

**OPENBAAR  
KUNSTBEZIT**  
IN VLAANDEREN  
87-88  
Informatie over Kunst en maatschappij en openbare voorstellingen, concerten en andere Openbare Kunstbezienswaardigheden in Vlaanderen. V.Z.W. in samenwerking met de B.R.T.

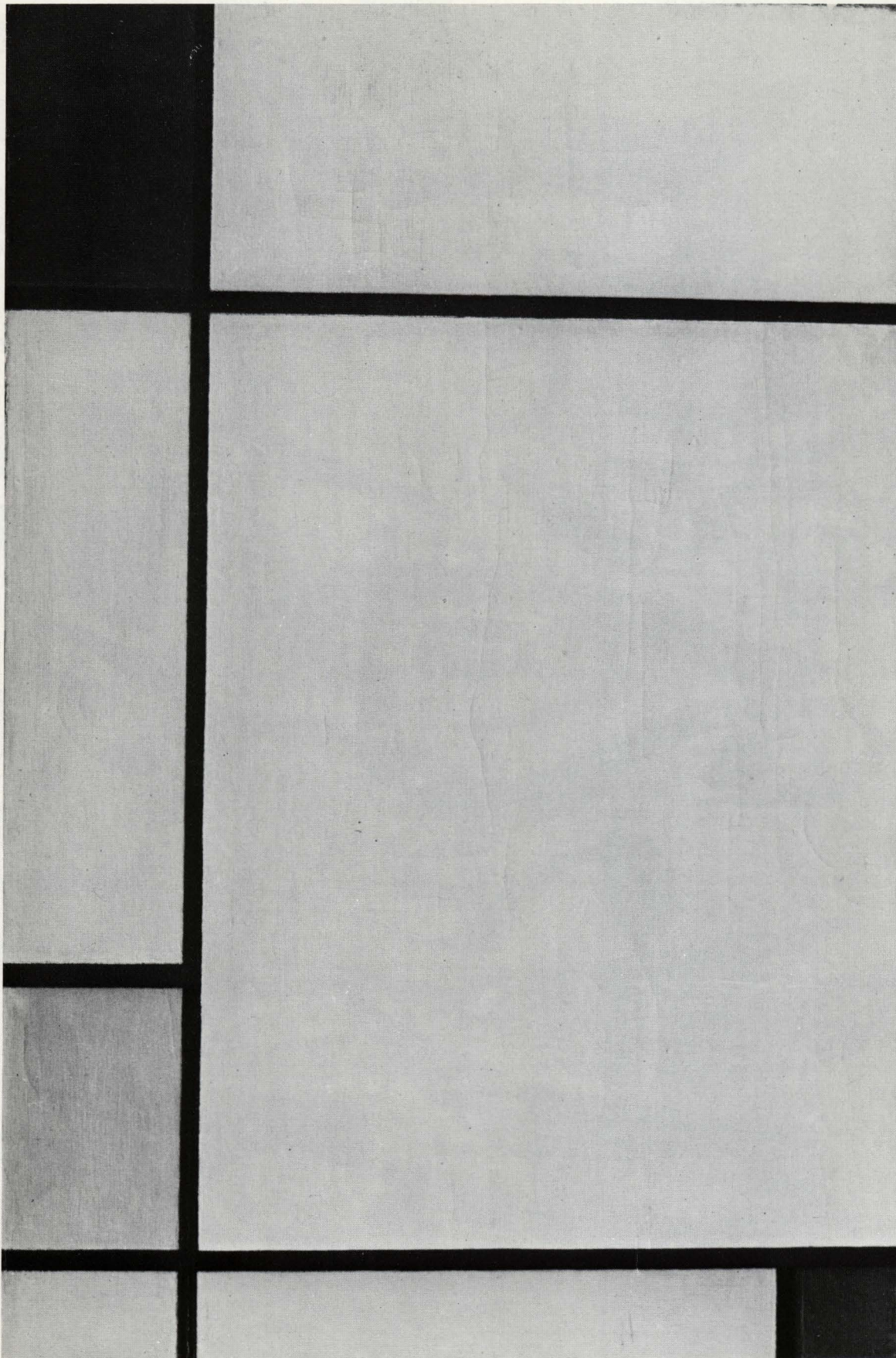
Taal in beeld

Beeld in taal

Openbaar Kunstbezit  
in Vlaanderen  
vijfentwintigste jaargang  
april / mei / juni 1987  
nr. 2  
driemaandelijks periodiek  
voor inwijding in de beeldende kunsten  
door reproducties, teksten en  
radiouitzendingen onder auspiciën van de  
Vlaamse provincies en i.s.m. de BRT

... en nostalgie vient ce neuf  
de nos boules, après le soup...  
... et ...





**Piet Mondriaan (1872–1944)**  
**Compositie met rood, geel en blauw**  
1927

*Olie op doek, 61 x 40 cm*  
*Catalogusnummer: A 1931*  
*Stedelijk Museum, Amsterdam*

De Nederlandse schilder Piet Mondriaan is één van de eerste kunstenaars die zich bewust was van de expressieve mogelijkheden van kleur, vorm en lijn. Dit zijn concrete waarden voor hem: ze bestaan op zichzelf; ze verwijzen naar niets anders dan naar zichzelf. Over het gebruik van de kleuren geel, blauw en rood stelt hij: "...zijn van de drie primaire kleuren geel en blauw de meest innerlijke, is rood meer uiterlijk (...) is echter de komende tijd nog verre van verinnerlijking, is heden de tijd van de natuurlijke kleur nog niet voorbij, zo zal de abstract-reële schilderkunst op de drie primaire kleuren, aangevuld door wit, zwart en grijs, aangewezen zijn."



Poëzie en schilderkunst zijn vijandige broers. Ze stellen soms vertrouwen in elkaar maar lijden er evengoed onder dat de ander slimmer is, of mooier, goed ter tale is of beter uit de verf komt. Er zijn nog andere kinderen in de familie: muziek, dans, theater, ... Maar de relatie tussen poëzie en schilderkunst is altijd heel bijzonder geweest. Ze schijnen elkaar perfect aan te vullen, zoals onder meer blijkt uit de richtlijnen van sommige middeleeuwse schildersgilden:

"Schilders schilderen terwille van hen die niet kunnen lezen". En iedereen weet dat de overvloedige sculpturen op de portalen van gotische kathedralen ook een educatieve functie hadden: de ongeletterden kregen er de christelijke leer aanschouwelijk voorgesteld.

De plastische kunst was literair: ze vertelt een verhaaltje of brengt een boodschap, meestal van religieuze aard. Alhoewel de kunstenaar gebruik maakt van geijkte voorstellingen, is het beeld niet altijd even duidelijk. Het woord moet dan het beeld verduidelijken: namen van heiligen, theologische toevoegingen, stukken verhaal, ... worden op het schilderij aangebracht, allemaal vastgelegd binnen oude tradities en in de schildersopdracht.

Want laten we niet vergeten dat het merendeel van deze kunstwerken in opdracht wordt gerealiseerd.

De tekst staat dan ook zeer dikwijls in dienst van de status van de opdrachtgever, het meest voorkomende opschrift op middeleeuwse schilderijen is "Hoc opus fecit fieri ..." (dit werk liet ... maken).

Op haar beurt deed de literatuur regelmatig een beroep op het beeld, in de miniatuurkunst bijvoorbeeld. Soms is dit zuiver decoratief zoals in de verluchting van een tekst, maar er zijn ook de "tekstillustraties" die het voorstellingsvermogen van de lezer een handje toestaken. De principes van aanpassing en compensatie, die hier aan het werk zijn, vinden we de gehele geschiedenis door, en niet altijd in een geest van broederlijke solidariteit. Zo schrijft Vondel een kort gedichtje op een portret dat Rembrandt schildert van de predikant Cornelis Anslou:

*"Ay, Rembrandt, maal Cornelis stem.  
Het zichtbre deel is 't minst van hem:  
't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren  
Wie Anslou zien wil, moet hem hooren."*

De man, zeker de predikant, doen spreken en laten horen, dat kan de schilder niet, de dichter wel. Dichters zijn er door de eeuwen heen nogal trots op geweest dat zij het innerlijke van de mens kunnen weergeven, een wereld van gedachten en gevoelens kunnen oproepen. Zij vertalen de diepe inzichten van godsdienst en filosofie. Kortom, zij kunnen meer dan enkel tonen, hun kracht ligt vooral in de inhoudelijke mogelijkheden.

Tot in de 19e eeuw zien we dan ook dat dichters, als zij schilders loven, dat meestal doen door – met venijnige ironie – te zeggen dat de schilder bijna zo goed is als een schijver. Zo prijst de dichter Prudens van Duyse de schilder Anton van Dijck in een gedicht dat begint met de aanspreking "Virgiel der schilderkunst en zoon van haer Homeer". Hij vindt het dus nodig een vergelijking met de klassieke dichters Virgilius en Homerus te maken om het belang van een schilder te onderstrepen. Anders gezegd: de literaire meesters gelden als maatstaf van grootheid.

Het is jammer voor Prudens van Duyse, maar de schilders en beeldhouwers gebruikten niet zijn gedichten, maar wel die van klassieke auteurs als Homerus, Virgilius, Ovidius en zelfs Dante. Dit uitgangspunt ligt voor de hand. Hoewel het individuele "genie" (de kunstenaar is geen anonymus meer, maar signeert zijn werk) vanaf de 15e eeuw wordt erkend, blijft hij tot diep in de 18e eeuw een ambachtsman. Om in hun levensonderhoud te voorzien, werkt het gros van de beeldhouwers en de schilders in opdracht. Artistieke vrijheid is zo goed als onbestaand, want de opdrachtgever bepaalt het thema. Sinds de renaissance beperken de opdrachtgevers zich niet alleen tot religieuze kunst, maar ook wereldlijke onderwerpen (portret, interieur, stillevens, ...) en de vooral door het humanisme gedragen klassieke cultuur geraken in trek. Niet de schilder, maar de opdrachtgever bepaalt de inhoud van het schilderij en die kiest natuurlijk hem gekende, meestal literaire thema's.

Niet alles echter wordt in opdracht gemaakt. Denk maar aan sommige werken van Brouwer, Rubens, Goya, e.a. die geen literair thema hadden. Pas in de 19e eeuw, met de opkomst van het realisme en het impressionisme, wordt de literaire bron steeds verder verlaten. De kunstenaar verkrijgt met de Verlichting een veel onafhankelijker maar tevens ook onzekerder statuut. Gelijkijdig krijgt hij oog voor de plastische schoonheid en zeggingskracht van de wereld om zich heen. Dit betekent de geboorte van het "l'art pour l'art"-principe: niet de boodschap of de literaire achtergrond, maar wel de vorm, de lijn en de kleur bepalen het kunstwerk. De stap naar het totale loslaten van het onderwerp, naar het doorbreken van het oude dogma dat beeldende kunst figuratief en herkenbaar moet zijn, is in theorie klein. In de praktijk ligt het echter anders, want zelfs een revolutionair genie zoals Pablo Picasso slaagt er niet in om zich volledig los te maken van de hem omringende wereld. De volledige bevrijding van het herkenbare onderwerp gebeurt in het werk van Kandinsky, Malevitch, Mondriaan, e.a. die zich bewust zijn van de expressieve mogelijkheden van kleur, vorm en lijn. Zij zetten de stap naar de "abstracte kunst" waar woorden en ideeën bijna helemaal worden verdrongen.



**K**unst en literatuur ontdekken in de 20e eeuw dat door het werken of spelen met de vormmogelijkheden van het materiaal betekenissen tot stand kunnen komen, die de logica van afbeelding of mededeling overschrijden. In die algemene beweging wordt ook de poëzie meegetrokken. Niet zelden met het model van de schilderkunst voor ogen.

**W**at gedurende bijna de hele ontwikkeling van de 20e-eeuwse poëzie de dichters zo frustrert, is dat de plastische kunstenaar een medium gebruikt dat direct en onbelast is en zonder omwegen toont. Kort gezegd: een artistiek medium dat van hem alleen is. De kunstenaar maakt een beeld, de dichter kan er alleen maar over schrijven. De taal, zo denken nu de dichters, leidt af van wat zij de essentie vinden van de creatie: het scheppen van nieuwe werelden en betekenissen door middel van de artistieke vorm. Dus niet door afbeelding of weergave van de bestaande werkelijkheid. Daarom gaan dichters soms doen alsof hun woorden geen vooraf bepaalde betekenis hebben, alsof de taal zelf niet dwingt tot een bepaalde ordening van woorden. En ze proberen dan met woorden een structuur op te bouwen zoals een schilder dat kan door lijnen, vlakken en kleuren tot een beeld te combineren. Ze streven ernaar hun woorden eerder te gebruiken als dingen, dan als conventionele tekens.

De poëzie van de Vijftigers, of experimentelen, is daar een goed voorbeeld van.

Maar de dichter kan de conventie van de taal niet overboord gooien. Hij kan niet schilderen of tekenen met woorden, evenmin als de plastische kunstenaar met verf of wat dan ook een gedicht kan maken. Beide media zijn tegelijk en armer en rijker dan het andere.

Een parabel van Diderot kan dat illustreren:

*''Een Spanjaard of een Italiaan, die ervan bezeten was een portret van zijn geliefde te bezitten, dat alle kunstenaars te lande zouden roemen en namaken, was ten einde raad. Wanhopig verlangend naar dat schilderij bleef er hem nog slechts het volgende over: al schrijvende een zo exact mogelijke beschrijving van zijn geliefde maken. Hij begon met het juist uitschatten van de proporties van het hoofd, dan ging hij over naar de onderscheiden dimensies van het voorhoofd, van de ogen, van de neus, de mond, de kin, de nek. Daarna kwam hij terug op elk van deze delen en hij spaarde zich geen moeite het beeld dat hij voor ogen had in de geest van de schilders te prenten. De kleuren, de vormen, de karaktertrekken, alles werkte hij secuur uit en hoe meer hij zijn beschrijving met kleine details overlaadde, hoe minder dit de schilder toeliet zijn verbeelding de vrije gang te laten. Hij liet niets achterwege waarvan hij dacht dat het penseel dat op het doek kon uitbeelden. Toen zijn beschrijving hem voltooid toescheen, maakte hij er honderd afschriften van, die hij naar honderd schilders zond met de opdracht exact op doek te brengen wat er in woorden beschreven staat. De schilders zetten zich aan het werk en na verloop van tijd ontving onze minnaar honderd portretten, die allemaal een sterke gelijkenis vertoonden, maar geen enkele leek op de andere, noch op de geliefde.''*

De moraal is hier natuurlijk dat beschrijvingen in taal voor het visuele voorstellingsvermogen altijd vaag en onprecies blijven, zodat ze in tal van uiteenlopende beelden kunnen worden omgezet. In die zin heeft het gebruik van taal een grote mate van openheid en invulbaarheid.

Denk maar aan de storende illustraties bij een verhaal. Ze kloppen helemaal niet met de innerlijke voorstellingen, die we ons op grond van de lectuur hadden gemaakt.

Hetzelfde geldt voor de keuze van acteurs bij de verfilming van literaire werken. Daarbij komt nog dat taalgebruik, veel meer dan beeldgebruik, vastzit aan regels; nl. die van het woordenboek en de grammatica. Bij een schilderij kan de toeschouwer alles met alles combineren. Vorm, lijn en kleur zelf hebben nauwelijks een vaste betekenis. Ze krijgen die pas echt in de context van het schilderij.

Taal werkt andersom, zij brengt het unieke onder in klassen en categorieën.

Tien groene appels, ieder met zijn eigen tint, zijn eigen individuele vorm, worden in taal gelijkgeschakeld tot ''tien groene appels''. Veel moderne dichters proberen dat soort armoede van het taalgebruik te vermijden. Ze doen dat op heel verschillende manieren. De dichter Roland Jooris lost het zo op:

#### APPEL

*men bijt nooit in het  
woord appel, maar in je  
verbeelding doe je  
het soms.*

*zodat men een appel  
ziet in een woord  
maar welke?*

*is het die zachte  
cirkel met links een  
beetje rood en verder  
wat groen en wat  
geel, stil en zwijgend  
op een harde lijn  
van potlood of van  
een tafelblad?  
APPEL, een woord  
op papier.*

H.B. en J.C.





**Paul Cézanne (1839–1906)**  
**Stilleven met flessen**

1890/94

Olie op doek, 50 x 52 cm

Catalogusnummer: A 2493

Stedelijk Museum, Amsterdam

In tegenstelling tot de schrijver die slechts vaag en onprecies kan beschrijven, heeft de schilder de mogelijkheid om de visuele realiteit veel dichter te benaderen. De Franse schilder Paul Cézanne was geboeid door de manier waarop een vorm verschijnt aan het menselijk oog. Als vertrekpunt voor zijn schilderijen nam hij de werkelijkheid. In dit stilleven met appels en flessen heeft elke appel een eigen identiteit: de vormen verschillen lichtjes, maar vooral de tonenmodulaties in de kleuren geven elke geschilderde appel iets unieks wat we ook in de realiteit aantreffen.



De contacten van Paul van Ostaijen (1892–1928) met de plastische kunst van zijn tijd, zijn even intens als verscheiden geweest. Met verschillende kunstenaars is hij persoonlijk bevriend, met tal van andere onderhoudt hij collegiale contacten. Hij schrijft kunstkritieken en houdt lezingen over kunst.

Hij werkt mee aan artistieke tijdschriften en wordt op zeker moment zelfs beschouwd als de woordvoerder van een modernistische groep. Hij ontwikkelt een visie op poëzie tegen de achtergrond van zijn opvattingen over moderne kunst. Hij maakt zelf, zonder veel succes overigens, enkele plastische werken en geeft met zijn bundel "Bezette stad" (1921) een proeve van ritmische typografie, waardoor de poëzie een grafische dimensie krijgt. Sommige van zijn publikaties zijn verlucht door artistieke vrienden, terwijl hij zelf enkele gedichten aan hen opdraagt of in hun werk inspiratie vindt.

In wat volgt zal de klemtoon vallen op de betekenis van de plastische kunst voor het werk van Van Ostaijen, meer bepaald voor zijn poëzie en zijn poëtica.

H.B.



De gebroeders Floris en Oscar Jaspers en Paul van Ostaijen op het atelier van Floris Jaspers in Oude God (Mortsel) 1918

## In Antwerpen

Al heel vroeg, in 1913–14, begint Van Ostaijen ongeveer gelijktijdig poëzie te schrijven en kunstkritische beschouwingen te publiceren. Op beide domeinen is het nog niet veel meer dan zoeken en tasten. In enkele jaren tijd echter ontwikkelt hij zich tot de centrale figuur van de opkomende Antwerpse avant-garde. In de "Bond zonder gezegeld papier" – een artistieke vriendenkring met o.a. de gebroeders Oscar en Floris Jaspers, Paul Joostens, Jos Léonard en Prosper de Troyer – stelt hij zich op als de theoreticus en de voorvechter. Van Ostaijen kent een aantal elementaire publikaties zoals "Du Cubisme" van Gleizes en Metzinger, "Abstraktion und Einfühlung" van Wilhelm Worringer en "Über das Geistige in der Kunst" van Wassily Kandinsky. Van Ostaijen is ook voorstander van het kubisme, dat hij echter uitsluitend uit boeken kent. Zijn vrienden en collega's tracht hij deelgenoot te maken van zijn verworven theorieën. Zo beschrijft Joostens Van Ostaijen als "een soort woordvoerder die ons de theorie voorhield". Toch heeft Van Ostaijens indrukwekkende kennis vooralsnog zeer weinig invloed op zijn eigen poëziedebuut "Music-Hall" (1916).

Op dat ogenblik is hij overigens al geëvolueerd tot één van de belangrijkste pleitbezorgers van het humanitair expressionisme. Deze stroming maakt vóór en tijdens de eerste wereldoorlog in Duitsland opgang binnen de intellectuele en artistieke kringen. Zij zet zich af tegen het burgerlijk fin-de-siècle kapitalisme en ze streeft naar een sociaal evenwicht binnen een nieuwe wereldorde. Op die manier keren de expressionistische kunstenaars zich af van het impressionisme en het naturalisme en maken ze de daad, de vereenvoudiging en het primitieve tot esthetische categorieën. Dat Paul van Ostaijen op het einde van de eerste wereldoorlog het humanitair expressionisme aanhangt, blijkt uit zijn eerste groot kunsttheoretisch essay "Ekspressionisme in Vlaanderen" (1918).

Voor Van Ostaijen is "Expressionisme" een algemene benaming voor de toenmalige avant-garde waarvan ook het fauvisme, het kubisme en het futurisme deel uitmaken.

Hij stelt het expressionisme tegenover het impressionisme. Het impressionisme ziet hij als de laatste vorm van de "fiseoplastiek" d.w.z. een kunst die de fysische werkelijkheid uitbeeldt. Daartegenover is het expressionisme een terugkeer naar de "ideoplastiek", zoals de kunst van de middeleeuwen, gericht op het uitdrukken van een innerlijke werkelijkheid. Aan de hand van het werk van Rik Wouters, James Ensor en zijn Antwerpse vrienden werkt hij die opvatting uit. De dichtbundel "Het Sienjaal" (1918) is een duidelijke exponent van Van Ostaijens humanitair expressionisme. Zijn kunst heeft een ethische boodschap en predikt de harmonie van de kosmos en de mensengemeenschap, waartoe ook de dichter behoort.

Het gedicht "Een lied" eindigt met de verzen:

*"Ziel van buiten, geworden tot mijn ziel;  
kracht die weer buitenwaarts gaat."*



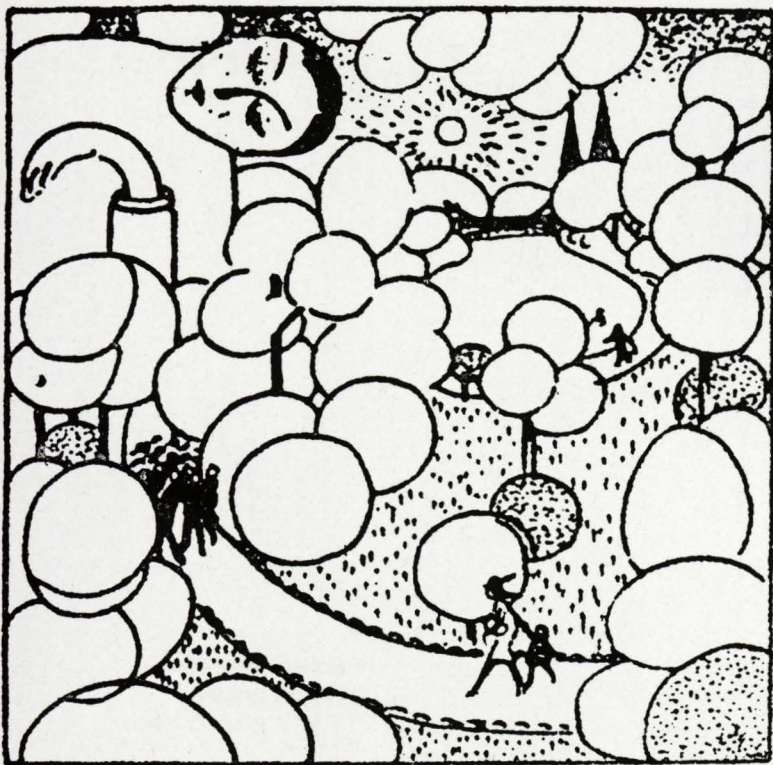
Een expressionistisch credo dat we ook terugvinden in zijn poëtica uit die periode: "Blijdschap vervult de dichter om het geluk dat van buiten naar hem toe te stromen schijnt en dat hij gekwintessentieerd de buitenwereld weergeven kan."

Het is de opvatting over de "ideoplastiek", toegepast op de poëzie. Uit de poëtische kunstenaarsportretten, die in de bundel zijn opgenomen, spreekt dezelfde visie.

Over Van Gogh schrijft Van Ostaijen:

"diepbewogen dichter  
die de zware dingen van buiten licht schiep,  
herschiep (...)"

Overigens, consequent in zijn humanitaire kunstopvattingen, waardeert hij bij Van Gogh de menselijke bewogenheid: "Is de esthetiek aan een algemeen ethiese opvatting ondergeschikt; deze dreef hem (Van Gogh) eerst als prediker naar Pâturages, deed hem daarna als schilder niet enkel of vooreerst zijn artistieke roeping ontdekken, wel zijn menselijke".



Jos Leonard (1892-1957)  
Door het park stap ik deze nacht  
1916  
Tekening

Jos Leonard maakt voor de bundel "Music Hall" een reeks tekeningen die van Ostaijen - volgens Eugène de Bock - pas enkele maanden na verschijnen van zijn bundel zou zien. Hij is "niet 't akkoord" met de tekeningen. Door het park stap ik deze nacht, gemaakt naar het gedicht "Herinnering" bevat hem echter nog het meest.



Oscar Jaspers (1887-1970)  
De man met de trui  
1915  
Gips, 115 cm  
Privé-verzameling

"Met de *Man met de trui* echter zegeviert een rationele oordeels- en organiseringskracht op het naturalistische ongebondene..."  
"Osc. Jaspers echter gaat voort met *De man met de trui* en met dit beeld staan wij buiten hetgeen wij in de kunst steeds vrezen moeten als onze ergste vijand: het berekenen op de toeschouwer. Wat hij reeds in zijn *Moeder* poogde te geven gelukt hem hier: het opbouwen van het beeld in een konstruktieve naaktheid. Niets dan het primaire van die man met de trui. De primaire lijnen niet in reliëf, doch alleen van waarde. (...) O. Jaspers ontlast zijn *Man met de trui* van al wat niet uiterst kommunikatief ekspressief in hem is. (...)"  
uit: Paul van Ostaijen, *Ekspressionisme in Vlaanderen*, in: *De Stroom*; jrg. 1, nrs. 2, 3, 4, resp. 15/8, 15/9 en 15/10/1918.



## Crisis en bewustwording in Berlijn (1918–1921)

Kort na het verschijnen van "Het Sienjaal" vlucht Van Ostaijen naar Berlijn, bevreesd voor vervolging na zijn activistisch optreden tijdens de oorlog. Daar maakt hij kennis met het woelige artistieke en politieke leven. Hij is er getuige van de bloedige onderdrukking van de Spartakistenopstand en van de moord op de leiders Rosa Luxemburg en Karl Liebknecht. Hij leert er ook figuren kennen uit het Berlijnse artistieke milieu, zoals Walter Mehring, George Grosz, Fritz Stuckenberg, Heinrich Campendonck en Franz Marc. In de chaos van het naoorlogse Duitsland beleeft Paul van Ostaijen het uiteenspringen van het humanitair expressionisme.

Berlijn is na het neerslaan van de opstand een apocalyptische stad: armoede, ellende, wanhoop, bitterheid en ontmoediging halen de bovenhand. Het geloof in de humanitair-expressionistische idealen verdwijnt totaal en maakt plaats voor een cynische, absurde en soms zelfs nihilistische houding.

Deze maatschappelijke chaos weerspiegelt zich ook in de kunst. Het humanitair expressionisme valt uiteen in verschillende kleine splintergroepen die zich tussen twee polen bewegen: zij die gebonden blijven aan de sociale ethiek en zij die zich richten op de esthetiek of het gebrek aan esthetiek van het kunstwerk.

In die geest ontstaan ongeveer gelijktijdig "De Feesten van Angst en Pijn" (niet gepubliceerd) en "Bezette Stad" (1921).

Hierin beweegt Van Ostaijen zich in de richting van het constructieve kubisme, dat hij zelf later organisch expressionisme zou noemen.

J.C.

Er bestaan weinig theoretische stukken van Van Ostaijen uit die jaren. Interessant is nochtans een nooit gepubliceerd manifest "Evoilà", geschreven eind 1920 en bestemd voor een eigen tijdschrift (dat er nooit is gekomen): "Sienjaal".

Het is typerend hoe hij in dat stuk uitgaat van een visie op plastische kunst, om die pas daarna toe te passen op de poëzie. Hij pleit voor een "geëmancipeerd kubisme", waarvan de inhoud spiritualistisch is en bepaald wordt door een subjectieve visie.

Anders gezegd: kunst ontstaat uit een intuïtief inzicht in het wezen van de dingen. Belangrijker nog is de overtuiging dat vorm en inhoud niet zijn te scheiden, en dat het kunstwerk een organische eenheid is.

"Het kunstwerk is een levend wezen", dat een in zichzelf besloten bestaan leidt en dus los staat van de individualiteit van de maker. Van Ostaijen gebruikt daarvoor de termen "asertel" (het volstrekt zelfstandig bestaan) en "ontindividualisering".



*Marc groet 's morgens de dingen*

---

*De Feesten van Angst en Pijn met de fiets op de vaas met de bloem ploemp ploemp*

Franz Marc (1880–1916)

De blauwe paarden

Tempera op karton, 60 x 80 cm  
Museum voor Moderne Kunst, Luik

Paul van Ostaijen (1896–1928)

Origineel handschrift van  
"Marc groet 's morgens de dingen"

Het gedicht *Marc groet 's morgens de dingen* zou volgens sommige bronnen geïnspireerd zijn op de schilderijen van Franz Marc.

*day lieve vis  
day klein visselijn mijn.*







**M**et een nauwgezette consequentie trekt hij daaruit de conclusie voor verschillende kunstvormen, die hij vanuit de eisen van het materiaal zelf benadert. Zo stelt hij o.m. dat schilderkunst, in wezen tweedimensionaal, moet loskomen van de perspectivische ruimte-illusie. De werking van het schilderij moet helemaal voortkomen uit de "verhoudingen van het in-één-vlakte-gesitueerde", niet uit de weergave van de daarbuiten gelegen werkelijkheid.

Even logisch opent de paragraaf over poëzie met de stelling: "Poëzie is woordkunst. Niet mededeling van emoties". Zoals een timmerman een goede tafel moet maken en geen "ethiese tafel", zo ook de dichter met zijn gedicht. En even consequent: "Gedrukte poëzie is gedrukte woordkunst. Zo zijn de mogelijkheden van de druk in verband met de woordkunst tot het laatste uit te baten."

De passage die daarop volgt, illustreert duidelijk hoe Van Ostaijen zijn poëtica ontwikkelt naar analogie met wat hij in de schilderkunst ziet. Nochtans verliest hij geen ogenblik het eigene van beide media en hun materiaal uit het oog: "het woord is een element zoals in de schilderkunst de verf. Zet een schilder een kleur op een schilderij dan bepaalt deze kleur, als element, mede de ontwikkeling van het schilderij. (...) Zij leeft en heeft een actieve rol in de ontwikkeling van het organisme. (...) In de dichtkunst maakt men nog algemeen het gedicht naar de vooropgezette charpente (raamwerk), ofwel andersom bestaat er geen charpente, maar dan is er ook geen spanning." Daarmee zet hij zich tegelijk af tegen het classicisme van de vooropgezette, in te vullen vorm en tegen de pathetische vormeloosheid van de humanitaire. Zijn hele latere poëzieopvatting – die van bijvoorbeeld "Gebruiksaanwijzing der lyriek" (1927) – is hier al in kort bestek aanwezig, dicht nog bij de plastische bronnen ervan.

Maar eerst moest nog het experiment van "Bezette stad" worden gepasseerd. Afgezien van de "ontindividualisering" en het inhoudelijke nihilisme, is de bundel vooral interessant omwille van zijn extravagante typografie. Die "ritmiese typografie" heeft in wezen geen grafische, picturale bedoelingen, en evenmin is zij een voorafbeelding van de concrete poëzie uit de jaren '60 en volgende. Ze vloeit integendeel voort uit Van Ostaijens stelling dat gedrukte poëzie gedrukte woordkunst is en dat de typografische vorm van de woorden net zo goed als de klank of de betekenis een constructief element kan zijn van het gedicht. In 1922 schrijft Van Ostaijen zelf daarover dat de typografie niet meer is dan middel om de lezer attent te maken "op de meer dan journalistieke betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademhalen (...)"'. Hoe grafisch het er ook uitziet, in essentie is het puur een zaak van taal.

**I**ntussen probeert Van Ostaijen ook het contact te onderhouden met zijn Antwerpse vrienden en hen zijn nieuwe ideeën te verkondigen. Zijn hele leven heeft hij er overigens naar gestreefd een groepje volgelingen rond zich te verzamelen; iets waarin hij nooit echt is gelukt. Overigens vermindert stilaan het aandeel van de kunstkritiek in zijn essayistisch werk, vooral wanneer hij in 1925 samen met Geert van den Bruane de kunsthandel "A la Vierge poupine" gaat leiden: een onderneming die al evenmin een lang leven is beschoren. Toch zijn die laatste levensjaren wellicht de belangrijkste, maar dan omwille van het dichtwerk zelf en de theoretische beschouwingen daarrond. Die beschouwingen groeien ook nu nog vanuit een wisselwerking tussen dichterlijke praktijk, het denken daarover en het reflecteren op de beeldende kunst.

**I**n 1925 houdt Van Ostaijen in Breda een lezing onder de titel "Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne letterkunde". Uitgangspunt daarbij is een bewering van Urbain van de Voorde, boegbeeld van de traditionalistische kritiek. Die ontkent iedere overeenkomst tussen expressionistische poëzie en schilderkunst en stelt als meest typische kenmerk van het literair expressionisme "het overvloedig gebruik van het beeld dat expressief wil zijn en meestal onlogisch is." Het antwoord van Van Ostaijen is de uitwerking van een vroegere passus in een stuk "Over ekspressionistische techniek" uit 1923. Hij stelt dat er, zowel literair als plastisch, twee soorten expressionisme zijn. De ene noemt hij "het romantiese ekspressionisme", de andere "het organiese ekspressionisme". Beide zijn zowel in de beeldende kunst als in de lyriek te vinden. Het "romantiese ekspressionisme" is gericht op de uitdrukking van pathos: "De inhoud, door het gevoel bepaald, wordt niet in het formele opgelost. Men voelt in het ekspressionisme de inhoud als een lichaam waar men zo goed of kwaad als het gaat de vorm overheen trekt. De inhoud doet het formele springen. Uit deze gevoelsmatige hypertrofie van het gevoel groeit weldra een stilistiek: de pathetiese deformatie der objekten." Dergelijke kunst is centrifugaal, wil de toeschouwer of de

**Heinrich Campendonck (1889–1957)**  
**Melopee**

Aquarel, 26,6 × 28,5 cm

Catalogusnummer: 7912

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

Dit aquarel met het gedicht Melopee is na de dood van Van Ostaijen gemaakt. Campendonck verwerkt het gedicht ook nog in een gouache en een onvoltooid glasschilderij.



lezer overmannen. Daartegenover staat het "organies ekspressionistiese" kunstwerk, dat zich ontwikkelt vanuit zichzelf, niet vanuit de dynamiek van het gevoel. Vanuit zichzelf, dat wil zeggen dat het vertrekpunt hier de puur intuïtieve ervaring is van een beeld, een kleur, een woord en dat het kunstwerk daar associatief uit voortvloeit.

"Het wonder van het eerste zien" noemt Van Ostaijen dat; of nog, in verband met poëzie: "zo hoort mijn oor dit woord als ware het voor de eerste maal." Essentieel is dat het gaat om een ervaring waarin vorm (een visueel beeld of een woord) en betekenis van meet af aan onscheidbaar zijn. En dan: "Het schilderij wordt op het doek; het worden van een gedicht bepaalt mede zijn inhoud." Geen verhaal noch boodschap dus, maar een vorm als voorwerp van beschouwing. Zo'n kunstwerk trekt de aandacht van de toeschouwer/lezer naar binnen, het dringt zich niet naar buiten aan hem op.

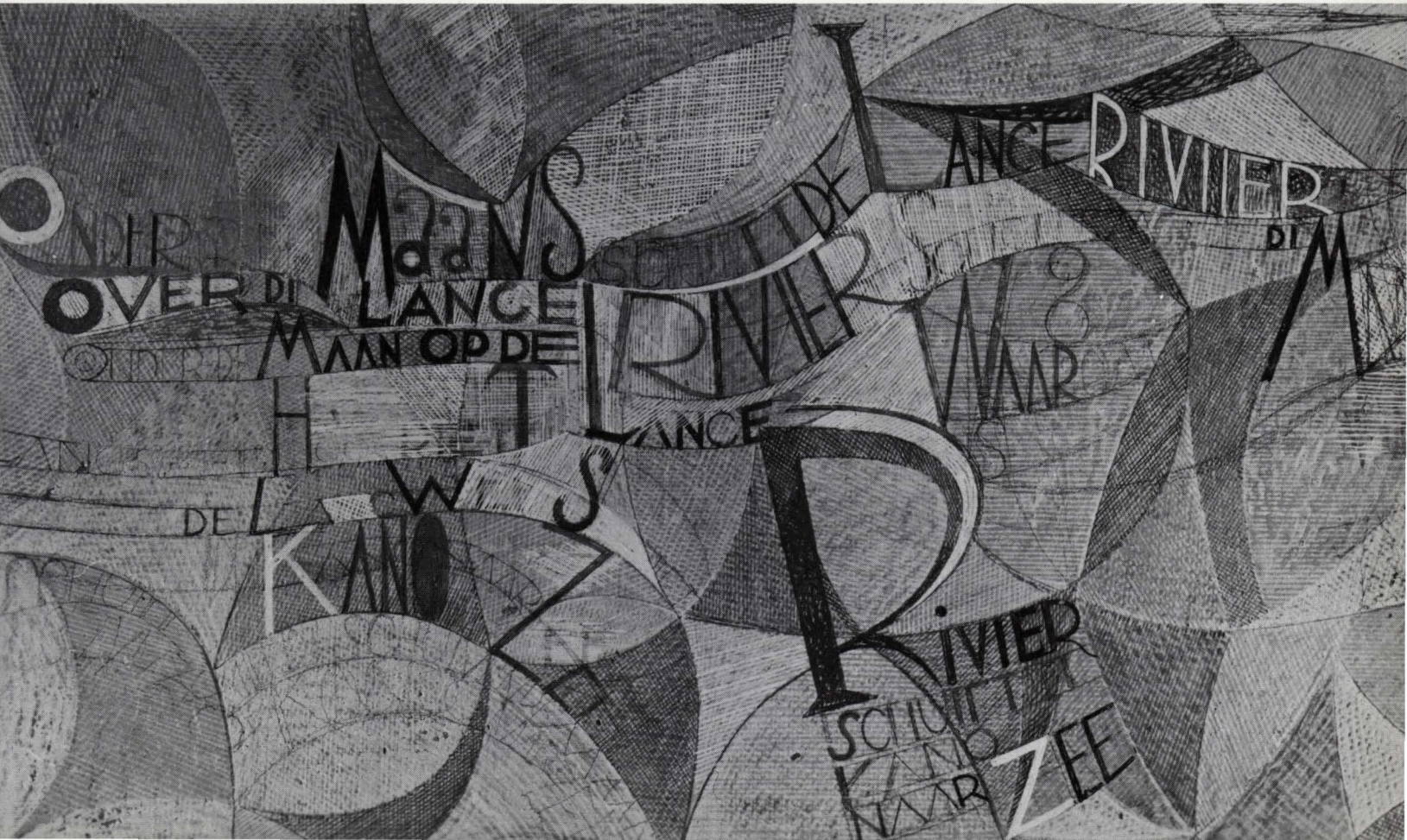
Op die wijze bestaat geen scheiding meer tussen dichters en schilders, maar wel tussen romantische expressionisten (Jouve, Werfel, Moens, Masereel, Pechstein, Meidner, ...) aan de ene kant en organische expressionisten (Campendonck, Carrà, Chagall, Marc, Apollinaire, Lasker-Schüler, Stramm, Burssens, ...) aan de andere kant.

Van Ostaijen doet hier niets anders dan een basisprincipe uit de abstracte kunst, het opbouwen van een schilderij uit zuiver picturale elementen, overdragen op de poëzie. Zodat de woorden a.h.w. elementen worden met "plastische kwaliteiten", die tegen elkaar kunnen

afgewogen worden om tot een compositie te komen. Hij is echter lucide genoeg om niet in de val te trappen van een louter abstracte klank- of vormpoëzie. Dat valt nog sterker op wanneer hij twee jaar later, in 1927, zijn uiteindelijke poëtisch credo neerschrijft: "Gebruiksaanwijzing der lyriek". Veel essentieel nieuws staat daar niet in, voor wie zijn evolutie aandachtig heeft gevolgd.

Wel blijkt dat de dichter zich hier van zijn picturale bronnen heeft vrijgemaakt zonder de wezenlijke overeenkomsten te verloochenen: "dichtkunst, als alle kunst, is gesensibiliseerde stof. Maar stof is het woord met al zijn mogelijkheden van onderbewuste affektering, met al zijn sensibiliteitsmomenten". Dat naar boven brengen van de volle suggestieve kracht van het woord, noemt Van Ostaijen de "sonoriteit". Het is als in een schilderkunstige compositie, maar het is essentieel taal: "Zijn beide verenigd, de zin en de klankwaarde, dan spreek ik van de sonoriteit van het woord en daarmee bedoel ik, zoals in de schilderkunst, het trillen der waarden tot elkaar, het imponderabele dat in de spanning ligt tussen twee woorden (...)". Het is de spanning waaruit gedichten als "Spleen pour rire", "Mythos" of "Meloëe" hun kracht putten.

H.B.





8 november 1948

Na de tweede wereldoorlog tekent zich binnen de westerse plastische kunst een geheel onverwachte evolutie af. Er ontstaat een kunst die geen rekening houdt met traditionele wetmatigheden, noch met compositieschema's, maar die wel expressief-chaotisch is. Het accent wordt gelegd op de improvisatie van het moment. Op die manier vloeien figuratie en abstractie in elkaar over.

Deze nieuwe tendens ontwikkelt zich bijna gelijktijdig – we schrijven 1947 – zowel in New-York als Parijs.

In de Verenigde Staten wordt de kunst van o.a. Jackson Pollock, Mark Tobey, Willem de Kooning en Mark Rothko beschreven als "abstract expressionisme" (C. Greenberg) en "Action Painting" (H. Rosenberg), waarbij enerzijds de nadruk wordt gelegd op de uitdrukingskracht en anderzijds op de spontaniteit van deze kunst.

In tegenstelling tot hun Amerikaanse collega's, die de nadruk leggen op het dramatisch karakter van deze kunst, wijzen de Franse critici vooral op de lyrische kant van deze nieuwe ontwikkeling. Het werk van o.a. Jean Dubuffet, Wols, Jean Fautrier en Henri Michaux werd door G. Mathieu "lyrische abstractie" gedoopt. M. Tapié spreekt van de "informele kunst" en C. Estienne van "tachisme". Het spontane en het geïmproviseerde zijn voor Mathieu de belangrijkste kenmerken. Tapié legt de nadruk op het compositorische en Estienne heeft vooral oog voor het informele karakter van kleur- en verf "vlekken".

Hoewel Fransen en Amerikanen een totaal van elkaar onafhankelijke ontwikkeling kennen, hebben ze toch gemeenschappelijke bronnen: het psychisch automatisme van de surrealisten, Paul Klees "Psychische improvisaties" en het expressief-abstracte werk van Wassily Kandinsky.

Anderen landen – en dan denken we vooral aan België, Nederland en Denemarken – zouden niet achterwege blijven. Op een bijeenkomst van het Centre International de Documentation sur l'art d'Avant-Garde te Parijs besluiten kunstenaars uit deze drie landen zich te distantiëren van het congres en zich te organiseren. Hiermee keren zij zich af van de "Ecole de Paris", een Franse schilderkunst die pretendeerde te beantwoorden aan "goede smaak". Op 8 november 1948 ondertekenen Christian Dotremont (1922–1979), Joseph Noiret (1927), Asger Jorn (1914–1973), Karel Appel (1921), Constant (1920) en Corneille (1922) een gezamenlijk manifest waarin ze stellen dat de enige weg om de internationale activiteit te bestendigen, een organische, experimentele samenwerking is die elke steriele theorie en dogmatiek vermijdt. Zij ontdekken dat ze in hun manier van leven en werken verschillende zaken gemeen hebben:

*"Wij weigeren ons te verbergen achter een theoretische, artificiële eenheid. Wij werken samen, wij zullen samen blijven werken. Het is binnen deze krachtige geest dat wij aan onze nationale ervaringen een dialectische ervaring tussen onze groepen toevoegen."*

De ondertekenaars handelen niet alleen voor zichzelf, maar vertegenwoordigen ook avant-garde-kunstgroeperingen uit hun land: het Centre Surréaliste Révolutionnaire en Belgique, de Deense experimentele groep Høst en de Nederlandse Experimentele Groep rond het tijdschrift "Reflex". Hieruit ontstaat COBRA. Deze bijna magische naam staat voor COpenhagen, BRussel en Amsterdam, de nationale thuishavens.

**Asger Jorn (1914–1973)**

**Verlust der Mitte**

1958

Olie op doek, 114 x 146 cm

Catalogusnummer: 82 MHK 172

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

Asger Jorn vertoont een grote interesse voor de kunstuitingen van "primitieve culturen". Zijn eigen kunst getuigt van een enorme vitaliteit en uitdrukingskracht. Ze bezit een grote plastische dynamiek, matiere en kleurpracht. Net zoals andere Cobra-kunstenaars hanteert hij een figuratief vocabularium – bij hem verwant aan de Scandinavische sagenwereld – dat wordt getransformeerd door zijn hallucinante verbeeldingskracht.



**Corneille (1922)**

**Printemps sauvage**

1965

Olie op doek, 162 x 130 cm

Catalogusnummer: 82 MHK 128

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

Corneille vertrekt voor zijn schilderijen altijd van de werkelijkheid. Aanvankelijk gebruikt hij nog menselijke figuren tot hij zich vanaf 1952 volledig gaat concentreren op de natuur. Zo schiept hij hier – met vele abstracte, kleurige vormen – een beeld van het leven in een prille lente. Compositorisch houdt hij alles in één vlak en streeft hij naar een evenwicht tussen een beheerste vormgeving en een vrije compositie.





**Karel Appel (1921)**

**Rood naakt**

1960

Olie op doek, 195 x 130 cm

Privé-verzameling

Eind jaren vijftig schildert Appel een reeks naakten, met titels zoals *Rood naakt*, "Blauw naakt", "Tragisch naakt", "Barbaars naakt". In zijn boek "Karel Appel, schilder" (Amsterdam, Strengtholt, 1964) wijdt Hugo Claus aan die doeken enkele lyrische bladzijden: "De brandende vrouw die sedert één ogenblik al haar flarden van kleren heeft verlaten en zich aan onze blik koestert en wondt is intens *zichtbaar*. Geen overbodigheid die aan het zien schaadt vult deze doeken, de wisselwerking van de schril aangezette kleur en de scharreling van de zoekende, vindende lijn troebleert ons volkomen; zulke zinnelijke benadering boort aan onze kilste weerstand."

*Naakter is nooit zover dat ik je naakt  
nog nooit zover gezien, genaderd veranderd heb onder  
mijn blik*

*Daar wentel je je bekken open  
en je krinkelt  
scheurt  
en slaat*

*onvaste voet, verdoemde schoot  
mijn zomernaakt.*

*Daar kraakt de wereld door je schreeuw  
een lach tussen krekel en meeuw  
mijn waanzinnig naakt, mijn stekelnaakt.  
Geef jij je over aan het voer der mensen?  
Je eet als een pelikaan,  
Je bloedt als een haai.*

*Geef jij je over?  
Je breekt mijn lijf met haken binnen  
van aarde en modder, en je mahoniehouten ringen  
komen krols in mijn kop te zingen,  
schamel naakt, mijn prikkelpop.*

*Geducht bordurend borend bereik je  
mijn scherven als naakt je kamhaar slijt  
als winter in mijn woning waait met windsels, soppend  
en kokhalzend minnen.*

*Naakter dit erf?  
Naakter nooit zover, mijn kindse koningin,  
mijn makke danseres met je buik van pimpelmees,  
nooit zover dat ik je niet splinterend verander  
en verban en ontdek in mijn blik.*

Hugo Claus (uit "Karel Appel, schilder" 1964)





## De drie groepen

Het door Asger Jorn vertegenwoordigde Høst is een Deense kunstenaarsgroep die onder invloed staat van Kandinsky. Kunstenaars zoals Carl-Henning Pedersen en Asger Jorn werken vooral tijdens de oorlog in een volledig isolement. Voortbouwend op een vooroorlogse traditie met wortels in het surrealisme en de Scandinavische sagenwereld, onderzoeken zij de beeldende mogelijkheden op een spontane, associatieve en expressieve manier. Zij tasten naar de grondslagen van het menselijk bestaan en blijven vragen stellen waardoor hun kunst altijd "experiment" blijft.

De Nederlanders kunnen evenwel niet teruggrijpen naar enige traditie. Nederland blijkt, om Peter Berger te citeren, "voor wat betreft de Beeldende kunst nog provincie". De bevrijding in 1945 betekent dan ook de start van een geestelijke en artistieke bevrijding. Jonge kunstenaars ontdekken de moderne kunst en gaan op zoek naar nieuwe contacten, ervaringen en strijdmakkers. In deze geest ontstaat op 16 juli 1948 de Nederlandse Experimentele Groep. Karel Appel, Corneille (Guillaume Beverloo) en Constant (Anton Nieuwenhuys) vormen de kern. Later vervoegen o.a. ook de schilders Anton Rooskens (1903-1976), Theo Wolvecamp (1925), schilder-dichter Lucebert, pseudoniem van Lubertus Jacobus Swaenswijk (1924) en de dichters Gerrit Kouwenaar (1923), Bert Schierbeek (1918) en Simon Vinkenoog (1928) de groep. In hun tijdschrift "Reflex" ontpopt vooral Constant zich als theoreticus van de groep.

Vanuit Nederland bestaan er ook contacten met de Gentse schilder-dichter Hugo Claus (1929), één van de weinige Vlaamse Cobra-kunstenaars. Net zoals de Denen bouwen de Belgische experimentele kunstenaars verder op een traditie: het surrealisme. In brieven aan onder andere Scutenaire, Magritte, Colinet, Broodthaers, Havrenne, Nougé en Ubac stelt Christian Dotremont op 3 april 1947 voor om een revolutionaire beweging te vormen.

Nog in dezelfde maand richt hij, samen met enkele vrienden zoals Joseph Noiret "Le Surréalisme Révolutionnaire" op. De wortels van Cobra liggen in België in de surrealistische traditie die hoofdzakelijk literair en Franstalig is. In Cobra zelf wordt deze lijn doorgetrokken: de plastische kunst – met o.a. Alechinsky (1927) en Bury (1922) – is weliswaar evenwaardig aan de literatuur, maar deze is net zoals in het surrealisme Franstalig met auteurs als Noiret, Bury, Dotremont, e.a.

## Het karakter van Cobra

Bussel, met de "Ateliers du Marais" als voornaamste ontmoetingsplaats, ontpopt zich al gauw als het internationale centrum van Cobra. De figuur van Christian Dotremont is hier niet vreemd aan. Gedurende het korte bestaan van de groep (1948-1951) werpt hij zich op tot de spilfiguur: hij organiseert tentoonstellingen, stelt de meeste nummers van het tijdschrift Cobra samen en toont zich één van de voornaamste theoretici van de groep. Cobra is volgens Dotremont: *"een experimenteel-simplistische beweging... Maar precies het simplisme is de doorgedreven vorm van het experiment (...)* Cobra zal tijdens de actie zelf uitmaken hoever de vaststaande principes van het experiment kunnen reiken en zal anderzijds niet bang zijn om deuren te openen voor de minst redelijke pogingen om de kritische autonomie te reduceren."

J.C.

Constant, de Nederlandse theoreticus, zet in een manifest – gepubliceerd in het eerste en voorlaatste nummer van "Reflex", een aantal programmapunten van de Nederlandse Experimentele Groep uiteen, die ook terug te vinden zijn in Cobra. Zo legt hij de klemtoon op het spontane karakter van de creativiteit en trekt hij een parallel met andere, totaal ongeremde kunstvormen: de kindertekening, de kunstuitingen van primitieve volkeren en het plastische werk van krankzinnigen. Hij wijst elke rationele ingreep tussen de creatieve impuls en de uitdrukking ervan duidelijk af. Los van alle overgeleverde esthetische, culturele en morele vooropstellingen, moet het kunstwerk een spontane geste zijn met een onmiddellijke werking en betekenis. De spontane impuls die als gebaar betekenis heeft: dat is het ideaal van de schilderkunst. Daarom moet men zich bij de beoordeling van een eindproduct niet afvragen of het esthetisch volmaakt en harmonisch is; enkel de vraag naar de echtheid van het creatieve gebaar is zinvol.

*"In dit licht bezien is de voortbrengingsdaad van veel groter betekenis dan het voortgebrachte, terwijl dit laatste aan betekenis zal winnen, naarmate het meer de sporen vertoont van de arbeid die het tot stand bracht en minder naar een geacheveerde schepping gaat (...)*

*Een levende kunst kent geen onderscheid tussen mooi en lelijk, omdat zij geen esthetische normen stelt."*

Bert Schierbeek, één van de experimentele dichters, belicht later het tot stand komen van het kunstwerk als volgt:

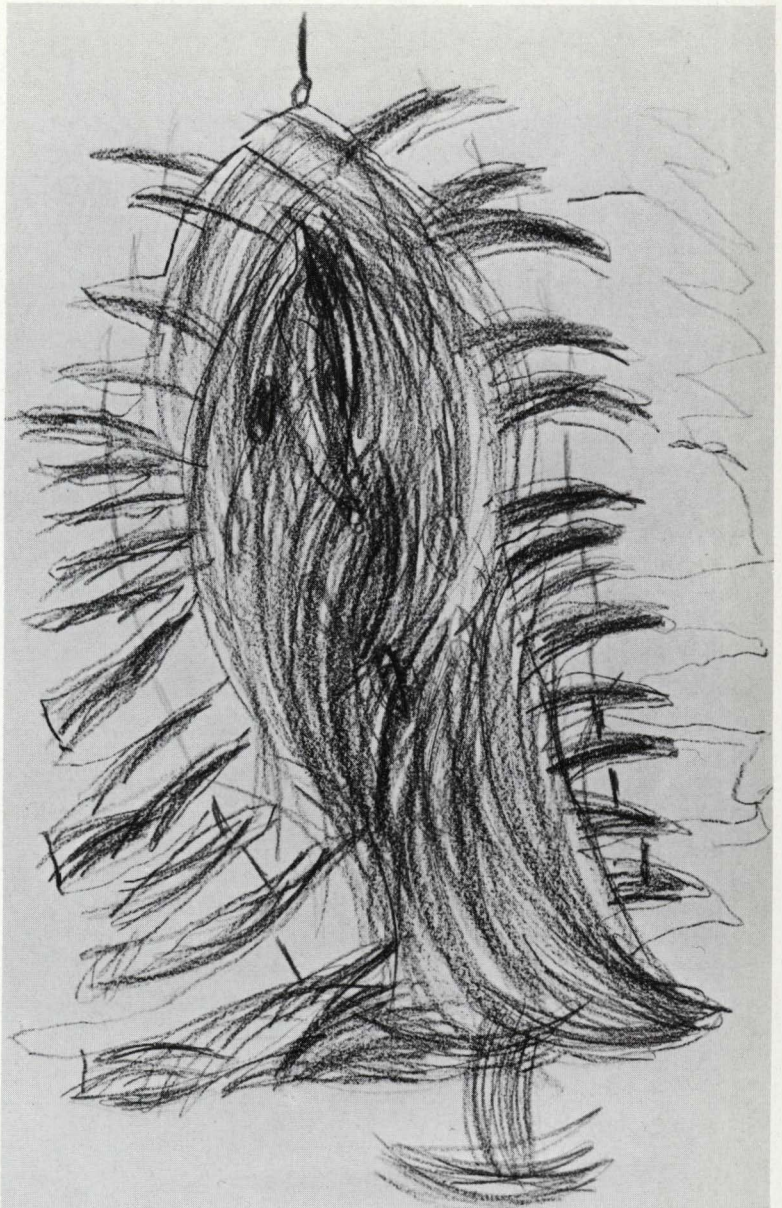
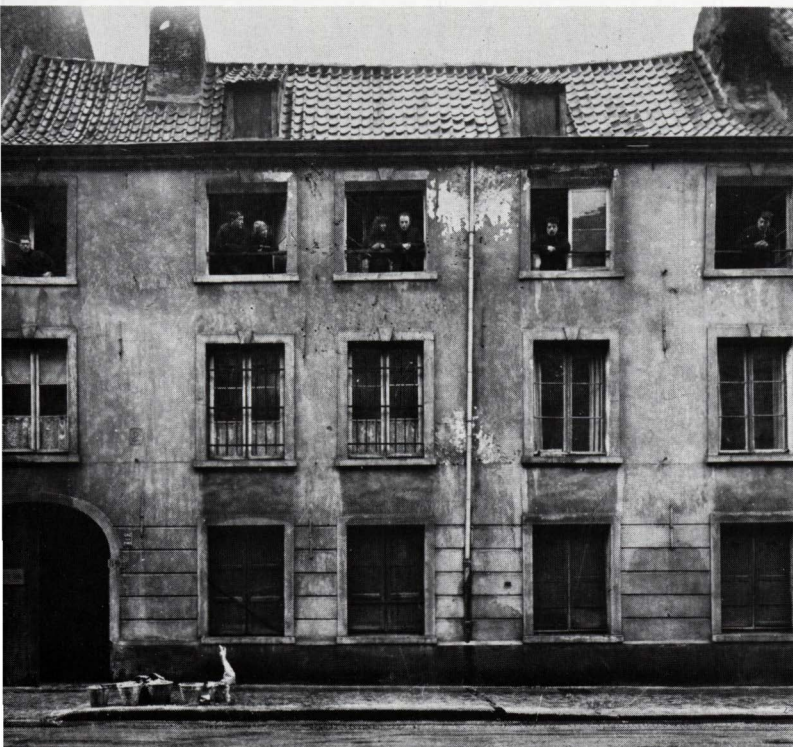
*"Het werken, het maken is de weg, de zigzag, de kromme en de rechte, die de kunstenaar moet gaan om zichzelf en de vormen te vinden om gestalte te geven aan iets dat ver boven zijn bewuste concepties en verlangens uitgaat."*



In strijd met de gangbare "academische" opvatting over kunst, wil de kunstenaar geen vooraf bestaande gedachte weergeven of uitdrukken. Nee, hij moet werken en zoeken in en met zijn materiaal, naar nieuwe vormen en betekenissen. In Constants "Manifest" luidt het: "De scheppende gedachte bestaat niet uit ideeën en niet uit vormen, die men eer stelsels van de materie zou kunnen noemen, maar is een reactie op een ontmoeting van de menselijk geest met de ruwe materie, die haar de vormen en de ideeën suggereert."

In het tweede nummer van "Reflex" verschijnt een manifest van de dichter Gerrit Kouwenaar onder de veelbetekenende titel "Poëzie is realiteit". De vlag dekt de lading: het is niet zo dat poëzie het leven weerspiegelt of over het leven spreekt, maar poëzie moet het leven zijn. Kouwenaar legt vooral de nadruk op de noodzaak van een vitale poëzie, die zo onmiddellijk het leven weergeeft dat zijzelf een manier van leven wordt. "Want er is iets aan 't gebeuren, overal in dit oude West-Europa, en ook in Nederland. Er is iets ontwaakt in een jonge kunstenaarsgeneratie van na deze oorlog, gesterkt door de voorbeelden van enige ouderen. Zij willen zich niet meer laten buigen onder het dualisme van vorm en idee, zij willen niet meer weten van een schoonheid, die slechts gecreëerd wordt om te verblinden. Zij willen de werkelijkheid en de waarheid zeggen, zij willen de wereld en het leven zeggen. Zij willen slechts het instrument zijn dat een nieuwe universele creativiteit registreert. Zij leggen de poëzie geen andere normen aan dan die zij het leven zelf aanleggen: werkelijk en waar te zijn. En het mag onbelangrijk wezen hoe en langs welke wegen deze vitale werkelijkheid gesuggereerd wordt".

H.B.



**Jeroen Vercruyse (1982)**

**Kerstboom**

1986

Kleurpotlood op papier, 36 x 26 cm

Privé-verzameling

**Les Ateliers du Marais  
Brussel**

Dit was de centrale ontmoetingsplaats van de Cobra-leden in Brussel.



Cobra is in aanvang een agressieve beweging die vooral put uit een geest van vrijheid en zoeken. Het experiment neemt aldus een uiterst belangrijke plaats in, het zoeken voert tot de "oervormen" van kunst: primitieve kunst, kindertekeningen,... De Cobra-kunstenaars doen, om de woorden van Dotremont te gebruiken, "een poging om de schilderkunst te overtreffen door middel van Schilderkunst", zij creëren "een schilderkunst die zoekt naar de eenheid van het denkbeeldige en het subobject (...) Cobra heeft een voorbeeld gegeven dat altijd inspirerend moet blijven, door de schilderkunst dialectisch te stimuleren, te bestoken, te prikkelen, te mishandelen, te collectiviseren en te completeren met het leven, het meest intense leven,..."

Dat Dotremont het hier alleen over schilderkunst heeft, verandert niets aan het feit dat de band tussen de plastische kunstenaars en de schrijvers zeer nauw is. Dubbeltalenten, dichter-schilders, komen zelfs zeer veel voor bij Cobra. Volgens Peter Berger moeten we hiervoor een verklaring zoeken in het feit dat de "Experimentele kunstenaars op zo'n primitieve laag opereren dat zich in dit vroege bewustzijn de scherpe scheiding naar genre, naar beeld en woord nog steeds niet even ten volle heeft voltrokken."

De Cobra-tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam op het einde van 1949, vormt een mijlpaal in het korte bestaan van de beweging. In "het Stedelijk" is een zaal gereserveerd voor de dichters onder de provocerende slogan: "Er is een lyriek die wij afschaffen". De tentoonstelling en de manifestaties er rond verwekken zoveel schandaal, dat Cobra frontpaginanieuws wordt.

J.C.

Kort daarop breekt alles tegelijk los. Onder de redactie van Remco Campert (1929) en Rudy Kousbroek (1929) ontstaat het tijdschrift "Braak" (1950-1951), terwijl in Parijs Simon Vinkenoog een éénmanstijdschrift uitgeeft: "Blurb" (1950-1951). In grote trekken vullen deze twee blaadjes elkaar aan en wijzen zij in dezelfde richting.

Naar aanleiding van de tentoonstelling in Amsterdam verschijnt ook een speciaal nummer van "Cobra" dat helemaal is gewijd aan het experimentalisme in Nederland. Hierin staat opnieuw een manifest van Constant afgedrukt: "C'est notre désir qui fait la révolution". Volgens hem moeten het vitale, het lichamelijke en de onbewuste impulsen aan de grondslag liggen van elke artistieke schepping.

In datzelfde nummer verschijnt ook een gedicht van Lucebert met als titel "Verdediging van de Vijftigers", als het ware een eerste stellingname van de Vijftigers. Zo luidt bijvoorbeeld de laatste strofe:

*alleen weet, vredig nederland, ik en mijn kameraden  
wij houden de muze als een paraplu in onze broeken  
en zoeken ons decadentelot in het record: te braden  
volledig bruin te braden in de genaden van zwelgen en vervloeken  
tegen uw muur zwellen wij met het rapalje tot een blaas  
een zware zak met lachen, krampen, gillen en geraas:  
uw hemel wordt met onze zwerende ervaring overladen.*

N et zoals de kunstwerken zijn deze verzen een uitdaging aan de burgerlijke kunst en samenleving in naam van het vitale, het erotische, de kreet.

Ook het literaire establishment herkent achter de nieuwe kunst die diepe, bijna animale impuls, maar ervaart hem tegelijk als een bedreiging. Dit blijkt uit een reactie van Bertus Aafjes in "Elseviers Weekblad", op de poëzie van Lucebert:

*"(...) dit moeten lezen geeft mij enkel nog een sensatie alsof de  
menselijke hersenmassa, moedwillig afgesneden van de  
voedingsbodem van de ziel en zelfstandig geworden, op een dierlijke  
wijze gemetamorfoseerd is tot een brulkikker die luidkeels kwaakt  
in de tropennacht"*

### Gelijke uitgangspunten

O ndanks die gelijklopende uitspraken en ondanks tal van gevallen waarin kunstenaars en dichters samenwerken aan gezamenlijke projecten of uitgaven, is het niet eenvoudig precies te zeggen hoe en waar de poëzie van de Vijftigers en de kunst van Cobra elkaar raken. Die moeilijkheid wordt grotendeels veroorzaakt door het feit dat schilders en dichters ongeveer gelijktijdig op zoek waren naar hun eigen weg en daarbij niet zelden teruggrepen naar analoge voorbeelden uit het verleden. Wel staat vast dat niet alle Vijftigers (in gelijke mate) uit Cobra zijn voortgekomen en dat ze ook buiten Cobra naar voorbeelden zochten. Daarbij komt dat de aard van de beweging, met zijn klemtoon op het spontane, het intuïtieve, op het bezig zijn zelf, meebracht dat er heel





**Karel Appel (1921)**

**Vliegende man**

1958

*Olie op doek, 145 x 114 cm*

*Catalogusnummer: 2897*

*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Antwerpen*

*Vliegende Man* wordt enkele jaren na het einde van het Cobra-avontuur geschilderd, de kenmerken van Cobra zijn echter nog zeer duidelijk aanwezig. Essentieel is een spontane creativiteit zoals we die ook aantreffen in kindertekeningen. Appel vertrekt van een figuratief onderwerp dat onder het geweld van kleur en materie onherkenbaar wordt.



**Overzichtsfoto van de Internationale  
tentoonstelling van experimentele  
kunst, Cobra, van 3–28 november in  
het Stedelijk Museum te Amsterdam**

Dit is de gang waarlangs men de  
tentoonstelling binnenkwam. Tegen de  
achterwand ziet men het schilderij  
"Barricade", door Constant speciaal voor  
deze tentoonstelling geschilderd.



weinig duidelijke programmatische geschriften zijn. Wanneer men dan deze schaarse bestaande bronnen erop naleest, blijkt hoe weinig de dichters direct naar de schilderkunst als model verwijzen en hoe hun teksten meestal in algemene termen betrekking hebben op het nieuwe, het verrassende, het gezamenlijke verzet tegen traditie en formalisme. De klemtoon valt in feite veel meer op de heterogene literaire achtergronden. Zowat de gehele Europese avant-garde komt eraan te pas. Al wat zich onttrekt aan een klassieke, op harmonie gerichte poëtica, komt als model in aanmerking: van surrealisme, over Van Ostaijen, tot zelfs de speelse Gorter en Gezelle. Kortom het heeft er alle schijn van dat de Vijftigers in de eerste plaats erop uit waren het anti-esthetische en het anti-formalistische aspect van hun poëtica te beklemtonen, zonder een helder besef van een nieuwe eigen opvatting over poëzie. En misschien ligt daarin juist de fundamentele overeenkomst met Cobra (in zijn Nederlandse variant): het verlangen om te ontsnappen aan elke esthetica, elke gecodeerde stijl, de wil om te schrijven zonder ars poëtica, te schilderen zonder een vooraf geformuleerde kunstopvatting. Een wilde, losgelaten creativiteit, die zich evenmin iets gelegen laat aan een poëtica als aan de grenzen van de genres, van de kunsten. En die zelfs de wil toont om elke poëtica die vanuit de creativiteit zelf groeit, telkens weer te ontkennen en achter zich te laten.

Constant:

*"De problematische periode is ten einde in de ontwikkeling van de moderne kunst en wordt opgevolgd door een experimentele periode. Dat wil zeggen, dat uit de ondervinding (expérience) die wordt opgedaan in deze staat van ongebonden vrijheid, de wetten worden afgeleid waaraan de nieuwe creativiteit zal gehoorzamen"*.

En Kouwenaar:

*"De weg van het experiment is de nieuwe weg, ongebaand inderdaad, maar tevens onbesmet met het lijkgif van een stuiptrekkende cultuur."*

Waar hij instemmend uit het manifest van Constant citeert. Constant schrijft al in zijn manifest over:

*"Een kunst, die niet het probleem oplost dat een vooraf bestaande schoonheidsopvatting stelt, maar die geen andere norm erkent dan expressiviteit, en spontaan schept wat de intuïtie ingeeft"*.

Kunst is volgens hem geen zaak van "Specialisten, kenners en virtuozen", maar van iedereen. De creatieve inzet is daarom belangrijker dan het afgewerkte eindprodukt. Wanneer men dan toch van een Vijftigers/Cobra esthetica wil spreken, dan wordt die gekenmerkt door vrijheid, voorlopigheid en ongeformuleerdheid. En de trefwoorden waaraan men de overeenkomsten tussen poëzie en schilderkunst kan ophangen – zoals lichamelijke spontaneïteit, kunst als exploratie, irrationaliteit, anti-dualisme, ... – kunnen alleen tegen de achtergrond van deze instelling juist worden begrepen.

Hoe vertalen deze uitgangspunten zich nu in de concrete kunstwerken, in het schilderen en het dichten, in het werken met verf en met taal. Breekpunt daarbij is opnieuw de spontaneïteit, met onmiddellijk daarbij aansluitend de Cobra-opvatting over het schilderen als dialoog met de materie.

In tegenstelling tot een nogal gangbaar misverstand mag men die spontaneïteit bij de Cobra-schilders niet te naïef, te "automatisch" opvatten. Het is een spontaneïteit die men nog het best kan vergelijken met de improvisatie van een jazzmusicus: geen chaos, maar een vrijheid binnen grenzen die deels uit het bezig-zijn ontstaan.

En het is vooral een hoge mate van ontvankelijkheid voor de vormen die tijdens het schilderen ontstaan.

Wat dichters doen, verschilt dan ook niet zo erg.

Zij improviseren met taal en pikken dan in op beelden of woordcombinaties die daaruit voortkomen.

Natuurlijk blijft er een belangrijk verschil tussen taal en verf, maar een grondige analyse zou ons hier te ver leiden.

In het algemeen kan men zeggen dat de schilder, door intuïtief met en vanuit zijn materiaal te werken, vormen ziet ontstaan die hij herkent, die aanzetten zijn waarop hij verder inspeelt door ze te transformeren, te vervolledigen, te combineren of opnieuw af te breken. Zo ontstaat een beeld waarin figuratieve elementen als het ware opdoemen uit de chaos, zonder ooit tot vaste, natuurgetrouwe contouren te komen. Is het een dier, een mens, een fantastisch wezen? Men is geneigd dergelijke schilderijen te beschrijven in dynamische termen: men meent iets te herkennen, maar het verglijdt in iets anders. De schilder is in staat dergelijke onvaste, vervloeiende voorstellingen en betekenissen te scheppen vanuit het "niets" omdat zijn materiaal (de verf) zelf geen betekenis heeft, met die verf moet hij de betekenissen maken.

Taal is een code, en om een gelijkaardig doel te realiseren moet de dichter tegelijk de wetmatigheden van de taal afbreken en op zoek gaan naar nieuwe mogelijkheden. Dat maakt veel van de Vijftigerspoëzie zo moeilijk.

De dichter staat voor een dilemma: enerzijds het verlangen om volstrekt origineel, vanuit het niets betekenissen te scheppen en aan de andere kant de onoverkomelijke eisen van de taal, die hem altijd terugvoert naar de traditie, het gevestigde, het algemene. De hele strijd van de Vijftigerspoëzie is erop gericht met dat dilemma te leven. Nieuwvormingen, het gebruik van homoniemen, het doorbreken van de normale zinsbouw, metaforen, dubbelzinnigheden op alle niveaus: het zijn middelen om een vlotte lectuur van de tekst af te remmen en meteen verschuivingen, onverwachte ontmoetingen, flitsen van nieuwe betekenissen mogelijk te maken, maar altijd en onvermijdelijk tegen de achtergrond van het gevestigde taalgebruik.



## Samenwerking

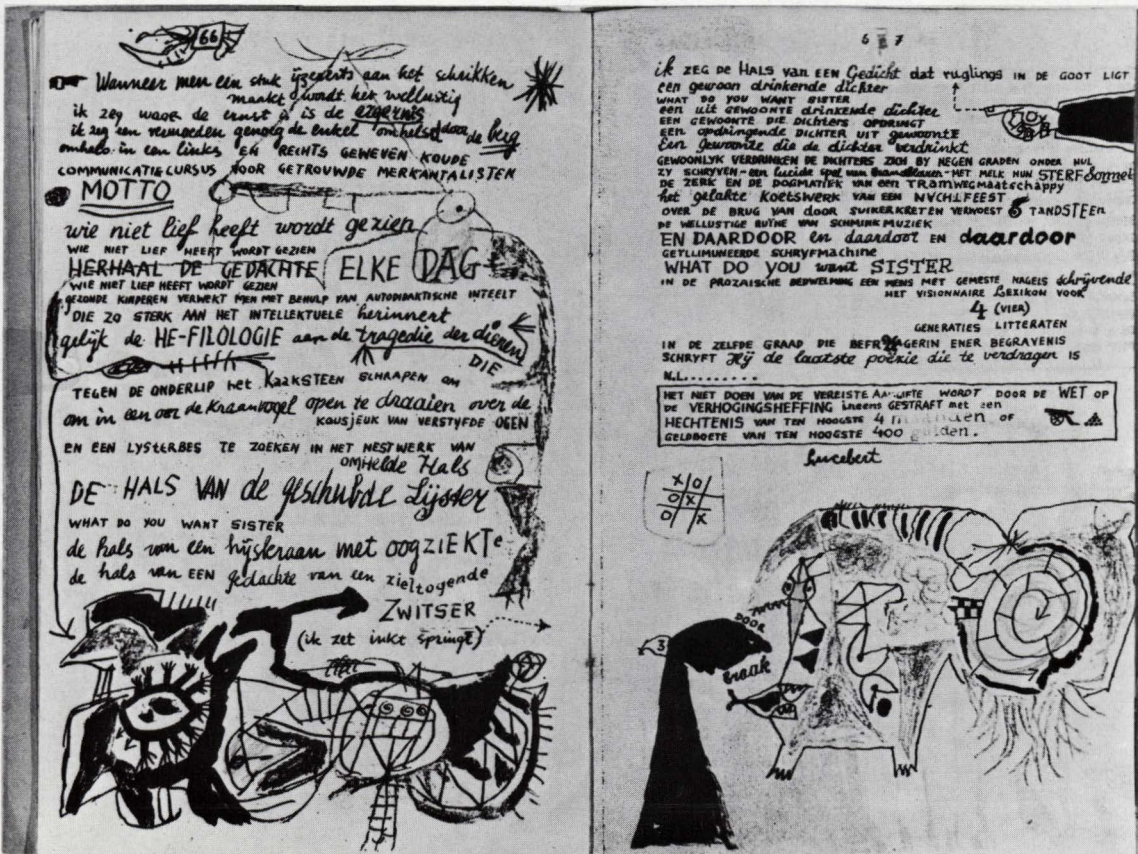
N naast het feit dat kunstenaars en dichters gelijklopende opvattingen hebben over creativiteit, die ze ieder in hun eigen medium proberen toe te passen, neemt hun onderlinge verwantschap ook tal van concretere vormen aan. Zo worden de overwegend literaire tijdschriften "Blurb" en "Braak" geïllustreerd met tekeningen van Lucebert en Karel Appel. De schilders maken kaftontwerpen, tekeningen en vignettes voor de gedichtenbundels. Andersom schrijven de dichters over hun vrienden-schilders: zowel essayistische beschouwingen als inleidingen bij tentoonstellingen en gedichten die als uitgangspunt een schilderij of een tekening hebben. Een recente inventaris van publikaties waaraan experimentele schilders en dichters hebben samengewerkt, opgemaakt door Erik Slagter, bevat zowat 120 nummers. Die illustreert duidelijk de intensiteit van de contacten, vooral in de beginjaren toen onder meer het atelier van Karel Appel en Corneille in Parijs een ontmoetingsplaats was voor Hugo Claus, Simon Vinkenoog, Hans Andreus, Remco Campert en Rudy Kousbroek. In die sfeer ontstaan bundels zoals "De blijde en onvoorziene week" (1950), zeven gedichten van Claus bij evenveel tekeningen van Appel. Dit was geen alleenstaand geval. Gerrit Kouwenaar en Constant Nieuwenhuys maken "Goede morgen haan" (1949), waarin de poëtische tekst van Kouwenaar door en tussen de tekeningen loopt. Die kunnen niet alleen los van de tekst worden gezien, maar ook als commentaar erop. Op die manier was er ook verre of nauwe samenwerking tussen Claus en Alechinsky: "Zonder vorm van proces" (1950), Claus en

Corneille: "Paal en perk" (1951), Vinkenoog en Corneille, Andreus en Appel, Jan G. Elburg en Constant,...

Die samenwerkingsvormen zijn bovendien erg divers: schilders en dichters nemen elkaars rol soms over. Een groot aantal dubbeltalenten is hier aan het werk: Lucebert, Claus, Dotremont, Bury, Appel, Corneille, ... Precies de geest van ongebonden, aan geen vormen of voorschriften gehoorzame creativiteit is daartoe de impuls. Een geest zoals die prachtig wordt verwoord door Lucebert:

"alles wat me maar invalt schilder ik, ik teken en schilder van alles op alles, alle opvattingen waardeer ik gelijkelijk, tussen motieven maak ik geen keuze en ik streef niet naar syntheses, tegenstellingen blijven bij mij rustig aangesteld en terwijl ze elkaar weerstreven, pleeg ik geen verzet, blijf ik buiten schot en beleef de vrijheid die alleen zij mij aanreiken, mijn schilderijen, mijn gedichten, deze gelukkig makende speelplaatsen waar geen wippen schommels verdringen, waar in zandbakken sahara's en grote oceanen samenvallen. (...) een goed gedicht, een goed schilderij is dan ook nooit af, het is open het is slordig, het zwijgt niet terwijl het lijdt of lacht, het laat zich graag beduimelen en veranderen door de tijd, door een zonderling. Woorden sterven zelden een roemrijke dood en met schilderijen is het niet anders, maar haalt er een het, zijn lot is uitzichtlozer dan dat van de meest miserabele sterveling, zijn lijk zal namelijk eeuwenlang blijven stinken."

H.B.



Twee pagina's uit het tijdschrift "Braak" (jg. 1, nr. 3, 1950) met tekst en tekeningen van Lucebert (1924) K.U.L.C., Kortrijk

Van "Braak" verschijnen 7 nummers (1950-1951) aanvankelijk onder de redactie van Remco Campert en Rudy Kousbroek, vanaf nr. 3 ook van Lucebert en Bert Schierbeek.





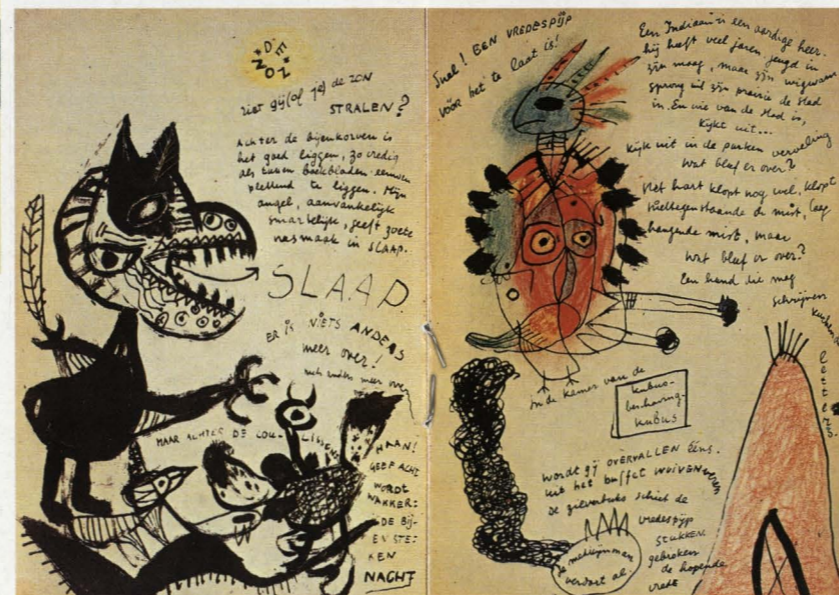
**Engelbert van Anderlecht (1918–1961)**  
**Jean Dyréau (1917–1986)**  
**Je peins contre le temps**  
 1959  
 Olie op doek, 147 x 114 cm  
 Privé-verzameling

Dit doek is één van de meest dramatisch geladen "peintures partagées" van Van Anderlecht en Dyréau. De penseelvoering is snel, breed en agressief. In de nog natte verf schreef Dyréau "Ik schilder tegen de tijd". Dit is een verwijzing naar Van Anderlechts beseft dat hij tijd tekort zou komen. Hij was ernstig ziek en wist dat de dood naderde. Dit schilderij is dan ook Van Anderlechts creatief verzet tegen het naderende afscheid.



**Pierre Alechinsky (1927)**  
**De laatste dag**  
 1964  
 Olie op doek, 330 x 500 cm  
 Catalogusnummer: 3039  
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
 Antwerpen

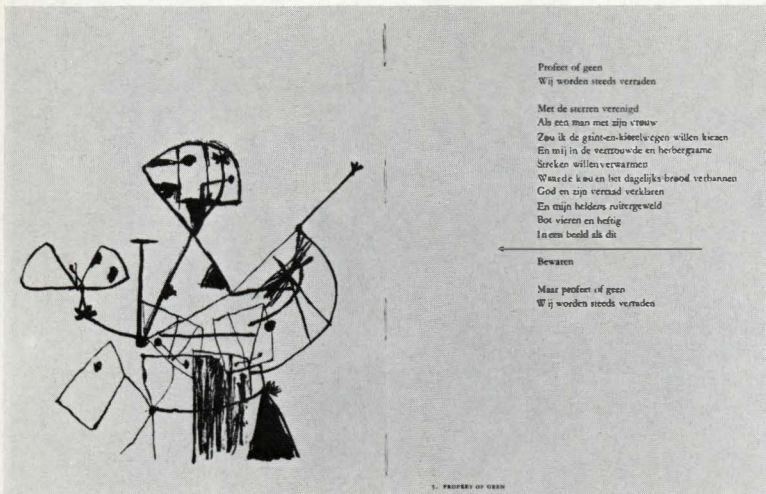
Voor de kunst van Alechinsky is het moment van de creatie van essentieel belang. Beïnvloed door de Japanse kalligrafie hanteert hij een organische schriftuur met felle, in elkaar overvloeiende kleuren. Op een spontane manier schept hij zo in *De laatste dag* een pré-apocalyptisch tafereel: een geordende chaos van niet-identificeerbare, maar wel te onderscheiden bizarre wezens.



**Twee pagina's uit "Goede morgen haan", door Gerrit Kouwenaar (1923) en Constant Nieuwenhuys (1920)**  
 Amsterdam, Experimentele groep in Holland, 1949  
 K.U.L.C. Kortrijk

*Goede morgen haan* is een verzameling "tekst-tekeningen", gedrukt in "photo-typie". Er verschijnen 30 exemplaren, met de hand ingekleurd. Een tweede druk in fascimile verschijnt in 1978 bij Querido te Amsterdam.





**Twee pagina's uit "Paal en Perk",  
gedichten van Hugo Claus (1929) bij  
tekeningen van Corneille (1922)**  
Den Haag, Bert Bakker/Daamen N. V.  
en Antwerpen, De Sikkle, 1955  
K.U.L.C. Kortrijk

Dit boekje met elf tekeningen van Corneille,  
waarnaast Hugo Claus gedichten schreef  
ontstond te Parijs in 1951.

## Taal als teken

Woord en beeld hebben in het oeuvre van de twee belangrijkste Belgische Cobra-kunstenaars, Pierre Alechinsky en Cristian Dotremont, een zeer bijzondere relatie. Beiden reduceren taal tot zuiver teken, een formeel gegeven dat een eigen organisch bestaan gaat leiden.

In het werk van Alechinsky komt dit nog het minst tot uiting. Voor hem is het moment van de realisatie essentieel. Alechinsky creëert op een spontane manier een organische schriftuur. Na een bezoek aan Japan wordt die steeds verder beïnvloed door de Japanse kalligrafie. Hierdoor krijgt het beeld bij Alechinsky meer het karakter van een taal-teken, zonder echt taal te zijn.

In tegenstelling tot Alechinsky voor wie het teken I organisch groeide uit het ongeordende, ontwikkelt Dotremonts kunst zich uit de taal. Reeds vroeg maakt hij samen met onder andere Asger Jorn en Corneille "woordschilderijen".

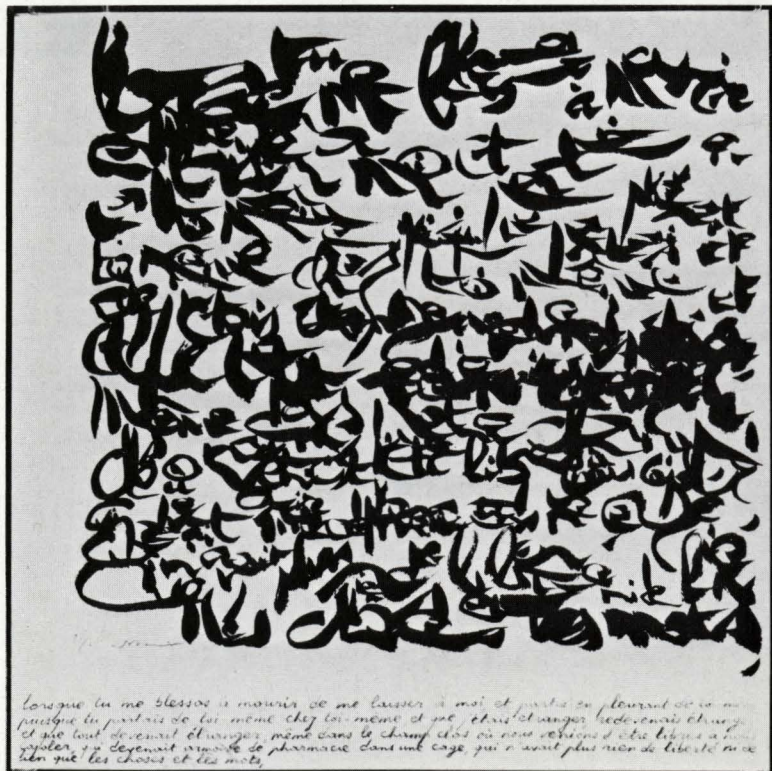
Dotremont zou echter zelfs komen tot het opheffen van de grens tussen schrijven en tekenen in zijn "logogrammen". Dit zijn woordschilderijen die men best kan beschrijven als geschilderd schrift of een geschreven schilderij. Dotremont scheidt een visuele poëzie, een zuivere lijntekening waarin woorden en zinnen worden gedragen door de schriftuur en het ritme van de tekening.

Het is echter nooit Dotremonts bedoeling geweest dat iemand deze logogrammen zou kunnen lezen.

*"Ik stel U voor in hun overdreven natuurlijke uiterst vrije schriftuur een tekening te herkennen, een niet naturalistische tekening weliswaar, maar in ieder geval een bestanddeel van mijn*

**Christian Dotremont (1922-1979)**  
**Logogram**  
Papier, 40 x 40 cm  
Catalogusnummer: B.A. 14731  
Ministerie van Cultuur, Administratie  
Schone Kunsten  
Zie ook p. 41-80

In zijn logogrammen schrijft Dotremont een tekst neer zonder rekening te houden met de conventies van de geschreven taal. Hij reduceert taal tot een zuiver plastisch teken dat niet bedoeld is om te worden gelezen. Onderaan vertaalt Dotremont de logogram: "Lorsque tu me blessas à mourir de me laisser à moi et partis en pleurant de toi-même puisque tu parlais de toi-même chez toi-même et que j'étais étranger redeviens étranger et que tout devenait étranger, même dans le champ clos où nous venions d'être libres à nous capoler, qui devenait armoire de pharmacie dans une cage, qui n'avait plus rien de liberté ni de bien que les choses et les mots".





*schreeuw of van mijn zang of van beide samen; daarna kunt U de steeds in duidelijk schrift weergegeven tekst onderaan het logogram lezen''.*

In de logogrammen – waarvan ook varianten bestaan zoals de "logoneiges" – takelt Dotremont het traditionele schrift af. Hij breekt de geijkte vormgeving af om met nieuwe, maagdelijke tekens voor de dag te komen die beantwoorden aan een streven naar een organische authenticiteit.

**I**n het verlengde van Dotremonts werk – taal gereduceerd tot plastische vorm – ligt een intrigerend verschijnsel dat zich pas in de tweede helft van de jaren vijftig voordoet.

De dichter Jean Dypréau (1917-1986) maakt samen met Serge Vandercam (1924) en Engelbert van Anderlecht (1918-1961) een hele reeks "taal"-schilderijen die door hen "Peintures partagées" worden gedoopt. In deze schilderijen schrijft Dypréau, terwijl de verf nog nat is, eenzinsgedichten zoals "Vivre sans peine", "Au sommet de la vie, vertige" en "Je peins contre le temps". Vooral de samenwerkingen met Van Anderlecht hebben een indrukwekkend plastisch karakter.

In Van Anderlechts schilderijen is de realiteit totaal afwezig. Met een brede borstelveeg schept hij dramatische taferelen die een inwendige spanning weergeven. Van Anderlecht belicht de betekenis van de "peintures partagées" als volgt:

*"Wij zouden er hier aan kunnen herinneren hoe het oosten en het westen getracht hebben de toenadering van deze twee tekens te verzoenen: dat van de schilders en dat van de commentator of dichter. Maar heden wordt het probleem anders gesteld: het betreft de ontmoeting niet alleen van twee gebaren, maar ook een tegenover elkaar opstellen van twee tekens, een conflict.."*

*Is een overeenstemming tussen een bepaald teken van het geschrift en een onbepaald teken van de schilder mogelijk?"*

Deze "Peintures partagées" – ook deze met Vandercam – ademen een geest uit van opstand, verzet en agressie die in uitzonderlijke gevallen zelfs heeft geleid tot de vernietiging van het schilderij.

**D**eze negatieve ingesteldheid is één van de kenmerken van de informele kunst in de tweede helft van de jaren vijftig. Het positivisme van Cobra, het geloof in de goedheid van de mens maakt onder gewijzigde tijdsomstandigheden plaats voor een doemdenken. De gespannen situatie tussen de twee grootmachten is daar niet vreemd aan en verder is er Korea en de haast permanente dreiging dat de atoombom opnieuw zou worden gebruikt.

Jonge kunstenaars zoals Armando, Bram Bogart, Kees van Bohemen, Jan Burssens, Jan Cremer, Jan Henderikse, Bert de Leeuw, Pol Mara en Serge Vandercam maken tabula rasa met het verleden. Conventies worden overboord gegooid, traditionele vormregels en compositieschema's aan de kant gezet en het anti-intellectualisme viert hoogtij.

Net zoals bij Cobra bestaan er ook nu intense contacten tussen plastische kunstenaars en dichters.

Die contacten zijn hier echter geen aanzet tot de groei van een gezamenlijke artistieke beweging. Wel overheerst in de Vlaamse literatuur van die jaren (1955-1965), vooral in de poëzie, het experiment in al zijn vormen.

Ook hier zijn de dichters wars van alle vormvoorschriften op zoek naar de grenzen van het zegbare.

Gust Gils (1924) nam de verdediging op zich van zijn plastische collega's. Volgens hem gaat de informele kunst: "niet uit van de chaos, maar werkelijk van het niets.

*Dit heeft een belangrijk gevolg: deze schilderkunst heeft geen onderwerp, want onderwerp is datgene wat eerst wordt bedacht en daarna afgebeeld. Zij beseft het volkomen willekeurige en kunstmatige van een statiese afbeelding, beeld dan ook niet af, IS kortweg. Geen kunst van geleidelijke overgangen, maar een alles-of-niets kunst. Haar ondefinieerbare konstellaties zijn niet vereenvoudigd, niet primitief, het zijn flitsende doorgangsstadia, momentopnames misschien, maar in geen geval monumenten, die doodverklaringen van al wat levend is.*

*Noem dit gerust toeval, want bij de informele schilder zult U geen krampachtige ontkenning aantreffen van het belang dat de faktor toeval voor hem heeft. Bij de informelen wordt het toeval functioneel, immers niet verdrongen: de schilder neemt zijn toeval in handen."*

**D**e literatuur van die jaren toont gelijkaardige tendensen. Het literaire leven in Vlaanderen draait vooral rond tijdschriften zoals "De Tafelronde", "Gard Sivik", "Het Kahier" en "De Merediaan" met auteurs zoals Hugues C. Pernath, Gust Gils, Paul Snoek, Hugo Raes, Fernand Auwera en Paul de Vree. Zij hebben net zoals de plastische kunstenaars lak aan elk intellectualisme. Vormvoorschriften worden als onbestaand beschouwd, zoals in dit vroege gedicht van Marcel van Maele (1931):



*windeidik zevenogen krassen bar-baar-  
plassen uit middagslaap ontwaken herhaak  
de dikvis hoor sigaaradem mist vadergroet.*

*wij kruipen terug baarmoeder in  
(warmteschoot geschenken herkauwen)*

*A-H-A bom  
wereldoorlog 1. 2. 3.  
enzoverder*

*halt stampvoet ik deuren in uit vlakke  
eenzaamheid woon vensters vochtig uit in.*

*woorden kraaihaan ik puinen ontruimen  
spataderlandschap steun kreun gichel-  
pijl drink blaasbalgdrank lijflaf lieve-  
lingslied hoogoven internationale (o!)  
luider metaalkevers kirren.*

Omstreeks 1960 maakt het doemdenken plaats voor een nieuw optimisme. Men begint opnieuw te geloven in de technologische beschaving. Het seriële beginsel – de herhaling van hetzelfde motief – het ordenen, het systematische, de afstandelijke 'wetenschappelijke' benadering neemt de plaats in van de bewogen extroverte abstractie. De kunst blijft weliswaar abstract.

Maar – in tegenstelling tot voorheen – is die abstractie niet geworteld in het IK van de kunstenaar. Ze komt nu uit de technologische samenleving die het kunstwerk uit de ambachtelijke sfeer haalt. In Duitsland verschijnt de kunst van Heinz Mack, Otto Piene en Günther Uecker onder de naam ZERO. Jan Schoonhoven, Jan Henderikse en Henk Peeters vormen in Nederland NUL en in Frankrijk en Italië zijn er nog Yves Klein, Piero Manzoni en Lucio Fontana. Dat deze internationale evolutie niet aan België voorbij gaat, is voor een groot deel te danken aan Jef Verheyen.

Verheyen toont zich niet alleen een groot kunstenaar, maar hij speelt bovendien nog een zeer belangrijke rol in de doorstroming van de internationale avant-garde naar Vlaanderen. Hij onderhoudt zeer veel persoonlijke contacten met onder andere Fontana, Manzoni, Klein, Uecker, Mack en Piene.

Bovendien slaagt hij erin om deze kunstenaars regelmatig naar Antwerpen te halen. Daar heerst een zeer open klimaat, onder andere door G 58, een Antwerpse kunstenaarsgroep die zijn thuisbasis heeft in het Hessenhuis. Een aantal Belgische kunstenaars vindt dan ook onvermijdelijk aansluiting bij deze nieuwe ontwikkeling. Verheyen, Gentils, Van Hoeydonck, Van Severen, ... staan weigerachtig tegenover de lyrische abstractie. Onder invloed van ZERO, NUL, ... willen zij de essentie van kleur en ruimte in hun monochrome schilderijen weergeven, een terugkeer naar het zuiver schilderij. Gentils en Van Hoeydonck kondigen evenwel in hun assemblages reeds het eerherstel van de realiteit als inspiratiebron aan.

Enkele auteurs die door die ontwikkelingen in de beeldende kunst beïnvloed zijn, verdienen naar voor te worden gehaald.

De meest opvallende relatie is ongetwijfeld deze tussen Jef Verheyen en Ivo Michiels. Verheyen brengt Michiels in contact met Fontana, Manzoni, ... Zij voeren geanimeerde gesprekken over kunst. Michiels schrijft er zelfs over en geeft later toe dat hij niet zozeer door film, maar wel door de plastische kunst, (meer bepaald Jef Verheyens essentialisme) is beïnvloed. Michiels zet dit om tot een 'monochrome interiorisatie' die tot volle rijpheid komt in zijn Alfa-cyclus. Paul de Wispelaere schrijft hierover:

*"Daarom is het boek Alfa ook geen verhaal (...) de lijdzaamheid, het fatum, ligt in de monochromie van de zinnen zelf die zich nevenschikkend aaneenrijgen, gecadanseerd maar traag over de bladzijden kruipen als gulpjes modder soms. Deze eentonigheid is nochtans geen star systeem. Het taalritme verandert telkens volgens de situatie, neemt soms de bezwerende dreun aan van de litanie".*

Zonder dat er daarom van beïnvloeding sprake is, kan men hier gelijkenissen ontdekken met de accumulaties van Arman.

Nic van Bruggen, die regelmatig contacten onderhoudt met Verheyen paste het essentialisme ook een tijd toe op zijn eigen poëzie.

Hij tracht om een monochrome poëzie te scheppen waarin alle woorden een 'gelijke warmtegraad' zouden hebben zonder dramatische hoogte- of laagtepunten.

**Arman**  
**Quand le vin est tiré**

1963

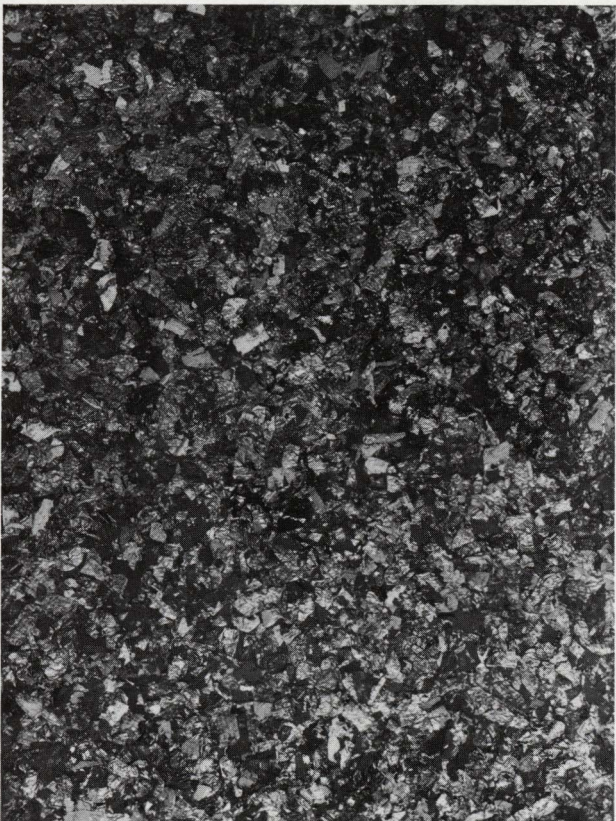
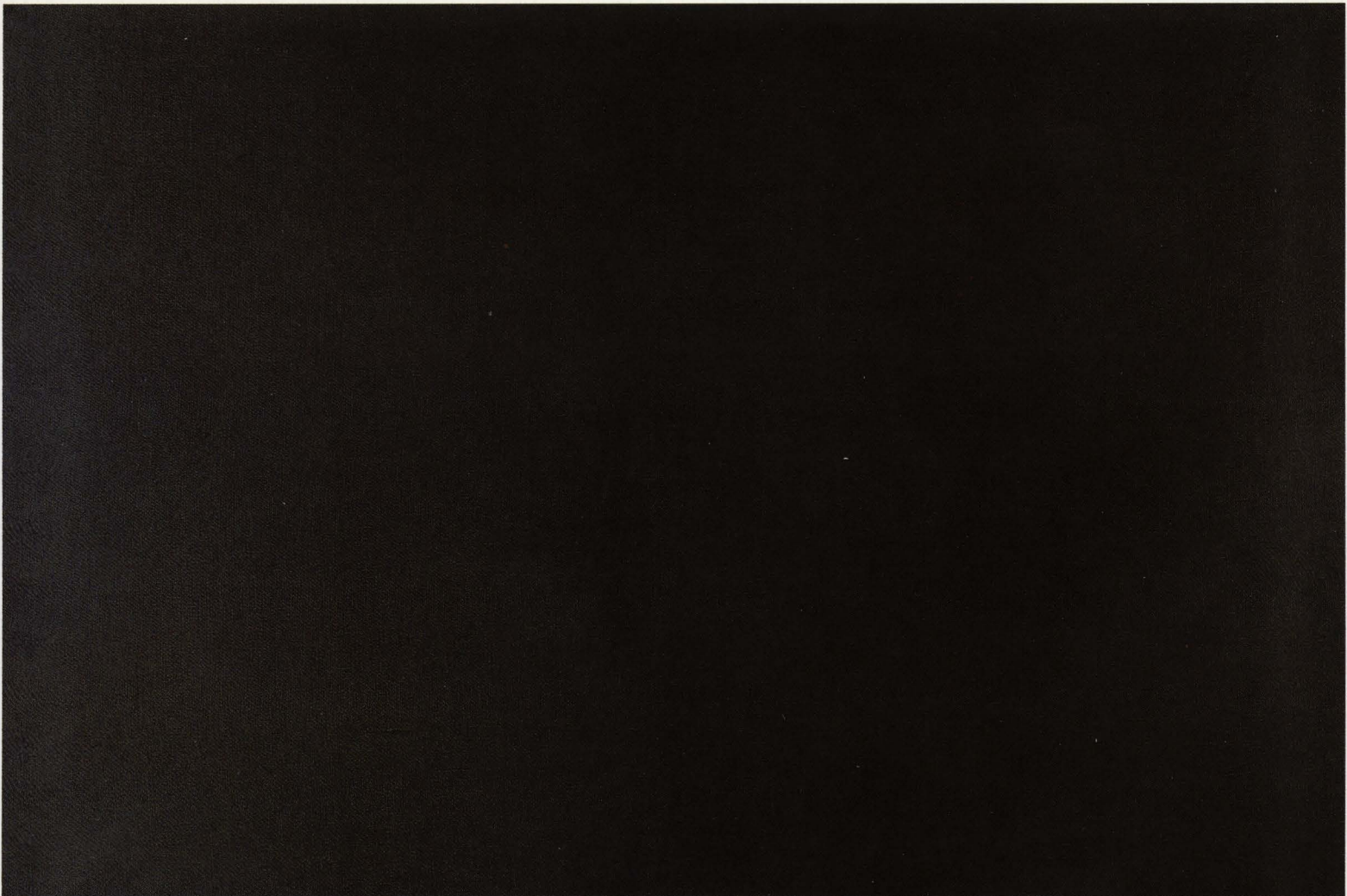
*Accumulatie van Ioden wijnflescapsules,  
160 x 115 cm*

*Catalogusnummer: D 76 MHK 7/II*

*Museum van Hedendaagse Kunst, Gent*

Het seriële beginsel – het herhalen van eenzelfde of een erop gelijkend motief of voorwerp – is één van de voornaamste kenmerken van Armans accumulaties. De eigenheid van elke capsule gaat verloren omdat ze allemaal opgaan in een informele vlakke compositie. Arman is niet zozeer geïnteresseerd in de kwaliteit van de objecten, dan wel in de kwantiteit, want juist hierin ligt de essentie van onze moderne consumptiemaatschappij.





**Jef Verheyen (1932-1984)**

**Zwarte ruimte**

1959

*Olie op jute, 128,5 x 194 cm*

*Catalogusnummer: 3182*

*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Antwerpen*

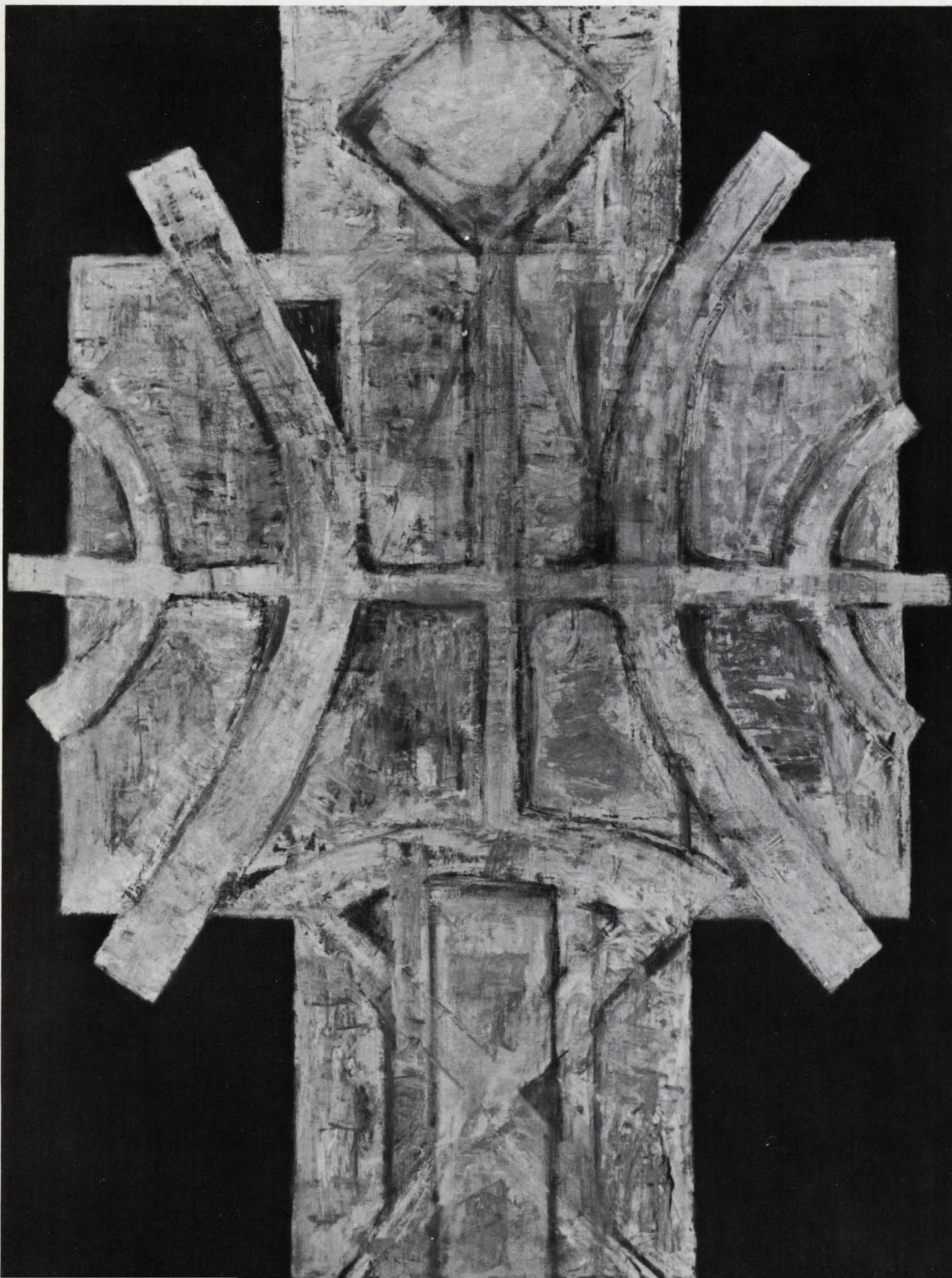
Sinds 1956 werd Jef Verheyen gefascineerd door de monochromie die voor hem een middel was om ruimte te scheppen op het doek. Zijn doeken zijn nooit helemaal éénkleurig. Op een bijzonder geraffineerde manier verwerkte hij tonaliteitsverschuivingen – nuances van één kleur – die soms pas na langdurige beschouwing zichtbaar worden. In de jaren '50 ging Verheyens voorkeur uit naar sombere kleuren zoals donkerblauw, bruin, zwart,...



In de schaduw van Verheyen, maar daarom niet minder waardevol, werkt Dan van Severen aan sterk gestructureerde meditatieve grisailles. Tussen hem en de dichter Hugues C. Pernath, bestaat sinds hun legerdienst een zeer hechte vriendschap. Pernath heeft een grote voorliefde voor het meditatieve werk van Van Severen: *"De niets ontziende eenvoud van zijn compositie is van een bijna volmaakte luciditeit die huiveringwekkend zijn gevoeldswereld kenbaar maakt"*.  
(zie OKV 1969, p. 27)

Wellicht voelde Pernath zich tot het werk van Van Severen aangetrokken omdat hij in de heldere, verstilde structuren van Van Severen het complement herkende voor zijn eigen veel chaotischer poëzie.

J.C.



**Dan van Severen (1927)**

**Compositie nr 2**

1958

*Olie op doek, 135 x 100 cm*

*Catalogusnummer: K 600*

*Provinciaal Museum voor Moderne Kunst,  
Oostende*

In de kunst van Dan van Severen neemt het kruis een zeer belangrijke plaats in. Het is in zeer veel schilderijen het centrum van zijn sobere, streng gestructureerde composities. Hierin tracht hij vorm, lijn en verfaanbreng te reduceren tot het allernoodzakelijkste om zo de toeschouwer aan te sporen tot meditatie. De dichter Hugues C. Pernath, die zelf op zoek was naar structuur en houvast, voelde zich zeer aangetrokken door het meditatieve en streng gestructureerde karakter van de doeken van Dan van Severen.

*Ziehier de naaktheid  
De rest is gewaad  
Ziehier het gewaad  
De rest is tooi  
Ziehier de zuiverheid  
Al de rest is smet  
Ziehier de armoede  
De rest is praal*

Hugues C. Pernath  
(OKV 1969/27)



Zoals blijkt uit het voorgaande hoofdstuk, leeft bij literatoren zoals Paul de Vree, Gust Gils, Nic van Bruggen, Adriaan de Rover, Ivo Michiels en Hugues C. Pernath omstreeks 1960 een grote belangstelling voor de plastische kunst. De diversiteit van zowel de plastische als de literaire uitgangspunten – zij hebben alleen een modernistische instelling gemeen – geeft, ondanks zeer intense contacten, geen groeikansen aan een groepspoëtica die zijn uitgangspunten zou vinden in de plastische kunst. Pas op het einde van de jaren '60 zoekt de Vlaamse poëzie opnieuw uitdrukkelijk steunpunten in de plastische kunst: het neorealisme.

### Nouveau Réalisme, pop-art,...

Omstreeks 1960 kondigt zich een nieuw klimaat aan in de wereld van de plastische kunsten. In assemblages – kunstwerken gemaakt van gevonden voorwerpen – geven jonge kunstenaars zoals Vic Gentils, Camiel van Breedam en Paul van Hoeydonck (allen lid van de Antwerpse kunstenaarsgroep G 58) blijk van hun interesse voor de omgeving. Hiermee sluiten ze aan bij een internationale tendens die de abstracte kunst afwijst, ten voordele van een op de dagelijkse realiteit geënte kunst. In Frankrijk spreekt kunstcriticus Pierre Restany van "Nouveau Réalisme". Hij bedoelt hiermee een vrij heterogene groep kunstenaars zoals Yves Klein, Jean Tinguely, Arman, Spoerri, César, Christo, Martial Raysse...

Zij gebruiken de produkten van de moderne samenleving in assemblages en aanverwante kunstvormen.

De objecten worden samengeperst, ingepakt, verzaagd, vernietigd,... Hiermee geven de kunstenaars uiting aan hun kritische of speelse ingesteldheid tegenover de moderne consumptiemaatschappij.

Deze kritische nood blijkt minder uitgesproken in de Angelsaksische wereld. De kunst die daar ontstaat, wordt door Lawrence Alloway "pop-art" gedoopt. De Engelsen Richard Hamilton en Eduardo Paolozzi en de Amerikanen James Rosenquist, Tom Wesselman, Roy Lichtenstein, George Segal en Andy Warhol zoeken hun inspiratie in de banaliteit van de moderne westerse, stedelijke leefcultuur. Hun beeldende taal wordt bepaald door reclame, strips, auto's, pin-ups, huishoudapparaten, junk food,... De pop-kunstenaars trachten de plastische voorstelling zo neutraal mogelijk te houden. Daarom maken ze gebruik van moderne grafische technieken zoals zeefdruk en zelfs industriële reproductietechnieken. Via G 58 en de Forumtentoonstellingen in Gent dringt deze internationale ontwikkeling ook hier door.

Ze stimuleert een jonge kunstenaarsgeneratie, waaronder Marcel Broodthaers, Marcel Maeyer, Panamarenko, Pol Mara, Roger Raveel, Etienne Elias en Raoul de Keyser, om de dagelijkse realiteit tot onderwerp van hun kunst te maken. Misschien met uitzondering van Pol Mara's erotische grootstadschilderijen is de kunst in België moeilijk onder de noemers pop-art of Nouveau Réalisme thuis te brengen. Meestal gaat het om persoonlijke varianten.



**Martial Raysse**  
**Portrait de Mme Raysse / France**  
1963

*Foto-collage en diverse materialen op hout,*  
145 x 106 cm

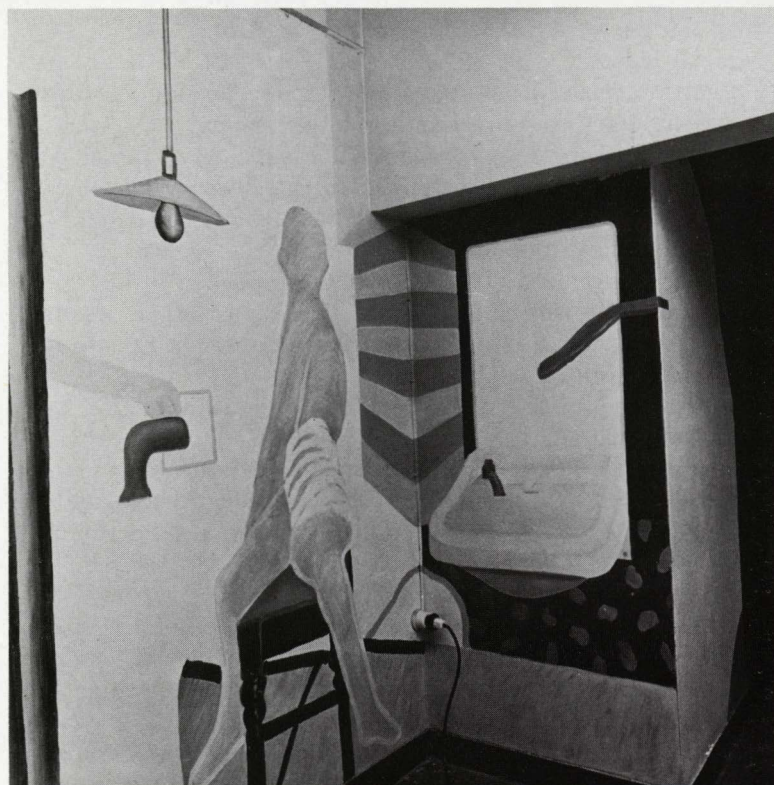
*Catalogusnummer: D MHK 112/III*  
*Museum van Hedendaagse Kunst, Gent*

Martial Raysse is samen met Arman, Klein en Spoerri één van de kernleden van het Nouveau Réalisme. Zijn wereldbeeld is vrij pessimistisch en daarom tracht hij in zijn kunst de charme van de wereld vast te leggen en te intensifiëren. Het meest voorkomende ikonografisch motief is de stereotiepe mooie vrouw die meestal vastgelegd wordt op foto. Aldus is ze onvergankelijk net zoals de diverse materialen, zoals plastic rozen, waarmee hij ze combineert. Het gebruik van fluorescerende kleuren maakt het door hem geschapen beeld nog kunstmatiger.

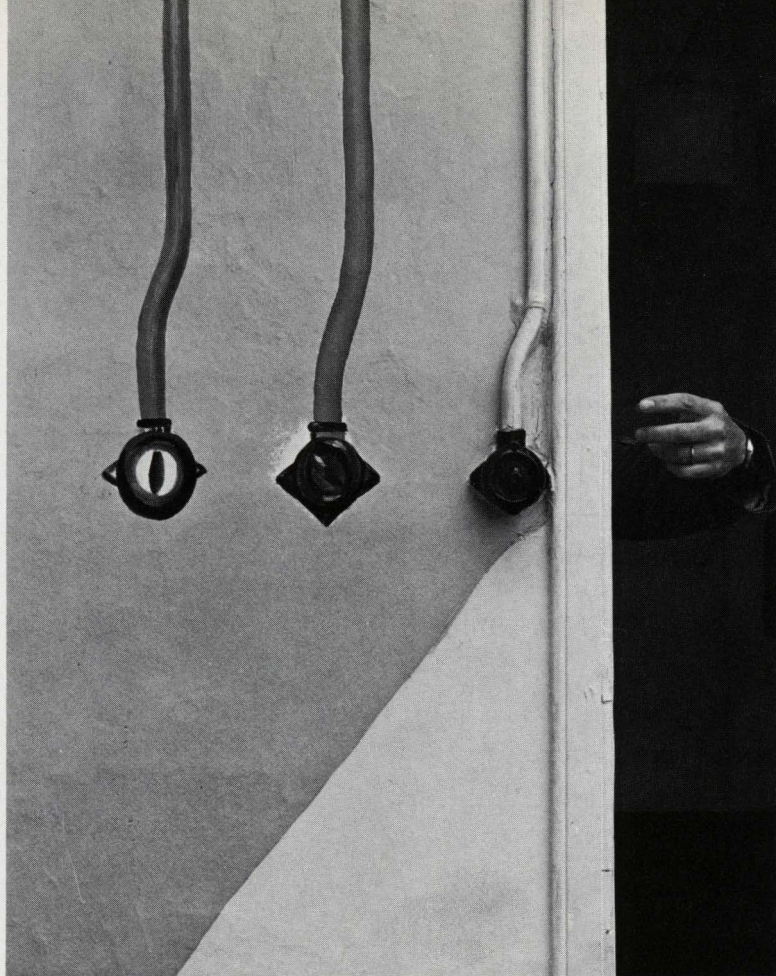


**Roger Raveel (1921), met medewerking van Raoul de Keyser (1930), Etienne Elias (1936), en Reinier Lucassen (1936)**  
**Muurschilderingen in de keldergangen van het kasteel van Beervelde**  
 1966-1967

In 1966 aanvaardt Roger Raveel de opdracht de keldergangen van het kasteel te Beervelde (bij Gent) te beschilderen. Voor dit project doet hij een beroep op de medewerking van de Vlamingen Raoul de Keyser en Etienne Elias en van de Nederlander Reinier Lucassen. Die samenwerking heeft als gevolg dat deze schilders wel eens in één adem worden genoemd, ook al blijken ze vandaag de dag sterk verschillende persoonlijkheden te zijn. De keuze van deze medewerkers is in 1966 niet zo verwonderlijk. Raveel voelt zich meer met hen verbonden dan met de kunstenaars van zijn generatie. Gezamenlijke kenmerken die men omstreeks 1966 in het werk van de vier schilders kan onderkennen en die de samenwerking te Beervelde mogelijk maken zijn: de openheid in de compositie, het gebruik van zowel abstracte als van realistische gegevens en schilderwijzen, het helder koloriet en de vrijheid waarmee ze verschillende stijrichtingen in hun schilderijen verwerken. In de schilderingen zijn een inkomhal, een tussenkamertje, een trapruimte en drie gangen betrokken. Raveel en zijn medewerkers gebruiken er de architectonische werkelijkheid om ze tot een schilderkunstige werkelijkheid om te vormen. Ze maken er niet enkel het schilderij tot een ruimtelijk gebeuren, ze maken er vooral de ruimte tot schilderij. Het picturaal gevarieerd uitwerken van de tegenstelling tussen tweedimensionaal en driedimensionaal is dan ook één van de boeiendste aspecten van het geheel. Driedimensionale elementen zoals uitspringende of inspringende hoeken zijn nu eens als een plat vlak behandeld, dan weer in hun architectonische aanwezigheid benadrukt of plastisch gerealiseerd. Soms laat men de werkelijkheid doorlopen in een geschilderde illusie van die werkelijkheid. Op die manier worden vlakke wanden dragers van schilderijen met dieptewerking. Een illusoire dieptewerking die dan op haar beurt (door het scheppen van witte leegtes, door het doen samenvallen van realiteit met geschilderde realiteit en door het gebruik van een vlakke schilderwijze) tegenover de realiteit van architectonische diepte of van de vlakheid van de wanden wordt gesteld. De schilderingen hebben voor een groot deel de keldergangen zelf tot onderwerp, maar ook thema's uit het persoonlijk oeuvre van elk der schilders naast hun zelfportretten en verwijzingen naar de werkelijkheid buiten het kasteel zijn in het geheel opgenomen. In de inkomhal schildert Raveel zelfs het portret van de grafelijke familie. Dit familieportret is geen gesloten tafereel. De graaf en de zijnen maken deel uit van het totaalgebeuren, ze lopen a.h.w. in de dagdagelijkse maar geschilderde werkelijkheid van hun keldergangen.







## De nieuwe visie

Alleen de kunstenaars van de nieuwe visie kennen een gelijkgestemd artistiek streven. Nochtans vormen Roger Raveel (1921), Etienne Elias (1936), Raoul de Keyser (1930) en de Nederlander Reinier Lucassen (1939) geen echte groep. De anderen zien Raveel als de voortrekker.

De beschrijving, in 1966-67, van de keldergangen in het kasteel van Graaf de Kerchove de Dentergem in Beervelde is de belangrijkste gezamenlijke manifestatie.

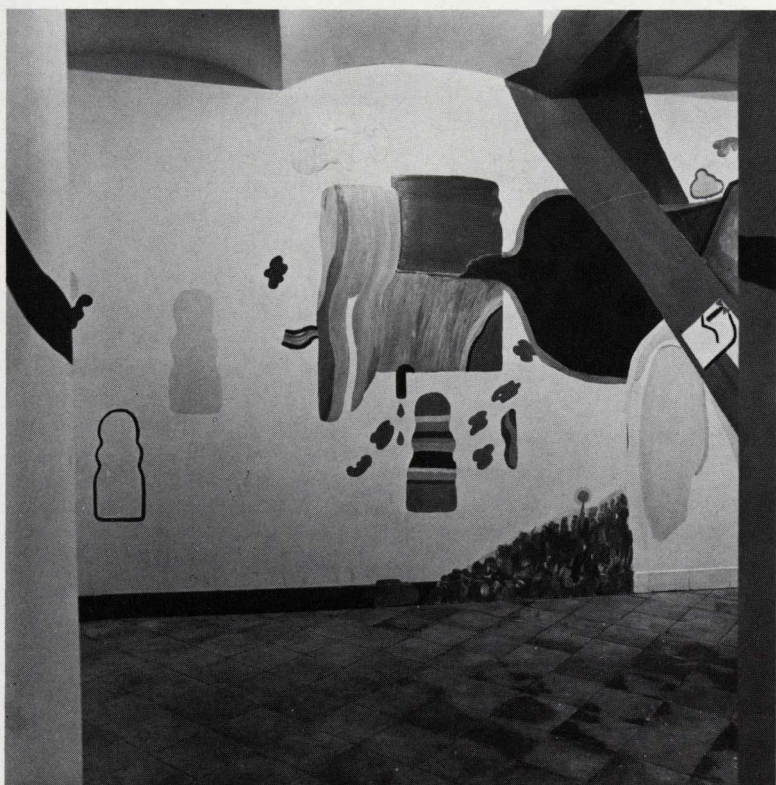
In een artikel over Beervelde en de nieuwe visie omschrijft Roland Jooris de kunst van Raveel, Elias, De Keyser en Lucassen als volgt:

*''Naast hun hoger vermelde belangstelling voor de alledaagse werkelijkheid en hun gehechtheid aan het medium schilderkunst werd hun werk ook nog gekenmerkt door de openheid in compositie, door het gebruik van zowel abstracte als realistische gegevens en schilderwijzen, door een vrij helder coloriet en door een relativerende houding t.o.v. elke doctrinaire stijl.''*

Juist door dit laatste element kunnen we toch heel wat verschillen onderscheiden. Elias en Lucassen vertrekken vanuit een grootstedelijke pop-cultuur. De Keyser en Raveel eerder vanuit een landelijke context. Raveel wordt vooral geboeid door de relatie tussen het schilderij en de omgeving. Zo moet voor hem 'het werk een voortzetting zijn van het leven.' In zijn schilderijen moet de confrontatie tussen kunst en werkelijkheid kunnen plaatshebben. Daarom voegt hij regelmatig echte voorwerpen toe aan zijn doeken. Raoul de Keyser abstraheert de realiteit door er fragmenten uit te nemen en die te projecteren op doek. Hierdoor blijven alleen nog kleurvlakken over en beperkte verwijzingen naar die realiteit zoals een tuinslang, een hoekschopvlaggetje, ... Zijn interesse voor de plastische mogelijkheden van het schilderij als object, maken dat zijn doeken regelmatig afwijken van de traditionele schilderijvorm. Elias en Lucassen zijn door de grootstedelijke context de meest Angelsaksisch georiënteerden van de vier. Hun schilderijen zijn vrolijk, luchtig, verhalend met bekende of doodgewone motieven: Mike Hammer, Jack the Ripper, een playboy...

Het gebruik van literaire thema's en de vermenging van figuratieve en abstraherende decoratieve elementen herinneren aan de kunst van de Engelsman David Hockney.

J.C.







**Etienne Elias (1936)**

**De bekroning van een provo**

1967

Olie op doek, 100 x 90 cm

Catalogusnummer: 3160

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Antwerpen

Op het schilderij *De bekroning van een provo* uit 1967 herkennen we een eerder bizar personage dat op een bank of een bed in een soort kamer zit. Achter dit personage zien we een doorkijk met een landschapje. De ruimte waarin de man zich bevindt, is een bijna zuiver schilderij kunstige ruimte en men heeft de indruk dat de bank met de deken er is omwille van de brede zwarte strepen die in hun directheid de vage kleuren van de man in reliëf plaatsen. Een zelfde directheid hebben de decoratie en de ronde vlek op het armbandje. De witte lijn omheen het raam lijst het landschap in en duwt het in tegenstelling met de perspectivische lijnen van de kamer a.h.w. naar voren. Voor Elias telt in die jaren vooral het plezier van het schilderen. Alles is mogelijk. Hij scheidt picturale verhalen waarin hippe personages, gordijntjes, speelgoedpaarden, voorwerpen ontleend aan de popcultuur en beelden uit de reclamewereld en uit de geschiedenis van de schilderkunst zonder complexen samen spelen met abstracte gegevens, met vierkanten, stippellijnen, decoratieve elementen en pijltjes. Het is een schilderij kunst die helemaal thuis hoort in het klimaat van die tijd.

Roland Jooris

## Het neorealisme in de Vlaamse literatuur

**B**ij de groei en de doorbraak van het neorealisme in de Vlaamse poëzie is een drietal literaire tijdschriften betrokken: "Ruimten" (1961–1973), "Yang" (1963–) en "Kreatief" (1966–).

"Ruimten" start als een literair tijdschrift met overwegende belangstelling voor de erfenis van de experimentele avant-garde. Het ontwikkelt zich tot de spreekbuis van een aantal realistische dichters met een groeiende interesse voor het sociale engagement in de poëzie en voor de Angelsaksische traditie van realiteitsbetrokken dichters. Belangrijker nog is hun aandacht voor ontwikkelingen in de plastische kunst: vooral voor pop-art en voor de kunst van Pol Mara. Niet enkel worden aan zijn werk verschillende essayistische beschouwingen gewijd, maar vanaf de derde jaargang (1964) prijkt op de omslag van ieder nummer een aquarel van Mara.

Dichters zoals Ludo Abicht, Patricia Lasoen (1948), Herman de Coninck (1944), Stefaan van den Bremt (1941) en Roland Jooris publiceren in het blad, maar het is vooral hoofdredacteur Luc Wenseleers (1943) die richting geeft aan het streven om de poëzie nauwer te laten aansluiten bij de alledaagse werkelijkheid. Hij doet dat zowel in een groot essay over "Pop-art en het beeld van de eigentijdse mens" (1966) als in enkele direct op de pop-art geïnspireerde collagegedichten.

Ook in "Yang" en "Kreatief" laat de invloed van de plastische kunst zich gelden, vooral onder invloed van Roland Jooris (al enige tijd bevriend met schilders zoals Raveel en De Keyser) en van de kunstcriticus Roland Patteuw. Evenmin als bij "Ruimten" is hier de invloed van de schilders op de dichters rechtstreeks.

Zij vormen met hun werk één factor in de bewustmaking van nieuwe mogelijkheden. Dat die verwantschap wel degelijk van weerszijden wordt gevoeld, blijkt uit enkele gezamenlijke manifestaties. Daarnaast ontwerpen de betrokken kunstenaars meer dan eens een illustratie of omslagontwerp voor bundels en tijdschriftnummers.

Aan de ene kant staan schilders zoals Roger Raveel, Raoul de Keyser, hyperrealisten zoals Antoon de Clerck of een eigenzinnig naïef schilder zoals Joseph Willaert. Aan de andere kant dichters zoals Roland Jooris, Daniël van Ryssel en in mindere mate Patricia Lasoen.

In wezen is evenwel de plastische context waarbinnen de neorealistische poëzie in Vlaanderen ontstaat veel ruimer en internationaler. Het gaat om een amalgaam van objectkunst, pop-art, nieuwe figuratie, Nouveau Réalisme, hyper-realisme (de kunstenaar schildert als een fotografische reproductie elementen uit onze moderne westerse cultuur) en zelfs – bij Roland Jooris – land art (kunstwerken gemaakt met en in het landschap) en minimal art (een neutrale onpersoonlijke kunst gebaseerd op mathematische structuren en meetkundige vormen).





**Pol Mara (1920)**  
**Cellule bleue illuminée**

1968  
Olie op doek, 195 x 125 cm  
Privé-verzameling

Dit schilderij illustreert een artikel over Pol Mara in het tijdschrift "Ruimten" (september 1973). *Cellule bleue illuminée* is een mooi voorbeeld van de kunst van Mara: zowel koloristisch als plastisch verfijnd scheidt hij een erotische droomwereld waarin hij de vrouw eenzaam en kwetsbaar voorstelt.

De herwaardering van eenvoud, van aandacht voor de gewone dagelijkse dingen, de wil om kunst van zijn voetstuk te halen en weer te integreren in het dagelijkse leven kunnen gelden als gemeenschappelijke kenmerken die deze verschillende kunstrichtingen aantrekkelijk maken voor de neorealistische dichters. Wanneer Lionel Deflo, hoofdredacteur van "Kreatief", in 1969 als speciaal nummer van zijn blad een "dokumentatie" over "Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen" brengt, stelt hij aan een reeks dichters onder meer de vraag naar parallellen met de plastische kunst. Een greep uit de antwoorden:

Roland Jooris:

*"Belangrijk was dat deze schilders geen hiërarchie meer tussen de dingen erkenden, dat ze de werkelijkheid als werkelijkheid ervoeren. Een betonmuur, een Kuifjesalbum, een voetbalveld, een tuinslang, Lenin, oorlog, natuur, een vogelkooi, de stad, een wielervedstrijd behoren alle tot ons leefmilieu en zijn alsdusdanig tot kunst te verwerken. Een democratische en tevens relativerende houding t.a.v. de gegevens en het materiaal zouden we kunnen zeggen. Het feit dat ze met de eigen omgeving gingen werken, dat hun kunst zich niet van die omgeving wenste te distantieëren heeft zeker een invloed gehad op bepaalde nieuwe dichters in Vlaanderen en in ieder geval op mij, daar waar ik heel het wordingsproces van die nieuwe visie creatief heb meegemaakt. Andere parallellen tussen de nieuwe poëzie en de nieuwe visie zijn: de direktheid in de schrijfwijze, het gebruik van de konkrete realiteit, het zoeken naar eenvoud, het spelelement, de humor, de vlucht voor het artistiekegerige en het esthetische, het volkse."*

Daniël van Ryssel:

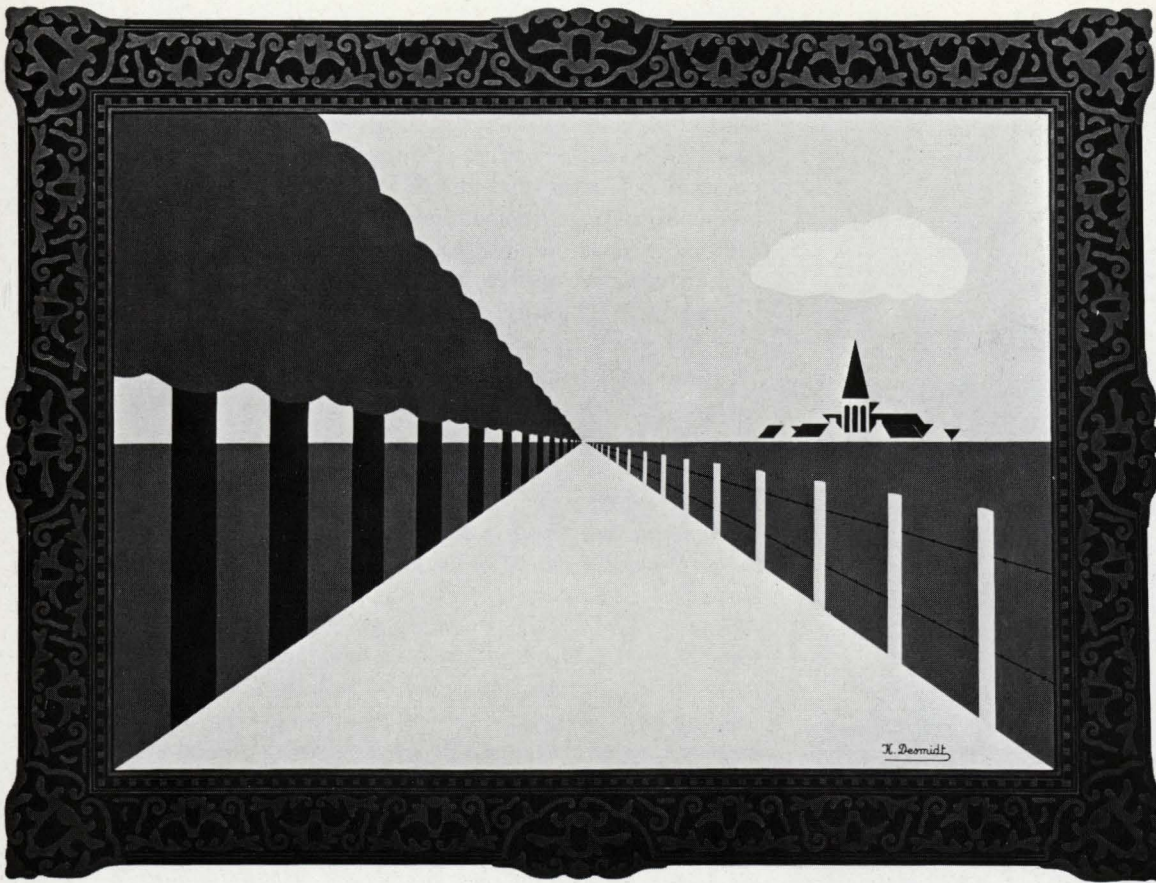
*"Hoewel ik hen allen evenzeer waardeer, voel ik mij toch het nauwst verwant met Joseph Willaert, omdat zijn manier van waarnemen het meest met de mijne samenvalt en omdat de helderheid van zijn schildertechniek om ongekomplieerde facetten van de werkelijkheid uit te beelden het dichtst mijn manier van schrijven benadert."*

Herman de Coninck;

*"Overall echter is er invloed van die gewijzigde houding t.o.v. de realiteit. Ik denk dat het in beide gevallen (pop-art en nieuwe poëzie) de werkelijkheid is die het materiaal aanbrengt. In pop-art kunnen dat gebruiksvoorwerpen zijn, die de traditionele plastische materialen vervangen. In de poëzie is dat vormelijk de spreektaal, het parlandisme, dat de plechtige ingewijzentaal heeft vervangen, en inhoudelijk de gewone, haast banale ervaringsgegevens van elke dag, die alleszins toegankelijker zijn dan 'allerindividueelste emoties'."*

Met uitzondering van Roland Jooris, gaat het telkens eerder om het aanvoelen van eenzelfde sfeer, een mentaliteit dus, dan om een echte beïnvloeding. Wel vinden de dichters voor hun werkelijkheidsgerichte poëzie steunpunten en een verantwoording in de kunst, zowel in de Amerikaanse pop-art als in het Europese Nouveau Réalisme... en ook in de meer gemoedelijke nieuwe visie van Raveel en zijn collega's.





Joseph Willaert (1936)

Schilderij

Olie op doek, 206 x 295 cm

Catalogusnummer: K 504

Provinciaal Museum voor Moderne Kunst,  
Oostende

*Kleurboek "In Vlaanderen"*

*staat een bakstenen huis  
met groene kozijnen  
en witte gordijnen  
en duiven op het dak*

*een vierkant voortuintje  
met viooltjes en salvia's  
en een bonte kabouter  
met twee geraniums in de armen*

*naast het huis een open hek  
en een fiets tegen de zijgevel  
en van de muur tot de kerselaar  
een waslijn met voetbalkousen*

*stap eens binnen deze zomer  
we zullen samen oogstappels plukken  
en op zondag na o. l. v. hemelvaart  
is er kermis en koers in het dorp*

Daniël van Rijssel

## Roland Jooris

Heel anders liggen de zaken bij Roland Jooris. Na een debuut in de sfeer van de jaren '50 publiceert hij in 1967 'Een verpakte gedachte': elf gedichten op dik grijs karton, typografisch verzorgd door Antoon de Clerck, in een kleurrijke doos van Raoul de Keyser. In bijna elk gedicht wordt naar een schilder verwezen: Picasso, Permeke, Al Held, Lucassen, De Keyser, Raveel, Bruegel, Oldenburg en Indiana. Deze uitgave is het resultaat van een intense belangstelling voor de ontwikkelingen in de schilderkunst en van vriendschap met enkele schilders, vooral Raveel en De Keyser. In 1966-1967 is Roland Jooris ook aanwezig bij de fameuze beschildering van de keldergangen in het kasteel van Beervelde. Samen met en onder leiding van Roger Raveel weten Raoul de Keyser, Etienne Elias en Reinier Lucassen deze ruimten om te vormen tot een plastisch environment. Jooris treedt op als klankbord en woordvoerder. Hij ziet als het ware de Amerikaanse pop-art en het Franse Nouveau Réalisme voor zijn ogen plaatsvinden.

De volgende bundels 'Een konsumptief landschap' (1969) en 'Laarne' (1971), ontstaan voor een groot deel uit zijn omgang met de plastische kunst. Maar het blijven gedichten: taalkunst en geïnspireerd door de werkelijkheid. In het spanningsveld tussen die drie hoeken zoeken zij hun weg: taal, werkelijkheid en kunst. Het zijn gedichten over confrontaties, over lichte botsingen, over breukvlakken tussen natuur en cultuur, tussen een agrarisch milieu en de verstedelijking, tussen een idyllisch romantisch beeld van de werkelijkheid en die

ontnuchterende werkelijkheid zelf. Maar ook tussen de realiteit zoals die zich voordoet als visueel kunstwerk en de werkelijkheid zoals ze opgeroepen en vervormd wordt door de taal:

*Kleurvelden bijgenaamd koren.  
Motoren geuren niet. Zij effenen  
het landschap tot zijn enige  
vorm: een functioneel  
niveau,  
waarlangs de koetjes grazen.*

*Een economisch lachje,  
's avonds in het hoevedonker,  
ontmaskert het maanlicht  
als teeltbare energie.*

De eerste strofe van dit gedicht zit vol van die lichte breuken. Ze verspringt voortdurend van kunst (kleurvelden, vorm), naar natuur (koren, geuren, landschap, koetjes, grazen), naar de functionaliteit van de techniek (motoren, effenen, functioneel niveau).





**Reinier Lucassen (1939)**  
**Portret van A.F. als Mike Hammer**  
 1971  
 Acryl op doek, 160 x 130 cm  
 Catalogusnummer: 82 MHK 180  
 Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

De Nederlandse schilder Reinier Lucassen is lange tijd geboeid geweest door de manier waarop we de dingen waarnemen. Wat zien we eigenlijk wel en vanuit welk standpunt of gezichtspunt bekijken we het? Hij wou in zijn schilderijen elke eenzijdige zienswijze op losse schroeven zetten en de absolute van elke stijl relativeren. Op het schilderij *Portret van A.F. als Mike Hammer* merken we hoe hij de gegevens in diverse stijlen vertaalt. Bovenaan verwijzen de parallelle horizontale en verticale kleurbanden naar de wetmatigheid van de geometrische kunst, de wand met het

bloemenmotief is decoratief en een beetje Matisse-achtig weergegeven. In de strenge lijnen van het raam zien we een prentkaartachtig landschapje terwijl de zakelijk geschilderde man zich als een vreemdeling in het geheel gedraagt. Het plantje is dan weer in voorzichtig losse toetsen, bijna abstract neergezet. Enigszins onopvallend links onderaan lezen we het woord "tafel". Wat doet het daar eigenlijk? Verwijst het naar een tafel die er niet is of staat het daar maar als een zelfstandig woord dat evenzeer een ding is? Misschien stelt hij hiermee de naar de werkelijkheid verwijzende betekenis van de andere elementen in vraag. Misschien wil hij hiermee beduiden dat ook zij eigenzinnige en louter zelfstandige beeldende gegevens zijn.

Roland Jooris

**A**ndere gedichten verbinden deze nieuwe wijze van kijken en schrijven uitdrukkelijk met parallellen in de plastische kunst. Met *De Keyser* die de kalklijnen op een voetbalveld "verandert" in een compositie van wit en groen. Met de eenvoudige aanwezigheid van een minimaal object in de ruimte, met Marcel Duchamp die een fietswiel uit zijn context haalt. Met een boomgaard die plots een kunstgalerie wordt en toch een boomgaard blijft, "een koele plek in het gras". Maar zoals ieder dichter die zich serieus wil meten met de plastische kunst, stoot ook Jooris op de grenzen van wat in taal mogelijk is. Vooral in "Laarne" wordt duidelijk dat Jooris heeft nagedacht over wat er eigenlijk in de poëzie gebeurt. In een interview zei hij daarover:

*"Toen ik aan die bundel Laarne werkte, was ik inderdaad bezig met de relatie tussen object en het woord als symbool van dat object en ook met het woord als concreet gegeven. De experimentelen hadden het woord zijn absolute vrijheid geschonken, ze hadden het van zijn versleten betekenis bevrijd. Ik wou nu het woord zijn eigen betekenis terug geven. Ik wou het terug gebruiken in oorspronkelijke frisheid d.w.z. om het ding op te roepen waarvoor het staat. Het woord dat als de vinger van een kind naar het ding wijst.*

*Herman de Coninck heeft eens geschreven (in een recensie over mijn bundel Laarne) dat bij Claus het woord gras hem altijd aan vrouwen deed denken en bij mij alleen maar aan gras. Dat vond ik heel juist gezien. Dat wou ik juist, dat het woord gras alleen maar aan gras doet denken. Maar tegelijkertijd wou ik dat enigszins relativeren door erop te wijzen dat zo een woord op zichzelf ook een concreet gegeven is, dat bestaat uit een x-aantal letters op wit papier en dat in werkelijkheid het ding niet is dat het oproept. Het duidelijkst heb ik dat geformuleerd in het volgende gedicht:*

*koren nog altijd  
 koren: een woord  
 met een landschap  
 ernaast.*

**D**e afdeling "Wetmatigheid en toeval" uit dezelfde bundel brengt een probleem op de voorgrond, dat op een andere manier nauw aansluit bij Jooris' interesse voor plastische kunst. De twee delen van de titel roepen immers ook verwante begrippenparen op als orde en chaos, vorm en vormeloosheid, kunst en natuur. Het eerste gedicht uit deze reeks illustreert goed waarover het gaat. Een huis, een boom en een dorp worden opgeroepen als geometrische vlakken en lijnen, "kubistisch op zoek naar structuur". Maar nooit echt voltooid,

*want daar valt een blad  
 van een boom, ginds  
 geurt de mesthoop nog  
 steeds, een kat loopt  
 de melkpan omver en  
 een duif bevlekt kirrend  
 je blikveld.*



Zo worden hooioppers in het landschap als werken van de minimal kunstenaar Robert Morris en op de akkers trekken landbouwers "de lijnen van Mondriaan". En een appel is zowel een vrucht om in te bijten als een cirkel met rood en groen én bovendien een woord op papier.

Intussen blijft Roland Jooris ook actief betrokken bij plastische activiteiten en happenings.

Zo schrijft hij in 1971 "Ode aan de Leie", terwijl Raveel doorkijkzwanen op de rivier laat drijven. In 1972 exposeert hij in Gent gedichten op doek. Nog in 1972 verschijnt het kleine bundeltje "More is less", met vijf gedichten van Jooris en vier zeefdrukken van Raoul de Keyser. De gedichten worden, op één na, later opgenomen in "Het museum van de zomer" (1974).

Die intrigerende titel verklaart Jooris als volgt:

*"In een museum toont men kunstwerken, sculpturen, tekeningen, schilderijen, projecten. Ik werd echter geboeid door allerlei dingen om me heen (vooral in de natuur) die me, door de evolutie van de tijd, meer en meer geïsoleerd voorkwamen en mijn aandacht niet meer loslieten.*

*Een haag, een boom, een hooiopper, een door mensen gelopen weg, dat zijn altijd intrigerende dingen voor mij geweest. Hun vanzelfsprekendheid maar toch mysterieus karakter heeft steeds mijn aandacht gaande gehouden. Ik wou ze in taal opnieuw ontdekken, ze in taal aanwezig maken, of ze via taal even aanraken en tot kunst verklaren".*

Het eerste gedicht "Katalogoog" is al meteen typerend. Drie kunstwerken, genummerd als in een catalogus, worden getoond/beschreven: een korenveld, een haag en een gracht.

*onopvallende skulturen  
in het Museum van de Zomer  
gezien:*

1) een **KORENVELD** in fijne

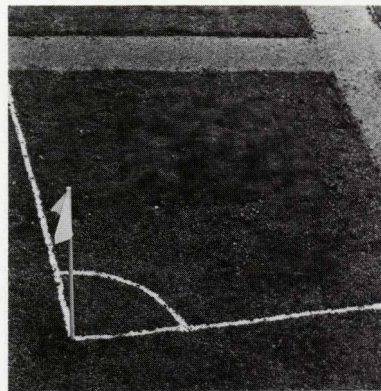
*lijnen tot waar het gras  
begint  
collectief in de avondwind  
lichtjes buiten zijn vorm buigend,  
maar voelbaar  
geometrisch  
in zijn ruwe hoeken  
geduwd*

2) een **HAAG**, eventjes

*bijgeknipt ziet men  
ze weer, donkergroen  
zwijgend tegen het  
lege licht van de  
avond*

3) een **GRACHT**, bijna

*onmerkbaar kruipt er  
het donker in.*



#### **Raoul de Keyser (1921)**

##### **Voetbalhoek**

1971

*Situatie op het grasveld van de binnentuin van het Groninger Museum, Groningen*

In maart 1969 worden enkele kunstenaars uitgenodigd om in de Dulciafabriek te Zottegem een plastisch gebeuren op touw te zetten. Raoul de Keyser behoort tot de deelnemers en ontwerpt er voor het eerst een voetbalhoeksituatie die bijna programmatisch zijn bekommernissen als beeldend kunstenaar uitdrukt. In een goed onderhouden gazon laat hij schijnbaar

lukraak een hoekje van een voetbalveld met ditto vlaggetje aanbrengen. Een cornerpunt van een voetbalveld wordt op ware grootte overgebracht. Door het isoleren van een bepaalde gezichtshoek op het voetbalveld en die binnen een andere context te brengen, verwezenlijkt De Keyser hier een situatie die enerzijds als een slordig achtergelaten ding zich in het gazon integreert, anderzijds door de plaatsing en de betekenis de orde ervan verstoort. Sinds die eerste cornersituatie in 1969 heeft hij er nog drie aangebracht: in 1970 in de binnentuin van het Groninger Museum n.a.v. de tentoonstelling van zijn werk aldaar; in 1971 op het gazon van het Koninklijk Atheneum te Deinze en eveneens in 1971 in een boomgaard te Zaffelare. Hier zit u een beeld van de cornersituatie in Groningen. Er hoorden ook voetbalveldgeluiden bij. Men zag vanuit de glazen gang, die vanuit zaal I naar zaal II in het Groninger Museum loopt, de voetbalhoek in de grasmat liggen. De aanwezigheid van gejuich en geroep, geluiden gecapteerd op een zondags provinciaal voetbalveld, brachten de toeschouwers in de glazen gang in een voetbalveldsfeer en vestigden tevens de aandacht op de cornersituatie buiten.

Roland Jooris

Eigenlijk gaat Jooris hier nog een stapje verder dan de land art, die het toch altijd nog moet hebben van een ingreep in het landschap, hoe miniem ook. Die ingreep is hier het kijken zelf. En daarna natuurlijk ook het gedicht daarover. Maar is het wel "daarover"? Je kan het niet echt zeggen. De spanningen in zo'n gedicht zijn evengoed die tussen de woorden als die tussen de dingen waarnaar die woorden verwijzen. Dat is precies de hele pointe van de poëzie: een poging om in taal een ding te maken waarin de onderlinge relaties tussen woorden eenzelfde gevoel oproepen – even direct en helder – als een ervaring in de natuur. Terwijl de verwijzing toch nodig blijft. De wil om de dingen in het gedicht a.h.w. intenser aanwezig te stellen dan ze in de werkelijkheid zijn, leidt naar een stilistische versobering, die in de latere bundels een uiterste grens zal naderen. Maar ook in "Het museum van de zomer" staan daarvan al sterke voorbeelden, zoals het gedicht "Minimal":

*Vogel wipt.  
Tak krakt.  
Lucht betreft.*

*Bijna niets  
om naar te kijken  
en juist dat  
bekijk ik.*

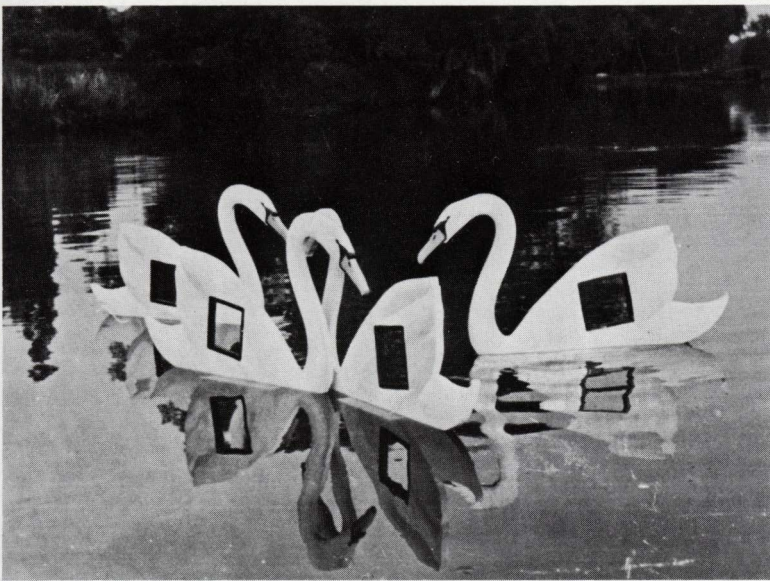


Wat Jooris doet met de taal, enkele woorden samenzetten bijvoorbeeld, een lidwoord weglaten, een inversie in een zin gebruiken, is even onopvallend en subtiel als wat een kunstenaar als Richard Long doet met de natuur waarin hij wandelt of fietst:

*hij stelt zijn fiets  
tegen een paal  
hij neemt grote gladde keien  
uit een ondiep riviertje  
en legt iets abstrakt  
in het gras: een  
cirkel bvb.*

De confrontatie van de Vijftigers met de werkwijze van de Cobraschilders heeft ertoe bijgedragen dat zij de mogelijkheden van het poëtisch taalgebruik verleggen en verrijken. Zo ook komt Jooris langs de schilderkunst tot een uitgezuiverde omgang met de taal. Op dat punt heeft hij zijn picturale steunpunten niet meer nodig en scheiden zich opnieuw de wegen.

H.B.



**Roger Raveel (1921)**  
**De zwanen van Brugge**

*Vier objecten, olieverf op multiplex en  
mixed media,  
ca. 4 x (54 x 95 x 10 cm)  
Privé-verzameling*

De vier zwanen die u hier op de Leie ziet drijven maken deel uit van Raveels inzending voor de Brugse Triënnale in 1971. Stel u voor: vier zwanen op ware grootte, in hout uitgezaagd en realistisch met toch iets te duidelijke penseelstreken geschilderd, in het midden van hun lijf een schuinopstaand vierkant, open en met zwart omrand, in hun sterk plastische aanwezigheid wedijverend met de echte

zwanen die men op de Brugse reien kan bewonderen en die bij het tijdloze beeld van Brugge horen. Met die inzending wou Raveel zijn kunst rechtstreeks doen dialogeren met die omgeving. Dit werk lokt heel wat controverse uit: het wordt door het stadsbestuur verwijderd en na heel wat protest uiteindelijk weer te water gelaten. Het zit inderdaad vol dubbele bodems, niet enkel op plastisch maar ook op inhoudelijk gebied. Men ziet er kritiek in op de toen nog heersende vervuiling van het water van de reien en op het verledenzieke karakter van de stad. Voor Raveel telt vooral het intrigerende spel tussen werkelijkheid en illusie, tussen kunst en realiteit.

Roland Jooris

In deze aflevering zijn die momenten aan bod gekomen waarop de wisselwerking tussen plastische kunst en literatuur meer dan zuiver toevallig was. Er werd bewust gekozen voor drie momenten in de geschiedenis van de Nederlandse poëzie, waar impulsen vanuit de kunst een belangrijke rol speelden. Zowel bij Van Ostaijen als bij de Vijftigers en de neorealisten waren de ontwikkelingen in de plastische kunst steunpunten en voorbeelden voor de dichters.

Door deze invalshoek blijven andere vormen van samenwerking onbesproken: boekillustraties, kaftontwerpen, literaire kunstcritiek, bibliothele edities, ... Er zou ook een mooie portrettengalerij te maken zijn van schilder-schrijvers: Claus, Lucebert, Gils, Conrad, Boon, Snoek en anderen.

Maar hier beoogden wij iets anders. Wij wilden het hier hebben over die ogenblikken waarop de dichters – in een poging om niet achter te blijven bij de schilders – de grenzen van hun taal verleggen en zich hierdoor des te meer bewust worden van hun eigen medium.

Zoals K. Schippers in dit gedicht, dat heen en weer blijft schommelen tussen kunst en taal:

**HET EERSTE KUNSTWERK VAN TAAL VOOR DE  
COLLECTIE PEGGY GUGGENHEIM**

*Postzegels, sigarenbandjes, stenen,  
schelpen, flesjes, lucifersmerken,  
munten, sportplaatjes en suikerzakjes  
spartelen in taal krachteloos  
om hun anders zo duidelijke identiteit,  
maar ontsnappen hier niet  
aan een ander geheel:  
een punt achter de tekst  
en de verzameling woorden  
is compleet.*

H.B.



In België interesseren René Magritte (1898-1967) en Marcel Broodthaers (1924-1976) zich voor de relatie tussen woord en beeld. Beiden zijn schatplichtig aan het intellectueel dadaïsme van Marcel Duchamp en houden zich vooral bezig met het probleem van de naamgeving. Magritte spreekt over "het verraad van de beelden": een geschilderde afbeelding van een voorwerp is niet gelijk aan het voorwerp zelf, daarom schrijft hij in een schoolschrift, onder de nauwkeurig geschilderde afbeelding van een pijp "Ceci n'est pas une pipe". Maar Magritte gaat nog verder. In "De sleutel der dromen" schildert hij een paard, een wandelstok, een melkkan en een reiskoffer en schrijft daaronder respectievelijk "de deur", "de wind", "de vogel" en "de koffer". Alleen bij de koffer stemmen woord en beeld overeen. Hiermee roept Magritte vragen op naar de zin van de naamgeving. In zijn literaire schilderkunst wil hij aantonen hoe nietszeggend begrippen kunnen zijn.

Marcel Broodthaers steekt zijn bewondering voor Magritte niet onder stoelen of banken en zoekt voor een belangrijk deel van zijn oeuvre inspiratie bij Magritte. Broodthaers wordt niet zozeer geboeid door het binnendringen van droom en fantasie in de realiteit, maar eerder door het verstoren van deze droomwereld door banaliteiten zoals letters, woorden, voorwerpen, ... In zijn "Musée d'Art Moderne", Section des Figures, Der Adler von Oligozän bis heute" (1972) staat onder ieder voorwerp de tekst "Dit is geen kunstwerk". Hiermee verwijst hij naar Magrittes "Ceci n'est pas une pipe" en ook naar de "ready-mades" van Marcel Duchamp die op een willekeurige wijze eenvoudige dingen zoals een urinoir tot kunstwerk promoveerde. Hij stelt zich niet alleen vragen over de greep van de taal op de dingen, maar ook over de maatschappelijke processen die de kunst tot een bijna zuiver financieel en economisch gegeven maken. Dit wordt duidelijk in de plaat "Museum": een reeks goudstaafjes met daaronder telkens de naam van één van de grote meesters uit onze kunstgeschiedenis. Door een spel van dubbele bodems stelt Broodthaers de overdreven waarde die kunst wordt toegemeten aan de kaak. Broodthaers heeft echter ook een romantische voorliefde voor typografie en oude (school)platen. In de traditie van Duchamps "ready-mades" brengt hij wijzigingen aan in de teksten van die platen. Hierdoor stelt hij, net zoals Magritte, vragen bij de relatie van taal en beeld.

In het verlengde van de concrete poëzie (Paul van Oostaijen, Guillaume Apollinaire, ...) ontstaat voornamelijk in België en Italië de poesia visiva. In de poesia visiva wordt door typografie en compositie het woord ondergeschikt aan het beeld. Nochtans is deze poëzie geen zuivere typografie, maar eerder een versmelting van woord en beeld. De schrijftuur wordt vervangen door het beeld, een grafiek, een foto, een tekening, een collage...

De Nederlandse dichters noemen deze visuele poëzie een "totaalpoëzie". In Antwerpen is de dichter/historicus Paul de Vree (1909-1982) de centrale figuur, met in zijn zog jongeren zoals Ivo Vroom, Mark Insingel en Ludo Frateur.

Bij De Vree versmelten woord en beeld tot één samenhangend geheel zonder dat de boodschap verloren gaat in een plastisch of literair formalisme. Want poesia visiva is een uitgesproken politiek bewuste en sociaal-kritische kunst, gericht tegen militarisme, geldzucht, mediamanipulatie, ...

**Paul de Vree (1909-1982)**

**Portfolio "Poesia Visiva"**

1979

Dertien zeefdrukken, 43 x 61 cm

Antwerpen, De Zwarte Panter

"In zijn *Poesia Visiva* toont Paul de Vree pp. het gelaat van de moraliteit, van de man die getuigt over de zeden van zijn tijd en zich met schrijnende luciditeit de vraag stelt of morgen een nieuw leven zal inluiden. Of zal na een zomer slechts het eenzame leven van de herinnering beginnen? Het aardse bedrijf, zijn wetmatigheden en mechanismen zijn de dichter niet onbekend - en de tekens die hij aan de wand zet zijn de nog smeulende getuigenissen van zijn hevig oploeiend engagement met de dingen des levens." Henri-Floris Jaspers pp., slotwoord van de portfolio.



**Marcel Broodthaers (1924-1976)**

**Les animaux de la ferme**

1974

Offset op karton, 82 x 61 cm

Heidelberg, Editions Staeck

Catalogusnummer: 83.61 XXXI

Groeningemuseum, Brugge

Marcel Broodthaers had een grote voorliefde voor oud, typografisch verzorgd drukwerk, zoals schoolplaten. In *Les animaux de la ferme* bouwt hij verder op René Magrittes "Verraad van de beelden". We zien verschillende soorten runderen, maar daaronder lezen we de namen van automerken. Het is Broodthaers echter niet alleen te doen om vragen te stellen naar de conventie van de naamgeving, maar het is ook een ironisch taalspel: de auto als "heilige" koe...





**Fred Bervoets (1942)**  
**De dood van een krijger**  
 1982

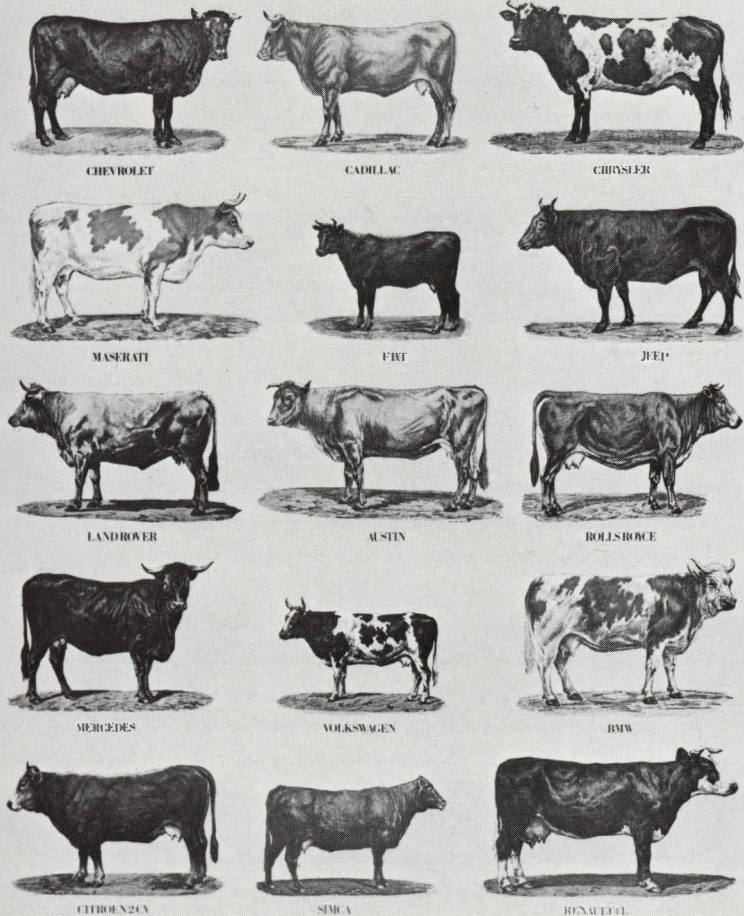
*Olie op doek en paneel, 320 x 390 cm*  
*Catalogusnummer: K 917*  
*Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende*

Bervoets' *De dood van een krijger* behoort tot een groep werken waarin de gruwel van de oorlog aan de kaak wordt gesteld. Met een brede, snelle penseelvoering, een rijk koloriet en zonder rekening te houden met de grenzen van het doek (waar het te klein is, wordt wel een stuk aangezet) encenseert hij een gewelddadige ophoping van menselijke gedochten die elkaar te lijf gaan. Bervoets probeert de toeschouwer door hem de bestialiteit van de oorlog voor te spiegelen.

ENSEIGNEMENT AGRICOLE

TABLEAU A

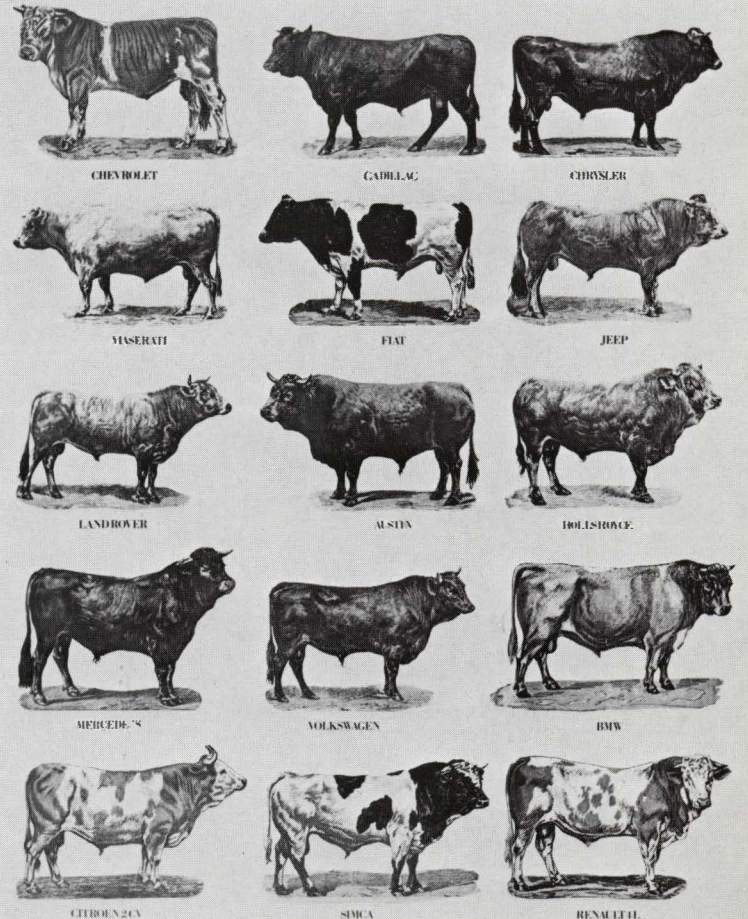
## LES ANIMAUX DE LA FERME



ENSEIGNEMENT AGRICOLE

TABLEAU B

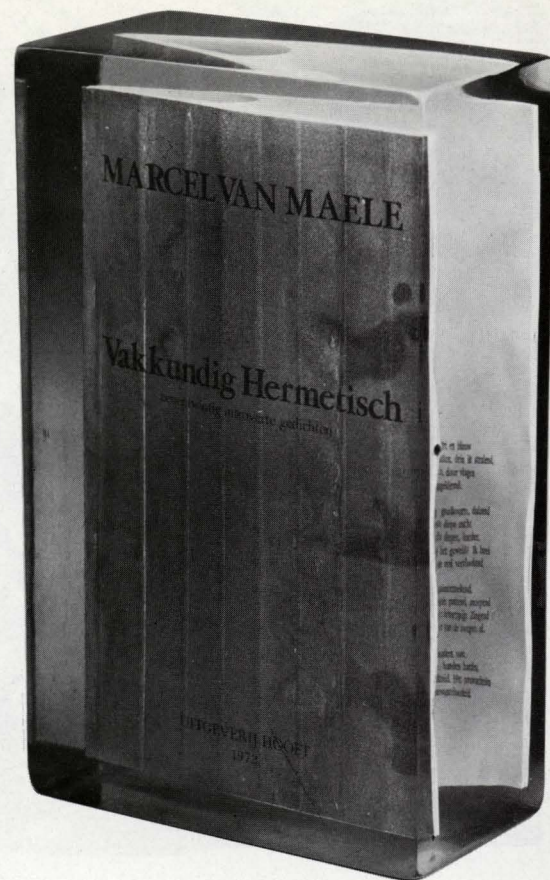
## LES ANIMAUX DE LA FERME





Ook na de nieuwe visie en het neorealisme blijft een aantal dichters zeer nauw betrokken bij de plastische kunst. Voor een evaluatie is het nog te vroeg. Graag toch even aandacht voor de galerij "De Zwarte Panter" die zich binnen het Antwerpse culturele leven heeft ontpopt tot een heus ontmoetingscentrum voor artiesten uit verschillende disciplines: beeldhouwers, schilders, acteurs, cineasten en natuurlijk ook schrijvers. Het is dan ook logisch dat dit uitmondt in vruchtbare samenwerkingen tussen kunstenaars en literatoren. Tussen dichter Marcel van Maele (1931) en de schilder Fred Bervoets (1942) bestaat een opvallende artistieke eensgezindheid. Ze hebben elkaar leren kennen in "De Zwarte Panter". In 1976 geven ze samen de map "In rep en roer" uit. Er volgen er nog vier, waarvan de laatste de macabere titel draagt "Tijd zat in het gat van de dood". De samenwerking tussen Van Maele en Bervoets is individueel en staat buiten elk georganiseerd verband. Ze vertonen een enorme menselijke en artistieke eensgezindheid: opstandig, bitter tegenover het maatschappelijk bestel, sociaal geëngageerd en gebonden aan een persoonlijke vrijheid.

J.C.



Tijd zat...

Van op de rand in de diepte staren  
naar dit eens zo dik in de verf gezette  
vliedende ogenblik, zodat de tijd verkleurt  
en eindeloos uitdeint in een ruw  
ruarter dan het ruartere ruart.

In die materiele ruimte, verweg van het tikken  
van het verduet, verweg van verstikkende  
gevoelen, verweg van verslindende  
berichten en weerrinwekkende woorden,  
verweg...

"Dit is de eerste stap naar een volwaardig  
burgerschap!" riep de voorbijganger en hij  
verstopte zich onder de met bloed besmeerde  
mantel van het gerag en ruchtte:  
"Een mens is maar een mens."

Dan maar opnieuw met blaffend geduld  
de monsters stielend bekijken, de aloude  
wetten van het weten met de voeten treden,  
de grenzen verleggen tot voorbij de meizes  
van plezier, tot dan de rand  
van het zwarte gat.

"Dit is een doorgestoken kaart!\"",  
riep de voorbijganger nog.

marcel van maele



**Marcel van Maele (1931)**  
**Vakkundig hermetisch**

1973  
21,5 x 13 x 7 cm  
Privé-verzameling

Marcel van Maele heeft nooit zijn bewondering voor Marcel Broodthaers verborgen. Directe verwijzingen naar laatstgenoemde treffen we dan ook regelmatig aan in het plastisch oeuvre van Van Maele.

Eén van Broodthaers' eerste werken is "Pense-bête": de restoplage van zijn gelijknamige dichtbundel ingegoten in een blok gips. Aldus kan de bundel niet meer gelezen worden en bezit hij enkel nog een plastische waarde. Met *Vakkundig hermetisch* heeft Van Maele iets gelijkaardigs gedaan: een dichtbundel wordt tot plastisch object gemaakt door hem vakkundig in te laten gieten in een blok polyester waardoor de bundel hermetisch is afgesloten van de buitenwereld.

**Herkomst van de foto's en  
ektachromes**

ACL, Brussel:  
p. 41-80, 47 (rechts), 49 (boven), 51, 62 (onder), 70  
Stedelijk Museum, Amsterdam:  
p. 42, 45, 56  
AMVC, Antwerpen:  
p. 46, 48 (onder)  
NAM, Luik:  
p. 48 (boven)  
P. Labarque, Outrijve:  
p. 49 (onder)  
MHK, Gent:  
p. 52, 53 (onder), 65 (onder), 67, 73  
S. Vandercam, Mercatorfonds, Antwerpen:  
p. 55 (links)  
J. Luyten, Antwerpen:  
p. 55 (rechts), 76, 78 (boven en onder)  
KMSK, Antwerpen:  
p. 57, 60-61 (boven), 65 (boven)  
KULC Kortrijk, J. Luyten, Antwerpen:  
p. 59, 60-61 (onder), 62 (boven)  
K.J. Geirlandt, Brussel:  
p. 60  
PMMK, Oostende:  
p. 66, 72, 77 (boven)  
Heirman Graphics, Sint-Martens-Latem:  
p. 68 (onder en boven), 69 (onder en boven)  
R. van den Boom, Antwerpen:  
p. 71  
ICC, Antwerpen:  
p. 74  
G. van Damme, Gent:  
p. 75  
Groeningemuseum, Brugge:  
p. 77 (onder)  
  
p. 53 (boven): onbekend

**Marcel van Maele (1931) en  
Fred Bervoets (1942)**  
**Portfolio "Tijd zat in het gat van de  
dood"**

1985  
*Vijf offset-litho's (Fred Bervoets) en  
een handgeschreven gedicht  
(Marcel van Maele), 41 x 30 cm  
Antwerpen, De Zwarte Panter*

**Bibliografie**

W. Stokvis,  
*Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis  
in de kunst van na de tweede wereldoorlog*,  
De Bezige Bij, Amsterdam, 1974

Tentoonstellingscatalogus,  
*De jaren '60 - Kunst in België*,  
Centrum voor Kunst en Cultuur,  
Sint-Pietersabdij, Gent, 1979

R. Jooris,  
*Roger Raveel en Beervelde*,  
Veys, Tielt, 1979

"De tekst uit de verf. Over het gebruik van  
woorden in schilderijen" in: *Openbaar  
Kunstbezit (Nederland)*, 1979, jg. 23, nr. 5

P. Thomas,  
*Woord en beeld. Drie strekkingen in de  
Nederlandse poëzie en de schilderkunst na  
1945*, Lannoo, Tielt-Amsterdam, 1980

Tentoonstellingscatalogus,  
*België-Nederland, knooppunten en  
parallelle in de kunst na 1945*,  
Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1981

J.F. Buyck en H.-F. Jespers,  
"Paul van Ostajien en de beeldende  
kunsten" in: *Openbaar Kunstbezit in  
Vlaanderen*, Antwerpen, 1981, jg. 19, nr. 2

K.J. Geirlandt,  
*Kunst in België na 45*,  
Mercatorfonds, Antwerpen, 1983

Tentoonstellingscatalogus,  
*Informe kunst in België en Nederland  
1955-1960*, Koninklijk Museum voor  
Schone Kunsten, Antwerpen, 1984

H. Brems,  
"Raakpunten tussen Nederlandse poëzie en  
beeldende kunst sinds 1945" in: *Ons  
Erfdeel*, 1984, jg. 27, nrs. 1 en 2

Tentoonstellingscatalogus,  
*Drie maal panter in druk*,  
Archief en Museum voor het Vlaamse  
Cultuurleven, Antwerpen, 1986  
V.C.C. De Brakke Grond, Amsterdam, 1986

Lay-out:  
Rob Buytaert  
en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:  
Rudy Vercruyse  
en Antoon Jaminé

Secretariaat:  
Agnes Vandenkerckhove

Druk aflevering:  
N.V. Erasmus, Wetteren

Druk mededelingenblad en museumkaart  
alsook abonnementenadministratie:  
Keesing, Deurne

Opbergband:  
Albracht N.V., Utrecht

**Inhoudsopgave**

Inleiding	blz 43
Paul van Ostajien	blz 46
In Antwerpen	blz 46
Crisis en bewustwording in Berlijn (1918-1921)	blz 48
Terug in Antwerpen: het "organies ekspressionisme"	blz 50
Experimentele dichters en kunstenars	blz 52
8 november 1948	blz 52
De drie groepen	blz 54
Het karakter van Cobra	blz 54
Gelijke uitgangspunten	blz 56
Verf en taal	blz 58
Samenwerking	blz 59
Taal als teken	blz 62
Modernisme en experiment	blz 63
Neorealisme	blz 67
Nouveau Réalisme, pop-art,...	blz 67
De nieuwe visie	blz 69
Het neorealisme in de Vlaamse literatuur	blz 70
Roland Jooris	blz 72
Nabeschouwing	blz 75
Het verraad van de beelden	blz 76
Poesia Visiva: Paul de Vree	blz 76
Marcel van Maele en Fred Bervoets	blz 78

Hugo Brems (Heverlee 1944) is docent moderne Nederlandse letterkunde aan de K.U.L. en de U.F.S.A.L. te Brussel. Hij is redacteur van "Dietsche Warande & Belfort".

Jan Cools (Antwerpen 1959) studeerde Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de R.U.G. Hij werkte twee jaar als wetenschappelijk assistent in het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst, Middelheim, te Antwerpen. Momenteel is hij als coördinator tentoonstellingen verbonden aan Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen.

Copyright O.K.V.  
Niets uit deze uitgave mag worden  
verveelvuldigd en/of openbaar gemaakt  
door middel van druk, fotocopie, microfilm  
of op welke andere wijze ook zonder  
voorafgaande schriftelijke toestemming van  
de uitgever



*[Large, dense, black calligraphic script, likely a signature or decorative element, covering most of the page.]*

18/21 - *[Signature]*

Verantwoordelijke uitgever:  
E. de Cuyper  
Trommelstraat 1  
9000 Gent

après les absences où nous étions tombés  
l'aeronef ou dans les hautes profondeurs  
ce moment de nos souvenirs