

De geschiedenis van *Gard Sivik*: De overgang van een experimentele naar een nieuw-realistische poetica in Nederland en Vlaanderen.

Anja DE FEIJTER*

In this essay, the thesis is defended that comparative research of the literature in the Netherlands and Flanders can deepen our understanding of literary history. The argument focuses on the split in the Flemish-Dutch editorial board of the periodical *Gard Sivik* and, more specifically, on the transition from experimentalism to new realism. Until now, the history of *Gard Sivik* has been examined either from a Dutch or a Flemish point of view. A more complete as well as more complex picture of the developments in literary history can be obtained on the basis of a study of both literatures as a whole.

1. HET LITERAIR-HISTORISCH OVERZICHT

Als vertrekpunt kies ik een passage uit het slot van het hoofdstuk over de jaren 1955 tot 1965 in het nieuwe handboek van Hugo Brems. In de betreffende passage wordt een poging gedaan de verschillen tussen de Nederlandse nieuw-realistische tijdschriften van die periode vast te stellen, waaraan een 'paradoxaal' genoemde evaluatie wordt verbonden:

De verschillen tussen *Gard Sivik* / *De Nieuwe Stijl* en *Barbarber* zijn op het eerste gezicht eerder te situeren op het vlak van organisatie, beeldvorming en mentaliteit dan op dat van poetica. De dichters van *De Nieuwe Stijl* vormden een zeer gesloten groep, die de Nederlandse literatuur binnenviel op een zelfverzekerde, agressieve en doctrinaire manier, die sterk contrasteert met de speelse, vrijblijvende en luchtige toon van *Barbarber*. Maar juist in die doctrinaire ernst zit ook een fundamenteel poeticaal verschil. Sleutelaar in een interview:¹

Wat nou relativering? Verheving! Kijk, het ligt er maar aan welke tekst je kiest. In *Barbarber* kozen ze de meest lullige teksten. Daar kun je weinig tegenin brengen, maar het blijven wel melige, lullige teksten. Meligheid zei ons niks. [...] Ernst en dramatiek, dat is andere koek. Het is geen

* Anja de Feijter is hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Radboud Universiteit Nijmegen.

¹ Het gaat om het interview door Martin Bril (Bril 1989, 222).

kinderspeeltuin, de literatuur, het gaat om hoge, gewijde zaken (Brems 2006, 236).

Aan de tegenstelling van doctrinaire ernst tegenover speelse vrijblijvendheid wordt dan de paradoxale evaluatie verbonden dat 'in de ondogmatische poëzie van *Barbarber* juist het kennistheoretische overheerst, in de vorm van reflectie over de rol van waarneming en taal. En in de doctrinaire gedichten van *De Nieuwe Stijl* veeleer het emotionele' (ibidem). De evaluatie mag paradoxaal heten omdat je 'reflectie' en 'emotie' eerder omgekeerd zou verwachten.

Aan een eerder artikel van Brems over buitenlandse modellen voor avant-gardistische zelfprofilering waarvan de vertegenwoordigers van de opeenvolgende avant-gardes in Nederland en Vlaanderen zich bedienen, valt een opmerkelijke verdere tegenstelling te ontleen die de overgang van experimentele naar nieuw-realistische poetica betreft. Met betrekking tot de doorbraak van de experimentele poëzie in Nederland en Vlaanderen signaleert Brems spanning tussen originaliteit en traditie. Een belangrijk kenmerk is het wijzen op het ontbreken van een voorgeschiedenis in het eigen taalgebied. In plaats daarvan wordt een beroep gedaan op de gehele Europese avant-garde van de eerste decennia van de twintigste eeuw, inclusief voorlopers. In antwoord op de kritiek dat de experimentele poëzie 'een late, niet-originele herhaling zou zijn van het Franse surrealisme', worden de belangrijkste verschillen onderstreept, kort maar krachtig door Gerrit Kouwenaar die in zijn inleiding bij de bloemlezing *vijf 5 tigers* schrijft 'Maar nu was het 1950 en niet meer 1920' (Kouwenaar 1955, 8). Daarnaast worden nogal wat namen genoemd die veel verder terug gaan in de tijd of tot verschillende tradities behoren; de functie van deze verwijzingen of *mentions* is meervoudig:

They demonstrate how experimental poetry cannot be reduced to a mere repetition of the avant-garde of some decades earlier; and at the same time they try to argue that these avant-garde movements are to be interpreted as stepping stones, linking experimental poetry to the great and indisputable sources of authentic poetry, implying that these sources have long since dried out in their own time and national literature. In doing so these programs develop a train of thought that can be traced back to the earliest manifestoes of Kouwenaar and Constant: Experimentalism is rediscovering the original sources and functions of art and poetry (Brems 1993, 49).

Deze spanning tussen originaliteit en traditie in het geval van de doorbraak van de experimentele poëzie — Brems spreekt met betrekking tot Vlaanderen over 'vergelijkbare mechanismen' — speelt bij het nieuw-

realistische *Barbarber* geen rol en wordt bij *Gard Sivik / De Nieuwe Stijl* uitvergroot. Bij *Barbarber* is geen sprake van het grote gebaar van avant-gardistische zelfprofilering: ‘Het element van verwondering en verbazing dat zo belangrijk is in de poetica, kan evenzeer bespeurd worden in de enthousiaste ontdekking van een traditie van verwante geesten’ (ibidem, 52-53). Haaks hierop staat *Gard Sivik / De Nieuwe Stijl* waar juist sprake is van uitvergroting van de grote gebaren: ‘De zware nadruk op een contemporaine, internationale artistieke context [...] is hier onderdeel van een literaire strategie die de creatie van een imago van gewicht ten doel heeft, en niet verheldering of legitimatie’ (ibidem, 54).

De tekst waarop Brems zich hier baseert, is die van het manifest ‘Een internationale primeur’ van Armando uit 1964. Het manifest is in *Gard Sivik* nummer 33 gepubliceerd en dat is het laatste nummer. Het gaat om een tekst in twee delen: een eerste deel, waarin de avant-gardistische zelfprofilering beluisterd kan worden en een tweede deel, waarin de inhoud van de poetica wordt geformuleerd. Op dat tweede deel kom ik later terug, de tekst van het eerste deel laat ik hier direct volgen. Armando begint met een citaat uit het eerdere manifest ‘Credo 1’:

‘Er moet een geheel nieuwe kunst komen ... een kunst, die geen kunst meer is, maar een gegeven feit’, schreef Armando in 1958. Het is inmiddels zo ver. In de beeldende kunst: de groep Nul, als deel van een internationale beweging, verwant met het Nieuw Realisme. In de literatuur: ‘de totale poëzie’. Een internationale primeur. Belangrijker dus dan de ‘revolutie’ van de 50-ers, die in Nederland iets hadden op te knappen, dat over de grens allang was gerealiseerd (Armando 1964).

Ik teken hierbij aan dat het de vraag is, of hier uitsluitend sprake is van ‘creatie van een imago van gewicht’ en of hier niet ook sprake is van verheldering. De groep Nul is ‘deel van een internationale beweging, verwant met het Nieuw Realisme.’ Wat wél zeker is, is dat de zelfprofilering geschiedt ten koste van de Nederlandse Beweging van Vijftig.

In de tweede helft van de jaren vijftig zijn er in Vlaanderen twee toonaangevende experimentele tijdschriften, *De Tafelronde* en *Gard Sivik*. De redactie van *Gard Sivik* wordt gevormd door Paul Snoek, Gust Gils en Hugues C. Pernath. De snelle doorbraak van deze dichters en ‘de zelfbewuste arrogantie van het blad, dat zich presenteerde als de enige rechtmatige opvolger van *Tijd en Mens*, maakte het weinig geliefd’ (Brems 2006, 208). Het begin van de korte maar hevige geschiedenis van *Gard Sivik / De Nieuwe Stijl* wordt in het nieuwe handboek als volgt beschreven:

Gils, Snoek en Pernath, die vanaf 1955 het poëtisch experiment van ethische dienstbaarheid wilden zuiveren, vonden daarvoor bondgenoten in enkele jonge Nederlandse dichters, die er al evenzeer op gebrand waren hun eigen stem herkenbaar te laten klinken. Ook zij wilden 'moderne' poëzie schrijven en toch niet louter gezien worden als epigonen of klonen van de Vijftigers (ibidem, 230).

Het opmerkelijkste geluid uit de groep rond *Gard Sivik* in het speciale *Maatstaf*-nummer 'Experimenteel perspectief' was 'het verlangen om hoe dan ook uit de slagschaduw van de Vijftigers te komen', ter illustratie waarvan Brems een uitspraak van Sleutelaar citeert: 'Het zoeken naar een eigen stem wordt des te moeilijker naarmate de laatste poëtische vernieuwing krachtiger en recenter is' (ibidem, 231). Brems schrijft vervolgens dat de invloed van de Nederlandse redactieleden steeds meer toenam en dat van de Vlamingen de een na de ander afhaakte. In 1963 nemen Armando, Vaandrager, Sleutelaar en Verhagen het blad over, waarna in 1964 het beroemde en beruchte laatste nummer verschijnt, *Gard Sivik* 33, met op het omslag als titel 'een nieuwe datum in de poëzie' en als beeld een verkeersbord met een streep door '50'. *Gard Sivik* wordt voortgezet in *De Nieuwe Stijl*, waarvan twee afleveringen in 1965 en 1966 zijn verschenen.

De redenen voor de metamorfose van een Vlaams experimenteel tijdschrift in een Nederlands nieuw-realistisch blad zijn — daar kan geen twijfel over bestaan — meervoudig. Brems noemt allereerst 'de wil om zich als generatie te profileren, met daarnaast ongetwijfeld het voorbeeld van *Barbarber*', maar 'de belangrijkste impulsen kwamen van buiten de literatuur, uit de journalistiek, de reclame en de beeldende kunst' (ibidem, 231-232). Wat kunst en journalistiek betreft, wordt gewezen op de beslissende rol van Armando en de koerswijziging van de dichters wordt beschreven als weerspiegeling van de ontwikkeling in de beeldende kunst enkele jaren eerder, van de Nederlandse Informele Groep naar de Nul-groep.

Het Vlaamse nieuw-realisme zou van later datum zijn en wordt in overeenstemming daarmee in het nieuwe handboek ook in een later decennium, dat van 1965 tot 1975, beschreven (ibidem, 328-337). Het laat zich begrijpen als reactie op het hermetisch taalgebruik van de (post)experimentele poëzie enerzijds en op de koele, anonieme registratie van het Nederlandse nieuw-realisme anderzijds. In het najaar van 1970 presenteert hoofdredacteur Deflo van *Kreatief* negen jonge dichters als vertegenwoordigers van het nieuw-realisme in Vlaanderen. Deflo recruteert zijn nieuw-realistische dichters uit vier tijdschriften: *Ruimten*, *Yang*,

Kreatief en Revolver. Naast een bloemlezing bevat het nummer ook de resultaten van een enquête. 'Wat opvallend ontbreekt, is het gebruik van Nederlandse modellen' (Brems 1993, 54). De aandacht is vooral gericht op het benadrukken van de eigenheid van de Vlaamse variant, die vooral gezocht moet worden in het contrast met *Barbarber* en *Gard Sivik / De Nieuwe Stijl*.

In het nieuwe handboek wordt de late doorbraak in verband gebracht met 'het relatief grote aandeel van maatschappelijk bewustzijn, niet alleen thematisch in geëngageerde gedichten, maar vooral in de uitgesproken democratiseringswil' (Brems 2006, 332). Die is hier 'een zaak geworden van lezers en van sociale verantwoordelijkheid. Ook het feit dat de reductie van de dichter tot observator of selecteerder van werkelijkheid wordt afgewezen, hangt daar nauw mee samen' (ibidem). In hun onderzoek van het *Kreatief*-dossier wijzen De Geest en Evenepoel op de 'versmalling' van het oorspronkelijke themanummer in de boekuitgave uit 1972: het gaat daarbij om 'de relatieve verwaarlozing van het tijdschrift *Ruimten*', waarmee 'de "harde" kern van de Vlaamse nieuw-realistische poëzie wegvalt'. Zij noemen deze 'omissie (en de ermee gepaard gaande vertekening) des te opvallender, omdat Luk Wenseleers in 1972 een uitvoerig essay met bloemlezing samenstelde, dat zijn opvatting over het Nieuw-realisme expliciteert' (De Geest e.a. 1992, 85). Wenseleers signaleert na en naast de objectiverende lyriek rond tijdschriften als *Barbarber* en *Gard Sivik / De Nieuwe Stijl* een tweede groep 'waartoe men bv. Rutger Kopland, Wim Gijsen, Herman de Coninck, Ludo Abicht en de meeste geëngageerde dichters kan rekenen [...]; zij zijn veel meer geïnteresseerd in een onverhulde, zo direct mogelijke weergave van de menselijke problematiek' (Wenseleers 1972, 15). Wanneer deze versmalling ongedaan wordt gemaakt en ook de visie van Wenseleers wordt gehonoreerd, dan zou een laat Nederlands-Vlaams nieuw-realisme van na *Barbarber* en *Gard Sivik* zichtbaar worden, waarin de overgang naar de jaren zeventig goed te herkennen is en dat de hele scala van 'het sociale protest en een kritisch politiek engagement' (Wim Gijsen, Ludo Abicht, Riekus Waskowsky, Hans van de Waarsenburg) tot 'een meer uitgesproken emotionele intensiteit' (Rutger Kopland, Herman de Coninck) laat zien (ibidem, 100).

2. PLOOIEN

Het verhaal over de overgang van een experimentele naar een nieuw-realistische poetica in de jaren vijftig en zestig in Nederland en Vlaanderen ligt

in grote lijnen vast, maar laat ook bepaalde plooiën zien die zich niet zo maar laten gladstrijken. De kwestie van de breuk in de Vlaams-Nederlandse redactie van *Gard Sivik* is een gevoelige kwestie. Dat valt bijvoorbeeld op te maken uit *Barbaar in mijn mond: Poëzie in Vlaanderen 1955-1965* waarin de geschiedenis van het tijdschrift vanzelfsprekend aan de orde komt, maar met betrekking tot het laatste nummer *Gard Sivik* 33 met een zekere gelatenheid of in ieder geval distantie wordt opgemerkt: 'Maar hiermee zitten we de facto buiten het bereik van de Vlaamse poëzie' (Brems e.a. 1989, 62). Omdat de breuk door de Nederlandse betrokkenen geforceerd is, lijkt een bijdrage van Nederlandse zijde aan het bestaande literair-historische beeld geboden. Ik wil een poging wagen en doe dat in het bijzonder op grond van recent onderzoek van de poëzie van Armando (Favié 2006).

Hieronder is dankbaar gebruik gemaakt van het door Sjoerd van Faassen, Hans Sleutelaar en Jac. Janssen samengestelde boek *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, een uitgave naar aanleiding van de tentoonstelling over het gelijknamige tijdschrift die van medio december 1989 tot eind maart 1990 in het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te Den Haag is gehouden. Naast oorspronkelijk materiaal en bijdragen over *De Nieuwe Stijl* bevat het boek de weergave van gesprekken met de betrokken dichters en kunstenaars en een uitgebreide *tijdtafel* waarin per jaar zo veel mogelijk wetenswaardigheden over *Gard Sivik*, *De Nieuwe Stijl*, de Nederlandse Informele Groep en de Nul-groep zijn weergegeven (Van Faassen e.a. 1989, 284-301).

3. DE DICHTERS VAN *DE NIEUWE STIJL* OVER *GARD SIVIK*

In 'De noodzakelijke stroming. Gesprekken met de dichters van de nieuwe stijl' doet Martin Bril verslag van zijn gesprekken met Vaandrager, Verhagen, Sleutelaar en Armando die plaats hebben gevonden in april en mei 1989. In het gesprek met Vaandrager komt de geschiedenis van *Gard Sivik* aan de orde wanneer er over de verhouding tot de Beweging van Vijftig gesproken wordt: 'Wij hadden te maken met de Vijftigers, die wij bewonderden. Maar we moesten ons toch afzetten. [...] Ik was blij dat ik Hans Sleutelaar ontmoette en samen zetten we ons af tegen de rest. Het is toch knokken' (Bril 1989, 184). 'Radicaal groeps-gedoe' was wat er voor de eigen profilering nodig was en om te verduidelijken wat dat inhield, zinspeelt hij op het verhaal van de tien kleine negers: 'Toen waren er op een dag nog maar vier over' (ibidem, 195). Hans Verhagen spreekt over een *coup* en bevestigt het samenspel van

Vaandrager en Sleutelaar; hij wijst op het misschien beslissende gegeven van de verhuizing van het redactiesecretariaat vanaf het dubbelnummer 15/16 van juli 1960 naar het adres van Hans Sleutelaar in Rotterdam:

Het was een coup tot en met. Het wás niet eens een coup, [...] de administratie was in de Essenburgsingel en dat was dat en daar bleef het. Het is eigenlijk heel raar, heel brutaal gedaan. [...] Die Belgen waren echt verbluft. Dat waren toch beroemde dichters, maar wij waren *the coming men*, dus klaar (ibidem, 202-203).

Sleutelaar neemt afstand van beider voorstelling van zaken. Hij stelt de overname van het blad voor als een zaak met een 'lange voorgeschiedenis' en wijst nummer 27 aan als teken van een definitieve koerswijziging. In dat nummer, december 1962 verschenen, worden van Vaandrager *20 nieuwe gedichten* gepubliceerd en van Verhagen twee cyclussen, *genocide* en *euthanasie*. Dat was, aldus Sleutelaar, 'nog niet eerder gebeurd' en we kregen het idee: 'er is iets volkomen anders begonnen' (ibidem, 220). Armando stelt zich op aan de zijlijn. Het is opvallend dat Martin Bril in zijn vraag naar de samenwerking met Sleutelaar, Vaandrager en Verhagen in *De Nieuwe Stijl* het woord *handig* in de mond neemt. Op zijn vraag 'Was het voor u nou handig om u met hen af te geven?' antwoordt Armando:

Ja. Het is net als met die Informelen. Dat begon ook handig. Toen werkte ik al bij de *Haagse Post*, toen belde op een keer Henk Peeters om te vragen of ik mee wilde doen, toen dacht ik ook: ha, handig, laat die jongens maar een tentoonstelling organiseren, ik doe wel mee, dan hoeft ik het zelf niet te doen. Zo ben ik daar bij gekomen. Pas bij de derde tentoonstelling ben ik gaan kijken en ik vond het goed werk en aardige jongens en toen is die samenwerking intenser geworden, maar het begon als een handigheidje. En met *Gard Sivik* ging het eigenlijk net zo. Ze haalden mij er bij. Ze wilden dat ik mee deed, nou ... dat kwam mij goed uit. Ja. Toen hebben we de macht gegrepen. Er waren nog wat Vlamingen daar en wat die nou te vertellen hadden, dat was in onze ogen oude koek, zo artistiek, toen hebben we min of meer de macht gegrepen. De laatste nummers van *Gard Sivik* hebben we daarna omgevormd naar ons program en toen is DNS ontstaan (ibidem, 239).

Natuurlijk dient rekening gehouden te worden met het gegeven dat het uitspraken achteraf van de direct betrokkenen betreft. Desalniettemin houd ik als voorlopig resultaat vast dat de uitspraken van Vaandrager en Verhagen in tegenspraak zijn met die van Sleutelaar en dat ook Sleutelaar en Armando elkaar tegenspreken. Terwijl Sleutelaar ieder vooropgezet

plan ontkent, postuleert Armando niets dan strategie: het was 'handig' om tijdelijk met anderen samen te werken. Misschien even belangrijk is, dat hij de geschiedenis met *Gard Sivik* hier voorstelt als herhaling van de eerdere geschiedenis met de Informelen. Dit lijkt in overeenstemming met de voorstelling van zaken door Brems, als zou de koerswijziging van de bij *Gard Sivik* betrokken Nederlandse dichters de weerspiegeling zijn van de overgang van Informeel naar Nul.

4. DE OVERGANG VAN INFORMEEL NAAR NUL

Over de geschiedenis van de Informelen schrijft Frank Gribling in 'De informele kunst in Nederland: Tussen Cobra en Nul', gepubliceerd in de catalogus bij de tentoonstelling *Informele Kunst in België en Nederland* uit 1983. Het is hier niet de plaats om de genuanceerde geschiedschrijving van Gribling helemaal uit de doeken te doen, maar in verband met de overgang van Informeel naar Nul moet een aantal zaken aan de orde komen. Gribling schrijft 'van binnenuit': hij heeft niet deelgenomen aan groepsexposities, maar maakt met zijn werk wel een onderdeel uit van de informele kunst.

Aanvankelijk was 'informele kunst' min of meer synoniem met 'lyrische abstractie', door Gribling gedefinieerd als 'een spontane, voorstelingsloze schildertrant, die uitging van de verf als materie' (Gribling 1983, 7). Het beslissende verschil met Cobra is dat de informele kunstenaars de voorstelling loslaten. Verder komen spontaniteit en expressie in de definitie van informele kunst allengs meer onder druk te staan. Al in 1960 wordt een onderscheid in de informele kunst gemaakt tussen 'geste-schilderkunst' waarbij het gebaar van expressie van de kunstenaar het beeld bepaalt enerzijds en anderzijds een schilderkunst waarin het toeval meer ruimte krijgt en gestreefd wordt naar anonieme structuren. De ontwikkeling is dus een ontwikkeling in de richting van grotere anonimiteit of objectiviteit. Wat het al dan niet realistisch gehalte van informele kunst betreft schrijft Gribling dat het werk van de Nederlandse Informele Groep te beschouwen is als 'voorstadium voor de Nulbeweging' en dat er in het bijzonder in Nederland een direct verband te leggen is 'tussen objectiverende zakelijkheid en het "nieuwe realisme" van Nul en aanzetten daartoe in de periode ervoor' (ibidem, 8). Het beslissende verschil met het *Nouveau Réalisme* van de jaren zestig is, dat in de informele kunst 'de werkelijkheid op een elementairder niveau gepresenteerd werd dan als afval van de konsumptie maatschappij' (ibidem). Anderzijds had de informele kunst 'onmiskenbaar een eigen

identiteit' en zaten er veel elementen in die bij de latere ontwikkelingen niet meer aan bod kwamen: 'De spontaniteit van het schilderen was lange tijd taboe' (ibidem).

Een interessant onderdeel van de studie van Gribling is de receptie-geschiedenis. De auteur schetst een indringend beeld van de toenmalige Nederlandse kunstkritiek als behoudend en slecht geïnformeerd. Besloten werd de krachten te bundelen en vanaf midden 1959 treedt de Informele Groep 'uitsluitend als een gesloten formatie van vijf op' (ibidem, 16). De betrokken kunstenaars zijn Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven. In een brochure bij tentoonstellingen van de Informelen in 1960 verschijnen vier teksten: de manifesten 'Credo 1' en 'Credo 2' van Armando uit 1959, het manifest 'Vuil aan de lucht' van Peeters, eveneens uit 1959 en een korte, titel-loze tekst van Schoonhoven. Peeters ziet het oude dualisme van vorm en inhoud samensmelten 'in een ruimte die anderen leegte zullen noemen, waar alle vorm vormloos is' (ibidem, 17). Volgens Gribling vertolkten 'alleen de veel geciteerde openingswoorden van "Credo 1"' (ibidem) een duidelijke programmatische eis; het gaat dan om de woorden waarin een nieuwe kunst bepleit wordt, 'een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit'. Naast *voorstellingsloos* en *vormloos* zou dus *kunstloos* een trefwoord ter karakterisering van informele kunst kunnen zijn. Schoonhoven legt uit dat het informele een tegenwicht is voor een te opzettelijk bedachte vorm: 'Grotere mogelijkheid om tot een objectief neutrale uiting van algemene geldigheid te komen. Door vermijding van opzettelijke vorm (vorm als inbreuk en truc) een veel grotere organische werkelijkheid van het gemaakte op zich' (ibidem, 19). Deze opvatting van het informele kondigt de Nul-groep eigenlijk al aan.

Het tempo van de ontwikkelingen kan nauwelijks genoeg benadrukt worden: 'de ontwikkelingen gingen zo snel dat de kern van de Informele Groep in 1960 ook de kern van de Nul-groep bleek te zijn' (De Boer 2006, 191). Kees van Bohemen stapt uit de Informele Groep, de vier overigen vormen de groep Nul en bespreken begin 1961 met een aantal Duitse Zero-kunstenaars het plan voor een gezamenlijke tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam. In april 1962 vindt de eerste Nul-tentoonstelling plaats.

5. DE KWESTIE VAN DE EXPRESSIE

Van hun gesprekken met Henderikse, Peeters, Schoonhoven en Armando doen Diana Stigter en Pietje Tegenbosch verslag in 'Viermaal

nul = 0. Gesprekken met de kunstenaars van de nieuwe stijl'. Uit alle interviews blijkt dat de overgang van informeel naar nul voor de betrokken kunstenaars geen grote stap is geweest.

Cobra is de vanzelfsprekende kunsthistorische achtergrond waartegen men zichzelf profileert. Opvallend daarbij is, dat Cobra wel hoofdzakelijk, maar niet uitsluitend als negatief referentiepunt dient. Wat Cobra betreft is het opnieuw Armando die louter strategisch redeneert: de grote Cobra-tentoonstelling in november 1949 in het Stedelijk Museum in Amsterdam, dát is wat de Nul-kunstenaars wilden evenaren, inclusief de enorme ophef in de pers die veroorzaakt werd door de tentoonstelling en de in het kader daarvan georganiseerde dichtersavond. Er waren dan wel verschillen met de Duitse Zero-kunstenaars, maar hun deelname aan de eerste Nul-tentoonstelling van april 1962 was 'juist goed, want we wilden een internationale expositie, een beetje geïnspireerd op de spraakmakende Cobra-manifestatie in 1949. Zij hadden hun eerste grote show in het Stedelijk en dat wilden wij ook' (Stigter e.a. 1989, 277).

De kwestie van de expressie speelt een hoofdrol in alle gesprekken. Jan Henderikse verbindt expressie rechtstreeks met een bepaalde status van de kunstenaar: 'ik was er wel tegen dat uit het werk téveel de persoonlijkheid van de maker zou spreken. Ik wilde absoluut niet die verheerlijking, [...] wilde dat het anoniem was. Daarom heb ik ook nooit iets willen "maken"' (ibidem, 253). Hij vertelt ook dat hij na 1958 niet meer geschilderd heeft; met zijn assemblages van identieke voorwerpen als kurken en munten staat hij het dichtst bij het *Nouveau Réalisme*. Peeters spreekt over het maken van kunstwerken in series, 'multiples' die iedereen kon namaken of tegen kostprijs kopen: 'Mijn schilderijen kregen een serienummer en een stempel. In het "originale kunstwerk" geloofde ik niet' (ibidem, 256). In het verlengde hiervan thematiseert hij de tegenstelling van subjectiviteit en feitelijkheid. De Nul-kunstenaars verzetten zich tegen subjectiviteit en hielden zich bezig met feiten: 'Wij wilden proberen de werkelijkheid zo ruim mogelijk op te vatten' (ibidem, 258). Schoonhoven relativeert deze kwestie door te wijzen op de verschillen: 'mijn tekeningen [zijn] niet steriel of mechanisch. [...] Als je ze naast elkaar ziet, is er geen een hetzelfde. [...] Nul wilde wel zo objectief mogelijk zijn, maar uiteindelijk is al dat werk zo subjectief als de pest. Kijk maar naar de verschillen' (ibidem, 270). Van Armando zijn er uitspraken in dezelfde zin. De keuze uit de realiteit is persoonlijk: 'Het gaat dan natuurlijk wel om wat je kiest' (ibidem, 277).

Na de tweede Nul-tentoonstelling van april 1965 stopt Peeters definitief met het maken van kunst, Armando tijdelijk. Voor hem wordt de kwestie van de persoonlijke inbreng het breekpunt. Nul is voor Armando een intermezzo tussen de informele tijd en zijn latere werk. Aan het eind van het interview door Stigter en Tegenbosch brengt hij zijn veelzijdigheid ter sprake — schilder, schrijver, journalist — en stelt hij dat de overgang van Informeel naar Nul voor hem het kleinst was, omdat hij journalist was: ‘Het merendeel van de Nul-kunst is toch gebaseerd op journalistieke principes’ (ibidem, 283). De kwestie van de expressie komt bij Armando aan de orde in de vorm van de tegenstelling tussen ‘maken’ en ‘laten maken’:

Het maken van de Nul-werken vond ik op den duur ook niet spannend genoeg meer. Dat had mede als oorzaak dat ik nog maar zo weinig persoonlijke inbreng had. Ik kon ze bij wijze van spreken laten maken. Die dingen zijn zo technisch [...] Ze mislukten wel erg vaak, daarom kon ik ze ook nooit herhalen, dat gepiel met spijkers en lassen. Ik kreeg langzaam maar zeker steeds vaker de behoefte om zelf weer te gaan tekenen. Ik kwam tekort. En zo ben ik weer teruggekomen bij waar ik in de Informele tijd gebleven was.

Ik ben in 1965 bij de tweede Nul-tentoonstelling in het Stedelijk Museum opgestapt. Dat lag bij mij niet aan een afkeer van succes, zoals bij Peeters. Nee, bij mij waren de feiten uitgeput. Ik voelde me zo mager van binnen, mijn innerlijkje begon tekort te komen. Het werd allemaal veel te mechanisch (ibidem, 282).

De Tweede Wereldoorlog is de vanzelfsprekende historische achtergrond voor twee van de betrokken kunstenaars: Armando en Henk Peeters. Peeters vertelt indringend over wat hem met Armando verbindt: ‘Met Armando heb ik gemeen dat we allebei met een trauma de oorlog uitgekomen zijn’ (ibidem, 263). Hij vertelt dat hij altijd het zachte heeft gecultiveerd, in tegenstelling tot Armando: ‘Als Armando prikkeldraad neemt, kies ik een donzen bed’ en zegt over het werk van Armando: ‘Hij koos in verband met zijn thema, of trauma, voor grimmige materialen als prikkeldraad, staalplaat, moeren en bouten’ (ibidem). Armando zelf vertelt hetzelfde, namelijk dat zijn keuze uit de werkelijkheid met de oorlog te maken had, hoewel hij daarbij tegelijk een zekere terughoudendheid in acht neemt:

Bij Nul maakte ik gebruik van heel beladen materiaal, materiaal dat naar de oorlog verwijst. Maar het gekke is dat ik dat niet bewust deed. Het ging vanzelf. Ik leerde de schoonheid van bepaalde dingen zien, die misschien

daarvoor nooit als mooi gekarakteriseerd werden. [...] Net zoals ik hou van de monotoniciteit van kazerneterreinen of van wat ik 'schuldige landschappen' noem. Plekken waar dingen gebeurd zijn die de tijd uitgewist heeft. Het idee dat het hele leven een gevecht tegen de tijd is (ibidem, 279).

Wat deze achtergrond betreft, moet een diepgaand verschil met Sleutelaar geconstateerd worden. In het gesprek met Martin Bril wijst Sleutelaar de oorlog aan als de grens die de dichters van *De Nieuwe Stijl* en die van de Beweging van Vijftig scheidt. Sprekend over het 'tasten naar een ander levensgevoel' komt hij tot de formulering dat dat een positieve, 'bejahende instelling' ten opzichte van de wereld en het leven moest zijn in tegenstelling tot de anti-houding van de Vijftigers: 'Dat is heel belangrijk. Dat had natuurlijk met de oorlog te maken, ze zagen overal hel en verdoemenis opdoemen' (Bril 1989, 219). De uitspraak komt uit een passage, waarin het zoeken naar een ander levensgevoel rechtstreeks in verband wordt gebracht met de kracht van de explosie van Vijftig — de woorden zijn van Rodenko — en met het feit dat deze explosie geen ruimte aan iets anders liet. Ik citeer het fragment in extenso omdat het de belangrijke kwestie van de scheidslijn van de oorlog betreft:

Ik zocht naar ... laten we zeggen ... een ... bejahende instelling: je bent niet meer tégen de wereld, je bent er vóór. Je wilt hem ook zo veelzijdig mogelijk leren kennen. Kijk, je kunt je nu moeilijk voorstellen wat een impact de poëzie van de Vijftigers had op de jongere generatie daarna. Die impact was enorm. Gigantisch. Dat zijn ze zich, volgens mij, nauwelijks bewust. Campert heeft wel eens verwonderd opgemerkt dat hen nu wordt aangewreven dat zij zoveel talenten hebben tegengehouden, en daar begreep hij niets van. Maar het is wel gebeurd natuurlijk. Het ging met zo'n geweld gepaard, die Vijftigers: het liet geen ruimte voor iets anders. *Hoe zag die visie van Vijftig er uit?*

Grote waarde werd gehecht aan het irrationele. Het is behoorlijk irrationele dichtkunst; grammaticaal-logische verbanden werden als inertie beschouwd, daar kon je niks mee, als echte dichter. Een ander belangrijk aspect is het stapelen van beelden [...]. En het levensgevoel dat erbij hoorde was ... anti.

Anti wát?

Anti de toenmalige moderne maatschappij. Het werd geboren uit een anti-houding, uit een idee van verzet. Dat is heel belangrijk. Dat had natuurlijk met de oorlog te maken, ze zagen overal hel en verdoemenis opdoemen. En wij als jonge jongens, of in ieder geval ik, wij kregen op een gegeven moment toch het gevoel dat dat niet meer rijmde met de manier waarop wij rondstapten in de wereld (ibidem).

De scheidslijn van de oorlog zoals die door Sleutelaar getrokken wordt, kan in ieder geval niet voor Armando gelden. Anderzijds is precies die 'bejahende instelling' dat wat Sleutelaar en Armando verbindt. Ook bij Armando is die instelling te beluisteren: 'het boeiende aan Nul [was] dat letterlijk alles kunst kon worden. Wij waren heel positief, alles was mooi. Een open oog zijn' (Stigter e.a. 1989, 277). Evenmin onbelangrijk is de verbindende schakel tussen Armando en Sleutelaar van een veranderde visie op het kunstenaarschap, bij Sleutelaar te beluisteren in de observatie dat je met de 'inertie' van het grammaticaal-logisch verband niks kon 'als echte dichter'.

6. HET BELANGRIJKSTE GELUID UIT MAATSTAF

In de loop van 1958 wordt in *Maatstaf* een dubbelnummer 'Experimenteel Perspectief' aangekondigd. De bedoeling is om ongeveer tien jaar na de 'experimentele revolutie' de balans op te maken. Als gastredacteur treedt Paul Rodenko op. Het dubbelnummer 9/10 is gedateerd december 1958/januari 1959. Hierboven is al even genoemd wat volgens het nieuwe handboek het opmerkelijkste geluid uit de groep rond *Gard Sivik* is geweest. Dat zou 'het verlangen om hoe dan ook uit de slagschaduw van de Vijftigers te komen' zijn, ter illustratie waarvan een uitspraak van Sleutelaar wordt geciteerd (Brems 2006, 231). Hierop valt echter wel iets af te dingen.

Naast Hans Sleutelaar gaan acht andere auteurs in op de uitnodiging van Rodenko om een 'experimenteel perspectief' te schetsen. Een van hen is Armando. De tekst van Armando die in het *Maatstaf*-nummer zonder titel verschijnt, is de tekst van het manifest 'Credo 1', in 1960 onder die titel in de brochure van de Informelen gepubliceerd (zie boven). Er is nóg een publicatie van het manifest in Informeel verband: die in de catalogus van de eerste buitenlandse tentoonstelling van de Nederlandse Informele Groep in Düsseldorf van februari tot maart 1959. Gribling geeft zijn studie over de informele kunst een motto mee dat is ontleend aan de toespraak van Hans Jaffé bij de opening van deze tentoonstelling: 'Dat er een kunst op komst is, die geen kunst meer wil zijn, die de grenzen van het esthetische achter zich wil laten, dat kan ons niet hetzelfde blijven, dat gaat ons vandaag allen aan' (Gribling 1983, 7). Duidelijk klinken in deze woorden van Jaffé de woorden van 'Credo 1' van Armando door. Volgens de *tijdtafel* is de tentoonstelling geopend op 28 februari 1959 (Van Faassen e.a. 1989, 286). Korte tijd later, waarschijnlijk maart, mogelijk april 1959 verschijnt *Gard Sivik* nummer 12,

het laatste nummer van de derde jaargang, waaraan Armando bijdraagt met een viertal gedichten. Er zijn onzekerheden wat betreft de datering, maar de volgorde van de verschillende bewegingen in het literaire systeem is wel duidelijk. Die volgorde is: *Maatstaf*-nummer, Düssel-dorfse tentoonstellingscatalogus en toespraak Jaffé, *Gard Sivik* 12. Ik stel de bespreking van het manifest en de bijdrage van Armando aan *Gard Sivik* nummer 12 tot later uit en geef nu eerst het overzicht van alle jaargangen van het tijdschrift.

7. DE ZEVEN JAARGANGEN VAN *GARD SIVIK*

Wie de zeven jaargangen van *Gard Sivik* doorneemt, kan nauwelijks tot een andere conclusie komen dan dat de vierde jaargang cruciaal is geweest. Op grond van de ontwikkelingen in de beeldende kunst en bepaalde formele gegevens moet de breuk in de Vlaams-Nederlandse redactie hier gelocaliseerd worden. Die formele gegevens zijn: de forse discrepantie tussen de datering van de nummers en de feitelijke verschijningsdatum, de publicatie van twee dubbelnummers waarvan er één een co-productie met *Podium* is geweest en de kwestie van het redactieadres. Dit zijn de gegevens tot hun essentie teruggebracht, de lijst van zeven jaargangen en in totaal drieëndertig nummers *Gard Sivik*:

jaargang	jaar	nummers
1	(1955)	1 t/m 4
2	(1956/57)	5 t/m 8
3	(1958)	9 t/m 12
4	(1959/60)	13 t/m 18
5	(1960/61)	19 t/m 24
6	(1962/63)	25 t/m 30
7	(1963/64)	31 t/m 33

Zoals gezegd begint *Gard Sivik* als Vlaams experimenteel tijdschrift onder redactie van Tone Brulin, Gust Gils, Hugues C. Pernath, Paul Snoek en Simon Vanloo. In het laatste nummer van de tweede jaargang, nummer 8, zijn Sleutelaar en Vaandrager toetreden tot de redactie. Van nummer 8 tot en met nummer 14 staan er onder het kopje 'redactieadres' twee adressen, één 'voor Vlaanderen' en één 'voor Nederland'. Dit zijn de adressen van Gils en Sleutelaar. In het dubbelnummer 15/16 staat voor het eerst alleen het adres van Sleutelaar.

Het laatste nummer van de derde jaargang, nummer 12, is gedateerd 'einde 1958', maar moet maart of april 1959 gedateerd worden, op grond van de data van twee retrospectief besproken tentoonstellingen. Nummer 13, het eerste nummer van de vierde jaargang, moet oktober 1959 gedateerd worden. De *tijdtafel* vermeldt een op 29 december 1959 in de Rotterdamse Kunstkring georganiseerd 'gesproken nummer' (Van Faassen e.a. 1989, 286), een gebeuren dat is gemodelleerd naar het legendarisch geworden gesproken nummer van *Podium* van 1 maart 1951 in het Stedelijk Museum van Amsterdam met het oog op de promotie van het zogeheten 'doorbraak-nummer' van *Podium*. Dat dit *Podium*-nummer 'doorbraak-nummer' heet, duidt op de doorbraak van de experimentele poëzie.² Nummer 14, het tweede nummer van de vierde jaargang, is mogelijk van later datum dan december 1959, maar vermeldt niets over dit gesproken nummer. Dan verschijnt, met uitsluitend het Rotterdamse redactieadres, in juli 1960 het dubbelnummer 15/16. Daarop volgt het dubbelnummer 17/18, dat een co-productie met *Podium* is en september 1960 gedateerd moet worden.

In het dubbelnummer 15/16 van juli 1960 wordt de zogenaamde 'polemieken' tussen Gils en Sleutelaar gepubliceerd (Gribling 1983, 39; De Vree 1983, 79-80). Het gaat daarbij om publicatie van de rede die Gust Gils bij de opening van de tentoonstelling van de Nederlandse Informele Groep in De Beyerd in Breda op 3 oktober 1959 heeft gehouden en de reactie daarop van Sleutelaar onder de titel 'Stem uit het publiek'. Hierop volgt nog een repliek van Gust Gils, in nummer 19 van november 1960 aangekondigd, maar vanwege 'plaatsgebrek' pas in nummer 20 gepubliceerd. Nummer 20 is het tweede nummer van de vijfde jaargang en moet januari 1961 gedateerd worden, het moment dus, waarop de Nul-groep is gevormd en plannen worden gesmeed voor de eerste Nul-tentoonstelling. In nummer 21, volgens de *tijdtafel* van juni 1961 (Van Faassen e.a. 1989, 289), wordt dan onder het kopje 'redactiewijzigingen' het vertrek uit de redactie van Gils, Pernath en Snoek vermeld.

8. DE POLEMIEK GILS — SLEUTELAAR

Gils heeft later met betrekking tot *Gard Sivik* vastgelegd, dat hij 'in 1961 ontslag nam' en dat hij er nooit 'polemieken over heeft gevoerd'

² Voor de beschrijving van het gesproken nummer in het Stedelijk Museum en de inhoud van het *Podium*-nummer: Calis 2001, 352-377.

(Gils 1989, 155-156). Daarin heeft hij gelijk, want waaruit bestaat die polemiek in nummer 15/16? Gils verdedigt in oktober 1959 de informele kunst, terwijl Sleutelaar in juli 1960 de kunst van de Nul-groep bepleit. Het tempo van de ontwikkelingen lag hoog, zoals ook te beluisteren valt bij Freddy de Vree die in zijn bijdrage aan de catalogus *Informele Kunst in België en Nederland* spreekt over 'een reeks stroomversnelingen' en een poëzie die 'dit niet [kan] bijbenen' (De Vree 1983, 84). Het is zeker zo dat de doorbraak in de beeldende kunst eerder plaats vindt dan die in de literatuur. Verder kan vastgesteld worden dat de polemiek Gils — Sleutelaar op het juiste moment plaatsvindt, namelijk in 1960, maar dat Gils daarbij in het nadeel is geweest vanwege de verlate publicatie van zijn tekst.

Zoals gezegd verdedigt Gils de informele schilderkunst en bepleit Sleutelaar de kunst van Nul. Zij praten dus langs elkaar heen. Hoofdzaak van de polemiek is de verhouding tussen kunst en werkelijkheid. De informele kunstenaar heeft, aldus Gils, geen houvast meer aan de waarneembare werkelijkheid, maar ontdekt zijn materiaal, ontdekt de 'mikrokosmos van een schilderijoppervlak' en schept daarbij 'vormen of vermoedens van vormen [...] die niet bestaan bij de genade van een waargenomen of waarneembaar feit, maar werkelijk autonoom'. Deze stand van zaken kan worden samengevat in de formule dat informele kunst niet áfbeeldt, maar ís. Toeval en improvisatie — het 'sleutelconcept' dat kan verklaren 'waarom jazz en schilderkunst elkaar in deze periode zo diepgaand konden inspireren' (De Boer 2006, 194) — zijn daarbij van groot belang:

De informelen projekteerden even weinig een in hun geest aanwezige voorstelling op het doek, als een improvizerende jazzmusicus een in hem aanwezige klankstructuur in zijn uitvoering zou projekteerden. Zulke dingen kan men in geen ijskast bewaren. Alleen een doeltreffende registratie, heet van de naald, kan het geïmproviseerde opvangen (Gils 1960, [z.p.]).

De extreme positie van de informele kunstenaar 'die van 0 vertrekt' associeert hij met de aanduiding 'peinture criminelle die Armando voor zijn schilderijen aanhoudt'. Via de overweging dat 'een kunst als deze nog vol onzekerheden, aarzelingen, duistere plekken en onvolkomenheden zit', brengt hij te berde dat *informeel* ook de betekenis 'voorlopig' heeft. De rede besluit met de enthousiaste omhelzing van deze voorlophigheid, waarvan tegelijk de historische noodzakelijkheid in duidelijke bewoordingen wordt omschreven:

Want wij zijn zat van het definitieve, het beëindigde, het afgeronde, het onverbeterlijke, het onherroepelijke. Wie is nu graag een eindstadium?

Wij leven immers bij het begin der tijden! Het tamelijk intelligente wezen waartoe de genaamde mens zich heeft weten op te werken en dat plots — in de laatste desennia — nooitvermoede afgronden zowel buiten als binnen zich heeft zien opengaan, dat wezen moet zich nu weten aan te passen aan zijn omgeving op een voor zijn eigen vermogens aanvaardbare wijze (ibidem).

Sleutelaar verdedigt de Nul-kunst. Opvallend in zijn reactie op de rede van Gils is, dat hij de ontwikkeling van de moderne kunst veel meer voorstelt als ontwikkeling van een autonoom esthetisch systeem, dat wordt beheerst door het principe van 'strijd en aflossing' (Tynjanov 1924). Sleutelaar is bereid om in te stemmen met de gedachte dat de informele schilder vorm geeft aan 'het ongeziene', maar spitst dat toe als 'het in de schilderkunst ongeziene', en voegt daarbij de overweging, dat ieder 'volgend schilderij [...] voor een groot deel door het vorige wordt gemaakt'. Zo kan hij afrekenen met de notie van een 'vacuüm' die zo'n belangrijke rol speelt in het betoog van Gils, nadat hij eerder al geponeerd heeft dat de 'werkelijkheid veel complexer en minder afgegraasd' is dan Gils suggereert en dat Gils, 'de rijkdom en het indringende van de zichtbare werkelijkheid [onderschat]' (Sleutelaar 1960, [z.p.]).

In zijn verweer schrijft Gils dat hij zich voor kan stellen dat er nog wel verhelderder over de informele schilderkunst geschreven kan worden dan hij heeft gedaan. Maar, aldus Gils, 'dat zie ik dan toch niet in de richting van een angstvallig rasionalizeren, allergies voor al wat naar het intuïtieve zweemt — zoals jij tot mijn verbazing doet' (Gils 1961, [z.p.]). Hij legt hier precies de vinger op de zere plek die door Gribling in de overgang van informele kunst naar Nul-kunst is aangewezen: 'De spontaniteit van het schilderen was lange tijd taboe' (Gribling 1983, 8).

9. EEN KRUISPUNT VAN KUNST- EN LITERATUURGESCHIEDENIS

De eerste maanden van het kalenderjaar 1959 laten een belangrijk kruispunt van kunst- en literatuurgeschiedenis zien. Bij de opening van de tentoonstelling van de Nederlandse Informele Groep in Düsseldorf citeert Jaffé uit het manifest 'Credo 1' van Armando. Onder de verzameltitel 'Om het ongerijmde' is in het dubbelnummer van *Maatstaf* een negental bijdragen van de groep rond *Gard Sivik* gepubliceerd. Het manifest van Armando, zoals gezegd hier zonder titel gepubliceerd, volgt op de bijdrage van Sleutelaar:

Er moet een geheel nieuwe kunst komen en alles wijst er op, dat ze komt. Niet "mooi en lelijk" meer, niet "goed en kwaad" meer [ze bestaan nog

steeds], maar een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit [als de schilderijen van Armando].³

De weg hierheen moet zijn: meedogenloos en onherroepelijk. Zoals de zon praat. Fanatisme is nodig, ook en vooral in verband met het redigeren van tijdschriften. De meeste literaire tijdschriften zijn in de klamme handen van kinderachtige jongetjes met zachte witte benen en borstkassen. Ach, leefde hun moeder nog maar! Zij zeggen soms boze dingen over anderen, maar dat strookt niet met hun karakter, neen, neen!

Onderling felle haat en jaloezie!

Armando [allang niet meer krimineel, maar een kleine dromer] zegt: niet zacht zijn als het mos tegen de muur van een kerk, niet kerkelijk als een hemeldragonder, maar hemels als een kanon.

De nieuwe generatie is te onzakelijk in doen en laten, ze lachen zelfs veel, welk een tijdverlies (Armando 1959, 810-811).

Deze tekst van Armando moet zonder meer als het tweede belangrijke geluid uit de groep rond *Gard Sivik* aangemerkt worden. Het is verleidelijk om bij het 'nodige fanatisme in verband met het redigeren van tijdschriften' aan de geschiedenis met *Gard Sivik* te denken, maar daarbij rijzen problemen. Het is hiervoor nog wel erg vroeg en evengoed als aan *Gard Sivik* zou misschien ook aan *Podium* gedacht kunnen worden. Wat zwaarder weegt echter, is het fundamentele probleem van het manifest als een specifieke tekstsoort die niet zonder meer op de literair-historische realiteit betrokken kan worden.

Naar mijn mening dient de aandacht gevestigd te worden op een ander verband. Dat de meeste literaire tijdschriften in 'klamme handen' zijn, kan ook in verband gebracht worden met de formatie van de Nederlandse Informele Groep. Hierboven is uiteengezet, dat Armando de geschiedenis met *Gard Sivik* voorstelt als herhaling van de eerdere geschiedenis met de Informelen. Dit is wat Gribling over de vorming van de Informele Groep schrijft:

De informele tendensen in Nederland kregen een organisatievorm in de 'Informele Groep', die na een aantal tentoonstellingen in wisselende samenstelling uiteindelijk in 1959 tot vijf kunstenaars beperkt werd: Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven. Deze concentratie kwam vooral onder invloed van Armando tot stand die een voorstander was van een kleine, homogene en strijdbare groep, te

³ De tekst werd aan de gelegenheid aangepast. Aan de studie van Gribling valt te ontlezen dat de tekst in de catalogus luidt: '[...] een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit [als onze schilderijen]' (Gribling 1983, 17).

vergelijken met de vijf vingers van een hand, waarmee een vuist gemaakt kan worden (Gribling 1983, 16).

Gribling schrijft de formatie van de Informele Groep als zodanig toe aan de invloed van Armando. Op basis van het recent verschenen onderzoek van Trudie Favié over het poëtisch oeuvre van Armando kan ook de vergelijking van de vijf informele kunstenaars met de vijf vingers van een hand — waarmee een vuist gemaakt kan worden en de greep naar de macht in de moderne kunst kan worden uitgevoerd — aan Armando toegeschreven worden. Vindplaats voor *de 5 vingers* is het gedicht ‘reis met messen’ uit de debuutbundel van Armando uit 1964. Verschillende gedichtelementen suggereren geweld, een aanval of een moord; *de 5 vingers* kunnen begrepen worden als schuldig pars pro toto voor de hand van de dader, maar ook ‘als een metafoor waarmee Armando de Informele Groep bedoelt: de vingers van een hand waarmee hij “praktisch” een vuist kon maken’ (Favié 2006, 62).

In haar dissertatie komt Favié tot de conclusie van een ‘basisidioom’ en een centrale schuldthematiek waarin thema’s als agressie en geweld die eerder met betrekking tot het werk van Armando zijn gesignaleerd, samenkomen: in alle bundels is zonder uitzondering sprake van een moord die door het lyrisch subject wordt gepleegd. Favié brengt de titel van het schilderij uit 1954 *J’ai tué mon frère Abel* in verband met de regel *ben ik mijn broeders hand?* uit de voorlaatste bundel *De hand en de stem* uit 1995: schilderijtitel en monostichon markeren een periode waarin het lyrisch subject op verschillende manieren maar steeds met hetzelfde basisidioom heeft gezocht naar mogelijkheden om moord en schuld teniet te doen. De genoemde samenhang, zowel van thematiek als van idioom, vormt het argument om het poëtisch oeuvre van Armando als geheel te onderzoeken.

Object van onderzoek van Favié zijn de acht dichtbundels die Armando tussen 1964 en 1998 heeft gepubliceerd. De onderzoeker toont de cyclische structuur van de afzonderlijke bundels aan én van het geheel van de vanaf het begin van de jaren vijftig geschreven poëzie. Belangrijk is dat ook de cyclische structuur van de debuutbundel *verzamelde gedichten* uit 1964 overtuigend wordt aangetoond. Het voert te ver om structuur en publicatiegeschiedenis van de gedichten van de debuutbundel uit de doeken te doen; ongeveer de helft van deze gedichten heeft z’n eerste publicatie in *Gard Sivik* beleefd. Waar het in dit verband om gaat, is dat het gedicht ‘reis met messen’, dat de vindplaats is voor de metaforische aanduiding van de leden van de Informele Groep als *de 5 vingers* van een hand, zijn eerste publicatie beleefd in *Gard Sivik*

nummer 12 dat maart of april 1959 gedateerd moet worden, kort na de publicatie van 'Credo 1' in het *Maatstaf*-nummer én in de Düsseldorferse catalogus. Deze publicatiegeschiedenis verbindt het gedicht des te nauwer aan de geschiedenis van de Informele Groep.

Favié toont de grote overeenkomst tussen de vroege poëzie en de manifesten aan en heeft verder werk gemaakt van onderzoek van het manifest als genre. In het manifest wordt een machtsdiscours gevoerd en provocatie en polemiek zijn primaire kenmerken. 'Het manifest verkondigt de waarheid zoals men de oorlog verklaart' (ibidem, 52). De scheidslijn tussen 'zender' en 'ontvanger' is in het manifest onduidelijk, waardoor de karakteristieke spanning tussen collectieve en individuele boodschap inzichtelijker wordt: 'de "zender" richt zich afwisselend tot degenen die hij bestrijdt, degenen die hij wil overreden en tot zichzelf' (ibidem). Favié spreekt in verband met vroege poëzie en manifesten over 'het lanceren van "het fenomeen Armando"' of ook 'het in de markt zetten van de naam Armando'. Het spel met de eigen naam kan gekwalificeerd worden als strategie van onthulling en verhulling tegelijk. In 'Credo 1' spreekt Armando over zichzelf in de derde persoon. Volgens Favié is een belangrijk kenmerk van het vroege literaire oeuvre voorts de fonologische structurering van het idioom, waarin zorgvuldig plaats gemaakt is voor de zelfgekozen naam *armando* — van (L) *armare*, 'bewapenen' — met nauwe verwevenheid van kunstenaar, persoon en oeuvre als gevolg (ibidem, 43). De lading met betekenis van woorden als *vingers* en *hand* vanuit het geheel van poëzie en manifesten van Armando werpt een drempel op voor eenzijdige interpretatie van uitspraken in bijvoorbeeld interviews over 'machtsgrepen' als zouden die rechtstreeks en louter op de literair-historische werkelijkheid betrokken zijn. Het woord *hand*, waarvan onmiddellijk hoorbaar is dat het opvallend 'meeklinkt' met *armando*, is een codewoord uit het basisidioom.

10. HET MANIFEST UIT 1964

In het eerste deel van het manifest uit 1964 dat hierboven al is geciteerd, schakelt Armando terug naar 'Credo 1' waarbij sprake is van uitvergroting van de grote gebaren: de geponeerde vernieuwing is geen nationale kwestie meer, maar een internationale zaak en de avant-gardistische zelfprofilering geschiedt ten koste van de Nederlandse Beweging van Vijftig. In het tweede deel van het manifest wordt de hoofdzaak van de verhouding tussen kunst en werkelijkheid geformuleerd:

Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (ver-kunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekvent 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. 'Poëzie' als resultaat van een (persoonlijke) selectie uit de Realiteit. Interesse voor de psychologie van de 'kunstenaar'? Bestudeer het hoe en waarom van zijn selectie (Armando 1964).

Het is, opnieuw, een manifest van weinig woorden en in dat licht valt toch op, dat de aandacht gevestigd wordt op het feit dat poëzie het resultaat is van een 'persoonlijke' selectie uit de realiteit. Over het algemeen is in de literatuur over deze kerntekst van de nieuw-realistische poetica de aandacht gevestigd geweest op realiteit als materiaal voor kunst en op de rol van de kunstenaar als selecteerder en observator. Uit het feit dat er naast de formule uit 1959: 'kunst die geen kunst meer is', nu sprake is van een 'kunstenaar die geen kunstenaar meer is', leid ik af dat het manifest uit 1964 in positieve termen probeert te formuleren wat de inhoud van het nieuwe kunstenaarschap zou moeten zijn.

Het avant-gardistisch streven is: kunst die samenvalt met leven. Iets geprononceerder geformuleerd: kunst die weigert voor bepaalde bereiken van het menselijk leven halt te houden en die zich integendeel ten doel stelt de totale ervaringswereld van de mens te verdisconteren. Hier wordt dat avant-gardistisch streven verwoord als aanvaarding van de werkelijkheid. Het 'konsekvent aanvaarden van de Realiteit' wordt gedefinieerd als tegendeel van 'ver-kunsten' van de realiteit, de hoofdzaak van de informele esthetica die streeft naar het loslaten van de voorstelling, geen 'vorm als inbreuk of truc' tolereert zoals Schoonhoven het formuleerde, of 'de grenzen van het esthetische achter zich wil laten' om nog eenmaal Jaffé te citeren. Variant van 'aanvaarden' is 'intensiveren': kunst als geïntensiverde werkelijkheid, waarvoor 'isoleren' de methode is. Dat wat kunst dan te bieden heeft, is authentieke informatie: kunst als geïntensiverde drager van informatie waarvoor journalistiek, televisie en film voorbeelden bieden.

Sluitstuk van de hier geformuleerde esthetica en poetica is kortom, dat de kunstenaar te rade gaat bij andere, eigentijdse media die de garantie van 'authenticiteit [...] van de informatie' lijken te bieden. Ik roep nog eens in herinnering dat Armando in het interview met Stigter en Tegenbosch als zijn mening te kennen geeft, dat de overgang van Informeel naar Nul voor hem het kleinst was, omdat hij journalist was

en dat de meeste Nul-kunst op journalistieke principes is gebaseerd. Het manifest uit 1964 formuleert de journalistieke opvatting van het kunstenaarschap, de visie op de kunstenaar als journalist, reportagemaker, filmer.

De evaluatie van Brems dat ‘reflectie over de rol van waarneming’ in tegenstelling tot wat je zou verwachten — vandaar het paradoxale van die evaluatie — in het geval van *De Nieuwe Stijl* niet aan de orde zou zijn, kan naar mijn mening in het licht van het manifest uit 1964 toch niet stand houden. De kunstenaar die zichzelf opvat als journalist, reportagemaker of filmer, toont de werkelijkheid, laat de werkelijkheid zien. Hoofdzaak in deze esthetica en poetica is niet het maken, maar het tonen of presenteren. Met bepaalde onderwerpen van de nieuw-realistische poëzie in *Gard Sivik / De Nieuwe Stijl* in het achterhoofd, kan aan de poetica van *Gard Sivik / De Nieuwe Stijl* uiteindelijk toch niet de pretentie ontzegd worden om ook de werkelijkheid in al haar ongenaakbaarheid te laten zien, of de pretentie om werkelijkheid te laten zien in de hoop dat dit de ogen zal openen.

11. BESLUIT

Er zijn nog een paar losse draden in het bovenstaande die ik af zou willen wikkelen voordat ik het eigenlijke besluit formuleer. Ten eerste: In het interview met Sleutelaar valt te beluisteren dat de doorbraak van de Vijftigers geen ruimte voor iets anders liet. Wat Hans Sleutelaar om overigens begrijpelijke redenen verzwijgt, is dat de doorbraak van de Beweging van Vijftig de bijzondere vorm van een ‘explosie’ heeft aangenomen mede op grond van het feit dat er aanvankelijk alleen in de marge of periferie van het literaire systeem publicatiemogelijkheden waren. De explosie vindt plaats in het kalenderjaar 1951 en bestaat uit zes debuten én de bloemlezing *atonaal*, met als markante bijzonderheid, dat de gebloemleesde dichters dezelfde zijn als de debuterende (De Feijter 2006, 37-40).

Ten tweede zou ik willen wijzen op de vérstrekkende overeenkomst tussen bewoordingen van Gerrit Kouwenaar in 1955 en Gust Gils in 1959. Gils beschrijft het informele schilderij als een autonoom gedicht: het beeldt niet af, maar ís. De woorden van Kouwenaar ter omschrijving van het experimentele gedicht kunnen hier direct naast geplaatst worden: ‘géén uitbeelding, maar beëding; géén afschrift, maar autonome aanwezigheid’ (Kouwenaar 1955, 9-10). Bijzonder opvallend is verder hoe beide auteurs de nieuwe poëzie of kunst verwelkomen, terwijl zij tegelijkertijd op de noodzakelijkheid of onontkoombaarheid daarvan de

aandacht vestigen. Kouwenaar stelt de aansluiting bij de 'veelzijdige grote schoonmaak' van de historische avant-garde voor als een kwestie van 'een haast lijfelijk moeten' (ibidem, 8), een treffen aan 'die brede delta' van de proefondervindelijke poëzie 'alvorens samen in zee te steken, of juist: te worden gedreven, want er was geen terug meer' (ibidem, 9). Gils spreekt over de mens als het 'tamelijk intelligente wezen' dat in de laatste decennia 'nooitvermoede afgronden zowel buiten als binnen zich heeft zien opengaan' (Gils 1960, [z.p.]).

Mijn conclusie is tweeledig. De doorbraak van de experimentele poëzie in Nederland en Vlaanderen is een doorbraak van twee snelheden. Terwijl in Nederland de experimentele poëzie zich voor het eerst *en bloc* presenteert in de bloemlezing *atonaal* van Simon Vinkenoog uit 1951, komt een vergelijkbare presentatie van experimentele poëzie in Vlaanderen met de bloemlezing *Waar is de eerste morgen?* van Jan Walravens uit 1955. Dat jaartal is voor de vergelijking van de situatie in Nederland en Vlaanderen van groot belang. In Nederland wordt namelijk in 1955 de door Gerrit Kouwenaar ingeleide bloemlezing *vijf 5 tigers* gepubliceerd. Deze doorbraak van twee snelheden kan de breuk in de Vlaams-Nederlandse redactie van *Gard Sivik* verklaren. De vernieuwingsgezinde sector van de Vlaamse poëzie van ná 1955 is intern verdeeld in rivaliserende tijdschriften die elkaar de experimentele erfenis betwisten. De Vlaamse redacteurs van *Gard Sivik* hebben de samenwerking gezocht met Nederlandse kunstenaars en dichters die in een heel ander gevecht verwickeld waren, de strijd met Cobra en de experimentele poëzie. Armando's stilerings van de Nederlandse Informele Groep is hiervan het duidelijkste bewijs.

Ik wikkel de draad van de tijd in omgekeerde volgorde af, begin bij het einde. In 1964 ligt de zaak duidelijk. Het omslag van *Gard Sivik* nummer 33 spreekt met de streep door 50 duidelijke taal. De inhoud van het nummer is niet minder duidelijk. Het eerste deel van het manifest uit 1964 stelt zich op het standpunt dat de vernieuwing waar het nu om gaat, een internationale zaak is: 'Belangrijker dus dan de 'revolutie' van de 50-ers, die in Nederland iets hadden op te knappen, dat over de grens allang was gerealiseerd.' De avant-gardistische zelfprofilering geschiedt ten koste van de Nederlandse Beweging van Vijftig. Het moment daarvoor is het moment van de eerste Nul-tentoonstelling van april 1962, waarbij het er onder meer om gaat de Cobra-tentoonstelling van november 1949 te evenaren. Dan een verhaal apart: de polemiek. In juli 1960 wordt de polemiek Gils — Sleutelaar gepubliceerd. Sleutelaar blijkt dan bijzonder goed op de hoogte van de metamorfose van Informeel in Nul. Hij voert zijn polemiek echter met een tekst van Gils die van bijna een jaar eerder

dateert, een moment waarop die metamorfose nog helemaal niet plaatsgevonden heeft. Sterker nog: de tekst van Gils dateert van begin oktober 1959, een moment waarop de Nederlandse Informele Groep nog volop verweekeld is in avant-gardistische zelfprofilering. Dan is er in december 1959 het gesproken nummer in de Rotterdamse Kunstkring, naar het model van het gesproken nummer van *Podium* van maart 1951 ter promotie van het 'doorbraak-nummer' van *Podium* waarmee de experimentelen een eerste bres slaan in de muur van het literaire systeem. Maar het meest gedenkwaardige moment in deze geschiedenis is het moment van de eerste maanden van het kalenderjaar 1959.

De geschiedenis met *Gard Sivik* heeft een 'voorloper' in de geschiedenis met de Nederlandse Informele Groep. De avant-gardistische zelfprofilering van de Informele Groep uit 1959 als *de 5 vingers* van een hand waarmee een vuist gemaakt kan worden, staat mogelijk op zichzelf, maar lijkt mede ingegeven door de stroomlijning van de Nederlandse Beweging van Vijftig. De brede waaier van elf experimentele dichters zoals verzameld in *atonaal* van oktober 1951, wordt gestroomlijnd in de bloemlezing van vijf experimentelen *vijf 5 tigers* van januari 1955. In een foto van Paul Huf die het omslag van deze bloemlezing uit 1955 siert, voorzag Lucebert de vijf geportretteerde dichters van 'snorrebaarden, extra lange wenkbrauwen en een staart' (Renders 2000, 90), zodat in de titel *vijf 5 tigers* ook de betekenis 'tigers' of 'tijgers' wordt geactualiseerd. Hierna heeft de geschiedenis zich herhaald en heeft *Gard Sivik* de metamorfose van Vlaams experimenteel tijdschrift in Nederlands nieuw-realistisch blad ondergaan.

Met dit alles — ik ben mij er terdege van bewust — is *de* geschiedenis van *Gard Sivik* nog niet geschreven. Ook het antwoord op de vraag of er een laat Nederlands-Vlaams nieuw realisme van na *Barbarber* en *Gard Sivik* zichtbaar gemaakt kan worden, moet ik nog open laten. De compactheid en bezonkenheid van het nieuwe handboek *Altijd weer vogels die nesten beginnen* maakt het mogelijk om aan de nieuwste literatuurgeschiedschrijving door te schrijven. Naar ik hoop is het inzicht in het hoe en waarom van de breuk in de Vlaams-Nederlandse redactie van *Gard Sivik* door dit onderzoek vergroot.

Literatuuropgave

Armando 1959 — Armando, ['Credo 1'], in: *Maatstaf* 6 (1958/59) 9/10, 810-811

- Armando 1964 — Armando, 'Een internationale primeur', in: *Gard Sivik* 7 (1963/64) 33, 22
- De Boer 2006 — Cees de Boer, 'Bij Nul beginnen. De kunst van Informeel — Zero — Nul', in: Aat van Yperen e.a. (ed.), *Onmetelijk optimisme. Kunstenaars en hun bemiddelaars in de jaren 1945-1970*. Amsterdam — Zwolle, 2006, 189-216
- Brems 1993 — Hugo Brems, 'Foreign Models for the Postwar Poetic Development in the Low Countries', in: Johan P. Snapper & Thomas F. Shannon (ed.), *The Berkeley Conference on Dutch Literature 1991. Europe 1992: Dutch Literature in an International Context*. Lanham: University Press of America, 1993, 45-56
- Brems 2006 — Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, 2006
- Brems e.a. 1989 — Hugo Brems & Dirk de Geest (ed.), *Barbaar in mijn mond. Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*. Leuven e.a., 1989
- Bril 1989 — Martin Brill, 'De noodzakelijke stroming. Gesprekken met de dichters van De Nieuwe Stijl', in: Sjoerd van Faassen e.a. (ed.), *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. enz., 1989, 182-246
- Calis 2001 — Piet Calis, *Het elektrisch bestaan. Schrijvers en tijdschriften tussen 1949 en 1951*. Amsterdam 2001
- Van Faassen e.a. 1989 — Sjoerd van Faassen, Hans Sleutelaar, Jac. Janssen (ed.), *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij — Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1989
- Favié 2006 — Trudie Favié, *Mijn schuld is niet van hier. Het poëtische oeuvre van Armando*. Amsterdam, 2006
- De Feijter 2006 — Anja de Feijter, 'Het verbrande gelaat van de schoonheid. De poëzie van Lucebert', in: Bart Voorsluis (ed.), *Bezielde schepping. Kunst en spiritualiteit*. Zoetermeer, 2006, 37-60
- De Geest e.a. 1992 — Dirk de Geest, Stefaan Evenepoel, 'Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. Ontstaan, doorbraak en profilering van een literaire beweging', in: *Spiegel der Letteren* 34 (1992)1, 3-88 [themanummer]
- Gils 1960 — Gust Gils, 'Nederlandse Informele Groep', in: *Gard Sivik* 4 (1959/60), 15/16, [z.p.]
- Gils 1961 — Gust Gils, 'Antwoord aan een stem genaamd Sleutelaar', in: *Gard Sivik* 5 (1960/61), 20, [z.p.]
- Gils 1989 — Gust Gils, 'Het tijdschrift "Gard Sivik": van onze oudredacteur ter plaatse', in: Hugo Brems & Dirk de Geest (ed.), *Barbaar in mijn mond. Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*. Leuven e.a., 1989, 155-156
- Gribbling 1983 — Frank Gribbling, 'De informele kunst in Nederland. Tussen Cobra en Nul', in: Henk Peeters (ed.), *Informele kunst in België en Nederland 1955-'60*. enz., 1983, 7-50
- Kouwenaar 1955 — Gerrit Kouwenaar, 'Inleiding', in: *vijf 5 tigers. Een bloemlezing uit het werk van Remco Campert, Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Bert Schierbeek*. Amsterdam: De Bezige Bij, z.j., 5-16 [1955¹ ... 2000⁴]

- Peeters 1983 — Henk Peeters (ed.), *Informele kunst in België en Nederland 1955-'60. Parallellen in de nederlandstalige literatuur*. Catalogus tentoonstelling Haags Gemeentemuseum, november-december 1983; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 4 februari-25 maart 1984. Den Haag — Brussel, 1983
- Renders 2000 — Hans Renders, 'Nawoord', in: *vijf 5 tigers vijftig jaar. Een bloemlezing uit het werk van Remco Campert, Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Bert Schierbeek*. Amsterdam: De Bezige Bij, z.j. [2000], 87-95
- Sleutelaar 1960 — Hans Sleutelaar, 'Stem uit het publiek', in: *Gard Sivik* 4 (1959/60), 15/16, [z.p.]
- Stigter e.a. 1989 — Diana Stigter & Pietje Tegenbosch, 'Viermaal nul = 0. Gesprekken met de kunstenaars van De Nieuwe Stijl', in: Sjoerd van Faassen e.a. (ed.), *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. enz., 1989, 247-283
- Tynjanov 1924 — Joeri Tynjanov, 'Het literaire feit', in: Barend van Heusden e.a. (ed.), *Literaire cultuur. Tekstboek*. Nijmegen 2001, 81-86
- De Vree 1983 — Freddy de Vree, 'Vanuit het woord. Taal en teken / Informele en formele kunst', in: Henk Peeters (ed.), *Informele kunst in België en Nederland 1955-'60*. enz., 1983, 73-88
- Wenseleers 1972 — Luk Wenseleers, *De poëzie is niet meer van gisteren. Paul van Ostaijen, Martinus Nijhoff en het nieuw-realisme*. Leiden, 1972