

# Taptoe

(1) Statuten van de v.z.w. 'Taptoe' te Brussel verschenen in het Belgisch Staatsblad van 19 november 1955. Er waren vijf stichtende leden: Paul Avicenne Brussel, Gentil Haesaert (Brussel), Clara Haesaert-Weyens (Brussel), Ernest Weyens (Beringen) en Maurice Wyckaert (Brussel). De zetel van de vereniging was gevestigd te Brussel, Oud Korenhuis 24-25.

(2) 'De Kunst-Meridiaan', vijfde jaargang nr. 4, 5 en 6.

Redactie:

Letteren: Clara Haesaert, Erik van Ruysbeek, Pieter de Prins. Plastische kunsten: Maurits Bilcke. Secretariaat en beheer: Gentil Haesaert.

'De Meridiaan' tijdschrift voor kunst en letteren, eerste nummer verscheen in mei 1951. Redactie: Clara Haesaert, Hugo Walschap, Jan van den Wegen en Maurice Wyckaert. Beheer: Gentil Haesaert.

'De Meridiaan' werd 'De Kunst-Meridiaan' bij het verschijnen van het nr. 2 van de vierde jaargang in 1955 omdat naamverwarring dreigde met een bestaande boekhandel. Het laatste nummer verscheen in april 1960.

## Inleiding

De tijd is doorgaans een goede toetssteen.

Of twintig jaren voldoende zijn om te kunnen oordelen over een kunstgebeuren zal opnieuw door de tijd worden uitgemaakt. Met Taptoe (1), dat nog niet ver achter ons ligt, rijst de vraag hoe oud het verleden moet zijn om tot de geschiedenis te behoren.

Zoals wij gewend zijn onze verder in het verleden gelegen geschiedenis te prijzen, zo verwaarlozen wij al te dikwijls onze nabije geschiedenis. De nabije geschiedenis leent zich tot controversen. Hoe dieper men erin graaft, hoe vaker men stoot op de gevoelens en de stemmingen, de verlangens en de wil of onwil van hen die, omdat zij leven, niet tot de voltooide tijd willen behoren. Wellicht is het uit vrees voor tegenspraak dat zelden de moed wordt opgebracht om de nabije geschiedenis te confronteren met vandaag.

De levensduur van Taptoe was kort, maar een zelden voorkomende hevigheid van leven heeft merktekens nagelaten die bepalend zijn geweest voor de artistieke ontwikkeling van verschillende kunstenaars die iets in hun scheppende mars voerden. Omdat zij leven, en hun werk nog een vitale ontplooiing kent, zijn zij niet samen te vatten in de stolling van een begrip. Zo blijf ik voorzichtig wanneer ik zeg dat sommigen in Taptoe kwamen na reeds elders scheppende energie te hebben vrijgemaakt. Anderen vonden in een ontmoeting het ferment voor de gisting die moest komen.

Taptoe was een trefpunt. Heel wat kunstenaars, die met de jaren aan betekenis hebben gewonnen, kregen er het gevoel met mekaar raakpunten te hebben.

Taptoe was gevestigd te Brussel, in het Oud Korenhuis 24-25, maar het barstte uit de beperking van zijn muren door de bezielende krachten die erin aanwezig waren. De spil van deze bezieling was Gentil Haesaert. Dat Taptoe er was op de juiste plaats en op het juiste moment mag een toeval heten. Een gelukkig toeval, want velen zagen hoe hun wegen elkaar in Taptoe kruisten. Sommigen zouden zich anders ontwikkeld hebben, indien die ontmoeting er niet was geweest. Misschien met een even goed en succesvol resultaat, maar ongetwijfeld anders.

In een speciaal nummer van 'De Kunst-Meridiaan' (2), dat in 1958 aan Taptoe gewijd werd, staat een zevenenzeventigregelig verhaal. Tekst van Gentil Haesaert en Walter Korun, die hierna tot slot van mijn inleiding kan worden gelezen.

'In de zomer van 1955 werd meermaals, in de kringen van de jonge dichters, schilders en critici het ontbreken aangevoeld van een plaats, een gebouw, een centrum waarin ze elkaar regelmatig konden ontmoeten en waarin vlugger en vollediger dan dit het geval was in de verspreide expositiezalen, tot een contact kon gekomen worden tussen de kunstenaars, hun werk en het publiek. Zo groeide langzamerhand in de gesprekken het

idee van een centrum dat aan deze behoefte kon beantwoorden en dat ook contacten kon verwezenlijken met de vooruitstrevende bewegingen in het buitenland. In deze atmosfeer werd op 4 oktober 1955 een eerste geanimeerde bijeenkomst belegd tussen Albert Niels, Philippe d'Arschot, Serge Vandercam, Walter Korun en Gentil Haesaert. De noodzakelijkheid en de concrete mogelijkheden werden er besproken voor het vormen van een kunstcentrum met tentoonstellings- en conferentiezaal en privéclub met bar en de beslissing werd getroffen om gezamenlijk tot het organiseren van de onderneming over te gaan, onder de leiding van Gentil Haesaert. Serge Vandercam en Walter Korun ontmoetten in Parijs de Franse criticus Ed. Jaguer en het project van de eerste twee gezamenlijke tentoonstellingen werd vastgelegd. Het publieke succes van deze exposities was groot, vooral het verrassend nieuwe kader waarin ze werden georganiseerd had algemene belangstelling en sympathie gevonden. Spoedig bleek echter dat het deze tentoonstellingen aan eenheid ontbrak en dat ze soms zeer divergente resultaten naast elkaar brachten.

Toen kwam de expositie *Jorn* die een definitieve wending zou geven aan de stijl, de geest, het klimaat van de 'galerie Taptoe', want afgezien van de persoonlijkheid van *Jorn* en de intrinsieke kwaliteit van de geëxposeerde doeken, waren er in het werk van *Jorn*, in een totaal nieuwe textuur, expressionistische elementen te vinden en een voorliefde voor het fantastische, die ook door de tijd heen, kenmerkende factoren zijn geweest van de Vlaamse kunst. Het was dus niet te verwonderen dat het beheer en de sympatisanten van Taptoe hiervoor zeer gevoelig waren en van dan af een meer bepaalde strekking aan de volgende tentoonstellingen konden geven. Het belang van de twee jaar Taptoe-activiteit is reeds nu, met een afstand van twee jaar, duidelijk, zij heeft een reeks blijvende contacten tussen Belgische en buitenlandse schilders, beeldhouwers, critici en schrijvers mogelijk gemaakt in deze moeilijke en verwarrende wereld van de hedendaagse kunst op enkele kunstenaars de nadruk gelegd die bepaald meer belangstelling verdienen dan andere. Ten slotte tonen de boeiende momenten van de Taptoe-tijd de schakel aan die, kunsthistorisch gezien, het geestesparallelisme doortrekt vanuit de opzoekingen van vóór Cobra en Albissola, tot de meest definitieve resultaten van de vrije experimentele kunst.'

Laten wij thans luisteren naar wat in 1955 toekomst was, en vandaag overeenstemming bereikt met morgen.

*Marcel Boon*

### **Taptoe is geschiedenis geworden**

*Taptoe* is dus geschiedenis geworden. Het staat geregeld vermeld in de biografische notities van enkele belangrijke schilders en beeldhouwers in binnen- en buitenland. Het wordt besproken door de jongere generatie met de onvermijdelijke mystificatie en vereenvoudiging die de afstand in tijd met zich brengt. Het wordt weerhouden door de Interprovinciale Cultuurraad voor Vlaanderen en de B.R.T. voor de cyclus 'Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen'. En er is sprake van een historische en retrospectieve tentoonstelling over Taptoe in het Museum voor Schone Kunsten te Gent. Waarom deze plotse belangstelling voor dat fenomeen? Was Taptoe een gesloten beweging, een bepaalde en afgeronde stijl? Waarom is het ontstaan, wat was zijn inhoud, zijn betekenis?

Allemaal vragen die in deze publikatie een antwoord moeten krijgen. Vooreerst is het noodzakelijk de oprichting van Taptoe in een historische context te plaatsen, wat ons terugbrengt tot de periode onmiddellijk na de Tweede Wereldoorlog.

De generatie kunstenaars die net voor en tijdens de oorlog tot maturiteit

**Pierre Alechinsky (1927-).**

**Gebroekte wolk. Hulde aan Maïakowsky. 1957.**

*Doek, 97 x 195 cm.*

*Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.*

Alechinsky schildert de fantasmen van een hogelijk gecultiveerd twintigste-eeuwer, wiens oerwoud langs 'les serres chaudes' is gepasseerd en die zijn obsessies doelbewust psychoanalyseert. Zijn stijl kent zowel de monsters van Bosch als die van Ensor, en de Keltische arabesken, en de Oosterse kalligrafie, het stripverhaal, de kindertekening, de 'art brut'. Al blijft het een stijl vol wervelend élan, toch dient het woord 'barok' zich niet aan; en al blijft de verwantschap met Cobra duidelijk, toch denk je geen ogenblik aan 'expressionisme'. Daar is alles veel te geraffineerd voor, te spiritueel, te beschaafd.

Alechinsky's definitie van een goed schilderij: 'Een idee ondergedompeld in de kleur en die er met haar neus bovenuit steekt'.



OKV 1979

Albert Niels, Serge Vandercam en Walter Korun op de openingstentoonstelling. Op de achtergrond een schilderij van Hérold.



Rob en Maurice Wyckaert, Clara Haesaert tijdens de opening Taptoe. Aan de wand schilderijen van S. Vandercam en P. Alechinsky. Op de voorgrond smeedwerk van R. D'Haese.



Gentil Haesaert en Christian Dotremont voor het Taptoehuis tijdens de tentoonstelling Asger Jorn.

Nellie en Serge Vandercam, Walter Korun, Gianni Bertini, Edouard en Simonne Jaguer bij Vandercam (december 1955).



Groepswerk van Asger Jorn, Rumney, Maurice Wyckaert en Yves.

kwam, bedreef in 1945 een middelmatige en zeer conventionele kunst, zonder homogeniteit en zonder fundering. Deels in de schaduw van Permeke, deels post-animistisch getint. Snoezig en pedant. Een enkele keer de schim van Picasso, of van Brusselmans. Het boek 'La Jeune Peinture Belge' (1946) van Robert Delevoy is in dit opzicht een duidelijk document over de brave 'modernistische' kunst die toen aan bod was. Na de bevrijding gingen de deuren op het buitenland wagenwijd open en begon een geleidelijke onweerlegbare oriëntatie op de toenmalige 'Ecole de Paris'. De meeste auteurs die de beweging van de 'Jeune Peinture Belge' (1945-1947) analyseerden (Jan Walravens, Marc Eemans, Phil Mertens, Jacques Parisse) zijn het hierover nagenoeg eens. Te Luik startte het A.P.I.A.W. (Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie) en te Brussel het Paleis voor Schone Kunsten met een reeks manifestaties die hoofdzakelijk op Parijs waren gericht. De exposities Picasso en Matisse waren voor velen een openbaring. Maar vooral de tentoonstellingen 'La Jeune Peinture Française' (mei/juni 1945 te Brussel, juli 1945 te Luik) hadden voor kunstenaars zowel als voor amateurs en critici een haast traumatiserend schokeffect, dat werd aangehouden door een lange reeks succesrijke individuele tentoonstellingen rechtstreeks uit Parijs geïmporteerd. Nochtans had de 'Ecole de Paris' in die tijd geen duidelijk afgetekend beeld te bieden. Een eerste generatie (Bazaine, Manessier, Estève, Lapicque, Tal Coat, Le Moal, Bertholle e.a.), die in 1945 in Parijs en even later te Brussel en te Luik een revelerende hoofdrol speelde, had beseft dat de 'groten', Picasso, Braque, Matisse tot de geschiedenis behoorden. Zij wou echter geen breuk met de 'Franse traditie', zoals blijkt uit de titel van haar eerste tentoonstelling in volle oorlog (1941) in Parijs: 'Jeunes Peintres de tradition française'. Aarzelend was het natuurbeeld en daarna elke anekdote uit de werken verdwenen. Bazaine wou het doek als de beweging van water, wolken, bomen, - in louter vormen en kleuren, harmonisch verdeeld en met ritmische arabesken erdoorheen. Een soort vernieuwing dus, verder bouwend op de late Cézanne en op Matisse (het decoratieve, 'la décoration se fait expression' schreef Cassou naar aanleiding van Matisse). Geen revolutie, geen afrekening, want al waren het natuurbeeld en het onderwerp verdwenen, toch leefde hun structuur verder. De winst was een emancipatie van de vorm, en dit zou ook blijken bij belangrijke overgangfiguren zoals Poliakov, Lansky, en de Staël.

Een tweede generatie kwam enige tijd later op de voorgrond, die van de koude of geometrische abstractie (Vasarely, Herbin, Magnelli, Dewasne, Pillet, Mortensen e.a.). Zij zette zich niet alleen af tegen elke vorm van figuratieve of speculatieve (surrealisme) kunst, maar ook tegen de Bazaine/Manessier-generatie wie ze verweet een bijproduct van de figuratieve kunst te zijn (Degand) en de abstractie niet tot haar uiterste consequenties te hebben doorgetrokken (Séaux). Zij herkende zichzelf in de opzoeken en realisaties van tussen de twee wereldoorlogen (Mondriaan, Delaunay, Arp, 'De Stijl', 'Cercle et Carré', 'Abstraction-Création') en proclameerde zeer doctrinair een zuivere en harde abstractie, opgebouwd volgens strakke geometrische schema's en in niet-gemoduleerde kleurvlakken. Deze beweging zou leiden tot Vasarely's optische-kinetische experimenten en tot zijn 'Manifeste Jaune' (1955) dat in wezen de 'optical art' aankondigde.

De invloed van beide stromingen in België werd nog versterkt door het feit dat ze in Parijs verdedigd werden door drie belangrijke beroeps critici van Belgische afkomst (Van Gindertael, Degand, Seuphor). Tenslotte, en dit kan na een kwarteeuw zeer objectief gezegd worden, kon deze 'Ecole de Paris' zich in Luik en Brussel in een uitzonderlijk gunstig klimaat inplanten, omdat ze van hogerhand onmiddellijk een bevoorrechte positie kreeg toegewezen. Dit bleek niet alleen uit de leiding van de beweging 'Jeune Peinture Belge' (wat aanleiding gaf tot het ontslag van

**Karel Appel (1921-).**

**Liggend naakt.**

1957.

*Olieverf op doek, 130 x 195 cm.*

*Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.*

Alles in het werk van Appel laat zich associëren met zowel menselijke als plantaardige en dierlijke vormen, dikwijls in de vreemdste combinaties. De figuren lossen zich op in elkaar, gaan over in elkaar voor een egoloos leven (dans? gevecht? paring?) met zijn eigen wetten en ritmen, vrolijk en vreselijk, feestelijk en tragisch. Appel geeft vorm aan het vormeloze, maar die vorm is nooit definitief, schijnt in wording, nog vatbaar voor allerlei mutaties. Daardoor ontstaat een gevolg van chaotische beweging.



Mortier, Slabbinck en Godderis in 1946/47 die niet akkoord gingen met de opgelegde oriëntatie op Parijs en de abstracte kunst), maar vooral uit de politiek gevoerd door twee sterke persoonlijkheden die de artistieke ontwikkeling in België in de periode 1945/55 beheersten: zowel de verzamelaar Graindorge, voorzitter van het A.P.I.A.W., als Robert Giron, directeur van het Paleis voor Schone Kunsten, onderhielden nauwe contacten met Parijs en stelden systematisch door hun tentoonstellingspolitiek de avant-garde van de 'Ecole de Paris' en zelfs zeer bepaald van de machtige Galerie de France op de voorgrond. Zij werden hierin nagevolgd door vele verzamelaars, in zulke mate dat buitenlanders zoals Bazaine en Poliakov in België hun definitieve doorbraak kenden.

Deze politiek zou tussen 1945-1955 geleidelijk en tenslotte zwaar door-drukken op de ontwikkeling van onze plastische kunsten en duidelijk sporen laten in het werk van de belangrijkste schilders, zowel in de generatie Van Lint, Mendelson, Bonnet, Bertrand, Collignon, Plomteux, Picon (en de jonge Alechinsky, een groot bewonderaar van Bazaine die hij een ereplaats gaf in de laatste Cobra-tentoonstelling te Luik in 1951) als bij onze koude abstracten (Delahaut, Rets, Vanden Branden, Gilles e.a.). Gezamenlijke initiatieven werden genomen, zoals de oprichting in 1952 van de groepen 'Art abstrait' en 'Espace', en de uitgave van het 'Manifeste Spatialiste' (1954) door Delahaut, Bury, Elnò en Séaux. Het leek of de zuiver abstracte kunst slechts in zijn beginstadium was en nog generaties lang de kunstontwikkeling zou beheersen.

Dit speculatief dirigisme had echter zware gevolgen. Een gedeelte van de jonge generatie, die bewust wilde reageren tegen de heersende esthetiek en tegen de thesis dat kunst functioneel zou zijn, kreeg geen kans om aan bod te komen. Cobra (een late reactie tegen het surrealisme, experimenteel gericht, anti-academisch in zijn negatie van elke artistieke doctrine) ging onopgemerkt in België voorbij en liet, niettegenstaande de grote slottentoonstelling in Luik geen sporen na, op één enkele uitzondering na (de fertilisatie van Alechinsky). Het belang van de Kandinsky-tentoonstelling in 'Ex Libris' (Brussel, 1953) werd niet in het minst onderkend. Ongemeen belangrijke gebeurtenissen in het buitenland waren in 1954 in België onbekend. Fautrier en zijn 'Otages', Dubuffet en de 'Art Brut', Wols en Pollock die elk op hun eigen manier, en met ongewoon tragische en uitputtende kracht de bestaande traditionele schildermethodes hadden doorbroken, die aan het buitenmatige, het toeval en de impuls van het directe gebaar een mythische dimensie hadden gegeven en door hun maniërisme de uiterste grenzen van het menselijke uitdrukkingsvermogen hadden bereikt, - allemaal onbekend.

Dit klimaat zou de directe aanleiding zijn tot het ontstaan van Taptoe. De strategie van de van hogerhand gesponsorde avant-garde werd door vele jongeren en zelfs ouderen ten zeerste aangevochten. Er werd gesproken over een alternatieve actie tegen het bolwerk van de officiële kunstpaleizen en hun monopolievorming. Begin 1955 publiceerden Jean Raine, Serge Vandercam en Maurice Wyckaert het scherpe pamflet 'Droit de Réponse' tegen Jean Séaux, groot theoreticus van de koude abstractie en de Industrial Design, naar aanleiding van een tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten. Vandercam en Wyckaert zouden enkele maanden later tot de stichters van Taptoe behoren.

Gentil Haesaert vertelt nog steeds graag dat de idee voor Taptoe vaste vorm aannam tijdens een lang gesprek met Jan Walravens toen beiden, na een avond in het vooruitstrevende Zoldertheater te Antwerpen, naar Brussel terugkeerden. Zij waren opgetogen over de stimulerende activiteit in de Antwerpse artistieke commune. Hierbij vergeleken was Brussel een woestijn, waarin de jonge schilders, beeldhouwers, dichters en toneelartiesten

nauwelijks contact hadden. Deze malaise werd ook in de Franstalige milieus aangevoeld, waarvan sommigen zich nog de atmosfeer van de 'Ateliers du Marais' ten tijde van Cobra herinnerden. Gentil en Clara Haesaert kenden, door de activiteit van het tijdschrift 'De Meridiaan' een ruim aantal jonge kunstenaars uit het Brusselse. Via Serge Vandercam (een talentrijk fotograaf, die sinds een jaar was beginnen schilderen) en Roel D'Haese kwamen er contacten met de verzamelaar Albert Niels en de criticus Philippe d'Arschot.

Tenslotte, op 4 oktober 1955, na een geanimeerde discussie over de concrete mogelijkheden, nam de idee vaste vorm aan (het zou een combinatie tentoonstellingszaal/privé-bar zijn, met voorzieningen voor conferenties, vergaderingen, logement en een werkatelier), en besloten Philippe d'Arschot, Albert Niels, Gentil Haesaert, Walter Korun, Serge Vandercam en Maurice Wyckaert tot de stichting van het centrum over te gaan, onder de leiding van Gentil Haesaert. Een geschikt huis werd gehuurd (een geklasseerd 18e-eeuws hoekhuis, Oud Korenhuis 24-25) en volgens aanduidingen van Corneille Hannoset door Florent Welles ingericht, met de gezamenlijke hulp van Roel en Reinhoud D'Haese en Maurice Wyckaert. Enkele weken later, op 22 december 1955, zou de eerste tentoonstelling geopend worden.

De activiteiten van Taptoe, die hoofdzakelijk waren gericht op de plastische kunsten, waren van bij de aanvang gekenmerkt door een hoge graad van improvisatie en het toeval van ontmoetingen en contacten. Bovendien zouden het gebrek aan ervaring en vooral de beperkte financiële mogelijkheden ertoe leiden dat meermaals het tentoonstellingsprogramma grondig moest worden herzien.

Alhoewel het Gentil Haesaerts bedoeling was geweest in de eerste plaats een expositieforum te creëren voor jonge Belgische kunstenaars, besliste de raad van beheer om redenen van opportuniteit, te starten met ten minste één grote tentoonstelling gericht op de vooruitstrevende kunst in het buitenland. (Deze optie bleek achteraf de goede te zijn, want daardoor werd onmiddellijk de algemene aandacht van de kunstkritiek gewekt). Serge Vandercam en Roel D'Haese kenden, door Alechinsky, de criticus-dichter Edouard Jaguer en er werd besloten Vandercam en Korun in Parijs bij Jaguer op exploratie te zenden.

Vandercam had in die tijd een grote bewondering voor Jaguer. Jaguer had tijdens de oorlog meegewerkt aan 'La main à la plume' en in 1948 een voorname rol gespeeld in het Franse Revolutionaire Surrealisme. Hij was nadien herhaaldelijk betrokken geweest bij de Cobra-beweging. Hij kende kunstenaars en had correspondenten over heel de wereld. Hij had in 1953 'Phases' opgericht, waarvan de eerste tentoonstelling de indrukwekkende ondertitel droeg 'Première Confrontation Internationale d'Art Expérimental à Paris' (1955), en die zich hierdoor direct in het spoor plaatste van Cobra (de allerlaatste Cobra-manifestatie - Luik 1951 - had als titel '2e Exposition Internationale d'Art Expérimental'). Vandercam meende in Jaguer een tweede Dotremont te herkennen, misschien zelfs een nieuwe Breton. Bovendien dacht men algemeen in Brussel dat Jaguer op zijn minst zeer goed geïntroduceerd was in een aantal grote galerieën te Parijs en elders. En Jaguer overdonderde zowel Vandercam als de onervaren Korun. Hij had een aantal blitzbezoeken aan diverse ateliers klaar en schetste een indrukwekkend beeld van de vitaliteit en de internationale ingesteldheid van zijn nieuwe beweging.

Jaguer had, haast door het toeval, voor 'Phases' een noordelijk platform gevonden, in een land dat bekend stond voor zijn rijke artistieke traditie en zijn vele verzamelaars, en hij nam deze gelegenheid gretig te baat. Tijdens een tweede bezoek dicteerde hij als het ware aan Korun de krachtlijnen van het Taptoe-programma.

**Christian Dotremont (1922-1979).**

**Pierre Alechinsky (1927-).**

**Et du linge.**

± 1950/55.

*Inkt op papier, gekleefd op triplexplaat.*

96 x 149 cm.

*Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.*

Werk van Dotremont moet zowel gelezen als bekeken worden, omdat gespeeld wordt op de wisselwerking tussen tekst en tekening: soms geestig, soms ook wel wat maniëristisch gemakkelijk - destijds een beetje provocerend doordat het afweek van de oude kijkgewoonten. Ook dit vermengen van de genres betekende een grensverlegging. Intellectualisme en ironie doen hun intrede in de plastische wereld. Woordgags en woordspelingen maken deel uit van het feest: zij relativeren wat het werk wel eens aan virtuositeit en elegant estheticisme te veel heeft.





Eerst drie grote collectieve manifestaties:

1. Alechinsky, Bertini, Corneille, Georges, Götz, Guiette, Hantaï, Hérol, Saura, Vandercam en Wessel
2. Baj, Bryen, César, Duprey, Hulten, Jorn, Matta, Österlin, Schultze, Tabuchi en Wyckaert
3. Arnal, Childs, Dova, Jenkins, Kreutz, Kujawsky, Lacomblez, Lapoujade, Nieva, Platschek en Viseux.

Vervolgens een reeks individuele tentoonstellingen:

Bertini, Hantaï, Hundertwasser, Marcel Jean, Kujawsky, Rooskens, Saura en Wolvecamp.

De raad van beheer van Taptoe keurde dit programmavoorstel in principe goed. Wegens tijdgebrek was een wisseloplossing zeer moeilijk en ook in Brussel had Jaguer, tijdens een weekend-bezoek, een grote indruk gelaten. De enige opmerking kwam van Philippe d'Arschot die oordeelde dat ook Gillet in een der groepstentoonstellingen moest worden opgenomen. Het overzicht van de Taptoe-tentoonstellingen toont aan wat er uiteindelijk van deze ambitieuze planning overbleef. Jorn weigerde zijn medewerking. Trouillard, een privé-handelaar uit Antwerpen, nauw bevriend met de verzamelaar Urvater, en die onder meer met Tapié ('Un Art Autre') samenwerkte en voor België enkele Franse en Italiaanse schilders onder contract had, sprak zijn veto uit over de deelname van Arnal en Dova. Logischerwijze werd de Belgische deelname in de groepstentoonstellingen versterkt. Maar de onervaren Taptoe-leiding was zich niet bewust geweest van de complexiteit van een onderneming waarbij tientallen werken uit alle hoeken van Europa moesten worden verzonden, en voor de enorme kosten hiervan. De eerste tentoonstelling kende een groot succes en werd haast unaniem door de kritiek geloofd voor de nieuwe visie en de hoge kwaliteit. Voor sommigen was ze een revelatie, anderen legden de nadruk op de originele Taptoe-formule.

De tweede expositie trok de aandacht omdat voor het eerst in Brussel enkele zuivere voorbeelden van 'gestuele' schilderkunst werden getoond (Götz, Bertini, Schultze) en had de verdienste de volkomen onbekende Raveel te tonen met werken die weinig in het ensemble thuishoorden maar reeds zijn latere 'neo-figuratie' aankondigden.

Beide tentoonstellingen trokken een ruim publiek van jongeren aan. Zij werden echter volkomen geïgnoreerd door de officiële artistieke instanties en door nagenoeg al de belangrijke verzamelaars.

Ondertussen had Korun, tijdens een derde reis naar Parijs, Alechinsky leren kennen. Deze was op zijn atelier Rue Piat volop bezig met de montage van zijn film over de Japanse kalligrafie. (Reeds in de Cobra-tijd was Alechinsky gefascineerd geweest door de relatie tussen schrift en tekenen. Hij sprak over de verwantschap tussen de moderne Oosterse kalligrafie en sommige Westerse informele experimenten. Hij draaide sommige passages van de film keer op keer af en wees op de typisch gebogen houding van de kalligraaf, arm en hand volkomen vrij. De lange concentratie en dan plots de razendsnelle actie, waarbij idee en beweging tijdens een flits één zijn. Alechinsky was in volle crisis, zijn grote mutatie was begonnen.

Alechinsky bracht Korun bij *Asger Jorn*. Jorn straalde van zelfvertrouwen. Hij had zopas met de opbrengst van een uitverkochte expositie bij Birch in Kopenhagen een appartement gekocht in de Rue du Tage. Sinds zijn zomercampagne in de keramiekateliers van Albisola had hij een volgehouden reeks nieuwe doeken gemaakt. Hij was ook begonnen aan de samenstelling van zijn boek 'Pour la Forme'. Hij luisterde aandachtig naar de opzet van Taptoe, ondervroeg Korun over de bedoelingen en was aangetrokken door het amateuristische en marginale, en door het niet-doctrinaire van de onderneming. Hij ging akkoord voor een tentoonstelling, maar liet duidelijk aanvoelen dat deze expositie en vooral zijn verdere samenwerking met Taptoe er niet konden komen zonder een grondige

CHRISTIAN DOTREMONT  
ALBERTLAAN 4  
1980 TERVUREN

24. 01. 1979

OPENBAAR KUNSTBEZIT  
IN VLAANDEREN  
Antwerpen

Dank U wel voor uw brief van 11. Janu.  
Ik ben zeer tevreden dat het bereiden- in  
samenwerking met de B.R.T. - een aflevering voor  
over de werking van het Kunstcentrum "Taytoe",  
die was van en historisch belang bijna niemand  
herkent, en ik wil U helpen zo veel ik kan  
(ik heb helaas niet veel tijd omdat mijn gezondheid  
niet heel goed is). Ik weet dat "Taytoe" meest vlaams  
was, ik denk toch dat U de Franstalige niet vergeten,  
dat kan ik wel zien toen U aan Alechinsky en mij danken  
(en U kan zien dat ik beproeft in het nederlandse schrijven).  
Trouwens was "Taytoe" een intentioneel centrum (bij  
voorbeeld, heeft Asger Jorn daar gehad den eerste  
tentoonstelling met een grote betekenis voor hem, <sup>in het Scandinavisch</sup> maar  
U weten dat, en ook dat het is in "Taytoe" ik heb  
uitgevoerd de eerste "Cobra" tentoonstelling na den oplossing  
van onze beweging). Voor Cobra-kunst, voor ons Cobra-koninkrijk,  
heeft "Taytoe" een grote rol gehad - en misschien wederzijds  
in een of ander maat. De rol van "Taytoe" voor de ont-  
wikkeling en de "gelukkig afloop" (l'efficacité) van Cobra  
hebben veel kunstenaars vergeten. Ik ben trots dat ik in  
1962 heb deze rol uitdruk in het "Cobra"-nummer van "Museum-  
journaal".

Wat het werk "Et de longe..." betreft, denk ik  
dat het niet in "Taytoe" werd getoond. Dat werk van  
Alechinsky en mij is van 1956 of 1957, niet van 1950/55.

Andere gezamenlijke werken werden getoond in de tentoonstelling  
"Dotremont avec Cobra" bij voorbeeld de woord-schildering van sommigen  
"Je vive..." (Alechinsky heeft dat dan gekocht) Met de meest bekende Schotte

30.1.1979.

Reinhold D'Haese (1928-).

Sculptuur B.

1958.

Rood koper, 200 x 160 x 97 cm.

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

'Menselijk uit zich vandaag de dag de  
wreedheid alleen nog in liefde en kunst,  
wat wil zeggen in afzondering. De open-  
bare en professionele wreedheid heeft te  
veel charme verloren om zelfs nog dierlijk  
genoemd te kunnen worden'.

Dit werd in 1959 door Lucebert gezegd in  
verband met Tajiri. Het is even goed toe-  
passelijk op Reinhold. Wreedheid is een  
van de meest opvallende eigenschappen  
van zijn plastiek. Deze wreedheid is niet  
symbolisch, zij zit in de vormen zelf.

Brief van Christian Dotremont die zijn  
medewerking belooft aan de O.K.V.-aflevering  
'Taytoe' (30.1.1979). Christian Dotremont  
overleed op 21.8.1979.

OKV 1979



(1) Deze samenwerking zou onder meer leiden tot gecombineerde tentoonstellingen, zoals die van Roel D'Haese en Asger Jorn te München (Vandelloo, 1960) en van Alechinsky, Reinhoud en Ting te Parijs (Galerie de France, 1963).

(2) Jorn merkte ook Ensors herhaaldelijk 'retoucheren' op van sommige werken. Net zoals voor Ensor was voor Jorn een doek nooit definitief beëindigd en had hij de manie aangenomen bepaalde werken herhaaldelijk te hernemen waardoor ze soms volkomen van klimaat of betekenis veranderden. Zijn bewondering voor Ensor zou nog jaren nawerken. In 1956/57 schilderde Jorn 'Lettre à mon fils' (een van zijn meesterwerken) dat hij met aandrang in een Belgische verzameling wou zien en waarin duidelijk Ensors geest aanwezig is. Er zou een boeiende thesis kunnen worden geschreven over Ensor en zijn relatie tot het werk van Jorn, Alechinsky, Roel D'Haese, Wyckaert...

kritische studie van het 'Jaguer-programma'. Jorn had een aangeboren afkeer van wat hij avantgardisme noemde, met zijn leiders, salons en pedante gewoontes. En dit soort 'salon-avantgardisme' voelde hij zeer sterk bij Jaguer aan. Bovendien sprak hij over de zeer twijfelachtige kwaliteit van 'Phases' als een geheel, en de verwarring om in de ronkende benaming die onder eenzelfde etiket een enorme diversiteit van stijlen, tendensen en bedoelingen verborg. Er werd verder afgesproken dat Christian Dotremont, die toen als nachtcorrector bij La Cité werkte, zou worden aangezocht voor de catalogustekst.

Jorn ging met Alechinsky en Korun ook bij *Walasse Ting* die, in grote afzondering, op een kleine hotelkamer in de Chinese wijk, enkele enorme schilderijen en tientallen wit-zwart tekeningen had gemaakt: Oosterse symbolen zoals slangen en draken, in een haast Westers aandoend experimenteel maniërisme. Een schok tussen twee culturen. Ook Ting stemde in met een tentoonstelling in Taptoe.

Jorns eerste verblijf in Taptoe betekende een keerpunt op menig gebied. In de eerste plaats was er de tentoonstelling. Op de vernissage waren er slechts enkele 'habitués' en sympathisanten. Jorns naam bleek nog geen klank te hebben te Brussel. Bovendien hadden Trouillard en Urwater te Antwerpen op dezelfde dag en uur een grote privé-accrochage geopend die vele verzamelaars had aangetrokken.

Jorns werk vond dadelijk een diepe weerklank bij vele jonge kunstenaars. Dit was de Jorn niet meer die sommigen zich nog herinnerden uit de Cobra-periode. Het scenario-achtige en het ornamentale waren verdwenen, en ook de dik omlijnde, zwaar gecerneerde figuren. De keramiektechniek, die hij in 1953/54/55 intensief beoefend had in Sorring en Albissola, had hem losgemaakt van zijn vroegere planmatige, haast speculatieve opvatting van het schilderen en hem het smeulige van de verfmaterie doen ontdekken. Zijn wereld van grimmige wezens en onduidelijke mythische visioenen was er nog steeds, maar die was ondergeschikt geworden aan de vrije (improvisatie tijdens de actie) beweging van de materie in en op het doek. Vervolgens waren er de vele contacten die het begin zouden zijn van een jarenlange wederzijdse stimulatie en een boeiende en vruchtbare samenwerking (1).

Jorn moedigde de koperslager Reinhoud aan. Sinds het sluiten van de 'Ateliers du Marais' had Reinhoud zich in zijn werkplaats in de Poststraat nagenoeg beperkt tot herstellingen van stookketels, autokeetsen en metalen gerief. Het Taptoe-klimaat had hem echter opnieuw gemotiveerd en zijn rijke verbeelding gestimuleerd en Jorn was hierover zeer opgetogen.

Bij Roel D'Haese ontdekte Jorn een nauwe verwantschap. Roel was beginnen experimenteren in de techniek van het 'verloren was', net zoals de klei voor Jorns keramieken een uiterst gemakkelijk te bewerken materie. Volkomen onafhankelijk van elkaar waren D'Haese en Jorn tot een identieke ervaring gekomen: de verrassende, soms onthutsende dialoog tussen de tastende knedende handen en de materie.

Door Roel D'Haese en Korun ontdekte Jorn opnieuw Ensor. Hij noemde Ensor de eerste 'experimenteel' (op het punt van vrije exploratie van de verfmaterie en het gebruik van de bijtende zuivere kleur) en zag in de 'Entrée du Christ à Bruxelles' (1888) een duidelijke en bewuste reactie tegen het toenmalige esthetisch formalisme van Parijs, het koude neo-impressionisme en pointillisme (het optisch mengen van de kleur, als de vroege voorloper van de op-art) van Seurat en diens 'Grande Jatte' (1885) (2).

Op Wyckaerts atelier was Jorn verrast en tegelijk getroebeld. In deze informele atmosferische lyriek zag hij bepaald een Noordse verwantschap, sprak van Carl H. Pedersen en raadde Wyckaert aan in Denemarken tentoon te stellen. Hij meende ook een invloed waar te nemen van Bache-

lard (die een intiem vriend van Jorn was, maar ook Wyckaert fascineerde) en citeerde Bachelards psychologisch onderzoek van de verbeelding. De verbeelding die zich voedt aan de vier hoofdelementen aarde, water, lucht, vuur. Met in Wyckaerts werk overwegend de vrouwelijke elementen (aarde, lucht).

Jorn vertelde ook, tijdens zijn lang verblijf te Brussel hoe hij tegelijkertijd tot een periode van bezinning en van nieuwe activiteit was gekomen. Hoe hij zich had losgemaakt van Cobra. Reeds in het laatste Cobra-jaar was hij weinig enthousiast geweest over de 'tournure' die de beweging nam, over de vele compromissen die het experimenteel klimaat verwaterden en over de tactische manoeuvres (zoals de opname in de grote slottentoonstelling te Luik van een sliert Waalse schilders die niets met Cobra gemeen hadden, als alibi en toegeving aan de sponsors). Hij kon nu de ware inhoud van de beweging omvatten, een permanent experimenteren en in vraag stellen, en dicteerde hierover aan Korun een belangrijke tekst (die later in het postume Taptoe-nummer van De Meridiaan werd opgenomen). Jorn legde ook uit dat er een enorme verwarring was ontstaan rond Cobra, dat men nu sprak van een Cobra-stijl, -taal, -school als van een nieuw formalisme, een esthetisch parti-pris dat hij totaal veroordeelde, evenals de commerciële bedoening die aan de basis ervan kon liggen. Hij vertelde over 'zijn' alternatieven, die een voortzetting waren van de experimentele gedachte, over zijn interpellatie tijdens het Internationaal Congres over de 'Industrial Design' op de Tiende Triennale van Milaan (waarvan de tekst hetzelfde jaar in De Meridiaan zou worden opgenomen), en over de stichting van het 'Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste', in oppositie tegen Max Bills 'Hochschule für Gestaltung' (het nieuwe Bauhaus van Ulm). Hij zette zich sterk af tegen Max Bills theorieën zoals 'de primauteit van de functie op de vorm' en tegen het gevaar voor het ondergeschikt maken van de kunst aan de industrie.

Tenslotte kwam er, tijdens Jorns tentoonstelling, een zware breuk in de Taptoe-gemeenschap, waarbij het in wezen ging over de principiële optie voor de verdere expositiepolitiek.

Korun had zich, zoals boven vermeld, verbonden tot een tentoonstelling Walasse Ting en hij had Jaguer en Bertini per brief verwittigd dat de geplande expositie Bertini naar een latere datum verschoven was. Jaguer betreurde dit ten zeerste en gebruikte al zijn invloed op Vandercam om de voorkeur aan Bertini te geven. Hij keurde zelfs de selectie van Ting zonder meer af en beëindigde een brief als volgt 'Je sais que Tapié et Arnal doivent aller à Bruxelles la semaine prochaine, et veulent passer à Taptoe. Si à leur retour ils me demandent si c'est moi qui ai combiné cette nouvelle expo, je me vois obligé de leur répondre 'non'... Il est bien évident que je ne puis en assurer la responsabilité, même pour une infime part'.

Bertini was, niettegenstaande al deze indicaties, naar Brussel gekomen met zijn volledige tentoonstelling.

Jorn bedreigde Haesaert en Korun onmiddellijk al zijn werken af te haken zo er ook maar een enkel doek van Bertini in het huis kwam, wat op het nippertje kon worden vermeden.

Bertini voelde zich belazerd en eiste als schadevergoeding de aankoop van enkele werken.

Uiteindelijk werd er een 'raad der wijzen' samengeroepen. Philippe d'Arshot bevond zich in het buitenland. Reinhoud was niet geneigd een beslissing te nemen omdat hij twijfelde aan Koruns goede trouw. Tenslotte beslisten Niels, Haesaert, Roel D'Haese en Wyckaert dat het Ting zou zijn in plaats van Bertini. Zij droegen evenwel Korun op de beslissing mee te delen aan Jaguer en Bertini die bij Vandercam zaten te wachten.

Dit korte, luidruchtige onderhoud betekende meteen het einde van elke verdere medewerking vanwege Jaguer, en Vandercam.

**Roel D'Haese (1921-).**

**Bronzen toren.**

1955.

Brons, 76 cm.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

In het steeds breder wordend niemandsland tussen mens en natuur zijn vreemde ontmoetingen mogelijk, met wezens en vormen die niets te maken hebben noch met het bekende, noch met het onbekende - tenzij misschien dat zij daar de negatieven van zijn. Wij hebben deze wezens nooit eerder gezien en toch herkennen wij ze onmiddellijk. Zij bestonden al lang ergens in dat niemandsland, wat dus wil zeggen in ons onderbewustzijn. De kunstenaar haalt ze aan de oppervlakte en plaatst ze opeens voor ons. Vandaar de schok.

'Ik maak het negatief van dat te gieten stuk direct in zand. In die negatieve vorm in zand giet ik het brons. Op het ogenblik dat het brons uit het zand wordt gehaald vernietig ik automatisch het negatief en wordt het dientengevolge onmogelijk een tweede maal hetzelfde stuk te gieten. Er is voor mij geen reden om een afgietsel van een sculptuur te maken omdat een groot deel van de creatieve kant daarbij verloren gaat - in ieder geval bij mijn manier van werken die tenslotte een soort collage is van verschillende stukken en stukjes' (Roel D'Haese, 29 oktober 1956).



Taptoe was door deze crisis volwassen geworden. Er waren echter inwendige scheuren ontstaan en twijfels gerezen die het verre einde aankondigden.

Het verdere verloop van dit eerste seizoen was, het ene bij het andere, een groot succes.

*Walasse Ting* kreeg aldus te Brussel de eerste persoonlijke tentoonstelling in zijn loopbaan. Hij toonde sterk en verfrissend werk, een wereld waaruit dreigende draken en dampige zeeserpenten opdoken, en kon op de onvoorwaardelijke steun van de verzamelaars Niels en Grubben rekenen. Hij kreeg ook veel belangstelling van jonge kunstenaars die met aandacht het lijf-aan-lijf gevecht van deze uiterst begaafde kalligraaf met de Westerse olieverf-materie analyseerden, maar ook stilstonden bij de dynamische (Yin Yang) opbouw van zijn werk, volledig in tegenstelling tot de Gulden Snede en de symmetrische en statische regels van de Westerse academies. Hij demonstreerde ook de kalligrafie, inktpot in de hand, gebogen over het papier wijduit op de grond. Concentratie, dan actie, het gebaar sneller dan het oog.

*Reinhoud* was de volgende primeur in Taptoe. Zijn tentoonstelling was een uitgesproken succes en had in de pers een grote en ernstige weerklank. De reusachtige insecten, padden en torren waren de voorlopers van zijn latere half menselijke- half vegetale bestiarium. Dit werk had iets van Bruegel en Bosch, er was iets in dat je de angst op het lijf joeg.

Als slot voor dat seizoen kreeg Taptoe met *Hugo Claus* zijn derde 'eerste' persoonlijke tentoonstelling. Wild, spontaan, in het spoor van Cobra, met een tedere, soms grimmige humor. Hij kreeg de persoonlijke aandacht van Herman Teirlinck, maar kon het grote publiek moeilijk zijn toen reeds algemeen erkende faam als dichter en roman- en toneelschrijver doen vergeten. Ondertussen was Korun met hernieuwd enthousiasme aan de planning voor het nieuwe seizoen begonnen, en hij kreeg hierbij de onvoorwaardelijke steun en aanmoediging van Jorn.

*Bryen* was een zekerheid. Hij bracht Jorn en Korun bovendien in contact met de weduwe *Wols*, die een grote stapel tekeningen, etsen en aquarellen van haar man had overgehouden, werken meestal van klein formaat, uit de periode onmiddellijk na zijn Bauhaus-verblijf, met invloeden van Klee, later van Léger, doorheen een lange evolutie tot zijn tragische vertolking van zijn 'merveilleuse horreur de monde' (Sartre) op de grens van het menselijk uitdrukkingsvermogen, als een laatste daad tegelijk van zelfvernietiging en van zelfbehoud. Grety Wols stemde toe voor een tentoonstelling, maar stelde hoge eisen op het punt van verzekering en veiligheid. Jorn bracht Korun ook bij *Matta* en *Wemaëre*, die beiden toestemden dat van *Wemaëre* een groot parallellisme met het oude werk van *Wols* en speelde zelfs met de idee over *Wols'* leven een volksroman te schrijven. Jorn bracht Korun ook bij *Matta* en *Wemaëre*, die beiden toestemden. *Matta* voor een tentoonstelling van recente tekeningen, die één enkel groot doek zouden encadreren. Hij meende de zegen van Trouillard en Urvater niet nodig te hebben. Pierre *Wemaëre* zou een volledige retrospectieve tonen, het grote wandtapijt dat hij met Jorn had gemaakt inclusief. Jorn was ook zeker van de toestemming van zijn vriend *Gallizio*, de technisch directeur van het Experimenteel Laboratorium van Alba (die hetzelfde jaar met zijn onthutsende 'peinture industrielle' zou starten: schilderen aan de lopende band, verkoop per meter). Hij stelde tenslotte voor *Dubuffet* te contacteren voor een expositie van recent grafisch werk.

*Alechinsky* verklaarde zich bereid zijn eerste reeks tekeningen te exposeren die hij, na zijn Japanse ervaring en op aanwijzingen van Ting, in het huis van zijn ouders in Sauvagemont (Waals Brabant) had gemaakt - hij zou later tientallen werken hiervan verbranden - en gaf zijn waarborg voor mogelijke tentoonstellingen van zijn vrienden *Hayter* en *Messagier*.



Geen enkel punt van dit programma zou worden verwezenlijkt. Taptoe bevond zich in een zware financiële crisis. Alleen de tentoonstelling van Jorn, Ting en Reinhoud hadden een zekere mate van winst opgeleverd, en het was gebleken dat de Taptoe-bar, die nochtans vele avonden van uiterste drukte had gekend, niet de nodige compensatie kon opleveren voor de huur van het huis, de kosten van de niet-rendabele tentoonstellingen en de dode periodes. Het budget van dit voorstel voor een seizoenprogramma werd hoog aangerekend. En het financiële mirakel, niettegenstaande herhaalde pogingen, kwam er niet. Bovendien hadden Gentil en Clara Haesaert grotendeels hun vertrouwen in Korun verloren, en zij waren niet alleen. Was niet zijn onbezonnen manier van op twee paarden te wedden de oorzaak geweest van de breuk met Jaguer, maar vooral met Vandercam en Philippe d'Arschot? Wat waren de commerciële en artistieke waarborgen van dit nieuwe programma, eens te meer buiten Brussel en zonder veel samenspraak en overleg uitgewerkt?

Was het niet wijzer en veiliger zich voornamelijk te houden aan de oorspronkelijke idee vooral een 'expositieforum' te zijn voor jonge Belgische kunstenaars?

En Jorn was niet beschikbaar voor enige uitleg of rechtzetting. Hij was naar Italië vertrokken om er de organisatie van het 'Premier Congrès Mondial des Artistes Libres' voor te bereiden. In een dramatische brief vroeg hij de dringende overkomst van Dotremont die, zoals afgesproken, als voorzitter zou fungeren en schreef: 'Jaguer est arrivé ici et travaille contre moi tant qu'à Bruxelles'.

Koruns ontslag, 'om diverse persoonlijke redenen', kreeg zware kritiek van zijn vrienden Wyckaert en Roel D'Haese. Ook Jorn kon die beslissing geenszins goedkeuren. In een lange brief aan Korun sprak hij zich hierover uit, en over zijn blijvend vertrouwen in Taptoe en zijn verdere deelname.

'Il est fort probable que tout ce que tu dis au sujet de Taptoe est juste, mais quand je m'engage dans quelque chose, j'y reste jusqu'à la fin complète. C'est dans mon caractère. Je ne peux pas changer de cheval comme ça. Je me demande aussi si après mûre réflexion tu n'arrives pas aux conclusions que tu t'est fait posséder par quelqu'un dans la rupture avec Taptoe et aussi dans ton immobilité au sujet de ce qui se fait en Italie. Je ne sais pas par qui. Ça ne me regarde pas. Mais le Taptoe *allait trop bien*, pour qu'on n'essayerait pas de le détruire. Je me demande si tu ne t'es pas trop occupé des ennemis *extérieurs* et ouverts, pour voir le plus rusés de l'intérieur. C'est l'unique façon dont je peux comprendre ta façon d'agir. Tu m'expliques que la toile rouge est placée chez un homme et je donne la permission à Gentil de la chercher parce que je ne le connais pas, et Taptoe me convient toujours...'

Jorns overtuiging dat hij in Taptoe een vruchtbare bodem en een valabele Noordelijk speerpunt had voor zijn ondernemingen, kreeg tijdens het tweede Taptoe-seizoen een duidelijke confirmatie. In februari 1957 richtte Taptoe de 'Première Manifestation de Psychogéographie' (3) in, met op 4 februari een conferentieavond met debat. De sprekers waren Rumney met 'L'Art brut de vivre' en Jorn met 'Industrie et Beaux-Arts, deux extrêmes de l'unité situationniste'. Guy Debord, de latere secretaris-generaal van de Situationistische Internationale' beschrijft dit evenement als volgt: '... Ce fut une manifestation organisée en commun par L'Internationale Lettriste, Le Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste et le Comité Psychogéographique de Londres, qui se trouvaient dans cette période en pourparlers pour se fondre dans une organisation unie. Au nom de ces mouvements Jorn et Rumney ont pris la parole au Centre Taptoe à Bruxelles, le 4 février 1957, pour soutenir les thèses communes de leurs groupes. Ces thèses ont été publiées en juin 1957, sous le titre 'Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale' comme

Asger Jorn (1914-1973).

Verlust der Mitte.

1958.

Olieverf op doek, 114 x 146 cm.

Museum van Hedendaagse kunst, Gent.

In 1956 was Jorn een der stichters van de 'Internationale Situationiste' die ernaar streefde 'nieuwe mogelijkheden tot verandering van de culturele sfeer tot stand te brengen'. De situationisten keerden zich tegen het vereeuwigen van de eigen emoties, tegen het individuele kunstwerk en kwamen op voor een collectief creëren van een levenssfeer - wat dat dan ook moge inhouden. Jorn: 'Wat ons interesseert is de ononderbroken inventie, de inventie als levensstijl'.

'Toen stak ik een hand uit en plukte een takje van een grote struik en de stronk ervan schreeuwde meteen: 'Waarom knot je mij?' Nadat hij donker was geworden van bloed begon hij opnieuw te brullen: 'Waarom kerf je mij? Heb je dan helemaal geen medelijden? Geen planten maar plantmensen zijn wij.' En inderdaad, als een groen stuk brandhout dat, in brand gestoken, weent en sist door het sap dat eruit wegvloeit, zo kwamen er uit de tak menselijke woorden en menselijk bloed'.

(Dante, Inferno)

(3) De tweede (en laatste) psychogeografische manifestatie werd met groot succes in oktober 1960 te Londen georganiseerd.



OKV 1979

# Taptoe kunstcentrum

ter gelegenheid van de opening donderdag 22 december, te 20 uur / vanwege

ndag 15 uur. Oud Koornhuisplein, 24-25, Brussel

Hugo Claus, écrivain flamand, né en 1929, publia des romans, des poèmes et du théâtre. Exposé à Bruxelles, Paris et Rome. Cette exposition est sa première exposition personnelle.

DU GROUPE « COBRA »  
(Librairie 73)  
sous le patronage de  
L'Union des Lettres et des

lingstekens zetten. Meneer Dotremont heeft drie keer achtereen in het Frans gevloekt. Ik had willen

han chefredaktør for „Cobra“ der dog ikke er noget fagblad for rep-tiler, saaledes som havnet kunne dicere, men derimod et avant garde

pression et Non-figuration, une exposition des artistes de „Cobra“, revue internationale d'art expérimental. Les artistes qui diffèrent

En grande hâte, Alechinsky, Dotremont et moi, nous nous attelâmes au découpage du premier géhele Kominform wet is. De heer Dotremont kan niet zózeer van een „andere wereld“ komen dat hij deze wet niet kenk, en even ondenkbaar

*Oi si mostrano*  
L'occhio cerca sempre e dappertutto lo

EMONT avec  
INSKY  
APPEL CONSTANT CORNEILLE JORN

Appel, qui qui corre-marquons bise sont ailleurs, l'grande part qui domina-nt tout-tement le pol-é sur not-Aussi nous s-je pour experimen

Terug naar  
— En uw rol in C  
— Het was een

Maandag 7 November 1949

Belgisch schrijver tart zijn  
Stedelijk Museum te Amster

Cobra (Copenhague)  
rende kunstnere, h  
antiekorativat  
as Internationa  
Carl-Manning  
Aafer Jörn

Cent soixante quatre peintures et sculptures, oeuvre de trente-trois artistes venus de onze pays, sont présentées au Palais des Beaux-Arts de Liège avec un remarquable sens de l'espace par l'architecte hollandais Aldo Van Eyck. Elles veulent nous

la Revolution à l'Academisme  
SITATION INTERN  
T EXPERIME

CHORTE OPTREDEN van de Belgische letterkundige Christian Dotremont, heeft het Stedelijk Museum te Amsterdam ge-wikkelijke tonelen. Dotremont (hoofd-tijdschrift „Cobra“) overtrad alle reg-bijeenkomst, waarop hij als sr

listique internationale « Cobra » qui Justifie son titre, contracté par abréviation, en tantôt à Copenhague, tantôt à Bruxelles et tantôt à Amsterdam. Une unter dem Titel „Cobra“ mehrsprachig herausgegebenes Zeitschrift legt man Constant, eine der bedeutendsten Begabungen, ist

Stmontage van oorspronkelijke documenten betreffende Taptoe.

publication préliminaire à la conférence d'unification qui, en juillet 1957, à Cosio d'Arroscia, aboutit à la fondation de l'Internationale Situationniste' (I.S.) (4). De manifestatie had weinig weerklank en werd door de meesten niet begrepen. Maar toch was ze van grote betekenis en had ze nieuwe contacten mogelijk gemaakt tussen Jorn en degenen die met hem enkele maanden later het I.S. zouden stichten.

Taptoe had dus zeker een katalyserende rol gespeeld. Het zou ook enkele actieve leden aan het I.S. leveren, waaronder Wyckaert, die in de herfst van 1960 in het Institute of Contemporary Arts te Londen als hoofdspreker van het I.S. optrad tijdens een van zijn succesrijkste congressen.

Net zoals in 1956 eindigde dit tweede Taptoe-seizoen met de expositie van een dichter (Paul Snoek).

Vermoeidheid, interne meningsverschillen en de voortdurende financiële moeilijkheden brachten Gentil Haesaert ertoe de activiteit stop te zetten in de zomer van 1957. Na 18 maanden.

Gezien in een historisch perspectief, en met een afstand van meer dan 20 jaar, is het overduidelijk dat Taptoe geen aanleiding heeft gegeven tot een 'stijl' of een nieuw 'isme' (wat ten andere nooit de bedoeling van zijn promotoren was geweest), en dat het weinig invloed heeft uitgeoefend op de algemene kunstevolutie in dit land (daarvoor was zijn bestaan te kort geweest).

Taptoe was ook geen voortzetting of doorstroming van Cobra, hoewel de toevallige medewerking van enkele vroegere Cobra-leden sommigen hiertoe deed besluiten. Cobra was reeds toen een steriele beleving van zijn eigen geschiedenis geworden, zoals onder meer was gebleken uit de kleine retrospectieve die Dotremont ervan in de galerij organiseerde.

Zeker is dat Taptoe een reactie was tegen de toenmalige monopolievorming van de cultuurpaleizen én tegen de officieel gesponsorde koude geometrische abstractie en haar gevaarlijke theorieën over het ondergeschikt-maken van de kunst aan het functionele en het toewijzen van een dienende rol aan de kunst. De eerste Taptoe-tentoonstelling was een geloofsbrief, een mandaat, een werkelijk manifest dat nauw aansloot bij identieke reacties in het buitenland (zoals die van Jorn in Italië). In dit opzicht speelde Taptoe zeker een belangrijke historische rol, ten minste op nationaal vlak.

Was Taptoe dan te situeren in de grote sinusoidale kunsthistorische pendelbeweging van klassiek naar romantiek, van formalisme naar barok, van rationele discipline naar 'Sturm und Drang' (Jaffé) van 'l'artifice' naar 'le brut' (Paulhan), van strak academisme naar open spontaneïteit, het ene als reactie op het andere ?

In zekere zin, ja, als men de Taptoe-activiteit in haar geheel beschouwt. Maar dan weer niet als men de individuele evolutie van de in Taptoe betrokken kunstenaars analyseert. Jorn had voor deze vereenvoudiging reeds gewaarschuwd in het Meridiaan-interview, waarin hij tot de conclusie kwam dat er nu een stadium gekomen was waar rijpheid en spontaneïteit konden samenvloeien. Ook Bryen had iets analogoos verklaard in een brief aan Taptoe waarin hij zijn werk beschreef als een langdurige poging om de tegenstelling Apollo-Dionysos (ratio-delirium) organisch op te lossen. En ook Roel D'Haese zou later aan Chris Yperman verklaren: 'Ik moet leren doen wat ikzelf wil, en mij niet langer onderwerpen aan wat mijn handen maar al te gemakkelijk voor ogen werpen, alsof ik slechts een betoverd instrument was'. In een poging tot ordening zou men hier de theorie van Bachelard kunnen situeren over de irrationele materialiteit van de kunst, waar hij het heeft over de dialectische gebondenheid tussen bezinning (of beredenering) en experiment, tussen de bewuste bedoeling van de kunstenaar zijn wil aan de materie (die weerstand biedt en zich niet laat ordenen) op te dringen enerzijds, en de actieve deelname van de materie in het scheppingsproces (de weerbarstige materie die het experiment uitlokt) anderzijds.

**Antoine Mortier (1908-).**

**Rigueur bleue.**

1954.

*Olieverf op doek, 163 x 97 cm.*

*Museum voor Schone Kunsten, Oostende.*

Het spontane van brede, zwaaiende gestes, ingetoomd door een behoefte aan stevige constructie. Een verbinding van vlakke monumentaliteit met het ruimtelijke en lumineuze, als van balken, gebinten en vensters waarachter de zon schijnt. Ernst en stugheid van een kunst zonder concessies.

(4) Het I.S. wordt nu beschouwd als de enige erfgenaam van het authentieke vooroorlogse surrealisme (o.m. Jean-Jacques Brochier). Na tien jaar voorbereidend werk met de analyse, en het scheppen van toestanden voor de invraagstelling en globaal-verandering van cultuur, welvaart (de 'burgerlijke' opvatting van het geluk) en maatschappij, was het I.S. een der detonators van de gebeurtenissen van mei 1968 en kon hieraan een theoretische basis geven. Na 1968 echter - en nadat nagenoeg al de actieve kunstenaars de beweging hadden verlaten of uitgesloten waren - zou de beweging snel haar audiëntie en kritisch vermogen verliezen en op een zeer dogmatische en theoretische basis terugvallen.

OKV 1979



Taptoe is tenslotte, en boven alles, een *klimaat* geweest, een stimulerend (door zijn meertalige, internationale contacten) en fertiliserend klimaat dat ontegensprekelijk voor een aantal kunstenaars van groot persoonlijk belang was.

En indien Taptoe uiteindelijk enige betekenis heeft gekregen, is dat door de kracht en uitstraling van deze kunstenaars. Zonder de namen Roel D'Haese, Reinhoud, Wyckaert, Claus, Alechinsky, Bryen, Ting en Jorn zou er op de huidige dag van Taptoe geen sprake meer zijn.

*Piet de Groof*

### **Taptoe zonder film op de ogen**

Doorheen mijn sporadische maar wel sterke impressies lijkt Taptoe een improvisatie, een kunstwerk dat tot stand kwam door het enthousiasme en de verscheidenheid van vele mensen.

Ik hoorde voor het eerst over Taptoe spreken op de vergaderingen van de Meridiaan, waar Erik van Ruysbeek mij meenam toen ik negentien was. Hij was mijn leraar Nederlands geweest en ik schreef gedichten, zoals iedereen. Die vergaderingen hadden plaats in het atelier van Maurice Wyckaert op de 'Place de la Justice' in Brussel, dat was in 1955. Hij was toen dertig, charmant, net gescheiden en hield zich recht met sterke koffie en Kongolese thee. Hij maakte grote schilderijen in allerlei tonen van blauw, maar meestal zeer donker. Hier ging de wereld voor mij open, een schilder die me vertelde over Lawrence of Arabia en over Maïakowski. Dus op die eerste vergadering leerde ik Gentil en Clara Haesaert kennen. Later ontmoette ik daar ook Walter Korun naar wiens poëzieblad, Taptoe zou genoemd worden.

Jan Walravens had er vroeger al op gewezen dat er in Brussel geen gelegenheid was voor artiesten om samen te komen. En Gentil Haesaert heeft dit dus waar gemaakt. Het is wel jammer, en dat zegt Gentil Haesaert trouwens zelf ook, dat Walravens later niet betrokken werd bij de stichting van Taptoe en ook niet bij de organisatie ervan. Maar Walravens' en Haesaerts interesses gingen naar verschillende richtingen in de schilderkunst. Ja, wellicht zou Taptoe een heel andere wending gekregen hebben, misschien zou de literaire activiteit niet zo geatrofieerd geworden zijn onder de geweldige invloed van de plastische kunsten. En het schijnt mij nu toch enigszins vreemd dat de initiatiefnemende mensen allen behoorden tot literaire tijdschriften, terwijl Taptoe vrij uitsluitend in de plastische richting terecht kwam. Ik maak mij de bedenking dat bij plastische kunsten geen taalbarrière bestaat, dat iedereen het originele werk kan verstaan. Wat is Taptoe dan wèl geweest? Zonder zichtbare, wel bepaalde richtingen en georganiseerde activiteiten bracht het een aantal kunstenaars bijeen die toen min of meer in het begin van hun openbaar leven stonden. Er waren geen waarneembare leidende figuren noch invloed-uitdelende artiesten. Er waren merkwaardige kennismakingen, onvergetelijke ontmoetingen van grote persoonlijkheden.

Dit alles gebeurde in het Oud Korenhuis 24-25 te Brussel. Het was een oud huis in een staat van min of meer innerlijke ruïne, vol stapels boeken en papieren onder dik vettig zwart stof van vele jaren. Ik ben daar ook mee gaan opruimen, en gaten in de muren gaan volstoppen met in pleister gedoopte kranten. Zelfs mijn schoolvriendin Rob deed mee, en het dient trouwens vermeld dat zij enige tijd nadien, minderjarig, in Schotland, mevrouw Wyckaert werd.

Iedereen die over Taptoe hoorde, werd meteen superenthousiast en kreeg ideeën bij de vleet die hij nog al wát beter achtte dan de initiale. Maar medewerking was in ieder geval verzekerd. Zo herinner ik me nog Serge Vandercam, een vriend van Maurice Wyckaert en van Clara Haesaert. Hij was toen een erg goed en bekend fotograaf die toen zijn eerste

schilderijen begon en zijn laatste foto's: 'Quand on est photographe on n'est pas considéré'. Wat deze uitdrukking voor hem ook moge betekend hebben, ik heb het nooit begrepen.

Ik heb in mijn hele leven nooit mooiere foto's gezien van sculpturen bijvoorbeeld. Serge Vandercam wilde zo vlug mogelijk zijn eerste werken tentoonstellen, in Brussel, in Parijs en overal. Hij kende ook heel veel mensen. Dank zij deze stand van zaken heeft hij in het begin enorm veel bijgedragen tot het ontstaan van Taptoe. Zo werd er beslist dat Corneille Hannoset de bar zou uittekenen, dat Florent Welles de meubels zou maken en Reinhoud D'Haese het smeedwerk; en Albert Niels zou de drank leveren. Buiten de kleine maar enige financiële hulp van Philippe d'Arschot bestond Taptoe uitsluitend van de karige staatstoelagen en de generositeit van Gentil en Clara Haesaert.

Serge Vandercam woonde toen in de Bodenbroekstraat, niet zo ver van het Oud Korenhuis. Bij hem kwamen zeer veel mensen, en hij heeft ze allemaal naar Taptoe meegebracht. Zo kwam het dat ik de meeste mensen die in Taptoe kwamen reeds gezien had bij Vandercam. Onder hen een vreemde jonge man die er verloren uitzag als een soldaat na de oorlog, zwijzaam en timide, Roel D'Haese, met levendige ogen die mij nauwelijks bemerkten, die verschillende werelden in zich sloot, en bij deze eerste ontmoeting besloot het lot reeds over mijn leven, wat Gentil Haesaert achteraf deed zeggen: 'maar, mijn kind, toch'.

Ik weet niets van de geschiedkundige en artistieke waarde van de gebeurtenissen, ik was veel te gretig om mensen te leren kennen, om hun werk te zien. Van de literaire bijeenkomsten heb ik haast geen herinneringen bewaard, ik heb geen enkel overrompelend meesterwerk horen voorlezen. De mensen van Gard Sivik vond ik aardig maar ik heb helaas alleen tweederangsherinneringen aan die tijd, Hugues Pernath, over wie inmiddels niets dan goed, maar die toen reeds zijn vrouwen blauw sloeg en Paul Snoek die de stoof uitpiste in de bar om zich interessant te maken. En de enkele voordrachten die misschien wel interessant waren, maar ik heb altijd een hekel gehad aan voordrachten. Bijvoorbeeld Ivo Michiels die er anders nooit was, en die zich nu verwondert dat Reinhoud en Roel D'Haese met Taptoe iets te zien hebben. En Marcel Bogaert die een uitzonderlijke figuur was als hij geen voordrachten gaf, die zo graag le poète maudit speelde, die wij de 'ingeboren triestigheid' noemden, want daar had hij het altijd over als hij gedronken had, en dat gebeurde dus meestal. Zijn populariteit valt alleen te meten met deze van Jef Vanderstraeten, later. Bij de eerste expositie, toen het vrij koud was en het naar mazout rook, maakte ik voor het eerst kennis met het werk van Roel D'Haese. Supererotische werken in smeedijzer, met zoiets was ik nog nooit geconfronteerd geweest. Over die erotische geladenheid zegde nooit iemand iets, en buiten Asger Jorn heb ik nooit iemand iets zinnigs horen zeggen over zijn werk: 'Tu fais ce qu'on ne sait pas faire'. Zeker is het een feit van onschatbare waarde van mensen bijeen te zien als Asger Jorn, Hugo Claus, Wyckaert, Roel D'Haese, Reinhoud, Alechinsky, Walasse Ting, rond een tafel gezeten. Maar hoe weergeven wat er eigenlijk gebeurde? Wat zegden ze, ik heb nooit veel merkwaardigs gehoord, en nu begrijp ik wel waarom: omdat een artiest zich het best uitdrukt in hetgeen hij doet. Waarover hij spreekt en de woorden die hij zegt, dat is heel iets anders en heeft meestal niets merkbaars te maken met wat hij doet.

Asger Jorn bijvoorbeeld, die wij 'apparement' noemden omdat hij alle zinnen zo begon, was uiterst aardig, zong liedjes en kocht een ukelélé in de 'rue des Epéronniers' 'flikkan fran havanna...' en Korun en ik moesten Brusselse liedjes zingen omdat hij die klanken zo graag hoorde. Hij hield ook enorm van de 'grand mauvais goût' van de Belgische architectuur, want in Denemarken was alles toch zo netjes, uniform en naamloos. Roel D'Haese zegt hem: 'c'est dommage que tu écris ces conneries au lieu de

**Roger Raveel (1921-).**

**Hommage à Giotto.**

1956.

*Olieverf op paneel, 119 x 89 cm.*

*Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Leper.*

Vergeleken met de meeste kunst die bij voorkeur in Taptoe getoond werd is het werk van Raveel opvallend helder, 'clean', objectief: het objectieve en onpersoonlijke van vlaggen, van signalen als reactie op de geëmotioneerde gevoelsoverdracht van het expressionisme waartegen hij zich wilde afzetten. Raveel verdrijft elke troebelheid en verfrist het kijken.

OKV 1979





taptoe stelde ten toon  
taptoe a exposé  
van 22 december 1955 tot 21 januari 1956  
du 22 décembre 1955 au 21 janvier 1956

van 1 februari tot 9 februari 1956  
du 1 février au 9 février 1956

van 3 maart tot 15 maart 1956  
du 3 mars au 15 mars 1956

van 24 maart tot 11 april 1956  
du 24 mars au 11 avril 1956

van 14 april tot 26 april 1956  
du 14 avril au 26 avril 1956

van 28 april tot 9 mei 1956  
du 28 avril au 9 mai 1956

van 19 mei tot 5 juni 1956  
du 19 mai au 5 juin 1956

6

pierre alechinsky (1)  
camille bryen  
hugo claus  
corneille  
roel d'haese  
rené guiette  
jacques hérold  
yasse tabuchi  
serge vandercam  
maurice wyckaert

gianni bertini  
guy bulcke  
j.p. duprey  
karl-otto götz  
jacques lacombes  
anders osterlin  
c.h. pedersen  
roger raveel  
hernard schultze  
toko shinoda  
wilhelm wessel

maurice wyckaert

asger jorn (1)

walasse ting (1)

antoon rooskens  
theo wolvecamp

reinhout d'haese (1)

van 16 juni tot 3 juli 1956  
du 16 juin au 3 juillet 1956

van 31 juli tot 26 september 1956  
du 31 juillet au 26 septembre 1956

van 17 november tot 16 december 1956  
du 17 novembre au 16 décembre 1956

van 2 februari tot 26 februari 1957  
du 2 février au 26 février 1957

van 1 maart tot 18 maart 1957  
du 1 mars au 18 mars 1957

van 6 april tot 23 april 1957  
du 6 avril au 23 avril 1957

hugo claus

pierre alechinsky  
karel appel  
baj  
asger jorn  
rein d'haese  
roel d'haese  
walasse ting  
maurice wyckaert

en  
et  
met  
avec

dotremont

cobra

kunst uit oceanië  
art de l'océanie

verzameling  
collection

jef verstraete

première exposition  
de psychogéographie

keramieken  
céramiques  
schilderijen  
peintures  
aquarellen  
aquarelles

asger jorn

ralph rummey

simondo

antoine mortier

paul snoek

7

(1) Tentoonstelling die de 'Prijs van de  
Kritiek' haalde.

peindre'. En Jorn die antwoordt: 'je sais, mais il faut écrire des conneries'. En dat deed hij dan inderdaad ook. Vaak deed hij wiskundig en filosofisch wat mij altijd onbedaarlijk deed lachen. Maar daar hield hij niet zo van. Ik heb nog wel eens teksten overgetypt voor hem toen hij ziek lag in een kamertje van de Canterbury, 'pour un bauhaus imaginiste contre un bauhaus imaginaire', waar ik dan mee naar de drukker Kumps trok. Maar wat zijn schilderijen betreft is Taptoe voor Jorn toch de belangrijkste periode geweest, hij heeft toen zijn mooiste doeken geschilderd en verkocht aan de collectionneurs, vooral aan Albert Niels dank zij Roel D'Haese, omdat ze vrienden waren.

Pierre Alechinsky die toen al veel meer bezig was met zijn eigen personage dan met zijn schilderijen, en Walasse Ting die het over niets anders had dan over dikke blote wijven en met porno-foto's rondliep. Roel D'Haese en Reinhoud die hele flessen cognac naar binnen goten, en de mensen hun zaligheden gaven. Maar die dus op hun manier de bar deden marcheren en Taptoe's steunpilaren waren, ook vrienden en kennissen meebrachten die op hun beurt weer veel dronken. Ikzelf heb ook eens entraîneuse gespeeld toen Albert Niels voor het eerst in de bar van Taptoe kwam, zodat Maurice Wyckaert zegde, dat ik een ideale manier had gevonden om kunstwerken aan collectionneurs te doen geraken. En Hugo Claus... zo blozend en jong had ik hem niet voorgesteld, want toen dacht ik nog dat dichters hun gedichten op hun gezicht geschreven droegen.

Er waren ook zeer extravagante figuren, die regelmatig over de vloer kwamen, zoals de beeldhouwer Franske Lambrechts met zijn mormel van een hond met wie hij goocheltoeren uithaalde, de knettergekke Arnould, de volledig getikte en mystieke Lacomblez met zijn theatraal uitgedoste trawant Tristan.

En daar was dan ook Christian Dotremont die de wereld verdeelde in twee delen, les nordiques et les français, die zijn vrienden afzette, en buiten in zijn 'La Pierre et l'Oreiller', zijn die vrienden nooit bedacht geworden. Zijn folklore over Cobra heeft me nooit geïnteresseerd, wel had ik het gevoel dat hij Taptoe minachtte en het niet alleen tot zijn slaapgelegenheid, maar ook tot een Cobra-tehuis wou maken. Het leukste dat ik ooit heb gehoord van hem is dat hij, zo vertelde hij, eens Franse les gegeven had aan een meisje in Denemarken en haar had leren zeggen 'Je pouf parler à langue frankèss'.

Er liep ook nog een fotograaf rond, een vriend van de sinistere Aubin Pasque. Deze fotograaf liep altijd rond met een soort kist en er werd verteld dat er nooit films op het foto-apparaat zaten, dat het een vorm van voyeurisme was, en ik denk dat ook ik daar vaak heb zitten luisteren en kijken, zonder film op mijn ogen.

*Chris Yperman*

## Historische evaluatie

De oprichting van een kunstcentrum als Taptoe was in de jaren vijftig geen alleenstaand feit. Alhoewel de combinatie van een tentoonstellingszaal/bar zeker tot de specifieke werkingssfeer bijdroeg, is de overeenkomst met andere dergelijke verenigingen toch doorslaggevend. In 1952 was te Antwerpen De Nevelvlek gesticht; Taptoe volgde in 1955 te Brussel, Celbeton in 1957 te Dendermonde. Telkens groepeerden zich een aantal kunstenaars, intellectuelen en kunstliefhebbers rond een min of meer duidelijk uitgesproken programma van kunstmanifestaties, tentoonstellingen, lezingen enz. Ze stelden zich daarmee tot doel propaganda te voeren voor de eigentijdse artistieke en intellectuele uitingen en vormden, dank zij de intense uitwisseling van gedachten en het gedeelde enthousiasme, als het ware broedplaatsen van de modernistische cultuur.

**Serge Vandercam (1924-).**

**Zelfportret.**

1963.

*Olievert op paneel, 62 x 70 cm.*

*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.*

Koortsige ogen of liever bodemloze kuilen, een spookachtig wezen zonder densiteit, een wazig en troebel halo: als dit een geestelijk zelfportret is, hoe voelt zich dan de geportretteerde? Vandercam schildert wat voorbij het zichtbare ligt, drukt uit wat vreemd is aan elke zintuiglijke ervaring. Dit schilderen is zelfkwalling en psychische vernietiging. Zoals Poe, zoals Baudelaire is Vandercam een 'kunstenaar van de pijn, van de zenuwen en van nog iets anders'.

OKV 1979



In hun organisatie hielden zij zowat het midden tussen de van oudsher bekende kunstverenigingen en bohémienencakels; de sfeer herinnerde er soms aan de wat gore romantiek van de Parijse existentialistenkelders, al leidde de geestdrift voor de nieuwe zaak wel eens tot vormen van bekeringsijver.

Als uiting van de toenemende democratisering van het kunstgebeuren waren die verenigingen veeleer de creatie van progressief ingestelde jonge artiesten dan van het burgerlijk mecenaat. In hun artistieke opties waren ze meestal minder exclusief en agressief dan avantgardistische verenigingen in de strikte zin, maar hun actieradius was beperkter dan die van vooroorlogse verenigingen zoals Kunst van Heden. Ontstaan uit het privé-initiatief en opererend met geen of weinig betoelaging vanwege de overheid, waren de kunstcentra uit die jaren polyvalente contactorganen die hun activiteiten vooral ontplooiden op het vlak van de progressieve cultuurpromotie. Ten opzichte van de officiële instellingen traden ze op als vrijbuiters. Indien men het toenmalig beleid van de musea zou omschrijven als gaande van extreem-conservatief tot centrum-rechts, dan voerden de kunstkringen een koers van centrum-links tot links-radicaal. Het kunstcentrum Taptoe onderscheidde zich vooral door de organisatie van dertien tentoonstellingen (van december 1955 tot april 1957), met een indrukwekkende deelnemerslijst. Van bij het begin was het duidelijk dat de keuze zich oriënteerde op wat men toen de lyrische abstractie of het abstracte expressionisme noemde, in tegenstelling tot de 'koude' of geometrische abstractie, die als formalisme en 'modern academisme' werd veroordeeld. Onmiddellijk na de Tweede Wereldoorlog hadden de kunstenaars opnieuw aansluiting gezocht bij de modernistische bewegingen van vóór 1930, die in de depressiejaren gestagneerd waren. Terwijl men van officiële zijde promotie voerde voor het expressionisme van de Latemse School, dat als een specifiek Vlaams modernisme werd onderkend, keerden de progressieve krachten zich tot het surrealisme en de zgn. abstracte kunst, waarbij men de nationale grenzen overschreed om contact te nemen met de internationale avant-garde. In België kregen deze nieuwe modernistische bewegingen gestalte in de Jeune Peinture Belge (1945-47) en in Cobra (1948-51). Was de eerste nog opgevat naar het model van vooroorlogse groeperingen als Les Compagnons de l'Art, dan beantwoordde Cobra, gesticht te Parijs in 1948, door het radicalisme van zijn artistieke en maatschappelijke stellingname veel completer aan de definitie van een avant-gardebeweging. Als georganiseerde groep hield Cobra in 1951 op te bestaan. In zijn artistiek credo lag immers ook de noodwendigheid, of minstens de onvermijdelijkheid van zijn opheffing besloten: het experiment van de spontane scheppingsdaad laat zich moeilijk verzoenen met een bestendige institutionalisering. De 2e Tentoonstelling van Experimentele Kunst, die in 1951 in het Palais des Beaux-Arts te Luik werd gehouden, betekende dan ook zoveel als de zwanezang van de beweging als zodanig.

De tentoonstellingen van de Taptoe-galerij richtten zich in 1955-57 hoofdzakelijk op de leden van de ontbonden Cobra-beweging. Walter Korun en Serge Vandercam hadden van bij de aanvang in Parijs, samen met Edouard Jaguer, het project van de eerste twee groepstentoonstellingen uitgewerkt. De kunstcriticus Jaguer had een actieve rol gespeeld bij de wending van de 'Ecole de Paris' naar een vrije picturale expressie, maar was vooral nauw in contact geweest met Cobra, waaraan hij in zijn tijdschrift 'Phases' een ruime aandacht verleende. De eerste Taptoe-exposanten waren dan ook al meteen voor een groot deel uit die hoek gerecruiteerd. Deze tendens zou overigens dominant worden met de eenmanstentoonstelling Asger Jorn, later gevolgd door een groepstentoonstelling van Cobra, die op instigatie van Christian Dotremont tot stand kwam. Deze twee manifestaties - de individuele van Jorn en de collectieve van Dotremont - hebben een

symptomatische betekenis voor het conflict dat de nasleep van Cobra kenmerkte en waardoor eveneens de ambivalentie van Taptoe als promotiegalerij van Cobra en als kunstcentrum bepaald werd. Na de opheffing van Cobra had immers de theoreticus en agitator Jorn zich consequent in andere avonturen geworpen: het Imaginistisch Bauhaus (1953-57) en, vanaf 1958, de Situationistische Internationale, waartoe aanvankelijk ook de Taptoe-leden Maurice Wyckaert en Walter Korun behoorden. De Situationisten noemden zich de legitieme voortzetter van de Cobra-beweging, waarvan zij het artistieke radicalisme op een bredere maatschappelijke basis doortrokken. In het tweede nummer van 'L'Internationale situationniste' (december 1958) werd Dotremont ervan beschuldigd de fictie in stand te houden, dat Cobra als experimentele actiegroep gecontinueerd werd.

Dit conflict bracht fundamentele tegenstellingen aan het licht. Door zich in hun kritiek op de 'spektakelmaatschappij' te verzetten tegen de neutralisering van een artistieke revolutie in het productie/consumptieproces, leverden de Situationisten een belangrijke bijdrage tot de maatschappijkritische tendensen die het einde van de jaren zestig zouden beheersen. In het licht van die analyse moest de functie van een kunstcentrum als Taptoe problematisch worden. Het is overigens niet zonder betekenis, dat in het jaar van Taptoes verdwijnen te Antwerpen G 58 wordt opgericht, waar niet alleen resoluut een avantgardistische praxis wordt beoefend, maar waar bovendien ook het karakter van de manifestaties zich wijzigde. Retrospectief gezien vertegenwoordigt G 58 een avantgardistische beweging, terwijl Taptoe als kunstcentrum vooral de promotie heeft behartigd van kunstenaars die reeds elders en eerder aan bod waren gekomen. Daarnaast echter - en zulks kan wel als een bijzondere verdienste gelden - kregen ook jongeren een kans om zich te manifesteren. Nochtans kan men ook in hun geval niet zeggen dat ze onmiddellijk door Taptoe werden 'gereveleerd'. Rein D'Haese en Serge Vandercam, bijvoorbeeld, waren reeds werkzaam geweest in het collectieve Cobra-atelier van 'le Marais'. Roel D'Haese, wiens grotesk-fantastische sculpturen als een persoonlijke verwerking van het Cobra-idioom kunnen gelden, had reeds eerder deelgenomen aan de Middelheim Biënnales en was in 1954 uitgeroepen tot laureaat van de Jeune Sculpture Belge. De cruciale vraag naar het aandeel van het kunstcentrum Taptoe bij het ontstaan van het werk van Roel D'Haese omstreeks 1955-57 kan slechts met de grootste omzichtigheid worden beantwoord, omdat het hier tenslotte eerder gaat om een geestelijk klimaat dan om een specifieke beweging.

Tot besluit kan worden gezegd, dat Taptoe als kunstcentrum een overdrachtsfunctie heeft vervuld tussen een avantgardistische beweging en een receptief publiek, en dat het als zodanig vooruitgreep op de grote Cobra-manifestaties in de jaren zestig. Zonder zelf onmiddellijk als een avantgardistisch centrum te hebben gefungeerd, heeft het een onmiskenbare historische betekenis gehad in het transmissieproces van het modernisme.

*J.F. Buyck*

**Maurice Wyckaert (1923-).**

**Met Karel naar Maarke.**

1961/62.

*Olieverf op doek, 100 x 120 cm.*

*Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.*

Natuur in een post-informeel stadium, exuberante verheerlijking van 'al de goede dingen van deze aarde' in kruimige en sappige schilderijen zonder problemen. Wyckaert schildert het grillige, vitale en buitensporige leven, de groei-kracht, de vruchtbaarheid en de ontbinding: niet de bloem maar het bloeien, niet het landschap maar het ademen, juichen en dampen van de natuur in haar rusteloosheid.



OKV 1979