

Verhalen voor de doden

Nawoord van Cyrille Offermans bij *Het varken aarde*

BRON: *Het varken aarde*, Uitgeverij Schokland, februari 2016

Door Cyrille Offermans

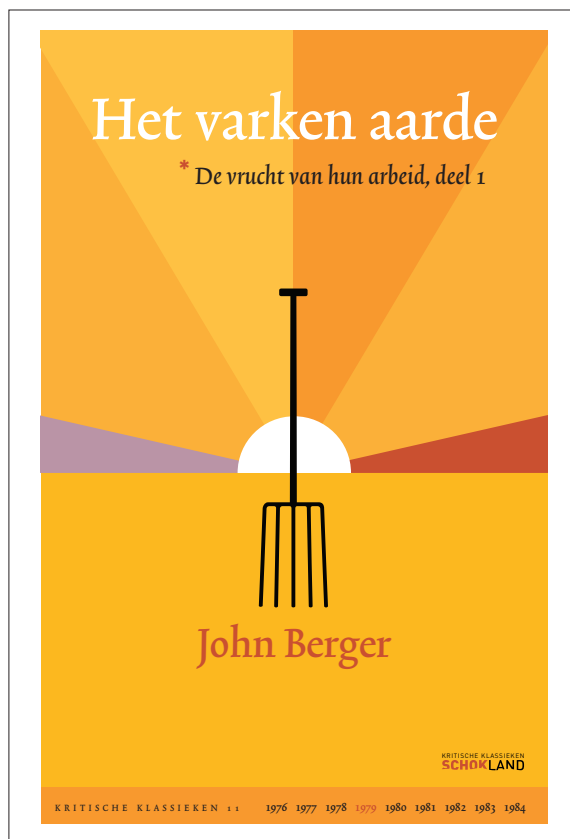
John Berger ziet zichzelf als verhalenverteller. Dat lijkt een juiste, maar tegelijk al te bescheiden typering voor iemand die niet alleen zowat alle literaire genres heeft beoefend maar zich bovendien als geëngageerd intellectueel met grote regelmaat heeft uitgelaten over actuele maatschappelijke en politieke kwesties. Of het nu gaat om de dichter of de romanschrijver, de scenarist of de kunstcriticus, de docent of de documentairemaker, het kost weinig moeite in al die hoedanigheden dezelfde auteur te herkennen. Onderhuids communiceren zijn tek-

taalt. Zijn ervaring ontleent hij liefst zo direct mogelijk aan de weerbarstige werkelijkheid van de mensen die hij een stem geeft, hij kent hun geschiedenis en begrijpt hun mentaliteit. Tegelijk is hij zich, juist als gevolg daarvan, scherp bewust van de verschillen: hij is niet een van hen, hij is door afkomst en opleiding niet gebonden aan een plek of een verplichtende traditie, niet gekleineerd door een geschiedenis van armoede en onderdrukking. Hij weet dus dat hij makkelijk praten heeft, en juist dat besef behoedt hem daarvoor. Betweterij, moralisme of welke voorhoede-arrogantie dan ook is hem vreemd.

De verteller — Walter Benjamin, aan wie Berger nadrukkelijk schatplichtig is, heeft dat het meest lucide verwoord — is geen eenzame schepper, zoals de dichter en de romanschrijver sinds de Romantiek, zijn kunst kan alleen in een gemeenschap tot bloei komen. Dat de kunst van het vertellen in de geïndustrialiseerde wereld in verval is, komt door het verdwijnen van die oorspronkelijke gemeenschappen. Vertellen — vult Berger aan — begint niet met het bedenken van een verhaal maar met het luisteren ernaar. De verteller is altijd aangewezen op anderen. Hij staat in een traditie en is zich daarvan bewust. Hij geeft door, varieert, becommentarieert, vult aan, spreekt tegen, en draagt op die manier bij aan het in standhouden en verstevigen van de groepsidentiteit. Verhalen zijn in dat opzicht even onmisbaar als rituelen, ceremonies en feesten.

Bijgevolg is de verteller wars van jargon. Hij wil begrepen worden, is zich bewust van zijn toehoorders, let op hun reacties en wil voor alles voorkomen dat zij afhaken. Daarom is het van het grootste belang dat hij hen niet met abstracte redeneringen of onnavolgbare oordelen om de oren slaat; overtuigen kan hij alleen als hij erin slaagt hun ervaringspotentieel te activeren. Dus doet hij eerder een beroep op hun zintuigen dan op hun cognitieve vermogens. Hij wijst op iets, laat iets zien wat tot dan onderbelicht of moeilijk zichtbaar was. In het verborgene huist in hem ook altijd een docent die bestaande, dogmatische aanvaarde beelden hoopt te ondermijnen of bij te stellen.

Nadrukkelijk in de hoedanigheid van kritische docent was het dat Berger in 1972 voor het eerst bekendheid verwierf



sten, ongeacht hun aard, intensief; aan de oppervlakte lopen ze, ook stilistisch, vloeiend in elkaar over. In alle gevallen is er iemand aan het woord die zijn overtuigingskracht ontleent aan de eigen ervaring.

Berger heeft dus niets van de studeerkamerintellectueel. Evenmin lijkt hij op het — vooral in Frankrijk populaire — type van de radicale voorganger die filosofische ideeën, ongehinderd door kennis van de realiteit of ethische bezwaren, onmiddellijk in politieke standpunten ver-

bij een groter publiek; met enige vertraging, in 1974, ook in ons land. Voor de BBC presenteerde hij een vierdelig tv-programma, *Ways of seeing*, waarin hij brutaalweg de hele kunstgeschiedenis op de schop nam. Van de zeven essays in het begeleidende boek kreeg het tweede de meeste aandacht.

Daarin wijst hij op een pijnlijke blinde vlek in de traditionele kunstbeschouwing. Die had immers geen oog voor het feit dat het vrouwelijk naakt in vrijwel de hele kunstgeschiedenis werd afgebeeld zoals de man, in het bijzonder de eigenaar van het doek, de vrouw wenste te zien, namelijk in haar erotische dienstbaarheid aan hem, niet zoals ze zichzelf zag, als een zelfbewust individu dat over haar eigen seksualiteit beschikt. Rubens en Rembrandt zijn uitzonderingen. In de moderne kunst — die overigens, anders dan de eigentijdse reclame en pornografie, alleen zijdelings aan bod komt — vertegenwoordigt Manets *Olympia* een keerpunt: vergeleken met het door Manet geïnterpreteerde origineel van Titiaan ziet men een vrouw ‘geplaatst in een traditionele rol’ — liggend naakt, blik gericht op de toeschouwer — ‘die deze rol ietwat uitdagend in twijfel begint te trekken.’

Schrijven over beeldende kunst was vanaf 1952, toen hij kunstcriticus werd van *The New Statesman*, Bergers belangrijkste bron van inkomsten. Een blik op zijn biografie laat zien dat die keuze logisch voortvloeit uit zijn vroegste intellectuele, creatieve en politieke ontwikkeling. Geboren in Londen op 5 november 1926 werd hij al op zijn zesde naar een kostschool gestuurd, waar hij tot zijn zestiende zou blijven. Die periode heeft hij, gescheiden van zijn ouders, zelf altijd als gruwelijk, want ‘als een vroege vorm van ballingschap’ beschreven. Het ligt voor de hand in die ervaring een al dan niet bewuste bron te zien van zijn latere bekommernis om *displaced persons* in het algemeen en emigranten en vluchtelingen in het bijzonder. Het zal hem ook al vroeg doordrongen hebben van de behoefte aan geborgenheid, een categorie die in vrijwel al zijn beschouwingen, ook in de kunstkritieken, een centrale rol speelt.

Ver van huis hield de jonge John het alleen uit door zich te verdiepen in de klassieken van het anarchisme. Hij negeerde de bezwaren van zijn ouders — overigens zonder met hen te breken, integendeel, meer dan eens heeft hij liefdevol over hen geschreven — en koos op zijn zestiende voor het kunstenaarschap. Hij schreef zich in aan de Central School of Art in Londen, maar moest die studie onderbreken vanwege de oorlog. Hij weigerde een officiersbenoeming, die gezien zijn afkomst voor de hand had gelegen. Als eenvoudig soldaat leefde hij te midden

van jongens uit de arbeidersklasse, die in Engeland, zoals bekend, nog altijd de proletarische trekken vertoonden zoals die in de romans van Charles Dickens en in *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845) door Friedrich Engels beschreven zijn.

Dat was een volgende beslissende ervaring. Berger leerde als vanzelf te kijken met de ogen van de minder bevoorrechte, de buitengeslotene, de arme. Als hij op zijn oude dag nog steeds zegt marxist te zijn heeft dat alles te maken met de wetenschap dat grote delen van de mensheid eveneens nog steeds leven in mensonterende armoede en afhankelijkheid. Na de oorlog schreef hij zich in aan de Chelsea Art School en begon hij zich intensief in te laten met actuele politieke conflicten. Die interesse was van meet af aan primair gericht op de ervaringen, verwachtingen, verlangens van de betrokken — misschien liever: de getroffen — mensen, de evidente maar toch vaak onzichtbare slachtoffers van oorlog, ‘voortuitgang’ en globalisering. Dat zal de reden zijn dat zijn vroegste tekeningen en schilderijen al een verhalende tendens vertonen.

Kunst en politiek zijn in Bergers visie geen gescheiden werelden. Zijn hele werk getuigt van de poging een originele en natuurlijke fusie van die twee te bewerkstelligen, dus zonder te vervallen tot de ongeloofwaardige dogmatiek van het socialistische realisme maar ook zonder het experimentele modernisme louter vanuit formeel standpunt, als kunst om de kunst, te bezien. Ongeveer tot zijn dertigste bleef hij schilderen; tekenen — de beste tekeningen ‘bevinden zich op de drempel voor de schepping van de wereld’ — doet hij ook nu nog. *Bento’s Sketchbook* (2011), een poging Spinoza’s nooit teruggevonden tekeningen op basis van zijn filosofische werk als het ware te herscheppen, is daarvan een overtuigende demonstratie.

Maar zijn literaire werk kreeg gaandeweg de overhand. In 1958, op het hoogtepunt van de Koude Oorlog, publiceerde Berger zijn eerste, nooit in het Nederlands vertaalde roman, *Painter of Our Time*, het verhaal van een fictieve Hongaarse schilder, Janos Lavin, die na de Russische inval teruggaat naar zijn geboorteland en daar onder nooit opgehelderde omstandigheden verdwijnt. Het boek, rijk aan beschouwingen over de complexe relaties tussen modernisme, socialisme en realisme, werd meteen van alle kanten op politieke gronden zo fel geattaqueerd dat de geschrokken uitgever het kort na verschijnen uit de handel nam.

Het zou Bergers productiviteit geenszins verminderen.

ren, integendeel. In de jaren die volgden manifesteerde hij zich als een bijzonder veelzijdige en naar nieuwe vormen zoekende schrijver, begiftigd bovendien met een uitgesproken talent om verdedigers van de status quo op de kast te jagen. Dat pleit voor hem, al moet worden toegegeven dat zijn gebrek aan ontzag voor reputaties niet altijd even subtiel was. In een kritiek voor *The New Statesman* waagde hij het om recent werk van Henry Moore, in Engeland destijds al een instituut, als 'betekenisloze rommel' af te doen. Het scheelde niet veel of die als affront ervaren kritiek had zijn ontslag betekend. Decennia later kwam hij terloops terug op die affaire, zij het zonder zich voor zijn vroege kritiek te verontschuldigen, wat misschien evenzeer voor hem pleit. Het fraaie essay *Infancy*, in 1990 voor het eerst gepubliceerd in *The Guardian* (en in boekvorm in 1991 in *Keeping a Rendezvous*), is niet minder dan een lofrede op Moore, van belang ook omdat het illustratief is voor Bergers inmiddels gerijpte esthetische opvattingen.

Moore's vroege modeltekeningen, aldus de schrijver, bevatten al een sleutel voor het latere beeldhouwwerk: hij is er niet zozeer op uit het vrouwenlichaam 'te lezen' en vast te leggen, zoals bijvoorbeeld Rafael zou hebben gedaan, maar om het de schijn van eigenschappen te geven die het tastbaar en voelbaar maken. Het gaat om haar bestaan, haar stille, warme, preverbale aanwezigheid, niet om haar uiterlijke verschijning. Als er al een zweem van erotiek om die figuren hangt is die in elk geval niet gericht op de man, eerder herinnert hij aan vroege ervaringen waarin alles erotisch was maar niets identificeerbaar, kortom aan de kinderlijke ervaring met het moederlijke lichaam. Zijn vrouwenfiguren, vooral die uit zijn laatste periode, drukken de eerste, meest primitieve belofte uit zonder welke het latere verlangen naar een solidair bestaan eenvoudigweg onmogelijk zou zijn: de belofte van bescherming.

Die impliciete belofte — aldus Berger — is uiteindelijk het thema van alle kunst die ertoe doet, dus ook die van hemzelf. Als moderne stedelingen dat een wat vreemde opvatting vinden, komt dat doordat zij een 'sentimenteel', misschien liever: een volkomen misplaatst beeld hebben van de natuur. 'Boeren, zeelui en nomaden weten wel beter,' zegt hij in het korte essay *The White Bird*, waarmee *The Sense of Sight* (1985) opent. De natuur is alderminst definitief aan banden gelegd, ze is integendeel een wereld die bestaat 'zonder belofte.' Ondoorgroendelijkheid, onberekenbaarheid, ja, een vreeswekkende onverschilligheid behoren tot haar essentie. Bescherming daartegen is altijd de eerste levensbehoefte. Maar ter-

wijl schoonheidservaringen in die natuurlijke omstandigheden een uitzondering zijn, vormen ze voor de kunst 'de grondslag voor een ordening.' De kunst 'structureert datgene waarvan de natuur ons af en toe een glimp vergunt.' Zij is altijd 'een poging het ogenblikkelijke in het blijvende te veranderen.'

Zijn meest geruchtmakende uitspraken deed Berger jaren eerder, namelijk na toekenning van de prestigieuze Booker-prijs voor zijn roman *G* (1972), een ook in formeel opzicht experimenteel boek over seksuele obsessies (een thema dat hij eerder in verband met Picasso had bespeeld) en opnieuw barstensvol historische en kunsttheoretische beschouwingen. In zijn dankrede uitte hij scherpe kritiek op de naamgever van de prijs, de Booker McConnell Corporation, die hij beschuldigde van uitbuiting van de arbeiders op de suikerplantages in het Caribische gebied. De helft van het prijzengeld schonk hij aan revolutionaire groeperingen, waaronder de Black Panthers, die zich verzetten tegen het neokoloniale beleid van Booker, met de andere helft bekostigde hij een volgend literair project, *A Seventh Man* (1975), over de op dat moment elf miljoen mannelijke 'gastarbeiders' in Europa.

Dat boek onderscheidt zich van de gebruikelijke sociologische en demografische studies allereerst door het gekozen perspectief: de gastarbeiders zijn hier meer dan alleen statistisch materiaal, ze komen — weliswaar naamloos — aan het woord met hun eigen geschiedenissen en ervaringen, hun dromen en teleurstellingen. Daarbij maakt Berger, net als in het kort daarvoor geschreven *Ways of seeing*, een effectief gebruik van uiteenlopende literaire technieken en beeldende middelen, vooral foto's van Jean Mohr, een Zwitserse vriend met wie hij ook daarna nog diverse malen zou samenwerken.

Wie het boek veertig jaar na de eerste publicatie (her)leest wordt bevangen door plaatsvervangende schaamte: er is in al die jaren nauwelijks iets veranderd, zij het dat de migranten naar het hooggeïndustrialiseerde West Europa destijds vooral afkomstig waren van het Zuid-Europese platteland. Maar ook toen werden ze al op zijn gunstigst met een hooghartige, louter economische blik bekeken, en ook toen was de kloof tussen geïdealiseerde verwachtingen en frustrerende realiteit hunnerzijds al enorm.

In 1974, na voltooiing van *A Seventh Man*, verhuisde Berger van Genève, waar hij sinds 1962 had gewoond, naar Quincy, een minuscuul dorpje in de Franse Alpen met zicht op de Mont Blanc. Dat was een logische stap in zijn ontwikkeling: het bestaan van de kleine boeren, te mid-

den waarvan hij ging wonen en werken, werd nu ook in het hart van Europa bedreigd door het tot in de verste periferie oprukkende kapitalisme, zodat ook zij voor en na gedwongen werden te migreren naar stedelijke agglomeraties. Anders dan Marx, die dat als een noodzakelijke, niet betreurenswaardige ontwikkeling in de richting van het communisme beschouwde, heeft Berger vooral een scherp besef van wat daarmee verloren gaat. Hij schreef er drie van zijn beste boeken over: de trilogie *Into Their Labours*, in het Nederlands: *De vrucht van hun arbeid*, in de context waarvan ook een essay als *The White Bird* gelezen moet worden.

Het eerste deel is het boek dat in vertaling voor u ligt: *Pig Earth* (1979), ofwel *Het varken aarde*. Het bevat twee min of meer essayistische teksten en acht samenhangende maar toch ook op zichzelf staande verhalen in oplopende lengte en complexiteit, afgewisseld door gedichten. De opdracht voorin geeft al een aanwijzing over de aard van het boek: hij telt de namen van ‘vijf vrienden die ons hebben onderricht’ en een veelvoud van vrienden ‘die ons hebben helpen leren’, terwijl de eerste persoon meervoud wel zal verwijzen naar ‘Beverly, met wie ik leer’. Die gelede opsomming is de consequentie van Bergers opvatting dat schrijven geen strikt autonome bezigheid is. Een schrijver schept niet uit het niets maar put uit het collectieve geheugen, ofwel uit de verhalen van anderen, in dit geval zelfs zozeer dat er sprake is van een ‘groepsportret’, waarbij elke dorpeling zowel portrettist als geportretteerde is.

Anders dan in een geïndividualiseerde urbane samenleving is men er zich in de traditioneel agrarische dorpsgemeenschap van bewust dat werk de basis vormt van een ervarings- en bewustzijnsvorm die continuïteit garandeert, en dat was altijd de primaire zorg. ‘Werken is een manier om de kennis te bewaren waarvan mijn zoons vervreemden,’ zegt een oudere boer verbitterd, en hij voegt daar met een mengsel van weemoed en trots aan toe: en als het mijn zoons niet interesseert doe ik het ‘om mijn vader en zijn vader te laten zien dat de kennis die zij hebben overgedragen nog niet verloren is gegaan. Zonder die kennis ben ik niets.’ Hij beseft in machteloze woede dat ‘Parijs’ — lees: de politiek gestimuleerde grootschalige agro- en bio-industrie — hem dwingt tot verhoging van de melkproductie en dus tot het maken van schulden om de aanschaf van ‘een trekker’ en andere ‘machines’ te bekostigen. ‘De wereld heeft de aarde achter zich gelaten.’ Deze boer is allesbehalve dom, hij kent de waarde van het geld en drijft de logica van een economie die

alles in geld uitdrukt door tot in het absurde.

In de eerste verhalen van *Het varken aarde* is de blik gericht op het nabije. In het slachthuis wordt een koe gedood. Er wordt een masker voor zijn kop gehangen. Dat maakt het aarzelende dier passiever en ‘bespaart degene die executeert de laatste blik in de ogen van het slachtoffer.’ Wat boerenkennis vermag blijkt, elders, uit de minutieuze beschrijving van de geboorte van een kalf. In een volgend verhaal, ‘Ook de wind huilt’, wordt een varken geslacht, een onderneming die alleen dankzij een enorme collectieve krachtsinspanning tot een goed einde wordt gebracht. ‘Ik zag een van zijn ogen. Het varken heeft intelligente ogen, en zijn angst van nu was intelligent. Plotseling vocht hij, schoppend en trappend, als een man, een man die rovers van zich af slaat.’ Minstens zo indrukwekkend is ‘Het grote wit’, over een oude vrouw die haar geit hoog de bergen in brengt in de hoop dat het dier daar gedekt wordt door een bok.

Berger heeft ergens gezegd dat hij ‘De schoonheid van Merab’ van de Zweed Torgny Lindgren het mooiste koeienverhaal vindt dat hij ooit gelezen heeft — daarna wilde hij meteen alles van Lindgren lezen. Dat is begrijpelijk, Lindgren is ongetwijfeld een geestverwant. Maar zonder iets op die uitspraak af te dingen, lijkt het me geenszins gewaagd om de dierenverhalen in *Het varken aarde* tot diezelfde superieure categorie te rekenen.

‘Ook de wind huilt’ en ‘Het grote wit’ zijn hard en realistisch, maar laten ook, subtiel en impliciet, zien hoezeer deze boeren bewogen worden door mededogen. ‘Tot wie overleven’ is het verhaal van een koe die ‘de kolder in haar kop heeft’, wat wil zeggen dat ze ‘tochtig’ is en in de bergen op zoek gaat naar een stier die haar kan bevruchten. Op de terugweg rolt ze van een helling, raakt gewond, blijft onbeweeglijk liggen en komt niet meer overeind. Boer en boerin leggen een deken over haar heen. De boer speelt op een vijftig jaar oude mondharmonica; over de kop van de koe heen ‘brengt hij haar een serenade.’

Maar ‘Parijs’, de hoofdstad en alles waar die voor staat, is in deze verhalen nooit meer ver weg. Een vrouw die er als serveerster heeft gewerkt is de eerste die hoort dat het woord boer als scheldwoord wordt gebruikt. Al vroeg in het boek is duidelijk dat de desintegratie van de boerengemeenschap en daarmee alles wat tot haar eeuwenoude cultuur behoort onvermijdelijk is. Daarover doet Berger niet sentimenteel, hij registreert het nauwgezet — en meer dan dat: hij zorgt voor de doden, gedenkt hen, geeft hun alsnog een stem, als een rechtgeaarde zoon van zijn vader, die in de Eerste Wereldoorlog in de loopgraven

vocht en daarna vier jaar betrokken was bij de aanleg van kerkhoven voor de slachtoffers.

Het slotverhaal van *Het varken aarde* heeft de omvang en de diepgang van een compacte roman. Het heet 'De drie levens van Lucie Cabrol': een drieluik over een vreemde, eenzellige, als een dwerg zo kleine maar tanige vrouw die sinds haar schooltijd de Cocadrille ('komt uit het ei van een haan dat is uitgebroed in een mestvaalt') wordt genoemd, maar wraak neemt op iedereen die haar onrecht heeft aangedaan. Ze ontdekt de wetten van de handel, vooral de illegale, en wordt rijk, kleedt zich als een stadse dame maar praat en gedraagt zich onveranderlijk grof en hard. Ze woont jaren alleen in een eenzaam gelegen wegwerkershuisje maar droomt van terugkeer naar het dorp. Dat komt er niet van, ze wordt met een bijl vermoord.

Het derde en laatste van haar levens dankt ze aan Jean, Lucies dorpsgenoot die zij tweemaal heeft gevraagd zich aan haar te binden en die beider levensgeschiedenis compleet met alle hiaten en onbegrijpelijkheden in terugblik vertelt. Het bestaat uit een geraffineerd mengsel van herinneringsflarden en dagdromen van een evenzeer nuchtere als utopische signatuur. Alle doden zijn weer in dezelfde ruimte present als de levenden, ook de *maquisard* (verzetsstrijder) Saint-Just, die door de Duitsers was doodgeschoten. Ze helpen met de bouw van een chalet voor Lucie. Jean fantaseert over hun huwelijk. 'In dit chalet beneemt niemand zich het leven, zei ze.' Het chalet moet de beschutting bieden die het leven hun ontzegd heeft — in elk geval in de verbeelding van dit grootse requiem van Berger.

Het tweede deel van *Into Their Labours* verscheen in 1983 onder de titel *Once in Europe*, in 1988 volgde de Nederlandse vertaling, *Ver weg in Europa*. Het afsluitende deel van de trilogie, *Lilac and Flag*, verscheen in 1990, een jaar later in het Nederlands als *Sering en Vlag*.

Van de talloze publicaties uit later jaren mogen er minimaal twee niet onvermeld blijven. Allereerst de roman *To the wedding* uit 1995, die in zekere zin als een uitwerking van 'De drie levens van Lucie Cabrol' kan worden gezien, zij het in een andere, vooral stedelijke context. Het is een veelkleurig stemmenspel dat zich afspeelt in het hoofd van een blinde straatverkoper in Athene, gezegend met een scherp gehoor en veel verbeeldingskracht. Er is sprake van een noodlottig ongeluk, waardoor een voorgenomen huwelijk niet kon doorgaan. In het hoofd van de verteller vindt het huwelijk alsnog plaats — dat is de enige troost die hij kan bieden.

King ten slotte, een anoniem gepubliceerd 'straatverhaal' uit 1999, is een stuk grimmiger en somberder van aard. Een van de personages is een Napolitaan die Gianni heet maar als Vico door het leven gaat, een naam die hij dankt aan Giambattista Vico, de grote achttiende-eeuwse filosoof en volgens zijn pseudo-naamgenoot de eerste werkelijk moderne denker. Als humanist — noodzakelijkerwijs, aangezien hij inzag dat God machteloos was — heeft de historische Vico zich verdiept in het wezen van het mens-zijn. Hij geloofde dat 'het woord *humanitas* is afgeleid van het werkwoord *humare*, begraven. (...) Humaniteit begon met het respect voor de doden.'

Maar dat woord is betekenisloos geworden, constateert zijn bewonderaar, 'het nieuwe woord is vernietiging.' In *King* gaat het om de vernietiging van een groep randfiguren die op een braakliggend terrein tussen het afval langs een Franse autoweg hun geïmproviseerde levens proberen te leiden. Het wordt hun niet gegund. De dumpplaats met hun zelf getimmerde onderkomens wordt platgewalst omdat juist daar een enorm stadion moet worden gebouwd voor de volgende Olympische Spelen. Berger laat er geen twijfel over bestaan dat het al door de historische Vico voorspelde barbarisme ook in het hart van de Europese civilisatie zijn intrede heeft gedaan. Het blijkt uiteindelijk het hoofdthema van zijn werk. Reële uitwegen ziet hij nauwelijks of niet. Maar als schrijver heeft hij de taak op zich genomen in elk geval de slachtoffers van die barbarij waardig te gedenken.

Cyrille Offermans schrijft voor diverse kranten en tijdschriften en is een van de toonaangevende essayisten van Nederland. Hij publiceerde onder meer een monografie over Paul Klee, een boek over de dichter en beeldend kunstenaar Lucebert en vele essaybundels.