

# GUST GILS IN ZIJN EXPERIMENT

SEL-REEKS 7

# GUST GILS IN ZIJN EXPERIMENT

---

Onder redactie van

Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Els Van Damme en Yves T'Sjoen



© Academia Press  
P. Van Duyseplein 8  
9000 Gent  
T. (+32) (0)9 233 80 88  
info@academiapress.be  
www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediativisie van Uitgeverij Lannoo nv.

Onder redactie van Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Els Van Damme en Yves T'Sjoen  
*Gust Gils in zijn experiment*  
Gent, Academia Press, 2015, 278 pp.

Cover: Studio Eyal & Myrthe

Omslagillustratie: Gust Gils, 'Zelfportret als zandloper' (Letterenhuis, Antwerpen)



ISBN 978 90 382 2476 3  
D/2015/4804/94  
NUR 621  
U 2337

Opmaak: punctilio.be

*Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgeverij.*

## INHOUDSTAFEL

ALTERNATIEVE ARTISTIEKE ADEREN . . . . .	3
Gust Gils als ‘totaalkunstenaar’?	
<i>Jeroen Kuypers</i>	
BREUKEN EN INTEGRALEN . . . . .	7
Inleiding bij <i>Gust Gils in zijn experiment</i> <sup>1</sup>	
<i>Hans Vandevoorde &amp; Matthias Velle</i>	
TOELICHTING BIJ DE ‘TWEË LEZINGEN OVER KLANKPOËZIE EN VERBOSONISCHE EXPERIMENTEN’ . . . . .	19
<i>Els Van Damme &amp; Yves T’Sjoen</i>	
TWEË LEZINGEN OVER KLANKPOËZIE EN VERBOSONISCHE EXPERIMENTEN. . . . .	23
<i>Gust Gils</i>	
‘HOE RIJMT MEN DIT ALLES KLAARMINNIG SAMEN?’ . . . . .	47
Proza van Gust Gils en Marcel Wauters in de jaren zestig	
<i>Bart Vervaeck</i>	
‘HET SLOPEN VAN ALLE SOORTEN VAN MEUBELEN: ANTIEKE, STIJLMEUBELEN EN MODERNE’ . . . . .	77
Grotteske en parodistische herschrijvingen van Gust Gils en Hugo Claus	
<i>Linde De Potter</i>	
HET MUSEUM ALS MEDIUM. . . . .	93
Over het absurde conceptualisme van Gust Gils	
<i>Tom Van Imschoot</i>	
KATERN 1: ILLUSTRATIES. . . . .	135
‘OOK WORD IK DE POËZIE NIET ONTRouw’ . . . . .	147
Het theaterwerk van Gust Gils	
<i>Kurt Vanhoutte &amp; Matthias Velle</i>	
TOELICHTING BIJ DE <i>CADAVRES EXQUIS</i> . . . . .	163
<i>Elke Depreter</i>	
KATERN 2: <i>CADAVRES EXQUIS</i> . . . . .	169

‘DE STEM VAN DE DICHTER MOET ONTVOOGD WORDEN’ . . . . .	193
Gust Gils en Simon Vinkenoog als voorvechters van geluidspoëzie <i>Sofie Royeaerd</i>	
‘DIE GOEIE GODDELIJKE MARKIES’ . . . . .	205
Gust Gils en de receptie van De Sade in Vlaanderen <i>Elke Depreter</i>	
GUST GILS EN RENÉ GYSEN . . . . .	237
Een ‘literaire’ vriendschap <i>Dirk De Geest &amp; Liesbeth Plateau</i>	
‘HEB JIJ OOIT LAMPO OP H2 S04 GEZET?’ . . . . .	251
De vriendschap tussen Gust Gils en Willem Frederik Hermans <i>Jan Gielkens</i>	
ABSTRACTS . . . . .	269
MEDEWERKERS . . . . .	273
INDEX VAN PERSOONSNAMEN . . . . .	275

## ALTERNATIEVE ARTISTIEKE ADEREN

### Gust Gils als ‘totaalkunstenaar’?

Jeroen Kuypers

Familieleden en vrienden van Gust Gils (1924-2002) klaagden geregeld over zijn luiheid. Huishoudelijke taken als afwassen, schoonmaken en oud papier sorteren waren niet aan hem besteed. Stofzuigen bijvoorbeeld deed gewoonlijk zijn jongste dochter en in plaats van daarover blij te zijn keek hij dan uitermate verstoord. Onderhoud plegen aan zijn huis had evenmin zijn interesse. Toen zijn oudste dochter hem voorspelde dat het plafond nog eens op zijn hoofd zou neerkomen reageerde hij beleefd. Toch zat ze er maar één verdieping naast: in het laatste jaar van zijn leven verzakte de vloer. Het beeld dat hij zo aan de buitenwereld gaf was dat van een hippie-achtige kluizenaar: een langharige bejaarde in een vervallen villa, residerend tussen brandnetels, autowrakken en verwilderde fruitbomen.

Wie niet naar de buitenkant kijkt maar naar de artistieke inhoud, namelijk het enorme archief dat zijn huis ook herbergde (en dat wellicht een van de redenen voor die vloerverzakking was...) krijgt een heel ander beeld. Gils blijkt dan een schrijver die met bijna boekhouderachtige precisie de correspondentie van een beroemd, door hem opgericht literair tijdschrift (*Gard Sivik*) bijhield. Hetzelfde gold voor de verschillende versies van zijn gedichten, verhalen en vertalingen. Het archief bevatte echter nog veel meer dan poëzie en proza. In de eerste plaats vele honderden tekeningen. In de tweede plaats talloze hele en halve composities, of zelfs maar aanzetten tot een lied. Er zijn ontelbaar veel reepjes papier met een notenbalk en wat noten. Hetzelfde geldt trouwens voor aanzetten tot gedichten en verhalen: een zin, een kreet of een idee. En in de derde plaats zijn er de tientallen eenakters en televisiespelen, een onafgewerkte roman, de concepten voor beeldhouwwerken en schilderijen, de paar dozijn schilderijen zelf, evenals de paar dozijn beeldhouwwerken in hout, steen of keramiek, de tientallen fluiten die hij zelf maakte, de bandopnames met optredens en geluidsexperimenten. Kortom: het archief Gils is het archief van een artistieke duizendpoot, een man die bekend werd als dichter en schrijver van korte verhalen, maar die daarnaast ook toneelschrijver was, kunstschilder, componist, beeldhouwer en zelfs instrumentenmaker. Kon zo'n man überhaupt ooit lui zijn geweest?

### Verloren slaaptijd

Die luiheid was van later datum en er inderdaad lang niet geweest. Ik was getrouwd met zijn jongste dochter, Flora (1952-2012), en heb Gust zo evengoed leren kennen uit anekdotes als uit zijn werk en de vele ontmoetingen. Aangezien hij niet mocht

studeren wat hij wilde, kunstgeschiedenis, maakte hij zijn studie medicijnen in Gent niet af en werd stadsambtenaar in Antwerpen. Net als zijn vrienden en collega's Fernand Auwera, Jan Christiaens en Tony Rombouts, kreeg hij een baan waarbij hij slechts een deel van het jaar hard moest werken. De rest van de tijd schreef hij er aan zijn verhalen. Ook thuis deed hij dat. 's Avonds, na het eten en naar bed brengen van de kinderen, toog hij naar zijn ivoren toren en schreef er geregeld tot een stuk in de nacht. De verloren slaaptijd werd soms overdag weer ingehaald. Zijn dochters kwamen eens op het bureau op bezoek en troffen hem slapend aan, met zijn benen op het stalen bureau. Diezelfde benen vielen er eens vanaf, waardoor hij één ervan brak. Officieel was het een arbeidsongeval, maar volgens ingewijden zou dat zijn gebeurd tijdens een spelletje met een vrouwelijke collega.

Maar in de tijd dat hij vooral aan het schrijven was had zijn artistieke carrière eigenlijk al een eerste wending genomen. Oorspronkelijk wilde hij namelijk beeldend kunstenaar worden. Ondanks een overduidelijk talent trok hij weinig aandacht met zijn olieverfschilderijen en zijn houtsnijwerken. Hij had ook meer ideeën dan tijd om ze uit te werken, want 's avonds werd het al snel donker. Schrijven bij lamplicht is logischer dan beeldhouwen of schilderen. Het archief toont aan dat zijn schetsen voor grafisch werk geleidelijk aan meer van uitleg in taal werden voorzien. De schetsen bleven liggen, de uitleg erbij werd verder uitgewerkt tot teksten die wel wat op gedichten gingen lijken en die uiteindelijk ook poëzie werden. Die laatste trok wél voldoende aandacht van kunstkenner. Vanaf zijn debuut in eigen beheer, *Partituur voor vlinderbloemigen* (1953), maakte Gils deel uit van de naoorlogse generatie Vlaamse experimentelen. Het proza waarmee hij een zestal jaar later debuteerde vond ook direct erkenning.

### ‘Ben-je-gek-man show’

De jaren zestig vormden het echte hoogtepunt van zijn auteursloopbaan. Gils kreeg lovende kritieken, literaire prijzen en uitnodigingen om in het buitenland te komen werken. Hij schreef en vertolkte verbosoniën voor onder meer de Zweedse, Finse en Nederlandse radio. Hij maakte ook zelf vertalingen uit het Engels en het Frans, onder meer het proza van Stefan Themerson en dat van Markies De Sade. Gils maakte verre, buitenlandse reizen, waaronder een maandlang door Japan, en onderhield intensieve briefwisselingen met andere schrijvers die ook intieme vrienden werden. Dat geldt met name voor Willem Frederik Hermans, Freddy de Vree en René Gysen, auteurs, met wie hij ook samen vertaalde of collages maakte. Voor luiheid of ‘lamzakkerij’, het Antwerpse regionale woord waaraan hij zelf de voorkeur gaf, was letterlijk geen tijd.

Toch bleef het artistieke bloed zich niet door die ene schrijfader persen. Aan het begin van het decennium waagde hij zich aan toneel. Het ene na het andere stuk kwam ratelend uit de typemachine, maar slechts een drietal raakte opgevoerd en slechts met één ervan had hij daadwerkelijk succes. *Muizen* trok volle zalen en werd

zelfs uitgezonden door de toenmalige BRT. In de jaren zeventig waagde hij zich aan de muziek. Na een lange periode van ziekteverlof werd hij in 1976 op vervroegd pensioen gesteld. Tijd te over dus voor deze nieuwe passie. Gust studeerde compositie bij Lucien Goethals aan het IPeM in Gent en richtte een eigen Jazzcombo op. Hoewel hij met dit combo op Jazz Bilzen kwam te staan en er eenmaal mee optrad voor de BBC televisie, hoewel Walther Soethoudt een verzameling bluesliederen uitgaf, onder de titel *Little Annies Songbook*, en het IPeM hem stimuleerde met zijn experimentele muziek, hield het succes volgens Gils zelf opnieuw niet over. Geleidelijk aan zakte zijn enthousiasme, om in het volgend decennium opnieuw op te laaien, maar ditmaal vertaald naar de televisie. Uit de jaren tachtig stammen talloze sketches en enkele complete televisieshows en televisiespelen, waaronder het ontwerp voor de *'Ben-je-gek-man show'*. De manuscripten worden begeleid door een briefwisseling met onder meer de BRT en het management van het toenmalige duo Gaston en Leo. De brieven bevatten uiteraard aanmerkingen maar ook lovende opmerkingen en aanmoedigingen. Maar ofwel was de zelftwijfel te groot, ofwel waren de aanmoedigingen niet sterk genoeg. In ieder geval kwam er ook aan deze (televisie)periode een einde.

Alleen het schrijven van poëzie en proza – dat bleef voldoende successen opleveren. In de jaren tachtig werden de belangrijkste verhalen herdrukt in *De roerloze vechter* en vanaf de jaren zestig werden steeds meer gedichten in steeds meer talen uitgebracht. Op een bepaald moment reed de Rotterdamse tram met één van zijn gedichten, 'De pijnfuif', op de zijkant door de binnenstad. Gils trad op voor de Nederlandse VPRO Televisie, kreeg een koninklijke onderscheiding in 1975 en de prijs van de Vlaamse gemeenschap in 1995. Hij had niet de populariteit van Hugo Claus, niet de hoge oplages van Remco Campert en niet het prestige van Willem Frederik Hermans, maar hij deelde evenmin de (onterechte) neergang van Hugo Raes of de (even ontorechte) beperkte bekendheid van Marcel Wauters. Gils telde mee in de Nederlandse en Vlaamse letteren, maar wel enkel in de letteren. Het combo leidde een slimmerend leven en hield 'ergens' in de jaren tachtig op te bestaan; de eenakters vergeelden in dozen; de schilderijen verkommerden in een kast en de stenen beeldhouwwerken werden overwoekerd door gras. Terwijl diverse Vlaamse componisten, onder wie Goethals, Karel Goeyvaerts en Godfried-Willem Raes, gedichten van Gils op muziek bleven zetten, verflauwde zijn eigen interesse in het componeren.

## Herwerken

Volgens Flora was het schrijven de enige constante in zijn productie. Gust kende uitbarstingen van hevige creativiteit. Dan was hij dagenlang bezig in zijn garage met beitels en schaven, of sloot hij zich met zijn gitaar op in de veranda. Maar aan al die uitbarstingen kwam onvermijdelijk een eind, uitputting gevolgd door teleurstelling, omdat hij met het geproduceerde toch vaak niet naar buiten kon treden. Enkel het schrijven hield nooit op. Dagelijks kon hij in de weer zijn met een gedicht of een kort verhaal. Vele ervan haalden de lat voor publicatie niet, maar wat in bijvoorbeeld 1967



niet door de beugel kon, kon in 1977 weer ter hand worden genomen en dan alsnog slagen. In de jaren negentig waren de alternatieve artistieke aders zo goed als dichtgeslibd, en zelfs nieuwe gedichten of verhalen ontstonden nog maar mondjesmaat. In de tijd dat ik in mijn intrede deed in de familie was Gust al vooral bezig met het herwerken van oudere manuscripten. Het was ook in dit decennium dat de verloeder-  
 ring van zijn woonomgeving stilaan een hoogtepunt bereikte. Wat veertig jaar daarvoor nog een keurige boomgaard was geweest, was nu een verwilderd bos. Wat tot voor dertig jaar een 'normale' huiskamer was geweest, waar de hand van een huismoeder in bespeurbaar was, kon nu enkel omschreven worden als een uitdragerij, met stapels papier en boeken tegen de muren en meubels die zuchtten onder dito stapels. Opruimen was er niet meer bij en nu begrijp ik ook waarom: de hopen onge-  
 speeld gebleven partituren, niet geëxposeerde tekeningen en onopgevoerde toneel- en televisiespelen waren een reminder voor al die verspilde energie. Je zou er moedeloos van worden, of in ieder geval lui. De laatste jaren van zijn leven slaagden anderen er nog af en toe in de creatieve vonk te ontsteken maar het waren de laatste opflakke-  
 ringen: een beeldhouwwerk hier, een voordracht daar. Hij begon meer televisie te kijken dan boeken te lezen, schreef meer boze ingezonden stukken naar *Humo* (waarvan er nooit een werd geplaatst) dan gedichten.

## Kans op gratie

In 2001 bleken ook de lichamelijke aderen van Gust te zijn dichtgeslibd. Hij takelde in snel tempo af en overleed eind 2002 aan de gevolgen van multi-infarctdementie. Ironisch genoeg maakte zijn overlijden de weg vrij voor een wedergeboorte van veel van de kunstwerken die in het archief zaten opgesloten. Dankzij de zorgen van het Letterenhuis is het toegankelijk geworden voor tientallen studenten en andere literatuuronderzoekers. Ruim tien jaar na zijn dood is ook de belangstelling van jonge dichters, grafisch kunstenaars en muzikanten voor zijn werk groeiende. De aandacht voor de poëzie en het proza is eigenlijk nooit verflauwd, maar die voor zijn grafische werken en vooral voor zijn composities lijkt groter te worden dan tijdens zijn leven. Spinvis was in 2004 de eerste die een stuk van hem op CD zette, *Aan de Oevers van de Tijd*. Veel van de kunstwerken waarvan hij dacht dat ze in zijn archief *on deathrow* zaten maken kans op gratie en een tweede leven.

Ook deze bundel academische teksten past in dat streven naar gratie. Hoewel de nadruk uiteraard sterk ligt op het proza en de poëzie komen de andere kunstvormen zijdelings of direct aan de orde. De dwarsverbanden werpen een ander licht op de tot nog toe bijna strikt literair geïnterpreteerde dichter en verhalenschrijver. Gils een 'totaalkunstenaar' noemen is een stap te ver. Het gebrek aan succes in de alternatieve kunsten als toneel, beeldhouwkunst en muziek heeft ook kwalitatieve redenen. Talent alleen is nu eenmaal geen garantie voor topkwaliteit. Maar het experiment waarvan Gils zo'n belangrijk vertegenwoordiger was profiteerde wel degelijk van zijn multi-getalenteerdheid. Succes kent vele vaders.

## BREUKEN EN INTEGRALEN

### Inleiding bij *Gust Gils in zijn experiment*<sup>1</sup>

Hans Vandevoorde & Matthias Velle

‘[H]ij stond als eksperimentator niet buiten maar *in* zijn eksperiment’ (Gils 1967b, 14). Deze woorden van Gust Gils over zijn Franstalige Belgische kunstbroeder Henri Michaux zijn zonder veel moeite ook op de Nederlandstalige auteur te betrekken. Gils werkte proefondervindelijk in poëzie, proza, muziek en theater en maakte zelfs zijn leven tot een proeftuin voor verkenningen met hallucinatorische middelen, zoals zijn schoonzoon Jeroen Kuypers al meermaals aantoonde (Kuypers 2004; Gils 2013).<sup>2</sup> In elk van de genoemde media overschreed hij grenzen, doorbrak hij conventies, verkende hij nieuwe bewustzijnsinhouden, schiep hij kortom de discontinuïteit die hij zoals Octavio Paz en anderen eigen vond aan de moderne poëzie.<sup>3</sup> ‘Poëzie vandaag verwerpt pragmaties de continuïteit van een tradisie waar een aan ongehoorde versnellingen onderhevige evolutie gedaan heeft mee gemaakt’ (Gils 1969, 4), zei Gils in een lezing ‘Poëzie vandaag’, die hij in dat jaar voor de Bibliotheekschool van Tilburg gaf, misschien de beste toegang tot zijn poëtica. De tekst is hier opgenomen in een transcriptie door Els Van Damme en Yves T’Sjoen, die ook een tweede, verwante lezing ‘Geluid als dimensie van de poëzie’ uitgeven en toelichten (Gils 1969 en 1970).

In dit boek wordt vooral het experimentele karakter van het werk uit de jaren zestig geduid. Dit accent op de jaren zestig komt ook in andere SEL-publicaties naar voren. Voor de verantwoording van die nadruk op het experiment in deze periode verwijzen we naar *Het lab van de sixties* (2014), samengesteld door Lars Bernaerts, Dirk De Geest, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck. Voor Gils zelf waren het cruciale jaren waarin zijn poëtische opvattingen evolueerden van avant-gardistisch en antimimetisch werk in de jaren vijftig en vroege jaren zestig naar meer verstaanbare en op de lezer gerichte teksten uit de latere tijd. De discontinuïteit van zijn oeuvre wordt weerspiegeld door die van de media waar hij zich aan waagde, van de genres die hij beoefende, en door de hybriditeit van uitdrukkingswijze binnen één genre en zelfs – zoals we nog zullen aantonen – binnen de verhalen en gedichten.

Om te illustreren hoe discontinu zijn werk wel is, volstaat het de chronologie van zijn werkzaamheden te volgen: Gils begon als beeldhouwer en keerde later, rond 1950, naar dit medium terug. In dezelfde tijd nam hij ook de poëzie weer op. Het genre van het proza leek hij een hele tijd niet meer te beoefenen, wat men zou kunnen opmaken uit het gebrek aan publicaties op dat terrein tussen 1968 en 1977, maar dat betekent niet dat hij geen paraproza schreef.<sup>4</sup> Het werd na 1978 nog meer zijn biotoop. Op liedjsteksten en de vertolking ervan legde hij zich vooral toe tussen 1970 en 1974,

maar dat leek ook een bevlieging. Na de jaren zeventig zou hij zich concentreren op verhalen (vooral ‘paraproza’) en poëzie zonder de beeldende kunst vaarwel te zeggen.

Wat tussen de verschillende media en literaire genres gebeurde, vond ook plaats binnen één genre. In het genre van de poëzie bijvoorbeeld experimenteerde Gils met verschillende subgenres. Hij begon met parodieën op traditionele lyrische genres als de elegie (‘zijne vermorzelde eksellensie (elegie)’ in *Gewapend oog* (Gils 1966, 51); ‘aan de meisjes van elegie’ in *Manuskript gevonden tijdens achtervolging. Gedichten 1962-1966* (Gils 1967, 37) en ‘Elegie van de levende gebitten’ in *Een plaats onder de maan* (Gils 1965, 24)). Ook het sonnet (‘derwijze dat’, in *Drie partituren* (Gils 1962, 107)) en de ballade (‘ballade in vorm van gedicht’ in *Drie partituren* (idem, 39); ‘ballade van een parastataal’ en ‘ballade van de onregelmaat’ in *Gewapend oog* (Gils 1966, 39)) moesten eraan geloven. Conventionele kenmerken als belijdenis en lyrisme brak hij consequent af of liet hij maar mondjesmaat – bij wijze van experiment! – toe (zie ‘biografie’ in *Ziehier een dame* uit Gils 1963, 101). Eind jaren zestig bekeerde hij zich dan na een reis naar Japan tot de suggestiviteit van haiku’s, waarvan hij de beknoptheid ook in minder gelimiteerde verzen toepaste (de zevenregelige gedichten uit *Linke Kornak* (1974)).

## Integrale kunst

Veranderlijk als hij was, was hij voor literatuurcritici moeilijk te plaatsen. In de loop van zijn carrière als dichter werd Gils gezien als een navolger van het organisch expressionisme van Van Ostaijen (Rutten), als een voorloper van het Nieuw-realisme (Buelens) of als deel van de tweede ‘generatie’ experimentelen (Walravens). Toch kan men hem ons inziens het best binnen de eerste generatie van experimentele naaolose dichters in Vlaanderen plaatsen. Hij debuteerde immers amper twee jaar na Albert Bontridder en drie jaar na Marcel Wauters. Gils zelf meende dat er vijf jaar verschil lag tussen hem en de Tijd- en Mensers en dat ze de oorlog anders ervaren hadden: ‘Zij waren toen twintig, ik maar vijftien, dat is een enorm verschil op dat ogenblik.’ (Roggeman 1974, 6) In werkelijkheid scheelt Gils slechts drie of vier jaar met de Tijd- en Mensers: Remy C. Van de Kerckhove, Wauters en Bontridder werden geboren in 1921, Ben Cami en Jan Walravens in 1920. Gils is vijf jaar ouder dan Claus en meer dan vijf jaar dan de andere *Gard Sivik*-dichters Paul Snoek en Hugues C. Pernath (een enorm verschil zou dat in zijn ogen moeten uitmaken!). Hoewel zijn gedichten nooit verschenen in het tijdschrift *Tijd en Mens*,<sup>5</sup> kan men hem toch tot de wijde kring van de dichters erin rekenen, een soort *salon de réfugiés* die eerst *Taptoe* in 1953 en daarna *Gard Sivik* in 1955 stichten.<sup>6</sup>

In zijn bijdrage over Gils’ proza geeft **Bart Vervaeck** onbedoeld een verder argument om Gils tot de *Tijd en Mens*-generatie te rekenen: hij toont aan dat een auteur als Marcel Wauters, die tot de redactie van het blad behoorde, waartegen de *Gard Sivik*-dichters zich zouden hebben afgezet omdat het te humanitair gericht was, in feite minder humanitair was dan Gils, bij wie de moraal en het wereldbeeld openlijker

naar voren komen. Dat Gils niet als *Tijd en Mens*-dichter te boek staat, heeft te maken met het feit dat hij iets later tot de poëzie gekomen is en in tijdschriften begon te publiceren dan de andere *Tijd en Mens*-ers.<sup>7</sup> Bovendien wordt het experimentele van zijn poëzie wel eens gecontesteerd, niet het minst door de dichter zelf:

‘Eksperimentele poëzie’ is voor mij een irreëel, puur literatuurhistories begrip. Het verdedigen van de primeur daarvan, nog wel door mensen die daarbij naïefweg hun eigen bewondering voor het surrealisme vermelden: lachwekkend (sorry, Jan Elburg). (...) Ik word niet verteerd door de angst-neuroze dat de eksperimentelen de bakens zó ver zouden hebben gezet, dat de enige weg die nog kan worden afgelegd noodzakelijk terugloopt, traditieswaarts of zo. Ik zie ‘het experiment’ niet als een te kloppen rekord. (Gils 1958-59, 9-10, 811)

In 1958 ziet Gils in zijn antwoord op een enquête van *Maatstaf* nog duidelijk een vervolg voor het experiment, dat zich kenmerkt door de ‘integratie van het lichamelijke in het gedicht, exploratie van andere bewustzijnslagen, een vernieuwde taalopvatting’ (Buelens 2001, 839). Gils geeft in deze tekst in *Maatstaf* het voorbeeld van het lichamelijke om te stellen dat we pas aan het begin staan van het experiment (Gils 1958-59, 812). Later zal deze dichter van de contramine meer afstand nemen van de experimentelen, of toch van degenen die op de platgetreden paden van het experiment voortlopen. Maar je kan stellen dat hij van af het begin door zijn bewust onpoëtische formulering *experimenteel was ten opzichte van de experimentelen*. Bestaat het experimentele binnen zijn poëzie dan wel? Geert Buelens, die het meest zinnige schreef wat over de dichter Gils is gezegd, ziet het experiment in de eerste plaats op inhoudelijk vlak (Buelens 2001, 829, 833): ‘Het “experimentele” van zijn gedichten heeft niets te maken met neologismen of grensverleggende metaforiek, maar met de onverwachte gedachtesprongen die hij de lezer oplegt.’ (idem, 828) Gedichten gaan van spelereien als zeepbellen in de leegte tot het aftroeven met woorden van burgers en dichters. Steeds wordt de conventie binnenste buiten gekeerd, tot het absurde uitgerekt, wordt de logica doorgezaagd. Gils zorgt voor breuken, discontinuïteiten in zijn gedichten. Over Michaux zei hij dat hij de associaties doorknipt, en dat is wat Gils ook doet. Een mooi voorbeeld daarvan is het vierde gedicht van de ‘5 tegenaanwijzingen’ uit *Gewapend oog* (1966):

taant je ster? taant de sterreglans  
in je lantaarnkaak?  
is je neus geen golfbreker meer  
van beroemde oseanen?  
en je hand waar blijft haar kunde  
van onweerstaanbaar filozofies knikkeren...

nee geen traan nog brandt in je vunzige lamp  
in het natte zeezand verwaaien  
je neergeworpen kleren, vage krommen beschrijft je hand

boven de grillige roltrappen  
 van de branding, geen kantelend reddingsloepje  
 dat je komt halen.  
 (Gils 1966, 47)

Het gedicht zelf valt uiteen in twee delen, waarvan het eerste deel de vraag stelt of de jij degenereert en het tweede deel dat lijkt te ontkennen ('nee') maar in feite bevestigt dat de jij reddeloos verloren is: zelfs geen 'kantelend' sloepje kan die redden. De associaties in het gedicht kan de lezer reconstrueren, maar schieten alle richtingen uit: tanen voert klankassociatief naar tranen, die als olie dienen voor een brandende lamp (betekenisassociatie van traan met olie), die dan weer met 'lantaarn' in verband staat, ook via 'traan', die terugverwijst naar 'kaak'. Vooral het woordveld van de zee wordt uitgewerkt: het begint met lantaarn (in een vuurtoren), gaat voort naar 'oseanen' en dan naar zeezand, branding en sloepje. Wat het gedicht zijn schijnbare moeilijkheid oplevert is het feit dat gestart wordt met een uitdrukking ('zijn ster taant'), die dan letterlijk genomen wordt ('sterreglans') en afgewisseld wordt met een nieuwe zinsnede ('is je neus geen golfbreker meer van beroemde oseanen') waarin naast het woordveld zee ook dat van het lichaam (via kaak, neus en hand) en dat van het tanen ('beroemd' wijst terug naar ster) vermengd wordt. Zo lijkt het hele gedicht te bestaan uit een montage van associaties die over elkaar heen buitelen. Voor de consistentie wordt gezorgd doordat ze wel in dezelfde hoofdvolgorde van het eerste deel in het tweede deel terugkeren: eerst 'tanen'-'traan', dan 'lantaarn'-'lamp', vervolgens 'golfbreker'-'zee'. De kunde van de hand in het 'filozofies knikkeren' die in het eerste deel ter discussie werd gesteld, komt terug in de hand die 'krommen beschrijft', rondingen als de baan van een knikker.

Slechts sporadisch was Gils volgens Buelens formeel experimenteel, zodat hij zich in 1967, toen er in zich een kentering naar meer eenvoud voordeed, 'slechts minimaal (moest) aanpassen': 'Hij had zelden echt het experimentele repertorium (neologismen, abstracta, gezochte vergelijkingen, totale afkeer van de anekdote) gecultiveerd' (Buelens 2001, 964). Vervaeck komt in zijn essay in dit boek tot gelijksoortige bevindingen over zijn proza. Ook daar wordt meer de logica dan de taal ontregeld. Toch tast Gils de wetten van de taal wel degelijk aan, zelfs met de middelen die hij later zou afzweren. In zijn bundels tot en met *Insomnia ferox* (1965) komen meerdere gezochte neologismen voor (zie bijvoorbeeld in deze bundel het tweede gedicht van de cyclus 'van de vreemdsoortige tuiskomst': 'schakelwal', 'paskwansel', 'horzelvragen', 'toebontgebijzerd'); hij combineert niet zelden abstracta en concreta en de gedurfde beeldspraak ontbreekt zeker niet.

De inhoudelijke discontinuïteit blijkt niet mogelijk zonder dat de logica van de taal ook formeel doorbroken wordt. Ellipsen, verbasteringen van uitdrukkingen en perspectiefwisselingen zijn de meest voorkomende formele ingrepen die een direct effect op de logische inhoud hebben. Maar het moet gezegd worden: Gils gebruikt deze middelen functioneel, niet epaterend. Tekenend voor zijn onopzichtig avantgardisme is dat hij bij een herdruk uit de eerste bundels te opvallende historische

‘Anklänge’ verwijderd heeft. Zo wijst Buelens erop dat het (ook typografisch) Van Ostajeniaanse gedicht ‘Landelijk’ uit *Partituur voor vlinderbloemigen* later niet meer werd opgenomen (Buelens 2001, 829).

Willens nillens was hij toch schatplichtig aan de historische avant-garde en de neo-avant-garde van zijn tijd. Gils staat, zoals **Elke Depreter** in haar bijdrage over de Sade-receptie tot dit boek aantoot, wel degelijk dicht bij het surrealisme. Dat blijkt uit aspecten als de zwarte humor en houding ten opzichte van de erotiek. Zijn poëzie en proza ontstaan spontaan, zoals hij in een vraagsprek met Freddy De Vree uit 1968 aangaf (Gils en De Vree 1968, 4), ‘alhoewel ik me zelf niet als een adept van het surrealisme zou willen beschouwen’ (De Vree 1968, 5). Aan Calis verklaarde hij hoe zijn poëzie in een apart compartiment van het bewustzijn ontkiemt: ‘Mijn poëzie ontstaat werkelijk uit een soort van niets, groeit uit elementen die in een kwalitatief andere soort van ervaring horen alsof de gedichten ontstaan in een aparte categorie van bewustzijn, waarbij de taal niet een weergave is, maar zichzelf schijnt te creëren.’ (Calis 1964, 178). Surrealisme voerde Gils overigens ook naar een vriendschap met W.F. Hermans, zoals **Jan Gielkens** in zijn bijdrage tot dit boek aangeeft.

In het vroege werk ging het volgens Gils nog vooral om ‘associatieve gedachten-gangen’ (Roggeman 1974, 10), terwijl hij zich later meer zal richten op hoe het gedicht in werkelijkheid klinkt. Hij erkent de visuele aard van zijn associaties (De Vree 1968, 5) en beelden (letterlijk, plastisch), wanneer De Vree hem confronteert met een uitspraak van Walravens, die zijn werk als ‘surrealistische schilderijtjes’ kenschetste. Toch neemt hij ook afstand van die karakterisering. Enerzijds relateert hij dat mimetisch schilderende: het werk is voor hem geen beschrijving van wat visueel waargenomen wordt. Anderzijds streeft hij naar eigen zeggen niet zoals de surrealisten naar een versmelting van realiteit en irrealiteit: ook de andere dingen die je niet werkelijk waarneemt, maken deel uit van de subjectief bepaalde bewustzijnsinhouden – op basis van zintuiglijke indrukken (De Vree 1967, 8). Deze belangstelling voor andere bewustzijnsinhouden is nu juist een aspect dat we zeker bij de surrealisten aantreffen, zie hun belangstelling voor onder meer de alchemie en Freud. Gils zelf interesseerde zich op wetenschappelijke wijze voor allerlei occulte fenomenen (Kuypers 2004).

De voornaamste parallel in interessesfeer die Gils met het surrealisme deelt, is de preoccupatie met de droom: ‘Als ik surrealist ben, dan is dat vanuit mijn persoonlijke sfeer; vandaar dat ik me op vertrouwd terrein voelde in de surrealistische poëzie niet alleen, maar ook bij Lautréamont, in de romans van Vian, in “The Naked Lunch” van Burroughs.’ (Roggeman 1974, 12) Deze preoccupatie met dromen (De Vree 1968, 9-10; Kuypers 2004) blijft hem ook in zijn proza obsederen, zo blijkt nog eens uit de onlangs gepubliceerde onafgewerkte roman *Posthipnotische ingreep. Vier romanverhalen* (2013).

Zonder de verbanden met het Nieuw-realisme te ontkennen kunnen we ten slotte stellen dat Gils een experimenteel auteur is, omdat hij de werkelijkheid binnenbrengt in een tijd dat het autonome gedicht voorop lijkt te staan. Aan de formuleringen met

de wiskundige exactheid van het ongerijmde beantwoordt een weerbarstige, aan de onmiddellijke realiteit schatplichtige thematiek, bijvoorbeeld een onmiskenbare misogynie, die een te grote afhankelijkheid van het andere geslacht moet maskeren. Niet de herkenning staat echter voorop, maar het voortdurend dемеchaniseren van de blik. Vaak gaat het in zijn gedichten om gedaanteverwisselingen: het levenloze is levend geworden en het levende is versteend. Hier benadert zijn poëzie de informele kunst, die door de Nulgroep en *De Nieuwe Stijl* met een scheut werkelijkheid geïnjecteerd zal worden (Brems 2006, 232):

De materie aan het leven krijgen, ze niet in vooraf bestaande vormen dwingen maar ze haar gang laten gang – wordt niet de schilder evenzeer door het schilderij gemaakt als omgekeerd? In de gedaanteverwisselingen niet angstvallig speuren naar iets herkenbaars, integendeel naar het ongekende, het onvermoede, onherkenbare, dus nieuwe.

(Gils 1960)

Er zijn nog wel meer verbanden tussen de zogenaamde postexperimentele auteurs en de nieuw-zakelijke poëzie: vooral de dadaïstisch geïnspireerde antipoëzie, de klankexperimenten (de jazz als inspiratiebron, die er ook al bij de experimentelen van het eerste uur was), en de spanning van objectiviteit versus subjectiviteit. Het neodadaïsme van *De Nieuwe Stijl* en *Barbarber* vond Gils echter wat te gemakkelijk. Maar de antilyrische houding deelde hij met dat dadaïsme en zijn navolgers. Die voorkeur spreekt, zoals Buelens (2001, 835) reeds aangaf, uit Gils' curieus 'Museum voor Kleine Kurioziteiten' uit 1955, waarover **Tom Van Imschoot** het in dit boek heeft.

Van Imschoot vult een lacune in de Gils-studie door voor het eerst in te gaan op zijn plastische bekommernissen, die ook in zijn literaire werk onmiskenbaar uit een genreaanuiding als het 'beeldloze beeldverhaal' naar voren treden. Zijn tekeningen komen overeen met zijn literaire werk in hun groteske humor en spel. Nog eigenzinniger is wat Van Imschoot het 'absurde conceptualisme' van de schrijver noemt. Dat is bij uitstek te vinden in het tweedimensionele 'Museum voor Kleine Kurioziteiten', waarop Gils zich in 1955-56 en 1961 toeleide en waarmee hij zich een voorloper van een Marcel Broodthaers of Johan van Geluwe toonde.<sup>8</sup> Daarmee is over Gils en de conceptuele beeldende kunst zeker niet het laatste woord gezegd. Zijn verwantschap met avant-gardestromingen uit de jaren zestig blijkt nogmaals uit zijn affiniteiten met de concrete poëzie. Gils zelf gaf binnen die concrete poëzie de voorkeur aan wat hij geluidspoëzie noemde, boven de toen (en nu) prominente visuele poëzie (Roggeman 1974, 16). Naar het einde van de jaren zestig toe wil Gils opnieuw een ruim publiek voor een poëzie van het oor en het orale. **Sofie Royeaerd** gaat vooral in op de poëtica die Gils in de reeds genoemde lezing uit 1969 formuleerde en die hij licht gewijzigd overnam in nog een andere lezing een jaar later in Brussel (Gils 1970).

Verbosonische experimenten waarmee hij eind van de jaren zestig begon, werden op vinyl uitgebracht door Ultra Eczema ter gelegenheid van de SEL-studiedag rond Gils op 7 december 2012. Na de verbosonie werkte Gils samen met avant-gardecomponisten als Lucien Goethals en Karel Goeysvaerts van het IPEM en met Godfried

Willem Raes (Gent, 1973) en Joris de Laet (ICC, 1974). Later zijn er ook nog samenwerkingen met Willem Breuker en anderen.<sup>9</sup> Tijdens een concert in oktober 1973 duikt opnieuw het idee van discontinuïteit op bij de ‘Sequenza’ voor bazuin van Berio, waarvoor hij teksten, zogenaamde ‘poëtische inleidingen’ schrijft:

dat gaf mij het idee van iemand die de werkelijkheid in tweeën snijdt om dan te ontdekken dat de twee helften iets gemeen hebben; om het probleem op te lossen slaat hij zelfs een ei en een tegen-ei, een wit en een zwart, tegen elkaar, zodat hij helemaal onder de eierstruif zat. Ik illustreerde dat daadwerkelijk, zodat niet alleen ik maar ook enkele mensen uit het publiek (er was niet zoveel plaatsruimte) bestruifd raakten. Dit happening-element klopte ook met de geest van het stuk, dat een humoristische en zelfs groteske inslag heeft; het is trouwens opgedragen aan Grock, de befaamde clown.

(Gils in Roggeman 1974, 17)

De happening vervolledigt met een performatief element Gils’ woord- en muziek-kunst. Buelens wees er al op dat er in het ‘Muzeum voor Kleine Kurioziteiten’ een plaats was voorzien voor ‘een kluis voor integrale poëzie’ (Buelens 2001, 847). ‘Of hij hiermee een subgenre binnen de poëzie als literair genre of (breder) een aparte artistieke categorie bedoelde dan wel het volledige (“integrale”) werk van iemand is onduidelijk’, schrijft hij. We zouden ‘integraal’ hier echter ook kunnen lezen als ‘totale’ poëzie, poëzie die in zich alles integreert. Dan is de kluis een *mise-en-abîme* voor het integrale museum. ‘Integraal’ wordt aldus een benaming voor een geheime wens van Gils om alle media en genres te verenigen en daarmee zijn zo wezenlijke discontinuïteit op te heffen. Deze verzuchting laat natuurlijk eveneens sporen na in zijn proza en theater.

## Supersonisch

Het experiment in het proza wordt in dit boek paarsgewijs geduid door de relatie van Gils met het prozawerk van anderen: Marcel Wauters (Vervaeck), Rene Gijsen (De Geest en Plateau) en Hugo Claus (De Potter).

In de jaren zestig combineert Gils, zo betogen **Dirk de Geest en Liesbeth Plateau**, net zoals zijn vriend René Gijsen een autonome poëtica – het werk staat los van de maker – met een lezersgerichte benadering, ook al is de schrijftuur van Gils en Gijsen heel verschillend. Dat gebeurt zowel in hun proza als in hun essayistisch werk, dat in het verlengde daarvan ligt. Toch hanteert Gils, zoals De Geest en Plateau aan de hand van die essays aantonen, ‘als achterliggend kader toch nog een hermeneutiek van inleving en een auteursvisie die tot op zekere hoogte blijven aanleunen bij de traditionele literatuur’.



De voornaamste spanning in Gils' poëtica is die tussen afkeer voor realisme en toch iets over de werkelijkheid willen zeggen. Zijn dubbele voorkeur voor de verbeelding én werkelijkheid verklaart mede zijn dubbelzinnige houding ten opzichte van de *nouveau roman*, zoals die blijkt uit een interview met Fernand Auwera:

Ik ben ook geen voorstander van de *nouveau roman*. Een beschrijving kan de werkelijkheid niet vervangen. Maar misschien is het wel de verdienste van de *nouveau roman* dat hij er de lezer toe aanzet houvast te zoeken bij de dingen waar hij direct contact mee heeft, en zich niet bezig te houden met abstract gezwijmel.

(Auwera 1969, 33)

Het *chocisme* is hem dus vreemd en toch sympathiek omdat het afstand neemt van abstracties. Bij Gils gaat het vervormde en getormenteerde lichaam de abstractie tegen.

Uit zijn grotesk paraproza kan men twee tendensen afleiden: enerzijds de affiniteit met het fantastische (zijn voorkeur voor Kafka, Cortázar en Borges) en de science fiction (in het bijzonder Bradbury, Vonnegut en Lovecraft), en anderzijds met het satirische en revolterende (van Sade en Michaux). Op dat groteske aspect gaat **Linde De Potter** dieper in, meer bepaald in relatie met *Natuurgetrouwer* van Hugo Claus. Is Gils en het groteske al vaker bestudeerd – ook door studenten (Brabant 1982) –, een aspect dat nog wijd open ligt voor verder onderzoek is de relatie van zijn werk tot de fantastiek en de science fiction. Han Van der Vegt, die zich beperkte tot de functie en het belang van de science fiction voor Gils' poëzie, wijst erop hoe hij '[m]et liefde en smaak sciencefictionclichés' verminkte en misbruikte (Van der Vegt 2004, 50). De Potter bespreekt in haar artikel Gils' en Claus' parodistische spel met populaire narratieve patronen, zoals de science fiction bij Gils. Zijn belangstelling voor het genre ontstond al vrij vroeg: biografisch is er de kennismaking tijdens zijn jeugd met het werk van de toen populaire Karel Çapek, rond 1938 (Buyck 2000, 39). In 1957 besprak hij in opdracht van *Lektuurgids* twee deeltjes uit de Ooievaarreeks die door Sybren Polet waren uitgegeven en vertaald (Gils 1957b). Een paar jaar later had hij plannen voor een science fictionbloemlezing voor uitgeverij Ontwikkeling, die niet gerealiseerd werd maar waar hij wel ontwerpen en vertalingen voor maakte.<sup>10</sup> Uit die tijd ongeveer dateert ook een van zijn eerste prozateksten, opgenomen in de bloemlezing *Vijfde kolom* (1957) van Jan Walravens, die de titel 'Science Fiction' droeg en bestaat uit een vijftal de normale ruimte en tijd verhoudingen doorbrekende fragmenten. In één ervan wordt verhaald hoe een dichter op het idee kwam poëzie in een supersonisch vliegtuig te schrijven:

Zijn voorbeeld vond zelfs navolging in andere kunstakten, al is bv. de supersoniese plastiese kunst nooit overtuigend geweest, vanwege de materiële noodzakelijkheid, de supersonies opgedane inspiratie *nadien*, bij normale snelheden, uit te werken. De werkelijke betekenis van de ontdekking is geweest, dat zij de grenzen van de kunst heeft verlegd naar een

gebied, waar de elektroniese kunstmasjiens (= elektroniese breinen met zintuigen, een 'onderbewustzijn' en technische oetlijering voor de uitwerking van hun inspirasies) niet langer konden volgen.  
(Gils 1957a, 82)

Grensverleggende kunst lijkt het droombeeld geweest te zijn van Gils.

Dat verlangen en de hierboven gesignaleerde afkeer van abstracties leidden Gils mogelijk naar het theater. Ook zijn theaterwerk is onontgonnen terrein, waarop **Kurt Vanhoutte** en **Matthias Velle** zich wagen. Het experiment op dit vlak ligt in het verlengde van de experimenten met kamertheater van Walravens en anderen. Vijf van de zesentwintig theaterteksten die Gils tussen 1959 en 1967 schreef werden opgevoerd, maar vooral in de jaren 1960-62 hield hij zich met toneel bezig. Naar eigen zeggen verloor hij zijn interesse voor theater toen de subsidieregeling voor kamertheaters afgebouwd werd (Roggeman 1974, 9). Vanhoutte en Velle wijten het einde van die kortstondige intense omgang met het medium echter niet alleen aan de verdwijning van het kamertheater, maar gaan ook op zoek naar interne gronden, met name de metatheatrale dimensie van zijn werk en het feit dat hij steeds als auteur van proza en poëzie met theater bezig bleef. Zij constateren dus eveneens genreonzuiverheid en dubbelzinnigheid bij Gils.

Het theater laat echter ook mooi zien hoe de genres die Gils beoefent, elkaar ook bevruchten en samenkomen. Het hielp zijn poëzie met het creëren van personages, terwijl die poëzie met proza ook het narratieve gemeen heeft. Deze doorbreking van media, dit soort intermediale kunst is uiterst actueel. De actualiteit van Gils manifesteert zich niet alleen op dit terrein. Jonge auteurs als Maarten Inghels en Andy Fierens vinden de weg naar zijn werk, net zoals Tom Lanoye dat deed in de jaren negentig. De vitaliteit van een oeuvre blijkt misschien het best uit de steeds hernieuwde herontdekking ervan.

*Verzamelde gedichten* zouden andermaal voor een heropleving kunnen zorgen. De bundeling van zijn werk is bovendien een must voor verder onderzoek van zijn oeuvre. Het mag uit de bijdragen in dit boek duidelijk worden dat er nog heel wat werk op de plank ligt voor de Gils-studie, ook al werden in het verleden een viertal themanummers van tijdschriften en al heel wat scripties aan hem gewijd.<sup>11</sup> In dit SEL-boek worden vooral samenwerkingen en confrontaties aangepakt, maar zelfs op dat terrein is het onderzoek nog lang niet uitgeput. We noemen een aantal mogelijke wegen voor nieuwe studies: het theater en de poëzie van Brecht; een vergelijking van de poëzie met die van de Pool Zbigniew Herbert; de muziekactiviteiten zoals die gedocumenteerd worden in de archieven van het IPem en andere plaatsen; de relatie tot de informele kunst van de *Zero*-groep of het neo-dadaïsme van de Zestigers; een confrontatie met de beat... Door die verdere studie zal er nog meer licht vallen op de spanning tussen integratie en discontinuïteit in Gils' bezigheden.

De redactie van deze bundel opstellen dankt van harte Jeroen Kuypers als vertegenwoordiger van de erfgenamen Gils voor de vlotte toegang tot het Gils-archief in het

Letterenhuis en de toestemming tot reproductie van Gils' werk, Jan Stuyck van het Letterenhuis en René Franken van antiquariaat Demian voor hun tips, hun medewerking bij het verzamelen van illustratiemateriaal en hun toestemming om uniek materiaal in te scannen. Ook de peer reviewers droegen bij aan de kwaliteit van de bundel.

## Literatuur

### BRABANT 1982

B. Brabant, *De groteske*. Rijksuniversiteit Gent, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, 1981-82.

### BREMS 2006

H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

### BUELENS 2001

G. Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen/Gent, Vantilt/KANTL, 2001.

### BUYCK 2000

P. Buyck, 'Absoluut naast de kwestie. Interview met Gust Gils', in: *Kreatief* 34, 2, 2000, 33-41.

### CALIS 1964

P. Calis, 'Gust Gils', in: *Gesprekken met dichters*. Den Haag, Bert Bakker/Daamen, 1964, 169-180. (ook in *Algemeen Handelsblad* 2 februari 1963)

### DE VREE 1968

F. De Vree, 'Het beste uit het beste. Freddy De Vree en Gust Gils spreken over *Berichten om bestwil* van Gust Gils', derde programma, uitzending: 9 juni 1968 (Archief Gust Gils, Letterenhuis, Antwerpen).

### GILS 1957a

G. Gils, 'Science fiction', in: *Vijfde kolom. Jong Vlaams proza. Samengesteld door Jan Walravens*, Brussel, Manteau, 1957, 78-84.

### GILS 1957b

G. Gils, 'Science Fiction als hedendaagse kunstvorm', in: *Lektuurgids*, 4, 9, 1957, 258-264.

### GILS 1958-59

G. Gils, 'Om het ongerijmde. Gust Gils', in: *Maatstaf*, 6, 9-10, 1958-59, 811-812.

### GILS 1960

G. Gils, 'Nederlandse informele groep (openingsrede tot de tentoonstelling van de groep te brede in oktober 1959)', in: *Gard Sivik*, 4, 3-4, 1960, z.p.

### GILS 1962

G. Gils, *Drie partituren*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1962.