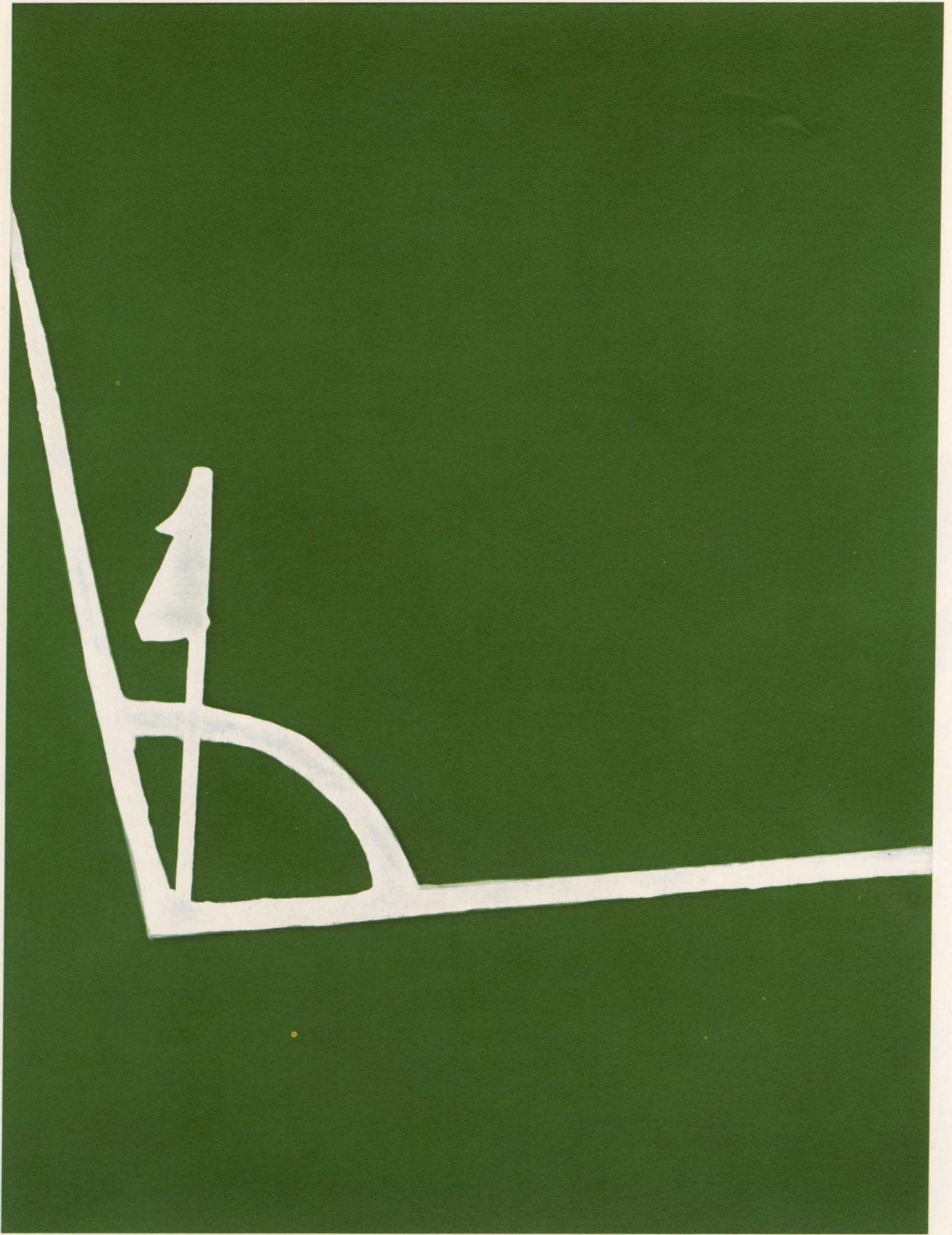


De nieuwe vizie

Roger Raveel
Raoul De Keyser
Reinier Lucassen
Etienne Elias





In 1966 bood de Belgische graaf de Kerkhove de Dentergem de gelegenheid aan kunstschilder Roger Raveel (1921) om de keldergangen, die naar de rekreatieruimte van zijn zoons leidden in zijn kasteel te Beervelde, te beschilderen. Dit idee ontstond na een enthousiast bezoek aan Raveel's tentoonstelling datzelfde jaar in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten.

In deze opdracht zag Raveel de gelegenheid om een groeps-
werk te realiseren met drie kunstenaars die in mindere of meerdere mate dezelfde visie en mentaliteit bezaten als hij. Het waren Raoul De Keyser (1930), Reinier Lucassen (1939) en Etienne Elias (1936): drie vlamingen en een nederlander. Van die tijd af spreekt men nogal lichtvaardig over de groep van Beervelde zoals men ook spreekt van de groep van St. Martens-Laetem of de groep van Pont-Aven, waarmee men een groep kunstenaars wil aanduiden die op een bepaalde geografische plaats samen geleefd en gewerkt hebben en waardoor er enige relatie en beïnvloeding ontstond. Dit is niet het geval voor de vier die in Beervelde samen aan het projekt gewerkt hebben. De reden voor deze samenwerking was een toevallige, het resultaat van voorbijgaande aard. In de evolutie van deze vier kunstenaars is Beervelde slechts een moment geweest waarbij zij, door een onverwachte omstandigheid, een gezamenlijke daad hebben gesteld die een klimaat veruitwendigde waarvan bepaalde elementen reeds waarneembaar waren in het afzonderlijke werk van ieder van hen. Bij een tweede samenwerking - in maart 1969 - voor de DULCIA textielfabriek te Zottegem bleek reeds duidelijk dat ieder van de vier zijn eigen geaardheid volgde en dat de parallele elementen vrijwel volledig in een persoonlijke evolutie opgelost waren. Men mag derhalve uit het werkstuk

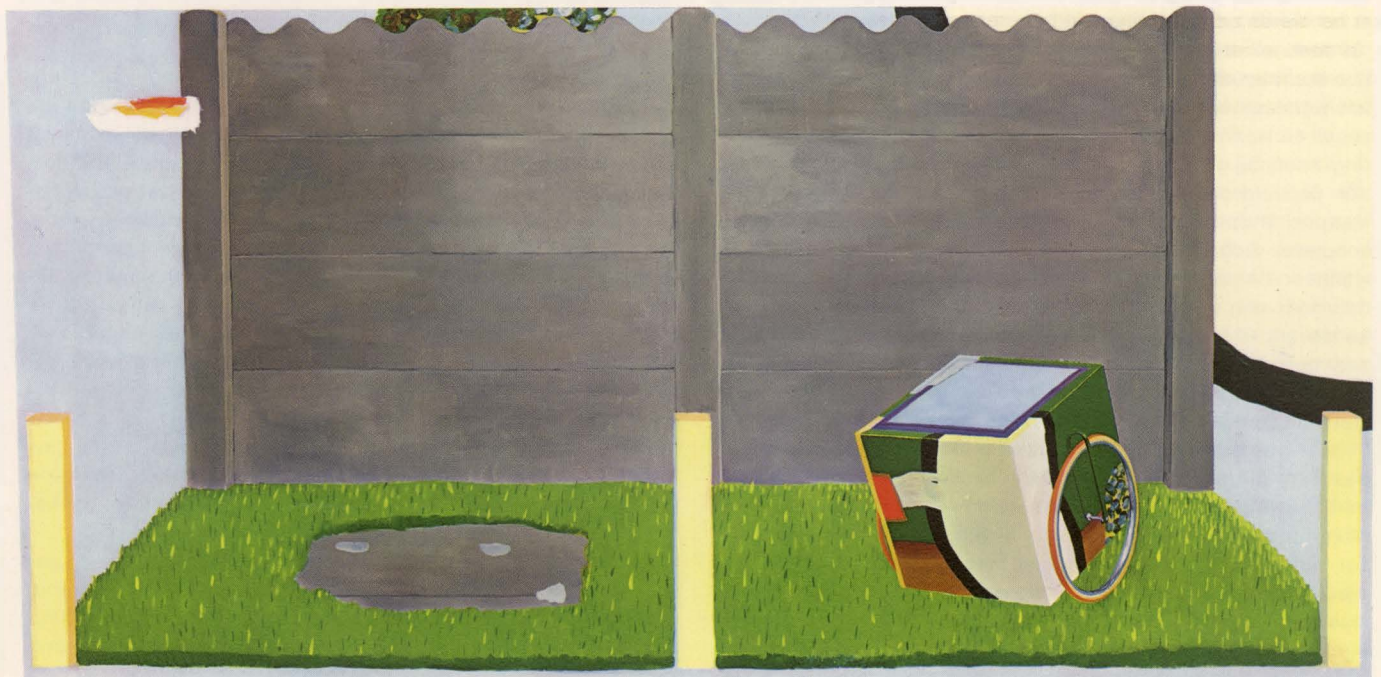
Raoul De Keyser, Kalklijnenhoek
252 x 190 cm, 1970
Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

Roger Raveel, Schilderij van tuintje met karretje om de hemel te vervoeren
200 x 400 cm, 1968
Frans Halsmuseum, Haarlem

van Beervelde niet konkluderen dat het om een gesloten stijl-
verwante groep ging, waarvan de leden gemeenschappelijk verder trokken. Men zal dus in deze aflevering van Openbaar kunstbezit alsmede in de televisie-serie over deze kunstenaars, meer aandacht besteed vinden aan de individuele evoluties dan aan de groep die, zoals gezegd, eerder toevallig ontstond en vrij vlug uiteenviel.

Dat buiten Raveel ook De Keyser en Elias (Lucassen laten we even buiten beschouwing) aan het projekt hebben meegewerkt had uiteraard te maken met enkele gemeenschappelijke artistieke standpunten. En dit had op zijn beurt te maken met een klimaat dat in de jaren rond 1966 te Gent voelbaar was.

De na-oorlogse kunstontwikkeling in België is sterk geografisch gebonden geweest en heeft bijna steeds te maken gehad met de verblijfplaats van een persoonlijkheid die de hedendaagse kunst sterk promoveerde. Onmiddellijk na de tweede wereldoorlog, in juli 1945, stichtte de Brusselse advocaat René Lust de groep 'Jeune Peinture Belge'. Tot deze groep behoorden als eersten kunstenaars die reeds voor de oorlog aan het werk waren maar die nu, verrijkt door nieuwe inzichten, gezamenlijk naar buiten wilden treden. Vreemd was wel dat de uitgebreide overzichtsexpositie in 1947 door de groep ingericht, slechts één niet-figuratief schilderij (Jo Delahaut) bevatte. Het is pas tussen 1948 en 1950 dat in België de doorbraak van het abstracte zal plaats hebben. In 1950 ook had te Antwerpen de eerste biënnale voor beeldhouwkunst plaats in het nu beroemde Middelheimpark. Dit betekende een nieuwe belangrijke informatiebron voor de kunstenaars. In 1958 verlegde de kern van het artistieke gebeuren zich van Brussel naar Antwerpen door de oprichting van de groep G 58 onder leiding van kunstkritikus Marc Callewaert. Hij wist een grote reeks boeiende internationale avantgarde kunstenaars te overtuigen om in de grote prachtige oude zolderruimte van het Hessenhuis te exposeren. Anderzijds kreeg de groep, die een niet onaanzienlijk aantal Antwerpse artisten telde (Gentils, Mara, Van Hoeydonck, Van Severen, Leblanc, Verheyen, Vandenbranden, e.a.), via deze kontakten ook de gelegenheid om zelf een ruimere vizie te ontwikkelen; wat achteraf bewezen werd door het succes dat de meesten onder



hen op dit ogenblik kennen. Wanneer, door allerlei omstandigheden, de Antwerpse G 58-groep uit elkaar valt is het de beurt aan Gent om de fakkel over te nemen. In deze Oost-Vlaamse historische provinciehoofdstad was in 1957 de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst ontstaan onder impuls van advocaat Karel J. Geirlandt en de bedrijvigheid die hij als voorzitter aan de dag legde had tot gevolg dat de Gentse kunstenaars zouden gestimuleerd worden en naar buiten traden als een sterke groep met eigen initiatiefmogelijkheden. De werking van deze vereniging culmineerde in 1961, 1962 en 1963 in drie grote Forum-tentoonstellingen en in 1964 in een expositie met internationale allure: Figuratie-Defiguratie. Gent was toen het artistieke centrum van België en het viel dan ook niet te verwonderen dat een aantal kunstenaars uit deze streek spoedig een grote reputatie zouden krijgen, opgetild als zij werden door de algemene artistieke trend. Eén van deze kunstenaars was Roger Raveel. Hij werd in 1921 geboren in Machelen-aan-de-Leie, een klein dorp op een tiental kilometers van Gent waar hij nog steeds woont. Hij volgde de lessen aan de Stedelijke Akademie te Deinze en aan de Koninklijke Akademie te Gent tot 1945. Zijn eerste tentoonstelling dateert uit 1954. De periode waarin Raveel debuteerde was sterk doordrongen van het COBRA-klimaat en dat der abstrakt-expressionisten; de streek waarin hij woonde en werkte was veertig jaar vroeger de bakermat geweest van het Vlaams expressionisme in St-Martens-Latem. Nochtans heeft hij zich buiten deze invloeden kunnen opstellen. Een ogenblik heeft hij gedacht bij Mondriaan en Léger een oplossing voor zijn picturale problemen te vinden maar bij geen van beiden vond hij voldoening voor wat betreft de relatie der dingen en hun kosmisch en onderling verband. Mondriaan interesseerde hem vooral om zijn belangstelling voor de innerlijke structuur van het leven en zijn gebruik van de oersymbolische betekenis van de horizontalen en vertikalen en het gebruik van het rood, geel, blauw, wit, zwart en grijs. Léger trok hem aan omdat deze eigentijdse zaken gebruikte bij de samenstelling van zijn schilderijen en er daardoor een ander uitzicht aan gaf.

Het oeuvre van Raveel kent een vrij konsekvente evolutie. Van bij het begin wist hij vrij duidelijk waartoe hij wilde komen: het schilderij was voor hem geen compositorisch begrensde geheel, maar het diende zich ruimtelijk voort te zetten zowel geestelijk als formeel, in het leven waarin het geplaatst werd. Maar op hun beurt zouden ook de omgeving, de ruimte, de dingen buiten het werkstuk het schilderij aantasten en er zich in voortzetten zodat de werking wederzijds of dubbel zou zijn. Deze betrachting heeft hij steeds doelbewust nagestreefd. Wanneer er op een bepaald ogenblik witte of helgekleurde vierkanten in zijn kompositie opduiken betekenen die een leegte waarin de toeschouwer zichzelf kan projekteren. Dit wordt nog duidelijker wanneer Raveel spiegels in zijn werk zal integreren. Hij wil daardoor nog sterker beklemtonen dat de hele omgeving tot kunstwerk wordt. Anderzijds inkorporeert hij de omgeving vaak zeer duidelijk binnen een picturaal gegeven zoals een fietswiel, een paal, een bedsonde in de 'Herinnering aan het doodsbed van mijn moeder' en witgeschilderde kooien met levende vogels in 'Het Neerhof' en 'Dit verschrikkelijk mooie leven'. Ekstreem paste hij zijn opvattingen toe in de 'Illusiegroep' bestaande uit een aantal beschilderde houten vormen waarin menselijke figuren uitgespaard werden die men met zijn eigen lichaam eventueel kan invullen, en spiegelramen. Het is de bedoeling dat de toeschouwer, actief participierend, voor zichzelf een aantal illusies kreëert.

Men kan van Raveel zeggen dat hij een typisch Vlaams schilder is. Al heeft zijn vizie een universele achtergrond, de concrete



Etienne Elias, Een Belg in Zwitserland
180 x 120 cm, 1964
Groninger Museum, Groningen

uitwerking ervan wortelt in zijn onmiddellijke omgeving. Deze honkvastheid is een typisch kenmerk voor vele Vlamingen die hun in de wereld opgedane ervaringen liefst in eigen vertrouwd milieu binnenhalen en zo dit milieu tot universaliteit brengen. Raveel's milieu ligt besloten in het dorp waar hij woont en beperkter nog in zijn vroegere eenvoudige woning met het tuintje, de weg door het dorp naar het landelijke schooltje waar hij zijn atelier had. De mensen van het dorp, de betonnen tuinafsluitingen, de huizen, het karretje, de fiets, de kat en de duiven zijn de dagelijkse ontmoetingspunten die we in de schilderijen getransponeerd vinden. En toch wilde Raveel het moderne leven dat hij in de Pop-Art verwerkt had gezien op een manier die overeenkwam met zijn houding ten overstaan van het leven en de realiteit, in zijn kunst betrekken. Zoals Rauschenberg en Johns vanuit de urbane sub-cultuurfenomenen vertrokken, zo wilde Raveel bewust deze cultuur verwerken zonder echter afhankelijk te worden van het zuiver urbane. Hij zegt zelf:

'Waar kan men beter het infiltreren van het moderne leven gewaar worden dan in een dorp op het platteland? In de stad wordt alles onmiddellijk geïntegreerd, ziet men niet zo scherp de isolerende en tevens contrasterend-bevreemdende werking van de publiciteit, het benzinstation, het beton, de auto, enz.'

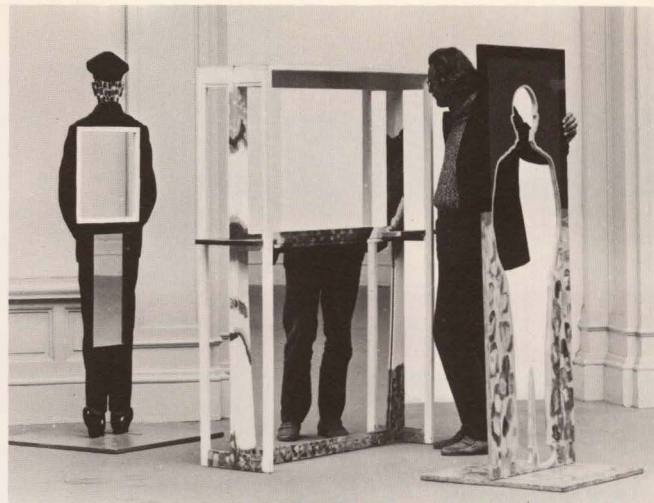
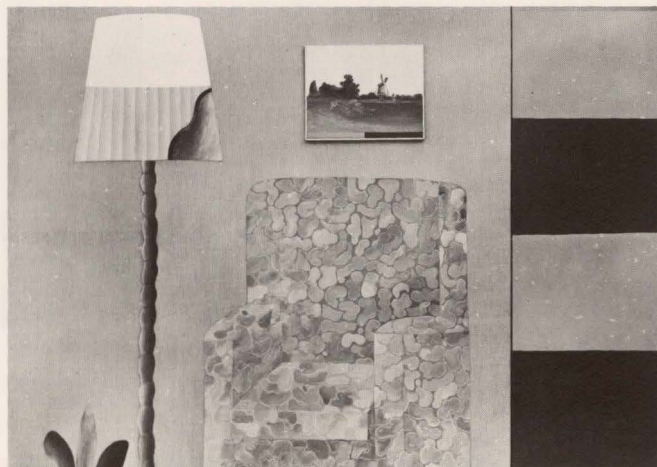
Samenvattend tracht Raveel met vrij eenvoudige maar niet minder veelzijdige piktorale middelen een absolute schilderkunst op te bouwen, ernaar strevend de eigen beslotenheid van het schilderij te doorbreken door er de omgeving en de toeschouwer in te betrekken, zowel via zuiver piktorale als extra-piktorale middelen. Dat het projekt Beervelde derhalve perfect in zijn bedoelingen paste wordt daardoor duidelijk.

Van de drie overige deelnemers aan dit projekt is Raoul De Keyser diegene die toen het dichtst bij Raveel stond. Zijn vroegste werken hebben, oppervlakkig gezien, een zekere verwantschap van vorm; wat ons niet mag verwonderen aangezien De Keyser in 1963 nog in de schilderklas van Raveel in de Kunstakademie te Deinze werkte. Evenals bij Raveel ligt de universaliteit van zijn oeuvre niet in de thema's. 'Mijn werk, zegt hij, komt voort uit de omgeving waar ik woon'. Ook bij hem vinden we een vokabularium van eenvoudige voorwerpen: de tuinslang, raam- en deurklink, de fiets, het voetbalveld, de camping, de kano en daarbij de natuur: veld, rivier, wolken. Dichter Roland Jooris, de eigenlijke woordvoerder van de schilders die hier behandeld worden, formuleerde de haast volledige inventaris van De Keyser's ingrediënten in volgende tekst:

velden. er nadert
 een wolkje
 en verder ligt de leie
 als een slogan in het
 landschap;
 dag, het is zomer
 en zondag in de lucht,
 een hond blaft op de
 boerderij een fietser op
 de weg langs de haag
 en het huis rijdt fluitend
 voorbij;
 vanuit het gras hoor ik
 een plons in het water
 als in de werkelijkheid.

Ook het klimaat van De Keyser's werk is in dit gedicht treffend weergegeven. De heel gewone dingen waarvan de kunstenaar zich bedient en waaraan in de hiërarchie van de artistieke

Reinier Lucassen, Een gezellig hoekje
 180 x 240 cm, 1968
 Dordrechts Museum (Rijksverzameling van Bilderbeek-Lamaison), Dordrecht



Roger Raveel, Illusiegroep
 3 elementen, 1965/67
 Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

waarden geen belang wordt toegekend, tracht hij een waarde te geven. Zij worden daarbij geïntensiveerd zonder dat ze een autoritaire functie krijgen. De stukken werkelijkheid moeten zich voegen en gedragen binnen de omgeving waarin ze worden geplaatst. Niet slechts binnen het schilderij, maar ook in de verhouding van het schilderij tot de omgeving waarin het is geplaatst.

'Het gaat mij niet alleen, zegt hij, om het werkelijkheids-objekt; ook wat rondom de werkelijkheid is heeft betekenis.'

En daarin ligt ook bij hem, zoals bij Raveel, de zorg om de toeschouwer bij zijn werk te betrekken. De werkelijkheid die De Keyser ons toont wordt voor ons een nieuwe werkelijkheid doordat hij de voorwerpen als in een close-up dichterbij haalt en ze aldus vervreemdt uit hun kontekst. Maar terzelfdertijd krijgt de kontekst zelf een nieuwe, meer absolute, piktorale waarde. Het veld, het water, de lucht en de wolken blijven aanwezig maar groeien uit tot grote kleurvlakken die zich mettertijd buiten het schilderijvlak optisch voortzetten. Zodoende wordt het schilderij een ruimtelijk objekt. Deze gang van zaken heeft De Keyser ertoe gebracht op een bepaald ogenblik grote linnen dozen te maken die beschilderd werden en die daardoor als driedimensionaal voorwerp toch schilderij bleven. (zie afb. Camping V). De dozen zijn dan in een later stadium opnieuw verdwenen in het tweedimensionale schilderij. Ze werden erin geschilderd niet als een objekt maar veeleer als een doorsnede van een andere optiek op hetzelfde onderwerp. Wanneer het onderwerp, bijvoorbeeld een landschap is, wordt dit landschap vertikaal doorsneden door hetzelfde motief vanuit een andere benadering, zodat opnieuw een drie-dimensionale optiek ontstaat binnen het vlak.

Het werk van De Keyser is ongekompliseerd, direkt en persoonlijk. Het is het resultaat van een mentale uitzuivering om tot de kern te komen van zowel piktorale als inhoudelijke problemen. Een houding die men slechts vindt bij kunstenaars die hun volle rijpheid bereikt hebben.

Het avontuur van Beervelde werd nog gedeeld met twee andere kunstenaars die minder direkt aansluiten bij Raveel dan dit voor De Keyser het geval was. Anderzijds bestaan er tussen deze twee: de belg Etienne Elias en de nederlander Reinier Lucas-



Reinier Lucassen, Portret van A. F. als Mike Hammer
160 x 130 cm, 1971
Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

sen, een groot aantal affiniteiten die zich onafhankelijk van elkaar ontwikkelden, en vóór Beervelde. Elias studeerde van 1954 tot 1958 aan de Akademie voor Schone Kunsten te Gent. In 1954 hield Raveel te Gent zijn eerste tentoonstelling. Hij zou in de komende jaren als een magneet gaan werken op de jongeren en het is vrijwel zeker dat ook Elias binnen zijn aantrekkingsveld kwam. In het gereproduceerde schilderij uit 1964 'Een Belg in Zwitserland' is bijvoorbeeld ook een vierkant aanwezig en is het hoofd van de man herleid tot een witte vlek, elementen zoals we ze ook bij Raveel vinden. Maar deze pikturale verwantschap eindigt vrij vlug. De eigenlijke relatie die aanleiding gaf tot de samenwerking in Beervelde was vooral van mentale aard. Zoals bij Raveel was het vertrekpunt zowel voor Elias als voor Lucassen het schilderen van de dagelijkse eenvoudige realiteit. Dat zij dus aandacht hadden voor bepaalde engelse Pop kunstenaars zoals Hockney en Peter Blake mag ons niet verwonderen. Lucassen stelde in zijn beginperiode nog enigszins op de COBRA-traditie die hij doorbrak precies door de inbreng van realistische onderwerpen zoals de stripfiguren van Donald Duck en Kuifje. Ook Elias zal de Kuifjesfiguur een aantal keren aanwenden. Kort daarop zal de realiteit verder doorbreken binnen combinaties van figuratief en non-figuratief, lyrische en cerebraal-konstruktieve schilderijen. Maar doorslaggevend wordt meer en meer de waarneembare werkelijkheid die hij zo objectief mogelijk tracht te benaderen. Dit laatste fenomeen is ook bij Elias aanwezig maar anders. Hij ziet de realiteit minder objectiverend; zij is wel rondom ons aanwezig maar hij gebruikt een volledig eigen manier om ze te verbeelden. Zijn evolutie heeft hem nooit van deze realiteit afgebracht, hij is ze wel anders gaan interpreteren. Wanneer aanvankelijk het onderwerp als dusdanig hem boeide en hij het met een zin voor Spielerei kon verwerken, dan zou later het idee een belangrijke rol gaan spelen. Zo werd het schilderij een boodschap die hij bewust eenvoudig en elementair wil houden. Men zou ze kunnen formuleren als een ode aan het gewone geluk van in deze tijd te mogen leven; de dingen die rondom ons bestaan niet te versmaden maar ook niet te vergeten dat Rubens heeft bestaan en Jan van Eyck en Fra Angelico. Want ook zij schilderden de realiteit uit hun directe omgeving, bekeken met de ogen van hun tijd. Vooral Van Eyck boeit hem en in zijn meer recente schilderijen zien we dat hij haast als een meester uit de 15e eeuw minutieus de kleinste details verzorgt. Een andere boodschap raakt bijvoorbeeld de zorg om het natuurbehoud. Buiten de akties die rond dit probleem zowat overal ontstaan vindt Elias dat hij met zijn werk daar ook wat aan kan doen. Dit is een poëtische vorm van geëngageerdheid. Hij houdt van het gras en daarom geeft hij titels aan zijn schilderijen zoals: 'Gelukkig is er nog gras' of 'Gelukkig is er nog koren'. Zegt hij: 'Ik werk graag, ik vind veel genot in doën. En ik hou van "mooie" dingen. Ik ben niet tegen de esthetica, ik ben niet anti. De natuur is toch ook zéér mooi. Wat heb je liever, een rotte appel of een verse appel? Ik zie liever een verse, frisse appel. Een rotte appel is decadent. Ik zie veel liever een mooie tuin vol bloemen dan een vaas met bloemen die aan 't sterven zijn. Er is al genoeg gebrekkigheid in de wereld, 't is al triestig genoeg. Het leven moet happy zijn, het leven moet gelukkig zijn, mooi. Heel de geschiedenis, je moet maar kijken, alleen de mooie dingen zijn overgebleven. Daarom ben ik nu bezig met happy schilderijen, vrolijke schilderijen, dingen waar de mensen iets aan hebben, waar ze kunnen blijven vóór staan, niet zo maar kijken en voorbijlopen. Een soort meditatieprenten, je kunt ze vastnemen en kijken en erin verzeild geraken.'

Elias zou door deze uitspraak de indruk kunnen wekken zich af te keren van de realiteit van de wereld. Maar hij kent deze

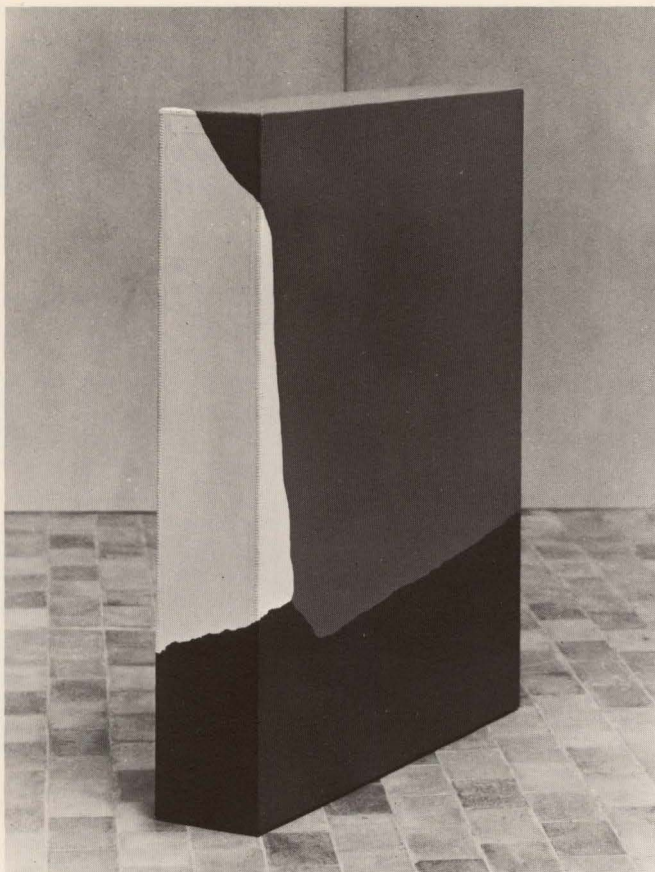
realiteit en zij beroert hem. Daarrond heeft hij zijn eigen filosofie gebouwd die hem moet toelaten zich terzijde op te stellen zodat hij met zijn schilderijen een soort vingerwijzigingen geeft aan hen die zich vaak in het wilde weg in deze wereld engageren.

Dat men niet ver hoeft te kijken om toch van alles te kunnen zien is een uitgangspunt dat de vier van Beervelde, ondanks alle verschillen, toch met elkaar verbindt. Ook Lucassen, de enige Nederlander in het gezelschap, vertrekt dikwijls van dingen die hij (en de meeste mensen) dagelijks om zich heen zien: pluchen fauteuils, schemerlampen, telefoontoestellen, bloempjesbehang, badkuipen en douches, eierdopjes, vazen met bloemen en soortgelijke alledaagsheden van huiselijke aard. Maar Lucassen doet er altijd wel iets meer mee dan ze vertalen in kleur en in vorm alleen. Het huisraad in zijn schilderijen is bijvoorbeeld meestal wat ouderwets van model en burgerlijker van smaak dan dat van zijn eigen woning. Toch stelt hij met zijn pluche en zijn plastiek niet de burgerlijkheid van andere mensen aan de kaak. Het gaat er veel meer om, dat iets mooi of lelijk, interessant of oninteressant kan zijn onafhankelijk van zulke konventionele normen als 'burgerlijk' of 'modern'; het hangt er namelijk van af hoe onbevangen men naar zulke en andere dingen wil kijken. In Lucassens schilderijen zien ze er weer uit als nieuw, althans als zeer verrassend en merkwaardig. Als het aan hem ligt heeft het begrip 'banaal' geen objectieve betekenis, die op een bepaald deel van de werkelijkheid onveranderlijk van toepassing is. En niets, geen enkel onderwerp, is te banaal om bruikbaar te kunnen zijn voor een oorspronkelijk schilderij.

Dingen die als 'banaal' en afgezaagd worden ervaren, hebben bovendien het voordeel dat iedereen ze kent. Lucassen gebruikte ze dan ook dikwijls als symbolen in een eigen vizuele taal, waarin hij allerlei opmerkingen van filosofische strekking kon verwerken. Een eierdopje of een fauteuil kunnen dan hun rol spelen in een vraag die Lucassen zich stelt over de aard van onze waarneming: wanneer zien we bijvoorbeeld een stoel als een ding om op te zitten, en wanneer als een vorm waarnaar je kijken moet? En zo duidt de telefoon dikwijls op een gedachte over communicatie, die in het schilderij wordt uitgedrukt, een

Etienne Elias, 't Kan zo mooi zijn
25 x 20 cm, 1971
Groeninge Museum, Brugge





Raoul De Keyser, *Camping V*
150 x 120 x 25 cm, 1971
Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

mes op Lucassens vizie op het geweld, en stripfiguren als Kuifje of Donald Duck op persoonlijkheidstypen die hij in zijn omgeving heeft ontmoet.

Ook onderwerpen die in de schilderkunst klassiek zijn, zoals het naakt, het stilleven en het portret, heeft Lucassen dikwijls behandeld. De schilder Kunstige vorm die hij daarvoor koos blijkt telkens echter even onklassiek te zijn. De meest uiteenlo-

pende stijlen, stijltjes, schilder Kunstige vormen en technieken werden naast en door elkaar gebruikt, de opbouw van het schilderij is nooit zoals men van een 'klassiek' schilderij zou verwachten. Psychedelische kleurtjes verschijnen naast okers en bruinen en expressionistische galmen van rood en groen; een naakt kan bijna academisch geschilderd zijn, maar de divan waarop de figuur ligt gevleid is dan in ruige romantische toetsen behandeld, een vaasje met bloemen opzij weer bijna abstract, een grote vorm ernaast helemaal abstract. Lucassen gaat ervan uit, dat niets in de werkelijkheid zich in één optiek laat vangen: een sloot is voor de schaatsenrijder iets anders dan voor de visser of voor de vis. De ene keer zien we dit aspect van een voorwerp of gebeurtenis, de andere keer dat aspect, en Lucassen doet de veelheid van aspecten en interpretatie-mogelijkheden van de dingen in zijn werkelijkheid recht door een zo groot mogelijke veelheid aan schilder Kunstige interpretatievormen in zijn werk. Die verscheidenheid, waarvan hier en in de televisie-uitzendingen slechts een klein gedeelte kan worden belicht, maakt zijn werk misschien verwarrend voor wie het niet al een beetje kent. Maar het zal rijk en fascinerend blijken voor wie zich de moeite van een geduldige kennismaking geeft.

Wanneer deze vier kunstenaars door een toevallige speling van het lot een korte tijd de groep vormden die samenwerkte in Beervelde, hebben zij zich niet aan mekaar laten binden. Zes jaar later zijn zij volledig autonoom geëvolueerd in hun eigen vizie en problematiek. Bij allen is er verdieping ontstaan die zich op een of andere wijze in versobering uitdrukt.

Tenslotte mag niet onvermeld blijven dat deze schilders een merkwaardige invloed gehad hebben op een aantal vlaamse dichters die zich eveneens 'nieuwe realisten' noemen en die zich soms woordelijk zijn gaan inspireren op hun werk. Dit verband heeft te maken met een gelijklopende bekommernis zoals ze geformuleerd werd door de dichter Luk Wenseleers:

'De nieuw-realistische poëzie, in het algemeen dan, is niet alleen een reactie tegen de experimentele, betrekkelijk hermetische poëzie van de vijftigers en hun epigonen in de jaren zestig, maar tegen elke romantische, wereldvreemde, metafysisch gerichte poëzie en als dusdanig is zij de exponent van een nuchtere, eerlijke, realistische levenshouding.'

Duidelijke integratie ontstond tussen de dichters Roland Jooris en Daniël van Ryssel enerzijds en de schilders Raveel en De Keyser anderzijds. Dit resultaat is een vrij merkwaardige verschijning in de hedendaagse kunst.

De televisieserie 'De nieuwe vizie' werd voorbereid door Ludo Bekkers en Hans Sizoo, die ook de tekst van deze toelichting schreven.