

Alechinsky zien zoals een dichter een merel ziet

door Stefan CLAPPAERT

Abstract

The poems written by Hugo Claus (1929-2008) to accompany the work of Cobra artists are abundantly documented and analyzed. In addition to those poems, however, Claus also wrote prose about his artist friends, which until now has remained under-researched in literary studies. ‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’ (‘Thirteen Ways of Looking at a Fragment of Alechinsky’) appeared as a catalog text on the occasion of Pierre Alechinsky’s exhibition at the Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven, which took place from March 22 to April 29, 1963. In my contribution, I demonstrate how Claus employs intertextuality and genre blending to play an ironic game with conventional art criticism. His investigative, multiperspectival view of Alechinsky’s work offers a creative and critical response to the academic or journalistic interpretation of art.

INLEIDING

In een nummer van het Belgische kunsttijdschrift *Quadrum* uit 1960 wordt het eclectische schrijverschap van de destijds amper eenendertigjarige Hugo Claus (1929-2008) gepresenteerd met een indrukwekkende opsomming: ‘Il aborde la poésie, le théâtre, le roman, la nouvelle, le scénario de films, l’essai, la critique d’art et la traduction.’ (*Quadrum* 1960, 142) In deze lijst vallen het essay en de kunstkritiek op, enerzijds omdat ze tot nog toe weinig belangstelling kregen door onderzoekers, anderzijds omdat Claus ze naar eigen zeggen niet beoefend zou hebben.¹ Nochtans heeft Claus vanaf de late jaren veertig tot het midden van de jaren zestig met enige regelmaat kunstkritiek geschreven.² Conventioneelere stukken verschenen in de kranten *Het Laatste Nieuws* en *Vooruit*, terwijl meer experimentele essays over de Cobraschilders Corneille (1951) en Karel Appel (1962; 1964) bijvoorbeeld door een galerie en zelfs een reguliere uitgeverij werden uitgebracht, respectievelijk kunsthandel Martinet en Michels en uitgeverij Strengholt.

Een diepgravende studie van Claus’ kunstkritiek is tot op heden nog niet gemaakt, hoewel eerder onderzoek, vooral naar de wisselwerking tussen de dichter en de Cobraschilders, het belang van de beeldende kunst voor diens

¹ ‘Ik heb nooit essays of kritieken geschreven.’ (Van de Pol geciteerd in Sintobin 2015, 71)

² Zijn kritische ingesteldheid blijkt ook uit zijn correspondentie – bijvoorbeeld met Simon Vinkenoog, waar hij in sommige passages overgaat tot een heuse literaire kritiek – of in bijdragen voor de openbare omroep. In ieder geval is Claus een kritischer geest dan hij in interviews laat optekenen. Als hij in een interview met *Het Vaderland* uit 1967 de *posture* van de dichter aanneemt, die zich ver houdt van de kritiek, stelt hij zich wel heel bescheiden op (Van de Pol geciteerd in Sintobin 2015, 71). Tom Sintobin toont in “‘Het fabeldier der Vlamingen’” aan hoe twijfelachtig de oprechtheid van die uitlating is.

poëzie al uitvoerig heeft aangetoond.³ De teksten die in de vroege jaren zestig verschenen, wijzen op Claus' blijvende band met Cobra. 'Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien', dat ik als casus koos, schreef hij twaalf jaar na het einde van Cobra. De tekst maakt het mogelijk om de Belgische lijn in de Cobrabeweging van naderbij te bekijken, die in de door de Nederlander Erik Slagter samengestelde bloemlezing *Ontmoetingen met Corneille en Karel Appel* (1980) genegeerd wordt. In het corpus van Claus' kunstkritiek is de tekst nochtans verwant aan de stukken over de bovengenoemde Nederlandse Cobraschilders door de literaire en fragmentaire aanpak die ze met elkaar gemeen hebben. Slagters bloemlezing confirmeert de soms wat eenzijdige belangstelling voor de voornaamste Nederlandse schilders van de Cobrabeweging in Nederlandstalige beschouwingen.

Aan de hand van Claus' tekst over Alechinsky wil ik niet zozeer het belang van de beeldende kunst voor het literaire oeuvre van de dichter bestuderen, als wel dat van zijn literaire werk voor de kunstkritiek. In 'Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien' komen verschillende activiteiten van Claus die worden opgesomd in het *Quadrum*-lijstje samen, meer bepaald kunstkritiek, vertaling, poëzie en theater.

1. CLAUS & ALECHINSKY: COBRA EN DAARNA

In 1950 nam Claus met Pierre Alechinsky (°1927) deel aan de tentoonstelling *Apport 49*, die van 17 februari tot 2 maart plaatsvond in Galerie Apollo te Brussel. Beiden toonden vijf werken in totaal.⁴ Uit de brochure van de tentoonstelling blijkt dat het hier gaat om de negende jaarlijkse *Apport*-salon, die de 'état actuel d'une sensibilité neuve' uit België wilde presenteren (Galerie Apollo 1950, z.p.). Aan de tentoonstelling namen enkel Belgen deel, behalve Alechinsky en Claus exposeerden Emiel Bergen, Jan Burssens, Pol Bury, Georges Collignon, Roger de Coninck, André François, Hannoset Corneille, Yvonne Van Ginneken, Léo Van Roy, Pierre Vlerick en Florent Welles.

Christian Dotremont schreef voor de brochure 'Cordialement', waarin hij benadrukt dat alle kunstenaars zich ondanks de naoorlogse somberheid *vermaken* ('Alechinsky s'amuse'), ook ten koste van de toeschouwer. Hoewel het hier niet gaat om een tekst voor het tijdschrift *Cobra*, is de invloed van de beweging merkbaar in de tegendraadse, kinderlijke vreugde waarover Dotremont het heeft: 'Nous jouons avec le soleil, avec la mer, avec les cheveux de Gradiva, avec les cailloux, avec la pâte, avec le bois, comme des enfants: nous désapprenons vos leçons de morte morale, de nature morte, de mort générale.'

³ Zie onder meer Brems 1975, Slagter 1980 en De Vrec 1984.

⁴ Alechinsky: 'Gymnastique matinale', 'Le 14 juillet', 'Le public', 'Cardiogramme' en 'Essai de colonisation'; Claus: 'Portrait de l'innocent', 'Sexe, écaille et fleur', 'Les trois actes', 'Portrait d'un magistrat' en 'Les deux pôles' (Galerie Apollo 1950, z.p.).

(Dotremont [1950] 2022, 371) Kort daarna zou Claus een eerste bijdrage – de tekst ‘Delfstof’ vergezeld van eigen beelden – leveren aan het zesde nummer van *Cobra*, dat in april 1950 verscheen. In datzelfde nummer van het tijdschrift staat een advertentie voor de galerie Apollo met als veelzeggende boodschap ‘est ouverte aux artistes expérimentaux’, en wordt Alechinsky’s publicatie *Les poupées de Dixmude* (1950) vermeld.

De iets oudere Alechinsky ontpopte zich tijdens de salon in Apollo als een strenge criticus van Claus’ vroege beeldende werk, zoals die laatste zich jaren later nog zou herinneren in ‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’:⁵

In de tijd (in 1950) berispte Alechinsky mij vaak; toen al had hij iets van een gediensstige monnik die Vader Abt vervangt.

“Je verbeeldt de Vrouw te wreedaardig”, zei hij Of: “Je geeft je achtergrond niet dezelfde waarde als je figuren” Of: “Je penseelslag volgt geen natuurlijke richting”. (Claus 1963, z.p.)

Die kritiek zat het vriendschappelijke contact tussen de twee Belgische dubbeltalenten niet in de weg. Claus recenseerde Alechinsky’s Cobrapublicatie *Les poupées de Dixmude* positief in de *Vooruit* van 14 juli 1950:

De eerlijkheid van Alechinsky’s droom en zijn boeiende studie ervan kunnen wij niet betwisten. En zijn poging om dit gebied, dat zo vol raadsels is en ons dagelijks leven met zijn vreemde inmengingen bepaalt, te ontdekken en er even de sluier van op te lichten, verdient zeker onze aandacht. Meer, zoals hij het gedaan heeft: in de meest directe, koppige ontdekkersstijl; [sic] onze bewondering. (Claus 1950, z.p.)

Alechinsky wordt in de tekst voorgesteld als ‘een der voornaamste vertegenwoordigers [...] van de tweede groep van “La Jeune Peinture Belge” [...] die ondertussen met de dichter Dotremont de internationale vereniging voor experimentele kunst COBRA stichtte’ (Claus 1950, z.p.). Ook al speelde Alechinsky een belangrijke rol in Cobra toen Claus bijdragen begon te leveren, hij behoorde niet tot de stichtende leden. Hij vervoegde de groep zoals Claus pas in een later stadium. Claus’ bewering is mogelijk te wijten aan een gebrek aan informatie – die zou kunnen wijzen op zijn desinteresse voor de geschiedenis van de beweging – of een vroege mystificatie. In het najaar van 1950 verscheen de dichtbundel *Zonder vorm van proces*, waarvoor Alechinsky het bandontwerp en twee lithografieën maakte.

⁵ Claus herneemt dezelfde anekdote in een interview met Freddy de Vree: ‘Alechinsky had ooit een eigenaardige reactie tegenover een schilderij waarop ik vrij precies een dame had afgebeeld, het was een naakt in olie op doek (voor mij toen een dure onderneming). Hij vond dat mijn beeld een uiting was van vrouwenhaat, dat ik “de vrouw” smerig en on-ethisch behandeld had. Dat was ter gelegenheid van de tentoonstelling in galerie Apollo, bij Robert Delevoy. Hij heeft me gevraagd dat schilderij weg te halen.’ (Claus & De Vree 1988, 46)

In 1956 schreef Claus de Nederlandstalige catalogustekst voor een tentoonstelling van Knoll International Brussels, die opende op 1 juni en waaraan opnieuw enkel Belgische kunstenaars deelnamen, onder wie ook Alechinsky.⁶ De kunstenaars beschouwt hij als ‘zieners van de huidige dag’ en de korte tekst valt, zeker in vergelijking met de Franstalige, theoretischere tegenhanger van Philippe d’Arschot, op door de poëtische, vaak hermetische zegging (Claus 1956, z.p.).⁷ De tekst is wat de stijl betreft eerder vergelijkbaar met de poëtische catalogusteksten van Dotremont. Die literaire vorm van kunstkritiek zou Claus in het Appelboek, begonnen in 1959 en gepubliceerd in 1962 (en 1964), tot een hoogtepunt voeren in de Nederlandse literatuur.

Claus publiceerde voor de laatste keer een Cobrakritiek toen Alechinsky tentoonstelde in het Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven.⁸ In een briefje van 28 februari 1963, op briefpapier van het nu beruchte Chelsea Hotel in New York, vermeldde Alechinsky de catalogus en vroeg of Claus de vertaling van de Fransstalige titels eens wilde bekijken.⁹ Alechinsky kon een beroep doen op de perfect tweetalige Claus – met wie hij correspondeerde in het Frans – om zijn beeldende werk een talig jasje te geven, zodat het niet ‘naakt’ voor het Nederlandstalige publiek hoefde te verschijnen (Groys 1999, 11). Dat Claus een poëtische *critique de sympathie* zou schrijven, lag ongetwijfeld in de lijn der verwachtingen. De tekst verscheen uiteindelijk in een plaquette met een rood en geel kافت door Alechinsky, in de typische vormgeving – zowel lay-out als typografie – van Wim Crowwel. De bescheiden catalogus bestaat uit de tekst van Claus, de titels van de tentoongestelde werken in twee talen met datum en beschrijving, een biografie van Alechinsky (‘bijzondere onderscheidingen’) en een bedanking en lijst van de verzamelaars die werk in bruikleen hebben gegeven.

In 1978 werd de tekst van twee pagina’s luxueus heruitgegeven door Zigurat, deze keer met een Franse vertaling: *Treize manières de regarder un fragment d’Alechinsky / Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien*. Aan de originele tekst is op een zin na niets veranderd (De Vree 1995, 20). Claus en Freddy de Vree zouden in 1987 een reeks verhalen van Alechinsky naar het Nederlands vertalen.¹⁰ Ze vernoemen in hun ‘Nawoord van de vertalers’ de enige twee Nederlandstalige monografieën over Alechinsky die tot dan toe verschenen zijn: *Alechinsky* door De Vree uit 1976 en de bovengenoemde tweetalige heruitgave van Claus’ catalogustekst. Er wordt niet meer naar het origineel verwezen. Claus wordt hier auteur van een boek en de tekst wordt dus nadrukkelijk in zijn oeuvre opgenomen.

⁶ Naast hem stelden deze kunstenaars tentoon: Gaston Bertrand, Jan Burssens, Jan Cox, Jo Delahaut, René Guiette, Marc Mendelson, Antoine Mortier, Serge Vandercam, Maurice Wyckaert, Reinhoud D’Haese, Monique Dervichian, Roel D’Haese en Pol Bury.

⁷ Het beeld van het huis en de analogie met de schelp komen bijvoorbeeld ook voor in de cyclus ‘Het klemwoord: huis’ uit *De Oostakkerse gedichten* (1955).

⁸ De tentoonstelling liep van 22 maart tot 29 april 1963.

⁹ Antwerpen, Letterenhuis, zonder plaatskenmerk.

¹⁰ *De andere hand. Verhalen van een schilder* verscheen bij uitgeverij Meulenhoff/Kritak.

‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’ markeert een opvallende breuk: ‘Voor het eerst brengt Claus hier een afstandelijk commentaar over de mythe van Cobra’ (De Vree 1995, 22). Claus verwoordde dus al vroeg expliciete kritiek op Cobra en uitgerekend in een tekst over een van de leden van de beweging. Onder het lemma ‘Cobra’, de vierde kijkwijze, rekent Claus in de volgende bewoording af met hen:

Kinderen niet toegelaten, want hier is gelukkig niets aanwezig van het o zo primitieve, speelse, bonte, lollige, kinderlijke van de Cobra-nasleep, die de klungeligheid tot voorwaarde verheft. Is het nu eindelijk uit met die Cobra? In het achterhuis verdreven spuit Cobra verder, verwekt en verslindt verder in het duister zijn bergmuizen. (Claus 1963, z.p.)

Hiermee herhaalt de Vlaamse schrijver volgens Dotremont slechts de opinie die in 1963 in kunstkringen in de mode was:

Je suis attristé par ce que tu dis de Cobra dans ton beau texte sur Alechinsky. Déjà tu m’avais dit à Gand que tu étais fatigué de Cobra. Mais pourquoi, comment? Tu sais qu’il y a des modes. Dans nos milieux la mode consiste à dire qu’on est fatigué de Cobra. Il suffirait pour que je dise le contraire, car j’ai horreur du bon ton et jamais je ne ferai ce qu’il faut faire. (Dotremont geciteerd in Wildemeersch & Debergh 2000, 174)

Claus’ kritiek op Cobra vinden we later terug in *Zwart* (1978), het gedicht ‘Cobra revisited’ (1978), de sleutelroman *Een zachte vernieling* (1988) en het gedicht ‘Cobra’ uit de dichtbundel *De sporen* (1993) (Jacobs 2007, 76). De Cobrabeweging was stilaan gecanoniseerd en ondertussen stond de kunstwereld niet stil. In 1962 toonde Claus met *De spelen van Hugo Claus* popartachtig werk in Celbeton. Een jaar later veroorzaakte Roger Raveel ophef tijdens *Forum 63* met zijn schilderij ‘Neerhof’, dat door een levende duif toe te voegen aan het doek de scheiding tussen representatie en werkelijkheid in vraag stelt. Tegen 1964 waren het Nouveau Réalisme en de popart in opmars, en de informele kunst en de Zero-beweging steeds minder toonaangevend (Pas 2020, 150). Maar het soort vreugde dat Claus tijdens zijn Parijse jaren vond in Corneilles werk, was in die nieuwe context nog steeds getemperd aanwezig in Alechinsky’s werk als een ‘zeker geluk’ (Claus 1963, z.p.).

2. INTERTEKSTUALITEIT EN MODERNISTISCHE EPISTEMOLOGIE

De titel ‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’ verwijst naar een gedicht van Wallace Stevens, ‘Thirteen Ways of Looking at a Blackbird’, waarvan Claus in 1950 een eigen vertaling liet verschijnen in *Tijd en*

Mens. Het gedicht ontdekte Claus destijds in de bloemlezing *100 American Poems* van Selden Rodman uit 1948 (Wildemeersch 1994, 64).¹¹ In verband met diens eigen gedicht ‘Tien manieren om P.B. Shelley te zien’ wijst Patrick Peeters op de welbekende intertekstualiteit in het werk van Claus. De schrijver ‘dialogeert met andere dichters en [weet] hun werk [...] te integreren in zijn eigen poëzie.’ (1994, 233) Zowel het gedicht als ‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’ getuigen van Claus’ duurzame dialoog met het werk van Stevens.

De merel speelt al een rol in *Over het werk van Corneille gevolgd door een gedicht*, dat Claus in 1951 schreef en waarin hij niet alleen de vogel noemt als motief in het werk van de Nederlandse Cobraschilder maar deze er ook mee laat samenvallen: ‘Corneille, een boom, een vlak, een kleur, een geverniste merel.’ (Claus & Corneille 1951, z.p.) In de derde strofe van Stevens’ gedicht roept het woord ‘pantomime’ ander vroeg werk van Claus op:

III.

De merel vlerkte in de herfstwind.

Het was een stukje van de pantomime. ([Claus] 1950, 210)

Het herinnert aan Claus’ *Zonder vorm van proces*, waaraan Alechinsky, zoals ik hierboven al aanstipte, meewerkte en dat de volgende ondertitel meekreeg: ‘een pantomime-gedicht in twee delen voor één stem, piano, fluit, gitaar en drums met een bruitage van vijf stemmen’.¹² De mengvorm van toneel en poëzie die Claus hanteert in de bundel, ‘naar een model van Antonin Artaud’ aldus De Vree (1995, 18), bepaalt ook ‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’.

Verschillende strofen van Stevens alluderen op het kijken, dat de schakel vormt tussen zijn gedicht en de catalogustekst van Claus:

I.

Over twintig bergen in de sneeuw,

Bewoog alleen

Het oog van de merel.

[...]

VII.

O smalle mannen van Hadam,

Waarom verbeeldt gij u gouden vogels?

Ziet gij niet hoe de merel

¹¹ Waarin het opgenomen is met ‘It Must Be Abstract’, het begin van het gedicht ‘Notes Toward a Supreme Fiction’ uit de bundel *Transport to Summer* (1947).

¹² Een verwijzing naar de muziek vinden we ook in de titel van de bundel van Stevens, *Harmonium* (1923), waaruit het gedicht afkomstig is.

Langs de enkels wandelt,
Van de vrouwen rondom u?

[...]

IX.
Toen de merel uit het zicht vloog,
Merkte hij de grenzen
Van een der vele cirkels.

X.
Als zij de merels zagen
Die in een groen licht baden,
Zouden zelfs de hoeren der welluidendheid
Hevig schreeuwen.

[...] ([Claus] 1950, 210-211).

In de kunstkritische tekst zou Claus het ‘zien’ uit de titel behouden en veranderde hij het ‘het oog van de merel’ in ‘het oog van de toeschouwer’. Er wordt niet langer een merel gezien maar een door Alechinsky geschilderde hond, die opduikt te midden van een aantal ‘slierten, vlekken, komma’s’ (“‘Of ziet U dit beest misschien niet, meneer?’”) (Claus 1963, z.p.).

Claus’ keuze om uitgerekend dit gedicht van Stevens te vertalen en later te hergebruiken, hoeft niet te verbazen. Het multiperspectivisme komt als structuur wel vaker voor in zijn oeuvre, zoals in zijn romans *De Metsiers*, *Omtrent Deedee* en *De geruchten*. In de poëzie verrast de ‘techniek om iets van verschillende kanten te benaderen’ meer, maar in het geval van Stevens heeft die aanpak een duidelijk doel:

Door de vogel in variërende contexten op te voeren hechten zich verschillende betekenissen aan hetzelfde begrip. Ondanks de zich versnipperende betekenissen en verschuivende vertelinstanties raakt het hele gedicht doortrokken van een alomtegenwoordig doodsbesef. Dat is het gevolg van een fragmentaire vormgeving die als een samenhangend geheel overkomt dank zij de eenheidscheppende werking van de titel. De gedichten gaan onderling verbanden aan zonder hun zelfstandigheid en ongrijpbaarheid te verliezen. Die specifieke vormgeving neemt Claus van Stevens over. (Peeters 1994, 236)

Peeters wijst terecht op de variërende contexten waarin steeds hetzelfde onderwerp opgevoerd wordt, en op de fragmentaire vorm die toch als een geheel overkomt. De Vree spreekt over ‘een “benadering in scherven” van thema’s en

facetten van de schilder-tekenaar, die werken toont in olieverf en inkt' (1995, 20).

Dat Stevens' gedicht over perceptie gaat, zoals Edward Ragg (2010, 52) aangeeft, verklaart mogelijk ook waarom Claus diens compositiestructuur in zijn bespreking van Alechinsky's werk overneemt. Robert Buttel heeft opgemerkt dat de titel van Stevens' gedicht verwijst naar de praktijk van de kubisten, die met hun analytische werkwijze verschillende gezichtshoeken samenbrachten in één beeld (2015, 165). Een kubistisch schilderij activeert de kijker, die de puzzel van het beeld zelf moet leggen. Stevens nam die vernieuwende epistemologie van de kubisten over. Zoals Picasso en Braque een vrouw of een gitaar vanuit verschillende perspectieven tonen, zo belicht Stevens op zijn beurt de merel:

The point of Wallace Stevens's iconic poem — like the point of Cubism — is epistemological: that seeing is multi-faceted; that what is seen must be seen from multiple points of view. Hold it up. Walk around it. Mull on its multiplicities. Listen to others who hold it up, walk around it, mull on its multiplicities. Resist fixity, finality, single perspectives. (Friedman 2010, 475)

Het kubisme onderzoekt de dynamiek van het kijken en bijgevolg onze kennis van de wereld. De illusie van het mimetische beeld maakt immers plaats voor een gefragmenteerd kijken, waarvan de schilder de beweeglijkheid heeft vastgelegd op doek. Die visuele revolutie heeft ook een sterke invloed gehad op de literatuur van Apollinaire tot Butor. Stevens geeft in zijn gedicht, kortom, een verbale invulling van de verworvenheden van moderne schilderkunst. Dergelijke picturale, avant-gardistische organisatie van het materiaal neemt Claus over in zijn kritiek.

Die fragmentaire, modernistische aanpak wordt niet alleen toegepast op een gegeven uit de werkelijkheid (Alechinsky als kunstenaar, een portret) maar ook op schilderijen, dat wil zeggen representaties van de werkelijkheid (er wordt in de verschillende fragmenten naar enkele werken van Alechinsky verwezen). De tussentiteltjes die de dertien manieren van kijken begeleiden, zijn soms hermetisch maar expliciteren meestal een invalshoek (bijv. 'Ontmoeting', 'Een Temmer', 'Cobra', 'Technisch'). Daarbij blijft het nogal vaag wat bedoeld is met 'een fragment van Alechinsky' in de titel. Gaat het om de kunstenaar in 1963? Of moeten we Alechinsky hier opvatten als een metonymie voor zijn kunstwerken, en bespreekt Claus een fragment uit zijn oeuvre? Gesuggereerd wordt dat beide niet los van elkaar staan. De representatie van de kunstenaar Alechinsky wordt afgewisseld met beschrijvingen van en allusies op zijn werken.

De multiperspectivistische structuur die Claus aan Stevens en de kunsten ontleende, onderscheidt de tekst van een journalistiek stuk, zoals pakweg zijn

bespreking van *Les poupées de Dixmude*. Hij bevat geen lineaire benadering van het onderwerp, waarin de pragmatische functie van de taal dominant blijft, maar toont dezelfde radicaal andere epistemologie van de kubisten en Stevens. In de tekst ondervraagt Claus de positie van de toeschouwer, een preoccupatie die hij deelt met andere kunstcritici in de vroege jaren zestig: ‘just as critics and art historians emphasized the importance of viewing angles, of assumed positions, and of perspectives, their writing embodied an intensified self-consciousness regarding points of view.’ (Houston 2019, 171-172) In Claus’ teksten over Appel en Alechinsky vallen de verwijzingen op naar de pers en de ‘kleurtelevisie’ of ‘TV’, waarmee een invloed van het ‘televisiekijkend korset’ op de kijkervaring wordt gesuggereerd (Claus 1963, z.p.; Claus 1964, 22). De catalogus als drager biedt de mogelijkheid om dat zelfbewustzijn over het kijkperspectief literair uit te werken. Zo’n publicatie bereikt immers doorgaans slechts een beperkte groep van kenners of liefhebbers in tegenstelling tot een krant die gericht is op een zo breed mogelijk publiek.¹³ De drager biedt met andere woorden een vrijplaats voor vormexperiment.

3. EEN ATYPISCHE KUNSTBESCHOUWING

Claus werkte Stevens’ gedicht niet om tot een nieuw gedicht maar tot een creatieve kunstkritiek. Ik zal eerst een analyse van de discursieve eigenschappen van het genre kunstkritiek geven, alvorens de twee andere genres die voorkomen in de tekst, het gedicht en de dialoog, van naderbij te bekijken. Ten tijde van ‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’ probeerde Claus zich in *Het teken van de hamster* (1963) via het collageprincipe ‘los te maken van het al te persoonlijke hermetisme van *Een geverfde ruiter*’ (De Ceulaer 1964, 28), schreef hij twee multiperspectivistische romans (*De verwondering*, 1962 en *Omtrent Deedee*, 1963) en het toneelstuk *De dans van de reiger* (1962). Bovendien maakte hij collages voor de tentoonstellingen *De spelen van Hugo Claus* (1962) en *De pinakoteek der Lage Landen* (1963) in de galerie Espace van Eva Bendien in Amsterdam. Die literaire *output* en het spel met het collageprincipe zijn terug te vinden in Claus’ totale herwerking van het gedicht van Stevens. Gehanteerde literaire genres worden bovendien geëxpliciteerd in tussentitels: de tiende kijkwijze krijgt de titel ‘Vers’ mee en de elfde, ‘Didactisch toneel’.

Het genre van de kunstkritiek laat zich vanwege zijn heterogeniteit niet gemakkelijk definiëren. Het bevindt zich op de rand van categorieën als kunstgeschiedenis en -theorie maar verschilt er toch van. Albert Dresdner ([1915] 1968, 9) stelt dat kunstkritiek *eigentijdse* kunst onderzoekt, beoordeelt en er invloed op uitoefent. Walther Müller-Jentsch (2013) en Bernard Vouilloux

¹³ Ook de bibliofiele heruitgave van 1978 – die niet langer als catalogus functioneert – richt zich trouwens tot een select publiek van (kapitaalkrachtige) liefhebbers.

(2011) grijpen allebei terug naar Dresdners definitie om wat meer grip te krijgen op kunstkritiek in de brede zin van het woord, die niet uitsluitend terug te voeren is tot de recensie maar juist bestaat uit een veelheid aan subgenres als de monografie, het essay of de catalogustekst. ‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’ beantwoordt aan alle drie criteria van Dresdners definitie: Claus behandelt eigentijds werk van Alechinsky, tracht die werken te interpreteren, geeft er een beoordeling van (overduidelijk een positieve, zie verder) en wil ook invloed uitoefenen op de eigentijdse kunst. Dat laatste blijkt uit de kritiek op Cobra: ‘Is het nu eindelijk uit met die Cobra?’ (Claus 1963, z.p.)

De manier waarop de kunstkritiek formeel uit elkaar wordt gehaald, door Stevens’ structuur te hanteren en lyriek en dialogen te gebruiken, zouden we paradoxaal genoeg juist kunnen zien als een bevestiging van het genre: ‘Que l’œuvre “désobéisse” à son genre ne rend pas celui-ci inexistant; on est tenté de dire: au contraire. [...] La norme ne devient visible – ne vit – que grâce à ses transgressions.’ (Todorov 1987, 29) In de literaire grensoverschrijdingen die in de tekst plaatsvinden – waar ik het straks nog over zal hebben als ik de lyricisering bespreek – treffen we inderdaad net de verschillende discursieve elementen aan uit een prototypische kunstkritiek.

Kunstkritiek bestaat gewoonlijk uit waardeoordelen, interpretaties en beschrijvingen, die op een expressieve manier verwoord worden (Frangne & Poinot 2002, 9-10). Vanwege de beschrijvingen behoort de kunstkritiek, volgens James A.W. Heffernan, tot de ekfrastische literatuur: een kunstkritiek is de verbale representatie van een visuele representatie. Het is juist die centrale discursieve operatie die de kunstkritiek verbindt met de ekfrastische poëzie, die regelmatig opduikt in Claus’ oeuvre. Hierdoor ontstaat er een (potentiële) wisselwerking tussen ekfrastische poëzie en kunstkritiek: ‘Art criticism works so close to the border of ekphrastic poetry that it sometimes crosses that border.’ (Heffernan 2015, 42)

In Claus’ beschrijvingen komen onderwerp, schildertechniek en compositie van de werken aan bod. Het universum van Alechinsky wordt in de eerste plaats beheerst door ‘gedaanten’ zoals ‘wankele figuren’, ‘een hond’, ‘een kever’, ‘homonculi’, ‘ijsblauwe griezels van centauren’, ‘de automatische mens [met onvoorziene ledematen]’ en ‘Humpty Dumpty’ (een verwijzing naar *Alice’s Adventures in Wonderland* van Lewis Carroll). Claus heeft het over ‘geverfd ongedierte’ en het ‘onzalig gebroed van Alechinsky’. Een hond bevindt zich in ‘een aantal slierten, vlekken, komma’s [die] zich ordenen tot een ontcijferbaar element dat méér is dan het geheel van die toevalligheden’ (Claus 1963, z.p.).

Verder komt Alechinsky’s techniek aan bod, zij het soms aan de hand van allusies. Claus verwijst naar het (excessieve) gebruik van Oost-Indische inkt in de tekeningen, die sterk door Japanse kunst beïnvloed zijn. Die voorkeur

voor Oost-Indische inkt hebben zowel Alechinsky als Dotremont gemeen met Henri Michaux. Ook de behandeling van de verf wordt vermeld: ‘geweldig gooit hij [Alechinsky] ze [de ‘bevriende beesten’] in een bad van gekleurd terpentijn en vlak vóór ze helemaal ontbonden zijn, zodat er nog net een spoor van hun verschijning zichtbaar is, zet hij er zijn naam onder’. Op dat laatste, de zeer verdunde verf waarmee Alechinsky pleegt te schilderen, komt Claus op het einde van de tekst nog eens terug: ‘Bij Alechinsky vloeit er meer terpentijn dan olie’. Het oog van de lezer wordt zelfs gedirigeerd naar de zijkant van het doek, waar ‘uitschieters, probeersels, schaafsel, flarden [samenklissen]’ (Claus 1963, z.p.).

In ‘Didactisch toneel’ hebben een meester en een leerling het ten slotte over de compositie van het schilderij. Een ‘smaragdgroene vlek’ op het doek vraagt van de schilder een ingreep, zodat de compositie weer in balans komt. De leerling stelt eerst een ‘gele vlek’ voor, waarop de meester repliceert dat het een man zou moeten zijn, een figuratief element met andere woorden. Eigenzinnig besluit de leerling dat als het een figuratief element moet zijn hij er een paard van zal maken. Omdat we het beeld van het paard uit Claus’ poëzie kennen, doet dit vermoeden dat hijzelf met de leerling bedoeld is. Claus noemt de composities ‘door Alechinsky georganiseerde toestand[en]’ waarin de gedaanten gevangen zitten. Zoals de Cobrakunstenaars heeft Alechinsky de figuratieve schilderkunst niet verruild voor abstractie, al wordt hij in 1950 wel nog voorgesteld als ‘een abstract schilder’ (Claus 1950, z.p.).

De tekst bevat naast beschrijvingen interpretaties van de werken, al kunnen beide operaties maar moeilijk los van elkaar worden gezien. Strikt interpretatieve passages reveleren een en ander over het esthetische referentiekader van Claus. De vierde zienswijze draagt bijvoorbeeld als tussentitel ‘Cobra’. Claus refereert in dat verband aan Norman Mailers bekende essay ‘The White Negro’, waarin het begrip ‘hipster’ geïntroduceerd wordt, en geeft er tegelijk kritiek op door Alechinsky te beschouwen als tegenargument voor Mailers esthetica. Alechinsky komt naar voren als een uitzonderlijk geval, iemand die elegantie tentoonspreidt en ‘die niet al bij voorbaat de estetik van de witte neger en van de wanhoopsvormen onderdanig is’ (Claus 1963, z.p.). In tegenstelling tot andere Cobraleden of -navolgers verheft Alechinsky ‘de klungeligheid niet tot voorwaarde’ (Claus 1963, z.p.). Alechinsky onderscheidt zich van andere Cobrakunstenaars door zijn experiment met de drukkunst in het roemruchte, door Stanley William Hayter geleide *Atelier 17* en zijn studie van de Oosterse kalligrafie.¹⁴ Voorts konden zijn geschriften rekenen op de goedkeuring van Claus, die ze besprak of zelfs vertaalde en die beweerde dat een schrijver zijn hersenen moet gebruiken, terwijl een schilder het ook zonder kan stellen (Verschoore geciteerd in Wildemeersch 1981, 532). In Alechinsky

¹⁴ Die bracht hem ertoe de film *Calligraphie japonaise* (1955) te maken.

vond hij iemand die beide disciplines beheerste en wiens werk getuigde van een aanpak en referentiekader die niet verschilden van de zijne.¹⁵

De schilderijen worden tegen het licht gehouden van schilders die beschouwd kunnen worden als voorbeelden van Alechinsky, de Cobra-instigator Asger Jorn en James Ensor. In de tekst wordt nadrukkelijk verwezen naar de context van de eigentijdse kunst, die in vooruitstrevende kringen overwegend abstract was.¹⁶ Waar een toeschouwer slechts ‘abstractie, vorm, kleur en lijn, ruimte, essepasse, ikkesprissie’ ontwaart, blijkt uit de tekst dat er wel degelijk, heel concreet, een hond afgebeeld wordt te midden van een ‘geheel van [...] toevalligheden’ (Claus 1963, z.p.). In ‘Geen spiegel’ wordt erop gewezen dat Alechinsky in zijn werk geen realisme nastreeft maar eerder een ‘automatisme organique’ (Legrand 1961, 128).

Zij zitten alom gevangen in een door Alechinsky georganiseerde toestand.

Deze gedaanten (hoezeer men ook via pers en TV moge afkondigen dat alle gedaanten verboden zijn of tenminste een officieel herkenningsteken moeten dragen) lopen binnen het domein van het schilderij naar alle kanten vrij uit. Vooral naar de kanten. Daar klissen uitschieters, probeersels, schaafsel, flarden samen en wachten tot het oog van de toeschouwer hen beroert.

Vindingrijk hijsen gewassen zich naar een menselijk gebaar. Alechinsky is meer geboeid door de mimicry van de natuur dan door spiegels. (Claus 1963, z.p.)

Claus gebruikt in zijn Appelboek een citaat van Georges Braque, dat door Jackson Pollock herhaald zou worden in verband met schilderen naar de natuur: ‘Et moi alors, je ne suis pas de la nature?’ (Claus 1964, 35) In de twaalfde zienswijze, ‘Civisme’, wordt de toets van Alechinsky als warm, lyrisch en barok gedefinieerd door die te contrasteren met het cliché van de Nederlandse koelheid, beheerstheid en zuinigheid: ‘In een land waar a priori “koel en beheerst” lovende termen zijn, waar men de zuinigheid als een deugd beschouwt, zou de overheid Alechinsky moeten folteren. Jerry Lewis ook.’ (Claus 1963, z.p.) Zo ontstaat het beeld van een kunstenaar wiens werk tegelijk aan de massamedia en de (te) nuchtere, afstandelijke blik die ermee gepaard gaat, ontsnapt en die misschien een antidotum kan bieden voor dat moderne, burgerlijke leven, tenminste als men die onvatbare beelden als zodanig wil aanvaarden.

¹⁵ ‘Belgian Cobra’s particular blend of historical references, Surrealism, and impious satire is evident in the art of Alechinsky and Reinhoud as well as the writing of Dotremont.’ (Kurczynski 2021, 58)

¹⁶ In de *Histories*-documentaire over Wannes van de Velde zegt Cel Overberghe in verband met G58 over figuratief schilderen: ‘dat deed je niet, dat was verwerpelijk’ (‘HISTORIES – Wannes Van de Velde’, 18:50-19:28).

4. GELYRICISEERD

Claus' verwijzing naar een specifiek gedicht van Stevens plaatst de tekst binnen een lyrische, avant-gardistische traditie in de literatuurgeschiedenis. Ze strookt met de lyrische modus van de kunstkritiek.¹⁷ In de fragmenten vinden we verschillende typische tendensen uit de lyriek terug: korthed, versificatie, zelfreferentialiteit en afwijking van alledaags taalgebruik (Wolf 2020, 153). Als we uitsluitend naar de bladspiegel kijken, valt het bijvoorbeeld op dat er afbrekingen sluipen in Claus' proza. De prozafragmenten waaruit de tekst hoofdzakelijk is opgebouwd, zijn dus hier en daar gesegmenteerd (McHale 2009, 14): 'Ja, de modderbak wordt even uit het salon weggedragen,/ de kleurtelevisie wordt zedig bedekt,/ en in het tapijt ontstaan molshopen,/ en het onzalig gebroed van Alechinsky danst rond' (Claus 1963, z.p.).

De lyrische vervoering van de apostrof plaatst de beschrijving van de recentste werken in een positief licht, nadat Claus zich herinnert in 'Historisch' hoe Alechinsky hem vroeger schoolmeesterachtig betichtte. De 'tekortkomingen' die Alechinsky aanstipte in Claus' werk van 1950, vindt de Vlaming tot zijn genoegen terug in het werk van Alechinsky uit de vroege jaren zestig:

O, hoe gretig zie ik hoe er bij hem thans wijven vloten als lachwekkende heksen, hoe gaten en aarzelingen achter en omheen zijn personages aangevuld, aangestreept worden, en hoe de slag van zijn penseel (eerder een duwtje) nog net zijn wankele figuren bijeen houdt. (Claus 1963, z.p.)

Dat Alechinsky is blijven evolueren, stemt Claus lyrisch. Omdat hij zijn eigen gebreken (talenten?) herkent in Alechinsky's werk, is er sprake van identificatie, misschien wel een voorwaarde voor Claus om kunstkritiek over iemand te mogen schrijven.

In de opsommingen werkt de schrijftuur van de experimentele poëzie door. Claus kiest niet zozeer voor het ene juiste woord, maar toont ons verschillende mogelijkheden: 'het o zo primitieve, speelse, bonte, lollige, kinderlijke van de Cobra-nasleep' (1963, z.p.). Zulke associatieve opsommende beschrijvingen doen denken aan Claus' tekst over Corneille uit 1951: 'Portretten waarin gij oog en zenuw herkent, het huis dat in u groeit, de plant van uw navel, het zand van uw nieren, een onvoleind gebaar', of: 'de geknede, betaste ongewone bal, zacht hart, koele vrucht' (Claus 1951, z.p.). Ze maken niet alleen dezelfde organische, zoekende indruk als de gestuele toets van Alechinsky, maar bieden bovendien een waaier aan dichtelijke interpretaties van het beschreven beeld, zoals in deze evocatie van het olieverfschilderij 'Loin de tout' (1962):

¹⁷ Zoals John Frow (2006, 65) volg ik hier Alastair Fowlers gebruik van modus: 'the "adjectival" sense [...] in which modes are understood as the extensions of certain genres beyond specific and time-bound formal structures to a broader specification of "tone".'

‘Kettingreacties van kleurige ellende, lintwormen, schutterige profielen, takkebossen, slagvelden, en volkstuinten en homonculi, bloemkool, hagelstenen, enz.’ (Claus 1963, z.p.)

Claus herneemt beeldspraak uit zijn gedichten, wat de aandacht nadrukkelijk vestigt op hoe hij over Alechinsky schrijft. We kunnen bijvoorbeeld personificatie (‘de inkt slorpt hen op’, ‘Vindingrijk hijsen gewassen zich naar een menselijk gebaar’) en synesthesie (‘de kleur [is] soms te zoet, als de niet onprettige smaak van te zoete frambozenjam waarin nog een levende horzel zit’) onderscheiden. Op basis van analogieën wordt Alechinsky’s lijnvoering vergeleken met zeewier en de kunstenaar zelf met een temmer, verdichtingen die terug te voeren zijn naar beelden als de zee en de menner of de ruiter uit Claus’ poëzie. Die laatste metafoor komt voort uit de aanwezigheid van ‘bevriende beesten’ in het universum van de schilder die ‘zich aan zijn voeten vlijen’ (Claus 1963, z.p.). Waar de dieren hun temmer (Alechinsky) vriendelijk en vertrouwd opzoeken, houdt de ruiter in Claus’ poëzie zich met moeite vast aan het paard dat samenvalt met de begeerte, de minne, *l’amour fou*.¹⁸

In de tiende kijkwijze, getiteld ‘Vers’, wordt de lyrische modus concreet door een zesregelig gedicht. Als criticus beantwoordt Claus daarmee aan het ideaal van Charles Baudelaire, die in 1846 al beweerde dat de beste bespreking van kunst een gedicht zou zijn, en dus een voortzetting van het ene kunstwerk in een nieuw (Baudelaire [1846] 1961, 877). Maar het blijft onduidelijk of het gedicht geïnspireerd is op een specifiek werk dat getoond werd in Eindhoven, het volledige universum van de schilder of zelfs het maakproces.

In het karig licht van garnaal en opaal
Ligt aan de voet van een starende grijsaard
Een steur in het geurende gras
Hij stikt in de lucht van gas
En bijt tevergeefs naar de grauwe God
Die hem met kleuren beplast. (Claus 1963, z.p.)

De invoeging van dit gedicht maakt het mogelijk om ‘een toestand of emotie te belichten’ – benauwdheid, onmacht, onrechtvaardigheid – en de aandacht te vestigen op de materialiteit of de poëtische functie van de taal (Bernarts 2013, 615). Voor Claus zijn de klankassociaties in poëzie vergelijkbaar met tekenen en schilderen (Claus & De Vree 1988, 41). Zo kan zijn spel met rijm (‘garnaal’, ‘opaal’; ‘gras’, ‘gas’, ‘beplast’), assonantie (‘karig’, ‘starende’, ‘grijsaard’; ‘steur’, ‘geurende’, ‘kleuren’) en alliteratie (‘geurende gras’; ‘grauwe God’) gezien worden als een poging om met woorden te bereiken

¹⁸ ‘Zij [de merrie Minne] nijgt en schichtig steigert zij over klippen en dikwijls/ wil zij wel en plooit windig met haar manen/ waaraan ik hang.’ (Claus 2004, 249)

wat Alechinsky met lijnen en kleuren doet. Het gebruik van poëzie treffen we trouwens ook aan in andere prozateksten over Cobraschilders van Claus.

5. KUNSTKRITISCHE DIALOGEN

Naast een gedicht worden enkele dialogen ingevoegd als zienswijzen. In tegenstelling tot lyriek en kunstkritiek zijn deze fragmenten niet monologisch of gericht op het individu maar dialogisch. De schijnbare tegenstelling tussen deze twee retorische spreesituaties en ogenschijnlijk vanzelfsprekende manier waarop ze met elkaar gecombineerd worden, maakt Claus' tekst des te complexer. Een strikte scheiding tussen lyriek en drama kunnen we echter nuanceren. Zo komen dialogen voor in *De Oostakkerse gedichten* (het openingsgedicht 'De ingewijde') en *Een geverfde ruiter* ('Spijtig roept de exegeet zijn doder aan 3'). Omgekeerd zijn in theaterteksten prototypische kenmerken van de lyriek zoals metrum en rijm zeer courant. In dialogen kan de lyrische modus zich dus ook voordoen.

De dialoog wordt al vanaf het begin van de moderne kunstkritiek gebruikt om een gesprek over een kunstwerk literair vorm te geven. Het beroemdste voorbeeld is wellicht Denis Diderot, die een fictioneel gesprek met zijn vriend Friedrich Melchior Grimm verwerkte in zijn Salon van 1765 (Diderot [1765] 2008, 155). Claus staat in de geschiedenis van de kunstkritiek dus zeker niet alleen met zijn gebruik van de dialoog. Via de dialoog laat hij twee personages uit een tekening met elkaar spreken, alsook twee toeschouwers, en een meester en een leerling. Zo worden het kunstwerk, de toeschouwer en de kunstenaar (en het maakproces) beschreven en geïnterpreteerd.

De eerste manier om een fragment van Alechinsky te zien, 'Ontmoeting', begint met een beschrijving in de vorm van een dialoog:

- "Bent U ook verminkt?" ,
- "Jazeker. Wat dacht U wel?"
- "O, dan is het goed.... uitstekendvolmaakt..." En alle twee kruipen zij verder, waggelen in de bocht, kraaien van wellust en verdwijnen in het halfzacht donker van de tekening, de inkt slopt hen op. (Claus 1963, z.p.)

Een expliciete verwijzing naar de *bühne* zit in de regieaanwijzing die op de dialoog volgt: '*Nog even licht de scene op, een kever steekt zijn kop naar boven en spat uiteen op het papier.*' (Claus 1963, z.p.; mijn cursivering, SC) De passage is een voorbeeld van een gesynthetiseerde kritiek, waarbij het werk beschreven wordt in de vorm van een dialoog met een gelyriciseerde regieaanwijzing. De herhaling van de plosieve p-klank versterkt immers het beeld

van de uiteenspattende kever, waarin we de spontane, organische figuratie van Alechinsky kunnen herkennen.

Ook in ‘Dichtung’, het achtste voorgestelde perspectief op Alechinsky, maakt Claus gebruik van de dialoog. Deze keer voert hij geen figuren uit Alechinsky’s tekening op, maar twee toeschouwers, waarvan de ene een ‘meneer’ is, die, zoals ook in andere essays van Claus, lijkt te verwijzen naar de ‘nuchtere burgerman’, die de moderne kunst maar niet begrijpt. Een van de twee toeschouwers – misschien Claus – herkent in het schilderij een hond. Hij waarschuwt de ‘meneer’ voor het gevaar. Die laatste houdt vast aan in de spelling belachelijk gemaakte kunsttheoretische modewoorden als ‘espace’ en ‘expressie’ terwijl hij naar het werk kijkt:

Dat een aantal slierten, vlekken, komma’s zich ordenen tot een ontcijferbaar element dat méér is dan het geheel van die toevalligheden, het is raadselachtig genoeg, maar dat in dit spel een hond opdaagt, dat is een wonder.

- “Of ziet U dit beest misschien niet, meneer?”

- “Neen”

- “Neen?”

- “Neen. Ik zie een abstraktie, vorm, kleur en lijn, ruimte, essepasse, ikkesprissie.”

- “Kijk dan uit, meneer”.

- “Waarom?”

- “Opgepast, meneer!”

- “Auw! Auw!”

Exit: een hondsdolle, schuimbekkende kijker. (Claus 1963, z.p.)

Opnieuw vinden we een regieaanwijzing onder aan de dialoog. Die dialoog maakt op spottende wijze komaf met de (te) grote nuchterheid waarmee sommige kijkers de schilderkunst van Alechinsky interpreteren. Een anti-intellectualistisch standpunt wordt met andere woorden vermomd als een grapje, dat de lezer ertoe aanzet om op een andere manier naar het werk te kijken. De kunst laat zich niet zomaar binden of interpreteren door een encyclopedische benadering – ze bijt letterlijk van zich af. Hoewel Claus zich distantieert van Cobra, wijst deze passage op de doorwerking van de beweging in zijn kunstopvatting.

De elfde zienswijze, ten slotte, bevat geen regieaanwijzing maar een titel die ondubbelzinnig naar het toneel verwijst: ‘Didactisch toneel’. Het gaat om de al genoemde dialoog tussen meester en leerling:

De leerling: “Meester, als ik hier nu een smaragdgroene vlek aanbreng, wat moet ik dan in gindse hoek schilderen? Een gele vlek?”

De meester: “Neen”

De leerling: “Wat dan?”

De meester: “Een man”

(Stilte)

De leerling (aarzelend): “Of zal ik er een paard neerzetten?”

De meester: “Je kan proberen. Maar het zal je niet lukken”. (Claus 1963, z.p.)

Na het kunstwerk en de toeschouwer plaatst Claus hier de kunstenaar en het maakproces centraal. De verdichting die de korte dialoog karakteriseert, is kenmerkend voor de lyriciteit van de tekst. Wie de meester en de leerling zijn, wordt niet geconcretiseerd; de dialoog lijkt, kortom, nauwelijks naar een specifiek deel van de gekende wereld te verwijzen. Vormelijk zou wie vanuit een lyrisch schema leest kunnen wijzen op het rijm: ‘Wat dan?’ wordt gevolgd door ‘Een man’, en de klankherhaling in het stukje: ‘De leerling (*aarzelend*): “Of zal ik een paard neerzetten?”’ De meester: “Je kan proberen. *Maar* het zal je niet lukken.’ (Claus 1963, z.p.; mijn cursivering, SC)

De vermenging van de kunstkritiek met de dialoog heeft echter nog functies die verschillen van die van de lyricisering. Via deze vorm wordt het kunstwerk – en de spanning die erin heerst – tot leven gewekt. In ‘Ontmoeting’ geeft Claus een stem aan het ‘onzalig gebroed’ van Alechinsky. De dialoog maakt het bovendien mogelijk om andere meningen te introduceren in een genre dat gericht is op de opinie en smaak van een persoon (die doorgaans een smaakgroep representeert). In deze tekst heeft die ingreep daarentegen een retorisch nut, want de introductie van een tegengestelde mening en de ironische manier waarop Claus die als verkeerd afdoet, versterken de achtste zienswijze juist.

CONCLUSIE

Claus plaatst zijn catalogustekst over Alechinsky heel duidelijk onder het gesternte van de literatuur met zijn verwijzing naar Stevens. Hij behoudt, zoals we gezien hebben, de structuur van dertien verschillende manieren om naar één iets te kijken. Daarin schuilt een ondermijning van de journalistieke of academische kunstkritiek, die doorgaans beoogt om een sluitend commentaar te bieden op de kunstenaar en het kunstwerk. Claus’ creatieve commentaar op Alechinsky plaatst hem op dezelfde hoogte als de kunstenaar, zonder dat zijn actieve kijken per se hoeft te leiden tot een harmonieuze dialoog. Claus vermengt kunstkritiek met andere genres zoals het gedicht en de dialoog en gaat op die manier veeleer een speels gevecht aan met de schilder. Die Clausiaanse genrevermenging wordt samengehouden door het thema van de tekst: Alechinsky en zijn werk. Het valt voorts op dat ook de lyrische *modus con-*

stant in de tekst aanwezig is, zelfs wanneer een genre als de dialoog ingevoegd wordt.

‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’ toont Claus als een criticus die zich in de jaren vijftig en vroege jaren zestig bewust was van zijn positie en de relativiteit daarvan. Zoals heel wat andere kunstenaars en critici uit die tijd overschreed hij de grenzen tussen verschillende disciplines. We mogen dan ook zijn betrokkenheid veronderstellen – in zijn hoedanigheid van kunstenaar, als voormalig lid van Cobra – in het debat over hoe er juist naar progressieve, als moeilijk ervaren moderne kunst zou moeten worden gekeken en wat de plaats van de door massamedia beïnvloede kijker is. Het gebruik van intertekstualiteit en literaire genres speelt in ieder geval een cruciale rol in de poging om de lezer, die tegelijkertijd museumbezoeker is, bewust te maken van zijn of haar relatieve gezichtspunt.

BIBLIOGRAFIE

- BAUDELAIRE, Charles. ‘Salon de 1846’. In: id., *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Parijs: Éditions Gallimard 1961: 874-952. (Bibliothèque de la Pléiade.)
- BERNAERTS, Lars. ‘De hausse van het experiment. Lyricisering in de jaren zestig’. In: id., Hans Vandevoorde, Bart Vervaeck (red.), *Een eeuw lyrisch proza*. Speciaal nummer van *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 91 (2013), 3: 605-627.
- BREMS, Hugo. ‘Een gedicht van Hugo Claus bij schilderijen van Karel Appel’. In: *Spiegel der Letteren* 17 (1975), 1: 268-284.
- Buttel, Robert. *Wallace Stevens. The making of Harmonium*. New Jersey: Princeton University Press 2015.
- CEULAER, José de. ‘Hugo Claus. Eigen realiteit’. In: id., *Te gast bij Vlaamse auteurs*. Vierde reeks. Antwerpen: De Garve 1964: 21-31.
- CLAUS, Hugo. ‘Les poupées de Dixmude’. In: *Vooruit* (14 juli 1950).
- [CLAUS, Hugo.] ‘Dertien manieren om een Merel te zien’. In: *Tijd en Mens* 1 (1950), 6: 210-211.
- CLAUS, Hugo & CORNEILLE. *Over het werk van Corneille gevolgd door een gedicht*. Amsterdam: Kunsthandel Martinet en Michels 1951.
- CLAUS, Hugo. [‘In het huis wordt het wonder gebracht’]. In: id. & Philippe d’Arsocht, *Knoll International Brussels*. Z.pl.: 1956.
- CLAUS, Hugo. ‘Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien’. In: Pierre Alechinsky & id., *Alechinsky*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum 1963.
- CLAUS, Hugo. *Karel Appel schilder*. Amsterdam: A.J.G. Strengtholt N.V. 1964. (Mammoet reeks, 25.)
- CLAUS, Hugo & Freddy DE VREE. ‘Hugo Claus schilder. Een overzicht’. In: Hugo Claus, *Beelden*. Antwerpen: Mercatorfonds 1988: 11-58.
- CLAUS, Hugo. *Gedichten 1948-2004*. Deel 1. Amsterdam: De Bezige Bij 2004.
- Diderot, Denis. ‘Salon de 1765’. In: id., *Salons*. Ed. Michel Delon. Parijs: Gallimard 2008: 98-169.
- DOTREMONT, Christian. ‘Cordialement’. In: id., *Dépassons l’anti-art*. Ed. Stéphane Massonet. Z.pl.: L’Atelier Contemporain 2022: 370-372.

- DRESDNER, Albert. *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. München: Bruckmann 1968.
- FRANGNE, Pierre-Henry & Jean-Marc POINSOT. 'Préface. Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art'. In: id. (red.), *L'invention de la critique d'art*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2002: 9-16.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. 'Planetary: Musing Modernist Studies'. In: *Modernism/modernity* 17 (2010), 3: 471-499.
- FROW, John. *Genre*. London/New York: Routledge 2006. (The New Critical Idiom.) [Galerie Apollo.] Apport 49 du 17 février au 2 mars. Brussel: Galerie Apollo 1950.
- GROYS, Boris. 'Kunstkritik als Kunst'. In: Hans Thomas (red.), *Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Dettelbach: J.H. Röll 1999: 11-24.
- HEFFERNAN, James A. W. 'Ekphrasis: theory'. In: Gabriele Rippl (red.), *Handbook of Intermediality: Literature, Image, Sound, Music*. Berlijn: De Gruyter 2015: 35-49.
- 'HISTORIES - Wannes Van de Velde'. *YouTube*, geüpload door Retro Vlaamse TV, 11 november 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=AjNFHKJvIcI&t=1169s>.
- HOUSTON, Kerr. *The Place of the Viewer. The Embodied Beholder in the History of Art, 1764-1968*. Leiden/Boston: Brill 2019.
- JACOBS, Katrien. 'Hugo Claus, experimenteel kunstenaar?' In: Kevin Absillis & id. (red.), *Van Hugo Claus tot hoelahoep. Vlaanderen in beweging 1950-1960*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant 2007: 75-97. (Literatuur in veelvoud, 19.)
- KURCZYNSKI, Karen. *The Cobra Movement in Postwar Europe. Reanimating Art*. New York: Routledge 2021.
- LEGRAND, Francine-Claire. 'Pierre Alechinsky'. In: *Quadrum* (1961), 11: 123-132.
- MCHALE, Brian. 'Beginning to Think about Narrative in Poetry'. In: *Narrative* 17 (2009), 1: 11-30.
- MÜLLER-JENTSCH, Walther. 'Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise'. In: *Berliner Journal für Soziologie* 22 (2013), 4: 539-568.
- PAS, Johan. 'Belgium'. In: Claudia Hopkins & Iain Boyd Whyte (red.), *Hot Art, Cold War. Western and Northern European Writing on American Art 1945-1968*. New York: Routledge 2020: 147-184.
- PEETERS, Patrick. 'Een tuin van beelden. Notities bij "Tien manieren om P.B. Shelley te zien"'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 1*. Amsterdam/Antwerpen: De Bezige Bij/Uitgeverij Kritik 1994: 233-251.
- [Quadrum.] 'Hugo Claus'. In: *Quadrum* (1960), 10: 142.
- RAGG, Edward. *Wallace Stevens and the Aesthetics of Abstraction*. Cambridge: Cambridge University Press 2010.
- SINTOBIN, Tom. "'Het fabeldier der Vlamingen". De positionering van Hugo Claus in interviews uit de jaren zestig'. In: Lars Bernaerts, Dirk de Geest, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent: Academia Press 2015: 67-99. (SEL-reeks, 8.)
- SLAGTER, Erik. 'De gekooide vogel en zijn kleuren: drieluik als inleiding'. In: Hugo Claus, *Ontmoetingen met Corneille en Karel Appel*. Inleiding en samenstelling: Erik Slagter. Antwerpen: Elsevier Manteau 1980: 5-28.
- TODOROV, Tzvetan. 'L'origine des genres'. In: id., *La notion de littérature*. Parijs: Éditions du Seuil 1987: 27-46.

- VOUILLOUX, Bernard. 'Les trois âges de la critique d'art française'. In: *Revue d'histoire Littéraire de la France* 111 (2011), 2: 387-403.
- VREE, Freddy de. 'Hugo Claus en Cobra: the long good-bye'. In: *Hugo Claus*, speciaal nummer van *Bzzlletin* 12 (1984), 113: 45-49.
- VREE, Freddy de. 'Hugo Claus en Pierre Alechinsky'. In: Hugo Claus, e.a., *Zoek de zeven*. Antwerpen: RUCA 1995: 17-31.
- WILDEMEERSCH, Georges. 'De a-cobra-tiek van Hugo Claus, schilder-schrijver. Een fixatie'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 34 (1981), 4: 532-557.
- WILDEMEERSCH, Georges. 'Kroniek 1929-1950'. In: id. (red.), *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 1*. Amsterdam/Antwerpen: De Bezige Bij/Kritak 1994: 49-80.
- WILDEMEERSCH, Georges. 'Kroniek 1950-1955'. In: id. (red.), *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 2*. Amsterdam/Antwerpen: De Bezige Bij/Kritak 1996: 123-174.
- WILDEMEERSCH, Georges & Gwennie DEBERGH. 'Kroniek 1955-1965'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie 3*. Amsterdam/Antwerpen: De Bezige Bij 2000: 121-186.
- WOLF, Werner. 'Lyric Poetry and Narrativity. A Critical Evaluation, and the Need for "Lyrology"'. In: *Narrative* 28 (2020), 2: 143-173.