

Renaat Ramon

Brandschone gramschap

De Tafelronde, poesia visiva en Paul de Vree en Jan van der Hoeven

Paul de Vree (1909-1982) is de auteur van een vrij omvangrijk oeuvre met grote diversiteit: een *Geschiedenis van het schip*, twee autobiografisch getinte romans (*Een kringloop* en *Buiten de oevers*), sociaal gekleurde beschouwingen over de roman, kwatrijnen, elegische hymnen en experimentele gedichten, monografieën over o.a. Paul van Ostaïjen, Maurice Gilliams en Paul Snoek en essays die een deel van de (vooral) Vlaamse avant-garde poëzie kritisch en lucide hebben geregistreerd. Het is als beoefenaar, theoreticus, criticus en uitgever van visuele poëzie dat hij groot is geworden en internationaal gewaardeerd.

Terecht wordt Paul de Vree vereenzelvigd met *De Tafelronde*, het tijdschrift dat hij in 1953 oprichtte samen met Paul Lebeau, Karel Vertommen en redactiesecretaris Ivo Michiels. Michiels en De Vree (onder de schuilnaam Hendrik Storm) waren redacteur geweest en Vertommen medewerker van *Golfslag* (1946-1948), een 'Jong / Durvend / Gelovend' tijdschrift dat zich niet aan hypermodernisme te buiten ging en nog moest bekomen van de naweën van W.O.II. Ook *De Tafelronde* stelde zich niet meteen revolutionair op. De geest van *Golfslag* is nog te herkennen in de openingszin van het 'inleidend woord'. Ethische prioriteiten wegen zwaarder dan esthetische bekommernissen en het toen populaire existentialisme wordt gerefereerd aan epigonisme: 'De jongste christelijk-gerichte kunstenaars gaan onder invloed van een veelal verkeerd begrepen en daardoor verwarring stichtend existentialisme te zeer het pad op van een modieus epigonisme.' De redactie ziet geen heil 'in de radicale breuk tussen oud en nieuw', staat kritisch tegenover 'enige vernieuwingen, waarvan de apporten soms nauwelijks opwegen tegen hun begeleidende tekorten', heeft 'eerbied voor de eeuwige waarden', maar wenst wel 'alles dat zich reactionair voordoet uit de weg te gaan.' Van meet af aan bleek *De Tafelronde* de spreekbuis van De Vree te zijn, alleen al door de omvang van zijn bijdrage. Het was ook De Vree die het



Paul de Vree

blad van de ondergang redde en grotendeels zelf het gat dichtte na de tegenvallende verkoop van het ambitieuze Van Goghnummer (jg. 2, nr. 8-9, 1955). Volgens prof. Piet Tommissen was het dit financiële fiasco, en niet de tegenstelling tussen les anciens en les modernes die tijdens het publiek debat 'Traditie of Experiment' van 5 september 1953 aan het daglicht kwam, dat een reeks medewerkers tot vaandervlucht heeft aanzet. De toespraken van Andries Dhoeve, Karel Vertommen, Adriaan de Roover en Paul de Vree worden in het oktobernummer (nr. 9-10, 1953) van de eerste jaargang opgenomen. Dhoeve plaatste de medewerkers van *De Tafelronde* aan een denkbeeldige rechthoekige tafel 'met aan de ene kant de atonalisten, de surrealisten, de collagisten en isten, met als spitsbroeders Paul de Vree en Adriaan de Roover, gevolgd door de tamelijke of algehele experimentelen Edmond Schietekat en Paul Possemiers – en aan de andere kant de traditionalisten, de classicisten en de punt-komma-isten, met als proost Karel Vertommen en zijn nasleep Ivo Michiels, Paul Lebeau en de mannen die álles willen begrijpen, Piet Tommissen, Frank Liedel en wellicht nog anderen.' Dhoeve, in de praktijk een traditionalist, kiest liever geen partij, hij laat alle opties open, want z.i. is poëzie mystiek, dank, gevoel, rede, spel, politiek, 'écriture automatique en ... last but not

least: atonalisme.' Vertommen geeft toe dat het experiment zeer nuttig en heilzaam is om verstarring en verdorring te vermijden, maar poëzie blijft voor hem uitdrukking van gevoelens, bevrijding van innerlijke spanning – overigens wel met 'elementaire eerbied' voor taal en woord. Als De Roover poëzie bepaalt als 'de organisch en veelal ook intuïtief gegroeide uiting van een persoonlijkheid' lijkt hij niet zo ver van Vertommens opvatting verwijderd, maar De Roover legt de nadruk op de magie van het woord; voor hem is de dichter 'woordvinder, taalschepper'. Toch begrenst hij het experiment: indien 'de dichter het er op aanlegt nog enkel de gevoelens uit te drukken waarvoor klankformules onontbeerlijk zijn, dan krijgt zijn poëzie fataal dat programmatische, dat naar verstarring en procédé leidt. En verstarring en procédé duiden zeker niet op een organische groei. Dat wordt ook de dood van b.v. het Franse Lettrisme à la Isidore Isou.' De Roover staat dus sceptisch tegenover de contemporaine ontwikkelingen in het literaire veld. De Vree gaat 'de kubistische weg' en beroept zich op de historische avant-garde: Apollinaire, Van Ostaijen. Na zijn tekst volgen, kennelijk ter illustratie van de theorie, enkele gedichten; het laatste is 'Veronica' met onmiskenbare invloed van beide voorgangers, een der eerste waarin hij afwijkt van de gebruikelijke horizontale regelval.

De Vree bezint zich in dezelfde jaargang reeds over Apollinaire, 'de dichter der *Calligrammes*', en over Van Ostaijens poëtica. In zijn opstel 'Apport en Grenzen van Van Ostaijen's Poëतिक' – 'apport' dat bestaat uit 'de lyrische logika gebaseerd op de kritische distantie' – waardeert hij vooral 'de schrijver van het "Eerste boek van Schmoll"'. Hoewel hij Van Ostaijens ars poëtica beschouwt als 'een van de sterkste ooit ten onzent opgebouwd, de enige ingangspoort tot onze moderne poëzie', kan zij toch niet 'het sine qua non van alle verdere poëzie' zijn.

In de derde jaargang (nr. 5-6, febr. 1957) kwam ook De Stijl in het vizier. De Stijl maakte rond 1920 furore in Vlaanderen, stelt De Vree in "De Stijl" in Vlaanderen' waarin hij uit de brieven van Theo Van Doesburg aan Jozef Peeters citeert. Maar, schrijft hij, De Stijl en Van Doesburg werden 'in de Vlaamse literatuur – en kunstgeschiedenis als parents-pauvres' behandeld. Hierbij aansluitend constateert Ward Joris dat De Stijl pas na W.O. II enige invloed op de Neder-

landse literatuur heeft uitgeoefend. Die invloed is duidelijk in het *Lautgedicht* 'In de dagen wonen' van Rudo Durant, opgenomen in 'gedicht en grafiek 58', een special van *De Tafelronde* als laatste aflevering van jaargang 4 (1958).

Alle gedichten die *Appassionato* vormen, De Vrees homogene bundel liefdeslyriek uit 1953, verschenen in de eerste twee jaargangen van *De Tafelronde*. Er komen een paar regels in voor die als het ware op zijn evolutie vooruit wijzen. Hij gebruikt, verwijzend naar Paul Klee, maar wellicht mede geïnspireerd door de kaligrammen van Apollinaire, de uitdrukking 'grafische gedicht'; in een ander gedicht schrijft hij: 'ik wou het lood weg uit de lucht en uit de taal / het lome licht het tamme letterteken'. Overigens was *Appassionato*, zoals Adriaan de Roover in een uitvoerige recensie betoogt, noch een breuk, noch 'een acrobatische sprong in de evolutie van De Vree', al hebben 'de omstandigheden – en Paul de Vree meteen –' gewild dat de bundel 'verscheen met de roep van avantgardisme, ja zelfs van Atonalisme'.

Eind 1960 (jg. 6, nr. 5) – De Vree is intussen voorzitter van Het Modernistisch Centrum – beklemtoont de redactie van *De Tafelronde*, 'om alle misverstanden en dubbelzinnigheden uit de weg te ruimen', dat reeds in 1956 een eind was gekomen aan 'de coëxistentiële fase' van het blad dat nu 'volkomen de modernistische opvattingen is toegedaan.' Zij wenst, uiteraard bij monde van De Vree, haar standpunt met betrekking tot de esthetiek expliciet te verklaren. Dat gebeurt onder de titel 'In het teken der gestalstkunst'. Het artikel proclameert geen programma, maar geeft er wel de theoretische grondslag voor en is gebouwd rond het idee *gestalt*, één van De Vrees favoriete begrippen. Hij brengt de predicaten waarmee de 'andere' kunst wordt aangeduid – experimenteel, irrationeel, existentieel, abstract, surrealistisch, rein, informeel, essentieel, explosief, elementair en occult – samen onder de formule 'vorm = zijn' en hij beschouwt 'dit *vormexistentialisme* () als de creatieve grond van de gestalstkunst.' Gestalt is, zegt hij, 'een grotere entiteit dan die wij bij machte zijn uit te drukken'. Dat is een gangbare definitie afkomstig uit de gestaltpsychologie. De Vree legt wel de nadruk op de taalcreativiteit: 'De gestalstkunst is het benaderen van de eigen realiteit in een eigen taal.' Indachtig Marcel Du-

champ, interpreteert hij papiers collés, collages, ready-mades, vocale balletten, calligrammes en dergelijke als kunstvormen die ontstaan door 'banale realiteitsingrediënten' van hun omgeving te vervreemden. Hij acht het ook mogelijk dat gestalteskunst 'het onderscheid tussen de genres in de toekomst uitveegt'; samengaan tussen taal en typografie, poëzie en grafische kunst vermeldt hij echter niet. In dezelfde aflevering plaatst De Vree nog zijn essay 'De poëtische functie van de ready-made' – apodictisch noemt hij de ready-made 'het mirakel van de moderniteit' – maar concrete / visuele poëzie is nog niet direct aan de orde.

In jg. 8, nr. 2, z.d., [1962] vinden we twee manifesten. Dat van het 'neo-realistis' tijdschrift *Phantomas* en dat van *Cinquième Saison*, waarin Henri Chopin stelt dat 'La seule issue de l'art après l'abstraction est celle de tout réunir': schilderkunst, muziek, poëzie, beeldhouwkunst, dans en zang. Chopins manifest wordt gevolgd door zijn 'l'oeil de boeuf', een fonetische partituur.

Aflevering 4 van dezelfde jaargang is gewijd aan nieuwe tendensen in de poëzie. De Vree wijst op de historische bronnen – volgens hem Scheerbarth, Morgenstern en de dadaïsten – en licht in 'Een nieuwe ars poetica: fonetische poëzie' de opvattingen van Henri Chopin en Arthur Petronio toe: fonetische poëzie creëert met talige elementen en mechanische hulpmiddelen partituren voor verbale muziek.

Deze korte tekst is meteen een inleiding tot 'La Pêche', poème phonétique pour superpositions timbrales de 18 unités van Chopin. Chopin wijst erop dat de fonetische poëzie een internationale taal is: 'L'important est de dépasser la langue qu'on emploie.'

In hetzelfde nummer worden uittreksels gepubliceerd uit het 'Manifeste pour une poésie nouvelle. Visuelle et phonique' van Pierre Garnier, eveneens ingeleid door De Vree. Hij vergelijkt beide poetica's en concludeert dat de objectieve poëzie van Chopin en de visuele van Garnier de subjectieve mededelingen weigert. Chopin streeft naar een fusie van de kunstvorming, Garnier niet. Hij wil, zoals de futuristen, de woorden bevrijden, want ze zijn de slaven van de zinnen en zitten klem in de gedichten. Ieder woord moet zijn eigen ruimte hebben, want elk woord is een abstract schilderij, een vlak op een blad, een volume van

de stem. Garnier vindt het bespottelijk dat de poëzie, als bewustwording van het universum, zou steunen op het aantal versvoeten. Hij ordent evenwel zijn woorden op een quasi meetkundige manier en dit zowel in zijn 'poèmes à voir' als in zijn 'poèmes à dire'. Beide gedichten, evenals zijn even summere als cryptische 'symphonie blanche', worden in het tijdschrift gepubliceerd. De tekstblokken werken als strofen.

Chopin, intussen net als o.a. Frans van der Linde (verder: Vanderlinde) 'vaste medewerker' geworden, vestigt in jg. 9, nr. 1, z.d., [1963], de aandacht op een andere pionier van het modernisme en de 'objectieve' poëzie, met name op de veelzijdige Pierre Albert-Birot (1876-1967) wiens tijdschrift *Sic* (1916-1919) – *Sic* staat voor 'sons, idées, couleurs' – een der belangrijkste vehikels van de avant-garde was. De doorwerking van Albert-Birots audiovisuele prototypes als 'Lundi' (1917), 'Poème à crier et à danser' (1918) en visuele experimenten als 'poème-affiche' uit 1922 en 'Commencement' (1935) wordt in ditzelfde nummer perfect geïllustreerd door de 'z improvisaties' van De Vree, 'Cristalcrepitation kirk' van Max Kazan en het 'Driestemmig gezang van recht en rede' van Vanderlinde. De jaargang sluit af met een burleske verzameling 'mop'art' waarin Paul en Freddy de Vree, Patrick Conrad en Henri-Floris Jespers zich te buiten gaan aan breed uitgeschreven woordspelingen op 'art'.

In het themanummer (jg. 10, nr. 1, z.d., [1965]) met als titel 'integratie concrete poëzie' levert De Vree essays over integratie, een fenomenologie van de concrete poëzie en weer een reeks 'z improvisaties', Vanderlinde drie gedichten en Chopin het essay 'La venue de la poésie phonétique, puis celle de l'audio-poésie des machine-poems' waarin hij, op verzoek van De Vree, zijn 'position actuelle' bepaalt.

De Vrees essay 'waar weer sprake is van parallelisme', het eerste in *De Tafelronde* dat expliciet over concrete poëzie handelt, bevat deze vorm van tegenspraak: enerzijds stelt de auteur, met o.m. Max Bense, dat het woord in de concrete poëzie geen overdrachtelijke betekenis heeft, dat de esthetische informatie samenvalt met de tekst die geen uitdrukking is van emotionele of ideologische complexen, en anderzijds, nu met Josef Hirsal, dat zij een intensieve belangstelling heeft voor beeldende kunsten, 'die onmiddellijker dan

gesproken of geschreven taal in staat zijn met beeldende tekens informatie over de omwereld te verschaffen'. Onder verwijzing naar diverse auteurs wordt een aantal karakteristieken van de concrete poëzie opgesomd: visueel, vocaal, pictografisch, fonetisch, audio-visueel, visueel-kinetisch, functioneel en methodisch. En ze is ook, naar het woord van Bense, 'micro-esthetisch' en daaruit volgt 'dat ze doet aan een intellectueel en constructief spel met letters en fonemen', een bruikbare definitie die dicht bij het adagium van Van Ostaijen komt: 'poëzie is een in het metafysische verankerd spel met woorden'. Overigens had De Vree het niet zo op het metafysische begrepen: hij kritiseert de poëzie van Dom Sylvester Houédard – een Britse benedictijn – omdat er 'al te zeer ook religieuze en metafysische postulaties' in opduiken. Anderzijds ziet hij een 'congruentie' tussen het kinetische werk van Houédard (en enkele anderen) en de opart van Victor Vasarely: 'Door hun uitgesproken visueel en optometrisch () karakter vallen de abstracte vormpatronen van de opart met de concrete woord- en letterconstellaties samen.' In hetzelfde verband merkt De Vree op 'dat de objectiviteitsdichter zich moet hoeden voor de vooropgezette idee dat hij een maatschappelijke opdracht heeft te vervullen' en hij meent tevens, met Eugen Gomringer, dat aan de poëzie haar organische functie in de maatschappij teruggegeven moet worden. Ook 'objectief' lijkt hier dus een equivalent van concreet. De 'illustraties' bewijzen dat de praktijk net zo veelkantig is als de theorie.

Nr. 2 van jg. 10, z.d., [1965] is de special 'Maniërisme'. Paul de Vree geeft in een korte inleiding een definitie die perfect op veel visuele poëzie van toepassing is: 'Het modern maniërisme ook is inhoudelijk op het discontinu gebaseerd en technisch tot een montagekunst geëvolueerd. Het is filmisch georiënteerd, dialectisch gefundeerd, en derhalve op een reflexieve montage aangewezen, waarbij het concept ontspringt aan de botsing der beelden. Deze signifiëren een concrete en beleefde perceptie in een visuele en tactiele ruimte.' Maar het is Henri-Floris Jaspers die, nadat hij de staf heeft gebroken over locale coterieën, het Antwerpse literaire neomaniërisme presenteert. Ook uit zijn omschrijving van het fenomeen blijkt een zekere verwantschap met de visuele poëzie/poesia visiva: 'Poésie des apparences, à la

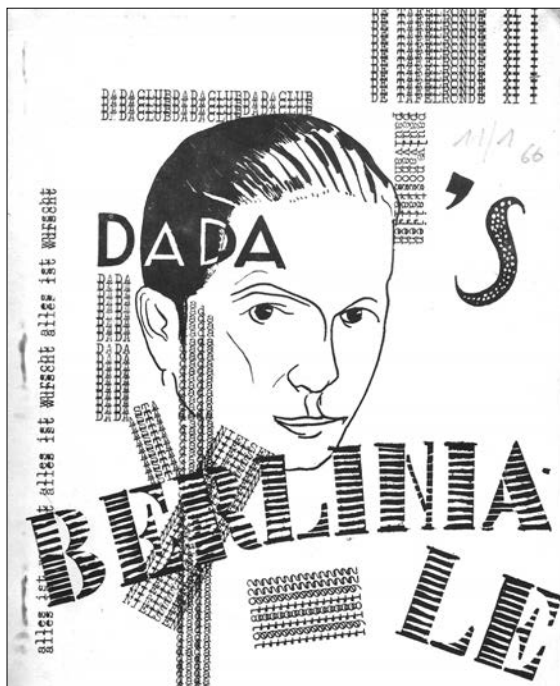
limite, le maniérisme se nourrit des surfaces sur lesquelles le regard glisse – et par lesquelles l'être des choses nous est donné – et des sensations du toucher. De là l'importance de ce langage descriptif qui ne décrit pas, mais inscrit cinématographiquement (), et de l'emploi des mots se rapportant aux sensations du toucher'.

Arthur Pétronio resumeert (jg. 10, nr. 3, z.d., [1965]) de actuele situatie in 'Verbophonie et poème fiction': 'Le poème désormais saute les frontières idiomatiques, il s'adresse à tous les auditeurs du monde. Un large fossé sépare actuellement les poètes scripteurs (descriptifs, anecdotiques) et les poètes phonateurs (suggestifs, symphoniques). A temps nouveaux techniques et modes d'expression nouvelles. () Les poètes évolutionnistes sont actuellement en prise sur le réalisme mythique d'un futur déjà présent où la spatialité sur le plan acoustique est en train de bouleverser totalement la sémantique esthétique du poème'.

Nummer 4 van jg. 10, okt. 1965 is een jubileumnummer. Het bekroont, zegt de redactiesecretaris zelfbewust, 'het tienjarig bestaan van een periodiek, die onafgebroken in de voorhoede van het tweede modernistisch réveil in Vlaanderen heeft gestaan. Ondanks het odium waarop het werd onthaald en waarmee het in zekere zin nog wordt bejegend, verwierf het bekendheid tot ver buiten onze landgrenzen. Ook voor een ts. kan de spreuk gelden: men is geen sant in eigen land (of eigen taalgebied). De Tafelronde zal de latere vorsers «du fil à retordre» geven. De avant-gardebeweging zit er zo in verstrengeld dat geen onderzoek ervan zonder de présence van het ts. mogelijk is.'

De Vree levert andermaal enkele 'zimprovisaties', Chopin een 'poème cosmique dit concret' en Vanderlinde vier pagina's 'spatial'.

Het trio De Vree - Chopin - Vanderlinde is vrijwel permanent aanwezig tot en met jaargang 13. Daarna (vanaf jg. 14, nr. 1, febr. 1969) worden de vaste medewerkers Henri Chopin, Freddy de Vree en Henri-Floris Jaspers naast redacteur Paul De Vree; Jan van der Hoeven en Frans Vanderlinde, die in 1966 met *Vers-Univers* voor eigen rekening was begonnen, worden opgenomen in een nieuwe reeks vaste medewerkers waaronder ook Alain Arias-Misson, Hans Clavin en Raoul Hausmann.



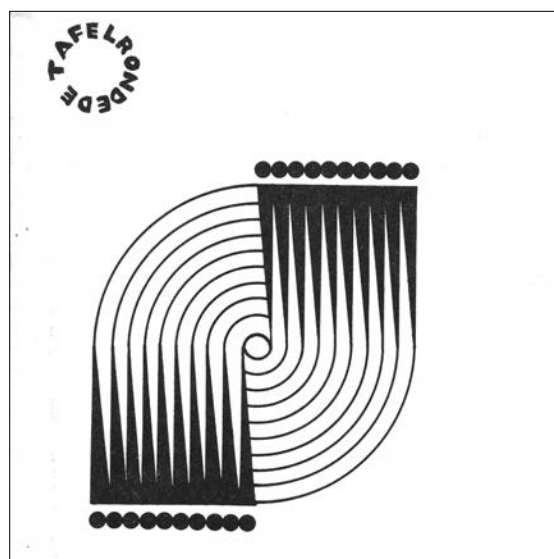
De Tafelronde, jaargang 11, nr. 1

Hoewel *De Tafelronde* een 'open tijdschrift' blijft en ook verder 'traditionele' gedichten en proza opneemt, wordt het spoedig een internationaal forum voor concrete en visuele poëzie en op dat gebied ook de voornaamste informatiebron voor ons taalgebied. Via de in jaargang 7 ingevoerde rubriek 'Neonlicht' bericht De Vree over (o.m.) het wereldwijde 'visuele front', signaleert tentoonstellingen, evenementen en publicaties kort en vaak kritisch.

In de bloemlezing 'concrete poëzie' (jg. 11, nr. 2-3, juli 1966) komt een ganse plejade aan bod van Alain Arias-Misson en Ben via Hansjörg Mayer en Karl Heinz Roth tot Franco Verdi en Herman de Vries. De Vree wijst in zijn inleiding op de 'supranationaliteit' van de (concrete) dichter die 'het infra-taaleigen () dat heel de mensheid gemeen is: nl. de articulatie, de adem en het gebaar' inschakelt in het geheel van de talen die hij beheerst. Hij benadrukt ook de ruimtelijkheid van de concrete poëzie zoals die tot uitdrukking komt in het 'fundamenteel kosmologisch optimisme' van Pierre Garnier en van Sylvester Houédard die de kosmos ziet als een concreet gedicht. Dat is een attitude die moeilijk verenigbaar lijkt met het verondersteld besloten, autologisch karakter van de concrete poëzie en bij Nederlandstalige beoefenaars ervan ook nauwelijks te vinden is, ook niet bij De Vries wiens 'toevals-objectiveringen' De Vree om-

schrijft als 'tekstmonsters' die in toevallige orde en in gevarieerde typografie op het blad worden uitgezet. Naast Van Ostaijen, De Vree, De Vries en Vanderlinde is Jan van der Hoeven, vertegenwoordigd met vier sonore woordgedichten, de enige Nederlandstalige visueel concrete dichter. Veel daarop volgende afleveringen hebben een gelijkaardig anthologiekarakter. Van vrijwel alle contemporaine Nederlandstalige beoefenaars van visuele poëzie wordt nu werk opgenomen, terwijl buitenlanders talrijke artikels leveren die tot de theorievorming bijgedragen.

Raoul Hausmann wordt in de laatste aflevering van jg. 11, nr. 4, z.d., [aug. 1966], door Paul de Vree n.a.v. zijn 80ste verjaardag gehuldigd als voorloper van het lettrisme en de fonische poëzie. Timm Ulrichs formuleert de 'spielregeln konkreter poesie' (Texte - Kontexte - Konnex) in jg. 12, nr. 1-2, april 1967; François Dufrêne lanceert 'le crirythme', een neologisme waaronder verstaan wordt 'la production volontaire de phonèmes purs. Asyllabiques, non-prémédités, dans une perspective esthétique, d'automatisme maximum, excluant toute possibilité de reproduction autre que mécanique (bande magnétique, disque)'. Ook Chopin legt de nadruk op de fysieke en technische aspecten in 'Préface à une codification de l'audio-poésie multiple' en hij betoogt (in jg. 12, nr. 3, aug. 1967) dat de nieuwe kunstvormen die na 1955 aan bod kwamen wel door de dadaïsten zijn geïnspireerd, maar niet door hen ontwikkeld: de audiopoëzie en de kinetische kunst waren er voordien niet.



De Tafelronde, jaargang 12, nr.3

Overigens is het de dadaïst Hausmann die wijst op de mogelijkheden geboden door de coördinatie van klanken en gekleurde vormen en in de volgende aflevering (jg. 12, nr. 4, dec. 1967) onder de titel 'Typhonisme', dat handelt over het verband tussen de vasomotorische functie en de poëtische creativiteit, de concrete poëzie kritiseert: 'Les poètes concrets ont introduit dans leur esthétique des notions intentionnelles et numériques, leurs poèmes, pour former une «icône», au lieu d'un eidos phonétique, se déroulent d'après des manipulations, qui s'apparentent aux machines à calculer et aux tableaux de multiplication.' Ook happenings en 'intermedia' vonden geen genade: in zijn perceptie zijn dat slechts 'gefixeerde feiten' zonder beweging of innerlijke tegenspraak; ze vervangen de musea als graftomben voor de artistieke ontplooiing. Zijn remedie: 'Cinescopophonie', een benaming voor een totaalkunst die dient te ver trekken vanuit het absolute niets.

Desondanks zijn anno 1968 de fonetische en de concrete poëzie nog geen genres die door elke literatuurhistoricus ernstig genomen worden, zeker niet door M. Rutten die in zijn *Nederlandse dichtkunst*, deel 2, *Achterberg en Burssens voorbij* (1967) Van Ostajens *Bezette Stad* kwalificeert als een product 'uit de heroïsche tijd van het expressionisme op zijn smalst'. De Vree kapittelt Rutten om zijn conformistische opvattingen in zijn opstel 'Poëzie, spelen met woorden' (jg. 13, 1-2, april 1968) waarin hij zowel Patrick Conrad als Pierre Albert-Birot en Michel Seuphor prijst. Van Conrad is een fragment uit de beeldroman (en latere film) 'De eenzame en onvoorzene dood van Baby Yar' opgenomen, een juxtapositie van collage en poëzie.

Van Paul de Vree, die in vrijwel elke aflevering visuele gedichten laat zien, zijn er ook regelmatig programmatische en kritische bijdragen. In 'Sound-poetry' (jg. 15, nr. 3-4, z.d., [1970]) stelt hij dat de klankpoëzie uitsluitend berust 'op de (uit)gesproken klank van woorden en letters en/of (adem-, keel-, spraak-) geluiden, waaraan geen verplichting van semantische overdracht gehecht is. Geen der voorlopers – Scheerbart, Morgenstern, Khlebnikov, e.a. – beoogde met het fonetische en/of eufonische gedicht een onmiddellijk verstaanbare mededeling.' In dit historische bestek ziet hij alleen Van Doesburg en Van Ostajen als voorlopers; van de contemporaine dichters noemt hij en-

kel Gust Gils die 'in parapoëtische zin (louter geluid)' het verlangen van Apollinaire 'On veut des consonances sans voyelles' zocht 'te concretiseren door de magnetofonische vervorming van de ademtechnische uitspraak van de consonanten'.

In dezelfde aflevering vinden we ook De Vrees bijdrage aan het colloquium 'Poëzie in fusie', gehouden tijdens de 9e Internationale Poëziebiënnale Knokke, 1970. Het debat over 'poëzie in herwording' verliep volgens De Vree verre van sereen. Als voorzitter van het panel besloot hij het debat op de gemodereerde manier die ook zijn beleid van *De Tafelronde* kenmerkte: 'Nog minder staat het de concrete dichters voor hun poëzie-opvatting als de enige en absoluutgeldende te beschouwen. Maar ze kunnen zich anderzijds niet neerleggen bij de mening dat de traditionele poëzie alleen heiligmakend is. Er is niet de poëzie, er zijn poëzieën.'

Herman Damen pleit in 'Towards a new dimensional poetry' voor ruimtelijke beelding: '*het verbaal-plasticisme wil letter en ideogram niet enkel beschouwen als één kant van de zaak, maar wil hen "zien" (en tasten) als materie, als een voorwerpelijk 3-dimensioneel teken, niet slechts zichtbaar maar ook tastbaar*'.

Gedeelten uit de toespraak die Dr. A. De Buck hield bij de opening van de tentoonstelling 'Die konkrete Poesie in Belgien und den Niederlanden' op 4 juli 1971 in het Belgisches Haus in Keulen, zijn in jg. 16, nr. 2-3, z.d., [1971] opgenomen. De Buck citeert de stelling van Gomringer dat het ideale concrete gedicht uit een enkel woord kan bestaan, en de daarop volgende vraag van Helmut Heissenbüttel: is de *Duden* dan niet dé anthologie van de Duitse concrete poëzie? Als antwoord wees De Buck op de brede ontwikkeling die de concrete poëzie doormaakte en de vele wegen die daardoor werden geopend. De tentoonstelling illustreerde overigens zijn stelling.

Ook de politieke inzichten van De Vree evolueerden. Als voorzitter van het Modernistisch Centrum had hij gepleit voor culturele depolitisering en tegen politiek engagement. Het bindmiddel voor het collectief zou bestaan uit een 'existentieel estheticisme: een vrij middel dat een vrij zijn tot een vrije creatie opvoert.'

De geest van verzet tegen de gevestigde orde, die in mei '68 een hoogtepunt bereikte, was ook nog in het daarop volgend decennium levendig en leidde in 1971 tot de oprichting, door Sarenco en De

Vree, van het tijdschrift *Lotta Poetica* als forum voor de 'visieve dichters', de beoefenaars van de poesia visiva. Sarenco (in het Italiaans) en Paul de Vree (in het Frans) lichten de bedoeling toe in datzelfde nummer en in het volgende (jg. 16, nr. 4, z.d., [1971]) betoogt De Vree dat de poesia visiva, hoewel schatplichtig aan de 'visueel concrete poëzie' en het futurisme er zich toch formeel en intentioneel tegenover stelt. Zij is 'antikoneet door afzwakking van het formalisme' en zet in op de dialectiek dichter-wereld en niet meer uitsluitend op de dialectiek dichter-taal. Taal is niet langer het enig poëtische communicatiemiddel, 'er bestaat ook zoets als een semiotisme van de zichtbare werkelijkheid (het pars pro toto o.m.), dat fotografisch kan vastgelegd worden.' Poesia visiva onderscheidt zich van het fonetische gedicht en van de sound-poetry door het loslaten van 'de oraliteit van het gedicht en de fonetische typografie' ten bate van het zuiver visuele. Maar het voornaamste verschil is niet formeel, maar inhoudelijk: 'het bewustzijn van de taalmogelijkheden moet gepaard gaan met het bewustzijn van de tekortkomingen in de huidige maatschappij-systemen'. Van de visiva-dichter wordt een socio-critische instelling verwacht, hij wordt niet geacht een passieve registrator van de geschiedenis te zijn, maar een activist. Als 'technicus van het bewustzijn' – het burgerlijk equivalent van de communistische 'ingenieur van de ziel' – dient hij te werken aan de 'realisatie van een wereldbewustzijn aan de hand van een op verantwoorde ontvoogding gerichte esthetische ethica'. Er is geen streven naar absolute poëzie, geen 'in het metafysische geankerd spel met woorden'. Emilio Isgrò stelt zich in zijn artikel 'Proletarism and dictatorship of poetry', dat je wel een manifest kan noemen, veel radicaler op: de geniale vondsten die de bourgeois intelligentsia zo bewondert betekenen volgens hem niets meer; de tijd van de avant-garde is voorgoed voorbij.

De Vrees opvattingen over de concrete poëzie zijn vooral gebaseerd op het manifest *Vom Vers zum Konstellation* van Eugen Gomringer en op de *Aesthetica* van Max Bense zoals duidelijk blijkt uit zijn opstel 'La poésie concrète et le maniérisme' (jg. 17, nr. 1, z.d., [1972]), waarin hij de vraag stelt: nijgt de concrete poëzie naar het maniërisme of naar het classicisme. Antwoord: de concrete poëzie, gebet in de wetenschappelijke, mathe-

matische en rationalistische esthetiek van Max Bense, is een rationalistische poëzie, maar tevens een 'ars combinatoria' die niet altijd ontsnapt aan irrationalisme en het engagement, meer geneigd naar evocatie dan naar het raadsel. Hij onderkent ook een esoterische inslag en 'Sprachmystik' in sommige gedichten van Gomringer (en in de Lautgedichte van Hugo Ball), naast de invloed van de z.i. wetenschappelijke, mathematische en rationele esthetica van Bense en besluit voorzichtig dat concrete poëzie een 'cool-minded poetry' is die zoveel mogelijk het azianisme mijdt en voor een stuk kan begrepen worden als 'functioneel maniërisme'.

Deze conclusie wordt op merkwaardige wijze geïllustreerd door de manier waarop zijn gedicht 'Eros' ontstond. De Vree memoreert hoe hij na een bezoek aan het minoïsche paleis Knossos op Kreta gekweld werd door het verlangen een verbaal-visuele uitdrukking te geven aan het mythische labyrint. Het probleem bestond er in de termen waarin de mythe is gevat – Tauros, Minos, Daidalos, Ikaros, Knossos – in een overeenkomstige structuur te vatten. De Vree construeerde met de gemeenschappelijke uitgang OS een labyrint – een uitgesproken maniëristisch chiffré. De 'rationele exegeet' (dixit H-Fl. Jaspers) die hij in wezen was, haast zich te verklaren dat zijn inspiratie niet schatplichtig is aan enige vorm van magie of mystiek – maar misschien wel geholpen werd door een 'irrationeel fantasma'.

Dit resultaat was bovendien een sleutelmoment in zijn poëtische evolutie: het leidde hem naar de poesia visiva 'qui n'est plus du tout de la poésie concrète en soi'.

Ook in jg. 17, nr. 2-3, z.d., [1972], wordt de poesia visiva toegelicht, door De Vree en door het duo Eugenio Miccini en Michele Perfetti. Hoewel de poëtische strijd zich elders onder andere namen manifesteerde – fusionele poëzie, public poetry, imaged words – was het hoofdzakelijk een Italiaanse aangelegenheid. Dat werd ten overvloede geïllustreerd door de tentoonstelling die in het Antwerpse ICC van 26 mei tot 17 juni 1973 was te zien. Naast Jean-François Bory, voorman van het tijdschrift *Approches*, Alain Arias-Misson, Herman Damen en inrichter De Vree vinden we enkel Italianen.

De Tafelronde bracht hetzelfde jaar een *Anthologie van Belgische en Nederlandse Visuele Poëzie*

(jg. 17, nr. 4, z.d., [1972]). In zijn inleidend overzicht stelt De Vree de term 'visuele poëzie' voor als het nieuwe koepelbegrip voor al wat tot dan onder concrete poëzie werd verstaan. Onder die koepel bracht hij een achttienkoppig gezelschap samen. De enige 'Belg' daarin is de veeltalige Arias-Misson, toen vast medewerker van het tijdschrift; alle anderen zijn Nederlandstaligen, van Hans Clavin tot Ivo Vroom.

Peter Meijboom wijst in zijn 'Korte analyse vooral in het licht van de functieverandering van de taal' (jg. 18, nr. 1, z.d., [1973]) op het essentiële verschil tussen de traditionele poëzie, die zich van het normale taalgebruik slechts door formele kenmerken onderscheidt van de moderne, waarin door de dichter 'bewust of onbewust, duidelijkheid en ondubbelzinnigheid vermeden' worden. Door het verlaten van het denotatumperspectief bleef 'het gedicht an sich' over en trad 'ook de persoon van de dichter naar de achtergrond. Hij had in traditionele zin niets meer mee te delen. Tenslotte werd, mede daardoor, de moderne poëzie door velen als onzin verworpen. Van het dwingende denkschema, dat met de taal altijd iets bedoeld moest worden, kon vaak geen afstand genomen worden.'

De Vree gaat in hetzelfde nummer andermaal in op de functie van de ready-made in het gedicht, nu met de nadruk op de *poesia visiva* die, 'zoals de conceptuele kunstenaar, beroep (doet) op de ready-mades, maar met de intentie in te grijpen in de communicatie die zij inhouden. Deze ready-mades dienen als structurelement van een door de dichter gevisualiseerde besluitvorming, waarin hij zich niet om een opsporing en/of vaststelling en/of metamorfose van realiteit bekommert, maar om een kritische benadering van die realiteit in het licht van zijn getuigenis over het historisch verloop en de algemeen-menselijke zin van deze realiteit' (jg. 18, nr. 2-3, 1973). De kritische humanist De Vree laat zich ook kennen in 'Enige notities over « poëzie en polis »' waarin hij, onder verwijzing naar Max Frisch, betoogt: 'Het bewustzijn werd zo historisch geconditioneerd dat de traditionele dichters niet meer beseffen dat ze meer geëngageerd zijn dan degenen die ze engagement verwijten, Guido Gezelle was een geëngageerd dichter. Gelovige dichters zijn zo geëngageerd als politieke dichters.'

Op zijn beurt schetst Erik Slagter, in 'Poesia visiva: een literatuur van de daad' (jg. 21, nr. 1-2,

nov. 1976) de evolutie van de visuele poëzie, van Van Doesburg tot de *lotta poetica*, die hij kennelijk als de door historische omstandigheden bedongen uitkomst van die evolutie ziet. De concrete poëzie was zijns inziens een 'eindspel'; 'De visuele poëzie, waarbij het beeld en de tekst elkaar esthetisch-illustratief aanvulden, miste de energieke kracht die de visieve poëzie als een uitlaatklep voor de verbinding van politiek en poëzie tot een literatuur maakt, die naar het woord van Van Doesburg 'grijpt'. () De visieve dichters zetten daadwerkelijk tot actie aan. Ze blijven de taal trouw, maar betrekken het beeld erbij om de ogen te openen: het woord wordt gespeld, de foto is voorspellend.' Volgens Slagter was De Vree ervan overtuigd 'dat de revolutie binnenkort uitbreekt en het bedrog en de onderdrukking van het proletariaat niet lang meer wordt geduld. Hij is zich ervan bewust dat zijn overtuiging hier niet aanslaat, maar is er even zeker van dat de visuele muurgedichten waaraan nu nog schouderophalend wordt voorbijgegaan dezelfde geschiedenis maken als de pamfletteksten uit de jaren tussen de twee wereldoorlogen.' In de praktijk namen de *Lotta Poetica* dichters een schizofrene positie in tussen ideaal en ideologie, tussen poëzie en politiek.

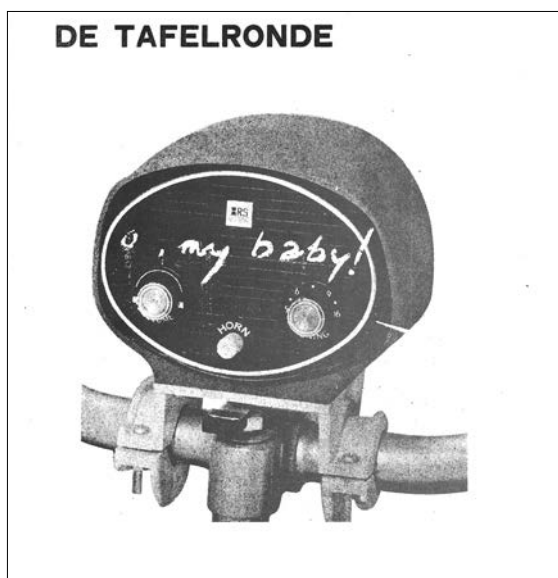
Nadat *Lotta Poetica* in 1975 ophield te verschijnen legde De Vree in jaargang 22, nr. 1-2, maart 1978 haar geschiedenis vast. 'De grootste vijand van de mens is zijn vervreemding' stelt hij - 'vervreemding' werd in de jaren zowat als *le grand mal*, zoniet als *le mal du siècle* beschouwd - 'de *poesia visiva* wil het geweten regenereren'. Daarom nam *Lotta poetica* stelling tegen: 'a) de concrete poëzie; die het als schakel en historisch fenomeen beschouwde, zoals het lettrisme, omdat ze slechts de relatie dichter : taal en niet de relatie dichter : taal : werkelijkheid uitdrukt; b) de visuele poëzie, die als figuratieve poëzie wel met mimesis te maken heeft, maar zich meestal op het traditioneel-symbolisch (cfr. Apollinaire) en desengagerend vlak houdt; c) de conceptuele kunst als goed georganiseerd plagiaat van de *poesia visiva* groot geld verdiende (); d) fluxus, dat een show-business is; e) het hyperrealisme, dat geen schijn van kans laat om de realiteit (als communicatie) te veranderen; f) de kunstmarkt' en de kunsttijdschriften Flashart en Opus.

In een uitgebreid opstel over 'La poésie visuelle' (jg. 23, nr. 1, mei 1979) kritiseert hij opnieuw

de conceptuele kunst en wijst ook op haar overeenkomsten met de visuele poëzie: beide hebben tautologische trekjes.

In het 'Antwerpse vaderland' van Paul de Vree organiseerde zich intussen een elitaire tegenhanger van het politiek-proletarische engagement. Het door Nic van Bruggen en Patrick Conrad op 22 november 1972 opgerichte genootschap Pink Poets cultiveerde splendid isolation, schoonheid, camp en decadentie en ook: elegantie, eloquentie en, vooral onder invloed van Henri-Floris Jaspers, het literaire maniërisme. Gustav René Hocke, auteur van *Die Welt als Labyrinth* (1957) en *Manierismus in der Literatur* (1959) werd (samen met André Delvaux) op 25 mei 1975 briefwisselend lid van het genootschap. 'Section d'or et labyrinthe. Contribution à la connaissance de formes d'imagination subjective' is de titel van een (Duits-talig) essay van Hocke, te vinden in jg. 20, nr. 1-2, nov. 1975.

De eer de letters *pp* achter zijn naam te mogen zetten viel ook Paul de Vree ten deel: op 3 oktober 1974 werd hij geïnstalleerd als erelid van het genootschap. Probleemloos verenigde hij zijn elitaire status met zijn engagement. Hij wist zijn houding theoretisch te verantwoorden door een historische samenhang tussen visuele poëzie en maniërisme te postuleren.



De Tafelronde, jaartgang 20, nr. 3-4

Bij de installatie van Hocke hield Paul de Vree een referaat: 'Visueel en sonoor labyrint', afgedrukt in jg. 20, nr. 3-4, febr. 1976. De Vree bepaalt nu

de concrete poëzie 'als een denkspel, als een bewuste waarneming van het taal- en tekenmateriaal en zijn structuur, waarbij de grafische ruimte als structurele factor onontbeerlijk is.' Andermaal geeft De Vree een summier historisch overzicht vanaf 'het bewustworden van de tekstvlakte' op het einde van de 19de eeuw, een 'revolutionair moment', tot 'het offensief van de poesia visiva in Italië. De visuele poëzie wordt een teken aan de wand voor een wereld waarin hypocrisie, gewin, geweld, monstrositeit en angst de onbewoonbaarheid almaar vergroten. De visuele poëzie in haar geheel is een spiegel van het labyrint waarin we tolleren.'

'Kikakoku/Ekoralaps', het fonetische gedicht dat Paul Scheerbart in 1897 schreef, ziet De Vree als het begin- en het werk van Henri Chopin als het hoogtepunt van de sonore poëzie. 'Het is alleen Henri Chopin gelukt om ons in de ban te brengen van een totaalvisie op het bestaan van wereld en mens'; zijn werk is 'een labyrint, een doordringen tot de kern van het tragische leven en de uitweg vinden in de kracht van de weerstand, de weerbaarheid.' De Vree concludeert dat 'de visuele en sonore poëzie ergens loten zijn van het neo-maniërisme van de XXe eeuw.'

Wilfried Adams en Michel Bartosik stelden in 1974 voor het tijdschrift *Impuls* een 'ontwerptekst voor een manifest' op, bedoeld als 'helder alternatief' voor het nieuw realisme dat volgens hen in Vlaanderen als alleen zaligmakend werd voorgesteld. Likes en dislikes waren duidelijk: 'Wij streven een poëzie na geaxeerd op woord, beeld, ritme, klank: op de taal. () Het gedicht is dan niet de reproductie, het post factum overhevelen van een kluts toevalligheden uit de fles met het etiket "realiteit: schudden voor gebruik" naar het glas "Taal", maar is zélf ervaring: het gedicht wordt zijn eigen werkelijkheid. () Onze poëzie beoogt een ritueel te zijn: magische en tegelijkertijd (en juist daarom) scherp uitgekende bezwering van het toeval, integratie van het disparate en tegenstrijdige, in de veelzijdige ordening van wat in de 16de-17de eeuwse maniëristische traditie de "Concordia discors" wordt genoemd, de versmelting van alle tegengestelden.' Hoewel visuele poëzie in dit programma geheel buiten beschouwing is gelaten, blijkt uit de citaten dat tussen de praktijk van *De Tafelronde* en de theorie van *Impuls* geen categorische tegenspraak bestond en

samenwerking dus tot de mogelijkheden behoorde. Een los blad, toegevoegd aan *De Tafelronde* jg. 23, nr. 1, mei 1979, berichtte dat de tijdschriften werden gefusioneerd. In de praktijk betekende dit slechts dat de afleveringen afwisselend onder de benaming *De Tafelronde-Impuls* en *Impuls-De Tafelronde* verschenen. Beide redacties – die van *De Tafelronde* bestond nog slechts uit Paul de Vree, Henri-Floris Jaspers en Jan van der Hoeven – behielden hun autonomie.

De samenwerking, mede ingegeven door economische overwegingen, hielp het noodlijdende *Impuls* slechts een jaar overleven. Onder de dubbele titel verschenen slechts vier fascikels waarna *Impuls* geruisloos verdween.

De Vree bleef gefascineerd door het oeuvre van Van Oostaijen. In een uitvoerig essay, 'De evolutie van een waardering' (jg. 22, nr. 3-4, dec. 1978), dat op de latere perceptie van *Bezette Stad* van invloed is geweest, gaat hij de evolutie na van de algemene en meteen van zijn persoonlijke waardering voor het belangrijkste voortbrengsel van de ritmische typografie in ons taalgebied. Het is, zegt hij, inderdaad 'fout geweest [ook zijn fout, zie hoger] *Bezette Stad* als minderwaardig werk te beschouwen ten overstaan van de *Nagelaten Gedichten*.' Toch legt hij de nadruk niet op de innoverende montagetechniek, maar op het buiten-literaire aspect: het boek als *Mahnmal*. Gedreven door zijn geëngageerde lotta poetica-opvattingen ziet hij *Bezette Stad* nu als 'een barricade-boek dat zijn weerklank zal vinden zolang de maatschappelijke stormen (en we denken aan W.O. II, Korea, Vietnam, Chili, Argentinië, Algerië, de Franse Meirevolutie, de Praagse Lente, de studentenopstanden, de rassendiscriminatie, Nicaragua, Iran, enz.) niet zijn geluwd.'

Ongetwijfeld zag hij zijn fotovisiva's als 'de paddestoelen der gramschap' (1973) en '(W)AFFE' (1974) als contemporaine vormen van eenzelfde politieke kritiek.

Zijn zes 'existenzfrage' tonen in het verlengde daarvan zijn existentiële-existentialistische bekommernis. Van zes auteurs, die samen als het geweten van de twintigste eeuw functioneren, wordt een bewerkte foto gereproduceerd, voorzien van een woord of een regel die de kern van hun werk karakteriseert: Kafka: de vertwijfeling; Woolf: we leven in de mist; Joyce: een nachtmerrie; Beckett: een doodlopende straat; Sartre: de

verontwaardiging; Camus: de revolutie. Dat is zijn laatste creatieve bijdrage aan zijn tijdschrift (jg. 24, nr. 1, febr. 1981).

In december 1981 verschijnt de laatste aflevering, nr. 2-3 van jg. 24. De Vree, reeds geruime tijd ziek, stierf op 25 april 1982. Het huldenummer dat het tijdschrift *Radar* hem bij leven wou aanbieden, werd een rouwnummer (*Radar* 21, 1982).

De Vrees eerste zelfstandige publicatie op visueel gebied, de homogene bundel *explosieven* (1966) telt 13 'mechanische' (met de schrijfmachine gerealiseerde) gedichten die, wellicht geïnspireerd door de *parole in libertà* van de futuristen, de letters hun bandeloze vrijheid laten. Hij definieert in het essay, dat aan zijn internationale bloemlezing met de toepasselijke titel *Poëzie in fusie* (1968) voorafgaat, het mechanische (machinale) gedicht als 'een mikrostructuur die onder psychofysische impulsen (inzet van lichaam, handen, vingers, ogen + machine) een visuele entiteit schept, waarin de syntax wordt geatomiseerd, het toeval wordt geïntegreerd, taal- en spanningsvelden worden ontworpen. Het resultaat is het gevolg van een gebaar.'

Zijn eigen audio-visuele, concrete en visuele gedichten, typogrammen en 'teksten' (die aansluiten bij de ritmische typografie) bundelde hij in 1968 onder de zinvolle titel *zimprovisaties* (zin+improvisatie). De typogrammen zijn eveneens 'mechanische' gedichten, maar met een duidelijk beeldende structuur. Enkele refereren reeds aan contemporaine politieke gebeurtenissen: 'vietnam', 'pacem in terris', 'to mrs. m. luther king'.

In *zimprovisaties*, waarin ook enkele 'explosieven' zijn hernomen, gebruikt hij beeldmateriaal en worden begrippen perspectivisch gevisualiseerd. Dat gebeurt ook in *Verbaal gelaat* (1970). In *contestical mill* (1970) worden 15 onleesbare tekstfragmenten cirkelvormig geordend en 12 x vergrotend gevarieerd.

Poëzien (1971), de eerste bundel waarin van fotografisch materiaal gebruik wordt gemaakt, is net als *zimprovisaties* een verzameling van vooral reeds eerder gepubliceerd werk.

De terminologie blijft kennelijk ook voor de theoreticus De Vree een probleem. De bundel opent eveneens met een afdeling 'konkreet', hoewel de auteur in een woord vooraf betoogt dat de titel

ondubbelzinnig aantoont hoe hij de benaming visuele poëzie boven concrete poëzie verkiest, gezien 'wordt afgeweken van de rein-konkrete regel niet naar de wereld van objecten te verwijzen' en er meer 'sociaal onbehagen' in betrokken is, zonder evenwel te willen aanzetten tot 'doctrinair engagement'. De Vree blijft dus voorzichtig: 'De visuele dichter is ergens vrijblijvend'. Eros en ironie vormen de centrale themata van zijn in vier secties ingedeelde bundel: concreet, eros, verbaal gelaat en free image.

De militante Italiaan Sarenco, in een tweede inleidende nota tot de bundel, stelt zich veel radicaler op. Hij kritiseert 'de noordse culturele situatie (), die vooral op poëtisch plan in de loop der jongste jaren gekenmerkt werd door een decadent en verouderd typografisch formalisme' dat, naast enkele originele vondsten, bergen bedrukt papier (heeft) voortgebracht die meestal in slaap wiegen'. Hij ziet De Vree als 'bijna de enige dichter die begaafd met een politiek-sociaal bewustzijn', mei '68 'in de focus heeft geplaatst als een paradigmatisch historisch ogenblik, waar voorbij het op poëtisch en op politiek niveau niet meer mogelijk is naar het verleden terug te keren. () Door deze politieke beweegredenen ontstaat een "opening" op een maatschappij, waarin de uitgebatenen en de proletariërs zich op de bewindsplaatsen bevinden, een "opening" op een werkelijk socialistische gemeenschap.' Vanaf de jaren 1970 gebruikt De Vree voor zijn gecomprimeerde politieke pamfletten vaak een gemengde techniek: fotomontage, collage of een amalgaam van fotofragmenten, tekst en tekeningen; soms zijn persfoto's gefundenes Fressen en een enkele keer heeft hij de common sense van het maatschappelijk ongenoegen geaquarelleerd.

Luciano Ori bezorgde in 1975 in zijn reeks 'poesia visiva' een door Aldo Rossi en Henri-Floris Jaspers ingeleide bloemlezing, die een overzicht biedt vanaf de typoëmen uit 1965 tot het fotografische werk uit 1974.

Stéphane Mallarmé was niet alleen in formeel opzicht een 'voorloper' van de visuele poëzie met *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). De avant-garde van de lotta poetica had zich ook op hem kunnen beroepen voor wat het inhoudelijke aspect betreft: hij zag het boek als bom en het doorbreken van literaire conventies als een daad van verzet tegen conventies überhaupt – ook maatschappelijke.

Maar de pacifist De Vree plaatst geen bommen. Hij klaagt het plaatsen en het gooien van bommen aan op een directe, niet mis te verstane wijze, zoals de in *Factotumbook 17* samengebrachte visiva's bewijzen: de verwante reeksen *De Brandwonden & The street tells the truth* (1979), de zuiverste en meest pregnante uitdrukking van zijn engagement. De naam van een geteisterde stad (Belfast, Beiroet, Praha...) wordt enkele keren voluit over de breedte van het blad geschreven, zodat de tekst het hele vlak vult. Met een kaarsvlam worden de vellen beroet en deels verschroeid zodat er letterlijk 'brandwonden' ontstaan. Beeld en boodschap zijn duidelijk. Hier geldt McLuhans stelling: 'the medium is the message' – een van de basisprincipes van de visuele poëzie.

Het werk en het streven van Italianen als Sarenco en Perfetti en hun neiging naar extravaganza ligt in het verlengde van twee revolutionaire bewegingen: het futurisme en dada, die elkaar vonden in de brandhaard waar eerst vernietigd moest worden alvorens een nieuwe wereld te kunnen bouwen. Sarenco zal het met Marinetti, de auteur van het futuristische manifest, eens zijn geweest: geen grote kunst zonder een zekere graad van agressiviteit. Wij hoeven aan de oprechtheid van De Vrees sociale bewogenheid en van zijn humanitaire inzet niet te twijfelen, maar in feite militeerde hij meer voor een nieuwe kunst dan voor een nieuwe politiek. Voor de politieke barricade was hij te veel pacifist en te veel estheet, meer gericht op reflexie en theorievorming dan op contestataire praktijk. Sarenco en zijn aanhang wilden de visuele pamfletten als posters over de steden verspreiden. Dat kaderde perfect in het dubbele programmatische streven: 'de mensen een geweten schoppen' en de mass media ombuigen in mass culture.

Van dit programma is maar weinig gerealiseerd. In de jaren 80 is artistiek en literair engagement niet langer een must en mede daardoor ebde de belangstelling voor poesia visiva weg. Wat bedoeld was als publieke posters, kwam als verborgen belegging in bibliotheek edities terecht. Duur dus elitair, zodat, in het toen nog gangbare vulgair marxistische jargon gezegd kon worden dat het werk werd 'geaccapareerd door het establishment' en de auteurs 'gerecupereerd door de geïncrimineerde bourgeoisie'...

Henri-Floris Jaspers heeft in een korte tekst – die meer de geest van het maniërisme dan van de re-

volte ademt – het streven van De Vree verwoord. ‘Al te vaak werd deze *poesia visiva* benaderd vanuit een theoretisch, of althans theoriserend standpunt, waarbij de menselijke bewogenheid van de dichter vaak verloren gaat in de fioritures der concetti of in de esthetische vlucht der formele rekvisieten.

In zijn *poesia visiva* toont Paul de Vree pp het ge-laat van de moralist, van de man die getuigt over de zeden van zijn tijd en zich met schrijnende luciditeit de vraag stelt of morgen een nieuw leven zal inluiden. Of zal na een hete zomer slechts het eenzame leven van de herinnering beginnen? Het aardse bedrijf, zijn wetmatigheden en mechanismen zijn de dichter niet onbekend - en de tekens die hij aan de wand zet zijn de nog smeulende getuigenissen van zijn hevig opklaaiend engagement met de dingen des levens.’ Deze tekst lezen we wel in een luxueuze map (*Poesia visiva*, 1979, 65 ex.) waarin 13 oorspronkelijk in zwart/wit verschenen strijdgedichten zijn geësthetiseerd. Roger van Akelien maakte er ter gelegenheid van De Vrees 70ste verjaardag gekleurde zeefdrukken van.

Ook *visueel* (1981) is een bibliofiele uitgave (60 ex.) met kleurige remakes van eerder werk: het gaat om 9 zeefdrukken uitgevoerd door Roger Vandaele. Willem M. Roggeman commentarieert in een korte inleiding: ‘Sommige van deze teksten zijn agressief, andere zijn roze, zoals men dat van een Pink Poet wel kon verwachten. Dit is o.m. het geval voor “Rose”, dat eigenlijk ook een anagram is van Eros, één van de twee grote motieven, naast erosie in het oeuvre van Paul de Vree.’

Vanaf de late jaren 1960 liet De Vree ook visiva’s vergroot op doek overbrengen. De *poesia visiva* werd museumfähig en de ‘tekens aan de wand’ werden dan ook als beeldende kunst gepresenteerd, zoals op de huldetentoonstelling *Poesia visiva* die het KMSK Antwerpen bracht ter gelegenheid van de 65ste verjaardag van de dichter (1974).

Het Provinciaal Museum Hasselt eerde de dichter in 1981 met een overzichtstentoonstelling, waarin vooral de nadruk op de *poesia visiva* wordt gelegd, en met een catalogus die zijn voornaamste teksten over concrete en visuele poëzie verzamelt. In begeleidende essays wijst Jan van der Hoeven erop dat wat de *poesia visiva* aan esthetische autonomie verloor, ze won aan ethische evidentie en Wim van Mulders gaat in op de contractie die ligt in ‘de noodzaak van de politiek geëngageerde

kunstenaar om zijn kritische produkten toch maar in gevestigde musea en commerciële galerijen te brengen’.

Ook de tentoonstelling van een reeks fotografisch vergrote werken (o.m. van de sublieme reeks *Maskers* uit 1973) waarmee het MUHKA in 2002 de apologet van de *poesia visiva* 20 jaar na zijn dood herdacht, toonde aan dat zijn werk alles behalve gedateerd is.

Spillemaeckers, Van der Hoeven, Frateur

In een interview, gedateerd 3 november 1979, noemt Paul de Vree als antwoord op de vraag van Willem M. Roggeman ‘heb je een paar mensen rondom jou staan of sta je alleen?’ slechts drie namen: Werner Spillemaeckers, Jan van der Hoeven en Ludo Frateur.



Jan van der Hoeven
in boekhandel de Reyghere, Brugge

Hoewel Spillemaeckers (°1936) door De Vree op een gegeven ogenblik rijp werd geacht voor de ‘sprong naar het concrete avontuur’, hij aan De Tafelronde een paar concrete gedichten bijdroeg en in zijn eigen tijdschrift *Artisjok* werk opnam van Paul de Vree en Ivo Vroom, distantieerde de dichter zich van het genre. ‘Ik heb de concrete poëzie gezien als een soort vingeroefening’ zegt hij in een interview met Luc Pay en ‘Uiteindelijk vind ik de concrete poëzie té weinig literatuur en anderzijds té weinig grafiek. Ze heeft van beide alleen de gebreken. Ik heb de concrete poëzie gebruikt als een microscoop om nogmaals alle aandacht op het woord te kunnen concentreren. Als zodanig is ze niet verwerptelijk.’

In zijn *Verzamelde gedichten 1954-1974* (1974) vinden we dan ook slechts een handvol concrete gedichten.

In Jan van der Hoeven (°1929) zag Paul de Vree een potentiële opvolger. Al noemde De Vree hem een 'Tafelronde-dichter', stabiel was Van der Hoevens positie bij het tijdschrift niet. Hij publiceerde er woordgedichten vanaf 1956, was redacteur van jaargang 5 tot 8 waarna hij vast medewerker werd. Na jaargang 17 verdween zijn naam uit het colofon, maar in jaargang 19, nr. 3-4, verscheen zijn 'curriculum vitae', gevat in staande uitdrukkingen, van ademhalen tot 'de ultieme stilte bewaren'.



De Tafelronde, jaargang 22, nr. 1-2

In jg. 20, nr. 1-2 (nov. 1975) zien we 'nevel - leven', een visueel gedicht dat als het ware het cv illustreert. Vanaf nr. 3-4 (febr. 1976) van dezelfde jaargang werd hij opnieuw redacteur en bleef dit tot het einde van het blad.

Zijn bijdragen laten een duidelijk kritisch engagement zien. Zo bv. 'Politieke maatstaven', een getralied venster in een muur, en 'Schering en inslag' dat is opgebouwd als een weefsel met pictogrammen van olympische disciplines en waarvan Jaak Fontier de maatschappelijke implicaties heeft genoteerd: 'De tekst is maatschappijkritisch in die zin, dat hij verwijst naar het normale taalidoom "schering en inslag", in de betekenis van alomtegenwoordig. In die zin klaagt de tekst aan dat veel van wat de mens heden ten dage onder ogen

krijgt, op de sport is afgestemd. Uren zendtijd op de TV en drie vierde van de kranteberichtgeving bieden tekst over sport. Sporttekens vormen dus schering en inslag van onze leesteksten.' In zijn woordgedichten manipuleert Van der Hoeven de woorden zó, dat er gebalde neologismen ontstaan met een gebalde betekenis. Dat doet hij ook in zijn visuele gedichten, maar terwijl de woorden in zijn woordgedichten hun betekenis mede ontlenen aan hun context, zijn zij in zijn visuele poëzie geïsoleerde, zelfstandige entiteiten. Door het verplaatsen, vervangen of omkeren van een enkele letter in een woord, geringe maar effectieve ingrepen, ontstaat een neologisme met een pregnante betekenis.

Eenzelfde effect kan ook zonder woorden worden bereikt zoals in 'De blik van de zakenman' (1971) die gereduceerd is tot een uit cijfers opgebouwd symbool %. Kapitalisme en technocratie worden ook op de korrel genomen in 'Is er leven op aarde mogelijk' (1977), een reeks verticaal opgestelde ponskaarten die flatgebouwen suggereren.

Kritiek gaat de strijd vooraf en de stap van deze visuele sociogrammen naar de lotta poëtica was te voorzien. Vanaf omstreeks 1975 maakt Van der Hoeven gebruik van fotografisch materiaal om zijn revolve te propageren. Op het Duitse oorlogskerkhof Praatbos uit W.O. I in Vladslo heerst absolute stilte. Van der Hoeven heeft de paradox uitgebuit en 't Praetbosch (Vladslo)' (1976) is een geraffineerde manipulatie van foto en tekst. 'Playbig - play krieg' en 'ik ben vrijwilliger' zijn fotovisies waarin de titeltekst is verwerkt, hoewel de collages voor zichzelf spreken.

Van der Hoeven gaat zover dat hij zijn politiek onbehagen personificeert. Niet toevallig verschijnt in *De Tafelronde*, jg. 23, nr. 3, febr. 1980, waarin de Vree de aandacht vestigt op de politieke satire, de fotocartoon 'o-men'. Daarin komt Gaston Eyskens, destijds premier van de Belgische regering in (spiegel)beeld. De dubbelzinnige titel, is een typische Van der Hoeven-woordspeling met het omineuze gezegde nomen est omen. 'Time is money' en 'Begin- end' brengen respectievelijk Ronald Reagan en Menachem Begin in the picture (jg. 24, nr. 2-3, dec. 1981).

De dichter treedt ook op als persona in zijn eigen werk. Zo vult hij als zwiigende commentator een TV-scherm ('Kom en tater', 1977) en in 'Gradatie' (1977), eveneens een fotovisie zien wij hem in officiersuniform; het ereteken dat hij opgespeld

kreeg laat in detail een reeks doodshoofden zien. Deze gradatie die uiteraard het militarisme viseert en waarin aanklager en aangeklaagde samenvallen is meteen een schuldbekentenis: wij zijn persoonlijk verantwoordelijk voor de collectieve misdaden. Dat is wat De Vree onder gewetenspoëzie verstond.

Van der Hoeven heeft zijn visuele poëzie nooit verzameld. Hij is wel auteur van gedichtenbundels met buitengewoon sonore woordpoëzie, waarvan assonantie en alliteratie de voornaamste technische kenmerken zijn en waaraan een incantatorisch aspect niet ontbreekt. Een poëzie vol 'klare Hollandse klinkers' die zich moeiteloos in de richting van de fonetische poëzie kon ontwikkelen. De poëzie sonore van Henri Chopin waarmee hij via De Tafelronde in contact kwam en de Sprechgedichte van Ernst Jandl zijn daarbij ongetwijfeld activerende factoren geweest. Toch heeft dit slechts een beperkt aantal gedichten opgeleverd: enerzijds de Franstalige 'Monochromes', *trois poèmes en forme de couleur*, en 'Klaverjazz' in bibliofiele bundel Anarchipel (1977) en enkele enumeraties zoals het eerder genoemde 'curriculum vitae' en 'Präpositionen'

Van der Hoeven werkte ook mee aan een paar audiovisuele projecten. In samenwerking met de Italiaanse componist G.E. Simonetti creëerde hij *Moto perpetuo*, een 'typrografisch ballet' (1965) en hij leverde de componist Lucien Goethals de tekst voor het Multi-mediaproject Vensters (1967), een mengeling van instrumentale muziek (cello, piano, slagwerk), geluidsbanden en projectie.

Met Ramon richtte Van der Hoeven in Brugge twee internationale tentoonstellingen in: Galerie Ramon, 1977 en Galerie De Witte Beer – groep Planning, 2002. En met Ramon exposeerde hij in het Groeningemuseum, Brugge 2002.

Ook Ludo Frateur (°1936) is een Tafelrondedichter. Zijn visueel werk publiceerde hoofdzakelijk in dit tijdschrift, waaraan hij ook verhalen en gedichten bijdroeg.

Zijn eerste bijdragen verschenen in jg. 14, nr. 1, febr. 1969: zes 'ironico-elegische' en twee visuele gedichten. Hij werd redacteur in febr. 1976 (jg. 20, nr. 3-4) en bleef dat tot en met jg. 22 (1978). Voor het laatste nummer van het tijdschrift leverde hij een 'Psychoanalyse' en 'huiswerk van een 12-jarig meisje', een woordcollage.

Frateurs werk heeft een humanitair en vaak ook

een introspectief karakter, bijna letterlijk in 'Autopsie' (jg. 20, nr. 1-2, 1975). Door het extrapoleren van letters krijgen zijn woorden 'een visionaire inhoud' zegt Paul de Vree; zijn ensembles symboliseren 'een zoeken naar de verzoening van tegenstellingen, van constanten en relativeringen, zonder dewelke de mens zijn evenwicht niet bereikt. () Ludo Frateur wil ergens de eerste correctie aanbrengen op de Kafkaïaanse zwartgalligheid en het Sartrianse existentialisme en iets terugwinnen van een al te zeer verworpen sacraal romantisme, gevoed ook door een zin voor waardigheid en verantwoordelijkheid.'

Met het procedé van de socio-kritisch ingestelde visuele dichters, een combinatie van fotofragmenten en semantisch gemanipuleerde tekst, poneert Frateur de stelling 'Macht is wellust' (jg. 22, nr. 3-4, dec. 1978) en levert hij ironisch gekleurde kritiek, zoals in de cartoon 'is het een engel of een vliegtuig!' waarin koningin Juliana en haar corrupte prins-gemaal Bernhard von Lippe-Biesterfeld op de korrel worden genomen n.a.v. de Lockheed-affaire (jg. 20, nr. 3-4, 1976).

Het figuurgedicht 'Giro' brengt de dopingpraktijk in het wielrennen op een efficiënte manier, gebruik makend van de antropomorfe vorm van het Italiaanse schiereiland in beeld.

Frateurs maatschappelijke betrokkenheid beperkt zich tot de gevatte constatering van feiten; hij formuleert geen agressieve aanklacht, zijn visiva's hebben meer het karakter van persoonlijke reflecties dan van publieke pamfletten.

Ook het werk van Frateur, waartoe ook de reeksen 'matrimonium' (1971) en 'ergon' (1973) behoren, werd niet gebundeld. Hij toonde het wel op een aantal internationale tentoonstellingen, o.m. in Gorinchem (1975) en in de Antwerpse Hypotheekbank waar hij in 1975 een one-manshow had ('tekeningen, fotografieën, teksten') en ook in 1976, samen met Paul de Vree en ingeleid door Henri-Floris Jaspers, voor het voetlicht trad. ■