

# COBRA EN CAMERA

---

het creatieproces in beeld

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,  
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,  
voor het verkrijgen van de graad van Master,  
door Leen Vanderschuere (01008502).  
Promotor: prof. dr. Steven Jacobs

## **dankwoord**

Mijn ouders, Lieve en Willem, bedank ik voor alle kansen die ze me gaven om te kunnen doen wat ik graag wou doen, om mij onvoorwaardelijk te blijven steunen met echt engelengeduld, van veraf en dichtbij. Mijn broer Michiel, om dezelfde, onmisbare steun. Mijn leuke, geïnteresseerde familie en vrienden.

In de heel concrete context van dit werk bedank ik graag nog eens extra: Andrasj, Evelien en Sofie M. voor hun arendsoog en klare kijk. Eva, Pepa en Fran voor de duwtjes in de goede richting en het collegiaal zitten in hetzelfde schuitje. David voor de vertaalhulp. En gezien 'Het Drama Van De Gestolen Memorystick' voor heel wat roet in het eten had kunnen zorgen, wil ik voor het afsluiten van die minder fijne episode ook speciaal bedanken: Ben, Eline, Jonas ( 'die thesis schrijft zichzelf niet hoor, Leen'), Sofie G, Karel, Lien en Jesse voor hun feilloze timing in de nodige relativerende humor en peptalk.

Bijzondere dank aan promotor professor dr. Steven Jacobs voor de goede begeleiding.

|          |                                                                      |           |
|----------|----------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>Inleiding</b>                                                     | <b>3</b>  |
| 1.1      | <i>Methodologie</i>                                                  | 5         |
| <b>2</b> | <b>Het creatieproces in Cobra</b>                                    | <b>8</b>  |
| 2.1      | <i>Het naoorlogs belang van de geste</i>                             | 8         |
| 2.2      | <i>Cobra en Cobrataal</i>                                            | 9         |
| <b>3</b> | <b>Cobra verfilmd na Cobra</b>                                       | <b>14</b> |
| 3.1      | <i>Pre-filmische creatie</i>                                         | 14        |
| 3.2      | <i>Het verfilmde creatieproces</i>                                   | 16        |
| 3.2.1    | Japanse Kalligrafie (1956) - Pierre Alechinsky                       | 20        |
| 3.2.2    | De werkelijkheid van Karel Appel (1962) – Jan Vrijman                | 24        |
| 3.2.3    | Lucebert tijd en afscheid (1962-1994) – Johan van der Keuken         | 29        |
| 3.2.3.1  | Lucebert, dichter – schilder (1962)                                  | 30        |
| 3.2.3.2  | Een film voor Lucebert (1966)                                        | 32        |
| 3.2.4    | Alechinsky d’après nature (1970) – Luc de Heusch                     | 36        |
| 3.2.5    | Dotremont les logogrammes (1972)- Luc de Heusch en Pierre Alechinsky | 41        |
| 3.2.6    | De risico’s van het proces                                           | 43        |
| 3.2.7    | Het materiële gedicht                                                | 45        |
| <b>4</b> | <b>Het grenzeloze beeld</b>                                          | <b>48</b> |
| 4.1      | <i>Statisch versus dynamisch, een beslissende paragone?</i>          | 48        |
| 4.2      | <i>Cameratechnieken</i>                                              | 52        |
| 4.2.1    | De camera als canvas                                                 | 52        |
| 4.2.2    | ‘A Portrait Painted in Film’: de lyrische close-up                   | 54        |
| 4.3      | <i>Het proces verknipt</i>                                           | 57        |
| 4.4      | <i>Het grenzeloze scenario</i>                                       | 60        |
| <b>5</b> | <b>Het kunstenaarsbeeld</b>                                          | <b>65</b> |
| 5.1      | <i>De kunstenaarsbiografie en topoi</i>                              | 65        |
| 5.2      | <i>Beeldvorming</i>                                                  | 66        |
| <b>6</b> | <b>Conclusie</b>                                                     | <b>71</b> |
| <b>7</b> | <b>Bibliografie</b>                                                  | <b>74</b> |
| 7.1      | <i>Films</i>                                                         | 80        |
| <b>8</b> | <b>Bijlagen</b>                                                      | <b>82</b> |

# 1 Inleiding

Net op het moment dat de geste en het werkproces van essentieel belang werden voor de kunstenaar, groeide ook de interesse voor het verfilmen van het creatieproces. Dit 'gouden tijdperk voor de kunstdocumentaire'<sup>1</sup> -met de levende kunstenaar aan het werk- verraaft een verband tussen de expressieve schildertechniek en de interesse van filmmakers om dit in bewegend beeld om te zetten vanaf de jaren '40-'50. Dit onderzoek is toegespitst op een kleinere 'stroming' die voortvloeit uit dat gebeuren. Centraal gaat het in de zes besproken films *Japanse Kalligrafie* (1956), *De werkelijkheid van Karel Appel* (1962), *Alechinsky d'après nature* (1970), *Dotremont les logogrammes* (1972), *Lucebert, dichter-schilder* (1962) en *Een film voor Lucebert* (1966) over voormalige leden van de Cobra-beweging, die deel uitmaken van de kunstfilm als regisseur en/of als levend onderwerp. Deze films, die zich situeren in de ruime jaren 1960-1970 wil ik uiteindelijk via concrete (cinematografische) thema's confronteren om een ruimer verband te kunnen ontwaren tussen de verfilmingen van dit soort creatieproces. De gehanteerde methode bestaat allereerst uit het contextualiseren en analyseren van de films, om over te gaan naar concrete vergelijkingen aan de hand van theoretische maar ook vormelijke, cameratechnische reflecties.

Hoewel elke film baadt in een zeer eigen sfeer, is er voor de toeschouwer toch telkens weer een zelfde soort verrassend gevoel van binnenkijken in quasi onbekend terrein en ruimte. Aangepast filmwerk sleurt ons mee en laat ons een *régard complice* werpen op de kunstenaar, zoals passend verwoord in volgende kijk op *Alechinsky d'après nature*:

'Regard complice jeté sur le travail et sur les fantasmes d'un homme pour qui le dessin est devenu une écriture, dont la main découvre une sorte d'alphabet, contourne les choses, leur donne un nom au fil de l'encre et de l'eau.'<sup>2</sup>

Dit onderzoek vertrekt vanuit de onderlinge connectie tussen de kunstenaars. In korte krachtlijnen zet ik het grotere kader van hun expressieve schildertechniek, die aansluit bij een internationale kunstbeleving, uiteen. Door het gemeenschappelijk verleden van de kunstenaars in de kortstondige groep Cobra, wil ik vervolgens het denken -of eerder het doen- van de voormalige Cobra-leden plaatsen.

Deze eerste situering laat toe een groter verband van de drijfveer van deze kunstenaars in het achterhoofd te houden, wanneer ik in het tweede luik *Cobra verfilmd na Cobra*, steeds dieper inga op de concrete films. Maar ik vertrek, nog voor het ontstaan van cinema, vanuit een theoretisch-kunstfilosofische invalshoek, met een focus op de ideeën van onder meer

---

<sup>1</sup> Steven Jacobs, "Alain Resnais en de naoorlogse documentaire over schilderkunst," *De witte Raaf* 145 (2010): 19-22.

<sup>2</sup> Auteur onbekend, zoals vermeld in [*Reeks bewerkte scenario's van Alechinsky d'après nature in vijf versies*, Luc de Heusch, n.d., deel 5 van 5, map Alechinsky d'après nature, Brussel: Fonds Henri Storck, 1.]



Konrad Fiedler, om uiteindelijk te komen tot de functie die film kan vervullen voor een beter begrip van dit vooralsnog mysterieuze gebeuren. Een cruciale voorloper binnen het genre, namelijk Hans Cürli, krijgt de nadruk. Daaruit zal blijken dat toen al gelijkaardige vragen, problemen naar boven kwamen die ook in de 'Cobra na Cobra' films aan bod zullen komen. Een kant-en-klaar analysemodel zal maar matig toepasbaar blijken op de Cobra-films, maar ik zal aanvankelijk elke productie apart uitdiepen met een focus op het creatieproces van elke kunstenaar. Reden tot deze initiële uitwerking per film is in de eerste plaats het feit dat het merendeel relatief onbekend is, maar bovenal om recht te doen aan de waardevolle eigenheid en specifieke sfeer van elke film in verhouding tot het in beeld brengen van de creatie, in analytisch-beschrijvende termen. Aan het eind van dit deel besteed ik speciale aandacht aan twee pregnante thema's die verbindingen suggereren tussen de films enerzijds de houding ten opzichte van destructie, binnen of buiten het creatieproces en anderzijds de relatie tot -in een ruime interpretatie van de cineasten en kunstenaars- de poëzie. Het thematische opdelen van deze scriptie is weliswaar niet strikt vol te houden: het ene hoofdstuk refereert steeds nadrukkelijk naar het andere.

Het derde luik, *Het grenzeloze beeld*, zet een vergelijkende strategie verder, om dieper in te gaan op concrete cinematografische middelen die al dan niet ingezet worden voor het verfilmen van de kunstenaar aan het werk. De tegenstelling statisch-dynamisch roept in het verlengde daarvan een aloud debat op van de strijd tussen de kunsten in het algemeen en die tussen schilderkunst en film in het bijzonder. Op het voorplan zullen de verschillende relaties die schilderkunst en cinema aannemen naar voor komen, volgens toonaangevende filmcritici en theoretici zoals Rudolf Arnheim, André Bazin maar ook recenter, zoals Jacques Aumont. Hiërarchisch dan wel gelijkgesteld, met focus op tijd of op ruimte... Vanuit de specificiteit van elke kunstvorm komen de verschillen, maar ook relevante gelijkenissen of symbioses tussen cinema en schilderkunst naar boven. Dit illustreer ik aan de hand van enkele voorbeelden uit de praktijk van de besproken films. Daarnaast zullen twee specifieke cameratechnieken aan bod komen: het schilderen op glas en de close-up. In een poging om echt binnen te dringen in het mysterie van de creatie sluit *De werkelijkheid van Karel Appel* zich aan bij een ware traditie binnen het genre. Potentiële verbanden tussen de schildertrant en deze techniek zullen niet uit de lucht gegrepen blijken. De tweede, meer conventionele techniek van de close-up krijgt hier aandacht vanuit een kwantitatieve benadering: een opvallende hoeveelheid close-ups van handen en gelaat doorheen de films, maar ook vanuit een kwalitatieve: de close-up als middel om de gevoelsexpressie te ontleden.

De continuïteit van de films wordt soms wel, dan weer niet ondersteund door de montage. Volgens de grondlegger van de attractiemontage, Sergej Eisenstein, kunnen associaties gebruikt worden met sociaal-kritisch, maar ook met zuiver esthetische doeleinden. In het verknipte creatieproces primeren de associatieve montage bij Lucebert, de parallellen zoals bij Alechinsky of het narratieve in Appel. Een vaststaand scenario zal niet te combineren blijken met de schilderspraktijk van de besproken kunstenaars: de filmmakers zijn zelf quasi verplicht tot een open houding naar hun scenario. Die open houding zet zich ook door in een

inhoudelijk aspect: een persistente etnografische interesse zal ik ontwaren en in verband brengen met het Cobra-verleden. Een kritische interpretatie van het beeldmateriaal lijkt mij, zeker hier, noodzakelijk.

In een laatste besluitende deel haal ik met behulp van een raamwerk van Sandra Kisters naar voor wat in de vorige delen onvermijdelijk al doorschemert: in hoeverre is wat we te zien krijgen 'authentiek'? Waar stopt het zicht op de ware creatie en waar begint de fictiefilm?

## 1.1 Methodologie

Deze scriptie gaat van start met een omschrijving van de *gestural abstraction*. De lijst van onontbeerlijke literatuur rond deze kunsthistorische stroming kan erg lang worden. Ik vermeld wel nog *Abstract Expressionism: A Critical Record* van David en Cecile Shapiro, dat een debat in de vorm van kritische artikels en essays over het Amerikaans abstract expressionisme samenbrengt, waaronder *Towards a Newer Laocoon* van Clement Greenberg en *The American Action Painters* van Harold Rosenberg.<sup>3</sup> Voor de opgenomen bronnen in dit eerste stukje heb ik mij, gezien de beknoptheid, beperkt tot bondige, *to the point* interpretaties, van onder meer geciteerd specialist op dit vakgebied Peter Selz. Uiteraard was het raadplegen van het *Manifest van de Nederlandse Experimentele Groep* van Constant cruciaal voor het gedeelte *Cobra en Cobrataal*. Voor de uitwerking van dit luik deed ik onder meer een beroep op publicaties van Willemijn Stokvis, wiens naam onvermijdelijk in een adem wordt genoemd met het onderzoek naar Cobra, voortvloeiend uit haar bekende doctoraat *Cobra, geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de Tweede Wereldoorlog*. Het kortstondige bestaan van Cobra verhoudt zich niet tot de uitgebreide literatuur die er over de groep bestaat. Maar in mijn zoektocht naar het 'echte' materiële creatieproces binnen Cobra, bleek er naast de werken van Stokvis en het artikel *De cobra-geste*, nog ruimte voor zeer concrete vergelijkende onderzoeken naar het creatieproces per kunstenaar. Daarmee bedoel ik onderzoek naar de manifestatie van dit proces, niet beperkt tot algemene bewoordingen als 'een spontane schildertrant'. Het boek *Cobra en Afrique*, maakt de verbinding met de filmische projecten van Luc de Heusch.

*The Visual Turn* van Angela Dalle Vacche was een leidraad voor teksten uit de klassieke filmtheorie. Relevant voor dit onderzoek waren de tekstfragmenten van Béla Balázs, Jacques Aumont, Rudolf Arnheim en Sergej Eisenstein. Dankzij wetenschappelijke publicaties zoals *Filmer l'acte de création* en *Filmer l'artiste au travail*, kon ik gebruik maken van zeer recent diepgaand onderzoek naar de materie. De werken zijn het resultaat van colloquia gehouden rond deze onderwerpen door een onderzoeksgroep aan de Universiteit van Rennes. Naast theoretisch-filosofische reflectie is er nadruk gelegd op onderzoek naar specifieke films. Belangrijk in het kader van deze studie is de bijdrage van Pierre-Henry Frangne over de films met Lucebert en de 'unieke' aanpak van de Heusch zoals verwoord door Fabienne Bonino.

---

<sup>3</sup> David Shapiro, *Abstract Expressionism: A Critical Record* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

Via *Filmer l'artiste au travail* was er bovendien toegang tot het pre-filmische ideeëngoed van Konrad Fiedler, wiens stellingen rond het 'creatie-avontuur' ik dan weer in een ruimere context verduidelijkt en uitgediept vond in *Transparance et Opacité* van Philippe Junod. Van de algemene literatuur die grotendeels relaties tussen schilderkunst, kunstenaars en film behandelt, vermeld ik *Picture This* van Philip Hayward en *Framing Pictures* van Steven Jacobs.

Wat de films betreft, kon ik voor bepaalde producties beroep doen op een veel ruimer aanbod aan bronnen dan voor andere, gaande van een goed gedocumenteerde film (en regisseur) als *Een film voor Lucebert*, tot het schaarse materiaal dat te verzamelen was rond *Dotremont-les-Logogrammes*. De informatie die ik kon traceren over (het creatieproces van) de kunstenaars zelf lijkt recht evenredig met hun aan te tonen persoonlijkheidscultus, waarbij er aan Karel Appel zelfs verschillende biografieën gewijd zijn zoals die van Simon Vinkenoog en Cathérine van Houts, waaruit ik voor dit werk geput heb. Een kritische benadering tot deze documenten is uiteraard zinvol. De biografie van Françoise Lalande over Dotremont was bijvoorbeeld het brandpunt van een discussie met de broer van de kunstenaar, Guy Dotremont. Hoe het ook zij, een kritisch oog blijkt altijd gerechtvaardigd op dergelijk 'tekstueel middel dat de beeldvorming kan sturen'. Rond het *Kunstenaarsbeeld* was mijn belangrijkste vertrekpunt dan ook het uitgebreide doctoraat *Leven als een kunstenaar* van Sandra Kisters. Een andere doctoraatsstudie die erg interessant bleek voor dit werk is die van Pauline Terreehorst, *Er blaft een hond : een confrontatie tussen het werk van Johan van der Keuken en Lucebert*. Het werk is een zeer volledige studie over *Een film voor Lucebert* en werd geschreven in dialoog met van der Keuken zelf.

Als belangrijke primaire bronnen reken ik ook teksten van de regisseurs over de films zelf. Het boekje *De werkelijkheid van Karel Appel* was een schat van informatie over de intenties met de film van Vrijman, net als de film zelf een subjectief, geladen document. Alechinsky's artikel *Calligraphie Japonaise* in *Quadrum* was onmisbaar voor een goede interpretatie van zijn film en ideeën over de 'nieuwe' kunstvorm, over Japan en het belang van culturele uitwisseling. Interviews met regisseurs of kunstenaars bleken ook erg belangrijk, waaronder zeker het interview dat Gérard Preszow afnam van de Heusch voor het tijdschrift *Visions*. Allerhande krantenartikels geven een idee van contemporaine kritieken op de films zoals bij Appel of Lucebert te merken is in het onderdeel *Kunstenaarsbeeld*. De biografie achteraan biedt een vollediger beeld op geraadpleegde literatuur.

Deze literatuur combineerde ik met archiefonderzoek, noodzakelijk voor een juiste analyse en een voldoende verdieping van de films. In het Brusselse AHKB (Archief voor Hedendaagse Kunst in België) vond ik de *Minutage* voor *Calligraphie Japonaise* terug, van grote waarde voor mijn onderzoek, gezien het schaarse materiaal te vinden over deze film. Over de kunstenaars Pierre Alechinsky, Christian Dotremont en Karel Appel was een uitgebreide hoeveelheid krantenartikels, tentoonstellingsuitnodigingen en briefwisseling te vinden, maar in verhouding tot de films zeer weinig of niets. De archiefmappen over de films van de

Heusch, gelokaliseerd te Brussel in het Archief van het Henri Storckfonds, bevatten meerdere scenarioversies van *Alechinsky d'après nature*. Voor Dotremont was er hoofdzakelijk de *Découpage technique*, maar ook de bijgevoegde aantekeningen van Dotremont. Deze *Suggestions de Dotremont*, dienen onder meer als belangrijk bewijsstuk van de interactie tussen filmmaker(s) en kunstenaar. Aanvullende krantenartikels over de films waren er in de persdossiers van de Brusselse Cinematek-bibliotheek. Er was bovendien een volledige versie van de toelichting rond *Lucebert, dichter-schilder* te vinden, die ik enkel in onvolledige vorm heb kunnen raadplegen in de persoonsarchieven van de bibliotheek van het EYE filmmuseum te Amsterdam. Geen scenario's daar, maar wel heel wat andere documentatie in relatie tot de Lucebert films: gedichten in verschillende talen, soms in handschrift van de cineast, een subsidieaanvraag tot *Een film voor Lucebert*, schetsen, geluidsmontage, aantekeningen met betrekking tot de structuur... De voornaamste geraadpleegde archiefdocumenten zijn als bijlage aan dit werk toegevoegd. Voor de tussentitels uit de filmbesprekingen in deze scriptie nam ik de bestaande onderverdelingen of structuren uit de minutage, de scenario's, de découpage,...over. Dit deed ik in een poging de sfeer en doelgerichtheid uit de originele archiefdocumenten rond de films over te brengen.

## 2 Het creatieproces in Cobra

### 2.1 Het naoorlogs belang van de geste

Abstract expressionisme, Action Painting, abstraction lyrique, Gesture Painting, tachisme, art informel... Een greep uit de talrijke begrippen waarmee de dominante tendens in kunst net na de Tweede Wereldoorlog aan beide kanten van de Atlantische Oceaan werd gecategoriseerd. Zoals al kan blijken uit de variaties aan termen om deze stroming te omschrijven, is eenduidige classificatie zeer moeilijk. De omschrijvingen lijken zelfs zeer verschillende richtingen uit te wijzen, of zoals de Duitse kunsthistoricus Gottfried Boehm (1942) het stelt: 'The only common denominator here would seem to be the factor of *movement*, physically manifested in and through the artist's body – a heightened temporality that communicates itself to the works.' [eigen nadruk]<sup>4</sup>

Onder de notie Gestural Abstraction, vond Duits-Amerikaans kunsthistoricus Peter Selz dan wel volgende gemeenschappelijke factoren voor de eerste generatie kunstenaars na de Tweede Wereldoorlog:

'Characterized by an intensely personal and subjective response by artists to their own feelings, the medium, and the working process, it was an art in which painters and sculptors were engaged in the search for their own identity. In a universe described by existentialists as absurd, the artist carried the romantic quest for the self, and for sincerity and emotional authenticity, into a world of total uncertainty. Therefore, the greatest value was placed on risk-taking, discovery, and the adventure into the unknown. Painters and sculptors manifested an attitude that the cubist Juan Gris had earlier described when he said, "You are lost the instant you know what the result will be."<sup>5</sup>

De zoektocht die kunstenaars ondernamen naar het autonome, het persoonlijke, naar de eigen identiteit behoeft geen verwondering na de gruwelen die het fascisme en de aanhoudende verstrenging van het communisme in de Sovjetunie van Stalin met zich mee hadden gebracht. Ook het schijnbare falen van het liberaal humanisme en het omgaan met de opkomende massacultuur, droegen bij tot de nood aan individuele expressie. Kunstenaars distantieerden zich van traditionele conventies, naar wat Wassily Kandinsky als 'eerste abstract expressionist' de *art of internal necessity* noemde.

---

<sup>4</sup> Gottfried Boehm, "The form of the formless: Abstract expressionism and Art informel" zoals vermeld in [Fondation Beyeler, red., *Action Painting: Jackson Pollock & Gesture in Painting* (Ostfeldern: Hatje Cantz, 2008), 39.]

<sup>5</sup> Peter Selz, "Gestural Abstraction" zoals vermeld in [Kristine Stiles en Peter Howard Selz, red., *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings* (California: University of California Press, 1996), 11.]

‘Blind tegenover de vorm, erkend of niet, moet de kunstenaar zijn, zoals hij stom moet blijven tegenover de leerstellingen en verlangens van zijn tijd. Zijn oog moet open zijn voor zijn eigen innerlijk leven, zijn oor altijd gespitst naar de weg van de innerlijke Noodzaak. Dan zal hij zich ongestraft van alle middelen kunnen bedienen, zelfs van die welke verboden zijn.’<sup>6</sup>

In het interbellum gebruikten vele ‘abstracten’ geometrische figuren in hun kunst. Tegen het midden van de 20<sup>ste</sup> eeuw daarentegen, verwierpen kunstenaars deze vormen die volgens hen te veel gerelateerd waren aan wetenschap en technologie, ze ervoeren deze als te formalistisch en te onpersoonlijk. Ondanks de verschillen in theorie en praktijk, ontstond op dat moment quasi gelijktijdig een vergelijkbare expressieve houding ten overstaan van kunst in Europa en de Verenigde Staten.<sup>7</sup> Daarbij speelde ook de invloed van het surrealisme een rol. De nieuwe avant-garde zou zich namelijk beroepen op kenmerken van de surrealistische stroming, maar er zich tegelijk tegen afzetten. Surrealistische kunstenaars deden in navolging van grondlegger van de psychoanalyse, Sigmund Freud (1856-1939), onderzoek naar het onbewustzijn en riepen met hun kunst vooral beelden op van seksuele droomvisioenen. De generatie na Wereldoorlog II groef eerder naar diepere, mythische en collectieve lagen en sloot daardoor dan weer meer aan bij Carl Jung (1875-1961). De surrealisten gebruikten het automatisme als methode om beelden uit het onbewuste naar de oppervlakte te halen. Dit automatisme vond zijn pendant in de spontaniteit van de ‘abstract expressionisten,’ als een ‘vitale gevoelsexplosie in kleur, vorm en materie’.<sup>8</sup>

## 2.2 Cobra en Cobrataal

Op 8 november 1948 besloten experimentele kunstenaars uit drie verschillende landen een groep te vormen die elke ‘steriele en dogmatische theorie’ zou mijden, om de nadruk te leggen op de kunstenaarspraktijk. In een korte verklaring, *La cause était entendue* werd Cobra (Copenhagen-Brussel-Amsterdam) gevormd en ondertekend door de Belgische schrijvers Christian Dotremont (1922-1979) en Joseph Noiret (1927-2012), de Deense schilder Asger Jorn (1914-1973) en de Nederlandse schilders Karel Appel (1921-2006), Constant Nieuwenhuys (1920-2005) en Corneille Beverloo (1922-2010). De Cobra-beweging zette zich af tegen Parijs dat volgens hen al te veel gericht was op estheticisme en theoretisering. Wat de Cobra-leden bond was het expressionistische, het anti-esthetische, het directe en het mythische. Cobra zou als revolutionaire avant-gardebeweging breken met het verleden.<sup>9</sup> De breuk, maar ook de afhankelijkheid van het surrealisme zou Constant

---

<sup>6</sup> Wassily Wassilyevich Kandinsky, zoals vermeld in [Simon Vinkenoog, *Het verhaal van Karel Appel; een proeve van waarneming* (Utrecht: A.W. Bruna en zoon, 1963), 176.]

<sup>7</sup> Stiles en Selz, *Artists' writings*, 11-12.

<sup>8</sup> Willemijn Stokvis, *Cobra: de internationale van experimentele kunstenaars* (Amsterdam: Meulenhoff, 1988), 8.

<sup>9</sup> *Cobra 1948-1951* (Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1967), 7.

onder woorden brengen in het manifest van de Nederlandse Experimentele Groep, reeds in juli 1948:

‘In 1924 verscheen het surrealistisch manifest waarin een tot dusver verborgen basis van de creativiteit werd blootgelegd, en een nieuwe bron van inspiratie scheen te zijn gevonden. Maar de beweging van Breton is verstikt in haar intellectualisme, zonder er in geslaagd te zijn haar grondgedachte in een tastbare waarde om te zetten. (...) De algemene maatschappelijke impotentie, de passiviteit van de grote massa, zijn een gevolg van de belemmering die de culturele normen opwerpen voor de natuurlijke uitleving van de levensdrang. De bevrediging, van deze primitieve behoefte aan levensexpressie, is het die het leven activeert, iedere verslapping van vitaliteit kan genezen, en de kunst maakt tot een inrichting voor geestelijke hygiëne.’<sup>10</sup>

Tegenover het psychisch automatisme van het surrealisme plaatste Cobra experiment en irrationele spontaniteit, buiten de rede om. Maar enkele leden van Cobra waren bepaald niet wars ten opzichte van ideologie. Vermeldenswaardig is het opheffen van de grenzen tussen kunst en leven, dat de groep voorstond. Daarnaast werd het marxistische gedachtengoed vooral gesteund door drie leidinggevende kunstenaars binnen de beweging: Deens schilder-filosoof Jorn, Belgisch dichter-schilder Dotremont en Nederlands schilder Constant. Deze denkwijze hield verband met hun materialistische ideeën over de creatie van een kunstwerk: geen vooropgezet idee of ingeving bepaalt een kunstwerk, maar de dialoog tussen kunstenaar en zijn materiaal.<sup>11</sup> Deze materialistische manier van werken, kende een oorsprong in de afzonderlijke bewegingen die Jorn, Dotremont en Constant vertegenwoordigden in eigen land, nog voor de oprichting van Cobra.

Denemarken was het land waar de eerste kiemen van de latere Cobra-beweging ontstonden. Daar zou Egill Jacobsen het schilderij *Ophobning* (Opeenstapeling) realiseren in 1938, algemeen beschouwd als het eerste Cobra-werk, of althans een voorloper voor wat later zou uitgroeien tot de spontaan-abstrakte schildersstijl van Cobra. Volgens Jacobsen zelf, was *Ophobning* ‘painted with the nerve ends’:<sup>12</sup> het vertaalde zijn eigen angsten voor de aanstormende oorlog in dramatisch vorm en kleurgebruik, waarbij hij zijn verf liet druipen en krachtig spatten maakte op het doek. Hoewel het schilderij eerder een uitzondering was in Jacobsens oeuvre, had het een enorme impact op andere Deense kunstenaars, die zouden evolueren in deze experimentele stijl en deel uitmaken van de al bestaande tentoonstellingsvereniging *Høst* (Oogst). In deze groep kunstenaars bevond zich ook Asger Jørgensen (later Asger Jorn) die de drijvende kracht achter het tijdschrift *Helhesten* (Hellepaard) was.<sup>13</sup> In deze en andere publicaties zou Jorn pleiten voor een vrije kunst waar

---

<sup>10</sup> Constant Nieuwenhuys, “Manifest van de Nederlandse Experimentele Groep,” zoals vermeld in [Stokvis, *Cobra*, 30.]

<sup>11</sup> *Cobra 1948-1951*, 8.

<sup>12</sup> Dorthe Aagesen, “Egill Jacobsen (1910-1998), Accumulation, 1938,” laatst geraadpleegd op 10 mei 2014, <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/egill-jacobsen-accumulation/>.

<sup>13</sup> Stokvis, *Cobra*, 8-11.

fantasie zich spontaan zou kunnen ontplooiën, als een echte volkskunst voor alle mensen, zonder de remmen van academische en esthetische normen. Het was ook Jorn die het initiatief zou nemen tot internationaal contact met andere kunstenaars.<sup>14</sup>

Vanuit België was het Dotremont die vanaf 1940 het contact in stand wou houden met de Franse vertegenwoordigers van het surrealisme in Parijs. André Breton was allesbehalve akkoord met hun communistisch politiek engagement. Reden genoeg voor Dotremont om in 1947 initiatief te nemen tot een nieuwe surrealistische beweging, *Le Surréalisme Révolutionnaire*. De botsing tussen de Franse en Belgische afdeling van deze beweging was een rechtstreekse aanleiding tot het oprichten van Cobra in 1948.<sup>15</sup>

Voor Nederland zou Cobra een ommekeer betekenen in de kunstwereld. De Nederlandse kunstenaars waren eerder al beïnvloed door de spontane creatie van de Deense experimentelen. Jorn en Constant hadden elkaar in 1946 toevallig ontmoet in Parijs en sindsdien hielden zij nauw contact. Constant werd op 16 juli 1948 de voortrekker bij het ontstaan van de Experimentele Groep in Holland, met als kernleden ook nog Appel en Corneille. Deze laatste twee zouden na de oorlog intensief op zoek gaan naar wat er buiten Nederland omging in de kunstwereld. Via contact met de *Jeune Peinture Belge*, vernamen ze wat er gebeurde in de *École de Paris*, waarvan vooral schilder Edouard Pignon hun aandacht trok. Daarnaast werden ze vanaf 1947 geconfronteerd met werk van Joan Miró, Paul Klee en Jean Dubuffet. Naast Constant, Appel en Corneille sloten ook drie dichters zich aan bij de Experimentele Groep: Jan Gommert, Gerrit Kouwenaar en Lucebert, pseudoniem van Lucebertus Swaanswijk (1924-1994). Deze Groep zette het tijdschrift *Reflex* op, met in het eerste nummer het eerder vermelde, strijdlustige manifest van Constant. Hij was evenwel alleen om zo te theoriseren en ondertekende het uiteindelijk als enige. Toch zou het de bezieling van Cobra verwoorden, nog voor haar ontstaan.<sup>16</sup>

Ondanks de veelzijdigheid die de internationale samenwerking uitdroeg en een wezenlijk kenmerk vormde van Cobra, zou al snel blijken dat er sprake was van een soort gemeenschappelijke 'Cobrataal' tussen haar leden. Met haar spontaniteit en utopische denkbeelden was Cobra de weergave van een kortstondig optimisme, vlak na de tweede wereldoorlog.<sup>17</sup> Ook al was het niet de bedoeling tot een nieuw soort 'stijl' of een nieuw formalisme te komen, toch leidden confrontatie en samenwerking tot onderlinge beïnvloeding. Een gemeenschappelijke schildertaal was te herkennen tussen de Deense schilders Jorn, Jacobsen en Carl-Henning Pedersen en tussen de Nederlandse schilders Appel, Constant en Corneille. Ze hanteerden in deze na-oorlogse jaren een direct improviserende werkwijze met meestal felle onvermengde kleuren. Kleurvakken werden verbonden door lijnen waarmee vaak fantasiewezens gevormd werden. De Denen kozen

---

<sup>14</sup> *Cobra 1948-1951*, 9.

<sup>15</sup> Stokvis, *Cobra*, 11-12.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 13-15.

<sup>17</sup> Willemijn Stokvis, *Cobra 1948-1951: Terug naar de bronnen van kunst en leven* (Zwolle: Waanders, 2008), 147.



vaker voor *all-over* composities gebaseerd op de eigen prehistorie en de nog levende folklore. De Nederlanders grepen dan weer vaker naar de kindertekening maar met dezelfde intentie: terugkeren tot de oorspronkelijke bronnen van de creativiteit. Het werk van de Nederlandse Cobra-schilders was dan ook vaak dramatischer, onder meer door de grove zware lijnen en grote kleurvlakken tegen een vaak witte achtergrond.<sup>18</sup>

Experimenteren was van fundamenteel belang voor Cobra, duidelijk merkbaar in de tien edities van het tijdschrift Cobra, dat zichzelf bovendien vrij letterlijk omschreef als 'een soepele band tussen experimentele groepen'.<sup>19</sup> Volgens dichter Joseph Noiret was Cobra antitheoretisch, gewelddadig spontaan, bijna chaotisch en heeft het zich ondanks het tijdschrift nooit volledig gedefinieerd: de teksten zijn zelf, chaotisch, poëtisch, praktisch en etnografisch tegelijk. Theorie kan niet gescheiden worden van de praktijk en omgekeerd.<sup>20</sup> De nadruk lag op het individuele van het experiment. Wanneer een individu met 'de middelen die hem eigen zijn' een gevoel, visie of beeld kan uitdrukken, leidt dit volgens Cobra tot de *spontaniteit* van een authentieke expressie. Cobra toonde ook interesse voor spontane vormen van volkskunst, waarover Jorn schreef: 'Volkskunst is de enige echt internationale kunst. Haar waarde ligt niet in haar vormperfectie, maar in de menselijke grondslag van haar producten.'<sup>21</sup> Voor kunstenaars lag de moeilijkheid nu in het bewaren van de spontaniteit bij het creëren van een werk. Spontaniteit kon volgens Cobra-kunstenaars dan ook enkel bewaard worden wanneer er werd voorbijgegaan aan voorwaarden van rede en het esthetisch oordeel. Constant formuleerde over dit laatste:

'Mooi en lelijk bestaan voor ons niet. In onze ogen moeten elke esthetiek en elke opvatting van het schone gewoon worden uitgeroeid omdat ze de mogelijkheden tot expressie beperken'<sup>22</sup>

De experimentele werkwijze van de Cobra-kunstenaars toonde zich ook in hun antispecialisme. Dichters als Lucebert, Jean Raine en Mogens Balle werden schilders; schilders als Corneille, Pierre Alechinsky (1927) en Appel werden schrijvers. Dotremont was dichter, maar maakte ook logogrammen. Luc de Heusch (1927-2012) was dan weer tegelijk regisseur, etnoloog en schrijver en Asger Jorn schilder, beeldhouwer, schrijver, etnoloog, historicus en filosoof. Er werd ook volop geëxperimenteerd door middel van onderlinge samenwerking. Uit de spontane interactie van twee kunstenaars vloeiden reeksen voort als de *Encres a deux pinceaux* van Alechinsky en Appel, de *Expériences automatiques de définition des couleurs* van Corneille en Dotremont of de *Collage-mots* van Noiret en Serge Vandercam. Op basis van het unieke in elke kunstenaar, werd de confrontatie tussen woord en lijn aangegaan, met als belangrijk resultaat het logogram van Dotremont. Er ontstaat

---

<sup>18</sup> Ibid., 148-149.

<sup>19</sup> De vraag rijst naar de zichtbaarheid van Cobra : op het hoogtepunt van het tijdschrift Cobra waren er slechts 21 abonnees. In : Alain Germoz, "L'appel du Nord de l'homme à la valise," *Pourquoi pas?*, (1982): 173-174.

<sup>20</sup> Miguel André, *Dossier: Le mouvement Cobra. Un entretien avec Joseph Noiret*, Map Christian Dotremont, Brussel: Henri Storckfonds.

<sup>21</sup> Richard Miller, "De Cobra-geste," in *Cobra*, Anne Adriaens-Pannier, red. (Tielt: Lannoo, 2008), 236.

<sup>22</sup> Constant Nieuwenhuys zoals vermeld in [Ibid., 238.]

spanning tussen woord en beeld, maar dit verschil wordt tegelijk opgeheven door ontkenning ervan. Experimenteel was ook het gebruik van eerder ongebruikelijk materiaal als schoensmeer, eierschalen, aarde, vuilnis, broodkruim, ijzerdraad, veren en hout in de Cobra-werken.<sup>23</sup>

De kern van de groep ontwikkelde de Cobrataal ook na hun ontbinding in 1951: dan pas zou er een onvervalst spontaan 'gesprek met de materie' ontstaan. Jorn en Appel zouden lijn en kleur vermengen tot één verfmassa, terwijl Alechinsky een heel eigen Cobra-handschrift zou vormen, onder invloed van Japanse kalligrafie. Ook de *peinture-mots*, waarin beeld en woord samengaan en waarvoor liefst twee verschillende kunstenaars samenwerkten, werden voortgezet tot 1979 door Dotremont.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid., 239-241.

<sup>24</sup> Stokvis, *Cobra 1948-1951*, 148-149.

### 3 Cobra verfilmd na Cobra

‘L’art ne reproduit pas le visible , il rend visible’<sup>25</sup>

- Paul Klee

#### 3.1 Pre-filmische creatie

De acte van het creëren: een omstreden onderwerp. Voor theoretici en kunstenaars is het creatieproces al sinds de oudheid een fascinerend gebeuren, maar toch bleef de geste van de kunstenaar gedurende lange tijd slechts ondergeschikt aan wat de rede (Alberti), de droom (Delacroix), de hersenen (Baudelaire) de hand voorschreef. Frans kunsthistoricus Philippe Junod (1938) ziet een kans tot omwenteling van deze gedachten in de 19<sup>e</sup> eeuw. Een logisch gevolg van de opkomst van de machine, is immers de mogelijke herwaardering van handenarbeid.<sup>26</sup> Hoewel de kunststroming van het naturalisme met haar veroordeling van ‘het ideale’ inderdaad het ‘geestesoog’ lijkt te verlaten, blijft de hand slechts de ‘dienaar’. De dichotomie idee - uitvoering hield stand als het dualisme tussen de ziel en het lichaam, tussen geest en de materie, tussen binnen en buiten. Ook al lijkt de schildertoets van de impressionisten vandaag een zuivere ‘overwinning van de praxis op de perceptie’ te zijn, meent Junod dat dit idee toen zonder meer aan de kunstenaars zelf voorbij ging.<sup>27</sup> Twee grote theoretici plaatsten omstreeks deze periode de creatie centraal in hun werk: Konrad Fiedler (1841-1895) in *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) en Paul Valéry (1871-1945) met zijn ideeën over de *poesis*. Beiden zochten een plaats voor het creatieproces binnen het domein van de esthetica, maar bekritiseerden deze tegelijk en reduceerden het tot de traditionele definitie van ‘wetenschap van het Schone’. Deze definitie, die ze wouden ontvluchten en aanvechten, zagen ze immers verdedigd in de universitaire wereld van hun tijd. Vandaag is deze kritiek volgens Dominique Chateau inherent aan de discipline zelf.<sup>28</sup>

In eerste instantie stelt Fiedler esthetica (eerder als receptiefilosofie: smaak, waarden, aisthesis) lijnrecht tegenover wat hij de kunstfilosofie noemde (haar definitie, de artiest, het werk). Zo houdt de esthetica zich eerder bezig met een soort van gevoel, terwijl kunstfilosofie zich vooral concentreert op kennis. Fiedler houdt zich aan de kant van de

---

<sup>25</sup> Paul Klee, “Schöpferische Konfession,” zoals vermeld in : [Pierre-Henry Frangne, “Lucebert, temps et adieux (1962,1966,1994). Un tombeau cinématographique de Johan van der Keuken,” in *Filmer l’artiste au travail*, red. Gilles Mouëllic en Laurent Le Forestier. (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013), 367.]

<sup>26</sup> Philippe Junod, “L’aventure créatrice,” in *Transparance et opacité* (Lausanne : Editions L’Age d’Homme, 1975), 222-223.

<sup>27</sup> Junod, “L’aventure créatrice,” 224.

<sup>28</sup> Dominique Chateau, “L’acte de création comme problème esthétique,” in *Filmer l’acte de création*, red. Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic en Christophe Viart. (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009), 81-83.

kunstfilosofie, maar weigert tegelijk 'de sokkel waarop de filosofen haar hebben geplaatst' te accepteren, waaronder hij het 'het Schone' verstaat.<sup>29</sup> Fiedler verbindt de rationaliteit van de kunstfilosofie met die van de receptiefilosofie om de dubbele fout van de esthetica aan te tonen: 1) in de esthetische bevrediging het ultieme doel te zien van het schilderwerk – immers 'de intieme essentie van de ontvankelijke perceptie ligt in de activiteit, niet in het resultaat'<sup>30</sup> en 2) hopen de esthetica te funderen op een concept van het Schone.

Om de artistieke activiteit te begrijpen, is het volgens Fiedler belangrijk de verhouding van de mens tot de wereld die hem omgeeft in ogenschouw te nemen. In een verkeerde interpretatie zou aan een amateur kunnen worden toegeschreven waar eigenlijk enkel de kunstenaar toe in staat is. Het onderscheid tussen kunstenaar en 'niet-kunstenaar' maakt de theoreticus wel degelijk. De kunstenaar onderscheidt zich niet door een specifiek talent voor het kijken, hij ziet niet scherper dan een ander, zijn ogen hebben geen buitengewone gave om te kiezen, verzamelen, transformeren, enz.. Maar eerder heeft hij de specifieke kunde om een directe overgang te maken van visuele *perceptie* naar visuele *expressie* [eigen nadruk]. De verhouding van de kunstenaar tot de natuur is niet die van het registreren van het zichtbare, maar van de expressie ervan.<sup>31</sup> Chateau benadrukt dat we volgens Fiedler dezelfde 'ontvankelijkheid' hebben als de artiest, maar dat we niet in staat zijn om over te gaan tot de 'act.' De theorie rond de artistieke activiteit mag zich dus niet beperken tot het bekijken van kunst als een min of meer goede representatie van de ervaring van de wereld. Wat de beoordeling van een kunstwerk betreft, kan bovendien enkel een kunstenaar -in de hoedanigheid van creërend individu- het kunstwerk correct begrijpen. Hierbij gaat het volgens Chateau niet om een *savoir-faire* maar eerder om een exclusief geheim dat de buitenwereld slechts bij benadering kan begrijpen.<sup>32</sup>

Valéry dan wil het statuut van 'het Schone' beperken tot het adjectief, weg van een universeel perspectief, opnieuw naar het concrete, naar het creëren: zijn doel is het maken van een anti-esthetica – maar in de vorm van een nieuwe esthetica. Hij onderscheidt daarin twee uitersten: de *aisthesis* en de *poësis*. De pool van de *aisthesis* omvat 'alles dat zich verhoudt tot de studie van de gewaarwordingen,' en de pool van de *poësis* bevat 'alles dat de productie van werken betreft.' Chateau vat aldus samen: terwijl Fiedler de uniciteit van de kunstenaar benadrukt in de overgang naar de act van creatie, waardeert Valéry in tegendeel meer het *aisthesis* aspect dan het *poësis* aspect. Onderzoek naar hun ideeën, toont volgens Chateau aan dat het onderbrengen van het idee van de 'act van creatie' in de discussie, de epistemologische organisatie van de discipline moet herdacht worden. Maar wanneer nieuwe perspectieven zich openen voor de esthetica, brengen ze weer nieuwe problemen met zich mee.<sup>33</sup> Chateau suggereert dat men zich beter richt tot een vertoning van de overgang naar de acte van creatie in een welbepaalde casus, ver van een vaagweg

---

<sup>29</sup> Ibid., 83-85.

<sup>30</sup> Konrad Fiedler, zoals vermeld in : [Junod, " l'aventure créatrice," 220.] [eigen vertaling]

<sup>31</sup> Chateau, "L'acte de création," 84.

<sup>32</sup> Ibid., 85.

<sup>33</sup> Ibid., 86-87.

onderbrengen in het discours op de grens van het reële leven. Film kan ons toegang verschaffen tot het proces. Chateau denkt dat film de rol kan spelen als epistemologische *eye-opener*: film is zelf niet in staat om concepten te vormen (het toont zich niet in een conceptuele, tekstuele vorm), maar kan wel een solide basis zijn voor een toekomstig conceptueel (epistemologisch) begrip dat er op doorwerkt. Chateau illustreert dit op basis van twee films over Miró van Clovis Prévost: *Joan Miró, lithographie d'une affiche* (1971) en *Joan Miró, sculpteur* (1972). Het lijkt hem dat de theoretische discussies herzien en gecorrigeerd moeten worden. De creationele act combineert het zien en het doen in allerlei soorten lichamelijke verhoudingen. Miró combineert met andere woorden op een complexe manier een *poësisch* en een *aisthetisch* moment. *Aisthesis* is zowel aanwezig tijdens het *poëtische* gedeelte, het tactiele, fysieke van het creëren, maar is ook louter mentaal aanwezig (wanneer de kunstenaar van op een afstand zijn werk contempleert tijdens het creatieproces).<sup>34</sup> Chateau houdt een betoog voor het specifieke, het bijzondere om tot een uitspraak over het algemene te kunnen komen: van deze strategie wordt ook in dit onderzoek uitgegaan.

### 3.2 Het verfilmde creatieproces

In de jaren 1960 - 1970 brachten volgens Philip Hayward een aantal mediaproducten en critici een uniek werkgebied voor de filmmaker terug onder de aandacht, namelijk de aanwezigheid bij een opname van het moment van creatie van het kunstwerk. Deze fascinatie voor het creatieproces in film uitte zich al in de jaren '50 wanneer een aantal kritieken het in eerder prozaïsche beschrijvingen hadden over 'mysterie' en het 'wonder' van artistieke creativiteit. In dit verband citeert Hayward in zijn introductie tot *Picture this* (1998) bijvoorbeeld Lotte Eisner: 'shown the immediacy of the moment of creation, taken alive: an astounding presence is revealed, stripped naked in all its complexity.'<sup>35</sup> Of Patrick Hayman: 'the magic of this mysterious occupation [schilderkunst] comes across in a splendidly satisfying way, as the painting itself grows and changes under the joyful brush of the artist.'<sup>36</sup>

Zoals hierboven beschreven is het creatieve scheppingsproces echter al heel wat langer het onderwerp van vele fantasmen over uitzonderlijk menselijk kunnen – ook in film. Eén van de eerste fictiefilms die kunstenaars aan het werk in scène zet, zoals *The Enchanted Drawing* (1900) van Thomas Edison, toont vroege interesse in het verkorten of verlengen van het getoonde creatieproces.<sup>37</sup> De doeken worden cinematografisch tot leven gebracht nog voor

<sup>34</sup> Ibid., 85-87.

<sup>35</sup> Over de film *Reverón* (Benacerraf, 1952) zoals vermeld in: [Philip Hayward, red., inleiding tot *Picture this: Media Representations of Visual Art and Artists* (Londen: John Libbey Publishing, 1998), 7.]

<sup>36</sup> Over de film *L. S. Lowry* (Read, 1957) zoals vermeld in: [Ibid., 7.]

<sup>37</sup> Mouëllic en Le Forestier, *Filmer l'artiste*, 14.

ze daadwerkelijk als kunstwerk voltooid zijn.<sup>38</sup> Op dit moment, nog voor cinema beschouwd wordt als kunst of medium met eigen identiteit, blijkt het filmen van de creatie zich op te dringen als een ludieke en reflexieve manier om traditionele artistieke creatie te parasiteren. Deze traditionele artistieke creatie, die individueel is en een *aura* bevat, wordt overschreven door de mechanische cinematografische creatie, geautomatiseerd en reproduceerbaar.<sup>39</sup> Het filmen van kunstenaars aan het werk kende al in 1915 een meer 'officiële'<sup>40</sup> oorsprong met 'Ceux de chez nous' van Sacha Guitry, over belangrijke Franse kunstenaars waaronder Degas, Monet, Renoir en Rodin. Deze werden getoond tijdens hun werkproces. Toch waren het meer portretten van de kunstenaars zelf, doorheen een mengelmoes van close-ups en long shots, dan echt het vatten van het creatieproces van schilderen en sculpturen.<sup>41</sup> Nog voor de tweede wereldoorlog was het Hans Cürlis die met het *Institut für Kulturforschung* interessante films ontwikkelde van kunstwerken, maar ook van kunstenaars aan het werk. Met zijn reeks *Schaffende Hände* toonde hij vanaf 1922 vooraanstaande kunstenaars zoals Liebermann, Corinth, Slevogt, Kollwitz, Pechstein, Kandinsky, Rohlf, Dix, Grosz, Mataré en Belling tijdens hun creatieproces. De titel "Schaffende Hände" is letterlijk te begrijpen. Cürlis wou geen heroïserende kunstenaarsportretten neerzetten maar ook geen loutere sequentie van beelden van volmaakte meesterwerken tonen. In lange, amper onderbroken opnamen, zien we hoe handen het werk vormgeven: bijvoorbeeld op een blad papier of een doek schilderen, een kleifiguur maken. Dikwijls toont Cürlis bij het begin of aan het slot van een beeldensequentie de kunstenaar in close-up of in zijn geheel, ofwel en face, ofwel in profiel. Terwijl normaal gezien het artistieke werkproces buiten het zicht van het publiek plaatsvond, kan de toeschouwer dankzij het meervoudig camerastandpunt voor het eerst echt het volledige proces aanschouwen.<sup>42</sup> Cürlis was bovendien de eerste om het 'over the shoulder' shot op deze manier te gebruiken en zo de toeschouwer te laten meegenieten van hetzelfde zicht als de kunstenaar. Zo onthullen de beelden onder meer de werkmethoden van Otto Dix, die klaarblijkelijk witte verf gebruikte voor de ondertekening in zijn *Three Women* (1926).<sup>43</sup> Het ging er voor Cürlis trouwens niet zo zeer om het tonen 'hoe een kunstwerk ontstaat,' maar in beelden vastleggen wat de hand doet. Zijn film wil de hand als het belangrijkste instrument van de kunstenaar tonen en wil ze vaak als volledig zelfstandige ontwerper weergeven. Hiermee komt Cürlis tot een uitspraak over de camera en film in het algemeen.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Maar hier gaat het voornamelijk om de magie van de creatie. In: Ibid., 14.

<sup>39</sup> Lynda Nead zoals vermeld in : [Ibid., 13.]

<sup>40</sup> Er bestonden in de jaren 1920-1930 wel al films die toonden hoe potten te bakken, manden te weven... Een manier om het probleem van het statische kunstwerk te omzeilen. In: Steven Jacobs, *Framing Pictures: film and the visual arts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 1.

<sup>41</sup> Jacobs, *Framing pictures*, 1-2.

<sup>42</sup> Ulrich Döge, *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982)* (Berlin: Brandenburgisches Centrum für Filmforschung, 2005), 28.

<sup>43</sup> Jacobs, *Framing pictures*, 2.

<sup>44</sup> Karl Stamm, "Der Künstler im Dokumentarfilm," in *Kunst und Künstler im Film*, red. Helmut Korte en Johannes Zalten. (Hamel: Niemeyer, 1990), 64.

‘Hier kommt eine grundlegende Eigenschaft des Filmapparates hinzu: der Apparat sieht unbeirrt und absolut kontinuierlich. Er ist völlig objektiv und kennt keine Ermüdung oder Flüchtigkeit. Er kennt keine Anteilnahme und ist durch den genialsten Künstler auch nicht bruchteile von Sekunden verwirrt. Das einmal Aufgenommene ist absolut unkorrigierbar. Es ist Schonungslos der Beobachtung preisgegeben. Der Film kann nicht nur einmal, wie der Vorgang selbst, gesehen werden, man kann ihn hundertmal und wenn man will hunderte von Malen sehen. Und immer rollt das Geschehen mit absoluter Identität wie beim erstenmale ab.’<sup>45</sup>

Voor het eerst wordt melding gemaakt van het documentarische karakter van films over kunstenaars, die naast de eigenschap van eenheid van tijd en ruimte ook wetenschappelijke criteria zoals verifieerbaarheid, herhaling, objectiviteit en authenticiteit in het spel brengt.<sup>46</sup> Duitse kunsttheoreticus Rudolf Arnheim (1904-2007) stipt een andere bedoeling van Cürlis aan:

‘(...) such films can be of particular importance to art since they show the process of a work’s creation and the nature of the technique used- for instance, color mixture, hand position, and hand motions, etc. Furthermore, there are educational possibilities not just in showing photographs of paintings, but in using the moving camera, which, by focussing on isolated sections, functions as a pointer to demonstrate the construction of painterly composition in film.’<sup>47</sup>

Cürlis wou met *Schaffende Hände* een beeldarchief creëren dat ooit dienst zou moeten doen als materiaal als basis voor wetenschappelijke werken op het gebied van de psychologie van de manuele creativiteit. Er schuilt enige didactiek in: de verzameling werd ook als hoorcollegemateriaal voor de kunsthistoricus bedacht, om de essentiële eigenheid/werkwijze van enkele kunstenaars te karakteriseren.<sup>48</sup> Vanuit het pionierswerk rond de reeks *Schaffende Hände* door Cürlis, kunnen er meteen een aantal prangende thema’s gedestilleerd worden die nog aan bod zullen komen in dit werk: problematiek en vragen rond het gebruik van cameratechnieken, rond de ontleding van creatie en daarbij aansluitend de ‘dubbele creatie’ en authenticiteit.

Het filmen van het creatieproces kan bijdragen aan een beter begrip en een verdieping van onze kennis ervan, vergelijkbaar met een micro- of telescoop. Enige demystificatie en klaarheid kan gebracht worden door de mechanismen van de realiteit van het creëren kenbaar te maken: de voorbereidingen, het proces, het creërend werk, de missers, de hernemingen...<sup>49</sup> Om tot een beter inzicht van het creatieproces te komen, stelt

---

<sup>45</sup> Ibid., 65.

<sup>46</sup> Ibid., 65.

<sup>47</sup> Rudolf Arnheim, “Painting and film,” in *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, red. Angela Dalle Vacche. (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), 153.

<sup>48</sup> Döge, *Kulturfilm als Aufgabe*, 30.

<sup>49</sup> Leszek Brogowski, “Avant-propos. L’acte de creation sous le microscope du cinéma,” in *Filmer l’artiste au travail*, red., Gilles Mouëllic en Laurent Le Forestier. (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013), 9.

kunsthistoricus Leszek Brogowski een graduele aanpak voor in concentrische cirkels. Centraal bevindt zich de echte creatie van het werk (de eerste cirkel: uitvoering), maar is voorbereid door een intellectuele uitwerking (tweede cirkel, 'conceptie') en deze is uiteraard verankerd in de werkelijkheid (derde cirkel: 'creativiteit' – of een creatieve houding aanwezig in de wereld). Hij maakt evenwel een onderscheid tussen een soort creatieve attitude die routineus is, en dus 'meer in het leven staat' (derde cirkel) of een echte 'creationele acte' (eerste cirkel). Deze denkbeeldige constructie rond het creatieproces toont dus al van meet af aan een soort hiërarchie: als het creatieproces van de kunstenaar routineus wordt verschuift het naar de derde cirkel, waar het opnieuw meer in de werkelijkheid staat.<sup>50</sup> De opbouw insinueert dat de eerste cirkel de ware kunstenaarscreatie is en dus verder van de werkelijkheid is verwijderd. De algemene toepasbaarheid van een dergelijk systeem op de films over het creatieproces is evenwel twijfelachtig te noemen. Kunstenaars gerelateerd aan na-oorlogse expressionistische bewegingen in het algemeen, en zeker Cobra in het specifiek schuwen al een categorieke grens tussen kunst en werkelijkheid. Daarnaast is er, zeker bij Alechinsky, Appel, Dotremont en Lucebert nooit resoluut onderscheid tussen het denkproces (tweede cirkel) en uitvoering (eerste cirkel). Ondanks de beperking in de toepassing van Brogowski's systeem roept het enkele terechte vragen op inzake filmwerk. Hoe kan je de intellectuele uitwerking (tweede cirkel) van een werk filmen? Hoe verfilm je het denken, vervat in het creatieproces? De cineast deelt impliciet de ervaring met de artiest en vertaalt en interpreteert deze 'creationele' avonturen. In die mate waar de cineast zelf creëert, is de filmische creatie het resultaat van een artistieke creatie van twee.<sup>51</sup> Volgens fotograaf-cineast Johan van der Keuken komt het idee voort uit deze creatie:

'(...) als er uit het beeld een idee naar voren komt, dan ontstaat het uit het lichamelijke werk van de schilder. Het is een van de kernen waar *Een film voor Lucebert* om draait. Het zat ook in de poëzie sinds de Tweede Wereldoorlog: uitgaan van de woorden, die materie zò te rangschikken dat er iets ontstond wat je van te voren niet wist. (..)'<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Ibid., 9-10.

<sup>51</sup> Ibid., 10.

<sup>52</sup> Johan van der Keuken, zoals vermeld in: [Serge Daney, "Temps et adieux," *Cahiers du cinéma* 289, (1977): 57.]



### 3.2.1 Japanse Kalligrafie (1956) - Pierre Alechinsky

*'Au Japon, la beauté d'un poème calligraphié dépend de cette qualité d'oubli, d'un certain état de perdition, de la distance que l'artiste ose prendre à partir de ses modèles traditionnels, de ses fleurs idéographiques. La calligraphie est l'écriture en jeu.'*<sup>53</sup>

- Pierre Alechinsky

Na de ontbinding van Cobra zou Pierre Alechinsky zich in Parijs verder toeleggen op de prentkunst. Hij begint er een correspondentie met de makers van *Bokubi*, een tijdschrift over oude en nieuwe Japanse kalligrafie. Aangespoord door Henri Storck maar ook Luc de Heusch, vertrok hij in 1955 naar Japan. Voor zijn eigen artistieke carrière zou deze reis van grote invloed blijken: inkt werd voor hem even belangrijk als verf en schriftuur zou een essentieel onderdeel vormen van zijn oeuvre. De dichtertelijke commentaartekst is van de hand van een ex-lid van de Cobra-groep en vriend, Christian Dotremont. Het draaien van *Japanse Kalligrafie* was noodzakelijk voor Alechinsky om de 'act' te vatten, want 'kalligrafie is beweging, het is een uitdrukkingsvorm waarbij de kunstenaar zich een woord eigen maakt, het in zijn wezen opneemt om het dan met penseel en inkt in heftige gebaren en met heel het lichaam neer te schrijven'.<sup>54</sup>

#### Introductie en de school

Een zachte bries verwaait de met kalligrafie beschilderde vaandels voor een winkel. De didactisch-aandoende stem geeft aan dat de beelden van de typische schriftuur overal aanwezig zijn. Ze willen aangeven hoe kalligrafie inherent deel uitmaakt van het Japanse straatbeeld in de eerste plaats, maar ook van de Japanse samenleving. De eerste act van creatie, komt immers van een gehurkt kind dat met zijn handen een tekening van een gezicht graaft in het zand, om ze snel weer uit te vegen. Niet toevallig kiest Alechinsky voor een spelend kind:

'Het kind weet dat het mysterie zich bevindt aan de binnenkant van de dingen, achter de dingen. (...) Het kind aarzelt niet om objecten te vernietigen om daarmee een tweede, meer bevredigende, werkelijkheid te ontdekken. Het kind creëert zonder angst voor mogelijk opgewekte gevaren. Het houdt van sterke beelden. (...) Het mag niet verbazen dat het kind zich uitdrukt met een extreme onstuimigheid. (...)'<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Pierre Alechinsky, "Toko Shinoda et la calligraphie japonaise," *Les Beaux-arts*, nr 865 (1959): 1.

<sup>54</sup> Marianne Thys en Jean-Louis Comolli, *Beelden van de wereld: 100 films van de Cinématèque de la Communauté Française de Belgique* (Brussel: Editions Yellow now, 2011), 93-94.

<sup>55</sup> Pierre Alechinsky, "Calligraphie Japonaise," *Quadrum*, nr. 1 (1956): 43 . [eigen vertaling]

Alechinsky verbindt de creatieve expressie van het kind met deze van de kunstenaar. Zo kan een creërend kind door middel van een rode vlek de zon uitdrukken: volgens Alechinsky heeft deze vlek dan niets te maken met de oppervlakkige representatie van de zon-als-object, maar drukt het de essentie van het onderwerp uit, de vlek is dan één van de mogelijke tekens die de relatie tussen mens en natuur uitdrukt. De tekens die wij zelf uitdrukken, zeggen omgekeerd ook veel over onszelf.<sup>56</sup> De schilder-filmmaker wil hiermee aangeven dat schriftuur een oeroude uitdruktingsvorm is van de mens, met de commentaarstem die vervolledigt: 'Het plezier tekens aan te brengen, ontstond nog voor de school en het papier, voor de kunst en zelfs voor de geschiedenis. Wildheid gaat de studie vooraf. Maar ze zal zich onderwerpen aan een discipline.'<sup>57</sup> Meteen vormt de tekst een overgang naar opnames van scholing en schoolkinderen, die kalligrafie aangeleerd krijgen. Deze nadrukkelijke aandacht voor kinderen heeft te maken met humanistische tendensen, op dat moment expliciet aanwezig in fotografie en film.<sup>58</sup>

### **Traditionele kalligrafie: de bonze Sohaku Ogata, madame Chikka Morita en Nakano Etsunan**

De camera verruilt het beeld van het oefenende kind voor de geroutineerde kalligraaf in de hoedanigheid van een Japanse monnik, Sohaku Ogata. We volgen het penseel van de bonze terwijl hij afwisselt tussen papier en inktpot. Nadat hij het laatste schriftteken op rijstpapier heeft aangebracht, verschuift de aandacht van de creatie naar de persoon van de kalligraaf. Een totaalshot volgt na een eerste zij-aanzicht en toont de kalligraaf geknield met de schriftuur voor zich, terwijl hij mediterend zijn werk aanschouwt, in een typisch Japans architecturaal kader. Een close-up legt de focus voor het eerst op het gezicht van de monnik, gevolgd door beelden van zijn werk en tot slot een combinatie van een detail van de inkttekening en inktpot, enkele bloemen en de tuin. Ook in een andere Japanse woning wordt met een bloemenaltaar, de les in nederigheid benadrukt. De camera volgt er de rug van traditioneel kalligraaf Chikka Morita door de hal, waarna ze buigt voor een bloemennis: de Tokonoma. Dan pas begint ze aan haar 'zeer vrouwelijke' vloeiende tekens. Morita houdt zich volgens de commentaar bezig met poëzie en innerlijke beschouwingen en werkt volgens het traditionele voorschrift: 'Schrijf niet met de hand, schrijf niet met de arm, schrijf met het hart.'<sup>59</sup> De laatste door de wol geverfde kalligraaf in beeld is de bejaarde man Nakano Etsunan. Met behulp van een over the shoulder-shot zien we hem een brief schrijven aan een vriend, waarvan de tekens zijn diepste gevoelens dragen. Onze blik verglijdt via een tiltbeweging naar boven, van de papierrol over de kalligraaf, langs het raam met

---

<sup>56</sup> Alechinsky maakt een opzettelijk banale vergelijking uit het dagelijks leven: bijvoorbeeld het groene lichtje, als *teken* in de auto, dat aangeeft of je batterij geladen is. In: Ibid., 43.

<sup>57</sup> Christian Dotremont, *Commentaartekst Calligraphie Japonaise*, (s.l.: Pierre Alechinsky, Les Films de la Pléiade, 1956).

<sup>58</sup> Steven Jacobs, uit *korte teksten voor DVD ART & CINEMA 1*, 3.

<sup>59</sup> Dotremont, *Commentaartekst*.

wapperende zonneschermen en stopt er net boven, bij het beeld van ingekaderde schrifttekens.

### **Naar vernieuwing (aankoop van penselen, atelier van Sogen Eguchi, atelier van Shiryu Morita)**

De filmische overgang van traditie naar vernieuwing, vertaalt zich in een reeks shots die 'natuur' en 'schrift' verenigen, we zien een steen met inscripties en een grillige boomstam. Ondanks het feit dat deze traditionele tekens verworpen zijn tot deel van de Japanse natuur, voelt een jonge kalligraaf, genaamd Sogen Eguchi, zich erin gevangen. We volgen hem terwijl hij in een kalligrafie-winkel penselen koopt. De commentaarstem verduidelijkt dat Eguchi eerbied heeft voor de traditionele materialen -inkt, rijstpapier, penseel-, maar hiermee graag tot een nieuwe soort uitdrukking wil komen.

Een eerste beeld van Eguchi's atelier toont een drogende, gescheurde inkttekening met groot zwart vlekkerig oppervlak tegen de wand. Eguchi doet zijn jas uit terwijl hij rokend zijn atelier binnenstapt. Hij stroopt zijn mouwen op en overziet vanuit het midden van het atelier de wanorde. Het wegvegen van een sigarettenpeuk met een dik penseel is, neergehurkt en met de broek omgevouwen, het eerste gebaar dat hij maakt, nog zonder inkt op het smetteloos blad rijstpapier. De close-up die volgt, verradt enige aarzeling. (Bijlage I/5) Daarna zien we hem daadwerkelijk, energiek aan het werk in een soort bidsprinkhaan-houding Sogen Eguchi drukt 'angst' uit met een dik penseel in krachtige stroken. Bij elke korte pauze plaatst hij de borstel op een papier in zijn linkerhand. Zijn blote voeten houden het papier op zijn plaats. Een gongslag geeft aan dat het werk vervolledigd is en het wordt nog een laatste keer in zijn geheel getoond.



Afbeelding 1: Shiryu Morita aan het werk, geraadpleegd op 20 mei 2014, [http://www.cinematik.be/?node=18&event\\_id=300207902](http://www.cinematik.be/?node=18&event_id=300207902).

Een zij-aanzicht is het eerste dat we zien van een ander modern kalligraaf in diens werkplaats, de avant-gardistische Shiryu Morita, die op het voorplan op zijn hurken inkt

voorbereidt om ze daarna over te gieten in een grote inktpot. (afb.1) Morita vindt vooral de materialiteit van zijn inkt belangrijk. De inkt druipt inderdaad van zijn bundel samengebonden penselen waarmee hij zich over het nog witte papier buigt. Hij werkt eveneens met krachtige, dikke inktstroken, en verplaatst zich bijna springend naar achter, met zijn voeten over het papier, terwijl zijn werk vordert in een expressieve performance. Een close-up toont het gespannen gezicht van de kalligraaf terwijl hij zijn werk even in zich opneemt, voor hij zijn laatste strook inkt neerplant. De gesproken commentaar geeft aan dat zijn gebaren als noodkreten zijn, terwijl er een vrij snelle zoom-beweging wordt ingezet op een detail van het werk. Met behulp van een dissolve vervaagt dit beeld in een creatie van Gakiu Osawa, waar de camera langzaam, van links naar rechts, overheen glijdt. Osawa behoudt in zijn werken lang vergeten schrifttekens, maar houdt er enkel zogenaamde 'gevoelerigheid' van over – van hem zien we enkel het resultaat van zijn werk. Opnieuw worden associaties gelegd met de natuur, meer bepaald door een shot van takken van een boom: we zien een *arbre se découpant sur le ciel comme de l'encre sur le papier*. (Bijlage I/5)

Alechinsky beklemtoont dus de in de eerste sequentie inbedding van kalligrafie in de Japanse traditie, maar vervolgt met de nieuwe weg die contemporaine jonge kalligrafen inslaan, met vernieuwende expressievormen ondanks het respect voor de oude. Hoewel de techniek eeuwenoud is, blijft ze hoe dan ook onveranderd: een vel papier op de grond, een schaal inkt in de ene hand, een penseel in de andere, naast het omzetten van een gedachte in tekens in enkele vlotte bewegingen.<sup>60</sup> Toch zijn er doorheen de film duidelijke verschillen voelbaar tussen die 'traditionelen' en 'modernen.' De traditionelen baden in een sfeer van meditatie, terwijl de beelden aangeven dat de moderne kalligrafen onder meer aan hun gevoelens uitdrukking geven, in een zeer lichamelijke schilderswijze. Het formalisme van de oude methode houdt hun niet langer in de ban: toch zijn deze *signes de liberté totale* niet helemaal gelinkt aan een leven in totale staat van vrijheid, want een zeker traditioneel leven blijft bestaan. De kunstenaars tonen eerder een symbool van verzet tegen de 'geknevelde' samenleving. Ze tonen ontroerende 'tekens van agressie en angst, razende gesticulatie van de mens in revolutie'.<sup>61</sup> De documentaire houdt het midden tussen respect voor het oude en bewondering voor het nieuwe, om impliciet ook een link te vormen naar wat er in de contemporaine westerse kunstwereld gebeurt.

Toko Shinoda, een bekend kalligrafe, lijkt representatief in dit opzicht: ze wordt als laatste ten tonele gevoerd als kunstenaars die een zeer persoonlijke synthese maakt tussen traditie en de 'lessen van onze tijd'.<sup>62</sup> Een stel overvliegende duiven kondigen haar aan.

Madame Toko Shinoda wordt, aanvankelijk in close-up, als een zittend, levend portret weergegeven. Haar ogen turen aanvankelijk in de verte en vervolgens rechtstreeks in de camera, terwijl ze langzaam wappert met haar waaier. We horen dat Shinoda de droom

<sup>60</sup> Thys, *Beelden van de wereld*, 94.

<sup>61</sup> Thys, *Beelden van de wereld*, 94.

<sup>62</sup> Alechinsky, "Calligraphie Japonaise," 46.

verwerkt in haar oeuvre, terwijl we schaduwen zien van de ritselende bladeren van een treurwilg. De camera brengt haar eerste secure, maar vlugge gestes met fijne penseelstreken in beeld. Shinoda is de enige kalligrafe uit de film die staand haar inkttekening vervolledigt op een lage Japanse tafel. Ze onderbreekt het creëren om van penseel te wisselen, hierbij zien we het werkmateriaal en de houder met de penselen expliciet in beeld. Haar schilderstijl verandert: ze gebruikt nu bredere, lossere stroken. Uiteindelijk drukt Toko Shinoda met een stempel haar handtekening op het werk. Terwijl de laatste commentaar uit de film nog specifiek verwijst naar de moderne kalligraaf:

‘De kalligraaf wil zichzelf bevrijden. Zijn tekens zijn dragers van een nieuw leven dat men niet in woordenboeken vindt. De tekens zijn geen lectuur meer, zij behoren, boven elk verschil in opvoeding, tot de algemene taal van de kunst.’<sup>63</sup>

De documentaire eindigt met een shot van de hemel en overvliegende duiven.

### 3.2.2 De werkelijkheid van Karel Appel (1962) – Jan Vrijman

*‘Op de film zullen de mensen kunnen zien hoe ik werk. Ik schilder niet, ik sla. Op het doek zelf meng ik de verf, elke slag duurt maar enkele seconden. Door de enorme snelheid blijft het doek levend, over zo’n doek doe ik in totaal misschien maar een paar minuten.’*<sup>64</sup>

- Karel Appel

Nederlands journalist-filmmaker Jan Vrijman (1925-1997) publiceerde in hetzelfde jaar als de film *De werkelijkheid van Karel Appel* (1962) een boekje, ter illustratie van zijn productie. Daarin verklaart Vrijman dat hij film ziet als een uitdrukkingmiddel, waarmee alles kan worden uitgedrukt, ook kunst. Toch gelooft hij niet in film als de ‘tiende muze’, als kunst op zichzelf. Zo wou Vrijman met zijn film ‘uitdrukken’ dat Appel een oprecht, bekwaam en waardevol schilder is en dat ‘de afwijkende en bespottende methoden van de moderne schilderkunst een grote creatieve functie hebben’. Hij gelooft dat met film wél een authentieke confrontatie mogelijk is. Als cineast wilt Vrijman zichzelf zien, niet als filmkunstenaar maar uitsluitend informerend, uitdrukkend, kenbaar makend.<sup>65</sup> *De werkelijkheid van Karel Appel* kaapte de Gouden Beer weg voor beste kortfilm op het filmfestival van Berlijn in 1962.

---

<sup>63</sup> Dotremont, *Commentaartekst*, n.p.

<sup>64</sup> Cathérine van Houts, *Karel Appel: de biografie*, (Amsterdam: Contact, 2000), 308.

<sup>65</sup> Jan Vrijman, *De werkelijkheid van Karel Appel* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1962), 43-44.

Alvorens de cineast de Appel- film echt tot werkelijkheid kon laten komen, ondervond hij behoorlijk wat hinder. Zo was de filmwereld nogal ontstemd over de subsidie die hij als debutant kreeg van het Filmfonds: het betrof immers een kwart van het jaarlijkse filmbudget en dit voor een kortfilm.<sup>66</sup> Bovendien kreeg de pers geen toegang tot het gebeuren, wat kwaad bloed zette en resulteerde in een aantal 'boosaardige' artikels.<sup>67</sup> Een obstakel van heel andere aard was het feit dat de schilder liever niemand om zich heen had wanneer hij schilderde en daarnaast was er in zijn eigen atelier niet genoeg plaats om een hele filmploeg te huizen. Op aandringen van Vrijman stemde Appel uiteindelijk in te verhuizen naar een nieuw, 'natuurlijk milieu' dat de cineast had gecreëerd op basis van wensen van de schilder. De wapenkamer van het kasteel Groeneveld te Baarn werd ontruimd, geheel donkergrijs geschilderd en voorzien van een groot schildersezel, twee werkbanken en een rijdend schilderspalet. Toch zou het nog zes dagen duren voor Appel daadwerkelijk 'geacclimatiseerd' was en begon te schilderen voor de technicolor breedbeeld camera's.<sup>68</sup> Het scenario van *De werkelijkheid van Karel Appel* verdeelt Vrijman zelf in vier delen: 'Parijs, de werkplaats van de schilder'; 'De schilder zelf, didactisch benaderd'; 'De werkelijkheid rond de schilder' en tot slot 'De lichamelijke van het schilderen'.

### **Parijs, de werkplaats van de schilder**

De eerste beelden tonen niet de schilder, maar geven een overzicht van een straat in Parijs. De focus van deze opnames is niet meteen duidelijk: de straat is, rechtsonder in beeld, bevolkt door toeschouwers die naar een vuurspuwer kijken. Het geluid is dat van de straat en de man die de vuurspuwer marktkramer-gewijs luidkeels aankondigt als *grand artiste international* voor het tijdelijk publiek. *Le spectacle va commencer!*

Intussen laden mannen op de achtergrond een trekkar in met schildersdoeken en verfblikken. We volgen de kar die weggereden wordt door twee mannen tot we in het vijfde beeld aankomen aan de deur van het atelier van Karel Appel. Vrijman tracht op deze manier de schilder voor het eerst te situeren in zijn omgeving, Parijs. Het beeld verliest kleur, elke keer de kardragers Appels naam roepen. De laatste 'ontkleuring' wordt bruusk vervangen door de generiek, begeleid door Appels eigen geluidsexperiment, *Poème of Musique Barbare*.<sup>69</sup> Een contemporaine krant bestempelt deze driedelige suite als *Action Music*, naar analogie met *Action Painting*: 'hier spreekt geen vernietiging maar een primaire scheppingskracht, die zijn weerga niet kent'.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> van Houts, *Biografie*, 307.

<sup>67</sup> Simon Vinkenoog, *Het verhaal van Karel Appel: een proeve van waarneming* (Utrecht: A.W. Bruna en zoon, 1963), 156.

<sup>68</sup> Vrijman, *Appel*, 33- 35.

<sup>69</sup> Ibid., 93-94.

<sup>70</sup> Hans Van Straten, "Karel Appel vecht met zijn muziek niet anders dan met zijn verf," *Het vrije volk*, 3 mei 1963, n.p.

## De schilder zelf, didactisch benaderd

Even plots wordt de zeer grafische generiek vervangen door een kortstondig wit schilderdoek. Het eerste dat we zien en horen van Karel Appel is zijn schilderarm met paletmes die, dicht tegen het doek, in brede stroken dikke rode verf tegen het doek slaat. Karel Appel draait zich vervolgens om naar de camera en zegt: 'Ik begin vanuit mijn materie, dat is verf'. Het is Vrijmans bedoeling om in deze eerste beelden van de kunstenaar aan het werk, enkel de 'ambachtelijkheid' van de kunstenaar te tonen. Zo wil hij inzicht geven in de artistieke ideologie, waarvoor opzettelijk gebruik gemaakt wordt van een volkomen starre, objectieve camera. Vrijman laat Appel zien als een schoolmeester die niet echt schildert, maar demonstreert. We zien een zogenaamd 'instructiedoek' tot stand komen, waarop de schilder zijn werkmethode toont.<sup>71</sup> Tegelijk omschrijft de stem van Appel schilderen als: 'een tastbaar zinnelijk beleven, een intens bewogen zijn door de vreugde en de tragedie van de mens'.

Niet veel later horen we ook de door de pers beroemd gemaakte Appel-woorden: 'Ik schilder als een barbaar, van deze barbaarse tijd', terwijl Appel -toepasselijk- zijn doek bijna aanvalt met beide handen die deze keer twee brede verfwasten omsluiten. Een medium shot licht Appels schildertrant verder uit. De schilder brengt de verf nu rechtstreeks vanuit de tube in dikke krullerige lijnen aan op het doek. Door middel van een close-up zien we Appel verf op sommige plekken met zijn hand 'beslaan' en uitwrijven. Er volgt nog een sequentie van close-ups van het doek en de hand die verschillende schildermethodes toont: het paletmes slaat en smeert uit, een witte verftube wordt uitgeknepen op het doek, zijn vinger strijkt opnieuw behoedzaam door de dikke verf. Nadat Appels 'tubistische'<sup>72</sup> werkmethode is aangetoond, wordt er een -veel latere- opname van het volledige werk getoond, wanneer Appel het instructiedoek al verwerkt had tot volwaardig schilderij.<sup>73</sup>

Een kort overzicht van Appels werk sinds 1947, over de Cobra-werken tot aan de laatste doeken (in Groeneveld) volgt, gefilmd met behulp van rustige in- en uitrijders. De opnames worden begeleid door een korte kunsthistorische tekst van Vrijman en verwoord in de sobere en neutrale vertelstem van Pierre Janssen, die de enige commentaar vormt uit de film. De beelden van de schilderijen worden afgewisseld met detailopnames die vaak slechts enkele vierkante centimeters verfoppervlakte omvatten. Vrijman wou hiermee de rijkdom van kleur en vorm aantonen in Appels werk, maar ook de ontwikkeling en veranderingen ervan doorheen 15 jaar experimenteren.<sup>74</sup>

Dit didactisch opgevat onderdeel van de film wordt afgesloten met geanimeerde beelden van een schilderij dat wordt 'ontschildert'. De diverse stadia in het proces van een schilderij

---

<sup>71</sup> Dit instructiedoek werd later wel gebruikt als basis voor een nieuw schilderij van Appel.

<sup>72</sup> R.F., "Kantstudie," *Phaettra* (1966): n.p. Ook tube-schrift wordt gebruikt om zijn werkmethode uit te drukken in: Vinkenoog, *Het verhaal van Appel*, 160.

<sup>73</sup> Vrijman, *Appel*, 94-95.

<sup>74</sup> Vrijman, *Appel*, 96.

van Appel, worden dus in omgekeerde richting weergegeven, tot er een beeldvullend, rood oppervlak overblijft.

### **De werkelijkheid rond de schilder**

Een close-up van het *entrée* bord op de Place de la Bastille, kondigt het begin aan van een losse beeldensequentie bestaand uit 30 verschillende opnames die soms Appel, dan weer de werkelijkheid rondom hem weergeven. De beelden zijn zonder wezenlijk verband en tonen onder meer Parijse straatscènes. Appel zelf lijkt de dynamiek van de stad gade te slaan, als voyeur of deelnemer op afstand.<sup>75</sup> Vrijman zelf spreekt van een 'authentieke, recht-voor-zijn-raap fotografie' om de filmstijl te verduidelijken die hij voor dit deel hanteerde. Deze werkelijkheid rond Karel Appel balt de cineast samen in slechts twee minuten en wordt begeleid door een trompet-score van de beroemde Amerikaanse jazzmuzikant en vriend van Appel, Dizzy Gillespie.<sup>76</sup>

### **De lichamelijke van het schilderen**

Karel Appel zien we nu een tweede keer aan het werk. Vrijman verantwoordt deze tweedeling van het creatiemoment in zijn boek en legt uit dat ze nodig was om zijn twee volledig verschillende bedoelingen te verwezenlijken. Aan het begin van de film wou de cineast inzicht verschaffen in de werkmethoden van de 'moderne schilder' in het algemeen en van Appel in het bijzonder. Nu, in het laatste deel van de documentaire, wil hij een duidelijke indruk geven van de persoonlijkheid van Appel en hiervoor schiet, aldus Vrijman, een zuiver verstandelijke benadering tekort. Emoties zullen hier een rol spelen: de toeschouwer moet meebeleven en ondervinden. Bij deze benadering hoort dan ook een ander gebruik van de camera<sup>77</sup> met een grotere variëteit aan camerastandpunten en kortere shots.

Het van concentratie vervulde gezicht van Appel die uit het donkere atelier opdoemt en langzaam maar met zekere tred naar zijn doek stapt, is het eerste dat we zien van de laatste zes minuten durende momenten van creatie. De camera rijdt mee en Appels eigen anti-muziek of *Musique Barbare* begeleidt zijn handelingen, nu nog door middel van zware, eerder conventionele elektrische orgelakkoorden. Van bij de eerste slag op het doek worden de begeleidende klanken chaotischer, maar voorlopig blijft de handeling van de schilder gecontroleerd. Wanneer een soort veelkleurige grondlaag op het doek is gezet, verandert de werkwijze van Appel. Hij begint aan een 'creatieve strijd waaraan niet alleen hoofd, hart en handen deelnemen, maar – overigens geen principieel, slechts een gradueel verschil- het hele lichaam: de creativiteit verlichamelijkt'.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> van Houts, *Biografie*, 311.

<sup>76</sup> Appel had tijdens zijn verblijf in New York, verschillende portretten van beroemde personen gemaakt, waaronder één van de jazzmuzikant Dizzy Gillespie.

<sup>77</sup> Vrijman, *Appel*, 97-98.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 99.



Uit het eerder uitgebreid aanbod aan lyrische beschrijvingen van dit verfilmde proces, is het de beschrijving van de Spanjaard Lorda Alaiz, die volgens schrijver Simon Vinkenoog in zijn biografie over Appel, het meest smeugig verhaalt. Zoals geciteerd door Vinkenoog, ziet Alaiz Appel als een vechter met ogen die woedend en angstig tegelijk...:

‘(...) de tartende witte afgrond peilen, het niets, dat gespannen ligt tussen de smalle houten lijst. Plotseling, alsof hij wanhopig is geworden, schept Appel zijn spatel of zijn penseel vol verf (van indopen is geen sprake), hij werpt een laatste woedende blik op het linnen, en stort zich erop...[censuur door de auteur].. op zo’n grove manier ontmaagd, staat te trillen. En het houdt niet op met trillen aler het in kleur is gedrenkt.’ Of nog: ‘Appels schemerig opdoemende fauna, die beurtelings monsterlijk, embryonaal en grotesk is.’<sup>79</sup>

Verschillende camerastandpunten brengen de interactie tussen kunstenaar en doek in beeld, maar de meest intense opnamen van de kunstenaar zelf komen voort via de camera die zich middenin het doek bevond. Vrijman liet in de laatste week van de opnames immers een speciaal doek construeren met centraal een gat van enkele vierkante decimeters, afgedekt door glas.<sup>80</sup> We zien Appel hier helemaal opgaan in zijn creatie, alsof hij effectief totaal onbewust is van de aanwezigheid van de camera. Ook een beeld van de achterkant met het raam van het schuddend doek wordt getoond, klaarblijkelijk om de heftigheid van Appels gestes te benadrukken. Dit ‘weerwerk’ of reactie van het doek op de aframmeling van Appel, zoals in beeld gebracht door Vrijman, maakt de royaal beschreven reacties door pers en critici inzake interactie of gevecht mogelijk. De schilder staat in directe, lichamelijke dialoog -met Appel weliswaar als dominante gesprekspartner- met zijn werk. De lyrische (door Vinkenoog enigszins gecensureerde)<sup>81</sup> seksueel getinte beschrijving van Lorda Alaiz is dus niet zo verwonderlijk.

De opnames worden afgewisseld met beelden vanuit vogelperspectief: een neerkijken van boven het doek op Appel in volle actie. De jazzklanken van Gillespie kondigen even een rustiger moment aan in de bewegingen van de kunstenaar, maar worden al gauw opnieuw vervangen door de aritmische percussie van Appels anti-muziek. De actie barst weer in alle hevigheid los in een climax: Appel gaat nu een laatste keer als een bezetene tekeer op het doek. Tijdelijk houdt deze actie abrupt op wanneer Appel in een volgende opname afstand neemt van het werk om het in haar totaliteit te kunnen aanschouwen. Wanneer hij het schilderij opnieuw nadert, duwt hij, in wat een laatste krachtmeting lijkt, zwarte verf rechtstreeks uit de tube op zijn werk terwijl de camera uitrijdt. We horen herhaaldelijk Appels bekende woorden ‘I do not paint, I hit.’ Deze laatste opname van de kunstenaar aan het werk, brengt ons door middel van een fade-out naar het echte slot. Appel roert rustig in zijn koffie, terwijl hij het voltooide schilderij gadeslaat. Op de rustigere klanken van Gillespie,

---

<sup>79</sup> F.M. Lorda Alaiz, zoals vermeld in: [Vinkenoog, *Het verhaal van Appel*, 163.]

<sup>80</sup> Ibid., 36.

<sup>81</sup> Het gehele artikel kon ik jammer genoeg niet achterhalen

kijken we toe hoe Appel gehurkt zijn handtekening aanbrengt op het doek. Van 'het' doek kan overigens niet echt sprake zijn. Vrijman suggereert door het filmen van deze handtekening dat het om het scheppingsproces van één werk gaat. Het aangepaste schilderdoek-met-glas<sup>82</sup> draagt bij tot deze illusie 'De camera is één met het doek en derhalve zelf ook de prooi die Appel eerst behoedzaam beloert, die hij vervolgens met ferme stappen door de verfspatten op de vloer soppend benadert en bespringt met een lik rood.'<sup>83</sup> Aan het eigenlijke eindstadium van zijn werk wordt voorbij gegaan: de film toont immers een montage van de totstandkoming van verschillende schilderijen. 's Avonds, wanneer de filmcrew zijn atelier al geruime tijd verlaten had, zou Appel het doek dan opzettelijk naar zijn hand zetten. 'Met enkele weloverwogen verfvegen, een strek van een duim en een laatste lik, haalt hij de voorstelling naar voren die hij erin ontdekt heeft.'<sup>84</sup>

We zien Appel nog een keer door het raam wanneer hij zijn handschoenen uitdoet, maar het laatste beeld is dat van de Parijse binnenstad.

### 3.2.3 Lucebert tijd en afscheid (1962-1994) – Johan van der Keuken

De geest van Cobra werkt door in het hele oeuvre van Nederlands regisseur en fotograaf Johan van der Keuken (1938-2001): namelijk spontane creativiteit. Thema's als volksmuziek en dans, authentieke jazz, de kindertekening, prehistorische kunst en kunst van zogezegde 'primitieve' volken komen veelvuldig terug.<sup>85</sup> Van der Keuken maakte maar liefst drie korte films over Lucebert: *Lucebert, dichter-schilder* (1962), *Een film voor Lucebert* (1967) en *Lucebert, tijd en afscheid* (1994) gebonden onder de titel *Lucebert: tijd en afscheid*. Ik koos ervoor om enkel de eerste twee films in dit werk op te nemen, gezien het hier in essentie gaat om de schilder aan het werk, en de laatste film onvoorzien een afscheid werd van de overleden kunstenaar. De Nederlandse journaliste Pauline Terreehorst (1952) bemerkt dat van der Keuken al heel vroeg interesse toonde in experimentele dichtkunst in het algemeen wanneer hij in een schoolopstel schreef: 'de suggererende, associatieve werking is een van de belangrijkste factoren van de poëzie van Rodenko, en van de experimentelen in het algemeen, reden waarom deze dichtkunst voor mij ook het meest spectaculair is. Ik geloof niet dat kunst kan ontstaan vanuit een intellectueel standpunt, maar alleen op intuïtieve, onberedeneerbare wijze.'<sup>86</sup> Van der Keuken getuigt ook later nog van een grote bewondering voor Lucebert in het bijzonder: "Lucebert kan niet alleen worden beschouwd als de belangrijkste dichter van de generatie '50 en wellicht als de belangrijkste dichter van na de oorlog, doch ook in de nationale en internationale schilderkunst neemt hij een

---

<sup>82</sup> Zie ook het deel *De camera als canvas*.

<sup>83</sup> van Houts, *Biografie*, 309.

<sup>84</sup> van Houts, *Biografie*, 309-312.

<sup>85</sup> Pauline Terreehorst, "Er blaft een hond : een confrontatie tussen het werk van Johan van der Keuken (filmer) en Lucebert (dichter/schilder)" (doct. diss., Universiteit van Amsterdam, 1987), 56.

<sup>86</sup> Ibid., 6.

eminente positie in. (Bijlage III/3) Niet alleen in teksten verschenen bij zijn films, maar ook in andere films verwijst hij al dan niet letterlijk naar Lucebert, bijvoorbeeld in *De vakantie van de filmer* (1974): 'Er gaat geen week voorbij zonder dat ik denk aan het gedicht *er is alles in de wereld, het is alles* van Lucebert'.<sup>87</sup>

### 3.2.3.1 Lucebert, dichter – schilder (1962)

*'Ik tracht op poëtische wijze  
Dat wil zeggen  
Eenvouds verlichte waters  
De ruimte van het volledig leven  
Tot uitdrukking te brengen*<sup>88</sup>

- Lucebert

De toelichting die van der Keuken schreef voor de film laat ik voor zich spreken:

'Wij achtten ons ontslagen van biografische vermeldingen en een situering van de figuur van Lucebert in de hedendaagse kunst; deze vermeldingen zouden uitgesproken *buiten* de creatieve toestand waarin de kunstenaar verkeert liggen. Biografische elementen werden alleen gebruikt in zoverre als zij visuele bewijzen zijn van zijn aanwezigheid *nu*. (...) Er zou niet getracht worden, iets te verklaren omtrent het mechanisme van de creatie – een vruchteloze poging. Lucebert is van mening, dat hij met overwegingen van kritische en kunsthistorische aard niets te maken heeft. Voor hem is het schilderij of gedicht de directe neerslag van een toestand- niet de verwezenlijking van een project. Een verklaring of beschrijving van deze toestand werkt slechts beperkend; de bedoeling was deze toestand zelf in de film op te roepen (...) De film is een poging om de persoonlijkheid en de creatieve instelling van de kunstenaar Lucebert in een dosering van ritmen te achterhalen.' (Bijlage II/1)

Generiek: tekendichten van Lucebert.

#### **De lege ruimte van het schildersatelier die geleidelijk tot leven komt met de wezentjes uit de schilderijen.**

Met uit- en inrijders probeert de camera de ruimte van het atelier van Lucebert te bevatten. We maken kennis met zwartwitbeelden van de werkruimte van de schilder terwijl hij een gedicht citeert. Eerst neemt de camera afstand, als om het in haar geheel te vatten, maar een volledig overzicht krijgt de toeschouwer niet. Bevreemdend is het daarna opnieuw inrijden, het toegang krijgen tot de werkplaats van de schilder: vanuit een donkere ruimte

<sup>87</sup> Terreehorst, "Een confrontatie," 4.

<sup>88</sup> Lucebert, *Geciteerd gedicht uit Lucebert, dichter-schilder*.

voert de camera ons, als indringers, langs een deuropening naar een open, lichte plek, bezaaid met schilderijen zonder hun bezieler. De camera scant vervolgens twee witte muren, soms met sporen van Luceberts hand. Van een abstract visueel lijnenspel van witte, nog onbezoedelde doeken, glijdt de camera langs en over Luceberts geschilderde monstertjes tot de tekst citeert 'Schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand' Vanaf dan overziet de camera Luceberts schilderijen van een snelle 'en passant' lezing naar steeds meer onderzoekend. Het oog glijdt langs de opstaande schilderijen, waarbij de driedimensionaliteit van het doek in plaats van de illusie of suggestie van een andere werkelijkheid de nadruk krijgt. Van rechts over links, van onder naar boven. De beelden verspringen altijd sneller tot een...

### **Collage in de tijd**

...het overneemt, begeleid door kindergeluiden en jazz muziek. Krantenknipsels, foto's, handschriften, oudere tekeningen en krabbels, dichtbundels en tijdschriftenpagina's – maar ook bewegend beeld van zijn dochters - brengen 'de persoonlijkheid, het leven en de werkwijze van Lucebert naar voren'. (Bijlage II/2)

### **Het Werk. Een ontwikkeling vanuit de chaotische materie tot aan het menselijk gezicht.**

Kindergeluiden nemen het opnieuw over wanneer voor het eerst het gezicht van de kunstenaar in close-up en uitgelicht langs zijn rechterkant, wordt opgenomen. We zien de hand van de schilder die met een inktpen lijnen traceert op een nog wit blad. De focus verschuift van de creatie naar de kunstenaar, naar zijn gelaat en linkerhand met sigaret. De andere hand gaat door met haar grillig tracé. Het roken geeft de schilder de kans om zijn *work in progress* te overzien. In deze close-up is een kortstondig moment van twijfel of aarzeling te zien in Luceberts iets vertrokken gelaatstrek. In een 'brief' aan Lucebert verklaart van der Keuken welke twee shots hem het meeste bijbleven uit deze eerste film over de kunstenaar:

'Je draagt nog een snorretje, je blik is naar beneden gericht, maar terwijl je aandacht valt op wat daaronder, buiten het beeldkader gebeurt, ben je wel degelijk *on camera*, achteloos doe je van 'pom-pom-pom' met een achtergrondmuziekje mee. Het andere shot, als het ware genomen vanuit jouw standpunt, ziet wat jij ziet terwijl wij jou zien: je tekenende hand en een kind dat schreeuwt want het wordt door een groot paard gebeten; een bedlegerige bejaarde dame, er staat een bijzettafeltje naast haar en daarop een flesje met GIF; een uitzinnig dansende maanzieke paashaas die een treffende gelijkenis met de Wurger van Boston vertoont en twee geliefden, voor eeuwig tegen elkaar geplakt en door jou met vette zwarte inkt bespetterd. Terwijl al

deze lotgevallen zich onder je ogen voltrekken, doe je van ‘pom-pom-pom’. Koeler zou Dexter het niet kunnen.’<sup>89</sup>

De schilder geeft de indruk rustig en beheerst te werk te gaan: we krijgen kennis van zijn techniek, die zeer bewuste fijne lijnvoering combineert met het openwrijven van inkt met zijn vuist, resulterend in schaduwen. Lucebert gaat gestaag door en gebruikt ook een dik penseel om met losse stroken zijn inkttekening af te werken. In de tijdsspanne waarin de schilder aan de slag gaat, passeren een drietal werkjes de revue, schijnbaar in één enkel creatiemoment tot stand gekomen. De kindergeluiden, de jazz en het geroezemoes op de achtergrond zwellen aan. Het glanzend schilderij lijkt te dansen met lichtreflecties. Dit einde van het creatieproces wordt vervolgens ingeluid door een procedé waar bijtend product de materie doet ‘opborrelen’, opgegoten met een glazen fles. Beelden van ‘opgevreten’ werk, verfspatten, schilderdetails, lijnvoering en inkttekeningen worden begeleid met jazzgeluiden en de nieuwe aanhef van een gedicht van Lucebert. ‘Er is een mooie rode draad gebroken in de ochtend’. Een klankgedicht verbindt stilstaand en bewegend beeld, beelden van kinderen, foto’s van inspiratie, associaties met tekeningen, speelse papieren-zak-monsters besluiten dit deel.

#### **De ruimte. Een oerwereld. Een visie op het leven.**

Overgang naar eerder rustige associaties met de oerelementen, beelden van de al dan niet verdorde natuur of zoals van der Keuken in zijn aantekeningen kortweg schrijft: stenen, water, vuur, diertjes en lucht. (Bijlage IV/4) Dramatiek opgeroepen door meer dreigende muzieklanken. De beelden staan volledig in teken van de poëzie, het gedicht ‘Er is alles...’ Er wordt een onomschreven prehistorische ruimte opgeroepen. (Bijlage II/1)

#### **3.2.3.2 Een film voor Lucebert (1966)**

*‘Een film voor Lucebert is meer dan  
een illustratie van het werk van Lucebert.  
Van der Keuken heeft met deze film  
een poëtische uitspraak gedaan  
over zijn eigen manier van werken. (...)’<sup>90</sup>*

- Pauline Terreehorst

Deze film voor Lucebert markeert een scheiding in het cinematografisch werk van Johan van der Keuken, voornamelijk op vlak van beeld- en geluidsbehandeling. In deze en de films die

---

<sup>89</sup> Johan van der Keuken, “Beste Lucebert: openingswoord bij een expositie van Lucebert, Rotterdam, Juni 1985.” In *Bewogen Beelden: films, foto’s, teksten uit de wereld van een kleine zelfstandige* (Breda: De Geus, 2001), 58.

<sup>90</sup> Terreehorst, “Een confrontatie,” 59.

volgden, wordt de 'complexiteit van de maatschappelijke werkelijkheid geïllustreerd aan de hand van *cross cuttings* van beelden uit verschillende landen'.<sup>91</sup> Daarnaast zou de samenwerking met jazzmuzikant Willem Breuker -die ook praat en hijgt in zijn saxofoon- (Bijlage VI) worden voortgezet in vele andere films van van der Keuken. Wanneer van der Keuken zelf zijn filmische werkwijze wil verklaren, verwijst hij al snel naar 'het moderne.' In dit ruimer verband (waar schilderkunst uit de jaren '40, '50; Cobra en de poëzie van de Vijftigers kan in geplaatst worden) ziet hij ook de moderne film waar alle 'taalmiddelen' duidelijk zichtbaar gemaakt worden. Hij beschouwt zichzelf op dat moment dan ook als 'modern filmer'. Net als Lucebert, het onderwerp van zijn film, hanteert hij een materialistische werkwijze.<sup>92</sup> Zijn films zijn afgeronde gehelen, maar maken tegelijk deel uit van een beweging, verwijzen voortdurend naar buiten. De 'werkelijkheid-buiten-beeld' in een filmische deconstructie, gebruikt van der Keuken om de illusie te ontmaskeren. *Een film voor Lucebert* (1966) is in dit licht, een 'open kunstwerk'.<sup>93</sup>

### Het materiaal van de dichter-schilder.

Een tilt-up beweging van een glimmende asfaltstraat naar een dichtgetimmerde winkel is het enige bewegende beeld aan het begin van de film. De rest van de shots bestaat uit statische totaalopnames in kleur van delen van de Jordaan, afgewisseld met foto's van het Jordaanoproer van 1934, details van schilderijen en een kinderfoto van Lucebert, om te eindigen met een detailshot van schilderwerk: een blaffende (de saxofonist) hond die nog verschillende keren opduikt in de film.<sup>94</sup>

In een snelle montage wordt een donkere wand gevuld met schilderijen van Lucebert. Het magisch effect wordt kracht bijgezet door de langzaam onheilspellende 'hijgende' sax van Breuker. Een tilt-down toont een bewegende pop, in de gedaante van een waarzegster. Daarna worden associaties gelegd met details uit verschillende schilderijen van Lucebert. De camera beweegt op het ritme van de sax, schommelt op en neer, ook over de blaffende hond. De shots zijn soms statisch, soms bewogen en soms enkel te omschrijven als 'schommelend.' Deze cameravoering creëert een zoekend effect: alsof de camera twijfelt voor het fixeert op een object.<sup>95</sup> Een beeldensequentie met wederkerige structuur volgt. We zien een close up van een oude man met nog slechts een paar tanden, een close up van het wiel van een rolstoel, een totaalshot van een lachende vrouw in een rolstoel, weer een close up van het voorwiel en weer de oude man: Tandens, wiel, vrouw, wiel, tanden: beelden van menselijk verval door ouderdom en ziekte, zichtbare geschiedenis.<sup>96</sup> We zien de blaffende hond met witte tanden.

---

<sup>91</sup> Terreehorst, "Een confrontatie," 26.

<sup>92</sup> Ibid., 26.

<sup>93</sup> Ibid., 8.

<sup>94</sup> Terreehorst, "Een confrontatie," 35.

<sup>95</sup> Ibid., 33.

<sup>96</sup> Ibid., 37.

## Lucebert aan het werk.

De camera nadert het huis van de schilder in Spanje. Vanuit een raam kijken we langszij door de ruimte waar Lucebert aan het schilderen is. De zwart-wit betegelde vloer genereert een perspectiefwerking, vervolledigd door het doorkijkje dat we krijgen naar de tuin door de open deur. Een volgend camerastandpunt registreert de kunstenaar en face, maar opnieuw onrechtstreeks. De camera stelt zich op als voyeur aan het begin van het creatieproces, telkens gehinderd door een object: eerst door een raam en vervolgens langs de muur. Het proces wordt niet voorgesteld in één lange beeldensequentie, maar telkens onderbroken door korte fragmenten van schilderijen, van invloed of inspiratie. Verklarend voor de 'tussenkomen' in het creatieproces is het feit dat Van der Keuken maatschappelijke werkelijkheid en kunst wou confronteren, tonen dat 'schone schoonheid' niet bestaat.<sup>97</sup> Lucebert gebruikt vlugge, trefzekere penseelstroken, die ook hier geen logica lijken te volgen. De kunstenaar lijkt het 'al volle' schilderij overal terzelfdertijd te willen aanvullen met nieuwe kleurlagen. De beweeglijke camera scant de ruimte, alsof werkelijk aanwezig. De lichamelijke van de cameraman – de uitdrukkelijke aanwezigheid van Johan van der Keuken zelf- krijgt hierdoor nadruk.<sup>98</sup> Ondanks de fragmentatie wordt er steeds teruggekeerd naar de schilder die gestaag en geconcentreerd doorwerkt, laag na laag, terwijl ook een gedicht geciteerd wordt.

Beelden van een Spaanse markt en het Spaanse landschap, afgewisseld met werken van Lucebert.

Een tiental seconden terug naar de kunstenaar die quasi glimlachend verder schildert met een mengpotje in zijn linkerhand.

Iets ruwere beeldensequentie: er is slachtafval te zien, een stenenmassa met geverfde gezichten - de beelden volgen elkaar in sneltempo op- en de hond blaft.

Een familietafereel opgenomen door een heel beweeglijke, aanwezige camera. Lucebert zit aan tafel, sigaret in de hand, en kijkt naar zijn kinderen die een strip lezen of een collage maken. Plots is de schilder opnieuw aan het werk, even trefzeker maar nu aan een ander schilderij en met andere kledij. De beelden schieten heen en weer tussen het werkproces en zijn kinderen.

Opnieuw worden beelden van de markt getoond (het marktmechanisme).<sup>99</sup> Deze keer zijn er veel mensen aanwezig en opnieuw wordt er afgewisseld met stukjes

---

<sup>97</sup> Ibid., 48. Denk ook aan Jorns uitspraak, aangehaald in het deel *Cobra en Cobrataal*: 'Mooi en lelijk bestaan voor ons niet. In onze ogen moeten elke esthetiek en elke opvatting van het schone gewoon worden uitgeroeid omdat ze de mogelijkheden tot expressie beperken.'

<sup>98</sup> Ibid., 33-34.

<sup>99</sup> Terreehorst, "Een confrontatie," 38.

schilderijen. Vooral de hand van een oud vrouwtje dat in de mensenmassa bloemen probeert te verkopen, is opvallend aanwezig. Dit is volgens Terreehorst kenmerkend voor van der Keukens cameragebruik: zijn beweeglijke camera wordt voornamelijk ingezet op stilstaande objecten zoals Luceberts schilderijen, terwijl dynamische beelden 'stilgezet' worden door bijvoorbeeld een detailopname van een hand op de markt. We zien steenhouwers aan het werk. De markt en zware arbeid werken door als inspiratie voor Luceberts schilderijen die er op volgen, waarbij de zware arbeid nog in de bredere context van het fascisme wordt getrokken.<sup>100</sup> Het belang dat van der Keuken toeschreef aan het zien van de kleur in deze schilderijen, wordt in deze tweede film duidelijk in de subsidieaanvraag:

'Er volgt een kort gedeelte, waarin een verband wordt gelegd tussen de verf, de kleur en de aard van de emoties, die zij uitdrukt of bespeelt. De gevangenen, in bruin en grijs. De kermisklanten en feestgangers in alle kleuren van de regenboog. Wij zullen heen en weer springen tussen een objectief beeld van het schilderij en een microscopische blik op de verf, gestolde emotie, waar het uit bestaat.' (Bijlage III/5)

De zwarte hond blaft.

Het eerder gruwelijke slachten van een ree wordt getoond, waarna het uitroken van het karkas plaats vindt. De concrete dood wordt zo in beeld gebracht. Groot contrast met de lachende nonnen, en het straatfeest dat volgt. Zwartgeschilderde mannen gecombineerd met het gedicht: 'Er is een grote norse neger...' Opeenvolging van beelden van zwarte mannen, vrouwen. Beelden van een zwarte straatveger worden afgewisseld met schilderijen. De zwarte blaffende hond.

Lucebert schildert een muurschildering, deeltje per deeltje, opnieuw wit. Dit wordt weergegeven in snelle animatie op het schokkerig ritme van de muziek. Lucebert schildert en suggereert nog snel met de witte tekst *wait & see* tot de muur compleet wit is. Plots verschijnt Lucebert opnieuw voor deze witgeschilderde muur en met zijn hand gebaart hij waar hij zal schilderen. Soms zien we de schilder, soms creëren de beelden als vanzelf, laag na laag. De camera staat lange tijd op een vast punt voor het doek: 'soms filmen wij beeld voor beeld, dan weer filmen wij enkele streken, die op het doek gezet worden, de schilder is aan het werk en dan is hij er weer niet, soms wordt een bepaalde staat van het schilderij secondenlang bekeken, soms groeit het in ijl tempo verder. Altijd is de camera onbewegelijk, is de schaal dezelfde. Dit slotgedeelte zal het karakter dragen van een exact document over de schilderwijze van Lucebert, maar het zal ook alle mogelijkheden van dramatiek in zich hebben door een selectie in de tijd.' (Bijlage III/5) Hier wordt volgens Frangne aangetoond dat 'de vormen nooit een punt van perfectie bereiken, in tegendeel: de vormen ontwikkelen

---

<sup>100</sup> Ibid., 33-39.



zich en breken opnieuw af in een imperfectie die hun houdt in de beweging van hun eigen onevenwicht en de onophoudelijke zoektocht naar zichzelf, het is te zeggen in de geste die ze volbrengen. De creatie is, (...) een procreatie, is ook een recreatie: een recreatie zonder rust die zich hernieuwt zonder wijken en die mag zijn in hernomen gevolg zoals ze het zal zijn door de film van Johan van der Keuken.<sup>101</sup>

Lucebert heeft intussen bijna alles opnieuw zwart gemaakt, alleen om het werk te laten culminereren in een waar feest van kleur (gecombineerd met vrolijke fanfaremuziek). Alles eindigt met de 'geboorte' van de blaffende hond.

### 3.2.4 Alechinsky d'après nature (1970) – Luc de Heusch

*'Mijn hand vertrekt. Er is niemand.*

*Dit land werd niet verkend.*

*Mijn hoofd volgt (...).'<sup>102</sup>*

- Pierre Alechinsky

Luc de Heusch werd vanaf 1949 zelf lid van Cobra, hij maakte deel uit van de beweging als schrijver en cineast en deed dit onder het pseudoniem 'Luc Zangrie'. Hij schreef meerdere artikels over cinema en etnografie voor het tijdschrift Cobra en regisseerde de enige Cobra-film, *Perséphone* (1951) op een gedicht van Jean Raine, in samenwerking met Pierre Alechinsky en Christian Dotremont. De Heusch werkte eerder al samen met Henri Storck en Paul Haesaerts voor de beroemde kunstfilm *Rubens* (1948). Zijn deelname aan de Cobra-groep betekende meteen het begin van een hechte vriendschap met Alechinsky. *Alechinsky d'après nature* (1970) is niet de enige film die de Heusch zou maken die de geest van Cobra uitademt, al dateert ze van bijna 20 jaar na haar actieve periode. Twee jaar later maakte de cineast nog een kunstdocumentaire over voormalig Cobra-exponent en vriend Christian Dotremont, met deze keer voornoemde Alechinsky als scenarist van de film. De Heusch kiest in beide films voor een coherente structuur, weg van didactiek, loutere voordracht of theorie. Zo worden verwijzingen naar of woorden van de groep Cobra nooit letterlijk uitgesproken. Hij toont de schilder in zijn eigen werkplaats, met zijn kunstwerk-in-wording.<sup>103</sup>

De Heusch zegt zelf over zijn films van Magritte, Alechinsky en Dotremont:

*'Ce que j'ai tenté de faire à trois reprises, c'est de rendre sensible, le plus discrètement possible, le rapport secret que existe entre un homme et son oeuvre,*

---

<sup>101</sup> Frangne, "Lucebert," 376.

<sup>102</sup> R.H. Marijnissen, "Alechinsky laat zijn hand vrij penselen op het doek," *De Standaard*, 19 januari 1969, n.p.

<sup>103</sup> Jacqueline Aubenas, "Films sur l'art ou art du Film?," in *Cobra en Afrique: Luc de Heusch et ses amis*, red. Adolphe Nysenholc en Luc de Heusch, (Brussel: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991), 182-184.

en m'efforçant d'adopter chaque fois le langage cinématographique à une tension particulière. Le portrait de Dotremont, le solitaire inventeur des logogrammes, tout bruisant de mots, ne pouvait qu'être intimiste, celui d' Alechinsky fantasmagorique. Magritte nous invite, en revanche à brouiller les opérations de l'esprit.'<sup>104</sup>

### **Première et deuxième séquence: Dans l'atelier d'Alechinsky, Paris / Une question d'écriture**

De handen van Pierre Alechinsky die het ritselende, nog onbeschilderde rijstpapier openvouwen en vastleggen met gewichtjes, vormen de focus en de prelude van het eerste creatiemoment uit de film. Pas daarna volgt een close-up van Alechinsky's gezicht, die in opperste concentratie naar het nog ongeroerde papier kijkt terwijl hij met zijn mond zijn penseel 'verfklaar' maakt. Alechinsky werkt in zijn Parijse atelier aan een lage tafel, naar het voorbeeld van de Japanse kalligrafen. De camera volgt in één beweeglijke, lange sequentie Alechinsky's linkerhand, die het penseel in de zwarte inkt doopt, afdopt en vervolgens met snelle, maar secure bewegingen door middel van fijne lijnen het gebied afbakt waar hij vervolgens, even vlot en trefzeker, spiraalvormige sinaasappelschillen in schetst. Vanaf het begin van de eigenlijke creatie, worden zijn penseelbewegingen begeleid door experimenteel, bijna tactiel voelbaar geluid: een improvisatie bovenop improvisatie.<sup>105</sup> De camera blijft Alechinsky's hand volgen, in haar verschillende wegen van en naar het potje met zwarte inkt waar ook de generiek zich bevond aan het begin van de documentaire. Naarmate de inkttekening vordert, wordt de muziek ook chaotischer, tot de 'predella'<sup>106</sup> voltooid is. De camera volgt Alechinsky nu richting ezel, waar de kunstenaar -na korte aarzeling- deze *remarque marginale* voorlopig vastspeldt naast de centrale inkttekening van een Gilles de Binche. We krijgen dezelfde handeling, deze keer in een totaalshot. Alechinsky bekijkt vluchtig maar bedenkelijk het effect van het voorlopige 'schilderij'. (Bijlage VII/5)

De Heusch wou Alechinsky portretteren 'd'après nature'. Het weergeven van rusteloosheid, de balans tussen reflectie en spontaniteit, het vinden van de toevallige gelukstreffer was het doel van de film.<sup>107</sup> De gestes van Alechinsky zijn een compromis tussen de zekerheden van het vak en de twijfels na reflectie, gedetailleerd geregistreerd. Volgens Frans filmcriticus Louis Seguin is deze 'demystificatie' de voorwaarde van de originaliteit en de rijkdom van de film.<sup>108</sup> Alechinsky kan het denken onmogelijk scheiden van de creatie, ander zou het proces niets 'meer' zijn dan loutere uitvoering.<sup>109</sup> Evenwel vergeet de kunstenaar veel van het moment 'que la surface blanche d'une toile me demandera des traces vivantes, vital d'une inspiration primitive'. De schilder moet even de weg kwijtraken en het intellect ontvluchten

<sup>104</sup> Luc de Heusch, "De la difficulté du portrait," in Ibid., 194.

<sup>105</sup> Aubenas, "Films sur l'art?," 185.

<sup>106</sup> Alechinsky maakt de vergelijking met de middeleeuwse predella, oorspronkelijk het voetstuk van een altaarstuk of retabel. Hij noemt zijn interpretatie van de predella *remarques marginales*.

<sup>107</sup> Nysenholc en de Heusch, *Cobra en Afrique*, 194.

<sup>108</sup> Louis Seguin, *La quinzaine littéraire*, in: Tatiana De Perlinghi, "Luc de Heusch, cinéaste ou l'ethnologie buissonnière" (lic.diss., Vrije Universiteit Brussel, 1988), 84.

<sup>109</sup> Marcel Croesse, "Entretien avec Pierre Alechinsky," *Clefs pour les arts* (1971): 12.

tijdens het creatieproces. Na de actie, als het werk voltooid is, kan de kunstenaar contempleren over zijn problemen.<sup>110</sup> De Heusch benadrukt zelf in een interview het belang van het registreren van hoe een werk begint, hoe het zich ontwikkelt en finaal tot stand komt. Hij zag het belang in van het filmen van het creatieproces, zoals deze van de voormalig Cobra-leden 'qui se donne dans un temps court et spontanément'.<sup>111</sup>

Wanneer de kunstenaar, handen in zijn zij, de aandacht richt op een ander werk op de grond, exploreert ook de camera in een horizontale beweging naar rechts de ruimte. We zien dat de kunstenaar de gewoonte heeft tegelijkertijd te werken aan verschillende creaties.<sup>112</sup> Een panoramisch beeld toont het atelier, met wanden vol doeken, terwijl de muziek wegwijnt en het overlaat aan de commentaarstem. De rustige, poëtische stem, ingesproken door Claude Rich, reciteert een korte literaire tekst van de Heusch, die zich doorheen de documentaire zal beperken tot vage, sfeerbepalende introducties zoals: 'Pierre Alechinsky pratique une écriture que va à la rencontre de l'image. Écrire, décrire. Le pinceau obéit à la main et aux rêves. (...)'<sup>113</sup> Nog in hetzelfde shot wordt onze blik met een tilt naar beneden gebracht om te eindigen met een close-up van een inkttekening uit de *idéotrace*-serie<sup>114</sup> op de vloer.

De Heusch kiest tijdens korte commentaren voor opeenvolgende, snelle animaties in stop-motion effect van verschillende van Alechinsky's creaties. Op een witte ondergrond verschijnen zo vrij bruusk een reeks basis 'tekens' in inkt. Na dit eerder magisch moment nemen scherpe fluitklanken het plots over en begeleiden een geheel van snelle beelden van verschillende werken, waarbij de interactie tussen woord en beeld centraal staat. Het is alsof de fluitmuziek een appel doet, het beestachtige in de schilder oproept.<sup>115</sup>

### **Troisième séquence: une question de cinéma, de mémoire et de mort**

We zien eerst Alechinsky die dwarsfluit speelt en snelle stukjes lithografie die opeenvolgend langs het scherm passeren als stripteekeningen. We horen een geluidsband die met een stukje spannende 'Western-muziek' een intrede in het quasi cinematografische universum van Alechinsky wil benadrukken. Een reeks niet-becommentarieerde zwart-wit foto's tonen onder meer Alechinsky met zijn vrouw, met collega's en in Japan, tijdens de opnames van zijn film *Japanse kalligrafie* (1956). Zo komt zijn vrouw enkel vluchtig in beeld: de Heusch wou een al te cliché-matig 'intiem' beeld van de schilder vermijden. Op een foto in Alechinsky's atelier wordt via de zoomlens even de nadruk gelegd op het woord Cobra, dat

---

<sup>110</sup> Nog even een schampere vermelding van Alechinsky die ik de lezer niet wil onthouden: contempleren doet de kunstenaar 'avec son petit cerveau d'occidental'. In : Ibid., 12.

<sup>111</sup> Preszow, "Filmer Peindre," 36.

<sup>112</sup> Fabienne Bonino, "La singularité de l'approche de l'acte de création dans l'oeuvre de Luc de Heusch," in *Filmer l'acte de création*, red. Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic en Christophe Viart (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009), 72.

<sup>113</sup> Ibid., 70.

<sup>114</sup> De 'idéotracés' van Alechinsky zijn tekeningen die het midden houden tussen figuratieve en het abstracte en onderling in dialoog staan. In: de Heusch, *Bewerkte scenario's*, 4/5, 2.

<sup>115</sup> Nysenholc en de Heusch, *Cobra en Afrique*, 18.

een 7<sup>e</sup> editie van het tijdschrift siert. Toch wordt letterlijke historisch-biografische informatie over de artistieke carrière van de schilder stevast vermeden.<sup>116</sup> Geschiedenis interesseert de Heusch enkel in zoverre het deel uitmaakt van Alechinsky's oeuvre, maar bovenal wil hij het poëtische laten verschijnen.<sup>117</sup> Als de toeschouwer meer wil weten wordt die verplicht tot het leggen van eigen verbanden tussen beelden van inspiratie en creatie. Zo vertrekt een volgende opname van een *close-up* van een geschilderd werk en verglijdt over Alechinsky, die zijn passie voor fluitmuziek laat zien en horen, maar zoomt niet in op een standbeeldje van het personage van een Gille de Binche, nochtans een belangrijke inspiratiebron voor de kunstenaar.<sup>118</sup> Er is geen gesproken commentaar die dit benadrukt. In plaats daarvan focust de camera op een foto van de vader van de kunstenaar, tijdens de Krimoorlog. 'Crimée 1918. Le future père de Pierre Alechinsky et ses camerades contemplent l'avenir.' We zien gerelateerde foto's en prentbriefkaarten eerst in originele staat getoond en met behulp van animaties volgen we de bewerkingen ervan door Alechinsky. De film graaft nog verder in de verkenning van Alechinsky's oeuvre. Op een soms humoristische manier, toont ze animaties van de Central Park reeks.

Deze reeks sluit een eerder gefragmenteerde, suggestieve context rond het oeuvre en de persoon van Alechinsky af. Het creatiemoment vormt voor de Heusch slechts een deel van de film, belangrijk was ook het proberen situeren van zo'n moment van 'bravoure' waarbij dergelijke grote inkttekening wordt gemaakt, in een groter geheel voorbij dat van het atelier. Het registreren van de kunstenaar aan het werk vroeg evenwel een extreme verdieping van de samenwerking met de kunstenaar, bovenop hun jarenlange vriendschap. Het was een delicate opdracht en zorgde voor een intense spanning op de set. Bovendien is Alechinsky ook vrij timide, hij houdt er niet erg van dat er over zijn persoon gepraat wordt terwijl zijn werk ter discussie staat. In samenwerking met Alechinsky gebruikte de Heusch ook daarom enkel allusies.<sup>119</sup> Nergens in de film is een direct interview met de kunstenaar te bespeuren. *Alechinsky d'après nature* blijkt zo 'un film qui n'apprend rien mais qui fait découvrir.'<sup>120</sup>

### **Troisième séquence: dans l'atelier (suite de l'action)**

Het vervolg van de film blijft binnen in de wereld van de schilder: wat we tot nog toe zagen, was opgenomen in het atelier en het appartement van Alechinsky. De beelden van de Gilles de Binche op straat, die we tijdens zijn nieuwe creatie te zien krijgen, representeren dan ook het innerlijke universum van de kunstenaar. Het schilderproces en de kunstenaar zelf worden zo aan een poëtisch en persoonlijk portret onderworpen.

Alechinsky worstelt bijna met het nog witte papier dat hij eerst kreukt en vervolgens klaarlegt en gladstrijkt op de grond. Deze opname wordt afgewisseld met een tweede tactiel

---

<sup>116</sup> Ibid., 65.

<sup>117</sup> Preszow, "Filmer Peindre," 36.

<sup>118</sup> Bonino, "La singularité," 70.

<sup>119</sup> Preszow, "Filmer Peindre," 36.

<sup>120</sup> Bonino, "La singularité," 70.

aandoend shot van een wapperende wollige hoofdtooi van één van de Gilles. De in rode sokken gestopte voeten van de kunstenaar die over zijn papier heen walst, worden dan weer afgewisseld met de vrolijk ritmisch stampende schoenen van de Gilles. Na een close-up van Alechinsky's werkmateriaal, de gitzwarte inkt en het penseel in zijn hand dat de inkt eerst met spatten aanbrengt, brengt een vogelperspectief overzicht van het creatieproces en de schilder. Door de lijnen en vlekken is de connectie van de creatie met het gezicht en hoofdtooi van de reële Gilles duidelijk, via alternerende beelden die blijvend communiceren door middel van hun afwisseling. Vogelperspectief wisselt af met een beweeglijke camera die nu eens laag bij de grond, dan weer op manshoogte staat en Alechinsky's vlugge schilderbewegingen volgt. Verschillende camerastandpunten onthullen de evolutie van de creatie van Alechinsky's schilderij en de stadia van het werkproces. De Heusch kiest om te filmen met twee camera's, één vaste breedbeeld en één beweeglijke camera in close-up, wat toelaat de creatieruimte perfect af te bakenen.<sup>121</sup> Door middel van alternerende montage worden de dansende Gilles in parallel geplaatst met de schilder die zich ook in een soort bezeten dans lijkt te bevinden tijdens dit creatieproces,<sup>122</sup> een *ballet extraordinaire*.<sup>123</sup> Uiteindelijk vloeien inspiratie en creatie in elkaar over in wat de climax van de film mag heten: Alechinsky, die in opperste concentratie zijn papier zeer letterlijk te lijf gaat. Tekenen is dan ook het soort activiteit dat volgens Alechinsky al het overbodige weg filtert: het werkt als een soort drugs. Daarnaast is het ook een onderzoeksmethode: Alechinsky probeert naar beelden te zoeken die hij niet kent.<sup>124</sup>

De camera registreert eveneens Alechinsky's momenten van contemplatie, zonder enig geluid. Met vlugge, brede en vlekkerige stroken vult hij daarna de onvolledige figuur op, waar nodig klotst hij zelfs de inkt vanuit het potje in zijn rechterhand rechtstreeks op de drager om ze snel te kunnen uitsmeren. Alechinsky houdt van 'nederige' en beperkte werkmethodes: 'Men moet niet te veel middelen ter beschikking hebben, ik hou het moedwillig op een stuk papier, inkt een beetje water en een penseel. (...)'<sup>125</sup> Even plots kondigt een vluchtig shot van Alechinsky die een oranje emmer gevuld met water opheft, het ondergieten van het hele werk aan. Meteen daarna spuit de schilder met een tuinslang de inkt van het schilderij, over de vloer van zijn atelier heen. Overigens was er voor de opnames afgesproken met de Heusch, dat ze zouden herbeginnen indien deze grote inkttekening zou mislukken. Gelukkig bleek Alechinsky *en plein forme* en creëerde de provocatie van de camera een interessante spanning.<sup>126</sup> Een shot van de inkttekening in drogere toestand volgt: Alechinsky rolt het papier nu op, om het weer uit te rollen op een belijmde houten drager. De grootte en vorm van het schilderij past nu precies binnen de kadrering, door de ditmaal loodrechte opstelling van camera in vogelperspectief. Hetzelfde

---

<sup>121</sup> Ibid., 73.

<sup>122</sup> Ibid., 71.

<sup>123</sup> de Heusch, *Bewerkte scenario's*, 4/5, 2-4.

<sup>124</sup> Marcel Croesse, "Entretien," 12.

<sup>125</sup> Ibid., 12. [eigen vertaling]

<sup>126</sup> Preszow, "Filmer Peindre," 36.

perspectief wordt gehanteerd in een volgende geanimeerde beeldensequentie, waarbij Alechinsky opnieuw werkt aan de kanttekeningen van het schilderij dat in het eerste creatiemoment van de film aan bod kwam. De *remarques marginales* worden verplaatst en uiteindelijk zorgvuldig vastgelijmd, nadruk leggend op Alechinsky's werktechnieken. Daarop volgt een overzichtsshot van beide werken die tot stand kwamen in de documentaire, waarna de camera uitrijdt en opnieuw verglijdt over het atelier. De camera voert ons in dit laatste shot naar een schraag met Alechinsky's werkmateriaal, waar het laatste dat we te zien krijgen opnieuw zijn handen zijn, die het potje inkt afdekken met aluminiumfolie.

De film beschrijft zo een originele ervaring, niet in het minst omdat het de eerste keer is dat de kunstenaar een dergelijke genre inkttekening, omgeven met *remarques marginales* in kleurrijke acrylverf realiseert.<sup>127</sup>

### 3.2.5 Dotremont les logogrammes (1972)- Luc de Heusch en Pierre Alechinsky

*'On doit voir la poésie, pas seulement le lire.'*<sup>128</sup>

- Christian Dotremont

Centraal in *Dotremont-les-logogrammes* (1972) staat dus de creatie van 'logogrammen'. Al sinds de samenwerking met Asger Jorn die de *peinture-mots* voortbrachten, was Christian Dotremont op zoek naar het 'organische mengen van woorden en beelden' tot het punt waar hij uitkwam op logogrammen die werken op de beeldende dimensie van het schrift, 'om een ontmoetingsplaats te vinden tussen het leesbare en het zichtbare, om het lichaam en het vitale dynamisme in te schrijven in het tracé van de brief, om de materie te herstellen.'<sup>129</sup> Volgens de Heusch, de maker van de film, is een logogram het resultaat van woorden die verglijden tot schilderkunst.<sup>130</sup>

*Dotremont les logogrammes* is volgens auteur Paul Davay uniek door de soberheid, bondigheid en de ongewone sfeer die de Heusch en Alechinsky in dit kunstenaarsportret brengen.<sup>131</sup> Dotremont 'zoekt een poëtische ervaring op doorheen de kalligrafie van zijn logogrammen'. Davay vervolgt: 'Een eenvoudig en toch bijzonder klimaat omgeeft de

---

<sup>127</sup> de Heusch, *Bewerkte scenario's*, 4/5, 2.

<sup>128</sup> Christian Dotremont, zoals vermeld in: [*Catalogustekst tentoonstelling Logogrammes*, november 1971, persmap Christian Dotremont, Brussel, AHKB.]

<sup>129</sup> *Brochure colloquium Christian Dotremont, multiple à l'infini*, december 2002, map Dotremont les logogrammes, Brussel: Archief Henri Storckfonds.

<sup>130</sup> Darol, Neil. "Le peintre Dotremont possédait une puissance de créativité exceptionnelle." *Nord-Eclair Mouscron*, 23 augustus 1979, n.p.

<sup>131</sup> Paul Davay, "Un très beau portrait d'artiste: Dotremont-les-logogrammes," *Clés pour le spectacle*, nr. 25 (1972) : 27.

schilder: een smalle ruimte bedekt met referenties onder meer naar Cobra en een al even sober zolderkamertje doet dienst als atelier. Net zoals de camera de logogrammen soms als tekst, soms als beeld lijkt te benaderen, roepen de stem en woorden van Dotremont verbale beelden op. Alles verhoudt zich soepel tot elkaar met een zweem van magie.<sup>132</sup> Het creatiemoment dat zichtbaar is in de film, is net als de film, van korte duur.

Zwarte logogrammen schrijven uit zichzelf naar Gloria.<sup>133</sup> De camera registreert en volgt van links naar rechts, in leesrichting de 'tekst' die uit het niets verschijnt op het witte papier, om steeds schichtig, snel en onrustig terug te keren, alsof in angst iets van het gebeuren te missen of naar analogie van ogen die heen en weer schieten over een tekst. De camera leest verder, nu over de reeds geschreven logogrammen heen, om langzaam uit te deinen naar een totaalshot dat het geheel minder als woorden, meer als beeldend kunstwerk opneemt. Geen flitsend, maar broos, beweeglijk camerawerk dat zeer nauwgezet en in close-up het werkproces registreert: de lens lijkt op een bepaald moment zelfs in contact te komen met het papier van de kunstenaar. Intussen citeert Dotremont zelf de tekst waar de logogrammen naar verwijzen en onthult zijn bedoelingen:

'de séduire Gloria par mes logogrammes même  
dans une civilisation des loisirs'

Terwijl twee zwart-wit foto's van de kunstenaar het dromerig verlangen naar Gloria accentueren. Een witte tekst op zwarte achtergrond glijdt voor onze ogen naar boven en placht de film bondig en nuchter te verduidelijken. Gezang in het Sami luidt de generiek in. Een postbode arriveert en bezorgt een telegram aan het tehuis waar Dotremont zich bevindt. Terwijl de postbode het pad naar het grote rode tehuis oploopt, verglijdt de camera over de woorden *Pluie des roses*, gekrijt op het pad. De camera volgt het kamermeisje dat de post en het ontbijt naar boven draagt. Het beeld blijft telkens een fractie langer hangen bij de zieken en oudere mensen die het tehuis bewonen, alsof het zelf de ruimte voor de eerste keer bewandelt nét achter het kamermeisje. We krijgen een eerste blik op de leefruimte en orde in wanorde van de kunstenaar. In een zolderkamer met klein raam vindt ze dan Dotremont in kamerjas en ze overhandigt zijn post. De camera brengt hem nu voor het eerst met zijn rug in beeld, hangend over nog sneeuw witte papieren. De camera volgt zijn handen terwijl de schrijftuur in inkt neergezet wordt. Een zeer dichte zijdelingse close-up brengt de fijne penseel en haar snelle bewegingen in beeld, alvorens de bedrukte, geconcentreerde gelaatsuitdrukking van Dotremont van dichtbij te vatten. Een lage beweeglijke camera registreert -net zo vrij als de bewegingen van Dotremont- zijn handen. Het straatgeluid en het ritselen van de penseel op het papier is hoorbaar. Vanuit het perspectief van de logogrammen zien we nu Dotremont in close-up, zijn voorhoofd draagt al een spoor van inkt. In potlood vertaalt hij logogrammen in letters en woorden.

---

<sup>132</sup> Davay, "Un très beau portrait d'artiste," 27.

<sup>133</sup> 'Gloria' staat symbool voor de eeuwig twijfelende reële liefde van Dotremont: Bente uit Denemarken. In: Françoise Lalande, *Christian Dotremont, inventeur de Cobra* (Brussel: Ancre, 2000), 579.

De beweeglijke camera verglijdt naar beneden, over verkreukte, ‘mislukte’ logogrammen, bezaaid over de vloer en gehuld in schaduw. In één draaiende cirkelbeweging naar boven wordt de overgang van de mislukkingen op de vloer naar voltooide werken aan de muur gemaakt. Dotremont reciteert verzen die corresponderen met beeldvullende logogrammen, terwijl een starre verticale tilt neerwaarts eindigt in een plotse zoom op het woord *yeux*. Het volgende vers volgen we de tekens opnieuw in leesbeweging van de camera, maar het blijft onmogelijk om echt te lezen – het is dan ook geen tekst maar ‘beeldtekst’, beelden en woorden vervloeien.

Dotremont daalt ietwat moeizaam de trap af met nieuwe, broze logogrammen en zijn brieven in de linkerhand, terwijl het Laplands gezang opnieuw opduikt. Hij legt zijn werk voorzichtig op het bed. Een zeer onstabiele camera scant de kamer van de kunstenaar terwijl ‘de stem van Gloria’ de woorden uit haar eigen brief laat weergalmen. Het beeld blijft hangen voor een bedrukte Dotremont die de brief in zijn linkerhand houdt. Een close-up registreert de kleine reacties in zijn gelaat die de brief uitlokt. We zien op zijn muur referenties naar Cobra, naar tentoonstellingen, naar Lapland, aangevuld met foto’s van Dotremont in etnische kledij en logogrammen.

Voor het tehuis gooit Dotremont zijn logogrammen in het vuur, een close-up toont hoe ze letterlijk worden verteerd door de vlammen. De kunstenaar gaat opnieuw aan het werk, tot hij zijn penseel neerlegt. Finaal shot van het tehuis.

### 3.2.6 De risico’s van het proces

‘Ça va mal, ça va très mal’ merkt Pablo Picasso (1881-1973) eenvoudigweg op tijdens de opnames van de beroemde documentaire *Le Mystère Picasso* (1956). Volgens ooggetuige Henri Colpi vindt hier een niet-aflatende strijd plaats tussen de intenties van de kunstenaar en de weerstand van de materie. Of anders gezegd: het creëren houdt ook voor Picasso een potentiële mislukking in. Clouzot kiest er voor om ook de ‘onderliggende waarheid’ met mogelijke missers weer te geven in de creatiesequentie.<sup>134</sup> Herneming of destructie kunnen ook eenvoudigweg deel uitmaken van dit proces: De beroemde Franse filmcriticus André Bazin (1918-1958) formuleerde het anders door te stellen dat de verschillende lagen ook onafhankelijke schilderijen bevatten, maar ze moesten worden geofferd om een volgende schilderij te kunnen maken.<sup>135</sup> Ook voor Lucebert is creatie altijd een destructie, duidelijk te zien in het laatste werk dat hij maakt op film – waarover van der Keuken als bewijs aanhaalt dat de muurschildering, specifiek gemaakt voor de film, opnieuw is aangepast.<sup>136</sup> in

---

<sup>134</sup> Henri Colpi, “Comment est né: *Le Mystère Picasso*,” *Cahiers du cinéma*, nr. 4 (1956): 6.

<sup>135</sup> André Bazin, “Un film Bergsonian: *Le Mystère Picasso*,” in *Qu’est-ce que le cinéma?* (Parijs: Éditions du Cerf, 2007): 193-202.

<sup>136</sup> Johan van der Keuken, *Aventures d’un regard. Films, photos, textes* (Parijs: Cahiers du cinéma, 1998), 110.



*Alechinsky d'après nature* kiest de Heusch ervoor om met behulp van lange opnamen in filmtaal de risico's te onthullen, verbonden aan de experimentele schildertechniek van Alechinsky.<sup>137</sup> Na het meer zorgvuldige penselen op het papier, overgiet de kunstenaar het hele werk waardoor hij onmogelijk kan voorspellen hoe de inkt zich zal verspreiden. Daarna spuit hij het af met een tuinslang – in een al even onvoorspelbaar procedé. De kunstenaar beslist op het moment zelf over het welslagen: een mogelijke mislukking betekent een herziening van het scenario, want de spanning die ontstaat kan onmogelijk vooraf gefabriceerd worden. De kunstenaar interesseert zich niet voor het 'doel' van een schilderij of tekening. Het genot ligt voor Alechinsky in het maken van een werk.<sup>138</sup> Lucebert neemt in *Dichter-schilder* ook een grillig materiaal ter hand: een bijtend product laat hij dampen en inwerken op zijn inkttekening om opzettelijk -esthetische- sporen van vernieling na te laten. Heel anders dan de verfilming van ingecalculeerde risico's tijdens het creatieproces, is de definitieve destructie van Dotremont.<sup>139</sup> 'Alles [het werk] dat niet uit één impuls kwam, gevormd vanuit een inwendig ritme, werd vernield.'<sup>140</sup> Volgens de Heusch was Dotremont onverbiddelijk: als er één logogram mislukte, verscheurde hij het en gaf het aan de vlammen. 'Een dubbele eis, een dubbel risico: Dotremont maakt logogrammen die de directe uitdrukking zijn van het gedicht terwijl het gemaakt werd, als hij struikelt over een woord of een tracé, is de uitvoering onderbroken.'<sup>141</sup> De regisseur koos dus ook om het 'in gevaar brengen' van de creatie te tonen: de vlammen verteren de logogrammen - Dotremont herneemt niets maar begint opnieuw te creëren.<sup>142</sup>



**Afbeelding 2: *Dotremont les logogrammes*, geregisseerd door Luc de Heusch, 1962.**

<sup>137</sup> Bonino, "La singularité," 72.

<sup>138</sup> Croesse, "Entretien," 12. Noot: Alechinsky gelooft dan ook enkel dat hij iemand kan raken met zijn werk als hij iets uitwerkt dat hem plezier heeft gegeven.

<sup>139</sup> Al deerde hem de vergankelijkheid of kortstondigheid van een creatie niet noodzakelijk. Dotremont tekende immers ook graag logogrammen in de sneeuw.

<sup>140</sup> Aubenas, "Films sur l'art ?," 186.

<sup>141</sup> Preszow, "Filmer peindre," 36.

<sup>142</sup> Bonino, "La singularité," 69.

### 3.2.7 Het materiële gedicht

De relatie tussen film en poëzie kent uiteenlopende uitwerkingen. Pauline Terreehorst vermeldt in haar doctoraat dat er destijds weinig onderzoek was naar deze relatie, laat staan dat de omschrijving eenduidig kon gemaakt worden. Noemenswaardig zijn de symposia over film en poëzie die plaatsvonden in de jaren '50, met deelnemers als Amos Vogel, Dylan Thomas, Maya Deren, Arthur Miller e.a. In deze symposia gold de 'gelijkwaardigheid van film aan poëzie' als het belangrijkste discussiepunt, waarbij de poëtische film als uitgangspunt genomen werd. Daarvan werd het werk van Eisenstein en de Franse surrealisten vernoemd. Terreehorst omschrijft hun Ciné- poèmes als 'films met een associatieve structuur, waarbij afzonderlijke beelden met elkaar combinaties aangaan',<sup>143</sup> maar de term lijkt ruimer te kunnen worden geïnterpreteerd. Ciné-poèmes waren in de context van de jaren '20 vooral cinematografische schrijfsels (meer gedicht dan film) en (on)uitvoerbare scenario's. Kenmerken van deze schrijfsels waren bijvoorbeeld het versnijden van de tekst in genummerde sequenties of het vormen van vrije verzen met tussentitels en kaders, waardoor de lezer verondersteld werd te denken aan camerastandpunten in plaats van aan verzen, het aangeven van gezichtspunten en ritmes...<sup>144</sup> Op zijn minst kan er over de combinatie poëzie en film gezegd worden dat er een relatie ontstaat tussen woord en beeld. Voormalig lid van de Belgische fractie van Cobra, schrijver-dichter Joseph Noiret, zag als het meest 'karakteriserende poëtische' aan Cobra, de manifestatie van het gedicht in haar materiele vorm, in inkt of schilderkunst. 'Wij verlieten de idealistische mentale ruimte die arbitrair de hand, de gevoeligheid en het hoofd van elkaar scheidt: er bestaat geen poëtische geest zonder materiële realiteit.'<sup>145</sup> Deze gevoeligheid voor woord en beeld komt duidelijk naar voor in de logogrammen van Dotremont. Hij wil zich ontdoen van de armoede van ons alfabet en vrije vormen tekenen, die toch nog steeds gebonden zijn aan de betekenis en spontaan ontstaan tijdens het moment dat een gedicht gecreëerd wordt.<sup>146</sup> Het gaat voor hem niet om een verbaal automatisme, of het de *expression automatique* van de surrealisten, maar om een grafisch automatisme. De commentaartekst in *Dotremont les logogrammes* is verbonden met het schilderen / lezen van de logogrammen en meer bepaald met de correspondentie van Dotremont. Luidop wordt een brief vanuit Kopenhagen geciteerd, en aangevuld met beelden van het minimaal contact met de twee overbrengers van deze correspondentie: de postbode en het kamermeisje.<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Terreehorst, "Een confrontatie," 27.

<sup>144</sup> "Le ciné-poème ou poème cinématographique," laatst geraadpleegd op 17 mei 2014, <http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/services-sur-place/actualite-bibliotheque/cine-poeme-poeme-cinemat.html>.

<sup>145</sup> Miguel André, *Entretien avec Joseph Noiret*, n.p. [eigen vertaling]

<sup>146</sup> de Heusch, zoals vermeld in : [André, *Dossier: Le mouvement Cobra*.]

<sup>147</sup> Aubenas, "Films sur l'art ?," 184.

In *Lucebert, dichter- schilder* tonen een kludge aantekeningen van de filmmaker ook een duidelijke interesse voor een circulair poëtische structuur: zo begint Lucebert eenvoudig gesteld met ‘leegte’ (ik tracht op poëtische wijze...) en op het einde van de film wordt er met het vuur ‘terug naar de leegte’ gegaan. (Bijlage IV/1) Met *Een film voor Lucebert* wil van der Keuken liever een toestand scheppen dan een actie tonen of een anekdote vertellen. Daarvoor acht hij een vrijere constructie geschikt, waarmee hij ‘het vluchtige karakter van de hedendaagse werkelijkheid in zijn werk [Lucebert] betrapt en fixeert.’ In ietwat abstracter vorm, wil van der Keuken wel dualiteiten laten primeren zoals ‘humor-menselijke compassie, oorlog-vrede, paganisme-religie, agressiviteit-lyriek, engagement-afzondering.’ (Bijlage III/3) Van der Keuken werkt bovendien met motieven. Hij herneemt beelden (zoals de ballon, de rode straat, man met een stofbril) in een andere context. Deze herhaling is ook merkbaar in Luceberts poëzie: gapen, last, oog alles. Het verschil tussen beiden is dat Van der Keuken banale beelden steeds nieuwe betekenissen geeft, terwijl Lucebert van bij het begin een meerduidige lezing van zijn dichtkunst toelaat.<sup>148</sup> In dit verband zegt van der Keuken over Lucebert:

‘Als je praat spreek je in beelden. Ook borrelpraat borrelt bij jou op tot beeld, het is een tweede natuur. Je vertelling is een doorlopende beeldmontage, die je af en toe van snijdend commentaar voorziet. Uit de wolken komt dan het zwaard van je intellect, waarmee je in het onderhoud van leugens, illusie en bijgeloof huishoudt.’<sup>149</sup>

Daarnaast is het net de dubbelzinnigheid van woordconstructies en beeldconstructies die zowel bij cineast als dichter-schilder opvallen: Lucebert spreekt over ‘lasapparaat in de handen van een diepzeeduiker’ en ‘te veel slaven trok ik af van de belasting.’ Ook Van der Keuken springt heen en weer tussen fictie en realiteit om alles associatief te houden en zeker geen vaste betekenis te geven. Het parallel schakelen van een processie met verklede Moren en zwarte mannen in Hyde Park of tussen een kindercollage en Spaanse meisjes.<sup>150</sup> Terreehorst haalt nog aan dat de vergelijking met experimentele dichters (de Vijftigers) ook opgaat in die zin dat de film geen narratieve structuur bevat: de gefilmde objecten en personen moeten de film dus zin geven door herhaling, spiegeling, samentrekking, alliteratie en vergelijking.<sup>151</sup> Een ander verband tussen het poëtische en het beeldende is te vinden in de fotografische filmbeelden van *Japane Kalligrafie*, afkomstig van de Hongaarse cameraman en fotograaf Francis Haar. Ze getuigen van grondige kennis van het geometrische decor van Japanse huizen, met haar wapperende zonneschermen en schuivende wanden.<sup>152</sup> Haar maakt kwistig gebruik van vaak verstilde korte shots die zouden kunnen doorgaan voor aan elkaar geregen bewegende zwart-wit foto’s, met uitgesproken

<sup>148</sup> Terreehorst, “Een confrontatie,” 43-45. Noot: Tenzij hij de herhaling natuurlijk louter gebeurt omwille van haar poëtische kracht, omwille van het woordspel.

<sup>149</sup> van der Keuken, “Beste Lucebert,” 57.

<sup>150</sup> Terreehorst, “Een confrontatie,” 47.

<sup>151</sup> Ibid., 49. Voor een diepgaande analyse van de gedichten uit *Een film voor Lucebert*, verwijs ik ook naar het doctoraat van Pauline Terreehorst.

<sup>152</sup> Thys, *Beelden van de wereld*, 94.

textuur en materialiteit van de omgeving: de natuur (wind, vogels, bloemen en bomen), de Japanse architectuur, het werkmateriaal van de kalligrafen. Dankzij deze filmfotografie en de dichterlijke tekst van Dotremont, is *Japanse Kalligrafie* behalve een handleiding door en voor een kunstenaar ook 'een filmisch gedicht over de geschilderde taal.'<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Ibid., 94.

## 4 Het grenzeloze beeld

### 4.1 Statisch versus dynamisch, een beslissende paragone?

De paradox van het geven van beweging in tijd en ruimte aan statische kunstobjecten staat centraal in films over kunst. Het voordeel dat film daarbij in de eerste plaats heeft op fotografie, is het gebruiken van montage en cameravoering om die beweging toe te voegen, volgens Franse kunsthistoricus Henri Focillon (1881-1943). 'We voelen de noodzaak van beweging om de immobiliteit van het beeldhouwwerk te kunnen vatten. Wanneer we het werk zelf niet bij ons hebben, maar enkel een beeld ervan, kunnen we ons dan niet voorstellen dat dit beeld met behulp van een ingenieus systeem voor ons plezier beweegt, terwijl wij stil blijven staan?'<sup>154</sup> Daarmee kaart Focillon ook een aloude discussie in de historiografie van de 'vergelijking tussen de kunsten' aan, die teruggaat tot de antieke traditie van de 'ekphrasis' en de 'ut pictura poesis' (poëzie is als schilderkunst)<sup>155</sup> van Horatius. Ook in het *Cinquecento* woedde deze concurrentie of 'strijd' tussen de kunsten enorm –op dat moment voornamelijk gevoerd tussen beeldhouwkunst en schilderkunst- en deze werd omschreven als de theorie van de *paragone* (vergelijking). De *paragone* was in de eerste plaats een metadiscours aangenomen door de werken zelf, in hun manier om andere, concurrerende kunstvormen te presenteren en zich eigen te maken.<sup>156</sup> De focus ligt hier uiteraard op de relatie tussen schilderkunst en film. Al in de jaren 1940-1950<sup>157</sup> legden vooraanstaande critici en filmtheoretici waaronder Bazin, Francastel, Lemaître, Kracauer en Arnheim zich toe op het fenomeen van het statische kunstwerk geregistreerd door de bewegende camera.<sup>158</sup> Film houdt zich bijna nooit bezig met onbeweeglijke zaken weergeven, zoals –volgens Rudolf Arnheim- eigen aan schilderkunst en fotografie, dus kan er bij een film ook niet meteen gesproken worden van de 'compositie' van een statisch beeld. Maar Arnheim beschrijft toch algemene principes die filmmakers, net zoals schilders gedurende eeuwen, toepasten. Zo groepeerde een goede film volgens objecten in bepaalde mathematische figuren, zijn de vele zichtbare objecten georganiseerd en verbonden door opvallende lijnen, zijn de ruimtes in beeld in evenwicht volgens grootte, vorm en licht, enz... Deze beeldcomposities kunnen dan in de loop van een goede film achter elkaar gezet worden als accenten met korte intervallen, aan elkaar geregen door stukken bewegend

---

<sup>154</sup> Henri Focillon, "The cinema and the teaching of the arts," 3. Zoals vermeld in: [Steven Jacobs, "Sculpturale cinema: beeldhouwkunst in film 1945-1957," *De witte raaf* 160 (2012): 13-15.]

<sup>155</sup> Een stelling die de Duitse kunstcriticus Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) in *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* niet onderschrijft. Schilderkunst en poëzie zijn volgens Lessing van elkaar te onderscheiden, schilderkunst speelt zich af in een ruimte, literatuur in de tijd.

<sup>156</sup> Valentine Robert, "Introduction. Fictions de création: la peinture en abyme et le cinéma en question," in *Filmer l'artiste au travail*, red. Gilles Mouëllic en Laurent Le Forestier. (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013), 11.

<sup>157</sup> Het gouden tijdperk voor de kunstdocumentaire: belangrijke filmmakers droegen bij tot het genre, kunstdocumentaires waren prominent aanwezig op film festivals, discussies in kunsttijdschriften en er was de oprichting van het FIFA (Fédération Internationale du Film sur l'Art). In: Jacobs, *Framing pictures*, 5-6.

<sup>158</sup> Jacobs, *Framing pictures*, 1-2.

beeld of net door cuts. Film mag desondanks ook niet teruggebracht worden tot het statische: want er is volgens Arnheim ook zeker een specifieke compositie van beweging waarvoor muzikale termen meer toepasselijk zijn (denk aan crescendo, staccato, intervallen..).<sup>159</sup>

Filmische eigenschappen verschillen volgens André Bazin meer fundamenteel van schilderkunstige, in het opzicht dat de filmmaker fragmenteert wat in essentie een synthese is [het schilderij], terwijl hij zelf werkt aan een synthese die nooit op die manier bedoeld is door de schilder. Film is dus niet alleen een 'verraad' aan de schilder, haalt Bazin aanvankelijk aan in zijn essay *Peinture et cinéma* (1958), maar ook aan het schilderij. De toeschouwer immers, die gelooft dat hij een beeld ziet zoals het geschilderd is, ziet het eigenlijk gemedieerd door een instrument van een andere kunstvorm die de aard van schilderkunst fundamenteel verandert. Film geeft een eenheid in tijd die horizontaal is en 'geografisch' terwijl een schilderij 'geologisch' is en zich in de diepte ontwikkelt.<sup>160</sup> De ruimte -zoals doorgaans gepercipieerd in schilderkunst- wordt radicaal vernietigd door het scherm. Het kader van een schilderij begrenst en sluit het werk af, niet alleen van de realiteit maar ook van de werkelijkheid die er in is afgebeeld. De rol van het kader is dan ook dit grote verschil tussen de microkosmos van het schilderij en de macrokosmos van de realiteit, waarin het zich bevindt, te benadrukken. Het kader zorgt voor een inwaartse oriëntering, naar een contemplatieve ruimte binnenin het schilderij. De randen van het beeldscherm daarentegen zijn de randen van een masker: ze tonen enkel een deel van de realiteit, een zekere onbegrensheid. Een kader is middelpuntzoekend, het scherm middelpuntvliedend.<sup>161</sup>

Een eerder hybride vorm, is het cinematografisch-schilderkunstig 'kaderspel' dat van der Keuken speelt volgens Frans professor filosofie en esthetica, Pierre-Henry Frangne. Hij ziet een verwijzing naar oud-Nederlandse kunst, via een visuele gelijkenis. In *Allegorie van de schilderkunst* (1665-1666) gebruikt Johannes Vermeer (1632-1675)<sup>162</sup> een tapijt als *poussoir* om de toeschouwer naar binnen te lokken; ook de blik wordt gestuurd via de perspectiefwerking in de tegels van de zwart-wit vloer, om te kijken naar de kunstenaar aan het werk, die op zijn beurt een model schildert. (afb.3) Het camerastandpunt dat genomen wordt in Lucebert creëert ook een *poussoir* in de vorm van de raam en de muur, maar creëert ook een bijzonder 'doorkijkje'<sup>163</sup> door het raam, langs de betegelde vloer, over de kunstenaar aan het werk, naar de tuin van Lucebert. (afb.4) Zoals Johannes Vermeer in de 'het geheim van de schilderkunst' onthult door 'de overgang te maken van de buitenwereld

---

<sup>159</sup> Arnheim, "Painting and film," 151.

<sup>160</sup> André Bazin, "Painting and cinema," in *What Is Cinema? Vol. 1* (Berkeley: University of California Press, 1967), 164-165.

<sup>161</sup> Ibid. 165-166.

<sup>162</sup> Frangne, "Lucebert," 370.

<sup>163</sup> Veelgebruikt in schilderkunst voor perspectivistische werking.

naar het binnenste van een representatie,' zo probeert de film het geheim van de schilderkunst van Lucebert te vatten.<sup>164</sup>



Afbeelding 3: Johannes Vermeer, *Allegorie van de Schilderkunst*, 1665-1666, Wenen: Kunsthistorisches Museum. "The Art of Painting," laatst geraadpleegd op 20 mei 2014, <http://www.khm.at/en/visit/exhibitions/past-exhibitions/2010/vermeer-the-art-of-painting/>.

Afbeelding 4: Een film voor Lucebert, geregisseerd door Johan van der Keuken, 1966.

Tussen schilderkunst en cinema is geen hiërarchie volgens Bazin. In het samengaan van beide kunsten is de rol van cinema niet die van een dienstmaagd of om het schilderij te 'verraden,' maar om het een nieuwe vorm van bestaan te geven in een symbiose. Film kan een nieuw licht laten schijnen op schilderkunst.<sup>165</sup> Ook de Heusch hield er een gelijkaardige waardering voor beide kunsten op na. De documentaires die hij maakt bevinden zich net op de kruising tussen kunstvormen, elk met hun eigen dynamiek. 'De ene binnen in een rechthoek en de ander in de tijd, de documentaire dient als een ontmoeting tussen deze tijd en ruimte.'<sup>166</sup> Het temporele aspect gebruikt de Heusch om in *Alechinsky d'après nature de échappée* leven te geven. Op een soms erg humoristische manier worden aan Alechinsky gerelateerde foto's en prentbriefkaarten, tot de Central park -reeks toe in versnelde animaties weergegeven. Dit kan gezien worden als een voortzetting van een gekend procedé van gelijktijdigheid van creatie en registratie: het schilderen op transparante ondergrond voor de camera.<sup>167</sup> De cinematografische creatie plaatst zich bovenop de beeldende creatie, zonder te proberen ze na te bootsen: 'l'image en train de se faire, de se transformer sur la toile ou le papier appelle d'autres images, rien d'autre.'<sup>168</sup> De filmmaker roept voorts via schijnbaar bewegende stripbanden mogelijk op tot reflectie over het cinematografische dat

<sup>164</sup> Frangne, "Lucebert," 370.

<sup>165</sup> Bazin, "Painting and Cinema," 168-169.

<sup>166</sup> de Heusch zoals vermeld in: [Preszow, "Filmer peindre," 36.]

<sup>167</sup> Bonino, "La singularité," 71. Zie ook verder *Camera en Canvas*.

<sup>168</sup> Erwan Moalic en Caroline Troin, *Douarnenez - Festival de cinéma* (Douarnenez: Festival de Cinéma de Douarnenez, 2004), 24.

Alechinsky incorporeert in het werk zelf. Doorheen de film maakt de Heusch gebruik van verschillende snelheden: de animaties volgen een heel snel ritme, waar het registreren van de gestes van de schilder de tijd echt duurt en aanzet tot reflectie. Snelheid heeft volgens Alechinsky trouwens evenveel belang als de ruimtelijkheid van een schilderij: hij vindt het interessant om de verschillende snelheden, versnellingen, vertragingen van het penseel ook binnen een werk te kunnen zien na de voltooiing; net zoals een grafoloog bijvoorbeeld deze snelheden onderzoekt bij een handschrift.<sup>169</sup>

In de ogen van Frans filmcriticus Jacques Aumont (1949) is de verhouding tussen beide schilderkunst en film iets meer hiërarchisch te bekijken. Aumont schrijft in de jaren 1980 dat de cineast een 'gemis' verbeeldt in de film over of met schilderkunst. Wat filmmakers willen kopiëren van schilders is hun directe contact met het doek, hun hele absorptie in het werk dat hij maakt, het recht vooral om hun werk te zien als een kunstwerk, al dan niet voltooid. Het opperste geluk lijkt voor hen de fysieke, tactiele verhouding tot het werk 'het gewicht van het werk te voelen' wat net in cinema onbereikbaar is. Aumont zegt dat de cinema nog steeds fragiel blijkt, want dat het de noodzaak voelt zich te verdedigen vanuit esthetisch standpunt. Cinema stelt zich defensief op tegen de reproductie en de vulgarisatie van tv en video. Schilderkunst werpt zich dan op als een authentiek redmiddel.<sup>170</sup>

Eerder dan de focus te leggen op een ongelijke verhouding, kan de confrontatie tussen deze kunstvormen ook leiden tot een herdefiniëring van beide. Valentine Robert verdedigt in de inleiding tot *Filmer l'artiste au travail* de stelling dat het filmen van de creatie opnieuw een 'update' van een *paragone* activeert, namelijk het discours binnen de beeldende kunsten van associatie en (re-) appropriatie tussen *art représenté* en *art représentant*. Concepten als reflexiviteit en intermedialiteit binnen de kunsten zijn volgens Robert uitgelezen middelen om de cinematografische vertaling van het creatieproces te onderzoeken, bijvoorbeeld in het ontrafelen van de thematische, symbolische of mythologische dimensie van de getoonde kunstenaar.<sup>171</sup> Iets wat ontvullend zijn daartegenover de woorden van Bazin:

'Een kunstenaar aan het werk zien, kan ons niet de sleutel geven tot zijn kunst, laat staan tot zijn genialiteit. Uiteraard kan het bekijken van het werk in haar onmiddellijke proces in sommige gevallen de evolutie van het denken dat er achter schuilt of een paar kneepjes van het vak tonen, maar deze zijn in het beste geval louter op zichzelf staande geheimen waaruit geen grotere betekenis kan van worden uit afgeleid.'<sup>172</sup>

Tot slot sluit ik me aan bij wat Robert impliceert met de activatie van de *paragone*. De films in deze traditie kunnen beschouwd worden als een originele en bevoorrechte plaats voor

---

<sup>169</sup> Croesche, "Entretien," 13.

<sup>170</sup> Jacques Aumont, "Peinture et cinéma," in *L'œil interminable. Cinéma et peinture* (Parijs: Séguier, 1989), 252-254.

<sup>171</sup> Robert, "Fictions de création," 12.

<sup>172</sup> Bazin, "Un film Bergsonian," 193-202.



theoretische reflectie die stimuleert, triggert en zich inschrijft in een ruimere bibliografische beweging over de verhouding tussen cinema en de andere kunsten; het beeldende ‘metadiscours’.<sup>173</sup>

## 4.2 Cameratechnieken

### 4.2.1 De camera als canvas

In *De lichamelijkheid van het schilderen*, beslissend voor de beeldvorming van de kunstenaar, geeft Vrijman ons de indruk een doorlopende ‘live’ opname te brengen van de kunstenaar aan het werk. Het aangepaste schilderdoek-met-glas draagt bij tot deze illusie. Door gebruik te maken van glas om de intensiteit van de beleving te vergroten, sluit Vrijman zich aan bij wat een traditie kan genoemd worden in de verfilming van de kunstenaar tijdens zijn creatieproces. (afb.5)



Afbeelding 5: *De werkelijkheid van Karel Appel*, geregisseerd door Jan Vrijman, 1962.

Als beroemd voorbeeld van deze techniek geldt *Le mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956). Een vroeger voorbeeld vinden we echter bij de Belgische productie *Visite à Picasso* (Paul Haesaerts, 1950). In deze film schildert Picasso met witte verf verschillende vormen op plexiglas dat tussen de kunstenaar en de camera staat opgesteld. Een verrassend effect

---

<sup>173</sup> Robert, “Fictions de creation,” 28.

ontstaat wanneer Picasso doorheen zijn werk recht naar de camera staart. Des te meer omdat de glasplaat het gehele frame of een volledige deuropening bedekt: Picasso lijkt zijn figuren gewoon in de ruimte te schilderen.<sup>174</sup> Ook in *Quatre peintres belges au travail*, (Haesaerts, 1952) gebruikt Haesaerts deze techniek, hoewel glas als medium meer effect opwekt bij kunstenaars waarbij de fysieke belevenis van het creëren meer van tel is, zoals de *Action Painting* in Jackson Pollock (Paul Falkenberg en Hans Namuth, 1951) en het 'in de verf slagen' in *De werkelijkheid van Karel Appel*. Dus voornamelijk wanneer een schilderij de seismologische registratie van de fysieke bewegingen<sup>175</sup> omvat, zoals bij Appel en Pollock, wordt het voor filmmakers interessant om een 'extreme fetishation of the actual moment of creation' toe te passen.<sup>176</sup> Vinkenoog citeert in zijn biografie over Appel in dit verband L. Gans: 'De *Action Painter* van tegenwoordig is in de ogen van de literatoren, fotografen en filmers van eenzelfde soort als Breitner voor de Tachtigers: het meest volledige type van de schilder. De behoefte aan verheerlijking van dit type ligt mede ten grondslag aan wat wij als de mythe van Karel Appel's 'anrotzooien'<sup>177</sup> aan de orde hebben gesteld.'<sup>178</sup>

Volgens Philip Hayward echter, laten de pogingen van filmmakers om dit creatieproces te vatten vooral de tekortkomingen van de aanpak zien en dan specifiek voor wat de abstract expressionisten betreft. In het geval van Pollock, bleek de techniek, waarbij het glas horizontaal opgesteld stond bovenop een camera onder de kunstenaar, een obstakel. Pollock kon er heel moeilijk zijn creatieproces op reproduceren. Hij verklaarde *out of touch* te zijn met zijn werk.<sup>179</sup> *De werkelijkheid van Karel Appel* zou volgens Hayward nog verder verwijderd zijn van een accurate representatie van de schildertechniek en creativiteit, waarover hij laconiek opmerkt 'It features the artist flicking paint at a glass screen in a frenzy of apparent creativity.' In de eerste plaats benadrukken beide films de onontkoombaarheid van het feit dat ze slechts een representatie kunnen zijn van een *simulatie* [eigen nadruk] van het creatieproces. Falkenberg, Namuth en Vrijman gaan verder dan het over de schouder kijken bij een kunstenaar aan het werk en creëren een bedrieglijke context (met het glas) waarbij de kunstenaars ofwel niet in staat zijn om hun werk te reproduceren (Pollock) of net het werk gebruiken in een performance voor de camera (Appel).<sup>180</sup> Een gelijkaardige techniek komt terug in *Le mystère Picasso*, opgenomen in de *studios de la Victorine*, Nice. Picasso schildert namelijk met speciale inkt<sup>181</sup> op een wit poreus scherm waarachter de camera staat opgesteld. Op deze manier krijgt de toeschouwer een heel duidelijk beeld van het werkproces van de schilder langs de andere kant. Het creatieproces voltrekt zich op dit moment op een enigszins magische wijze, gezien het beeld ontdaan is

<sup>174</sup> Jacobs, *Framing pictures*, 18-19.

<sup>175</sup> Ibid., 18-19.

<sup>176</sup> Philip Hayward zoals vermeld in [Jacobs, *Framing Pictures*, 19.]

<sup>177</sup> 'Ik rotzooi maar wat aan,' was een citaat van Appel dat heel tekenend bleek voor zijn imago. Zie daarover H. J. A. Hofland, Franz Kaiser en M. J. Jitta, *Karel Appel: werk op papier 1940-2000* (Den Haag: Gemeentemuseum, 2001), 101-107.

<sup>178</sup> L. Gans zoals vermeld in [Vinkenoog, *Het verhaal van Appel*, 160.]

<sup>179</sup> Philip Hayward, *Picture This*, 7.

<sup>180</sup> Hayward, *Picture This*, 7-8.

<sup>181</sup> Colpi, "Le mystère picasso," 3.

van elke menselijke tussenkomst en het creëren zich onvoorspelbaar, quasi geanimeerd aan ons voordoet.<sup>182</sup> In lange opnames geeft Clouzot op unieke wijze de duur weer van het creatieproces. Clouzot toont zich gepassioneerd door het creatieproces: 'On donnerait cher pour savoir ce que s'est passé dans la tête de Rimbaud pendant qu'il écrivait *Le Bateau ivre* dans celle passé dans la tête de Mozart pendant qu'il composait *la Symphonie Jupiter Or*, poursuit-il, pour savoir ce qui se passé dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main.'<sup>183</sup> De manier van filmen is helemaal aangepast aan de spontane, snelle werkwijze van de schilder: Picasso verandert zijn centrale onderwerp voortdurend tijdens het schilderen.<sup>184</sup> De filmmaker wil daarmee effectief het mysterie van de creatie vatten volgens Henri Colpi: '(...)saisir le mystère de la création, capter les secrets du peintre, son travail, sa démarche artistique, son instinct et son vouloir, fixer ses recherches, ses repentirs, ses éclairs'.<sup>185</sup> Opmerkelijk in de aantekeningen die Colpi maakt over de opnames, is het 'voordeel' dat hij onderstreept dat de camera oplevert door als het ware de schilder te elimineren en het menselijke te verwijderen: de toeschouwer krijgt direct contact met het kunstwerk in wording.<sup>186</sup> In de sequenties waarbij een glasplaat gebruikt wordt voor Pollock en Appel zien we hierin toch een duidelijk verschil met de beroemde film van Clouzot. Bij Appel en Pollock is de fysicaliteit van de kunstenaar net een essentieel onderdeel van de verfilming. Voor Bazin is de verdienste van Clouzot dan ook 'd'avoir su faire passer ces procédés et ces idées de leur forme expérimentale, épisodique ou embryonnaire, à la plénitude du spectacle'.<sup>187</sup>

#### 4.2.2 'A Portrait Painted in Film': de lyrische close-up

Het belang van de close-up in relatie tot het geheel van een film, verklaart Hongaars filmcriticus Béla Balázs (1884-1949) metaforisch met muziek. De meesten onder ons zien in het algemeen enkel de 'hoofdmelodie' van het leven. Enkel diegene die de structuur, de architecturale opbouw van een symfonie kan begrijpen in elk onderdeel van de partij, kan er volgens Balázs ook daadwerkelijk van genieten. In analogie daarmee toont een goede film met haar close-ups de meest verborgen stukken in ons 'polyfoon' leven en leert ons om de complexe visuele details van het leven te zien zoals men een orkestrale compositie leest.<sup>188</sup> Meer dan een louter naturalistische preoccupatie met details, kan een close-up 'een delicate eenzaamheid, een lieflijk buigen' zijn, 'over de gevoeligheden van het-leven-in-miniatuur.' Goede close-ups zijn dus lyrisch en te percipiëren met het hart in plaats van met het oog.<sup>189</sup> De close-up is in dit opzicht een niet te verwaarlozen middel om film uit te diepen waar de

<sup>182</sup> Germain Viatte, *Peinture-cinéma-peintur. Catalogue d'exposition* (Parijs : Hazan, 1989), 187.

<sup>183</sup> Henri-Georges Clouzot, zoals vermeld in: [Colpi, "Le mystère Picasso," 3.]

<sup>184</sup> Jacobs, *Framing pictures*, 19.

<sup>185</sup> Colpi, "Le mystère Picasso," 3.

<sup>186</sup> Jacobs, *Framing pictures*, 19.

<sup>187</sup> Bazin, "Un film Bergsonian," 197.

<sup>188</sup> Béla Balázs, "The close up and The Face of Man," zoals vermeld in: [Dalle Vacche, *Visual Turn*, 118.]

<sup>189</sup> Ibid., 118.

lyrische creatie centraal staat. Via een kwantitatieve benadering kan een eerste idee gevormd worden over het belang van close-ups in het verfilmen van het creatieproces. Het bestuderen van de *Minutage* van *Japanse Kalligrafie*, bleek ook een goede leidraad. (Bijlage I) In totaal beschrijft het document 31 close-ups uit de film. Meer dan één derde van deze beelden zijn gemaakt van de handen van kalligrafen en kunstenaars uit de film, met een sterke nadruk op handen-aan-het-werk. Het belang dat de filmmaker geeft aan close-ups van handen lijkt Balázs' stelling in *The Close-up and The Face of Man* te bevestigen: 'De close up kan ons een kenmerk tonen in het gebaar van de hand dat we nooit eerder zagen toen we diezelfde hand iets zagen aanraken, een element, een kwaliteit die vaak expressiever is dan gelijk welk spel van de gelaatstrekken.'<sup>190</sup>

Een geïsoleerd object zien we volgens Balázs wel degelijk steeds als bestaand in de ruimte, we vergeten geen moment dat de hand, behoort tot een menselijk wezen. Net die connectie geeft betekenis aan elke beweging die de hand maakt.<sup>191</sup> Een geïsoleerd gezicht in close-up daarentegen, kan ons alle connectie met een bepaalde ruimtelijkheid doen vergeten, omdat de expressie en de betekenis van dit gezicht geen connectie heeft tot de ruimte. Ons bewustzijn van die ruimte is dan verknipt, we bevinden ons op het niveau van de *physiognomy*.<sup>192</sup> De gevoelens, emoties, stemmingen en gedachten die we 'zien' op film maken geen deel uit van de ruimte- ook al zijn ze zichtbaar gemaakt door iets dat wel ruimtelijk is, zoals het gezicht. Het aangezicht van de kunstenaar is dan ook de tweede belangrijke onderwerp van close-ups in *Japanse kalligrafie*.

De nadruk ligt bij de close-ups van de moderne kalligrafen, die ook daadwerkelijk bepaalde gevoelens of gemoedstoestanden uitdrukken, als 'dramatic revelations of what is really happening under the surface of appearances' waaronder ongemak, aarzeling, vastberadenheid en spanning. (Bijlage I/5) Heel concreet zien we Sogen Eguchi met een sigaret in de hand aarzelen voor zijn nog witte rijstpapier, de close-up van zijn gezicht is genomen net voor de aarzeling zich omzet in creatieve energie.<sup>193</sup> De camera registreert ook Shiryu Morita van dichtbij met een eerder gespannen uitdrukking, nog tijdens zijn werkproces; terwijl Toko Shinoda vóór het creëren is gefilmd met een 'dromerig' gelaat. Dit dromerige correspondeert dan ook rechtstreeks met het inhoudelijke van haar werk. Expressie heeft het gezicht nodig om door beelden geobjectiveerd te kunnen worden: 'Facial expression is the most subjective manifestation of man (...) This most subjective and individual of human manifestations is rendered objective in the close-up.'<sup>194</sup> In het telkens zeer verschillende creatieproces uiteindelijk geregistreerd en gemonteerd, vervatten de

---

<sup>190</sup> Balázs, "The close up," 117.

<sup>191</sup> Ibid., 120.

<sup>192</sup> Jacques Aumont, "The Face in Close-up," in: Dalle Vacche, *Visual Turn*, 133. '(...) physiognomy is thus both appearance, the face of things, of beings, of places, and the window to their soul. Among these many physiognomies, one towers above all: the human face.'

<sup>193</sup> Dit valt ook op in de aanduiding in de *minutage*: sterke samenvattende woorden als 'malaise,' 'hésitation,' en 'energie' zijn onderstreept. In: (Bijlage I/5).

<sup>194</sup> Balázs, "The close up," 120.

andere films ook nadrukkelijk in close-up een vergelijkbare contemplatie-tijd. In *Lucebert, dichter schilder* is dit moment slechts heel vluchtig, een pauze terwijl hij rookt, de duur van het inhaleren en uitblazen. (afb.6 en 7)



Afbeelding 6 en 7: *Lucebert, dichter schilder*, geregisseerd door Johan van der Keuken, 1962.

Alechinsky daarentegen bestudeert en overdenkt zijn werk aandachtig tijdens het finale stadium van zijn werkproces, corrigeert hier en daar iets. Zijn blik is ononderbroken gefixeerd op zijn onvoltooide werk. Dit kijken wordt vanuit verschillende camerastandpunten benadrukt in close-up. De sequentie neemt meer dan een minuut in beslag en eindigt –obligate sigaar in de rechterhand- met een soort ‘mentale notities’ in de vorm van circulaire bewegingen met de linkerhand waar hij het tracé van zijn werk lijkt te volgen. Hands zijn ook in *De werkelijkheid van Karel Appel* uitvoerig bestudeerd door middel van close-ups. Aanvankelijk zijn de handen van de kunstenaar die in het tweede deel van de film ‘De schilder, didactisch benaderd’ het leeuwendeel van de aandacht krijgen. Logisch, gezien de didactische bedoelingen van regisseur Jan Vrijman: de zeer tactiele schildertrant van Appel krijgt alle aandacht. Het is pas wanneer Appel in zijn ‘context’ geplaatst wordt aan de haven dat we voor het eerst zijn gelaatstreken in volle ornaat en van nabij mogen aanschouwen. Vrijman zet zijn detailopnames van handen en gelaat pas echt goed in wanneer hij ze quasi alternerend gebruikt in zijn wervelende finale van creatie,

in het slot 'De lichamelijkheid van de schilder.' Heel bijzonder is het ook standpunt vanuit het doek zelf. Andere close-ups, zoals van de schuddende, trillende, bevende achterkant van het raam en doek, bijna angstig onder Appels schildergeweld, versterken alleen nog maar de opnames van de energieke, wilde expressie in het gelaat van de schilder. Zo presenteert Vrijman eigenlijk 'a potrait painted in film' naar analogie met wat Jacques Aumont destilleert uit de fictiefilm *The Fall of the House of Usher*<sup>195</sup> (1928).

Deze film behelst op het eerste zicht het –enigszins vervloekte- creatieproces van het schilderen van een portret, maar regisseur Epstein legt eigenlijk door middel van close-ups, nadruk op de kunstenaar. De film schetst geen portret van het model, maar van de schilder<sup>196</sup> - net zoals bij Appel. De alternatie tussen aangezicht en hand lijkt een logische verbinding in het verfilmen van de kunstenaar aan het werk, want tot slot wordt er ook in *Dotremont les logogrammes* duchtig gewisseld tussen handgebaar en het geconcentreerd, met een verfstreep gedecoreerd gelaat van Dotremont.

### 4.3 Het proces verknipt

In een poging om echt binnen te dringen in de wereld van de kunstenaar is het aandeel dat de ordening van het beeldmateriaal heeft ontegensprekelijk groot. In *Alechinsky d'après nature* manifesteert de montage -van Nicole Berckmans- zich het duidelijkst als sleutelelement van de film. Het is de parallelmontage, de dans van de schilder en de Gilles de Binche die zorgen voor een ontegensprekelijke climax. Hun carnaval, als inspiratiebron voor de schilder, wordt niet zomaar terloops 'aangehaald' in een logisch opgebouwd verhaal rond de kunstenaar. Want waar de film voor het overige verder veilig in het appartement en atelier van de schilder blijft, wisselen beelden van deze creatiedans heen en weer tussen de processie van de Gilles de Binche op straat -het mentale universum van de schilder-<sup>197</sup> en de ateliervloer waarbij echt associaties kunnen gemaakt worden. Een filmische vergelijking tussen de 'dansen' ontstaat, tussen de schilder en zijn creatieproces zelf en zijn inspiratie. De materialiteit van het volume van het kreukende witte papier<sup>198</sup> – de bijna witte dansende vedertooi; voeten in opvallende rode sokken die het papier glad strijken – ritmisch stampende versierde klompen op kasseien; de zwierende hand met rammelaar – de hand die een inktpot vult met inkt.(afb.8) Een globaal beeld van de echte dans van de Gilles is pas zichtbaar wanneer Alechinsky aan zijn feitelijke creatie begint. De verfstreken die Alechinsky

---

<sup>195</sup> Verfilming door Jean Epstein van het verhaal door Edgar Allen Poe. De held van de film, de schilder Roderick Usher, schildert een portret van zijn vrouw, Madeline, zonder op te merken dat het schilderij zich magisch voedt met het leven van de jonge vrouw. Wanneer het schilderij eindelijk af is valt ze dood neer.

<sup>196</sup> Aumont, "The face in close up," 146-148.

<sup>197</sup> Bonino, "La singularité," 71.

<sup>198</sup> Dit gebeuren is veel mooier omschreven in het scenario. In (Bijlage VII/18): 'Un papier blanc froissé par deux bras invisibles se transforme en une énorme boule; on aperçoit un instant Alechinsky se battant avec le monstre de papier puis disparaissant vers le bas.'

neerplant geven de vage contouren van een gezicht, waarop er meteen overgeschakeld wordt naar het masker van de Gilles, net als de sinaasappelschilachtige (of slang of hoofdtooi van de Gilles - er is vaak overlapping in Alechinsky's werk) structuren rond dit hoofd gecontrasteerd worden met opnieuw de plumeau van de Gilles. Deze parallelmontage die het hoogtepunt van de film mag heten, was niet als zodanig terug te vinden in de verschillende scenarioversies. Wel wordt er melding gemaakt van het afwisselen van 'remarques marginales' of 'stripbanden' met close-ups van de dansende Gilles.<sup>199</sup>



Afbeelding 8: *Alechinsky d'après nature*, geregisseerd door Luc de Heusch, 1970.

Wat de afwisseling van inspiratie en creatie betreft, zien we bij Lucebert een gelijksoortige aanpak. In een toelichting bij de film *Even Stille* (1960) van van der Keuken blijkt het belang dat hij hecht aan de beelden *an sich*, en de directe materialiteit van de montage: "Ik hoop films te maken met een niet uitsluitend begripsmatige inhoud. Niet de associatie van ideeën en ideetjes telt, niet de montage als gangmaker van gebeurtenissen, maar als koppeling van plastische en emotieve elementen: meer een collage van beelden en geluiden, meer een stoffelijk ding dan een verhaal of spektakel (ook al zit er een verhaal in dat ding opgesloten)."<sup>200</sup> Het verschil met de vergelijkende montage tussen Alechinsky en Gilles de Binche, is de eenduidigheid en directheid (verinnerlijking) van deze laatste, terwijl van der Keuken associaties legt niet alleen met de thematiek in Luceberts oeuvre, maar ook met zijn achtergrond en met een zekere 'algemene' sociale werkelijkheid (een buiten-werkelijkheid).

Meer concreet verwijst van der Keuken naar de beelden die hij in Amsterdam, Parijs, Londen en op het Spaanse platteland maakte: de samenleving is zo weinig mogelijk lokaal bepaald, maar zijn 'contrasterende situaties in kleur gebruikt als op zichzelf staande tekens, waarmee de beweeglijke contouren van een visie aangeduid worden. De camera moet voor die tekens een ruimte maken door keihard te kijken, de montage moet ze onder spanning zetten, platmaken en uithollen. De montage werkt niet met een "gedachte" maar uitsluitend met kennis van het karakter van elk opgenomen beeld."<sup>201</sup> Nederlands journalist Jan Blokker, die verslag uitbrengt van de film omschrijft dit soort montage als 'horizontaal:' geen kwestie van ruimtelijke associatie maar horizontaal naast elkaar zetten, het terugbrengen van drie naar twee dimensies.<sup>202</sup> Het belang van het visuele, van de juiste opeenvolging is dus groot. Dit

<sup>199</sup> Terugggevonden in een andere scenarioversie, die niet is opgenomen in bijlage. Referentie met eigen nummering : de Heusch, *Scenario Alechinsky d'après nature (1 van 5)*, map Alechinsky d'après nature, Brussel : Henri Storckfonds.

<sup>200</sup> Terreehorst, "Een confrontatie," 7.

<sup>201</sup> Johan van der Keuken, *Brochure NV Goede Film Exploitatie presenteert 'Een film voor Lucebert' – Bulletin*, archief Johan van der Keuken stuk 16.8, Amsterdam: Eye bibliotheek.

<sup>202</sup> Jan Blokker, "Kijken op het eerste gezicht," *Algemeen handelsblad*, 10 maart 1967, 15.

blijkt ook uit de minutieus opgetekende schetsen die van der Keuken maakte voor *Een film voor Lucebert*. (Bijlage V)

Volgens Pauline Terreehorst maakt van der Keuken in *Een film voor Lucebert* gebruik van verschillende soorten montage, en ze verwijst hiervoor naar Eisensteins consonantie, accumulatie en dissonantie. Voor grondlegger van de theorie en praktijk rond montage Sergej Eisenstein (1898-1948) lag de zin van de montage niet in het aaneenrijgen van opeenvolgende handelingen, maar in het creëren van inhoudelijke of formele conflicten. Door de botsing van afzonderlijke beelden moest iets ontstaan dat niet in de beelden zelf aanwezig was: een idee, een emotie of een effect. Wanneer de processen van consonantie (emotionele toon toegepast op niet-emotioneel materiaal), dissonantie (botsing tussen statisch en dynamisch) conflicterende relaties aangaan, kan er dus een accumulatie komen van het materiaal in de vorm van een conflictmontage. Elke shot (of eerder: montagecel) kan evenwel in zichzelf al een conflict bevatten van formele aard, bijvoorbeeld door contrasterende lijnen, volumes, ruimtes, lichtwerking. In *Montage of attractions* (1923) spreekt hij over de 'attractiemontage,' waarbij de attractie het speciale moment is waarop alle elementen uit de film samenwerken om een welbepaald idee uit te lokken ontstaan in het hoofd van de toeschouwer. Het doel kan zijn het uitlokken van een berekende emotionele schok, een sloteffect. Deze vorm van montage naast een sociaal-kritische insteek, ook toepasbaar voor zuivere esthetische metaforen.<sup>203</sup> Deze vrije montage kan je ook benoemen als ideeën- of conflictmontage, intellectuele montage- of associatieve montage. Samengevoegde losse delen vormen geen geheel, behoren niet tot dezelfde scène, maar maken het mogelijk voor de kijker om zelf een verband te leggen. Zelfs de koppeling van twee willekeurige beeldenreeksen lokt een verband uit. Associatieve montage is een montage van 'beeld geworden concepten,' niet van camerablikken.<sup>204</sup>

Terreehorst merkt op dat de verschillende soorten montage in *Een film voor Lucebert* inderdaad vrij en associatief lijken maar 'bij nadere beschouwing door een bijzondere vorm van herhaling de scharnierpunten aanwijst in het cinematografisch materiaal.'<sup>205</sup> Deze scharnierpunten betreffen volgens Terreehorst beeldenreeksen zoals die van de invaliden, het geslacht vee, ouderen, zwarten, vrouwen en arbeiders tonen, waartegenover aan de andere kant de machteloze schoonheid en het spel staan, in de vorm van bijvoorbeeld beelden van ballonnen.<sup>206</sup> Dit contrast verduidelijkt van der Keuken elders met een bittere toon, wanneer hij het heeft over de Amerikaanse generaals met Duitse achtergrond op het schilderij "Bienvenidos" staan in een ruimte waarin fleurige ballonnetjes "een huichelachtig blij penseelstreek zetten; in hetzelfde taal- en vormbederf wordt daarmee beschreven, dat zo kenmerkend is voor al die politici en vertegenwoordigers van de openbare orde, die over

---

<sup>203</sup> Jan Marie Peters, *Het bezielde beeld: inleiding in de filmmontage* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), 42.

<sup>204</sup> Ibid., 49.

<sup>205</sup> Terreehorst, "Een confrontatie," 59.

<sup>206</sup> Ibid., 60.



de vrijheid en zelfs over het goede praten.<sup>207</sup> Het is dan de eerder positieve pool waarbij de filmbeelden van het creatieproces kunnen geplaatst worden: ondanks de verwijzing naar de -vaak zware- thematiek van de werken, wordt de nadruk tijdens de montage gelegd op het contrast met het eerder gemoedelijk creatieproces in familiale kring en de kunstenaar zelf. Nadruk op het -of beter een- werk in de montage gebeurt al doorheen de gehele film: het herhaalde beeld van de geschilderde blaffende hond die telkens opnieuw terugkomt na een specifieke beeldenreeks, tot duidelijk wordt in een finale climax van creatie aan het einde van de film op welke manier de hond tot leven komt.

In tegenstelling tot de manier waarop montage bij Alechinsky en Lucebert oproept tot al dan niet vrijblijvende associaties, wordt in *De werkelijkheid van Karel Appel* net een narratief nagestreefd in de beeldensequentie van het tweede creatiemoment. De montage suggereert dat Appel hier in één stuk door werkt aan één schilderij tot hij het zijn signatuur geeft. Er wordt een vals gevoel van continuïteit opgewekt.<sup>208</sup>

#### 4.4 Het grenzeloze scenario

Een afgebakend scenario schrijven voor een documentaire die de spontane creatie van een kunstenaar tracht te registreren, vergt enige flexibiliteit van de filmmaker. Dit blijkt bijvoorbeeld niet alleen uit de verschillende scenarioversies die terug te vinden waren voor *Alechinsky d'après nature*, maar ook uit de veelvuldige aanpassingen die er tussen en langs zijn genoteerd of uitspraken van de regisseurs zelf. Vrijman schreef in zijn boekje over *De werkelijkheid van Karel Appel* dat hij niet één maar een hele reeks scenario's schreef, die hij 'stuk voor stuk omhelsde en weer verwierp:'

'Mijn eerste uitgangspunt was een journalistieke documentaire over Appels Werdegang van eenvoudige arbeidersjongen tot geslaagd schilder, een pragmatisch en democratisch verhaal, de Appelstory, de geschiedenis van een succes. Toen ik het na een paar weken ploeteren op papier had staan, zag ik er de volstreekte voosheid, oppervlakkigheid en zinloosheid van in en wierp het weg. Ik voelde me bijzonder ongerust: was dit de film die ik jarenlang had willen maken?'

Zo maakt de filmmaker, naar analogie met de verfilmde kunstenaars, een eigen relatie tussen destructie en creatie. Het duurde een jaar voor het scenario vlotjes uit Vrijmans pen kwam:

'Het scenario was helder als een glas water, vanzelfsprekend als een handdruk, recht toe, recht aan als Appel zelf. (...) Het werd me duidelijk dat alle pogingen om het kind

---

<sup>207</sup> van der Keuken, *Brochure NV Goede Film Exploitatie presenteert 'Een film voor Lucebert.'*

<sup>208</sup> van Houts, *Biografie*, 309.

voortijdig geboren te doen worden alleen maar pijnlijk wanhopig en vruchteloos konden zijn, en nu de tijd daar was, kwam het pijnloos en glimlachend ter wereld. (...) Maar het voornaamste was er: geen artistieke monstergeboorte, geen ideologische robot, maar een natuurlijk schepseltje met alles erop en eraan.’<sup>209</sup>

Maar de duidelijke structuur in *De werkelijkheid van Karel Appel* verraadt een uiteindelijk duidelijk geregisseerd en voorbereid scenario, dat mogelijk geen rekening houdt met spontane werkwijze van de schilder. De Heusch en Alechinsky tonen zich in de *Découpage technique* voor *Dotremont-les logogrammes* eerder kritisch: hier en daar wordt een hele beeldensequentie geschrapt. Daarbij was er een handgeschreven document van aanzienlijke grootte tussen deze archiefdocumenten te vinden, getiteld *Suggestions de Dotremont*.<sup>210</sup> De kunstenaar brengt hierin zelf onder meer een aantal heel concrete en gedetailleerde suggesties naar voor op inhoudelijk vlak, maar ook inzake montage (analogieën en contrasten), cameravoering. Voor de openingssequentie van de film is letterlijk gebruik gemaakt van volgend idee:

‘Il serait amusant, efficace, de filmer un logogramme très libre (c’est à dire mes signes peu alignés) en suivant un mouvement habituel de lecture: sous lente progression de gauche à droite, rapide retour à gauche, un peu plus bas, de nouveau sous lente progression de gauche à droite ce mouvement lineaire donc apparaissent les vides.(...)’ (Bijlage X/1)

De nauwe samenwerking en interactie tussen filmmakers en kunstenaar bleek hier voor Dotremont erg waardevol voor de film. Ook in *Lucebert, dichter-schilder* kwam de ‘vorm van de film’ voort uit een aantal gesprekken met Lucebert, waarbij bepaalde fragmenten, wendingen en details ontstonden nog tijdens de opnamen en zelfs gedurende de montage en mixage. (Bijlage II/1)

De de Heusch films getuigen van een coherente structuur- niet verwonderlijk gezien het onderwerp van de ene, de scenarist wordt van de andere film (Alechinsky). De Heusch toont in zijn films over kunstenaars (Magritte inclus) ook de ‘ontstaansbron’ van de creatie. Voor Dotremont is het letterlijk vanuit het tehuis *Pluie de Roses* in de reconstructie van een ochtend ‘als alle andere.’ Maar inhoudelijk is het Gloria (Bente), een verloren liefde die hij amper heeft gezien en die langs veelvoudige referenties quasi allegorisch symbool staat voor een veelvoud van vrouwen en de platonische relatie. Rondom Gloria dansen de brieven, teksten, logogrammen en de reis naar Lapland, in ‘une danse contre la mort’.<sup>211</sup> Dotremont lijkt hier ook te verwijzen naar de ervaring met zijn eigen sterfelijkheid, in de confrontatie met zijn eigen ziekte.

---

<sup>209</sup> Vrijman, *Appel*, 32.

<sup>210</sup> In: (Bijlage IX) is er een extract uit deze *Suggestions* opgenomen, samen met een transcriptie in: (Bijlage X).

<sup>211</sup> Aubenas, “Films sur l’art?,” 182.

(...) s'il y a un leitmotiv (dans ces films d'art), c'est cette angoisse de la mort qui se cache derrière toutes les grandes oeuvres, cette espèce de vision dramaturgique, très nette chez Dotremont évidemment, qui était menacé et qui vivait dans une espèce de mouvoir.<sup>212</sup>

Deze dans tegen de dood is volgens Aubenas ook het centrum van wat de Heusch met *Alechinsky d'après nature* trachtte uit te drukken: thematisch vastgelegd in de scène in het appartement van Alechinsky, in een foto van zijn vader in de oorlog. Als 'beestachtige vernietiger van Alechinsky's inspiratie,' werkt de dood verder door in de film langs het gitzwarte van de inkt, om uit te komen bij de totale ontlading van het carnaval van de Gilles de Binche,<sup>213</sup> de ironische begrafenis van de winter.<sup>214</sup> Het motief dood werkt ook nog door in een andere, eerder poëtische film uit de hier beschreven reeks, in de film over Lucebert. Pierre-Henry Frangne ziet de films over Lucebert, gebundeld in *Lucebert, tijd en afscheid*, als filosofische, reflexieve films over de dood. Het denken over de dood van een verdwenen vriend, dood van mensen en dieren -de slager in de mens<sup>215</sup>-, dood als een leegte en afwezigheid die het leven bepalen. De triptiek is volgens Frangne een cinematografisch graf, als een 'lieu de mémoire' (om het in termen van Frans historicus Pierre Nora (1931) te vatten) aan de overleden kunstenaar, met een commemoratieve, magische, plechtige functie waarin de broosheid van het leven voelbaar is – maar ook de mogelijkheden en haar creativiteit.<sup>216</sup>

Ook het scenario voor *Lucebert dichter-schilder* groeide organisch: de ene gebeurtenis veroorzaakte een andere. 'Een dergelijke aanpak was nodig, om het beweeglijke, spontane en geheel programmaloze werken van Lucebert te benaderen; de film is niet vervaardigd vanuit een bestaande kennis of een bestaand oordeel - de kennis van zaken kwam voort uit de film zelf.' (Bijlage II/1) In een subsidieaanvraag voor *Een film voor Lucebert* verklaart hij waar deze aanpak vandaan kwam: 'Net zomin als ik Lucebert zelf - kampioen van de vrije expressie - aan de banden van een nauw sluitend scenario kan leggen, is het mij ook niet mogelijk een tot in details uitgewerkt scenario aan u voor te leggen. Wel echter de schetsen van de algemene constructie en de basisideeën.' (Bijlage III/3)

Doorheen de films, die zich voornamelijk uitspreiden over de jaren 1960-1970 is een opvallende inhoudelijke tendens tot een etnografische benadering van kunstenaar en context waarneembaar. In de context van deze periode moet ook gezegd dat interesse voor visuele antropologie en de etnografische film pas echt een vlucht nam vanaf de jaren 1960. Volgens de Amerikaanse visuele antropoloog Karl Heider (1935) had dat drie grote oorzaken:

---

<sup>212</sup> Interview met de Heusch. *Continuité d'un regard*, n.d., Brussel: Henri Storck fonds.

<sup>213</sup> De Gilles en bijhorende sinaasappelschillen als terugkerend element in het werk van Alechinsky. Hij zag beide voor het eerst net na de oorlog in 1946, als kind nog. De thema's maakten een blijvende impact op hem. In: "De strijd tegen de vooruitgang," Jan Braet, *Knack*, 4 mei 1988, 202.

<sup>214</sup> Aubenas, "Films sur l'art?," 182.

<sup>215</sup> J.C.A. Fortuin, zoals vermeld in: ["Meesterlijke Lucebert-film van Johan van der Keuken. Obsederend samenspel van kleur en vorm." *De Tijd*, 8 maart 1967, n.p.]

<sup>216</sup> Frangne, "Lucebert," 364-365.

er was het technologische aspect, het financiële aspect, maar ook en vooral de ontwikkeling in de discipline van de etnografie zelf. Het gebruik van film voor etnografisch onderzoek was zeer beperkt gebleven, maar het enkele voorbeeld van Margaret Mead en George Bateson in de jaren '50 had grote invloed.<sup>217</sup>

Daarnaast is de achtergrond van de filmmakers ook relevant: de Heusch was ook etnoloog, Vrijman journalist, van der Keuken spitste zich toe op de documentaire en documentairefotografie. Bovendien is er een zeker verband met de essentie van Cobra, namelijk het 'opheffen van de grenzen tussen kunst en leven'. Kunst is niet te scheiden van het leven in de biologische én in de existentiële zin. In dit verband laat Frangne het woord 'primitivisme' vallen, dat hij eerst plaatst binnen de kunst van Lucebert, als 'de basis van de dingen' en daarna in het ruimere kader van Cobra, waar primitivisme volgens Frangne slaat op de onschuldige blik en de spontane gestic van 'het volk' en 'het kind.' Van der Keuken breidt dit in *Een film voor Lucebert* uit naar een ruimere sociale werkelijkheid: de oude man, de steenhouwer, de arme, 'het gedomineerde volk', de zwarte.<sup>218</sup>

Het is een uitdaging om dit luik van de film correct te interpreteren, ook vanuit de veronderstelling dat ieder een kind is van zijn tijd. Een 'correct' begrippenkader én visueel kader vanuit antropologische hoek heeft al een hele transformatie doorgaan sinds de jaren '60. Toch lijkt van der Keuken in dit opzicht een moeilijke benaderingswijze te hebben gekozen. Zelfs als er opzettelijk een banale, oppervlakkige associatie is gemaakt tussen beelden als die van de blanke zwartgeschilderde mannen, 'echte zwarten',<sup>219</sup> en het gedicht, roept het een wrange sfeer op die beperkend lijkt, te meer omwille van de lange focus op beelden van zwarte vrouwen, 'trots, ernstig de camera inkijkend'.<sup>220</sup> Daaraan toegevoegd: het fluitmuziekje gemonteerd onder de lachende zwarte straatveger. Ook deze beeldensequentie lijkt eindeloos. Deze beelden kunnen onder meer door hun opvallende afbakening in de film erg veralgemenend en stigmatiserend geïnterpreteerd worden. Dit kan allerm minst de bedoeling van de regisseur zijn, maar de halsstarrig eenzijdige beeldenvloed vergemakkelijkt een stereotiepe kijk, die zeker de vermeende 'etnografische openheid' of goedbedoelde fascinatie ondermijnt.

Behoedzaam om ook geen té eenzijdig oordeel te vellen, vergelijk ik de fascinatie met hoe andere filmmakers Cobra –gerelateerde 'fascinaties' op een andere manier in beeld brachten. In *Alechinsky d'après nature* vinden we de etnografische insteek in de vriendschapsband tussen etnograaf en kunstenaar, maar ook in de aandacht voor het volksfeest, de Gilles de Binche. Bij Dotremont bepalen het Laplands gezang en de foto's echt de sfeer. Dotremont zegt zelf over het land: Als Lapland niet bestond, zou ik geen

---

<sup>217</sup> Lamont, "A voyage of discovery," 11.

<sup>218</sup> Frangne, "Lucebert," 372.

<sup>219</sup> Ik recycleer hier een ongelukkige formulering door Pauline Terreehorst, zoals vermeld in: [Terreehorst, "Een confrontatie," 41.]

<sup>220</sup> Een andere, suggererend-stigmatiserende voorstelling door Pauline Terreehorst zoals vermeld in: [Terreehorst, "Een confrontatie," 41.]

logogrammen maken, zou ik helemaal niets doen'.<sup>221</sup> Vooral in *Japanse Kalligrafie* is een diepgewortelde fascinatie en respect voor de andere cultuur te voelen. Badend in een sfeer van meditatie, dompelt de film ons onder in een eigenzinnige en toch poëtische en 'wereldminnende' sfeer, in kunstfotografisch verantwoorde, maar rustige beelden gegoten. Passend voor de humanistische tendens waarvan eerder sprake, verbindt *Japanse kalligrafie* westerse contemporaine expressieve kunst met het oosten, Alechinsky staat hierbij interculturaliteit voor: 'Culturen vloeien samen vandaag, en bekijken elkaar niet meer met wantrouwen zonder iets met elkaar te maken te willen hebben, ze beginnen tersluiks te ressorteren onder dezelfde noemer, hebben een nieuw beeld van de wereld'.<sup>222</sup>

Alechinsky kwam zelf voor het eerst in contact met de Japanse cultuur via de kunst van Paul Klee en Wassily Kandinsky en gelooft dat echte culturele uitwisselingen gebaseerd zijn op misverstanden. Hij draait het idee ook om en stelt: 'Wij, westerlingen, zien lyrische abstractie in de Japanse kalligrafie, is het dan zo verbazingwekkend dat zoveel Japanse schilders zich richten naar Miró, Klee of Kandinsky, vergetend om hun eigen kalligrafie met een frisse blik te bekijken.'<sup>223</sup> Voor beide culturen gaat het bij de artistieke scheppingsdaad in essentie om 'het vinden van een geesteshouding die toelaat om vrij te putten uit levende bronnen van de Verbeelding en het Wonderbaarlijke'.<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> Christian Dotremont, "J'écris donc je crée," in *Traces*, (Brussel: Jacques Antoine, 1980), 20. [eigen vertaling]

<sup>222</sup> Alechinsky, "Calligraphie Japonaise," 44.

<sup>223</sup> Ibid., 44.

<sup>224</sup> Ibid., 46.

## 5 Het kunstenaarsbeeld

Waarom wordt er net over deze (Cobra-) kunstenaars een kunstdocumentaire gemaakt? Is er een verband tussen hun expressieve manier van schilderen en de interesse die er bij regisseur en entourage opgewekt wordt om iets dergelijks in een aangepaste, specifieke filmtaal om te zetten? Zien we een 'correct' kunstenaarsbeeld? Daarmee hangt samen: heeft de film dan definitief impact op het kunstenaarsbeeld dat bij het publiek wordt gevormd? En in hoeverre wordt alles in scène gezet?

### 5.1 De kunstenaarsbiografie en topoi

Als er in deze films, van kunstenaars aan het werk, sprake is van een bepaald imago dat de kunstenaar al dan niet wordt aangemeten, dan kan het nuttig zijn om rekening te houden met mogelijke *topoi*. Deze historisch gegroeide stereotypen rond kunstenaars zijn eerder conventies dan waarheden. Ze zijn een terugkerend literair of retorisch fenomeen in vooral kunstenaarsbiografieën, maar ook in zogenaamde *biopics* over kunstenaars. In *Die Legende vom Künstler* (1934) tonen Otto Kurz en Ernst Kris aan dat er sinds de oudheid – het gaat zo ver terug als als Duris van Damos (4<sup>e</sup> eeuw VC) en Plinius de Oudere (1<sup>e</sup> eeuw N.C.) met zijn *Historia Naturalis*-<sup>225</sup> bepaalde motieven terugkeren in beschrijvingen van een kunstenaarsleven. Het gebruik van de anekdote om een biografie in een zeker richting te sturen, gaat gepaard met voornoemde al dan niet periodegebonden *topoi*, zoals de kunstenaar die geportretteerd wordt als een held, als goddelijke schepper, als magiër of met een uitzonderlijke positie in de maatschappij.<sup>226</sup> In *Born Under Saturn* (1963) onderscheiden Rudolf en Margot Wittkower twee types kunstenaars vanaf de Renaissance: De academische kunstenaar, die goede relaties heeft met het hof en een edelman of gentleman zou kunnen zijn, ten overstaan van de kunstenaar die zich losmaakt van de gildenstructuur, de voorloper van de bohémien.<sup>227</sup> Catherine Soussloff tot slot wijst er in *The absolute Artist. The historiography of a Concept* (1997) op dat hoewel het biografisch model in de 20<sup>e</sup> eeuw in grote mate wordt afgewezen, we tegelijk gebruik maken van egodocumenten en biografieën als primaire bronnen. Zij pleit voor een bewustwording van deze bronnen als onderdeel van self-fashioning en van de constructie artistieke identiteit van de kunstenaar.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Alexandra Christina Kisters, *Gastles Kunstenaarsbiografieën, in het kader van de lessen Historiografie van de Kunstwetenschappen* (Gent: oktober 2013).

<sup>226</sup> Steven Jacobs, *Framing Pictures*, 46.

<sup>227</sup> Kisters, *Gastles kunstenaarsbiografieën*.

<sup>228</sup> Ibid.

## 5.2 Beeldvorming

Ook al zijn *topoi* niet letterlijk te ontwaren in deze documentaires, toch stuurt de keuze van vertoonde, maar ook de niet-vertoonde beelden het idee dat de kijker van de kunstenaar krijgt. Zowel visuele (het kunstenaarsatelier, kleding, persoonlijk museum, zelfportret,...) als tekstuele middelen (dagboek, brieven, autobiografie,...) kunnen deze beeldvorming sturen. In deze documentaires kan bijvoorbeeld mede- of tegenwerking (in de vorm van censuur) van de kunstenaar bepalend zijn voor het beeld dat ervan gevormd wordt.<sup>229</sup> Sandra Kisters introduceert in haar verhandeling een raamwerk met belangrijke vragen rond de totstandkoming van een imago van een kunstenaar. In het geval van kunstenaars aan het werk in onderstaande documentaires, bleken een aantal vragen relevant zoals: Wie heeft de film geproduceerd? Hoe staat deze in relatie tot de kunstenaar? Wat is de wisselwerking met andere visuele of tekstuele middelen? In welke mate heeft de kunstenaar mee-of tegengewerkt? Hoe is het middel ontvangen door de pers? Waarom wil men de beeldvorming beïnvloeden? Deze laatste vraag is ongetwijfeld de moeilijkste: een regisseur kan zeer veel motieven hebben. Kisters haalt aan dat het bijvoorbeeld al kan zijn om aan te tonen dat een kunstenaar veel zorgvuldiger te werk gaat dan zijn schilderstijl aangeeft. Ook de kunstenaar kan redenen hebben om zijn beeldvorming te sturen. Met betrekking tot de authenticiteit van het verfilmde creatiemoment, kan de locatie van de opnames (in het atelier of zoals in *De werkelijkheid van Karel Appel*: een aangepaste omgeving), het in beeld brengen van de kunstwerken zelf (reproductie's, foto's of originelen maar ook het gebruik van close-ups of totaalshots) maar ook het gebruikte geluid (muziek, voice-over, gesprekken met de kunstenaar, omgevingsgeluid) van belang zijn.<sup>230</sup>

*De werkelijkheid van Karel Appel*, *Alechinsky d'après nature*: het documentarisch karakter dat de besproken films wensen uit te dragen zit al vervat in enkele van de titels. Deze twee reproducties van 'de' werkelijkheid van de schilders kunnen qua sfeer echter moeilijk verder uit elkaar liggen en dit ligt zeker niet enkel aan het verschil tussen de persoonlijkheid van beide kunstenaars, beide mannen. Een eerste werkelijkheidsclaim staat of valt al bij de locatie van de opnames. De aanpak van regisseur Jan Vrijman roept zeker vragen op in verband met authenticiteit van opgewekte 'creatiebelevens' zoals die overkomt bij de toeschouwer. Het schilderen vond niet plaats in het atelier van de kunstenaar zelf te Parijs, maar er werd een alternatieve, 'ideale' ruimte voorzien in Nederland. Dit terwijl Appel zelf stelt: 'Ik voel me op bezoek als ik hier [in Nederland] ben, ik heb hier eigenlijk weinig te maken, als schilder bedoel ik. Mijn arbeidsterrein ligt helemaal in het buitenland, dat houdt van mijn werk.'<sup>231</sup> Daarnaast werd Appel ook verzocht om, met de opnames in het

---

<sup>229</sup> Alexandra Christina Kisters, "Leven als een kunstenaar: invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars; Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon" (doct. diss., Vrije Universiteit Amsterdam, 2010), 91.

<sup>230</sup> Ibid., 91-119.

<sup>231</sup> Vrijman, 54.

voorzicht, een bepaalde periode helemaal niets te schilderen, in de hoop tot een optimaal, krachtig resultaat te komen tijdens de opnames. Dit terwijl de Heusch Alechinsky net accurater wou vatten door hem te filmen in zijn ‘natuurlijke habitat.’ in de beslotenheid van zijn grote atelier en appartement. Meer nog, in zijn korte essay *De la difficulté du portrait* zegt de Heusch dat de omstandigheden van het opnemen de ervaring hoe dan ook vertroebelen. Het is daarom zaak de kunstenaar in het ‘gesloten veld van het atelier’ te houden.<sup>232</sup> Hoewel beide regisseurs een heel ander idee hebben over het locatie, het startpunt van hun film, voelen ze beide een noodzaak om hun respectievelijke kunstenaars een duwtje in de rug te geven met bijhorende ‘voorzorgsmaatregelen’. De invloed die de regisseur uitoefent op de kunstenaar is al een ouder fenomeen, ook Picasso werd volgens Henri Colpi door Clouzot tot het uiterste gedreven. Toch vond Colpi dat de atmosfeer in de opgezette studio een ‘authentieke’ ervaring met zich meebracht: Picasso vergat zelfs de – blootsvoets lopende- technische ploeg, zo geabsorbeerd was hij door zijn werk.<sup>233</sup> Dit weerlegde documentairemaker Erwin Leiser als een vervalsing van de werkelijkheid: Picasso voert volgens hem een show op, onder meer door zijn glasschildertechniek. Kunstenaars moeten, aldus Leiser, op een realistische manier in hun ‘gewone’ omgeving getoond worden, waarbij de documentairemaker inderdaad zo discreet filmt dat de kunstenaar zijn werk zoals ‘altijd’ uitvoert.<sup>234</sup>

De manier waarop informatie over de kunstenaar wordt weergegeven in de film, kan ook bepaald worden door toevalligheden. Zo beweert de Heusch over een grote hoeveelheid archiefmateriaal (bijvoorbeeld foto’s) te beschikken voor de film over Alechinsky. De Heusch portretteert hem bijgevolg als muzikant, als verzamelaar van speciale objecten, met emotionele of zelfs magische waarde, die er beelden van afleidt en ze een nieuwe lading, nieuw leven geeft. (Bijlage VII/2) In dat opzicht was er maar weinig keus bij Dotremont: de Heusch moest zich behelpen met het schaarse fotomateriaal dat aan zijn muur hing – vanuit zijn kleine kamer het (enige) venster op de wereld. Dit verbindt de Heusch met de persoonlijkheid van de schilder zelf. Dotremont als eigenaardig persoon, die afstand neemt van alles, de eeuwige reiziger en schepper die leeft in een ‘mythe van het verleden.’ de mythe van Denemarken, Lapland, van de vrouw.<sup>235</sup> Van grote invloed op deze films was de verbondenheid, een overblijfsel van hun gezamenlijk Cobra-verleden, waardoor de cineast beschikte over ‘etnografische’ informatie over de kunstenaars, wat hem toeliet een zeer accurate<sup>236</sup> en tegelijk ook een zeer subjectieve kunstfilm te maken. De intense betrokkenheid van de regisseur onderschrijft ook Johan van der Keuken, die als een geprivilegieerd waarnemer meent dat men zich bij het maken van een film in het ‘inwendige

<sup>232</sup> De regisseur moet zelfs meteen ook de artiest verbieden om een ommetje te maken buiten het atelier, hem zo dwingen om zich te focussen. Luc de Heusch, “De la difficulté du portrait,” in Adolphe Nysenholc en Luc de Heusch, *Cobra en Afrique: Luc de Heusch et ses amis* (Brussel: Éditions de l’Université de Bruxelles, 1991), 194.

<sup>233</sup> Colpi, “Le mystère Picasso,” 7.

<sup>234</sup> Erwin Leiser, zoals vermeld in: [“Der Künstler im Dokumentarfilm,” 67.]

<sup>235</sup> Preszow, “Filmer peindre,” 36.

<sup>236</sup> In de Cobra-periode woonde de Heusch zelfs bij het koppel Alechinsky, sindsdien is er een hechte vertrouwensband tussen beide mannen. In: Bonino, “La singularité,” 71.



van een hoofd' begeeft, alles wat daar te vinden is dient uitgespreid te worden op het 'schilderij van de film'. Film én schilderij -van Lucebert- tonen de werkelijkheid en zijn dus inwisselbaar.<sup>237</sup> En toch wil van der Keuken wil aan de huiselijke scènes in Lucebert een "showfilmachtig cachet" geven net om duidelijk te maken dat het gaat om een valse pretentie van natuurlijkheid. (Bijlage III/3) De werkelijkheid die van der Keuken in *Een film voor Lucebert* weergeeft is zeer verschillend begrepen en onthaald, zo blijkt uit de soms wel erg tegenstrijdige kritieken in de Nederlandse pers, gaande van 'Meester proef van Johan van der Keuken' tot 'van der Keuken kijkt te eenzijdig.'

'over de subjectiviteit van zijn nieuwe reportage laat hij geen twijfel bestaan (...) 'voor jou, Lucebert' heeft hij [Johan van der Keuken] deze beelden gezien.'<sup>238</sup>

'Zijn film werd zodoende niet een verbeelding van het werk van Lucebert in de traditionele betekenis van de reproductie, het werd een aanvulling en vooral een verduidelijking van wat er zich in de werkelijkheid van Lucebert afspeelt.'<sup>239</sup>

Tegen Lucebert willen optroeven met een Lucebert-imitatie, mag misschien gelden als eerbewijs voor Lucebert, het getuigt niet van een Lucebert-begrip dat dieper reikt dan een oppervlakkige show.<sup>240</sup>

(...) ook in de film zelf is hij in de weer de schilder en bijzakelijk ook de dichter Lucebert te versmallen tot moralist en pamflettist die met vormen, kleuren en woorden in de weer is. (...) Het is natuurlijk van der Keukens goed recht zijn persoonlijke visie op Lucebert te geven, maar (...) de beperktheid daarvan stoort. De botsing is geanalyseerd, maar niet het meer of minder ernstige spel van Luceberts kunst, niet zijn ironie, niet zijn vorm. Waarom hij dit alles tot kunst sublimeert en onder welke invloeden, daarover schept deze film geen enkel begrip.<sup>241</sup>

'De film van JVDK is geen film over Lucebert. Het is Lucebert, uitgedrukt in kleuren, in beeld en geluidstekens, zijn schilderijen en gedichten, waarin de waargenomen realiteit en de visie van de kunstenaar samenvloeien tot een nieuwe adembenemende werkelijkheid.'<sup>242</sup>

'Het is van der Keuken niet te doen geweest om de mens, zelfs niet om de kunstenaar Lucebert. Het ging hem om diens werk, (...) De persoon van Lucebert blijft in de film steeds op de achtergrond. (...)De film (...) heeft weinig subtiliteit en is niet vrij van pathetiek. Maar zo is ten slotte ook het werk van Lucebert, die zelf in de film enige

---

<sup>237</sup> van der Keuken, *Brochure NV Goede Film Exploitatie presenteert 'Een film voor Lucebert.'*

<sup>238</sup> Blokker, "Kijken op het eerste gezicht," 15.

<sup>239</sup> Constant Wallagh, "Johan van der Keuken ging naast Lucebert staan," *Algemeen Dagblad*, 10 maart 1967, n.p.

<sup>240</sup> Lambert Tegenbosch, "Twee meningen over Een film voor Lucebert," *De Volkskrant*, 10 maart 1967, n.p.

<sup>241</sup> C.B. Doolaard, "Van der keuken kijkt te eenzijdig," *Het Parool*, 10 maart 1967, n.p.

<sup>242</sup> Fortuin, "Meesterlijke Lucebert-film," n.p.

gedichten leest: hard van kleur, breed van gebaar, on-nederlands duidelijk in zijn emoties. (...)’<sup>243</sup>

Sommige artikels die de nieuwe film over Lucebert -en de werkelijkheid daarin weergegeven- bespraken, schrikten er niet voor terug om de vergelijking te maken met *De werkelijkheid van Karel Appel* – meestal in het nadeel van deze laatste:

‘Vrijman legt het als mystificator af tegen de oppervlakte-zakelijkheid van van der Keuken; Het verschil is duidelijk. Vrijman pretendeerde ‘de werkelijkheid van Karel Appel’ te benaderen – hij bleek in z’n filmdebuut een cineast die ‘achter’ de geest, de atmosfeer en de mentaliteit, dus achter de beelden van appel, naar derde en vierde dimensies wilde zoeken. Maar wat hem goed leek, bleek niet toereikend (...) wat van der Keuken toevoegt aan Lucebert daarentegen (...) heeft niet de pretentie de werkelijkheid van Lucebert te steunen. (...) het lijkt me geen schande om zich, als van der Keuken, aan de oppervlakte te houden.’<sup>244</sup>

‘De lauweren waarmee Vrijmans snobistische film over Karel Appel overal in de wereld werd behangen, spreken in dit opzicht een duidelijke taal; Vrijman was weliswaar begonnen aan een poging tot binnendringen in de werkelijkheid van een merkwaardige vorm van beeldende kunst, maar bleek onmachtig zijn doel te bereiken.’<sup>245</sup>

Ook vier jaar eerder, bij het uitkomen van Vrijmans film had de pers zeker haar aandeel in de vorming van de algehele –al dan niet- kritische opinie over de film en onrechtstreeks dus over Karel Appel. Kritiek op de film was er al voor (met betrekking tot de subsidies), tijdens (omwille van het weigeren van journalisten op de set) en na de opnames (over Vrijman, Appel en over diens anti-muziek).<sup>246</sup> Niet alleen de pers maar ook Vrijman en Appel zelf hadden hun aandeel in de vorming van Appels’ post-documentaire-imago van schilderbeest. De kunstenaar kan ook bewust zijn eigen beeldvorming sturen. In een biografie over Appel omschrijft Cathérine van Houts hoe *De werkelijkheid van Karel Appel* van beslissende invloed zou worden voor de mythe rond Appel als verfdier:

‘Het imago van de barbaarse schilder die vooral met de spierballen schildert en zijn kwast als een rapier hanteert, wordt bevestigd. Een mythe die zeker ook door de schilder zelf op de Baarnse locatie in het leven wordt geroepen. Decennialang zal

---

<sup>243</sup> “Lucebert-film niet vrij van pathetiek,” *Het Vrije Volk*, 8 maart 1967, n.p.

<sup>244</sup> Blokker, “Kijken op het eerste gezicht,” 15.

<sup>245</sup> Tegenbosch, “Twee meningen,” n.p.

<sup>246</sup> ‘Is Karel Appel met zijn elektronische foefjes nu werkelijk een propagandist van het onbeschaafde, wrede en onmenselijke? Men krijgt wel de indruk dat het in de bedoeling lag, al is de realisatie in-en-in burgerlijk.

Typerend is, dat ook deze dilettant-barbaar gevoelige ogenblikken kent, waarin zijn hart week wordt als was.

De geluiden liggen dan in de buurt van een klef bespeeld knus harmonium met lekke blaasbalg.’ Jan Mul,

*Volkskrant*, zoals vermeld in [Vinkennoog, *Het verhaal van Karel Appel*, 157.]

Vrijmans documentaire vertoond worden, als sprekend, authentiek verslag van de werkwijze van de expressionistische schilder. Appels uitspraak 'I do not paint, I hit' wordt zo een begrip.'<sup>247</sup>

Daar sluit ook de regisseur zich bij aan in een interview: 'Appel is alle mensen. Niets doet afbreuk aan zijn persoonlijkheid. Hij weet iedereen te gebruiken, hij heeft belang bij zijn eigen legendevorming.'<sup>248</sup> Appel benadrukt zelfs zijn 'barbarisme' nogmaals in het begeleidende boek van Vrijman: '(...) ik schilder expressionistisch. Ik sta voor mijn doek en ik schilder, ik probeer nooit een schilderij te maken, het is een schreeuw, of een kind of een tijger achter zijn tralies. Ik schilder als een barbaar van deze barbaarse tijd.'<sup>249</sup> Hij ziet zijn medemens als 'de geperfectioneerde barbaar' waartegen barbarisme in de beeldende kunst, literatuur en muziek in opstand komt: tegen een wereld vol verouderde idealen, tegen systemen die spontaniteit en toeval uitroeien als afwijking of onverklaarbaar verschijnsel.<sup>250</sup> Boven alles, boven de vraag naar de bedoelingen, gehanteerde middelen van de regisseur en de pers lijkt de houding van de schilder, 'die als een tijger heen en weer loopt voor zijn doek',<sup>251</sup> bepalend voor de sfeer van de film.

---

<sup>247</sup> van Houts, *Biografie*, 307.

<sup>248</sup> Vinkenoog, *Het verhaal van Appel*, 160.

<sup>249</sup> Karel Appel, zoals vermeld in: [Vrijman, *Appel*, 58.]

<sup>250</sup> Vrijman, *Appel*, 59.

<sup>251</sup> *Ibid.*, 60.

## 6 Conclusie

Uit anti-etheticisme en verwerping van verstard intellectualisme groeide een ode aan de spontaniteit, aan de geste. De internationale groepering Cobra was even intens als kort, maar de gestuele schildertrant van de leden zou zich voortzetten. De films die het creatieproces van deze kunstenaars laten zien, hebben allemaal een zeer uitgesproken eigenheid en vragen dan ook om een eigen benadering:

‘Il reste que chaque œuvre ou chaque artiste pose au cinéaste un problème neuf, à résoudre selon une méthode originale, et cela même à l’intérieur d’un même genre.’<sup>252</sup>

Van deze eigenheid gaat ook een mogelijkheid tot een beter begrip uit, een dichter benaderen van de raadsels die het creatieproces ons voorhoudt, in een wisselwerking tussen creatie van de kunstenaar en die van de cineast. Eigen aan het filantropisch *Japanse Kalligrafie* is haar focus en een houding die ik graag beter zou verwoorden, maar niet anders kan omschrijven dan met de term ‘respect’. Respect voor een cultuur, respect voor een traditie waar de ‘nieuwe orde’ sporen van draagt en tegelijk tegen indruist met haar innovatieve kunst. Weliswaar met een zekere intensiteit, maar zonder brokken te maken, met respect voor het verleden. De beelden verbinden scholing, studie en disciplineren impliciet met de mediterende bonze van de oude orde, terwijl de moderne kalligraaf eerder geconnecteerd is met het ‘wilde kind’, waar de eerste echte acte van de film vandaan kwam. Een groter contrast met *De werkelijkheid van Karel Appel* zal zich niet tonen: Appel, het ultieme ‘wilde kind’, legt daartegenover immers een absolute apotheose van schildersgeweld aan de dag. In een duidelijk geregisseerd scenario en ruim berekende climax participeert de camera haast aan alle actie, schijnbaar opgehitst door Appels eigen barbaarse muziek. In *Lucebert, dichter-schilder* leveren de beelden een bevreemdend effect, wij zijn toeschouwers-voyeurs, binnendringend in tot nog toe verborgen terrein. De zwart-wit beelden hullen de zelfzekere, beheerste schilder in net genoeg schaduw. De schilder lijkt werkelijk geabsorbeerd door het moment, de afstand schilder-toeschouwer is minimaal, de camera lijkt vergeten. Nog ‘voyeuristischer’ betreden we het actieterrein van dezelfde schilder, ditmaal vier jaar later en op verplaatsing in *Een film voor Lucebert*. We blijven gehinderd door obstakels, maar zo dicht als in *Dichter-schilder* benaderen we het werkproces van Lucebert absoluut niet meer. De aandacht is verdeeld – en veelvuldige linken zijn gelegd met *cross cuttings* naar daarbuiten. Binnen zijn we in het ‘fantasmagorische’ *Alechinsky d’après nature*, waar we van overal, lijkt het, de schilder te zien krijgen in zijn eigen worsteling met zijn inspiratie en creatie. De sobere, maar voelbaar aanwezige innerlijke demonen van Dotremont bepalen het intimistische kunstenaarsportret

---

<sup>252</sup> Henri Lemaître, *Beaux-arts et Cinéma* (Parijs: Les éditions du Cerf, 1956), 69.

in *Dotremont les logogrammes*. Het beeld van het met concentratie vervulde gezicht, dat na de vlammen gewoon opnieuw creëert, zindert na.

Ondanks de veelvuldige bijzondere benaderingen zijn er parallellen in de verfilmde spontane creatieprocessen van de besproken kunstenaars. Het niet-weten wat er zich zal manifesteren kan uitmonden in een eindeloos hernemen of de totale verwerping: de cineast gaat er dan ook telkens op een eigen manier mee om. Dit heeft uiteraard ook gevolgen voor het kunnen vasthouden (Vrijman, na talloze herwerkingen) of moeten loslaten (de Heusch voor Alechinsky) van een eventueel voorbereid scenario. Daarnaast waren er in de films talloze relaties te zien die poëzie en creatie kunnen aannemen. Als essentieel komt de materiële manifestatie van het woord naar voor, in de logogrammen van Dotremont of de beeldconstructies die Johan van der Keuken opzet.

De problematiek die de combinatie schilderkunst en film oproept, blijft volharden in films over kunstenaars aan het werk. Het kader van het schilderij en de grenzen van het camerabeeld geven al sinds André Bazin stof tot nadenken. Deze reflectie zet zich door in de camerastandpunten die Johan van der Keuken in *Een film voor Lucebert* aanneemt tijdens het filmen van Lucebert. Het beeld tast haar eigen grenzen en die van de schilderkunst af, door middel van referenties. Cinema en schilderkunst blijven in hun verhouding volgens de Heusch op gelijke voet. De wisselwerking tussen de geanimeerde, verkorte duur van het schilderen en het cinematografische dat al vervat zit in het werk van Alechinsky zelf, illustreert deze gelijkwaardige, op elkaar inwerkende connectie.

Zoals de inleiding al aangaf is de connectie tussen de expressieve schildertechniek en de wil van de regisseur om dit te verfilmen inderdaad niet uit de lucht gegrepen. Het schilderen op glas wordt ook door Vrijman ingezet op sensationele wijze, mede hierdoor de persoonlijkheidscultus rond Appel in stand houdend. Close-ups spelen als een tweede cameratechnisch middel voornamelijk in op de handen en de gelaatsexpressie. Opvallend is het verband met het contemplatiemoment van de schilder, dat zich in elke film toont. Ook de montage wordt voor het merendeel van de films net expliciet tijdens het creatieproces, wat bij Lucebert en Alechinsky leidt tot uiteenlopende kunstige collages. Het scenario vervolgens, haalt voornoemde creativiteit en flexibiliteit in de filmmaker naar boven, maar heeft ook inhoudelijk een sterke etnografische connectie die ik probeerde aan te tonen, zowel bij *Japanse Kalligrafie*, als bij Lucebert, Alechinsky en Dotremont. Deze etnografische interesse zou verbonden zijn aan de bezigheden van de respectievelijke filmmakers, maar hield ook verband met het Cobra-verleden en met een zekere heersende humanistische mentaliteit in de jaren 1960-1970. Om deze tendens uit te drukken bleken de gebruikte beelden- en begrippenkaders erg uiteenlopend.

Als een laatste kritische noot verdient het vervormde kunstenaarsbeeld aandacht. Stereotypen of *topoi*, ontstaan in kunstenaarsbiografieën en biopics, leven op een bepaalde manier ook door in de verfilming van de (levende) kunstenaar aan het werk. Via een losse benadering tot het theoretische kader van Sandra Kisters, gaven de meest opvallende

visuele en tekstueel sturende middelen aan dat filmmaker, entourage (pers) én de kunstenaar de beeldvorming bepalen.

Ondanks deze (theoretische) analyses, terechte vragen naar authenticiteit, inhoudelijke en cameratechnische vergelijkingen.... blijven de films voor mijn gevoel op hun eigen manier overeind. Wat –gelukkig- na herhaaldelijk bekijken van deze films steeds weer blijft fascineren is het feit dat u of ik als toeschouwer, niet- ingewijde of ‘gewone mens’ toegang krijgen tot een unieke belevenis. Via weloverwogen beelden dringen we binnen in wat anders verborgen zou blijven: de hele ‘weg naar’, het totaalproces, kunstenaar inclus, dat voorafgaat aan wat we gebruikelijk enkel vervolledigd zien. Ik denk dat het belangrijk is rekening te houden met een balans: ieder te onderzoeken feit dient te worden getoetst aan haar andere pool: een loutere, subjectieve indruk van de (film)kunst zelf. De magie of sfeer die voor de toeschouwer, gewild of niet, hangt rond de kunstenaar aan het werk.

## 7 Bibliografie

Aagesen, Dorthe. "Egill Jacobsen (1910-1998), Accumulation, 1938." Laatst geraadpleegd op 10 mei 2014, <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/egill-jacobsen-accumulation/>.

Adriaens-Pannier, Anne, red. *Cobra*. Tielt: Lannoo, 2008.

Alechinsky, Pierre. "Calligraphie Japonaise." *Quadrum*, nr. 1 (1956).

Alechinsky, Pierre. *Minutage Calligraphie Japonaise*, n.d., Alechinsky, 6097, Brussel: Archief voor Hedendaagse Kunst in België.

Alechinsky, Pierre. "Toko Shinoda et la calligraphie japonaise." *Les Beaux-arts*, nr 865 (1959): 1.

André, Miguel. *Dossier: Le mouvement Cobra. Un entretien avec Joseph Noiret*, map Christian Dotremont, Brussel: Henri Storckfonds.

Arnheim, Rudolf. "Painting and film." in *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, onder redactie van Angela Dalle Vacche, 151-153. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

Aubenas, Jacqueline. "Films sur l'art ou art du Film?." in *Cobra en Afrique: Luc de Heusch et ses amis*. red. Nysenholc, Adolphe en Luc de Heusch. Brussel: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991.

Aumont, Jacques. "Peinture et cinéma." In *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Parijs: Séguier, 1989.

Aumont, Jacques. "The Face in Close-up." In: Dalle Vacche, *Visual Turn*.

Balázs, Béla. "The close up and The Face of Man." Zoals vermeld in: [Dalle Vacche, *Visual Turn*.]

Bazin, André. "Painting and cinema." In *What Is Cinema? Vol. 1*. Berkeley: University of California Press, 1967, 164-169.

Bazin, André. "Un film Bergsonien: Le Mystère Picasso." In *Qu'est-ce que le cinéma?* Parijs: Éditions du Cerf, 2007: 193-202.

Blokker, Jan. "Kijken op het eerste gezicht." *Algemeen handelsblad*, 10 maart 1967.

Boehm, Gottfried. "The form of the formless: Abstract expressionism and Art informel." In *Action Painting: Jackson Pollock & Gesture in Painting*, onder redactie van Fondation Beyeler. Ostfeldern: Hatje Cantz, 2008.

Bonino, Fabienne. "La singularité de l'approche de l'acte de création dans l'oeuvre de Luc de Heusch." In *Filmer l'acte de création*. red. Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic en Christophe Viart. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Braet, Jan. "De strijd tegen de vooruitgang." *Knack*, 4 mei 1988.

*Brochure colloquium Christian Dotremont, multiple à l'infini*. December 2002, map Dotremont les logogrammes. Brussel : Archief Henri Storckfonds.

Brogowski, Leszek. "Avant-propos. L'acte de creation sous le microscope du cinéma." In : *Filmer l'artiste au travail*, 9.

Chateau, Dominique. "L'acte de création comme problème esthétique," in *Filmer l'acte de création*, onder redactie van Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic en Christophe Viart, 81-90. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Clouzot, Henri-Georges. Zoals vermeld in: [Colpi, «Le mystère Picasso,» 3.]

*Cobra 1948-1951*. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1967.

Colpi, Henri. "Comment est né: Le mystère Picasso." *Cahiers du cinéma*, nr. 4 (1956): 2-9.

Croesse, Marcel. "Entretien avec Pierre Alechinsky." *Clefs pour les arts* (1971): 12.

Dalle Vacche, Angela, red. *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

Darol, Neil. "Le peintre Dotremont possédait une puissance de créativité exceptionnelle." *Nord-Eclair Mouscron*, 23 augustus 1979.

Davay, Paul. "Un très beau portrait d'artiste: Dotremont-les-logogrammes." *Clés pour le spectacle*, nr. 25 (1972): 27.



de Heusch, Luc. "De la difficulté du portrait." In Nysenholc, Adolphe, en Luc de Heusch. *Cobra en Afrique: Luc de Heusch et ses amis*. Brussel: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991.

de Heusch, Luc. *Reeks bewerkte scenario's van Alechinsky d'après nature in vijf versies*, n.d., map Alechinsky d'après nature, Brussel: Fonds Henri Storck.

Döge, Ulrich. *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982)*. Berlin: Brandenburgisches Centrum für Filmforschung, 2005.

Doolaard, C.B. "Van der keuken kijkt te eenzijdig." *Het Parool*, 10 maart 1967.

Dotremont, Christian. *Commentaartekst Calligraphie Japonaise*. s.l., Pierre Alechinsky, Les Films de la Pléiade, 1956.

Dotremont, Christian. "J'écris donc je crée." In *Traces*. Brussel: Jacques Antoine, 1980.

Dotremont, Christian. Zoals vermeld in: [*Catalogustekst tentoonstelling Logogrammes*. November 1971. Persmap Christian Dotremont, Brussel, AHKB.]

Focillon, Henri. 'The cinema and the teaching of the arts.' Zoals vermeld in: [Jacobs, Steven. "Sculpturale cinema: beeldhouwkunst in film 1945-1957." *De Witte Raaf* 160 (2012).]

Fondation Beyeler, red. *Action Painting: Jackson Pollock & Gesture in Painting*. Ostfeldern: Hatje Cantz, 2008.

Fortuin, J.C.A. "Meesterlijke Lucebert-film van Johan van der Keuken. Obsederend samenspel van kleur en vorm." *De Tijd*, 8 maart 1967.

F., R. "Kantstudie." *Phaetetra* (1966): n.p.

Frangne, Pierre-Henry. "Lucebert, temps et adieux (1962, 1966, 1994). Un tombeau cinématographique de Johan van der Keuken." In *Filmer l'artiste au travail*, onder redactie van Gilles Mouëllic en Laurent Le Forestier, 363-378. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Frangne, Pierre-Henry, Mouëllic Gilles en Christophe Viart, red. *Filmer l'acte de création*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Germoz, Alain. "L'appel du Nord de l'homme à la valise." *Pourquoi pas?*, (1982): 173-174.

Hayward, Philip, red. Inleiding tot *Picture this: Media Representations of Visual Art and Artists*. Londen: John Libbey Publishing, 1998.

Hofland, H. J. A. , Kaiser, Franz, en M. J. Jitta. *Karel Appel: werk op papier 1940-2000*. Den Haag: Gemeentemuseum, 2001.

*Interview met de Heusch. Continuité d'un regard*. n.d. Brussel: Henri Storck fonds.

Jacobs, Steven. "Alain Resnais en de naoorlogse documentaire over schilderkunst." *De Witte Raaf* 145 (2010): 19-22.

Jacobs, Steven. *Framing Pictures: film and the visual arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Jacobs, Steven. *Korte teksten voor DVD ART & CINEMA 1*. 2013.

Jacobs, Steven. "Sculpturale cinema: beeldhouwkunst in film 1945-1957." *De Witte raaf* 160 (2012): 13-15.

Junod, Philippe. "L'aventure créatrice." In *Transparance et opacité*, Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1975: 219-290.

Kisters, Alexandra Christina. *Gastles Kunstenaarsbiografieën, in het kader van de lessen Historiografie van de Kunstwetenschappen* (Gent: oktober 2013).

Kisters, Alexandra Christina. "Leven als een kunstenaar: invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars; Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon." Doct. diss., Vrije Universiteit Amsterdam, 2010.

Lalande, Françoise. *Christian Dotremont, inventeur de Cobra*. Brussel: Ancre, 2000.

Lamont, Eva. "A voyage of discovery. De antropoloog in de Amerikaanse documentairemaker Frederick Wiseman." Lic. diss., Katholieke Universiteit Leuven, 2007.

"Le ciné-poème ou poème cinématographique." Laatst geraadpleegd op 17 mei 2014.  
<http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/services-sur-place/actualite-bibliotheque/cine-poeme-poeme-cinemat.html>.

Leiser, Erwin. Zoals vermeld in: ["Der Künstler im Dokumentarfilm," 67.]

Lemaitre, Henri. *Beaux-arts et Cinéma*. Parijs: Les éditions du Cerf, 1956.

Lorda Alaiz, F.M. Zoals vermeld in: [Vinkenoog, *Het verhaal van Appel*, 163.]

“Lucebert-film niet vrij van pathetiek.” *Het Vrije Volk*, 8 maart 1967.

Marijnissen, R. H. “Alechinsky laat zijn hand vrij penselen op het doek.” *De Standaard*, 19 januari 1969.

Miller, Richard. “De Cobra-geste.” In *Cobra*, onder redactie van Anne Adriaens-Pannier. Tielt: Lannoo, 2008.

Moalic, Erwan en Caroline Troin. *Douarnenez - Festival de cinéma*. Douarnenez: Festival de Cinéma de Douarnenez, 2004.

Mouëllic, Gilles en Laurent Le Forestier, red. *Filmer l'artiste au travail*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Mul, Jan. *Volkskrant*. Zoals vermeld in: [Vinkenoog, *Het verhaal van Karel Appel*, 157.]

Nysenholc, Adolphe, en Luc de Heusch. *Cobra en Afrique: Luc de Heusch et ses amis*. Brussel: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991.

Peeters, Jan Marie. *Het bezielde beeld: inleiding in de filmmontage*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

Preszow, Gérard. “Filmer Peindre.” *Visions*, nr. 10 (1983).

Robert, Valentine. “Introduction. Fictions de création: la peinture en abyme et le cinéma en question.” In *Filmer l'artiste au travail*, onder redactie van Mouëllic, Gilles en Laurent Le Forestier. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Seguin, Louis. *La quinzaine littéraire*. In: De Perlinghi, Tatiana. “ Luc de Heusch, cinéaste ou l'ethnologie buissonnière . ” Lic.diss., Vrije Universiteit Brussel, 1988.

Shapiro, David. *Abstract Expressionism: A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Stamm, Karl. “Der Künstler im Dokumentarfilm.” In *Kunst und Künstler im Film*. Onder redactie van Helmut Korte en Johannes Zalten, 63-68. Hamelen: Niemeyer, 1990.

Stiles, Kristine, en Peter Howard Selz, red. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. California: University of California Press, 1996.

Stokvis, Willemijn. *Cobra: de Internationale van experimentele kunstenaars*. Amsterdam: Meulenhoff, 1988.

Stokvis, Willemijn. *Cobra 1948-1951: Terug naar de bronnen van kunst en leven*. Zwolle: Waanders, 2008.

Tegenbosch, Lambert. "Twee meningen over Een film voor Lucebert." *De Volkskrant*, 10 maart 1967.

Terreehorst, Pauline. "Er blaft een hond: een confrontatie tussen het werk van Johan van der Keuken (filmer) en Lucebert (dichter/schilder)." Doct. diss., Universiteit van Amsterdam, 1987.

Thys, Marianne en Jean-Louis Comolli. *Beelden van de wereld: 100 films van de Cinématèque de la Communauté Française de Belgique*. Brussel: Editions Yellow now, 2011.

van der Keuken, Johan. *Aventures d'un regard . Films, photos. Textes*. Parijs: Cahiers du cinéma, 1998.

van der Keuken, Johan. "Beste Lucebert: openingswoord bij een expositie van Lucebert, Rotterdam, Juni 1985." In *Bewogen Beelden: films, foto's, teksten uit de wereld van een kleine zelfstandige*. Breda: De Geus, 2001.

van der Keuken, Johan. *Brochure NV Goede Film Exploitatie presenteert 'Een film voor Lucebert' – Bulletin*, archief Johan van der Keuken stuk 16.8. Amsterdam: Eye bibliotheek.

van der Keuken, Johan. Zoals vermeld in: [Daney, Serge. "Temps et adieux." *Cahiers du cinéma* 289, (1977): 57.]

van Houts, Cathérine. *Karel Appel: de biografie*. Amsterdam: Contact, 2000.

Van Straten, Hans. "Karel appel vecht met zijn muziek niet anders dan met zijn verf," *Het vrije volk*, 3 mei 1963.

Viatte, Germain. *Peinture-cinéma-peintur. Catalogue d'exposition*. Parijs : Hazan, 1989.

Vinkenoog, Simon. *Het verhaal van Karel Appel; een proeve van waarneming*. Utrecht: A.W. Bruna en zoon, 1963.

Vrijman, Jan. *De werkelijkheid van Karel Appel*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1962.

Wallagh, Constant. "Johan van der Keuken ging naast Lucebert staan." *Algemeen Dagblad*, 10 maart 1967.

## 7.1 Films

*Alechinsky, d'après nature*. Onder regie van Luc de Heusch. 1970.

Scenario: Luc de Heusch

Camera: Denys Clairval

Montage: Nicole Bergmans

Muziek: Michel Portal, Jean-Pierre Drouet en Barre Philips.

kleur / 19'

*Calligraphie Japonaise*. Onder regie van Pierre Alechinsky. 1956.

Scenario: Pierre Alechinsky

Camera: Francis Haar

Montage: Jean Cleinge

Muziek: André Souris

Stem: Omer Grawet

ZW / 16'

*De werkelijkheid van Karel Appel*. Onder regie van Jan Vrijman. 1962.

Scenario: Jan Vrijman

Camera: Eduard van der Enden

Montage: Ytzen Brusse

Muziek: Karel Appel, Dizzy Gillespie

kleur / 14'

*Dotremont les logogrammes*. Onder regie van Luc de Heusch. 1972.

Scenario: Pierre Alechinsky

Regie: Baudouin Mussche

Camera: Michel Baudour

Montage: Pierre Joassin

Muziek: Maurice Gilbert

Stem: Christian Dotremont

kleur / 14'

*Lucebert, Dichter-Schilder.* Onder regie van Johan van der Keuken. 1962.

Scenario: Johan van der Keuken

Camera: Johan van der Keuken

Montage: Johan van der Keuken

Gedichten: Lucebert

ZW/ 12'

*Een film voor Lucebert.* Onder regie van Johan van der Keuken. 1966.

Scenario: Johan van der Keuken

Camera: Johan van der Keuken

Montage: Johan van der Keuken

Muziek: Willem Breuker

Mixage: Peter Vink

Gedichten: Lucebert

kleur / 21'

## 8 Bijlagen

| MINUTAGE                             |                          |                                                                                                                            | Alechinsky 43.04.99 |        | Musique Texte |       |
|--------------------------------------|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|--------|---------------|-------|
| CALLIGRAPHIE JAPONAISE               |                          |                                                                                                                            |                     |        |               |       |
| ALECHINSKY                           |                          |                                                                                                                            |                     |        |               |       |
| Pano                                 | générique: 6 plans de 5" | ...30"                                                                                                                     |                     |        |               |       |
| <u>I/introduction</u>                |                          |                                                                                                                            |                     |        |               |       |
| 1                                    | G.P.                     | rideaux-enseigne de boutique calligraphie + masque de Nô.                                                                  | ...6"3              | 38"    |               |       |
| 2                                    | P.M.                     | idem. passage 2 personnages rideaux agités par le vent                                                                     | ...8"4              | 17"6   | 14"6          |       |
| 3                                    | P.M.                     | autre boutique, autre rideaux 1 type entre                                                                                 | ...2"23             | 7      | 17"6          |       |
| 4                                    | P.M.                     | intérieur boutique. type entre repris de face. rideaux calligraphiés à c/t jour, ds le fond rue avec passage. vent agité.  | ...5"22             | 5"22   |               |       |
| 5                                    | Pano                     | de G. à D. départ rue pleine d'enseignes. arrivée sur longue lanterne se balançant lentement + détail enseigne calligr.    | ...18"19            | 20"8"  | 10"8"         |       |
| 6                                    | P.E.                     | drapeaux du Kabuki. départ d'un train de G à D.                                                                            | ...6"16             | 20"8"  | 17"14         |       |
| 7                                    | P.E.                     | place publique. types accroupis et lisant.                                                                                 | ...4"16             | 30"3"  |               |       |
| 8                                    | G.P.                     | détail. 2 types lisant sur banc.                                                                                           | ...3"16             |        | 8"4"          |       |
| 9                                    | G.P.                     | lanterne et enseigne de boutique.                                                                                          | ...2"16             | 1"20   | 12"20         |       |
| 10                                   | P.E.                     | rue + grosse lanterne. types marchant de dos. effet: en amorce, ouverture progressive d'un parasol couvrant toute l'image. | ...7"22             | 6"2    |               |       |
| Attention: ajouter 6 images au début |                          |                                                                                                                            |                     |        |               |       |
| II                                   | P.M.                     | parasol de face. une jeune fille le relève et part vers la droite.                                                         | ...8"8"             | 14"15" | 38"15"        |       |
| 12                                   | Pano                     | de G à D. départ plongée sur parc, arbres, feuillages, arrivée sur enfant dessinant cercle ds du sable.                    | ...23"10            |        |               |       |
| 13                                   | P.E.                     | l'enfant dessine une tête ds le cercle. ds le fond passage d'écoliers. parc et pagodes.                                    | ...6"15             | 2"15   | 4"15          | 10"15 |
| 14                                   | G.P.                     | l'enfant termine son dessin et brusquement le brouille avec ses mains.                                                     | ...10"4             | 7"6"   | 3"4           |       |
| <u>à l'école</u>                     |                          |                                                                                                                            |                     |        |               |       |
| 15                                   | P.M.                     | explosion d'enfants courant face à la camera                                                                               | ...1"7              | 8"15"  |               |       |
| 16                                   | P.E.                     | idem. de dos, s'éloignant.                                                                                                 | ...2"18             | 9"15"  |               |       |

Bijlage I/1: Pierre Alechinsky, *Minutage Calligraphie Japonaise*, n.d., nr. 6097, documentatiemap Alechinsky, Brussel : Archief voor Hedendaagse kunst in België.

(2)

un image d'éncre

17 P.E. Jeu.enfants se lancent sur un poteau,lutte,le poteau s'abaisse les enfants se dispersent ...9"19

19 P.E. vue plongée.dispersion.(extérieur) ...3"22

19 P.Am. le professeur face trace un signe dans l'espace (classe) ...6"9

20 P.E. la classe:face.enfants suivent les gestes du prof avec le bras ...II"6

21 P.E. idem de dos,ds le fond le prof dirige les geste ...3"4

22 P.E. la classe:face,suite du P.E.20 tous les bras s'abaissent. ...2"17

23 P.Am. le prof parle aux élèves face puis se tourne au tableau et trace un signe à l'encre ...14"2

24 P.E. la classe:de face,les enfants écrivent. ...9"7

25 P.Am le prof trace 2 ème partie du signe..I5"5 (fin du P.Am 23)

26 G.P. la main d'une petite fille achève de tracer les deux signes,elle pose son pinceau ds l'encrier,à côté du papier - *Faisant l'ami*

~~3/le bonze ( calligraphe traditionnel )~~

27 G.P. main <sup>d'adulte</sup> qui sort un pinceau de l'encrier..I0"2 et trace 1er signe d'une calligr.

28 P.M. plongée.le bonze penché sur grande...I8"19 feuille trace avec aisance grande calligraphie faisant suite au signe

29 G.P. main reprenant encre.suiteG.P.27 ...2"2

30 P.M. plongée suite du P.M.28 ...7"6

31 Flash idéogramme extrait de la call. ...1"17

32 P.M. plongée:suite et fin du P.M.28 le bonze se redresse. ...9"5

33 P.E. profil:le jardin du temple / recueillement ...I"18

34 P.E. face.recueillement du bonze,il enlève ses lunettes et les pose à côté de lui. ...I0"17

35 G.P. tête du bonze ...3"4

36 X Flash la calligraphie seule ...4"2

37 G.P. détail:calligraphie,encrier quelques fleurs,fond de jardin ...4"II

1"10

8"9

12"7

29"12

6

8"2

58"2

52"2

10 14"11

14"19

33"2

33

6"7 4"11

4"10 6"

11"16

17"23

+ 6"7

Photocopie AACB

Fotocopie AHKB



4/Mme Chikka Morita ( calligraphe traditionnelle)

- 38 P.E. couloir.aufond,femme arrangeant des fleurs ...2<sup>h</sup>23
- 39 G.P. mains arrangeant des fleurs ...7<sup>h</sup>22
- 40 P.M. fleurs et calligraphies disposées ds alcove(Tokonoma) ...3<sup>h</sup>20
- 41 BuE. suite du P.E.38.la femme achève l'arrangement,se lève et part. en amorce Mme Morita entre de dos dans le couloir et se dirige ds le fond ...16<sup>h</sup>11
- 42 P.M. ds le mvt.entrée face Mme Morita ds...11" la chambre,elle s'incline devant le Tokonoma. Mvt de camera.de G à D
- 43 P.M. elle se lève et va s'agenouiller (profil)à côté d'un papier et trace quelques signes - dsle fond tokonoma ...22"2
- 44 P.M. plongée face.Mme Morita continue de...15"6 tracer sa calligraphie
- 45 G.P. idem,suite,détail main et papier ...8"22
- 46 Pano de H en B étude détail calligraph. ...8"10
- 47 G.P. reprise du G.P.45.jusqu'à la fin du...12"20 du travail.mvt pano de B en H.
- 48 Pano De H en B sur l'ensemble de la call...18"1 puis enchainé ds le mvt sur pano détail de la fin
- 49 Pano de D.à G départ sur Mme Morita refer-...23"11 mant porte glissière(soji)se redresse et part par le = couloir qu'au début. arrivée pano sur couloir vu extérieur de la maison - aperçue l'architecture

5/Nakano ( calligraphe traditionnel)

- 50 P.M. rideaux soulevés par le vent ... 5"2 mvt emple.
- 51 P.E le vieux Nakano,ds sa chambre écrit une lettre sur un rouleau ... 5"19
- 52 P.M. idem de face ... 4"8
- 53 G.P. plongée par dessus son épaule il termine la lettre.mvt de la tête vers la droite. ...7 "
- 54 Pano de G à D détail de la fin de la lettre.enchainé ds le mvt pano de D à G sur toute la longueur du rouleau ... 21"4
- 55 Pano de B en H.départ sur suite du G.P.... 22"1
53. tête du vieux regardant la lettre qu'il dépose doucement.Passage le long de la fenêtre,arrivée sur calligraphie accrochée sur le mur au dessus.mvt lent.

10"21

49"9

12"2  
10

5"5  
5"

49"14

73"11

7

5"20  
23"2

23"11

52"10

23"3  
17"3

6  
15"4

43"5

43"5

6097

|                                      |      |                                                                                                                                                                                  |          |                |
|--------------------------------------|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|----------------|
| 6/ <del>transitions</del> transition |      |                                                                                                                                                                                  |          |                |
| 56                                   | Pano | de H en B, extérieur d'une maison calligraphie sur bois au dessus d'une fenêtre, descente le long de la façade, arrivée sur grosse pierre avec signe gravé. <i>mvt lent</i> .    | ...I7"2  | 21"5           |
| 57                                   | G.P. | détail d'une inscription gravée sur pierre                                                                                                                                       | ...4"3   |                |
| 58                                   | G.P. | tronc d'arbre, écorce évoquant des signes cursifs                                                                                                                                | ...2"7   |                |
| 59                                   | G.P. | détail arbre mort avec petite plante comme un idéogramme.                                                                                                                        | ...3"3   | 15"3           |
| 60                                   | Pano | de G à D. départ sur signe gravé dans une vieille planche, arrivée sur morceau vermoulu et troué.                                                                                | ...7"17  |                |
| 62                                   | Pano | de B en H, départ: série de poteaux de bois plantés en terre, arrivée sur planchette avec inscriptions calligraphiques.                                                          | ...12"20 | 10"20<br>14"17 |
| 62                                   | P.M. | détail des planchettes                                                                                                                                                           | ...3"21  |                |
| 63                                   | P.E. | drapeaux du Kabuki flottant au vent ( c/t plongée ) ( <i>dramatique</i> )                                                                                                        | ...8"19  | 15"19          |
| 7/ achat du pinceau, boutique        |      |                                                                                                                                                                                  |          |                |
| 64                                   | P.E. | en amorce: départ d'un camion avec signes sur carrosserie, découverte d'une rue avec boutique de pinceaux. arrivée Eguchi qui s'arrête et regarde la vitrine.                    | ...9"22  | 2"22           |
| 65                                   | P.M. | en amorce: Eguchi de dos. vitrine vue de l'extérieur. <u>reflet du camion qui part.</u>                                                                                          | ...5"2   | 12"23          |
| 66                                   | G.P. | détail vitrine, pinceaux traditionnels.                                                                                                                                          | ...4"23  |                |
| 67                                   | P.E. | en amorce: enseigne de la boutique (gros pinceau). rue en perspective, Eguchi quitte la vitrine et entre ds la boutique de D à G                                                 | ...3"2   | 19"20          |
| 68                                   | P.M. | intérieur boutique: entrée d'Eguchi face, saluant. Le vendeur (de dos en amorce) salue et remet un encrier. Eguchi le prend et l'ouvre.                                          | ...I6"18 |                |
| 69                                   | P.M. | contre champ. Eguchi dos referme l'encrier, le rend au vendeur, choisit un gros pinceau dont il éprouve la pointe                                                                | ...I7"18 | 17"18          |
| 70                                   | G.P. | étagère de pinceaux.                                                                                                                                                             | ...2"3   |                |
| 71                                   | Pano | de D à G. Eguchi, pinceau en main, achève de payer, s'éloigne en saluant plusieurs fois; il sort et repasse en saluant devant la vitrine. Le vendeur en amorce répond aus saluts | ...20"49 |                |
| 72                                   | P.M. | détail vitrine intérieur, ds le fond rue. avec passage de quelques vélos. <i>calme</i>                                                                                           | ...4"7   |                |

(5)

8/Atelier d'Eguchi ( calligraphe moderne )

- 73 G.P. Flash d'une call.d'Eguchi ...3"15  
grosse tache noire sur le mur
- 74 Pano de G à D intérieur de l'atelier ...29"20  
départ sur la porte, entrée d'Eguchi  
il ote son veston, se dirige au centre  
de l'atelier et contemple le désordre.  
malaise.
- 75 Pano de H en B Eguchi debout face ...16"5  
s'accroupi devant grand papier  
fait quelques gestes avec pinceau  
sans encre, hésitation.
- 76 G.P. tête Eguchi ...4"2
- 77 P.M. suite du pano 75. Eguchi prend ...23"5  
son pinceau et se lance ds le  
travail. énergie
- 78 G.P. détail Eguchi se redressant, plongée ...5"11  
découverte de la call. terminée, ses  
deux pieds maintienne la feuille.
- 79 Flash oeuvre calligraphique ...4"18
- 80 G.P. détail fenêtre atelier avec petite ...5"6  
calligraphie séchant au vent. / Fin 2e bob

(3) Coupure

9/Atelier Shiryu Morita (calligraphe Moderne)

- 81 P.E. à l'avant plan: Morita prépare l'encre. II"22  
il se lève et va la verser dans le  
fond de l'atelier - ds un grand encrier
- 82 G.P. détail de face: Morita verse l'encre.. I8"18  
puis dispose quelques pinceaux  
ligotés ensemble.
- 83 P.M. Morita, penché en avant face se ...3"2  
concentre en regardant fixement  
devant lui.
- ~~84 G.P. tête de Morita, expression tendue~~ ...11"17
- 84 P.E. ~~suite et fin du plan~~ Morita ...19"7  
execute son oeuvre et se redresse  
avant de poser la dernière tache
- 85 G.P. tête de Morita , expression tendue ...1"17
- 86 P.E. suite et fin du plan 84. ...2"20
- (87) travelling rapide sur grande tache jusqu' ...35"10  
au détail. enchainé ds le mvt avec  
pano de G à D d'une oeuvre néo-  
classique de Gakiu Osawa.
- 88 G.P. arbre se découpant sur le ciel ...3"10  
comme de l'encre sur le papier.

40"20

10

11

18"20

10"19"1

10

10"2

38"16

11"22

26"6

4"10

8

8"

6"21

30"20

19"10

16"

16"

.../...

6097

SUITE



(16)

9"6

- 10/ Atelier Madame Shinoda (calligraphe moderne)
- 89 P.E. ciel et vol de quelques pigeons ...5"20  
en amorce:branche de sapin. *calme.*
- 90 G.P. tête de Mme Shinoda,rêveuse -on ...4"15  
devine mvt d'éventail.
- 91 P.am. Mme shinoda assise,agitant lente- ...7"  
ment son éventail
- 92 G.P. ombres d'un saule pleureur s' ...4"49  
agitant sur une palissade.mvts  
~~amples~~ de noirs et blancs.
- 93 Pano de B en H départ sur gestes pro- ...20"12  
jettant les premières lignes noires  
sur le papier blanc.execution com-  
plète de la 1ère partie de l'oeuvre  
arrivée sur Shinoda déposant son  
pinceau sur la table.
- 94 G.P. ~~fixe~~ porte pinceau devant call. ...2"4
- 95 P.am. Mme Shinoda dos,décroche un pinceau..16"18  
se retourne et se penche vers la table  
pour préparer nouvelle encre.
- 96 G.PI détail de sa main frottant doucement.6"  
l'encre sur l'encrier
- 97 P.M. le papier reçoit une 2ème série ...15"5  
de signes.
- 98 G.P. dos Shinoda avec ceinture ~~Mornée~~ ...5"43  
d'une calligraphie.Elle se retourne  
ses mains montrent un autre pinceau
- 99 G.P. Flash.tronc d'arbre.rapport d'image..2"14  
avec le plan suivant.
- 100 Pano de G à D départ sur trait d'encre ...8"4  
ressemblant à l'arbre.Arrivée sur  
papier blanc recevant les dernières  
touches
- 101 Pano de B en H Mme Shinoda imprime un ...15"16  
cachet ds le papier,sa signature.  
Départ sur impression,arrivée sur  
fragment de la call(fixe de 6")
- 102 P.E même que P.E89:ciel et branche de ...8"18  
sapin,envol beaucoup plus nombreux  
de pigeons.

11"15

75"13

22"10

29"20

72"

3"4

19"16

56

fermeture  
noir  
chainé

carton FIN: 5"4

FIN:

Total: 16'21"19i.



LUCEBERT, DICHTER- SCHILDER. Een film Van Joan van der Keuken.  
Toelichting.

In tegenstelling tot de film sur l'art in de meer traditionele zin, waarin gedemonstreerd, toegelicht en verklaard wordt, is "Lucebert, Dichter- Schilder" zonder vooropgezet plan, zonder vaststaand programma en zonder didactische bedoelingen tot stand gekomen. De film is een poging om de persoonlijkheid en de creatieve instelling van de kunstenaar Lucebert in een dosering van ritmen te achterhalen.

De vorm, die de film zou moeten hebben, ontstond in een aantal gesprekken met Lucebert; bepaalde fragmenten en wendingen en details ontstonden nog tijdens de opnamen en zelfs gedurende de montage en mixage. Het ene verschijnsel bracht vaak een volgend verschijnsel met zich mee. Een dergelijke aanpak was nodig, om het beweeglijke, spontane en geheel programmaloze werken van Lucebert te benaderen; de film is niet vervaardigd vanuit een bestaande kennis of een bestaand oordeel- de kennis van zaken kwam voort uit de film zelf.

Deze dingen kwamen bij het vervaardigen van de film vast te staan:

- x Een belangrijk thema van de film zou moeten zijn het menselijk en dierlijk gezicht, de ~~t~~magische en koddige smoeftjes die zijn schilderijen en tekeningen vullen. De kunstenaar stelde zich voor, een soort maskerade op te voeren.
- x Er zou niet getracht worden, iets te verklaren omtrent het mechanisme van de creatie- een vruchteloze poging. (Lucebert is van mening, dat hij met overwegingen van kritische en kunsthistorische aard niet te maken heeft. Voor hem is het schilderen of gedicht de directe neerslag van een toestand- niet de verwezenlijking van een project. Een verklaring of beschrijving van deze toestand werkt slechts beperkend; de bedoeling was, deze toestand zelf in de film op te roepen.)
- x In Luceberts werk is steeds aanwezig de wisselwerking tussen een alledaagse lichamelijke menselijkheid en een onomschreven prehistorische ruimte. Er werd besloten de film te realiseren als een ruimte die zich met menselijke elementen vult.
- x Wij achtten ons ontslagen van biografische vermeldingen en een situering van de figuur van Lucebert in de hedendaagse kunst; deze vermeldingen zouden uitgesproken buiten de creatieve toestand waarin de kunstenaar verkeert liggen. Biografische elementen werden alleen gebruikt in zoverre als zij visuele betijen zijn van zijn aanwezigheid nu.

De film bestaat uit vier delen, die alle hun vorm danken aan de gedachte aan een zich vullende ruimte:

- I) De lege ruimte van het schildersatelier, die geleidelijk tot leven komt met de wezentjes uit de schilderijen.
- II) Een "collage in de tijd", een uit kranteknipsels, foto's, handschriften, oudere tekeningen en krabbels, dichtbundels en tijdschriftenpagina's samengesteld pamflet, waarin de persoonlijkheid, het leven en de werkwijze van Lucebert naar voren komen.
- III) Het werk. Een ontwikkeling vanuit de chaotische materie tot aan het menselijk gezicht; van abstracte grafische details (waaruit zich aarzelend levende wezens losmaken) tot kindermaskerade en komische, wrede en vertederende gezichten uit de actualiteit van kranten en tijdschriften.
- IV) De ruimte. Een oerwereld. Een visie op het leven.

Belangrijk in de film is het gebruik van herhaalde, associatieve geluidsmotieven.

De film wordt begeleid door vier gedichten, die een onlosmakelijk deel van de gehele compositie zijn. De gedichten werden door Lucebert zelf gelezen. De tekst ervan volgt, benevens een voorhandende Duitse vertaling. Van één gedicht, een uit woordbrokken en -verbasteringen samengesteld klankvers, is vertaling niet mogelijk.

Lucebert, het onderwerp van deze film, werd in 1924 in Amsterdam geboren. Hij was een van de belangrijkste figuren in de poëzie die na de oorlog in Nederland ontstond. Hij was medewerker van de tijdschriften Reflex en Braak en maakte deel uit van de internationale beweging COBRA. Hij publiceerde de dichtbundels: Apocrief, Triangel in de Jungke, De Amsterdamse School, Van de Afgrond en de Luchtmens, Alfabel, Amulet, Val voor Vliegengod. In Duitsland verscheen een boek: Lucebert, Gedichte und Zeichnungen. Verder publiceerde hij een serie litho's en gedichten: Lithlogie.

Lucebert heeft een zeer grote productie van Schilderijen, tekeningen, gouaches, etsenetsen en litho's. Hoewel pas in latere tijd bekend als schilder, heeft hij zich altijd al zowel als dichter als beeldend geuit. In 1962 ontving hij de schilderkunstprijs van Carrara en een van de Marzottoprijzen.

Joan van der Keuken, in 1938 te Amsterdam geboren, publiceerde de fotoboeken: wij zijn I7 (1955), Achter Glas (1956), Paris Mortel (1963). Hij studeerde film in Parijs van 1956 tot 1958, was filmedewerker van een Nederlands weekblad en vervaardigde zeven korte films. De film Lucebert, Dichter- Schilder maakt deel uit van een serie van vier films over Nederlandse kunstenaars. Joan van der Keuken is als fotograaf en als cineast werkzaam.

Aan de RAAD voor de KUNST, afd. FILM  
Ministerie O.K. & W.  
Nieuwe Uitleg 1  
DEN HAAG

Amsterdam, 20 april 1965.

Mijne heren,

betr.: filmaanvraag LUCEBERT

Met grote teleurstelling heb ik dezer dagen van de heer Van der Molen van het Min. van O.K. & W. telefonisch kennis mogen nemen van de afwijzing door uw Raad, door mij een kleurenfilm te laten vervaardigen over de dichter/schilder LUCEBERT. Naar de redenen van deze afwijzing kan ik slechts gissen.

Met klem wil ik uw College niettemin verzoeken mijn aanvraag nogmaals in overweging te nemen, daar wellicht de hiernavolgende argumenten alsnog een wijziging van uw standpunt mogelijk maken.

De film LUCEBERT is namelijk voor mij geen toevallig project, maar de consequentie van een ontwikkelingsgang in mijn werk, zoals moge blijken uit bijgaande biografische gegevens. Immers, reeds eind 1963 - bij de vertoning van mijn zwart/wit film over LUCEBERT - heeft de heer Dr. J. Hulsker mij gestimuleerd in de richting van een kleurenfilm over LUCEBERT en als gevolg daarvan heb ik in 1964 het Min. van O.K. & W. in een brief aan de heer Van der Molen verzocht dit onderwerp voor zover mogelijk te "reserveren". Tevens zal voor u - na lezing daarvan - blijken, dat ik mij op een intensieve en gerichte manier inzet voor het filmmaken in de ruimste zin.

Ter staving moge dienen, dat ik b.v. met een film als EVEN STILTE in 1960 ben begonnen en in 1962 met een proefsubsidie van f 5.000,-- daaraan verder kon werken. Eind 1963 volgde daarop een aanvulling van f 2.500,-- en de film ging in 1965 in première. Gaarne wil ik uw aandacht vestigen op het feit, dat eveneens in dat tijdbestek door mij 8 films werden vervaardigd voor de V.P.R.O.-TV. Steeds produceerde ik deze door mijzelf uitgekozen onderwerpen als films en niet als TV-programma's.

Daar ik - zover het de gesubsidieerde films EEN ZONDAG en EVEN STILTE betreft - steeds gewerkt heb met uiterst bescheiden middelen, zou ik het betreuren, indien mijn LUCEBERT-project uitsluitend zou worden beoordeeld aan de hand daarvan met buitensluiting van mijn vele andere films.

Alhoewel ik mag veronderstellen, dat mijn werk bij de Leden van de Raad in grote lijnen bekend is uit eigen waarneming via de TV of door publicaties daarover in de filmvakpers, zou ik u toch gaarne in het licht van het voorgaande die films willen tonen, die bijdragen tot een juist beeld van mijn ontwikkelingsgang.

Op advies van filmcollega's heb ik enkele wijzigingen in het scenario aangebracht, die echter de oorspronkelijke begroting in tact laten. Het eindcijfer is in zoverre gewijzigd, dat de post honorarium LUCEBERT, als stelpost separaat dient te worden gezien.

Het zou mij bijzonder verheugen, indien u met mij van mening zou kunnen zijn, dat - gezien een zekere lijn, die toch uit mijn werk spreekt - het LUCEBERT-project binnen het raam van mijn artistieke en vaktechnische mogelijkheden is komen te liggen.

Inmiddels teken ik, met gevoelens van de meeste hoogachting,

Joan van der Keuken



- 1962 LUCEBERT, DICHTER/SCHILDER, film van 16 min.  
TV-uitzending 14 september 1962.  
Voorts vertoond op Festival Experimentele film Knokke 1963,  
In dat zelfde jaar Bezige Bij-voorstelling - Amsterdam en  
Museum Bochum - Duitsland. In 1964 in de musea te Den Bosch,  
Heerlen, Utrecht, Rotterdam en het Festival te Mannheim.  
Dit jaar vertoning voor de Amsterdamse Filmliga en de  
Salon Indien te Leiden.
- 1963 DE OUDE DAME, korte speelfilm van 23 min., naar een door mij  
bewerkt verhaal van Remco Campert.  
TV-uitzending 6 april 1963.  
Voorts vertoond bij de Amsterdamse Filmliga 1965.
- 1964 INDISCHE JONGEN, film van 40 min., naar een scenario van  
Remco Campert, die het probleem behandelt van de repatrianten.  
TV-uitzending 30 maart 1964.
- BLIND KIND, film van 28 min., die de waarnemings- en  
motorische problematiek van de blinde mens behandelt.  
TV-uitzending 30 oktober 1964, herhaling 4 juli 1965.  
Voorts vertoond 1964 via Tele-Curaçao en in 1965 voor  
de Amsterdamse Filmliga en de Salon Indien te Leiden.  
Bekroond met de W.A. Jacobs-prijs ad f 1.000,--, voor  
het eerst uitgereikt voor deze film in 1965 door het  
Hoofdbestuur van de Nederlandse Blindenbond.
- 1965 BEPPIE, film van 38 min. over het leven van een Amsterdams  
meisje en haar sociale achtergronden.  
TV-uitzending 4 april 1965.  
Voorts vertoond voor de Amsterdamse Filmliga en de Salon  
Indien te Leiden.

Het camerawerk, de montage en de conceptie van al deze films waren  
van mijzelf, evenals de productie. Voor de producties DE OUDE DAME,  
BEPPIE en INDISCHE JONGEN was ik door regie-werkzaamheden genoodzaakt  
het camerawerk door derden te laten uitvoeren.

Uit het bovenstaande moge blijken, dat mijn gerichtheid de laatste  
jaren geheel op het vlak van FILM-expressie is komen te liggen.



### toelichting

Door mijn geëngageerdheid met verschillende aspecten van onze samenleving kom ik in mijn films steeds op bepaalde thema's terug. Enkele wil ik gaarne aanstippen: de tijdervaring, het contrast tussen stilstand en beweging, menselijke deerniswekkendheid, sociale gedetermineerdheid, het verbroken contact tussen mensen en de hun omringende wereld, het herstellen van de relatie mens - ding, daarom in sommige films de aanwezigheid van bruut-materiaal, van dode dingen; als laatste noem ik de waarneming van een ons ontsnappende werkelijkheid.

Juist dit was hoofdthema in mijn film BLIND KIND en speelde buitendien mee in mijn films over kunstenaars. Vanzelfsprekend is het een onderdeel in mijn aanpak van LUCEBERT, die het vluchtige karakter van de hedendaagse werkelijkheid in zijn werk betrapt en fixeert.

In het algemeen gaat het er mij in film meer om, een toestand te scheppen, dan om een actie te tonen of een anecdoten te vertellen. De mijns inziens daarvoor noodzakelijke vrije constructie behoeft geen nadere toelichting, daar deze immers door mijn films voldoende duidelijk is geworden.

Een 35 mm. kleurenfilm over de dichter/schilder LUCEBERT vloeit mede voort uit de beperkingen, die de voor de TV vervaardigde 16 mm. zwart/wit film met zich meebrengt.

Immers, ruimtelijke en coloristische aspecten van LUCEBERT's werk moesten in de eerste film buiten beschouwing blijven. Het accent kwam daardoor te liggen op zijn grafische werk en op zijn dichterschap.

LUCEBERT kan niet alleen worden beschouwd als de belangrijkste dichter van de generatie '50 en wellicht als de belangrijkste dichter van na de oorlog, doch ook in de nationale en internationale schilderkunst neemt hij een eminente positie in. Zijn roem op dit gebied is evenwel van recenter datum. Hij ontving één der Marsotto-prijzen, de prijs van de stad Carrara en een prijs op de Biennale te Venetië.

Terwijl in de zwart/wit film ik mij beperk tot het scheppingsproces zelf, stel ik mij voor in de kleurenfilm de sociale geëngageerdheid, die in dat scheppingsproces spreekt, te belichten. Het zal een poging worden om de houding van LUCEBERT in de actualiteit te benaderen. De curieuze versmelting van oerelmenten met elementen uit deze dagelijkse actualiteit vinden wij bij hem terug in de voortdurende aanwezigheid van het menselijke gezicht, niet in een klassieke pose, maar in beweging, in wording en ontbinding: een wezen, dat zich juist heeft losgemaakt uit de chaos en alweer op weg is naar een nieuwe chaos, ook dat wat krantenfotografen ons in een honderste seconde hebben onthuld en ontmaskerd. Duivels, heidens en barbaars, maar tevens een vrolijke woeste karikatuur van onze tijd.

Minstens zo belangrijk is voor zijn werk een reeks dualiteiten: humor-menselijke compassie, oorlog-vrede, paganisme-religie, agressiviteit-lyriek, engagement-afzondering; dualiteiten, die de basis vormen voor de opzet van de film.

Zomin als ik LUCEBERT zelf - kampioen van de vrije expressie - ~~het~~ aan de banden van een nauwsluitend scenario kan leggen, is het mij ook niet mogelijk een tot in details uitgewerkt scenario aan u voor te leggen. Wel echter de schetsen van de algemene constructie en de basis-ideeën.

## scenario

1. De film vindt zijn thematische en biografische start in de Amsterdamse Jordaan, waar LUCEBERT zijn jeugd doorbracht. Deze achtergrond interesseert ons om twee redenen: de exuberante humor, de beweeglijkheid van het leven in die stadswijk; het Jordaanoproer, dat de tienjarige voor het eerst confronteerde met een hevig politiek gebeuren; In dit eerste deel zou ik een portret willen schilderen van het volksleven, de kroegen, de feesten, de straten, de kermis. Dit alles lawaaiig en vrolijk in kleur opgenomen. Daartegenover een stuk journaalfilm van het Jordaanoproer.

- 11 wijziging: In afwijking van de oorspronkelijke opzet zullen de journaalfragmenten een minder belangrijke rol spelen, dan wel een daarvoor in de plaats komende nieuw te maken inscenering met duidelijk sprekende symbolische beelden, één en ander met gebruikmaking van mimische uitdrukkingsmogelijkheden en toepassing van kleur.

Als voorbeeld moge dienen een protesterende menigte uit journaalopnamen, vervangen door één persoon, die fysiek dezelfde gevoelswaarden en spanningen tot uitdrukking brengt. Het zal niet zozeer de totaliteit zijn (de massa) dan wel een close-up benadering van dat ene individu.

Overal waar sprake is van journaalopnamen in den vervolge, zal deze wijziging als hiervoor bedoeld, doorgevoerd worden.

En tussen deze twee facetten van zijn jeugd - facetten waarin de hele tweeledigheid van onze film besloten ligt - situeren wij de figuur LUCEBERT.

2. Vanuit de dramatiek van het Jordaanoproer trekken wij de lijn door, via diverse documenten, naar het voorspel van de oorlog, de oorlog en de ontwikkelingen daarna, met daarbij als commentaar van LUCEBERT: bij al dit verzet is er één ding veranderd: de mensen demonstreren thans niet meer alleen voor hun directe eigenbelang, maar ook om aan een idee, een inzicht uitdrukking te geven gaan zij de straat op. Hier ligt een te volgen ontwikkeling van de film.

Wij laten de ontwikkeling van de kunstenaar zien in verband met deze betrokkenheid bij de gebeurtenissen in de wereld (ten overvloede: een niet-ideologische betrokkenheid). Wij zullen die werken en fragmenten van werken presenteren, die uitdrukking geven aan LUCEBERT's houding ten opzichte van de geschiedenis van zijn tijd. Bijvoorbeeld: een serie schilderijen voorstellende: gevangenen, die LUCEBERT vorig jaar maakte als reactie op de feiten van het Auschwitzproces te Frankfurt. (En deze schilderijen vinden wat hun vorm betreft weer hun oorsprong in een schilderij van een gevangen Chicago-gangster uit 1960).

Het vrolijke element wordt uitgebouwd in huiselijke scenes, waarin ook de kinderen van LUCEBERT een rol spelen. Verder straatscenes, typische dingen van deze tijd op satirische wijze behandeld: reclames, jukeboxen, TV-comics en verdere nummers uit de heden-daagse inventaris worden opgevoerd.

Aan de huiselijke scenes zou ik graag een showfilmachtig cachet geven, om de valse pretentie van "natuurlijkheid", die dit soort scenes aankleeft te elimineren.



3. Er volgt een kort gedeelte, waarin een verband wordt gelegd tussen de verf, de kleur en de aard van de emoties, die zij uitdrukt of bespeelt.  
De gevangenen, waarvan eerder sprake was, in bruin en grijs.  
De kermisklanten en feestgangers in alle kleuren van de regenboog.  
Wij zullen heen en weer springen tussen een objectief beeld van het schilderij en een microscopische blik op de verf, gestolde emotie, waar het uit bestaat.

4. De twee thema's van de film: het volkse humoristische en de menselijke geëngageerdheid worden samengevat in een sequence, waarin het maken van twee schilderijen op de voet gevolgd wordt. Een tweeluik: het laatste oordeel.  
In het hemelse, waar de feestgangers de vrolijke boel voortzetten en in het helse wordt de vergelijking voortgezet; de cirkel sluit zich.  
Het is de bedoeling de camera lange tijd op een vast punt voor het doek te monteren, zodat in de gecomprimeerde vorm de totstandkoming van de schilderijen gevolgd kan worden.  
Maar het groeien gaat met horten en stoten: soms filmen wij beeld voor beeld, dan weer filmen wij enkele streken, die op het doek gezet worden, de schilder is aan het werk en dan is hij er weer niet, soms wordt een bepaalde staat van het schilderij secondenlang bekeken, soms groeit het in ijlt tempo verder. Maar altijd is de camera onbewegelijk, is de schaal dezelfde.

Dit slotgedeelte zal het karakter dragen van exact document over de schilderwijze van LUCEBERT, maar het zal ook alle mogelijkheden van dramatiek in zich hebben door een selectie in de tijd.

De film zal begeleid worden door gedichten, maar om het geëngageerde karakter van bepaalde delen kracht bij te zetten, zullen er ook commentaren van LUCEBERT zijn, geschreven naar aanleiding van het door mij gefilmde materiaal.  
In de begroting wordt rekening gehouden met de onmiddellijke vertaling van de teksten in de belangrijkste talen. Wij zullen de teksten zo behandelen, dat ze in alle talen door LUCEBERT zelf gelezen kunnen worden, want deze authenticiteit is onmisbaar.  
In onze werkwijze zal een accent bij het spreken van gering belang moeten zijn. Van groot belang is het, dat de taalbarrières in het begin al genomen worden, zodat er de mogelijkheid ligt van een internationaal belangwekkend stuk documentatie van een van onze grootste dichters en schilders.

# Kostenbegroting "Een film voor Isaacbert"

Johan van der Keuken, 1 november 1965.

Lengte film 540 meter, materiaalverbruik 1x5.

## BEELD/ Laboratorium.

|                                                       |          |
|-------------------------------------------------------|----------|
| 2700 meter kleur negatief à 2.30                      | 6.210    |
| 2700 meter negatief ontwikkelen à 0.50                | 1.350    |
| 2700 meter werkkopie à 1.50                           | 4.050    |
| 540 meter nulkopie à 2.-                              | 1.080    |
| eerste gekorrigeerde kopie, 540 meter à 1.40          | 756      |
| verval                                                | 265      |
| rechten stockmateriaal Jordaanoproer, 15 meter à 50.- | 750      |
| opzoekkosten                                          | 20       |
| duplicaat negatief (verbruik 1x3), 45 meter           | 45       |
| werkkopie zwart-wit                                   | 20       |
| zwartfilm, leaders e.d.                               | 50       |
| titels                                                | 150      |
| vlociers                                              | 350      |
| negatief namonteren, 36 uur à 9.-                     | 324      |
| projecties                                            | 150      |
|                                                       | <hr/>    |
|                                                       | f 15.570 |

## GELUID.

|                                                   |         |
|---------------------------------------------------|---------|
| uur taperecorder, 15 dagen à 25.-                 | 375     |
| tape                                              | 125     |
| overschrijven op perfo, 5 uur à 50.-              | 250     |
| perfotapeverbruik, montage/ mixbanden, 2700 meter | 540     |
| mixage, 13 uur à 60.-                             | 780     |
| geluidsnegatief                                   | 550     |
|                                                   | <hr/>   |
|                                                   | f 2.620 |

## MUZIEK.

|                   |         |
|-------------------|---------|
| compositie        | 1.200   |
| honorarium musici | 600     |
| transport musici  | 150     |
| opnamestudio.     | 200     |
|                   | <hr/>   |
|                   | f 2.150 |

# MONTAGE.

|                                                                             |                |
|-----------------------------------------------------------------------------|----------------|
| snijkamer, 25 dagen à 35.-                                                  | 875            |
| technische assistentie bij aanleggen mixbanden, geluidsmontage, (10 dagen). | 810            |
|                                                                             | <u>f 1.685</u> |

# OPNAMEN.

|                                             |                |
|---------------------------------------------|----------------|
| camera-huur, 25 dagen à 40.-                | 1.000          |
| dolly, 8 dagen à 20.-                       | 160            |
| lampen, kabels, verder toebehoren           | 200            |
| vervoer                                     | 1.750          |
| assistentie, 15 dagen à 70.-                | 1.050          |
| séjours, 15 dagen 3 personen à 10.-         | 450            |
| 10 dagen 2 personen à 10.-                  | 200            |
| 10 dagen 2 personen à 30.-                  | 600            |
| onkosten, fooien, representatie, fotokosten | 500            |
|                                             | <u>f 5.910</u> |

# ANDERE KOSTEN.

|                                                                                                |                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| honorarium voor regie, ontwerp, camera, montage, productie                                     | 7.500           |
| vergoeding Lasebert voor deelneming scenario, teksten, gedichten, werkzaamheden opnamen, tijd, | 3.500           |
| vertaling gedichten en commentaren in vier talen                                               | 1.400           |
| verzekering FPI                                                                                | 420             |
| onvoorzien                                                                                     | 500             |
|                                                                                                | <u>f 13.320</u> |

TOTAAL FIIM: f 41.255.-

Er wordt rekening gehouden met de mogelijkheid dat voor bepaalde opnamen nog een cameraman moet worden aangetrokken. Het bedrag voor deze eventueel op te voeren post, 5 dagen à f 125 = f 625, blijft buiten de begroting.



# LUCEBERT.

I Ik tracht op poëtische wijze

leegte

↓  
gestalte

~~24  $\frac{1}{2}$~~

II Biografisch. + kinderen aan het tekenen.  
werk vrouw en kinderen. etsen (Simon)  
+ oude tekeningen.

+ tekeningdij

goudes  
etsen 2 min

~~III~~

klomgearchten  
structuur (CU)

↓  
gestalten

↓  
smoelen.

tot op CU masker  
klomgedichten.  
verdwijnen.

vergelijkingen  
smoelen

4

evt klomgedicht  
van langzaam naar  
snel.  
foto's van ruimtevaarders

~~IV~~

2

maskerade

VI

Vuur

tenig naar leegte  
2

1 in de papil zittende

2 lillith

3 er is aller.

4 er is een mooie roode draad

5 bij geelicht

6 bij geelicht

7. Ik traecht op poëtische wijze

8. Ik ben het spook

9 bij versen van langzaam naar zelf

10 der schoonheid van een meisje

714004  
Wim Smits

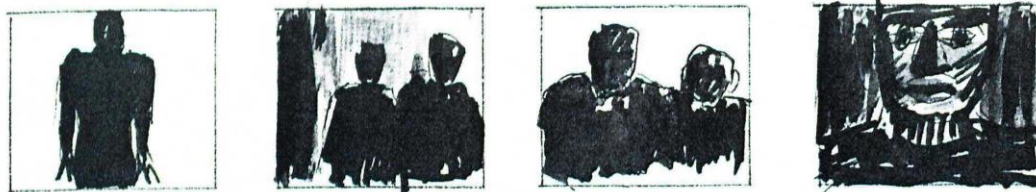
- lucy best
- 1 in de papil zittende <sup>2x</sup> (2e keer)
  2. liddith
  3. de schoonheid van een meisje
  - 4 en is alles in de wereld
  - 5 en is een mooie rode draad gebroken in de ochtend  
(3e keer)
  - 6 de braaktalen code der distantie pop verzen
  7. de poëzie de poëmaom de statton
  - 8 Ik tracht op poëtische wijze
  9. Ik ben het spook  
(3x) laatste waarschijnlijk best (maar niet zeker)
  - 10 pop verzen - van langzaam naar snel



kinderen tekenend  
 etsen (zuren)  
 smaken (foto's)  
 maskers maken  
 maskerade  
 stenen  
 water  
 vuur  
 diertjes  
 lucht

Schetsen Een film voor Lucebert - 7<sup>de</sup> K  
(Origineel in kleur bij 7<sup>de</sup> K)

Er is een grote norse neger in mij opgestaan. "Werkelijkheid"

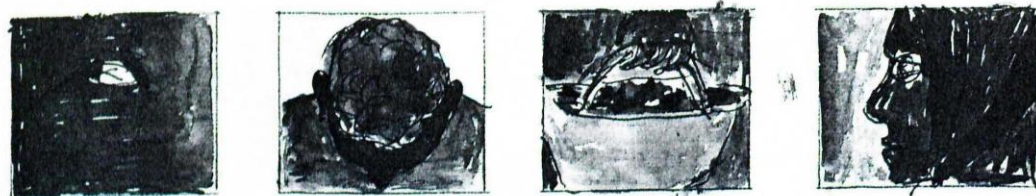


Eerst stilstaande figuren, zonder van kleur, tegen effen

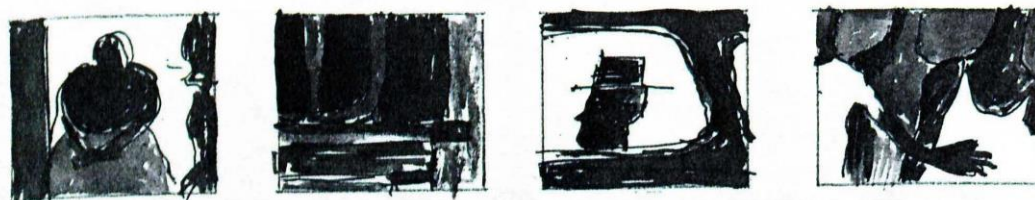


(journaal).

lichte of donkere achtergrond. Kijken in de camera-lens.



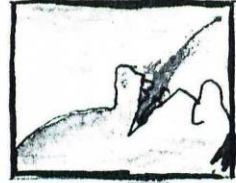
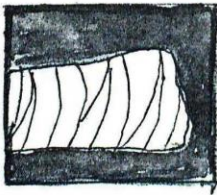
Dan levendige, zeer kleurrijke, snelle en warme beel-



den na afloop van het gedicht.



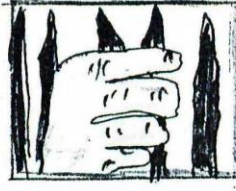
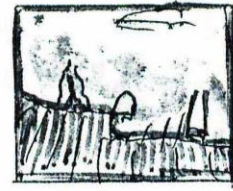
Onderdrukking en strijd.    Oorlog.



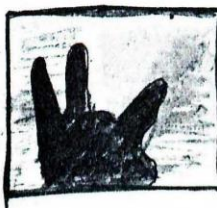
Losse symbolische beelden, grijze en bruine en vuilgroene



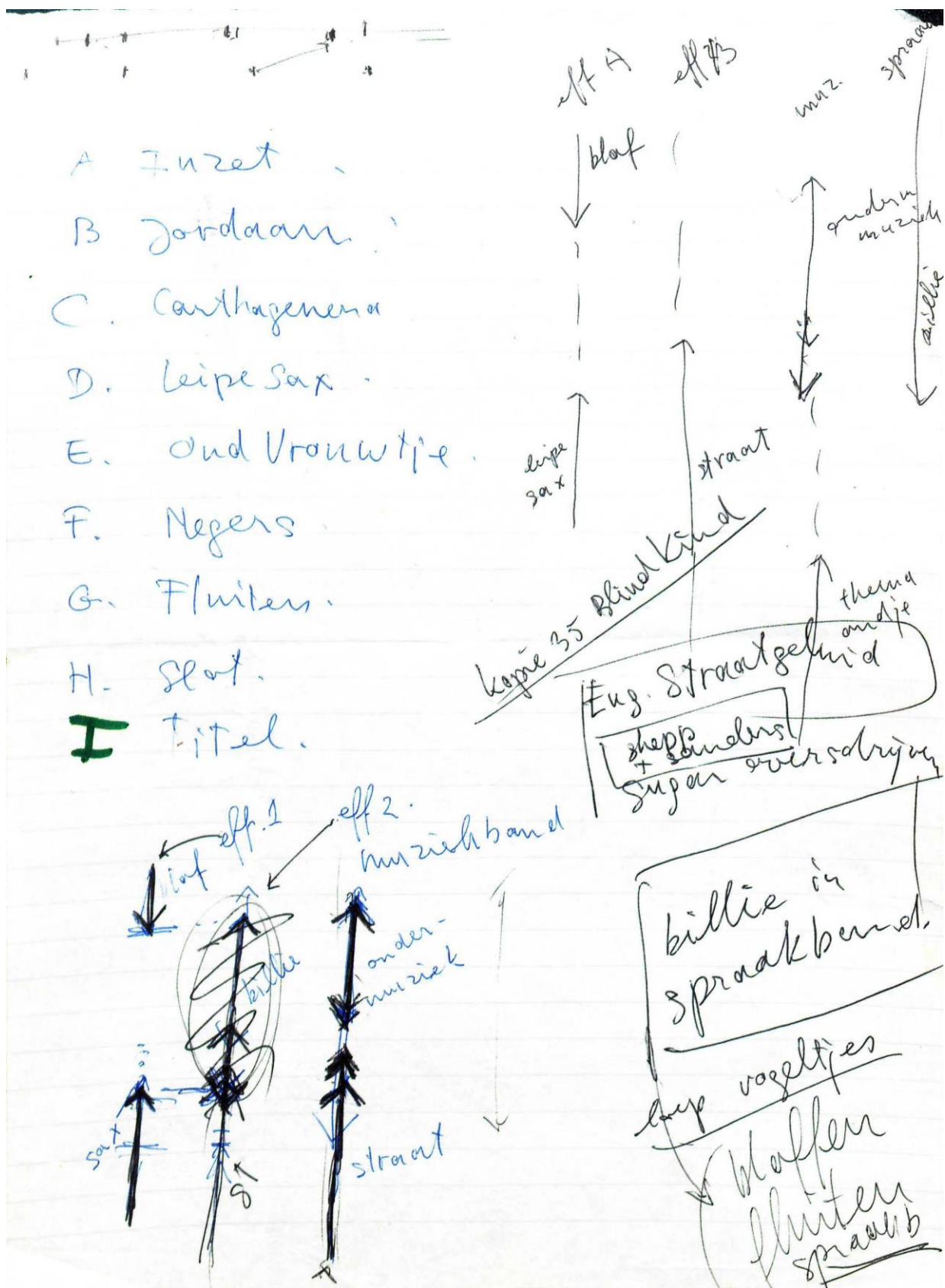
kleurdominant. Alles in Close up, gestileerd en enigszins



zins Theatraal vergroot. Deze serie wordt gestart door een (echt)



beeld van het Jordaanoproer, dat direct overgaat in dit  
soort beelden.



Bijlage VI/1: Johan van der Keuken, *mixage rapport Een film voor Lucebert*, archief Johan van der Keuken stuk 16.6, Amsterdam: Eye Bibliotheek.



## 1

№ 268

FILM: LUCEDERI

ROL: I

COMPLEX:

DATUM: .....

LENGTE:

(Handtekening)

## 2

№ 268

DATUM: .....

ROL: 1

COMPLEX:

LENGTE:

(Handtekening)



# MIXAGE-RAPPORT CINETONE STUDIO'S

BEELD en GELUID

Nº 270

PRODUCTIE: \_\_\_\_\_

DATUM: \_\_\_\_\_

FILM: \_\_\_\_\_

ROL: \_\_\_\_\_

COMPLEX: \_\_\_\_\_

LENGTE: \_\_\_\_\_

| Meter | SPRAAK               | MUZIEK               | BAND 2          | BAND 3        | BAND 4     | GRAMOFOON/TAPE    | Opmerkingen |
|-------|----------------------|----------------------|-----------------|---------------|------------|-------------------|-------------|
|       | Beeld 3              | Dialog. Commentaar 4 | Muziek 2        | Effecten 1 6. | Effecten 2 | Effecten 3 Muziek |             |
| 19    |                      | Muziek               | EFF             |               |            |                   |             |
| 65    | blaf                 |                      |                 |               |            |                   |             |
| 70    | uit 72               |                      | kreukels        |               |            |                   |             |
| 154   |                      | Marsmuziek           | uit ↓           |               |            |                   |             |
| 201   |                      | uit                  | Marsmuziek      |               |            |                   |             |
| 213   | stem                 |                      | ← zacht worden  |               |            |                   |             |
| 249   |                      | NB                   | verandering muz |               |            |                   |             |
| 287   | uit ↓ (snel weg)     | Muziek opfaden       | uit             |               |            |                   |             |
| 292   |                      |                      | stratet         |               |            |                   |             |
| 298   |                      |                      | uit             |               |            |                   |             |
| 351   |                      |                      |                 |               |            |                   |             |
| 391   | fluiten              |                      |                 |               |            |                   |             |
| 415   |                      | uit                  |                 |               |            |                   |             |
| 417   |                      |                      | sync EFF        | (hard)        |            |                   |             |
| 441   |                      |                      |                 |               |            |                   |             |
| 452   |                      |                      |                 |               |            |                   |             |
| 519   | uit                  |                      |                 |               |            |                   |             |
| 530   | hygen etc            |                      |                 |               |            |                   |             |
| 537   |                      |                      | uit             |               |            |                   |             |
| 541   | Mars (moet zacht NB) |                      |                 |               |            |                   |             |
| 600   |                      |                      | EFFECT          |               |            |                   |             |
| 619   |                      |                      | uit             |               |            |                   |             |
| 630   |                      |                      | stem            |               |            |                   |             |
| 639   |                      |                      | uit             |               |            |                   |             |
| 651   |                      |                      | ← SYNC EFF      |               |            |                   |             |
| 653   |                      |                      | stem            |               |            |                   |             |
| 665   |                      |                      | uit             |               |            |                   |             |
| 683   | muziek hard s.v.p    |                      | oeh en ah.      |               |            |                   |             |
| 694   | alleen zachter       |                      | uit             |               |            |                   |             |
| 695   | BEKKENS (hard)       |                      | oeh en ah.      |               |            |                   |             |
| 734   |                      |                      | uit             |               |            |                   |             |
| 737   |                      |                      | oeh en ah.      |               |            |                   |             |
| 749   | uit                  |                      | Spaanse muziek  |               |            |                   |             |
| 764   |                      |                      | uit             |               |            |                   |             |
| 792   |                      | SLOT                 | blaf            |               |            |                   |             |
| 797   | Blaf                 | MUZ.                 |                 |               |            |                   |             |

(Handtekening)

~~Un film de Luc de Heusch~~

ALECHINSKY D'APRÈS NATURE

20 minutes - Eastmancolor - 35 mm -

~~La Belgique présente~~

~~ALECHINSKY D'APRÈS NATURE~~

~~une copro-~~

*Copro* duction belgo-française ( Luc de Heusch et Albina-Productions ), avec le concours du Ministère de la Culture.

Réalisation : Luc de Heusch  
Images : Dony Clairval  
Montage : Nicolo Berckmans  
Musique : Michel Portal  
Jean-Pierre Drouot  
Barro Phillips  
avec la voix de Claude Rich

SYNOPSIS -

Pierre Alechinsky est l'un des peintres les plus importants de sa génération. Le film que lui consacre l'auteur de " Magritte ou la leçon de choses " n'est ni une anthologie, ni un catalogue déraisonné, il rend compte d'une " expérience intérieure ".

Regard complice jeté sur le travail et sur les fantasmes d'un homme pour qui le dessin est devenu une écriture, dont la main découvre une sorte d'alphabet, contourne les choses, leur donne un nom au fil de l'encre et de l'eau. Des signes surgis de la nuit du langage, idéogrammes d'une langue imaginaire, imaginante.

Ils s'organisent, s'agitent, composent une sorte de bande dessinée, ininterrompue.

.../...



Un voyage au Japon en 1955 fut décisif, le peintre y découvre la calligraphie traditionnelle. Il se fixe à Paris. Seul dans l'atelier, le peintre est un prisonnier volontaire, il couvre les parois de sa cellule.

Un bref dessin animé, réalisé par Alechinsky, introduit quelques tableaux importants.

Alechinsky musicien.

Alechinsky récolteur d'objets privilégiés, dotés de charges affectives ( magiques ? ), cartes postales trouvées au marché aux puces, images en dérive, battant de l'aile; Alechinsky intervient à nouveau, il les surcharge, les anime. Le monstre qui hante le tableau intitulé Central Park prend corps.

Le peintre jette quelques taches sur une feuille de papier posée devant lui, tandis qu'un Gilles de Blanche surgit. Les danseurs rituels du Carnaval envahissent la mémoire. Le projet balayé par un jet d'eau, est brusquement en péril, mais l'oeuvre définitive, savamment préparée, naît de ce déluge.

*Traduction Ting  
Hugo clava  
5 -*

PRE - GÉNÉRIQUE -

IMAGE

SON

- |              |                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                       |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|              | Un cercle ( soleil vide ) sur<br>fond de papier Japon<br>auquel succèdent, en coupe nette                                                                                                                                                           | flûte ténue                                                                                                           |
| <i>1 - 4</i> | des cercles groupés, très élémentai-<br>res ( remarques marginales d'un ta-<br>bleau de la série Astres et désastres )                                                                                                                              | <i>1 trav. ariés à partir du TGP<br/>ou du soleil vide <del>pour pas</del> latéral<br/>2 - 3 : groupe de 4 notes.</i> |
| <i>v 5-8</i> | <del>4 bis</del> : quatre <del>roues</del> <sup>roues</sup> <del>de</del> <sup>de</sup> <del>son</del> <sup>de</sup> <del>noir</del> <sup>et blanc</sup> <del>de</del> <sup>de</sup> <del>roues</del> <sup>s'enchâment</sup>                        |                                                                                                                       |
| <i>12</i>    | <i>9</i> <sup>une</sup> La roue colorée du même <del>tableau</del><br>d'abord fixe, se met lentement<br>en mouvement, tourbillonne sur<br>son axe ( effet banc titre, <del>tableau</del><br>appartenant à la série <del>astres et désastres</del> ) | idem plus texte ( Joyce Mansour )<br>" Le cerveau dans sa cage se croit<br>lion - lebellule                           |
| <i>An</i>    | <i>10</i> Enchaîné dans le mouvement tour-<br>billonnant sur une autre roue co-<br>lorée de la même série. Celle-ci,<br>à l'inverse de la précédente ra-<br>lentit progressivement, lentement<br>jusqu'à l'arrêt.                                   | Machine<br>Comment peut-on dormir une heure<br>avant la grande nuit dernière<br>L'immense nuit du cri éternel "       |
| <i>An</i>    | <i>11- 14</i><br>quatre autres roues colorées<br>enchaînent assez rapidement;<br>la dernière demeure quelques<br>secondes en plan fixe.                                                                                                             | ( musique seule )                                                                                                     |

Première séquence : Dans l'atelier -

- - - - -

15 - Gros plan d'un cercle argenté posé  
sur un porte-pinceau japonais rouge

Le générique s'inscrit ( en rouge ? )  
sur le papier d'argent

Celui-ci est brusquement arraché ( légers bruits avec grandes  
par une main invisible après les zones de silence )  
premiers titres; le texte continue  
à s'inscrire sur une encre noire  
que le papier d'argent vient de  
dévoiler. Cette encre, enfin, est  
troublée par un pinceau.

La caméra, face au peintre, que l'on  
ne découvrira qu'à la fin de ce très  
long plan - séquence, continu et mou-  
vant, suit le pinceau en gros plan le  
long d'une table basse, <sup>se déplaçant</sup> ~~tracant un gra-~~  
~~phique~~ sur une feuille de papier blanc,  
entourée de pelures d'oranges, minutieu-  
sement découpées en forme de spirale.

La caméra recule légèrement au cours  
du mouvement, de manière à cadrer  
l'ensemble de la feuille ou elle se  
fixe le temps que durera le dessin  
( une minute trente maximum ).

L'on s'efforcera de suivre la main  
dans ses divers parcours vers le pot  
d'encre, noire.

12 ~~Plan d'ensemble de l'atelier, la main se penche de l'écran.~~  
~~Lorsque le dessin noir et blanc est~~  
~~terminé, la caméra recule, découvrant~~  
~~sur la même table un second dessin, noir et blanc~~  
~~coloré cette fois et qui achève de~~  
~~sécher.~~

*Large le dessin noir et blanc  
et termin, la caméra recule,  
découvrant sur la même table  
un second dessin, coloré, qui  
achève de sécher, par un ventila-*

I6  
( 2e caméré )

( d'abord en plongée )

Elan ra proche V. Alechinsky

termine le dessin ~~ix~~ ; l'on

découvre sur la table un second  
dessin , coloré cette fois , séchant  
sous ~~le~~ ventilateur qui l'agite .

Alechinsky ~~se redresse~~ se re-  
dresse , saisit le dessin noir et  
blanc qu'il vient d'achever et se  
dirige vers le chevalet ; la caméra  
se redresse et le suit ~~xxxxxxx~~ ( pano  
<sup>à l'ère</sup> puis travelling zoom <sup>sur le plan américain</sup> )

Sur la toile , une encre centrale  
r présentant un Gilles de Binche ,

~~Unxxxxxxx~~ épinglé entouré  
d'un espace vide occupé <sup>seulement</sup> ~~seulement~~ par  
un dessin coloré . Alechinsky , après

quelques secondes d'hésitation épingle

le dessin <sup>qu'il tient en main</sup> ~~qu'il tient en main~~ ~~sur le bord~~

~~de la toile le dessin qu'il vient~~

d'exécuter sur le pourtour de la toile

A la fin du plan , Alechinsky est cadré

en buste Alechinsky sort du champ , la caméra reste

" Pierre Alechinsky est

l'inventeur d'une écriture - dessin qui

s'écrit sans rien décrire , dans la liberté

absolue de la main gauche "

( début de la main )

La même scène se voit en plan général ,  
la caméra se trouvant au <sup>sur le plan américain</sup> niveau supérieur  
de l'atelier .

~~commentaire :~~  
( huit )

Plan 16 bis

Caméra fixe  
sur le tableau

I6 bis La ~~même~~ même scène vue en plan général , la caméra se trouvant au niveau supérieur de l'atelier . Alechinsky , soucieux , regarde l'effet du dessin ~~maximaliste~~ . La caméra le quitte , panoramiquant vers la droite , explorant l'atelier ~~ouvert~~ dont les murs sont couverts de toiles (~~xathmospheèxxxxx~~ et d'ancres .

Début Musique)

~~Le jeu de la main gauche ?~~  
commentaire

Pierre Alechinsky est l'inventeur d'une écriture- dessin qui s'écrit sans rien décrire , dans la liberté absolue de la main gauche

Il est agité par un ventilateur.  
 Alechinsky rapproche le ventilateur  
 du premier dessin en le surélevant  
 légèrement (sur deux verres).

14 bis Il saisit le dessin coloré et va le <sup>non le tableau d'une rose</sup> ~~fixer au mur à côté d'autres dessins~~ <sup>sur le tableau du chariot</sup>  
 colorés qui entourent un vaste espace  
 blanc. La caméra le suit pendant ce  
 mouvement. Elle se rapproche du vi-  
 sage du peintre, sans s'y attarder,  
 puis panoramique sur les dessins é-  
 piqués au mur, s'arrêtant sur une  
 tache d'encre noire, dépourvue de  
 tout contexte, qui se trouve là  
 comme par hasard. l'ensemble du tableau

#### Commentaire :

Pierre Alechinsky est l'in-  
 venteur d'une écriture-  
 dessin, qui s'écrit sans  
 rien décrire, dans la li-  
 berté absolue de la main  
 gauche.

(début de la musique)

#### Deuxième séquence : Première échappée ( une question d'écriture )

A

17 - Sur le <sup>un</sup> fond blanc d'un papier appa-  
 raissent brusquement une série de  
 signes élémentaires, extraits de la  
 grande litho Under the Volcano.  
 Trois autres séries de signes em-  
 plissent l'espace blanc par vagues  
 successives.  
 Dans un cinquième temps, l'ensemble  
 des signes liés apparaissent, complé-  
 tant la litho.  
 Brusque travelling avant sur une  
 tache noire.

(Musique 7, suite)

Une écriture ouverte,  
 en perpétuel état d'inachè-  
 vement, dont le tracé ne  
 se réfère à aucun langage  
 parlé, à aucun tracé jamais  
 vu.  
 Idéogrammes d'une langue  
 imaginaire, ou simplement  
 inconnue, dont la constitu-  
 tion exige un labeur acharné  
 sous une apparence de jeu.  
 Signes venus de la nuit du  
 langage.  
 Pierre de rosette pour grands  
 muets.

*An* *Al* - Litho " Ce que j'en dis " ( Musique )

Plan rapproché de la bulle s'échappant d'un personnage où l'on lit distinctement " Moi, ce que j'en dis, c'est pour votre bien " ( écriture à la ronde )

Travelling arrière brusque sur  
cadrage B,

puis pano sur cadrage C :

plan rapproché de la seconde bulle { réponse d'un petit personnage écrasé : " On dit ça " }.

An 19<sup>a</sup>) Plan rapproché d'un détail de l'affiche "Décoctions Chavée".

L'écran est découpé en deux rectangles; sur la partie droite, on lit " Trop de destins se réalisent à un prix forfaitaire " *3.4.1*

A<sub>2</sub> 20 - Autre " idéotrace " : manuscrit  
de Butor, dont les caractères  
dactylographiés sont recouverts  
par un dessin noir sur fond <sup>blanc</sup> bistré.

**A<sub>2</sub>** 21 - Idem, autre dessin de la même série,  
caractères machine à écrire rouges  
sous le tracé

*Aa* 22 - Idem, sous le dessin, des chiffres écrits à la main, à l'encre bleue.

*An* 13 - Dessin d'une femme à tête de lion  
dont la tête est pleine de chiffres.

( Musique )

( fin de la musique)

(voix de notaire, lisant  
un testament, bientôt mélan-  
gée à une voix de femme faisant  
des additions.)

idem

*idem*

idem

[illegible]

~~b) etat ligant~~

b) etat rat

c) etat min

schell wie ob Bala liant.  
1/2 1 meter de netuine 1

11

( 27

( 27

28 août de ~~jeu~~ <sup>jeu</sup> fantaisie  
jeu de ~~jeu~~ <sup>jeu</sup> adhésifs

*An* 24 - Dessin d'un personnage accoudé  
faisant ses comptes idem

*An* 25 - Dessin d'un personnage dormant  
de la bouche duquel s'échappe une  
bulle ( écriture du 18 è s. ) idem  
" compte des gabelles pour l'année  
1711 ".

*balayage*  
*Arrestation*  
*+ une de fens*

*An* 26 à 29 -  
Succession de quatre feuilles de  
comptes de gabelle perfectionnés idem  
par Alechinsky avec  
~~enchaîner les~~ quatre taches de  
couleur. ~~en les superposant~~  
( Les ~~démarches~~ du comptable )

*original de la liasse :*  
*" Les diamants du comptable "*

*An* 30 - Testament du 18 è s., recouvert  
d'une tête de mort, *Pano demandat*  
Travelling arrière à partir de  
ce détail. la tête comble de *clips*  
*enlaine*.

( La voix de femme s'arrête  
*ou en fait une*  
et la voix du notaire devient  
plus présente ) *lissant un balais*

*An* 31 - Autre état dessiné du testament. idem

*( pans demandat pour une signature )*  
31 bis - Troisième état : pans demandat de signature à la tête de mort

*An* 32 - Troisième état du testament : idem  
*Demi avec tête de mort et*  
*pans de l'inscription* " rendre

*l'âme " : voyant un personnage qui*  
*travaille avec ses*  
*lèvres* tire la langue. : " A mi ? "  
*puis humil. avec lat de l'oreille*

*An* 33 à 40 -  
Succession de trois dessins ex-  
traits de l'album " Les Tireurs de  
langue " idem  
( texte de Amos Kenan ).

*La voix du notaire fond*  
*progressivement (rump)*



## Troisième séquence : Atelier ( suite )

31 - Dans l'atelier d'Alechinsky :  
plan d'ensemble. *moyen*

Pierre quitte le mur où se trouvent  
épinglées l'ensemble des dessins ap-  
partenant à l'oeuvre en cours d'é-  
laboration, et se dirige <sup>à l'encre</sup> vers le  
comptoir où il saisit une bouteille  
d'encre : la caméra s'approche de  
lui.

Le travelling continue tandis qu'il  
sort du champ.

On aperçoit à présent sur le mur  
derrière le comptoir l'affiche du  
festival du film expérimental de  
Knokke, entourée de grands dessins  
noir et blanc ( <sup>Télévisé</sup> sources d'informa-  
tions ), découpés, comme l'affiche,  
à la façon de bandes dessinées.

Alechinsky passe <sup>brusquement</sup> devant  
la caméra, tenant dans une main  
la bouteille d'encre, dans l'autre  
un gros pinceau.

Il sort du champ, tandis que la  
caméra poursuit sa progression vers  
l'affiche, devant laquelle elle  
s'immobilise ( cadrage rapproché A )

( Bruits, ~~reprise de la~~  
~~musique~~ )

Commentaire provisoire :

" Le dessin est la clé des  
champs de cette écriture  
ayant perdu sa langue.

Elle n'existe plus que pour  
découper la pensée selon son  
propre plaisir, selon les  
lois qu'elle s'est données ".

*Reprise de la*  
( Musique )

32 à 34 -

Deux états de ~~XXXX~~ couleurs du  
même cadrage se succèdent en coupe  
nette ( <sup>films</sup> réalisés dans l'atelier à  
la suite du plan précédent )

( suite de la musique )

Troisième séquence : seconde échappée

- 41xxx (Une partie de ~~cinéma de dessin animé~~ ~~(Simulation de dessin animé)~~) suite de la musique
- 1) Brière simulation de dessin animé "Le Bal du rat mort" ~~Reprise de la musique (je ne pense pas)~~
- 41 à 45 } Série de bonshommes changeant (dessins noir et blanc) (commentaire)
- 47 ~~Txxxxxxx~~ Trois états de ~~xxxxxxx~~ couleurs du sédrage (partie supérieure droite) de l'affiche du film expérimental de Knokke.
- 46 à 48 } - Cerfs volants : Trois oiseaux tourbillonnants (remarques marginales colorées)
- 49 à 51 55 } Txxxxxxx "Cérif" Serpent et volcan (~~Ténériffe~~) ; dessins noirs et blancs
- Acryly 56 à 58 } Trois états de couleurs de la partie supérieure droite de l'affiche du festival de Knokke. Le ~~xxxxx~~ dernier état est noir et blanc comme si la couleur s'effaçait.

commentaire : "Signes mobiles, prêts à ressurgir ailleurs, transférés, ou à se dissoudre dans le néant". Alerte du monde, tensions fugaces de la nuit

<sup>59x</sup> La Brière dessinée autour du tableau :  
Lxxxxxxx Peintures acryliques ~~tota~~

Le dernier état est noir  
et blanc, comme si la couleur  
s'effaçait.

quatrième séquence : dernière échappée :  
Une question de cinéma, de mémoire et de mort -

An

59 -

Dessin noir et blanc du même  
thème ( espèce de personnage -  
grue) dans la bande dessinée  
qui entoure le tableau La Jeune  
fille et la mort ( New-York )

( La ) musique se transforme  
en une espèce d'imitation  
de la bande sonore d'un  
cartoons

la

60 à 70 -

Simulation d'un dessin animé par  
succession très rapide des dessins  
composant les remarques marginales  
du même tableau.

Commentaire provisoire :  
" Signes mobiles, prêts à  
ressurgir ailleurs, trans-  
formés, ou à se dissoudre  
dans le néant ".

An

71 -

Le dernier dessin, figurant avec  
un autre, dans un cadrage plus  
large ( angle inférieur droit du  
tableau ).

" Absents du monde, témoins  
fugaces de la mort ".

Pano vers le dessin voisin  
puis travelling arrière brusque  
découvrant le tableau coloré cen-  
tral La Jeune fille et la mort  
autour duquel les dessins noir  
et blanc vus précédemment vien-  
nent s'inscrire.

Ceci est la première présentation  
d'une peinture acrylique,

.../...

( Fin du thème, ~~musical cartoons~~  
changement musical dramatique )

avec remarques marginales,  
~~semblable à celle que le peintre~~  
~~réalisera tout au long de l'action~~  
~~directe, qui reprendra bientôt.~~

72 - Un fragment du tableau, sans les  
 remarques marginales : travelling  
 avant sur les orbites du personnage  
 de gauche.

72 ~~73~~ - Plan rapproché des yeux du person-  
 nage central du tableau  
Fibre Maternelle.

74 ~~à 81~~ - 73 à 80  
 Série très brève de dessins  
 ( remarques marginales du même  
 tableau )  
 Même Impression de <sup>bande dominée</sup> dessin animé  
 qu'aux plans 36 à 47 <sup>cette fois</sup>

81 ~~82~~ - Brève vision fragmentaire du  
 tableau, <sup>avec remarques marginales</sup>

Commentaire : → 72

" Cerner, discerner une présence  
 absente. La main obéit fébrile-  
 ment au langage du sphinx.  
 Certains jours, l'écriture du  
 geste, illuminé par la mémoire,  
 devient transparente. "

" L'abstraction du signe,  
 brusquement, est en prise directe  
 sur la réalité, comme dans de  
 très anciennes calligraphies  
 japonaises ".  
 ( Bruits de guerre insolites )

60 - ~~Idem, avec quelques remarques~~ (Idem)  
marginales.

An 82 - Tableau le Théâtre aux armées.  
Ensemble, sans les remarques  
marginales.

(Lilence)

" Mais la réalité est tout autre :  
Alice d'Occident dans un pays rava-  
gé par la guerre : Bruxelles 1944,  
rue Masui, près de la gare du Nord.

In 83 - Détail du tableau  
cadrage B : espèce d'oiseau  
tracé en bleu.  
  
Pano très lent vers le cadrage  
C : personnage sanglant se dé-  
tournant de la scène, dans  
l'angle inférieur gauche.

~~(reprise de la~~

Voix d'Alechinsky :

" Rouge incendie. Les éclaboussures  
jaunes ne proviennent pas d'une bombe  
au napalm. Plaisir simple de jeter la  
couleur.

Mais d'où vient alors ce bleu ?

Tout de même, ce n'est pas celui  
pacifique, de la lessive à la campagne

Si, cette couleur résidait dans la  
guerre déjà vieillie de mon enfance ?

Les badigeons de Prusse sur la nuit  
que n'éclairent plus les fenêtres.

A l'avant-plan, quelqu'un se penche  
pour suivre une courbe naturelle.

Un profil écarlate se détourne, deve-  
nu sanglant.

La mort, pense-t'on à autre chose ?

Allez vous promener au musée. "

Le pano continue jusqu'au des-  
sin marginal E ( avions bombar-  
dant, très reconnaissables ).

An 84 - Dessin marginal F, très bref

( Reprise de la musique, en ~~décalage~~  
~~par rapport à la réalité évoquée~~ ).

An 85 - Dessin marginal G ( très bref )

An 86 - Deux dessins marginaux avec frag-  
ment de couleur rouge :  
cadrage H.



105 à 116

~~85 à 93~~

Remarques marginales du tableau

idem

Central Park

( d'abord l'oiseau noir menaçant )  
 entrecoupées de trois photos de  
~~Suzy Embo~~, représentant la statue  
 d'Alice entourée d'enfants, dans  
 Central Park.

117

~~117~~ - Les deux dessins marginaux de la  
 bande de droite, avec un fragment  
 du tableau.

La caméra panoramique vers la gau-  
 che, suivant la flèche et l'ins-  
 cription " Central Park ", décou-  
 vrant progressivement l'ensemble  
 du tableau, <sup>avec</sup> les remarques mar-  
 ginales.

( Sur l'arrière-fond de bruits de ville  
 lointains, la respiration haletante  
 de plus en plus précise, d'un homme  
 poursuivi.

Une portière claque. Galopade.

Les bruits s'éloignent.

~~Silence pesant sur la fin du plan,~~ <sup>le silence persiste sur la fin du plan</sup>

~~brusquement troué par un mystérieux  
 bruit de papier froissé, annonçant~~

~~le plan suivant.~~)

<sup>quelque</sup>  
 Cinquième séquence ( Tableau )  
 -----

~~117~~ - Un papier Japon, blanc, face à  
 la camera, froissé par deux  
 bras invisibles. Le papier dis-  
 paraît du champ, tandis qu'un  
 instant, l'on découvre l'ensem-  
 ble de l'atelier, sous un angle  
 nouveau.

Nous nous trouvons à présent dans  
 la pièce annexe.

Bruits très présents dans un silence  
 relatif.

Quatrième ~~xxxxxxx~~(~~xxxxxxx~~) séquence : tableau

(Ar)

Succession rapide, ponctuée par un bruit de glissière, se blable  
à celui d'une lanterne magique.

Ar

I18 - Baissaire bleu virant  
au vert

~~Resine~~ Musique ~~du~~  
+ Broucé des titres/

(jeu flûte et la  
mélodie!)

I19 Ces dames sont prêtes

"

I20 La courbe maternelle

"

I21 L'expérience du Binche

~~122~~ → ~~Remarque du peintre (pas appelé de chaque vent, travelling vers l'ensemble)~~

I23 Before Mexico

"

I24 Tête en sucre

"

I25 Le hameçon

"

I26 Paresse musicale

"

I27 A l'enseigne qui grince

"

~~(plus rapproché tête du chat  
et oiseau, travelling arrière  
sur l'ensemble)~~

I28 Corps entièrement guéris

I29 Conseilleur

I30 San Francisco

I31 De Bello Gallico

~~(travelling avant de l'ensemble vers le gros plan  
de la tache rouge)~~

I32 ~~Travelling arrière vers l'ensemble~~

Pour Dulle Griet

~~(Travelling arrière à partir de la~~

~~trogne rouge centrale vers l'ensemble)~~

I33 Les troquettes de la similitude

~~(Plan fixe partie supérieure gauche:~~

~~(Plan brusque de personnage de gauche  
vers le personnage de droite)~~

~~avec la tache verte vers le personnage~~

~~de droite)~~

I34 Cantatrice

Ar

I35 Cobra de transmission

I36 Cobra vivant

(fin de la musique)

(Bruit ~~non~~ insulte, ha  
piété de (peu finie))



Cinquième séquence : dans l'atelier  
( suite )

|     |                                                    |                  |
|-----|----------------------------------------------------|------------------|
| I37 | Un <del>énorme</del> papier blanc froissé          | Bruits très pré- |
|     | <del>parxxxxxxxxxxxxxxxx</del> invisible par deux  | sents dans un    |
| I37 | bras invisibles se transforme en                   | silence relatif  |
|     | une énorme boule ; <del>xxxxxxxxxxxx</del>         |                  |
|     | on aperçoit un instant Alechinsky                  |                  |
|     | se battant avec le monstre de papier               |                  |
|     | puis disparaissant vers le bas .                   |                  |
|     | A l'arrière plan on découvre l' <del>exxxxxx</del> |                  |
|     | ensemble de l'atelier , vu de la seconde           |                  |
|     | pièce <del>la caméra</del> →                       |                  |

137

5 ( suite )

La caméra panoramique vers le sol,  
retrouvant Alechinsky. Il <sup>à quel point</sup> étend  
soigneusement <sup>l'encre</sup> la feuille <sup>qu'il</sup> tout en  
la défroissant ~~partiellement~~.

138 - Forte plongée : gros plan de la d'une  
bouteille d'encre noire, aperçue  
~~fugacement au plan 51. Elle est~~  
posée sur le sol sur le niveau sur-  
élevé de la petite pièce annexe, à  
côte d'un bol.

La main du peintre s'en empare et  
deverse l'encre dans le bol.

La caméra panoramique découvre  
Alechinsky en plan moyen au moment  
où il saisit le bol, et s'accroupit  
devant la feuille de papier posée  
au sol, en contre-bas, ~~qui~~ <sup>occupant tout l'écran</sup>

Il commence à dessiner d'un geste  
large et sur un rythme rapide.

La caméra, située derrière Alechinsky,  
légèrement de biais, enregistre  
l'exécution de l'oeuvre en continuité

(~~un Gilles de Binche~~). (thème <sup>couvert</sup> : le Carnaval de Binche)

138 bis Ce plan sera peut-être anticipé par une série de gros plans de Gilles durant  
pendant le carnaval.

139

Une seconde caméra, très mobile,  
sans pied, suit le geste, parfois  
le visage, en plan rapproché, d'un  
autre angle.

Alechinsky circule librement autour de  
la feuille.

(Bruit de foules, clameurs  
mélées à la musique du  
carnaval de Binche)

Le geste ~~est~~ est rythmé par

(Musique Carnaval de Binche,  
play-back ~~à~~, au second plan.)  
le rythme de la ~~danse~~  
clameur (play-back)

## 137 - Enchafné :

Seconde étape du dessin :

( Une demi-heure plus tard, l'encre étant à moitié sèche ) Alechinsky retouche le tracé, noircissant quelques zones.

Il sort du champ.

( la musique du Carnaval s'estompe  
( et disparaît comme si les danseurs s'éloignaient )

## 138 - Plan rapproché :

Alechinsky achève de remplir un seau d'eau.

Il sort du champ.

( Bruit très présent )

## 139 - Ensemble du dessin :

142 L'eau du seau, ~~que l'on ne voit pas~~, est déversée sur le papier, dont le tracé s'estompe.

Ensuite, un jet d'eau continu ( lance d'arrosage ) fait apparaître le tracé; le trait semble respirer en émergeant.

idem.

Musique du Carnaval  
au premier plan à nouveau,  
avec une rumour de foule.

## 140 - Plan général sur l'atelier

dont les murs sont couverts de toile ( atmosphère Les Mémoires )

La caméra explore en travelling pans ce lieu qui semble d'abord désert.

A la fin du mouvement, nous découvrons de loin, Alechinsky assis à la table basse, où il dessinait déjà au début du film.

( Musique )

43 Alechinsky <sup>sur un longes verticales</sup> (la sur inverse) ~~roule~~ la même encre ~~sur une~~ sur une toile enduite de colle, posée à plat sur une table ~~occupant~~, occupant exactement l'écran. La caméra est fixée sur un échafaudage, perpendiculairement au à la toile, qui ~~occupe~~ <sup>occupe</sup> tout l'écran

143

)

11  
(1<sup>st</sup> limit)

149

Le tableau se complète par saccades ;  
Alechinsky se trouve/ successivement à  
divers endroits de la toile où  
il achève ( ou commence ) de coller  
un nouveau dessin . Toutes les remarques  
marginales colorées se mettent ainsi  
en place ~~exxxou~~ dans un seul et même  
plan , ~~xxxxouxxxxnet~~ l'action étant  
seulement interrompue par une série  
de coupes nettes . ~~fix~~ Alechinsky se  
trouve hors cha p lorsque le tableau  
apparaît au complet .

Fin de la  
musique de  
Carnaval

- 9 - A l'enseigne qui grince  
 11 ~~11~~ - Consommateur  
 10 ~~10~~ - ~~Carrs~~ Entièrement guéris  
 12 - De bello gallico  
 ( ensemble, puis gros plan  
 de la tache rouge )  
 16 - Cobra de transmission  
 17 - Cobra vivant *à l'atelier*  
 ( encre noir et blanc )
- 71 Rég San Francisco*

*L'œuvre*  
 Septième séquence -

-----

150

~~150~~ - Plan général :  
 Les tableaux qui vient d'être réalisés Silence impressionnant ponctué  
 sous nos yeux, se trouve <sup>et</sup> sur un de bruits  
 chevalet, parmi une dizaine  
 d'autres, couvrant le mur.

Alechinsky, près de la table  
 basse à dessiner, referme des  
 pots, s'essuie les mains, tout  
 en s'approchant <sup>regardant les</sup> du tableaux qu'il  
 regarde avec un certain souci.

La caméra s'approche de la table,  
 abandonnant bientôt le peintre à  
 sa réflexion solitaire.

Elle panoramique sur les pots de  
 couleurs, jusqu'au gros plan de  
 l'encre noire, qu'une main invisible  
 recouvre brusquement d'un papier  
 d'argent ( comme au début du film )  
 où le mot FIN s'inscrit en lettres  
 rouges.

Decoupage technique : Dotremont

Pré-générique ARCADY

~~Dokument~~

Logogramme Gloria (voix lisant le texte : " J'écris à Gloria

apoi pe geograful cu pendat  
la el de chelchici de chelci  
bucurati

EXTERIORS

## I - Ensemble

Déconstruire technique ... civilisation des loisirs  
Arrêt bref sur le mot. Séquière et le mot Logogramme  
(au loin br it de trams) ; cartou  
génériques, avec bruit de tram s'inscrivant dans l'ou  
Au loin le blanc du log... (roulier mot; Lorchvuren, Belg  
Au loin un tram, une 2 07 rouge se in. Lorchvuren, Belg

2- page  
Charl Capon

2- nado

3-12-2006

INTERIEURS

4- contre-champ , ray roché . La jeune fille accoste la lettre en disant " C'est ici " ; elle ferme la porte. Travelling arrière , précédant la jeune fille qui se dirige vers petit meuble du couloir où se trouve plateau ; pose la lettre sur plateau et sort du champ : A l'arrière plan porte entr'ouverte et vieille dormant dans fauteuil

5- ensemble La caméra à l'entresol : travelling arrière  
à partir de la lettre posée sur plateau ,  
précédant la jeune fille qui monte ; ~~elle gravit~~  
~~et elle gravit tout en montant~~ la deuxième volée  
d'escalier , de dos par rapport à la caméra qui  
la suit jusqu'au I étage ; on découvre une  
dalle à l'arrière-plan , près de la chambre  
de Christian où la jeune fille s'arrête ,  
elle frappe , pas de réponse . Elle entre  
, la caméra la suit ; elle dépose le plateau  
sur le bureau , sort du champ ( le lit à  
l'arrière-plan ) . près d'un tiroiroit qui  
dégoise en dinois ; elle reprend la lettre et

- sort du champ .
- 6- Contre-champ  
La jeune fille encadrant la porte disparaît , on voit un bref instant à l'arrière-plan , une vieille qui dort.
- 7- Ensemble  
Au deuxième étage , sur le palier , plongée : la jeune fille , s'approche , lettre en main . La caméra pivote et la suit en travelling avant lorsque elle ~~entre~~ se dirige vers l'atelier ~~et s'arrête à l'entrée .~~ ~~Christian dit : " une lettre express ... "~~ ~~Elle entre : on entend une voix off qui dit : " une lettre express ... "~~ La caméra se dirige vers Christian , que l'on découvre de dos au travail , quittant la jeune fille qui marche dans les papiers . Idéalement le travelling avant se poursuit par-dessus l'épaule de Christian jusqu'aux papiers pour découvrir une partie importante du logogramme ~~en train d'être~~ à moitié achevé . Elle dit : " une lettre express ... "
- ~~Variante :~~
- 8 Gros plan  
La jeune fille ~~marxhant~~ d'abord immobile avance ~~dans les papiers froissés~~ avec précaution dans les papiers froissés ( gros plan des pieds ) . Voix off de Christian : " Merci , Mademoiselle , posez-ça là " ( la caméra travelling jusqu'aux pieds de Christian )
- 9- plan rapproché  
Christian de dos , penché sur la table ~~légèrement~~ travelling avant sur le logogr. à moitié achevé . ~~( gros plan du trait )~~
- 10 Contrechamp  
~~Christian~~  
( gros plan )  
la main ; l'encre ( bruit de trams comme au début du film ) ;  
Commentaire : " Ecrire les mots comme ils bougent tellement plus que moi



Ce plan est relativement long, à la fin, pano  
~~Deuxième~~ Christian, pano vers la tête de  
 Christian

" comme ils foncent au sommet de leur  
 naissance "

11 à 18 : *Dr l'aldin*  
*Christian*

ARCADY

18- Logogramme ( voir catalogue no 29) : reprise du texte précédent,  
 mot à mot : " Ecrire  
 les mots  
~~comme ils bougent~~  
~~tellement plus que moi~~

( Répétition

19 Coulée à ~~travers~~ traverse le logogramme : " comme ils bougent  
 etc ..... dans vos yeux "

*à l'issue après plan 24, sans repère*

20- Logogramme ( voir catalogue no 28 : " En hiver un jour lapon  
 donc de nuit ..... à ne pas mourir "

21 Images de Laponie en hiver, à partir de " J'arrive par le  
 chemin distinct par plus de glace "

INTERIEURS

*Photo chute à l'air libre, carte postale ancienne ;  
 défilé, main de neige ; carte " solal, soleil  
 elle plane, solal, de nuit ( d'après de l'éb)*

22 Contre-plongée : La caméra sur le palier entre le 1 et  
 le 2 étage : Christian descend tenant en  
 d'une main un long logogramme achevé  
 et de l'autre la lettre .  
 Il s'avance jusqu'au gros plan du dessin  
 , pivote, tourne, la caméra pivote et  
 tandis qu'il s'éloigne, descendant  
 l'éclairer

23 - Plan spirale

Dans la chambre : La caméra suit  
 Christian qui s'approche de dos du lit  
 où il ~~dépose~~ le logogramme, il sort  
 du champ ; la caméra avance  
 vers le des in, le parcourt, puis  
 remonte vers l'armoire, la cheminée,  
 tourne sur elle-même à hauteur de

$x$  / un bonnet lapin

23 hi

Alb: Gros plan Christian lizant.

( bruit de tram)

圖文夾板

Danmark et apr  
me me de Lapine  
~~me~~ / l'abul de l'homme

I8 Dans le jardin, Christian s'avance une bras ées de loggers.

## EXTERIEURS

le - inge p' au debut: ~~adit~~ de

27

long enchainé sur

© 2004 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 255: 105–112

VIII/4

travauxxxxxx pano latéral sur les syllables :

Ché rie ,  
quand tu  
liras ceci ,

puis travelling arrière découvrant l'ensemble du  
texte ( on entend la fin : " Je serai vivant)

Extérieur  
EXTERIEUR

22

Ensemble : la maison , vue de la rue , de ~~sa~~ face  
~~Le mot fin vient s'y inscrire en rouge~~  
Le mot fin vient s'y inscrire en rouge  
( ou variante : Tervuren , ~~l'événement~~  
janvier 1972 , sans mot fin

DOTREMONT EN FEVRIER

*Prune  
delehandy*

prégénérique : log. Gloria + voix lisant le texte  
bruit de tram

suite de titres dans l'espace blanc papier

tram, avenue de Tervuren, aubette  
porteur d'express sort de sa 2cv, lettre à la main  
il neige

traces de pas + voix off : Mr James Fevrier, Directeur Honoraire  
à l'Ecole pratique des Hautes Etudes a  
dit " C'est probablement en regardant des  
traces sur la neige que l'homme du paléoli  
thique, (l'âge du renne) a eu l'idée de  
l'écriture "

*(texte à vérifier  
évidemment)*

*supérieur*

quelqu'un balaie le trottoir, découvre les mots " PLUIE DE ROSES 3,  
la pension

porte d'entrée

le coursier sonne - c'est pour Monsieur Dotremont, Christian

la jeune fille - Il est là-haut, j'y vais, ~~juste~~ donnez-là moi,  
je lui monte avec son plateau.

la lettre sur le plateau avec le café et les tartines

la camera suit la jeune fille dans le corridor, ~~sur~~ portes ouvertes  
et découvre les chambres, au passage, avec les grabataires, rattrapi  
le jeune fille qui frappe à la porte de Dotremont. Elle entre.

Personne. Elle dépose la ~~sur~~ plateau sur la table encombrée, repren  
la lettre et la porte là-haut, dans le petit atelier. Au passage  
d'autres ~~portes~~ portes ouvertes. Elle entre dans l'atelier.

Pas dans le papier chiffonné blanc, ~~pas~~ traces d'écritures.

Dotremont de dos, debout à sa table de travail. Sa voix off:

- Déposez ça là. Merci mademoiselle.

Les pieds dans les logs, le corps entier penché sur la table, le  
bras droit bouge. Contre-champ, la main, le pinceau, la promenade  
sur le papier. Bruit de tram comme au début.

*atmosphère n° 29*

voix: Ecrire les mots comme ils bougent

Gros plan de la main, du pinceau, d'un trait.

voix : tellement plus que moi

Découverte de la tête de Dotremont

voix: comme ils foncent au sommet de leur naissan

*GP des pieds pénétrant le papier.*

reprise du texte entier:

Ecrire les mots comme ils bougent  
(jusqu'à)

Ils bougent encore dans vos yeux

tandis que la camera explore le logogramme, puis

2<sup>eme</sup> log. la voix: En hiver un jour lapon  
( jusqu'à)

Je dance encore de ne pas mourri:

tandis que la camera quitte le log. images de la Lap

coupe nette : Dotremont lit la lettre en achevant ~~xx~~  
de boire son café.

La lettre. Ce peut être une lettre en danois, de Jorn  
par exemple, ou il est question d'une exposition  
Christian, du fait qu'il est écrivain et peintre  
Voix danoise, lisant en danois, sous-titres ~~xxx~~  
français. La camera explore la chambre, le livre  
James Fevrier sur la table de nuit, les piles de  
papiers, de journaux. Les boites remplies de le  
Les murs avec l'affichage. ~~Le téléphone~~. Le la  
poudre. Le thermos. L'ordonnance du fourbi La f  
Les arbres. La neige. La sonnerie du téléphone  
interrompt la voix. Pans vers Dotremont qui dé  
l'appareil.

voix du préposé avec accent : C'est bien  
Dotremont ? j'ai ici un télégramme pour  
signé Batara ou Botot, ah voila, Butor.  
vous le lis ?

suit le texte en français massacré d'un  
télégramme de Butor, Mot à mot, lenteur

Dotremont, d'une main l'écouteur, de l'autre la l  
Jorn. Il la punaise au mur, parmi les cartes-post  
les images et les pense-bête. Gros plan du texte  
en danois sur le son de la fin du télégramme lu.  
carte postale lapone, punaisée à proximité, la ca  
repart en Laponie. Neige.

Christian devant  
un mur en noir  
de la lettre et le logogramme  
suit :

Le mur de la chambre de nuit  
de la chambre de nuit  
de la chambre de nuit  
de la chambre de nuit  
de la chambre de nuit

Le mur peut être  
intentionnellement  
recomposé, une des  
allusions à la scène,  
evocation des amis dont  
on se parlait les  
autres dans le film.  
etc.

voilà, lui, cette  
comme première  
monture. C'était  
un jour de voir venir,  
rapides, les illes, enroulées.  
C'est un peu, d'ici, le 8<sup>TH</sup>  
les injections à opérer, j'aurai  
un potremont l'après-midi de  
la voir-là. A bientôt et merci  
de remuer les sans de vous.

M. Lactance  
le 27<sup>TH</sup>, Pierre

coupe nette. Dotremont, devant la pen-  
plan, brûle dans la neige une brassée  
Plan de détail du feu, du papier, de l'en-  
la neige. A l'entour, des traces de pas dans la  
neige. Bruit de tram qui chante au loig.

Postface: un dernier logogramme

la voix: Chérie quand tu liras ceci  
je serai vivant

FIN

16 mm couleur, son pris en direct.

- x Il serait amusant, efficace, de filmer un logogramme ~~sur~~ le livre (c'est-à-dire aux signes peu éloignés) en suivant un mouvement habituel de lecture : une lente progression de gauche à droite, rapide retour à gauche, un peu plus bas, de nouveau une lente progression de gauche à droite ; ce mouvement laisserait donc apparaître des vides. Et tout à coup la caméra suivrait le mouvement réel du logogramme. Ce serait identifier la caméra à un lecteur, à quelqu'un qui entreprend de lire, qui ne s'aperçoit pas instantanément qu'il s'agit d'un logogramme et puis s'en aperçoit brusquement... la caméra pourrait enfin prendre dans un mouvement <sup>encore</sup> différent le type d'écrit en petites lettres lisibles puis le filmer selon le mouvement habituel de lecture, qui alors conviendrait.

*Journal*

Il serait amusant, efficace, de filmer un logogramme très libre (c'est à dire mes signes peu alignés) en suivant un mouvement habituel de lecture: sous lente progression de gauche à droite, rapide retour à gauche, un peu plus bas, de nouveau sous lente progression de gauche à droite ce mouvement lineaire donc apparaissent les vides. Et tout à coup la caméra suivait le mouvement réel du logogramme. Ce serait identifier la caméra à un lecteur, à quelqu'un qui entreprend de lire, qui ne s'aperçoit pas immédiatement qu'il s'agit d'un logogramme et puis s'en aperçoit brusquement... la caméra pourrait enfin prendre dans un mouvement encre vif le texte écrit en petites lettres lisibles puis le filmer selon le mouvement habituel de lecture, qui alors convient.