich in haar hoofd gehaald alleen te kunnen functioneren als ze afgesneden is van de wereld. Als het ware zoals die middeleeuwse vrouwen die zich lieten inmettelen om dichterbij God te komen.’  
‘Luka. Tot God?’  
‘Tot de hare dan, die van de kunst’” (46).

*De Lijdensvanger* figureert overigens ook in ander werk van Verhelst. In *De Boom N* benadrukt Verhelst vooral de wanhoop van het treurige beeld: “Hij heeft stokken onder een jas als schouders. / Werpt keer op keer een vogelzwerm op. / Bekwaamt zich in molenwieken als in wanhoop” (20). *De Boom N* gaat in zijn geheel verder op de ‘tuinmetaforen’ van De Cordier: er spreekt uit de bundel een verlangen ‘tot groente te worden’. De ‘N’ in de titel staat vermoedelijk voor ‘negatie’ of ‘niets’<sup>19</sup>, al koppelt Verhelst het ook aan schijnbaar banale betekenissen als ‘notelaar’ (*BN*: 46).

Naast de figuur van de lijdensvanger verwijzen ook andere elementen van *Tongkat* direct of indirect naar werk van De Cordier. Zo is er het personage Prometheus dat met behulp van een paar aangebonden adelaarsvleugels probeert te vliegen. Ondanks verwoede pogingen komt hij echter niet veel verder dan klapwieken: “Toen hij opnieuw kon staan zonder het uit te schreeuwen van de pijn, bond hij de adelaarsvleugels aan zijn armen en klapwiekte. Maar

<sup>19</sup> Zo lees je ook in het toneelstuk *Maria Salomé*: “De boom is de boom van de kennis van het niets” (8).

zelfs een titaan bleek niet geschikt om te vliegen” (95). Naast het verlangen te kunnen vliegen bestaat dan ook het melancholisch besef dat dit onmogelijk is. De enige vliegbeweging die Prometheus uiteindelijk zal vervolmaken, is de Icarische val<sup>20</sup>: op een dag wordt hij meegesleurd in een wagen en vervolgens van een gebouw geduwd.

“Ze sleurden hem de wagen binnen en trokken een zak over zijn hoofd. Het had niet eens één volle minuut geduwd. En in die ene minuut had Prometheus met zijn schele oor de toekomst gehoord. Hoe ze hem mee zouden nemen, eerst naar de kelders, en hoe ze hem daarna voor zich uit zouden duwen door het hoogste gebouw van de stad. Hoe ze hem daar met zijn gezicht tegen het venster zouden drukken. Een regen van glas en gensters. Hoe hij als een bloedkomeet in de lucht zou hangen, die ene luchtledige, eeuwige seconde lang, om daarna almaar sneller, met open armen naar de grond te reiken. En tijdens die val zou hij, dat wist hij nu al, een volstrekt nutteloze, maar volmaakte cirkel beschrijven” (121).

Je kan het personage Prometheus verbinden met het terugkerend symbool van de vogel bij De Cordier. Die vogel heeft echter, net als *De Lijdensvanger*, veel weg van een gekruisigde. In *De Vogel* (1989) zijn de uitgestrekte vleugels vastgenageld aan een plank (Fig. 10). De ondertitel van het werk luidt ‘Crucifix ornithologique’. *De Vogel* ziet er eerder uit als een mens met vleugels dan als een echte vogel, alleen lijkt de bewuste figuur te breekbaar om daadwerkelijk te kunnen vliegen. *De Vogel* is een tussenschepsel, vogel noch mens, en in die zin fundamenteel geïsoleerd. Als ook de kamerjongen in *Tongkat* een vogel ziet ontbinden, neemt hij pen en papier en begint te tekenen: “Niet de vogel, maar een mens met vogelbeenderen in plaats van armen” (215).

Een andere knipoog naar De Cordier is Prometheus’ haast rituele bestijging van de vulkaan:

“Naarmate Prometheus zijn huis achter zich liet, zakten zijn voeten dieper weg in het zwarte stof. (...) Zijn oren vertelden hem dat hij zijn doel naderde. De vegetatie minderde. Het stof werd korreliger en de bomen stonden zwartgeblakerd in de vlakte. Het landschap *gromde*. Na een tijd liep Prometheus op een korst, die de enige begroeiing uitmaakte van de berg. Nooit keek hij om. Hij had zijn ogen niet nodig. Wat hij wilde, lag voor hem uit” (93).

De berg of vulkaan is een centrale metafoor in het werk van De Cordier, en vormt, evenals de vogel, een belangrijk beeld voor het isolement. Zo maakt De Cordier allerlei trapeziumvormige bergen om in te schuilen. *De Passe-montagne* (1985) bijvoorbeeld, is een

---

<sup>20</sup> Dat houdt in dat hij, in termen van Peter Verhelst, zal ‘vliegen om te vallen’. De uiteindelijke val van Prometheus is meteen ook zijn dood.

‘berg’ op mensenmaat, waar onderaan nog net twee voetjes uitsteken. De Cordier wil de berg niet alleen bestijgen, hij wil zélf een berg worden. Ook uit het werk van Verhelst spreekt “een verlangen deel uit te maken van de vertraagde bloedsomloop van de berg” (*AL*: 63). Zo vertelt Prometheus, bijvoorbeeld, “[h]oe de binnenkant van een vulkaan leek op de binnenkant van zijn lichaam” (101). Verhelst plaatst bovendien zijn lijdensvanger – als outcast – niet toevallig boven op een berg.

In principe vind je in heel *Tongkat* verwijzingen naar het werk van De Cordier, dat baadt in een zwartgallig “eilandgevoel”: “wie het eilandgevoel bezit, wordt gedreven door een soort imploderend verlangen. Krimpen” (74). Dat is precies waar ook De Cordier in zijn kunst naar streeft: krimpen tot de staat van een steen, een groente, een peer, een teen enzovoort: “Ainsi je m’adonne à un drôle de plaisir: penser à la vie sans aucune émotion”<sup>21</sup>. Aan het begin van zijn kunstenaarschap noteert hij op een bierviltje: “Mein Kopf ist krank... Ich will weg, weg von alle die Menschen... Nicht mehr hier sein... Im Bergen leben, am rand eines Stilles See mit Schwarze Vogeln (...) Ich will nicht krank mehr sein (...) Ich will ein Vogel sein!”<sup>22</sup>. In het eerste hoofdstuk van *Tongkat* duikt een gelijkaardige drang naar zelfvergetelheid op. Het personage dat vermoedelijk Peter heet besluit zich terug te trekken op zijn eiland:

“Bezoek mij niet.  
Ik heb genoeg aan mezelf.  
Aan de herinneringen die ik ben.  
De verhalen.  
De veelkleurige repen rond de poten van een vogel.  
Werp die vogel in de lucht.  
Vergeet mijn woorden. Nu. Onmiddellijk. Ik wil door niemand herinnerd worden.  
Zelfs niet door mezelf” (81).

Beide fragmenten getuigen van een verlangen om in zichzelf te keren, om te krimpen. Dat verlangen omvat echter tegelijk een streven naar een haast mystieke vereniging. “De zelfomhelzing, zeker, maar ook een aanzet, een aandrift tot omhelzing van de ander, tot behelzing van het/de ontbrekende, tot Vereniging,” stelt Dewulf over het werk van De Cordier (De Cordier 2002: 138). In *Tongkat* lees je: “Als je zelf leeg bent, kun je je door alles laten vullen” (270). Dat brengt ons weer bij de metafoor van het Russisch poppetje: de drang om ‘kleiner te worden’ omvat de drang het ik te ontstijgen om zo deel te worden van iets of

<sup>21</sup> Fragment uit *Tuinschrijverij (Boek II)*, nr. 97, 03/05/1989, *jour de petites pluies...* (De Cordier 2002: 130).

<sup>22</sup> Fragment uit *Chansonette* 1983 (De Cordier 2002: 28).



iemand (Iemand) anders. Zo verwerpt ook De Cordier de wereld om er zelf een te kunnen worden.

De overeenkomsten tussen het werk van De Cordier en Verhelst vloeien deels voort uit een gemeenschappelijke affiniteit met de leer van Juan de la Cruz. Beide kunstenaars zijn met name geïntrigeerd door het martelaarschap en de idee van zelfopheffing. Verder speelt ook de berg bij De la Cruz een belangrijke rol. Tijdens een ‘Donkere Nacht’ trekt de mysticus door de woestijn en bestijgt hij de berg Karmel. Het bereiken van de top van de Karmel fungeert voor De la Cruz als symbool voor de volgroeide mystiek (Van het Kruis 1980). Zo is ook De Cordier voortdurend op zoek naar dé berg, waar hij zijn *Chantoir / Refuge* of ‘filosofenhut’ kan herbergen. Op een verzoek om zijn hut een vaste stek te bezorgen, antwoordt De Cordier:

“Ergens staat misschien nog een laatste berg te beschikking. Een berg alleen. Die noem ik dan de berg voor een hut alleen. Dat wordt dan de berg van het heengaan... En daar op die berg is het dat men zich nog een architectuur zonder architecten zal kunnen voorstellen. Voorlopig ben ik zoekend, maar het *Chantoir* zal zijn berg krijgen. Zo niet laat ik het verkommeren in de loods van de Gentse haven, waar het momenteel een onderdak heeft gevonden”.<sup>23</sup>

Tot nader order heeft De Cordier zijn berg nog steeds niet gevonden. Zoals ik al aanhaalde gaat het dan ook niet om een concrete, maar een ‘inwendige’ berg. Dat wordt bijvoorbeeld gesuggereerd door een tekening als *Lagrime* (1987) dat een hoofd weergeeft dat bedekt is met sneeuw. Zo zegt ook ‘Sint-Franciscus-van-de-Afkeer’ in *De Kleurenvanger*: “Ik woonde op de heuvel en de wereld zakte als donker water weg. Nee. De heuvel woonde in mij. Als ik de heuvel beklom, beklom ik mezelf” (142). (In de verte weerklinkt nog een alpenhoorn, wat dan weer De Cordiers wereldtoespraak in de Alpen oproept.)

De verwijzingen naar Juan de la Cruz impliceren niet dat je Verhelst en De Cordier kan beschouwen als mystici – daarvoor bevat het werk van beide kunstenaars teveel humor en relativering, wel heeft hun werk op zijn minst een mystieke inslag. “[De Cordier] is in die zin mystiek actief dat zijn werk kan beschouwd worden als een onophoudelijke poging, soms een strijd om extremen te verzoenen, een of andere Grote Eenheid te bereiken, ooit het finale, terminale beeld te scheppen. Evenzeer echter schuilt in dat werk een oerverlangen om, zodra de vereniging dreigt, de zaken opnieuw te scheiden. In sommige werken kunnen we dan ook spreken van een ontbonden mystiek. Mystiek komt, ten slotte, ook in de buurt van het

---

<sup>23</sup> Uit *Brief aan een architect* (De Cordier 2002: 78).

pornografische” (Dewulf in De Cordier 2002: 141). Zelf noemt De Cordier zich liever “philosophe de Dimanche” dan mysticus. De Cordier zet zijn eigen werk en ‘filosofieën’ dan ook voortdurend op de helling. Over het bestijgen van de berg schrijft hij: “Achteraf gezien is dé Berg schilderen uiteindelijk veel gemakkelijker dan dé Berg bestijgen... Bovendien brengt een gemiddeld schilderij dat enige berg voorstelt veel brood op de plank” (Fragment uit *Alpenmeer*, De Cordier 2002: 32).

Mystiek wordt overigens inderdaad vaak gekoppeld aan het pornografische. Dat gebeurt bijvoorbeeld via de reeks ‘*peredingen*’. De peer heeft bij De Cordier vaak de vorm van een vagina (*Kutlandschap*), maar kan evengoed fungeren als schuilplaats voor de kunstenaar of als kathedraal (*Kathedraal (Study for a poet’s shelter)*). Ook de aardappel krijgt bij De Cordier zowel mystieke als seksuele connotaties. In zijn reeks *Ik*-beelden hebben de in zichzelf gekeerde mannetjes telkens de vorm van een aardappel (Fig. 11). Tekeningen als *Ik ben de wereld* en *Groenten* tonen hoe De Cordier via een opgerold mannetje tot die vorm komt. De aardappel heeft veel weg van een wereldbol, maar kan ook een bloembol voorstellen, wat een mogelijkheid tot groeien impliceert. Dat laatste wordt bijvoorbeeld ook gesuggereerd door een werk als *Zonder titel (beeldje om in een groentetuin te planten)*. Die idee wordt bovendien benadrukt door Verhelst in *Verhemelte*:

“Je hebt je voeten omzwachteld  
met een plastic zak aan de deur laten staan. Je groef  
niet eens een put voor het verleden. Je laat je rijden  
naar de deur: de zak over je hoofd als een kroon,  
maar je bloeit als een boom op zijn kop,  
de worteldraden in de lucht, bloesems in je kop” (21).

De aardappel komt trouwens letterlijk aan bod in bijvoorbeeld *De Kleurenvanger* waar Sint-Franciscus-van-de-Afkeer het opnemen van kennis vergelijkt met ‘een aardappel die zich volpropt met zetmeel’ (143).

Dewulf schrijft over de aardappel bij De Cordier: “Van een teen tot een mens, van een boeddha tot een zelfportret, van het geringste tot het omvattendste, de hele wereld kan in zo’n aardappel” (Dewulf in De Cordier 2002: 148). Die stelling benadrukt de mystieke dimensie van zijn werk. Daarnaast boetseert De Cordier allerlei ‘geile’ aardappelen: zo is er de *Hot potato*, een aardappel waaruit een fallusachtige vorm puilt (i.e. een handvat van een braadpan). In principe is er bij De Cordier evenwel absoluut geen tegenstelling tussen het

seksuele en het mystieke. De kunstenaar wil immers een ‘zelfbevlekkend’ systeem creëren, wat zowel verband houdt met de filosofische idee van het heremietschap als met de ‘machines célibataires’ in de trant van Duchamp. Die idee wordt kracht bijgezet door Anna Luytens (denkbeeldige) *Brief van een Moeder*, gericht aan Thierry de Cordier: “Lilith: kracht en lust en langzaam heremietendom en universum. Dat is wat ik nu overal in uw werken zie. En af en toe een peertje” (Luyten in De Cordier 2002: 183).

Ook het werk van Verhelst bevat een gezonde dosis ironie, in tegenstelling tot wat Marc Reugebrink beweert in *Bzzlletin* – “Verhelst is veel, maar nooit ironisch” (Reugebrink in *De Nijs* 1996: 28). Denk bijvoorbeeld aan de oproep van de auteur in *Red Rubber Balls* om via een advertentie in de krant zelfmoordenaars te rekruteren: “Hun act kan gebruikt worden als voorprogramma” (*RRB*: 75). Bovendien worden mystiek en seksualiteit (en/of pornografie) voortdurend met elkaar verbonden, al wordt dat niet altijd expliciet gethematiseerd. Zo lees je bijvoorbeeld in *Tongkat* over het bed waarin Juan en de koningin de liefde bedrijven: “In de kamer stond een bed waarin je kon vallen tot het middelpunt van de aarde” (212). In het al eerder vermelde gedicht *Give me head, Johannes*<sup>24</sup> wordt het verband al duidelijker. De dubbelzinnige titel verwijst mogelijk naar het zelfverlies dat schuilgaat in een seksueel hoogtepunt:

“Ik heb geleerd niets meer te willen (...)  
Alleen  
Wil ik  
Alleen  
Het zich eindelijk over me heen buigende  
Zuigende Zwarte  
Gat” (7-8).

Verder blijkt uit de talrijke metafictionele uitspraken een (mystieke) drang naar het vatten én uitstellen van een ultiem beeld. Zo geniet het personage *Tongkat* (Ulrike) ervan de bestaande sterrenbeelden door elkaar te schudden tot nieuwe combinaties:

“Die avond ving ik alle sterren op door mijn ruiten met bladen te behangen en die witte speldenknoppen op het papier te tekenen. Daarna knipte ik de bladen in stukken en schudde die als een kaartspel door elkaar. Mijn vader boog zich over mijn schouder en zei: ‘Zo werden ze niet door God bedoeld.’” (131).

---

<sup>24</sup> Opnieuw een staaltje ironie van Verhelst: *Give me head, Johannes* lijkt een toespeling op het populaire liedje ‘Gimme hope, Jo’anna’ van Eddy Grant.

Elders lees je ook: “Ik had allerlei kasten ineengeknutseld. Sommige waren stevig, andere donderderden al na enkele seconden uiteen. Maar het meeste succes oogde ik met bouwsels die nauwelijks nog als kasten konden worden herkend” (128).

Bovendien spreekt ook uit het werk van Verhelst een verlangen naar een gesloten universum. Een vaak terugkerend ideaalbeeld is dat van de androgyne, of beter tweeslachtige mens. Verhelst refereert hier onder andere aan in *Vloeibaar Harnas*: “Ik heb me borsten voorgesteld, tweeslachtig, met de éne kant leven ontvangend, met de andere leven schenkend. Als een volmaakt universum” (37). De tweeslachtige mens is volmaakt in de zin dat hij een zelfonderhoudend, autonoom systeem vormt. Dat kan je, net als bij De Cordier, zowel in verband brengen met de drang om zich terug te trekken uit de wereld als met de veeleer erotische *machine célibataire*. In het hoofdstuk ‘katholicisme’ ga ik verder in op de specifieke betekenis van deze tweeslachtige (of geslachtloze) wezens.

In de tekst van *Philoctetes (fortify my arms)* (2002b) benadrukt Verhelst de erotische connotaties die je kan koppelen aan het heremietschap. De heremiet of kluizenaar ‘broedt op zichzelf’: “Ik ben de hoer / Van mijn eigen nacht / Geworden. / Mijn eigen bruidsjurk. / Ik heb op mezelf plaatsgenomen, broedend op mezelf” (11). De twee polen (mystiek en erotiek) worden ook verenigd in het beeld van de fruitboom: “Aan de eigen haren trok iemand zich uit de tuin omhoog. / Alsof die iemand een fruitboom wilde worden” (*RRB*: 13). Verhelst heeft het voortdurend over het verlangen ‘met een boom te vergroeien’. Zo omschrijft hij in *Red Rubber Balls* het menselijk geraamte als een “zwarte plant” die zich onderhuids vertakt (*RRB*: 17). Dat kan je verbinden met de mystieke lediging volgens De Cordier. Het fruit (of de groente) heeft echter ook sterke lichamelijke, seksuele connotaties, zoals Verhelst bijvoorbeeld aangeeft door ‘de vruchten’ die ‘tegen de buik’ worden gehouden (*RRB*: 14). In die zin is het verband dat Verhelst legt tussen *De Boom N* (de boom van het ‘niets’) en de notelaar misschien niet zo onschuldig of banaal als je op het eerste gezicht zou denken<sup>25</sup>.

Hertmans bestempelt de poëzie van Verhelst als “poëzie van de apocalyps” die gekenmerkt wordt door een “verlangen naar de goddeloze theologie van het Laatste Beeld”: “De mystiek in het werk van Verhelst is die van een satanische eucharistie boordevol niet vast te pinnen tekens” (Hertmans 2002b: 364, 380). Het werk van Verhelst omvat zeker een verlangen naar

<sup>25</sup> Toeval of niet, maar in de labyrintische *Pleasure Garden (De Kleurenvanger)* alsook in het labyrint van de Minotaurus (*Maria Salomé*) staan notenbomen. Het labyrint kan dan ook zowel geassocieerd worden met contemplatie als met erotiek (de tuin der lusten).

een Finaal Beeld, maar het deinst er evengoed voor terug. Het zoeken naar een laatste grond wordt bijvoorbeeld geïroniseerd door het spel met ‘labiele’ of ‘zelfondermijnende’ structuren, structuren die zo dwangmatig terugkeren dat ze zichzelf onderuithalen. Dat doet echter geen afbreuk aan het verlangen naar een Finaal Beeld. De perfectie wordt bereikt in en door de herhaling, in het *verlangen naar*. In dit opzicht bevat het werk van Verhelst, net als dat van De Cordier, een hardnekkige en hopeloos romantische naïviteit die in schril contrast staat met het apocalyptische doemdenken.

#### 2.1.1.2. De *dark rooms* van Juan Muñoz en Dirk Braeckman.

*The dull tinges of the day never penetrate my blackened skull.  
I live in four blank walls like an anchorite*  
J. Winterson, ‘Written on the Body’

Naast Thierry de Cordier speelt ook Juan Muñoz een belangrijke rol voor het werk van Verhelst, met name voor de idee van de ‘decapitatie’. Muñoz’ werk is erg uiteenlopend: naast architecturale installaties construeerde hij ook beeldhouwwerken, vaak als onderdeel van een driedimensionale ruimte. Bovendien schreef Muñoz, net als De Cordier, een heleboel filosofisch getinte teksten rond zijn eigen werk en opvattingen. Een tekst die vooral relevant is binnen dit thema is ‘Segment’ (1980) (Benezra & Viso 2001). ‘Segment’ handelt over een dorpje in Peru waar men jaarlijks naast het dorpsplein een soort hut bouwt en kort daarop verbrandt (Fig. 12). Iedere inwoner van het dorp die het ‘huis’ passeert, gaat naar binnen, verblijft er voor onbepaalde tijd en gaat dan weer verder. Niemand in het dorp kan zich precies herinneren waarom het huis of de ‘posa’ elk jaar gebouwd en vervolgens afgebrand wordt. De *posa* wordt ook elk jaar op een ander tijdstip gebouwd. Er bestaan geen neergeschreven regels over het hoe en waarom van het huis. Binnen het kader van de ‘decapitatie’ ben ik vooral geïnteresseerd in de ervaring van de inwoners als ze in de *posa* zijn. De meeste bezoekers omschreven het als “being in a dark room” (Muñoz in Benezra & Viso 2001: 69). Muñoz verbindt dat met A. Valentés omschrijving van “an experience whose ultimate content is the void, inasmuch as it is the negation of all content, which is opposed to the transparent state in which mystic experience is made possible” (Valente in Benezra & Viso 2001: 69). Muñoz gaat eigenlijk nog verder dan dat en stelt dat de dorpingen het huis binnentreden “in order to inhabit a moment of suspension” (Muñoz in Benezra & Viso 2001: 71). Hij neemt dus, net als De Cordier, de zogenaamd mystieke lediging erg letterlijk. Wat verder omschrijft hij de *posa* als “Crossroad. Place of transit. Space inscribed in its own exile. House/Interval. Place that is the negation of movement and at the same time generator of pathways” (Muñoz in Benezra & Viso 2001: 71).

Je kan het beeld van de *posa* verbinden met de kunstenaarsroman *De Kleurenvanger*. Hierin vertelt het personage Pablo over zijn geboortedorp, Valencia, en meer bepaald over de ‘Feesten van het Vuur’ in Las Fallas. Verhelst gebruikt het vuur hier opnieuw als beeld voor de autodestructie. De *falla* wordt – net als de *posa* – geconstrueerd om vervolgens vernietigd te worden:

“Elke wijk construeert een falla, een beeldhouwwerk uit karton dat eerst tentoongesteld wordt in het Palacio de la Lonja en later verbrand tijdens de Nit del Foc, de Nacht van het Vuur. ‘Kun je je zoiets voorstellen? Al die kunstwerken, want kunstwerken zijn het, die in rook opgaan?’” (85).

De omschrijving van de *posa* als ‘place of transit’ kan je echter ook in verband brengen met *Alaska*, met name met de dichtreeksen *Hotelrooms* en *Chambres d’amis* (Nyons). Dat laatste deel is overigens geïnspireerd op de gelijknamige groepstentoonstelling die Jan Hoet in 1986 organiseerde in Gent en waar ook Muñoz aan deelnam (Hoet 1986)<sup>26</sup>. In ‘Chambres d’Amis’ werden werken van uiteenlopende kunstenaars tentoongesteld in privé-woningen in Gent. De bedoeling van de tentoonstelling was om de ‘inkapseling’ van de kunst tegen te gaan, aldus Jan Hoet: “Discreet dringt de aktuele kunst binnen in de regionen waar ze sinds lang geen toegang meer vond: huizen, ruimtes waar mensen wonen” (Hoet 1986: 12). Muñoz construeerde voor ‘Chambres d’Amis’ enkele vervaarlijke balkons, die scheef – en dus niet betreedbaar – neerhingen van een plafond.

In *Hotelrooms* van Verhelst lijken allerlei parallelle kamers (en dus ook mensen, tijdstippen) door elkaar te lopen:

“je voelt een hand ademen in je rug  
maar als ik me op een zij wentel  
zit je in het raam weerkaatst te kijken  
naar iemand die zich met de rug naar je toe  
de armen langs het lichaam omhoog  
uit een jurk tevoorschijn wiegt  
als staat ze in een andere kamer” (42).

De kamers in *Hotelrooms* staan telkens in het teken van de leegte, zij het dan een ‘gevulde’ of ‘geladen’ leegte. Zo lees je over “het gapende gutsende wonder / van niets dat blijft opbloeien / en telkens in zijn volmaaktheid bevriest” (41). Het niets verkrijgt in *Alaska* een enorme materialiteit. Verhelst wekt de indruk dat de kamers in *Hotelrooms* ‘potentiële’ kamers zijn, eventueel kamers die in de herinnering zijn opgeslagen. De *dark rooms* bij Verhelst (de zwarte kamer van Juan in *Tongkat*, de installatie op De Nachten 2003) kan je dus niet alleen verbinden met het Niets of de leegte, ze suggereren evenzeer een oneindig aantal *virtual realities*. Zo omschreef ook Muñoz de *posa* in een adem als “negation of movement” en “generator of pathways”. Denk bovendien aan Muñoz’ bewering dat de verpletterende leegte in *Double Bind* een verlangen tot ‘volheid’ uitdrukt. In *Tongkat* lees je bijvoorbeeld over Juan: “De nachten in mijn cel waren donker als git. Ik voelde me als een zwarte kist in een zwarte kamer. (...) Ik wil niets. Ik wil niets. Ik wil niets” (201). Diezelfde Juan kan vanuit zijn ‘zwarte kamer’ echter wel doordringen tot de dromen van andere personages. Zo zegt ook

---

<sup>26</sup> Ook fotograaf Jan Vercruyse, die later nog aan bod komt, nam deel aan *Chambres d’Amis*.

Luka in *Vloeibaar Harnas* voor ze zich opsluit in haar ‘donkere kamer’ “dat ze van een ‘virtuele realiteit’ droomt” (112). In *Memoires van een Luipaard* lees je ten slotte het volgende: “Ik denk dat ik voor de leegte koos omdat ik die dan ongehinderd kon opvullen met de collectiestukken uit mijn kist” (44). Verhelst verbindt dus via het beeld van de donkere kamer uitstel (leegte, ‘suspension’) met verlangen (mogelijkheden). Muñoz verwoordt die idee heel poëtisch in verband met de *posa*: “In the face of desire, from time to time, there arises the possibility of constructing a room where the next moment is eternally delayed, indefinitely postponed. A room where a future, forever to come, never takes place” (Muñoz in Benezra & Viso 2001: 75).

Choreografe Meg Stuart, die sterk beïnvloed is door Muñoz – en die op haar beurt Verhelst beïnvloedt, werkte die idee uit in *Visitors Only* (Kaaithheater 2003). In deze voorstelling zitten personages ‘vast’ in een bouwvallige ruimte, of zelfs – letterlijk – tussen twee frequenties, zoals gesuggereerd wordt door het radiospel: “Zij [de dansers] zijn slechts passanten, *visitors* in het leven, horen nergens thuis” (Van Kerkhoven 2003). Ook dat kan je verbinden met de parallelle ruimtes in *Hotelrooms*. In *Vloeibaar Harnas* heeft het hoofdpersonage bovendien de indruk dat “In [zijn] hoofd een hand onophoudelijk aan de afstelknop van de radio [draait]” (54). Zo beschouwd kan de donkere kamer beperkt worden tot de ruimte in je hoofd.

Het beeld van de *dark room* kan je bovendien koppelen aan de introspectie, de “binnensmondsheid”, in het werk van Thierry de Cordier (*KV*: 136). Donkere kamers bij De Cordier zijn bijvoorbeeld de *Champignonnière* (1989), het *Dortoir* (1991) of de *Inktbergen* (1995) (Fig. 13). In *De Kleurenvanger* vraagt het hoofdpersonage zich af of je “een doos [kan] bouwen die de kleur zwart gevangen houdt? Als we ervan uitgaan dat zwart niet bestaat, zou de binnenkant van die doos dan bestaan? Kun je een doos bouwen rond een zwart gat?”<sup>27</sup> (135). De ‘zwarte doos’ staat hier in de eerste plaats symbool voor het isolement en wordt in verband gebracht met een mystieke drang tot ‘krimpen’: “Hoe word je een groente? Leer je ademhaling te beheersen. Graaf een twee meter diepe put. Laat je in het gat zakken zoals een tak of een pit. Laat iemand die van je houdt de zachte aarde over je uitgieten. Wacht” (138). Toch wordt ook hier de zwarte doos omschreven als een blinde vlek waarop je eindeloos veel beelden en verlangens kan projecteren:

---

<sup>27</sup> *De Kleurenvanger* ontleent zijn motto (‘J’ai décidé de Changer le Monde..!’) overigens aan Thierry De Cordier.



“Het is mogelijk in een blikken doos te zitten en het landschap met een rietje naar binnen te zuigen. (...) Toen mijn vrouw me beschreef hoe het groen om haar heen explodeerde, kleefde ik mijn lichaam vol wit fotopapier en ging zitten tegen de achterwand van mijn donkere kamer. Mijn vrouw haalde het rietje weg en ik werd een landschap” (138).

De *dark rooms* bij Verhelst, Muñoz en De Cordier kan je verder verbinden met de donkere kamers van fotograaf Dirk Braeckman<sup>28</sup>. De zwart-wit foto's in *z.Z(t). Volume II* getuigen van een ontzaglijke kaalheid en verlatenheid. Er spreekt met name een destructief element uit de nadrukkelijke zwartheid van de afbeeldingen. De foto's zijn dan ook niet altijd even toegankelijk of parafraseerbaar. Vaak zie je alleen een zwart vlak, een foto van een foto, een weerschijn (Fig. 14). Over de abstractie in zijn werk schrijft Braeckman: “Ik verwoord niet, ik verbeeld. (...) [E]en foto is eigenlijk niet méér dan een vlak van zwarten, witten en grijzen. Die heel abstracte visie werkt bij mij door in wat er op de foto staat: een portret, anekdote... Het fluctueert, ook in mijn eigen werk, tussen die abstractie en de voorstelling; tussen het object, de *matière*, en de afbeelding, de realiteit erachter, het zogenaamde *reële* beeld” (Braeckman 2001: 1-2)<sup>29</sup>. Dat onderscheid tussen ‘verwoorden’ en ‘verbeelden’ kan je makkelijk verbinden met de beeldende taal van Verhelst. Braeckman haalt in dit verband overigens zelf Verhelst aan: “De schrijver Peter Verhelst vond een recent werk [‘Gelakte Deur met Flitsreflectie’] zo intrigerend omdat hij het helemaal niet meer kon beschrijven. Hij kon het als schrijver nooit in woorden omzetten” (Braeckman 2001: 10).

Verhelsts installatie op De Nachten 2003 (deSingel) – de zogenaamde *Bodybox* – was duidelijk geïnspireerd door werk van Braeckman. In een centrale metaalachtige constructie werden teksten van Verhelst verteld en simultaan beelden gemaakt van een lichaam. De camera zat echter zo dicht op de huid van de gefilmde acteur/actrice dat je als toeschouwer moeilijk kon uitmaken om welk lichaamsdeel het ging. Net als bij Braeckman balanceerde de installatie dus tussen het abstracte en het figuratieve, alsook tussen ‘woord’ (de gebrachte tekst) en ‘beeld’ (de video-opnames). In het volgende hoofdstuk ga ik in op de pogingen van Verhelst om zelf een taal te creëren die beeld wordt.

---

<sup>28</sup> Dirk Braeckman construeerde voor de poëziezomer van Watou 2003 letterlijk een ‘donkere kamer’ waarin beelden van buitenaf geprojecteerd werden. Deze installatie werd door Verhelst voorzien van een reeks gedichten.

<sup>29</sup> Bij gebrek aan paginareferenties heb ik het interview in de catalogus zelf genummerd, gaande van p1 tot en met p10.

### **2.1.2. Het vergaan als kunst.**

*The words were spoken as if there was no book*  
W. Stevens, 'The house was quiet and the world was calm'

Naast deze inhoudelijke referenties kan je ook het werk van Verhelst zelf als ‘autodestructief’ omschrijven. Verhelst wil namelijk een plastische taal ontwerpen, een taal die beeld wordt. Een taal die meer suggereert dan uitspreekt. Een taal die, ten slotte, zichzelf uitwist. Een boek dat rechtstreeks inwerkt op de lezer – Verhelst gebruikt vaak het beeld van een injectie – impliceert immers het opheffen van de taal. Verhelst visualiseert die opvatting via het beeld van het ‘brandende’ of ‘wegsmeltende’ kunstwerk. “Het mooiste boek,” zo lees je in *Aars!*, is “het brandende boek” (59). Als ook in *Het Spierenalfabet* het hoofdpersonage op een oud verborgen document stuit, stelt zijn vriendin Lore:

“Neem nu die pakjes die je vanmiddag uit het beeld geklopt heb. Op de perkamenten doosjes stonden teksten die bijna vergeeld waren. De inkt was al zo door de tijd witgezogen dat de tekst bijna weg was. In feite vind ik het jammer dat je ze gevonden hebt. Louter theoretisch dan. Ik vind het een mooi beeld, tekst die zichzelf langzaam vergeet” (112).

Datzelfde boek begint overigens met de vraagstelling “Hoe kan een beschreven blad opnieuw maagdelijk wit worden?” (9), een echo van de in *Verhemelte* gestelde vraag of “de taal zelfmoord [kan] plegen? (23). In *Verhemelte* wordt zelfs een poging ondernomen de taal met wortel en al uit te rukken: “‘Westwaarts moeten we,’ leg je uit, ‘Johannes zoeken, die van In den Beginne was het Woord, hem opgraven, hem uit de windsels rollen, hem voor eens en voor altijd —.’” (48).

Je kan Verhelts streven verbinden met wat Francis Bacon beoogde in zijn schilderijen: “I want very, very much to do the thing that Valéry said – to give the sensation without the boredom of its conveyance” (Bacon in Van Alphen 1992: 28). Verhelst streeft immers, net als Bacon, naar een zintuiglijke, niet-rationele overdracht van zijn werk. De taal wordt dan ook voortdurend geschetst aan de hand van lichamelijke metaforen. Verhelst ontleent zijn omschrijvingen van de taal als ‘lichaam’ deels aan de films van Peter Greenaway. Zo draait bijvoorbeeld *The Pillow Book* (1996) om een vrouwelijke kalligraaf die op zoek gaat naar een minnaar om een hoofdkussenboek mee te maken (Fig. 15). Verhelst gebruikt dat beeld onder andere in *De Kleurenvanger*, waar het hoofdpersonage een man ontmoet wiens “hele lichaam behangen [was] met woorden” (39). De man tovert het ene woord na het andere tevoorschijn tot het personage “alle woorden die betrekking [hebben] op lichaamsdelen met al [zijn] zintuigen [heeft] geproefd, geknepen, besnuffeld, bekeken en beluisterd” (40). Enkele bladzijden eerder lees je dat er maar één manier is om een boek te stelen: “Scheur de bladen

één voor één uit, kneed ze tot proppen en eet ze langzaam, in de juiste volgorde op” (39). Dat kan je verbinden met een andere film van Greenaway, met name *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989), waarin de minnaar van het hoofdpersonage stikt in zijn lievelingsboek door toedoen van een jaloerse echtgenoot.

De idee van een taal die beeld of lichaam wordt, hangt voorts samen met een christelijke wereldbeschouwing. Jezus Christus is immers de belichaming van het woord van God. Alles wat God uitspreekt wordt onmiddellijk realiteit. In Genesis lees je: “Toen sprak God: ‘Er moet licht zijn!’ En er was licht” (Gen. 1,3). “Het woord dat Ik spreek zal in vervulling gaan,” luidt dan ook “de godspraak van Jahwe de Heer” (Ez. 12: 28). Verhelst gebruikt dat beeld bijvoorbeeld in *Tongkat*. Het personage hoeft het woord ‘gordijnen’ nog maar half te zeggen en ze zijn er al:

“[Ik wilde] gordijnen. Ik had het woord nog niet helemaal uitgesproken of ze hingen al voor de ramen. Gordijnen die zo vliedun waren dat ze het licht in room veranderden.  
‘Gordijnen,’ zei ik.  
En daar waren ze opnieuw. Gordijnen die zo dik waren dat ze wel van vlees leken. Zwaar als tapijten”(202-203).

Ook in *De Kleurenvanger* vertelt het personage lijfstokman hoe hij “het woord ‘scharlakenrood’ [maar hoefde] te lezen en een scharlaken vingertje duwde de juiste lade in [zijn] hoofd al open en de herinneringen wolken op” (110). Verhelst expliciteert dit ‘mechanisme’ in een voorstudie van *Memoires van een Luipaard* die verscheen in de Dietsche Warande en Belfort (2000):

“Elk lichaam dat je hebt geschilderd,  
kun je je later opnieuw voor de geest halen  
door je vinger of je tong te laten nadenken.  
Niets meer, niets minder. Kortom:  
het wonder van de taal, het oude verhaal van vlees en woord”<sup>30</sup>.

Opvallend is dat deze voorstudie integraal werd opgenomen in de uiteindelijke versie van *Memoires van een Luipaard*, met uitzondering van de laatste zin. Het verhaal van ‘vlees en woord’ staat nochtans centraal in het werk van Verhelst. Zijn hele oeuvre is immers een

---

<sup>30</sup> Peter Verhelst & Lili Dujourie, *Caresse, Pandora, La passion du noir, Places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting* (DWB 2000/3).

poging om taal beeld te laten worden. De mogelijkheid van taal om dingen tot leven te wekken – in figuurlijke zin – maakt uiteraard de kracht uit van het medium. Zo zegt ook Juan over de kamerjongen: “Ik dacht dat zijn allergrootste fascinatie veroorzaakt werd door het besef dat alles mogelijk was op papier” (TK: 215).

Door woorden door te strepen (*Alaska, Nee (over poëzie)*) geeft Verhelst in zekere zin de onmogelijkheid van zijn eigen project toe: hij doet hier immers een beroep op niet-talige middelen om de taal uit te wisselen. In die zin heft de taal ‘zichzelf’ absoluut niet op. Je kan echter opperen dat het verlangen naar het onmogelijke deel uitmaakt van de melancholieke kant van zijn werk. Soms cultiveert Verhelst dan ook de kloof tussen ‘droom’ en ‘daad’. Zo lees je bijvoorbeeld in *Vloeibaar Harnas* ter verdediging van de ‘anti-architectuur’: “Het doorbreken van de architecturale grenzen was voor mij belangrijker dan de bouwpraktijk. Niet te verwonderen dat mijn huizen tot nu toe papieren huizen zijn gebleven” (104-105). In *De Kleurenvanger* suggereert Verhelst dan weer dat de verbeelding elk concreet beeld overstijgt: “Sprak ze [mijn vrouw] van een schuchtere zon, dan smeulde die onder mijn huid. Zoals elke blinde beleefde ik het landschap intenser door naar de beschrijvingen ervan te luisteren” (136). In die zin is taal rijker dan het beeld dat ze poogt op te roepen.

Bovendien spreekt mijn eigen studie over het werk van Verhelst de idee van een puur zintuiglijke taal tegen: ik beweer immers dat zijn oeuvre doorspekt is met (beeldende) intertekstuele referenties. Het werk van Verhelst is dan ook ontzettend geconstrueerd, in tegenstelling tot dat van andere ‘lichamelijke’ schrijvers als Jeanette Winterson. Zo beschouwd, komt er bij het lezen van Verhelsts boeken heel wat rationaliteit en achtergrondkennis aan te pas. Ik ben het dan ook stellig oneens met Yves van Kempen die suggereert dat Verhelst lukraak ‘plaatjes schiet’ in zijn werk. In het themanummer van *Bzzlletin* over het werk van Verhelst schrijft Van Kempen: “Vertellen is voor hem [Verhelst] vooral het ontsteken van een ideeënvuurbal, van een samengebald geheel in vele afzonderlijke delen, een briljant vuur van woorden, zinnen, vergelijkingen, fragmenten, scènes en associaties met een soms sterk repeterend karakter, waarin beelden oplichten waarachter zich een samengesteld verhaal schuilhoudt, of beter: waarin een reeks van mogelijke verhalen wordt gesuggereerd. (...) Verhelst verbergt geen alomvattende betekenis in wat hij te vertellen heeft, en evenmin brengt hij er op elkaar gestapelde betekenislagen in aan” (Van Kempen in *De Nijs* 2001: 3). Het werk van Verhelst ‘verbergt’ inderdaad geen ‘alomvattende betekenis’, maar het bevat wel degelijk *betekenis* en een duidelijk geconstrueerde, zelfs

gezochte structuur. In tegenstelling tot wat Van Kempen beweert, is Verhelsts oeuvre één opeenstapeling van betekenislagen, zoveel zelfs dat je er dreigt in zoek te raken – en dat is blijkbaar wat Van Kempen is overkomen. Dat oeuvre afschilderen als indrukwekkend vuurwerk is volgens mij een manier om je er als lezer makkelijk van af te maken. Van Kempen gaat dan wel in op het belang van structuren bij Verhelst – hij spreekt terecht van een “vrijheid in gebondenheid” – toch stelt hij lezen gelijk aan slikken: de lezer moet zich “gewonnen” geven “aan [het] fantasierijke, kolkende en schuimende proza” van Verhelst (Van Kempen in De Nijs 2001: 8). Ik sluit me eerder aan bij Thomas Vaessens’ opvatting. Vaessens bekent in zijn artikel over postmoderne leesstrategieën dat hij *Tongkat* heeft gelezen met een “truttig spoorboekje” bij de hand (Vaessens 2001: 3). Hij beargumenteert dat *Tongkat* de lezer aanzet tot een afwijkende maar toch “consistente” logica. “Allerlei impliciete leesinstructies,” concludeert Vaessens, “dwingen de lezer van *Tongkat* tot een rationale en oplettende leeshouding” (Vaessens 2001: 3). Je moet als lezer dus voortdurend op je hoede zijn: overgave aan het “kolkende en schuimende proza” gebeurt op risico van verdrinking. In het hoofdstuk ‘reflectie’ kom ik nog terug op de dwingendheid van het werk van Verhelst. Ik wil hier in de eerste plaats aanstippen dat je de boeken van Verhelst ook op een erg niet-zintuiglijke manier kan (en soms zelfs *moet*) lezen.

Toch meen ik dat Verhelsts poging om taal beeld te laten worden niet helemaal tot mislukken gedoemd is. Zelfs Vaessens, die pleit voor een erg gesystematiseerde lezing van *Tongkat*, stelt dat “[b]eeldenrijm (...) het voornaamste stijlmiddel in de roman [is]” (Vaessens 2001: 3). Beelden worden dus aan elkaar gekoppeld op basis van associatie, niet op basis van een rechtlijnige logica. In romans als *Tongkat* gaat de schrijver inderdaad over tot een soort ‘beeldenbombardement’ waardoor het boek erg moeilijk te parafaseren of verwoorden is. Beelden worden bij Verhelst *ad nauseam* op elkaar gestapeld, wat leidt tot een uitputting van de (betekenisvolle) taal:

“Het lichaam van de stervende aids-patiënt met het gezicht van de stervende Jezus. De kluizenaar. De travestiet – en in zijn/haar uiterste consequentie de transseksueel. De priester in kazuifel die de hostie omhoogduwt. De marcherende geometrische figuren in Neurenberg. Mike Tyson – of in meer verfijnde vorm Cassius Clay. De matador en de stier. De zelfmoordenaar. De personages van Jean Genet. De schilderijen van Francis Bacon. De sadomasochist. De foto's van Mapplethorpe. De films van Greenaway. De exhibitionist. De nazi-standbeelden. Het parende lichaam. Het etende lichaam. En bij uitbreiding: alle pure en toegepaste kunst. *Ad infinitum*. Of *ad nauseam*. Naar keuze” (VH: 75).

Verhelst hanteert hier het principe van ‘the music speaks louder than the words’: door het éne schokkende beeld op het andere te stapelen vervloeit alles tot een soort ‘ruis’. Het lezen van Verhelsts boeken is in die zin een sisyfusarbeid, waarbij ook de lezer uiteindelijk het ‘bewustzijn verliest’. Zoals ik eerder bediscussieerde moet je dat weliswaar sterk relativeren. Het beeldenarsenaal van Verhelst is inderdaad overdonderend, maar je moet toch een behoorlijk naïeve lezer zijn om na het lezen niet meer dan ruis over te houden.

In *De Kleurenvanger* verbindt Verhelst zijn *ad nauseam* werkwijze met de ‘sfumato’-techniek van Leonardo da Vinci (met betrekking tot *Het Laatste Avondmaal*):

“[De Vinci] was de uitvinder van het sfumato, een schilderstechniek waarbij kleuren geleidelijk in elkaar overvloeien en zo hun contouren verliezen. Ik heb altijd gedacht dat die techniek iets te maken had met zijn zoektocht naar het perpetuum mobile. Eeuwige beweging. Vervagen van contouren. Transformaties. Metamorfofen” (228).

Verhelst past deze techniek toe op literatuur in de hoop de zin (als ‘richting’ of als ‘betekenis’) van zijn werk te ondermijnen. Volgens Bart Vervaeck slaagt hij daar alvast in in de dichtbundel *Verhemelte*: “De ultieme ontploffing die Verhelst teweegbrengt in zijn laatste bundel, is de explosie van de betekenisvolle taal, de vertrouwde orde die vanuit het verhemelte de hemel belooft omdat ze vanuit haar eigen gesloten systeem de geordende werkelijkheid ontvouwt” (Vervaeck 1997: 740). Die stelling pleit opnieuw voor een niet-rechthoekige lezing van het werk van Verhelst.

Verhelst appelleert voorts via de talloze beeldende referenties in zijn werk eerder aan een visuele dan een literaire cultuur. Er wordt zelfs relatief weinig gerefereerd aan ander literair werk. Bovendien geeft ook de aandacht voor het vormelijke Verhelsts affiniteit met de beeldende kunst aan. Hij maakt meer bepaald gebruik van visuele middelen om een – letterlijk – beeldende taal te ontwerpen. De morsetekens op het omslag van *Alaska*, bijvoorbeeld, verwijzen naar de keversculpturen van Jan Fabre<sup>31</sup>. Je kan de vorm van de tekens ook lezen als een buste of vrouwenlichaam. Verhelst lijkt daarmee een antwoord te bieden op een uitspraak uit *De Kleurenvanger*: “Misschien slagen mijn woorden er ooit in de

---

<sup>31</sup> De morsetekens worden herhaald op de twee flappen van de kaft van *Alaska* en vormen elkaars spiegelbeeld. De tekens stemmen overeen met de morsetekens in het gedicht *My sweet P(rince-moi) / ik-vertering*. Hier moet je de tekens evenwel van rechts naar links lezen. De betekenis ervan is terug te vinden op dezelfde bladzijde, met name in het zinnetje dat (in spiegelschrift) links in de kaft verdwijnt: “niets ontbreekt mij op de berg niets te zijn om alles te worden evenmin” (*AL*: 63). Verhelst verwijst met dit citaat naar de berg Karmel van Juan de la Cruz.

perfecte vorm aan te nemen van een meisjeslichaam” (41). Diezelfde kافت van *Alaska* reageert bovendien op de lichaamstemperatuur van de lezer: bij aanraking licht de anders onzichtbare tekst op. In *Verhemelte* haalt Verhelst een gelijkaardige kunstgreep uit. In de tekst lees je: “Je nam je voor gedichten te schrijven / die, op hun kant gezet, een hartslag zouden weerkaatsen” (36). Verhelst bedoelt dat uiteraard figuurlijk. Toch kan je werkelijk – als je de dichtbundel op zijn kant zet – de schommelende lijn die de dichtregels verbindt lezen als de weergave van een hartslag. De aanvankelijk beweeglijke hartslag wordt aan het einde van de bundel overigens een relatief constante ‘flat line’, eventueel als symbool voor de dood van Icarus.

In *Tongkat* lees je dat Juan houdt van de oosterse kalligrafie omdat taal en beeld samenkomen in de grillige lettertekens:

“Soms kronkelden de letters als slangen over de bladzijden. Soms was er geen onderscheid meer tussen tekeningen en letters. Soms kon je een bladzij alleen maar lezen door met je vingertoppen over de letters te gaan. (...) [L]etters die niet als letters werden herkend maar als dieren, lichaamsdelen, voedsel” (210-211).

Als je de taalfilosofie van Verhelst doortrekt, wordt het verschil tussen literatuur en beeldende kunst dan ook relatief klein. Als taal beeldend is en beelden verhalend zijn, kan je bezwaarlijk nog een ondubbelzinnige lijn trekken tussen de twee. Uiteraard kan taal nooit helemaal beeld worden. Verhelst slaagt er evenwel in de grens tussen beide velden te problematiseren. Centraal staat dus een dubbele beweging: de schrijver laat het ‘woord’ ‘vlees’ worden, maar werkt dat tegelijkertijd hardnekkig tegen. Dat doet hij bijvoorbeeld door zijn eigen ficties voortdurend te ondermijnen. Zo lees je ook in *De Kleurenvanger*: “De waarheid? Ik kan de waarheid verzinnen. Ik kan verhalen verzinnen. Desnoods kan ik het vlees opnieuw woord laten worden” (*KV*: 83).

## **2.2. Tauromachie.**

*La dulzura, el estupro / la risa, la violencia,  
la sonrisa, la sangre / el cadalso, la feria*



De ‘tauromachie’ is een term die verwijst naar de kunst van het stierengevecht. Dat gevecht duikt op in haast alle werken van Verhelst. Ik ga slechts kort in op dit thema omdat de elementen die hier aan bod komen ook elders besproken worden. Het thema van het stierengevecht is dan ook een variatie op andere, aanverwante thema’s bij Verhelst. Ik beperk me daarom tot het aanhalen van een aantal fragmenten die rechtstreeks verband houden met de tauromachie. Het opvallendste kenmerk van het stierengevecht bij Verhelst is waarschijnlijk het samengaan van Eros en Thanatos. Dat kan je bijvoorbeeld al afleiden uit de eerder genoemde matador – “een stier met brandende horens” – wiens naam voortvloeit uit AMOR (liefde) en AMORT (dood) (*TK*: 22). Verder wordt ook in het laatste hoofdstuk van *Otto* – getiteld *Tauromaquia* – de liefde (of seksualiteit) beschreven in termen van een fataal spel. In het gedicht *Snake-dancing* lees je: “Ze buigt. / Als ze recht komt staan mijn vingers / op haar rug. Ze lacht, / scherpt haar tanden als ze in mijn ogen kijkt. / Ik dans, ontwijk haar gif” (49). Soortgelijke beelden zijn uitgezaaid over het toneelstuk *Maria Salomé*. In een gesprek tussen Prometheus en de Minotaurus luidt het: “Ik hou wel van stierengevechten als de trofeeën uit lichaamsdelen bestaan. (...) Zoals bij de liefde” (19). Volgens Bart Vervaeck zijn het stierengevecht en de seksualiteit in *Otto* verbonden via het beeld van smelten en stollen: “In het vrijen vervloeit de mens met de ander, tot hij weer stolt en scherp glas wordt waaraan hij (en de ander) zichzelf kwetst. Zowel in het vloeien als in het stollen gaat het om strijd en uitgummen. In het vloeien wist de mens zichzelf uit, als bloed in een stierengevecht. (...) In het stollen wordt de mens een scherf, een spiegel met scherpe randen die snijden en krassen” (Vervaeck 1997: 737). Zowel in de liefde als in het stierengevecht staat dus macht, maar ook het afstaan van macht, centraal.

De stier (of het stierengevecht) fungeert voorts als metafoor voor versplintering. De duivel – die geassocieerd wordt met fragmentatie – wordt immers vaak voorgesteld als gehoornde: “Is dit het zegel van de Antichrist, die tollende gehoornde kop?” (*VH*: 93) Zo zijn ook de rebellen in *Tongkat* – i.e. de tegenhangers van het systeem – te herkennen aan de hand van een paar horens. Peter de Nijs verbindt de tauromachie met het pentagram in het algemeen: “Het pentagram is immers vanouds het teken van de antichrist, de duivel, die vaak wordt afgebeeld met een gehoornde kop” (De Nijs 2001: 35). De horens treden bij Verhelst inderdaad vaak op in combinatie met het pentagram. Als de rebellen in *Tongkat* één van de bewoners van het

<sup>32</sup> “De zachtheid, de ontering / de lach, het geweld / de glimlach, het bloed / het schavot, de kermis” (Alberti in Sánchez 1985: 52).

paleis uitschakelen vindt men een “lijk op de keukenvloer (...), met gespreide armen en benen. Het hoofd had de ster moeten vervolledigen. Maar in plaats van het hoofd lag er de kop van een stier” (67). Het systeem wordt hier in zekere zin vervolmaakt door een antisysteem.

In zijn voorstelling van het stierengevecht verwijst Verhelst vaak naar werk van Francisco de Goya, meerbepaald naar *La Tauromaquia*, een reeks etsen rond het thema van het stierengevecht (1814-1816). De prenten geven de verschillende stappen weer in het gevecht tussen mens en dier. Voorbeelden zijn *De Cid Campeador rijgt nog een stier aan zijn lans* of *Een bravourestukje van Martincho in de arena van Zaragoza* (Ansón & Centellas 1997) (Fig. 16 en 17). In *Vloeibaar Harnas* stelt de hoofdfiguur, in navolging van Goya, een ‘Kleine Tauromachie’ samen:

“Ben in een ets van Goya gestapt die de zeer handige student van Falces voorstelt, die, gewikkeld in een rode cape, de stier met de bewegingen van zijn lichaam om de tuin leidt. Heb me onder de rode cape een wiegend meisjeslichaam voorgesteld. Heb haar gefluister opgevangen terwijl ze de begeleidende danspassen uitvoert” (34).

Dit fragment kan je opnieuw lezen als een samengaan van Eros en Thanatos: de stier en de matador proberen elkaar te ‘verleiden’. In *De Kleurenvanger* gaat het personage lijmstokman in de leer bij Goya. Zo kom je te weten dat Goya, aldus Verhelst, stierenbloed en -pels gebruikte voor zijn etsen (102-104). Ook dit personage wordt, zij het impliciet, gekoppeld aan het duivelse. Lijmstokman wil immers alle bestaande kleuren verenigen in een bijenkorf om zo tot het witte licht van God te komen. Hij heeft het voortdurend over zijn zoektocht naar God, maar is uiteindelijk vooral uit op vernietiging. Bij zijn leermeester Goya heeft hij dan ook geleerd dat er soorten zwart bestaan die zo intens zijn dat ze alle andere kleuren opsorpen.

Je kan het stierengevecht overigens in verband brengen met de lusstructuur die centraal staat in het volgende hoofdstuk. Ik beperk me hier tot het hypnotiserende effect dat volgens Verhelst uitgaat van de voortdurende draaibeweging in het stierengevecht:

“(…) Bovenal hield ik van het laatste kwartier. Stier en man oog in oog. Rode lap en degen tegenover de horens. De eigenlijke pas de deux. Het lokken, het verleiden. Het moment waarop het ene lichaam langs het andere heen gleed, almaar dichterbij. En ten slotte de finale beweging, de danspassen van de dood” (248). [cursief gedrukt in origineel]

Hetzelfde beeld komt bijvoorbeeld ook terug in *De Kleurenvanger*, waar Michelangelo een blok marmer dronken voert door de omcirkelende beweging van zijn lichaam:

“Probeert u aan het volgende te denken: op de grond ligt een immense marmeren kubus, ervoor staat een naakte, stomende man. De man stapt op de kubus af, loopt er in nauwer wordende kringetjes omheen, omsingelt de kubus met zijn blik en met zijn ideeën tot het marmer er dronken van wordt. Op het ene mogelijke ogenblik slaat de man zijn armen om de kubus en gaat over tot de omhelzing, maar het marmer geeft zich natuurlijk niet zomaar gewonnen. Wat volgt, lijkt op een worsteling: waar de man het marmer aanraakt, begint het te smelten en modelleert hij het met de bewegingen van zijn lichaam” (33-34).

In *Maria Salomé* komt de cirkelstructuur van het stierengevecht op een andere manier aan bod: uit het bloed van de gedode stier wordt een nieuwe stier gevormd: “Na elk gevecht wordt het rode zand verzameld / Daarmee wordt een nieuwe stier geboetseerd / en overschilderd met een zwarte pels / Daarna wordt de stier opgewreven en gevoederd met buskruit” (46). Dat kan je verder verbinden met het eindeloze labyrint van de Minotaurus, die soms ook geassocieerd wordt met de term taumachie:

“PROMETHEUS: Ze kwamen achter je aan,  
ze volgden die draad,  
die rode ader  
en waar die stopte...  
MINOTAURUS: ... lag ik.  
ARIADNE: De weg naar ons hart...  
PROMETHEUS: ... was zonder uitgang.  
MINOTAURUS: Tenzij je mijn ingang een uitgang wil noemen” (17).

De doolhof is eindeloos omdat hij geïnterioriseerd is: “Ik heb het labyrint ingeslikt” (*MS*: 29). Het labyrintische wordt hier bovendien vooruitwendig in de dialogen die de vorm aannemen van een perpetuum mobile. Zo zie je hoe in bovenstaand fragment het ene personage het andere aanvult, als in een voortdurende pendelbeweging. Bart Vervaeck omschrijft ook de ingewikkelde liefdesrelaties tussen de verschillende personages in *Maria Salomé* als “labyrintisch” (Vervaeck 1997: 734). In het volgende hoofdstuk, alsook in het hoofdstuk over het katholicisme kom ik nog uitgebreid terug op de lusstructuur in het werk van Verhelst.

### 2.3.2 Reflectie.

*Art no longer wants just spectators,  
but now chooses to have witnesses... accomplices*  
F.A. Miglietti

De term reflectie is behoorlijk dubbelzinnig. Enerzijds behelst de term een visuele dimensie: reflectie verwijst naar kijken, weerkaatsing, weerschijn. Die betekenis wordt bijvoorbeeld gesuggereerd door de spiegeling in de titel *Otto*, de dichtbundel die Verhelst in het vakje ‘reflectie’ plaatst. Anderzijds omvat reflectie een be-spiegelend aspect: men kan reflecteren over iets, ergens over nadenken, iets in overweging nemen. In dit hoofdstuk zal ik het vooral hebben over manieren van kijken (of algemener: waarnemen), over de specifieke relatie subject/object en de macht die beide instanties in het kijkproces op elkaar kunnen uitoefenen. Niet toevallig zullen hier voornamelijk fotografen en videokunstenaars aan bod komen, kunstenaars die een speciale band hebben met het kijkproces. De manier van kijken zal meestal ook iets zeggen over hoe deze kunstenaars met betekenis(vorming) omgaan.

Het thema ‘reflectie’ speelt reeds in het vroege werk van Verhelst een belangrijke rol. In de dichtbundel *Master* (1992), bijvoorbeeld, verschijnen allerlei figuren op het netvlies van de focalisator, alsof hij door een viewmaster kijkt. Het beeld is evenwel verstoord: “Het geklik van de view master: / te veel licht en chemicaliën; rare pluisjes en krassen / voor mijn ogen, als zit daar een stekelige hand tussen / mij en mijn plaatjes” (23). De plaatjes van de viewmaster ontkiemen in het hoofd van de toeschouwer: het zijn “kleine foto’s die opengaan, in mij verschieten” (23). De beelden verdwijnen echter al even snel als ze verschijnen. Het zijn veelal opflitsende (en weer uitdovende) indrukken. In het gedicht *Viewmaster en Lucifer* laat Verhelst de plaatjes opbranden: “tot een flakkerende tong de minuscule / foto’s uit het kaartje weglikt. / (en de vuurpunt in mijn ogen doodduwt.) / Als niks” (50). In *Klaus Nomi* geeft Verhelst aan dat er een moordende werking kan uitgaan van kijken: “Achter de toneelkijker zit jij misselijk van geluk / te dromen, maar wat is een droom? / Het palindroom van moord” (26). In *Warhola* wordt dit proces omgekeerd. De *silk screens* van Andy Warhol worden in dit gedicht in verband gebracht met zijn dood: “Uit het deurtje fladdert het penseel druipnat over / twee verformfaaide auto’s waartussen Marilyn met stijve / mond / en Elvis in een schietbeweging: zelfportretten van de dood (...) prefiguratie of visioen?” (51). Het doek voorspelt (of veroorzaakt) schijnbaar het tragische lot van de kunstenaar. De bundel *Master* draait echter niet letterlijk om moord, maar om de dood van betekenis, vanwege het opflitsende karakter ervan. Hieruit blijkt meteen al dat kijken en betekenisvorming twee nauw verwante thema’s zijn bij Verhelst. In later werk zal Verhelst de verhouding tussen subject en object nog veel uitgebreider onderzoeken. Ik denk hier in de eerste plaats aan het tweeluik *Memoires van een Luipaard* (2001) – *Alaska* (2003).

Centraal in mijn analyse staat de verhouding tussen schrijver en lezer en het spel dat zich in het werk van Verhelst tussen beide instanties voltrekt. Ik bespreek de objectiverende macht die uitgaat van het kijken (of lezen) en hoe Verhelst die traditionele machtsrelatie problematiseert door de specifieke structuur van zijn werk. Vervolgens komt de – noodzakelijk – actieve rol van de lezer aan bod. Verder behandel ik de relatieve openheid en de daaruit volgende herhaalbaarheid van Verhelsts werk.

### **2.3.1. Verlangen & geheugen – *Hommage à...***

Aan het begin van *Memoires van een Luipaard* staat het opschrift ‘Orfeo et Eurydice’, een verwijzing naar de operabewerking van deze Griekse mythe door Christoph Willibald von Gluck. In principe kan je *Memoires van een Luipaard* lezen als een traditioneel liefdesverhaal. Een vrouw leeft samen met haar vriendin, maar vermoedt dat deze haar wil verlaten. Aan het eind van het verhaal vermoedt de vrouw iemand op straat en tekent het gezicht van haar geliefde op het lijk: “Het gezicht van mijn geliefde, getekend op dit gezicht. De perfectie” (99). Tenminste, of de liefdesmoord al dan niet wordt gepleegd, blijft onduidelijk. Het boek geeft hierover geen uitsluitsel. Verhelst herinterpreteert aldus de Orpheusmythe en suggereert dat Orpheus moedwillig omkijkt op zijn terugweg van de onderwereld. Dat hij, met andere woorden, het beeld van zijn geliefde verkiest boven haar werkelijke gedaante. (Denk aan *droom* als het palindroom van *moord*.) De Orpheusmythe komt nog op een andere manier aan bod in het verhaal. In principe kan je aan het eind van *Memoires van een Luipaard* zonder al te veel moeite verder lezen met het begin. De laatste zin van het verhaal bovenaan de bladspiegel is immers vrijwel gelijk aan de eerste zin van het ‘hoofdverhaal’ (“Het is een van die nachten waarop de lucht even zacht is als de buik van een kat”). Verder is de laatste alinea van dat ‘hoofdverhaal’ een variatie op het begin van het ‘subverhaal’ (“Die nacht werd ze wakker zoals ze altijd had gedaan” en verder). Er is dus sprake van een voortdurende Orfische op- en neergang. Vaak lijken de personages dan ook ter plaatse te trappelen. Je kan dat verbinden met de boa-structuur, die reeds aan bod kwam in verband met de labiele structuren bij Verhelst. *Memoires van een Luipaard* heeft met andere woorden een structuur die in haar eigen staart bijt.

Ik ga hier verder op in via een vergelijking met de videoreeks *Hommage à...* (1972) van Lili Dujourie, waaraan Verhelst refereert in zijn dankwoord (Fig. 18). In *Hommage à...* ligt een vrouw, de kunstenaar zelf, naakt op een bed. De camera is bevestigd op een statief en toont

het bed in de lengte vanuit een iets lagere positie. Gedurende de opnames rolt Dujourie traag en met grote concentratie telkens weer in en uit het bed. Tegelijk beeldt ze poses uit, waarmee ze onder andere refereert aan renaissancistische schilderijen, en algemener aan een hele kunsttraditie die het vrouwelijk lichaam tot onderwerp heeft. In zijn artikel ‘Weerloos werk’ merkt Dirk Lauwaert op dat de statische camerapositie de rol van de regisseur wegcijfert: “Dujourie ondergraaft regie. In plaats van een shot op te nemen belicht ze een strook tape, binnen een meetbare tijd. Ze wil niets doen zien, maar laten kijken” (Dujourie 2002: 11). De toeschouwer “kijkt” bijgevolg niet, hij “registreert” (Dujourie 2002). In *Memoires van een Luipaard* is er sprake van een gelijkaardig ‘camerastandpunt’. Je volgt het hele verhaal via de blik van een vrouw, die allesbehalve statisch, maar wel anoniem is. De vrouw wordt namelijk niet traditioneel gekarakteriseerd in termen van uiterlijk of persoonlijkheid. In die zin vormt zij een onpersoonlijk medium waar je doorheen ‘kijkt’. Bij Dujourie blijft ook het object anoniem, of beter: geobjectiveerd. (‘Object’ en ‘subject’ overlappen dan ook in *Hommage à...*: Dujourie is tegelijk focalisator en gefocaliseerde.) De vrouw op het bed is pure lichamelijkeheid. Ze toont haar lichaam aan de toeschouwer/voyeur die de intimiteit van de slaapkamer is binnengedrongen, maar draait het hoofd weg van de camera. In *Memoires van een Luipaard* is er sprake van een gelijksoortige ‘fetisjering’. De geliefde wordt namelijk herleid tot een verzameling lichaamsdelen: “Ze ging op mijn hand liggen. Haar gezicht boven dat van mij. Ernstig. In zichzelf gekeerd. Een glanzende, witte streep tussen haar oogleden. Het strakgespannen, gevlochten touw in haar rug. Overal zag ik haar hart kloppen. Rode bloemen in haar hals” (57).

Er is voorts een overeenkomst tussen de tijdservaring in *Hommage à...* en *Memoires van een Luipaard*. Dujourie voert telkens weer dezelfde, of gelijkaardige, bewegingen uit. Haar bewegingen verworden tot een soort metronomisch heen en weer schommelen. Ze worden ook zodanig traag uitgevoerd dat je soms erg geconcentreerd moet zijn om de beweging te volgen. *Memoires van een Luipaard* ontvouwt zich volgens een zelfde ritme. Het verhaal speelt zich grotendeels af tijdens een hete, lome zomer. Er is daarbij sprake van een zekere gelatenheid (wat eventueel al wordt gesuggereerd door het ‘luipaard’ in de titel). In het verhaal komen bovendien voortdurend doelloze bewegingen aan bod en dit op verschillende niveaus. Zoals reeds werd besproken, lopen einde en begin van *Memoires van een Luipaard* vrijwel naadloos in elkaar over. Zo lees je ook aan het eind van *Hotelrooms*, de eerste gedichtenreeks in *Alaska*: “[...] alsof je had gewild / dat alles opnieuw kon beginnen” (43). Binnen *Memoires van een Luipaard* zelf zijn er echter nog andere plaatsen waar je ‘lussen’

kan aanbrengen. Op blz. 37 begluurt de focalisator een vrouw vanuit de tuin: “Het licht in het huis vlamt op en ik hurk neer als een struik. (...) Ze wrijft een haarlok achter het oor en legt de hand daarna op de buik. Kijkt me plots recht in de ogen”. Op blz. 83 ziet diezelfde focalisator echter dat ze op heel gelijkaardige wijze begluurd wordt door een individu in de tuin: “Toen pas zag ik het gezicht achter het raam. Ik begon me het eerst te ontkleden. (...) Ik bleef het gezicht achter het raam aankijken”. Aangezien er geen sprake is van een concrete karakterisering, is het niet uitgesloten dat het hier om dezelfde (of *eenzelfde*) vrouw gaat. In dat geval komt het personage oog in oog met zichzelf (of een variante op zichzelf) te staan. Misschien lees je ook daarom:

“[I]n mijn slaap werd ik wakker (...). Het kan zijn dat dromen en werkelijkheid versmolten, maar ik zweer dat handen me uitkleedden, me voorzichtig droogwreven, aankleedden en onderstopten, dat een mond naast mijn oor ononderbroken neuriede en dat ik mezelf zag staan in een tuin, traag wuivend in een lucht die geurde naar vruchten, terwijl, in de diepte van de tuin, iemand naar me wuifde. Ze zeggen dat wie zo diep slaapt uiteindelijk zichzelf tegenkomt” (51).

Bovendien wordt de idee van de lus, van de zinloze (i.e. richtingloze) beweging, vaak gethematiseerd. Over de buurvrouw van het meisje, lees je: “In de tuin had ze een vierkant gemaakt van zand. Soms zag ik haar daar met een hark bezig. Met gesloten ogen danste ze achterwaarts door het vierkant en veegde met die beweging haar eigen voetafdrukken weg” (20). Er komen nog heel wat andere lussen aan bod in *Memoires van een Luipaard*, zoals de “vleermuis [die] nerveuze lijnen door de lucht [trekt]” (39), een vlinder die “verbaasd Arabische letters in de lucht [begint] te schrijven” (54) of de “complexe, choreografische kwaliteit van de ochtendrush” (68). Ook in *Alaska* buigt iemand zich “over het raadsel / van in lucht oplossende sporen” (47).

Deze verhaaltechnische en gethematiseerde vorm van circulariteit maakt dat het niet altijd duidelijk is of een gebeurtenis al dan niet plaatsvindt. In het subverhaal van *Memoires van een Luipaard* schrijft Verhelst over “het geluidloze ogenblik waarop je van alles losgezogen blijft hangen” (66). De hele roman lijkt zich in dat ene ogenblik af te spelen, in de twijfel tussen beweging en niet-beweging. Dat geldt overigens ook voor de video’s van Dujourie. Zo stelt Jean Fisher: “In *Hommage à...* the languorous abandon of the body recalls that half-light between sleeping and waking, the oscillation between tranquillity and the restlessness of the insomniac on a hot summer’s night, the ‘lassitude before words’ that is the necessary prelude

to creative thought” (Fisher in Dujourie 2002: 104-5). In dezelfde zin vormt *Memoires van een Luipaard* de aanzet tot een verhaal. Beide werken handelen dan ook over verlangen, over het ‘telkens weer’ uitvoeren van een handeling, zonder ooit tot een finaal beeld te komen: “Toen ik haar zag, wist ik dat ik mijn ultieme schilderij ooit wel zou maken. Als ik maar genoeg zou herhalen wat ik aan het doen was. Niet de herhaling is het doel, maar de perfectie die door de herhaling wordt bereikt” (71). Over *Hommage à...* schrijft Fisher: “Dujourie’s tracings (...) indicate something of the nature of desire’s obsessive processes” (101). Dat kan je verbinden met de personages in *Memoires van een Luipaard*, die stuk voor stuk behept zijn met dwangmatige trekjes. De voortdurende herhaling van dezelfde handelingen (een haarlok achter het oor brengen, een blouse met een hand dichthouden) is vaak de enige vorm van karakterisering die voorhanden is.

De herhaling en de lus zijn niet alleen van belang voor *Memoires van een Luipaard*, maar ook voor *Alaska*. In een interview met HUMO geeft Verhelst aan hoe hij zich voor *Alaska* liet inspireren door de dansers van Ultima Vez: “‘Alaska’ is zeer beïnvloed door mijn werk met dansers. Alleen al hoe een groep zich opwarmt, vind ik fantastisch om te zien: hoe lichamen zich heel traag aan bijna religieuze rituelen overgeven, geleidelijk ontdooien [...]. Als je’t een tijdje volgt, merk je dat het eigenlijk heel simpel is: een lichaam maakt een beweging, en daar moet automatisch een tegenbeweging op volgen. Datzelfde principe hanteer ik in ‘Alaska’: ’t zijn wiegende bewegingen die zich in bochten kronkelen; elke zin krijgt door de zin die erop volgt een andere betekenis” (Verhelst in Vanegeren 2003). De dansers zetten met andere woorden een perpetuum mobile, een cluster van beweging en tegenbeweging, in gang. Doordat een danser zijn evenwicht verlegt, wordt een beweging (en dus betekenis) gevormd. *Alaska* is op een gelijkaardige manier opgebouwd: zinnen worden afgebroken en gaan verder op de volgende regel. De dichtregels (i.e. enjambementen) verleggen dus voortdurend hun ‘zwaartepunt’ waardoor verschillende betekenissen ontstaan. *Alaska* voltrekt zich bijgevolg volgens een schommelende, eindeloos doorgaande lijn. Dat kan je op thematisch vlak verbinden met *Memoires van een Luipaard* en *Red Rubber Balls*, waarin de personages veelal staan te ‘heupwiegen’. Ook Dujourie onderneemt in *Hommage à...* een poging om aan doelgerichtheid te ontsnappen: “De intentie is vooral door het liggen aan de betekenis van het staan en stellen te ontsnappen. (...) Het bewegen van het lichaam is hier niet doelgericht of intentioneel” (Lauwaert in Dujourie 2002: 15).



Je kan de schommeling in *Alaska* eventueel interpreteren als een omschrijving van de *condition humaine*. In de reeks *Alaska* beseft het ik dat “er niets te beseffen valt / behalve de drang om op en neer te springen / onophoudelijk en koppig neer te springen” (50). Of wat verder: “levenslang loopt men in lussen / trappelt men ter plaatse op en neer” (63). In die zin verschilt de mens maar weinig van de vliegjes die “dwangneurotische geometrieën (...) in de lucht tekenen” (*VH*: 93). De autodestructieve Icarusfiguur, die wel vaker figureert in het werk van Verhelst, ontpopt zich hier tot regenererende Orpheus. De lus (of de herhaling) is overigens niet enkel van toepassing op het menselijk bestaan, het is ook een voorwaarde voor kunst. Die idee komt aan bod in zowat elk werk van Verhelst, maar treedt opvallend op de voorgrond in *Maria Salomé*: “Het begin van de kunst / Is de op- en neergaande beweging van de herhaling / (...) Het doel van kunst is de perfectie” (33). Dat doel is echter een onbereikbaar – hoewel na te streven – doel.

Ten slotte verwijst Verhelst in *Memoires van een Luipaard* vrij expliciet naar de video’s van Dujourie: “Keer op keer bekeek ik het fragment. En elke keer moesten mijn ogen iets overwinnen om zich niet in slaap te laten wiegen: traag deinden ze met de beweging van de camera mee tot ze dat ritme in zich opgenomen hadden en er samen met de lens in slaagden om zich, heel even maar, scherp te stellen” (89). De overeenkomst tussen *Memoires van een Luipaard* en *Hommage à...* blijkt overigens al uit de respectievelijke titels van de twee werken: beide handelen over het geheugen, de herinnering, over het oproepen van iets dat niet langer in een bepaalde vorm aanwezig is. *Memoires van...* en *Hommage à...*<sup>33</sup> gaan terug op iets voorafgaands, de vraag is alleen waarop? Dujourie refereert aan bepaalde poses uit de schilderkunst, maar aan welke? Zoals Dirk Lauwaert schrijft: “Ze is meer [...] geïnteresseerd [...] in de rol van huldebrenger dan in het gehuldigde zelf. Een typische *double bind* waarin autoriteit erkend wordt, maar niet herkend. (...) De bewegingen zijn in het negatief geschreven. Ze houden geen geheim vast; zijn niet terughoudend (alleen op zichzelf gericht, imploderend)” (Lauwaert in Dujourie 2002: 9, 19). Ook over *Memoires van een Luipaard* kan je bezwaarlijk stellen dat de gebeurtenissen rechtlijnig worden verhaald. Het onvermogen om iets in die zin vast te houden wordt bovendien expliciet gethematiseerd: “toen [...] besepte ik [...] dat al mijn tekeningen niets anders waren geweest dan de voorbereiding hierop: een scherp afgelijnd lichaam dat wegsmelt. Dat ogenblik dat de herinnering het afneemt. En daarna de afwezigheid” (90).

---

<sup>33</sup> Een ander werk van Dujourie heet bijvoorbeeld *Herinnering aan een ontmoeting*.

Ook Juan Muñoz is gefascineerd door de werking van ons geheugen. Over de opbouw van de *posa* schrijft hij in *Segment*: “Couldn’t this humble construction also be a gesture, repeated year after year, that stems from the need to remember a story and from the suspicion of having forgotten it?” (Benezra & Viso 2001: 73)<sup>34</sup>. Muñoz situeert de *posa* met andere woorden op de grens tussen onthouden en vergeten. Een aanverwant beeld komt aan bod in de roman *Tongkat*. Na een tocht van enkele weken wordt het vernielde dorp van Prometheus opnieuw opgebouwd uit de overgebleven brokstukken. Het resultaat is “Een exacte kopie van wat tot puin was geslagen. Een huis opgebouwd uit zijn eigen herinnering” (92). Dat beeld hangt bovendien samen met de postmoderne idee van de opvoering als vernietiging, waar reeds aan werd gerefereerd in het hoofdstuk ‘decapitatie’. Herinneren is immers een vorm van selecteren en dus van vergeten. Verhelst refereert in dit verband soms aan de Orpheusmythe. Zo mag Peter in de roman *Tongkat* bij het afdalen in de metrogangen onder geen beding omkijken, wat waarschijnlijk impliceert dat hij zijn bovengrondse leven achter zich moet laten (*TK*: 43). Opnieuw herinterpreteert Verhelst een klassieke mythe: Peter moet zijn verleden vergeten bij het afdalen, niet bij het verlaten van de hel.

Het geheugen speelt ten slotte ook een belangrijke rol in het werk van Luc Tuymans. In een gesprek met Juan Vincente Aliaga zegt de kunstenaar: “[A] good painting to me denounces its own ties so that you are unable to remember it correctly. Thus it generates other images” (Loock etc 1996: 12). De figuren in de schilderijen van Tuymans worden doorgaans dan ook omschreven als onverschillig of zelfs als “empty shells” (Loock etc 1996: 77). Het gebrek aan representatie moet dus een veelheid aan associaties opwekken. Die idee zal verder uitgewerkt worden in het hoofdstuk over ‘dissectie’ en ‘castratie’.

### **2.3.2. *Work in progress*: ‘Intention is in the eye of the beholder’.**

Uit de vergelijking met *Hommage à...* blijkt dat fictie voor Verhelst *work in progress* is, een beleving die telkens opnieuw wordt opgebouwd door de toeschouwer of lezer. In *Tongkat*, bijvoorbeeld, lijkt het alsof de chronologie van het verhaal danig overhoop werd gehaald.

---

<sup>34</sup> De *posa* houdt dus zowel verband met destructie (‘decapitatie’) als geheugen (‘reflectie’).

Maar ook al probeer je alle fragmenten in elkaar te passen, je komt nooit tot een definitieve verhaallijn. Zo lopen periodes van extreme hitte en barre koude kriskras door elkaar. Het boek eist dan ook een actieve participatie van de lezer. De betekenishiaten bieden immers ruimte voor sterk uiteenlopende lezingen.

Belangrijk in dit verband is het werk van dadaïst Marcel Duchamp. Duchamp beschouwde kunst niet als een doel, maar als een onaf proces. In de dichtbundel *Alaska* staat vooraan een zwart-wit foto van het werk *Etant Donnés* van Duchamp afgedrukt (Fig. 19 en 20). *Etant Donnés* is een driedimensionaal kunstwerk, verstopt achter een deur met twee kleine kijkgaatjes (Ramírez 1998). De toeschouwer krijgt dus nooit het werk in zijn geheel te zien. Het enige wat de kunstenaar aanreikt zijn de “*étant donnés*” (namelijk ‘1. La chute d’eau 2. Le gaz d’éclairage’). Door echter met je ogen te bewegen tussen de gaatjes kan je je wel een zeker beeld vormen van wat zich achter de deur bevindt. Die beeldvorming is volgens Duchamp een wezenlijk aspect van kunst, die naar zijn mening verder reikt dan het zintuiglijke (Ramírez 1998). Zo is ook bij Verhelst het lichamelijke vaak een opstapje naar iets hogers. In *Tongkat* lees je: “Op hun netvlies gloeiden ze maar even na, die woorden, maar in die hersenen ontkiemden ze” (309). In die zin vertoont het werk van Verhelst, zoals ik al aanstipte, een aantal raakpunten met het Symbolisme.

Het feit dat de toeschouwer aan beeldvorming doet neemt niet weg dat de waarneming wel degelijk gestuurd wordt. Duchamp voorzag zijn *Etant Donnés* van een gebruiksaanwijzing, die onder meer zeer duidelijke richtlijnen bevatte van de installatie van de vrouwelijke pop. In die richtlijnen wordt nadrukkelijk vermeld dat een spot op het geslacht van de vrouw gericht moet worden. Dat geslacht vormt tevens het geometrische middelpunt van het werk. Duchamp was erg geboeid door “the idea of having absolute control over the angle of observation, of obliging the observer to ‘spy’ by making him discover the (possibly forbidden) object of desires through some peephole” (Ramírez 1998: 224-5).

Van de naakte vrouw is alleen het lichaam te zien. Haar hoofd is weggedraaid van de kijker. Er vindt dus een zekere depersonalisatie plaats, waardoor de vrouw wordt getoond als lustobject. In die zin is *Etant Donnés* verwant aan de video’s van Lili Dujourie, waar de kunstenaar het hoofd afwendt van de camera en haar lichaam als het ware “aanbiedt” aan de kijker (Dujourie 2002). Bij Duchamp gaat het nog verder dan dat. Op de foto’s van de binnenkant van de installatie zie je dat de vrouw niet eens een hoofd heeft, enkel haar: “the

hair [...] is the face” (Ramírez 1998: 209). De pop mist voorts onderbenen en de linkerarm: “Through the peep holes in the door it *looks* like the body offered up to love, but seen in the photographs of the *Manual* it is a mutilated doll, or the innards of a human being being placed on a sacrificial alter” (Ramírez 1998: 208). Ramírez noemt dit een voorbeeld van het surrealistische *double image*: je *weet* dat de vrouw niet echt is, en toch appelleert het tafereel aan je verlangens. Dat maakt uiteraard ook deel uit van de kracht van het werk.

Verhelst maakt in zijn werk voortdurend gebruik van die ‘dubbelheid’. Personages worden duidelijk geëtaleerd als ongeloofwaardig, maar nodigen toch uit tot identificatie. In de roman *Tongkat*, bijvoorbeeld, komen zoveel verschillende, leugenachtige personages aan bod in de eerste persoon, dat je tolerantie als lezer paradoxaal vergroot. Alle personages worden namelijk tot op zekere hoogte inwisselbaar. Zo zijn de eerste woorden van de koning: “Ik ben de koning. Ik ben de koning niet. Ik heb mezelf laten verdwijnen, ik heb mezelf opnieuw uitgevonden en ik ben niet van plan daarmee op te houden. *Je est un autre est un autre est un autre*” (227). Verhelst drijft het principe van de alteriteit zodanig door, dat personages letterlijk een ander worden. Zo laat hij de koning overlappen met zijn eigen zoon, de kroonprins, of met zijn volstrekte tegenpool, de rebellen. Andere ‘tongkatten’ kunnen zich dan weer transformeren in een hond, een vleermuis, een kei: “Prometheus lag als een lome kat in een boom (...). Sloot zijn ogen en liet zijn schele oor als een jachthond snuffelen aan de lucht. (...) Prometheus hing de hele dag als een vleermuis aan de takken. (...) Als een zwerfkei zat hij op de zwerfkei en sloot zijn ogen” (98-100). Doordat personages geëtaleerd worden als inwisselbare constructies, vormen die transformaties geen contradictie. Dat kan je ook verbinden met *Memoires van een Luipaard*, waar een vrouw zichzelf lijkt te begluren.

Een andere overeenkomst tussen *Étant Donnés* en het werk van Verhelst is de (relatieve) openheid. In *Étant Donnés* komen toeschouwer en kunstwerk samen in een concrete ruimte. Tussen de toeschouwer en de vrouwelijke pop zit immers letterlijk een cinematografische donkere kamer – een *dark room*. Die donkere kamer wordt bij Duchamp een soort tussenruimte waarin de beeldvorming plaatsvindt. De beeldvorming hangt dus ergens tussen kunstwerk en toeschouwer in. Het is derhalve niet louter de toeschouwer “qui fait le tableau”. Waarschijnlijker is dat toeschouwer en kunstwerk elkaar sturen, zoals dat ook bij Verhelst het geval is. De boeken van Verhelst zijn namelijk erg suggestief. Dat betekent echter niet dat de lezing volledig vrijblijvend of *gratuit* is. Je wordt wel degelijk gestuurd in je lezing. Het werk van Verhelst is dan ook doorspekt met metafictionele uitspraken. Het feit dat je als lezer

wordt uitgenodigd om zelf delen aan te vullen, om het werk te beschouwen als een *work in progress*, kan immers ook een manier zijn om de lezing te sturen. Neem bijvoorbeeld volgend fragment uit *Memoires van een Luipaard*:

“Ik heb altijd aanleg gehad voor tekenen. Als kind liep ik door het huis, gewapend met potloden en papier, en tekende alles wat ik zag. Stoelen. De tafel. Vork en mes. *Dingen*. Dat dachten mijn ouders. Ze hadden niet door dat bijvoorbeeld het tekenen van een vork de hand opriep die haar vasthield” (14).

Dit metafictionele fragment wijst erop dat wat je letterlijk leest minder belangrijk is dan wat gesuggereerd wordt. De lezer die dit niet opmerkt en een traditioneel, rechtlijnig verhaal verwacht, is vanuit dit perspectief dan ook een “slechte” lezer.

Tot slot wil ik nog aanhalen dat Verhelst zelf behoorlijk dubbelzinnig is over de relatieve openheid van zijn werk. In een interview met De Groene Amsterdammer stelt hij: “Lezen is eigenlijk net patience spelen. Verhalen zijn zinloos omdat ze niet tot een inzicht leiden. Wel nodigen ze uit tot spelen, tot het maken van nieuwe reeksen, met misschien wel als enig nut het verdrijven van de verveling. Persoonlijk ingrijpende boeken? Ik denk niet dat die bestaan. En een nuttig boek? Ik ken er geen een. De mensen mogen mijn boeken naar eigen goeddunken begrijpen. Van eenduidigheid heb ik de buik vol. Schud de elementen uit mijn boeken als een pak kaarten door elkaar en speel er net zo lang mee tot je een eigen duiding aan het verhaal hebt gegeven” (Verhelst in Pleij 1996: 1). Toch loopt Verhelst niet hoog op met de uitlatingen van bepaalde recensenten over zijn werk. Zo ‘vrij’ is de lezer dus blijkbaar niet. Ik denk dan ook dat je zulke uitspraken met een grote korrel zout moet nemen. Ook Thomas Vaessens noemt Verhelsts suggestie tot *gratuit* lezen “vals” (Vaessens 2001: 2). Je kan vertellen aldus beschouwen als een vorm van ‘verleiden’: Verhelst verleidt de lezer – mede door de uitspraken die hij doet in interviews – tot betekenisloos lezen, terwijl deze net voortdurend op zijn hoede moet blijven.

### **2.3.3. De orfische blik: voyeurisme versus exhibitionisme.**

De deur waar je in *Etant Donnés* door ‘piept’ heeft volgens Ramírez allerlei herderlijke connotaties (cf. het woordspelletje “l’eros, c’est la vie *du champ*”): “The rustic door guarding the most valuable of our treasures is an archetype of the collective consciousness” (Ramírez 1998: 228-9). Duchamp liet zich voor *Etant Donnés* naar alle waarschijnlijkheid inspireren

door *L'Origine du Monde* van Courbet (ca. 1866). De Cordier heeft zich in zijn reeks 'peredingen' ook laten inspireren door Courbet, vooral dan in het werk *Genotszadel (Telle une fleur ouverte aux abeilles...)* (1989). De peervormige vagina bij De Cordier verwijst overigens naar de vorm van het vrouwelijke of 'ontvankelijke' urinoir van Duchamp (*Fontaine* 1917) (De Cordier 2002).

Je zou kunnen opperen dat Ramírez een wel erg mannelijke interpretatie geeft van ons zogehete "collective consciousness". De Cordier, Duchamp en Dujourie verwijzen met hun werk echter naar een hele (kunst)historische traditie die onmiskenbaar geconcipieerd werd vanuit de mannelijke blik. Het opvoeren van die traditie is overigens vaak sterk ironiserend. In *Etant Donnés* gluur je immers door twee piepgaatjes naar niet meer dan een verminkte leren pop. In *Hommage à...* word je als toeschouwer 'gedwongen' in een – soms pijnlijk – voyeuristische positie. Het gaat hier dan ook niet langer om de traditioneel 'orfische' blik die de vrouw objectiveert. Je zou veeleer kunnen stellen dat het in dit geval de toeschouwer is die geobjectiveerd wordt: "[De] registratietechniek [bij Dujourie] sluit een passieve, derde waarnemer binnen – een perverse minnaar" (Lauwaert in Dujourie 2002: 9). Het voyeurisme wordt immers 'gecounterd' door een vorm van exhibitionisme. Het object toont zichzelf, heeft een intentie en dús een objectiverende macht over het (zogezegde) subject: "(...) onherroepelijk word ik gevangen binnen deze onevenwichtige kijkact, veroordeeld tot medeplichtigheid aan een uitwisseling tussen kijken en tonen die niet eerlijk, niet gelijkwaardig georganiseerd blijkt. (...) Zo wordt ieder die kijkt impliciet in de positie voor de camera [...] klemgezet" (Lauwaert in Dujourie 2002: 12-3). Zoals de titel van het artikel ('Weerloos werk') al suggereert, zijn zowel 'object' als 'subject' weerloos. Het genadeloos registrerende is in die zin allesbehalve neutraal, maar houdt, integendeel, een zekere perversie (letterlijk omkering, 'ontaarding') in.

Met betrekking tot het werk van de fotografe/tekenares Valérie Mannaerts stelt Thierry de Duve dat de vrouwelijke kunstenaar gevangen zit in een contradictie: "Être femme c'est faire le tri dans ceux qu'on laisse y pénétrer. Être artiste c'est l'offrir aux regards de tout le monde. Être femme artiste, c'est le dilemme" (De Duve 2003: 117). Ik betwijfel het ten zeerste dat een vrouwelijke artieste – of een vrouw *tout court* – werkelijk met dit soort dilemma's worstelt. Het is echter wel zo dat zowel Mannaerts als Dujourie zinspelen op de verhouding tussen de typisch mannelijke blik en het vrouwelijke object. Dujourie doet dat bijvoorbeeld door zich in *Hommage a...* uitdrukkelijk te etaleren als object, als puur lichaam. Mannaerts

door zichzelf te portretteren als “femme battue” in de reeks *Untitled (Barcelona Series)*. Een ander werk, getiteld *Livre ouvert (Evert)* 2001, toont een man in tegenlicht (Fig. 21). Hij houdt een boek open en toont het aan de kijker. In het boek staan foto’s van de licht geopende benen van een dikke vrouw. De fotografe staat hier dus in het volle licht en fotografeert (objectiveert) de man die op zijn beurt naar de foto’s in het boek kijkt. De Duve stelt hierover: “On peut difficilement être plus explicite quant aux croisements dialectiques du montrer/être montré et du féminin/masculin. Tout est exposé de la violence sexuée des présentoirs de l’espace de proximité dans l’espace public, vus par une femme” (De Duve 2003: 121). In *Etant Donnés* staat de kijker op gelijkaardige wijze in het volle licht, wat vermoedelijk intimiderend werkt: hij/zij gluurt – lichtjes gebukt – van buitenaf door twee gaatjes en zet in die zin ook zichzelf te kijk.

Je kan dit alles vergelijken met het werk van Verhelst, dat uitpuilt van zowel voyeurs als exhibitionisten. In *De Kleurenvanger* maken ‘potloodventers’ ’s nachts het park rond het Minnewater onveilig. *Memoires van een Luipaard* is dan weer doorspekt met kijklustigen. Verhelst benadrukt daarbij vaak de ‘opwinding’ die uitgaat van het bekeken worden. Als Peter in *Tongkat* verslag uitbrengt over de nachtelijke avontuurtjes in het koninklijk paleis zegt hij: “Ze trokken zich er niets van aan. Het was alsof ik er niet stond” (62), waarop Carlos antwoordt: “Het maakte wel degelijk uit dat je er stond. Het droeg waarschijnlijk zelfs bij tot hun opwinding” (61-2). Die opwinding kan seksueel geladen zijn, maar kan evengoed wijzen op het spanningsveld dat ontstaat tussen toeschouwer (voyeur) en exhibitionist.

Je kan zijdelings opmerken dat Verhelst met *Memoires van een Luipaard* in zekere zin, net als Mannaerts of Dujourie, ingaat tegen de ‘orfische’ traditie: het verhaal wordt immers gefocaliseerd door een vrouw. Dat je via de ogen van een vrouw kijkt, wordt slechts in de loop van het verhaal duidelijk aan de hand van relatief subtiele hints. Op een bepaald moment bezoekt het hoofdpersonage bijvoorbeeld een bordeel. De prostitué merkt op dat haar klant een vrouw is, al wordt dat nooit uitgesproken: “Ik schoof de kap van mijn hoofd en schudde mijn haren los. -‘Ik ben...’ -‘Ik had het gehoord aan je stem,’ zei ze” (11). Verhelst lijkt hier opzettelijk in te gaan tegen de lezer die waarschijnlijk een mannelijk ik verwacht. De ‘Orpheus’ in dit boek is dus een vrouw. Tenminste, het is zeker *geen man*. Verhelst suggereert eigenlijk dat het personage tot een derde categorie behoort:

“Ik heb haar naar mannen zien kijken. Ze had evengoed naar een kast kunnen kijken, of zelfs naar een ingenieus in elkaar gezette kast. Ik heb haar naar vrouwen zien kijken. Haar ogen veranderden in zachte vingertoppen en een tong. Ik heb haar naar mij zien kijken” (28).

Het voyeurisme schuilt bij Verhelst echter niet alleen in de inhoud, het zit ook in de ‘vorm’. Daarmee bedoel ik dat de lezer bij Verhelst actief betrokken wordt bij het verhaal. Hij wordt als het ware binnengehaald als voyeur. Je kan dat verbinden met de overgang die Francesca A. Miglietti in hedendaagse kunst opmerkt van de toeschouwer als “spectator” naar de toeschouwer als “witness”, of – sterker nog – “accomplice” (Miglietti 2003: 21). Talloze lezersaansprekingen loodsen de lezer het verhaal binnen. Die aansprekingen gebeuren meestal in de vorm van een vraag. Je wordt als lezer dus verplicht om actief mee te denken met een verteller of personage. In *Mondschilderingen*<sup>35</sup>, bijvoorbeeld, volgt de ene vraag na de andere: “Is het toevallig dat onze stad de vorm aangenomen heeft van onze hersenen? (13)”, “Ben ik genezen?” (39), “Zag hij mij?” (45), “Hoeveel ingangen heeft een lichaam?” (47) Die vragen worden vaak extra benadrukt doordat ze gescheiden zijn van de rest van de tekst door een witregel. De teksten van Verhelst zijn in die zin niet louter *lisible*, maar *scriptible*: je moet als lezer de tekst mee ‘schrijven’ (Barthes in Vervaeck 1999: 141). Verhelst verkleint bovendien de afstand tussen lezer en personage door het gebruik van de tweede – in combinatie met de eerste of derde – persoon. Zo wordt er in *Memoires van een Luipaard* geregeld overgeschakeld van de eerste naar de tweede persoon: “Is het daarom dat ik ’s nachts bij het meer sta te luisteren? (...) Je staat aan de rand van het water. (...) Je houdt je ogen gesloten, maar je opgeschilderde ogen blijven over het water uitkijken. (...) Heb je echt geloofd dat zij ooit, op een dag, uit dat water zou opduiken?” (29-30). Deze omschakeling nodigt de lezer uit zich te verplaatsen in het personage. Het valt immers niet met zekerheid te bepalen op wie die ‘je’ precies terugslaat. In het beste geval kan je zeggen dat lezer en personage samenkomen in deze tweede persoonsvorm. De openheid van het werk van Verhelst maakt de lezer dus tot een (potentiële) medeplichtige. Een extremer voorbeeld is het einde van *Memoires van een Luipaard*: als je als lezer beslist dat de vrouw daadwerkelijk een moord begaat, ben je in zekere zin medeplichtig aan die moord. Je hebt ze immers zelf mee ‘beraamd’ of geconstrueerd. Net zo bij *Étant Donnés*: als je als toeschouwer bepaalt dat de vrouw “offered up to love”, word je daar op een haast perverse manier bij betrokken. Dat is uiteraard slechts een kwestie van *make-believe*, wat meteen aangeeft dat de zogezegde ‘opwinding’ van de toeschouwer vooral schuilt in het denkwerk dat hij of zij verricht.

---

<sup>35</sup> *Mondschilderingen* werd gebruikt als tekstboek bij ‘Het Sprookjesbordeel’.



Verhelst speelt dus, net als Duchamp en Dujourie, met de relatie tussen lezer en tekst. Die lezer heeft enerzijds veel macht, hij heeft immers de vrijheid om het verhaal mee te 'schrijven'. Anderzijds is de lezer onderworpen aan de tekst die hem in een bepaalde richting dwingt. De 'vrijheid' van de lezer is dus tegelijk een verplichting. Zo beschouwd valt het onderscheid tussen *textes lisibles* en *textes scriptibles* weg. Bart Vervaeck verbindt de vervaging tussen lezer en schrijver in de postmoderne roman met de 'vanzelfsprekendheid' van de taal: "Het verschil tussen actieve schrijver en passieve lezer valt weg, omdat beide instanties geactiveerd én gedomineerd worden door de vanzelfsprekende taal van het verhaal. Zowel schrijver als lezer moeten het verhaal verzinnen. In deze fictionalisering ontstaat de tekst en ontmoeten beide figuren elkaar" (Vervaeck 1999: 199). Zo noemde ook Dirk Lauwaert toeschouwer en kunstenaar in *Hommage à...* "weerloos". Beide uitspraken sluiten aan bij de idee van kunst als *work in progress*: een kunstwerk is geen 'staat' maar een gebeuren, een intermedium waarin kunstenaar en toeschouwer elkaar – telkens weer – ontmoeten. Op die manier valt het verschil tussen actief en passief, tussen subject en object weg.

Andere kunstenaars die spelen met de relatie actief/passief en die Verhelst beïnvloedden in zijn werk zijn Juan Muñoz en fotograaf Jan Vercruyse. Van Vercruyse is vooral de reeks *Portretten van de kunstenaar* van belang. Volgens Pier Luigi Tazzi etaleert Vercruyse in zijn foto's de 'kunst van het zien': "De Kunst van het Zien: waarin het Zien, opgenomen in de praktijk van de kunst, zich openbaart als voorstelling" (Tazzi in Vercruyse 1997: 7). De portretten van Vercruyse zijn vaak variaties op een bepaald thema. In de reeks *Lucrèce* (1983) poseert een zelfde vrouw zonder spiegel, met spiegel, naakt, aangekleed, zichzelf of de toeschouwer aankijkend, zittend, rechtopstaand enzovoort (Fig. 22). Er ontstaat aldus een spiegelspel dat de functie van het portret als voorstelling overstijgt: "Alles wordt geïnterioriseerd in een spel van weerskaatsingen, waarin de typologie van het portret enigszins vervaagt ten gunste van de opbouw en de uitwerking van een allegorisch beeld dat niet meer teruggevoerd kan worden tot de traditie van het portret" (Tazzi in Vercruyse 1997: 15). Het zien zélf wordt de voorstelling, zoals ook wordt geaccentueerd in het spel met spiegels en maskers. Verhelst verwijst letterlijk naar de reeks *Lucrèce* in *De Kleurenvanger* bij het bezoek van het hoofdpersonage aan de Biënnale van Venetië: "Vlug de deur door, langs (...) een foto van een naakte vrouw die me aankijkt en een mes op haar borst houdt" (293).

Ook Muñoz speelt met de relatie tussen kijken en bekeken worden. In heel wat werken van Muñoz wordt de toeschouwer beloerd of zelfs bespot. In *Towards the Corner* (1998) zitten een aantal mannen op een bank. De toeschouwer ziet aanvankelijk enkel de rug van de beelden. Treedt hij de kamer binnen, dan ziet hij echter dat de mannen de toeschouwer aanwijzen en uitlachen. In een ander werk, *Many Times* (2000), word je dan weer ‘aangehaapt’ door een tiental figuren in een hoger gelegen gaanderij (Fig. 23). Er gaat bij Muñoz dus een intimiderende, zeg maar bevreemdende werking uit van het kijken. Opnieuw worden in het kijken de grenzen tussen object en subject, passief en actief gerelativeerd: “The spectator becomes very much like the object to be looked at, and perhaps the viewer has become the one who is on view” (Muñoz in Benezra & Viso 2001: 150).

Ten slotte experimenteert ook Bacon met de verhouding tussen object en subject. Het vrouwelijk naakt in zijn werk is allesbehalve ‘onderdanig’ of ‘aantrekkelijk’. In zijn studie *Francis Bacon and the Loss of Self* omschrijft Ernst van Alphen de vrouw bij Bacon als de ‘belichaming van seksuele lust’. In die zin objectificeert ze de toeschouwer: “By offering female nudes, lying on beds, but actively desiring and objectifying the viewer (that is, transforming the viewer into the object) rather than being objectified by him, Bacon makes the viewer aware of the pain of ‘objectification’” (Van Alphen 1992: 15). In *Study of Nude with Figure in a Mirror* (1969) wordt een naakte vrouw bekeken door een man in een spiegel (Fig. 24). De ‘poserende’ vrouw heeft aapachtige trekken en bovenal vage contouren. Haar rol in het schilderij is veel actiever dan die van de duidelijker ‘omlijnde’ man in maatpak. Doordat de vrouw zich niet laat objectiveren, is haar verschijning niet langer aangenaam of opwindend. Frans Boenders schrijft voorts over het spiegelmotief bij Bacon: “De spiegel die hier en daar voorkomt introduceert het paar voyeurisme/exhibitionisme, zo typerend voor het pathologisch narcisme. Niet de andere corrigeert mij door zijn of haar kijken; het ik secondeert zichzelf in besloten hoogstandjes” (Boenders 1996: 47). De spiegel fungeert bij Bacon dus niet als middel tot weergave maar als verdubbeling van de *binnensmondsheid* van zijn werk.

#### **2.3.4. *Noli me tangere*<sup>36</sup>: het ‘telkens weer’.**

Doordat het kunstwerk wordt voortgezet in het hoofd van de toeschouwer is er steeds ruimte voor een oneindig aantal mogelijkheden. Het werk (*Etant Donnés, Hommage à...*) is namelijk

---

<sup>36</sup> ‘Raak me niet aan’.

erg expliciet, maar blijft toch hangen op het niveau van de suggestie. Lili Dujourie neemt in *Hommage à...* erg expliciete poses aan, ‘geeft’ zich aan de camera. Toch gebeurt er niets: ze zegt niets, raakt zichzelf niet aan. De video’s van Dujourie zijn bovendien – in alle eerlijkheid – vreselijk langdradig. Minutenlang rolt de kunstenaar tergend traag in en uit het bed. Je wordt als toeschouwer uitgenodigd tot een soort van voyeurisme, maar tegelijk wordt je dat ontzegd. Die dubbelzinnigheid expliciet/suggestief bepaalt uiteraard de macht van het ‘object’ tegenover de onmacht van het ‘subject’: “The viewer is caught in a trap of undecidability, as the body as object of desire is offered up to the play of fantasy only to be withdrawn from it” (Jean Fisher in Dujourie 2002: 99). Je kan dit vergelijken met een ander werk van Duchamp, *Prière de toucher* (1947). Het werk is opgevat als een boek waar een borst uitsteekt, met daarboven het opschrift ‘Prière de toucher’. Ik schat de kans groot dat niemand zich daar ooit écht aan gewaagd heeft. Net als bij *Hommage à...* gaat het hier zowel om aantrekking als afstoting.

Dezelfde dubbelheid is terug te vinden in het toneelstuk *Zij was en zij is, zelfs* (1991) van Jan Fabre, eveneens een belangrijke bron van inspiratie voor Verhelst. In dit stuk herhaalt een vrouw tot vervelens toe het erotische ‘en nog eens’ terwijl ze haar bruidsjurk telkens weer uit- en aantrekt. De bruid en de titel van het stuk zijn geïnspireerd op de installatie *Le Grand Verre, La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23 en 1936) van Duchamp<sup>37</sup> (Fig. 25). Deze installatie sluit heel nauw aan bij wat Duchamp wou bereiken met *Étant Donnés*: beide werken zijn ‘machines célibataires’ of ‘masturbatiemachines’. In het onderste gedeelte van *Le Grand Verre*, het domein van de bruidegom, wordt onafgebroken een vloeistof geproduceerd die via een ingenieus mechanisme in het domein van de bruid wordt geprojecteerd. Een ander, parallel mechanisme zorgt voor het ontkleden van de bruid. Ramírez betoogt overigens dat de vloeistof van de bruidegom niet toevallig ter hoogte van het middellijf van de toeschouwer vrijkomt (Ramírez 1998).

Stefan Hertmans schrijft over de bruid bij Fabre: “De icoon van het mooie begerende lichaam bedekt, met een masker van mogelijkheden die ons voortdurend tergen, slechts het afwezige, het voor altijd verloren heden” (Hertmans 2002a: 52). Hertmans gaat hier voort op Nietzsche, die stelt dat de continuïteit binnen ons leven slechts verzekerd wordt in en door de eindeloze repetitie. De onbereikbare Bruid wordt hierdoor, net als bij Duchamp, een “machine van de

---

<sup>37</sup> Het werk *L’Art de Voir, N°2* (1977) van Jan Verduyck bevat overigens een fragment van *La mariée mise à nu par ses célibataires*.

anonieme lust” (Hertmans 2002a: 48). Net doordat onze verlangens nooit volledig bevredigd worden, moeten we *telkens weer* tot een handeling overgaan. Dat geldt zeker ook voor *Etant Donnés*: “[It] shows a state of ‘instantaneous repose’ – that is to say, the glance which precedes the action. (...) What is seen is a frozen instant of an ‘action’, a scene whose continuity is the responsibility of the observer” (Ramírez 1998: 194 en 248).

Je kan al deze werken beschouwen als *noli me tangere*-taferelen<sup>38</sup>. Christus sprak deze woorden (‘Raak me niet aan’) tot Maria Magdalena toen hij aan haar verscheen in de gedaante van een tuinman. De woorden maken deel uit van een (verboden) tafereel dat tot de verbeelding spreekt, maar ook fundamenteel onbereikbaar blijft. In die zin gaan deze werken over verlangen: ze poneren een mogelijkheid zonder ze ook te vervullen. Doordat bijvoorbeeld *Etant Donnés* slechts een ‘bevroren moment’ van de ‘actie’ toont, kan het kunstwerk steeds opnieuw herhaald worden. In het geval van *Hommage A...* van Dujourie kan dat letterlijk door de video opnieuw af te spelen.

Het belang van het verlangen in het werk van Verhelst werd eerder al aangehaald, in verband met de lusstructuur van *Memoires van een Luipaard*. Dat zegt echter nog niets over het suggestieve (of expliciete) gehalte van zijn werk. In *Tongkat* onthult het personage Gudrun haar ultieme verleidingstactiek: “Laat nooit alles zien (...). Dan heeft hun fantasie zo veel werk dat ze hun aandacht niet langer bij de zaak kunnen houden” (290). Die uitspraak houdt verband met de taalopvatting van Verhelst. In *Verhemelte* lees je dan weer over “De erotiek van schuld / Door inbeelding” (17). Zoals reeds werd vermeld in het hoofdstuk ‘decapitatie’, wil Verhelst een taal creëren die meer suggereert dan uitspreekt. Vertellen is dus steeds een combinatie van tonen en verbergen, van bepaalde verwachtingen oproepen en vervolgens frustreren, van betekenis aanreiken en uitstellen. In die zin heeft het werk van Verhelst een hoog *noli me tangere*-gehalte. Verhelst wil met zijn werk bepaalde mogelijkheden genereren zonder die ook in te vullen. Dat wordt bijvoorbeeld gethematiseerd in *Mondschilderingen*: “Er wordt beweerd dat een verlangen alleen maar wordt ingelost als het niet wordt ingelost” (17). Dat is vergelijkbaar met het werk van De Cordier, die met zijn kunst enkel ‘voorstellen’ wil aanreiken. Je kan eventueel ook het stierengevecht bij Verhelst opvatten als een *noli me tangere*-ritueel. Zoals ik al aanhaalde, beschrijft Verhelst dat gevecht immers als een bezwerende verleidingsdans.

---

<sup>38</sup> De schilder Jan van Imschoot maakte in samenwerking met een aantal andere kunstenaars een verwante reeks werken, *Lettre de l'être*, rond het thema ‘Noli me tangere’.

Uit de vergelijking met *Etant Donnés* en *Hommage à...* blijkt dat het concept ‘reflectie’ redelijk paradoxaal is. De term ‘reflectie’ impliceert namelijk een ‘vooraf’ dat weerspiegeld wordt. Bij Verhelst gaat het echter steeds om eindeloze verschuiving of *espacement* (Derrida 1972: 8). Iconisch voor deze verschuiving zijn de talloze spiegels die aan diggelen worden geslagen:

“Met de vingers van wie even hevig  
Haat bedrijft als liefde breekt hij  
Het gezicht dat zij in hem achterlaat.  
Maar ook op deze scherven is zij merkbaar,  
Neemt zij steeds opnieuw  
Een aanvang en vertakt” (OB: 24).

Spiegelen is steeds een kwestie van vertakking, van grenzeloze uitzaaiing. Zo omschrijft ook het lyrisch ik in *Verhemelte* het postmodern gedicht als een “rorschachttest” die “[uit]zwermt over de vloer” (19). Verhelst probeert aldus in te gaan tegen “de absolute (ingebouwde) betekeniswil van de kijker” (8). De verwijzing naar de rorschachttest geeft meteen het belang van de lezer aan: het gedicht is een grillige vorm waar de lezer zélf betekenis aan toekent.

Ondanks – of misschien *dankzij* – deze dubbelzinnigheid is het concept ‘reflectie’ erg belangrijk in het werk van Verhelst: in het kijken worden dualismen als object/subject, tonen/verbergen paradoxaal gecombineerd en gedeconstrueerd. Verhelst problematiseert de traditionele machtsverhouding tussen object en subject, waardoor ook zijn eigen werk zich niet makkelijk laat objectiveren. Wie het werk van Verhelst leest is genoodzaakt zich in te schakelen in het spel dat de schrijver aanreikt, zoniet loopt hij of zij hopeloos verloren.

#### 2.4. Castratie & Dissectie.

*Who taught you to use your hands as branding irons?  
You have scored your name into my shoulders, referenced me  
with your mark. (...) In places the palimpsest is  
so heavily worked that the letters feel like braille*  
J. Winterson, ‘Written on the Body’

Omdat ik relatief kort inga op de thema's 'castratie' en 'dissectie', behandel ik ze samen onder de overkoepelende idee van 'verminking'. Beide thema's zijn verbonden door de symboliek van het mes en de schaar. Zoals ik in de inleiding reeds aanhaalde, verbindt Verhelst de letter A met de benen van een schaar. De schaar verknipt aldus alle andere letters van het alfabet. In zijn ontwerp van het pentagram plaatst Verhelst de schaar bij het thema castratie. In die zin 'knipt' de schaar ook geslachtskenmerken 'weg'. Het mes brengt Verhelst onder in het vakje van 'dissectie'. Je kan dat mes dan ook interpreteren als een chirurgisch instrument dat het lichaam ontleedt. In *Angel* lees je over het mes: "Dat is het leven, het gaat in brood, in vlees, doet smeken om een einde" (19). Het lichaam van de vrouwelijke hoofdfiguur (de 'engel') wordt aan het einde<sup>39</sup> dan ook opengehaald door twee mannen: "Knieshoog gras. Twee mannen buigen zich over een vrouw (...). De rietkraag plukt in een verglaasde buik, / een sleutelbeen wordt schoongelikt, als een lancet zinkt / in de lage hals een gummivinger, roert bloed open" (5). In verband met de beeldspraak in *Otto* schrijft Bart Vervaeck: "Lichaamsdelen lijken op bloemen, en zijn net als bloemen voorbestemd om afgesneden te worden" (Vervaeck 1997: 738). Ook in *Witte Bloemen*, de dichtbundel die Verhelst in verband brengt met het thema dissectie, wordt het lichaam verknipt als was het een bloem. Zo moet bijvoorbeeld het hoofd van Charles Baudelaire, het centrale personage in deze bundel, eraan geloven: "[H]et scherp van zijn profiel tussen de benen / van mijn schaar" (7). De titel *Charles (Bloemig geslacht)* suggereert dat ook het geslacht van de dichter onder het mes moet. Zowel het mes als de schaar hebben dus een castrerende of vernietigende werking.

In het volgende hoofdstuk tracht ik, via het beeld van de verminking, aan te tonen dat je deze aanslagen op het lichaam veelal figuurlijk of zelfs metafictioneel moet lezen. Ik bespreek hier slechts enkele facetten van de 'verminking'. Allereerst behandel ik een aantal kunstenaars (Luc Tuymans, Francis Bacon, Jan Fabre) die net als Verhelst een bijzondere aandacht besteden aan het – al dan niet verminkte – lichaam. Vervolgens ga ik in op het 'verminkte' gehalte van het werk van Verhelst zelf.

#### **2.4.1. Het lichaam als grens.**

---

<sup>39</sup> Het einde overlapt evenwel met het begin. We hebben hier opnieuw te maken met een structuur die in haar eigen staart bijt.

Het werk van Verhelst sluit tot op zekere hoogte aan bij de ‘lichaamskunst’ die sinds de jaren zeventig heel erg *en vogue* is. Zo wordt zijn oeuvre bijvoorbeeld vaak vergeleken met de ‘lijfelijke’ boeken van Jeanette Winterson. Dat heeft uiteraard veel te maken met de taalopvatting van Verhelst, met name met zijn poging om een taal te creëren die beeld of lichaam wordt. Het kunstwerk wordt bij Verhelst dan ook voortdurend beschreven in termen van een lichaam. Als bijvoorbeeld in *Tongkat* Peter en de kamerjongen de bruidsuite van de koning in gereedheid brengen, lees je het volgende:

“[W]e begonnen aan het schilderij: een huid, getatoeëerd op een huid. De fijnmazige webstructuur, de poriën, de blos die eronder sluimert, de blauwe schaduw van een ader, de welving van een gewricht of van spieren en weefsel, en dat alles op ware grootte” (33).

Zo zijn er nog talloze voorbeelden terug te vinden in het werk van Verhelst. Ik spits mij hier echter toe op het beeld van de verminking, van het litteken. Het litteken fungeert vaak als beeld voor het geheugen van het lichaam, als teken of beeltenis van een indruk. In *Aars!* vergelijkt Verhelst dat met de werking een virus: “Infectie. / Dat is je naam. / Dat is mijn naam die zich in jou heeft genesteld. / Je kunt me toch niet uit je wegwassen. / Misschien wel uit je huid / maar niet uit je vlees” (24). Verhelst benadrukt algemener via de verminking de kwetsbaarheid van het menselijk lichaam. Een vaak terugkerend concept in deze context is dat van de ‘weke plek’. Verhelst refereert hier onder andere aan in *Tongkat*. Als Peter afdaald in de metro wordt hij overmand door angst:

“Daar waren ze. Schaduwen, geknipt uit een duisternis die je al zo lang zo diep in jezelf verborgen had gehouden. (...) Ze hadden de vorm van je angsten. (...) En steeds vaker flitste een hoofd langs me heen. Ik hoorde een gebit. (...) En terwijl we liepen (...) voelde ik af en toe iets langs mijn gezicht strijken. Alsof zij, in die duisternis, hun armen naar me uitstrekten. Hun behaarde vingers. Hun snorharen. Dat was het moment waarop je je bewust werd van de weke plekken in je lichaam. Van je rug en je nek die weerloos op die vlijmscherpe klauwen wachten” (45).

De ‘weke plek’ is een concept van kunstenaar Luc Tuymans. Tuymans verwijst hiermee naar een plek in een kunstwerk die je als toeschouwer toelaat in het werk binnen te dringen: “In a painting there is always a weak spot; a painting should always have an entrance or hole through which you can enter. Even if it is not visible to the spectator, it is always visible to me” (Tuymans in Looock e.a. 1996: 22). Tuymans gebruikt de idee van de ‘weke plek’ hier in verband met het werk *Geese* (1987) dat twee ganzen voorstelt (Fig. 26). De gans aan de linkerzijde van het schilderij heeft een immens zwart oog, waar je volgens Tuymans in kan ‘verdwijnen’: “It’s not really an eye, it’s more like a black dot. It’s an element through which you can disappear, through which you could be displaced or swallowed” (Tuymans in Looock e.a. 1996: 22).

Verhelst betreft de weke plekken veelal op het lichaam. Het litteken – als een soort weke plek – wordt voortdurend omschreven als ‘toegangsweg’ tot het lichaam. Zo vergelijkt Verhelst het litteken met een ritssluiting: “De man wees op de littekens. Het leken wel gespen van vlees. Paarse ritssluitingen” (Verhelst & Mannaerts 1996: 739). Ook in *Aars!* zegt Elektra: “Vannacht droomde ik dat ik sliep / en terwijl ik sliep opende iemand een rits in mijn lichaam” (19). Verhelst inspireerde zich mogelijk op het werk *T-shirt* van Valérie Mannaerts, waar stiksels – als littekens – aangebracht zijn op een buste. Een aanverwant beeld wordt gebruikt door Tuymans in het werk *Body*: “*Body* is the painting of a bust, the torso of a doll, with a zip fastener in the middle so that you can open it to put in stuffing and give it volume, a meaning, to make it alive or more alive. The whole thing is trimmed so that the head is missing, the identity of the body is absent. (...) The zip fastener acts like a wound, like a cut. As the head and the face are not in the picture, the zip fastener has become the head of the body” (Tuymans in Looock e.a. 1996: 140). Het ontbrekende voorziet met andere woorden de buste van een ‘identiteit’.

Over het litteken bij Verhelst schrijft Vervaeck: “Het teken dat het lichaam toont, is een litteken, dat geen eenduidige betekenis heeft maar als verminking in ieder geval wel het gebrekkige, het tekort en de afwezigheid symboliseert. In het werk van Verhelst vormt het litteken een van de steeds weerkerende motieven. Het heeft gewoonlijk een positieve lading, omdat het de gezochte leegte en afwezigheid dichterbij brengt” (Vervaeck 1999: 82). Die ‘positieve lading’ gaat niet meteen op voor het werk van Tuymans, maar het is wel zo dat afwezigheid de hoofdeigenschap van de geportretteerde figuren is. Tuymans werkt dan ook vanuit het gebrek, vanuit de ziekte zelfs. *Der diagnostische Blick*, bijvoorbeeld, is een reeks



schilderijen die gebaseerd is op foto's van zieke of stervende mensen uit een medisch naslagwerk (Loock e.a. 1996).

Naast Luc Tuymans 'toont' ook Francis Bacon 'het lichaam met een wonde'. Opnieuw interpreteert Verhelst die wonde als een vorm van kwetsbaarheid. Zo schrijft hij in *Vloeibaar Harnas*:

“[Ik] blader wat in een boek met reproducties van schilderijen van Francis Bacon. ‘Verminking voegt iets toe’. Om de een of andere reden word ik ontroerd door de kwetsbaarheid van de afgebeelde figuren. Veel liefde is nodig om iemand zo af te beelden. Enkel een hand die veel gestreeld heeft, kan in staat zijn een lichaam zo binnenste buiten te keren. Dat is het wezenlijke verschil met een karikatuur die gebaseerd is op haat. Bacon toont een lichaam met een wonde” (20).

In dezelfde lijn is verminking bij Bacon volgens Ernst van Alphen in de eerste plaats een uitvergroting van de gevoeligheid (en eventueel de versmelting) van onze zintuigen: “Bacon expresses the bodily tangibility of the responses of the senses in an extreme way as deformation of the body. It is as if the body is tortured by its abundance of sense organs and sense experiences” (Van Alphen 1992: 32). Hetzelfde klopt volgens mij voor het werk van Verhelst, omdat het ook daar veelal gaat om de uiting van een idee, eerder dan het letterlijk verminken van lichamen. Verminking treedt bijvoorbeeld op als metafoor voor de existentiële pijn, voor de verscheurdheid van Verhelsts personages. Het litteken kan ook, zoals ik al eerder suggereerde, de – zowel positief als negatief getinte – impact van een indruk op het lichaam verbeelden. Ik verzet mij dan ook tegen bepaalde critici die het werk van Verhelst afschilderen als pure horror. Zo stelt Marc Reugebrink bijvoorbeeld dat Verhelst in *Vloeibaar Harnas* “zijn uiterste best [lijkt] te doen om van zijn roman vooral een gruwelkabinet te maken en daarbij te mikken op de veronderstelde (en in zekere zin te verwachten) ontzetting of morele verontwaardiging van de lezer”. “Tederheid verkeert direct in gewelddadigheid,” aldus Reugebrink (Reugebrink in De Nijs 2001: 22, 23). Je kan echter evengoed opperen dat ‘gewelddadigheid direct verkeert in tederheid’. Beide polen komen namelijk samen binnen het kader van de grenservaring, zoals verder zal blijken.

Het lichaam wordt bij Verhelst voortdurend omschreven als grens. Dat geeft al een zeker verwantschap aan met het werk van Francis Bacon. “The subject is always on the border of the world,” schrijft Van Alphen over de figuren bij Bacon (Van Alphen 1992: 118). Dat houdt verband met het in de inleiding aangehaalde citaat van Bakhtin, die stelt dat je nooit jezelf in

je eigen omgeving kan zien. Het ik is fundamenteel gevangen in zijn grenspositie. Vandaar ook de talloze dozen en kooistructuren bij Bacon: “the isolatedness of the figures [boxes, cage structures...] can be read as the confinement of the subject within his inner sensation,” zo stelt Van Alphen (Van Alphen 1992: 118). Verhelst verwijst in dit verband af en toe letterlijk naar werk van Bacon. In *Witte Bloemen*, bijvoorbeeld, plaatst hij de dichter Baudelaire – naar analogie van Bacons *Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X* (1953) – op een elektrische stoel in een kooi: “Een kooi waarin een paus zit te schreeuwen / met krioelend vlees in zijn keel: / zo zit je erbij in je stoel” (41) (Fig. 27). In de dichtbundel *Obsidiaan* (die ingedeeld is volgens vier werken van Francis Bacon<sup>40</sup>) ‘grijpt’ een ‘gestalte’ “naar een grens, Het absolute punt van elk gebaar” (9). Verder lees je: “ook dit is schoonheid: aan de grens / van elk gevoel gekomen bedenkt hij zichzelf” (37). Je kan dit koppelen aan de uitleg op de achterflap van *Red Rubber Balls*: “Het leidmotief is de zin ‘Ik besta uit een lichaam’, die uitdrukking geeft aan de zintuiglijkheid die zowel begin- als eindpunt is”. Zo lees je ook het volgende in *Vloeibaar Harnas* in verband met de besloten structuur van het pentagram: “Zoals het “ik” dat begint met de geslotenheid van zelfstreling van de huid en tevens bij de huid eindigt. Patrick Vandermeersch<sup>41</sup>” (93). Ons eigen lichaam, of algemener onze zintuiglijkheid, vormt dus de uiterste grens tussen binnen- en buitenwereld.

Je kan de kooistructuren van Bacon vergelijken met het benauwde wereldbeeld van Luc Tuymans. Uit het werk van Tuymans spreekt vaak een soort claustrofobische dreiging. Het schilderij *Silent Music* (1993), bijvoorbeeld, portretteert een schijnbaar doodgewone kinderkamer (Fig. 28). Toch is er iets onbehaaglijks aan het portret: de meubels zijn te groot en te dicht op elkaar geplaatst: “If you look carefully at the image you realize that the chair is bigger than life-size; it couldn’t be for a child. It is not my room but a sort of universal kid’s room, turned into a prison, a cell. (...) The colours are meant to be friendly and yet there’s a sense of claustrophobia. A lot of my imagery has a sense of coziness which is turned into something terrifying. Anything banal can be transformed into horror” (Tuymans in Loock e.a. 1996: 20). Tuymans vergelijkt dat met het werk *Gas Chamber* (1986). Het schilderij toont een open ruimte die in warme tinten werd uitgevoerd. De kamer zou een doorsnee badkamer kunnen zijn. De titel *Gas Chamber* vernauwt de ruimte echter tot een benauwende cel. Je kan dit alles vergelijken met het werk van Verhelst dat ook een zekere ‘claustrofobie’ in zich

<sup>40</sup> Met name *Two Figures* (1953), *Sphinx I* (1953), *Study of a Baboon* (1953) en *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944).

<sup>41</sup> Patrick Vandermeersch is hoogleraar godsdienstpsychologie in Groningen. Hij schreef onder meer een studie over de geseling in het katholieke geloof.

draagt. Eerder vermeldde ik al de aanwezigheid van Baconiaanse kooien. De claustrofobie zit echter ook in de vorm van het werk van Verhelst. Veel zogezegde dialogen zijn namelijk in principe parallelle monologen. Zo krijg je in het toneelstuk *Aars!* de indruk dat de verschillende figuren veelal langs elkaar heen praten:

Orestes: Ik heb mijn plicht vervuld.  
Elektra: Er is geen plicht, jongen. Er is verveling en er zijn dingen die de verveling verdrijven.  
Orestes: Heb ik het goed gedaan?  
Elektra: Je was mooi.  
Orestes: Wil je me vasthouden?  
Elektra: Kom.  
Orestes: Harder.  
Elektra: Wat voelde je met die hand?  
Orestes: Het hart. (...) Het is warm.  
Elektra: Ben je gelukkig?  
Orestes: Hou me vast.  
Elektra: Je zult altijd bij me zijn.  
Orestes: Ik ben moe.  
Elektra: Hou je ogen open. Broer. Hou je ogen open en blijf luisteren. Hoor je mij? Broer!” (66-67).

Bepaalde personages lijken maar niet uit hun eigen dwangmatige wereld weg te geraken. Je kan dit ‘claustrofobische’ aspect verder verbinden met de matroesjka-structuur die voortdurend aan bod komt bij Verhelst: de ene laag wordt ingesloten door de andere “[t]ot je tegen de grenzen van het heelal aangedrukt zit” (TK: 263).

Naast het lichaam als grens thematiseert Verhelst voortdurend de grenservaring (het ‘sublimen’) die ons toelaat buiten het lichaam te treden. In die grensoverschrijding komen polen als pijn en genot, marteling en erotiek samen. Zo wordt in *Vloeibaar Harnas* opgemerkt dat “De mondbewegingen van een lachend, een schreeuwend en een schreiend gezicht vrijwel identiek [zijn]” (47). In *Romeo & Julia* duikt hier een echo van op in vraagvorm: “Heb je gezien hoe pijn en genot / hetzelfde masker schilderen op een gezicht?” (29). Dat betekent echter niet dat, zoals Reugebrink suggereert, genot gelijkstaat aan pijn. Het wijst er op dat het prikkelen van onze zintuigen – door pijn *of* door genot – de grens tussen binnen en buiten kan opheffen. Onze zintuigen omvatten buiten hun gevangenschap dus ook de mogelijkheid tot sublimatie. Die sublimatie is bijvoorbeeld denkbaar door het beluisteren van muziek. Zo wordt het gezicht van het vioolspelende jongetje in *Vloeibaar harnas* “transparant”: “aders komen als blauwe sponzige takjes bloot te liggen op de oogleden” (31). De titel ‘vloeibaar

harnas' is bovendien een sprekende metafoor voor de paradox grens/grensoverschrijding. Vervaeck schrijft over deze roman: “[*Vloeibaar Harnas*] verkent de wereld waarin de tegengestelde domeinen in elkaar vervloeien. De titel geeft dat al aan: het rigide harnas dat binnen en buiten scheidde, is vloeibaar geworden” (Vervaeck 1999: 60). Als bijvoorbeeld ook in *Tongkat* een jongen op een martelstoel wordt geplaatst vervagen zijn lichamelijke grenzen: “Het was onmogelijk uit te maken waar een lichaam begon of eindigde. Een kluwen van vlees” (244). In die zin is elk individu, en dus niet alleen de martelaar, een “vloeibaar harnas”: het lichaam vormt de uiterste grens met de buitenwereld, maar kan ook vervloeien.

De overeenkomst tussen pijn en genot verbindt het werk van Verhelst opnieuw met dat van Bacon. Een vaak aangehaald werk in dit verband is *Two figures* (1953): twee figuren, vermoedelijk mannen<sup>42</sup>, liggen in een intense omarming op een bed, maar is het onduidelijk of ze worstelen of vrijen (Fig. 29). De grensoverschrijding zit bij Bacon echter ook in de vorm van zijn werk. Allereerst zijn de personages niet afgebakend: ze vervloeien met elkaar of met hun omgeving. Bovendien treden de figuren uit de omkadering van het schilderij. Dat is het gevolg van Bacons zogenaamde *impasto*-techniek, waarbij dikke lagen verf op elkaar worden gestapeld. De personages lijken daardoor te metamorfoser tot driedimensionale figuren die de ruimte van de toeschouwer binnendringen. Die idee komt aan bod in *Obsidiaan*, waarin een figuur “[zich] [op]stapelt uit verf en aarde / Tot een beeld dat rond hem sluit, / Geschouderd en bevlakt” (9). In *De Kleurenvanger* gaat Verhelst nog een stap verder: een figuur stapt uit een schilderij van Bacon en zet de achtervolging in op de toeschouwer:

“Daar, twee meter van me verwijderd, stond hij bijna naakt in vleeskleurig licht, voorovergebogen aan het bebloede windsel om zijn rechtervoet te knoeien. Het gezicht van de man was misdadig, dierlijk, gemillimeterd. Brede schouders. Korte, gespierde nek. Vanuit zijn ooghoeken keek hij me aan en stapte uit het schilderij. Doodsbang zette ik het op een lopen. (...) Toen ik mijn ogen opende, zag ik het boek liggen. In mijn linkerhand. Bladzijde na bladzijde volgedrukt met schilderijen. Geen verf, maar lichamen die over het doek uitgesmeerd waren. Samen met hun angsten, hun schoonheid, hun banaliteiten. Op de kافت van het boek stond een woord: Bacon. Dieprode, rauwe ham” (38).

Meg Stuart liet zich inspireren door deze driedimensionale structuur voor haar choreografie *Disfigure Study* (1991): “Met Bacon heeft Stuart de aandacht gemeen voor ‘distorsion’, ‘disruption’, ‘violence’, de fragmentering en ontmenselijking van het lichaam, de gehandicapte, beschadigde, ontspoorde mens. Zoals Bacon de figuren op zijn doek

<sup>42</sup> Van Alphen merkt op dat vrouwen bij Bacon altijd lang en mannen altijd kort haar hebben.

‘beeldhouwt’, zo ‘beeldhouwt’ Meg Stuart ook lichamen op de scène. Bacon spreekt over ‘armatures’, wapenuitrustingen, omhulsels rond zijn figuren. Van bij aanvang is Meg Stuart gefascineerd door de buitenkant van het lichaam, de huid is onze grens, onze begrenzing vormt en waarvan men een heel leven (herinneringen, littekens, ervaringen, sporen, geschiedenis...) kan aflezen” (Van Kerkhoven 2003).

Het beeld van de ‘armatures’ komt voortdurend terug in het werk van Verhelst. Verhelst refereert in dat verband vaak aan de keversculpturen van Jan Fabre. De kever is een heel toepasselijke metafoor in deze context van grensoverschrijding, aangezien hij zijn skelet langs buiten draagt. De kever heeft “een harnas van beenderen rond week vlees” (MS: 47). Hij is met andere woorden het beeld bij uitstek voor de binnenstebuiten gekeerde mens. De keversculpturen van Fabre zijn bovendien hol. De beeldhouwwerken ontstaan met andere woorden waar het lichaam ontbreekt: ze verkrijgen een vorm doordat het lichaam dat ze schijnbaar bedekken afwezig is. Hertmans komt er zo toe de kever (of het insect) bij Fabre te interpreteren als “engel van de metamorfose”: “In de *Wall of Ascending Angels*<sup>43</sup> toont Fabre ons daadwerkelijk een schitterende jurk geweven uit insecten: boodschappers die het hele gefingeerde lichaam hebben bedekt. Het afwezige lichaam wordt zichtbaar door het insectachtig ontpoppen van een vorm uit het niets” (Hertmans 2002a: 18) (Fig. 30). De omkering binnen/buiten wordt dus verdubbeld in de uitwerking van de sculpturen. Verhelst gebruikt een gelijkaardig beeld in *Verhemelte* voor de ‘lege omhulsels’ van de slachtoffers van de vulkaanuitbarsting in Pompei: “Wat blijft / is niet eens de negatie van Pompeji, dat harnas / van lava rond een leeggeroofd lichaam, / maar het roodgloeiende harnas zelf” (20).

De grensoverschrijding staat ook centraal in een ander werk van Fabre, met name in de choreografie *Je suis sang (conte de fées médiéval)* (2001). Deze voorstelling van Fabre is een ware lofzang op het bloed. De kunstenaar haalt meer bepaald uit naar onze al te steriele maatschappij, hier verbeeld door een reeks middeleeuwse (geharnaste) krijgers. Net als bij Verhelst spreekt uit deze voorstelling een drang om het harnas vloeibaar te laten worden. Twee priesterachtige figuren prediken de terugkeer naar het bloed. Jeroen Peeters stelt hierover: “De uiteindelijke utopie waar deze mystieke chirurgijnen het volk voor willen winnen, is om bloed te worden. Een oneindig lichaam voorbij driften en ketsbaarheid, waarin de hele wereld vervloeit” (Peeters 2003: 15). Die idee kan je verbinden met de fascinatie voor het ‘oneindige lichaam’ van de martelaar Sint-Sebastiaan in *Vloeibaar Harnas*. In *Je suis*

<sup>43</sup> I.e. de zogenaamde ‘keverjurken’ waar ik eerder al aan refereerde in verband met de koft van *Alaska*.

*sang* figureert bovendien een bijzondere Sint-Sebastiaan, niet met pijlen doorboord, maar bezet met trechters of bloedzuiverende potjes (Fig. 31). De martelaar overstijgt in zekere zin het lijden, maar verbeeldt tegelijk de menselijke kwetsbaarheid. Die dubbelzinnige status wordt voortdurend gethematiseerd in *Vloeibaar Harnas*: Sint-Sebastiaan is “tegelijk doorboord en onkwetsbaar, aards (pijn) en hemels (extase), bloedrood en krijtwit, vastgebonden en vogelvrij, belaagd en aanbeden” (23). Wat verder lees je dan:

“[...] Een lichaam met wonden.  
Bij gratie van wonden.  
Een glorieus lichaam in vol martelaarschap.  
En gelijktijdig een idee.  
De idee van lijden.  
En van de overwinning op het lijden” (24).

De nadruk die Verhelst hier legt op het lijden als idee is van groot belang. Hij beklemtoont zo immers dat hij niet geïnteresseerd is in het lijden (of de verminking) op zich: het lijdende lichaam verbeeldt een idee. De renaissancistische en barokke afbeeldingen van Sint-Sebastiaan waaraan Verhelst refereert (van onder andere Caravaggio, Lorenzo Lotto en Andrea Mantegna), zijn dan ook niet minder gruwelijk dan het werk van Verhelst zelf, al zal je critici in dit verband zelden horen spreken van een “gruwelkabinet”. Verhelst schrijft zich via deze verwijzingen dus in in een ideële traditie. In het volgende hoofdstuk beargumenteer ik dat je de verminking bovendien metafictioneel kan lezen, wat volgens mij nogmaals benadrukt dat het lijden in de eerste plaats fungeert als idee.

#### **2.4.2. Het ‘verminkte’ werk van Verhelst.**

Zoals ik eerder al aanstipte, gebruikt Verhelst vaak het beeld van de verminking voor het onvolmaakte. Die onvolmaaktheid wordt evenwel gecultiveerd. In *Obsidiaan* lees je over “haar spraakgebrek waarin hij aanbreekt” (9). “Verminking voegt iets toe,” klinkt het in *Vloeibaar Harnas* (20). Dat kan je vrij lezen als ‘het onvolmaakte genereert een toevloed aan betekenis’. Verder in het boek geeft Verhelst aan dat je de verminking (of het litteken) metafictioneel kan lezen:

“Pa en ik staan voor een piepkleine studie van een stilleven. We zijn het er beiden over eens, meestal is het onaf werk interessanter dan het afgewerkte schilderij. (Vandaar de veelvuldige studies/schilderijen van Bacon!). Zoals een lichaam interessanter is met een litteken dan volmaakt” (137).

Niet te verwonderen dat men in *Maria Salomé (Baconstudie / Kahloterreur)* littekens “[draagt] als juwelen” (15). In *Witte Bloemen* smukt men zich op met “pijnbloemen” (15). Het is in deze context interessant te vermelden dat ook Verhelst ‘studies’ van boeken in wording publiceert. Het al eerder aangehaalde *Caresse, Pandora, La passion du noir, Places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting*, bijvoorbeeld, werd in maart 2000 gepubliceerd in de Dietsche Warande en Belfort als voorstudie van *Memoires van een Luipaard* (2001).

Het beeld van de verminking houdt rechtstreeks verband met de “mutilated doll” in *Étant Donnés* van Marcel Duchamp, maar kan je ook verbinden met het principe van het *work in progress* in het algemeen. Die idee wordt onder andere gesuggereerd in *Tongkat*. Daarin lees je dat dingen die uit hun vaste omgeving worden losgerukt een nieuwe “schoonheid en raadselachtigheid” verkrijgen. Als voorbeeld geeft Verhelst “[e]en fietswiel gemonteerd op een keukenstoel” (77). Hij verwijst daarmee naar Marcel Duchamp’s eerste readymade: *Bicycle Wheel* uit 1913 (Ramírez 1998). In *Vloeibaar Harnas* citeert Verhelst Duchamp: “C’est le regardeur qui fait le tableau” (97). Zo verwondert ook het hoofdpersoonage van *Vloeibaar Harnas* zich over “Luka’s misinterpretatie van virtual reality; het moet de toeschouwer zijn die de beelden manipuleert en niet de maker van het filmpje” (174). Het onvolmaakte speelt daarin een belangrijke rol. In die zin is elk werk van Verhelst, zoals al werd gesuggereerd, telkens slechts een ‘aanzet tot’. Merk bovendien op dat vrijwel alle personages in het werk van Verhelst wees (of toch verweesd) zijn. Ook zijn personages (en dus ficties, kunst) komen dus voort uit een gebrek. In *Red Rubber Balls* lees je dat uiteindelijk ieder mens voortkomt uit een gebrek, bij de geboorte word je ‘weggeknipt’ uit de baarmoeder: “(Julia) [D]e eerste echte aanraking na de geboorte is die van een mes. (...) De

eerste diefstal. (Romeo) En daarna een levenslange fantoompijn. (...) Wij zijn de vruchten van het mes” (64). Diezelfde ‘fantoompijn’ blijkt evenwel een motor te zijn voor creativiteit: “Kunst ontstaat uit fantoompijn” (SA: 16).

Heel belangrijk in dit verband is het eerste hoofdstuk van *Tongkat* waarin het personage Peter<sup>44</sup> fragmenten van zijn verhaal vastbindt aan de poten van vogels:

“Ik hou ervan te denken dat anderen die vogels zullen vangen, betoverd door hun veelkleurigheid. Ze zullen de linten wegknippen en mijn woorden lezen. Misschien zullen ze er hun eigen verhaal mee maken, geprikkeld door die onaffe zinnen. Misschien ook niet” (81).

Het “onaffe” moet de lezer dus aanzetten tot een actieve aanvulling van het boek. Stefan Hertmans suggereert dat de overvloed aan referenties in het werk van Verhelst leidt tot het uitvagen van referenties. Hij spreekt in dit verband van een “overstelpende volheid” die resulteert in een “nieuwe leegte” (Hertmans 2002b: 378-79). Ik geloof eerder dat er sprake is van een “overstelpende leegte”, van betekenisruimten die de lezer zelf kan aanvullen tot een “nieuwe volheid”. Zo beschouwd kan je het concept van de weke plekken niet alleen betrekken op de inhoud, maar ook op de ‘verminkte’ vorm van het werk van Verhelst. Verhelst reikt met zijn werk flarden – ‘verminkte’ boeken – aan, die de lezer zelf kan vervolmaken. Nancy Spector omschrijft ook de weke plekken bij Tuymans overigens als “deliberate suspensions of visual logic”: “He [Tuymans] (...) makes intentional ‘mistakes’ along the way, planning subtle lapses in the construction of each motif by making the paint dissolve into radical abstraction at unexpected points in the composition” (Spector in Loock e.a. 1996: 97). Volgens dezelfde redenering kan je de narratieve *lapses* in het werk van Verhelst interpreteren als weke plekken. De ‘bewuste opschortingen van de narratieve logica’ loodsen, zoals al enkele keren werd aangehaald, de lezer of toeschouwer het werk binnen. In die zin krijgen de weke plekken de betekenis van *Leerstellen* of ‘open plekken’<sup>45</sup>. Vanuit dit perspectief blijkt opnieuw dat het thema van de vermindering bij Verhelst veel meer om het lijf heeft dan een “gruwelkabinet”.

## 2.5. Katholicisme.

*Het komt voor dat de brede lezer na een fascinerende tocht merkt een route te hebben beschreven die de vorm heeft van een o*

<sup>44</sup> De naam ‘Peter’ nodigt ons nog eens extra uit om de daden van dit personage metafictioneel te lezen.

<sup>45</sup> Term van Wolfgang Iser, wijst op hiaten in een tekst tengevolge van het feit dat deze nooit volledig kan beantwoorden aan het verwachtingspatroon van de lezer. De open plekken hebben bovendien een sturende functie (Herman & Vervaeck 2001).



In dit hoofdstuk kom ik een laatste keer terug op de lusstructuur in het werk van Verhelst. Zoals ik eerder al aanstipte, heeft het werk van Verhelst vaak de vorm van een gesloten cirkel. Zowel in *Memoires van een Luipaard* en *Alaska* als in *De Boom N* (dat afsluit met een uitnodiging tot 'replay') lopen begin en einde in elkaar over. Die structuur sluit aan bij een religieus denken, een denken dat opposities verenigt in God of het ene: "Ik ben de Alfa en de Omega, *de eerste en de laatste*, de oorsprong en het einde" (Apok. 21: 13). Heel belangrijk in dit verband is het volgende, reeds aangehaalde, citaat uit *Vloeibaar Harnas*:

"Het pentagram: een leuke variant op de omgevallen acht en op de cirkel; het vertrekpunt van het pentagram is immers onvermijdelijk het eindpunt. Alfa omega. Zoals de cirkel begint en eindigt in zichzelf. Een eeuwigdurende roetsjbaan. (Zoals de dwangneurotische geometrieën die vliegjes in de lucht tekenen.) Uiteindelijk is alles wat eeuwigheid herbergt een gemanipuleerde cirkel" (93).

Verhelst zoekt door deze verwijzing naar alfa en omega rechtstreeks aansluiting bij de Bijbel. Toch is er een fundamenteel verschil tussen de lusstructuur bij Verhelst en de bijbelse eenheid van alfa en omega. De alfa/omega structuur leidt bij Verhelst immers altijd tot implosie. Zijn werk is een "eeuwigdurende roetsjbaan" die je eindeloos vaak kan beschrijven tot je er bij neervalt. Dat bleek bijvoorbeeld ook de bedoeling bij het stierengevecht, dat door Verhelst omschreven wordt als een dans die bewustzijnsverlies opwekt. In het hoofdstuk 'reflectie' vermeldde ik al hoe de personages in *Memoires van een Luipaard* voortdurend in lussen lopen. In *De Kleurenvanger* gaat het eigenlijk nog verder dan dat: het hoofdpersonage – een variatie op Icarus – loopt zichzelf vrijwel bewusteloos. Aan het begin lees je: "Mijn benen hebben de vorm van een schaar en knippen met elke stap een draad met mijn verleden door" (36). Stappen – of breder: vooruitgang – blijkt een vorm van zelfuitputting, van zelfverlies. Zo is ook het doel van het labyrint, aldus Verhelst, het verdwalen: "Wat is het doel van het labyrint, het vinden van de uitgang of het verdwalen? (...) De enige bestemming van de reis ben ik zelf. En zelfs dat niet. Ik loop om mezelf te vermoeien. Ik loop tot ik zo vermoeid ben dat ik bijna het bewustzijn verlies" (*KV*: 233-234). Dat contrasteert sterk met de katholieke opvatting van het leven als pelgrimstocht: de mens legt tijdens zijn leven een weg af, die uiteindelijk uitmondt in het hiernamaals. Die weg leidt bij Verhelst altijd tot zelfverlies, tot het opgaan in niets.

Dat kan je op thematisch vlak verbinden met de talrijke suïcidale geslachtsloze/tweeslachtige wezens bij Verhelst. Verhelst omschrijft deze wezens namelijk in termen van een 'lus'. In *De Kleurenvanger* probeert de castraat Alessandro Moreschi het principe van de tweeslachtigheid uit te leggen aan het hoofdpersonage via een bijzondere soort vissen:

“Als er een dominant mannetje opduikt, zal een mannelijk visje zijn penisachtige orgaan naar binnen trekken en zelfs eitjes beginnen te produceren. Na de geslachtsdaad zal hij dan opnieuw in zijn mannelijke huid kruipen. Wat vind je daarvan? Zowel mannelijk als vrouwelijk.’

‘Volmaaktheid,’ begin ik aarzelend, ‘yin en yang, de perfecte cirkel.’

Alessandro schudt zijn hoofd en snauwt: ‘De enige manier om een volmaakte cirkel te vormen is je kop in je reet steken.’

‘Maar...’

‘Nee, idioot, als je zowel mannelijk als vrouwelijk bent, kun je ze ook beide vermoorden.’” (80).

De tweeslachtige is bijgevolg niet louter volmaakt, hij (of beter ‘het’) is ook autodestructief. De ‘engel’ vormt namelijk een gesloten, en dus zelfondermijnende structuur: de mannelijke en vrouwelijke pool heffen elkaar op. Ook de zogezegd tweeslachtige is dus uiteindelijk geslachtloos, hij vormt een gesloten cirkel, is begin en einde tegelijk: “Ik droomde ervan mezelf om te bouwen tot een eeuwig draaiende machine, een perpetuum mobile” (*KV*: 9). Zo wordt ook Elektra aan het eind van *Aars!* ‘toegestikt’: “Geen vader meer. / Geen moeder meer. / Mijn onderkant heb ik dichtgemaakt / met het vlees van mijn broer. / Niets meer (...) [Elektra met dichtgemaakte oren / gesloten ogen / dichtgenaaide mond / dichtgestopt geslacht]” (69). In die zin kan je de androgyne mens koppelen aan het (implosieve) pentagram, zoals Verhelst aangeeft in *Vloeibaar Harnas*:

“Het pentagram. Vijfpuntige ster: twee benen, twee armen, een hoofd. Bij omkering: twee armen, twee benen, een geslacht dat naargelang de voorkeur zowel mannelijk als vrouwelijk gedefinieerd kan worden. De gestalte met het hoofd is geslachtloos. De onthoofde gestalte heeft een geslacht/geslachten” (93-94).

Verhelst wil een mens creëren als priemgetal, een mens die, met andere woorden, niet meer deelbaar is. Via zijn androgyne wezens gaat hij in tegen de katholieke idee dat het menselijk leven in het teken staat van de procreatie. Zijn personages zijn immers niet meer in staat zichzelf voort te planten. Veel figuren zijn bovendien wees. In die zin zijn ze schijnbaar uit het niets ontstaan.

De mens als besloten eenheid kan je verbinden met het werk van Thierry de Cordier en Marcel Duchamp, wiens *machines célibataires* tegelijk begin- en eindpunt zijn. In Duchamps *Le grand verre*, bijvoorbeeld, bereikt de eeuwig omhoog spuitende vloeistof van de mannetjes nooit het domein van de ontvankelijke bruiden. Denk hierbij ook aan de ‘peertjes’ van De Cordier, die qua vorm geïnspireerd zijn op Duchamps urinoir. In De Cordiers *Brief aan mijn Moeder (Post-Mortem)* (1988) lees je voorts het weinig flatterende “Chère Maman, ô, Si seulement tu avais été impénétrable” (De Cordier 2002: 168). Het ingaan tegen doelgerichtheid is overigens verwant aan de pervertering van mystiek bij Verhelst (en De Cordier): de ultieme transformatie is de transformatie in niets. Zo is ook de engelachtige jongeren in *De Kleurenvanger* geen lang leven beschoren. Na een opleiding van enkele weken moeten ze tijdens een opvoering één voor één openspatten als “Bengaalse vuurbollen” (183):

“We hadden alles, zo werd ons verteld, om herinnerd te worden. Vuurwerk waren we. Letterlijk. Eén keer zouden we de hemel in vuur en vlam zetten: terwijl de toeschouwers hun bewondering tussen hun handpalmen stuk probeerden te klappen zouden we alweer uitdoven” (180).

Die idee is verwant aan het gedicht *Pi (het wegschieten van lucifers)*, waarin een jongen verschijnt als een ontvlambare lucifer (*VE*: 31). Het getal pi is overigens – net als een priemgetal – ondeelbaar. Denk in dit verband bijvoorbeeld ook terug aan het gedicht *NIHIL... (Alaska revisited)* – *ik-vertering*<sup>2</sup>, waarin alle ‘geslachtelijke’ woorden dubbel doorgehaald zijn (*AL*: 91-92). Een ander vaak terugkerend beeld is dat van het geslachtloze wezen als “gladgewreven witmarmeren beeld” (*KV*: 20). Die vergelijking gaat op in twee richtingen: zo wordt bijvoorbeeld de David van Michelangelo “zowel door vrouwen als door mannen (...) bemind” (*KV*: 31). David is trouwens niet uit een vrouwenbekken geboren, daarvoor is zijn hoofdromt te groot: “Een wezen als hij heeft geen vrouwenbekken nodig, hij wordt toch uit een schedel geboren” (*KV*: 32). Michelangelo, die uiteindelijk zelf versteent tot een beeld, is op de koop toe verliefd op een kerkganger waarvan hij niet met zekerheid kan bepalen of het een jongen of een meisje is (*KV*: 34).

In zijn beschrijving van geslachtloze personages evocert Verhelst vaak de saterachtige wezens van beeldend kunstenaar Matthew Barney<sup>46</sup> (Fig. 32). Barney’s figuren refereren zowel aan de klassieke mythologie als aan de Amerikaanse bodybuildingcultus. Meestal

---

<sup>46</sup> Het al eerder geciteerde “De enige manier om een volmaakte cirkel te vormen is je kop in je reet steken” zou bovendien een uitspraak zijn van Barney (*KV*: 80). In *Verhemelte* verschijnt hier een variant op: “‘Als je een perfecte cirkel wil beschrijven, stop dan je kop in je reet.’ (Matthew Barney)” (32)

hebben ze onidentificeerbare geslachtskenmerken. Over de vidiostills *Drawing Restraint 7* stelt Klaus Kertess dat “All three [satyrs] seem to have been molded by a hand as prone to biological cloning as Classicizing forming – a kind of science-fiction Hellenism in operation here” (Kertess in Barney 1995: 10). De saters zijn bleek en opgewreven, alsof ze bestaan uit plastic of een gestold, wit materiaal. Zo ontpopt zich ook in de film *Cremaster 3* een spel met witte paraffine die in het Guggenheim-museum concentrisch naar beneden stroomt. Verhelst gebruikt een aanverwant beeld in *De Boom N*, waar een figuur stolt tot een witte alpenhoorn:

“Zo veel witheid heb ik nooit durven beheren,  
het zal zich zelf wel in mij opwollen, ooit  
zal het mij blankwrijven,  
mij de vorm geven van een klaaglijk loeiende alpenhoorn  
die ergens zinloos in besneeuwde bergen staat te flakkeren” (50).

Eigenlijk combineert Verhelst hier Barney (de wasbleke, hermetische vorm) en De Cordier (de alpenhoorn). Dat geldt bijvoorbeeld ook voor het gedicht *Zelfportret als regenworm*: “Geduld kwam in haar schoot zitten, wreef / als witte verf gestremd kaarsvet (haar liefde) het opgespannen vel in” (50). Het beeld van het ik als regenworm refereert rechtstreeks aan het werk van De Cordier, terwijl het witte kaarsvet veeleer de video’s van Barney oproept.

Tot slot wil ik nog benadrukken dat het werk van Verhelst, los van een aantal ‘blasfemische’ trekjes, wel degelijk doorspekt is met katholieke elementen. De verwijzing naar ‘het verhaal van vlees en woord’ is slechts een van de vele referenties aan de Bijbel. Het werk van Verhelst vertoont bovendien een grote bewondering voor de theatraliteit die zo eigen is aan het katholicisme. *Vloeibaar Harnas*, bijvoorbeeld, is volledig opgebouwd rond het theatrale lichaam van Sint-Sebastiaan. Uit *De Kleurenvanger* spreekt dan weer een fascinatie voor Christus als martelaar: “Wat is het mooist aan het ivoorkleurige lichaam van Christus? De met eiwit bestreken ogen? De vermiljoene tranen? De zilvergrijze schaduwen tussen de strakgespannen spieren? Of de rozerode schijn rondom de vier wonden?” (97) Die voorkeur voor het barokke, erotiserende aspect van de katholieke iconografie deelt Verhelst onder andere met cineast Peter Greenaway, ‘duivelskunstenaar’ Jan Fabre en Jan van Imschoot.

Zoals ik al betoogde in het hoofdstuk ‘decapitatie’ sluit het werk van Verhelst bovendien aan bij een bepaalde religieuze traditie, met name de mystiek. Zijn werk staat dan ook bol van de verwijzingen naar de geschriften van Juan de la Cruz. Verhelst perverteert die geschriften

evenwel. De *unio mystica* of mystieke vereniging waarin de mens een wordt met Christus leidt bij Verhelst altijd tot vernietiging, tot zelfverlies. Zo wordt ook het verlangen naar niets, dat bij De la Cruz in het teken staat van de versmelting met God, net als bij De Cordier *letterlijk* een verlangen naar niets. Ik verwees eerder al naar het personage Juan in *Tongkat* dat zozeer verlangt naar de leegte dat hij zichzelf uiteindelijk doorslikt en verdwijnt. Het werk van Verhelst vertoont in die zin een aantal overeenkomsten met de atheologie van Georges Bataille, die tevens beïnvloed is door het werk van De la Cruz. Wat Bataille nastreeft is “Een *atheologisme*, dat wil zeggen een denken dat gevoed wordt door de ervaring van God – ook al is ze uitsluitend tot de ervaring van Gods afwezigheid geworden” (Bataille in Ten Kate 1994: 268). Bataille onderzoekt meer bepaald de leegte die achterblijft wanneer men zich niet langer kan identificeren met God: “Aan de rand van deze leegte wil Bataille het sacrale aantreffen, dat niet langer samenvalt met God maar met diens afwezigheid. Atheologie is de studie van deze grens, van deze verdwijnsplek” (Ten Kate 1994: 414). Dat kan je in verband brengen met het vorige hoofdstuk, waarin ik het belang van de grenservaring – het *sub-limen* – aanstipte bij Verhelst. Zo stelt Bataille in *Le Coupable*: “God is niet de grens van de mens, maar de grens van de mens is goddelijk. Anders gezegd, de mens is goddelijk in de ervaring van zijn grenzen” (Bataille in Ten Kate 1994: 412). De overeenkomsten met de atheologie van Bataille en de geschriften van De la Cruz geven aan dat het werk van Verhelst een zeker religieus, mystiek denken omvat. Dat denken contrasteert evenwel sterk met het katholicisme in geïstitutionaliseerde vorm.

## **1. Besluit.**

Zoals ik al ‘voorspelde’ in mijn inleiding zijn verscheidene kunstenaars en concepten uitgezaaid over de verschillende thema’s. Bijgevolg zijn er een heleboel overlappingsen tussen de vijf hoofdstukken. Zo bleek het principe van het kunstwerk als *work in progress* zowel relevant voor het thema reflectie als voor het beeld van de verminking. Verder kan je ook de

stier, die centraal staat bij de tauromachie, verbinden met het katholicisme: de gehoornde staat immers symbool voor de antichrist. Ook de metafoor van de donkere kamer, die aan bod kwam in het hoofdstuk over decapitatie, balanceert eigenlijk op de grens tussen twee thema's. Je kan de donkere kamer immers zowel in verband brengen met de drang naar zelfuitwissing of zelfvergetelheid (decapitatie) als met een fotografische donkere kamer waarin beelden geprojecteerd worden (reflectie). Androgyne wezens kwamen dan weer aan bod in het hoofdstuk 'katholicisme', terwijl ik ze bijvoorbeeld in een apart onderdeel over 'castratie' had kunnen onderbrengen. Vooral de lusstructuur bleek problematisch. De lus kwam aan bod in verband met het stierengevecht, de betekenisvorming bij Verhelst (reflectie) en als reactie tegen het katholicisme. Bepaalde concepten komen terug in verschillende hoofdstukken omdat ze geëvolueerd zijn in het werk van Verhelst. Zo is de lus als misselijkmakende opeenstapeling van extravagancies vooral typerend voor de vroegste dichtbundels van Verhelst. In zijn huidige werk komt de lus veeleer aan bod als een spel van uitstel en verlangen, zoals ik uiteenzette in het hoofdstuk 'reflectie'. Je kan hoe dan ook opperen dat de pentagonale structuur in veel opzichten onevenwichtig, onzuiver of 'labiel' is. Het pentagram wordt met andere woorden niet enkel op het macroniveau, maar ook binnen elk thema gedeconstrueerd.

De overlapping of 'besmetting' tussen de verschillende rubrieken is echter een vitaal onderdeel van het werk van Verhelst. Je kan zijn oeuvre met name beschouwen als één groot laboratorium waarbinnen geëxperimenteerd wordt met taal. Zo herneemt Verhelst voortdurend zinnen in zijn werk om te observeren hoe die zinnen functioneren – uitzwormen – in een andere context. Zinnen worden als een virus in een andere omgeving geplaatst en beginnen daar een nieuwe 'celdeling' aan betekenis. Denk hierbij bijvoorbeeld aan Verhelsts omschrijving van een postmodern gedicht als 'uitzermende rorschachtest' (*VE*: 19). De combinatie van versplintering en herhaling hoeft in die zin geen paradox te zijn. Verhelst zaait bepaalde zinnen uit over zijn werk, waardoor niet alleen de afzonderlijke boeken, maar ook zijn gehele oeuvre de vorm krijgt van een lus. Zo beschouwd verkrijgt het werk van Verhelst een erg paradoxale vorm van autonomie. Daarmee bedoel ik dat de verwijzingen naar eigen werk zo talrijk zijn, dat Verhelsts oeuvre extreem op zichzelf betrokken raakt. Ook de verwijzingen naar ander werk zijn zo eigenzinnig en geïntegreerd dat ze allesbehalve fungeren als ultieme verklaringsgrond. Enerzijds verkrijg je zo een erg zelfbesloten, claustrofobische, zeg maar implosieve structuur. Anderzijds trekt de eindeloze stroom aan verwijzingen alle registers open. Je zal als lezer dan ook altijd falen: "Hoe gecultiveerd en

gespecialiseerd je ook bent, bij het postmoderne spel van doorverwijzing schiet je altijd tekort. Je blijft zoeken in bibliotheken, maar hoe meer je vindt, hoe meer je beseft dat het altijd te weinig is. (...) De eindeloosheid en vaagheid van de postmoderne intertekstualiteit rekenen zowel bij de lezer als bij de schrijver af met de mythe van de alles begrijpende mens, de redelijke intellectueel die in staat is alles te overzien en zijn plaats te geven” (Vervaeck 1999: 193). Zo zal uiteindelijk ook deze studie altijd te weinig blijken. Bij elke aangehaalde referentie kan je eindeloos veel andere bedenken.

De besmettingsmetafoor is bij Verhelst niet alleen toepasbaar op het literaire werk zelf, maar ook op het verhoopte effect van zijn werk op de lezer. Wat Verhelst uiteindelijk beoogt, is de ‘besmetting’ van de lezer. Hij wil de blik van de lezer verstoren, zodat deze de realiteit met andere ogen gaat bekijken. Verhelst tematiseert dat in *Memoires van een Luipaard*: “Misschien dat het licht plots wegviel en dat zij nog secondenlang op mijn ogen geschilderd stond. (...) Dat ik haar met mijn vingernagels op mijn dij had getekend. En hoe ook die tekening langzaam vervaagde. Meer niet” (38). Een gelijkaardig idee komt aan bod in *Alaska*. Aan het einde van de reeks *Hotelrooms* staat tussen haakjes een erg belangrijk gedichtje:

“(Soms zie je iemand op straat  
vingertoppen naar de mond brengen  
alsof hij zich een kus herinnert,  
terwijl iemand enkele meters verder  
met gesloten ogen haar hoofd schuin houdt  
als tegen een handpalm. Even later kijkt ze je verwonderd aan, stopt hij  
de hand voorzichtig in zijn jaszak,  
kijkt haar na. Een laatste blik over de schouder.  
Er is niemand te zien. Hoofdschuddend,  
glimlachend, alsof iets in ons een fractie is  
verschoven.)” (26-27)

Die “fractie” wil Verhelst laten “verschuiven” in de lezer. In *De Kleurenvanger* wordt hetzelfde principe explicieter vermeld, als het hoofdpersonage het effect van een werk van Bacon op zijn chemische huishouding bespreekt. Dit citaat werd al eerder aangehaald, maar ik ben in deze context vooral geïnteresseerd in de laatste zin:

“Daar, twee meter van me verwijderd, stond hij bijna naakt in vleeskleurig licht, voorovergebogen aan het bebloede windsel om zijn rechtervoet te knoeien. Het gezicht van de man was misdadig, dierlijk, gemillimeterd. Brede schouders. Korte, gespierde nek. Vanuit zijn ooghoeken keek hij me aan en stapte uit het schilderij. Doodsbang zette ik het op een lopen.

Wanneer is iemand besmet?” (38)

Vervolgens beschrijft het personage hoe het werk van Bacon zijn hele lichamelijke beïnvloedt: het schilderij heeft zich als een virus in zijn lichaam genesteld. Verhelst probeert hetzelfde effect te sorteren via zijn indrukwekkende taal en ongewone associaties. Of hij de blik van de lezer daadwerkelijk ‘besmet’ moet elke lezer maar voor zichzelf uitmaken.

Ondanks het feit dat ik ervan overtuigd ben dat het werk van Verhelst inderdaad functioneert volgens uitzaaiing en besmetting, hou ik toch vast aan het nut van mijn “truttige” onderverdeling. Stefan Hertmans houdt er duidelijk een andere mening op na. Hij stelt dat bij Verhelst “de beelden geprojecteerd worden zonder dat er iemand thuis hoeft te komen om ze netjes in vakjes onder te brengen” (Hertmans 2002b: 378-79). Die ‘iemand’ is, Hertmans ten spijt, bij deze toch ‘thuisgekomen’. Ik geloof dan ook dat mijn – zij het labiele – indeling van intertekstuele referenties bepaalde verbanden toont die zonder ‘vakjes’ ondenkbaar zouden zijn. Daarom is *mijn* structuur nog niet zaligmakend, maar er is wel degelijk behoefte aan *een* structuur om het werk van Verhelst te ontleden. Beschouw deze analyse dus als een voorstel dat weliswaar relatief, maar toch ‘eerbaar’ is. Aan u om bijkomende vakjes toe te voegen.



## 1. Lectuurlijst.

Anoniem

(1982) *De Bijbel*. Willibrord vertaling. Boxtel: Katholieke Bijbelstichting.

Ansón, Arturo & Ricardo Centellas

(1997) *Etsen van Goya. Caprichos – Tauromaquia*. Brussel: Kredietbank NV.

Barney, Matthew

(1995) *Drawing Restraint 7*. Ostfildern: Cantz Verlag.

Benezra, Neal & Olga M. Viso

(2001) *Juan Muñoz*. Chicago: The University of Chicago Press.

Boenders, Frans

(1996) *Tien voor Bacon*. In: *Kunst en Cultuur*, 07/08-1996, jrg. 29, p. 43-4.

Bourdieu, Pierre

(1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*. Parijs: Minit.

Bradbury, M. & J. McFarlane

(1976) *Modernism 1890 – 1930*. London: Penguin.

Braeckman, Dirk

(2001) *z.Z(t). Volume II*. Gent: Ludion.

De Cordier, Thierry

(2002) *De Wijnjaren: 1982-2002*. Gent: Ludion.

(2003) *Brief aan een kameel*. In: *De Morgen*, 25-08-03, p. 12.

De Duve, Thierry

(2003) *Sylvie Eyberg & Valérie Mannaerts: La biennale di Venezia 2003*.  
Gepubliceerd door Yves Gevaert & Franstalige Gemeenschap van België.

Demets, Paul

(2003) *'Ik wil reclameren'*. *Fabre opent in deSingel het theaterseizoen*. In: *Knack*,  
Rubriek Kunst, 13-08-03, p. 54-56.

De Nijs, Peter (red.)

(2001) *Peter Verhelst*. In: *Bzzlletin* nr. 279, 10-01-01.

Derrida, Jacques

(1972) 'La différence'. In: *Marges de la philosophie*. Parijs: Minit.

(1987) 'Parergon'. In: *La vérité en peinture*. Parijs: Minit.

Dujourie, Lili

(2002) *Video's 1972-1981*. Brussel: Argos editions.

Fahr-Becker, Gabriele

(1997) *Jugendstil*. Keulen: Könemann.

Geerts, Paul

(2003) *De Tuin als Kunst*. In: De Morgen, Rubriek Het Vrije Leven, 01-02-03, p. 42-43.

Herman, Luc & Bart Vervaeck

(2001) *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen/Brussel: Vantilt/VUBPRESS.

Hertmans, Stefan

(2002a) *Engel van de Metamorfose. Over het Werk van Jan Fabre*. Amsterdam: Meulenhoff.

(2002b) 'Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De 'zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst'. In: *Het Putje van Milete*. Amsterdam: Meulenhof, p. 363-387.

Hoet, Jan (ed.)

(1986) *Chambres d'amis*. Gent: Uitgegeven door Museum van Hedendaagse Kunst.

Loock, Ulriche & Juan Vincente Aliaga & Nancy Spector

(1996) *Luc Tuymans*. London: Phaidon Press Ltd.

Miglietti, Francesca Alfano

(2003) *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milaan: Skira.

Mink, Janis

(2001) *Marcel Duchamp 1887-1968. Kunst als anti-kunst*. Köln: Taschen.

Muñoz, Juan

(2001) *Double Bind at Tate Modern*. London: Tate Publishing.

Peeters, Jeroen

(2003) *Bloedvergieten voor onsterfelijkheid. 'Je suis sang' van Jan Fabre in deSingel*. In: De Morgen, Rubriek Cultuur, 25-08-03, p. 15.

Pleij, Sander

(1996) *Op engagement zul je mij niet betrappen. Interview met de auteur van De Kleurenvanger*. In: De groene Amsterdammer, 20-11-1996.

Ramírez, Juan Antonio

(1998) *Duchamp: Love and death, even*. London: Reaktion Books Ltd.

Ruhrberg, Karl & Manfred Schneckenburger & Christian Fricke & Klaus Honnef

(2001) *Kunst van de 20<sup>e</sup> eeuw*. Köln: Taschen.

Sánchez, Alfonso E. Pérez (Commissaris)

(1985) *Goya*. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Ten Kate, Laurens

(1994) *De lege plaats. Revoltes tegen het instrumentele leven in Bataille's atheologie*.

Kampen: KOK Agora.

Uematsu, Yuka (ed.)

(2001) *Jan Fabre. Angel and Warrior – Strategy and Tactics*. Japan: Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art.

Vaessens, Thomas

(2001) *Postmodernisme en leesstrategie. Over Tongkat van Peter Verhelst*. In: Neerlandistiek.nl, 03-10-01.

Van Alphen, Ernst

(1992) *Francis Bacon and the Loss of Self*. London: Reaktion Books Ltd.

Vanegeren, Bart

(2003) *Alaska: de fluitende witte vlakte in het hoofd van Peter Verhelst*. Interview met Peter Verhelst, In: HUMO nr. 21, 13-05-2003, p. 154-9.

Van den Braembussche, Antoon A.

(1994) *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho 1994.

Van het Kruis, Joannes

(1980) *Mystieke Werken*. Gent: Carmelitana.

Van Imschoot, Jan

(2002) *Les Sources Des Couleurs Divines (un éloge funèbre pour la peinture)*. Gent: S.M.A.K.

Van Kerkhoven, Marianne

(2003) *Meg Stuart/Damaged Goods – Visitors Only*. Brussel: Programmaboekje Kaaitheater.

Vercruyssen, Jan

(1997) *Portretten van de Kunstenaar*. Brussel/Gent: Gevaert/Ludion.

Verhelst, Peter

(1987) *Obsidiaan*. Antwerpen/Amsterdam: Manteau.

(1989) *Otto*. Antwerpen/Amsterdam: Manteau.

(1990) *Angel*. Gent: Yang.

(1991) *Witte Bloemen*. Antwerpen/Amsterdam: Manteau.

(1992) *Master*. Amsterdam: Prometheus.

- (1993) *Vloeibaar Harnas*. Amsterdam: Prometheus.
- (1994a) 'Etgroen'. In: Manu Claeys & Jan Denolf (red.), *Jonge Sla. Vlaams literair talent*. Leuven: Kritak 1994, p. 60-67.
- (1994b) *De Boom N*. Amsterdam: Prometheus.
- (1995) *Het Spierenalfabet*. Amsterdam: Prometheus.
- (1996a) *Verhemelte*. Amsterdam: Prometheus.
- (1996b) *De Kleurenvanger*. Amsterdam: Prometheus.
- (1997a) *Maria Salomé*. Antwerpen: Bebuquin i.s.m. Kaaitheater.
- (1997b) *Ja (Proza)/ Nee (over poëzie)*. In: De Revisor 1997/5.
- (1998) *Romeo en Julia (studie van een verdrinkend lichaam)*. Amsterdam / Eindhoven: Uitgeverij International Theatre & Film Books.
- (1999) *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Amsterdam: Prometheus.
- (2000) *Zwellend Fruit. Roman in Sprookjes*. Amsterdam: Prometheus.
- (2001a) *Memoires van een luipaard*. Amsterdam: Prometheus.
- (2001b) *Virutopia (Icarus)*. (Onuitgegeven).
- (2002a) *Mondschilderingen*. Amsterdam: Prometheus.
- (2002b) *Philoctetes (fortify my arms)*. (Onuitgegeven).
- (2003) *Alaska*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, Peter & Patrick De Spiegelaere
- (1993) *Salomé. Fotoroman*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, Peter & Lili Dujourie
- (2000) *Caresse, Pandora, La passion du noir, Places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting*. In: DWB 2000/3, jrg. 145, p. 335-346.
- Verhelst, Peter & Valérie Mannaerts
- (1996) *Lover*. In: DWB 1996/5, jrg. 141, p. 731-739.
- Verhelst, Peter & Luk Perceval
- (2000) *AARS! Anatomische Studie van de Oresteia*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, Peter & Johan Tahon
- (2000) *Revelation / Illumination / Visions*. Beperkte oplage naar aanleiding van de tentoonstelling "Johan Tahon – TRAUMGESTALT" in Deweer Art Gallery te Otegem.
- Vervaeck, Bart
- (1997) *Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst*. In: Ons Erfdeel n°5, p. 735-747.

(1999) *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel/Nijmegen: VUBPress/Uitgeverij Vantilt;

(2002) Cursus Algemene Literatuurwetenschap.

Wimsatt, W.K. Jr. & Monroe C. Beardsley

(1970) 'The intentional fallacy'. In: W.K. Jr. Wimsatt. *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*. Londen: Methuen & Co Ltd, p. 5-18.

### **Geraadpleegde websites:**

<http://acc6.its.brooklyn.cuny.edu/~phalsall/texts/chuangtz.html> (op 14-03-04 om 15u35).

[http://www.apassionforewan.co.uk/pbpdvd\\_041.jpg](http://www.apassionforewan.co.uk/pbpdvd_041.jpg) (op 17-04-04 om 12u02).

[http://www.groene.nl/1996/47/sp\\_verhe.html](http://www.groene.nl/1996/47/sp_verhe.html) (op 06-03-04 om 14u37).

<http://www.neerlandistiek.nl/01/10/index.html> (op 14-02-04 om 16u20).

<http://www.wayney.pwp.blueyonder.co.uk/greenaway.html> (op 26-04-04 om 23u45).

### **Referenties van gebruikte citaten:**

Cummings, E.E.

(1991) *Complete poems 1904-1962*. New York: Liveright.

DeLillo, Don

(1989) *Libra*. Londen: Penguin.

Jongstra, Atte

(2002) *De Tak van Salzburg. Autobiografie van een lezer*. Amsterdam: Querido.

Shakespeare, William

(1970) *The Complete works of William Shakespeare*. Londen: Spring Books.

Stevens, Wallace

(1997) *Collected poems*. Londen: Faber and Faber.

Winterson, Jeanette

(2001) *Written on the body*. Londen: Vintage.

**Lijst van afkortingen:**

*Alaska* (AL)

*De Boom N* (BN)

*De Kleurenvanger* (KV)

*Obsidiaan* (OB)

*Het Spierenalfabet* (SA)

*Maria Salomé* (MS)

*Red Rubber Balls* (RRB)

*Tongkat* (TK)

*Verhemelte* (VE)

*Vloeibaar Harnas* (VH)

De afbeelding op het omslag is afkomstig uit het tekstboekje van het album 'Pre-millennium Tension' van Tricky (Island Records 1996), foto door Stephane Sednaoui.