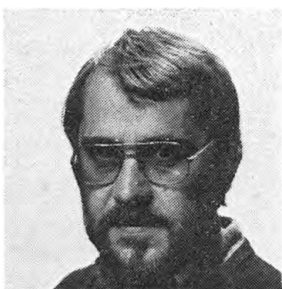


Raakpunten tussen Nederlandse poëzie en beeldende kunst sinds 1945

Deel 1

Hugo Brems



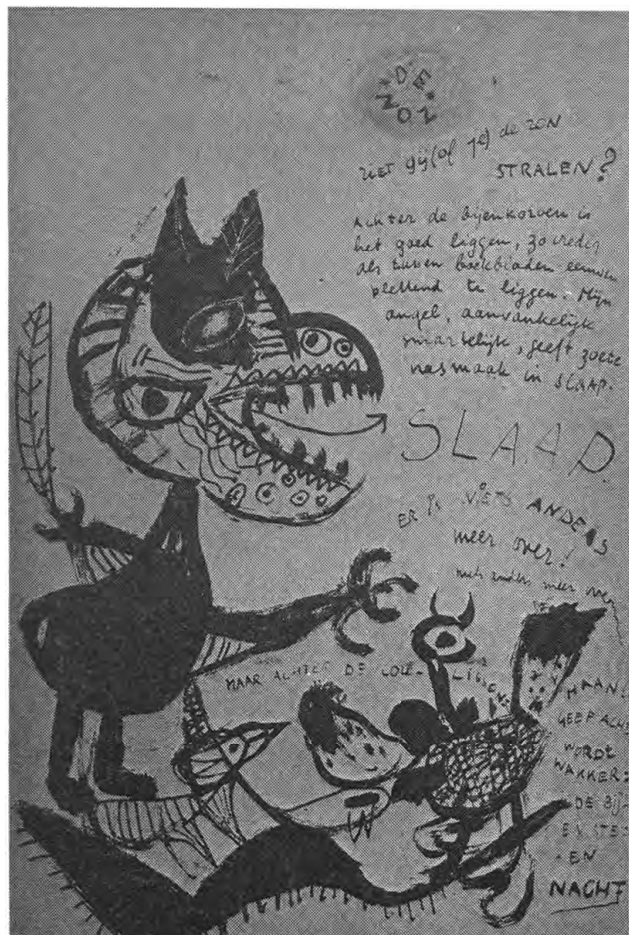
Geboren in 1944 te Heverlee. Doctoraat Wijsbegeerte en Letteren in 1973 met als proefschrift *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie*. Docent moderne Nederlandse letterkunde aan de K.U.Leuven en U.F.S.A.L te Brussel. Auteur van *De brekende sleutel, Moderne poëzie geanalyseerd* (1971) en van *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980* (1981). Medewerker *Ons Erfdeel* en *Septentrion*.

Adres:
Huttelaan 263, B-3030 Heverlee.

Wie op zoek gaat naar overeenkomsten en raakpunten tussen de (Nederlandse) poëzie na 1945 en de plastische kunst, komt terecht in een wirwar van de meest uiteenlopende soorten contacten, zoals de zgn. dubbeltalenten, de min of meer intense, min of meer toevallige vriendschappen tussen schilders en dichters, die dan soms resulteren in gezamenlijke uitgaven. Kunstenaars illustreren bundels en dichters openen tentoonstellingen of laten zich in hun werk inspireren door een schilderij. Hoe boeiend en onthullend dat soort contacten ook kan zijn, daar gaat het hier niet over. Wel over contacten die van betekenis zijn voor de ontwikkeling van de poëtica van een dichter, een groep, een stroming. Ik wil vooral nagaan waar en hoe in de ontwikkeling van de naoorlogse poëzie in Nederland en Vlaanderen impulsen vanuit of referenties aan de schilderkunst gewerkt hebben.

Het gaat er dus over hoe en op welke momenten het poëtische en het artistieke systeem interfereerden. Daarbij gaan we uit van de overtuiging dat poëzie en kunst elk een relatief autonoom systeem zijn met een eigen interne ontwikkelingsdynamiek, maar dat beide systemen elkaar beïnvloeden, stimuleren, en op sommige momenten overlappen. Samen met andere kunsten, buitenlandse literatuur, filosofische, maatschappelijke en politieke denkbeelden enz. maken zij deel uit van het overkoepelende systeem van de cultuur. Een dynamisch systeem met wisselende dominanties en relaties. De ontwikkeling van het ene deelsysteem (de poëzie bijv.) wordt beïnvloed door die van de andere, en kan zelf weer impulsen geven.

Het eerste en meteen ook het bekendste, en tevens één van de belangrijkste gevallen in die zin, is de opkomst van de Nederlandse Vijftigers in relatie tot de Cobra-kunst. Het is een gemeenplaats te zeggen, dat de dichters rond *Atonaal* in



hun poëzie-opvattingen geïnspireerd zijn door Cobra en vooral door de denkbeelden over schilderkunst die leefden in de Nederlandse Experimentele Groep. Daarom is het zaak hier zoveel mogelijk te nuanceren. De moeilijkheid, wanneer men wil nagaan hoever de beïnvloeding zich uitstrekt en waar ze precies te situeren is, 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 ondertussen vast dat niet alle zogenaamde Vijftigers (in gelijke mate) uit Cobra zijn voortgekomen, dat hun bronnen ook, in niet geringe mate, buiten Cobra te vinden zijn, en dat som-

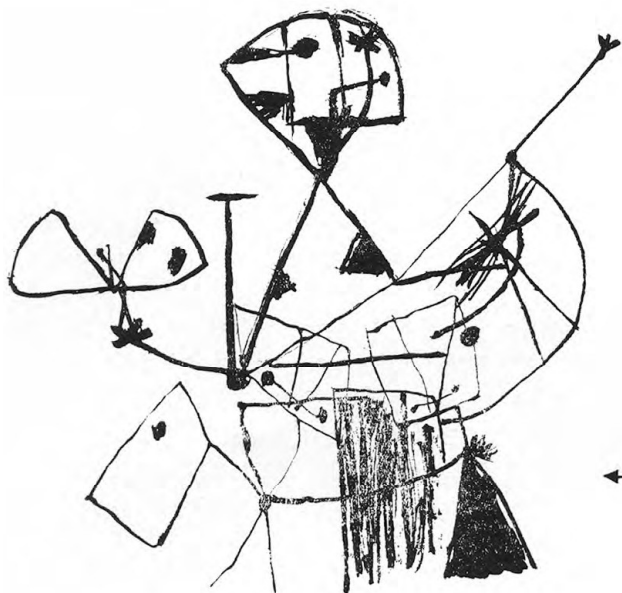
mige componenten van wat men een experimentele poëtica zou kunnen noemen, berusten op verkeerd begrepen of louter metaforische analogieën met Cobra-standpunten. De feiten zijn bekend. (1) In 1948 richtten enkele schilders, voornamelijk Appel, Corneille en Constant Nieuwenhuys de Nederlandse Experimentele Groep op, met een eigen blad *Reflex*. Al gauw sluiten de dichters Elburg, Kouwenaar en Lucebert zich hierbij aan. Kouwenaar publiceert in het tweede nummer van *Reflex* zijn opstel *Poëzie is realiteit*, dat als een poëtische tegenhanger van het beruchte *Manifest* van Constant beschouwd kan worden. Intussen gaat de Nederlandse groep op in Cobra. Begin 1950 verschijnen *Blurb* (1950-1951) van Simon Vinkenoog en *Braak* (1950-1951) onder redactie van Remco Campert en H.R. Kousbroek. Medewerkers van die bladen en Cobra-leden publiceren er door elkaar, er ontstaan vriendschappen en contacten, die leiden tot talloze vormen van samenwerking. De bloemlezing *Atonaal* verschijnt en de nieuwe poëzie kanaliseert zich geleidelijk in *Podium*. (2)

Het is een bekend gegeven dat programmatische geschriften van de betrokken dichters nagenoeg ontbreken. We beschikken over enkele teksten van Kouwenaar, de *Atonaal*-inleiding van Vinkenoog, wat fragmenten van Lucebert. De rest is in feite al retrospectieve rechtvaardiging achteraf. Wanneer men die enkele bronnen naleest, blijkt hoe schaars de directe verwijzingen naar de schilderkunst zijn, en hoe zij meestal in algemene termen betrekking hebben op het nieuwe, verrassende, het gezamenlijke verzet tegen traditie en formalisme. Veel meer klemtoon valt in feite op de heterogene literaire achtergronden: Dada, surrealisme, Eluard, Char Michaux, Artaud, het expressionisme, Van Ostaijen, Gorter zelfs. Ook Neruda en Garcia Lorca, als voorbeelden van een osmose tussen volkskunst en ex-

periment, duiken op. Majakofsky, James Joyce, Pound en T.S. Eliot worden genoemd. Kortom, het heeft er alle schijn van dat de Vijftigers er in de eerste plaats op uit waren het anti-esthetische en anti-formalistische aspect van hun poëzie te affirmeren zonder een helder besef van een positief geformuleerde eigen poëtica. En misschien ligt juist daarin 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 zelfs, de wil om elke poëtica, de 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 ontdekkende (expérience) die wordt opgedaan in deze staat van ongebonden vrijheid, de wetten worden afgeleid waaraan de nieuwe creativiteit zal gehoorzamen”. (3) En Kouwenaar: „De weg van het experiment is de nieuwe weg, ongebaand inderdaad, maar tevens onbesmet met het lijkgif van een stuiptrekkende cultuur”, waarna hij instemmend uit het manifest van Constant citeert. (4) Hoe die opgebonden creativiteit samenhangt met het verzet tegen de traditie, met het individualisme en het ontbreken van theoretische stellingnamen, in feite dus met de ongrijpbaarheid van de „beweging” wordt ook geformuleerd door Fokkema in zijn onderzoek naar het ontstaan van de nieuwe poëzie: „De beklemtoning van de individualiteit komt voornamelijk voort uit de angst voor verstarring in dogmatisme of formalisme - een verstarring waaraan de vooroorlogse bewe-

gingen waarop de Beweging van Vijftig teruggrijpt, te gronde zijn gegaan. Uit deze angst (...) is ook te begrijpen de gelijkstelling van de nieuwe poëzie aan de realiteit, aan het leven”. In 1949 schrijft Kouwenaar: „De experimentele kunst stoort zich aan geen enkel formalisme, niet van vorm en niet van idee. Zij is een spontane vitale uiting, die niet wil reproduceren maar suggereren, en die daartoe alle levende beschikbare middelen aanwendt (...)”. (5) En even verder citeert hij in dezelfde context een tekst van Kouwenaar uit 1958 die m.i. perfect verwoordt waar in de relatie tussen de (sommige) Vijftigers en Cobra de knoop ligt: „Het afwijzen en ontlopen van systemen, programma's, vooropgezetheden en wijze zekerheden is als het ware bij het proefondervindelijke inbegrepen”. En hij commentarieert: „Wanneer de experimentele dichter zelf iets zou ontdekken of vinden, dan zou ook hij daarbij niet rusten. Want, zegt Kouwenaar, „wat ontdekt, gevonden, gemaakt is, is dood. Het proefondervindelijke zoekt dus verder. Het is een kettingreactie. Het is een mensenleven. Het is het leven van de mens!”. (6) Analoge beweringen zijn legio. Constant schreef 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”. En dit protest tegen de dictatuur van „specialisten, kenners en virtuozen” wordt aangevuld met een afwijzing van de cultus van het voltooide werk: „In dit licht bezien is de voortbrengingsdaad van veel groter betekenis dan het voortgebrachte”. (7) En men zou er kunnen aan toevoegen: of het nu om een gedicht of een schilderij of iets daartussenin gaat. In termen van een hedendaagse visie op literair-historische ontwikkelingen zou men kunnen stellen dat dichters én schilders in die jaren erop uit waren de actie-

Gedicht uit H. Claus, „Paal en Perk”,
Den Haag / Antwerpen, Bert Bakker Daamen / De
Sikkel, 1955. Met tekening van Corneille.



Profeet of geen
Wij worden steeds verraden

Met de sterren verenigd
Als een man met zijn vrouw
Zou ik de grint-en-kiezelwegen willen kiezen
En mij in de vertrouwde en herbergzame
Streken willen verwarmen
Waar de kou en het dagelijks brood verbannen
God en zijn verraad verklaren
En mijn heidens ruitergeweld
Bot vieren en heftig
In een beeld als dit

←
Bewaren

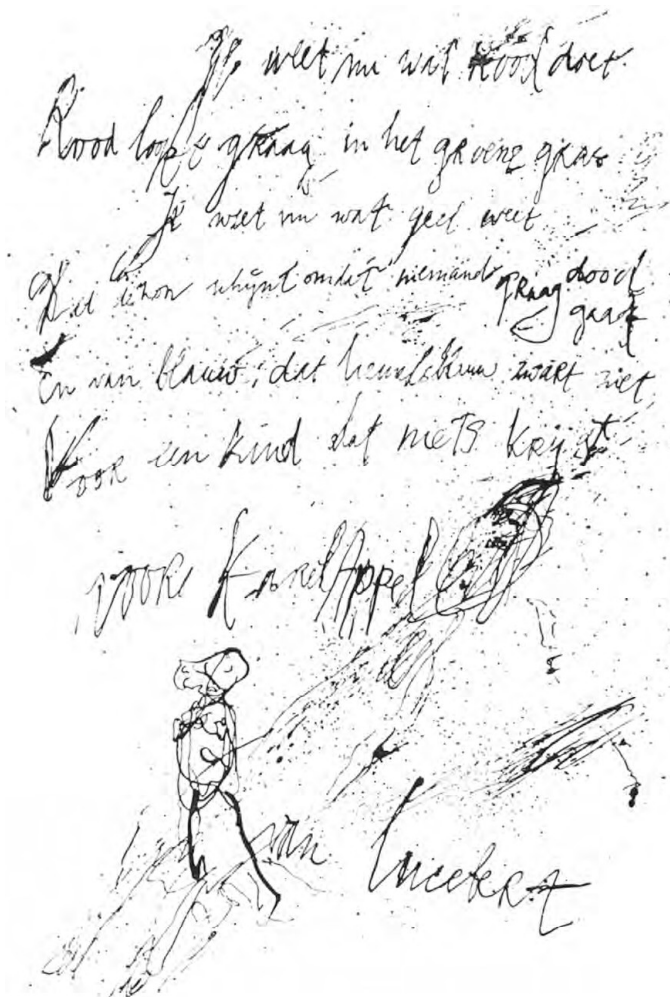
Maar profeet of geen
Wij worden steeds verraden

reactiedynamiek, de paradigma-wisseling, te doorbreken ten voordele van een „permanente revolutie”, een continuering van het vacuüm, van de aanlooffase van een nieuwe esthetiek met de uitdrukkelijke bedoeling nooit aan te komen. Daarin zit m.i. ook de verklaring voor het feit dat de Nederlandse Vijftigers-beweging, in tegenstelling tot de meeste andere poëzievernieuwingen, niet verward is in alsmaar specialistischer en dogmatischer toepassingen, maar evenmin erg productief gebleken is, dat zij nauwelijks als model gefungeerd heeft voor min of meer talentrijke epigonen. Zij heeft immers, om de aangehaalde woorden van Constant te parafraseren, geen schoonheidsopvatting, die als probleem door navolgers opgelost en ingevuld kon worden. De enige mogelijkheid, die in de lijn van hun uitgangspunt gelegen zou hebben, en die zij overigens uitdrukkelijk wensten, was het stimuleren van een algemene, ongeremde creativiteit bij iedereen afzonderlijk. Dat

zoiets utopisch was, behoeft denk ik geen uitgebreide bewijisvoering.

Diezelfde ideeën zijn terug te vinden in woorden van Lucebert als „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 voltooid, 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 schil-

Een „peinture-mot” van Lucebert, „Je weet nu wat rood doet”, uit „Ik draai een kleine revolutie af”. Beeldend en poëtisch werk van Lucebert, Tentoonstellingscatalogus, Leuven, 1981.



derijen 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". (8) Wanneer men dan toch van een Vijftiger/Cobra esthetica zou willen spreken, kan het alleen gaan over een die gekenmerkt wordt door vrijheid, voorlopigheid, ongeformuleerdheid. En de trefwoorden waaraan men de overeenkomsten tussen poëzie en schilderkunst kan ophangen, zoals lichamelijkheid, spontaniteit, kunst als exploratie, irrationaliteit, anti-dualisme, e.d. kunnen, denk ik, alleen tegen de achtergrond van deze instelling juist begrepen worden. Een omstreden notie als „spontaniteit” dient dan

ook niet in de eerste plaats (evenmin in de schilderkunst als in de poëzie) begrepen te worden als een werkwijze, een technisch procédé, maar als een mentaliteit, een openheid voor alle bruikbare middelen om de creatieve aandrang te uiten. En dat omvat zowel improvisatie als berekening, en vooral de probleemloze wisselwerking tussen beide. Dit is niet alleen het punt waarin de experimentele poëzie overeenkomt met Cobra, maar ook waarin zij zich definitief onderscheidt van een programmatische poëtica als bijv. die van het surrealisme. Het verklaart ook de voorkeur voor „onorthodoxe” randfiguren van het surrealisme als Eluard, Char, Michaux e.a.

Ik heb er eerder al op gewezen dat deze overeenkomsten niet in even sterke mate gelden voor alle Vijftigers, en met name het sterkst voor Elburg, Lucebert en Kouwenaar, die vanaf het begin bij Cobra betrokken waren. Een ander hoofdstuk is natuurlijk na te gaan hoe deze uitgangspunten zich vertalen in de concrete kunstwerken, in het schilderen, het dichten, het werken met verf en met taal M.a.w. hoe wordt zo'n „medium-indifferent uitgangspunt” getransformeerd wanneer het in verschillende media wordt toegepast? Breekpunt daarin is weer de spontaniteit, met onmiddellijk daarbij aansluitend de Cobra-opvatting over het schilderen als dialoog met de materie, bij de Vijftigers de lichamelijkheid van de poëzie. Van de Watering heeft er terecht op gewezen dat we spontaniteit bij de Cobra-schilders niet te naïef, te „automatisch” mogen opvatten. (9) Het is een spontaniteit die men nog het best kan vergelijken met de improvisatie van de jazz-musicus: geen chaos, maar een vrijheid binnen grenzen die deels wel degelijk gegeven zijn, deels uit het bezig-zijn zelf ontstaan. En het is vooral, zoals hierboven gezegd, een hoge mate van ontvankelijkheid voor wat zich in die scheppingsact als vormen aandient.

*Karel Appel, „Barbaars naakt”,
olieverf op doek, 1957.*



Naakter is nooit zover dat ik je naakt
nog nooit zover gezien, genaderd veranderd heb
mijn blik [onder
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 krekels en meeuwen
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 boren bereik je
mijn scherven als naakt je kamhaar splijt
als winter in mijn woning waait met windsels,
en kokhalzend minnen. [soppend

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 ontdak in mijn blik.

In die zin ligt, denk ik, de manier waarop dichters met hún materiaal omgingen, heel dicht bij die van de schilders. Ook hier gaan improviserend en vanuit die improvisatie construerend schrijven hand in hand. Natuurlijk blijft er een belangrijk verschil tussen taal en verf, maar een grondige analyse van alle implicaties daarvan zou ons te ver leiden. (10) Overigens begint het onderzoek van deze kwestie pas en het lijkt niet denkbeeldig dat veel van wat nu als intellectualistisch manierisme verschijnt, net zo goed vanuit mechanismen in het spontaan associatief taalgebruik zou kunnen worden verklaard. In ieder geval lijkt het mij onjuist te zeggen, dat de Vijftigers ernaar streefden het program van de schilders in taal te realiseren. Veeleer gingen schilders én dichters uit van een zelfde intuïtie over crea-

tiviteit als een manier om zich in de wereld te gedragen, ongeacht de wijze waarop, de vormen waarin die creativiteit zich zou uiten. Daarin ligt overigens de verklaring voor de ongewone samenloop van dubbeltalenten (Lucebert, Claus, Elburg, Jorn, Dotremont, Corneille), voor de talrijke samenwerkingsvormen, de hybride genres als *peinture-mots*, het grafisch verwerken van schrifttekens (Dotremont, Alechinsky) en het voortdurend overschrijden van de gevestigde genres.

In Vlaanderen doet de invloed van de schilderkunst zich in die jaren nauwelijks gelden. Cobra is in België een Franstalige aangelegenheid, en alleen Claus komt in zijn Parijse tijd met de beweging in nauw contact en vertoont er in zijn vroege poëzie de invloed van: *Tijd en Mens*, dat in zijn redactie weliswaar beeldende kunstenaars opneemt als Ray Gilles, Florent Welles e.a., inspireert zich op hen niet voor de ontwikkeling van een eigen poëtica. Hooguit wordt in de korte inleidende standpuntbepaling een vage verwijzing opgenomen naar „abstracte plastische kunsten”. Dat in latere nummers werk van Cobra-leden werd opgenomen of dat Cobra-kunstenaars bundels illustreerden, moet men zien als louter decoratie. Dat ligt zowel aan de grote heterogeniteit van de groep, als aan de dominerende rol van een literair-ethische figuur als Remy C. van de Kerkhove. De toonaangevende invloeden in *Tijd en Mens* waren van meer filosofische en levensbeschouwelijke aard: Sartre, Camus, Malraux, Kafka, Heidegger, Kierkegaard. Ook over een leidende figuur als Jan Walravens, die toch talloze opstellen schreef als kunstjournalist, en die met veel schilders bevriend was, komt Speliers tot de conclusie: „In tegenstelling met Van Ostaïen heeft zijn visie op de plastische kunsten van zijn tijd nooit sterk zijn poëtheoretische werk beïnvloed”. (11) Ook de oprichting van Taptoe te Brussel

VII

Het ene varken heeft vleugels,
het andere is naakt als een kind.
Het ene is verhaal, koorts, zomerwind,
het andere blijft onbemind.

Tussen twee varkens, jij en mij,
pendelt mijn verlangen.

Misschien om jou te zien, mijn uitverkoren zwijn,
moet ik je omdraaien als een blad papier,
of zou je dan mezelfen zijn?

Dat de wereld moet kantelen
om ons gezicht te ontwaren,
dat je je ziel moet ontmantelen
om een zwijn te openbaren,
het is een barre wet, een ijzig woord.

Daarom grommen wij soms in akkoord,
jij als zeug en ik als beer:
‘Wie heeft de natste snuit?
Wat is de zweep en wat de zegen?
Wie heeft er de harigste huid?
Wie lekt er in de regen?
Wie gooit over wie zijn schouder
parelen als voeder
voor het zwijn of voor zijn hoeder?’



in 1955, waar enkele belangrijke post-Cobra-exposities plaatsvonden, en waarbij dichters als Walter Korun, Clara Haesaert e.a. betrokken zijn, heeft geen wezenlijke invloed op de poëzie. Wel exposeren er o.m. Claus en Snoek, en verdedigt vooral Asger Jorn in een interview met Walter Korun (12) de idee van een organisch relativisme, maar het tij is dan al aan het keren. In de jonge Vlaamse schilderkunst schuiven essentialistische en koud geometrische tendenzen naar voren. Er blijven reële, vooral vriendschappelijke contacten tussen schilders en dichters, maar zij zijn slechts van incidentele betekenis. Al is bij de dichters die onmiddellijk na *Tijd en Mens* aan het woord komen (Snoek, Gils, Pernath, De Roover, e.a.) een afwijzing te merken van de ethische component bij hun voorgangers en een toenadering tot de Nederlandse Vijftigers, de afstand tot Cobra is hier al te groot geworden om nog werkelijk betekenisvol te zijn. De eventuele invloed ervan is a.h.w. opgelost in de grote cocktail van het 20e-eeuwse modernisme. Overigens zet met Adriaan de Roovers essay *2 x over poëzie* (13) een reeks in van manifesten en positiebepalingen, die, helemaal tegen de geest van Cobra in, dogmatische specialismen in het leven roepen. De meeste ervan zijn gebaseerd op de autonomie-opvatting en proclameren de dienstweigering van een poëzie die niets anders wil zijn dan taalspel, taalarbeid, vormexploratie. Juist dat intense taalbewustzijn, die concentratie op het eigen medium staat reële beïnvloeding vanuit de plastische kunst in de weg. Desondanks leeft in heel wat avant-garde tijdschriften uit die jaren vrij veel belangstelling voor plastische kunst en laten enkele individuele dichters er zich door inspireren. Vooral in groeperingen als G58, het Modernistisch Centrum, beide in Antwerpen, de Brugse kring Raaklijn, Het Nationaal Centrum voor Moderne Kunst en de Nieuwe Vlaamse School

werkten schilders en dichters samen. Belangrijke figuren uit de beeldende kunst waren o.m. Jef Verheyen, P. van Hoeydonck, Vic Gentils, Englebert van Anderlecht, Pol Mara, Dan van Severen. Uit de hoek van de literatuur waren daar o.m. bij betrokken Paul de Vree, Adriaan de Roover, Nic van Bruggen, Adriaan Peel, Paul de Wispelaere, Jan van der Hoeven, rond tijdschriften als *De Tafelronde*, *Het Kahier* en *Frontaal*. (14) Maar gezien de diversiteit van plastische, zowel als literaire uitgangspunten, met als enige grootste gemene deler een modernistische instelling, kon uit die intense contacten en gezamenlijke manifestaties geen typische groeps-poëtica groeien. Afgezien van randfiguren als Ben Klein, Serge Largod, en van sporadische invloeden in het werk van o.m. Pernath (15), en afgezien ook van de duidelijke invloed van o.m. Jef Verheyen en de Italiaanse schilder Lucio Fontana op het proza van Ivo Michiels, zijn vooral het vroege werk van Nic van Bruggen en de poëzie van Jan van der Hoeven vanuit de schilderkunst gegroeid. Nic van Bruggen voelt zich in zijn debuutperiode rond 1960 sterk aangetrokken tot het essentialistische credo van Jef Verheyen. In een interview met Willem M. Roggeman formuleerde hij zelf de overeenkomst als volgt: „In die tijd, rond 1960, deden Jef en ik een aantal dingen samen. Hij introduceerde hier de „monochrome” schilderkunst die volgens hem terugging naar de essentie van het schilderen, kleur en licht, en waaruit alle elementen die deze essentie stoorden, moesten gebannen worden. (...) Ik heb met zijn toestemming die term een tijdlang overgenomen omdat ik in mijn poëzie hetzelfde wilde: een poëzie die tegelijk monochroom en monotoon was, waarin niets deze essentie aantasten mocht: geen sterke beeldspraak, geen nadrukkelijke stijlfiguren, zelfs geen absolute betekenis”. (16) Elders zegt hij dat de woorden „een gelijke warmtegraad” moeten hebben. (17) De

schilderijen beschaduwen de lucht
voor Jef Verheyen

van adem leize hamer
het vallen van het licht
naar kleurkaraat

tussen zon en oog
zo zeer de lucht
nestdragend middelaren

neerslag daarvan is te vinden in zijn bundel *Een kogel* (1962). Eenzelfde drang naar abstractie en concentratie op de valenties van de woorden ligt aan de basis van de verwantschap tussen Jan van der Hoeven en de abstracte schilders Luc Peire en Gilbert Swimberghe. (18) Men kan, veralgemenend, stellen dat de heroriëntatie van de Vlaamse experimenten vanaf ca. 1960 naar de „poësie pure-idealen” van Van Ostaijen er deels is gekomen onder invloed van de bloeiende Vlaamse abstracte schilderkunst, die zich eveneens ging heroriënteren op de eigen formele middelen: lijn, kleur, vlak.

Intussen was in Nederland in 1918 door o.m. K. Schippers en J. Bernlef het tijdschrift *Barbarber* opgericht: een weinig orthodox „tijdschrift voor teksten”, ontstaan uit een geest van niet-serieuze verwondering en relativiteitszin. Enkele citaten uit een interview met de stichters (19): „Mensen hebben bepaalde ideeën over het leven, ze hanteren een heleboel ideeën met een grote mate van vanzelfsprekendheid en die ideeën gingen wij met een lichtzinnig filosofietje te lijf”. Als inspiratiebronnen worden genoemd: de geest van dada, van Laurel en Hardy, van Schwitters, Duchamp, Pica-bia en Satie: „dat je alles uit de werkelijkheid kunt gebruiken, dat je er geen rangorde in hoeft aan te brengen van dit is nou echte kunst en dat is gewoon zo maar iets, die hele grensverlegging tussen wat interessant en niet-interessant was”. En tenslotte: „Wat dat betreft wa-

ren we natuurlijk narren en clowns en jokers die dicht bij het circus staan dan bij de maatschappij van letterkunde, en gelukkig maar”. *Barbarber* nam dan ook niet alleen de meest uiteenlopende tekstsoorten op (van gedichten tot brieven, boodschappenlijstjes, gebruiksaanwijzingen), maar evengoed foto's, tekeningen, stalen van behangpapier, kortom zowat alles wat via de drager papier gezien of gelezen kan worden, zonder onderscheid of hiërarchie. Naast de redacteurs werkten dichters als Jan Hanlo en Chris J. van Geel geregeld mee. Uit het voorgaande blijkt al dat *Barbarber* niet alleen steunpunten zoekt in andere kunsten dan de literatuur (film / plastische kunst / muziek), maar dat ook hier het eigenlijke uitgangspunt van hun schrijven „medium-onverschillig” is. Daarmee bedoel ik dat de basis van hun poëtica niets te maken heeft met het medium poëzie of zelfs met taal. Het is hen te doen om een open, creatieve, onbevooroordeelde omgang met de werkelijkheid. Pas in tweede instantie wordt die gespecificeerd, toegepast a.h.w. op de taal, de poëzie, respectievelijk beeldmateriaal, geluid enz.

Daarin vertoon *Barbarber* een zekere mate van overeenkomst met de Vijftigers. Ook bij hen was de oorspronkelijke zorg nog niet gedifferentieerd naar een specifiek medium, en te omschrijven als „creatieve uiting”.

Hoe uiteenlopend de referentiepunten van *Barbarber* waren, valt het best te illustreren aan de hand van het boek *Een cheque voor de tandarts* van Bernlef en Schippers. (20) Het is een soort retrospectieve voorgeschiedenis: „...beschrijft niet alleen de nieuwe ideeën over de verhouding kunst-werkelijkheid. Het boek onderkent in de eerste plaats de traditie, die tot deze ideeën heeft geleid”. Na het voorgaande kan het ons ook niet meer verwonderen dat de samenstellers waarschuwen dat hun boek „geen kunsthistorie maar mentaliteitsbeschrijving” is.

*In mijn kamer hangt onder een luchtrooster in de
muur een reliëf van J.J. Schoonhoven*

dat het wit is
hindert niet
net zomin
dat er boven het reliëf
een rooster zit
met dit verschil
wetmatig identiek
zorgt zijn hand
- onopvallend passagier -
voor minieme verruwing
de bobbeltjes en putjes
van wat gebruikt is
huid die blootgesteld
tintelt

Eerst de belangrijkste besproken items, dan de trefwoorden: Marcel Duchamp, dada, Kurt Schwitters, Erik Satie, John Cage, Marianne Moore, William Carlos Williams, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, het nieuw-realisme met inbegrip van figuren uit de pop art, Zero en Fluxus. Duchamp wordt beschreven als een man voor wie beeldende kunst altijd middel was en nooit doel, een middel „tussen vele andere uitdrukkingsmiddelen, een plezierig middel om de tijd door te komen, maar niet interessanter dan een wandeling door de stad of een bezoek aan de bioscoop. (...) Hij heeft geschreven, geschaakt, zich met taalexperimenten bemoeid en ja, inderdaad, hij is ook wel beeldend kunstenaar geweest”. (21) Daarbij laat hij zich niets gelegen aan de normen van een (overgeleverde) esthetica of van de (goede) smaak. „Hij signeert de werkelijkheid voor akkoord en heeft ons ervan bewust gemaakt, dat het „zien” alleen al creatief kan en zelfs moet zijn”. (22) Gelijkaardige accenten worden gelegd bij Schwitters: zijn „onbevooroordeeld observatievermogen”, zijn „baanbrekende democratische instelling ten opzichte van ieder materiaal”. (23) En ook hier wordt de verwis-

selbaarheid van zijn teksten en collages onderstreept, net zoals dat in een volgend hoofdstuk gebeurt voor Satie, componist en schrijver. De rode draad, die door alle stukken heen loopt, is samen te vatten in trefwoorden als „onverschilligheid voor wat belangrijk en onbelangrijk is in de werkelijkheid”, „toeval”, „kunst als middel om het leven meer intensief te beleven”, „ontvankelijkheid”, „belang van de creatieve idee boven het artistieke resultaat”, „doorprikken van het gevestigde *beeld* van de werkelijkheid”. Samengevat en heel simpel: „Wat wij in *Barbarber* doen is immers niet meer dan op een beetje schoolmeesterachtige manier de aandacht verleggen naar zaken (...) die doorgaans niet als pointevol worden gezien of gewoon als niet-pointevol, hoewel misschien opgemerkt, van de hand worden gewezen (de gordijnen open of de gordijnen dicht)”. (24) Verwondering over het feit dat de gewone dingen gewoon zijn. Verwondering over wat men waarneemt en evengoed over wat mensen in taal zeggen en schrijven over wat ze waarnemen en verwondering over het verschil tussen zo’n weergave van de dingen en dingen zelf: wat je met het ene kan en met het andere niet. Bijv. met een doos, een foto van die doos, een ets van die doos, van die foto (enz.), en met een beschrijving in woorden van dat alles. Verwondering over het feit dat de meest uiteenlopende dingen tegelijk gebeuren, dat wat je verwacht wel / niet gebeurt, dat de werkelijkheid anders is dan het beeld dat je ervan hebt: „When a clock is seen from the side (in profile), it no longer tells the time” (M. Duchamp). Het terrein is onuitputtelijk. Waar komt hier dan de poëzie aan te pas? Eerst als middel. Een middel om die open mentaliteit en de gevolgen ervan uit te drukken, op te schrijven maar meer nog wanneer taal zelf waargenomen werkelijkheid wordt en tegelijk „afbeelding” of „uit-

drukking" van een andere werkelijkheid, het spel daarmee. K. Schippers is de enige die consequent alle mogelijkheden in die sector exploreert. Hij komt daardoor terecht in het randgebied waar poëzie zowel de objectkunst als de conceptuele kunst en zelfs de speelse vormen van taal-filosofie en epistemologie raakt. Eén voorbeeld.

*„Het eerste kunstwerk van taal
voor de collectie Peggy Guggenheim
Postzegels, sigarebandjes, 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". (p. 25)*

Maar evengoed brengt hij o.m. tekst-ready-mades, foto's met verrassende/ge-wone onderschriften, posities op een schaakbord, een correspondentie met Stan Laurel, zwart/wit-foto's van verschillende kleuren, identieke lijstjes met Nederlandse woorden, respectievelijk „vertaald uit het Engels, uit het Frans, uit het Zweeds, en vertaalbaar", een lijstje met „verkeerd gespeelde telefoonnummers", enz. Bijzonder typerend is de volgende anekdote. Het neefje van Schippers wil een lucifer uitblazen, maar het lukt niet. Schippers zegt „harder!", waarop het jongetje „harder" roept/blaast, en de lucifer is uit. (26) Is dit poëzie, kunst, leven? Alles bij elkaar.

De poëzie van Bernlef daarentegen kan vooral beschreven worden als de integratie van een aantal aspecten van dit geschetste uitgangspunt binnen een meer traditioneel poëzieconcept. Door middel van collage, stijlbreuken, het opnemen van toevalselementen, realia e.d. legt hij voortdurend een link tussen poëzie en werkelijkheid. Daardoor is hij meer verwant met de Angelsaksische poëzietraditie (vgl. W.C. Williams, M. Moore, de

imagists en de Engelse „Liverpool-scene") dan met de consequenties van Duchamp. Binnen de plastische kunst meer met Rauschenberg en Johns dan met de pure objectkunstenaars of conceptuelen. De verwantschap van Hanlo met *Barbarber* berust vooral op zijn vol-slagen gebrek aan methode en a priori, zijn openheid voor alle stijlen, onderwerpen en materialen. Maar van rechtstreekse invloed vanuit de plastische kunst is bij hem geen sprake.

Met heel wat meer gerucht en branie dan *Barbarber* dat deed, introduceert *Gard Sivik* vanaf ca. 1963 een eigen vorm van realistische poëzie. In het nr. 33 (februari 1964), „Een nieuwe datum in de poëzie", worden de beginselen geformuleerd. De meest beknopte formulering is van Armando: „Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (ver-kunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekwent aanvaarden van de Realiteit. Interesse voor een meer autonoom optreden van de Realiteit, al op te merken in de journalistiek, tv-reportages en film. Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie. De kunstenaar die geen kunstenaar meer is: een koel, zakelijk oog". (27) Behalve een terloopse vermelding door Armando van de groep „Nul" ontbreekt in al deze manifestjes elke verwijzing naar de plastische kunst. Dat valt pas goed op wanneer in 1965, onder redactie van Armando, Henk Peeters, Hans Sleutelaar, Cornelis Bastiaan Vaandrager en Hans Verhagen het eerste deel verschijnt van *de nieuwe stijl*: „De makers van de Nieuwe Poëzie werken hierin samen met verwante internationale stromingen als Nul/Zero en het Nieuw Realisme". Wat in die *Gard Sivik*-manifesten wél heel uitdrukkelijk naar voren komt, is de intentie om poëzie in te schakelen in en aan te passen aan een snelle, zakelijke, op luxe en consumptie ingestelde samen-

Tekst met stomp potlood geschreven en overgetrokken met Parker-pen

knipsels, objecten en conversatie

voor Jan Henderikse

Het isolement weer opheffen.

De geselecteerde tekst weer in zijn oorspronkelijke samenhang voegen.

Het bericht weer in een krant laten opnemen.

Het gewoon naar de redactie sturen met een briefje, waarin de zaak wordt uitgelegd.

De genoterede conversatie-fragmenten weer laten zeggen, zo mogelijk door dezelfde persoon op dezelfde plaats, zelfde tijd.

En ook de andere zelfstandig gemaakte taal-fragmenten weer transporteren naar het papier of de mond, waar ze vandaan kwamen.

Zo ook de object-kunst opheffen.

Assemblages slopen, zo nodig objecten repareren en ze hun oorspronkelijke niet-kunst-functie teruggeven.

Discipline.

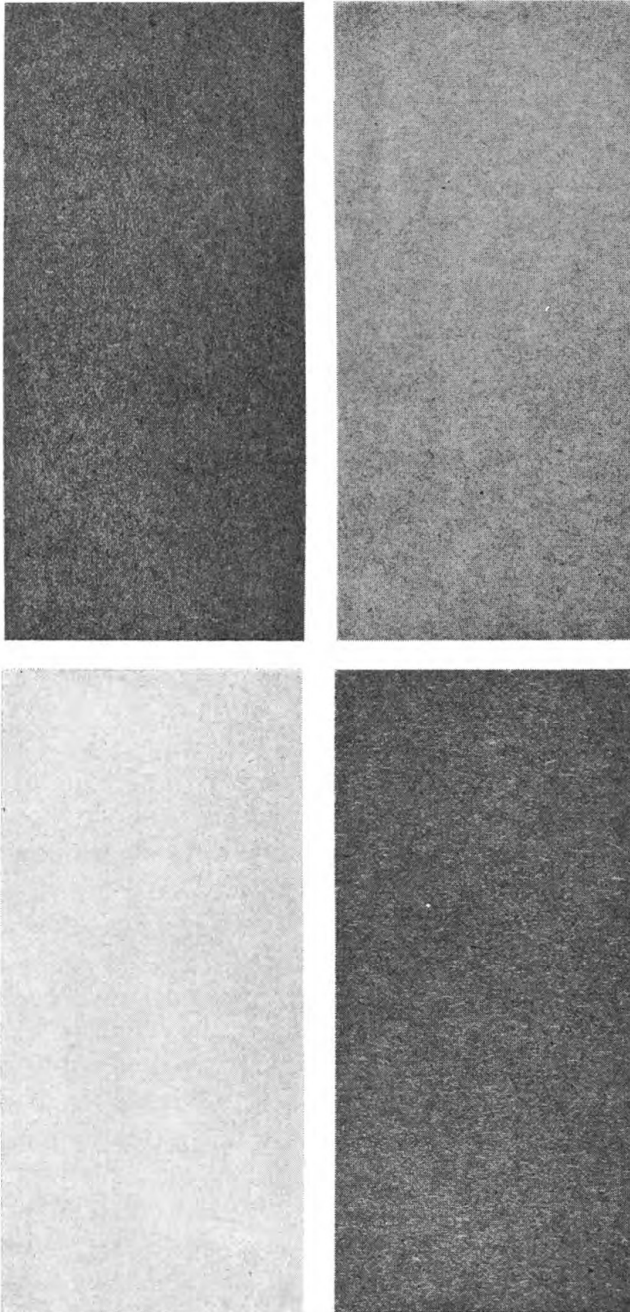
Afgelopen, niets meer bij maken.

(16 december 1968)

leving, waarin geen plaats is voor „de welgekende delicate gevoelens aangaande geliefde, god, wind en lente”. (28) Poëzie als verbruiksgoed, snelle informatie over de realiteit, onpersoonlijk, up to date. In de praktijk leidt dit, vooral bij Armando en Vaandrager, tot readymades, collage-teksten. Vooral Armando, die als schilder/dichter al in de late jaren vijftig met o.m. Jan Henderikse, Henk Peeters en J. Schoonhoven deel uitmaakte van de „Nederlandse Informele Groep”, introduceerde de ideeën van Zero bij de dichters. De overeenkomsten, maar sterker nog de verschillen met de Zero-uitgangspunten vallen op. Schoonhoven formuleert de zero-kunstopvatting als volgt: „Zero is in de eerste plaats een nieuwe opvatting van de realiteit, waarin de individuele rol van de artiest is beperkt tot het minimum. De zero-kunstenaar kiest slechts, isoleert delen realiteit (materialen zowel als van de realiteit afgeleide ideeën) en toont deze op de meest neutrale manier. Het vermijden van persoonlijke gevoelens is fundamenteel

voor zero”. (29) De poëzie van de betrokken dichters verabsoluteert uit dit credo het aspect van de onpersoonlijke selectie, maar past het eenzijdig toe op al voorgevormde, eenmalige, anekdotische stukjes realiteit, stukjes tekst; niet op materialen en afgeleide ideeën. Bij Zero gaat het veelal om de intense presentatie van materialen als metaal, zilver, papier, glas, enz. of „ideeën” als kleur, licht, beweging; niet in de eerste plaats om dingen, als bijv. een glas water. „Wanneer men zich de vraag stelt wat Zero’s ideologisch-esthetische standpunten waren (...) dan wordt men gekonfronteerd met een idealistisch programma waarin zuivere schoonheid, oneindigheid en immaterialiteit bij middel van licht en beweging reëel gemaakt worden”. (30) Niet toevallig speelden de „mystieke” ideeën van Yves Klein zo’n grote rol in Zero. En het is evenmin toevallig dat sommige Vlaamse taalgerichte dichters en schrijvers zo geboeid waren door de esthetica van met Zero verbonden figuren als Pol Bury, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Paul van Hoeydonck en Jef Verheyen. Beter dan de Nieuwe Stijldichters hadden zij de essentie van deze kunst begrepen: interesse voor de bouwstoffen van de realiteit, c.q. van de talige realiteit: geen a-subjectieve selectie van gevonden tekstjes, maar aftasten van de mogelijkheden van de woorden, als klank, als vorm, als uitgangspunten voor betekenis. Daartegenover staat echter dat enkele kunstenaars uit de Nederlandse Nul-groep, zoals Armando en Jan Henderikse, dichter bij het Nieuw Realisme stonden dan de Duitsers en Italianen. Armando exposeerde o.m. autobanden, prikkeldraad en oliedrums, terwijl Jan Henderikse helemaal bij de eigenlijke object-kunst aansluit in zijn accumulaties (bijv. panelen met bierflesjes of munten) en vooral zijn assemblages in de vorm van kijkkasten. De ready-made-teksten

K. Schippers, „Blauw, geel, rood en groen”,
uit „Verplaatste tafels”,
Em. Querido, Amsterdam, 1969.



van Armando, zoals fragmenten uit gesprekken e.d., sluiten wel goed bij die aspecten van Zero aan. (31)

Wat De Nieuwe Stijl aan poëzie opgeleverd heeft, blijkt dus uiteindelijk niet meer dan een variant van *Barbarber*, maar zonder de intelligente speelsheid ervan. Bernlef: „Vaandragers geloof aan

de werkelijkheid is zo verpletterend dat hij er zelf onder bezwijkt”. (32)

Typierend voor het a-literaire, niet aan codes, genres of kunstvormen gekoppelde uitgangspunt van De Nieuwe Stijl, is de verdere evolutie van de belangrijkste medewerkers ervan. Al in 1958 was Armando, op verzoek van Vinkenoog als journalist bij de *Haagse Post* terechtgekomen, waar Sleutelaar en Verhagen hem enkele jaren later volgden. Vanaf 1965 gaan ze meewerken aan diverse geruchtmakende T.V.-programma's, zoals *Hoep-la*, *Poets*, *Het Gat van Nederland* en *Verhagencadabra*. „Kortom: De Nieuwe Stijl wordt een nieuwe manier van televisie maken die vanaf de tweede helft van de jaren zestig bij de VPRO prima onderdak vindt en daar gecombineerd met de werkelijkheidsbenadering van Wim T. Schippers veel losmaakt”. (33) Overigens moeten verschijnselen als *Barbarber* en *De nieuwe stijl* gezien worden tegen de ruimere achtergrond van de literaire en artistieke ontwikkelingen in de jaren zestig. Het is een periode waarin op ruime schaal de autonomie van de diverse artistieke systemen doorbroken wordt, en uiteindelijk zelfs de notie kunst als het maken van in zichzelf rustende artistieke objecten ter discussie wordt gesteld. Dat geldt zowel binnen de literatuur als binnen de andere kunsten, zowel tussen de kunsten onderling als tussen kunst en werkelijkheid. In de literatuur vervagen de grenzen tussen de genres en treedt een tendens op om los te komen van de fictionaliteit als distinctief literair kenmerk. (34) In de kunst wordt het geïsoleerde kunstobject niet langer als alleen-zaligmakend beschouwd en betreedt men de gebieden waar handelingen, gebeurtenissen, gedachten, projecten e.d. de status van kunst krijgen. Vooral in verschijnselen als de happening en de multi-mediaprojecten zoals die o.m. door Fluxus georganiseerd werden, komt dat het

kooitje

mooi is een kooitje
met een kanarie erin
heel mooi ook een kooitje
met een parkiet erin
met een merel erin, met een kolibri erin,
een slavink erin, een bos wortelen erin
blokjes marmer erin, een glas water erin
maar het mooiste is eigenlijk
een kooitje met niets erin

meest pregnant tot uitdrukking. (35) De Nederlandse poëzie is daar maar in geringe mate rechtstreeks bij betrokken geweest. Dichters als Simon Vinkenoog en Johnny the Selfkicker, met hun orale performance-poëzie zijn er direct schatplichtig aan, en verschijnselen als „Poëzie in Carré" en „Poëzie in het paleis" zijn eruit voortgekomen, maar veel belangrijker was de algehele sfeer van grensdoorbreking en het zoeken naar nieuwe definities voor kunst, literatuur, poëzie.

(Deel 2 in volgend nummer.)

- (1) Voor een meer gedetailleerde ontstaansgeschiedenis raadplege men o.m. *De beweging van vijftig*. Schrijversprentenboek, deel 10, De Bezige Bij, Amsterdam, 1965; R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers*. Een literair-historische documentaire, De Bezige Bij, Amsterdam, 1979; Willemijn Stokvis, *Cobra*. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de Tweede Wereldoorlog, De Bezige Bij, Amsterdam, 1974.
- (2) Voor een overzicht van samenwerkingsvormen raadplege men o.m. Erik Slagter, *De kunst na de bevrijding: experimenten in woord en beeld*, en Bert Kooijman, *Cobra en de Vijftigers*, beide in Piet Thomas (ed.), *Woord en beeld*. Drie strekkingen in de Nederlandse poëzie en de schilderkunst na 1945, Lannoo, Tiel / Amsterdam, 1980; Erik Slagter, *Letterlijk en figuurlijk, samenwerkingsvormen in de beweging van vijftig, in Vlaanderen*, september-oktober 1972, nr. 128, pp. 273-276.
- (3) Constant, *Manifest*, in *Reflex*, nr. 1.
- (4) G. Kouwenaar, *Maar wat willen die experimentele jongens dan?*, in *De Vrije Katheder*, november 1949, nr. 7, pp. 8-9.
- (5) R.L.K. Fokkema, o.c., pp. 168-169.
- (6) *Idem*, p. 169.
- (7) Constant, o.c.
- (8) Lucebert, *kalm aan kinderen er valt iets zwaars*, in *Lucebert / Nanninga*, Catalogus, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1961.
- (9) C.W. van de Watering, *Bedenkingen bij spontaniteit*. Over Cobra en de experimentele poëzie, in Piet Thomas (ed.), o.c., pp. 97-98.
- (10) Een aanzet daartoe kan men vinden in mijn opstel, *Verf is (g)een woord*. Over betekenis in Cobra-schilderijen en in experimentele gedichten, in *Streven*, jg. 48, augustus-september 1981, nr. 11, pp. 1005-1016.
- (11) Hedwig Speliers, *Het Zuid-Nederlandse poëtheoretische denken, continuïteits- en discontinuïteitscurven*, in

- Luk de Vos (ed.), *Van Walravens weg*, Restant Uitgaven, Gent, 1976, p. 195.
- (12) Cfr. Asger Jorn, *Interpellatie tijdens het Internationaal Kongres voor „industrial design" op de 10e Triennale te Milaan*, in *De Kunst-Meridiaan*, jg. 4, 1956, pp. 193-199, en Walter Korun, *Entretien avec Asger Jorn*, *ibidem*, jg. 5, 1958, pp. 42-48.
- (13) Adriaan de Roover, *2 x over poëzie*, De bladen voor de poëzie, Lier, 1955.
- (14) Voor meer gedetailleerde informatie: Paul de Vree, *De Nieuwe Vlaamse School. Achter- en voorgronden*, in *De Tafelronde*, jg. 16, 1971, nr. 1.
- (15) Vgl. H. Speliers, *De doolhof van de eenvoud, de vermoedelijke poëtica van H.C. Pernath*, in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jg. 29, juli-september 1976, nr. 6-7, pp. 488-502.
- (16) W.M. Roggeman, *Interview met Nic van Bruggen*, in *De Vlaamse Gids*, jg. 62, november-december 1978, nr. 6, pp. 44-45.
- (17) In een gestencilde folder ter gelegenheid van een lezing op 13 april 1960 in Gard Sivik, Stadswaag, Antwerpen. Geciteerd uit Paul de Vree, *Literatuur & Plastische kunsten*, in *De jaren '60. Kunst in België*, Catalogus van een tentoonstelling in de Sint-Pietersabdij te Gent 22 juni-26 augustus 1979, pp. 284-300. Samen met het essay *De avant-garde: plastisch-poëtisch*, in *De Tafelronde*, jg. 7, februari 1962, nr. 4, pp. 122-158, bevat deze tekst heel wat informatie over samenwerking en contacten in de periode 1955-1970.
- (18) Cfr. Het Jan van der Hoeven-nummer van *Radar*, jg. 1, oktober 1975, nr. 3-4.
- (19) Guus Luijters, *Barbarber*, in *Haagse Post*, 7 oktober 1978, pp. 60-69.
- (20) J. Bernlef & K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*, Querido, Amsterdam, 1967.
- (21) *Idem*, p. 8.
- (22) *Idem*, p. 12.
- (23) *Idem*, p. 37.
- (24) *Idem*, p. 179.
- (25) K. Schippers, *Sonatines door het open raam*, Querido, Amsterdam, 1972, p. 67.
- (26) Aangehaald in Lidy van Marissing, *28 interviews*, Meulenhoff, Amsterdam, 1971, p. 148.
- (27) Armando, *Een internationale primeur*, in *Gard Sivik*, februari 1964, nr. 33, p. 22.
- (28) René Gijsen, A.D. 1964, in *Idem*, p. 12.
- (29) J.J. Schoonhoven, *zero*, in *de nieuwe stijl*, deel 1, p. 118.
- (30) Wim van Mulders, *Zero: omtrent genese, achtergronden en perspectieven*, in *Zero Internationaal Antwerpen*, Catalogus van de Retrospectieve tentoonstelling in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, 24 november 1979 tot 24 februari 1980.
- (31) „In vergelijking tot de Duitse Zerokunstenaars waren hun theorieën minder mystiek. Wat het werk van gewaardeerde Fransen en Italianen als Yves Klein, Arman, Fontana, Manzoni en Castellani betreft, waren ze op hun hoede voor het esthetische raffinement waartoe de latijnse geest in staat is". Betty van Garrel, *Van de „Nederlandse Informele Groep" tot „Nul"*, in *België/Nederland. Knoop punten en parallellen in de kunst na 1945*, Paleis voor Schone Kunsten te Brussel, 20 juni-10 augustus 1980 en Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 13 februari-22 maart 1981, p. 43.
- (32) J. Bernlef, *De totale poëzie in 1967*, in *Wie a zegt*, Querido, Amsterdam, 1970, p. 46.
- (33) Paul Luttik, *Realiteit in de beeldende kunst van de jaren '60*, in *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 9 november 1979 t/m 6 januari 1980, pp. 148-149.
- (34) Vgl. M. Janssens, *Een L kleiner geschreven*, in *Woorden en waarden*. Essays over literatuur, Orion / Gottmer, Brugge / Nijmegen, pp. 107-125 en Hugo Brems, *Defictionalisering*, in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 123, 1978, nr.7, pp. 510-525.
- (35) Een goed, gecommenteerd, gedocumenteerd en geïllustreerd overzicht van dergelijke kunstvormen, vindt men in de catalogus *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*, cfr. noot 33.