

Tijdschrift voor Neerlandistiek in Scandinavië en ommelanden

Jette Skovbjerg
Marts 2007

COBRA: Copenhagen - Bruxelles - Amsterdam

Et belgisk-dansk-nederlandsk samarbejde

Cobra er et enestående eksempel på et samarbejde mellem danske, hollandske og belgiske kunstnere, som ikke alene havde betydning for de kunstnere, der var med i bevægelsens korte levetid, fra 1948 til 1951, men fik et langt efterspil, hvor inspirationen fra Cobra blev afgørende for mange kunstnere.

Cobra blev stiftet i Paris november 1948, hvor den danske maler Asger Jorn, de belgiske digtere Christian Dotremont og Joseph Noiret og de nederlandske malere Karel Appel, Corneille og Constant Nieuwenhuis underskrev en kortfattet, fælles erklæring om fremtidigt samarbejde under navnet Cobra, som blev dannet af de første bogstaver for de tre hovedstæder Copenhagen (på fransk), Bruxelles og Amsterdam.

Cobra blev en af de vigtigste manifestationer i Europa af den 'informelle kunst', som kunsthistorisk beskrives som et voldsomt 'følelsesudbrud', der efter 1945 slog igennem i kunsten i den vestlige verden. Dette følelsesudbrud kan ses som en reaktion på 2. verdenskrig og udtryk for et behov for at frigøre sig for den gamle civilisations former og skabe en ny kunst (og for nogle også et nyt samfund) ved at søge kontakt med noget mere oprindeligt, med instinkterne, med fantasien og menneskets naturlige kreativitet.

De 6 kunstnere, der stiftede Cobra, var alle i Paris for at deltage i en international konference om avantgardekunstens situation, der var arrangeret af revolutionære surrealistere fra Belgien og Frankrig. Forbindelsen mellem de franske og de belgiske surrealistere var blevet forstærket under krigen, men det fælles grundlag for samarbejde blev i de følgende år svækket, især på grund af stigende uenighed om det revolutionæres placering og vægt i forhold til de kunstneriske mål. Formålet med konferencen i 1948 var derfor at etablere et nyt fælles grundlag for avantgardekunsten, som ikke kun skulle omfatte Frankrig og Belgien, men have international karakter. Konferencen førte imidlertid til det definitive brud mellem de franske og de belgiske

grupper og gav samtidig stødet til dannelsen af Cobra, da den lille gruppe 'ikke-franskmænd', der, som Dotremont udtrykte det, var 'trætte af at diskutere på fransk', samlet besluttede at træde ud af konferencen og i stedet indgå i et belgisk/nederlandsk/dansk samarbejde, hvor de kollektive eksperimenter og spontane arbejdsfællesskaber skulle danne grundlaget.

Når Dotremont hævdede, at gruppen var trætte af at diskutere 'på fransk', hentydede han snarere til diskussionernes indhold og form end til den sproglige side af sagen. Dotremont var selv fransktalende belgier, og fransk blev også hovedsproget for den ny bevægelse, herunder for tidsskriftet Cobra, som blev et af de håndgribelige resultater af samarbejdet. Det 'franske', som Cobra modsatte sig, var den vægt, som de franske surrealistiske lagde på det intellektuelle og æstetiske i kunsten, og de meget teoretiske og formalistiske diskussioner, der udspandt sig som følge heraf. Stifterne af Cobra var mere interesserede i den kunstneriske praksis end i teorierne og mere i at eksperimentere med materialer og arbejds- og udtryksformer end i nogen dogmatisk formalisme.

Cobra var ikke nogen formel organisation med registrerede medlemmer, så en oversigt over bevægelsen kan give et meget varieret billede, alt efter hvor bredt eller snævert man vil trække grænsen. Dotremont, Constant og Jorn spillede hver især en stor rolle for bevægelsen, og oprettelsen af Cobra kan bl.a. ses som en fortsættelse af den kontakt, de havde haft med hinanden i årene inden. Jorn og Constant mødtes 1946 i Paris og udarbejdede allerede på det tidspunkt planer for et internationalt tidsskrift, og Jorn og Dotremont mødtes 1947, da Jorn besøgte de revolutionære surrealistiske i Bruxelles. Cobra var således ikke blot et resultat af en fælles afstandtagen fra den franske version af surrealismen, men også af et møde mellem tre kunstnere, der alle ønskede at udtrykke sig spontant og arbejde eksperimentelt uden skelen til dominerende æstetiske normer, og som alle forbandt ønsket om en kunstnerisk revolution med ønsket om et bedre, mere menneskeligt samfund. Disse 3 kunstnere havde hver især et 'bagland' af ligesindede kunstnere i deres hjemlande, som i de følgende år kom til at nyde godt af og bidrage til den 'Cobrapraksis', der var det egentlige formål med oprettelsen af bevægelsen. Dotremonts bagland var de revolutionære surrealistiske i Belgien, Jorn var med i Høstgruppen og Constant i Experimentele Groep Nederland, eller Reflex-gruppen, som den også kaldes efter titlen på gruppens tidsskrift. Hertil kom et stort antal kunstnere, som periodevis deltog i nogle af de kollektive aktiviteter eller blev knyttet til bevægelsen gennem deres udstillinger eller personlige kontakter til Cobrafolkene. Skønt det belgisk-dansk-nederlandsk samarbejde hele tiden udgjorde kernen i bevægelsen, blev Cobra i den bredere forstand hurtigt en virkelig international bevægelse med deltagende kunstnere fra mange forskellige lande.

Spontanitetens veje

Det er dette vidt forgrenede og kollektive Cobra - af Dotremont beskrevet som 'denne vanskeligt definerbare hvirvelstrøm af gensidige påvirkninger' (p. 208) - der er udgangspunktet for den meget omfattende kortlægning, som den nederlandske kunsthistoriker Willemijn

Stokvis har foretaget i værket *Cobra : de weg naar spontaniteit*, der udkom i 2001. Willemijn Stokvis skrev allerede i 1973 doktordisputats om Cobra, og en bearbejdet version af denne disputats er siden udkommet i flere forskellige oplag under titlen *Cobra : geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de Tweede Wereldoorlog*. Det oprindelige værk udkom imidlertid kun på nederlandsk, mens denne sidste version, hvor især behandlingen af Cobras efterspil er udvidet og ajourført, og hvor billedsiden er meget omfattende og af meget høj kvalitet, udkom samtidig på nederlandsk, fransk og dansk. Den danske version med titlen *Cobra: Spontanitetens veje*, der udkom på forlaget Søren Fogtdal, er oversat fra nederlandsk af Hanne Sørensen og undertegnede.

Der er i tidens løb skrevet og udgivet adskilligt om Cobra og om de enkelte aktører heri, men Stokvis bog fremstår dog på mange måder som et enestående værk. Bogen er, som det også fremhæves i flere af de danske anmeldelser, særdeles grundig og omfattende i sin dokumentation af bevægelsens veje og resultater: 'Findes det, findes det her', som overskriften lyder på Peter Michael Hornungs anmeldelse i Politiken d. 1. november 2001. Grundigheden og detailrigdommen synes dog også at have trættet flere anmeldere, som bl.a. Henrik Wiwel, der i sin anmeldelse i Weekendavisen 27. april 2001 efterlyser et mere sammenhængende synspunkt til at fortolke og perspektivere bogens mange informationer. Henrik Wiwel har dog også blik for den kvalitet i bogen, som efter min opfattelse er med til at gøre den helt enestående: at Willemijn Stokvis har formået at behandle Cobra som det, den var, nemlig en international bevægelse, hvis betydning i udpræget grad lå i samspillet og de gensidige påvirkninger mellem de danske, nederlandske og belgiske kunstnere, samt de kunstnere fra andre lande, der hurtigt sluttede sig til. Stokvis' perspektiv er ikke udelukkende nederlandsk, og de nederlandske kunstnere spærrer ikke hendes udsyn til deltagerne fra de øvrige lande. Hvor Cobra i det dansk-nationale perspektiv ofte bliver lig med Asger Jorn og de øvrige fremtrædende danske kunstnere som Carl-Henning Pedersen, Ejler Bille, Egill Jacobsen, Henry Heerup m.fl., forbindes Cobra i Nederland ofte primært med Karel Appel og Corneille, mens Dotremont og Alechinsky fylder meget i det belgiske perspektiv. Stokvis bog er imidlertid 'grænseløs'; hun har kendt eller mødt mange af de kunstnere, som hun skriver om, og hun bevæger sig tilsyneladende frit mellem kilderne, uanset om disse har været affattet på nederlandsk, dansk eller fransk. Hun er således i stand til både at placere og kommentere de enkelte kunstnere i deres nationale sammenhæng og efter deres bidrag og forhold til Cobra. Det nære kendskab forfatteren har haft til mange af aktørerne bidrager også - sammen med bogens mange illustrationer - til at give en fornemmelse af tiden og personerne, uanset at Willemijn Stokvis helt sikkert er meget diskret i sin behandling af de mere personlige sider af historien om Cobras udvikling.

Kunstsynet i Cobra

De kunstnere, der i 1948 dannede Cobra, havde et fælles ønske om gennem deres kunstneriske eksperimenter at nå frem til en spontan udtryksform, der var befriet for konventioner og herskende æstetiske normer. Dette kunstneriske oprør var samtidig et oprør mod den gamle

verden i bredere forstand, og ikke mindst for bevægelsens frontløbere var det afgørende, at den spontane kunst på en gang kunne ses som mål og som middel til at fremme et bedre, mere oprindeligt samfund. På det mere teoretiske niveau blev sammenhængen mellem de to oprør søgt etableret af Dotremont, Jorn og Constant, bl.a. gennem deres artikler i tidsskriftet *Cobra* om bevægelsens kunst- og samfundssyn.

Grundlæggende for Cobras kunstsyn var, at kunst blev betragtet som grundlæggende og naturlig menneskelig ytringsform, der imidlertid var blevet hæmmet og perverteret af kulturen gennem århundreder. Målet med de kunstneriske eksperimenter var således at bane vejen for den naturlige ytring, at befri sig for de normer og institutionaliserede værdier, som i en mere traditionel arbejdsform ville tage penslen fra maleren, og stille sig åben for det irrationelle, for de grundlæggende følelser og forestillinger, som var fælles for alle mennesker, og give dem direkte udtryk i det materiale, kunstneren arbejdede med. Den spontane arbejdsform var således et oprør i sig selv, men samtidig en vej frem mod et andet udtryk, som man opfattede som mere oprindeligt og levende, som en kunst, der var udsprunget af de dybeste menneskelige behov og instinkter. I det første nummer af tidsskriftet *Cobra* beskriver Asger Jorn bestræbelserne således i artiklen *Discours aux pingouins* (Tale til pingvinerne): 'Vores eksperimenterer går ud på at lade tankerne finde deres spontane udtryk uden nogen form for rationel kontrol. Vores mål er at finde ind til livets vitale kilde ved hjælp af denne irrationelle spontanitet. Vi må undslippe fornuftens herredømme, som aldrig har været andet end bourgeosiets idealiserede herredømme, for at kunne indfange selve livet.' (p. 212).

For Cobras teoretikere stod begrebet 'materialisme' også som en sammensmeltning af de to oprør, det samfundsmæssige og det kunstneriske. Begrebet var centralt for gruppens kunstsyn, hvor man lagde vægt på, at kunsten skulle bringes tilbage til sanserne, til det fysiske og til materien, dvs. til de materialer og de redskaber, kunstneren anvendte. I den spontane arbejdsform skulle kunstneren ikke arbejde mod et særskilt mål eller efter en forudfattet idé, men kunsten skulle, med Jorns ord, være 'instinktiv og materialistisk' i sit udspring og opstå i en slags dialog mellem kunstnerens fantasi og materialet, i et dialektisk forløb, hvor kunstnerens bearbejdning af materialet også var et svar på det udtryk, der allerede lå i materialet selv. Denne holdning, som Cobrafolkene betegnede som en 'bogstavelig materialisme', så man som en parallel til marxismens dialektiske materialisme, hvor menneskets politiske og kulturelle historie ses som afledt af dets økonomiske og materialistiske historie.

Det var dog langt fra alle Cobrakunstnere, der beskæftigede sig med de teoretiske overvejelser, men sammensmeltningen mellem det samfundsmæssige og det kunstneriske oprør fandt også sted inden for den kunstneriske praksis. Dette skete bl.a. i de kollektive kunstværker, hvor flere kunstnere arbejdede sammen på samme lærred, på samme papir eller i enkelte tilfælde på samme væg eller samme rum, som fx ved bemalingen af arkitekthuset i Bregnerød, som i 1949 var blevet stillet til rådighed for en gruppe Cobrakunstnere til fælles bemaling. Den vægt, der i Cobra blev lagt på det kollektive, var således også et forsøg på at nedbryde den overeksponering af det individuelle, som var kendetegnende for 'den gamle verden'.

Det kollektive værk var derfor også et udtryk for gruppens kunstsyn, hvor dyrkelsen af den personlige stil snarere stod i vejen for det oprindelige, det naturlige som i sagens natur måtte være fællesmenneskeligt.

Inspiration på tværs af landegrænserne

Samarbejdet i Cobra blev i perioden 1948-1951 bl.a. udmøntet i 3 fælles Cobraudstillinger, 8 numre af tidsskriftet Cobra og en række andre udgivelser, herunder bl.a. 15 monografier om enkelte Cobrakunstnere udgivet i det såkaldte Cobrabibliotek. Redaktionen af de enkelte numre af tidsskriftet skiftede mellem Cobra-hovedstæderne; fordelingen var dog noget skæv, da 5 ud af 8 blev redigeret i Bruxelles. Den skæve fordeling er imidlertid en klar afspejling af Dotremonts rolle som bevægelsens generalsekretær og tidsskriftets hovedredaktør. Det var også Dotremont, der stod som forfatter til hovedparten af udgivelserne i Cobrabiblioteket. De 3 udstillinger var ligeledes lidt skævt fordelt, da 2 ud af 3 fandt sted i Belgien, i henholdsvis Bruxelles 1949 og Liège 1951, og én i Amsterdam 1949. Dette afspejler dog ikke nogen manglende interesse for de andre landes kunstnere i København, tværtimod havde Appel, Constant og Corneille fra den hollandske eksperimentelle gruppe allerede deltaget i Høstgruppens årlige udstilling i november 1948 og året efter igen. Når den fælles udstillingsaktivitet kunne starte så tidligt i København, skyldes det, at det kunstsyn og den arbejdsmetode, man samlede om i Cobra, på mange måder var en fortsættelse af den billedkunst, Høstgruppen havde udviklet før og under krigen. I Danmark var den abstrakte kunst allerede blevet introduceret i begyndelsen af 30'erne, og i 1935 formulerede Ejler Bille i et opgør med dele af surrealismen de ideer, der lå bag den eksperimenterende, spontane fantasikunst. Selv om krigen satte grænser for kunstnernes muligheder for internationale kontakter, fortsatte udviklingen inden for denne retning af billedkunsten under besættelsen i Danmark, så de danske kunstnere i 1945 på mange måder var på linie med udviklingen i den internationale kunstverden.

De hollandske kunstnere havde ikke oplevet en tilsvarende udvikling i deres hjemland, hvor hverken dadaismen eller surrealismen havde fundet fodfæste før krigen. Krigen blev en slags vakuum i den kunstneriske udvikling i Holland, og efter krigen befandt de unge kunstnere sig i en isoleret og afsondret situation, stort set uden impulser fra den internationale kunstudvikling. De kunstnere, der i vinteren 1947-48 dannede Experimentele Groep Nederland havde stort set mødt hinanden på socialkontoret, men var i løbet af de første efterkrigsår nået frem til et udgangspunkt, der mindede så meget om den danske avantgarde, at Willemijn Stokvis kan konstatere, at det bedste bud på en samlet fremstilling af Cobragruppens ideer, er skrevet af Constant og offentliggjort i første nummer af den nederlandske gruppes tidsskrift *Reflex* i september 1948, altså før Cobras dannelse. På grund af det isolerede udgangspunkt fik Cobra større betydning for Holland end for de øvrige deltagerlande. Cobra forårsagede også et større chok i Holland end i Danmark, hvor man så at sige var forberedt på den slags kunst. I Holland var Cobra et brud på mellemkrigstidens isolation og gav stødet til en nyorientering af den hollandske kunst, som nu selv begyndte at spille en vigtig rolle internationalt set.

I modsætning til Danmark og Holland spillede Belgien med den belgiske surrealisme allerede i mellemkrigstiden en fremtrædende rolle i udviklingen af den moderne kunst. Der skete dog ikke meget nyt under krigen, så efter krigen befandt den belgiske kunst sig i en slags mellemfase, hvor billedkunstnerne i højere grad orienterede sig mod udviklingen i Frankrig.

Den gruppe af revolutionære surrealistere med Dotremont i spidsen, som indgik i Cobra-samarbejdet bestod imidlertid hovedsagelig af forfattere. I denne gruppe blev der lagt stor vægt på nødvendigheden af samarbejde mellem det kunstneriske og det politiske, ud fra den tankegang at eksperimentet og den indre revolution, der tilstræbtes i det surrealistiske værk, kun gav mening, når det udviklede sig på basis af den dialektiske materialisme, som led i en ydre revolution. Det var disse tanker, som Dotremont så en mulighed for at videreføre i Cobra efter den revolutionær-surrealistiske bevægelses sammenbrud i 1948. Den belgiske gruppe var tillige meget inspireret af den franske filosof Gaston Bachelards filosofi om forening af det irrationelle og det rationelle i en helhed. Bachelard skulle få stor betydning for den senere Cobragruppe, især med sine teorier om det kunstneriske udtryk og om kilderne til den menneskelige fantasi. Billedkunsten var imidlertid kun svagt repræsenteret i den belgiske gruppe, og den første fælles Cobraudstilling i Bruxelles i 1949 blev derfor hovedsagelig båret af de danske og hollandske bidrag. Efterhånden blev flere belgiske billedkunstnere inddraget i Cobrasamarbejdet, men de belgiske forfatteres deltagelse medvirkede i høj grad til udviklingen af et af de væsentligste kendetegn for bevægelsen, nemlig interesse for skriften som spontant kreativt udtryk. Ifølge Willemijn Stokvis fik de belgiske surrealistes interesse for skriften langt større betydning for Cobrabevægelsen end selve de litterære produkter, som de fyldte så mange sider af tidsskriftet *Cobra* med.

Skrift og billede

Cobra var i sit udgangspunkt en anti-specialistisk bevægelse, hvor man ikke alene krydsede landegrænser, men også gerne ville nedbryde grænserne mellem kunstarterne. Antispecialiseringen ytrede sig dels ved, at flere Cobrakunstnere krydsede genregrænserne og udtrykte sig selvstændigt i flere forskellige genrer og materialer, og dels ved et udstrakt samarbejde mellem kunstnere af forskellig 'slags'.

Et udstrakt samarbejde mellem billedkunstnere og ordkunstnere var således også en oplagt ting i en bevægelse, der i sit udgangspunkt rummede både malere og forfattere. Blandt forfatterne var der udover de belgiske surrealistere, der var medstiftere af bevægelsen, også en gruppe nederlandske digtere, der indtil Cobraudstillingen i Amsterdam 1949 var medlemmer af Experimentele Groep Nederland. Denne gruppe eksperimentelle digtere, der bestod af Lucebert, Gerrit Kouwenaar og Jan Elburg, deltog også i udstillingen 1949 med ophængte tekster og oplæsninger. Den danske gruppe i Cobra rummede også medlemmer, som skrev digte, som fx Carl-Henning Pedersen, men havde ikke deltagere, som primært var forfattere. I forbindelse med planlægningen af det, der skulle blive et dobbeltnummer af tidsskriftet *Cobra* (nr.8-9), var der tilløb til kontakt til danske digtere, da redaktionen af nummeret var lagt i

hænderne på den unge forfatter Uffe Harder. Dobbeltnummeret var planlagt med overvejende litterære bidrag fra danske digtere, der ikke eller kun kortvarigt havde haft kontakt med Cobra, men dobbeltnummeret nåede ikke at blive udgivet, før Cobra igen var opløst.

Billedkunstnernes og digternes arbejder indgik side om side i Cobras publikationer, men det der i særlig grad blev karakteristisk for Cobra, var de værker, hvor malere og forfattere i samarbejde på ét lærred eller ét papir søgte at integrere billed- og skrift, så der opstod et fælles udtryk, de såkaldte 'peinture-mots' eller ordmalerier, hvor skrift indgår som et billed-element, der får en særlig kraft gennem sin betydning eller antydning af betydning. Det var dog i særlig grad Dotremont, der var optaget af at integrere maler- og digterkunsten, men Asger Jorn havde også før dannelsen af Cobra interesseret sig for håndskriften som et ubevidst udtryk for den menneskelige psyke og som et spejl af personligheden. Det, der interesserede Jorn var skriftens udtrykskraft som billede eller magisk tegn, og i den betydning så han det at male og skrive som en og samme beskæftigelse. Sammen lavede Dotremont og Jorn i perioden 1948 til 1953 en række 'peinture-mots', hvor de virkeliggjorde tanker om at integrere skrift og billede som ligeværdige elementer på billedfladen. Dotremont lavede ligeledes 'peinture-mots' sammen med andre Cobrakunstnere og videreudviklede efter Cobra sin interesse for skriftens billedlige side i sine 'logogrammer', serier af selvopfundne tegn, som han malede, eller videregav på anden måde, fx ved at skrive dem i sne (og fotografere det flygtige resultat!).

Også i den hollandske del af Cobra dyrkede man samarbejdet mellem malere og digtere, blandt andet i nogle små bøger, der blev udgivet i Cobrabiblioteket. Størstedelen af det hollandske Cobraudgivelser er resultat af sådanne spontane samarbejder, som bl.a. blev dyrket af Constant og Gerrit Kouwenaar og Corneille og Lucebert. De hollandske malere lavede også fælles arbejder med belgiske forfattere; Corneille samarbejdede med Dotremont, og både Corneille og Karel Appel har lavet værker i samarbejde med den belgiske digter Hugo Claus, som ikke egentlig deltog i Cobrasamarbejdet, men i begyndelse af halvtredserne var i tæt kontakt med både malerne og de nederlandske eksperimentelle digtere, som da holdt til i Paris. Hugo Claus har senere ladet sig inspirere af denne tid i sin roman *Een zachte vernieling*, 1988 (dansk oversættelse ved Tim Kane: *En stille tilintetgørelse*, 1994.)

De hollandske eksperimentelle digtere

Samarbejdet mellem malere og digtere har en særlig betydning i Holland, hvor de eksperimentelle digtere efter krigen gennemgik en udvikling, der på nogen måder svarede til deres malende kollegers. De unge digtere befandt sig lige som malerne i en isoleret situation efter krigen. Den hollandske litteratur havde ikke udviklet sig under den tyske besættelse, og den fornyelse af lyrikken de ønskede måtte komme gennem eksperimenter og inspiration udefra. Samarbejdet med malerne og det internationale kontaktnet, som de blev del af i og med Cobra, har givetvis spillet en stor rolle også for udviklingen af den eksperimentelle lyrik i Holland. De første eksplosive, eksperimentelle tekster fra Lucebert og Kouwenaar, som siden skulle blive centrale i den litterære bevægelse, De Vijftigers, forekommer i deres samarbejde

med malerne; for Luceberts vedkommende i et digt, der indgår i en litografi af Corneille og for Kouwenaars vedkommende, da han skriver i et billede af Constant.

Som følge af en række sammenstød i forbindelse med den store Cobraudstilling i Amsterdam i 1949, trådte digterne efterfølgende ud af Experimentele Groep Nederland. Det afbrød dog ikke samarbejdet, som tværtimod kulminerede i Paris i begyndelsen af 50'erne. Det var da også i tidsskriftet *Cobra* (nr. 4), at Luceberts 'programdigt' for den eksperimentelle digtergruppe, De Vijftigers, blev publiceret (*Verdediging van de vijftigers*, 1949). Generelt spiller maler-digter-samarbejdet en helt særlig rolle i Luceberts kunstneriske udvikling, da han i slutningen af fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne udvikler sig både som digter og som maler. I perioden 1948-1953, altså næsten sammenfaldende med Cobraprojektet, lavede Lucebert en række bøger, hvor han blander ord og billeder som i Cobra-samarbejderne, blot med sig selv i begge roller. Bøgerne var lavet som gaver til venner og ikke beregnet til udgivelse, men nogle af de digte, der indgår, udgives i 1951 som del af digtsamlingen *Apocrief/de analfabetische naam*, som var medvirkende til at sikre ham litterær anerkendelse i Holland. Også i resten af halvtredserne er det især i rollen som digter, at Lucebert bliver kendt, mens han i den resterende del af sit liv primært ytrer sig som maler. Som maler bliver han efter Willemijn Stokvis' vurdering først 'rigtig Cobramaler' efter 1960, da han for alvor bliver grebet af de tidligere Cobramalere, Asger Jorn og Karel Appel - i de ordmalerier, han som dobbeltkunstner udfører 1948-1953, er han imidlertid efter Stokvis vurdering allerede da fuldstøbt Cobrakunstner. (En nærmere beskrivelse af disse bøger findes i en artikel af Suzanna Héman: *Mijn ware naam*, i: *Licht is de wind der duisternis: Over Lucebert*, 1999.).

Afslutningsvis kan jeg kun opfordre alle nederlandsk-interesserede til at kigge i Willemijn Stokvis' bog ved førstkomende lejlighed. Det er givetvis korrekt, at det kræver en særlig interesse for emnet for læse sig gennem bogen fra ende til anden, men uanset hvad er billedsiden så omfattende og appellerende, at den i sig selv nok kan motivere til også at gå i gang med ihvertfald dele af teksten.