



Hagelwitte afzondering. In de *Dode kamer* van Erik Spinooy

Laurens Ham

Het verzet dat je pleegt
is dat je weigert te spreken
waar je zwijgen moet.

Breng zo de wereld dichterbij
die nooit bewaarheid wordt.

Dit is geen raad
maar een gebod.

Erik Spinooy, 'Logica' (uit: *Fratsen*, 1993)

Hagelwit: in dat ene woord weerspiegelt zich de wereld waarin we ons als lezers van Erik Spinooy's *Dode kamer* (2011) opsluiten. Elf keer komt het woord voor in deze bundel. Het herinnert aan de *white cube*, de modernistische museumzaal die de afgelopen halve eeuw onze kunstbeschuwing zo bepaald heeft. Het doet denken aan het ijskristal waarmee het perfect gesloten moderne kunstwerk vergeleken wordt bij een dichter als Maurice Gilliams. Ten slotte leidt het naar het wit van het papier waarover we onze ogen laten gaan, een metafictionele beweging die zoveel dichters van het modernisme ons hebben laten maken. Het is duidelijk: in zijn zevende bundel brengt Spinooy ons in het hart van de modernistische traditie.

Dat lijkt een ongebruikelijke keuze. Is Spinooy niet een van de Vlaamse postmoderne Grote Drie (naast Peter Verhelst en Dirk van Bastelaere), een drietal dat voorgoed met zijn door eenheid geobserveerde voorgangers wilde afrekenen? Inderdaad is dat de visie die we gepresenteerd krijgen in boeken als *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* (2003) van Thomas Vaessens en Jos Joosten.

Het is echter niet het hele verhaal. Geert Buelens liet in zijn uitvoerige analyse van het werk van Spinooy (in *Van Ostaijen tot heden*, 2001) al zien dat Spinooy een heel wat minder dogmatische en vooral een minder cerebrale postmoderne dichter is dan in de kritiek wordt voorgesteld. Bovendien: moeten we *Dode kamer* niet een postmoderne dichtbundel pur sang noemen? Het boek reflecteert onophoudelijk op de mogelijkhedenvoorwaarden en grondbeginselen van de modernistische schrijfkunst op een manier die voor modernisten zelf nog niet mogelijk was.

Spinooy leidt de lezer afwisselend in en uit de dode kamer. Als ze erin zitten, krijgen ze iets mee van het sublieme gevoel dat autonomie oproept. Als ze erbuiten staan, realiseren ze zich dat die ervaring van autonomie altijd slechts een illusie is.

Blauwwit

Een dode kamer is een echolozende ruimte die wordt gebruikt om geluidsexperimenten in optimale omstandigheden te kunnen uitvoeren. In zo'n kamer ervaar je pas echt wat stilte is: het kloppen van je hart en het ruisen van je bloed moeten er hoorbaar zijn. In de bundel is deze ruimte een symbool voor iedere plek of ervaring die de 'bezoeker' volkomen isoleert. Vandaar dat ik hierboven de verbinding legde met de witte museumzaal die niet alleen de kunst, maar ook de kijker volledig zou moeten afsluiten van de wereld erbuiten.

Je zou de drie afdelingen in het boek, volgens de verhelderende tekst op het achterplat, als drie dode kamers kunnen

beschrijven, omdat ze elk in een reeks titel-
loze gedichten zo'n geïsoleerde 'ruimte'
beschrijven. In de eerste afdeling is dat de
volkomen van de alledaagse werkelijkheid
losgezongen ervaring van een toeristisch
verblijf in een tropisch land. De tweede
reeks reflecteert op de hallucinante instal-
laties van de Belgische kunstenaar Ann
Veronica Janssens, terwijl de derde een
jeugd in het Vlaanderen van enkele decen-
nia geleden als zo'n geïsoleerde tijdruimte
beschrijft. Waar de eerste reeks zestien
gedichten telt, staan er in de tweede
vijftien en in de derde veertien. Ze passen
dus als het ware in elkaar als een Russische
matroesjka, waarbij de eerste de buitenste
schil vormt.

Iedere schil wordt afgesloten – en
tegelijk 'geopend' – door een motto
waarin niet alleen duidelijk het thema
van de 'dode kamer' terugkeert, maar ook
een ander centraal motief van de bun-
del: de zintuiglijke ervaring. De eerste
afdeling draagt een motto van Lyotard,
de vermeend postmoderne filosoof over
wie Spinoy schreef in zijn proefschrift
Twee handen in het lege (1994). Dat draaide
om de problematiek van het verhevene
(oftewel sublieme) in het werk van Paul
van Ostaijen, waarbij Kant en Lyotard het
denkkader vormden. Ook in het citaat
lijkt van een sublieme gebeurtenis sprake:
*'Strident se dit d'un son aigu, intense, souvent
bref: il nous perce les oreilles. [...] En un
éclair, l'inouï s'exhibe à l'orée de l'audible.'*
(5) Met een hoog, schril geluid kan zich
in een flits iets 'ongehoords' ('inouï') aan
de rand van het hoorbare openbaren. Het
is duidelijk dat 'inouï' hier de dubbele
betekenis van 'nooit eerder gehoord' en
'ongelofelijk' heeft.

Datzelfde woord duikt ook op in het
tweede motto. Het is een uitspraak van
Ann Veronica Janssens en gaat de afdeling
vooraf waarin haar werk besproken wordt:

*[...] il y a un ralentissement, voire une
suspension. On s'y retrouve comme dans un film
au ralenti et sans images ou presque. Tous les
repères ont disparu. [...] Nous sommes renvoyés
à la surface de nos yeux, à une sorte d'amnésie,*

*à un espace intérieur qui ouvre des perspectives
inouïes. (25)*

Waar Lyotard vooral uitspraak deed
over het gehoor, draait het in het boven-
staande citaat om het zicht. Janssens lijkt
de desoriëntatie te willen omschrijven die
haar installaties teweegbrengen bij het
zintuiglijke vermogen. De omslag van de
bundel toont ons zo'n werk: een mistige
ruimte waarin zich slechts een blauwwit
licht en twee menselijke schimmen laten
herkennen. Volgens Janssens wordt een
mens in zo'n ruimte op zichzelf terug-
geworpen, op een 'interne ruimte' waarin
men raakt aan het sublieme.

Ogenschijnlijk staat het derde motto
nogal ver van de andere twee. Het is een
strofe uit een songtekst van de Ameri-
kaanse popband Eels waarin de kinder-
tijd als een achtergelaten periode wordt
omschreven:

*Take heart my little friend
And push back your seat
Soon we'll be far away
Far from the street
Where you learned how to be (43)*

De woorden 'push back your seat' en 'Soon
we'll be far away' maken duidelijk dat de
'little friend' in de tekst in een auto zit,
opnieuw een 'dode kamer' die hem afsluit
en wegleidt van zijn kindertijd. Het verle-
den wordt als een afgesloten geheel gezien,
waarnaar je van een afstand kunt kijken.

Deze drie motto's zetten het pad uit
waarlangs de bundel verloopt. In iedere
afdeling nodigt Spinoy de lezer uit om in
een andere dode kamer te komen kijken en
zich daarbij mentaal volledig in de ruimte
te begeven. Zintuiglijke prikkels helpen
de lezer om die mentale reis te kunnen
maken. Net als in een eerdere bundel
als *Fratsen* (1993) staat dus ook hier een
optimale beschrijving en herbeleving van
een zintuiglijke ervaring centraal, waarbij
schrijver en lezer uiteindelijk op zoek gaan
naar het hoogste: het verhevene.

Witheet

Een van de gedichten uit het eerste deel maakt goed duidelijk hoe belangrijk secure beschrijvingen in *Dode kamer* zijn:

Ongrijpbaar vraaggesprek

met achter hen drie gloeilampradio's
in donkere houten kisten opgebaard

één kakkerlakkenkleurige propeller
snorrend in een keukenraam.

Wat zal het zijn: withete kip, gekookte
kotelet?
Papaya iets orangeroods een taartpunt
ananas?
Bonen mais of repen spek een roerei?

Gietijzersterke koffie schroeft zich
stomend nog de darmen in.

Vlakbij staat achteloos een ander
restaurant in brand. (14)

De lezer ziet niet alleen de gedetailleerd beschreven 'propeller' (een ventilator, mogen we aannemen), hij *hoort* ook flarden van een gesprek en *voelt én proeft* de koffie. Het ruiken is in deze tekst afwezig, zoals opvallend genoeg in de hele afdeling het geval is, maar we mogen aannemen dat alle beschreven etenswaren en ook het brandende restaurant een scherpe geur verspreiden.

Al die sensaties zijn op een virtuoze en klassieke poëtische manier opgeschreven. De gebruikte metaforen (in houten kisten 'opgebaarde' radio's, gietijzersterke schroeven) zijn knap ingezet, het gedicht wordt voortgedreven door steeds dezelfde klinkers (o, a, aa) en een subtiel ritme. Zo wekt de tekst de indruk niet meer dan mooischrijverij te zijn, want de inhoud is vooral anekdotisch te noemen: een ongehoemd blijvende observator schept zijn bord vol in een restaurant ergens in een tropisch land. Maar zoals vaker bij Spinoy schuilt de kracht van het gedicht in de details. Hij laat al met het eerste woord zien dat het verlangen naar een sluitende beschrijving van de wereld niet bevredigd kan worden: het afgeluisterde gesprek is

'ongrijpbaar' en daarmee niet na te vertellen. Dezelfde discrepantie tussen ervaring en beschrijving ervaart de ik-figuur wanneer hij voor het buffet staat: hij begint voortvarend de producten die hij ziet en ruikt te beschrijven (met de woordspelige uitdrukkingen 'withete kip' en 'gekookte kotelet') maar ontdekt al snel dat zijn taalvermogen tekortschiet ('iets orangeroods een taartpunt ananas') om uiteindelijk slechts in vage, niet gespecificeerde aanduidingen te eindigen ('Bonen mais of repen spek een roerei'). In die zin zijn de woorden 'Wat zal het zijn' niet alleen te begrijpen als een standaarduitdrukking die door obers in restaurants gehanteerd wordt, maar ook als een vraag van de hoofdpersoon zelf: wat moeten al die etenswaren toch voorstellen?

Het is duidelijk: de hoofdpersoon wil de wereld wel volledig ervaren, maar het is de vraag of die wereld zich volledig beleven *laat* en niet onverschillig is tegenover hem. Dat wordt fraai uitgedrukt in de laatste strofe: 'Vlakbij staat achteloos een ander restaurant / in brand.' Het gebouw lijkt zijn eigen vernietiging lijdzzaam, zelfs nonchalant te ondergaan. Er is nog een andere lezing van 'achteloos' mogelijk: het restaurant brandt af zonder dat iemand er acht op slaat, zonder dat men ernaar kijkt. Dan drukt deze strofe uit dat de toerist alleen ziet wat hij wil zien: wel een rijk gevuld buffet, geen afgebrande eettent. Het enjambement 'restaurant / in brand' onderstreept die lezing nog eens: er is eerst alleen sprake van een restaurant, pas in tweede instantie wordt duidelijk dat het in de fik staat.

Hier speelt dus een dubbele problematiek van de verhouding tussen mens en wereld: aan de ene kant wil de mens wel alles beschrijven maar schiet zijn taalvermogen tekort, aan de andere kant wil de mens wel alles zien maar is zijn blik onherroepelijk 'vervuild' door zijn vooronderstellingen en zijn achtergrond. Ergens in de afdeling staat dat de man in zijn hotel alles waarneemt 'door roerloos steeds // onfeilbaar schuin te zien' (17). Die

uitdrukking 'schuin zien' is een rake aanduiding van het onvermogen van een toerist tot een onbevooroordeelde blik.

Telkens gebruikt het lyrische ik clichématige aanduidingen om de zaken om hem heen te benoemen: 'stoffige palmen' (7), 'een vederlichte arm' (9), de 'wit gedekte tafel' met het 'overrijpe fruit' en de 'zwarte hete koffie' (10), een 'vormloos uitgezette wereldstad' (13), een 'zeemansblauwe trui' (15), een 'maagdelijk bloemrijk woud' (20), een 'volle bleke maan' (22). Ook andere zinnen doen vermoeden dat het waarnemingsvermogen van de hoofdpersoon vertroebeld is door zijn oriëntalistische verwachtingen. Zo merkt hij op: 'Die avond klonk er salsa op / uit elke bar' (15, mijn cursivering). Ook de minachtende opmerkingen waarmee een ander gedicht begint behoren tot het vaste toeristische riedeltje: 'Wat is dat nou voor speelgoedgeld. // Spreekt iemand hier een echte taal?' (11) En tot tweemaal toe worden de autochtonen met walnoten vergeleken: 'een aangezicht nog bruiner dan / en rimpelig als een walnoot' (15), 'een trio walnootbruine gitaristen' (16).

Die laatste aanduiding valt des te meer op omdat het woord 'hagelwit' tot vijf keer toe in deze afdeling herhaald wordt: op de pagina's 7, 8, 9, 19 en 21. Andere varianten op het woord 'wit' komen voor op de pagina's 10, 11, 14, 15, 18 en 22. Dat voortdurende repeteren van het woord 'wit', afgezet tegen de kleurenwielde die de toerist in het buitenland herkent, geeft deze afdeling een oriëntalistisch, zelfs koloniaal tintje.

Witte zaal

Ook de tweede afdeling is vergeven van het wit, vooral van het *hagelwit*, zoals in 'lome bloedstroomlauwe hagelwitte oliedruppelwolk' (30) of 'een stad verstild en koud en hagelwit' (39). Opvallend is dat enkele uitdrukkingen uit de eerste afdeling hier (bijna) letterlijk terugkeren: 'hagelwitte zomerregendag' (32, vergelijk 'hagelwitte regendag' op de pagina's 7 en 9) en 'hagelwitte zonsopgang' (38, zie ook pagina 8). Hiermee worden thema's

uit het eerste deel van het boek opnieuw opgenomen, zij het vooral in ontkenkende termen:

Het is geen hagelwitte zonsopgang

geen felgekleurde markthal vol rumoer
en grofgeweven wol en vloeibaar
ijskoud suikerriet.

Het is geen mensenzee bij het ruisen van
lauwarme regen in een dakloos hoog
halfroond.

Het is de plek waar zo een cyberlamp
eigelijk gifgroen en zuurstokroze
in een hoek drijft.
[...] (38)

De plek waar Spinoy ons in dit deel van het boek brengt is niet een 'dakloos' continent – het continent zonder dak en het continent waar miljoenen daklozen wonen – dat we associëren met markthallen, wol en suikerriet. Hier worden we het modernistische museum binnengeleid, waarin het wit de wanden overheerst en kleuren slechts door artificiële middelen als de 'cyberlamp' worden voortgebracht. Dat museum kan feitelijk overal staan, op 'dit / of op een ander continent' (32). In deze uitdrukking wordt de autonome positie van het moderne museum perfect uitgedrukt: of we nu een museum voor moderne kunst in New York, Antwerpen, Tokio of Rio de Janeiro binnenstappen, overal gapen dezelfde witte zalen ons aan. Overal worden we op dezelfde manier uit de tijdruimte van de vroege eenentwintigste eeuw getrokken om in een andere werkelijkheid te worden neergelaten, die waarin de geschiedenis alleen wordt bepaald door artistieke openvolgingen. Niet: op WO I volgt WO II volgt Koude Oorlog, maar: op Duchamp volgt Warhol volgt Koons.

In de installaties van Janssens wordt die autonomie van de moderne kunst nog eens extra aangezet. Sommige van haar installaties sluiten de kijker volledig af, zozeer dat hij of zij helemaal op de eigen lichamelijke processen wordt teruggevoerd: er

klinkt in deze dode kamer bonzend
als uw bloedstroom niets

dan de ontkenning die het alles draagt:

een vloedlijn die gedachteloos ruisen
scheidt

van helmgras zingend altijd
van betekenis. (29)

Het bonzen van het hart, het stromen van het bloed: het zijn letterlijk gedachteloze praktijken, activiteiten die ons overkomen en waar we ons zelden bewust van zijn. Niets is ons zo dichtbij en tegelijkertijd zo veraf, omdat het ons maar zelden lukt ze daadwerkelijk te horen plaatsvinden. In de dode kamer van Janssens krijgen juist deze betekenisloze processen zin. Eenzelfde ervaring beschreef Descartes in 1619, zo lezen we op de voorafgaande bladzijde: hij sloot zich in een warme kamer op *'en wist niets zeker meer // dan dat iets dacht / dat zonder enige inhoud was'* (28). In een dode kamer kan zich de verheven ervaring voordoen dat het subject niet meer zelf denkt, maar gedacht wordt. Dat is volgens mij de 'ongehoorde' ervaring, de flits van inzicht waarvan de beide motto's van Lyotard en Janssens spreken.

Op een schitterende manier laat Spinoz zien dat de autonome kunstervaring haar eigen lichamelijke ontkenning, maar er niet aan kan ontsnappen. In een van de gedichten van de tweede afdeling wordt de kunst ruimte utopisch voorgesteld als een plek die 'altijd met een gladde huid bekleed' is en 'van bloed en zweetende substanties en / van elke vezel vlees ontdaan'. Dan volgen regels die op een prachtige manier de modernistische kunstdogma's samenvatten:

Volmaakte houder, dit

voor een groot plan van alle samenhang.

Volmaakte kom

die altijd op vervulling wacht. (31)

De woorden 'houder' en vooral 'kom' kunnen onder meer naar de gewrichtsholten verwijzen. Hier wordt het kunstwerk als een perfect scharnierend en van vlees ontdaan object omschreven, dat voldoet aan een 'groot plan van alle samenhang'. Deze kom wacht er altijd op ver- of gevuld te worden. De inhoud of vervulling blijft in een perfect gesloten autonoom kunstwerk dus altijd buiten beeld: er is louter structuur en vorm, geen vlees aan de botten. Maar zoals ik eerder al liet zien, werpt het 'autonomistische' werk van Ann Veronica Janssens de kunstbeschouwer juist radicaal terug op zijn eigen lichamelijke processen van hartslag, bloedsomloop of ademhaling. Het is ongetwijfeld niet toevallig dat de bundel opent met de zin 'De ingeslapen adem als een schroef / weer aangezet' (7) en dat een van de laatste regels luidt: 'Zweet breekt uit en likt aan ribben wervels' (58). Een autonoom kunstwerk kan wel verlangen zich volledig aan het vleselijke te onttrekken, dit blijkt uiteindelijk een onmogelijke wens.

Vuilwit

Wie de bovenstaande interpretatie van de eerste twee afdelingen heeft gelezen, zal niet meer opkijken van wat we in de derde afdeling aantreffen. Opnieuw is de tekst van wittermen doortrokken, maar opmerkelijk genoeg komt 'hagelwit' daarbij niet meer voor (wel 'melkwit' (47), 'dauwwit' (48), 'beenderwit' (50), 'vuilwit' (53), 'stijfselwit' (54) en 'spierwit' (55)). Deze afdeling kunnen we lezen als een geduldige poging om jeugdherinneringen op te tekenen. Zoals het onmogelijk bleek om een getrouwe en niet-clichématige toeristische ervaring te beschrijven, zo blijkt het een illusie om daadwerkelijk naar de jeugd te kunnen terugkeren. Iedere visie op het eigen verleden is doordrongen van stereotiepe beelden die we van die tijd hebben. Het is bijna onmogelijk om over het verleden niet in iteratieven te schrijven (bijvoorbeeld 'iedere zaterdag gingen we naar de groenteboer') en om de uniciteit van de

gebeurtenissen daadwerkelijk recht te doen. Ergens spreekt Spinoy treffend van ‘Ondode dagen’ (46): het verleden is misschien niet werkelijk dood en verdwenen, maar sprankelend van leven is het ook nooit geweest. Zoals ondode wezens de levenden blijven bespoken, zo dwaalt ook het ondode verleden rond door het gedachteleven van ieder individu.

Een van de laatste gedichten van de bundel laat goed zien hoe Spinoy de kindertijd beschrijft als een ‘spervuur van bloedrode kralen’ (45), losstaande gebeurtenissen en beelden die zich telkens opnieuw laten aaneenrijgen in een bijna betekenisloze opeenvolging:

De bolle auto stopt bij zo een huis

met lege kassen ribben op het dak een
ladder
in het galmgang van de gang.

Geslapen wordt er in pyjama’s van flanel
ontbeten met veerkrachtig spierwit brood

gezwengeld voor een enig telefoongesprek.

[...]

Dof hamert een machine op papier met
briefhoofd.

Nauw hoorbaar alarmeert een ingebouwde
bel. (55)

Dit zijn clichébeelden die we ons uit de geschiedenisboekjes herinneren of uit de zwart-witcinema. Het steeds herhaalde repertoire van filmshots gaat uiteindelijk onze ‘hoogstpersoonlijke’ herinneringen bepalen.

Dit nu – de verhouding tussen virtuele werkelijkheid en beleefde werkelijkheid – is een thema dat vaak opduikt in Spinoy’s oeuvre. In de vorige bundel *Ik, en andere gedichten* (2007) nam Spinoy er een hele afdeling over op met de veelzeggende titel ‘Beeld en gelijkenis’. Voor het overige lijkt de kloof tussen *Dode kamer* en de rest van het oeuvre groot. Is het boek aanvankelijk een doodlopende steeg in het bredere traject dat in het oeuvre wordt

afgelegd? Vooral de drie voorafgaande bundels, *Boze wolven* (2002), *L* (2004) en *Ik, en andere gedichten* las ik als sterk maatschappelijke boeken. In de eerste dient de bekende metafoor van de mens als wolf als uitgangspunt voor een breed uitwaaiende maatschappijanalyse waarin vooral de Tweede Wereldoorlog en het Amerikaanse gevoel terugkeren. *L* vertrekt vanuit de *Summer of L(ove)* van 1967 en reist via de Mansonmoorden in 1969 en het herlevende clubutopianisme van de late jaren 1980 naar de martelingen in Guantánamo Bay in het nieuwe millennium. *Ik, en andere gedichten*, misschien wel de meest complexe bundel uit Spinoy’s oeuvre, gaat over de mogelijkheid van het individu om de eigen autonome identiteit te bepalen, waarbij beeldflarden van incest, 9/11 en Vlaams nationalisme de revue passeren.

Met opzet heb ik de dynamische metaforen (‘een traject afleggen’, ‘uitwaaiëren’, ‘vertrekken’, ‘reizen’, ‘de revue passeren’) in de vorige alinea nogal dik aangezet om de ogenschijnlijke geslotenheid en passiviteit van *Dode kamer* te benadrukken. Hier geen voortdurende referenties aan Grote Gebeurtenissen van de afgelopen honderd jaar; de kijker wordt doodleuk in een isoleercel opgesloten. Maar wie *Dode kamer* als een apolitieke bundel beschouwt, houdt er een naïeve opvatting van autonomie en engagement op na. Niet iedere bundel waarin begrippen als ‘9/11’, ‘Vietnam’ of ‘Pim Fortuyn’ vallen, is geëngageerd. Zo kunnen boeken waarin die termen helemaal geen rol spelen juist een krachtige politieke betekenis hebben. Politiek wordt hier dan niet begrepen in de ‘smalle partijpolitieke zin van het woord’, maar als ‘de wijze waarop mensen hun samenleven organiseren en hoe zich die ontwikkelt en ook, hoe zich die zou kunnen ontwikkelen’. Die definitie gebruikte Hans Groenewegen in een mooie analyse van Spinoy’s oeuvre tot en met *Boze Wolven* in *DW B* (2003). Groenewegen herkende in Spinoy’s werk een consequente reflectie op utopisch denken, waarbij bijvoorbeeld de Franse Revolutie

en de nazipolitiek als belangrijke referentiepunten dienden.

Ook in *Dode kamer* laat zich een consequente utopische lijn herkennen: de utopie van het gesloten, autonome modernistische kunstwerk. De tweede afdeling van de bundel beschrijft die ervaring het meest expliciet, wanneer het moderne museum en het werk van Ann Veronica Janssens ter sprake komen. Ook in de andere twee delen van het boek laat zich deze utopie aflezen, maar op een andere manier: de utopie wordt niet expliciet geanalyseerd, zoals in deel 2, maar in zijn werking getoond. Door middel van twee concrete voorbeelden (het beschrijven van een toeristisch verblijf en een kindertijd) komen de spelregels van het autonomisme aan het licht, en worden ze ondergraven. De afdeling wordt hier zelf een dode kamer, die door een uitputtende beschrijving van de zintuiglijke wereld de lezer tot het verhevene wil brengen. Ik heb al laten zien dat deze doelstelling onmogelijk blijkt te zijn, zoals iedere utopie: woorden schieten tekort, het waarnemingsvermogen is vertroebeld en onze herinneringen zijn voorgoed geconditioneerd door andere kunstwerken en beelden die we ons eigen hebben gemaakt.

Daarmee kan *Dode kamer* worden gelezen als een commentaar op een van de gedichten uit *Fratsen*, 'Logica'. Daarin wordt in beknopte termen het gebod omschreven dat de modernistische kunst zichzelf oplegt: in de radicaalste autonomie de buitenwereld ontkennen en naar een artificiële, utopische kunstwereld streven: 'de wereld dichterbij [brengen] / die nooit bewaarheid wordt'. De nieuwe bundel toont hoe hopeloos dat streven is door te laten zien dat de hagelwitte afzondering van de autonomie onherroepelijk vuilwit kleurt.

Bibliografie

- Geert Buelens, *Van Ostajen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Vantilt, Nijmegen, 2001.
- Hans Groenewegen, *Overvloed. Kritieken en kronieken over poëzie*. Vantilt, Nijmegen, 2005.
- Jos Joosten & Thomas Vaessens, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Vantilt, Nijmegen, 2003.
- Erik Spinoy, *Boze wolven*. Meulenhoff, Amsterdam, 2002.
- Erik Spinoy, *Dode kamer*. De Bezige Bij, Antwerpen, 2011.
- Erik Spinoy, *Fratsen*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1993.
- Erik Spinoy, *Ik, en andere gedichten*. Meulenhoff | Manteau, Amsterdam/Antwerpen, 2007.
- Erik Spinoy, *L*. Meulenhoff, Amsterdam, 2004.
- Erik Spinoy, *Twee handen in het lege. Paul van Ostajen en de esthetica van het verhevene (Kant, Lyotard)*. Ongepubliceerd proefschrift, 1994. Online: www.dbnl.org/tekst/spinoo2t-wee01_01/.