

# Art Brut

Teksten over kunst en waanzin.

Redactie Suzette Haakma

<b>Inleiding</b>	
Suzette Haakma	5
<b>Gestoorde teksten</b>	
Jacq Vogelaar	11
<b>De psychiatrische patiënt als kunstenaar</b>	
Nico Laan	19
<b>De psychoticus als ontoloog</b>	
Anton Mooij	30
<b>De invloed van l'Art brut op Cobra</b>	
Willemijn Stokvis	37
<b>Een psychoanalytische benadering van de kunst. Duras, Heyboer en Genet</b>	
Julien Quackelbeen	49
<b>De beschreven beelden van Charlotte</b>	
Johanneke van Slooten	61
<b>De wijn van haar ontucht. Het profetenesperanto van Robert Garcet</b>	
Cyrille Offermans	72
<b>Raymond Roussel en de zuiverheid van kunst</b>	
Sjef Houppermans	83
<b>Een besloten tovertuin. Over de poëzie van Arno Brekerveld</b>	
Atte Jongstra	92
<b>Het schemergebied van de taal</b>	
Anthony Mertens	99
<b>Vrije vogels</b>	
Ans van Berkum	107



Adolf Wölfli, *The great railroad of the Canyon of Anger*, (1911), kleurkrijt

De term *l'Art brut* werd in 1945 door de schilder Jean Dubuffet geïntroduceerd om [...]kunstwerken aan te duiden, die gemaakt worden door individuen, die om de een of andere reden aan het culturele klimaat en het sociaal conformisme zijn ontsnapt' [...].

Dubuffet dacht hierbij met name aan bewoners van psychiatrische inrichtingen, gedetineerden, solitairen, onaangepasten en marginalen van elke soort. Ik citeer verder: 'Deze auteurs hebben voor zichzelf, buiten het systeem van de officiële kunsten om, werken gemaakt ontsproten aan eigen hoogst persoonlijke bronnen, bijzonder origineel in conceptie en zonder enige verbinding met de kunsttraditie en de mode'.

Sinds 1945 heeft Dubuffet een enorme collectie kunstwerken verzameld, die aan deze definitie beantwoordt. Hij heeft deze collectie op één locatie samengebracht, eerst in Bern en nu in het museum 'l'Art brut' in Lausanne, waarvan Michel Thévoz de directeur is.

Thévoz voegde aan *l'art brut* de term *écrits bruts* toe, speciaal voor de teksten. Een zeer groot deel van deze werken bevond zich oorspronkelijk in privé-verzamelingen van psychiatrische ziekenhuizen.

De belangstelling voor deze kunstwerken, zowel de getekende als ook de geschrevene, heeft al een langere geschiedenis binnen de psychiatrie en de kunsten.

Sinds de Franse psychiater Philippe Pinel (1745-1826) aan het eind van de achttiende eeuw de psychiatrie de moderne tijd indroeg met zijn *Traité de la Folie*, waarin hij de 'bezetenheid' ziet als een ziekte, staat het verschijnsel geestesziekte open voor medisch onderzoek. De dollen werden van hun ketenen verlost en uit hun kerkers gehaald en kregen medische verzorging. Pinel maakte een indeling naar verschillende soorten psychische afwijkingen: de manie, de melancholie, de dementie en de idiotie, verschijnselen die nu afzonderlijk onderzocht konden worden.

In Frankrijk legde men zich toe op de natuurwetenschappelijk georiënteerde psychiatrie met als voorbeeld Franz Joseph Gall (1758-1828), die psychische afwijkingen localiseerde in de hersenen, af te lezen aan de schedelvorm (de phrenologie).

In Duitsland waren er twee stromingen: de filosofisch-psychologische met het 'psychische' als onderzoeksveld en de wetenschappelijk-medische richting met de nadruk op de neurofysiologie, het 'somatische'.

In de psychische stroming was men van mening, dat de sleutel tot de verklaring van het bewuste zieleven lag in het onbewuste. Het mesmerisme en magnetisme beleefden een bloeiperiode.

In de tweede helft van de negentiende eeuw kreeg deze laatste richting een vervolg bij het trio Charcot, Janet en Freud. Freud bestudeert in Parijs bij Charcot de hypnose als toegang tot het onbewuste.

Op verschillende fronten werd in deze tijd onderzoek gedaan naar geestesziekten, op zoek naar de aard, de oorzaak en het verloop.

De Italiaanse psychiater C. Lombroso bestudeerde de erfelijkheid van geestesziekten en schreef in 1864 zijn verhandeling over genialiteit en waanzin *Genio e Follia*.

Dit gaf het startsein om uitvoerige onderzoeken te doen naar de creatieve producten van geesteszieken gelegd naast die van geniale schilders en schrijvers. De geniale kunstenaars die bij voorkeur voor onderzoek in aanmerking kwamen, waren diegenen, die zich begaven in de donkere kerkers van het onbewuste op het grensgebied van de waanzin. Bijvoorbeeld Baudelaire, Rimbaud, Ibsen en Hölderlin.

Freud, bezig met de hypnose en het onbewuste, zag overeenkomsten in de taaluitingen van geesteszieken en de uitingen gedaan in zijn vrije associatie-therapie.

Een aantal psychiaters raakte zo onder de indruk van het werk van hun patiënten dat ze van de verzamelde werken een museumje inrichtten in hun kliniek en pathografieën schreven over een aantal patienten. Aanvankelijk was dit bedoeld voor diagnostische doeleinden, maar steeds meer werd de esthetische waarde onderkend en noemde men de overeenkomsten met 'echte' kunstwerken frappant.

Een zeer grote indruk maakte het boek: *Bildneri der Geisteskranken* (1922) van de Heidelbergse psychiater Hans Prinzhorn. Prinzhorn had een prachtige verzameling aangelegd, signaleerde de esthetische waarde ervan en hoopte aan de hand hiervan zelfs een algemene psychologie van creativiteit te kunnen opstellen.

Een jaar eerder was een indrukwekkende pathografie verschenen over de schizofreen Adolf Wölfli van de hand van de Zwitserse psychiater Walter Morgenthaler; *Ein Geisteskranker als Künstler*.

Wölfli is inmiddels één van de meest beroemde 'art brut'-kunstenaars ter wereld. Hij maakte een persoonlijke odyssee met behulp van beelden, teksten en muziekstukken onder de titel: *Von der Wiege zum Graab* (1908-1912), waarin de

gemaskerde held Doufi de hoofdrol speelt.

Nu was er steeds sprake van een bepaalde, omschreven groep patiënten, waarbij men het meest deze creatieve producten aantrof.

Pas tegen 1920 introduceerde de Zwitserse psychiater Eugen Bleuler het begrip 'Schizofrenie', gevolgd door een uitwerking van de Duitse psychiater Emile Kraepelin tot de 'dementia praecox', een naam voor een reeks psychische aandoeningen met enkele herkenbare symptomen. De meest in het oog springende kenmerken leken op het cognitief en sociaal niveau te liggen. Op cognitief niveau de taal- en gedachtenstoornissen, stoornissen van het lichaamsbeeld, vlucht van de realiteit in de fantasie en hallucinaties.

Op sociaal niveau viel het isolement het meeste op met als gevolg een vermindering van contact met anderen.

Kraepelin en Bleuler onderzochten de taal van schizofrenen met name op het gebied van de associaties.

Een zeer groot gedeelte van de 'art brut'-kunstenaars bleek onder de categorie 'schizofreen' ingedeeld te kunnen worden. Bij Prinzhorn zelfs vijfenzeventig procent. De Nederlandse psychiater H.C. Rümke zou later de schizofrenie 'de sfinx van de psychiatrie' noemen. Juist bij deze groep intramurale patiënten vonden de psychiaters (als ze daar oog voor hadden, tenminste) bijzonderheden in het taalgebruik en in de creatieve uitingen, met name frappante overeenkomsten met het moderne dichterlijke taalgebruik. Dit betrof uiteraard maar enkele patiënten, net zoals in de traditionele kunst maar enkelen die als bijzonder aangemerkt kunnen worden.

Dit bijzondere taalgebruik viel op door het puur individualistische karakter en betekenisgeving met de neiging dit individuele tot in het extreem onbegrijpelijke door te voeren, terwijl het toch suggestief aan betekenis leek.

De ogenschijnlijke overeenkomst met dichterlijk taalgebruik zou liggen in het gebruik van de expressieve taalvormen, zoals metaforen, simile's, analogieën en symbolen. In gedichten worden (meestal) beelden en symbolen gebruikt om de betekenis te intensiveren, in de 'schizofrenentaal' lijkt het juist gebruikt te worden om de betekenis uit te hollen, te óntbetekenen.

De Weense psychiater Leo Navratil (oprichter van het Künstlerhaus, het bekende 'art brut'-centrum in Gugging) beschrijft in zijn boek *Schizophrenie und Kunst* een aantal thema's en stijlelementen, die hij vergelijkt met het Maniërisme. Om een aantal te noemen: dissociaties tussen ik en lichaam, de 'ik' is dood of kosmisch; een ongedifferentieerd tijdsbesef (vgl. de 'durée pure' van

Bergson); het gebruik van bepaalde substanties met betrekking tot het lichaam, zoals glas, water, doorzichtig, gevoelloos, afgehakt, wortel geschoten; sensorische hypergevoeligheden; getalssymbolieken en metamorfosen.

Wat betreft de beeldende kunst noemt hij als enkele stijkenmerken: het gemengd profiel, dwz. een versmelting van het voor- en zijaanzicht; geometrisering; een typisch gebruik van de beeldruimte, bijvoorbeeld de 'horror vacui', waarbij het hele oppervlak tot in alle hoeken en gaten wordt volgeschreven of getekend; de transparantie, waarbij de voorwerpen transparant zijn tegen de achtergrond; en symbolische voorstellingen met oersymbolen zoals de slang, draak, het kruis, de bron en de levensboom en het oog.

De creatieve producten zouden echter niet zo'n bekendheid hebben gekregen als de kunstenaars er zich niet op hadden geworpen. De moderne kunst was op zoek naar nieuwe vormen. De -ismen schoten als paddestoelen uit de grond: expressionisme, kubisme, fauvisme, surrealisme... Sterk beïnvloed door theorieën van het onbewuste, op zoek naar nieuwe bronnen van creativiteit vinden veel moderne vroeg-twintigste eeuwse kunstenaars de weg naar de kindertekeningen, de kunst van primitieven en van geesteszieken. Hier lag de geboorte van de kunst in het nog niet door de westerse maatschappij aangeraakte cq. bezoedelde terrein. Hier lagen de grenzen van het onbewuste, het spontane, het naïeve. Jung sprak van het collectief onbewuste, een gebied waarin zich de oervormen, de symbolen en de mythen bevinden.

De ideoloog en oprichter van het Surrealisme, André Breton werkte in de Eerste Wereldoorlog als medisch student in een psychiatrisch ziekenhuis en raakte geboeid door de taal der waanzin, waar de verbeelding de hoofdrol speelt. Hieraan gekoppeld vindt hij de ontdekkingen van Freud over de droom en de vrije associatie van bijzonder belang voor het herstellen van het evenwicht tussen de rationele mens en zijn onderbewuste. De onderwerpen verbeelding, droom, waanzin en hallucinaties worden belangrijke thema's in het surrealisme.

In 1930 stelt Breton in het tweede surrealistisch manifest:

'Er is alle reden om te geloven dat er een plek in de geest is, waar leven en dood, werkelijkheid en verbeelding, verleden en toekomst, het communiceerbare en het niet-communiceerbare, het boven en beneden niet meer als tegenstellingen gezien worden. Het is het doel van de surrealist deze plek te zoeken. Psychisch automatisme opent de deuren naar het werkelijk denkproces'.

De Duitse kunstenaar Max Ernst, ooit psychologiestudent aan de universiteit van Bonn, kwam tijdens een stage in een psychiatrische kliniek in aanraking met kunstwerken van geestelijk gestoorden.

Hij schreef in zijn dagboek (later uitgegeven bij 'Écritures, 1970, Parijs):

'De werken maken een diepe indruk op een jonge man, die geneigd is er flitsen van genialiteit in te zien en die het besluit neemt de vage en gevaarlijke gebieden, die grenzen aan de waanzin, tot de bodem te onderzoeken'.

Het moet gezegd worden dat het beeld van de waanzinnige werd geïdealiseerd en niets meer te maken had met de omstandigheden van de geestelijk zieke. Behalve Ernst en Breton was vooral de schilder en Bauhaus-docent Paul Klee een vurig pleitbezorger van l'Art brut, wat hij als sublieme kunst bestempelde, waaraan hij zelf niet kon tippen.

De Tweede Wereldoorlog bracht een breuk in het verzamelen van de collecties en tegelijkertijd werd de moderne, avantgarde kunst verboden. In de tentoonstelling 'Entartete Kunst' hingen de werken van de Modernen en de 'art brut'-kunstenaars zusterlijk naast elkaar.

In 1945 was Jean Dubuffet de eerste, zoals al gezegd, die deze werken weer begon te verzamelen en te documenteren en er de naam Art Brut aan gaf.

Rond de psychiatrie werd het wat stiller. In de vijftiger jaren waren de *neuroleptica* geïntroduceerd, *kalmeringsmiddelen met een anti-psychotische werking*. De somatici domineren in de psychiatrie, terwijl daarnaast een belangrijke stroming psychici actief blijft met name in de Psychoanalyse en de (existentiële) fenomenologie.

Nederland kent een belangrijke vertegenwoordiger van de psychici in de fenomenologische psychiater H.C. Rümke.

In 1962 promoveert de psychiater en beeldend kunstenaar J.H. Plokker bij Rümke op beeldende expressie bij schizofrenen. Het schitterende boek *Geschonden beeld*, rijkelijk geïllustreerd met de tekeningen en schilderijen uit zijn eigen 'art brut'-collectie krijgt internationale aandacht.

Michel Thévoz, directeur van het Art brut-museum in Lausanne, constateert echter toch wat spijtig dat, door de moderne psychofarmaca, veel van de intense expressiviteit in de creatieve producten verdwenen is.

'In de psychiatrische ziekenhuizen is weliswaar het lijden verlicht en het isolement vrijwel verdwenen evenals de meest spectaculaire



vormen van deliria en waanzin, maar dit is wel ten koste gegaan van een verlies aan creatieve mogelijkheden'.

Of dit waar is lijkt me zeer de vraag gezien de enorme belangstelling, waarin l'Art brut zich sinds de oorlog mag verheugen. Er komen steeds meer musea met schitterende collecties. Zelfs Nederland heeft sinds het najaar 1994 een eigen museum voor naïeve en 'outsider'-kunst, het Museum De Stadshof in Zwolle.

De interesse voor deze kunst komt nu voornamelijk vanuit de kunstwereld. In de vijftiger jaren werd door Constant Nieuwenhuis, Asger Jorn en Christian Dotremont de Cobra-beweging opgericht, die, weliswaar met wortelingen in het Surrealisme en Dada, nieuwe vragen aan de kunst stelde.

Willemijn Stokvis schrijft in haar boek *Cobra: geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst na de tweede wereldoorlog*:

'Het antwoord van Cobra op de afgrijselijke oorlogsmachine, die de Westerse cultuur had ontwikkeld was wederom en misschien heftiger dan ooit te voren; een verwerping van die hele beschaving, een zoeken naar de oorsprong, daar waar het zuivere scheppen begint, het eerste stamelen, de eerste herkenningstekens, opgeroepen vanuit het onderbewustzijn, het grote gebied, dat alle mensen samenbindt'.

De bronnen voor deze kunst zijn wederom de kindertekening, de 'primitieve' kunst en l'Art brut. Nu, tegen het jaar 2000 is de oorsprong van de kunst nog niet gevonden en spreekt de 'sfinx van de psychiatrie' nog steeds in raadselen, maar laten we niet hopen dat de bronnen van creativiteit ooit zullen opdrogen, niet bij psychiatrische patiënten, niet bij kinderen, niet bij andere culturen en niet bij de gevestigde kunstenaars.

Suzette Haakma

# Gestoorde teksten

Jacq Vogelaar

De veilige afstand die de taal haar gebruikers doorgaans biedt, zodat gedachten, gevoelens, belevingen, handelingen, gebeurtenissen en dingen hanteerbaar lijken voor degene die zijn taal beheerst, wordt teniet gedaan wanneer iemand de taal letterlijk al te letterlijk neemt. In de gestoorde tekst vindt zo'n kortsluiting plaats.

*Écrits bruts* worden ze door Michel Thévoz genoemd, wat ruwe, onbewerkte spontane geschriften zou kunnen betekenen; maar wie denkt met naïeve, onschuldige, nog ongevormde, primitieve uitingen van doen te hebben, zal bij het lezen van teksten die geschreven zijn door psychotici of schizofrenen (in inrichtingen of daarbuiten) regelmatig geconfronteerd worden met juist overbewuste, weloverwogen, subversieve schrijfvormen. De schrijver ervan wenst zich niet aan de regels van het taalverkeer te storen, opzettelijk of omdat hij niet anders kan; hij is een spelbreker.

Hoe vrijblijvend is het schrijven, hoe vrij de schrijver, wie of wat schrijft er, in welke taal? Deze en nog veel meer vragen worden door de gestoorde tekst gesteld aan de literatuur. Ik wil hier alleen proberen het begrip 'gestoorde tekst' te omschrijven en wel in de eerste plaats vanuit de literatuur.

Van mijn kennismaking met dat soort teksten heb ik in het verleden verslag gedaan in het boek *Gestoorde teksten / verstoorde teksten* (in 1983 verschenen als aflevering 24 van *Raster*), dat een eerste materiaalverzameling bevat: tekstvoorbeelden en enkele theoretische beschouwingen (van Michel Thévoz, Paul Moyaert, Christian Delacampagne, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Michel Pierrssens). Mij gaat het om de teksten: geschriften die - gewild maar soms ook ongewild - afwijkingen vertonen ten aanzien van het gangbare (literaire) taalgebruik. Of de schrijvers van deze teksten 'gestoord' genoemd kunnen worden, is een vraag die ik niet kan en ook niet wil beantwoorden. Ik ga uit van een simpele constatering, namelijk dat er tussen teksten in de moderne literatuur die op gespannen voet staan met de literaire en taalkundige conventies en sommige 'abnormale' taaluitingen van schizofrenen en psychotici frappante overeenkomsten bestaan. Wanneer naïeve schrijvers als Jean-Paul Brisset en Ir. P. Kuperus - die ik naïef noem omdat zij met literatuur hoegenaamd niets te maken hebben - de betekenis van de woorden verdubbelen door in woorden en zinnen verborgen andere woorden en zinnen mee te laten spelen, passen zij in feite dezelfde techniek toe als, om maar enkele namen te noemen, Lewis Carroll, James Joyce en Arno Schmidt in de literatuur ontwikkeld hebben. Indien dit geen louter toevallige coïncidentie is, wat ik vermoed, dan kan een nadere vergelijking, ook van de beweegredenen, tot interessante resultaten leiden.

Vanuit de psychopathologie, linguïstiek en literatuurwetenschap is er in Nederland tot dusver nauwelijks onderzoek gedaan naar pathologische teksten; ook voor de beeldende kunst is de studie van J.H. Plokker nog altijd een uitzondering. Evenmin heeft hier ooit iemand systematisch teksten verzameld zoals dat in andere taalgebieden, zij het ook daar sporadisch, wel het geval is. Naar de oorzaken hiervan laat zich raden; het kan zijn dat dit gebrek aan belangstelling voor afwijkende taalvormen correspondeert met de afweer in de literatuur van schrijfvormen die ingaan tegen normen en conventies. Het is opmerkelijk hoe lichtvaardig gestoorde teksten als onleesbaar worden ervaren, zowel in de psychiatrie als in de literatuur, en dat zelfs door geoefende lezers die anders toch niet terugschrikken voor de meest ingewikkelde literaire puzzels en taalspelletjes. Daarmee vergeleken bestaat er ten aanzien van afwijkingen op het vlak van het beeld en geluid een verbazingwekkende tolerantie. Dat blijkt ook uit het feit dat onder Art brut meestal alleen beeldend werk wordt verstaan, waarvan vele verzamelingen bestaan en regelmatig exposities worden gehouden; en in inrichtingen is schilderen een gangbare therapie, ook musiceren, schrijven echter zelden.

De overgevoeligheid voor overtredingen van taalnormen heeft er wellicht mee te maken dat taal niet alleen een sociaal medium is maar door ieder individu afzonderlijk ook nog eens als persoonlijk bezit wordt gezien, als het ware tot het interieur behoort, privé domein bij uitstek. In de taal word je immers opgevoed en via de taal maakt een ieder zich sociale regels, denkbeelden en vaardigheden eigen; in en door de taal beleef je de wereld en in je eigen taal beweeg je je als in een tweede lichaam. Dan is het niet verwonderlijk dat men doorgaans verstoord reageert op afwijkend taalgebruik; het gevoel van bedreiging is trouwens wederzijds. Hoewel de schizofreen meestal wel degelijk de bedoeling heeft iets aan anderen mee te delen, is hij huiverachtig om zijn boodschap openlijk en eenduidig te coderen; direct contact met zijn gesprekspartner vindt hij bedreigend en hij voelt zich daarom soms veiliger wanneer zijn tekst niet (meteen) begrepen wordt. Het verduisteren van de mededeling, het geheimschrift dat zich voor ongewenste of onbevoegde blikken afsluit, voldoet ook aan een algemene behoefte aan *privacy*, en die komt uiteraard niet alleen bij zonderlingen voor. Het minste wat de spreker/schrijver met zijn tekstverstoring meedeelt is dat de communicatie verstoord is (vandaar de vaak voorkomende interesse voor taalkundige kwesties en de voorliefde voor woordenboeken). Zelfs de onbegrijpelijkste anti-mededeling kan nog als een veelzeggend signaal worden opgevat. En is dit zoveel anders dan wat Mallarmé voor een bepaald soort

poëzie opmerkte: het veelbetekenende verdwijnen van de dichter die het initiatief aan de woorden overlaat.

De gespannen verhouding met de normale communicatie wordt in de teksten zelf vaak opgelost door een vindingrijke agressie tegen de taal, ter compensatie voor het gevoel van een tekort of een verwoede poging om contact te forceren. Maar evengoed kun je zeggen dat de schizofreen een gezond wantrouwen koestert, óf het wel mogelijk is je volwaardig te uiten en iets mee te delen; misschien beleeft hij de ontoereikendheid van de taal waar het gaat om het uitdrukken van belevingen en wensen intenser dan de 'normale' taalgebruiker die aan een half woord genoeg meent te hebben. En zo ook spreken schrijvers van *écrits bruts*, zoals Thévoz zegt, geen andere taal dan beroepsschrijvers en evenmin een rudimentaire taal, 'eerder zijn ze indringers in hun eigen taal, een soort dieven'. Dat wordt mooi gedemonstreerd door een 'taalgek' als Ir. Kuperus die binnen het gangbare Nederlands een eigen taal en denksysteem ontwikkeld heeft dat de spel(lings)regels op subversieve wijze onder spanning zet.

Een voorbeeld: 'In *GUS*land, in mijn taalwereld, hanteer ik eigen *GUS*sologische letterijen. Dat zijn in de 'mén'-taal onbestaanbare woorden die ik tot een specifiek bestaan heb gebracht, omdat ze voor mij nood*WEZEN*luk (i.p.v. nood*ZAKELIJK*) zijn om duidelijk en kernachtig over het wezenlijke, het psychische te kunnen schrijven. In mijn *WY*-taalland kan je met die hulpwoorden via kennis en inzicht groeien naar *dóór*zicht, zodat je de psychoe doorziet - wat erachter zit - en je wijder wordt, wijder van geest. (...) Ik gebruik vaak tongtandelijke smeerletters, zoals een tussengevoegd y-tje, u-tje, i-tje of e-tje. Door essentiële klemtonen aan te brengen, kun je de mooie dingen die je gevonden hebt ook echt beklemmend tónen, en krijgen de woorden waar je anders overheen leest een echte eigen betekenis.' (Kuperus in gesprek met Johanneke van Slooten, in *Raster* 24)

Het voorbeeld Kuperus mag nochtans niet doen vergeten dat het merendeel van alles wat er in inrichtingen geschreven wordt van een (vaak wanhopige) poging getuigt om vooral toch maar serieus genomen te worden; voor literatuur te worden aangezien is dan eerder een belemmering dan een versterking van de beoogde communicatie. Het gaat dan om mensen wie het lachen allang vergaan is evenals de moed tot protest. De meeste geschriften zijn dan ook klachten of aanklachten - dat gold trouwens ook voor Artaud in bepaalde perioden; de schrijvers van die teksten hebben eenvoudig de ruimte niet meer om met taal te spelen, hun reserves zijn op. Ze passen zich aan taalconventies aan (vaak zelfs

meer dan dat, dan overdrijven zij de taalvoorschriften zozeer dat ze door hun hypercorrect taalgedrag toch weer behoorlijk uit de toon vallen), want ze zijn erop uit gehoor te vinden en in het normale leven te worden opgenomen. Daarnaast zijn er teksten van mensen die liever zelf met de verstaanbaarheid breken dan slachtoffer te worden of te blijven, wat regelmatig tot zeer agressieve taalmishandeling leidt. Ten slotte zijn er de geharnaste, met alle mogelijke middelen verdichte taalvormen van mensen die voor zichzelf een beschutte ruimte willen creëren, een defensief hermetisme. Als voorbeeld hiervan een anonieme tekst:

'geen voorwerpen, alleen schaduwen  
geen stemmen, alleen eghoos  
hier niet hier ik heb geen vel meer  
alleen alleen een vlies een verlies en een schim van vlees  
ik ben allang weg, het regent al mijn hele  
leven, als je maar weet dat alle  
voorwerpen schaaakstukken zijn, jammer  
helaas ben ik de regels van het schaaakspel  
niet meest meer.'

Wat er buiten de literatuur geschreven wordt - in de inrichtingen en in het gebied tussen de institutionele literatuur en de psychiatrische instellingen - behoort overwegend tot de categorie van het klaagschrift of bestaat uit teksten waarin de waanzin wordt *afgebeeld*, de symptomen ervan geordend en in 'redelijke' termen beschreven. Bij gestoorde teksten denk ik eerder aan vormen van taalgebruik die op een of andere manier breken met de taalorde of die althans min of meer verstoren, dat zijn hoofdzakelijk teksten waarin waanzin of derealisatie wordt *uitgebeeld* en symptomen direct tot uitdrukking komen in de vorm en de structuur van het spreken en schrijven.

De benaming voor dit soort teksten vormt een probleem apart. Naar analogie van de term die Jean Dubuffet voor onaangepaste beeldende kunst van vooral geïnterneerden heeft ingevoerd, *L'Art Brut*, noemt Michel Thévoz geschriften die buiten de gevestigde literatuur tot stand komen: *écrits bruts*. Camille Bruyen en Alain Gheerbrant noemden hun bloemlezing (1949): *Anthologie de la poésie naturelle*. Deze bloemlezing bevat voornamelijk curiositeiten zodat je evengoed van geschifte geschriften zou kunnen spreken. De verwijzing naar zondagsschilders en naïeve kunst vind ik bovendien misleidend, evenzeer - zij het in iets mindere mate - die naar kunst van kinderen en primitieven. Eerder bestaat er een zekere analogie met wat Claude Lévi-Strauss *het wilde denken*

noemt.

Ook het begrip 'niet-geïstitutionaliseerde kunst' lijkt me minder goed bruikbaar, al was het maar omdat het een onwoord is. Noch de al of niet artistieke *bedoeling* van de maker noch de bereidheid van de kunstwereld om een vakje in te ruimen voor buitenissige gevallen verschaffen enig inzicht in de betrekkingen - overeenkomsten, parallellen, verschillen - tussen afwijkende teksten in de literatuur en daarbuiten. Mijn grootste bezwaar is dat dan juist de *overgangen tussen écrits bruts en vergelijkbare literaire teksten* buiten beschouwing blijven.

Ik ben me het risico bewust dat de benaming *gestoorde teksten* voor sommigen een ongelukkige bijklink kan hebben. Maar het adjectief 'gestoord' hoort bij het produkt en hoeft niet van toepassing te zijn op de persoon die het gemaakt heeft. Het grote voordeel van de term is dat allerlei (voorbarige, kwalificerende) tweedelingen en tegenstellingen vermeden kunnen worden. In *het midden blijft of het om literaire of niet-literaire geschriften* gaat. Bovendien wordt er geen uitspraak gedaan inzake de vraag of het teksten zijn die van *buitenaf* gestoord zijn - in de mogelijkheid om aan de communicatie deel te nemen of in de mogelijkheid eigenzinnige mededelingen te doen die niet met de gangbare omgangsregels stroken -, of *van binnenuit*, ongewild, door een of andere ziekte, spraak- of andere stoornis, of opzettelijk storend bedoeld, als reactie op en afweer of versterking van communicatiestoornissen, taal-, denk- en gedragsregulering of welke druk van *buitenaf* ook.

Even onvruchtbaar als de veronderstelling van een overeenkomstig creatief vermogen dat bij schizofrene en maniëristische kunstenaars tot artificiële en geconstrueerde produkten leidt - zoals in het verleden door Prinzhorn, Morgenthaler maar ook nog door Leo Navratil werd verondersteld - is een louter immanente tekstbenadering die alleen esthetische kwaliteit, stijl en vormwetten laat gelden.

Het is duidelijk dat *als taalhandeling de echolalie van iemand die lijdt aan dementia praecox* niet gelijkgesteld kan worden aan bij voorbeeld concrete poëzie. Wat ontstaansproces en motivering betreft zijn er aanzienlijke verschillen, al is het maar dat er voor de geesteszieke buiten de taal geen ruimte is - er is geen meta taal - met als gevolg dat hij zich existentieel met zijn taaluitingen zal (moeten) vereenzelvigen. Niettemin zijn er in de teksten van schizofrenen en die van bepaalde moderne schrijvers allerlei overeenkomsten aan te wijzen, en niet eens alleen in de vorm, waardoor ze op de lezer een zelfde uitwerking kunnen hebben. Dit is geen vrijbrief om de context buiten

beschouwing te laten, maar veroorlooft de lezer wel om een tekst op zichzelf te bekijken en als literair produkt te beschouwen. Teksten van August Klotz, Adolf Wölfli, Palanc, Aimable Jayet, Emile Josome Hodinos zijn dan even intrigerend als die van Christian Morgenstern, Otto Nebel, Hans Arp en Unica Zürn. Er zijn overeenkomsten in de lexicale, grammaticale en schriftuurlijke transformaties: het vormen van nieuwe woorden, vernieuwingen op het gebied van de grammatica en veranderingen in de materiële vorm van het schrift.

Over de literaire kwaliteit van gestoorde teksten kan men evenzeer twisten als over die van schijnbaar ongestoorde. Dat men bereid is aan teksten enige eigen waarde toe te kennen, wordt meestal al bij voorbaat beslist door het feit dat ze wel of niet door de Literatuur gesanctioneerd worden. Ik waag te veronderstellen dat als de literatuur hen niet als auteurs erkend had, veel teksten van Artaud of Walsler in hun statussen begraven zouden liggen; en voor de dichter Alexander (Ernst Herbeck) geldt dat in nog sterkere mate, omdat hij pas literaire erkenning vond als schrijvende patiënt (van Leo Navratil).

Zonder problemen is dit alles zeer zeker niet. De meeste teksten die buiten de literatuur geschreven worden bereiken niet eens een lezer en ook als sommige het louter diagnostische of therapeutisch belang te buiten gaan, worden ze zelden op hun eigen merites beoordeeld - wat toch een eerste vereiste voor een literaire tekst is; ze komen voor in bloemlezingen, als illustratie of voorbeeld, en veranderen daardoor van betekenis. Bloemlezingen geven meestal slechts fragmenten - de monumentale boekwerken van Adolf Wölfli zijn vermoedelijk door niemand ooit in hun geheel gelezen. Zulk een selectie belemmert in hoge mate het zicht op het eigen karakter van de teksten, dat vaak juist bepaald wordt door eindeloze monotonie, herhalingen en uitweidingen. Zoals van afzonderlijke schilderijen of tekeningen ook door deskundigen soms nauwelijks gezegd kan worden of het werk van geesteszieken is, terwijl reeksen schilderijen daarover meestal geen twijfel laten bestaan, geldt dat voor teksten al evenzeer. Het spectrum van pathologische retorische middelen blijkt nogal beperkt; en wanneer je meerdere gestoorde teksten leest, valt op dat er een vast bestand aan taalbewerkingen bestaat. Dat relativeert enigszins de originaliteit van dergelijke teksten. De meeste gestoorde teksten zijn alleen bij toeval en bij uitzondering ook in literaire zin interessant. De houding van de schrijvers ten opzichte van hun produkten is er ook naar: ze herschrijven zelden of nooit, zijn in het voorafgaande werk nauwelijks geïnteresseerd, want elk werkstuk heeft de waarde van een moment, en van een ontwikkeling binnen een oeuvre is al helemaal geen sprake. Daar komt nog bij dat vele van de - spectaculair ogende -

pathologische taalfiguren en paragrammen ook in de literatuur gebruikt zijn en inmiddels verbruikt. Het verbazingwekkende is dan alleen dat zulke taalbewerkingen zo sprekend lijken op literaire procédés ofschoon ze volstrekt los van de literatuur tot stand zijn gekomen.

Een belangrijk verschil is waarschijnlijk hierin gelegen dat de schizofrene schrijver eerder uitvoerder is van primaire psychische mechanismen (van verdichting en verschuiving), terwijl de literaire schrijver deze mechanismen, in meerdere of mindere mate, beheerst en als kunstmiddelen inzet waardoor een secundaire bewerking ontstaat die, in beginsel althans, een grotere verstaanbaarheid mogelijk maakt. Het is om die reden dat theoretici als Theodor Spoerri en Peter Gorsen spreken van een *homologie* - in onderscheid tot een analogie - tussen 'pathologische' en 'maniëristische' vormen van gestoorde kunst, ofwel van een gelijkheid in functie - waardoor de reactie van de lezer doorslaggevend wordt. Tussen de teksten als zodanig kan een verregaande esthetische gelijkenis bestaan, maar dat hoeft allerminst te betekenen dat de teksten op dezelfde werkelijkheid betrekking hebben. De bevreemdende indruk die er van gestoorde teksten van geesteszieken uitgaat heeft vaak te maken met het typerende in elkaar schuiven van 'waanwerkelijkheid' en 'reële werkelijkheid'. Volgens Spoerri blijft de schizofreen wel degelijk een onderscheid zien tussen innerlijke werkelijkheid en buitenwereld maar leeft hij tegelijk in zijn en in onze wereld - dat *tegelijk* zou wel eens wezenlijk kunnen zijn.

Gemeenschappelijk aan alle gestoorde teksten is de ervaring van een breuk met het vanzelfsprekende en vertrouwde, in taal beleefd als een verstoorde verhouding tussen de woorden en de dingen. De praktische verschillen tussen gestoorde teksten die als literatuur worden gelezen en andere die louter als uitingen van geestesziekte worden gezien blijven groot. Schizofrene taal wordt des te meer als pathologisch ge(dis)kwalificeerd naarmate ze door het communicatieve (verbale en niet verbale) handelen terzijde wordt geschoven, terwijl literatuur die gebruik maakt van vergelijkbare middelen van taalkritiek, taalweigering of zelfs verstomming wel deel uitmaakt van de 'taalgemeenschap'. Eén van de gevolgen is dat de buiten de literatuur staande schrijver van gestoorde teksten een esthetische bescherming moet ontberen, of anders gezegd: zijn tekst is minder tegen de publiciteit gewapend. Ook de maker van een kunstwerk is een geïsoleerd individu dat zich met zijn omgeving moet meten. Maar geconfronteerd met de alomtegenwoordige dwang tot aanpassing is hij voldoende toegerust om zo nodig de rollen om te keren en met het grootste



gelijk van de wereld te beweren dat niet de anderen de normalen zijn maar hij. De kunstenaar kan het zich permitteren zich niet door anderen te laten genezen van zijn afwijkingen, omdat hij er vruchtbaar gebruik van weet te maken. Hij kan profiteren van het anders-zijn; van het lijden kan hij zelfs een bron van genot maken. De schrijver is de 'gek' die gelijk heeft en bij z'n volle verstand is, die kan zeggen: wie dit leest is gek.

Uit de brieven die Antonin Artaud als aankomend dichter aan Rivière schreef, toen hij nog niet de bescherming van een literaire erkenning genoot, valt op te maken hoe precair de positie is tussen zwijgen en aanpassing aan de code van literatuur en omgangstaal. Hoe weinig was er maar voor nodig geweest en Artaud zou z'n leven lang tussen het zwijgen en het schrijven, in een zichzelf vernietigende schreeuw, zijn blijven zweven. Dat voelde hij ook zelf aan toen hij in een brief van 25 mei 1924 schreef: 'Waarom liegen, waarom iets op literair niveau willen brengen dat de schreeuw zelf is van het leven, waarom een fictief karakter geven aan dat wat voorkomt uit de onuitroeibare substantie van de ziel, dat als de klacht is van de werkelijkheid? (...) ik laat me liever zien zoals ik ben in mijn bestaansloosheid en mijn ontworteling.'

# De psychiatrische patiënt als kunstenaar

Nico Laan

Het heet kunst maar er wordt vooral over geschreven door psychiaters. De status is dan ook laag, al lijkt daar - met name in Amerika - verandering in te komen. Over de naam bestaat verwarring. Vroeger, dat wil zeggen in de negentiende eeuw, had men het over 'kunst van geesteszieken'. Later sprak men van 'psychopathologische expressie' of 'psychopathologische kunst' en die aanduiding vinden we terug in de naam van de organisatie die op dit terrein actief is, de Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression, opgericht in 1959. Maar er zijn ook geïnteresseerden - vooral buiten de psychiatrie - die de voorkeur geven aan *art brut* of een variant daarvan, zoals het door het tijdschrift *Raster* bedachte 'gestoorde teksten'.

De verschillen in naamgeving laten zich voor een deel verklaren doordat men niet hetzelfde op het oog heeft. Het grootste deel van de beschouwingen is weliswaar gewijd aan uitingen van psychiatrische patiënten, maar er wordt ook geschreven over mensen die nooit zijn opgenomen (maar wel aan stoornissen zouden lijden). En de propagandisten van 'art brut' kan het zelfs niets schelen of iemand ziek of gezond is.

Eén ding hebben de beschouwingen met elkaar gemeen: ze richten zich in hoofdzaak op amateurs en ongeschoolden. De meesten van hen leerden de kunst pas kennen toen ze in een inrichting kwamen. Vroeger was dat een spontane ontdekking; tegenwoordig bestaan er creatieve therapieën waarbij de patiënt (soms) gerichte opdrachten krijgt en de therapeut het resultaat ook beïnvloedt.(1)

De eerste studies over het onderwerp dat ik zojuist heb proberen te omschrijven, dateren uit het begin van de vorige eeuw. Een van de pioniers was Earle, als psychiater verbonden aan een kliniek in New York. Verschillende van zijn patiënten schreven poëzie en dat verbaasde hem niet want hij zag hen als 'children of a larger growth' en beschouwde de jeugd als de meest poëtische leeftijd. Hij las de gedichten, verzamelde ze en schreef er in 1845 een artikel over in de *American Journal of Insanity*.

Dat stuk is illustratief voor het belangrijkste deel van de literatuur die sindsdien is verschenen. Ten eerste omdat Earle niet alleen psychiatrische kwesties behandelt, maar ook zaken van esthetische aard en aan die laatste de meeste aandacht besteed. Want zijn doel is duidelijk te maken dat in ieder geval sommigen van zijn patiënten 'echte dichters' zijn. Typerend is verder dat wordt gezegd dat patiënten dingen opmerken die een gezond mens ontgaan en dat geestelijke stoornissen stimulerend kunnen werken, in het bijzonder op het gebied van de kunsten. Hoewel tegelijkertijd werd geconstateerd dat een deel van

de productie pathetisch, verward of banaal is en de naam van poëzie nauwelijks verdient.

Earle is zo enthousiast over zijn ontdekking dat de spanning tussen de laatste beweringen hem lijkt te ontgaan. Latere onderzoekers signaleren hem wel, maar zien er geen aanleiding in hun ideeën over het effect van geestesziekte en het karakter van het werk dat ze bespreken, te preciseren. Ze concentreren zich op datgene wat kwaliteit zou hebben (en hun ideeën ondersteunt) en negeren vaak wat conventioneel en banaal zou zijn. (2)

In de tijd van Earle ging men er van uit dat er samenhang bestond tussen genialiteit en geestesziekte. Nieuw was dat niet: Plato stelde de dichter al voor als een bezetene, Dryden schreef 'Great Wits are sure to Madness near ally'd;/And thin Partitions do their Bounds divide' en Goethe illustreerde die regels door Torquato Tasso ten tonele te voeren. Nieuw was wel dat de wetenschap, in casu de psychiatrie, beweerde die samenhang te kunnen bewijzen. (3)

Een belangrijke naam in dit verband was die van Lombroso, schrijver van boeken als *Genio e follia* (1864) en *Genio e degenerazione* (1897). Hij was een man met een vlotte pen en een goed gevoel voor dramatiek en hij wist de psychiatrie bij het grote publiek populair te maken. Uit hoofde van zijn theorie had hij belangstelling voor de kunst van geesteszieken ('arte nei pazzi') en hij was een van de eersten in Europa die dergelijke kunst verzamelde.

Deze verzameling is behouden gebleven en wordt bewaard in het Museo di Antropologia Criminale van de universiteit van Turijn. Een kenner van het onderwerp, MacGregor, heeft haar onlangs bestudeerd en ontdekt dat de Italiaan nauwelijks aandacht besteedt aan de vele patiënten wier werk 'geen teken van ziekte vertoont'. Dat gebeurt omdat ze niet in het systeem passen. Lombroso nam namelijk aan dat gekte de creativiteit beïnvloedt en dat psychiatrische patiënten een neiging tot het bizarre hebben. Geconfronteerd met patiënten voor wie dat niet gold, keek hij het liefst de andere kant op. (4)

Ook in andere opzichten was Lombroso weinig kritisch. Toen bleek dat geen van zijn patiënten tekenen van genialiteit vertoonde, terwijl dat volgens zijn theorie toch zou moeten, beschouwde hij dat niet als een reden om zijn stelling aan te passen of op te geven, maar deed hij of er niets aan de hand was. Sterker nog: hij probeerde het feit te verbergen. (5)

Zijn volgelingen pakten het wat subtieler aan en probeerden de theorie te redden door te stellen dat het op zich al een teken van genialiteit was - of in ieder geval een bewijs van talent - als iemand die aan stoornissen leed spontaan ging

schilderen of schrijven.

Een twintigste-eeuwse sympathisant zou zeggen dat Lombroso verkeerde criteria hanteerde. Want wie van een (ongeschoolde) patiënt iets vreemds en oorspronkelijks verwacht, maar tegelijkertijd eist dat hij foutloos tekent, aan het perspectief denkt en op een harmonieuze manier zijn kleuren gebruikt, wil het onmogelijke. Latere onderzoekers beseften dat en pleitten voor een andere esthetiek, te beginnen met Marcel Réja, een Franse schrijver en psychiater die in 1907 met een boek kwam waarin hij erop aandrong bij het beoordelen van kunst de nadruk te leggen op originaliteit, expressiviteit en intensiteit. (6)

In dat geval hoefde men niet meer zo zwaar te tillen aan technische onvolkomenheden. Sterker nog: men kon die positief gaan waarderen, beweerde Réja, en met die bewering liep hij vooruit op ideeën die pas decennia later een zeker aanzien verwierven en een centrale rol spelen bij het begrip 'art brut'.

De psychiater ontkende niet dat zelfs als men het traditionele idee van schoonheid opgeeft een groot deel van de kunst van patiënten teleur blijft stellen. Maar hij verzekerde de lezer dat hij ook veel moois en interessants zou ontdekken en beweerde, net als Lombroso, dat geestesziekte mensen kunstzinniger maakt, al ging het hem te ver om van genialiteit te spreken.

In tegenstelling tot veel van zijn collega's gaf Réja toe dat 'de meest persoonlijke uitingen' - de kunst waarvoor hij opkwam - een minderheid vormde binnen het werk dat hij besprak. Daarnaast onderscheidde hij 'kopieën' en 'pastiche's'. Voor dat deel van de productie had hij weinig waardering, zelfs als de kopieën niet van echt waren te onderscheiden en de pastiches kundig waren gemaakt. Daarvoor hechtte hij teveel aan individualiteit en een eigen stijl.

Réja behandelde, net als Lombroso, zowel tekeningen als proza en poëzie. In het begin van de eeuw was dat iets uitzonderlijks aan het worden en beperkte men zich steeds meer tot de beeldende kunst. Volgens een kenner van het onderwerp gebeurde dat om ideologische redenen: men identificeerde in die tijd experiment en vernieuwing met tekenen en schilderen, zeker in Parijs, dat op dat moment het centrum was van het onderzoek naar het werk van psychiatrische patiënten. (7)

Misschien heeft hij gelijk. Het is in ieder geval opvallend hoe vaak er - niet alleen toen maar ook nu nog - vergelijkingen worden gemaakt met datgene wat men 'de moderne kunst' noemt en hoe belangrijk die worden geacht. Vaak vormen ze zelfs de kern van het betoog, zoals in het geval van Réja, die overigens nauwelijks aangeeft aan welke schilders hij denkt en alleen de naam van Ensor

vermeldt. (8)

Vergelijkingen spelen sowieso een belangrijke rol in Réja's betoog. Want er worden daarnaast parallellen getrokken met kindertekeningen en naïeve, primitieve en pre-historische kunst. Ook wat dat betreft is hij een trendsetter gebleken en het is in de loop van de tijd een cliché geworden om te zeggen dat die verschillende kunsten verwantschap vertonen.

In 1922 verscheen Prinzhorn's *Bilderei der Geisteskranken*, een boek dat nog steeds als een standaardwerk geldt en niet alleen in wetenschappelijke maar ook in artistieke kringen een geweldige invloed had. Het heeft bijvoorbeeld veel betekend voor Klee en de Franse surrealisten en maakte diepe indruk - maar dat was jaren later - op de jonge Lucebert. (9)

De studie is gebaseerd op een voor die tijd - maar ook nu nog - indrukwekkende collectie van ongeveer vijfduizend werken van zo'n vijftig patiënten. Ze was het resultaat van brieven die Prinzhorn had gestuurd naar inrichtingen in diverse West-Europese landen met het verzoek hem tekeningen, schilderijen en beeldhouwwerken te sturen die uitdrukking gaven aan de persoonlijke ervaringen van patiënten gedurende hun ziekte. (10)

De verzameling heeft, miraculeus genoeg, het nationaal-socialisme overleefd en wordt bewaard in de kliniek van Heidelberg. John MacGregor heeft haar bestudeerd en ontdekte dat Prinzhorn er even eenzijdig gebruik van maakte als Lombroso van de zijne. De nadruk wordt gelegd op de werken die voldoen aan de eisen van de toenmalige avantgarde en daarbij moet men in de eerste plaats denken aan het Duitse expressionisme en in het bijzonder aan Die Brücke, want daarmee had Prinzhorn persoonlijk contact. Werken die Réja kopieën of pastiches zou noemen, behandelt hij niet en als een patiënt verschillende stijlen hanteert - en er zijn er veel die dat doen - dan beperkt hij zich tot de meest moderne.

Toch schroomde hij niet om - net als veel van zijn collega's - uitspraken te doen over 'het wezen' van de kunst van de geesteszieken. Die uitspraken wou hij bovendien gebruiken bij het ontwikkelen van een algemene psychologie van de kunst, die zowel inzicht moest verschaffen in een 'sublieme' tekening van Rembrandt als in het 'gekras' van een paralyticus.

Met dat doel voor ogen had hij naar eigen zeggen in die zin met zijn voorgangers gebroken dat hij strict neutraal te werk ging. Maar we hoeven geen inzage in de collectie te hebben om te merken dat hij die pretentie niet waar kan maken, want in het derde deel van zijn boek vraagt hij speciale aandacht voor het

werk van tien patiënten die hij 'de schizofrene meesters' noemt.

In plaats van de normatieve traditie los te laten, werd ze door hem versterkt. Want anders dan de gewoonte was, noemde hij de 'meesters' bij hun naam (al bleken dat later pseudoniemen te zijn) en daarmee werden ze niet alleen geïndividualiseerd, maar kwam ook hun erkenning als kunstenaar een stap dichterbij. Per slot van rekening gaat het in de wereld van de kunst om het verwerven (en behouden) van een naam.

De verandering was niet zonder precedent. Een jaar daarvoor had Morgenthaler een boek geschreven over een patiënt waarin hij niet alleen de naam noemde en een levensbeschrijving gaf maar ook portretfoto's opnam. Die patiënt was Adolf Wölfli en hij speelt in dit verhaal een rol die het beste kan worden vergeleken met die van Le Douanier Rousseau in de ontwikkeling van de naïeve kunst.

Zowel de *Bildneri* als de studie van Morgenthaler waren rijk geïllustreerd en ook dat was nieuw en paste bij het verlangen van de psychiaters geen verschil te maken tussen hun patiënten en beroepskunstenaars. Door de illustraties functioneerden de boeken als een museum-op-papier. Er waren ook plannen voor een echt museum, maar die bleken niet uitvoerbaar. Wel werden er (reizende) tentoonstellingen georganiseerd en was het mogelijk toegang te krijgen tot de collectie van Prinzhorn.

Het beeld dat van het werk van patiënten bestond, werd lange tijd bepaald door Wölfli en de 'meesters' uit Heidelberg: Beil, Brendel, Klotz, Neter, Moog, Orth, Pohl, Sell en Welz. De laatste decennia zijn daar namen bijgekomen, maar als we nagaan wie er worden geëxposeerd en over wie monografieën verschijnen, dan merken we dat de groep nog steeds klein is en komen we bovendien vaak dezelfde werken tegen. (11)

Er is wat dat betreft een opvallende parallel met de 'moderne kunst', maar dan één waar de psychiaters nooit bij stil staan. Kunst heet alleen 'modern' wanneer ze vernieuwt en dat criterium wordt zo streng gehanteerd, dat er al van verschillende kanten is geklaagd over het ontstaan van een monocultuur. Die klachten zijn misschien overdreven, maar er zijn aanwijzingen genoeg dat iemand die naar het oordeel van de kenners (te) conservatief is, weinig kans maakt op een plaatsje in het museum - en dus vergelijkbaar is met een patiënt wiens werk conventioneel of banaal wordt geacht. (12)

Het beeld dat van het werk van patiënten bestaat, is nog in een ander opzicht eenzijdig: het is bijna uitsluitend gebaseerd op het tekenwerk. Over machines en

beeldhouwwerken wordt nauwelijks geschreven. Aan kleding en meubilair wordt geen aandacht besteed en voor muziek is alleen belangstelling voor zover ze van Wölflin is.

Zelfs de literatuur - na de tekeningen procentueel de belangrijkste kunstvorm - wordt stiefmoederlijk behandeld en speelt na de negentiende eeuw maar een kleine rol in het onderzoek. Daardoor is het ook moeilijk een indruk te krijgen van de literaire productie. Terwijl er een ruime keus is aan geïllustreerde boeken over tekeningen van psychiatrische patiënten moest iemand zich wat de literatuur betreft lange tijd tevreden stellen met citaten uit studies als die van Réja of negentiende-eeuwse bibliografische overzichten. En die overzichten richten zich vooral op schrijvers die men 'visionair' of 'excentriek' noemt en besteden weinig aandacht aan de ongeschoolde patiënten die nu juist in de studies over beeldende kunst centraal staan. (13)

De gedichten en prozastukken die worden geciteerd zijn meestal ontleend aan kranten die door patiënten werden geredigeerd en geschreven. Ze deden dat bij wijze van therapie; wat dat betreft waren negentiende-eeuwse psychiaters opvallend modern. Vooral in Engeland schijnen inrichtingen veel werk van die kranten te hebben gemaakt en er waren zelfs klinieken die een winkeltje hadden waar geïnteresseerde bezoekers manuscripten van patiënten konden kopen. (14)

De eerste bloemlezing van 'psychopathologische teksten' verscheen in 1971, samengesteld door Navratil, één van de meest actieve en spraakmakende onderzoekers uit de naoorlogse periode. Het boekje bevat brieffragmenten en gedichten afkomstig van patiënten uit Gugging-Klosterneuburg (een inrichting in de buurt van Wenen). Geen van hen wordt gepresenteerd als 'schizofrene meester', maar in de inleiding staat wel dat het hier om heuse literatuur gaat. (15)

Net als de onderzoekers die we eerder bespraken, legt ook Navratil de nadruk op de stimulerende werking van geestesziekte. Hij gaat zelfs zo ver om te beweren dat 'mooi' bij 'ziek' hoort en 'gezond' bij 'banaal', maar gebruikt die woorden zodanig dat het onmogelijk wordt om hem tegen te spreken. Dat blijkt uit een opmerking die hij maakt over één van zijn ontdekkingen, Alexander Herbeck, een patiënt die later verschillende bundels heeft gepubliceerd. Diens werk zou in drieën uiteenvallen: gedichten met een duidelijk schizofreen karakter; gedichten die 'helder' en 'redelijk' lijken maar toch een 'zweem' hebben van schizofrenie en volledig 'conventionele' gedichten. Die laatste zijn volgens Navratil doorgaans 'onpoëtisch' en getuigen op geen enkele manier van de geestestoestand van de maker: 'Der Kranke ist sozusagen während ihrer Niederschrift gesund'. (16)

Onduidelijk is of die 'conventionele' poëzie in de bloemlezing is opgenomen. Maar als ik de inhoud vergelijk met de gedichten uit oudere studies, krijg ik de indruk dat Navratil vooral of misschien wel uitsluitend werk heeft gekozen dat hij 'origineel' en 'authentiek' vindt. Poëzie die zich naar voorbeelden richt, interesseert hem niet. Zijn voorkeur gaat uit naar patiënten die zich nergens aan storen en zich 'ongeremd' uiten.

In sommige oudere studies lijkt minder sprake van een 'parti pris' en komen we ook conventionele poëzie tegen. Dat geldt onder andere voor een boek van Rogues de Fursac uit 1905 en voor *Een vergelijkend onderzoek naar de kunst van geesteszieken en gezonden* van Kaas, een van de weinige Nederlandse publicaties op dit gebied, wonderlijk genoeg verschenen in 1942. In het geval van Kaas is die poëzie overigens een reden om de makers te bekritisieren en hen een gebrek aan originaliteit te verwijten; wat dat betreft is het verschil met Navratil dus ook weer niet zo groot. (17)

Er is één belangrijke deelnemer aan het debat die openlijk uitgaat van een normatief concept. Hij is dan ook geen psychiater of andersoortige onderzoeker maar essayist en beeldend kunstenaar. Ik heb het over Dubuffet, de propagandist van 'Art brut'.

Hij is niet de enige kunstenaar die op dit terrein actief is: zowel in de negentiende als in de twintigste eeuw hebben psychiaters zich bij het bestuderen van het werk van hun patiënten door kunstenaars laten inspireren en soms ontstond er een samenwerkingsverband. Zo schreef Lombroso het hoofdstuk uit *Genio e follia* over de kunst van geesteszieken samen met Du Camp - tegenwoordig vooral bekend als vriend van Flaubert, maar aan het einde van de vorige eeuw een belangrijk schrijver en journalist - en zocht Navratil contact met kunstenaars als Jandl, Rainer en Wiener. (18)

Dubuffet heeft van al die kunstenaars de meeste invloed gehad. Hij dankt die vooral aan zijn verzameling en het museum in Lausanne waar ze is ondergebracht: het eerste in zijn soort en in 1976 geopend. Die verzameling vindt zijn oorsprong bij Prinzhorn, want hij was het die de ogen van de schilder heeft geopend en hem de mogelijkheid toonde van een nieuwe esthetiek. Dubuffet heeft ook een tijd met het plan rond gelopen een boek te schrijven in de geest van de *Bildneri*, maar daar is het nooit van gekomen en het is gebleven bij een aantal artikelen. De verzameling stond oorspronkelijk in dienst van het te schrijven boek. De eerste stukken werden gekocht in Zwitserland - waar psychiaters veel belangstelling hadden voor het werk van hun patiënten - maar in



de loop van de tijd verwierf hij kunst uit verschillende delen van de wereld.

De voorstelling die op dit moment bestaat van het werk van psychiatrische patiënten, is vooral gebaseerd op deze verzameling, die niet alleen op diverse plaatsen in Europa en Amerika te zien is geweest maar ook vaak is beschreven en gereproduceerd. In die beschrijvingen wordt meestal uitgebreid aandacht besteed aan Dubuffets ideeën en die vinden de laatste jaren een gewillig gehoor: 'art brut' - of de Angelsaksische variant 'outsider art' - is al lang geen particulier begrip meer en we komen steeds vaker beschouwingen tegen van critici, conservators en kunsthistorici waarin de opvattingen van de schilder-essayist niet alleen worden geparafraseerd, maar ook als uitgangspunt dienen voor interpretaties en oordelen. (19)

Het gevolg is dat het onderscheid verdwijnt tussen een wetenschappelijke en een artistieke omgang met het werk van patiënten. En dat verschil is belangrijk - al was het maar omdat Dubuffet (net als de directeur van het museum in Lausanne, Thévoz) onverschillig staat tegenover een belangrijk deel van dat werk en wel om een reden die langzamerhand voorspelbaar is geworden: hij vindt het te conventioneel, te stereotiep. (20)

Meer nog dan Réja en anderen is hij op zoek naar originaliteit, expressiviteit en intensiteit. Hij vindt die kwaliteiten soms in het werk van psychiatrische patiënten, maar verzamelt ook kunstenaars die in het geheel niets mankeren. Wat beiden met elkaar gemeen hebben is dat ze geen beroeps zijn en nauwelijks of geen kunstzinnige opleiding hebben. En dat is voor Dubuffet cruciaal, want hij is er heilig van overtuigd dat alleen buitenstaanders in staat zijn tot levenskrachtige kunst.

'Art brut' omschrijft hij in een van zijn eerste essays (uit 1949) als:

"Des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en oeuvre, moyens de transpositions, rythmes, façon d'écritures, etc.) de leur propre fonds et non par des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode". (21)

Tegenover 'art brut' staat 'art culturel', dat wil zeggen de kunst van de academies, de universiteit en de musea. Voor die kunst had Dubuffet geen enkele waardering, sterker nog: hij haatte haar en voerde zijn leven lang campagne tegen het idee dat alleen zij legitiem was en eerbied verdiende. (22)

'Art brut' functioneerde dus als een 'machine de guerre' (Thévoz). Dubuffet

gebruikte de term - en de bijbehorende ideologie - om zijn positie te markeren en behalve voor het werk van anderen ook aandacht te vragen voor dat van hemzelf. Maar net als 'dada' heeft het woord verder weinig inhoud. (23)

De meeste schrijvers over 'Art brut' lijken daar anders over te denken en doen alsof het om een welomschreven type kunst gaat - ook als ze bezwaar maken tegen de naam, zoals Cardinal, een Engelsman die ervoor heeft gezorgd dat de ideeën en activiteiten van Dubuffet in de Angelsaksische landen bekend zijn geraakt. Hij is geen psychiater maar literatuur- en kunsthistoricus en dat geldt voor het merendeel van de bedoelde schrijvers. (24)

Ik heb de indruk dat psychiaters wat voorzichtiger zijn. Dat geldt in ieder geval voor Navratil en zijn collega Bader, getuige *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, een boek dat ze gezamenlijk hebben geschreven en dat bedoeld is als een samenvatting van de belangrijkste resultaten van anderhalve eeuw onderzoek. Dubuffet wordt daarin geprezen om het vele dat hij heeft verricht, maar de auteurs maken bezwaar tegen het persoonlijke en willekeurige karakter van zijn vocabulaire en herinneren er aan dat hij kunstenaars in zijn collectie opnam die hij later weer verwijderde zonder daar een bevredigende verklaring voor te geven.

Het gaat dan om mensen die bijvoorbeeld 'cultureel opportunisme' werd verweten en daarom verhuisden naar een soort schaduwcollectie die 'Neue Invention' werd genoemd: een groep werken die hem niet helemaal bevredigden maar toch wel voldoende 'brut' werden beschouwd om te worden gekocht en bewaard en tegenwoordig ook een plaatsje hebben in het museum in Lausanne. (25)

Nu heeft iedere kunstenaar recht op een persoonlijk credo en mag hij altijd van mening veranderen. Dus het verwijt van Bader en Navratil is een beetje onzinnig: ze hadden hun kritiek beter kunnen richten op de literatuur- en kunsthistorici die Dubuffets ideeën hebben overgenomen. Want zij zijn het die van subjectieve noties (quasi) objectieve beweringen maken.

Het is verder vreemd dat beide psychiaters blijkbaar niet beseffen dat hun eigen esthetiserende aanpak - en die van veel van hun collega's - niet noemenswaard verschilt van die van Dubuffet (of Cardinal). Ook zij zijn immers op zoek naar de 'vreemde poëzie' (Bader) die ze met gekte associëren. En als ze merken dat vele patiënten 'conventioneel' of 'banaal' zijn, hebben ze de neiging het werk van die patiënten buiten beschouwing te laten. Met als gevolg dat het nu al anderhalve eeuw lijkt alsof een inrichting de plaats bij uitstek is om een talent te ontdekken, zo niet een genie. (26)

Noten.

1. Hoe intiem het samenwerkingsverband kan zijn tussen creatief therapeut en patiënt blijkt uit passages in L. Navratil, 1973.
2. De geschiedenis van ons onderwerp wordt het meest uitvoerig behandeld door John M. MacGregor, 1989. Informatief zijn verder S.L. Gilman, 1985, en M. Gisbourne, 'French Clinical Psychiatry and the Art of the Untrained Mentally Ill', in: M.D. Hall/E.W. Metcalf Jr. (eds.), 1994. Alle drie de auteurs hebben het in hoofdzaak over beeldende kunst. Over de ontdekking van de literatuur van psychiatrische patiënten is bijna niets bekend.
3. N. Laan, 'Kunst en ziekte', in: *De Revisor* 11, 1984, nr. 2, 54-62. Cf. G. Becker 1978.
4. Dat Lombroso niet de enige was die geestesziekte identificeerde met het vreemde en bizarre, blijkt behalve uit de rest van mijn betoog ook uit S.L. Gilman, 1988.
5. MacGregor, 1989: 101f. Cf. E.T. Carlson, 'Medicine and Degeneration: Theory and Praxis', in: J.E. Chamberlin/S.L. Gilman (eds.), *Degeneration. The Dark Side of Progress*. New York, 1985: p.137.
6. M. Réja, 1907.
7. Gilman, 1985: 222f. Hij situeert de verschuiving in de aandacht van literatuur naar beeldende kunst in de tweede helft van de negentiende eeuw, maar dat lijkt me aan de vroege kant, gelet op de studies van Lombroso en Réja. Zelfs in 1924 verscheen er nog één boek dat net als dat van Réja zowel literatuur als beeldende kunst besprak: J. Vinchon, *L'art et la folie*. Paris.
8. Zie voor recente vergelijkingen met 'de moderne kunst' M. Tuchman/C.S. Eliel (eds.) 1992, en L.A. Sass, 1992.
9. De invloed van dit boek op kunstenaars is beschreven door S. Poley, 1980, '... und nicht mehr lassen mich diese Dinge los'. Prinzhorn's Buch 'Die Bilderei der Geisteskranken' und seine Wirkung in der modernen Kunst', in: H. Gercke/I. Jarchow (Hrsgs.), en S. Prokopoff 1984, 'The Prinzhorn Collection and Modern Art', in: *The Prinzhorn Collection. Voor de 'diepe indruk' die de Bilderei op Lucebert maakte, zie het artikel van Willemijn Stokvis*.
10. Zie voor citaten uit de brieven van Prinzhorn, I. Jádi 1984, 'The Prinzhorn Collection and its History', in: *The Prinzhorn Collection*, 1984.
11. Zie in dit verband de kritiek op de neiging van psychiaters om steeds met hun 'paradepaardjes' te komen in H. Rennert, 1966.
12. Zie over de exclusiviteit van het begrip moderne kunst Nico Laan, 'The Making of Modern Art', in: K. Beekman (ed.), *Institution and Innovation*. Amsterdam/Atlanta, 1994: p.25-36.
13. O. Delepiere, 1860 en Philomneste Jr., 1880. *Een recent boek in deze traditie is A. Blavier, 1982*.
14. Zowel de kranten als het winkeltje relativeren de bewering van een invloedrijk historicus dat 'institutional psychiatry physically isolated the mentally sick from society, and put obstacles in the way of communication' (R. Porter, *A Social History of Madness. Stories of the Insane*. London, 1987: p.32ff).
15. Navratil 1971. In latere jaren verschenen er nog twee bloemlezingen: M. Thévoz (d.), *écrits bruts*, en I. Jádi, 1985.
16. Navratil 1971: 121. Uitspraken als deze zijn geen uitzondering en komen we al tegen in het vroegste werk van Navratil, 1965. Zie in het bijzonder 199: 'Der Künstler' in ihm war - die Psychose'.
17. J. Rogues de Fursac, 1905.
18. Zie over de contacten van Navratil met kunstenaars en het belang dat hij eraan hecht o.a. L. Navratil 1994, 'The History and Prehistory of the Artists' House in Gugging', in: M.D. Hall/E.W. Metcalf Jr. (eds.), 1994: p.198-211.
19. Zie bijvoorbeeld bijdrage van de conservator van de Peggy Guggenheim Collection - Licht - aan de catalogus *Jean Dubuffet and Art Brut*. Venice 1986. MacGregor (1989: p.307) schrijft: 'It is astonishing how readily museum directors, dealers, and critics have accepted the term Art Brut, and began to exhibit and discuss works associated with it'.

20. Zie in dit verband Dubuffets brief van 28-12-1952 over een grote tentoonstelling van 'psychopathologische kunst' in Parijs, afgedrukt in J. Dubuffet, 1967.
21. Dubuffet 1967, deel 1: p.201f.
22. Typerend voor de toon en de inzet van de campagne is de beginzin van J. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, 1986: 'L'endoctrinement est maintenant à un tel degré qu'il est extrêmement rare de rencontrer une personne avouant qu'elle porte peu de considération à une tragédie de Racine ou à un tableau de Raphaël'.
23. Zie voor 'machine de guerre' Thévoz 1975: 52.
24. Zie R. Cardinal, 'Toward an Outsider Aesthetic', in: M.D. Hall/E.W. Metcalf Jr. (eds.), 1994: p.20-43.
25. Zie over de 'Neue Invention' M. Thévoz, 'An Anti-Museum: The Collection de l'Art Brut in Lausanne', in M.D. Hall/E.W. Metcalf Jr. (eds.), 1994: p.62-74.
26. Zie voor 'vreemde poëzie' het voorwoord van A. Bader (ed.), 1961.

# De psychoticus als ontoloog

Anton Mooij

Over de relatie tussen geestelijke stoornis en artistieke productie zijn globaal gezien twee tegengestelde opvattingen mogelijk: een negatieve en een positieve opvatting. De negatieve opvatting wijst op het verval dat optreedt in de persoonlijkheid en in de geestelijke functies ten gevolge van een geestelijke stoornis, welk verval zich ook in de artistieke productie zou tonen. De positieve opvatting ziet een nauwe verwantschap tussen de aanwezigheid van enigerlei vorm van geestelijke stoornis en artistieke productie, om dat door de stoornis toegang verkregen wordt tot een creatief domein van waaruit de artistieke productie mogelijk is, welke toegang door de gezondheid en de daarbij horende aangepastheid wordt geblokkeerd.

Voor de eerste visie pleit een aantal pathografieën van bekende kunstenaars bij wie er een verstarring en uitdoving plaats vindt, nadat zich een ernstige psychische stoornis heeft gemanifesteerd, zoals het geval is bij bijvoorbeeld Hölderlin, Rimbaud, Nietzsche (1). Dezelfde Nietzsche figureert echter ook als kroongetuige voor de andere visie, volgens welke geestelijke stoornis juist creativiteit mobiliseert, voordat zij daarna wellicht tot de ondergang voert. Eenzelfde these is ten aanzien van Van Gogh aangehangen (2). In ieder geval kan eenzelfde casus pleiten voor zowel de ene als de andere visie. Daarbij komt dat beide visies extern zijn met betrekking tot de twee termen. De eerste visie heeft geen oog voor het feit dat zich binnen het kader van de geestelijke stoornis en ook daaruit voortkomend iets nieuws, iets ongeziens of ongehoords ontwikkelt. De tweede visie is extern aan de geestelijke stoornis en miskent in haar romantische opvatting van geestelijke stoornis, het lijden dat daar vaak in besloten ligt.

## Domeinen van de psychopathologie

Daarnaast is de typering te globaal, omdat men psychopathologisch gezien verschillende vormen van geestelijke stoornis kan onderscheiden. Een gangbaar onderscheid is dat tussen toestandsbeelden enerzijds, zoals psychotische toestanden (die gekenmerkt zijn door de aanwezigheid van hallucinaties en wanen) en stemmingsstoornissen (zoals depressie en melancholie), en karakterstoornissen anderzijds, zoals het neurotische of perverse karakter. De mogelijke relatie tussen karakterstoornis en werk is tweeledig. Men kan zich afvragen in hoeverre een auteur zich uitdrukt of zich projecteert in een werk en in de personages daarvan. Men kan ook de relatie tot de maker buiten beschouwing laten en zich concentreren op het werk, om zich af te vragen of zich daar inhoudelijk bijvoorbeeld dwangneurotische, hysterische of perverse

elementen voordoen, dan wel of in het werk overwegend dwangneurotische (metonymische), hysterische (metaforische), of perverse (ironische) stijlelementen voorkomen. Het gaat dan om de vraag naar kunst van neurotici óf om de vraag naar neurotische kunst (mutatis mutandis, perverse en perverse kunst).

In het vervolg zal het domein van de karakterstoornis buiten beschouwing blijven, maar zullen wij ons beperken tot het gebied van de psychose, weliswaar met het oog op dezelfde twee vragen: te weten die van de kunst van psychoticiën die van psychotische kunst. Veel meer dan de relatie neurose-kunst is de relatie psychose kunst immers omstreden: kunnen psychotici kunst, in de zin van al dan niet door de kunstwereld erkende artistieke producten, voortbrengen is er iets als psychotische kunst? Gezien de omvang en het kader van deze bijdrage kan deze relatie uiteraard alleen tentatief besproken worden.

Psychose: schizofrenie en waan

Psychopathologisch kan de psychose omschreven worden als een ernstige verstoring van de relatie tot de werkelijkheid, die gekenmerkt wordt door de aanwezigheid van wanen, die al dan niet gepaard gaan met hallucinaties. Hier liggen natuurlijk vanzelfsprekend conceptuele vragen: wat wordt verstaan onder 'werkelijkheid', 'waan', 'hallucinatie'? Duidelijk is ook dat de traditionele opvattingen van waan als een oncorrigeerbare dwaling en hallucinatie als waarneming zonder object alleen al fenomenologisch bezien, niet voldoen. Maar afgezien daarvan is het onderscheid dat men zo maken kan, wel operatief. Men kan immers goed onderscheiden tussen een psychose waar de waanvorming centraal staat en die waar daarnaast ook hallucinaties voorkomen. Voorbeelden van de eerste zijn ontrouwwaan, jaloersheidswaan, waan van hoge afkomst te zijn, etc. Voorbeeld van de tweede is schizofrenie, als een chronisch belopend proces, dat gekenmerkt is door het recidiverende voorkomen van acute psychotische periodes, en leidt tot verval van de persoonlijkheid. De discussie over schizofrenie is natuurlijk eindeloos: is er wel een afgrensbare groep, of gaat het slechts om een vergaande desintegratietoestand die bij ieder toestandsbeeld kan voorkomen?

Toch lijkt er wel iets als een schizofrene stoornis te bestaan. Fenomenologisch bezien belangrijk lijkt het vervloeien van grenzen tussen ik en buitenwereld. Alles in de buitenwereld lijkt dan een betekenis te hebben, ieder voorval hoe schijnbaar toevallig ook, wordt een onmiskenbaar teken dat alleen voor

betrokkene is bedoeld. Daarmee wordt de schizofreen het centrum der wereld, maar dit is een passief centrum, waarbinnen hij een speelbal is van machten, die hem ontgaan (3). En wanneer hij stemmen hoort, is dit niet een actief horen, maar een passief aangesproken worden door een almachtige ander aan wie hij zich niet onttrekken kan. De almachtige ander is daarmee ook overweldigend en bedreigend, maar in de wanorde van deze dreiging kan secundair orde aangebracht worden door een waanvorming, waardoor er ondanks alle dreiging en angst weer enige ordening optreedt, enige afstand geschapen wordt, en weer enige lustbeleving mogelijk wordt.

Waanvorming en schizofrenie worden, onderscheiden als zij zijn, op hun beurt mogelijk gemaakt of gedragen door wat men een psychotische structuur kan noemen. Die psychotische structuur kan leiden tot een manifeste psychose (waan of schizofrenie), maar kan ook voldoende gestut worden, zodat manifeste psychotische decompensatie uitblijft (4).

Volgens Lacan biedt Joyce een voorbeeld van een psychotische structuur, die op zich geen manifeste psychotische episodes toonde. Naar het inzicht van Lacan is een psychotische structuur gekenmerkt door een verwerping van de Naam-van-de-Vader, dat is het beginsel van de wettelijkheid als zodanig, waardoor separatie en distantie niet of onvoldoende tot stand komt (5). Hierdoor blijft het subject gekleefd aan het werkelijke, in een eenheid met de moeder, waardoor ook fallisch genot - dat is genot buiten deze eenheid - onmogelijk wordt, maar het subject omspoeld wordt door een onbegrensd genot. Dat een psychotische structuur niet tot een psychose hoeft te leiden, komt, naar deze gedachtengang, omdat er substitutie plaats kan vinden op verschillende niveaus, waarbij een psychotische decompensatie optreedt wanneer een stut wegvalt, of wanneer iets wat toegedekt werd, opspeelt. In beide situaties kan het subject leven, want dat gaat door, en zich uitdrukken via schrijven, tekenen en wellicht komen tot artistieke expressie.

#### Psychotische kunst

Dit leidt natuurlijk naar de vraag of er ook psychotische kunst is (zoals men ook kan spreken van een neurotische kunst), en wel in de dubbele betekenis van kunst die voortgebracht wordt door psychotici, ofwel kunst van een schizofrene signatuur. De kwestie is natuurlijk zeer omstreten. Men denke aan de publikaties van W. Morgenthaler over Adolf Wölfli, H. Prinzhorn, J. H. Plokker en Leo Navratil.

De conceptie van een psychotische kunst, waarnaar met de nodige voorzichtigheid Prinzhorn neigt, leidt gemakkelijk tot een pejoratieve waardering van de artistieke produkten. Iemand als Dubuffet die de belangstelling voor kunst van psychotici sterk heeft aangewakkerd, vindt de psychotische origine niet van belang, maar hecht vooral aan het primitieve aspect, in de positief bedoelde zin van het oorspronkelijke en preculturele dat deze artistieke productie aankleeft. De 'createurs bruts' van psychotische of niet psychotische origine hebben beiden toegang tot een sfeer van oorspronkelijkheid waaruit zij, vrij of minder vrij, kunnen putten. Op deze wijze komt men natuurlijk gemakkelijk tot een romantische opvatting van een oorspronkelijkheid zonder culturele of mimetische smetten, waar bij men evenwel ook het lijden van de psychoticus miskent, evenzeer als zijn aanspraak op de waarheid.

#### Kunst?

Dit klemte te meer, omdat de vraag naar de verhouding tussen kunst en waarheid op de achtergrond meespeelt, en in wezen een centrale rol vervult. Hierbij gaat het niet om kunst die door de kunstwereld geaccepteerd zou zijn als kunst, maar evenzeer om de artistieke produkten van een kind, een psychoticus of een ander. Waar het om gaat is het punt of kunst (met grote K of kleine k) in relatie staat tot waarheid of niet. In het laatste geval gaat het slechts om artistieke verbeelding waarmee gevoelens, belevenissen of betekenissen tot uitdrukking worden gebracht. H.-G. Gadamer heeft echter, in de lijn van Heidegger, wat hij noemt de 'ästhetische Unterscheidung', ten gevolge waarvan kunst en waarheid als gescheiden van elkaar werden opgevat, betwist (6). Kunst, artistieke verbeelding, articuleert een wereld, en heeft daarmee een waarheidspretentie sui generis. Niet vanuit de hermeneutiek, maar van uit een taalanalytisch perspectief heeft N. Goodman hetzelfde betoogd.

Het gaat dan om wel iets anders dan om een eventuele cognitieve functie van de kunst. Het gaat immers niet om particuliere kennis omtrent standen van zaken in de wereld die artistiek tot uitdrukking worden gebracht, maar om wereldontwerpen, impliciete fundamentele conceptuele kaders die verwoord, uitgedrukt worden. Dit betreft precies het domein van de ontologie. De ontologie houdt zich immers niet bezig met standen van zaken in de wereld, maar met de fundamentele categorieën, maatgevende kaders waarbinnen en van waaruit de werkelijkheid beschreven of ervaren kan worden. Zo gesteld, wordt in kunst, in nieuw doorbrekende kunst, niet iets nieuws ervaren, maar, ontologisch, een



nieuwe wijze van ervaren uitgedrukt.

#### Psychotische kunst of ontologische beproeving

Vanuit dit perspectief is het dan helemaal niet vreemd dat het vreemde dat bij uitstek aan psychotische expressies kleeft, een kunst-connotatie krijgt. De psychotische wereld is een wezenlijk andere wereld dan die van de neurose, de perversie of de normaliteit. De psychoticus verwierp, zeker niet in vrijheid, de gemeenschappelijke wereld gedragen door een gezamenlijke legaliteit en verbeelding. En hij fabriceert een nieuwe andere, eigen wereld, die alleen voor hem geldt, al is dat slechts ten dele omdat hij ook in contact treedt met de gemeenschappelijke wereld.

De psychoticus is dus ontoloog en precies daarom verwant aan de kunstenaar. Hij is dat tegen wil en dank en niet uit vrije verkiezing, en dat leidt zeker niet tot een prettige comfortabele positie. Hij 'experimenteert' met maatgevende kaders op een wijze die hem geen vrijheid laat. Hij doet dit doordat hij het maatgevend kader, zoals dat geïnstitueerd is door de Wet met de daarmee gegeven regulering van de intersubjectieve verhoudingen met inbegrip van de seksuele verhouding, verwerpt. Hij beproeft door deze ontgrenzeling 'mogelijke werelden', waarvan het natuurlijk zeer de vraag is of deze mogelijk zijn, dat wil zeggen leefbaar zijn.

In dit experiment, in deze 'beproeving', die ook letterlijk een beproeving is, gaan de schema's van waarneming en articulatie schuiven, waardoor in tweede termijn een artistiek effect optreedt, in de zin van een eventuele categoriale, semantische, stylistische oorspronkelijkheid. Maar dit artistieke effect dat schijnbaar verwijst naar een natuurlijke oorspronkelijkheid, is in wezen het resultaat van ontologische arbeid. Deze 'Anstrengung des Begriffs' is weliswaar moeitevolle arbeid van zoeken en uiteindelijk rust vinden in de waan, maar is niet zonder lust, omdat zo ook ondanks alle angst, genot gelokaliseerd, herplaatst, en daarmee hervonden kan worden. Zo kan in een derde termijn, bij de beschouwer of lezer, ook weer kunstgenot optreden, en wel omdat zicht op de mogelijkheid van een ander genot uit een andere wereld geboden wordt. Dit blijft echter verbonden met de bevreemding die ontstaat bij de confrontatie met de vreemde wereld van iemand die de gangbare gemeenschappelijke kaders verwierp, andere ontwierp, en lijdt aan zijn eigen nieuwe, wellicht voor hem zelf ook ondoorgrondelijke ontologie.

1. K. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Berlin 1922. E. Verbeek, Arthur Rimbaud. *Een pathografie*, Amsterdam 1958.
2. P. D. Volz, *Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit. Eine medizinisch-biographische Untersuchung*, Würzburg, 1990.
3. K. Conrad, *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*, Stuttgart 1958.
4. Het begrip 'psychotische structuur' is ook in het Angelsaksische taalgebied courant. Men spreekt ook wel van een psychotische kern, psychotisch proces of een psychotische persoonlijkheidsorganisatie. Zie bijvoorbeeld: J. Frosch, *The psychotic process*, New York, 1983.
5. J. Lacan, Le séminaire XXIII, *Le sinthome*, Ornicar? 6 (1976), p. 6. Zie voor Lacans psychose opvatting onder meer Le séminaire III, *Les psychoses*, Paris 1981.
6. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen (1960) 1975, 4e druk, p. 149.
7. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, 1978.



Gaston, *Punchinello*, (1956), kleurkrijt op papier

# De invloed van l'Art brut op Cobra

Willemijn Stokvis

## Waanzin tot kunst verheven

De internationale Cobrabeweging, die zich afspeelde tussen 1948 en 1951, bracht speciaal in Nederland heftige beroering teweeg. Naar aanleiding van de grote Cobra-tentoonstelling van november 1949 in het Stedelijk Museum te Amsterdam, trok de pers alle registers open om haar afschuw te doen blijken. 'Geklad, geklets, geklodder', 'Waanzin tot kunst verheven', kon men onder meer in de krantekoppen lezen.

In zekere zin betekende de kunst die deze beweging toonde ook 'waanzin tot kunst verheven'. Immers de creatieve producten van kinderen, primitieven en geestesgestoorden, waar de zogenaamde 'experimentelen' van Cobra zich op inspireerden, stonden in het algemeen bekend als uitingen van een lager bewustzijnsniveau dan dat van de normale, volwassen, beschaafde westerse mens.

De Franse kunstenaar Jean Dubuffet, hun tijdgenoot, had deze soort kunst, waar hij sinds 1945 een collectie van aanlegde, de verzamelnaam 'Art Brut' gegeven. (In de Angelsaksische wereld zou men voor dit soort kunst de term 'Outsider Art' gaan gebruiken). Met 'Art Brut', rauwe kunst, bedoelde Dubuffet kunst die was ontstaan los van de conventies en academische regels van de westerse wereld. Hij paste deze term in het bijzonder toe op de kunst van geestesgestoorden.<sup>(1)</sup>

Evenals Dubuffet keerden zij die tot Cobra behoorden zich af van de in die jaren in de wereld van de kunst nog sterk heersende traditiegerichtheid, die stoelde op de ontwikkeling van de kunst sinds de renaissance. In de periode tussen de twee wereldoorlogen was er een alles overheersende drang ontstaan om terug te keren tot die eigen traditie van naturalisme en realisme. Dit was niet alleen het geval in nazistisch Duitsland, fascistisch Italië en Sovjet-Rusland. Ook elders werd de boventoon steeds meer gevoerd door vormen van realisme, zoals bijvoorbeeld in Nederland met Carel Willink en Pijke Koch. Het was ook niet alleen in Duitsland, dat men in de kunstkritiek de woorden gezond en ongezond in de mond nam.

Op zoek naar een taal voor de vrije wereld, een taal voor een nieuwe toekomst, grepen vele kunstenaars direct na de Tweede Wereldoorlog met grote passie terug naar de experimenten waarmee de kunst van de twintigste eeuw al rond 1905 was gestart. De kunstwereld reageerde opnieuw hevig geschokt. Vooral in Nederland, dat zich sterker dan andere landen voor vernieuwingen had afgesloten, brak Cobra het klimaat open voor dat, wat wij pas vanaf midden jaren zestig zijn gaan accepteren als de kunst van de twintigste eeuw.

#### Historische achtergrond

Men had zich overigens al aan het eind van de negentiende eeuw in de schilderkunst steeds meer afgekeerd van de natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid en de geijkte reeks onderwerpen van historiestuk, bijbelverhaal, mythologie, portret, stillevens, landschap en genretafereel, om zich over te geven aan meer symbolische vorm- en kleurcomposities. Een grote bron van inspiratie waren daarbij de niet-westerse culturen met hun kunst die symbool staat voor innerlijke waarden, waarbij de geziene werkelijkheid hoegenaamd geen rol speelt. Aanvankelijk viel daarbij vooral de Japanse houtsnede op.

Terwijl de term 'primitief' in de negentiende eeuw nog werd gebezigd voor vele vormen van niet-westerse kunst, of westerse kunst van vóór de renaissance, werd zij sinds het begin van deze eeuw steeds meer uitsluitend gebruikt voor stammenkunst uit Afrika en Oceanië en van Indianen.(2)

Er zijn nu twee belangrijke drijfveren te noemen, die de westerse kunstenaar ertoe brachten met grote aandacht de kunst van deze primitieven te bestuderen, en die hem de ogen openden voor de bijzondere kwaliteiten daarvan. Enerzijds bestond er een verlangen terug te keren naar een oorspronkelijke samenleving, waarin men nog in contact leefde met de natuur, het verlangen dat sinds de romantiek steeds sterker naar voren was getreden, uit afkeer van de voortschrijdende industrialisatie en rationalisatie. Anderzijds was er de in de kunst in de loop van de negentiende eeuw steeds intenser wordende drang kunstwerken vanuit een eigen innerlijke bron te scheppen, zodat er rond 1905 tenslotte een soort wezenlijke herkenning plaats vond van datzelfde uitgangspunt bij niet-westerse culturen, en wel op de meest indringende wijze bij stammenkunst.

Het is in diezelfde tijd, dat de westerse kunstenaar de ogen werden geopend voor het feit, dat er ook binnen zijn eigen wereld bepaalde groepen vanuit dat uitgangspunt werkten. Dat waren de naïeven, zoals Le Douanier Henri Rousseau. Maar ook werd men zich bewust van de expressieve kracht van tekeningen van kinderen, en even later van het beeldend werk van geestesgestoorden. Voor deze laatste categorie bestond er vanuit de kunstwereld al lange tijd een zwak. Sinds de romantiek was men immers de overtuiging toegedaan dat genie en waanzin in elkaars verlengde liggen.(3) Nu ging men echter ook werkelijk de uitingen van geesteszieken, evenals die van kinderen en primitieven, op hun artistieke kwaliteiten beoordelen. Men ontdekte dat de begaafden onder hen werken schiepen met zeer originele composities en indringende symbolen. Daarin kan bijvoorbeeld een boom rood zijn, een mens

groter dan een huis, en wordt het vlak ingedeeld met vormen en lijnen die niets te maken hebben met de geziene werkelijkheid, maar die voortkomen uit de eigen beslissing hoe het werk te componeren.

De schilder Paul Klee, een van de groten van de twintigste-eeuwse kunst, die ook op zoek was naar de innerlijke bron waar het zuivere scheppen begon, schreef in 1912 in zijn dagboek: 'Lach niet, lezer. Kinderen kunnen het ook [...]. Hoe hulpelozer ze zijn, des te boeiender voorbeelden treffen we bij ze aan [...]. Een daarmee vergelijkbaar gebied', gaat hij verder, 'is het werk van geestesgestoorden.'<sup>(4)</sup>

Binnen de psychologie, die zich in die tijd sterk ontwikkelde, werd geconcludeerd, dat de uitingen van kinderen, primitieven en geestesgestoorden grote overeenkomsten vertoonden. Dit leest men bijvoorbeeld bij Marcel Réja zijn boek *L'Art chez les Fous*, van 1907.

Vanaf 1920 begonnen kunstenaars, die in 1924 de beweging van het surrealisme vormden, een poging te wagen, vanuit de ideeën van Freud het gebied van het menselijk onbewuste binnen te dringen. Zij wilden de bronnen van de fantasie opsporen, door droombeelden vast te leggen en zonder nadenken, via de methode van het zogenaamde 'automatisme', op te tekenen wat er in hen boven kwam. Een belangrijke inspiratiebron daarbij was het in 1922 te Heidelberg verschenen boek van de Duitse psychiater Hans Prinzhorn, *Bildernei der geisteskranken*, die zich baseerde op een uitgebreide collectie beeldend werk van geestesgestoorden. Prinzhorns belangstelling ging daarbij vooral uit naar de psychische mechanismen die het scheppen van kunst in het algemeen mogelijk maken.

Het surrealisme kende vooral in de jaren dertig een grote internationale verbreiding. Zo treft men bijvoorbeeld in die periode surrealistische haarden aan in Denemarken en in België, de twee landen die samen met Nederland de Cobrabeweging zouden vormen. (Zoals bekend liggen de beginletters van de namen van de hoofdsteden van die landen verscholen in het woord COBRA.)<sup>(5)</sup> In 1934 werd in Denemarken een surrealistische groep opgericht. In België bestond er al vanaf 1925 een belangrijke surrealistische beweging met als kopstukken de schilders René Magritte en Paul Delvaux.

#### Cobra

Cobra baseerde zich nu in heel veel opzichten op de ideeën van het surrealisme, maar zette zich daar tevens heftig tegen af. Vanuit hun (eveneens) marxistische visie op de maatschappij meenden de theoretici van Cobra de weg vrij te maken

voor een kunst die niet alleen vóór allen zou zijn maar ook dóór allen zou worden gemaakt. Daarbij zou, door het opzij zetten van alle conventies in de kunst, ieder mens moeten kunnen scheppen vanuit de eigen creatieve oerdrang.

De Deense groep Höst (Oogst), waarvan heel wat leden later lid werden van Cobra, ging hierin voor. In de catalogus van de Hösttentoonstelling van 1944 schreef de schilder Carl-Henning Pedersen: 'Wij moeten alle mensen tot kunstenaars maken! Want zij zijn het. Zij geloven het alleen zelf niet.' Uit hun blad *Helhesten* (Het Hellepaard), dat tussen 1941 en 1944 verscheen, blijkt hoezeer zij met vormen van primitieve kunst bezig waren en met de psychologie van de creativiteit. Over dit laatste publiceerden verschillende psychologen en psychiaters in hun blad. In de genoemde *Höstcatalogus* van '44 komt men tevens een enquête tegen waarin de vraag werd gesteld: 'Heeft een kunstenaar er baat bij krankzinnig te worden of een klein steekje los te hebben.' Allen dachten daarover, dat 'geen werkelijk kunstwerk kan ontstaan zonder een zekere onevenwichtigheid.'

Deze Denen, die zich hadden losgemaakt van de surrealistische beweging in hun eigen land, noemden zich 'mythescheppende kunstenaars'. Daarmee leken zij zich, in tegenstelling tot de surrealisten, niet zozeer te baseren op Freud, die in de seksuele drang de belangrijkste drijfveer tot het menselijk handelen zag, maar op de ideeën van Carl Gustaf Jung, hoewel zij zelf Jung niet noemden. Jung had immers geconcludeerd, dat er een bij alle mensen aanwezig collectief onbewuste zou bestaan, waarin de mythische oerbeelden liggen opgeslagen, die men over de hele wereld aantreft in mythen, sprookjes en in de fantasieën van kinderen en geestesgestoorden.<sup>(6)</sup> Met hun werkwijze, die zij niet automatisch, maar spontaan noemden, keerden zij zich af van het surrealisme. Zij verwierpen de beklemmende droomvisioenen van de surrealisten en zochten naar een directe vitale expressie van de fantasie. In samenspraak met het materiaal waarmee zij werkten, onstonden er zo onder hun handen kinderlijke of geheimzinnige mythische wezens. Hun uitingswijze is afwisselend verwant te noemen aan kinderkunst, kunst van geestesgestoorden, primitieve kunst of volkskunst. Vooral in het werk van sommige van deze Deense kunstenaars, onder andere bij Asger Jorn, komt men bijvoorbeeld de 'horror vacui' tegen die kenmerkend is voor werk van schizofrenen.

Het was nu deze, wat ik wil noemen 'expressionistische versie van het surrealisme' die zij aantroffen bij de Denen, die de Nederlandse schilders Appel, Constant en Corneille sterk aansprak. Het surrealisme was in Nederland hoegenaamd niet doorgedrongen en zou ook later slechts in beperkte mate

waardering ondervinden.(7) De felle schilderstaal van de Denen, die langs de weg van een soort bewuste regressie in zich zelf een oerstem tot leven leken te hebben gewekt, sloot direct aan bij wat de Nederlanders zochten.

Evenals de Denen gaven zij zich over aan het materiaal waarmee zij werkten, om daarin, al experimenterend hun fantasie de vrije loop te laten. Vooral door de wisselwerking tussen Denen en Nederlanders onstond er zo een soort gemeenschappelijke 'Cobrataal', waarin zij schenen te raken aan het gebied dat bij kinderen het prelogisch stadium wordt genoemd, het stadium waarin, net als bij primitieven en geesteszieken, voor alle dingen een symbool wordt gevonden en waarin alle dingen bezield lijken. Een boom, een tafel, een stoel zijn dynamisch geladen, en mensen en dieren zijn van dezelfde orde. Dit kan men de animistische fase noemen.(8) In die 'Cobrataal' lijkt hier en daar de invloed van de kindertekening en van primitieve kunst enigszins aanwijsbaar. Maar zelden is dat mijns inziens het geval met die van de kunst van geestesgestoorden. Ook moet men bedenken, dat het werk van kunstenaars die al veel eerder deze bronnen aanboorden, en daarmee bedoel ik vooral Paul Klee en de surrealist Juan Miró, van grote betekenis was voor de Cobraleden. Diepgaande studies over het verloop van deze invloeden, die zich vaak vermengen en daardoor moeilijk afzonderlijk zijn te traceren, zijn nog nauwelijks voorhanden.(9)

#### De Nederlandse Cobraleden en de 'Art Brut'

Verskillende Cobraleden waren overigens al vóór de oprichting van hun beweging op de hoogte van het werk van Jean Dubuffet en diens collectie Art Brut. In 1947 zagen Appel en Corneille werk van Dubuffet in Parijs bij Galerie Drouin. Helaas liepen zij de expositie van diens collectie, die dat najaar voor het eerst onder de naam 'Le Foyer de l'Art Brut' in het souterrain van Galerie Drouin werd getoond, mis. In een enkel werk van Appel is zeer duidelijk de invloed te zien van Dubuffet, die op zijn beurt soms zeer letterlijk voorbeelden uit zijn eigen collectie navolgde. Appel paste bijvoorbeeld in zijn schilderijtje 'Hoofd in de stad', van 1947 (10), de door Dubuffet ontwikkelde 'graffito-techniek' toe, waarbij deze een tekening kraste in een vrij dik opgebrachte ondergrond van verf, vermengd met andere materialen. Het werk krijgt daardoor het karakter van een op een muur ingekraste kindertekening.(11)

Appel zag in 1947 in Parijs ook een expositie van werk van geesteszieken in het krankzinnigengesticht *Sainte Anne*, een inrichting die zich al in een vroeg stadium openstelde voor de artistieke waarde van de creatieve uitingen van haar patiënten. Twee jaar later zou ook een ander Nederlands Cobralid, Anton

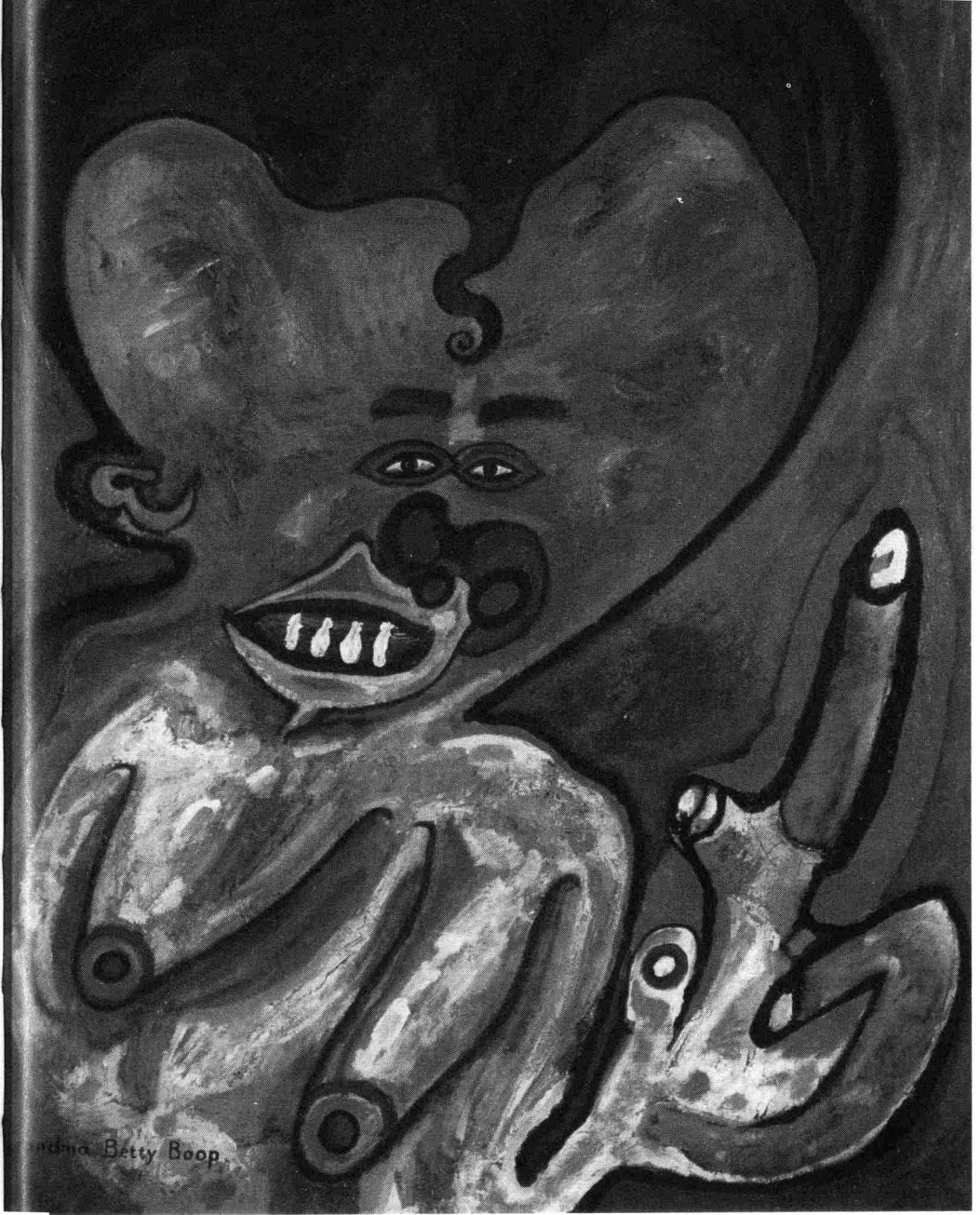


Rooskens, een bezoek brengen aan dit instituut, waar de surrealisten al in de jaren dertig *contact mee hadden gezocht*. Bij het werk van Appel uit die periode wordt men echter toch in de eerste plaats herinnerd aan de kindertekening. Rooskens inspireerde zich duidelijk op primitieve culturen, vooral de Afrikaanse.

Wat hun beeldend werk betreft is het echter vooral het werk uit de Cobraperiode van de fanatieke theoreticus van de Nederlandse groep, Constant, dat mij nog het meest aan de beangstigende gedrevenheid van het werk van geestesgestoorden doet denken. Deze berust mijns inziens echter niet zozeer op *directe beïnvloeding door dat werk*. Constant lijkt hier de weg te hebben gevonden naar een eigen innerlijke bron, waaruit hij een hartverscheurende kreet laat opklinken. 'Een schilderij is niet een bouwsel van kleuren en lijnen, maar een dier, een nacht, een schreeuw, een mens, of dat alles samen', was zijn definitie van het schilderij, die men aantreft in zijn beroemde *Manifest*, dat september 1948 werd gepubliceerd in het eerste nummer van *Reflex*, het orgaan van de Experimentele Groep in Holland.

Een van de *weinigen die al op zeer jonge leeftijd bewust kennis had* genomen van het beroemde boek van Prinzhorn, was de dichter-schilder Lucebert, die zich samen met de dichters Elburg en Kouwenaar korte tijd aansloot bij de Nederlandse Experimentele Groep en Cobra. Hij kwam dit boek tegen in 1939 op de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool, waar hij op vijftienjarige leeftijd een aantal maanden studeerde en waar het was aangeschaft door de vooruitstrevende architect Mart Stam, die daar zojuist directeur was geworden. *Pas in zijn latere ontwikkeling zou Lucebert zich ook sterk inspireren* op werk van geestesgestoorden. Hij kwam er toen ook verschillende malen toe de collectie Art Brut van Dubuffet, sinds deze in 1979 was ondergebracht in een kasteel te Lausanne, te bezoeken. Hoe nu exact de invloed daarvan op zijn werk verliep is moeilijk na te gaan. Het is echter speciaal in zijn werk, vooral in vele van zijn tekeningen, en voorts in zijn schilderijen en gouaches na midden jaren zestig, dat men herinnerd wordt aan afbeeldingen in het boek van Prinzhorn en voorbeelden uit de door Dubuffet gestarte *verzameling*. Vooral de *beangstigende* portretten die hij sinds ca. 1970 tot aan zijn dood in 1994 schilderde herinneren aan portretten, met dreigende bekken met tanden, zoals men die aan kan treffen in de collectie te Lausanne.

Op het gebied van de poëzie zag hij de Duitse dichter Friedrich Hölderlin, uit de periode van de romantiek, als zijn grote voorbeeld. Vooral diens late gedichten, toen deze tot waanzin was vervallen spraken hem zeer aan.



Lucebert. *Grandma betty Boop*, (1975), olieverf op doek, 130 x 100 cm



Adolf Wölfli, *The great railroad of the Canyon of Anger*, (1911), kleurkrijt

### Schrift en beeld

Een belangrijk kenmerk van de uitingen van Cobrakunstenaars is ook het samenbrengen op één papier of doek van schrift en beeld. Het dooreenmengen van die twee is ook een in het oog springend verschijnsel bij geestesgestoorden, en komt overigens ook bij kinderen en primitieven voor.

Voorals die aan Cobra meededen hadden grote belangstelling voor de picturale waarde van het spontaan neergezette schrift. De meest prominente schilder die vanuit België aan Cobra meedeed, Pierre Alechinsky, wierp zich aanvankelijk vooral op het eigen persoonlijk handschrift dat hij (oosters) kalligrafische allure gaf. Pas tegen 1960 ontdekte hij de wereld van mythewezens en archetypen en ging die, met het door hem ontwikkelde handschrift, in de verf oproepen.

Het was echter in de eerste plaats de dichter Christian Dotremont, de 'secrétaire général' van het Cobratijdschrift, die vanuit Brussel de organisatorische motor van de Cobrabeweging was, die het samenwerken van dichters en schilders stimuleerde. Hij maakte van 1948 af tot aan zijn dood in 1979 vele zogenaamde 'peintures-mots' (woordschilderingen) met zijn Cobra- en ex-Cobramakkers. De teksten in deze woordschilderingen maken deel uit van de compositie als geheel. Zij kunnen dus verweven zijn met de tekening en de kromming volgen van lijnen en vormen, of zelf als aanvullend compositie-element fungeren, een zelfde soort verwevenheid die men aantreft in het werk van geestesgestoorden. Tot de bekendste voorbeelden van deze laatstgenoemde categorie behoren de werken van de beroemde Zwitserse kunstenaar/patiënt Adolf Wölfli (1864-1930).

Dotremont maakte vanaf 1948 een hele reeks van dergelijke werken met Asger Jorn, die al gedurende de oorlog over het samengaan van schrift en beeld, en de overgang van het een in het ander in *Helhesten* had gepubliceerd.<sup>(12)</sup> Door deze activiteit gestimuleerd ontstonden ook in Nederland enkele kostelijke voorbeelden van een dergelijke samenwerking, zoals het boekje *Goede morgen haan*, dat Constant en Gerrit Kouwenaar in 1949 samen vervaardigden. Sommige Cobrakunstenaars, zoals Asger Jorn en Lucebert, kwamen er enkele malen ook zelfstandig toe, schrift en beeld in één werk te vermengen.

### De relatie tot de materie

De grote belangstelling bij de Cobrakunstenaars, en bovendien van heel wat van hun generatiegenoten, voor de materie waarin zij zich uitdrukten, waarmee zij zich zelfs in zekere zin vereenzelvigden, kan ook in verband gebracht worden

met de animistische fase van het kind, de primitief en de geestesgestoorde. In die fase is immers nog geen scheiding opgetreden tussen het Ik en de buitenwereld. Het is overigens pas na het beëindigen van de Cobrabeweging in 1951, dat de materie, waarover zij al zo veel spraken, in het werk van enkele prominenten van de Cobrabeweging een veel dominerender rol zal gaan spelen. Het zijn de voortrekkers Asger Jorn en Karel Appel die vorm en lijn, die tevoren veelal losse elementen in hun composities vormden, na '51 steeds meer samen laten vloeien tot één dynamische beweging in de verfmassa.

De Belgen brachten vanuit een geheel andere hoek een theoreticus aan in Cobra, die de werking van de materie op de scheppende geest analyseerde. Dit was de Franse filosoof/psycholoog Gaston Bachelard, die in verschillende studies, die gedurende en vlak na de oorlog verschenen, aan de hand van voorbeelden uit de literatuur, aantoonde dat überhaupt bij het zich creatief uiten de mens telkens zonder dat hij zich daar direct van bewust is, geïnspireerd wordt door zijn verbondenheid met één van de elementen, water, vuur, lucht of aarde. Voor een aantal Cobrakunstenaars werd vooral zijn in 1948 te Parijs verschenen boek, *La terre, et les rêveries de la volonté*, dat over de inwerking van de vaste stof op de scheppende geest handelt, van veel betekenis.<sup>(13)</sup>

Hoe diep dit materialisme de geesten van Cobra bezielde spreekt uit verschillende van hun teksten, zoals het grote manifest *le grand rendez-vous naturel* van Christian Dotremont, dat in het april 1950 te Brussel verschenen zesde nummer van *Cobra* werd gepubliceerd. Hij vermengt daarin het door hen aangehangen marxistisch materialisme met het 'animistisch materialisme' van hun kunstuitingen, wanneer hij zegt: 'en wie kan zich marxist noemen zonder te zien dat het onderscheid tussen het doel en de middelen de weerspiegeling is van het metafysisch onderscheid dat de hogere klassen maken tussen kunst en leven, tussen cultuur en politiek, tenslotte tussen materie en geest? En wie kan zich marxist noemen zonder een diep leven aan de materie toe te kennen, een verbeeldingskracht die de functie te boven gaat.?'

#### Epiloog

Er bestaat echter een wezenlijk verschil tussen het werk van Cobrakunstenaars en de makers van Art brut. De Cobrakunstenaars en velen met hen, zochten na de Tweede Wereldoorlog de totale vrijheid in hun wijze van uiten. Zij meenden die vrijheid te signaleren in het werk van primitieven, kinderen en geestesgestoorde. Vervolgens poogden zij de bewustzijnsfase, waaruit die door hen bewonderde kunstenaars werkten, via een soort 'bewuste regressie' diep in

zichzelf op te delven. Zij vergaten daarbij, dat zij zelf de vrijheid bezaten dit wel of niet te doen, terwijl primitieven, kinderen en geestesgestoorden die keuze niet hebben. Die zijn immers gebonden, of aan een rigoureuze traditie, of aan een ontwikkelingsfase waar zij niet zonder meer even uit kunnen stappen. De geestelijk zieke, waarop hier vooral de nadruk werd gelegd, werkt uitsluitend voor zichzelf. Constant zegt weliswaar in zijn beroemde manifest van 1948, dat het er op dat moment in de experimentele periode in de eerste plaats om ging de primaire behoefte van de scheppingsdrang te stimuleren, en dat in dát licht bezien het bezig zijn met expressie belangrijker was dan het resultaat daarvan. Het hele élan van de Cobrabeweging was er echter op gericht zich niet enkelzellig terug te trekken in de donkerste hoeken van het onbewuste, maar opnieuw een plaats te veroveren voor de kunst in de maatschappij. Zij dachten daartoe een middel gevonden te hebben, het collectieve onbewuste (hoewel zij dit zelf nooit zo met name noemden), waardoor de kunst eenieder aan zou spreken en ook dóór iedereen kon worden gemaakt. (14)

Voor de meeste Cobraleden is het achteraf bezien een korte periode geweest, dat zij zo intensief poogden beelden uit het onbewuste naar boven te halen, waarbij zij vormen schiepen die verwant zijn aan die welke men in het werk van kinderen, primitieven en geestesgestoorden tegenkomt. Enkelens zouden zich daar telkens opnieuw of bij voortduring mee bezighouden. Allen schiepen zij met de elementen die zij daarbij vonden een eigen beeldtaal, die zij vervolgens verder ontwikkelden. Het werk van de 'outsider', de maker van Art brut, blijft daarentegen steeds min of meer hetzelfde.

#### Noten.

1. Zie Michel Thévoz, 1976: p. 41-45.
2. Zie William Rubin: 'Modernist primitivism, an introduction', in William Rubin ed, 1985: p.3.
3. Zie o.a. John M. MacGregor, 1989: p. 75.
4. Zie Paul Klee: *Tagebücher*, Köln, 1957, p. 276
5. Zie Stokvis, 1974 (1990, 4e druk).
6. Zie over het verschil tussen de ideeën van Freud en Jung o.a. Joh. Herbert Plokker, 1962: pp. 55, 122-128.
7. Zie Willemijn Stokvis, 'Het surrealisme en de Nederlandse kunst kort na 1945' in: Agnes Grondman, John Steen en Laurens Vancrevel (red.), 1989: pp. 81-97.
8. Zie Joh. Herbert Plokker, 1962: p. 50.
9. Wat betreft de invloed van primitieve kunst zie Ronald A.R. Kerkhoven, 1984.
10. Toen ik dit schilderijtje in 1964 fotografeerde in het Stedelijk Museum in Schiedam, waar het in bruikleen was, heette het, zoals ik optekende 'Vis-mens en land', en was gedateerd 1948. In het boek van Peter Bellew, Appel, Milaan 1968, (afb. 8), heet het 'Tête dans la ville' en is gedateerd 1947.

11. MacGregor, (1989: p.359, noot 31) meent dat Appel en de Cobragroep als zodanig, na de confrontatie met het werk van Dubuffet, onmiddellijk een grote interesse voor de kindertekening aan de dag legden. Hij vergeet daarbij de invloed van Paul Klee en het feit dat de Denen al vanaf ca. 1939 met de kindertekening bezig waren. In deze noot haalt hij voorts Stephen Prokopoff aan die in zijn artikel 'The Prinzhorn Collection and Modern Art', in *The Prinzhorn Collection*, 1984, het volgende zegt: 'Both Asger Jorn and Jean- Michel Atlan [een Frans lid van Cobra] were close students of mental illness, and both studied and worked in asylums [...]'. Een gedetailleerde studie over de relatie van Cobrakunstenaars met psychotische kunst moet, zoals MacGregor hier tevens zegt, inderdaad nog geschreven worden.

12. Zie Asger Jorn: 'De profetische harper' (Over profetische harpen), in *Helhesten*, jrg. 2, no 5-6, 1944, pp. 145-153.

13. Zie Willemijn Stokvis 1974: pp. 40-41, 88-90, 154 en 239.

14. Dat zij toch in de richting van het 'collectieve onbewuste' hebben gedacht, spreekt uit de wijze waarop de Deense schrijver Ole Sarvig op pp. 41 en 61 van zijn publicatie *Et foretrag om abstract kunst* (Een voordracht over abstracte kunst), die april 1945 te Kopenhagen verscheen, de kunst van de Deense experimentelen van Helhesten uitlegt. Zij constateerden namelijk, zoals hij uiteenzet, dat zij via het alleruiterste individualisme en de volledige vrijheid in het vormen van hun kunstzinnige uitdrukkingwijze tot een gemeenschappelijke 'objectieve' symbolentaal waren gekomen. Zie ook Willemijn Stokvis, 1974: p. 35 en p.35 noot 3.

# Een psychoanalytische benadering van kunst.

## Duras, Heyboer en Genet

Julien Quackelbeen

### Inleiding

De psychoanalytische benadering van kunst kent nu reeds een lange traditie met zeer veel genuanceerde wendingen. Waar men vroeger een welbepaalde psychoanalytische duidingstechniek hanteerde om kunstwerken zogenaamd beter te begrijpen, of om het onbewuste achterland ervan even te belichten, met soms nogal imperialistisch aandoende aanspraken, of waar men zich aan een nogal enge psychobiografie overgaf, zijn nu een veelheid van andere perspectieven opengegaan. Zo vormen het psychoanalytisch model van de droom, de lapsus, het afvalverschijnsel, het symptoom, het fantasma, het trauma, de verhouding tussen psychische realiteit en het uitwendig reële, de triade Reële-Imaginaire-Symbolische,... zoveel toegangspoorten die ooit werden uitgeprobeerd op kunst.

Eén van de niet geringste wendingen nam deze beweging waar ze haar traditioneel standpunt van 'wat kunnen analytici over kunst vertellen?' omkeerde tot een 'wat kan de kunst, die in zeer veel voorgaat, de psychoanalyticus leren over de mens en diens onbehagen in de cultuur?'. We willen in deze beknopte tekst verslag uitbrengen van de weg die we liepen langs drie kunstenaars - Marguerite Duras, Anton Heyboer, Jean Genet - met aandacht voor wat ze ons leerden als analyticus. We kozen ze zo dat ze elk een ander psychisch structuurbeeld vertonen, respectievelijk de neurose, de psychose en de perversie.

### 1. Marguerite Duras: schrijfster van het fantasma

Het is algemeen bekend dat de ontdekking van Freud een vernieuwde visie op het symptoom van het sprekend subject bracht, maar ook dat ze de aandacht opeiste voor de sturende krachten die uitgaan van het onbewust fantasma. Elke vluchtheuvel in het onbewuste waarop het subject zich terugtrekt om zijn kwetsbare subjectiviteit te beschermen, is een symptoom. Het imaginaire basis-scenario waarin het onbewuste verlangen van het subject zijn oorzaak en uitbeelding vindt en waarnaar het zijn innerlijk realiteitsbeeld modelleert, noemen we zijn fantasma. Het subject wordt door beide ondersteund.

Het onderscheid tussen symptoom en fantasma kan gehanteerd worden om de werkwijze van schrijvers op een psychoanalytische manier in kaart te brengen, alsmede om hun effect op de lezer te vatten. Dit impliceert niet dat de polarisatie tussen 'schrijvers van het symptoom' en 'schrijvers van het fantasma' het volledige veld van de literatuur zou dekken, maar wel dat een groot aantal schrijvers vrij unilateraal tot één van beide hun toevlucht nemen, i.e. ofwel



vanuit het symptoom, ofwel vanuit het fantasma het literair werk construeren.

Als exponent van de richting 'schrijvers van het fantasma' nemen we Marguerite Duras, omdat de figuren in haar oeuvre telkens opgehangen worden aan een grondstructuur die de hele daar opgeroepen realiteit onderschraagt. In elk van haar romans valt bovendien slechts één enkel fantasma te onderkennen, of nog: haar gehele werk toont nauwelijks variërende verschijningsvormen van eenzelfde basisstructuur.

Deze grondvorm achter het oeuvre van Duras is samen te vatten - het betreft in feite eerder een door ons gereconstrueerde mal - als volgt: vanuit het duister, vanuit de nacht kijkt men naar een helverlichte kamer - het is ook wel eens omgekeerd - en door een raam of een deuropening ziet iemand een man en een vrouw de duistere feesten van de geslachten opvoeren. Deze formule is vanzelfsprekend het produkt van een constructie, dit wil zeggen dat ze niet letterlijk op die manier in Duras' oeuvre terug te vinden is, maar een uitgebreide reeks van schijnbaar verschillende patronen kan tot deze formule teruggebracht worden.

In tegenstelling tot het symptoom, representeert het fantasma op geen enkele manier het subject. Het fantasma is een grammaticale structuur, waarin een aantal elementen - acteurs, rollen, geslachtelijke posities, het verloren object - zijn samengevat, met uitsluiting van het subject. Bij Duras toont het fantasma in dit opzicht steeds drie figuren, waarbij de derde vanuit de nacht toekijkt naar een gebeuren dat zich afspeelt tussen de twee anderen - een gebeuren dat van beslissende betekenis zal zijn voor zijn verdere bestaan. Dit vormt het regulerend, allesoverheersend fantasma uit *Le ravisement de Lol V. Stein*, *Un homme assis dans le couloir*, *Les yeux bleus*, *cheveux noirs*, *La maladie de la mort*, enz.

Vanuit de vaststelling van deze stereotiepe uitbeelding kan men zich uiteraard afvragen welke vrijheidszone Duras nog gegund is. De noodgedwongen eentonigheid van het fantasma, dat in zijn grondstructuur steeds hetzelfde tracht te realiseren, biedt immers geen oneindige speelruimte. Hoe scheppend kan Duras daar dan nog zijn? Is het mogelijk om als het ware tegen het fantasma in, creatief te zijn?

Dat Duras in feite steeds 'hetzelfde' schrijft - wat ook de kern is van hetgeen een groeiend aantal critici haar verwijt - mag dan op grond van onze analyse van het fantasma een bijkomende, theoretische argumentatie vanuit de psychoanalyse krijgen, daarnaast stelt zich onzes inziens toch ook de vraag wat

de waarde is van dit oordeel, zolang zij erin slaagt om voorbij de zich herhalende tekst met de lezer een 'wij' te creëren. Dit voert ons binnen in het probleem hoe zij er toe komt om uit het fantasma kunst te puren. Op een of andere manier is Duras geniaal in haar gevangenschap binnen het fantasma en het is deze overgang van de herhaling van een basisstructuur naar de creatie van een kunstwerk die de moeite van het ondervragen waard is. Of anders gezegd: wat leren ons de bewerkingen die Duras middels haar schriftuur op het fantasma doorvoert, en meer bepaald haar transformatie van deze bewerkingen tot kunst, over de wijze waarop de neuroticus met zijn fantasma omgaat en het voor de constructie van zijn eigen realiteit aanwendt? Het volstaat niet daar als clinicus te leren dat de psychische realiteit van subjecten ondersteut wordt door zo'n basisfantasma, dat hun verlangen zich eraan ophangt, dat men het dus te respecteren heeft, maar ook welke verschillende lotsbestemmingen het kan hebben.(1)

## 2. Heyboer

Het belangwekkende aan de studie van de figuur van Anton Heyboer ligt niet in het feit dat zijn 'met kunst bezig zijn' voor de suppletie, i.e. voor de stabiliserende vervanging zorgt van een nooit uitgebroken psychose, maar in de constructies die een reeds openlijk gemanifesteerde psychose begrenzen: het ontwerpen van een sterke waanmetafoer en het uitwerken, in het verlengde daarvan, van een complex stel stabiliserende voorzorgen. Het 'kunstenarschap' van Heyboer, zijn kunst als symptoom en als verzekering van zijn naam, zijn bijzondere leefgemeenschap met eerst één, dan twee, drie, vier vrouwen..., waaraan in het spoor van zijn waanmetafoer voortdurend gesleuteld wordt, hebben voor een verwonderlijke graad van stabilisering gezorgd.

Anton Heyboer werd op 9 februari 1924 geboren in Nederlands-Indië.(2) Heyboers eigen relaas over zijn jeugd is wat gekleurder dan de gezuiverde versies ervan. Hij ervaarde de wereld toen reeds als onecht en had het moeilijk om er contact mee te krijgen. Over zijn kinderjaren stelt hij dat genegenheid en liefde er slechts als schijnvormen in voorkwamen. Hij meent dat de ouderliefde op vitale ogenblikken tekortgeschoten is. Achteraf worden steeds drie of vier gebeurtenissen aangehaald, als verklaring voor zijn 'anders-zijn' en voor de crisis waarin hij terecht kwam:

1. Op zekere dag sloeg zijn vader hem bewusteloos omwille van een slecht rapport. Hij liet zijn zoon gewoon op de grond liggen en ging samen met zijn

vrouw verder eten, alsof er niets gebeurd was. Alles viel voor hem weg, alles behalve een parkiet in een kooitje. Waar de menselijke aanwezigheid verdween, bleef slechts de dierlijke over.

2. Moeder komt niet te hulp, ook later niet wanneer hij tijdens de oorlog in Duitsland in een werkkamp opgesloten zit en zwaar ziek wordt. De moeder vervult naar zijn mening haar rol niet, of moeten we hier 'de goede Moeder Maria, Maria Middelaars' in zijn discours vooronderstellen?

3. De speelhut, die ze met een groep vrienden waarvan hij het opperhoofd was, hadden gebouwd, wordt bij het naderen van de examens door enkele ouders afgebroken, omdat het de 'kinderen belette te leren'. Met welk recht konden die vreemde ouders zich met hem bemoeien? Zoals later zal blijken, was het voor hem immers geen gratis spel, maar een zelfgebouwde bescherming tegen de onherbergzame wereld en tegen de intrusie van de volwassenen.

4. Hij zou ooit een poel hebben gezien met dode geiten, in staat van ontbinding. Parallel daarmee haalt hij soms de herinnering op aan een bloedend konijn dat door honden gebeten was. Wat deze 'poel des verderfs' en de herinnering aan de horror die hem herhaaldelijk verplicht dit voorval aan te halen, bij hem bewerkstelligde, weten we niet.

Het lijkt wel alsof we in deze reeks gebeurtenissen het fundamenteel 'misbruik' - de Schreberiaanse 'Seelenmord' - zouden moeten herkennen, dat aan de basis ligt van wat hij zelf zo vaak zijn krankzinnigheid noemt. Aaneengeschakeld drukken de vier voorvallen in zekere zin de vraag uit die de kleine Anton zich stelde: 'Wat te doen 1. als de oervader mijn dood mag verlangen, 2. als moeder mij nooit in bescherming neemt, 3. als ouders zich niet in de lijn van het symbolische, maar in de lijn van de macht manifesteren en 4. als de enig levenden, de dieren, ook door ontbinding en dood worden bedreigd?' Met zo'n prangende vraag - weliswaar een vooronderstelde constructie - begint een kind soms niet eens aan de Oedipus, maar blijft het buiten deze machinerie die op een bijzondere wijze het psychisme kleurt, waar het door het prisma van de ouders valt.

Het is op eigen vraag dat Heyboer in 1951, van januari tot mei, in het provinciaal ziekenhuis van Santpoort ter behandeling opgenomen wordt. Wat is daar wezenlijk gebeurd dat de behandeling, achteraf beschouwd, zo goed schijnt gelukt te zijn? Waren het de psychiaters die hem aanspoorden in de richting van de kunst een uitweg te zoeken? Of bouwden ze eenvoudigweg voort op enkele

stabiliserende suppleties die tot dan toe, dus reeds vóór de doorbraak van de psychose, werkzaam waren?

Santpoort lijkt het begin van een voortdurende wakkerheid ten aanzien van de psychose, van een voor zich opeisen van een andere, echtere normaliteit dan deze van de wereld. In het beste geval wordt door de psychoticus met een alternatief geantwoord op de vraag die Oedipus aan de neuroticus stelt.

Volgens Heyboer zou hij terug naar de toestand van vóór Santpoort gezocht hebben. Hij zou een eigen gemeenschap opgebouwd hebben, om op een andere wijze met verschillende mensen samen te leven, wat seks, liefde en werk betreft. We lezen dit als de erkenning van het feit dat de in Santpoort geopende wegen ontoereikend waren, dat hij de dringende noodzaak ervaarde iets anders dan de normalisatie te kiezen. En dit door een creatief antwoord.

We denken dan in de eerste plaats aan zijn boek *Het systeem van Anton Heyboer*, maar ook aan de teksten bij een fotoboek van Nico Koster, waarin hij de onbestaande seksuele verhouding toch tot iets verhoudingsvol maakt.(3)

De hele leefwijze van Heyboer staat haaks op wat men in de gemeenschap aan levensvormen vindt. Zijn protest betreft hoofdzakelijk twee assen, die elk bestaan schragen. Wat de ruimte-organisatie aangaat, kan hij zich niet verzoenen met de gewone drang om aan de omgeving via de vooraf bepaalde invullingen vorm te geven. Hij wil leven in het ongevormde. Wat de tijdsorganisatie betreft, weigert hij niet zozeer het uurwerk, maar vooral het afhankelijk gesteld worden van de eigen levensgeschiedenis. Hij weigert de aliënatie aan de eigen geschiedenis en produceert steeds nieuwe verhalen. Daarom wil hij - zoals hij zelf stelt - in de tijdstroom een gat maken, beoogt hij een tijdeloze aanwezigheid.(4)

We kunnen bij Anton Heyboer gemakkelijk en duidelijk een alternatief voor de vadermetafoer, voor het Oedipuscomplex, aanwijzen. Sedert Santpoort spreekt hij over zijn 'Christus-complex'. Hij getuigt van het feit dat het reeds vroeg in de kiem aanwezig was: '... ik voel me barbaar en Christus tegelijk.'(5) Dit 'Christus-complex' manifesteert zich later nog vaak en onder allerlei vormen. Het toont de noodzaak van een permanent alternatief voor de vadermetafoer.

Het resultaat van zijn verwerking van de in Santpoort gevoerde behandeling, noemt hij 'zijn systeem'. 'Toen ben ik boeken gaan schrijven en structuren gaan maken, waaruit ik nu nog merk [sic]. Daarna is er niets meer veranderd aan mij.'(6) Heyboer creëerde een waanmetafoer als antwoord op de verregaande verwarring.(7) Het systeem is niet gemaakt om de wereld te verbeteren,

'maar om volgens een hogere algebra zijn eigen ik uit te rekenen'. Het laat hem toe een zin te verlenen aan wat hem overkomt en daardoor een grens te stellen aan verdere verwarring. Een suppletie werkt begrenzend en stabiliserend.

In 1978 vertelt hij er het volgende over: 'Ik heb m'n krankzinnigheid omgezet in Kreativiteit. Als ik dit leven opgeef, zou ik onmiddellijk worden opgesloten in een psychiatrische kliniek.'<sup>(8)</sup> Heyboer ondersteunt zich uitgesproken via dit negen-punten-systeem, via de exploitatie ervan in zijn kunst en via een bijzondere leefvorm. Niettegenstaande het veelvuldig en dreigend opsteken van psychotische stormen, die hij door gedurige creatie tracht te begrenzen, slaagt hij er aardig in om met een breed scala van manifestaties uit de nochtans zo bedreigende buitenwereld te 'onderhandelen en tot uitwisseling te komen'. In dit opzicht kan men stellen dat hij één van de mogelijke figuren, misschien wel de moeilijkste, van de normaliteit voorhoudt. Dat hij zich een naam heeft samengeschilderd - en niet alleen in Nederland - is bekend. Vergeten we ook niet dat hij ondertussen een mediafiguur is geworden die regelmatig met zijn kunst en met zijn leefgemeenschap met verschillende vrouwen in de publieke belangstelling komt.

De vraag stelt zich of Heyboer met zijn systeem erin geslaagd is een individuele mythe te scheppen die aan zijn wereld, aan zijn samenlevingsvorm voldoende consistentie geeft. Het blijkt dat de omgeving, de kunstwereld, het galeriewezen en de media gretig en met een 'rotsvast geloof' aan mythe-vorming rond Heyboer hebben gewerkt. Dat dit voor Heyboer beschermend en narcistisch gratificerend heeft gewerkt, lijdt geen twijfel. Zonder volledig de dupe van deze constructie te zijn, is hij de begunstigde en de uitbater ervan geworden, misschien zelfs wel de enig lucide in dit opzicht. Tot nader bericht over een vernieuwde instorting. Het ene moet trouwens het ander niet noodzakelijk uitsluiten. Wel dringt zich de vraag op of het hier wel een individuele mythe geldt.

De waanmetafoor zorgt door zijn ontdubbeling van de Ander, voor de Ander van de wet. Dit betekent concreet dat Heyboer tegenover willekeur en machtsmisbruik van buiten, de eigen willekeur tot wet uitroept. Daarom moet hij schrijven. Daarom moet hij anderen en ook zichzelf eraan onderwerpen. Hij is voortdurend verplicht de nieuw ingestelde ordening bij te schaven en bij te sturen.

Afbrokkeling van het systeem of verruiming ervan? Telkens blijkt dat hetgeen gestabiliseerd was in een nieuw conflict betrokken wordt. Omdat het te vertrouwd, te harmonisch en te routine-matig werd? Dit wordt wel expliciet

beweerd om de veranderingen na 1967 te verklaren. Het lijkt eerder alsof onmiddellijk creatief gereageerd wordt op de innerlijke stormen die steeds opnieuw de kop opsteken, al worden die ten overstaan van derden miskend en weggeredeneerd, terwijl ze elders, op andere momenten, expliciet erkend worden. Toch moet men erbij blijven bedenken dat het systeem, de Christus- en de Maria-helling, doorheen alle nieuwe mist- en waanvormingen blijft priemen.

Maar die veranderingen lijken voorbij het systeem, hoe paradoxaal ook, nog aan een andere noodzaak dan deze van loutere psychose-wering te beantwoorden. Waar de waanmetafoor gunstige uitwerkingen had en de uitwisselingen met de omgeving er beter door gereguleerd werden, noopte deze dialectiek tot het verder uitwerken van dit systeem, tot het uitproberen van nieuwe subsystemen, tot het toetsen ervan aan totaal andere systemen... Ook daarvan, van die vernieuwingen in zijn leefwijze, zijn zoveel aanduidingen te geven dat we wel rekening moeten houden met enige dialectiek die gericht is op het integreren van het nieuwe.

In zekere zin lijkt het ons dat de teksten van Heyboer die Nico Koster in 1979 uitgaf even, of bijna even fundamenteel zijn als het systeem zelf. We zouden ze als het 'nieuwe systeem' kunnen betitelen. Het gaat hoofdzakelijk om een reeks geschriften van de kunstenaar en van zijn vrouwen. Het merkwaardige is dat het oude systeem er niet meer letterlijk aan de orde is, maar dat even uitgesproken waanachtige theorieën geconstrueerd worden om de samenleving met vier vrouwen tot een stabiele en stabiliserende ervaring te maken. Duidelijk daarin is dat de seksualiteit via een aantal noodzakelijke kunstgrepen opgelost moet worden.

Het is evident dat deze teksten met bekentenissen gemaakt werden om het probleem der problemen, dit van de seksuele verhoudingloosheid, op te lossen. Het gaat over niets anders meer. Het blijkt de enige realiteit te zijn die begrensd, opgelost dient te worden. Het is de dreiging waaraan het geschrift een einde moet stellen.

In een interview uit 1987: 'Ik ben het systeem aan het loslaten en zit nu in 'De terugtocht'. Waarom nog langer het gevecht leveren. Terugtrekken uit de confrontatie, dat is wat ik maatschappelijk heb gedaan. Dan krijg je een instelling ten opzichte van de mensen dat je ze gelukkig wilt maken. Dat doen we met onze produkten.'(9)

We kunnen niet genoeg onderstrepen dat hiermee drie essentiële voorwaarden vervuld zijn, zonder dewelke het bestaan van de psychoticus een hel is, met name het respect voor zijn woord, voor zijn zeggen, de erkenning van

zijn waarheid en de begrenzing van het overspoelend genot.

Het begrip 'kunst' is, wanneer het de productie van Heyboer betreft, niet zonder dubbelzinnigheid. De enig juiste visie terzake lijkt ons hierin te bestaan dat men aanvaardt dat die produkten te maken hebben met een anders gestructureerde werkelijkheid dan deze die de meeste mensen met elkaar delen. Zoniet staat men voor het dilemma te moeten kiezen tussen kunst of produkten van de waanzin. Waar het onmogelijk is om een werkelijkheid te delen, wordt er een volledig nieuwe geschapen, een werkelijkheid die bovendien om de haverklap wegkantelt, die onvoldoende bestendig is. Heyboers prenten aan de wand van de plaats waar hij woont, hebben de functie voor de gehele groep duidelijk te maken waar ze mee bezig zijn. Het is een soort logboek van die kleine gemeenschap, waardoor eenieder zich kan plaatsen in het gebeuren dat Heyboer ondergaat en stuurt.

Het is hetgeen uit vele gesprekken en brieven van Heyboer blijkt: dat zijn productie in de eerste plaats voor iets anders dient dan voor kunst. Waarvoor precies is moeilijk te zeggen. Tenzij men aanvaardt dat zij juist de suppletie bij uitstek is, met al wat dit voor hem in een handig vervlochten keten betekent: terugvinden van de eigen zin, het terug vastleggen van de eigen plaats en van wat er voorvalt in de kleine gemeenschap waarin ze samen leven, het elkaar door middel van dit werk duidelijk maken wat hen bezielt of zou moeten bezielen, appreciatie en bewondering van buitenstaanders voor deze produkten als kunst, geld verwerven, aanzien als kunstenaar, erkenning van de eigenzinnige leefvorm door de buitenwereld, eventueel zelfs erkenning dat de gewone samenleving een spiegel wordt voorgehouden,...

*Dat alle symptomen uit de psychose zouden verdwijnen ten gevolge van de uitwerking van de waanmetafoer is zowel naïef als gevaarlijk. Wat zou Heyboer bijvoorbeeld aanvangen zonder zijn kunst als symptoom? De waan, hoe uitgewerkt ook, heeft niet voldoende bereik om op alles een antwoord te bieden.*

Het hele Anton Heyboer-verhaal toont op concrete wijze wat men kan verstaan onder de forclusie in de psychose, onder het niet functioneren van de vadermetafoer. Vandaar dat een suppletie op het symbolische vlak ons primordiaal lijkt. Zo bijvoorbeeld door middel van een waanmetafoer, van het schrijven, van het etsen en schilderen... We geloven niet dat de verschillende suppleties - symbolische, imaginaire en reële - van hetzelfde belang mogen geacht worden. We menen zelfs dat de suppleties, onderscheiden volgens de drie registers, tot amorfiseren van de theorie en van haar hiërarchische opbouw

leiden. Dat dit ook gevolgen heeft voor eventuele behandelingsplannen, is duidelijk. Zouden we derhalve niet beter een onderscheid maken tussen de fundamentele suppletie(s), die het niet functioneren van de vadermetafoor ondervangen, en de verdere stabiliserende nevenconstructies?(10)

### 3. Jean Genet: regisseur van het perverse scenario

In 1954 begon Jean Genet te schrijven aan wat vermoedelijk één van de meest controversiële toneelstukken van de 20ste eeuw zal worden genoemd, namelijk *Le Balcon*. Het stuk speelt zich omzeggens uitsluitend af in het bordeel van Madame Irma, waar klanten met de prostituées eigen 'toneelstukken' opvoeren. Daarbij kruipt de ene in de huid van de bisschop, de andere beschouwt zichzelf als rechter en een derde speelt de rol van generaal.

Na de eerste opvoering van het stuk in 1957, vertelde Genet aan een journalist van *l'Express*: 'Le véritable thème de la pièce, c'est l'illusion. Tout est faux, le général, l'archevêque, le préfet de police, et tout devrait être traité avec une extrême délicatesse.' Wat dit laatste betreft, vond Genet voortdurend dat de regisseurs van zijn stuk elke 'fijnzinnigheid' bij de behandeling van het thema aan hun laars laptten, hetgeen hem er uiteindelijk toe aanzette om een inleiding - *Comment jouer Le Balcon* - te schrijven, waarin hij zichzelf de positie van regisseur toeëigende.

Wat Genet daar in feite toont, is hoe de menselijke seksualiteit via de weg en de taal van de perversie georganiseerd wordt. De concrete inhoud - kerk, gerecht en leger - van de diverse scenario's is daarbij zelfs van minder belang dan de structurele (perverse) principes van waaruit deze scenario's georganiseerd worden.

Het eerste principe is dat van de continue instandhouding van de splitsing tussen een Ik en een ander (gij), waarbij de ander geplaatst wordt voor zijn (onbehaaglijke) verdeeldheid en het Ik zich opwerpt als diegene die de verdeeldheid kan en wil ongedaan maken. Dit principe verschijnt op verschillende manieren in het stuk, onder andere waar de bisschop, rechter en generaal de hun toegekende prostituées opdragen niet te willen zijn (als subject) buiten de schijn, i.e. geen verlangen te hebben buiten het verlangen dat hen wordt opgedragen, gezien dit (eigen) verlangen vals is.

Dit sluit onmiddellijk aan bij het tweede principe, dat te maken heeft met de perverse hantering van de schijn. In tegenstelling tot de neuroticus, is de pervers niet de dupe van de schijn, voor zover hij ernaar verlangt om de relaties tussen waarheid en schijn perfect te manipuleren, om te allen tijde met overtuiging te



kunnen zeggen dat de waarheid slechts schijn en de schijn zuivere waarheid inhoudt. De grens tussen wat enerzijds echt, waar en anderzijds vals, nabootsing is, valt in *Le Balcon*, voornamelijk voor de lezer, bijzonder moeilijk te trekken. Hij heeft permanent de indruk dat een ander de architect is die de sleutel bezit die het onderscheid mogelijk zou kunnen maken. Het is zelden duidelijk waar een scenario begint en waar het ophoudt, zoals het ook niet eenvoudig is om uit te maken of een repliek 'gemeend', dan wel op een leugenachtige manier gespeeld wordt.

Het derde principe tenslotte betreft de regie van de perverse enceneringen zelf. In tegenstelling tot reële folteringen of terechtstellingen, blijft het perverse theater louter opvoering, waarbij elke deelnemer geacht wordt een rol te spelen. Zowel de regisseur - voor zover hij meespeelt - als de beul en zijn mogelijke slachtoffers dienen zich te houden aan strikte richtlijnen, die op voorhand worden afgesproken en eventueel zelfs contractueel worden vastgelegd. De pervers is met andere woorden de regisseur zelf van het theater dat hij opvoert of laat opvoeren.

Deze drie principes die de perverse structuur ondersteunen, worden in *Le Balcon* duidelijk geïllustreerd, doch openen ook de vraag naar de verhouding van de schrijver ten aanzien van zijn werk. Gans het toneelstuk zou immers kunnen opgevat worden als een zeer gedetailleerd uitgewerkt scenario, waarvan Genet niet alleen de schrijver, maar zelfs de regisseur is. Ook het weten dat de personages in *Le Balcon* over de perversie tentoonspreiden, kan binnen dezelfde lijn opgevat worden als een figuratie van het weten van de schrijver. Dit moet ons toelaten om de verhouding van de pervers ten aanzien van dit weten scherper af te bakenen en na te gaan hoe Genets eigen weten tot de creatie van het stuk heeft bijgedragen.

We leren daar hoe groot het aandeel is van de schijn, hoe ingewikkeld de verhouding schijn/waarheid, hoe moeilijk het is aan de ander een plaats te geven in ons leven, hem de leiding over te dragen van het scenario dat we eventueel verlangen opgevoerd te zien. Maar ook hoe recht en macht zich uiteindelijk stelen op een soort archaische oerscène die we als neuroticus wensen te verdoezelen teneinde geen plaats te moeten geven aan de primordiale arbitrariteit. Waar we als analyticus erkennen dat de perversie één van de drie wanhopige pogingen is om liefde te realiseren, kunnen we misschien ook werkelijk een toevlucht zijn voor zij die ongemak beleven met wat ze hun 'liefdesleven' noemen. Het zal ons ook toelaten met meer professionaliteit om te

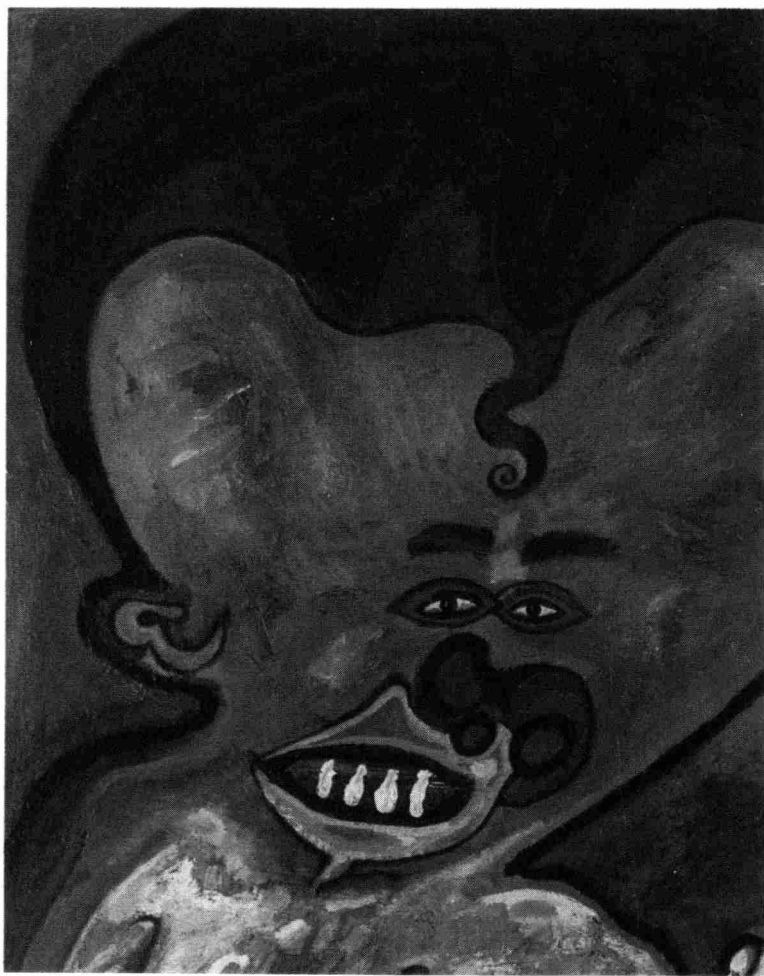
gaan met perverse trekken of pervert uitageren van neuroticus.

#### 4. Besluit

We willen in deze drie wegen naar de 'normaliteit' - deze van de neuroticus met zijn fantasma, deze van de psychoticus met zijn complex stel van suppleties en stabiliserende voorzorgen, deze van de pervert met de encenering van zijn theater - drie pogingen onderkennen om de liefde te realiseren. Waar de seksualiteit in de liefde binnentreedt, wordt deze echter tot symptoom en derhalve tot onbehagen en eventueel tot een vraag om gehoord te worden.

#### Noten.

1. De hier verdedigde stelling wordt uitvoeriger en grondiger beargumenteerd uitgewerkt in: J. Quackelbeen, 'Met Jacques Lacan: een hommage aan Marguerite Duras voor de verrukkelijke Lol V. Stein', *Psychoanalytische Perspectieven*, 1984, nrs. 4/5, pp. 17-55; J. Quackelbeen, Schrijvers van het symptoom versus schrijvers van het fantasma. En Hermann Hesse ?, in: H. Gevaert (Ed.), *Hermann Hesse. Über alle Grenzen hinweg*, Brugge, 1987, pp. 191-207.
2. De belangrijkste informatiebron voor het leven van Anton Heyboer is het werk van J.L. Locher: J.L. Locher, 'Anton Heyboer', *Museumjournaal*, 1968, XIII, nr. 1; J.L. Locher, *Anton Heyboer: artist of timeless existence*, Delta, herfst 1968; J.L. Locher, *Catalogus overzichtstentoonstelling Anton Heyboer*, Gemeentemuseum Den Haag/Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Stedelijk Museum Amsterdam, 1967-'68; J.L. Locher, *Anton Heyboer. Werk en Persoon*, Vormgeving en Structuur, Amsterdam, 1973; J.L. Locher, *Anton Heyboer*, Amsterdam, Landshoff, 1976, pp. 11-12.
3. A. Heyboer, *Het systeem van Anton Heyboer*, Amsterdam, Omega, 1975; N. Koster, Anton Heyboer: liefde als kunst, Venlo, Van Spijk, 1979; M. Roskam, "Ik ben fysiek een man, maar heb de geest van een vrouw: Een interview met de etser Heyboer", *Museumjournaal*, 1986, XXX, nr. 6, p. 110; Pieter B., "Gesprek met Anton Heyboer", *De Gooi- en Eemlander*, 11.11.1967; H. Wierenga, Anton Heyboer is een voornaam en deftig mens geworden, *Nieuwe Revu*, 1985.
4. H. Wierenga, o.c., p. 67.
5. A. Vergeer, 'Anton heeft de Heer gezien', *De Telegraaf*, 1989, p. 14.
6. J. Kockelkoren, 'Ik heb me van 't normale menszijn bevrijd', *De Limburger*, 20.04.1974.
7. J.L. Locher (1976), o.c., p. 25.
8. B. Haan, De nationale dorpsgek met z'n vier meisjes, *Viva*, 1978, p. 8.
9. L. Wijers, Anton Heyboer over zijn terugkeer uit het systeem, *Financieel Dagblad*, 31.01.1987.
10. J. Quackelbeen, Anton Heyboer et son système: la suppléance d'une psychose déclinée pour une métaphore délirante, *Quarto*, 1990, nrs. 40/41, pp. 47-53; J. Quackelbeen, Anton Heyboer en zijn systeem. De suppletie, via een waanmetafoer, voor een reeds uitgebroken psychose, *Psychoanalytische Perspectieven*, 1994, nr. 22, pp. 7-42.



## De beschreven beelden van Charlotte

Johanneke van Slooten

Een beproefde methode om de waanzin beheersbaar en zelfs vruchtbaar te maken, is haar vorm te geven. Een kunstzinnige ordening van zo'n gestoorde binnenwereld, binnen de magische begrenzing van een geritualiseerde beleving van de werkelijkheid, kan iemand tevens beveiligen tegen kwade invloeden van buitenaf. Door een uitbeelding of 'vertaling' van belangrijke gegevens of ontregelende gebeurtenissen uit iemands levensgeschiedenis, wordt zichtbaar dat de betreffende persoon vat heeft gekregen op zijn eigen gedachtenwereld, hoe geheimzinnig en complex die ook lijkt en hoezeer bepaalde persoonlijke eigenaardigheden ook tot mythische proporties worden uitvergroot.

Charlotte Salomon, een Duits-Joodse bannelinge, wonend in Nice (geboren in Berlijn in 1917 en in 1943 omgekomen in Auschwitz), schrijft ten tijde van het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog over haar depressieve toestand, die van de 'stralendste zonnigste klaarte naar grauwe duisternis' afdaalde: 'Ik werd overweldigd door een verlamdende verdooving. Het was een winter zoals weinigen kunnen hebben meegemaakt. Totale apathie, niet in staat een vinger te verroeren. Ik was ziek, ik was altijd vuurrood van doffe woede en verdriet.'

Haar ouders hadden na de constatering dat de 'moederlijke lijn, vanwege de vele zelfmoorden van die kant in de familie gedegenererd was', brieven van haar voorgelegd aan psychiaters. Die raadden hen aan, tekenmateriaal naar haar op te sturen zodat ze zou kunnen schilderen.

Charlotte zag maar één remedie om aan 'de oude wanhoop over bepaalde mensen, die haar steeds weer overweldigde en haar terugwierp in een trage, doodse lethargie' te ontsnappen: 'Ik moet een verhaal bedenken om niet gek te worden.' Met als doel de angst te bedwingen dat zij meegesleurd zal worden in de richting van het familie-noodlot met zelfmoord als enige uitkomst, en zich niet telkens weer door haar negatieve levenservaringen te laten overweldigen en haar herinneringen in de hand te kunnen houden, ontwierp zij een visueel-poëtische 'opéra comique'.

Het werd een in drie kleuren - blauw, rood en geel - geschilderd zangspel met de titel 'LEVEN? of THEATER?'. In dit boekwerk heeft zij in 784 gouaches haar leven in beeld, muziek en tekst gestalte gegeven. Door concrete muziekcitaten en vooral door het ritme en de visueel weergegeven klankkleuren en stemmingen ontstaat er een hecht samenspel van verf en woorden. De wisselwerking tussen haar picturale handschrift en de manier waarop de woorden hun plaats in de compositie van de gouaches hebben gekregen - ze zijn letterlijk in het beeld geschreven - verheft menigmaal de emotionele lading die eraan ten grondslag ligt.

Deze omvangrijke beeldende vertelling schilderde zij, gedreven door woede en weezin, in stille afzondering in de loop van 1941- 1942. Zij is zelf de verteller van haar levensverhaal maar tegelijkertijd vertolkt ze ook alle andere rollen. Zij zegt zelf dat zij zichzelf werd door alle personages in het stuk 'werkelijk te zijn', maar in deze schilderachtige en poëtische eenheid blijven de afzonderlijke, vaak ontwrichte delen van haarzelf tot op het laatst juist heel goed zichtbaar. Al schilderend en schrijvend lijkt zij haar naaste omgeving vanuit een naïef en tegelijk alwetend standpunt af te tasten en probeert zij greep te krijgen op haar rijk geschakeerde gevoelswereld door die onder te brengen in een stelsel van beelden. Uit de verspreide brokstukken werkelijkheid bouwt zij een nieuw geheel op, waarin de oude breuken echter nog immer aanwezig zijn. In woord en beeld schept ze afstand tot de directe beleving van de scènes, maar deze blijft invoelbaar - van binnenuit als het ware - door de intimiteit van de afbeeldingen.

In de reconstructie van haar leven is de 'ik' steeds een andere, verwisselbaar persoon. Zij spreekt steeds in naam van het personage Charlotte Kann, opgevoerd in de derde persoon. Ook alle andere personen uit haar werkelijke leven hebben andere namen gekregen zoals ook hun verhalen vertekend zijn. Zij eigent zich hun gedachtengoed toe en verwoordt hun heimelijke wensen, hun banale gedachten, maar ook hun angst en vertwijfeling, en zelfs hun stoutste dromen.

Charlotte schrijft dat haar 'zieldoorringende' werk tot stand kwam in de tijd waarin de wereld steeds verder uiteenviel en 'de geest van het schepsel met de merkwaardige dubbele begaafdheid' steeds verder murw gemaakt werd. In zwart-rode, vetgeschilderde letters, die van oever tot oever over het papier stromen, 'ontwaakt bij het lijdend wezen het besef van de grote hulpeloosheid van alle mensen, die zich aan strohalmen proberen vast te klampen bij de vreselijkste onweersstormen. Maar ondanks de allergrootste zwakte wilde ons personage niet in de kring van de strohalmszoekers terecht komen en bleef zij alleen met haar ervaringen en haar penseel. Maar op den duur was een dergelijk dag-in-nacht-uit-leven, zelfs voor een schepsel dat daar aanleg voor had, niet uit te houden. En zij zag zich voor de keus gesteld een eind aan haar leven te maken of iets heel "krankzinnig bijzonder" te ondernemen.'

In de compacte letters lijkt de verontwaardiging samengebond, krasserig worden ze in haar gevecht tegen de wanhoop. Charlotte weet aan de dood te ontkomen door haar leven als theater op te voeren zoals ze er ook in slaagt de buitenwereld te theatraliseren. 'Men moet eerst tot zichzelf zijn ingegaan', schrijft ze in gemengd oker, 'tot zijn eigen kindertijd - om buiten zichzelf te

kunnen treden.' Het ziet ernaar uit dat zij even vanzelfsprekend in de voetsporen van anderen treedt als in die van haar verdeelde zelf.

'Tekenenderwijs' kan ze de wereld van de anderen bedwingen door hem letterlijk naar haar hand te zetten en in haar systeem in te lijven. Binnen de grenzen van haar zelfgecreëerde speelruimte kan zij de buitenwereld naar believen inpassen en bijkleuren. Door gebruik te maken van operafragmenten, populaire volksmelodietjes, schlagers maar ook de serieuze liedkunst van Schubert of oratoria van Bach zet zij per scène de toon; met regieaanwijzingen geeft zij vervolgens aan op welke melodie een tekst gesproken wordt of zij laat met behulp van een bepaald lied de sfeer in een tekening bepalen. Ter afsluiting van de tweede scène meldt ze: 'vanaf nu worden Charlottes gevoelens in "gezangen" uitgedrukt'.

De melodie toont de emotionele kleuring en geeft het ritme, het tempo en de dynamiek van de tekening aan en bepaalt hoe de zinnen gelezen moeten worden. De liedtekst zelf illustreert, becommentarieert of ironiseert de inhoud van de beelden. In sommige gevallen staat het lied inhoudelijk haaks op de afbeelding, in andere gevallen werkt het als een intensivering of stuurt het de manier van kijken. Zo staat bij een vredig in blauwe tinten geschilderd portret van een vrouw: 'na acht jaar lijden aan een zware zenuwziekte is onze innig geliefde moeder op de leeftijd van vijfenzestig jaar zacht ontslapen'. Maar deze prent moet gezien worden in het licht van de melodie: 'Und ich verfluche Euch, die Ihr mir meine Ruhe nicht gönnen wolltet - und Eure Kinder'.

De beeltenis van Charlotte's moeder is geschilderd alsof ze razendsnel heen en weer keek en het nabeeld rechts en links van haar is blijven hangen. Maar door de begeleidende melodie, 'En mijn man - die houdt niet van me./ En mijn kind - dat hoeft mij niet./ Waarvoor - waarvoor - leef ik dan?', en toevoeging 'Zo was haar gedachtengang', zie je dat het de bleke schimmen van haar man en dochter zijn die opdoemen vanuit haar achterhoofd.

Charlotte heeft haar moeder in het fugatisch terugkerend thema van de zelfmoord via een sprong uit het raam, vanuit verschillende gezichtshoeken geschilderd. Een serie prenten en teksten toont zowel de stadia die de moeder nodig had om vanuit haar bed zover te komen dat zij sprong, als het bericht van haar overlijden aan de grootouders, de doodsklap na de val, maar ook het lijden van de zichzelf mutilerende echtgenoot, het in zacht blauw geschilderde, nachtelijke verlangen van Charlotte om haar moeder als engel terug te zien, de tocht door een donkergroene gang met het 'visioen van knekelledematen', en ten slotte haar eenzame opsluiting in de verduisterde badkamer om na te denken

over wat 'ze' het leven noemen - deze hele serie beelden wordt met elkaar verbonden doordat ze alle op dezelfde melodie staan van: 'Wir winden dir den Jungfernkranz, mit veilchenblauer Seide',

Wanneer deze zelfmoord in een later stadium van het boek opnieuw in beeld komt, eindigend met een vlekkerig oker gezicht met geloken ogen gelegen tegen een bruin-rode achtergrond, wordt het tafereel geïllustreerd door de melodie: 'Ze was deel van de natuur met de aarde één geheel'.

Het zangspel bestaat uit drie delen: Voorspel, Hoofddeel en een Epiloog. Daaraan vooraf gaat het 'programmaboekje', gevormd door een paar bladzijden die tot de rand toe gevuld zijn met rood onderstreepte zinnen in blauwe en rode letters, waarin zij het ontstaansproces van haar boek heeft neergeschreven: 'Iemand zit aan zee. Hij schildert. Een melodie komt plotseling bij hem op. Terwijl hij deze begint te neuriën merkt hij dat de melodie precies past bij dat wat hij op papier wil brengen. Er vormt zich een tekst bij hem, en nu begint hij de melodie met de door hem gemaakte tekst talloze malen en met luide stem zolang te zingen totdat het blad af lijkt. Vaak worden er een paar teksten gemaakt en ontstaat er een duet, of het gebeurt zelfs dat alle personen die meespelen een andere tekst te zingen hebben, waardoor een koorzang ontstaat. De verscheidenheid van de tekeningen moet men minder aan de maker toeschrijven dan aan de onderlinge verscheidenheid in karakter van de uitgebeelde personen. De maker doet zijn best, hetgeen misschien het duidelijkst in het hoofddeel te merken is, volledig uit zichzelf te treden en de personages met hun eigen stem te laten zingen of spreken.'

Feitelijk heeft het Theaterstuk meer het karakter van een tragedie dan van een vrolijke opera. Donkere tinten, zwaarmoedige gevoelens en tragische personages overheersen. Het gaat om afwijzing, uitzichtloos verlangen, onbeantwoorde liefde, eenzame idolenverheerlijking, autoriteitsconflicten, in de steek gelaten worden; en dit alles tegen het duistere decor van de voortwoedende oorlog, bannelingschap, jodenhaat en -vervolging. Het stuk is naar het leven getekend, ook al heeft de levensgeschiedenis van de oorspronkelijke Charlotte ettelijke transformaties ondergaan. Het allesoverheersende thema, dat in verschillende toonaarden bezongen wordt en in vele variaties wordt geschilderd, is dat van de dood. Hij is voortdurend aanwezig, in de benauwende context van de oorlog, met zijn vluchtelingen, dwangarbeid en kampbewakers; in geciteerde teksten uit 'Der Angriff' of 'Der Stürmer', gericht aan het Duitse volk dat zich moet wreken op de joden, 'want spat van 't mes het jodenbloed, dan gaat het

jullie eens zo goed.'

Verder speelt de dreiging van het onveranderlijke noodlot een dubbelzinnige rol; het slaat overal toe, is verlokkelijk en laat zich vergeefs tarten. Het veroorzaakt onder de vele angstigen, die het sterven als beste uitweg zien uit een maatschappij waar alle moraal verloren ging, het ene zelfmoordgeval na het andere. En ook het gemis aan liefde eist zijn tol.

Op verschillende plaatsen verzucht Charlotte, wanneer zij geconfronteerd wordt met de zelfmoord van haar moeder, tante of grootmoeder, dat de zuigkracht van het geopende raam ook op haar zijn uitwerking heeft, dat die zelfvernietigende neiging zich ook bij haar al begint te manifesteren. In haar tekeningen krijgt het meestal in onheilspellende kleuren geschilderde raam de symbolische functie van gevaar dat in de lucht hangt. Zoals in de gouache waar, langs de gekromde rug van haar slapende gestalte onder het raam, de roodbruine woorden over 'al die familietragedies' als rafelige herfstbladeren naar beneden dwarrelen totdat de gestalte zich uiteindelijk, als een duistere schim tegen een achtergrond van orangerode en okerkleurige vegen die als laaiende vlammen langs het raamkozijn likken, vast lijkt te klampen aan het boek op haar schoot. In bloedrode letters gaat de zin 'Lieve God, laat me alsjeblieft NIET', in de richting van het geopende raam, om dan nog groter en hoekig geschreven naar beneden te worden omgebogen met de woorden: 'WAANZINNIG WORDEN!'

Soms staat het raam voor een onvervuld verlangen en is dan geschilderd in blauwe tinten; bij voorbeeld wanneer de kleine Charlotte uitkijkt naar de brief die haar moeder in engelen gedaante vanuit de hemel op haar vensterbank zal doen neerdalen, of wanneer ze haar geliefde bespiedt en in de lucht geschreven staat dat 'niemand zich om haar bekommert'.

Alleen via het medium van de zangpedagoog - of eerder 'zangprofeet' - kan zij de dood met behulp van een theoretische redenering, waarin de noodzakelijke beleving van de dood gezien wordt als motor van iedere creativiteit, een positieve wending geven en hem zelfs de 'krachtige uitstraling van het leven zelf' toedichten. Maar de neiging tot zelfmoord is in haar familie dermate hardnekkig dat reddingspogingen niet mogen baten; ook haar grootmoeder heeft zij uiteindelijk met haar zonnige theorieën niet voor de dood kunnen behoeden.

De theatrale voorstelling van Charlotte's leven verloopt niet geheel chronologisch. Ook al speelt het stuk zich af tussen 1913 en 1940, eerst in Duitsland en later in ballingschap in Nice bij haar grootouders, de verhaalfragmenten bewegen zich met hinkstapsprongen over de bladen en soms



gaan ze zelfs met haar op de loop. De verhaallijn wordt voortdurend onderbroken door blikken voor- of achteruit, slaat zijpaden in en varieert in velerlei vormen. Losse scènes die buiten haar om plaats vinden eigent Charlotte zich toe door tijdelijk in de huid te kruipen van andere personages en hun gevoelens al schilderend te beleven. Zo vereenzelvigt zij zich met de aanhankelijke verliefdheid die de zangpedagoog voor haar stiefmoeder heeft opgevat. Ze neemt enige afstand als schilderes wanneer ze hem neerzet tegen een vurig oplichtende achtergrond, een rode gloed in de ogen, het gezicht extatisch als in trance, en schrijft: 'Hij is nog steeds in de ban van de intens kleurig muzikale toneelmaskerachtige gemoedstoestand van zijn innerlijk'. Even daarvoor schilderde ze hem in helrode, lichtgele en blauwpaarse penseelstreken die getuigen van woeste wellust. Hij grijpt met zijn handen in het haar ter illustratie van de tekst: 'Hete bloedstromen golven door zijn lichaam'.

Wanneer zij zelf op hem verliefd wordt en zijn theorieën omhelst over het onverbreekelijk met elkaar verbonden zijn van leven en dood, donker en licht, nacht en dag, praat zij niet langer via zijn mond, maar verlaat zijn persoon en neemt het standpunt in van Charlotte Kann.

Stilistisch zijn er grote verschillen in de diverse delen van het boek, maar ook in de gevarieerde schildering van de heterogene belevenissen. In de eerste 116 gouaches overheerst de weergave van een schouwtoneel. Ze tonen in een doolhof van beeldfragmenten een gedetailleerde uiteenzetting van bepaalde episodes uit haar leven.

Als in simultaan theater zijn de verschillende lokaties waarin een gebeurtenis zich voltrekt binnen één prent tegelijkertijd zichtbaar. Zo verlaat Charlotte Knarre (haar tante) in de eerste scène het ouderlijk huis en loopt het water in. Tegen een blauwzwart stadsdecor wordt haar gang vanaf het huis, langs het water, naar de plek waar ze eruit stapt, als met de camera gevolgd in een reeks afzonderlijke beelden van een meisjesgestalte. In de gouache die daarop volgt staat tussen de als een heilige opgebaarde dode, de in een andere kamer ijsberende vader en knielende moeder het krantebericht uit de Vossische Zeitung met als kop: 'Achtienjarig meisje pleegt zelfmoord! / Charlotte zoekt dood in Schlachtensee!'

In veelal onder elkaar geplaatste en afgebakende lagen - als een soort aardlagen - ontrolt zich in korte reeksen het verloop van een geschiedenis. Alle facetten van de handelingen of van een emotionele ontwikkeling zijn gefaseerd als in een 'film- storyboard' geschilderd. Bij voorbeeld: iemand komt binnen, gaat bij anderen aan tafel zitten, voert heftige gesprekken, gaat over straat naar

ES GEHÖRT ZU MEINER EIGEN SCHAFT  
ALS MENSCH UNTER MENSCHEN

AN DAS LEID, DASS MAN ZU UNSERER ZEIT  
SO GERNE STERBEN LÄSST ZU HABE  
ERINNERN --- DOCH

ICH DABEI NIE VERGESSEN ZU BETONEN DAS ICH DAS LEBEN LIEBE (UND  
UND DREIFACH BELAHE

DEN TOD INBEGRIFFEN DAS LEID

UMFASSEN UND BEGREIFEN

UM DAS LEBEN  
GANZ ZU LEBEN  
DAZU MUSS MAN

AUCH SEINE  
ANDERE SEITE

ICH WÜNSCHE ALLEN MENSCHEN DIE

ICH GERN

HABE - SCHWERE ERLEBNISSE

SO AUFZUFASSEN  
SIND MEINE OBT WIEDER-  
HOLTEN WORTE

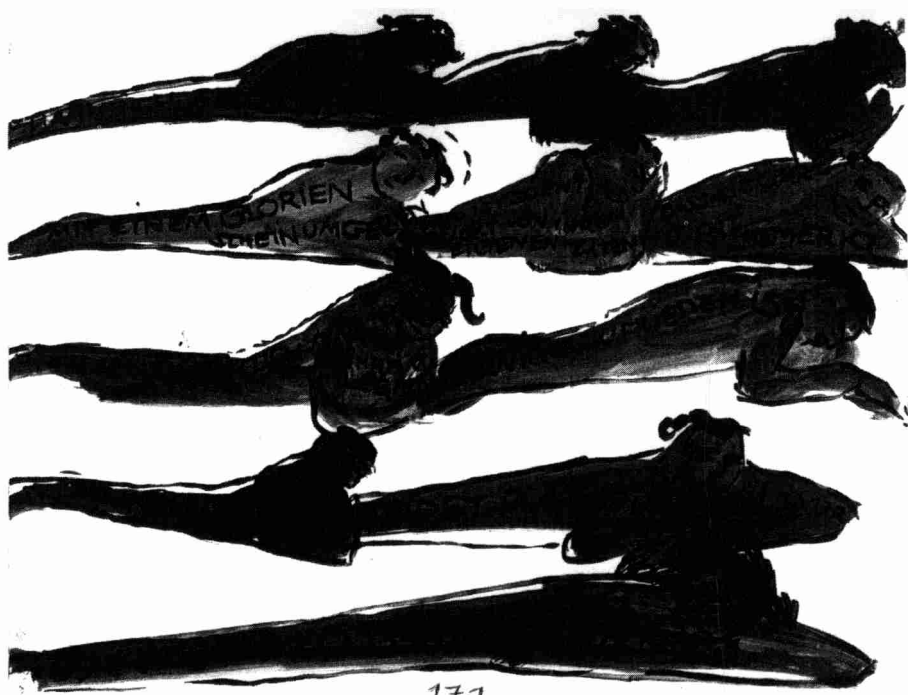
GEZWUNGEN WERDEN

AUF DAS SIE

DEN WEG IN IHRE EIGENE TIEFE  
ZU GEHEN

6

162



171

een andere ruimte, gaat pianospelen en zingen, pakt een koffer in, gaat naar een concertzaal, en ondertussen ligt Charlotte ergens in een bed en weet wat er zich in die andere compartimenten van de tekening afspeelt. De personen worden in de onderscheiden stadia van hun bewegingen 'bevoren', alsof ze met een fotogeweer (als van Marey) zijn stilgezet. Elke 'still' vertegenwoordigt dan een essentieel onderdeel van de dramatische handeling en toont als het ware een ontleding van iemands beweegredenen.

Over de eerste tweehonderd gouaches legde Charlotte transparante vellen waarop, als een soort ondertiteling, zowel de gesproken teksten, de beschrijving van de situaties, als haar commentaar geschreven stonden. Na deze serie veelkleurige exposés van de voorgeschiedenis, begint ze vanaf het Hoofddeel de verklarende teksten en vooral de nu alomaanwezige monologen, dialogen, en mijmeringen van haar personages rechtstreeks in de gouaches te schrijven.

Vanaf dat moment wordt het gesproken woord net als het gedachte woord bepalend voor de interpretatie van de afbeelding: de stemmen worden 'hoorbaar' en lijken zich los te maken van het papier, de adem wordt zichtbaar en voelbaar. Gemoedsbewegingen worden nog eens versterkt door hun visualisatie in de ritmische structuur van de taal. De taalbewegingen op hun beurt dwingen de blik weer terug te gaan in de richting van de geschilderde figuren, en dan blijken de uitdrukkingen op de gezichten zich kameleontisch aan de context te hebben aangepast. De karaktertrekken worden extra aangezet wanneer van een persoon de gevoelsstromen, denkbeelden en uitspraken op verschillende niveaus gemultipliseerd worden en de stem zich vermenigvuldigt tot een polytonaal weefsel van stemmen en stemmingen.

Charlotte vervult in feite alle functies die met opera verbonden zijn: zij is als regisseur van haar leven tegelijk de librettist, muziekarrangeur, decorontwerper, medespeler, souffleur en zelfs de toehoorder. Als interpreet-uitvoerder, is zij soms voorzanger, dan weer solist, betrokken in een duet, of koorlid, maar ook wanneer zij niet op de Bühne aanwezig is, blijft zij als getuige de scène van commentaar voorzien.

De sterkste voorbeelden van gevisualiseerde meerstemmigheid, zijn de prenten waarin reeksen losse koppen omzwermd worden door tekstflarden, dansende zinnen, of sprekende woorden. Zo splitst de zangprofeet zich op in een meervoudig beeld van zijn persoonlijkheid. Hij begint zijn optreden in de vorm van een kwartet; vier rompen vertellen zijn verhaal over de loopgraven, waar hij onder lijken bedolven lag. In het volgende beeldverhaal heeft zijn hoofd zich vermenigvuldigd tot negen koppen met schouders. Op de volgende bladen

verschijnen er alleen nog expressief omlinjende gezichten in ritmische verstrengeling om dan uiteindelijk te worden geabstraheerd tot dansende maskers in de ruimte. Eerst staan de gesproken tekstjes op mondhoogte, dan komen ze wat hoger te zweven, tot ze als wolken boven de hoofden hangen. Wanneer de koppenformaties van rood naar groen en geel van kleur verschieten, slingeren de zinnen zich als kragen onder de kinnen door en deinen mee met de betekenis. Dan worden de letters al vetter geschreven en maken bij de tekst - 'In éne sprong zo komt de man' - in een golfbeweging die de woorden doet groeien, een sprong naar boven, om vervolgens in vier kleine sliertjes neer te dalen onder de kopjes: 'Maar kom laten we gaan zingen'.

Een razend voortstuwend polyfone beweging ontstaat wanneer Charlotte de meervoudige zangprofeet een metamorfose laat ondergaan. Als een zwerm voorbijscherende vogels of langsschichtende vissen is zijn lichaam vermenigvuldigd in messcherp toegespitste vormen. Deze zijn in helle tinten ingekleurd en laten zich opjagen door zwiepende zinnen. Totdat zijn roodgloeiende lichamen, in vuur en vlam gezet door zijn verliefde bewondering voor de zangeres Paulinka Bim Bam, geheel gevuld worden met zijn woorden van verrukking.

Naarmate het boek vordert wordt de stijl expressiever en zijn de teksten steeds pregnanter aanwezig. Het handschrift wordt slordig en schreeuwerig, de penseelstreken worden vegen en zijn soms meer aanzetten in verf, in tegenstelling tot de uitgewerkte schilderkunstige landschappen en tableaux vivants van het begin. Kleuren verdonkeren zich, de figuren worden krasserig en de rafelige contouren minder en minder ingevuld. De haast wordt groter, de woorden nemen het over van de beelden. Terwijl de in aantal toenemende tekstfragmenten, die soms tot wanhoopskreten worden gereduceerd of in een woest hakerig handschrift, kriskras over de tekening geschreven staan, helder blijven, worden de figuren steeds vager - eerder aanduidingen, die in de verte aan beelden en personen herinneren. De dood loert steeds nadrukkelijker om de hoek.

Charlotte's krachten nemen af, ze lijkt haast op te lossen in de vlekkerige achtergrond. Ook de anderen zien eruit als schetsmatige poppetjes, schimmen van wat ze geweest zijn. Ze worden bedolven onder een wirwar van teksten, zoals wanneer Carlotte haar grootmoeder voor de dood wil behoeden. Haar lichaam is dan niet meer dan een over het bed gebogen slangefiguur en haar gezicht wordt langzaam uitgevaagd. Mensen zijn nog slechts schimmen voor een wand van noodkreten en in elkaar schuivende figuren van uitspraken. In reactie op de daad

van haar grootmoeder, die in weerwil van haar poëtische reddingspogingen toch uit het raam is gesprongen, schrijft Charlotte een verstikkende stortvloed van woorden over haar gehate grootvader heen. Ze heeft een felle haat ontwikkeld tegen iedereen en omringt zich op papier met vurige woorden van die strekking en laat dan, neergekalkt in zwarte verf, de zin 'Het liefst zou ik ze allemaal de trap afgooien', de bladzij afdonderen, met tuimelende letters.

Haar angst krankzinnig te worden heeft ze op het laatste nippertje, vlak voor haar mogelijke sprong in de diepte, in de hand weten te houden door zich het leven in te tekenen. Maar als zij in de laatste gouache tegen haar grootvader zegt: 'Ik heb het gevoel alsof ze de hele wereld opnieuw in elkaar moeten zetten', antwoordt hij desondanks: 'Maak nou toch eindelijk een eind aan je leven. Dan houdt dat gezanik tenminste op!'

De beelden zijn geleidelijk aan volledig uitgeleefd, zelfs de sprekende personages zijn als figuren uitgepraat. Nadat de taal als bewegend uitdrukkingsmiddel het figuratieve beeld heeft verdrongen, blijven er alleen nog woorden over. In een zwart, bruin-rode tot gele keten van bespiegelingen over de hulpeloosheid van de mensen en over de kunst iets van je leven te maken, dendert een wilde kolkende massa van woorden over de laatste bladzijden. Met aflopende zinnen, geschreven in een dampend lettertype komt zij tot de conclusie dat de dood ondanks zijn verschrikkingen, uiteindelijk toch tot het leven kan leiden.

## De wijn van haar ontucht.

### Het profetenesperanto van Robert Garcet

Cyrille Offermans

Het woord 'esperanto' is tegenwoordig vooral een puzzelwoord - hoogstens heel in de verte herinnert het nog aan verbleekte voorouderlijke idealen. Toch is het nog niet zo lang geleden dat het esperanto drager en uitdrukking was van een universeel vredesverlangen, de *lingua franca* van mensen die het oude Verlichtingsidee van een alle grenzen overschrijdende mensheid nieuw leven wilden inblazen in tijden dat een agressief soort nationalisme weer overal de kop opstak. Dat Robert Garcet ook vandaag de dag nog een overtuigd esperantist blijkt te zijn, verwondert me niet-hij is wel in meer opzichten een onaangepaste, anachronistische en excentrieke verschijning; toch bezorgde de manier waarop hij dat te kennen geeft, me een licht schokje van ontroering: op de deur aan de straatkant van zijn kasteel heeft hij op ooghoogte een geel bordje bevestigd met de tekst *Esperanto la langue internationale*. Het bordje hangt er als een ontwapenende groet, precies op de plaats waar je elders door de grimmige kop van een waakhond pleegt te worden verwelkomd.

Robert Garcet mag een halve bibliotheek hebben volgeschreven (waarschijnlijk is hij tegelijk de enige die dat ook allemaal gelezen heeft), hij is niet het type van de moderne, zelfbewuste kunstenaar die de eigenzinnige genialiteit van zijn werk alleen maar kan verklaren door naar zijn levensgeschiedenis te verwijzen. Biografische gegevens zijn moeilijk te achterhalen, ze schijnen er ook nauwelijks toe te doen: zijn leven lijkt volledig te zijn opgegaan in zijn werk, dat curieuze kasteel, bijna aan het eind van een smal, meestal modderig, door karresporen en kuilen haast onbegaanbare landweggetje even buiten het Belgische gehucht Eben-Emael. Garcet situeert dat levenswerk (zelden zal dat woord met meer recht gebruikt zijn) in de traditie van de grote profeten uit het Oude en het Nieuwe Testament, niet in die van de kunst. Waarschijnlijk is dat de reden dat hij óf als een halve gare wordt gezien om wiens bizarre ideeën je uitsluitend smakelijk kunt lachen, óf als een 'anarcho-mysticus', wiens kasteel niets minder is dan een 'geestelijke en architectonische plek waar aarde en hemel, natuur en wetenschap, kunst en leven' een voorbeeldige eenheid vormen, een 'intact universum', 'een totaalkunstwerk van de vrede'.

De eerste benadering is die van de meeste journalisten, en die is me te badinerend; de tweede is die van sommige holistisch geïnspireerde kunstbeschouwers (de citaten stammen uit de catalogus van de grote *Gesamtkunstwerk*-expositie in Zürich, Düsseldorf en Wenen, 1983), en die is me te idolaat. Voor een wat nuchterder taxatie van Garcets werk kan het geen kwaad allereerst zijn schaarse personalia te bezien uit de periode vóór de

kasteelbouw - de incubatietijd, zagezegd, van zijn profetendom.

Garcet is in 1912 geboren, in Ghlin, een klein, armoedig plaatsje in de Borinage, het mijnwerkersgebied in de Belgische provincie Henegouwen. Het is het gebied waar Van Gogh van 1878 tot 1880 heeft gewoond en gewerkt, in de jaren dat hij zich nog primair als zendeling beschouwde - hij wilde het troosteloze leven van de mijnwerkers verlichten door hun een perspectief op betere tijden te bieden. Ik stel me zo voor dat Garcet al vroeg soortgelijke voorstellingen heeft gehad. Het leven in de Borinage stond in het teken van het zware en gevaarlijke werk in het onderaardse labyrint van de mijnen, en dat moet zijn kinderlijke verbeelding in utopische richting hebben gedreven. Gevoed werd die verbeelding, net als bij Van Gogh (die hij overigens nergens noemt, namen van kunstenaars komen in zijn biografie sowieso niet voor) 'door de intensieve studie van natuur en Bijbel.

In 1930, op zijn achttiende, trekt Garcet, waarschijnlijk gedreven door armoede en werkloosheid, weg uit zijn geboortestreek, in noordelijke richting. Hij vindt werk als steenhouwer in de vuursteengroeve van Eben-Emael, een dorpje in het dal van de Jeker. Misschien had hij nog verder naar het noorden willen trekken, maar dat was in zekere zin uitgesloten: Eben-Emael is de laatste plaats waar nog Frans gesproken wordt. Het dorp ligt vrijwel op de taalgrens, een paar kilometer ten zuiden van Maastricht, niet ver van de beruchte Voerstreek, waar de taalstrijd tussen Walloniërs en Vlamingen sinds jaar en dag het hevigst woedt. Ook dat zal voor de jonge esperantist een reden zijn geweest zich hier te vestigen. Het is bovendien zeer waarschijnlijk dat de naam van het dorp een directe, magische aantrekkingskracht op Garcet heeft uitgeoefend: zou het woord Eben-Emael hem, de bijbellezer, niet onmiddellijk hebben doen denken aan Eben-Haëzer (of Eben-Ezer), de naam van de gedenksteen die Samuël (1, 7-12) oprichtte ter herinnering aan de overwinning van de Israëlieten op de Filistijnen? En zou dat hem, de religieus bevlogen steenhouwer, niet al snel op het idee hebben gebracht van een soortgelijke gedenksteen? Garcet beschouwt zich al heel jong als pacifistisch anarchist. Hij weigert dienst, gaat tijdens de oorlog in het verzet en wordt als spion gearresteerd. Na de oorlog blijkt zijn huis bij een bombardement te zijn vernietigd. In het beschermde natuurgebied aan de voet van de St.Pierre, vlakbij de steengroeve waarin hij werkt, koopt hij een stuk grond en bouwt daar eigenhandig een nieuwe woning. Bij gebrek aan geld voor bakstenen gebruikt hij een deel van zijn inmiddels omvangrijke vuurstenencollectie als bouw materiaal. Niet veel later, in 1952, begint hij met een handvol vrienden, precies boven de ingang van een verlaten mijn gang, aan de



bouw van zijn kasteel. Voor de buitenmuren gebruikt hij uitsluitend ruwe, veelvormige vuursteen, zij het nu niet zozeer uit armoede: hij is er inmiddels van overtuigd geraakt dat de geschiedenis van de mensheid op mysterieuze wijze is verbonden met die stenen. In 1963 is het kasteel klaar. Het is in zijn eigen woorden 'een monument tegen de anarchie van de oorlog en een gedenkteken voor de vrede.' Links van de poort graveert hij de woorden 'Liberté, Egalité Fraternité' (en verft de letters rood, omdat in de strijd voor de mensenrechten zoveel bloed vergoten is); rechts van de poort graveert hij de woorden 'Aimer, Penser, Créer' (en verft de letters groen, 'omdat het groeiwerkwoorden zijn.') Boven de poort komt de naam van 'de toren': Eben-Ezer.

De vuurstenen vormen het uitgangspunt van Garcets speculaties over een soort protogeologisch bestaan van de mens. Dat hij daarmee voorbijgaat aan alle antropologische evidenties omtrent de ouderdom en de evolutie van de menselijke soort, schijnt hem niet te deren. Garcet ziet in de vuurstenen gezichten: elke steen zou een afbeelding bevatten van een mensengezicht dat er miljoenen jaren geleden door beeldhouwers in is aangebracht. Hij is zo vriendelijk de bezoekers die die gezichten niet op eigen kracht ontdekken, een handje te helpen. In één van de museumzaaltjes boven in de toren, in het 'Silex Museum', heeft hij telkens exact boven de in vitrines uitgestalde stenen aquarellen met afbeeldingen van die stenen opgehangen, waarop de gaten, kerven en lijnen van de 'gezichten' tot sluitende patronen zijn uitgewerkt. Dat geeft die aquarellen iets merkwaardig tweeslachtigs: het vakmanschap waarmee ze zijn gemaakt, is onmiskenbaar - de grillige vormen van de stenen vragen om moeilijk te realiseren kleurnuances en licht- en schaduwpartijen -, de explicitering van wat die stenen alleen maar suggereren, doet je lacherig en beschaamd de andere kant uitkijken.

Garcet beschouwt 'de moderne mens' als een gedegeneerd wezen, uitsluitend geïnteresseerd in geld, oorlog en vrouwen; 'de vroegere mens' daarentegen zou maar één behoefte hebben gehad: scheppen, en de vuurstenen zouden dat bewijzen. Maar de vuurstenen bewijzen niets. Wel is onmiddellijk duidelijk dat ze zich met hun grillige veelvormigheid, hun gaten, putjes en rondingen, hun scherpe randen en puntige uitsteeksels, bij uitstek lenen voor antropomorfe fantasieën en projecties. In die stenen zie je wat je er graag in wilt zien, en vervolgens zal elke steen je gelijk bevestigen. Garcet is ook niet de eerste die in stenen gezichten ziet, integendeel, het lijkt hier te gaan om een van de oudste menselijke fantasieën: Ovidius maakt in Boek 1 van de *Metamorphosen*

melding van een naar eigen zeggen 'reeds lang bekend' verhaal, de mythe van Deucalion en Pyrrha, waarin uit stenen die zij 'volgens godsbevel' in hun voetsporen hebben gegooid, menselijke wezens groeien. 'Wij mensen zijn dan ook gehard en tegen veel bestand, / een wezenlijk bewijs van dat waaruit wij zijn geschapen.

Maar al is Garcet dan niet de eerste of de enige die gefascineerd raakte door de vormen en de kleuren van oeroude stenen, hij is wel één van de weinigen - facteur Cheval, de bouwer van het *Palais Idéal*, is nog zo iemand - die uit die fascinatie een heus levenswerk heeft opgebouwd, een 'oeuvre' zo propvol geheime en symbolische betekenissen dat het ontcijferen en ontraadselen daarvan opnieuw een levenswerk vereist. Dat maakt ook meteen het verschil duidelijk met die andere grote stenenverzamelaar: Roger Caillois. Waar Garcet zijn vuurstenen inlijft in een meer dan de hele geschiedenis omvattende betekenisstelsel (vastgelegd in een zesdelig boekwerk getiteld *L' Heptameron*), daar is Caillois, de strenge intellectueel, wars van elk antropomorfisme, ascetisch en terughoudend. In een van de laatste fragmenten uit zijn prachtige boek *Stenen* (1966) - en dat zijn in dit geval mineralen - geeft hij een septaria die een opvallende gelijkenis vertoont met een Chinees karakter deze ontvullende woorden in de mond: 'Ik beteken niets.' Weliswaar meende ook Caillois dat het universum een eenheid vormde, maar geenszins dankzij de organiserende en systematiserende ingreep van de mens, zijn bewondering voor de oudste stenen - vijftienduizend miljoen jaar oud en zijns inziens vergelijkbaar met de mooiste moderne sculpturen - wordt juist voor een groot deel ingegeven door het feit dat daar geen mensenhand aan te pas is gekomen.

Wil Caillois de poëzie van de stenen intact laten - hun raadsels onthullen door ze te verdubbelen in taal -, Garcet is er eerder op uit hun ongrijpbare poëzie in ondubbelzinnige mensentaal, de taal van de boodschap, de vermaning, de oproep, te vertalen. Hij maant mensen tot vreedzame bescheidenheid met tamelijk onbescheiden, want weinig aan hun verbeelding overlatende middelen.

En toch is Garcet geen profeet die hoog van de toren blaast. Hij maakt bij voorbeeld geen gebruik van de kunstwereld om zijn ideeën te propageren, hij verafschuwt die wereld juist zo consequent dat hij er zich in het geheel niet mee inlaat. Een uitzondering schijnt hij tot op heden alleen te hebben gemaakt voor een Maastrichtse galerie, en dan ook nog uitsluitend omdat men de betreffende expositie had voorzien van een pacifistische titel - 'Armistice' = 'Wapenstilstand' - die hem het gevoel moest geven dat de galerie de handel ondergeschikt maakte

aan de boodschap, zoals hij de kunst. Maar niet alleen Garcets kunstenaarsstatus, ook zijn profetenstatus heeft iets paradoxaals en ambivalents: enerzijds maakt hij een vrijmoedig en volstrekt eclectisch gebruik van namen, citaten en verhalen uit de bijbel, anderzijds zegt hij wars te zijn van elke leer die tot gehoorzaamheid dwingt. Alle geïnstitutionaliseerde vormen van geloof beschouwt hij zelfs zeer nadrukkelijk als verderfelijk; er is volgens hem nauwelijks een groter kwaad op aarde dan de R.K. Kerk, nauwelijks een perfider wezen dan de paus van Rome.

Inhoudelijk blijft Garcets profetisme rijkelijk vaag en ongeschikt om er wie dan ook mee te mobiliseren: hij gelooft niet in de definitieve overwinning van het kwaad; ooit zal 'het verstand' overwinnen, 'zoals het ook de verschrikkelijkste ziektes heeft overwonnen.' Voor iemand die zozeer leunt op religieuze teksten en zelfbedachte fantastische tradities mag dat een verrassende bevestiging van rationalisme en een onverwacht vertrouwen in de gevestigde wetenschap worden genoemd. Nee, deze profeet wil hoogstens 'aan het denken zetten', is niet uit op ziertjes, wil geen volgelingen, geen nieuwe sekte met Eben-Ezer als thuisbasis. Garcet lijkt eerder een hekel te hebben aan bezoekers dan dat hij ze lokt.

Iets ambivalents heeft ook het kasteel zelf. Het is op een dusdanige manier in het heuvellandschap gesitueerd dat een groot deel van de drieëndertig meter die het hoog is, onzichtbaar blijft, ook van dichtbij; de benedenverdiepingen zijn vanaf de landweg erheen niet te zien, ze gaan schuil in het ondoordringbare groen. Garcet lijkt een monumentaal gebouw te hebben willen aanleggen, een de streek dominerende, de mensen tot in de wijde omtrek in hun treurige bestaan troostende toren, en zich daar tegelijk een beetje voor te hebben gegeneerd, alsof hij bang was dat de profetenmantel hem toch niet als op het lijf gegoten zou zitten. In zijn volle omvang is Eben-Ezer alleen te bewonderen vanuit een lager gelegen, vanaf de weg slechts via een steil kronkelpaadje te bereiken tuin.

Garcet wil kennelijk vermijden dat zijn kasteel een soort toeristische trekpleister wordt. Niet vaker dan vijf of zes keer per jaar is het toegankelijk voor publiek. En dat is dan ook nog een concessie die de gemeente Eben-Emael hem heeft afgedwongen. Zij heeft hem, in ruil voor die openstelling, twee medewerkers ter beschikking gesteld, die hem en zijn zoons onder meer helpen met het inventariseren en rubriceren van zijn stenen, fossielen en aquarellen. Maar de bezoeker moet vooral niet denken dat hij erg welkom is, het 'Esperanto' op de zijdeur ten spijt. Bij de poort beneden in de tuin stuit hij op teksten die hem te kennen geven dat Garcet hem maar half vertrouwt: 'Tourisme = Vandalisme'. En: 'Deze stenen getuigen van het leven in alle tijden. Laat ze voor

zichzelf spreken. Schrijf er niets op. Maak niets kapot. Laat alles op zijn plaats'. Garcets wantrouwen blijkt niet ongegrond. 'Vooral met Hollanders,' zegt hij grijnzend, 'heeft hij slechte ervaringen, die stelen alles wat los of vast zit.' In zijn antropologische privénomenclatuur heeft hij die 'Hollandse' dief niet zonder sarcasme ingelijfd als 'Heerlenosaurus jansenii'.

Tot nu toe heb ik het steeds over het kasteel gehad, maar Garcet mijdt dat woord hardnekkig. Hij spreekt van 'het gebouw', 'de toren', Eben-Ezer. Vindt hij 'kasteel' te weinig bijbels klinken? Doet het woord hem teveel aan de middeleeuwen denken? Roept het ongewenste, want moeilijk met zijn pacifistische intenties te combineren associaties op met fort, burcht, vesting, verdedigingswallen?

Toch dringt het woord 'kasteel' zich onweerstaanbaar op, ook al wijkt dit bouwwerk in een belangrijk opzicht af van alle bestaande kastelen: op de vier ronde hoektorens staan evenzoveel reusachtige mythische dieren, gevleugelde wezens, cherubijnen volgens Garcet, ze staan op het punt om in de vier windrichtingen op te stijgen en 'hun boodschap van liefde en hoop te verspreiden over heel de aarde.' Maar dat is wat mij betreft een formulering achteraf: toen ik de vier wezens - stier, arend, leeuw en sfinx - voor het eerst zag, dacht ik niet aan iets engelachtigs maar aan iets monsterlijks, zo licht en transparant zien ze er niet uit, integendeel, ze hebben eerder iets zwaars en dreigends, iets heraldisch ook. Voor evenveel geld staan ze gereed zich vanaf hun kantelen met razend geweld op hun slachtoffers daar beneden te storten.

Met nadruk wijst Garcet erop dat Eben-Ezer, inclusief de viergevleugelde wezens, niet zomaar een willekeurige architectonische of artistieke creatie is. Alle aantallen (de getallen vier en zeven zijn heilig), maten en verhoudingen zijn gebaseerd op gegevens uit het Boek der Openbaring, of de Apokalyps, van Johannes. Dat geeft Eben-Ezer een zekere symbolische consistentie, ook al blijft



de niet-symbolische bijvoorbeeld de historische, de filosofische of de esthetische zin daarvan duister. Bovendien zijn de *vormen* van Eben-Ezer niet ontleend aan de Apokalyps. Ondanks al het verbale geweld waarmee Garcet zijn bouwwerk in de bijbelse traditie wil plaatsen, zie ik er toch vooral een kasteeltje in, of liever nog: een imitatie van zo'n middeleeuws slot zoals die in de negentiende en de vroege twintigste eeuw zoveel werden gebouwd door *nieuwe rijken die graag een adellijke komaf en zodoende ook een ondoorgrondelijk mythische herkomst van hun rijkdom suggereerden.*

Het boeiendste deel van het kasteel is de benedenruimte, de zaal der Cherubijnen. Hij maakt, bij binnenkomst, een overvolle en kakelbonte indruk. In het midden, als een symbolische zuil die het hele bouwwerk draagt, staan dezelfde 'cherubijnen' als op het dak, nu alleen verstrengeld tot één viervleugelig en vierkoppig wezen. *Alle wanden zijn van boven tot beneden beschilderd, vaak zijn het reliëfschilderijen, soms komen bepaalde elementen zover 'uit de wand' naar binnen dat ze zich verzelfstandigen tot driedimensionale objecten. We zien vreemd beschilderde, met symbolen bezaaide landkaarten; ruiters, engelen, veldheren, koningen; een enorme draak die met zijn gekartelde staart raketten de ruimte inslingert, met de bosjes tegelijk; een gigantisch opengeslagen boekwerk besmeurd met bloed; een zwaard, een weegschaal, een kandelaar, een boog en andere symbolen van geweld en gerechtigheid; en overal geheimzinnige, of liever geheimzinnigheid suggererende teksten en tekens.*

Verbazing, dat is de eerste indruk, maar al gauw wordt die vermengd met een soort lacherige gêne. De boodschap is te evident, de geleerdheid te willekeurig, het schilderwerk te onbeholpen, het geheel te kermisachtig. En toch heeft deze allesomvattende exegese van het verschijnsel mens, deze amateuristische poging het leed van de wereld tot in zijn diepste oorsprong en wezen te doorgronden en misschien zodoende te verzachten, ook iets ontroerends: waar haalt iemand de moed, het zelfvertrouwen en de energie vandaan om nagenoeg in zijn eentje, zonder enige professionele vorming en zonder commerciële bijbedoelingen zo'n gigantisch totaalwerk, vooruit dan maar, zo'n totaalwerk van een als kasteel vermomde, kleine, twintigste-eeuwse kathedraal uit de grond te stampen?

Duidelijk is wel waar Garcet zijn inspiratie vandaan heeft: het Boek der Openbaring van Johannes, andermaal. Patmos, het Griekse eiland waar Johannes zijn mysterieuze visioenen kreeg, is ook nadrukkelijk het epicentrum van Garcets visionaire blik op de wereld. Die keuze is begrijpelijk. Al die

cryptische en esoterische beelden, die verdubbelingen en die oudtestamentische allusies moeten hem wel bijzonder hebben gefascineerd. En natuurlijk heeft hij in de sociale context en de intenties van de Openbaring (de waarschuwing, de troost, de profetie) een vroege historische parallel gezien van alles wat hemzelf met zijn gedenksteen, zijn 'pierre de secours', voor ogen stond.

De Apokalyps van Johannes is waarschijnlijk aan het eind van de eerste eeuw ontstaan op Patmos, in de Romeinse provincie Asia (westelijk Klein-Azië). Het 'Boek' is gericht aan de zeven kerken van Asia: Efese, Smyrna, Pérgamum, Tyatira, Sardes, Filadélfia en Laodicéa- de namen die we, vaak via een sterrenbeeldachtige boog of kandelaar met elkaar verbonden, ook bij Garcet om de haverklap tegenkomen. Asia was toentertijd de dichtstbevolkte en stedenrijkste provincie van het Rijk en het belangrijkste bolwerk van de christenen. Het was de tijd dat de christenen het wel al zwaar te verduren hadden, vooral in Rome (Nero), maar nog niet blootstonden aan systematische vervolging. Op die situatie loopt Johannes vooruit. Hij voorziet een eindstrijd tussen de Babylonische antichrist (Babylon staat voor Rome) en de Bruid van het Lam. Zijn Apokalyps kan worden gelezen als een document van verzet, bedoeld om de vervolgte christenen hoop en troost te bieden.

'Ik ken uw verdrukking en armoede - ofschoon gij rijk zijt - en de last ervan hen die zich Joden noemen en het niet zijn, maar een synagoge van de Satan. Vrees niet het lijden dat u wacht. Zie, de duivel zal sommigen van u in de gevangenis werpen om u te beproeven, en gij zult een verdrukking verduren van tien dagen. Wees getrouw tot de dood en Ik zal u de kroon des levens geven.' (Apokalyps 2, 9-10).

Johannes profeteert de ondergang van het machtige, corrupte en decadente Babylon: 'Want alle volken hebben de wijn van haar ontucht gedronken, en de koningen der aarde hebben ontucht met haar bedreven, en de kooplieden der aarde zijn rijk geworden van haar mateloze weelde. Toen hoorde ik een andere stem uit de hemel zeggen: 'Vertrek, mijn volk, verlaat de Stad, opdat gij niet deelt in haar zonden en geen deel krijgt aan haar plagen. Want haar zonden hebben zich opgestapeld tot aan de hemel, en God heeft zich haar ongerechtigheden herinnerd. (...) Daarom zullen op één dag haar plagen komen, dood en rouw en honger, en zij zal door het vuur worden verteerd. Want sterk is God, de Heer, die haar heeft gevonnist.' (Apokalyps, 18, 3-8).

Vrijwel alle beelden in de zaal der Cherubijnen zijn afkomstig uit deze teksten. Garcet heeft ze alleen zeer vrijmoedig geïnterpreteerd. Het apokalyptische Beest is bij hem niet meer de Romeinse antichrist, maar de

drakerige incarnatie van alle domheid en geweld, waartoe dan ook de Kerk van Rome gerekend moet worden. De pauselijke tiara onder de geopende drakenmuil spreekt duidelijke taal: de Kerk heeft zich, eenmaal aan de macht, niet minder gewelddadig gedragen als haar vroegere onderdrukkers. Links van het Beest bevindt zich het Boek der Oorlogen: een perkamentrol volgeschreven van plafond tot bodem, van Sodom en Gomorrah tot Hiroshima. Rechts van het Beest het Boek des Levens, waarin de namen staan van degenen die zich verre hebben gehouden van Babylon, die zich niet hebben 'bedronken aan de wijn van haar ontucht' en onschuldig zijn aan 'het bloed (...) van de profeten en de heiligen, en van allen die geslacht zijn op de aarde.'

In de buurt van dit boek bevindt zich een maquette van de onderaardse labyrintische stad, die in het levenswerk van Garcet zo'n fundamentele, maar ook hoogst geheimzinnige rol speelt. 'Gebed voor een gestorven stad,' staat erbij, het model voor Garcets utopie ligt, als altijd, in een oeroud verleden. *Opmerkelijk is dat dit uit twee lagen bestaande schaalmodel, benedengronds de stad, bovengronds de woestenij, van maagdelijk witte gips is gemaakt, zodat het reminiscenties oproept aan het werk van Segal, Oldenburg en Christo, hoe onwaarschijnlijk het ook is dat Garcet dat kent. Zijn Thebah (de verwijzing naar Thebe Griekenland? Egypte? lijkt willekeurig) is de witte tegenhanger van het zwarte mijngangenstelsel uit de Borinage: geen helse onderwereld, maar een utopische droomstad. Thebah is een mijnwerkersdroom. Het is ook de droom van de onbereikbaarheid, de droom van de ultieme geborgenheid, de droom van de oorsprong.*

Het verbaast me niet dat het eigenlijke Thebah, het ondergrondse labyrint onder het kasteel, niet toegankelijk is voor publiek. Wij moeten het doen met de maquette, en die geeft een duidelijk beeld van wat zich onder het kasteel, over een oppervlakte van naar schatting honderd bij honderd meter, bevindt. Het is een netwerk van grotendeels rechthoekige gangen, straten en pleinen, vermoedelijk eerder door symbolische dan door stadsarchitectonische wetten gestructureerd. Het geheel oogt, althans van bovenaf, overzichtelijk. Toch heeft het om de 'Cour intérieure' aangelegde gangenstelsel ook iets van een verdedigingsgordel. Alleen in het binnenste, eerder baarmoeder dan hart, is men volkomen veilig. De utopische stad is een Verboden Stad. Mocht het kasteel ooit worden veroverd door het Beest, dan moet Garcet zich ondergronds nog in veiligheid kunnen brengen.

Eben-Ezer is een droom in steen. Maar Eben-Ezer is ook een versteende droom,

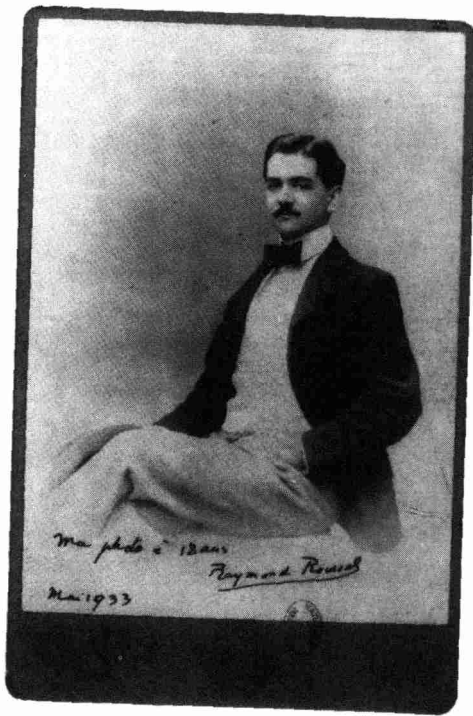
en daarin lijkt dit monument, ongewild, op zijn vijand: de Kerk van Rome.

De R.K. Kerk is de verstening van de oorspronkelijke droom van een christelijke gemeenschap. 'Zie, Ik kom spoedig, en mijn loon breng Ik mee, om ieder te vergelden naar zijn werk,' zei Christus volgens Johannes, 'zalig zij die hun klederen wassen. Zij zullen recht krijgen op de boom des levens en door de poorten mogen ingaan in de Stad' (Apokalyps 22, 12-14). Maar zo spoedig was dat niet. De onderdrukte en vervolgde sekten in Klein-Azië en elders moesten wennen aan het idee dat hun bevrijding werd verdaagd naar een verre toekomst, een toekomst *na* dit leven. Steeds meer blokkeerde de zich totalitair organiserende Kerk met haar strenge hiërarchie, haar priesters, haar bindende tekstexegese en haar uiterlijk vertoon, het zicht op bevrijdende openingen in het hier en nu, wie daarnaar zocht kreeg met haar spionnen, haar banbliksems, haar geweldsapparaat te maken.

De profeet van Eben-Emael lijkt dat hele mechanisme te doorzien, maar beschikt niet over een ander vocabulaire dan dat van de aangeklaagde partij. Dat hij volkomen buiten de gevestigde wereld van de kunst, de filosofie en de politiek staat, is zijn kracht, het geeft hem de vrijheid zich op thema's en samenhangen te concentreren die daar allang als te hoog gegrepen gelden, maar het is tegelijk zijn zwakte. Eben-Ezer maakt duidelijk dat zijn profetenesperanto een te logge, te arme, te kunstmatige, te gesloten, te weinig flexibele taal is, ongeschikt voor creatieve, verrassende, werkelijk ontwapenende wendingen, wendingen die de bezoeker plotseling alles uit handen slaan, hem even in de roes van het voorgeboortelijke niets brengen en hem nieuwe levensenergie schenken.

Garcets 'stenen boodschap' (de woorden zijn van hemzelf) staat er vreemd bij in dit landschap, maar in zekere zin nog niet vreemd genoeg. In deze streek zijn de laatste tien, twintig jaar talloze huizen gebouwd -in lintbebouwing buiten de steden en de dorpen- die allemaal iets hebben van een versteende droom, juist omdat ze zo graag een stenen boodschap zijn. Die boodschap luidt stevast: kijk eens hoe imposant en rijk wij zijn! De droom is vrijwel zonder uitzondering zoveelstehands en armetierig. Het is de droom van de kleine man die zich kasteelheer waant. Die huizen zijn opzichtige bakbeesten, vaak voorzien van kasteelachtige elementen of verwijzingen daarnaar: oprit met poort, ringmuren, hoektorens, torenkamertjes, kantelen, ronde donjons; de muren zijn uitgevoerd in zogenaamd ruw metselwerk; en menige tuin is verrijkt met een vredesteek: een Venus, een hert, een zwaan, een paard in steen, op zijn minst allemaal levensgroot. Uiteindelijk blijkt Robert Garcet toch nog te zeer een profeet in eigen land.





# Raymond Roussel en de zuiverheid van de kunst

Sjef Houppermans

Het werk van Raymond Roussel (1877-1933) is nauw verwant aan de wereld van het circus, van het traditionele circus zoals dat van Darix Togni dat in de zomer van 1994 Nederland bezocht. Elementaire gevoelens van passie, huivering en doodsverachting gaan gepaard met een uiterste precisie in de uitvoering van de 'acts'. De optredens van de dieren tonen aan dat ook de primitieve oerkrachten hier beheersbaar worden gemaakt: de olifant telt, de tijger springt door de brandende hoepel en de bisons figureren in een wildwest-scène. Twee optredens deden heel in het bijzonder aan Roussel denken: de clou van de voorstelling allereerst, waarbij Davio Togni met een ouistiti op zijn schouder achter op de rug van de indrukwekkende witte neushoorn springt waarop ook al een luipaard heeft plaatsgenomen. Vruchtbaarheid, snelheid en slimheid worden door mensenhand in een 'fantastische' combinatie bijeengebracht. Het tweede onderdeel waar ik op doel is eigenlijk het omgedraaide: werden bij de optredens met dieren deze als het ware tot denkende wezens, in de act van de vrouw die deze keer niet wordt doorgezaagd maar volledig 'opgedraaid' is deze laatste tot een naar gelieven manipuleerbaar voorwerp geworden. Ook hier luidt de wet: 'beheersbaarheid' tot het uiterste. Maar -zoals de kindermonden fluisteren- hier moet een 'truc' in het spel zijn. In zekere zin gaat het daarbij om een soort superuitvinding maar dan eentje zonder enig praktisch nut, waarvan de schoonheid berust op zijn perfecte zinloosheid.

Het schrijven van Roussel berust ook op zo'n truc, wat hij in zijn posthume boek *Comment j'ai écrit certains de mes livres* een 'procédé' noemt. Dit procédé brengt in de taal en in de verhalen die daarmee worden opgebouwd de meest ongehooorde combinaties en verwickelingen tot stand -waarbij het geen toeval is dat het net de nummers van een circus zijn die daarvan in één van zijn belangrijkste romans, *Impressions d'Afrique*, de concrete invulling vormen. Het procédé is volgens Roussels eigen woorden een soort rijm (in een aantal dichtwerken vervangt dan ook de rijm dwang het procédé), en heeft zich ontwikkeld volgens drie stadia. Eerst nam de auteur twee zinnestukjes die er exact hetzelfde uitzagen op een letter na en die in feite een reeks homonymen vergezeld van een paronym bevatten. Het bekendste voorbeeld luidt als volgt: "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard" (de krijtletters op de randen van het oude biljart) en heeft als pendant: "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard" (de brieven van de blanke over de bendes van de oude plunderaar). Het verhaal dat hieruit voortvloeit heeft als opzet die twee zinnen, respectievelijk als eerste en als laatste, op zo logisch mogelijke wijze met elkaar te verbinden: in dit geval door het beschrijven van een gezelschapsspel waarbij een soort

geheimschrift op het biljart het verhaal van een gegijzelde ontdekkingsreiziger vertelt.

Deze geschiedenis zou ook het uitgangspunt vormen van de roman *Impressions d'Afrique* uit 1910 waarin naast de kleurrijke wederwaardigheden betreffende inlandse dynastieën een grote stoet gegijzelde buitenlanders als 'tijdverdrijf' een voorstelling verzorgd met hun fraaiste uitvindingen of hun prachtigste shownummers. Het procédé wordt dan in zijn tweede vorm toegepast: van een combinatie van twee woorden verbonden door 'à' wordt het homonyme koppel gebruikt om de tekst te 'voeden', terwijl de vertrekformule niet meer in het verhaal voorkomt, maar als het ware in de mysterieuze diepte van de tekst begraven ligt. In de romantekst spelen dus de bendes van de oorlogsheer Yaour een prominente rol, maar het biljart is helemaal verdwenen. Door telkens nieuwe series homonymen toe te voegen wordt de romanstof verder uitgebouwd: een 'louche à envie' (een soeplepel die doet watertanden) brengt een 'louche à envie' voort gezien als een loensende prinses met een moedervlek op haar voorhoofd en een 'mou raille' (een slapping die spotternij opwekt) levert een spoorlijntje (rails) op gevormd van kalfslong (mou). Als op deze laatste ook nog eens een sculptuur van baleinen gaat rijden (vrucht van een volgende combinatie) en dit geheel in de toneelversie van *Impressions d'Afrique* in 1912 op de wildwest-scène van het Théâtre Fémina verschijnt reageert 'le tout Paris' met verbijstering (en de toekomstige surrealisten worden erdoor gefascineerd). Vooral bij het schrijven van zijn tweede grote roman *Locus Solus* en van de toneelstukken *L'Etoile au Front* en *La Poussière de Soleils* gebruikte Roussel later een geëvolueerde vorm van zijn procédé waarbij hij een uitdrukking of bijvoorbeeld een versregel in stukjes hakte om een dubbelganger te krijgen die het materiaal van een episode kon aanleveren. Zo wordt "Au clair de la lune mon ami Pierrot" tot: "eau glaire de la l'anémone à midi négro" wat een oosters liefdesverhaal zal stofferen met een waterval, bedwelmende bloemen, een zwarte bediende en veel zon. Wie opmerkt dat Roussel hier nogal vrij omgaat met het homofonie-beginsel heeft natuurlijk gelijk: de gewenste verhaalelementen hebben ongetwijfeld hun terugslag op de behandeling van het basismateriaal.

Toch heeft het Procédé voor Roussel tot op zekere hoogte een dwingend karakter gehad en kunnen wij ook wat hem betreft met de filosoof Gilles Deleuze stellen dat 'de psychose en zijn taal onlosmakelijk verbonden zijn met het 'procédé linguistique', (in *Clinique et critique*). Deleuze schrijft dan verder: 'De problematiek van het procédé heeft, in de psychose, de problematiek van het

betekenisgeven en van de verdringing vervangen.' Hij stelt dit zo naar aanleiding van het werk van Louis Wolfson, die door allerlei elementaire teksten uit zijn moedertaal (Engels) via speciale technieken om te zetten in een collage van andere talen, naar een onmogelijke losmaking van de moeder zoekt. Deleuze maakt zelf in zijn studie de vergelijking met Roussel en zijn 'schizofrene' procédé. Dat doet ook Michel Foucault in zijn inleiding op *La grammaire logique* van Jean Pierre Brisset. Deze laatste gebruikt eveneens de homofonie om de oorsprong van de taal te traceren, maar door het naar alle kanten uitdijende karakter van zijn associaties is er geen sprake van een rechtlijnige afstamming maar van een ranonkelachtige woekering. Maar, stelt Foucault, er is geen sprake van een klinisch te definiëren 'fuite des idées', een vlucht in de gedachtenwereld ver van de werkelijkheid; integendeel: de materialiteit van de woorden voert ze terug naar het lichaam, de herhaling van de klanken 'plaatst de woorden weer in de mond en rond het geslacht'. Dit is ook wat het procédé van Roussel bewerkstelligt: de formalistische kunstgreep wordt uitgebuit (bewust of onbewust) om een aanvaardbare formule te scheppen die het mogelijk maakt de fantasieën van het verlangen onder woorden te brengen. Het is als bij de grap ('Witz') zoals Freud die bestudeert: een woordspeling scheidt een vehikel voor een ontlading van (onbewust) verlangen.

Het verschil tussen Wolfson, Brisset en Roussel is misschien dat zoals Deleuze stelt alleen voor de laatste van een kunstwerk kan worden gesproken, omdat bij hem 'de afstand tussen de vertrekzin en zijn omvorming opgevuld wordt met een overvloed aan wonderbaarlijke verhalen die het vertrekpunt steeds verder weg schuiven en uiteindelijk volledig afdekken.' Het procédé is van een obsessie tot een vertrekpunt voor sublimatie geworden in zekere zin.

Het blijft echter zeer de vraag of hier precieze grenzen aan te geven zijn tussen kunst en waanzinteksten. Dat is in elk geval wat de theoretici van de 'Art brut' -vooral Dubuffet en Thévoz- afwijzen. Dubuffet spreekt van een 'volkomen pure, spontane brute, artistieke werkwijze, die door de kunstenaar in al zijn fasen opnieuw wordt uitgevonden enkel en alleen uitgaand van zijn eigen impulsen'. Thévoz preciseerd in *Le langage de la rupture*, dat de kunstenaars die hij onder de literaire tak van de 'Art brut' rangschikt (zoals Jules Doudin, Sylvain Lecoq of Jeanne Tripier<sup>(1)</sup>) allen als doel hebben het taalsysteem te wijzigen om het aan te passen aan hun eigen manier van denken, om de moedertaal die zij als een dwangbuis ervaren open te breken. Over het algemeen, voegt Thévoz toe, zijn de auteurs eigenaardige, marginale figuren, die niet onontwikkeld zijn in de eigenlijke zin, maar die zich weerbarstig opstellen tegenover cultuur in het

algemeen, zoals die door de taal overgedragen wordt en door de literatuur als instelling. Hij stelt dan verder dat een aantal 'grote' schrijvers in eenzelfde traditie geplaatst kan worden wat betreft de volstrekt eigenzinnige wijze waarop ze hun vindingrijkheid op de taal loslaten en hij noemt b.v. Rabelais, Joyce, Carroll, Artaud en Roussel. Om toch een soort scheiding aan te brengen spreekt Thévoz dan voor deze laatste groep over hun 'bilinguisme', hun tweetaligheid, waarmee hij vooral lijkt te bedoelen dat ze in staat zijn afstand te nemen tot hun eigen 'vervoeringen' en niet volkomen opgaan in hun 'procédé'. Maar zeker wanneer men aan een Artaud en een Roussel denkt is het moeilijk deze scheiding overal in hun leven en werk door te voeren.

Een ander belangrijk verschilpunt tussen de 'gevestigde' kunstenaars en de Art brut is gelegen in het feit dat deze laatste zich niet richt naar de normen van de literaire instituten; het woord 'brut' duidt vooral ook hierop: deze schrijvers laten spontaan hun inspiratie uit zichzelf opborrelen zonder rekening te houden met geïnstitutionaliseerde regels. Het moge duidelijk zijn dat ook dit principe gerelativeerd dient te worden: eenieder die heeft leren schrijven en lezen is ook altijd tot op zekere hoogte ingebed in de culturele traditie. Wanneer wij echter bij Roussel terugkomen doen wij m.b.t. dit criterium een verrassende constatering: wanneer de Art brut zoveel mogelijk de conventies negeert, dan treffen wij bij Roussel net een opvallende hunkering aan naar inpassing binnen de literaire traditie. Hij laat overal blijken dat de literaire glorie van een Victor Hugo en van een Jules Verne zijn hoogste ideaal vormt en zowel in zijn vormgeving als in zijn thematiek volgt hij overal de Franse literaire gebruiken trouw na. Maar het meest fascinerende is dan weer net dat hij hierin onverdroten tot het uiterste voortgaat: zijn alexandrijnen geven een pompeuze aankleding aan de meest banale opsommingen van alledaagse zaken; zijn verzen zitten vol met de meest gruwelijke stoplappen en doorgesleten rijmen; zijn verhaalmotieven houden niet op de ene larmoyante liefdesgeschiedenis op de andere gruwelijke familievete te stapelen in een harde kleurzetting waarvan Gilbert en George nog zouden opkijken; de clichés vliegen je om de oren als het om de erkenning van de uitverkorene gaat, of om de voortreffelijkheid van de schier eindeloze stoet uitvinders en kunstmakers, en de stijl is opzettelijk zo 'droog' mogelijk.

Roussel is hierin de tegenpool van zijn decadente tijdgenoten die in de 'Belle Epoque' vooral blij gaven van hun zelfvoldane cynisme tegenover het traditionele cultuurgoed dat ze van wat ultieme tierlantijntjes voorzien; hij lijkt met een kinderlijke naïviteit te geloven in de culturele erfenis zoals een kind gelooft in sprookjes en daarom ook kan Philippe Kerbellec in

*Raymond Roussel -au cannibale affable* stellen dat deze schrijver zonder metaforen "puur is gebleven als een kind". Een minzame 'primitief' dus in zijn ongereptheid, maar daardoorheen ook een 'cannibale à fable', die door zijn ambivalente positie aan de borst van de muze (zich voedend, maar 'sadistisch' bijtend tegelijk) de fraaie allegorische figuren van de negentiende-eeuwse kunst verscheurd en verbrijzeld. Het zij gezegd dat hierdoor ook het ironische gehalte van zijn boeken, althans voor de postmoderne lezer, bijzonder hoog is. Het is het soort kunst waarvan Lacan zou zeggen dat de waarheidsgetrouwheid ervan zo groot is dat de waarheid erin zijn fictieve grondslag laat zien. De totale zichtbaarheid van Roussels wereld '*crève les yeux*' (is zo duidelijk dat het de ogen uitsteekt). In deze zin zou Roussel tot de koning van de Art brut geproclameerd kunnen worden, zoals de puurste champagne 'brut de brut' mag heten.

Raymond Roussel leidde een tamelijk excentriek leven; als zoon van een puissant rijke beurshandelaar kon hij zijn hele leven rentenieren en zijn geld voor een groot gedeelte besteden aan het in eigen beheer uitgeven van zijn boeken en het financieren van de opvoeringen van zijn toneelstukken. Hij trouwde nooit, maar hield er wel een *maitresse* op na, omdat dat zo hoorde in die kringen, maar evenzeer als dekmantel voor zijn homoseksuele voorkeuren. Hij bouwde verder zelf een soort mythe rond zijn persoon op door zijn fameuze maaltijden 'drie-in-één', waarbij tientallen uitgebreide gangen aan tafel verschenen en waarvoor zijn Rolls Royces verse producten uit Zuid-Frankrijk aanvoerden; door zijn afkeer van wat niet perfect was: zijn kleding moest elke dag volledig nieuw zijn en in de lievelingsoperettes en toneelstukken, die hij tientallen malen achter elkaar ging bekijken, verwachtte hij dat alles steeds volmaakt identiek zou zijn. Hij hoopte zo ook de perfecte glorie te bereiken als kunstenaar en hij was hier zelf volstrekt zeker van, want al als negentienjarige had hij bij het schrijven van *La Doublure* een geweldige ervaring van lichamelijke en geestelijke extase gehad. Alleen: deze ervaring vertaalde zich niet naar het publiek toe, en dit is waarschijnlijk een van de redenen waarom hij steeds vaker een beroep zou doen op allerlei slaappillen en andere verdovende middelen. Vermoedelijk ook is zijn dood in Palermo op 14 juli 1933 (zijn 'jour de gloire') te wijten aan een overdosis.

Deze biografische gegevens mogen echter niet doen vergeten dat Roussel voornamelijk heeft geleefd voor zijn boeken, waarop hij eindeloos heeft gezwoegd. De beste oplossingen voor zijn geestelijke problemen heeft hij trouwens waarschijnlijk ook gevonden in het schrijven. Daarnaast nam hij zijn toevlucht tot de psychiater Pierre Janet, maar het is kenmerkend dat hij een

aantal gegevens over diens behandelingen zoals de dokter die gepubliceerd had, overnam in zijn 'heroïsche' levensbeschrijving in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Janet noemt hem dan Martial naar het hoofdpersonage van *Locus Solus* en in die rol mag men aannemen is Roussel de ongenaakbare, die zelf de unieke plaats creëert en inricht waar hij heerst als een absolute vorst van absolute wetenschap.

In *Locus Solus* wordt ook in geuren en kleuren een geschiedenis van geestesziekte en genezing beschreven die goed kan dienen om de verschillende aspecten van Roussel waarover hier tot nu toe gesproken is te illustreren. Op zijn landgoed 'Locus Solus' leidt de geleerde Martial Canterel zijn gasten rond om hen te laten genieten van de bezichtiging van allerlei uitvindingen en kostbare verzamelobjecten, zoals de Grote Diamant gevuld met water waarin men kan ademen en waar o.a. het babbelende hoofd van Danton, de wondermooie danseres Faustine en wedstrijdrijdende zeepaardjes voortbewegen; of zoals de ijskastruimten waarin weer tot leven gewekte kadavers topscènes uit hun vroegere bestaan opvoeren die tot menige verrassende ontdekking leiden. Verderop kan men nog kennis maken met de verzenspuwende haan Mopsus en de musicerende insecten van een waarzegster, maar onze aandacht gaat vooral uit naar een ruim verblijf met een gouden hek ervoor dat wat apart ligt in het park en waar ene Lucius Egroïzard aan het werk is in navolging van Leonardo da Vinci om diverse kunstvoorwerpen te creëren die hem mogelijk kunnen genezen van zijn waanzin. Tijdens een verblijf in Engeland werd hij met zijn gezin aangevallen door de beruchte 'Red-Gang'. Om zich te verdedigen heeft hij toen de bendeleider een oog uitgestoken. Deze neemt wraak door aan zijn bandieten de opdracht te geven het kleine dochtertje van Lucius en zijn vrouw Florine, Gillette, ter dood te brengen. Die gebeurtenis is de oorzaak van de waanzin van Egroïzard. Canterel is ervan overtuigd dat een perfecte reconstructie van wat hij verloren heeft zijn verstand kan teruggeven aan de kunstenaar. Als de herhaling volmaakt is, is het geen nabootsing meer, maar een nieuwe waarheid, de enige waarheid voortaan, lijkt hij met Roussel te impliceren. Deze dwangherhaling wordt toegepast op de belangrijkste gegevens uit het leven van Gillette: de samenstelling van haar baby-uitzet (met een heel speciale chemische naaimethode); de doop van het kind en de dans die de bandieten uitvoerden om de baby te vertrappen. Dat laatste gebeurt door middel van ballonnetjespoppen die de *gigue* in kwestie (de 'Sir Roger de Coverley') uitvoeren boven een dun metalen net waardoorheen warme lucht in heel precieze stromen wordt geblazen, en tevens wordt de dans uitgevoerd door een twaalftal haren die heen

en weer springen op de verder kale schedel van Lucius. Tenslotte is het sluitstuk van de operatie het terugvinden van de stem waarvoor een geraffineerd soort opname wordt verwezenlijkt door middel van was.

De hele tekst van Roussel legt er de nadruk op dat iets verloren is gegaan en dat het schrijven het mogelijk maakt om dat terug te vinden of althans het perspectief hiertoe te openen (want we verlaten Lucius voordat hij echt geneest, maar volgens Canterel is dat nog slechts een kwestie van -korte- tijd). Deze terug te vinden eenheid is ook van toepassing op de taal, want hier zoals elders is het hele verhaal gebaseerd op de producten van het eerder beschreven procédé. Alleen weten we niet welke woorden hier onder de tekst verborgen zijn want Roussel gaf slechts een beperkt aantal voorbeelden in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Men zou bijvoorbeeld kunnen veronderstellen dat het woord 'layette' -voor uitzet- het sleutelwoord 'trousseau' vervangt -dat dezelfde betekenis van 'uitzet' kan hebben naast b.v. die van 'sleutelbos' in 'trousseau de clés'(2). De brokstukken van het verpulverde sleutelwoord vinden wij overal terug in de omliggende tekst: 'sauts' -de sprongen van de poppetjes, de naald en de haren- en 'trous' -de gaten in de schedel, bij het naaien en op de plaat, maar ook het gat uit de 'oerscène', dat van het uitgestoken oog. Deze laatste verbeeldt mogelijk de 'castratie' -de mislukking, het verlies van de eigen oogappel, van Gillette dus, met haar scheermesnaam als dreigende zelfcastratie. Lucius strijdt tegen de gecasteerde taal waar diepere noodzaak van betekenis vervangen is door gebruik naar afspraak uitgaande van een *arbitraire* band tussen betekenis en betekenaar. Misschien is het mogelijk met een kunstwerk (waarbij 'l'art' hier ook heel concreet ingevuld wordt door gebruik te maken van een 'règle de lard' - een lineaal van spek- om de juiste criteria te ontdekken) het wonder te bewerkstelligen, te weten dat een woord, hét woord, de ogen weer opent, het leven teruggeeft. Dat is de betekenis van het laatste deel van deze scène waarin Lucius de stem van Gillette terugvindt in de woorden die de zangeres Malvina heeft gezongen: "O... Rebecca" wat we misschien mogen lezen als "O rebecca" - O liet van zich horen-, anders gezegd: uit de leegte klonk een stem op die de tekst met zijn verlangen vervult. In de kern definieert Lucius zo het zich herhalende, zijn plaats in het dodenrijk enerzijds en de wijze waarop de herhaling verschil en dus beweging in een tekst brengt anderzijds. De puurheid van Roussel berust in zijn absolute geloof in uiteindelijk succes, maar ze is ook de puurheid van een 'engel des doods'.

Canterel had perfect begrepen hoe hij zijn zieke behandelen moest: "Om Lucius alle rust en stilte te bezorgen, liet hij snel op een hoogte in het park een



eenvoudig vertrek installeren met een summiere meubilering, zonder een andere uitgang dan een groot hek uit twee delen dat zich aan de voorkant bevond en uitzicht gaf op wijde bossen, unieke en rustgevende horizon die prachtig groen was zover het oog reikte -à perte de vue". Op een subtiele wijze wordt Lucius zo op het spoor gezet van de associaties die zijn 'performance' mogelijk zullen maken: de 'grille' wordt hernomen (van hek tot 'net', met tevens een verwijzing naar 'grille' als interpretatieschema), en het groen zal een belangrijke rol spelen; maar vooral zal de 'perte de vue' de kern van de analyse aanreiken.

Roussel is een literaire extremist en overall klinken in zijn verhalen de echo's door van de terreur en de extase die de absolute noodzaak van het schrijven voeden. Deze teksten zijn veel machtiger dan de schema's van de psychiaters en het is vanuit de verbintenis tussen taal en verlangen in dit soort literatuur dat de psychoanalyse een stem kon krijgen (de *Gradiva* van Jensen is ook zo'n verhaal bijvoorbeeld). Ook op andere plaatsen in zijn romans voert Roussel regelmatig geesteszieken op die genezing vinden doordat de juiste koppelingen tot stand worden gebracht, doordat de vervreemde taal op dichterlijke wijze opnieuw zinvol wordt. Zo is er in *Locus Solus* het relaas van Duhl-Séroul -welke naam die van Roussel lijkt te omvatten- die tijdens aanvallen van waanzin vanwege menstruatieproblemen het bloed van haar onderdanen rijkelijk laat vloeien. Op een goede dag gedijt echter in de aarden hand van een beeld van een jongeling die de eenheid der natie voorstelt een plantje, de zeealsem, die het 'semen-contra' voortbrengt. Door deze zaadjes te eten wordt de doodzaaiende discontinuïteit opgeheven en breekt een glorieuze tijd van voorspoed aan.

In *Impressions d'Afrique* is de intelligentste van de jonge Afrikanen, Séil-Kor, bij een ongeluk door een steen op zijn hoofd getroffen en sindsdien hevig in de war. Hij zal genezen doordat met projecties zijn geheugen gereactiveerd wordt. Natuurlijk gebeurt dit door weer die liefdesscènes op te roepen die een sentimenteel hoogtepunt in zijn bestaan vormden. Hij was namelijk hevig verliefd op de dochter van zijn Europese beschermer en deze gevoelens bleven niet onbeantwoord. Enkele kernscènes van zijn verhouding- verbintenis met deze Nina brengen de verwachte genezing. Maar ook hier blijkt dat deze geliefde intussen door een veelbetekenende ziekte ('un refroidissement' -een afkoeling, een kou) overleden is en dat de hernieuwde eenheid in feite wortelt in de dood. Liefde en vereniging zijn verstrengeld met de dood en komen slechts terug in een totaalillusie, echter dan de waarheid, voorbij aan alle waanzin. Voor dit laatste geval geeft Roussel in *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de volgende sleutel: "1. *Marquise* (dame) à *illusions* (une marquise ayant gardé des illusions);

2. marquise (toit en saillie) à *illusions* (mirages); d'où la marquise sous laquelle Séil-Kor voit défiler toutes sortes d'images." De markies waaronder de genezingbrengende projecties plaatsvinden kan dit alleen bewerkstelligen doordat in de verborgen diepten van de tekst een markiezin verbleef met grootse dromen. De verborgen kracht die genezing brengt is geënt op een familieroman vol adel en glorie (en verderop in *Comment...* weerklinkt als een curieuze tweede echo de opsomming van grote namen uit zijn familie die Roussel toevoegt).

De schittering en de luister van de holoscopische beelden die alles doen vergeten om terug te keren naar een wereld zonder scheiding en verwarring : dat is wat Roussel wilde schrijven en waarin ook de echte lezer van Roussel kan terugkeren als hij de cirkel binnenstapt en toegeeft aan de betovering. 'Vis circensis omnia vincit' staat voorop de circustent of zoals Cocteau dichtte:

On peut voler à ton âge  
Le cirque est un cerf-volant  
Sur ses voiles, sur ses cordages,  
Volent les voleurs d'enfants.

Noten.

1. Een bloemlezing van deze en andere teksten kan men vinden in Michel Thévoz, 1997
2. Met het gebruik van een -verborgen- woord als 'sleutelbos' zou Roussel dan ook zoals vaak zinspelen op het cryptogramkarakter van zijn tekst. Het woord 'trousseau' zelf verschijnt ook niet in de tweede betekenis ('uitzet') in de tekst maar levert een hele serie woorden op die ermee verbonden zijn zoals allereerst 'Layette'. Dit is conform aan wat er gebeurt in het geval van wel door Roussel gegeven voorbeelden.

## Een besloten tovertuin.

### Over de poëzie van Arno Breekveld

Atte Jongstra

Eén van zijn psychiaters schreef me eens dat het weliswaar tegen de medische zeden en gebruiken indruist, maar dat hij me desondanks wilde toevertrouwen dat er bij de geboorte van Arno Breekveld 'iets danig mis is gegaan'. Patient B. was zeer traag het geboortekanaal gepasseerd.

'Dit gaf hem gelegenheid stil te staan bij vragen omtrent de rol die hij moest gaan vervullen, zijn identiteit. Deze gedachtengang heeft meerdere minuten in beslag genomen. Dat is lang voor een kind in nataal stadium. B.'s vooruitzichten moeten hoe langer hoe somberder zijn geworden, tenslotte kwam hij blauw van benauwdheid ter wereld. Ik heb dit opgemaakt uit zijn geboortedossier, waarin mijn gynaecologische collega tenslotte nog opmerkte dat dit de eerste casus was, waarbij het verplegend personeel een pasgeboren baby moest verhinderen onmiddellijk terug te keren naar de moederschoot. Dat de toeziende geneesheer destijds de moeder niet heeft gewaarschuwd veel aandacht aan dit kind te besteden acht ik een ernstige medische fout. B. kreeg in zijn jeugd wat ieder normaal kind aan attentie verdient. Dat kon niet goed gaan en het ging niet goed, anders zou ik hem nooit op de wijze hebben leren kennen als ik nu heb gedaan.'

Arno Breekveld (Bunnik, 1966) begon in zijn puberteit te lijden aan schizofrenie. Ik weet niet zeker of die moeilijke geboorte daar de oorzaak van is geweest. Zijn ouders heb ik niet kunnen vinden, de psychiater die ik noemde weigerde op grond van zijn zwijgplicht verdere informatie, maar hij leek wel degelijk verband te suggereren. Misschien had ik in de medische boeken moeten opzoeken waar patiënten volgens de gangbare theorieën hun 'plitszinnigheid' vandaan halen, maar ik begreep dat Breekveld in veel opzichten een uitzonderlijk geval was. Daarbij had ik zelf een theorie, die ik niet graag zou opgeven. Die theorie gaat ongeveer zo.

De zwager van één van mijn Zweedse vrienden werkt bij *Vägvärket*, de dienst Wegen en Bruggen. Hij heeft zich gespecialiseerd in tunnels, die hij controleert op loszittende rotsblokken. Die zwager reist alle Zweedse tunnels af, plaatst uitgekiende, explosieve ladingen naast losse blokken, ontsteekt die en reist verder. We gingen eens bij die zwager op de koffie, die we zeer alcoholisch in een huiskamerhoek aantreffen. 'Wat is dit?' vroeg ik. 'Om elf uur 's ochtends!' 'Hij heeft een snipperdag,' zei mijn vriend. 'Wees blij dat hij niet speelt dat hij de dichter Gustaf Fröding is. Ik kwam een keer aanrijden toen hij op het gazon voor het huis 'Forsen donar, hammaren slår(t) stond uit te galmen. Politie erbij,

je weet het wel...'

'Nou?'

'Ze hebben hem naar de dichtstbijzijnde tunnel gereden. Hadden ze eerder geprobeerd. Was het meteen over.'

Iets dergelijks moet Arno Breekveld zijn overkomen, al heeft hij nooit veel gedronken. In het geboortekanaal, die smalle tunnel die hem maar niet scheen te willen loslaten, in de tijdsspanne waarin niemand nog wist wie hij was, of hoe hij eruit zag... Hij heeft er teveel tijd doorgebracht. Terwijl hij zich afvroeg wat er buiten was, wat hij daar eigenlijk te zoeken had, doemden er allerlei mogelijkheden op. Te veel. Hij kon niet kiezen, daarvoor ontbrak hem elke levenservaring. Dus besloot hij zich op te delen, op zijn minst in tweeën te splitsen, om zoveel mogelijk van die mogelijkheden te kunnen benutten. Aan de andere kant: hij wilde liever niet naar buiten. Want het mocht dan benauwd zijn in de gang waar hij verkeerde, er werd van alle kanten druk op hem uitgeoefend: hij genoot van zijn binnengedachten. Zonder ooit telefoon, fax of zelfs maar brievenpost te hebben gezien, droomde hij er al van zich onbereikbaar te houden. Als een soort sfinx, waarvan iedereen van alles wil weten, maar die desondanks hardnekkig blijft zwijgen.

'In vele tongen spreken als er beslist iets gezegd moet worden, als ik er toch beslist uit moet...' Misschien heeft dat ook door Breekvelds kinderhoofdje gespeeld, ik weet het niet. Toen hij eindelijk ter wereld was gekomen, werd gereanimeerd en opgroeide, was dit in ieder geval -zeker na zijn vijftiende- wat hij deed. Arno Breekveld had vele petten op, hij sprak in tongen.

Ik ken Arno Breekveld alleen als dichter. Eerst als poëet in *Optima*, later, in 1992 publiceerde hij een bundel met de veelzeggende titel *De hortus*.

Veelzeggend, want het gaat niet zomaar om een tuin. Breekveld zinspeelt op de 'hortus conclusus', de ommuurde tuin, een ruimte waar je niet uit kunt en waar volgens de dichter 'dus' de mooiste en zuiverste gedachten opbloeien. *De hortus* verraadt op veel plaatsen een ongeoefende hand, van een dichter op zoek naar zijn toon. Wat dat betreft laat Breekvelds tweede bundel *Zeppelin* (1994) een veel rijper geluid horen. De toon zwalkt minder, de inhoud is rijker, de beelden treffender, en de taal lijkt terecht te zijn gekomen in de wereld waar Breekveld ook inderdaad fysiek verkeert. Wederom een 'locus conclusus', ditmaal de ziekenzaal van de psychiatrische inrichting waar Breekveld de laatste tien jaar verblijft. Daar bloeien inderdaad zuivere gedachten op, poëzie die verrast door een prachtig verworde eigenzinnigheid, poëzie ook die helemaal gericht lijkt op wandelingen in de besloten tuin van de taal. Waar in mogelijkheden worden

gewogen en herwogen, maar hardnekkig wordt gezwegen over de benutting ervan. Kennelijk verwacht Breekveld van zijn lezers dat die zelf maar moeten kiezen. Een begrijpelijke instelling, want tot de praktijk van het leven - waarin kiezen nu eenmaal noodzakelijk is - is Breekveld zelf nooit geroepen: hij werd opgenomen toen hij achttien werd. In die zin `is Breekveld wat hij schrijft': een optelsom van in taal vervatte (autobiografische) mogelijkheden.

De onderafdelingen van *Zeppelin* zijn voorzien van sprekende titels: 'Compressie', 'Intake', 'Pijngedichten' en 'Binnensport'. De gedichten zelf zeggen nog meer. Breekveld gebruikt vaak woorden als 'sluitinrichting', 'indiep', of bijvoorbeeld 'stuifwingen in kaders van tussengeworpen Zweeds hout en bandijzer'. Als hij zich ergens een geliefde voorstelt, vraagt hij haar zich 'in zijn reuzenkast te drukken' en daar, in zijn binnenste, 'blauw te schijnen eens'. Breekveld zit 'er in'. Hij denkt weliswaar aan een vlucht, maar overal waar je hem dat in *Zeppelin* onder woorden ziet brengen, is de 'neerstorting' nabij. Hij beschouwt zijn poëzie in zekere zin als een ontsnapping uit de beslotenheid, maar realiseert zich de ijdelheid van zijn pogingen. Breekveld zit er in, maar kan er niet uit. Waarschijnlijk is hij daar heel blij om.

'De poëzie van Arno Breekveld sluit aan bij een traditie,' schrijft de uitgever in de flaptekst van *Zeppelin*. Terecht. De dichter legt er in zijn tweede bundel ook persoonlijk rekenschap van af. Zo duikt de naam van de Zwitserse, schizofrene schilder/schrijver Adolf Wölfli herhaaldelijk op. Zo valt tevens de naam van de Berlijnse dichter Oskar Pastior in *Zeppelin*, ook een dichter die aanleunt tegen 'gestoorde teksten'.

Nu de term 'gestoorde teksten' is gevallen: wat zijn dat? Kort samengevat draait het hierom. Hoezeer ook schijnt dat teksten van dit type breken met alle regels der grammatica, dit is slechts ten dele het geval. Je kunt wel zeggen dat wij in teksten van bijvoorbeeld Wölfli onze grammatica niet langer herkennen, maar dat wil niet zeggen dat er geen grammatica is. Het 'gestoorde' zit hem dan ook niet in de regels, volgens welke geformuleerd wordt, maar in het feit dat het onze, 'geaccepteerde' regels niet zijn. Daarmee ontstaat een storing in het contact tussen de 'normale' lezer en de tekst van de bijvoorbeeld schizofrene dichter. Om van gestoorde teksten te kunnen genieten, moet men zich willen verplaatsen in het vaak bizarre, vrijwel altijd buitengewoon complexe systeem van een heel andere wereld.

Gelukkig heeft Breekveld geen boodschap aan zulke abstracties. Hij dicht. Wölfli zal er zich evenmin druk om hebben gemaakt. Hij had er trouwens geen tijd

voor, bezig als hij was met het ontraadselen van de reusachtige grammatica van het universum. Je zou kunnen zeggen dat hij het ontdekte terwijl hij het bouwde. Breekveld is niet zo'n bouwer, vermoed ik. In die zin is zijn allure bescheidener dan die van Wölfl. Breekveld is verkenner -in zekere zin cicerone. Wölfl is de grote wereldarchitect.

In Breekvelds voorwoord in *Zeppelin* schrijft hij, in de hem typerende stijl: 'De dichter als hier ondertekend Breekveld, Arno heeft op zijn begrensde rondwandelingen het ganse volk van zijn gedachten onder de arm genomen en uit de gevangenschap geleid voor zijn eigen bestwil, genieting en verlossing en dat van anderen die wij U noemen moeten.' Dat is waar, tegelijkertijd doen zijn woorden nauwelijks een stap buiten de 'indiepe beslotenheid' waarin Breekvelds geest verkeert. Wat zijn biografie betreft: Breekveld heeft twee keer, onder begeleiding, de ziekenzaal verlaten. De eerste keer voor een paddestoelentochtje, omdat één van de zaalbroeders net als Breekveld toevallig graag naar boleten en cantharellen zocht. We vinden Breekvelds indrukken verwoord in 'De Heilige Mycene', waarin genoemd uitstapje onmiddellijk wordt geïncorporeerd in het dichtersbestaan op zaal:

Waarin ik Haar, Mycene wijd, wijd  
ik ook de schrijfvoortgang. Voren  
trekken, sporen. Gevecht met  
paddestoelen: wie twee vingers  
heeft die groet.  
Etude in lopende arbeid. Vlekgewijs  
raakt de duidingsverte in 't vizier.  
Aantal, jaar zo en zo. Manchetten  
besteld bij de post. Zwammen met  
de bode. Wegdichten.

De tweede gelegenheid betrof een literaire manifestatie, het Groningse *Winterschrift*, waar Breekveld voordroeg uit eigen werk. Dat heb ik gezien. Het leek niet goed met hem te gaan. Zijn dictie was overspannen en ondanks de dwangbuis waarin hij was gestoken, hadden de beide begeleidende broeders grote moeite hem in bedwang te houden: uiteindelijk moest de dichter achter het kathedraal worden weggesleept.

Ik had me voorgesteld na het optreden even met hem te praten. Bij navraag bleek hij al per ambulance te zijn afgevoerd.

Tussen Breekvelds *De hortus* en *Zeppelin*, zo schreef ik al, ligt de ontwikkeling van debutant naar rijper dichterschap. Toch bevat *Zeppelin* verontrustende klanken. Vinden we in de afdeling 'Intake' nog euforische woorden als:

O wonder en verrukking. O prachtig evenwicht!  
De klinkende ikken spatten van ons allen af,

in 'Pijngedichten' zien we duistere randjes aan Breekvelds poëtische existentie. Hier worden opgewekte klanken als in het tweedelige 'Wondafwijzing' overschaduwd door extreem sadistische (soms ook enigszins masochistische) uitingen. Breekveld lijkt te worden gedreven door een bijna geweldadige dadendrang jegens de vrouw. Zijn verzen tonen een persoonlijkheid, behept met grote liefde voor de vrouw als algemeen verschijnsel, maar als er zich één speciale geliefde aan hem voordoet, wordt hij vervuld van de behoefte haar in het gunstigste geval te bijten,

Op vier poten  
ren ik bloedblaffend witte zusters na, ik loof  
mijn eigen bijters, lof mijn poten ook  
en mijn hondenstaart,

of - erger - te slachten en op te eten:

Val ik over Haar als een beest. Versnij  
haar neusgaten tot bloedbanen. Eet het hart voor de moed.  
Eet de gal voor bitterheid, wind de kronkels om mijn arm,  
prop Haar lokken in mijn mond, in woordeloos en scherp  
genot.

Het heeft er echter alle schijn van dat Breekveld zijn felste aandriften in zijn poëzie heeft kunnen bezweren, geholpen door de zorg van inrichtingswerkers en medische staf. Dit is niet altijd zo geweest. Breekvelds toenmalige uitgever Frank Ligtfoot gaf mij inzage in de correspondentie met de dichter, waaruit blijkt dat zijn scheppingskracht tijdens het werken aan *De hortus* met grote reserve werd bejegend. De toenmalige geneesheer- directeur heeft er ook alles aan gedaan de publicatie van *De hortus* tegen te houden, tot hij vervroegd uittrad en werd vervangen door een jongere arts, met andere therapeutische opvattingen.

Breekvelds poëzie heeft mij, naast werk van enkele andere jonge, Nederlandse dichters, vanaf de eerste gedichten die ik las gefascineerd. Ik informeerde uit

hoofde van mijn redacteurschap van het literaire tijdschrift *Optima*(2) naar zijn adres en schreef vervolgens een uitvoerige brief naar de inrichting waar hij verbleef. Tot mijn grote verrassing kreeg ik spoedig antwoord van de psychiater die hem behandelde ('buiten medeweten van mijn chef, vanwege andere therapeutische overtuigingen'). Met informatie over de dichter ('hoewel dat tegen de medische zeden en gebruiken indruist') en een aantal nieuwe gedichten ('publicatie strekt tot voordeel van patient B. geloof ik.').

Mijn belangstelling voor Arno Breekvelds poëzie kan met mijn interesse in 'gestoorde teksten' in het algemeen te maken hebben. Breekveld moet eveneens zijn -letterlijk- eigenaardige collega's hebben bestudeerd. Ik schreef al over zijn Wölflin- en Pastiorbewerkingen. Verder had ik, vooral in *Zeppelin*, reminiscenties aan gestoord (en door de Oostenrijkse psychiater Leo Navratil bezorgd) werk van een kunstenaar als August Walla, aan de Tessinse encyclopedist Armand Schulthess, aan de wonderlijke, negentiende-eeuwse, Engelse schilder Richard Dadd, aan de Amerikaanse fietsenmaker/evangelist/kunstenaar Howard Finster, aan de postbode Cheval van het 'Palais Idéal'.

Ondanks alle bewuste (en onbewuste) verwantschap weet Arno Breekveld toch een geheel eigen toon te treffen. Uit zijn poëzie komt de dichter tevoorschijn als iemand die zich voortdurend opnieuw moet vormen. Iemand die onder hoge druk, 'piepend als een schelgeel kanariepietje' zoals hij het ergens schrijft, de woorden op papier uitperst, die bij elkaar zijn zelfportret uitmaken. Zo ongeveer:

Ik raak in schelle verven weg, volumen  
worden uitgevuld in verten, mij voorbij  
gesodemeterd. Spermatisch is die uitvloed,  
weggesmeerd in doeken zonder doel. Ik  
hou niet van die streken in tabakasgrijs  
vergaan. En het valt niet mee je hoge,  
rooie kop te persen, craquelée gehoor  
en ogen daar weer naast. Komt  
pompen aan te pas. Wortelkwast,  
revolverspuit, naar 't verhemelte  
op penselen, tot heel die verdomde  
lap weer leeg begin  
opdondert.

Arno Breekveld redeneert zich voortdurend terug naar ongeboren staat, naar de geborgen anonimiteit van de besloten ruimte. Of zoals hij het zelf aan zijn



uitgever schreef: 'het tunneltje waar ik uit moest komen met mijn pen, maar waar ik liever was ingebleven'. Hoe schuldig zijn gedachten ook mogen lijken, voor mij is de poëzie van Arno Breekveld nu al een monument voor de schuldeloosheid, voor de ongeboren zuiverheid. Zijn domein, de ziekenzaal, heeft hij doen uitgroeien naar een bijna paradijselijke, besloten tovertuin met een niet zelden angstaanjagende, maar uiteindelijk toch altijd zeer aangrijpende fauna.

Noten.

1. 'Waterval donder, hamer sla!' Deze regels uit een vroeg vers van de later krankzinnig geworden, 'nationale dichter' van de Zweedse provincie Värmland, Gustaf Fröding zijn volgens de overlevering diens laatste woorden geweest.

2. Arno Breekveld debuteerde in dit blad.

# Het schemergebied van de taal

Anthony Mertens

In de zomer had Ir. P. Kuperus de gewoonte het bos in te trekken om zijn ideeën te boek te stellen. Op een kleine bestelauto bouwde hij een plastic hut, genoeg ruimte voor een bed, een keukentje en een schrijftafeltje. Omringd door boeken bivakkeerde hij daar, werkend aan een geheimschrift waarin hij alles op zijn manier kon zeggen.

Hij had er zijn schrijfmachine voor moeten laten ombouwen omdat het door hem ontworpen tekensysteem niet luistert naar de wetten van de algemene omgangstaal. Ir. Kuperus heeft in zijn beroepsleven een nogal zwerfend bestaan geleid: na zijn HTS-tijd heeft hij gewerkt op een ingenieursbureau en als leraar op een middelbare school, maar kon er zijn draai niet vinden; als ambtenaar op Waterstaat werd hij in een hoekje weggeschoven. Hij belandde bij de psychiater en sindsdien is hij werkeloos. Dat wil zeggen: hij werkte sindsdien aan de taal.

Volgens zijn eigen tekensysteem heet de onorthodoxe taalkundige niet langer Kuperus maar PyCuRus. Hij is de uitvinder van de zogenaamde 4'US-logika die vanuit de door hem zelf gebouwde drukkerij zijn PyCuR-lectuur de wereld inzendt. De taal van de ambtenaren, het onderwijs en van de deskundigen (de DESK's) heeft hij definitief afgeschaft.

Ir. Kuperus is een schrijver van 'textes bruts'. Hoewel hij zijn werk al had voorgesteld op boekenbeurzen en congressen, maakte ik voor het eerst kennis met zijn experimenten in het voorbeeldige dossier dat J.F. Vogelaar samenstelde van de 'Art brut' in nummer 24 van het tijdschrift Raster, dat in 1983 verscheen. Johanneke van Slooten interviewde hem. 'Wanneer je wilt weten hoe de menselijke geest werkt', vertrouwde hij haar in dat vraaggesprek toe, 'hoe het mogelijk is dat je over je toeren raakt, je langzaam kan wegzakken of waardoor die geest dan weer 's nachts aan het hollen slaat, kom je van zelf uit bij de taal.' Ir. Kuperus is doorgedrongen tot dat mysterieuze schemergebied waar de *gedachten hun merkwaaardige capriolen uithalen en is tijdens zijn expedities in de grensgebieden van het bewustzijn tot de conclusie gekomen 'dat er vier verschillende soorten van denken (=USun) zijn, en ieder van die denkgedaanten (= DAN'ys) heeft zijn eigen manier van met de taal omgaan.'* Deze conclusie had voor de ingenieur op zijn minst gevolgen voor de schrijfwijze van de woorden en daarvoor ontwikkelde hij een vernuftig systeem. Wat hij op papier heeft getikt, ziet er ongewoon uit omdat er overvloedig gebruik wordt gemaakt van koppel-, deel-, en weglatingstekens op plaatsen waar men dat in het geheel niet zou verwachten. Hij zet lettergrepen om. Gebruik van hoofdletters in de woorden moet de essentie van de woordvorm goed doen uitkomen; er zijn veel onderstrepingen.

De ingenieur is logofiel, verkikkerd op taal. Wat hij degenen die zich houden aan de communicatieve orde nog het meest kwalijk neemt, is juist het gebrek

aan taalbewustzijn. 'Vaak' merkte hij op, 'zijn mensen zich niet BeWIST van woorden waar ze mee omgaan. Ze zijn zo gruwelijk traditioneel en behoudend. Mensen durven niet on-gewoon te zijn. Ze blijven gewoon-tig met de taal omgaan en kunnen zich niet ontwikkelen. Ze schrijven volgens de gewoonte en zijn zich niet bewust van de WARE betekenis achter de woorden. Je 'staat-ver'steld hoe "pro-Minents' FIGUREN in hun betogen zich baseren op wat in de boeken van DESKun (deskundigen) mRt (met betrekking tot) de betekenis van een-woord is GEDRUKT (omdat éne-X dat wilde). Vroeger dacht ik als 'iedereen': spreek je MOEders-taal maar alleen in mijn geEIGENde Taal kan ik zeggen wat ik wil.'

In de 'textes bruts' - zoveel is wel duidelijk - worden de ingeburgerde relaties tussen de woorden en de betekenis van die woorden niet als vanzelfsprekend geaccepteerd. In feite is dit soort teksten juist het resultaat van overbewust taalgebruik. Waar wij normaal lezen wat we niet zien (de betekenissen), wordt hier een andere verhouding tot de taal gepraktiseerd: men leest wat men ziet of men ziet wat men leest (materiële schrifttekens). Vandaar dat in dit soort teksten zo'n voorkeur bestaat voor nieuwe woordvormingen die we niet gauw in het woordenboek zullen tegenkomen. Meestal gaat het om een onorthodoxe samenstelling van ons vertrouwde woordfragmenten. Christian Delacampagne, van wie in het genoemde Rasternummer een essay staat afgedrukt waarin hij de procédés van de 'textes bruts' onder de loep neemt, heeft een lijst opgesteld van dergelijke deformaties van de omgangstaal. Zo laat hij zien dat in dit soort teksten vaak gebruik wordt gemaakt van nieuwe spellingswijzen waardoor de architectuur van de woorden een ander aanzien krijgt. Door toevoeging en weglating van letters worden twee zeer uiteenliggende betekenissen aan de kapstok van een woord opgehangen. Wölfli bijvoorbeeld, auteur van gestoorde teksten, schrijft 'Uhrwald', in plaats van 'Urwald' - een volstrekt begrijpelijke 'verschrijving' als men weet hoezeer hij er in zijn teksten blij van geeft geobsedeerd te zijn door het thema Tijd.

Als men de 'textes bruts' op zich laat inwerken, valt het op hoezeer de overgevoeligheid in taalbeleving is gekoppeld aan het bewustzijn van de dwang die van de kommunikatieve orde uitgaat. Het verzet tegen de taalnormen, is een verzet tegen een door anderen genormeerd leven. Steeds weer blijkt het hermetisme en maniërisme in gestoorde en verstoorde teksten een uitbraakpoging te zijn uit als beknellend ervaren familiale betrekkingen - niet voor niets heeft Kuperus weinig met zijn MOEderS -taal - het administratiesysteem, de psychiatrische instellingen. Het hermetisme is evenzeer een poging de taal van de Ander - dat wil zeggen de taal van de

overheid, de opvoeders, de artsen en de verplegers, de ambtenaren, de deskundigen - buiten te sluiten. 'Taal heeft veel meer functies dan alléén informatie over te brengen via de bestaande woorden', zegt Kuperus, ' Voor het zakelijke leven is de taal genormaliseerd en ik kwam tot de ontdekking dat de officiële taal alleen maar verplicht is bij het onderwijs en voor de ambtenaren.'

De 'textes bruts' zijn vaak vormen van gestolde woede: men weigert te spreken in de taal van degenen die macht uitoefenen en juist die macht en disciplinerende wordt in de taal aan den lijve ervaren. Aan den lijve ervaren: in de psychotische taal is geen plaats voor metaforen. Paul Moyaert heeft in zijn bijdrage aan het Rasternummer op dit aspect gewezen: in deze teksten vallen taal en lichaam geheel samen. Wanneer de schizofreen pijn in zijn lichaam voelt, ervaart hij dat als pijn in de taal, verminkingen in de taal zijn verminkingen in het lichaam. Daarom functioneren de normen van de taalorde letterlijk als een dwangbuis waar het lichaam in gevangen zit.

Het verzet tegen de sociale, lijfelijke dwang die van verschillende wijzen van normaal (dat wil zeggen genormaliseerd) taalgebruik uitgaat, kan verschillende vormen aannemen, bijvoorbeeld in de vorm van 'overaanpassing' 'Ik ben de Overheid' schreef Bert van der Meer die ooit is gediagnostiseerd als schizofreen en jaren doorbracht in een psychiatrisch ziekenhuis. Hij vertegenwoordigde daar DEN HAAG en was 'in persoon' het Bevoegd Gezag, de Overheid en soms daarbij De Politie. Johanneke van Slooten tekende een gesprek op dat hij voerde met de geneesheer-directeur van de inrichting aan wie hij ook regelmatig brieven schreef, bijvoorbeeld over zaken betreffende de hervorming van de woonsituatie. Bert van der Meer heeft het in dat gesprek over 'Sociaal-Generatisch, sociaal-padegorisch en sociaal-terpendum of Financieel Instrunium' Op de vragende blik van zijn gesprekspartner reageerde hij met de opmerking: 'Nou ja, dat zijn dingen die ik allemaal uit mijn kop weet, dat komt door die doctorandussen.'

Het merendeel van de teksten van Jan van den Berg (ook door Johanneke van Slooten opgespoord) vloeit naar zijn zeggen voort uit 'de ziedende vuurstromen van zijn morele verontwaardiging aangaande de Geestelijke Gezondheidszorg.' Als kind van vijftien schreef hij al boze brieven tegen zijn ouders. ' Ik moest mijn vader doodschrijven en ik heb mijn ouders geestelijk vermoord. Ik spreek helaas nog wel hun taal - daar ontkom ik niet aan, maar ik schrijf niet meer in de taal van mijn ouders. Het is een andere taal, die ze niet kunnen verstaan. Mijn ouders zijn levende doden en toen ik mijn vader op mijn donkere zolderkamertje met een intense concentratie geestelijk vermoordde, was het alsof hij van de tafel afwoei als een oud vel papier - maar ik deed geen enkele moeite het nog te

pakken, want er stond niets bijzonders op.' Schrijven is hier letterlijk opgevat als een inscriptie in het lichaam.

De verstoorde teksten die van Ir. Kuperus, Bert van der Meer en Jan van den Berg in het *Raster*nummer zijn gepubliceerd, lijken tenminste aan de oppervlakte op teksten in de moderne literatuur die dezelfde taaloperaties toepassen. Daarom is bij de publikatie van hun teksten ook geen sprake van een defilé van curiosa, het zijn tekens van het grensgebied tussen pathologie en esthetica. De belangstelling voor dat gebied werd voor het eerst gewekt in de jaren twintig toen de psychiater Prinzhorn een documentatie verzorgde van schilderijen en tekeningen van geesteszieken die tot dan toe voornamelijk als diagnostisch materiaal hadden gediend. Prinzhorn wees op de frappante stijlovereenkomsten met het werk van de expressionisten. Ook de in diezelfde tijd verschijnende studies van Mette en Morgenthaler vroegen aandacht voor de esthetische aspecten van het werk van schizofrenen en de overeenkomsten met de maniëristische en anti-naturalistische productievormen van de moderne kunst waarin men afscheid had genomen van de orde en de regelmaat van de klassiek idealistische stijlprincipes.

De aandacht voor het grensgebied kwam ook uit de kunst en de literatuur zelf, waarvan in de negentiende eeuw de eerste sporen te vinden zijn van een contractbreuk tussen taal en wereld. Het ontstaan van de moderne literatuur zou volgens een gangbare opvatting onder literatuurhistorici te maken hebben met een grote scepsis ten opzichte van de taal als middel voor communicatie en de wetenschap als koninklijke weg naar ware kennis. Die scepsis kwam tot uiting in een toenemende kritiek op de clichés, het jargon, de leugenachtigheden, de tot logge routine geworden formuleringen die in het journalistieke, politieke en juridische discours de gebruiksmogelijkheden van de taal hebben verminkt. En ze komt tot uiting in de onvrede over een eenzijdige opvatting over wat als rationele kennis moet worden beschouwd. De onvrede met een op de wetenschap geënte rationaliteit moet er toe hebben bijgedragen dat in de tweede helft van de negentiende eeuw de belangstelling groeide voor kenvormen die door het rationalisme in diskrediet waren geraakt: vormen van niet-rationele kennis die een lange voorgeschiedenis kennen. Men raakte (opnieuw) geïnteresseerd in het bijna ontoegankelijke ervaringspotentieel dat opgesloten ligt in het alchemistisch denken, in de mystiek en de taal van de waanzin. Auteurs als Beckett, Kafka, Weiss, Artaud, Roussel en vele anderen citeren of simuleren de manieren van schrijven die in het pathologisch domein voortwoekeren. Christian Enzensberger heeft in een essay uit het midden van de jaren zestig op de overeenkomsten gewezen aan de hand van een tekstprotocol.

door de artsen Liebman en Edel opgetekend uit de mond van een geesteszieke die in 1903 in de inrichting van Charlottenburg verbleef. Enzensberger analyseerde dat materiaal en wees naar een motief dat ook in de literatuur opgeld doet en dat verder gaat dan de woede om een normerende taal: de teksten lijken voort te komen uit een onbestemde angst, een schuld waarover niet mag of kan worden gesproken. De taalprotocollen laten een beeld zien van een woordenstroom waarin voortdurend ongedaan wordt gemaakt wat eerder werd gezegd. Het 'horror vacui' wordt bezet door spookbeelden. Een nachtmerrie doemt op waarvoor het ik begint terug te kijken. Enzensbergers analyse van het taalprotocol zou *zonder moeite van toepassing verklaard kunnen worden op een tekst als Naamloos* van Beckett waarin een ik tientallen pagina's lang aan het woord probeert te komen en die in al zijn beweringen en ontkenningen van beweringen hem niet verder brengen dan tot de drempel van het verhaal. De 'textes bruts' en de verkenningen van de moderne auteurs hebben het grensgebied tussen de symbolische en semiotische orde tot hun domein gemaakt. Waar in de symbolische orde de regels van de grammatica, de orthografie, de logica en de verstaanbaarheid het kommunikatieve verkeer bepalen, kent de semiotische orde een diffuus karakter vol dubbelzinnige boodschappen, waarvan de betekenissen soms herkenbaar, maar vaak raadselachtig zijn. Er valt een vreemd licht vanuit die semiotische wereld over de drempel van de symbolische wereld waar wij op zijn minst de illusie kunnen blijven koesteren dat wij elkaar begrijpen.

Wat het domein van de pathologie en dat van de moderne kunst met elkaar te maken hebben, is nog lang niet uitputtend genoeg bestudeerd om er meer dan over te speculeren. De studie van dit grensgebied is tot aan de dag van vandaag een hachelijke onderneming. De voorzichtig geformuleerde hypothesen over de verwantschap tussen beide gebieden kunnen niet alleen snel tot misverstanden leiden, maar ook worden omgesmolten tot malicieuze (literatuur)politieke onbeschofftheden. Het meest flagrante voorbeeld daarvan werd in de jaren dertig geleverd door het nazisme dat alles wat niet beantwoordde aan de Germaanse heldenmoraal de brandstapel ophielp. En maar al te graag werd de moderne kunst in diskrediet gebracht door de producten ervan af te schilderen als de voortbrengselen van geesteszieken. Prinzhorn moet hebben vermoed welke voor de hand liggende drogredeningen de eerste schreden op dit 'terra incognita' zouden kunnen begeleiden toen hij schreef dat de bewering 'schilder X schildert als een geesteszieke, dus is hij een geesteszieke' even onzinnig is als de bewering 'beeldhouwer Y snijdt zijn houtfiguren op dezelfde wijze als de negers in Kameroen, dus is hij een neger uit Kameroen.' Zonder dat de consequenties van het nazisme er aan worden verbonden, is een dergelijke drogredening - er

bestaan heel wat varianten van - populairder dan men gewoonlijk aanneemt.

De misverstanden kunnen overigens naar alle kanten toewerken. Evenzeer naar een overschatting van de veronderstelde beeldenrijkdom van de psychotische taal. Deze veronderstelling wordt in de verschillende bijdragen aan het Rasternummer gecorrigeerd. Zo schreef Moyaert: 'Spontaan zijn we geneigd de betekenisrijkdom van een schizofrene taal te verheerlijken. De schizofreen zou toegang hebben tot een rijke betekeniswereld die voor ons gesloten blijft. En die rijkdom wordt ons in de eerste plaats gesuggereerd door de dikwijls zeer speelse klankassociaties en vindingrijke woordcombinaties. Maar in feite gaat er in die taal tegelijkertijd een enorme semantische armoede schuil (...) de betekeniswereld van een schizofreen is arm en monotoon.' Daarin ligt het grote verschil tussen de monotonie van de pathologie en de vrijheid van de literatuur waarin het spel met klankassociaties, woord- en zinsvormingen juist gespeeld wordt om het semantische potentieel te versterken, dat wil zeggen de rijkdom aan betekenissen zoveel mogelijk te gebruiken.

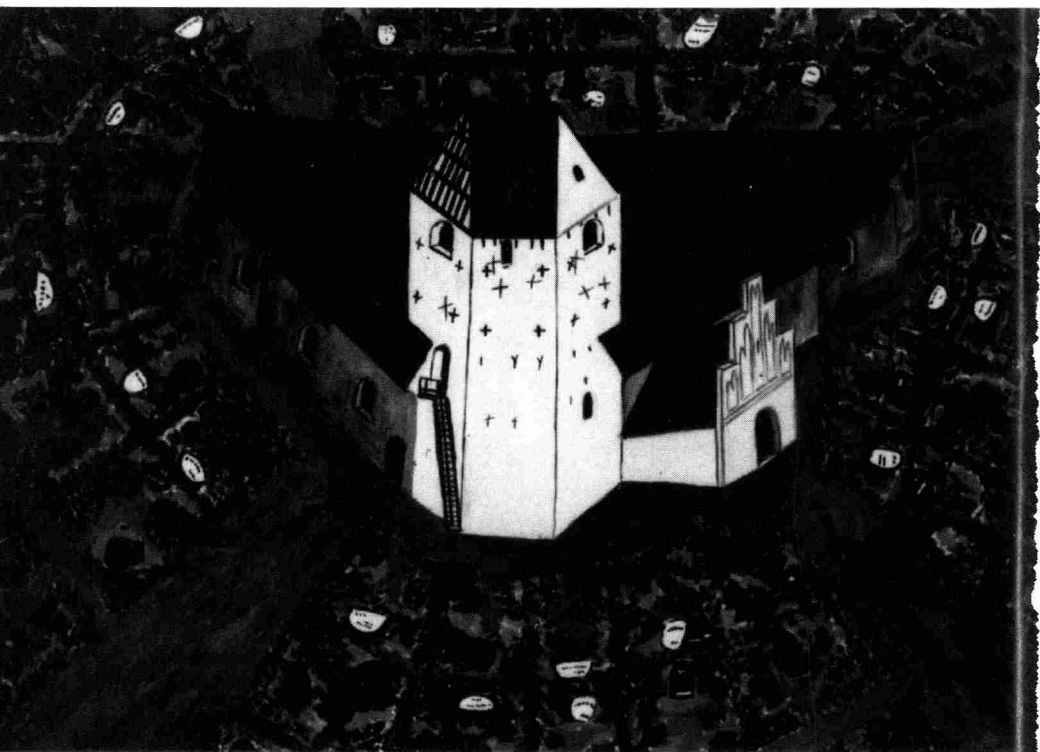
Zoals de esthetische kwaliteiten van de psychotische taal kunnen worden overschat, zo kan werk uit de moderne kunst gereduceerd worden tot diagnostisch materiaal waarbij de taalverstoringen worden verklaard uit het pathologisch karakter van een individuele geschiedenis van een kunstenaar. Bij dit soort studies verdwijnt de objectieve maatschappelijke kant van taalverstoringen uit het zicht. En het is dit probleem dat de zenuw raakt van de 'textes bruts'.

Peter Gorsen die verschillende studies over het grensgebied op zijn naam heeft staan, heeft hierop gewezen toen hij schreef dat de psychotische taal bij wijze van spreken functioneert als een projectiescherm van de 'normale' vormen van taalgebruik in onze maatschappij (in de politiek, de reclame, de media) waarvan het nogal eens dwangmatige, rituele karakter op zijn minst ook neurotische kanten vertoont. Door het geraas en getier een uitzonderingsgebied toe te wijzen (de moderne kunst) of door middel van geneesmiddelen stil te leggen (in de inrichtingen) - door ze in ieder geval tot afwijkingen te verklaren, kan de communicatieve orde haar eigen normen veilig stellen.

De moderne kunst en de psychotische taal kunnen ons iets leren over de betekenis van de verboden door middel waarvan de taal van de Rede zich beschermt. Daarin schuilt de aantrekkingskracht die van de psychotische taal uitgaat: omdat, zoals Moyaert opmerkte, het ons leert dat geen enkel betekenisproces (ook dat van de omgangstaal niet) vaste grond onder de voeten heeft, dat de orde van de omgangstaal een schijnorde is, die elk moment kan vervallen tot een ruïne.

Dit is een gewijzigde versie van het artikel dat aanvankelijk werd afgedrukt in De Groene Amsterdammer van 1 juni 1983.





Bert Bovenberg, *Kerk met begraafplaats in Denemarken*, (1984), Gouache, 53,5 x 43 cm

# Vrije vogels

Ans van Berkum

lava

Werkt waanzin als katalysator op het beeldend vermogen? Voor velen was dit geen vraag maar een overtuiging. Toen in 1922 Prinzhorns *Bildneri der Geisteskranken* verscheen, werd het boek door kunstenaars omarmd als een bijbel. Hierin vond men de bevestiging van de gedachte dat gekte de poort is naar de verborgen bronnen, van waaruit waarlijk authentieke beelden wellen.

De veronderstelling dat die bronnen slechts met geweld kunnen worden vrijgelegd is begrijpelijk. Onze ratio had in de ervaring van velen een dominante plaats ingenomen, ten koste van het gevoel. Daarbij waren kunst en creativiteit vooral aan dat laatste gekoppeld. *Gaven niet de oude Grieken zich al over aan tomeloze orgieën, reikend naar de gezegende staat van de kunstzinnige scheppingsdrift? Was Michelangelo Buonarotti niet één van de eersten in zijn tijd die zich regelmatig te buiten ging, op zoek naar het vuur van de goddelijke inspiratie? Tallozen wandelen tot op de dag van vandaag in zijn voetsporen, bezopen, bedwelmd, opgefokt, overgegeven. Net als Fransesco Goya, uit eigen ervaring vertrouwd met waanzin, weten zij dat de slaap van de rede niet alleen monsters baart.*

Het is begrijpelijk dat velen de kunst meer en meer gingen zien als een exotische woekerplant, slechts gedijend op de humus van de verborgen, redeloze emotionaliteit; ver weg, in duistere dalen. Alleen de waanzin kon de zware blokkade van de ratio verschuiven. Midden in de aanval, als alle remmen los-slaan, barst het andere beeld naar buiten. Ongekend hevig in zijn uitdrukingskracht. Bruut, oprecht en onstuitbaar.

dobberen

De grootste groep recipiënten van '*Bildneri der Geisteskranken*' moet in het boek een bevestiging van een dergelijke visie op kunst en waanzin hebben gevonden. Hans Prinzhorn kwam met levensbeschrijvingen en plaatjes van werk van August Neter, Johann Knüpfer, Franz Pohl, Karl Brendel, August Klotz en anderen. Hij reproduceerde ook een werk van Adolf Wölfli, kort daarvoor onder de aandacht gebracht door zijn collega Walter Morgenthaler. Naast psychiater was Prinzhorn kunsthistoricus. John MacGregor vertelt in *The discovery of the art of the insane*, dat Prinzhorn met een groot gevoel voor effect afbeeldingen zocht. Hij koos heel bewust werk dat niet alleen in de ogen van zijn tijd een onrustbarende beweging demonstreerde.

Degenen die het boek sindsdien bestuderen, worden iedere keer weer

geraakt door het gepresenteerde. Hans Prinzhorn opent de ogen voor vormen van kunstzinnige expressie, die men in kringen van de culturele kunst niet gewoon is. Het heeft vaak decoratieve trekken. De teken- of schilderhand lijkt zich kriebelend over het blad te hebben voortbewogen, zonder vooropgezet doel of plan. Maar even vaak lijkt toch ook het kloek neerzetten van een tevens in zijn totaliteit geconcipieerd beeld aan de orde. Zo komt de auteur, als hij probeert het verschil in termen van stijl te omschrijven, in moeilijkheden. Oog in oog met de kunstwerken blijven dit soort kenmerken niet voldoende gelden. Uiteindelijk moet hij, om het verschil te verhelderen, zijn toevlucht nemen tot het beschrijven van het ontstaansproces, de werkwijze en de houding van de maker ten opzichte van produkt en receptie:

Alles Gestaltete rechnet seinem Wesen nach damit, in dem  
Mitmenschen Resonanz zu finden, so aufgefasst zu werden  
wie es gemeint ist

schrijft hij op pagina 339 van de eerste uitgave. Al het gemaakte richt zich op anderen, het lijkt werkelijk waar. Behalve dan het werk van de kunstenaars in kwestie, vervolgt de auteur, 'und hiermit glauben wir die Eigenart schizophrener Gestaltung im Kern getroffen zu haben'. Een volledig isolement, een totaal gebrek aan communicatief vermogen, maakt het deze kunstenaars onmogelijk met het werk reacties te zoeken of te verwerken. De zieke blijft ook als kunstenaar dobberen in een onmetelijke oceaan van eenzaamheid.

#### krokodil

Vanuit het blikveld van de geprofessionaliseerde beeldende kunst, waar men zich, opnieuw en opnieuw, aan een queeste naar vernieuwing waagt, is dit werk onbelast en puur. Verbaasd en getroffen bekijken beroepsbeoefenaren de voortbrengselen van verbeeldingsdrang in zijn meest ongecultiveerde, zijn meest vrije vorm. De expressiedrift sec, door Prinzhorn omschreven als een fluidum, dat het hele instrumentarium van stem, zintuigen en gebaren doortril, heeft een onmiddellijke uitwerking.

Het is niet vreemd dat beschouwers van produkten die voortkomen uit een dergelijke attitude concludeerden dat het hier onmogelijk uitsluitend om produkten van een persoonlijke fantasie kon gaan. Deze verbeeldingen, zo doortrokken van diepe en oncontroleerbare gevoelens, nog aangewakkerd door een intense bezieling, lijken een bovenpersoonlijke macht te verraden. Is het misschien 'de krokodil' die zich gelden laat; de genetisch bewaarde resten van

onze reptiele voorvaderen? Komt dit nou van het voorhistorisch monster, dat de cultuurmens in ons met kracht opzij duwt en zich laat gelden met de rauwe kreet van het oerwezen? Als het denken zich zo ontwikkelt is het idee dat het in deze verbeeldingen dan tevens zou gaan om het beest in ons, dat zich schuilkoudt achter een vliesdun percentage menselijke c.q.! beschaafde hersenen, niet meer ver. Het verband met de waanzin duikt ook langs deze weg op. Waanzin opgevat als een moment waarop wilde, oncontroleerbare driften het beschaafde deel van de persoonlijkheid wegmaaien.

#### waan en werkelijkheid

Het behoeft geen betoog dat deze visie zowel een uitloei is van een vorm van cultuurpessimisme, als van een geromantiseerde kijk op waanzin én kunstenaarschap. Het is de verdienste van Leo Navratil, voormalig directeur van het psychiatrisch ziekenhuis Maria Gugging bij Wenen, uit eigen waarneming de werkwijze van zijn kunstzinnig getalenteerde patiënten te hebben beschreven. Hij beschrijft hoe August Walla zich rustig naar het bos begeeft, waar hij verschillende bomen voorziet van grafitti-achtige tekens. Hij vertelt hoe deze kunstenaar fetisj-objecten installeert op een vochtige bladerdeken. Hoe hij een scheldwoord op het asfalt plaatst ter begroeting van de vele kijklustigen aan de instelling waar hij werkt. Hij beschrijft van elke kunstenaar in Gugging hoe deze reageert op beelden uit de buitenwereld, variërend van een schilderij van Boucher tot en met een tijdschriftomslag met Brigitte Bardot.

Veel kunst van kunstenaars met een psychische ziekte ontstaat niet in een vlaag van wilde waanzin, maar tijdens rustige sessies van hard en geconcentreerd werken. Psychofarmaca, die de aanvallen onderdrukken, hebben mijns inziens dan ook beslist geen negatieve invloed op het kwalitatieve gehalte van de produkten. Ze zorgen eerder voor een voortdurende produktiviteit en daarmee voor een betere balans in de kunstenaar.

Voor het ontstaan van het werk is de waanzinnige aanval overbodig. Wel beschermt de ziekte de kunstenaars tegen invloeden van buitenaf en garandeert daarmee hun inhoudelijke onafhankelijkheid van de kunstwereld.

#### beelden naar beelden

Jammer genoeg is het beschreven kunstzinnige isolement maar al te vaak verward met een zogenaamd cultureel isolement. Vanuit de culturele context bezien, zijn er talloze aanknopingspunten tussen het werk van psychisch zieke kunstenaars en hun omgeving. Adolf Wölfli had het over geld, reizen en

ongelukken. Franz Kernbeis schetst kastelen, kerken en helicopters. Aloïse tekent keizers, prinsen en courtisanes. Bij Klaus Mücke duiken telkens weer zwarte nonnen op. August Walla is gefascineerd door machtssymbolen uit politieke ideologieën en godsdiensten. Heinrich Reisenbauer rangschikt onophoudelijk rijen flessen, pakjes, parapluutjes, enzovoort, terwijl Oswald Tschirtner zich inspant om doodgewone dagelijkse fenomenen in hun essentie weer te geven. Net als in de traditionele kunst komen de verbeeldingen van psychisch zieke kunstenaars voort uit de omringende beeldcultuur.

hors concours

De *Bildneri der Geisteskranken* blijft slechts in één opzicht anders dan die van anderen: de onafhankelijkheid van de kunstwereld. Men streeft niet naar respons. Men is niet geïnteresseerd in de voortbrengselen van collega's en reageert niet op bestaande kunst met bewuste keuzen of stellingnames. Het verlangen kunstwerken te scheppen en erbij te horen, is deze makers vreemd. Ze hebben geen last van onderscheidingsdrang of de wens tot vernieuwing. Men neemt zodoende geen deel aan 'de constructie van de kunstgeschiedenis', dat bouwwerk waaraan de niet-gestoorde kunstenaars zo doelbewust hun steentje bijdragen.

Maar zij zijn niet de enige vrije vogels aan de rand van het kunsteland. Het grensgebied blijkt breder dan gedacht. Zwervers van allerlei pluimage bevolken de buitengebieden en gaan verdiept in een heel eigen wereld hun solistische weg. Er zijn namen gegeven: naïeven, 'art brut'-kunstenaars, outsiders. Zij doen niet mee aan de wedloop waarmee men zich in het stadion van de kunst onder de felle schijnwerpers poogt te onderscheiden. Vol overgave maken zij wat het eigen hart hen ingeeft.

Sinds kort is hun werk ook in Nederland bijeengebracht in een museaal onderkomen, De Stadshof in Zwolle. Een prachtig paleis, waar kunst in al zijn bonte verscheidenheid gepresenteerd wordt, kabinet na kabinet, zaal na zaal. Drempels tussen kijkers en kunstenaars verdwijnen achter de overweldigende directheid van het tentoongestelde. Een vorstelijke buitenplaats voor degenen die in de totale orkestrering de grondtoon zetten.

**Ans van Berkum**

is directeur van het Museum voor naïeve en outsider kunst De Stadshof in Zwolle.

**Suzette Haakma**

is klinisch psycholoog en stafmedewerker van het Bureau Studium Generale van de Universiteit Utrecht.

**Sjef Houppermans**

is hoofddocent aan de vakgroep Franse Taal- en Letterkunde van de Universiteit van Leiden. Hij promoveerde op het werk van Raymond Roussel.

**Atte Jongstra**

is schrijver en publicist. Hij is afgestudeerd als literatuur-historicus aan de Universiteit van Amsterdam.

**Nico Laan**

is docent aan de vakgroep Nederlandse letteren van de Universiteit van Amsterdam.

**Anthony Mertens**

is redacteur bij uitgeverij Querido en is schrijver en publicist.

**Anton Mooij**

studeerde filosofie en geneeskunde in Utrecht. Hij is werkzaam als psychoanalyticus bij het Pieter Baacentrum in Utrecht. Tevens is hij Bijzonder hoogleraar Forensische psychiatrie aan de Rijksuniversiteit Groningen.

**Cyrille Offermans**

is schrijver en publicist.

**Julien Quackelbeen**

is hoogleraar Psychoanalyse en Kunstpsychologie aan de Universiteit van Gent.

**Johanneke van Slooten**

studeerde filosofie, is publiciste en programmamaker voor radio en TV.

**Willemijn Stokvis**

is hoofddocent aan de vakgroep Kunstgeschiedenis van de Universiteit van Leiden.

**Jacq Vogelaar**

is schrijver en publicist. Hij stelde het Raster 24 nummer *Gestoorde teksten / verstoorde teksten samen*.



- Antonin Artaud, *Oeuvres complètes, tome I*, Gallimard, Parijs 1970 (voor briefwisseling met Jacques Rivière).
- Antonin Artaud, *Dans om de anatomie*, Perdu, Amsterdam, 1993.
- Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Parijs, 1948.
- A. Bader (ed.), *Though This Be Madness. A Study in Psychotic Art*, London, 1961.
- A. Bader en Leo Navratil, *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst, Psychose, Kreativität*. Luzern/Frankfurt, 1976.
- Jurgis Baltrušaitis, *Abberations. An Essay on the Legend of Forms* Mit Press, Cambridge (Mass.) London, 1989.
- Peter Barham, *Schizophrenia and Human Value. Chronic Schizophrenia, Science and Literature*. Blackwell Oxford New York 1984.
- G. Becker, *The Mad Genius Controversy. A Study in the Sociology of Deviance*. Beverly Hills/London, 1978.
- R.F. Berg, *Liegen met en zonder opzet. Bijdrage tot de psychologie en de pathopsychologie van de gesproken en de gedachte onwaarheid* Erven J. Bijleveld, Utrecht, 1961.
- J.H. van den Berg, *Leven in meervoud*, Callenbach, Nijkerk, 1963.
- A. Blavier, *Les fous littéraires*, 1982.
- E.W. Bredt, *Sittliche oder Unsittliche Kunst? Eine historische Revision*, Piper Verlag, München, 1919.
- Arno Breekveld, *De hortus*, Contact, Amsterdam, 1992.
- Arno Breekveld, *Zeppelin*, Contact, Amsterdam, 1994.
- André Breton, *l'Art des fous, la clé des champs*, Gallimard, Parijs, 1948.
- Jean Pierre Brisset, *La grammaire logique*, Tchou, 1970, (met een inleiding van Michel Foucault).
- Camille Bruyen en Alain Gheerbrant, *Anthologie de la poésie naturelle*, K, Parijs, 1949.
- F.J.J. Buytendijk, *Over de pijn*, Aula, Utrecht/Antwerpen, 1961.
- Roger Caillois, *Pierres*, Gallimard, Parijs, 1966.
- François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Pauvert, Parijs, 1972.
- R. Cardinal, *Outsider art*, London, 1972.
- E.A.D.E. Carp, *Psychopathologische opsporingen*, Strengholt, Amsterdam, 1951.
- E.A.D.E. Carp, *Patho-psychologische bijdragen tot de kennis van het moordprobleem*, De Tijdstroom, Lochem, 1948.
- Jean Clair, Cathrin Pichler en Wolfgang Pircher *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Löcker Verlag, Wien, 1989.
- K. Conrad, *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*, Stuttgart, 1958.
- Thierry de Cordier, *Écrits ou les petites pensées d'un philosophe auto-didacte (volume I)*, Gevaert Editeur, Bruxelles, 1991.
- Charles Darwin, *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, Greno Verlag, Nördlingen, 1986.
- O. Delepiere, *Histoire littéraire des fous*, Paris, 1860.
- Gilles Deleuze, *Clinique et critique*, Minuit, Parijs, 1993.
- Gilles Deleuze, *Le schizofrène et le mot*, in: *Critique* 253-256, 1968.
- Fr Domisse, *Krankzinnigen*, W.J. Brusse, Rotterdam, 1930.
- Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, 1986.



- Jean Dubuffet, *La botte à nique*, Skira, Genève, 1973.
- Jean Dubuffet, *Prospectus et tous les écrits suivants*, Gallimard, Parijs, 1967.
- Jean Dubuffet, *Collection de l'Art brut*, Lausanne, 1976.
- P. Earle, 'The Poetry of Insanity', in: *American Journal of Insanity*, 193-224, 1845.
- Ida Ellis, *Karakter-Analyse en Levens-Prognose uit de Hand*, Uitgeverszaak 'Gnosis', Amsterdam-Oost, 1933.
- Lilian Feder, *Madness in literature*, Princeton, 1980.
- Anselm Ritter von Feuerbach, *Lehrbuch des Peinlichen Rechts*, (ed. C.J.A. Mittermaier), Heyer Verlag, Giessen, 1966.
- Herman Franke, *Twee eeuwen gevangen*, Aula, Utrecht, 1990.
- John Frosch, *The psychotic process*, New York, 1983.
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1975 (1960).
- Lynn Gamwell, en Richard Wells, *Freud and Art*, Abrams Publishers, New York, 1989.
- Hans Gercke en Inge Jarchov, *Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890-1920)*, Königstein/Taunus, z.j.
- S.L. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca/London, 1985.
- S.L. Gilman, *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca/London, 1988.
- N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, 1978.
- Peter Gorsen, *Kunst und Krankheit, Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, EVA, Frankfurt, 1980.
- Agnes Grondman, John Steen en Laurens Vancrevel (red.): *De automatische verbeelding, Nederlandse surrealisten*, Amsterdam 1989.
- M.D. Hall en E.W. Metcalf Jr. (eds.), *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington/London, 1994.
- Anton Heyboer, *Het systeem van Anton Heyboer*, Omega, Amsterdam, 1975.
- Sjef Houppermans, *Ecriture et désir*, Groningen, 1982.
- M. Jacobs, *Afwaarts, Voorhoeve*, Den Haag, z.j.
- I. J á di (ed.), *Leb wohl sagt mein Genie Ordugele muss sein*, Texte aus der Prinzhorn-Sammlung, Heidelberg, 1985.
- Karl Jaspers, *Strindberg und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Berlin, 1922.
- Atte Jongstra, *Festliches Lexicon*. Mit Zeichnungen von Rotraut Susanne Berner, Maro Verlag, Augsburg, 1993.
- A.J.W. Kaas, *Een vergelijkend onderzoek naar de beeldende kunst van gezonden en geesteszieken*, Arnhem, 1942.
- Philippe Kerbellec, *Raymond Roussel-au cannibale affable*, Editions du Rocher, 1994.
- Philippe Kerbellec, *Comment lire Raymond Roussel*, Pauvert, Parijs, 1988.
- Ronald A.R. Kerkhoven, *Het Afrikaanse gezicht van Corneille*, Abcoude/Den Haag, 1984.
- Paul Klee, *Tagebücher*, Köln, 1957.

- H. Kooi, *Het afzien van de mond*, Noordhoff, Groningen, 1924.
- Julia Kristeva, *Folle vérité*, Seuil, Parijs, 1979.
- Julia Kristeva, *De vreemdeling in onszelf*, Contact, Amsterdam, 1991.
- Nico Laan, 'The Making of Modern Art', in: K. Beekman (ed.), *Institution and Innovation*. Amsterdam/Atlanta, 25-36. 1994.
- Nico Laan, 'Kunst en ziekte', in: *De Revisor* 11, nr. 2, 54-62, 1984.
- Jacques Lacan, Le séminaire III, *Les psychoses*, Seuil, Parijs 1981.
- Jacques Lacan, Le séminaire XXIII, *Le sinthome*, Ornicar 6, 1976.
- C. Lombroso, *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zum Geschichte*, Leipzig, 1864.
- M. Lorenz, *Expressive forms in schizophrenic language*, Archives of Neurology & Psychiatry, 1957.
- Ingeborg Lüscher, *Dokumentation über A.S. Der Grösste Vogel kann nicht fliegen*, Studio Dumont, Schauberg, 1972.
- J. Maarse, *Toorn, haat en zelfbeheersing. Een psychologisch-letterkundige studie* Uitgeversmaatschappij West Friesland Hoorn z.j.
- John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton University Press, New Jersey, 1989
- Margriet de Moor, *De virtuoos* Contact Amsterdam 1993
- Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler* Bern, 1921 (over Adolf Wölfl).
- Leo Navratil, *Schizophrenie und Kunst*, D.T.V. München, 1965.
- Leo Navratil, *a + b leuchten im Klee. Psychopathologische Texte*. Munchen, 1973.
- Leo Navratil, *Schizophrenie und Sprache*, D.T.V. München, 1966.
- Leo Navratil (ed.), *August Walla. Sein Leben, sein Kunst*, Delphi Greno Verlag, 1988.
- Open Mind (closed circuits)*, Museum van Hedendaagse kunst Gent 1989
- Oskar Pastior, *Urologe kuesst Nabelstrang. Verstreute Anagramme 1979-1889*, Maro Verlag, Augsburg, 1991.
- Philomneste Jr., *Les fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.* Brussel, 1880.
- Joh. Herbert Plokker, *Geschonden beeld*, Mouton, Den Haag/Parijs, 1962.
- Antoon Pollmann, *Ik ben verheven in mijn taak. Openbaringen* (ed. Inge Mans), De Hafakker, Noordwijkerhout, 1991.
- Gerd Presler, *l'Art brut, kunst zwischen Genialität und Wahnsinn*, Keulen, 1981.
- Hans Prinzhorn, *Bildernei der Geisteskranken*, Springer, Berlijn, 1922.
- Stephen Prokopoff, The Prinzhorn collection and modern art, in: *The Prinzhorn collection, Urbana-Champaign*, 1984.
- Julien Quackelbeen, Anton Heyboer en zijn systeem. De suppletie, via een waanmetafoor, voor een reeds uitgebroken psychose, in: *Psychoanalytische Perspektieven*, nr. 22: pp. 7-42, 1994.
- Raymond Queneau, *Les enfants du limon*, Gallimard, Parijs, 1993 (1938).
- Raster 24. *Gestoorde teksten / verstoorde teksten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983.
- Marcel Réja, *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*. Mercure de France Paris, 1907.

- H. Rennert, *Die Merkmale schizophrener Bildnerie*, Fischer, Jena, 1962.
- J. de Roeck, *Zoo is de mensch! Een analytische studie op anatomo-fysiologische basis van de grondvormen der persoonlijkheid*, De Sikkel, Antwerpen, 1946.
- J. Rogues de Fursac, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales. Essai clinique*, Paris, 1905.
- B. Rosenbaum, en H. Sonne *The Language of Psychosis*, New York University Press 1986
- Raymond Roussel *Impressions d'Afrique, Pauvert, Parijs, 1963 (1910)*
- Raymond Roussel, *Locus Solus*, Perdu, Amsterdam, 1993 (Nederlandse vertaling).
- Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1935.
- William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art/Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1985.
- H.C. Rümke, *Psychiatrie*, Scheltema & Holkema, Amsterdam, 1954.
- J. Sanders, *Het castratievraagstuk. Een onderzoek naar de gevallen van castratie van sexueel abnormale personen in Nederland en in het buitenland*, Naeff, Den Haag, 1935.
- Danielle Sarréra, *De ridder van de schedelboor*, Perdu, Amsterdam, 1993.
- L.A. Sass, *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*. New York, 1992.
- Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (ed. Samuel M. Weber) Ullstein, z.j.
- Herm. Azn. Smits, *Slachtoffers der twijfelzucht* Naar biographieën van Mgr. Dr. Baunard, Van Langenhuisen, Amsterdam, 1898.
- Theodor Spoerri, *Das Produktive an Ausdruck und Sprache Schizophrene*, Mschr. Psychiatr. Neurol., 1956.
- Theodor Spoerri, *Sprachphänomene und Psychose*, Basel/New York, 1964.
- Jean Starobinski, *Raymond Roussel et le mythe de la défaillance fatale*, in: *Les Lettres nouvelles*, oktober 1963.
- Willemijn Stokvis, *Cobra, geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*. Amsterdam, 1990 (1974).
- A. Temkin, Wölfl's asylum art. in: *Art in America*, maart 1989.
- Michel Thévoz, *Écrits bruts*, PUF, Perspectives critiques, 1979.
- Michel Thévoz, *Le langage de la rupture*, PUF, 1979 (met voorwoord van Jean Dubuffet).
- Michel Thévoz, *l'Art brut*, Skira, Genève, 1976.
- A.P. Timmer, *Leerboek voor Verplegenden van Zenuwzieken en Krankzinnigen*, Erven Bohn, Haarlem, 1938.
- M. Tuchman/C.S. Eliel (eds.), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Princeton, 1992.
- J.F. Turner, *Howard Finster. Man of Visions*, Knopf, New York, 1989.
- E.S. Valenstein, *Great and Desperate Cures*, Basic Books, New York, 1986.
- Ernst Verbeek, *Arthur Rimbaud. Een pathografie*, Amsterdam, 1958.
- Vijftientig kijkes in het Wondere Schimmelrijk* (brochure) Uitgave van de Nederlandse Mycologische Vereeniging Brede z.j.
- J. Vinchon, *L'art et la folie*, Parijs, 1924.
- Jacq Vogelaar, *Speelruimte; vier lezingen over kritiek en essay*, Perdu, Amsterdam, 1991.
- Jacq Vogelaar, *Terugschrijven*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1987.
- P.D. Volz, *Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit. Eine medizinisch-biographische Untersuchung*, Würzburg, 1990.

- J. Wampler, *All Their Own. People and the Places They Build*, Oxford University Press, Oxford/London/New York, 1977.
- D. Wiersma, *Pathologische leugenaars*, Leidsche Uitgeversmaatschappij, Leiden, 1934.
- Adolf Wölfli, *Von der Wiege bis zum Graab Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch (2 dln)* ed. Dieter Schwarts en Elka Spoerri, Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1985.
- Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Gallimard, Parijs, 1970 (voorwoord van Gilles Deleuze).
- B. Woltring, *Gelijkenis van tweelingen. Een psychologisch onderzoek*, Amsterdam, 1938.



## Colofon

*Art brut* kwam tot stand in samenwerking met het Bureau Studium Generale van de Universiteit Utrecht.

Redactie - *Suzette Haakma*

Vormgeving - *Karin Kuiper*

Illustratie omslag - *Carola Rombouts* (zonder titel 1993)

Druk - *De Raddraaier*, Amsterdam

Oplage - 1000 *exemplaren*

Eerste druk november 1994

Copyright © 1994 bij de auteurs en uitgeverij Perdu

ISBN 90 5188 0685

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt dankzij een financiële bijdrage van het Prins Bernardfonds