Psychoanalytische Perspectieven, 2004, 22, 1: 31-47

# DE JAPANSE KALLIGRAFIE: EEN BETEKENISVOL TOEVAL VOOR PIERRE ALECHINSKY

Sarah Willems

Plotersgracht 14, B-9000 Gent
Tel.: ++/32/(0) 496/52 17 08, sarahart.willems@Vgent.be

***Samenvatting:*** Vertrekkende van een schets van het leven en de kunsthistorische evolutie van de Belgische kunstenaar Pierre Alechinsky schuift de auteur een psychobiografische hypothese naar voor ter verklaring van een belangrijke wending in diens werk, namelijk de uitweg die de Japanse kalligrafie hem bood toen hij zich in een creatieve impasse bevond. Deze Oosterse invloed laat hem toe te komen tot een stijlevolutie waarbij schilderkunst en schrift met elkaar verweven worden. Er wordt aangetoond hoe de betekenaar "graph" op dit en op andere knooppunten van Alechinsky's parcours opduikt en klaarblijkelijk als meesterbetekenaar fungeert. Gesteund op biografisch materiaal over de kindertijd van de kunstenaar wordt de hypothese aannemelijk gemaakt dat de linkshandige Alechinsky in zijn keuze voor het kalligrafisch schilderen het oedipale verbod wist te omzeilen en op die manier tegemoet kwam aan het verlangen van zijn moeder, welke laatste niet toevallig grafologe was.

***Sleutelwoorden:*** Pierre Alechinsky, Psychoanalyse en Kunst, Kunstgeschiedenis, Toegepaste Psychoanalyse, Psychobiografie, Betekenaar.

***Ontvangen:*** 28 augustus 2003; ***Aanvaard:*** 13 april 2004.

## *Inleiding*

Danig verrast door de door kleurrijke monsters bevolkte schilderijen die ik enkele jaren terug te zien kreeg in de Alechinsky-retrospectieve in het PMMK te Oostende (2000), vroeg ik mij af of deze soms rechtstreeks uit het onbewuste van de kunstenaar te voorschijn waren gekomen. Een toegangsweg voor een psychoanalytische benadering van Alechinsky en zijn kunst diende zich aan onder de vorm van een verwijzing in de tentoonstellingscatalogus naar een roman die Alechinsky in 1950 op drieëntwintigjarige leeftijd heeft gepubliceerd. Deze roman, *Les Poupées de Dixmude*, zou als uitgangspunt een droom hebben gehad waarbij hij niet alleen zijn eigen invallen noteerde maar ook die van zijn vrouw Micky. Naast dit boek heeft de

kunstenaar nog een groot aantal andere autobiografische geschriften, zoals zijn *Souvenotes* (1977*b*). Zij wekken de indruk dat ze vrij associatief tot stand zijn gekomen en de herhaling van thema's, anekdotes, zinsneden en woorden trekt de aandacht. Een oefening in zogenaamde toegepaste psychoanalyse leek dus een haalbare kaart te zijn, temeer omdat het "met gelijkzwevende aandacht" lezen, bekijken en zelfs "beluisteren" van zijn geschriften en zijn plastisch werk ultiem zou geconfronteerd kunnen worden met hetgeen de kunstenaar er zelf over kwijt wou.[1]

Hiernavolgend schets ik in een eerste deel Alechinsky's biografie en ik situeer hem in zijn kunsthistorisch kader. In een tweede luik waag ik mij aan een psychobiografische hypothese, waarbij ik de psychoanalytische theorie aanwend bij het gedeeltelijk herschrijven van zijn biografie om een raadsel op te helderen dat zich bij de kunsthistorische studie van de evolutie van het oeuvre van de kunstenaar aandient en waarmee ik vanuit het kunsthistorisch referentiekader geen raad wist. Dit raadsel behelst Alechinsky's keuze, op een bepaald moment van zijn parcours als kunstenaar, voor Japanse kalligrafie.

## *Levensschets en kunsthistorische evolutie*

De nu zesenzeventig jaar oude Alechinsky wordt geboren in het Brusselse Sint-Gillis als enig kind van Alexander, een vanuit de Krim omwille van de Russische revolutie naar België uitgeweken joodse arts, en de Waalse Germaine Durant (Abadie & Van den Bussche, 2000: 114). Pierres moeder is afkomstig uit een rijke kunstlievende familie: zijn grootvader is orkestdirigent in het Casino Kursaal in Oostende, zijn tantes tekenen en schilderen en zijn grootmoeder en moeder spelen piano. Pierre is kind aan huis bij zijn tantes en de geur van olieverf uit hun werkplaats zal hem altijd bijblijven (Alechinsky, 1996: 146-148). Zijn familie langs moederszijde heeft een buitenverblijf in Sauvagemont in Waals-Brabant (Abadie & Van den Bussche, 2000: 115). Thuis prijken aan de muren gravures van James Ensor, Edgar Tytgat, Jan Brusselmans en Foujita. Zijn ouders en grootouders verlangen voor de kleine Pierre dat hij zijn vader als dokter zal opvolgen (Alechinsky, 1977*b*: 187-188).

1. Toen ik in oktober 2002 ter gelegenheid van een tentoonstelling van zijn werk in het Antiquariaat Rossaert te Antwerpen Alechinsky ontmoette, stelde hij zich echter nogal defensief op zodat ik de kans niet kreeg om mijn duidingen te verifiëren.

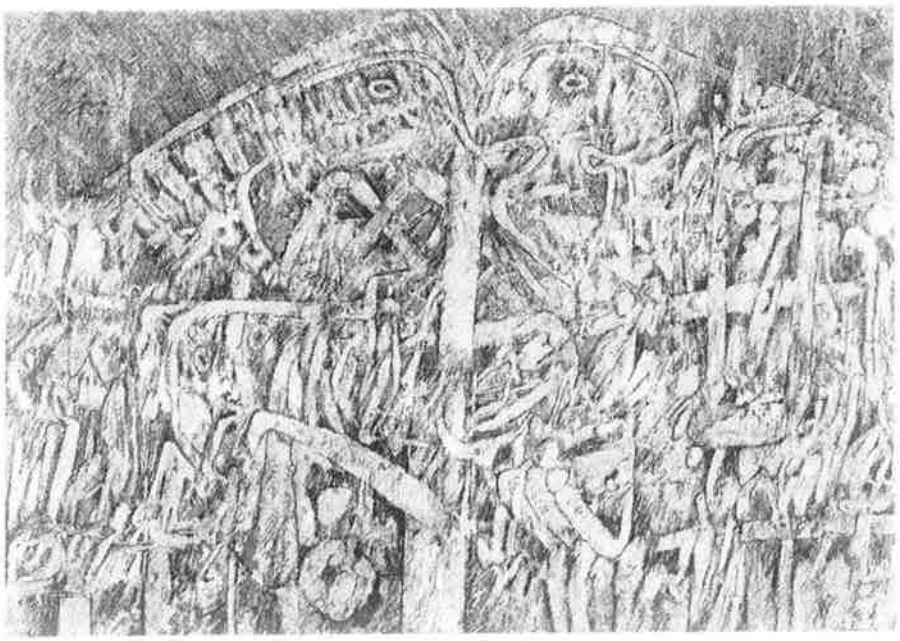
Pierre gaat naar de decrolyschool (Abadie & Van den Bussche, 2000: 114). Hij ervaart de meesters als streng en vindt de massa's tests waaraan de leerlingen onderworpen worden ronduit belachelijk. Dit zijn redenen die de kunstenaar zelf naar voren schuift om zijn opstandigheid te verklaren die ervoor zorgt dat hij steeds opnieuw als "laatste van de klas" eindigt (Alechinsky, 1977*b*: 189). Tijdens de oorlog schrijft Alechinsky zich in aan de *École nationale supérieure de l'Architecture et des Arts décoratifs*, kortweg *La Cambre*. Daar kiest hij een grafische richting, namelijk boekillustratie en typografie (Abadie & Van den Bussche, 2000: 9). Zijn leraar, Joris Minne, verplicht hem een burijn te gebruiken bij het etsen. Deze methode vindt Alechinsky te strak, maar hij heeft geen keus (Alechinsky, 1977*b*: 190-193).

Door zijn contact met de dichter Jean Raine leert hij de werken van de surrealisten, zoals André Breton, van Freud en van Gaston Bachelard te waarderen. Hij gaat zich interesseren in "het onbewuste" en in de droom (Mans, 1996: 221). De oerelementen, waaraan Bachelard doorheen zijn oeuvre grote aandacht besteedt, zullen gedurende heel zijn artistieke loopbaan in zijn werken aanwezig blijven. Alechinsky vindt de materie een essentiële component in het creatieproces, een gedachte die we bij Bachelard terugvinden (Alechinsky, 1951: 5-6). Vlak na de oorlog brengt de kunstenaar voor het eerst een bezoek aan het carnaval van Binche en raakt in de wolken van de "Gilles" en van hun met struisvogelveren getooide hoed (Abadie & Van den Bussche, 2000: 115). De werken uit deze periode hebben veel weg van die van Edgar Tytgat en van die van Louis Van Lint die hij tijdens zijn lidmaatschap van de *Jonge Belgische Schilderkunst* leert kennen (Geirlandt, 2001: 75). In 1949 trouwt hij met de kunstenaarsdochter Micky Dendal.

1949 is ook het jaar waarin Alechinsky toetreedt tot de Cobrabeweging die Christian Dotremont een jaar tevoren stichtte (De Vree, 1989: 131). De levendige bijeenkomsten in de *Ateliers du Marais* van deze groep plastische kunstenaars en schrijvers, die spontaneïteit boven alles plaatsen, noemt Alechinsky (1977*b*: 190) zelf zijn leerschool. Hij is de benjamin van de groep en realiseert in deze periode nog niet veel schilderijen, maar hij gebruikt zijn artistieke opleiding om zich toe te leggen op gravures, op de redactie van het Cobratijdschrift en op de organisatie van tentoonstellingen. Hij schrijft artikels, gedichten en zijn eerste roman, *Les Poupées de Dixmude* (Stokvis, 2001*b*: 6). Het surrealistische lijnautomatisme vormt zijn artistieke leidraad (Putman, 1990: 2).

De in expressieve kleuren weergegeven dieren en fantasiewezens en de aan de natuur ontleende onderwerpen in de kunst van Asger Jorn, Carl Henning Pedersen, Corneille, Constant, Karel Appel... zullen hoofdzakelijk vanaf het einde van de jaren vijftig in het oeuvre van Alechinsky opduiken. Naast deze thematische beïnvloeding spreekt ook de kalligrafische kunst van Christian Dotremont hem aan (Stokvis, 2001*b*: 2-28). In zijn artikel "Signification et Sinification" in het Cobratijdschrift beschrijft Dotremont (1950: 19-20) hoe hij een van zijn manuscripten omdraait en verticaal houdt, zodat de betekenis vervaagt en hij de op Oosterse kalligrafie gelijkende vorm erdoor ziet. Later zal Dotremont zich gaan toeleggen op wat hij "logogrammes" noemt, een zelf ontworpen kalligrafie.

Na het uiteenvallen van de Cobrabeweging in 1951 verhuist Alechinsky naar Parijs en gaat in de leer bij de graveur Stanley William Hayter die net zoals de Cobraleden spontaneïteit hoog in het vaandel draagt. Hier leert Alechinsky een vrije etstechniek, waardoor hij vlotter kan werken (Abadie & Van den Bussche, 2000: 139-144). Uit de lessen van Hayter onthoudt hij dat hij de techniek *met* zich kan hebben en niet *tegen* zich, zoals dat in *La Cambre* het geval was. Het einde van de drukke Cobraperiode impliceert een rouwproces voor Alechinsky (1977*b*: 193-208). Hij heeft het moeilijk met de eenzaamheid waarmee hij in zijn atelier geconfronteerd wordt, alleen voor een groot wit doek. De leegte ervan bezorgt hem angst (Alechinsky, 1996: 56). De schilderijen die hij in deze periode tot stand brengt, sluiten aan bij de abstractie die in Europa en Amerika domineert. De doeken zijn lineair en gedetailleerd en de kunstenaar doet er zeer lang over om een werk af te maken. Zo kan het niet verder, Alechinsky moet een manier vinden om soepeler en sneller te werken. Door een ontmoeting met de Chinese artiest Walasse Ting leert hij inkt als materiaal te gebruiken in zijn tekeningen, waardoor hij ze spontaner kan realiseren. Deze evolutie wil hij op zijn schilderkunst overdragen, zodat hij in zijn werken vanaf dat ogenblik een eerder figuratieve dan abstracte vormentaal ontwikkelt en de erfenis van Cobra kan assumeren (Putman, 1990: 5). Het werk *Montagne regardant* [*Afbeelding 1*] is hier zowat de eerste poging toe. Wanneer Alechinsky op vakantie is in zijn buitenverblijf in Sauvagemont, zit hij te staren naar de heuvel van Waterloo met de leeuw erbovenop. De berg krijgt ogen en wordt zelf een wilde leeuw of een ander dier, jawel, een "Sauvagemont".



Afbeelding 1: Pierre Alechinsky, *Montagne regardant* © SABAM Belgium 2004

### *De kalligrafie als welgekomen toeval*

Toen Alechinsky nog in het atelier van Hayter werkte, had hij eens een exemplaar van het Japanse tijdschrift *Bokoebi* in handen gekregen, tijdschrift waarin de traditionele kalligrafie met de avant-gardekalligrafie wordt vergeleken. "Bokoebi" betekent "Schoonheid van de inkt" en door zijn vriendschap met Dotremont werd Alechinsky al eerder voor schriftuur gesensibiliseerd. De kalligrafie uit het tijdschrift spreekt hem zodanig aan dat hij in 1955 een bootreis naar Japan onderneemt om de Japanse kalligrafen in levende lijve te ontmoeten (De Vree, 1976: 28). De kalligrafen vinden de kracht en de vorm van de ideogrammen primordiaal. Alechinsky draait een film over deze ontmoeting, met als titel *Calligraphie japonaise*, waarin de kalligrafen, gezeten op de grond, een voor een Westerling onbegrijpelijk grafisch lijnenspel tot stand brengen (Alechinsky, 1956: 43-52). Terug in Frankrijk besluit Alechinsky inkt te gaan gebruiken in zijn olieverfschilderijen. Vanaf dat ogenblik weeft een web van kalligrafische lijnen zich spontaan doorheen zijn werken. In die kronkels kan de kunstenaar naar hartelust zijn metamorfoserende monsters onderbrengen en dat lukt heel wat gemakkelijker dan voordien. *Alice grandit* [*Af-*

*beelding 2*] vormt hier een goed voorbeeld van. De impasse is voorgoed voorbij, de spontaneïteit is bereikt in een schilderkunst die we tegelijk ook als tekenkunst en schrift kunnen karakteriseren (Putman, 1990: 8). Om de een of andere reden was Alechinsky in staat om zich hetgeen hem vanuit verschillende hoeken was toegevallen, ook toe te eigenen en er zijn eigen creatieve ding mee te doen.

Afbeelding 2: *Alice grandit* © SABAM Belgium 2004

Vanaf 1961 begint de Cobra-invloed zich ten volle te manifesteren, allerlei fabelachtige dieren bevolken Alechinsky's doeken en geleidelijk aan zoekt hij zich een aantal particuliere, plastische tekens, die een repetitief karakter zullen verwerven. Ze lijken wel het Wonderland van Alice voor te stellen, het lievelingssprookje van de kunstenaar waarnaar hij met *Alice grandit* [*Afbeelding 2*] zelf refereert. Alechinsky's bewondering voor Ensor komt ook duidelijker uit de verf, voor diens maskers, schedels en carnavaleske figuren in drukke composities en zijn satirische kijk op de maatschappij, zoals in *L'Entrée du Christ à Bruxelles*. Een van zijn kenmerkende, meermaals

voorkomende wezentjes is de "Pinocchio" met de lange neus, die geïnspireerd is op een gelijkaardig personage uit de "mirómonde", de komische en kosmische wereld van de surrealist Joan Miró. Ook de Afrikaanse en Oceanische stukken die hij in het atelier van André Breton te zien krijgt, spreken tot de verbeelding van de kunstenaar. Tijdens een reis naar Mexico raakt Alechinsky gecapteerd door het schrift van de Maya's, dat uit vreemde gedrochten lijkt te bestaan. In de jaren zestig zitten we volop in de periode van de *pop-art*, maar op het eerste zicht lijkt Alechinsky zich halsstarrig tegen deze stroming te verzetten, hij wil het bij de traditionele schilderkunst houden. In 1960 heeft hij een oude school gekocht in La Bosse in de Oise, waar ook de beeldhouwer Reinhoud zijn intrek heeft genomen. Beide kunstenaars werken vaak samen. Zo zijn de koper- en broodkruimsculpturen van Reinhoud een inspiratiebron voor de fantasiewereld van Alechinsky. Zo ook schilt Reinhoud sinaasappels en gaat Alechinsky die schillen natekenen, om bij het schilderen de vloeiende lijn in de hand te hebben. In 1965 vindt Alechinsky het middel bij uitstek om nog vloeiender te werken en in plaats van olieverf gebruikt hij een nieuwe verfsoort, acrylverf, ontdekt in het atelier van Ting. Vanaf nu schildert hij niet meer op doek, maar op een vel papier, dat hij achteraf op doek maroufleert. Het gebruik van papier als drager heeft hij van Ting geleerd, maar het brengt hem de Japanse kalligrafen in herinnering. Alechinsky brengt de verf aan met een Japans penseel. Deze nieuwe techniek geeft hem de mogelijkheid om zijn werken van kanttekeningen of van predella's te voorzien. Deze voert hij in Oost-Indische inkt op papier uit en vervolgens maroufleert hij ze onderaan of rondom het centrale tafereel in acrylverf op het doek. Ze vormen een associatie bij het hoofdthema of leveren er commentaar op. Alechinsky's eerste kanttekeningen doen denken aan stripverhalen en (teken)films, door de opeenvolging van motieven in hokjes. We kunnen spreken van alliteraties, aangezien de kunstenaar steeds dezelfde motieven telkens met een lichte wijziging in beeld brengt. Alechinsky's interesse voor het alom populaire stripverhaal verbindt hem met de *pop-art*, want deze beeldverhalen vormen eveneens een inspiratiebron voor de popartiest Roy Lichtenstein. De marginalia doen ook denken aan de boorden van het aardewerk van de Maya's, waarop we hun ingenieuze schrift aantreffen. *Central Park* [*Afbeelding 3*] is het eerste met acrylverf uitgevoerde schilderij met kanttekeningen en kunnen we daarom als een kantelpunt in het oeuvre van Alechinsky beschouwen (Abadie & Van den Bussche, 2000: 129-142). De manier waarop het tot stand komt, is representatief voor de werkwijze van de kunstenaar vanaf het

werk *Montagne regardant* [*Afbeelding 1*]. Vanuit de flat van Ting in een Newyorks appartementsgebouw werpt Alechinsky een blik op Central Park. Voor zijn ogen metamorfoseert het park in een groot monster, de vijvers worden de ogen en de muil van het wilde beest. In de marge lezen we wat er in Alechinsky's verbeelding 's nachts allemaal kan gebeuren in Central Park. We kunnen er de avonturen van een meisje op de voet volgen, het tot leven gewekte standbeeld van Alice uit de Disneyfilm misschien (Alechinsky, 1996: 19-20).

Afbeelding 3: *Central Park* © SABAM Belgium 2004.

Wanneer Alechinsky in de oude school in La Bosse werkt, ontdekt hij stapels oud papier, in een sierlijk handschrift beschreven (Abadie & Van den Bussche, 2000: 129). Hij komt op de idee om deze als vertrekpunt te gebruiken voor zijn ongebreidelde verbeeldingskracht. Later breidt hij deze illustratiearbeid uit naar allerlei oude officiële documenten, van huwelijksakten tot schuldbekentenissen en eveneens naar boeken en muziekpartituren (Duby, 1989: 169-171). Ook geografische en topografische kaarten vallen aan de monsters ten prooi. Zo

hoeft hij niet van een wit blad te vertrekken, wat altijd moeilijker is. Alechinsky houdt er van met meerdere kunstenaars tegelijk een zelfde werk te realiseren, met Reinhoud, Dotremont, Ting en met de Mexicaanse kunstenaar Alberto Gironella. Deze twee ondernemingen, de combinatie van woord en beeld en de zogenaamde "vierhandige werken" zijn voortzettingen van het Cobra-ideeëngoed.

Vanaf 1969 beginnen een aantal tekens zich voortdurend in Alechinsky's werken te herhalen, namelijk de vulkaan, de waterval, de zee en de cirkel (Abadie & Van den Bussche, 2000: 141-148). Deze tekens lijken meerduidig, ze gaan in elkaar over en we zouden ze plastische metaforen kunnen noemen. De vulkaan metamorfoseert in de hoed met pluimen van een Gilles de Binche, in een Mayakapsel, een inktpot, het slangenhoofd van de Medusa, een bos bloemen of een ejaculatie (De Vree, 1999: 80). De cirkel kan een hemellichaam voorstellen, maar evengoed een riooldeksel, waarvan de kunstenaar van in de jaren tachtig gretig afdrukken opneemt in zijn werken (Abadie & Van den Bussche, 2000: 156). Vanaf de jaren zeventig zal hij zijn schrijftalent meer en meer ontplooien.[2]

In de zopas geschetste kunsthistorische evolutie van Alechinsky, kunnen we een hoofdlijn onderscheiden. Hij kiest in *La Cambre* de richting boekillustratie en typografie en begint zijn carrière als graficus. Bij zijn eerste schilderijen ziet hij zich voor een schilderkunstig probleem geplaatst, zijn doeken zijn niet spontaan genoeg. Het is zijn reis naar Japan die hem hierbij verder op weg helpt en meer bepaald de invloed van de Japanse kalligrafie. In zijn schilderijen gaat hij in eerste instantie schilderkunst en kalligrafie met elkaar verweven, een tussenstap die zal bijdragen tot de lossere structuur van zijn werken vanaf de jaren zestig. Dan slaagt hij erin de erfenis van Cobra, zowel de kleurige fantasiewezens als de aandacht voor het vormelijk aspect van het handschrift ten volle te assumeren. Wanneer hij dan nog met acrylverf gaat werken, is het hek van de dam. De schilderkunstige oplossing voor het gestelde probleem vindt hij dus in de Japanse kalligrafie. Verder valt het op dat het zowel in de oude documenten die de kunstenaar als drager gebruikt, als in de Mayakunst, juist het sierlijke schrift is dat zijn aandacht trekt. Woord en beeld worden tevens op een andere manier aan elkaar gekoppeld. De kanttekeningen bezitten door de opeenvolging van verschillende hokjes het narratieve karakter

2. Ook vandaag is Alechinsky nog zeer actief, vooral in het illustreren van boeken en het maken van tekeningen en kleine schilderijen.

van een stripverhaal. Het gaat hier om een beeldverhaal waarbij we het tekenvocabularium kunnen opvatten als een beeldtaal.

### *Een raadsel en de betekenaar "graph"*

Deze kunsthistorische evolutie plaatst ons voor een raadsel waar een psychoanalytisch referentiekader misschien meer klaarheid in kan scheppen. Waarom is het nu precies de Japanse kalligrafie, of, anders gezegd, iets van de orde van de schriftuur dat voor Alechinsky een uitweg vormt voor de impasse waarin hij was terechtgekomen? Zijn keuze voor de kalligrafie wordt uiteraard gedetermineerd door de omstandigheden en toevallige ontmoetingen waarmee hij op bepaalde momenten van zijn parcours te maken kreeg. Een dergelijke keuze inzake techniek, materiaal en stijl, kan echter ook onbewust mede gedetermineerd worden door archaïsche, oedipale invloeden.

In het relaas van Alechinsky's parcours valt stellig op hoe vaak de betekenaar "graph" terugkeert. In La Cambre kiest hij de richting boekillustratie en typografie ("typo*graph*ie"). Hij begint zijn carrière als graficus ("*graph*iste") en legt zich bijgevolg toe op de graveerkunst ("*grav*ure") (etsen, houtsneden of "*grav*ures sur bois" en linosneden of "lino*grav*ures") en lithografieën ("litho*graph*ies"). Tenslotte valt hem de Japanse kalligrafie ("calli*graph*ie") toe vanuit het tijdschrift "Bokoebi", waarmee er zich een kunsthistorische oplossing aandient voor de impasse in zijn artistiek parcours. Maar ook in Alechinsky's boeken en interviews, waarin hij zijn ideeën over kunst vorm geeft, vinden we de betekenaar "graph" vaak terug. In "Abstraction faite", het manifest van zijn kunstopvattingen, vergelijkt hij een tekening met een grafische test ("test *graph*ique"). Volgens Alechinsky onthullen beide "het karakter" van de maker, met dit verschil dat een tekening een kunstwerk kan zijn, terwijl een grafische test slechts een deel van een psychologisch document is (Alechinsky, 1951: 4). Aan zijn ontmoeting met de Japanse kalligrafen wijdt hij ook enkele artikels. In "Calli*graph*ie japonaise" fundeert hij de stijlverandering in zijn oeuvre vanaf het midden van de jaren vijftig, stijlverandering die achteraf het begin van zijn succes zou blijken te zijn. De kalligrafen hebben verbeeldingskracht nodig om af te wijken van de door hun meesters opgelegde ideogrammen. Ze voelen zich ten opzichte van de traditie ontredderd, net zoals de Cobraleden. Daarin ziet Alechinsky de grondslag van de evolutie van zijn oeuvre in expressionistische richting, naar vreemde gedrochten en fellere kleuren. Hij beschrijft hoe de Japanse kalligrafen hun materialen met liefde behandelen en gaat

dezelfde materialen gebruiken, namelijk papier, Oost-Indische inkt en een penseel bestaande uit een bamboestok en geitenhaar (Alechinsky, 1956: 43-44). Aan de kalligrafe Toko Shinoda wijdt hij een apart tekstje, waarin hij het Japanse ideogram vergelijkt met het model in de Westerse kunst. Beide dienen als vertrekpunt en de kunstenaar moet er afstand van nemen. De schoonheid van een kalligrafisch gedicht huist precies in die afstand, en de essentie van Alechinsky's kunst bijgevolg ook (Alechinsky, 1959: 1).

Wanneer hij nog met olieverf werkt, vertelt hij aan de kunstcriticus Jacques Putman in een interview dat hij, terwijl hij zijn werken tot stand brengt, regelmatig een paar stappen achteruit zet om naar het resultaat te kijken en dat hij hierbij de penseelstreken bestudeert als een grafoloog het handschrift (Putman, 1990: 7). Elders vertelt hij dat hij reageert als een grafoloog, wanneer hij schildert, door rekening te houden met de versnellingen en vertragingen van het penseel (Croess, 1971: 12-13). Vanaf de jaren zestig, tenslotte, gaat hij oude documenten, maar ook topografische en geografische kaarten ("cartes géo*graph*iques et topo*graph*iques") als drager en als inspiratiebron gebruiken.

In zijn essay over Leonardo Da Vinci stelt Freud dat een individu functie is van de interactie tussen twee groepen factoren: enerzijds de "constitutie" van het individu en anderzijds de toevallige "omstandigheden" waarin het terechtkomt (Freud, 1910*c*: 175). In die zin kunnen we Alechinsky's ontmoeting met de kalligrafie rekenen tot de tweede groep factoren. Over de "constitutie" of driftstructuur van de kunstenaar kunnen we hier geen uitspraak doen, maar met enige gegevens uit zijn biografie kunnen we wel de hypothese staven dat zijn latere keuze voor de kalligrafie minstens mede gedetermineerd werd door enkele archaïsche, vroegkinderlijke scènes waarin de jonge Pierre de betekenaar "graph" lijkt ontmoet te hebben als betekenaar van het verlangen van zijn moeder.

Deze laatste, Germaine Durant, koesterde naar verluidt een grote passie voor de *graf*ologie (Abadie & Van den Bussche, 2000: 114). In een interview met Jacques Putman vertelt Alechinsky zeer openhartig hoe hij, dicht bij zijn moeder gezeten, leerde oog te hebben voor de vormelijke schoonheid van het handschrift, voor de tekening en de richting, voor de kalligrafie ervan (Putman, 1993: 7-8). In *Les Poupées de Dixmude* beschrijft Alechinsky een voorval dat ooit bij hem een gevoel van kwaadheid tegenover zijn vader uitlokte. Deze laatste had namelijk aan zijn schoondochter Micky een vulpen gegeven als geschenk, maar liet op de huls verkeerdelijk "Dr. Alechinsky" *grave-*

ren in plaats van "M. Alechinsky" (Alechinsky, 1950: 20). Als *graphologue* was de moeder ook erg gehecht aan haar pen. Op een dag echter speelde Pierre het dopje van haar pen kwijt tijdens de speeltijd. In zijn *Souvenotes* lezen we dat hij zich hier zo schuldig over voelde dat hij op volwassen leeftijd nog steeds vulpennenzaken binnenstapte om vooralsnog een gelijkaardige Parker op de kop te tikken (Alechinsky, 1977*b*: 246).[3]

Significant is ook hetgeen Alechinsky ons vertelt over zijn schoolperiode. Als kind was hij namelijk linkshandig en op de decrolyschool werd het hem verboden om links te schrijven. Tekenen en schilderen daarentegen kon wel links gebeuren (Descargues, 2000: 9). Dit verbod ervoer de kleine Pierre als te streng, hij werd opstandig en ontpopte zich alras tot een slechte leerling.

Blijkbaar grijpt hij later dit verbod aan om zich toe te leggen op wat linkshandig wel toegelaten wordt, namelijk plastische kunst creëren. Misschien is het niet overdreven om te stellen dat dit verbod voor een belangrijk deel zijn keuze om een bestaan als kunstenaar te gaan leiden, medebepaald heeft. Uiteindelijk is de "domme" leerling zijn meesters op school te slim af geweest, hij zou er immers alles voor doen om een linkshandig handschrift te ontwikkelen, door schilderkunst en kalligrafie of schrift met elkaar te verweven.[4]

De impact van genoemd verbod op Alechinsky's parcours is niet gering. Wanneer hij in 1965 met acrylverf op papier gaat werken, gaat het plastisch "schrijven" nog vlotter. Later verlenen de zogenaamde kanttekeningen (zie hoger) zijn werk een sterk narratief karakter en geven hem nog meer de kans om al tekenend een verhaal te schrijven. En ook de beeldtaal die hij op punt stelt vanaf het ogenblik dat zijn werk een figuratief karakter verwerft, kunnen we in hetzelfde licht bekijken, hetgeen ook geldt voor het spiegelschrift, dat hij met zijn linkerhand tot stand brengt (Alechinsky, 1996: 173). Alechinsky slaagt er slechts zeer moeilijk in zichzelf te herlezen en moet het in de spiegel bekijken, anders lijkt het Chinees of Arabisch, beweert hij (Huser, 1993: 18). In *Alice through the Looking-Glass* gaat Alice door een spiegel en komt in een wondere wereld terecht, waar de persona-

3. Ook in zijn huidig discours duikt de betekenaar "graph" herhaaldelijk op, bijvoorbeeld in de uitspraak die hij zich liet ontvallen bij mijn ontmoeting met de kunstenaar in het Antiquariaat Rossaert: "Le facteur avait l'habitude de faire un signe *graph*ique, ce qui me donnait l'idée de dessiner cette dame charmante..."

4. In de titel van zijn geschrift *Communication. 16 manifestations d'hypertrophie calligraphique* lijkt hij wel het waardige beroep van zijn vader te parodiëren en zet hij het verlangen van zijn moeder met kalligrafische inkttekeningen in de verf (Alechinsky, 1967).

ges niet alleen in spiegelschrift schrijven, maar zelfs van de toekomst naar het verleden leven. Hieraan kunnen we de reeds besproken gravures koppelen, aangezien de kunstenaar de plaat in spiegelbeeld moet graveren. Zijn liefde voor de drukkunst brengt hij daarenboven in verband met een uitstapje naar het Plantijn-Moretusmuseum in Antwerpen met zijn moeder. Van zijn activiteiten als schrijver vertelt Alechinsky dat hij er zich aan waagt om indruk te maken op zijn leraars en te bewijzen dat hij tot meer in staat is dan zij van hem verwachtten (Alechinsky, 1977*b*: 189). Hij stelt zijn teksten op met de schrijfmachine, zodat de confrontatie met zijn "onhandige rechterhand" minder sterk wordt (Alechinsky, 1997: 25).

Niettegenstaande dit wel een hypothese moet blijven, stellen we dat wanneer Alechinsky zich opstandig voelt worden tegenover zijn meesters in de lagere school, het verzet tegen het door de vader gestelde oedipale verbod zich herspeelt, verbod dat zich in zijn latere keuze voor de kalligrafie zelfs laat omspelen. Immers, in deze keuze verzet hij zich niet louter tegen het verbod, hij ziet daarin tevens de kans om zich te identificeren met het verlangen van zijn moeder-grafologe. Ook zijn keuze om een leven te leiden als kunstenaar, kunnen we meer algemeen vanuit deze oedipale situatie bekijken. Zo kan hij niet alleen links "schrijven", maar hoeft hij ook geen arts te worden zoals zijn vader. Hij overtreft zijn meesters en zijn vader, zij het in een andere discipline. Van hieruit valt zijn toetreding tot de Cobrabeweging enigszins te verklaren, een groep die sterk de nadruk legt op spontaneïteit en zich tegen artistieke en andere geldende normen verzet.

Een aantal van Alechinsky's creaturen houden verband met zijn vader van wie hij de hoekige neus heeft geërfd. Als we Eugène Ionesco mogen geloven, is de "Pinocchio" in het oeuvre van Alechinsky een verdoken zelfportret.[5] Zo ziet de kunstenaar zichzelf als zoon van een joodse vader (Ionesco, 1977: 147). Bovendien kan het figuurtje met de grote neus een clown voorstellen. Als kind noemde Alechinsky zijn vader immers "Pipo" (Alechinsky, 1977*b*: 230). Ook de vrolijke "Tireurs de langue" duiken regelmatig op (Alechinsky, 1992: 54). Het lijken wel de patiënten die bij zijn vader op consultatie komen en hun tong moeten uitsteken. Alechinsky neemt hier blijkbaar een ironische houding aan tegenover zijn vader.

5. Nemen we er even *Alice Grandit* [*Afbeelding 2*] bij, dan zien we zo een personage met een lange neus rechts boven Alice (Alechinsky, 1996: 24-25).

Na de dood van zijn vader in 1973 legt Alechinsky zich meer toe op het schrijven van boeken, alsof de confrontatie met de dood hem ertoe dwingt zijn levensgeschiedenis te herschrijven. In 1977 verschijnt *Peintures et écrits*, met als een van de delen van het boek zijn autobiografie *Souvenotes*. Datzelfde jaar wordt ook *Far Rockaway* uitgegeven, een eveneens autobiografisch boek dat Alechinsky aan zijn verhouding tot zijn vader heeft gewijd. De kunstenaar onderneemt een bootreis naar Rusland en legt daarbij het traject af dat zijn vader volgde, wanneer hij ooit vanuit de Krim naar België vluchtte, maar dan in omgekeerde richting: van Brussel gaat hij naar Parijs, vandaar naar Marseille en vervolgens naar Istanbul (Alechinsky, 1977*a*: 10-14). Hij reist ook naar New York, naar Far Rockaway, om er een nooit gekende oom van vaderskant op te zoeken (*Ibid.*: 39-42). Het lijkt alsof hij gebukt gaat onder een schuldgevoel en daarom deze pelgrimstochten onderneemt. Mogelijk roept de actuele confrontatie met de dood van zijn vader een infantiele doodswens ten aanzien van de man opnieuw in herinnering. De reden van dit schuldgevoel kan dan in de verdringing van deze wens liggen (Geerardyn, 2002: 415-423).[6]

## *Tot besluit: een kritische noot*

Freuds bescheidenheid indachtig inzake de resultaten die hij bereikte bij de aanwending van de psychoanalyse buiten het strikt klinische kader, willen we eindigen met een relativerende of zelfs kritische noot bij onze onderzoeksresultaten. Aanleiding hiertoe vinden we in de ambivalent te noemen houding van Alechinsky ten aanzien van de psychoanalyse. Dat deze laatste hem bekend was en zelfs niet onberoerd liet, blijkt hieruit dat niet alleen *De Grap en haar relatie tot het onbewuste* (Freud, 1905*c*) op zijn nachttafeltje lag, maar ook uit het feit dat hij een aandachtig lezer was van *Psychopathologie van het dagelijks leven* (Freud, 1901*b*) en van de werken van Bachelard (Alechinsky, 1994: 75).

Vooral echter blijkt zijn interesse voor de psychoanalyse uit zijn eigen geschriften: zijn roman *Les Poupées de Dixmude* heeft als centraal element een analyse van een droom en een ander werk, *Titres et pains perdus*, draagt als ondertitel *Notes sur les disparitions, les pertes de sens, les difficultés de transmission, les oublis, les manques et les*

6. Alechinsky (1981) blijkt erg begaan te zijn met het thema van de dood. Zo bijvoorbeeld staat hij in zijn geschriften uitvoerig stil bij de dood van zijn Cobravrienden en leermeesters Asger Jorn en Christian Dotremont wiens laatste ogenblikken en begrafenis hij beschrijft.

*persistances inutiles* (Alechinsky, 1965) – als dit analytici niet vertrouwd in de oren klinkt! Hij identificeert zich zelfs zodanig met Freud dat hij zijn baardje op dit van de vader van de psychoanalyse laat lijken (Alechinsky, 1994, 65). In zijn boeken voert hij zichzelf in zijn kindertijd misschien al te graag ten tonele als een stout jongetje, als een slechte leerling, die zich verzet tegen de autoriteit van zijn meesters. De verwijzing naar zijn problematische schooltijd keert als een leidmotief met de regelmaat van een klok terug. Consequent hiermee verschijnt in zijn relaas zijn lidmaatschap van de Cobrabeweging die rebels de idee van de *tabula rasa* onderschrijvend alle conventies van tafel veegt. Het lijkt wel alsof Alechinsky erom vraagt om volgens de klassieke freudiaanse schema's geduid te worden. Misschien gebruikt hij hier bewust de psychoanalyse om de persoonlijke mythe te creëren van de ongehoorzame leerling, "de laatste van de klas", die later bij Cobra revolutionaire ideeën leert over kunst en vervolgens een groot kunstenaar wordt. Misschien gebruikt (of misbruikt) hij tevens de psychoanalyse om een artistieke strategie uit te bouwen, om de liefhebbers van het surrealisme te bekoren, evenals zij die de maatschappij vaarwel willen zeggen om op zoek te gaan naar de "oerbron". Zijn boeken lijken wel in vrije associatie te zijn neergeschreven, zonder structuur en zonder overmatige censuur – de lezer is althans geneigd dit te geloven. Een aantal thema's herhalen zich, tot vervelens toe, ook in interviews voor tijdschriften en kranten. Deze herhaling wijst zeker op hun psychisch belang, maar dient enkel de constructie van de mythe rond zijn persoon en blijft oppervlakkig, zodat elke vorm van "gelijkzwevende aandacht" hiertegenover haar doel lijkt te missen.

Anderzijds geeft de kunstenaar soms ook blijk van grote terughoudendheid ten aanzien van de psychoanalyse – niet onterecht gezien de gegronde bedenkingen die kunnen geformuleerd worden omtrent psychobiografieën die zich ermee tevreden stellen psychoanalytische schemata te kleven op biografische gegevens. We hopen dat we ons in deze bijdrage, waarin enkel wat meer licht geworpen wordt op één van de medebepalende factoren van de cruciale wending in zijn kunstzinnig parcours, niet aan dit laatste schuldig hebben gemaakt.

*Japanese Calligraphy: A Significant Coincidence for Pierre Alechinsky*

***Summary:*** Starting from the biography and evolution of the art of Belgian artist Pierre Alechinsky, a psychobiographical hypothesis is formulated concerning an important shift in the artist's work, namely, his choosing to combine painting with calligraphy and writ-

ing. This "choice" was made when the artist found himself in an artistic impasse. It is shown how the signifier "graph" appears over and over again in his artistic evolution and apparently functions as a master signifier. Based on biographical material from his childhood, it is argued that the left-handed Alechinsky, in choosing calligraphic painting, was able to circumvent the Oedipal threat and, in so doing, could identify himself with the desire of his mother who, not coincidentally, was a graphologist.

***Key words:*** Pierre Alechinsky, Psychoanalysis and Art, Art History, Applied Psychoanalysis, Psychobiography, Signifier.

**Bibliografie**

D. Abadie & W. Van den Bussche (2000), *Pierre Alechinsky*, tent.cat., Oostende, PMMK, 14/7/2000-29/10/2000.

P. Alechinsky (1950), *Les Poupées de Dixmude*, Bruxelles, Éditions Cobra.

P. Alechinsky (1951), "Abstraction faite", *Cobra. Bulletin pour la coordination des investigations artistiques. Lien souple des groupes expérimentaux danois (Host et Spiralen), belges (surréalistes-révolutionnaires), hollandais (Reflex)*, no. 10, pp. 4-8.

P. Alechinsky (1956), "Calligraphie japonaise", *Quadrum*, no. 1, pp. 43-52.

P. Alechinsky (1959), "Toko Shinoda et la calligraphie japonaise", *Les Beaux-Arts. Hebdomadaire d'informations artistiques publié par le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, vol. 24, no. 865, p. 1.

P. Alechinsky (1965), *Titres et pains perdus. Notes sur les difficultés de transmission, les oublis, les manques, les disparitions, les pertes de sens et les persistances inutiles*, Paris, Denoël.

P. Alechinsky (1967), *Communication. 16 manifestations d'hypertrophie calligraphique*, La Louvière, Daily-Bul.

P. Alechinsky (1971), *Roue libre*, Genève, A. Skira.

P. Alechinsky (1977*a*), *Far Rockaway*, Montpellier, Fata Morgana.

P. Alechinsky (1977*b*), "Souvenotes", in P. Alechinsky (ed.), *Peintures et écrits*, Paris, Yves Rivière-Arts et métiers graphiques, pp. 187-247.

P. Alechinsky (1981), "Dernier jour de Christian Dotremont", in P. Alechinsky (ed.), *Hors Cadre. Choix de textes avec trois inédits*, Brussel, Labor, pp. 170-178.

P. Alechinsky (1992), *Lettre Suit*, Paris, Gallimard.

P. Alechinsky (1994), *Baluchon et ricochets*, Paris, Gallimard.

P. Alechinsky (1996), *Hors Cadre. Choix de textes avec trois inédits*, Bruxelles, Labor.

P. Alechinsky (1997), *Rue de la Verrerie*, Paris, L'Échoppe.

G. Bachelard (1949), *Psychoanalyse van het vuur*, Amsterdam, Boom, 1990.

M. Croess (1971), "Entretien avec Pierre Alechinsky", *Clés pour les arts*, no. 10, pp. 12-13.

P. Descargues (2000), "Au fil de l'encre", in C. De Braeckeleer, P. Descargues, A. Balthasar, *Alechinsky, 50 ans d'imprimerie*, La Louvière, Centre de la gravure et de l'image imprimée, tent.cat., 29/1/2000-25/4/2000.

F. De Vree (1976), *Alechinsky*, Schelderode, Kunstforum.

F. De Vree (1989 [1977]), "Les rencontres d'Alechinsky", in M. Sicard, (ed.), *Pierre Alechinsky. Extraits pour traits*, Paris, Galilée.

F. De Vree (1999), "Tussen de tekens, de kleur", in P. Alechinsky, R.M. Mason, F. De Vree, *Pierre Alechinsky. Zwart-wit en tussen de tekens, de kleur*, tent.cat., Antwerpen, Ronny Van de Velde.

C. Dotremont (1950), "Signification et sinification", *Cobra. Bulletin pour la coordination des investigations artistiques. Lien souple des groupes expérimentaux danois (Host et*

*Spiralen), belges (surréalistes-révolutionnaires), hollandais (Reflex)*, vol. 2, no. 7, pp. 19-20.

G. Duby (1989 [1980]), "Papiers traités", in M. Sicard, (ed.), *Pierre Alechinsky. Extraits pour traits*, Paris, Galilée.

S. Freud (1900*a*), *De droomduiding, Psychoanalytische duiding 2/3*, Meppel-Amsterdam, Boom, 1999.

S. Freud (1901*b*), *Psychopathologie van het dagelijks leven, Psychoanalytische duiding 1*, Meppel-Amsterdam, Boom, 2001.

S. Freud (1905*c*), *De grap en haar relatie met het onbewuste. De humor, Psychoanalytische duiding 5*, Meppel-Amsterdam, Boom, 1988.

S. Freud (1910*c*), *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.

F. Geerardyn (2002), "'The Readiness is all!' of hoe Shakespeare Freud las", *Psychoanalytische Perspectieven*, XX, no. 3, pp. 415-423.

K. J. Geirlandt, (ed.) (2001), *Kunst in België na 1945*, Antwerpen, Mercatorfonds.

F. Huser (1993), "La Botte secrète", in P. Alechinsky, *Conversations avec Jacques Putman, France Huser, Françoise Armengaud, Henri-François Debailleux*, Gerpinnes, Éditions Tandem, pp. 18-23.

E. Ionesco (1977), "Trois approches", in M. Sicard, (ed.) (1989), *Pierre Alechinsky. Extraits pour traits*, Paris, Galilée.

J. Leymarie, *Alberto Giacometti*, tent.cat., Orangerie des Tuileries, 2de druk, 24/10/1969-12/01/1970.

G. Mans (1996), in P. Alechinsky (ed.), *Hors Cadre. Choix de textes avec trois inédits*, Bruxelles, Labor, pp. 215-246.

J. Putman (1990), *Alechinsky*, Paris, CELIV.

J. Putman (1993 [1962]), "Conversation dans l'atelier", in P. Alechinsky, *Conversations avec Jacques Putman, France Huser, Françoise Armengaud, Henri-François Debailleux*, Gerpinnes, Éditions Tandem, pp. 5-15.

J. Quackelbeen (1993), *Zeven Avonden met Jacques Lacan*, Gent, Academia Press.

W. Stokvis (2001*a*), *Cobra: de weg naar spontaneïteit*, Amsterdam, V+K Publishing.

W. Stokvis (2001*b*), *De taal van Cobra en haar bronnen*, 2de druk, Abcoude, Uniepers.