

Tekstfilms als ontcijfering Het digitale boek Wagen en zijn voorgangers

Wim Voskuilen

Samenvatting

Is de interpretatie van kunstwerken per definitie subjectief? In dit artikel wordt getoond dat een werk een vaste kernbetekenis kan hebben. De tekeningen van het digitale boek Wagen zijn een combinatie van woord en beeld en hebben ieder vier tekstfilms. Omdat de films voortvloeien uit de logica van tekst en beeld van de tekening zijn de films een niet-subjectieve interpretatie van de tekening. Werken van Matisse, Jad Fair, Wilfred Smit en Kees Ouwens laten zien dat het filmprincipe en de logica van de films niet gebonden zijn aan het digitale medium en geen puur persoonlijke zaak zijn.

De tekstfilms van mijn digitale boek [Wagen](#)¹ voor 7 jaar en ouder kwamen voort uit een reeks tekeningen met tekst. Woord en beeld² van een tekening verschijnen in fasen en ritmisch op het scherm. Op het totaalbeeld lichten drie nieuwe teksten op. De films worden gesuggereerd door de plaatsing van woord en beeld ten opzichte van elkaar op de tekening. ‘In het analyseren van literatuur en kunst, en wat er tussen valt, moet je (...) steeds uitgaan van het werk als singulariteit, als *dit* werk, *hier*, dat de theorie, de bestaande concepten, zal kunnen ondervragen en uitdagen.’³

In dit stuk stel ik de gedachte ter discussie dat een interpretatie van een werk altijd subjectief is. Deze aanname lijkt algemeen gedeeld te worden. Men wijst bijvoorbeeld op wisselende interpretaties van verschillende personen en wisselende interpretaties met verschillende vooronderstellingen. Werken en hun betekenis zouden nooit statisch zijn.⁴

Hier breng ik tegen in dat de tekstfilms besloten liggen in de tekening. De fasen van de films ontdek je door de logica van tekst en beeld van de tekening te volgen. Eerst laat ik zien hoe deze niet-subjectieve interpretatie in zijn werk gaat. Om de stelling te toetsen bespreek ik daarna andere werken die tekstfilms en/ of nieuwe teksten suggereren.

Ernst 2002 noemt als reactie op Iser's ‘Unbestimmtheits- und leerstellen’ die het ‘Sprachkunstwerk offenhalten für divergierende Interpretationen’ de ‘exact berechenbare Virtualität von Sinnkonstitutionen’ van een permutatief gedicht uit de 17e eeuw⁵. Ook in Wagen is het getal precies aan te geven. Een tekening heeft 4 films en het boek telt 22 pagina's. In totaal zijn er dan 64²² mogelijke lezingen. Aan het eind van een film komt de tekst in typografische vorm naast de tekening.

De tekeningen zijn in aanleg eenvoudige combinaties van woord en beeld. Ik kijk hoe de klassieke basale onderscheidingen van Mooij en Panofsky bij interpretatie van woord en beeld zich verhouden tot de interpretatie van de tekeningen.

Mooij 1979 onderscheidt in verband met het literaire werk drie vormen of onderdelen van interpretatie: het gewone lezen, filologisch interpreteren en de esthetische interpretatie. Bij deze laatste vorm ‘wordt er op basis van analyse naar gestreefd de totale betekenis van dit werk te achterhalen. Met name zal het dus gaan om het expliciteren van betekenismomenten die impliciet zijn gebleven.’⁶ Voor Panofsky 1982 ‘factual’ ‘natural meaning’ in een kunstwerk ‘is apprehended by identifying pure *forms*, that is: certain configurations of line and colour’ ‘as representations of natural *objects*’ ‘; by identifying their mutual relations as *events*.’ De identificatie geschiedt op grond van ‘practical experience (familiarity with *objects* and *events*)’.⁷

Op sommige tekeningen van Wagen is de tekst deels onleesbaar. Filologisch interpreteren vindt plaats als het gewone lezen wordt bemoeilijkt. Het komt nu goed uit dat de interpretator ook de maker is want hij kan de teksten uit zijn herinnering reconstrueren.

Eerst geef ik een globale kijk op de films en daarna volgt een meer gedetailleerde bespreking van een viertal films. In film 1 van een tekening worden door gewoon lezen verkregen woorden verbonden met geïdentificeerde objecten of andere beeldelementen. Vaak krijgen vormen in de opeenvolging van fasen een nieuwe, aanvullende betekenis, wat door oplichtingen gemarkeerd kan zijn. In de overige films lees je de nieuwe teksten op het totaalbeeld van de tekening. Je leest in verschillende richtingen en combineert fragmenten van basistekst en/ of -beeld tot de nieuwe tekst. Soms zie je afbeeldingen of combinaties van afbeeldingen als woorden. Een letter kan voor een afbeelding staan die op haar beurt een woord aanduidt.

In de films wordt de tekening geïnterpreteerd met de middelen van de tekening. Dat is een verschil met de klassieke interpretatie. Bij parafrases geef je de betekenis weer in eigen woorden en dat is een subjectief element. De films geven de kernbetekenis en niet de totale betekenis. Zij doen dit niet alleen met woorden maar in woord en beeld.

Voor een gedetailleerde bespreking kies ik de titeltekening. Deze staat min of meer los van de andere tekeningen en kan dus relatief goed apart bekeken worden. Ik zal laten zien hoe de stilstaande tekening de beweging van de films suggereert en zal de logica van tekst en beeld beschrijven. Zojuist bleek dat met name verbindingen en omzettingen van tekst en beeld voor de films belangrijk zijn dus daar zal ik speciaal op letten. Bij de omzettingen zijn er globaal vier mogelijkheden: tekst wordt beeld, beeld wordt tekst, tekst wordt nieuwe tekst en beeld wordt nieuw beeld.

Voor een blauwe lucht met wolken zien we een wagen, een meteor en titel- en naamkaders (zie [schermafdruck](#)). Hoe moet de eerste film beginnen? Je zou verwachten met de titel omdat die bovenaan staat. Maar de meteor domineert het beeld. Bovenaan heeft hij twee kromme pennen, rechtsboven twee uitlaatstralen en linksonder een aanhangsel. Dit aanhangsel suggereert boven de letter K een komma en de 'K is nu een door de meteor gesuggereerd projectiel. Het persoonlijk voornaamwoord 'K wijst vooruit naar de voornaam.

Op het eerste beeld zijn de uitlaatstralen opgelicht. De meteor wordt van bewegend object schietinstrument en dit instrument wordt aangespannen. De omtrek van de komma loopt over in het lege kader eronder dat zelf weer opgaat in de wolken van de lucht. Op het tweede beeld verschijnen de komma en de K tegelijkertijd. Er klinkt een kort geluid. De stralen zijn niet meer opgelicht.

Na de 'K en de voornaam komt logischerwijze de achternaam. De kromme pennen lichten rood op en dit activeert de 'tegenhoudfunctie' van de meteor. Je hoort opnieuw het korte geluid. Dit geluid hoor je verder alleen nog op pagina 7 en dat vestigt er de aandacht op dat de films stil zijn. Er is beeldrijm met de uitlaatstralen uit het begin. De kromme pennen raken de wagen. Als verbinding tussen achternaam en titel vormen ze een liggend streepje. Het titelkader sluit de film af en maakt de tekening compleet. De typografische tekst verschijnt naast de tekening: 'wim voskuilen – wagen'.

Op het totaalbeeld valt op dat de U en de bovenste E allebei blauw op blauw zijn. De lettercombinatie EN is wit geïsoleerd en staat ook rechts van de U. Een E, N, I en de K zijn zwart en de zwarte meteoriet raakt het kader iets rechts boven de U. Aan het begin van film 2 lichten de U en de uitlaatstralen tegelijkertijd op. De U wordt door de meteoriet eerder aangedrukt dan tevoorschijn geschoten, waarbij de stralen zelf ook een U lijken. De beide EN-nen lichten daarna tegelijkertijd op. De onderste EN raakt de rand van de tekening en nu kaats je terug naar I en K. Je leest: ‘u en ik’.

De beginletters van film 2 en 1, U en K kun je aan het begin van de derde film combineren. De uitlaatstralen en komma laat je weg. Het vervolg van de film kan hetzelfde zijn als in film 2 maar het ritme zal veranderen: ‘uk en ik’.

In het titelkader worden W, AG en EN door kleureffecten van elkaar gescheiden. Twee bolletjes achter de N kun je zien als dubbelepunt. Zo vormt zich een vierde tekst, waarbij net als in de andere films de klinkers in de nieuwe woorden anders zijn dan in de basistekst. De typografische tekst spelt: ‘wagen: ach en wee’.

Film 3 (en 2) suggereren door de plaatsing van de letters en leesrichting een L. De films bouwen zowel een tekst als een afbeelding (van de letter) op. Voeg je de letters en dubbelepunt van film 4 toe dan zie je een Z. Er zijn nu drie tekstniveaus: basistekst, nieuwe tekst en ‘letterfiguren’.

Er zijn zaken die in strikte zin geen deel van de films vormen maar er wel op aan sluiten. Het wiel en de meteoriet vormen bijv. elk een punt boven een I. De L verbind je met zowel WAG, WIM als VOS en je krijgt resp.: ‘waggel’, ‘windmill’ en ‘fossil’ of ‘vossenhol’. Er zijn verschillende gezichten, bijv. het lachende gezicht van de wagen.

De tekst/beeldlogica van de tekening heeft dan deze onderdelen: verbinding, waarbij er gelijktijdigheid van elementen is, opdeling, met opeenvolging van elementen, omzetting, waarbij elementen een andere betekenis krijgen en argumenten- van plaats, vorm, kleur en betekenis. Formele en inhoudelijke zaken hangen nauw samen. De U van film 2 is blauw op blauw en je ziet dan een verbinding met de ‘K uit film 1, die ernaast staat.

Alleen inhoudelijk sluiten de films ook op elkaar aan. In film 1 t/m 3 zie je het persoonlijk voornaamwoord eerste persoon. De aangesproken persoon in film 2 wordt in film 3 gespecificeerd. Film 1 geeft in de titel het onderwerp van het boek, waaraan in film 4 een uitroep wordt toegevoegd.

We beoefenen in de films het door Ernst onderscheiden ‘descendent and ascendant reading’ en ook ‘progressive and regressive reading’. Bij het lezen van de beide EN-nen komt daar dubbellezen bij. De letterfiguren voegen ‘linear and figurative reading’ toe. ‘kinetic reading’⁸ waarbij de pagina telkens gedraaid moet worden komen we niet tegen.

Woord en beeld versmelten en lopen op verschillende manieren in elkaar over. Dick Higgins introduceerde de term ‘intermedialiteit’: ‘een ruimte of beweging tussen (...)twee of meer media die nog niet bepaald, nog niet duidelijk vastgesteld kan worden.’⁹ Vallen

de films onder dit begrip? De ‘beweging’ en tussen tekst en beeld in de tekening zijn duidelijk. Voor het overzicht zet ik de ‘gedaanteveranderingen’ in een schema:

- | | |
|---|--|
| <p>a tekst wordt beeld
 nieuwe betekenis
 ‘wagen’: <i>durven te doen</i></p> | <p>b beeld wordt tekst
 1 zichtbaar
 meteor: <i>komma, punt</i>; wiel: <i>punt</i>
 pennen: <i>liggend streepje</i>; stralen: <i>U</i>
 decoratie: <i>dubbelepunt</i>
 2 suggestie
 meteor: <i>teksten</i></p> |
| <p>c tekst wordt nieuwe tekst
 ‘<i>k wim voskuilen - wagen</i>
 <i>u en ik; uk en ik; wagen: ach en wee</i>
 <i>L; Z; waggel, windmill, fossil, vossenhol</i></p> | <p>d beeld wordt nieuw beeld
 nieuwe uitleg: <i>verschillende gezichten</i>
 meteor + uitlaatstralen: <i>schietwapen</i>;
 + kromme pennen: <i>tegenhoudfunctie</i></p> |

De precieze plek in het schema kan voor discussie vatbaar zijn omdat tekst en beeld samen nieuwe tekst of nieuw beeld suggereren. De Z lijkt de zaak af te sluiten. Bij ‘wagen, durven te doen’ zie je een ander beeld dan bij ‘wagen, voertuig op wielen’.

Je kunt de combinatie van geschreven tekst en beeld vergelijken met de combinatie gesproken tekst en geluid. Na het geluid is er de stilte; na de eerste film is er het totaalbeeld van de tekening. Geluid beweegt zich in de tijd; visuele tekst en beeld kunnen bewegen, maar ook statisch zijn. De combinatie visuele tekst en beeld is dan de combinatie stilstand en beweging. In film 1 loopt beweging uit in stilstand. In film 2, 3 en 4 komt uit stilstand beweging.

De beweging ontstaat als woord en beeld een nieuwe betekenis krijgen in het geheel van de tekening. Het aanhangsel wordt een komma boven de K, en de U wordt het begin van een nieuwe tekst. Beide veranderingen worden gesuggereerd door de plaatsing van woord en beeld. Je zou ook kunnen zeggen dat komma, K en U en eventueel alle andere teksten uit de meteor voortkomen. We kunnen dus onderscheiden de tekst/beeldlogica van de tekening, de feiten op het scherm en de uitleg van de beschouwer.

Het ritme van de films is tenslotte ook belangrijk en hier komen de cijfers bij 10 beelden per seconde.

Stralen	8	U	10	U	6	WAGEN	12
‘K	12	EN	10	K	9	:	8
WIM	15	I	6	EN	9	AG	12
VOSKUILEN –	10	K	14	I	6	EN	8
WAGEN	12			K	9	W	12

Wat is de verbinding tussen cijfers en inhoud? 8 en 10 in film 1 zijn 2/3 van resp. 12 en 15. Er lijkt zo een soort kruisstelling te zijn; bij 8 en 10 lichten de stralen en pennen op. De cijfers van film 1 onderstrepen drie tweedelingen: meteor en projectiel, voor- en

achternaam, naam en titel. De 12 van het projectiel kondigt het eind van de film aan. De cijfermatige verhoudingen wisselen per film maar er is ook verband tussen de films onderling. De 10 en 6 van resp. film 1 en 2 zie je twee keer in film 2 en 3. De 8 en 12 van film 4 zijn het begin van film 1. De cijfers sluiten aan op de eerder beschreven logische opeenvolging van de films.

De vaste betekenis van de tekening heeft verschillende facetten: de tekst/beeldlogica, de reeks fasen, de fasen t.o.v. elkaar, het ritme en de typografische teksten.

De tekeningen van het boek zijn een reeks met een duidelijk begin en eind. De vier rijen films vormen ieder een doorlopend geheel en je kunt ze karakteriseren. Zij geven achtereenvolgens het basisverhaal van het boek met de verschillende personages, een samenvatting, extra informatie en de essentie van het geheel.

Vaste kernbetekenis houdt in dat de interpretatie niet afhankelijk is van de persoon van de beschouwer. Dit is in principe te toetsen. Het interpreteren van de tekeningen kostte echter veel tijd. Het is onpraktisch om dat van een ander te vragen in een test. Om de stelling van niet-subjectieve interpretatie te toetsen zoek ik eerdere voorbeelden van werken met een vaste betekenis, werken met vergelijkbare eigenschappen.

‘Hybride vormen waarin beeld en tekst versmelten tot een geheel zijn alomtegenwoordig in onze cultuur’, zegt Opstaele 2012¹⁰. Het woord ‘versmelten’ wordt hier m.i. te gemakkelijk gebruikt. Fotografie en typografie kun je zien als specialisaties van tekening en handschrift en bewegen op deze manier juist beeld en tekst van elkaar af.

Fotografie is in Wagen een hulpmiddel om de films te maken. Voor gebruik op het beeldscherm is een kleurenkopie van de tekening gescand. De verhouding van tekst en beeld verandert hierbij niet essentieel. In de typografie krijgen de teksten van de tekeningen een andere vorm. De typografische vorm kan ook betekenisvol zijn.

Het vermoeden is dat er ook oudere werken zijn die op deze wijze vier films hebben. Van Dijk 2011 stelt: ‘works that try to break the boundaries of what we conceive of as ‘literature’ or ‘art’, (...) cannot be called ‘avant-garde’, since the boundaries of the field have long been transgressed by earlier avant-garde artists.’ Kijk je naar de omzettingen dan laat dat toch te wensen over. Dit wil ik laten zien in de volgende paragraaf.

De omzettingen op zichzelf kun je rationeel tot stand brengen maar een combinatie van de vier omzettingen, die tot de films leidt, volgens mij niet. De titeltekening en ook de andere tekeningen van het boek kon ik alleen op het gevoel maken¹¹. Ook niet-rationele werkwijzen moeten dus in de beschouwing worden betrokken.

Omdat huidige onderzoekers niet vermoeden dat een versmelting zoals in de films bestaat of aannemen dat iets dergelijks allang is verwezenlijkt kan ik niet volstaan met de werken waarvan ik films kan maken en de werken met nieuwe teksten. Vooral ook niet omdat ik maar een paar werken heb gevonden. Ik moet een soort kader schetsen. Ik zal een kort

historisch overzicht geven van de verhouding van tekst en beeld met vooral aandacht voor de omzettingen.

De omzettingen zijn eenvoudige verschijnselen, die je ook in andere tijden en culturen aantreft. Het overzicht moet dus 'vooraan' beginnen. Men is er tot nu toe niet in geslaagd wetenschappelijk vast te stellen wat kwalitatief goede werken zijn. De lijst van het overzicht wijkt echter niet erg af van de werken die doorgaans in overzichtswerken genoemd worden, de accenten worden wel iets anders gelegd.

De werken waarvan ik films kon maken moesten net als de titelpagina eerst ontcijferd worden. De analyses die ik geef baseer ik net als de analyse van de titelpagina op de werken zelf. Ik wil laten zien dat de films besloten liggen in het werk. Wagen is voor kinderen maar de te bespreken werken zijn dat niet. Voor de tekst/beeldanalyse lijkt dat niet uit te maken.

Een met de hand gezet streepje is zowel tekst als tekening: het is een i, een l, een worm, een gestileerde mens. In de geschiedenis worden tekst en beeld echter meestal strikt gescheiden gehouden. Op een Egyptische wand zie je hiërogliefen naast reliëfs; in een Chinese boekrol vind je karakters naast tekeningen; en in een Westers handschrift staat tekst naast illustratie. Hoe kunnen tekst en beeld een eenheid vormen als het streepje?

Traditioneel zijn er manieren om een totaalbeeld van tekst of beeld letterlijk of figuurlijk sprekend te maken. De vier belangrijkste procédés zijn acrostichon¹², beeldgedicht¹³, pictogram¹⁴ en optische illusie¹⁵. Je ziet ze terug resp. in het [Wilhelmus](#), George Herberts [Easter-wings](#), rebussen¹⁶ en de ['jonge of oude vrouw'tekening](#). De laatste anderhalve eeuw is er een reeks ontwikkelingen, waarbij tekst en beeld meer naar elkaar toe bewegen¹⁷.

Midden 19e eeuw wordt het spiritisme heel populair¹⁸. De spiritisten beoefenen het automatisme, een werkwijze waarbij je niet van te voren nadenkt over wat je gaat maken, maar de tekst of tekening laat ontstaan terwijl je bezig bent. Schrijver en dichter [Victor Hugo](#) maakt automatische [tekeningen](#)¹⁹. Eerder heeft hij al het beeldgedicht [Les Djinn](#)s²⁰ geschreven. [George Ohr](#) gebruikt bij het boetsen van zijn potten soms de 'fouten'²¹.

[Mallarmé](#) laat in zijn lange gedicht 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard' ²² (1897) de strofevorm los. Op de derde dubbele pagina lees je over een vleugel en het beeld op de pagina's blijkt een [vogel](#)²³. Picasso en [Braque](#) nemen in hun werken teksten op bv. [JOU](#)²⁴. [Marinetti](#) en zijn futuristen tekenen en schrijven met de hand tekst/beeldcombinaties, vaak zijn het [tekeningen](#) van veldslagen met klanknabootsing erbij als tekst²⁵.

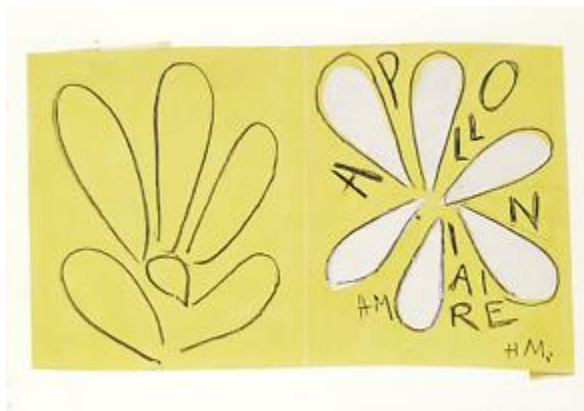
[Apollinaire](#) schrijft vlak voor en tijdens WO I beeldgedichten, zoals een gedicht over een paard in de vorm van een [paard](#)²⁶. Hij beschildert soms zijn '[calligrammen](#)'. De handgeschreven gedichten van [Van Oostaijen](#) kun je zien als [tekeningen](#)²⁷. In diens Verzamelde Gedichten zouden deze zeer mooi kunnen worden weergegeven. [Berceuse presque nègre](#) blijkt een beeldgedicht²⁸, het doet denken aan [Bart van der Leek](#).

De handschriftfacsimile's²⁹ van [Duchamp](#) zijn bedoeld als toelichting bij zijn grote schilderij op glas. Op het beeld [Roue de bicyclette](#) vormen roue en selle³⁰ als pictogrammen de naam van de schrijver [Roussel](#). De surrealisten blijven het onderscheid maken tussen automatisch schrijven en [automatisch tekenen](#)³¹. Handgeschreven tekst en getekend beeld ontmoeten elkaar in [Goede morgen HAAN](#) (1949)³² van Kouwenaar en Constant. Maar ook hier zijn literatuur en beeldende kunst duidelijk te onderscheiden³³.

Je zou graag de eenheid van tekst en beeld - als van het enkele streepje - terugzien in combinaties van tekst en beeld. Je zou graag iets zien wat meer is dan tekst met illustratie, tekening met bijschrift of tekst met een behang erachter. Er zijn oplossingen voor deze kwestie. Een aantal oplossingen zal ik hier bespreken.

In de overzichtswerken over tekst in de kunst van de laatste jaren wordt het werk van Matisse niet behandeld.³⁴ In de inleiding van Matisse on art zegt Flam: 'it is easy to overlook his involvement with words – both as a writer and a speaker.'³⁵ Matisse wisselde knipsels af met pagina's met handgeschreven tekst in Jazz. Hij nam soms woorden in zijn werken op en maakte vele ontwerpen voor publicaties. 'He (...) considered his maquettes as independent works in their own right.'³⁶

In het Museum Berggruen in Berlijn hangt het knipsel Apollinaire (1950). Het werk staat niet in de catalogus in Cowart et al. 1977 met 'probably' 'about four-fifth'³⁷ van alle knipselwerken. Het lijkt een ontwerp voor de omslag of cassette van het boek [Apollinaire](#) uit 1952 van André Rouveyre. Verschillende afbeeldingen op de omslag en cassette van het boek herinneren aan het knipsel. In het midden van het knipsel zien we daarbij vouwen als van een boekrug.



De vormen op dit tweeluik kun je identificeren als een (zwaaiende) hand en een bloem. De vingers van de hand lijken op de bloembladen. Als je van een afstand kijkt kun je twee handen of twee bloemen zien. Door de plaatsing van woord en beeld suggereert dit werk vier films. Wat brengt film 1 op gang?

Het tweeluik suggereert twee fasen. Eerst is er de hand die groet en daarna komt, met de bloembladen, de persoonsnaam. De letters worden zelf bloembladen. De beide initialen en de drie punten suggereren eveneens twee fasen. De punten worden gedachtepunten tussen de twee initialen. Naast de film komt 'apollinaire/ hm hm'.

Op het totaalbeeld lees je naast de groetende hand 'allo'. De A buigt naar links, de beide LL-en staan rechtop en de O buigt naar rechts. Als je ALLO leest beweeg je je ogen over de pagina en zo wordt ook links de beweging van de zwaai gesuggereerd. De twee bladeren tussen de P en N kun je als O opvatten en dan lees je 'apollon'. Ook de beide O's- als-bloembladen lijken nu een beweging in beeld te brengen. Naast de film verschijnt: 'allo apollon'. Film 2 sluit aan op film 1 en de derde film volgt uit film 2.

Ga je bij de N omlaag dan kom je via de E bij de H. Je leest HEN met een lichte kromming. De letters RI staan er links naast en lees je in een rechte lijn. Tussen de twee bladeren blijven nog over de I, A en M en I AM lees je weer met lichte kromming. Zo krijg je de vier fasen van film 3. Bij het lezen van ‘henri i am’ creëer je een stengel, en de linker HM wordt daarbij deel van de bloem.

De afbeelding links is een tekening van een hand. De afbeelding licht in film 4 twee keer op en vormt zo met twee pictogrammen het woord ‘handtekening’. De linker initialen werden tot nu toe niet gebruikt in de nieuwe teksten en sluiten hier op aan. Aan het eind van film 3 werden ze beeld, nu worden ze weer tekst. Het beeld van de hand sluit aan op het begin van film 1. De Duitse woorden ‘Zeichnung’ en ‘Handzeichnung’ betekenen allebei ‘tekening’; ‘Zeichnung’ betekent ook ‘ondertekening’. Met de drie betekenissen die elkaar aanvullen zijn de Nederlandse woorden voor film 4 het meest geschikt ³⁸.

De cijfers van de vier films zijn met 10 beelden per seconde:

Hand	10	ALLO	11	HEN	8	hand	11
APOLLINAIRE	12	APOLLON	15	RI	5	-	8
HM...	10			I	6	tekening	15
HM	10			AM	8		

In film 1 kun je een verband zien tussen de cijfers en de inhoud. De tien verbind je met Matisse en de 12 is Apollinaire. De cijfers van film 2, 3 en 4 lijken daarbij samen te hangen: 5 en 6 geven in film 3 opgeteld 11. Zo zie je de cijfers van film 2 en 3 terug in 4. De cijfers van 2, 3 en 4 zie je niet in film 1; de 11 van ‘hand’ in film 4 verschilt van de 10 in film 1. Maar 10 is 5/6 van 12 en 11 is het cijfer tussen 10 en 12 in: zo bezien legt het cijfer 11 een verbinding.

Je ziet in het werk varianten op de traditionele procedés van tekst en beeld; zij corresponderen met de vier typen omzettingen.

optische illusie	beeldgedicht	pictogram	acrostichon
hand/bloem	bloem en stengel	getekende hand	nieuwe teksten

In het schema uit paragraaf 1 is het pictogram een derde vorm van beeld/tekst-omzetting: het beeld vervangt het woord. Bij de bladeren en stippen die als O’s en gedachtepunten fungeren gaat het om gelijkenis met letters en leestekens. Het beeldgedicht geeft in vergelijking met het ambigue woord een zichtbare tekst/beeldomzetting.

Het knipsel [Nu bleu I](#) bevindt zich in de Galerie Bayeler in Riehen/Basel; het is een van de vier genummerde Nu bleus uit ’52. ‘The Nu bleu group was apparently not given roman numerals or a specific sequence during Matisse’s lifetime.’, schrijven Cowart et al.: 213. De litho’s van de groep staan in de huidige volgorde maar zonder nummering in het Verve dubbelnummer uit 1958, als laatste van twaalf ‘NU BLEUS’.

Schneider 2002: 699 noteert bij Matisse' blauwe naakten metamorfoses, (als de verandering in kikkers in [Nu bleu, la grenouille](#)); het gebruik zowel van de positieve als negatieve vorm; harmonieuze combinaties van zeer verschillende elementen. Elderfield 1978: 27 geeft een interpretatie van de Nu bleus: 'The four seated Blue Nudes re-examine one of these (his basic) themes: the decoratively posed representative of an idealized Golden Age.'(...) 'They remain sculptural despite the unity they find in flatness.' Fourcade 1977: 53 spreekt over 'The need for deciphering the cut-outs'.



In eerste instantie lijkt Nu bleu I een eenvoudige afbeelding van een blauwe vrouw³⁹. Maar in de loop van de tijd zie je dat het meer is dan dat. Je ziet daarnaast een kleinere witte vrouw, een blauw-witte pinguïn, een omgekeerde witte kangoeroe en een vlaggetje op een stokje. De tekst 'H MATISSE / 52' is het stuur op het stokje. Het vlaggetje beweegt heen en weer tussen de benen van de blauwe vrouw en de vorm van het grote vrouwenbeen suggereert een golf.

De afbeeldingen kun je met elkaar verbinden door een rebus. 'Nu bleu I is een zelfportret als vlaggetje op de baren. H. Matisse zijn wereld wordt beheerst door vrouwen, warm als een kangoeroe of koud als een pinguïn.' Deze tekst kan in iedere taal gesteld worden. 'H Matisse' geeft 'Ha Matisse!' De uitspraak van de H als Ha vraagt om Nederlands of Duits.

Eerst is Nu bleu I een blauw-witte afbeelding met een zwarte signatuur en jaartal. Door de optische illusie gaan de signatuur en het jaartal deel uitmaken van de vlag-met-stokje-afbeelding. Ze vormen het stuur van tekst, een 'beeldgedicht'. De vlag met stokje wordt als pictogram onderdeel van de rebus. In de tekst van het stuur lees je de nieuwe tekst. Je ziet net als in Apollinaire varianten op de traditionele procédés en ze lijken in elkaar over te lopen. Kijken wordt hier tekenen, lezen en schrijven.

Op een tentoonstelling in 2012 hingen de vier genummerde Nu bleus naast elkaar. Op de bijbehorende [video](#) wordt Nu bleu I in een animatie in een paar stappen opgebouwd (2:49) maar de signatuur en het jaartal worden niet toegevoegd. Men lijkt er dus niet het belang van in te zien.

Je kunt de ‘ontcijfering’ naast de uitspraken van Elderfield en Schneider leggen. De rebustekst van Nu bleu I geeft geen idealisering. De verschillende elementen zijn mooi gecombineerd, maar duiden ook op tegenstellingen.

In 1950 lezen we ‘Allo, Apollo!’ en in 1952 ‘Ha, Matisse!’ De groeten zorgen voor een connectie tussen de twee werken; net als de vier typen omzettingen in allebei de werken. Omdat er een soort beeldgedichten in voorkomen herinneren ze aan Apollinaire’s eigen calligrammen.

Apollinaire schreef verschillende calligrammen van bloemen. De twee cirkelachtige figuren in ‘Apollinaire’ doen daarbij denken aan het eerste gepubliceerde calligram [Lettre-Océan](#). Dit tweeluik behelst⁴⁰ een soort correspondentie over de oceaan heen. De broer zit in Mexico. In Lettre-Océan lezen we links en rechts ‘BONJOUR’. In Nu bleu I zijn er verwijzingen naar Turners [Snow Storm – Steam-boat](#) en naar [Odysseus en de sirenen](#). Men kan er over discussiëren of de verwijzingen deel uitmaken van de vaste betekenis van het werk. De verwijzingen hoef je niet te zien om de films te kunnen maken of de procedés op te merken.

Vanaf de spiritisten zagen we de volgende ontwikkelingen. Kunstenaars ontdekken de automatische werkwijze. Het beeldgedicht wordt op een vrijere manier toegepast. Teken en schrijven, tekst en beeld worden op een lossere manier gecombineerd. We kunnen hieraan toevoegen de cult van de kindertijd⁴¹ bij kunstenaars, spontaniteit wordt erg gewaardeerd.⁴² Alles lijkt losser te worden.

Dit komt m.i. bij elkaar in de werken van Matisse. Bij Matisse wordt o.a. door de nieuwe teksten contact gelegd met een overleden vriend, al heeft dit waarschijnlijk niets met spiritisme te maken. Hij combineert schrijven en tekenen (hij noemde knippen tekenen met scharen) zodanig dat de vier traditionele procedés in elkaar over kunnen lopen. Matisse weet een dialoog te bewerkstelligen en de signatuur die hij al op vele werken heeft gezet, krijgt nu een aanvullende betekenis.

Muzikant en kunstenaar [Jad Fair](#) noemt Matisse als een van zijn ‘favorite artists’. Een van de tekeningen van Fair suggereert net als ‘Apollinaire’ vier films. Dit werk behandel ik in de volgende paragraaf.

Hoezen van muziekdragers als lp en cd maken een combinatie van verschillende kunstvormen mogelijk. Jad Fair was mede-oprichter van de band Half Japanese en maakte veel hoesontwerpen voor eigen platen en die van anderen. In de hoes van [Monarchs](#) (1984), de tweede solo-lp van Fair, zit een inlegvel. Op de ene kant vinden we een lijst met songtitels en muzikanten, en er tussenin een getekende figuur met een hoed. Op de andere kant staat het gedicht Monarchs⁴³ van [Ernest Noyes Brookings](#) met erboven een tekening met tekst.



We zien het hoofd en de armen van Cleopatra, met de persoonsnaam er verticaal geschreven naast. Om de letters en tekening heen is met vier lijnen een liggende rechthoek getrokken. De laatste letter staat op dezelfde hoogte als de eerste letter. Dit werk suggereert door de plaatsing van woord en beeld vier films. Hoe komt film 1 tot stand?

De eind-A staat apart van de andere letters en de figuur staat los van de rechthoek. Twee tekst/beeldcombinaties vormen dan de film en, opstapelend, de tekening. Op het eerste beeld zie je rechts de A en links de getekende figuur. Je kunt de A lezen als uitroep of simpelweg als de eerste letter van het alfabet. Op het tweede en laatste beeld komen hier de rij letters en de rechthoek bij. De A blijkt deel van de naam. Naast de tekening verschijnt: 'cleopatra'.

De twee armen delen de linker tekst in drieën. De ene arm komt tot aan de P, en de andere tot en met de O. In de verticale richting van de basistekst geeft dit OP. De O staat op dezelfde hoogte als de neus en de onderkant van het oor. Zij hebben alle drie een U-vorm. Het woord OP licht in film 2 op maar UP wordt ook gesuggereerd.

Onderaan hou je over de letters ATR. De A zit op de hoogte van de mond en Cleopatra zegt zo A. Met de R in de hoek en de T erbij zegt ze ART en deze drie letters lichten in film 3 na elkaar op. Links en rechts zie je twee dieren met een lange snuit: een krokodil of fabeldier. Twee krokodillen boven elkaar is het Egyptische teken voor 'monarch'⁴⁴. Ook het linker dier zegt 'A' en 'ART'. De letters van de naam suggereren het linkse dier en het haar/ hoofdbedekking heeft ongeveer dezelfde, gespiegelde vorm.

Bovenaan blijft over CLE. Deze letters lichten in film 4 in een keer op. In een andere lettervolgorde is dit CEL en als je de L als i leest iCE (= eyes). De ogen van Cleopatra

vormen elk een C (= see), een kwart slag gedraaid zijn het A's. Haar neus kan ook een i zijn en drie streepjes van de kroon kun je als y zien. Zo kun je op meerdere manieren 'i cya' = 'i see you' spellen. De drie figuren zien elkaar, praten en lopen in elkaar over. Het totaalbeeld van tekst en beeld is betekenisvol, het is letterlijk en figuurlijk sprekend.

Eerst zie je de optische illusie en dan het beeldgedicht. Een acrostichon is vaak een verticaal te lezen naam. De basistekst vormt hier een verticaal te lezen naam; de getekende Cleopatra vervangt de tekst van het gedicht. Als je de rij L t/m R een kwart slag verplaatst, past deze rij tussen de C en de A. Zo wordt bovenaan ook de naam Cleopatra opgeroepen.

De cijfers voor de Cleopatra bij 10 beelden per seconde zijn:

A	10	OP	12	A	7	CLE	12
CLEOPATRA	10			R	6		
				T	9		

In de eerste film is er een dubbele 10; in zowel film 2 als film 4 is er een 12. 10 en 12 opgeteld geeft 22, wat de som is van de cijfers van film 3. Film 3 lijkt op deze manier centraal te staan.

De nieuwe teksten suggereren 'opart', het Franse 'clé' voor 'sleutel', 'Klee' van Paul Klee. Deze elementen zijn goed te verbinden met het werk van Fair. In Perfume van Loud zingt Fair verschillende Franse regels. Paul Klee is bekend om zijn tekeningen als door een kind gemaakt. De tekening achterop Fair's [Great Expectations](#) doet denken aan de kleureffecten van [op art](#) en ook aan Klee's tekening [Anfang eines Gedichtes](#) (1938). Met deze werken kun je de Cleopatra in een kunstzinnige omgeving plaatsen, maar ook nu geldt dat je de verwijzingen niet hoeft op te merken om de films te kunnen maken.

De Cleopatra laat zien hoe de eenheid van tekst en beeld, als van het enkele streepje, in de enkele tekening valt te verwezenlijken: schrijven en tekenen combineren en daarna het totaalbeeld sprekend maken. Meerdere zaken op de tekening horen strikt genomen niet tot de films: de films geven een deel van de vaste betekenis weer en suggereren tegelijk andere verschijnselen.

De besproken werken omschreef ik als oplossingen, maar deze moeten paradoxaal genoeg ontcijferd worden. De eenheid van tekst en beeld betekent dat de beschouwer zelf actief moet worden.

De films van 'Apollinaire' en 'Cleopatra' tonen dat het filmprincipe van vier films per tekening niet een puur individueel verschijnsel is en ook dat dit principe los staat van het digitale medium. In alle drie besproken werken troffen we de combinatie van omzettingen, die een niet-subjectieve interpretatie op gang brengt. Ik zal laten zien dat je vergelijkbare zaken ook in een gedicht kunt aantreffen.

De vier leestekens suggereren een rechte lijn. De lijn schuift ‘op’ en ‘zij’ opzij en loopt over ‘overheen’ heen. Dan kromt de lijn op het gedachtestreepje voor ‘zwijgen’ naar rechts. Over de komma achter ‘zaken’ en door de spatie achter ‘geheimnissen’ loopt de lijn naar de top van de k van ‘ik’. De rest van de sleutelgatlijn is invulwerk, en zet de hoofdletter W apart.



Met behulp van het sleutelgat zien we vier nieuwe teksten. We lijken achtereenvolgens te moeten lezen de basistekst en een monoloog van W in drie ‘inteksten’⁴⁸.

W	eer pas ik op geheimnissen andermans zaken als de liefde zelf		van iedere kleur licht kleverig
	de groef daar over van loslippigheid	heen	zwijgen is koper ach glanzen
	een groen galon op knarsend van pijn maar is knarsen niet onverstaanbaar zijn?	zij	weer treed ik binnen getaand van verliefdheid licht

Het woord ‘door’ komt niet voor in het gedicht maar de lezer maakt het op verschillende manieren. Je ziet de inteksten door het sleutelgat en door (vanwege) het sleutelgat; en de twee afbeeldingen vormen de rebus ‘sleutel door sleutelgat’ (je ziet een sleutel en sleutelgat ‘door elkaar heen’). Zoals bekend speelt ‘door’ in Smits [Rococo](#)⁴⁹ een dubbelrol. Het staat in de rijmpositie onder ‘horreur’. Je moet ‘door’ lezen als: ‘deur’⁵⁰.

De inteksten en de rebus liggen besloten in het gedicht door de plaatsing van woorden en leestekens. De leestekens en spaties worden visuele seintekens. Er zijn drie tekstniveaus: basistekst, inteksten, rebus. De afbeeldingen, inteksten en rebus zijn een voorbeeld van niet-subjectieve interpretatie.

Smit publiceerde het gedicht voor het eerst in Cartons voor Letterkunde. Er zijn kleine verschillen met de uiteindelijke versie. ‘op’ staat in regel 1 i.p.v. in r. 2; we lezen ‘geheimenissen’ ipv ‘geheimnissen’; de puntkomma bevindt zich niet achter ‘loslippigheid’ maar voor ‘weer’. De spaties tussen de woorden zijn daarbij vrij groot. Het is nog steeds een beeldgedicht maar er worden geen sleutelgatlijn en inteksten gesuggereerd. Bij de tekst/beeldverhouding op de pagina steekt het nauw.

Het gedicht is een combinatie van verschillende vormen van visuele poëzie en wijst zo ver terug in de tijd. Het lijkt of we de hele geschiedenis kunnen overzien. De pictogrammen voeren terug naar het begin van het schrift. Het Egyptische [kruiswoordgedicht](#) kun je zowel horizontaal als verticaal lezen; Griekse [omtrekgedichten](#) tonen afbeeldingen; de [imago-gedichten](#) van Hrabanus Maurus tonen in een rechthoek van letters afbeeldingen met inteksten.

Schermer en Voskuilen wijzen op de rol van het wit in het gedicht⁵¹. Het wit om ‘zwijgen is koper’ herinnert aan [Silencio](#) (1954) van Eugen Gomringer. Zo is ook de moderne concrete poëzie vertegenwoordigd. Ook Smits [Grafscript](#)⁵² brengt dit gedicht in gedachten. De belangrijkste functie van de verwijzingen lijkt mij het in herinnering brengen van voorgangers.

Niet-subjectieve interpretatie heeft te maken met controleerbare zaken als omzettingen, en bij de films ritmecijfers. Tot nu toe heb ik losse werken besproken: twee knipsels, een tekening en een gedicht. De tekeningen van Wagen zijn een reeks en geen afzonderlijke werken. Nu behandel ik een dichtbundel die als geheel nieuwe tekst en beeld suggereert.

De derde bundel van [Kees Ouwers](#) heet *Als een beek* en verscheen in 1975. [Fens](#) 1976 vermoedt dat een analyse van de gedichten ‘veel verborgens –belangrijk verborgens- aan het licht zal brengen.’ [Raai](#) 1993 noteert: ‘Uit vraaggelassen met Ouwers wordt duidelijk dat hij eerder een dichter van bundels is dan van losse gedichten. Ook de compositie van zijn bundels wijst daarop.’⁵³ [De Jager](#) 2002 zegt dat er in *Als een beek* van de lezer ‘in zekere zin een visuele instelling (wordt) verlangd.’ en noemt ‘Ouwers’ neiging de uitersten van het taalgebruik en de vormgeving te verkennen’.

Als een beek bevat 42 gedichten, heeft een blauwe omslag, en een duidelijk begin en eind. Het eerste gedicht staat niet in de inhoudsopgave en het laatste gedicht heet *Besluit*. De titel van gedicht 11 luidt *Rustpoos aan de rivier met vlottende spiegel* (vlottende = onvaste) en dat is opvallend omdat de andere titels maximaal twee woorden hebben. Een ‘rivier met vlottende spiegel’ is als een beek. Met formele middelen worden spiegelstructuren en nieuwe tekst en beeld gesuggereerd.

De titel van gedicht 32 is *De bijl*. Als je de rij gedichten in tweeën ‘hakt’ en omklapt staan *Rustpoos aan de rivier met vlottende spiegel* en *De bijl* tegenover elkaar en hebben deze gedichten ieder tien gedichten boven en onder zich. Als je nu het motto-gedicht naar boven schuift staat *De bijl* tegenover gedicht 12, *De scheiding*, en is er een vlottende spiegel. De gedichten van de ene rij ‘spiegelen’ in een gedicht van de andere rij: woorden of woordgroepen in het ene gedicht corresponderen met woorden in het andere gedicht.

1		1	42
2	42	2	41
3	41	3	40
4	40	4	39
5	39	5	38
6	38	6	37
7	37	7	36
8	36	8	35
9	35	9	34
10	34	10	33
11	33	11	32
12	32	12	31
13	31	13	30
14	30	14	29
15	29	15	28
16	28	16	27
17	27	17	26
18	26	18	25
19	25	19	24
20	24	20	23
21	23	21	22
	22		

In gedicht 4, De kleur, staat bijv. de kleur van reinheid en in gedicht 40, Het vaderland, lees je dan 'de geur van ongereptheid'; in zowel de gedichten De kleur als Gave (gedicht 39) zie je de opeenvolging wind, woord/stem, avond, leegte.

De woordgroep 'in ruste' staat zowel in gedicht 13, Roem, als 30, Zonsopgang. Regel 1 van dit laatste gedicht luidt: 'Ik keek in de sloot, ja, ach dat water, die spiegel falanx spiegelen, windstil in ruste op een atmosfeer'. De woorden 'oog' en 'verblind'⁵⁴ vind je zowel in gedicht 1 als in gedicht 42. Het begin van gedicht 2, Hinde, is: 'Aan het water. // Ik rustte uit aan water. / De zon scheen daarop. Het pijnigt het oog te // kijken naar het brandend water.' In Als een beek glinsteren de nieuwe teksten als de zon op het water.

In het naar onder uitstekende gedicht 22 in het schema, De pijl, lezen we: 'Schoongewassen schoonheid in de vertrekken schreef een brief/ een hand hield het papier gestrekt. Gelede fijngevoeligheid waarvan twee exemplaren aan het bed/ wanneer zij knielt een pijl verbeelden. De top (...)trok een baan (...)en trof mijn hart.' Je kunt de twee rijen gedichten uitleggen als een beek, als een pijl, als een hart. De verwijstekens, de gedichtnummers, hebben zo een visuele functie gekregen, ze suggereren de pijl.

Op de blauwe omslag van de bundel staan de auteursnaam en de titel in witte letters onder elkaar. Zowel 'Kees Ouwens' als 'Als een beek' hebben drie lettergrepen en 10 letters, wat een spiegeling suggereert. Je kunt naar analogie van de gedichten de naam en titel laten bewegen.

KEES OU WENS

ALS EEN BEEK

KEES OU WENS

ALS EEN BEEK

De mogelijkheden van de achternaam worden door de spiegelcombinaties (bijv. een wens, een 'au') naar boven gehaald⁵⁵. Als je naam en titel een kwartslag draait krijg je de omgekeerde verticale beweging als die van de gedichten: een spiegelende beweging. Op 'brandend water' volgt: 'De vogel bad zijn vleugelslag op het rustpunt. // O als jongeling hees mij een jeugd mijn poel uit. / Aan strakker riet dan het blauw der lucht (...) Van jaren her komt niet de dag terug (...)'.

In de bundel passen veel versregels niet op de pagina. Na het omklappen van de gedichten hoef je de regels niet meer af te breken. Tussen gedichten 1 en 42 zijn meer correspondenties. Zo hebben ze elk 62 lettergrepen, en is 'de hemel' uit gedicht 1 in het laatste gedicht 'de lucht van pracht'. Voor de twee gedichten zijn er dan meerdere 'oplichtmogelijkheden'.

Ik vermoed dat niet iedere lezer dezelfde overeenkomsten tussen de gedichten zal opmerken. Het totaalbeeld is hier misschien belangrijker dan de precieze uitwerking. Binnen de structuur lijkt er ruimte te zijn voor eigen inbreng van de lezer.

De inteksten in Als een beek worden gesuggereerd door de inhoud van de gedichten en door de plek in het schema. In twee gedichten zijn er daarnaast inteksten die gesuggereerd worden door de plek van bepaalde letters of klanken in het gedicht zelf.

In Rustpoos aan de rivier met vlottende spiegel lees je in de eerste twee strofes aan het eind een spiegelend 'st'. Regel 1 van de derde strofe is: 'al herhalend het vertrekpunt stap voor stap'. In de vijfde en laatste strofe staan drie woorden die met een v beginnen, waarvan twee in laatste positie; en je kunt misschien lezen: 'st...vrijheid'. Dit kan met schrijven te maken hebben: 'laat mij wel// de letter'. In gedicht 6, [Groen](#), zie je de klanken n, a of t in de laatste lettergreep van bijna elke versregel. Alleen de laatste regel eindigt met 'is'. 'Zand' (r.4) met stemloze, en 'dan' (r. 10 en begin r.17) met stemhebbende d sluiten hierop aan. In de laatste regel blijft over 'weg' en samen geeft dit: 'nat/ is/ dan/ zandweg'.

In r. 6 -7 van Groen lees je over: 'zwijgen' 'waarmee u spiedt, opziener, die dan op heide stapt'. De 'u' 'opziener' kan ook de lezer zijn. 'heide' lees je dan als 'hij, de' oftewel de hij. De ik van Groen is voor de lezer een hij. De stem van de lezer klinkt 'op hoge toon van strafbaarheid// de arm is afgemetener dan /korrels uit de koker, die spreiden hun trechter.' De korrels kunnen ook inktkorrels zijn en op de pagina valt tenminste één trechterachtige vorm te onderscheiden.

Groen staat in het schema naast gedicht 37, Klier. In r. 7 van dit gedicht lees je: 'Het is een eerste dag die werkelijk mei is'. Je kunt hier 'mei' ook als 'mij' lezen.⁵⁶ 'heide' en 'mij' gecombineerd geeft [Heidemij](#). In gedicht 38, Evenbeeld, lees je: 'hoe, virulente geneeskunst van de bijl van dokter Houtvest, vervlakt uw labyrint tot steppe.' Dit kan de onderzoeker lezen als een waarschuwing.

Met het blauw van de omslag lees je de rebus: 'blauw als een beek'. Het blauw kun je daarnaast opvatten als pictogram voor 'beek' en illustratie voor 'als een beek'. 'Als een beek' verschilt maar weinig van zijn anagram 'sla een beek'⁵⁷. De voornaam Kees vind je bijna in de titel en andere mogelijke anagrammen zijn dan 'kees al been' en 'kees en abel'. Als je 'ou' als 'au' aanvaardt lees je twee keer 'blauw' in de vijf woorden. Blijven over K2, E7, S3 en N2: 'kees en blauw'.

Door de spiegelstructuur van de rij gedichten en de omslag is het werk een gedachtenvorm geworden. In Als een beek zoekt en combineert de lezer zelf de inteksten en kan het werk in beweging brengen. De lezer combineert in gedachten de rijen cijfers, gedichten en omslag.

De nieuwe teksten in Groen en Rustpoos zijn vergelijkbaar met de nieuwe teksten van De sleutel. Met de spiegelstructuur geven ze de bundel een vaste basisbetekenis.

In enkele werken liet ik een vaste betekeniskern zien. Daarbij kun je onderscheiden tussen de knipsels en tekeningen met tekst van Matisse en Fair; de gedichten van Smit en Ouwers; en Matisse' twee werken als tweeluik en Ouwers' dichtbundel. De werken kun je al dan niet waarderen, maar de kernbetekenis ervan kan m.i. niet aan de kant worden geschoven.

De kernbetekenis geeft het uitgangspunt voor de meer persoonlijke interpretatie en kan dus ook interpretaties weerleggen. Zo is Nu bleu I géen 'representative of an idealized Golden Age'. Je kunt niet zomaar generaliseren en zeggen dat alle kunstwerken een vaste betekeniskern hebben. Het voorbeeld van de De sleutel laat zien dat de kernbetekenis het resultaat is van een specifieke prestatie. De voorlaatste versie was nog enkel een beeldgedicht.

Het centrale punt lijken de nieuwe teksten. Ernst 2006 beschrijft de verhouding van tekst en intekst, waarbij hij zich baseert op werken met inteksten uit de late oudheid en vroege middeleeuwen. 'Intexte (bedürfen), um in einem basalen Textareal allererst sichtbar zu werden, bestimmter Intextmarker oder Autorkommentare mit Leseinstruktionen.'⁵⁸

In de moderne werken moet de beschouwer de inteksten, en ook de andere verschijnselen, zelf vinden. Waren de makers zich bewust van de gevonden verschijnselen? O.a. hersenonderzoekers hebben getoond 'dat veel van wat we doen een onbewuste oorsprong heeft.'⁵⁹ Analyse van werken kan dan zaken omhooghalen die niet door de maker gepland zijn.

Je kunt de vaste betekenis van de werken en ook de films van Wagen toeschrijven aan het onbewuste. Dijksterhuis 2012 definieert het 'moderne onbewuste' als '*alle psychologische processen waarvan we ons niet bewust zijn, maar die ons gedrag (of ons denken, of onze emoties) wel beïnvloeden.*'⁶⁰

Op pagina 21 van Wagen is er op de tekening een donkere stip die per ongeluk in het blauw viel. Door deze stip kunnen film 2, de bijbehorende opdracht en het principe van vier films per pagina worden verwezenlijkt. Ook op tekening 3 en 6 van de filmreeks Geen bericht brengen vergelijkbare stippen films op gang.

Zijn er dan twee typen tekeningen, onbewuste en toevalstekeningen? Kan het onbewuste het toeval manipuleren, of is het onbewuste breder dan psychologische processen? Voor mij tonen de films het onverklaarbare⁶¹.

Met dank aan Dory Hofstede, Ina Schermer en ieder die een vorige versie van dit artikel gelezen heeft.

Noten

¹ OWG, Roermond 2005.

² ‘woord’, ‘tekst’: hier: visuele tekst. Een visuele tekst vervaardig je door schrift te gebruiken. ‘Schrift’ in Van Dale 1976: ‘het schrijven, het gebruik van op of in iets aangebrachte tekens om taal over te brengen’. Van Soldt 2004, 125: ‘gecodeerde boodschappen moeten we niet zien als schrift’, ‘Schrifttekens dienen de taal op die manier tot uitdrukking te brengen zodat duidelijk is dat het om één bepaalde taal gaat.’ [Morenz](#) 2004 definieert schrift in een werkdefinitie ‘als zu Zeichenform geronnene, auf einem Schriftträger fixierter Sprache, die auch phonetisch relativ eindeutig reproduziert werden kann.’ 11. ‘*writing is truly writing when it systematically represents speech*’, Robertson 2004. In noot 3: ‘Boone (this volume) makes the point that there are many highly systematic, graphic codes (mathematical, dance, musical, chemical) which clearly do not represent the spoken word. The issue is whether such systems constitute writing. (...) the discussion is more definitional than substantial.’ Boone: ‘I have elsewhere (1994) argued for an expanded definition of writing as ‘the communication of relatively specific ideas in a conventional manner by means of permanent, visible marks.’ Powell 2009 bespreekt verschillende definities. Hij citeert op p.17 o.a. mayanist Michael Coe in 1992, ‘writing is speech put in visible form in such a way that any reader instructed in its conventions can reconstruct the vocal message. All linguists are agreed on this, and have been for a long time’ en geeft zelf ook een bredere definitie: ‘*a system of markings with conventional reference that communicates information*’, 13. De band met spraak zorgt m.i. voor een duidelijk onderscheid tussen tekst en beeld en wil ik hier handhaven.

‘beeld’ is het gedeelte van de afbeelding dat niet ‘phonetisch relativ eindeutig reproduziert’ kan worden, ‘beeld’ is complementair aan tekst - en visuele tekst is zelf beeld. Dit maakt tekst/beeldomzettingen mogelijk. Op de meeste tekeningen kun je ook kleinere tekeningen onderscheiden. ‘beeld’ kan ook beeld voor het geestesoog zijn.

³ Brillenburg Wurth 2013: 157.

⁴ Ik geef een paar citaten als voorbeelden. ‘men (zou) de conclusie moeten trekken, dat literaire teksten, zoals andere kunstgenres, geen vaste betekenis bezitten’, Steinmetz 1990. Vaessens 2013: 122 schrijft dat ‘het gebruik van verschillende frames in een tekst steeds andere woorden doet oplichten’. Zie ook: Vaessens et al. 2009. Sanders 2002 noemt de veldtheorie van Bourdieu: ‘Aan de basis van deze benadering ligt de premisse dat literaire teksten geen intrinsieke betekenis en immanente waarde hebben’. De aanname vind je ook bij kunstenaars en filosofen. Duchamp 2000: 347 zegt in een brief uit 1956 dat ‘une oeuvre est faite entièrément par ceux qui la regardent ou la lisent et la font survivre par leurs acclamations ou même leur condamnation.’ Zie ook: Daniels 1992: 244 en Tomkins 1996: 388-98. ‘Wanneer Gadamer zegt dat ons perspectief op literaire teksten altijd subjectief is, dan zegt hij daarmee in feite dat ‘de’ betekenis van een tekst nooit ‘op zich’ kan worden vastgesteld.’, noteert Brillenburg Wurth 2008: 272.

⁵ Ernst 2002: 177-8.

⁶ Mooij 1979: 36. Mooij gaat na of bij esthetische interpretatie een wetenschappelijke werkwijze mogelijk is en zegt dat ‘interpretaties de rol van hypothesen spelen.’

⁷ Panofsky 1982: 27-8, 42

⁸ Ernst 2002: 179.

⁹ Higgins 2001; definitie intermedialiteit (‘in engere zin’) in Brillenburg Wurth 2008: 147.

¹⁰ Opstaele citeert W.J.T. Mitchell in *Picture Theory* (1994): ‘The interaction of pictures and text is constitutive of representation as such’. Bij een constatering als deze wordt het onderscheid tussen visuele tekst en beeld onduidelijk.

¹¹ Vanaf een bepaald moment bedacht ik wel de tekst van de tekeningen van te voren.

¹² Geschiedenis van het acrostichon: Ernst 1991. Acrostichons ontdekt bij George Herbert: Davidson 2005. Na Davidson, artikel Fowler 2007 over ‘a neglected topic’.

¹³ Beeldgedicht: Adler/ Ernst 1987, Higgins 1987, Ernst 1991 en [2002](#).

¹⁴ Powell 2009 wil bij de studie naar het schrift de termen pictogram (‘picture-writing’) en ook ideogram afschaffen want deze zouden te vaag zijn. In een beschrijving van een rebus gebruikt hij voor de afbeeldingen de termen logogram of phonogram, woordteken of klankteken. Pictogram kan voor deze twee een overkoepelende term zijn en wordt zo gebruikt door Kampmann 1993. Ideogram is dan een synoniem voor logogram.

¹⁵ Historisch overzicht optische illusie in de kunst: Gamboni 2002.

¹⁶ Rebus: historische overzichten in: Schenck 1973, Kampmann 1993, Dencker 2010. ‘Die Rebus (...) besteht aus einem Text, in dem zu einem gewissen Teil ganze Wörter, oft auch nur Wortteile, durch Bilddarstellungen ersetzt werden.’ Kampmann: 20. Het rebusprincipe heeft een rol gespeeld bij het ontstaan van de verschillende schriften. ‘Bereits im 4. Jt. v. Chr. wurde in Ägypten für die Notation der Lautung das Rebus-Prinzip genutzt, indem Schreiber ein bildhaftes Zeichen für ein nur ähnlich lautendes Wort (vgl. im Deutschen etwa die Verwendung des Bildes eines Hasen für Hass) setzten und auf diese Weise ausschließlich die Lautung kodierten. So trivial oder spielerisch dies aus heutiger Perspektive auch wirken mag, bedeutete die erste Anwendung des Rebusprinzips doch eine für die Herausbildung der Schrift kaum zu überschätzende schöpferische Leistung, in der ein enormes notationstechnisches Potential steckte.’ Morenz 2004: 1. Bij het ‘“proto-spijkerschrift”’ (plm. 3200 v. Chr.) is het ‘schrift nog zuiver ideografisch: men tekent een plaatje zonder aan te geven hoe het moet worden uitgesproken.’ In ‘persoonsnamen ligt waarschijnlijk een begin van het gebruik van de tekens voor het schrijven van klanken.’ Namen die niet Sumerisch waren ‘moest men spellen en dat ging volgens het rebus-principe. Men gebruikte de tekens uitsluitend om hun uitspraak, dus om hun klankwaarde, en niet meer om hun betekenis.’ Van Soldt 2004:

132, 133. 'This use of an easily pictured object to stand for its more abstract homonym is known as *rebus writing*.' Gnanadesikan 2009: 18.

¹⁷ Stedelijke, technische, typografische, artistieke ontwikkelingen laatste helft 19^e eeuw Morley 2003: 19-24; artistieke ontwikkelingen 1900-40 Broos 1991: 17-39; ontwikkelingen in kunsten vooral 20^e eeuw Slagter 1970.

¹⁸ Spiritisme: Bauer 1995: 64-66.

¹⁹ Victor Hugo en automatisch tekenen: Sante 1998, Dichter etc. 2007: 10.

²⁰ Les Djinns in: Les orientales, 1829. Hugo 1964: 653-656.

²¹ In de vroege 1890s 'Ohr began to throw thinner walls'. Dit betekent vaak 'weakening of the pot wall'. 'When the pot can no longer resist the centrifugal force it begins to twist and ultimately collapses. Ohr must have been fascinated by the possibilities of collapsed vessels and the unique way in which the collapsed wall integrates a decorative quality into the structure.' Ellison 1989: 78.

²² 1914 Eerste uitgave volgens aantekeningen van de dichter; in Mallarmé 1998: 365-387 (of 388): zie volgende noot.

²³ Met open snavel en bij de bekopening staat abime, afgrond. Mallarmé noemt het afbeeldende aspect in een brief aan Gide. Overzicht van verschillende interpretaties van de derde dubbele pagina in Adler/ Ernst: 236. De titelpagina en de laatste witte pagina zou je ook bij het werk kunnen rekenen. Mallarmé heeft de pagina's genummerd van 1 t/m 24. De titel is niet 100 % zeker, de titelpagina begint met 'POÈME', Pearson 1996: 246-47, 208.

²⁴ Voorbeeld Nature morte à chaise cannée 1912 Paris, musée Picasso. [Rosenblum](#) 1973 zet het naast werken uit dezelfde periode, met daarop JOU, JOUR, JOURN, URNAL etc, alle te vinden in de dagbladnaam LE JOURNAL. JOU 'conjures up the root of the verb 'jouer''; hij noemt ook 'jouir'. 50, 51. Iemand die Nederlands spreekt kan lezen 'jou' en ook 'u', dat in JOU min of meer apart staat; Picasso werkte in [1905](#) korte tijd in [Nederland](#). 'although this work is considered to inaugurate the collage period of Cubism, Picasso had earlier, in 1908, used a piece of paper on a drawing', 266, noot 16.

²⁵ Marinetti: in Hulten 1986: 194-195 staat een reeks tekeningen 'words-in-Freedom' van Marinetti, o.a. ook Action uit 1915-16?

²⁶ Was deel van de tentoonstellingscatalogus Peintures de Léopold Survage. Dessins et aquarelles d'Irène Lagut, 1917, Paris. Deze is het onderwerp van Bohn 1993b. In de catalogus staat boven het getekende paard een gedrukt gedicht. Afbeelding in Bohn. In de Oeuvres Complètes zijn deze uit elkaar gehaald.

²⁷ Bij de facsimile-uitgave van 2004 van DE FEESTEN VAN ANGST en PIJN zie je de rand van de tekeningen niet. De pagina's met rode inkt in [Bezette Stad](#) zouden altijd in kleur moeten worden afgedrukt.

²⁸ De titel doet qua klank aan de naam van de schilder denken; op de pagina zie je een Van der Leck-achtig 'sjimpansee'-profiel. 'Je zou in de (...) 'Berceuse' ook de vorm van een boot kunnen ontwaren' zegt Van Dijk 2006: 225 en noteert dat er over 'Berceuse' verschillende meningen zijn. Gerard Reve citeert 'dat kleine gedichtje' in een interview. 'In zo'n gedicht wordt toch alles gezegd. Dat is mijn droom. In drie, vier regels iets te zeggen, de hele zaak.' Fransen 2006: 164.

²⁹ Duchamp: [Shearer en Gould](#) 1999 constateren dat Duchamps eigen term 'facsimiles' waarschijnlijk geen adequate beschrijving is.

³⁰ Roue de bicyclette: vragenderwijs stellen Caumont en Gough-Cooper 1993 deze mogelijkheid, 4 juni 1964 (geen paginering). In [interviews](#) gebruikt [Duchamp](#) 'tabouret' voor krukje. Op 16 juni 1966 vraagt William Mitchell van The Mirror hem n.a.v. zijn overzichtstentoonstelling "whether the exhibition is art or a gigantic legpull." Duchamp laughed and said: "Yes, perhaps it is just one big joke." Shattuck 1996 en Weiss 1994 zetten Roue de Bicyclette en werken uit de zelfde en ook latere periode in de traditie van de blague (ateliergrap) en mystificatie. Volgens Shattuck zijn de readymades een blague, Weiss houdt het bij: 'Blague and mystification permit us to account for an element of instability in Duchamp's oeuvre that haunts the act of interpretation.' 163. I.K. Bonset lijkt ons ook op het verkeerde been te willen zetten. [Voorbijtrekkende troep](#) is bij publicatie in De stijl in tweeën geknipt en blijkt een [mes](#) te zijn. Voor [Letterklankbeelden](#) geeft hij [Leestekens en leesregels](#). Maar je leest: 'ik zie qui...' een mengeling van Nederlands en Frans, langgerekt als een piek. Het zijn dus geen 'lettergedichten die nergens meer naar verwijzen.', Schippers 1975: 109. Schippers spreekt over 'de malicieuze Van Doesburg-toon', hij noemt Van Doesburg 'acteur en speler' en spreekt over diens 'grote gevoel voor theater en mystificaties'. 'hij genoot ervan wanneer *Stijl*-medewerkers in het bestaan van Bonset geloofden en soms met grote kritiek op de onzinnige schrijfsels van deze dwaas kwamen', 104. 'Het nieuwe vers betreft ook den lezer in zich. Deze blijft niet passief' (...) 'De lezer is altijd zelf, min of meer, het onderwerp van het vers.' staat in [Symptomen eener reconstructie der dichtkunst in Holland](#). In Letterklankbeelden (1921) lees ik dan: 'ik zie qui, w.v.'.

³¹ 'Distinctions between writing and drawing collapse in Masson's automatism', schrijft Morley 2003: 90 bij een [tekening](#) van André Masson. Onder de tekening staat de titel 'SOLEILS FURIEUX' geschreven en tekst en beeld zijn dus wel degelijk gescheiden. Morley heeft de definitie van schrijven uitgerekt. In zijn [Foreword](#) schrijft hij dat tekens zonder klankwaarde of conventionele referentie ('primal writing') voor hem ook schrift zijn. Zo wordt het onderscheid tussen tekst en beeld onduidelijk. Zie noot 2 en 10.

³² Spelling volgens de 'CoLophoN' bij 'een verzameling tekst-tekeningen'. Op de omslag staat de titel in kleine letters.

³³ Er zijn beeldende elementen in de tekst, op de twaalfde pagina zie je een wolk en een dierenkop/huizenrij. ‘men kan en moet aarzelen om hier van gedichten te spreken’, [Van de Watering](#) 1986: 64. ‘De lezer heeft in principe een zekere vrijheid om iets als poëzie te lezen’, maar die vrijheid wordt ‘ingeperkt door minimaal twee factoren: 1. signalen die de tekst begeleiden en 2. de institutionele context.’, Van Boven en Dorleijn 2013: 30. Deze factoren zijn bij Goede morgen HAAN onduidelijk, het werk valt buiten de kaders. Er is een typoscript van bijna de hele tekst bekend gedateerd feb. ’49. Verschillende van de teksten werden later in een iets andere vorm opgenomen in dichtbundels.

³⁴ Selby ed. 2009, Hunt ed. 2010. Morley 2003: 37 noemt Matisse maar behandelt niet de verhouding van tekst en beeld in zijn werken. Matisse signeerde zijn eerste olieverschilderij, [Nature morte aux livres](#), met ‘essitaM, .H/ Juin 90.’ Op het [tweede schilderij](#) zie je begin en eind van een kranten-naam en je leest ‘RÉpli’ en ‘SE’. Een halve eeuw later illustreert hij [Repli](#) (1947) van André Rouveyre. Zie ook de [vorige versie](#) van dit stuk.

³⁵ Flam: 1.

³⁶ Cowart et al. 1977: 29; geciteerd in Berggruen/ Hollein ed. 2002: 59.

³⁷ Cowart et al. 1977: 83. Er is nog geen catalogue raisonné van de werken op papier. Carrier 2009.

³⁸ Matisse groeide op in Frans-Vlaanderen en had vrienden die uit Belgisch-Vlaanderen kwamen, als Henri Huklenbrok. ‘Huklenbrok stuck to traditional subjects- Dutch or Belgian landscapes and figure studies- (...)’ [Spurling](#): 107. Matisse had Duitse leerlingen en is verschillende malen in Duitsland geweest. Ibid: Chapter Twelve. Eenvoudige Nederlandse of Duitse (nieuwe) woorden lezen lijkt niet vergezocht.

³⁹ Elderfield 1978: 27 verwijst naar Hallmark Neff die de sculpturale aspecten van de knipsels bespreekt. Matisse zelf vergeleek in Jazz het knippen in gekleurd papier met ‘la taille directe’ van beeldhouwers. Elderfield zegt: ‘Blue Nude I (...) in particular may be usefully compared with sculptures like [La Serpentine](#) of 1909 (...). In the cut-out, a narrow arabesque torso twists down the whole design and is stabilized by the strong vertical of the model’s left arm. The oppositely placed breasts and exaggerated broad legs are treated in a highly manual fashion and with a sense of freedom that also characterizes the early sculptures.’ Conzen 2005 schrijft: ‘Vor weissen Grund wird die Erscheinung eines weiblichen Aktes hervorgerufen, der vielleicht an einem sonnigen Tag am Strand lagert- und dies lediglich durch reduzierte Körperchiffren von höchster skulpturaler Intensität.’ 167.

⁴⁰ Zie Shattuck 2003, Bohn 1993a: 18-24. ‘Roger Shattuck has deciphered the righthand (moet zijn linker, w.v.) side of “Lettre-Océan” as an image of the [Grand Roue](#)’. Weiss 1994: 298, noot 106. ‘the (Eiffel) Tower is pictured from an aerial view and both structures are conceived as wheels’, 134.

⁴¹ Shattuck 1968 noemt vier kenmerken van de avantgardekunst uit de periode 1885-1914: het kinderlijke en onschuld; humor en het absurde; droom en hallucinatie; ambigüiteit, 29-42. 'If one trait could be said to subsume and illuminate all the others, though, it would be the cult of childhood.' Tomkins 1996: 74. Uitspraken zijn illustratief. 'Matisse was proud that he "could at last sing like a child following the impulses of the heart from the top of the mountain he has climbed".' Neret 1994: 16. Penrose 1971 over Picasso: 'When visiting an exhibition of children's drawings (...) he remarked: "When I was their age I could draw like Raphael, but it took me a lifetime to learn to draw like them." ', 315-6. Fair 'started drawing when he was only three years old. His artistic training includes some art classes, but "not enough to hurt me" he says.'

⁴² In een vraaggesprek over het maken van Goede morgen HAAN zegt Constant: ' "Het moest spontaan." Kouwenaar: "Spontaniteit was het motto van de groep." Constant: "Ik wist niet wat Gerrit zou schrijven en Gerrit wist niet wat ik zou tekenen." ' Brokken 1979. Matisse zegt in 1945 tegen Degand: 'Spontaneity is not what I'm looking for.' 'The possession of the means should go from the conscious to the unconscious through the work, and it is then that one is able to give the impression of spontaneity.' Flam: 160. In 1949 noteert Broeder Rayssiguier: 'I have to go ahead without thinking as I draw. If I wanted to give it a certain rhythm in advance, thought out, the result would be no good.' Schneider 2002: 673.

⁴³ MONARCHS

Monarch human, the hereditary ruler of a state
As an emperor, king, queen or other high rank
In England the king has many knights, he decides their fate
When in conflict they never drank

Queen has a large group of some kind of maids
To whom she gives specific orders
They occasionally work in home gardens using spades
As a group all are the same height but frequently one is shorter

A monarch butterfly has large gorgeous wings
As all insects, six tiny legs
Has no voice and never sings
Emerges from a cocoon, not from eggs.

⁴⁴ Teken 'monarch'. Collier, Manley, Hiërogliefen ontcijferen en lezen 2008: 136, vertaling Olof Kaper, geeft 'vorst'.

⁴⁵ Smit 1983: 224.

⁴⁶ De afbeelding komt uit Smit 1971: 43. Interpretatie van Jan Kuijper in Kuijper 1987.

⁴⁷ Schermer en Voskuilen 2010: 9-10.

⁴⁸ ‘intekst’ is de Nederlandse vorm van het Latijnse *intextus*, mv. *intexti*. ‘*intextus*’ in het glossarium van Higgins 1987: ‘an inscription or text or even interior verse which is contained within another poem; for example, the text that lines up an acrostic (q.v.). Literally the term means “woven”, and the description of an *intextus* as woven into its overall text is apt.’ 231.

⁴⁹ Uit Smits debuteert Harp op wielen uit 1959, ook in Smit 1971 en 1983.

⁵⁰ ‘De laatste twee regels van het vers: “en o bepoederde horreur, het clavecin speelt door” rijmen dus wel degelijk, zoals Smit ook heeft medegedeeld aan L.Ross ((‘Het meesterlijk maniërisme’ van Wilfred Smit) in *Vrij Nederland*, 22 februari 1964), en ook aan mij.’ Ras, 2000: 6.

F.L. Bastet beschreef een gesprek met Wilfred Smit. ‘Ik moest de dubbele *oo* uitspreken als *eu*: het clavecin speelt deur, op zijn Haags.’ Bastet 1983: 29.

⁵¹ Schermer en Voskuilen: 15-16.

⁵² In Smit 1963, 1971, 1983.

⁵³ In artikelen wordt Als een beek altijd als deel van Ouwens’ oeuvre behandeld. Gerbrandy 2003: 228 noteert dat in Ouwens’ oeuvre ‘alles met alles samenhangt.’ Kregting 2002 laat zien hoe in De vervolgde uit Als een beek wordt ‘voortgeborduurd’ op een scène uit De strategie.

⁵⁴ ‘in ruste’ en ‘verblind’ komen verder niet in de bundel voor. Wel vind je ‘de verblindende bloesem in mei’ in regel 1 van gedicht 34, Anton, en ‘in rust de kamer’ in r. 16 van gedicht 10, Het meubel.

⁵⁵ Op de omslag van HP, 14 mei 1988, staat o.a. in grote letters ‘Au! Ouwens!’ . Eronder in kleinere letters ‘Joost Zwagerman ontmoet een lijdende dichter’.

⁵⁶ Persoonlijke mededeling prof. Dorleijn.

⁵⁷ Piet Meeuse zinspeelt hierop: ‘de taal is de stok waarmee Ouwens water uit de rots van het zichtbare probeert te slaan.’ [Meeuse](#) 1992: 83. ‘de titel Als een beek is afkomstig uit de laatste regel van het eerste gedicht dat ik voor die bundel schreef. Dat bleek uiteindelijk niet geschikt om in de bundel te worden opgenomen, maar ik heb die drie woorden als titel gehandhaafd, omdat ze misschien iets onthechts uitdrukten, - “Mijn stem murmelde kalm als een beek, desondanks”. (...)’ . Interview met J. Heymans, 1989.

⁵⁸ Ernst 2006: 48.

⁵⁹ Slors 2012. In [Neurowetenschap en vrije wil](#) lees je dat het bij dit onderzoek vaak gaat om de oorsprong van in principe herhaalbare handelingen uit het dagelijkse leven als een eenvoudige vingerbeweging. Het maken van een knipsel, van een tekening of een reeks

gedichten is in vergelijking daarmee gecompliceerd, het zijn opeenvolgingen van handelingen, die bovendien op een bepaalde manier eenmalig zijn.

⁶⁰ Dijksterhuis 2012: 40.

⁶¹ Het vallen van de stippen kun je dan rekenen tot de ‘psi-related experiences’, en wel ‘psychokinesis (mind over matter)’. ‘psi is a hypothetical construct relating to a presumed anomalous process for which there is, arguably, evidential support’, Watt en Tierney 2014: 242. Vgl. [A call for an open, informed study of all aspects of consciousness](#).

Literatuur

- Adler, Jeremy en Ulrich Ernst (1987), *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim: VCH.
- Bastet, F.L. (1983), Herinneringen en een brief. In: Bzzletin 12, 110.
- Bauer, Eberhard (1996), Spiritismus und Okkultismus. In: Loers ed., *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Ostfildern: edition tertium.
- Berggruen, Olivier en Max Hollein ed. (2002), *Henri Matisse. Drawing with Scissors*. München etc: Prestel Verlag.
- Bohn, Willard (1993a), *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. Chicago etc.: University of Chicago Press. Eerste druk 1986.
- Bohn, Willard (1993b), *Apollinaire, visual poetry and art criticism*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Boone, Elizabeth Hill (2004), *Beyond writing*. In: Houston ed., *The First Writing*.
- Boven, Erica van en Gillis Dorleijn (2013), *Literair mechaniek: inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho. 1^e druk 1999.
- Brillenburg Wurth, Kiene en Ann Rigney red. (2008), *Het leven van teksten*. Amsterdam University Press. 1e druk 2006.
- Brillenburg Wurth, Kiene (2013), *Intermedialiteit & Tree of Codes* van Jonathan Safran Foer. In: Van Dijk, De Pourcq, De Strycker red., *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt.
- Brokken, Jan (2005), Een grapje dat mag. Het debuut van Constant en Kouwenaar. *Haagse Post*, 10 maart 1979. In: *Constantkrant*. Den Haag: Gemeentemuseum.
- Broos, Kees (1991), Letter, woord, tekst, beeld. In: Brand et al. red., *De Woorden en de Beelden. Tekst en beeld in de kunst van de twintigste eeuw*. Utrecht: Centraal Museum.
- Carrier, David (2009), Henri Matisse, the recent literature. In: *Word and image* 25, 2.
- Caumont, Jacques en Jennifer Gough-Cooper (1993), *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Selavy, 1887-1968*. In: Hulten ed. *Marcel Duchamp, Work and Life*. London: Thames and Hudson.
- Conzen, Ina (2005), *Picasso – Badende*. Stuttgart: Staatsgalerie.
- Cowart, Jack et al. (1977), *Henri Matisse. Paper cut-outs*. St. Louis etc.: St-Louis Art Museum etc.
- Daniels, Dieter (1992), *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln: DuMont Buchverlag. Diss. 1991.
- Davidson, Adele (2005), Vertical readings of Herbert's *The Temple*. In: *Times Literary Supplement*, 7 dec.
- Dencker, Klaus-Peter (2010), *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin etc.: De Gruyter.
- Dichter, Claudia et al. (2007), *Das medium als Künstler*. In: Dichter et al. red., *The message. Kunst und Okkultismus. Art and Occultism*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Dijk, Yra van (2006), *Leegte, leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie*. Nijmegen: Vantilt. Diss. 2005.
- Dijk, Yra van (2011), *A Performance of Reality. Handwriting and Paper in Digital Literature*. In: *Journal of Dutch Literature* 2, 2.

Dijksterhuis, Ap (2012), *Het slimme onbewuste. Denken met gevoel*. Amsterdam: Bert Bakker. 1e druk 2007.

Duchamp, Marcel (2000), *Affectionately, Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp*. 'edited by Francis M. Naumann and Hector Obalk'. Gent, Amsterdam: Ludion.

Elderfield, John (1978), *The cut-outs of Henri Matisse*. Londen: Thames and Hudson.

Ellison Jr., Robert A. (1989), 'No Two Alike'. *The Triumph of Individuality*. In: Clark, Garth et al., *The mad potter of Biloxi. The art & life of George E. Ohr*. New York: Abbeville Press.

Ernst, Ulrich (1991), *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln etc.: Böhlau Verlag.

Ernst, Ulrich (2002), *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Ernst, Ulrich (2006), *Text und Intext. Textile Metaphorik und Poetik der Intextualität am Beispiel visueller Dichtungen der Spätantike und des Frühmittelalters*. In: red.

Kuchenbuch, Ludolf en Ute Kleine, *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Fair, Jad (1984), *Monarchs lp. Iridescence*.

Fair, Jad (1988), *Great Expectations 2xlp*. Bad Alchemy records.

Fens, Kees (1976), *Uitdagende poëzie van Ouwens. Beleving achter glas van een intimiteit met de leegte*. In: *De Volkskrant*, 7 februari.

Flam, Jack D. (1995), *Matisse on art. Revised Edition*. Oxford: Phaidon. 1e druk 1973.

Fourcade, Dominique (1977), *Something else*. In Cowart et al. *Henri Matisse. Paper cut-outs*.

Fowler, Alastair (2007), *Anagrams*. In: *Yale Review* 95, 3.

Fransen, Ad (2006), 'Dichten is zo moeilijk, dat je er beter niet aan kunt beginnen': Interview met Gerard Reve (8 juli 1987). In: Van Vleuten red., *Het volle leven. Herinneringen aan Gerard Reve*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Gamboni, Dario (2002), *Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art*. London: Reaktion Books.

Gerbrandy, Piet (2003), *Steeneik op de rotsen. Over poëzie en retorica*. Amsterdam: Meulenhoff.

Gnanadesikan, Amalia A. (2009), *The writing revolution. Cuneiform to the internet*, Malden etc.: Wiley-Blackwell.

Heymans, J. (1989), *In gesprek met Kees Ouwens. Een vorm van moedwil*. *De Revisor* 16, 5.

Higgins, Dick (1987), *Pattern Poems. Guide to an unknown Literature*. Albany: State University of New York Press.

Higgins, Dick (2001), *Synesthesia and Intersenses. Intermedia*. In: *Leonardo* 34, 1. Eerst verschenen in 1965.

Houston, Stephen ed. (2004), *The First Writing. Script invention as History and Process*. Cambridge: University Press.

HP (1988), 14 mei, nr 19.

Hugo, Victor (1964), *Œuvres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851 ; 'préface par Gaëtan Picon; édition établie et annotée par Pierre Albouy*. Parijs: Gallimard.

Hulten, Pontus org. (1986), *Futurism & futurisms*. Londen: Thames and Hudson.

Hunt, John Dixon ed. (2010), *Art, Word and Image: 2,000 Years of Visual/Textual Interaction*. London: Reaktion Books.

Jager, Gert de (2002), *Ouwens' ruimte. De functie van het versregelwit van Arcadia tot Mythologieën*. In: *Neerlandistiek* 2, 1.

Kampmann, Dirk (1993), *Das Rebusflugblatt. Studien zum Konnex von literarischer Gattung und publizistischem Medium*. Köln etc.: Böhlau Verlag. Diss., 1990.

Kouwenaar, Gerrit en Constant Nieuwenhuys (1978), *Goede morgen HAAN*. Facsimile met inlegvel. Nieuwjaarsgeschenk Koninklijke drukkerij G.J.Thieme bv. 1^e druk 1949.

Kregting, Marc (2002), *De verborgen derde persoon*. In: Groenewegen, Hans red., *En gene schitterde op de rede. Over Kees Ouwens*. [Groningen]: Historische uitgeverij.

Kuijper, Jan (1987), *Het sleutelgedicht*. In: Hamans, Luif, Schermer red., *In dienst van de tekst. 17 interpretaties van poëzie. Verschenen ter gelegenheid van het afscheid van Wouter Voskuilen als medewerker taalkunde aan het Instituut voor Neerlandistiek van de Universiteit van Amsterdam. Huis aan de drie grachten*.

Mallarmé, Stephane (1998), *Œuvres complètes I*. 'éd. prés., établie et annotée par Bertrand Marchal', Parijs: Gallimard.

Marissing, Lidy van (1971), *Kees Ouwens | Ik probeer vat te krijgen op de chaos. 1.2.69*. In: Lidy van Marissing, 28 interviews. Amsterdam: Meulenhoff.

Matisse, Henri (1992), *Écrits et propos sur l'art*. 'Textes, notes et index établis par Dominique Fourcade'. Paris, Hermann. Oorspronkelijke uitgave 1972.

Meeuse, Piet (1992), *De jacht op Proteus*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Mooij, J.J.A. (1979), *Tekst en lezer. Opstellen over algemene problemen van de literatuurstudie*. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep.

Morenz, Ludwig D. (2004), *Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen. Die Herausbildung der Schrift in der hohen Kultur Altägyptens*. Academic Press: Fribourg, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Morley, Simon (2003), *Writing on the wall. Word and image in modern art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Néret, Gilles (1994), *Henri Matisse. Cut-outs*. Köln: Taschen.

Neyens, Jean (2002), *Will go underground. Interview de Marcel Duchamp à la RTBF en 1965*. In: *Tout-fait* 2, 4.

Opstaele, Mieke (2012), *In den beginne waren er het woord én het beeld. De 'plaatjesroman' in de Nederlandse literatuur na 1960: de gevallen Krol en Kousbroek*. In: *Nederlandse letterkunde* 17,1.

Ostaijen, Paul van (1925), *Berceuse presque nègre*. In: *Het overzicht* nr. 22/23/24, p. 167.

Ouwens, Kees (1975), *Als een beek*. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep.

Ouwens, Kees (2002), *Alle gedichten tot dusver*. Amsterdam: Meulenhoff.

Panofsky, Erwin (1982), *Meaning in the visual arts*. Chicago: University of Chicago Press.

Pearson, Roger (1996), *Unfolding Mallarmé. The unfolding of a poetic art*. Oxford: Clarendon Press.

Penrose, Roland (1971), *Picasso. His life and work*. Harmondsworth etc.: Penguin books. 1^e druk 1958.

Powell, Barry B. (2009), *Writing. Theory and History of the Technology of Civilization*. Chichester etc.: Wiley-Blackwell.

- Raat, G.F.H. (1993), Kees Ouwens: 'Ik ben het niet met het leven eens'. In: *Ons erfdeel* 36, 2.
- Ras, P.H.(2000), 'Rococo'. Ingezonden brief NRC Handelsblad, 29 februari.
- Robertson, John S. (2004), The possibility and actuality of writing. In: Houston ed. *The First Writing*.
- Rosenblum, R. (1973), Picasso and the typography of Cubism. In: Penrose et al. ed. *Picasso 1881/1973*, Londen.
- Rouveyre, André en Henri Matisse (ill.) (1952 [i.e 1953]), *Apollinaire*. Paris: *Raisons d'être*.
- Sanders, Mathijs (2010), Zoeklichten en oogkleppen. Frits Hopman en het literaire veld rond 1920. In: *Vooy's* 28, 2.
- Santé, Luc (1998), The octopus bearing the initials V H. In: Rodari etc., *Shadows of a hand. The drawings of Victor Hugo*. Londen: Merrel Holbertson Publishers.
- Schenck, Eva-Maria (1973), *Das Bilderrätsel*. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag.
- Schermer, Ina en Wouter Voskuilen (2010), Inleiding bij Smit, *De sleutel-varianten*.
- Schippers, K. (1975), Nawoord bij: *Nieuwe Woordbeeldingen. De gedichten van Theo van Doesburg*. Amsterdam: Querido.
- Schneider, Pierre (2002), *Matisse*. Londen: Thames and Hudson. 1e druk 1984.
- Selby, Aimee ed. (2009), *Art and Text*. Londen: Black dog publishing.
- Shattuck, Roger (1968), *The Banquet Years. The Origins of the Avant Garde in France. 1885 to World War I*. Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire. Londen: Faber and Faber. 1^e druk 1958.
- Shattuck, Roger (2000), Confidence-man. Marcel Duchamp. In: *Candor and perversion. Literature, education and the arts*. New York etc.: Norton.
- Shattuck, Roger (2003), Apollinaire's Great Wheel. In: *The innocent eye. On modern literature and the arts*. Boston: MFA Publications. 1e druk 1984.
- Shearer, Rhonda Roland en Stephen Jay Gould (1999), The Green Box Stripped Bare. Marcel Duchamp's 1934 "Facsimiles" Yield Surprises. In: *Tout-fait* 1, 1.
- Slagter, Erik (1970), Enkele relaties tussen literatuur, beeldende kunst en muziek. In: *Ons erfdeel* 13, 2.
- Slors, Marc (2011), Neurowetenschap en vrije wil. https://www.academia.edu/1055415/Neurowetenschap_en_vrije_wil. Laatst bezocht 20-11-2013.
- Slors, Marc (2012), 'Vrije wil'. Ingezonden brief NRC Handelsblad, 13 april.
- Smit, Wilfred (1961), De sleutel. In: *Cartons voor letterkunde* 2, 8.
- Smit, Wilfred (1963), *Franje*. Amsterdam: Polak & Van Gennep.
- Smit, Wilfred (1971), *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Smit, Wilfred (1983), *Verzameld werk*. Bezorgd door Frans van Houten en Wouter Voskuilen. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep.
- Smit, Wilfred (2010), *De sleutel-varianten*. Woubrugge: Avalon Pers.
- Soldt, Wilfred H. van (2004), De oorsprong van het schrift. In: red. Korteweg, de *Oorsprong. Over het ontstaan van het leven en alles eromheen*. Amsterdam: Boom.
- Spurling, Hilary (1998), *The Unknown Matisse. A Life of Henri Matisse. The Early Years, 1869-1908*. Berkely etc.: University of California Press.
- Steinmetz, H.A. (1990), Tekstinterpretatie in de literatuurwetenschap. In: Nuchelmans, G. etc. *Tekstinterpretatie*. Amsterdam etc: KNAW Noord Hollandsche.
- Tomkins, Calvin (1996), *Duchamp: A biography*. New York: Henry Holt and Company.

Verve (1958), vol. 9, nr. 35-36. Dernières oeuvres de Matisse, 1950-1954. Paris: Editions de la revue Verve. Utrecht: A.W. Bruna.

Vaessens, Thomas et al (2009), De tekst op tafel. Problemen en perspectieven van de poëzieanalyse als wetenschappelijke discipline. In: Neerlandistiek 9, 6.

Vaessens, Thomas (2013), Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur. Nijmegen: Vantilt.

Voskuilen, Wim (2005), Wagen cd-rom. Roermond: OWG.

Watering, C.W. van de (1986), De vroege poëtische opvattingen van Gerrit Kouwenaar III (slot). In: De nieuwe taalgids 79, 1.

Watt, Caroline en Ian Tierney (2014), Psi-related experiences. In: Cardeña, Lynn, Krippner ed. Varieties of anomalous experience. Examining the Scientific Evidence. Second edition. Washington, DC: American Psychological Association. 1e druk 2000.

Weiss, Jeffrey (1994), The popular culture of modern art. Picasso, Duchamp, and avant-gardism. New Haven etc.: Yale University Press.

