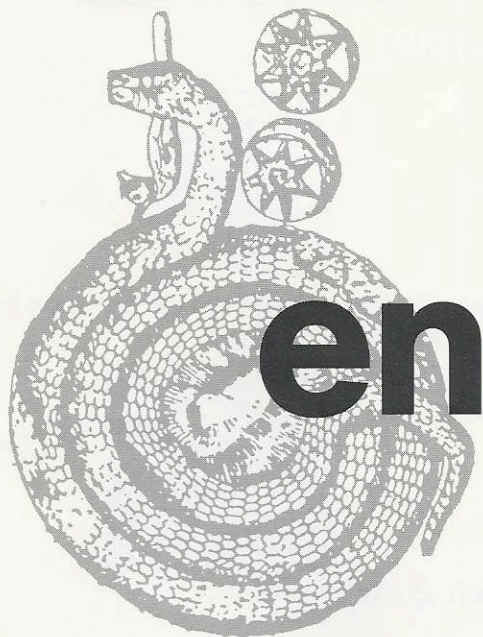


Willemijn Stokvis

Willemijn Stokvis (1937) is verbonden als universitair docent aan het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Leiden. In 1973 promoveerde zij op een studie over de Cobra-beweging. Sindsdien publiceert zij regelmatig over de Nederlandse kunst van na 1945

Cobra eindigde niet werkelijk in 1951, hoewel haar leden in dat jaar bewust een punt achter hun beweging zetten. Terwijl zij in theorie tegen het ontstaan van een bepaalde stijl in de schilderkunst waren, ontwikkelden velen van hen ook na 1951 hun onmiskenbaar gemeenschappelijke schildertaal verder. Met deze exuberant vitale schilderwijze oefenden zij grote invloed uit: in de eerste plaats in Denemarken, België en Nederland, de landen die betrokken waren geweest bij de oprichting van de beweging, maar ook elders, zoals in Zweden en in Duitsland. In het laatst genoemde land is die invloed onder andere te bespeuren in de in 1957 ontstane Gruppe Spur. Anderzijds vonden ook hun ideeën over kunst en maatschappij, weliswaar in wat gewijzigde vorm, een vervolg in nieuwe bewegingen.

Cobra



Italië

In Italië kreeg Cobra een vervolg, toen Asger Jorn zich daar in 1954 voor langere tijd vestigde in het stadje Albisola, waar hij in de gelegenheid werd gesteld te experimenteren met ceramiek in de ceramiekfabriek van Mazzotti. Al snel kwamen hier vele van zijn vrienden op af, zoals Karel Appel en Corneille, en opnieuw ontstonden hier gemeenschappelijke experimenten.¹

¹ Albisola, zomer 1954
van links naar rechts: Edouard en Simone Jaguer, Asger Jorn, Yves Dendal, Mme Matta, Enrico Baj, Matta en Corneille, foto Henny Riemens (ook afb. 1b en 2)

Overigens waren al veel eerder, nog gedurende het bestaan van de beweging, in de loop van 1949, Italiaanse kunstenaars van de Florentijnse groep rond het blad *Numero* in contact gekomen met Cobra. Dit contact kwam waarschijnlijk tot stand door de activiteiten van Christian Dotremont, die zich zo veel mogelijk op de hoogte trachtte te stellen van avant-gardistische initiatieven die zich elders voordeden, waarin hij intensief ter zijde werd gestaan door de Franse dichter, kunstpromotor en medewerker aan Cobra, Edouard Jaguer.

In het door Dotremont vanuit Brussel geredigeerde blaadje *Le Petit Cobra*, dat naast het grote Cobrablad als een soort informatiebulletin was opgezet, en dat werd gebruikt voor het publiceren van materiaal over activiteiten buiten de eigen groep, kan men in de nummers drie en vier informatie vinden over *Numero*. Zo deelt Dotremont in het derde nummer, dat in het voorjaar van 1950 verscheen, mee dat zich in 1949 te Florence rond de kunstenaar Fiamma Vigo een uiterst actieve groep schilders, architecten en intellectuelen heeft gevormd, die driemaandelijks een blad *Numero* uitgeeft. Hoewel hij deze groep zeer eclectisch noemt, vindt hij belangrijke punten van overeenkomst met Cobra.

Het schriftelijk contact met *Numero* leidde er toe dat er in dit blad zelfs verschillende bijdragen van Belgische Cobraleden werden opgenomen, onder andere de tekst die Dotremont schreef ter gelegenheid van de grote internationale Cobratentoonstelling van november 1949 te Amsterdam en verschillende teksten over de experimentele film. Voorts droeg een zekere Augusto Moretti een artikel bij aan het in april 1950 te Brussel verschenen zesde nummer van het tijdschrift *Cobra*, dat geheel aan volkskunst was gewijd. Of Moretti eveneens tot de groep rond *Numero* behoorde, is mij niet bekend. Wel noemt hij in zijn artikel 'Vers un art populaire Italien' Fiamma Vigo als behorend tot de zich vrijmakende Italiaanse kunstenaars die de weg van de spontaniteit hebben gekozen en een uitdrukkingswijze voorstaan die volgens hem de volkskunst dicht benadert.²

Onafhankelijk van deze Florentijnse groep raakte in 1952 een aantal kunstenaars uit Milaan nauw betrokken bij het vervolg van Cobra dat, mede door hun toedoen, zich voor een belangrijk deel in Italië zou voltrekken. Het waren de schilders Enrico Baj en Sergio Dangelo, die zich in de loop van 1951 hadden beziggehouden met het beschilderen van allerlei kelders waarin zich in Milaan het nachtleven afspeelde, die de behoefte voelden internationaal contact te zoeken.

Na in november 1951 in galerie San Fedele in Milaan te hebben geëxposeerd, kregen zij in februari-maart 1952 de gelegenheid hun werk in Brussel bij galerie Apollo te laten zien. Hier kwamen zij in contact met kunstenaars die nog werkzaam waren in de zogenaamde Ateliers du Marais, voorheen een belangrijk centrum van Cobra-activiteiten, en ontdekten zij vele raakvlakken tussen hun eigen streven en dat van de Cobrabeweging. Duidelijk gestimuleerd door deze confrontatie, publiceerden zij op 1 februari 1952 te Brussel hun eerste *Manifeste de la Peinture Nucléaire*. De term 'nucléarisme' was al eind 1951 een enkele maal bij hen gevallen, in 1952 waren zij echter pas volledig overtuigd van hun eigen nieuwe richting.³

In de loop van 1953 werd het contact van deze Italianen met leden van de uiteengevallen Cobrabeweging verdiept door de correspondentie die Enrico Baj met Asger Jorn ging voeren.



van links naar rechts: Matta, Mme Corneille, Asger Jorn, Corneille

Jorn verbleef in deze periode om gezondheidsredenen in Zwitserland. In de loop van 1953 lanceerde hij daar zijn plan om, in oppositie tegen de door de Zwitserse architect-beeldhouwer Max Bill in de Duitse plaats Ulm opgerichte Hochschule für Gestaltung (een soort neo-Bauhaus), een beweging te starten 'voor een Bauhaus van de verbeelding': Le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.). Enrico Baj juichtte dit initiatief zeer toe. Behalve de leden van de Movimento Nucleare, Baj en Dangelo, steunden ook enkele oud-Cobraleden de nieuwe onderneming van Jorn, te weten Alechinsky, Appel, K.O. Götz, en Anders Österlin.

Jorn vond in deze periode een huis in het Italiaanse ceramiekcentrum Albisola, een plaatsje waar in de loop der jaren al heel wat met ceramiek geëxperimenteerd was door moderne kunstenaars, onder anderen door de futuristen.⁴ In de zomer van 1954, hetzelfde jaar dat hij samen met Baj, Dangelo, Appel en Corneille exposeerde in Galleria Schwarz te Milaan onder de titel *Il segno e la parola*, organiseerde Jorn een manifestatie van de M.I.B.I. te Albisola. Tijdens deze zogenaamde Incontri Internazionali della Ceramica te Albisola Marina werd gemeenschappelijk met ceramiek geëxperimenteerd. Aan deze sterk aan vroegere Cobracongressen herinnerende bijeenkomst namen de volgende kunstenaars deel: uit Italië behalve Baj en Dangelo, ook Emilio Scanavino en Lucio Fontana; uit Nederland Appel en Corneille; de Chileen Matta (Echaurren); uit België de schrijver Theodor Koenig, die ook een moment aan de Cobrabeweging had meegedaan, en uit Frankrijk een zekere Giguère en Edouard Jaguer (afb. 1a-b en 2).

¹ Dit artikel is een licht gewijzigde versie van een eerder, in de Italiaanse taal, verschenen artikel in W. Stokvis, *Il contributo Olandese al movimento Cobra*, gevolgd door *Il movimento Cobra nelle sue relazioni con l'Italia*, Florence 1987. ² *Cobra*, (1950) 6, p. 9. ³ Tristan Sauvage (pseudoniem voor Arturo Schwarz), *Art Nucléaire*, Parijs/Milaan 1962, pp. 23-27. ⁴ Tullio d'Albisola (Mazzotti), *Amore del gran fuoco*, Milaan 1963, en Mirella Bandini, 'Introduzione e catalogo', in tent. cat. *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista (1955-57) e dell'Internazionale Situazionista (1957-60)*, Turijn (Galleria Civica d'Arte Moderna) 1974, p. 84.



2 Asger Jorn bezig ceramiek te beschilderen in de ceramiek werkplaats van Tullio Mazzotti te Albisola, circa 1955



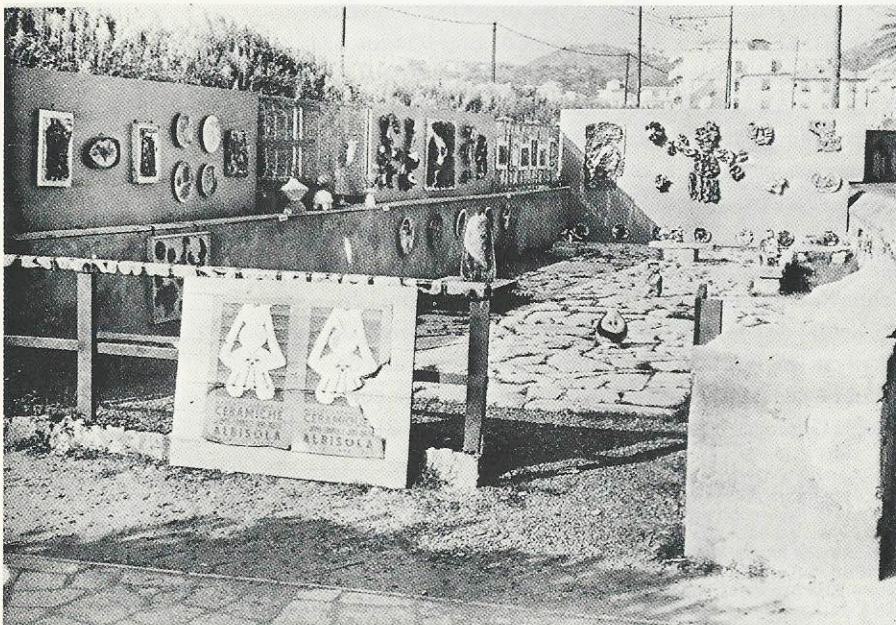
3 en 4 Foto's van door kinderen beschilderde borden, Albisola, zomer 1955, zoals deze werden afgebeeld op het omslag (voor- en achterzijde) van de publikatie van Asger Jorn, *Structure et changement*, 1956 (ook opgenomen in Jorn: *Pour la Forme*, ed. Internationale Situationniste, Parijs 1958).

Van de resultaten van dit gezamenlijk bezig zijn met klei en kleur, waarbij ieder zijn fantasie vrijelijk kon laten gaan, werd diezelfde zomer een tentoonstelling georganiseerd door Tullio Mazzotti als manifestatie van de mogelijkheden van zijn ceramiekwerkplaats.⁵ In 1955 werd wederom een experiment met ceramiek ondernomen, waarbij dit keer een honderdtal onbeschilderde borden door een groep kinderen werd gedecoreerd (afb. 3 en 4).⁶ In dat jaar vond tevens een speciale expositie plaats van ceramiek van Appel, Corneille, Jorn en Matta (afb. 5-8).⁷

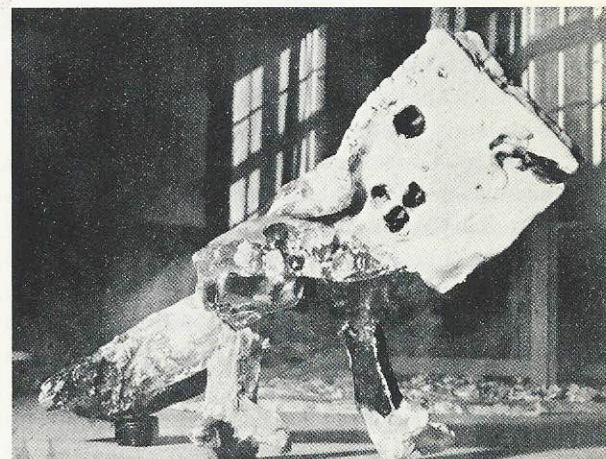
Dat het Jorn ernst was met zijn idealen voor een vrije creativiteit en een architectuur van de fantasie, toonde hij in oktober 1954 met zijn interpellatie op het eerste internationale congres voor Industrial Design te Milaan.

In zijn redevoering 'Contre le fonctionnalisme' keerde hij zich tegen een daar door Max Bill gehouden betoog.⁸

De aanhang van Jorn werd in de hierop volgende jaren in Italië verbreed. In de loop van 1955 kwam hij in contact met de gelijkgezinde kunstenaars Pinot Gallizio en Piero Simondo uit het stadje Alba (honderd kilometer landinwaarts van Albisola-mare). Deze ontmoeting was beslissend voor Gallizio, die 29 september van dat jaar te Alba het Primo Laboratorio di esperienze immaginiste del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista oprichtte (afb. 9). In dit 'laboratorium' werden de reeds door Gallizio gestarte experimenten voortgezet, waarbij alle mogelijke materialen werden getest op hun bruikbaarheid voor creatieve doeleinden.⁹



5 Ceramiekexpositie van werk van Appel, Corneille, Jorn en Matta, Albisola, zomer 1955, naar een foto die werd gereproduceerd in het artikel van Asger Jorn 'Image et Forme, contre l'empirisme eclectique', in *Pour la Forme*, ed. Internationale Situationniste, Parijs 1958.



6 ASGER JORN, ceramiekbeest, gereproduceerd in de bij afb. 5 genoemde publikatie

Dit experimentele laboratorium werd in 1956 de uitgever van het slechts één nummer (no 2) tellende orgaan van de beweging, het blad *Eristica* (van het bestaan van een no 1 wordt nergens gesproken). In de redactie van dit blad treft men onder anderen Christian Dotremont en de nauw bij Cobra betrokken Denen P.V. Glob (archeoloog) en R. Dahlmann Olsen (architect) aan. Al in 1955 waren de eerste nummers verschenen van *Il Gesto*, het orgaan van de nuclearisten, dat vier jaargangen zou beleven. In deze bladen vindt men in manifesten en artikelen de neerslag van de ideeën van deze kunstenaars, die, zoals men dit in Cobra al deed, geloofden in een nieuwe, komende cultuur, waarin eenieder zich in vrijheid creatief zou kunnen uiten.¹⁰

Meer nog dan dit in Cobra het geval was, werd binnen de M.I.B.I. met kracht de verbreiding ter hand genomen van hun idealen voor de toekomst. In Parijs besteedde Edouard Jaguer in zijn blad *Phases* aandacht aan de ontwikkelingen rond deze beweging en de nuclearisten. Een nieuw belangrijk contact werd gelegd, doordat Baj verwante ideeën ontdekte in het blad *Potlatch*, orgaan van de Internationale Lettriste, een beweging die zich in 1952 had afgescheiden van de al sinds 1946 te Parijs bestaande 'Lettristische beweging'. Guy Debord, de leider van deze 'Lettristische Internationale', zou een belangrijk contact worden voor Jorn en een prominente rol gaan spelen in de M.I.B.I.¹¹

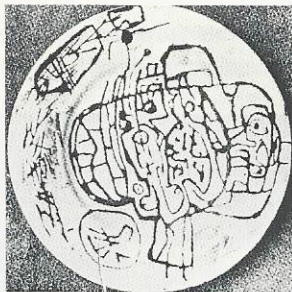
In september 1956 werd het derde internationale congres van de beweging te Alba gehouden (als de twee eerste moeten de bijeenkomsten in Albisola worden beschouwd), met als thema 'Le arti libere e le attività industriali' (de vrije kunsten en de industriële activiteit). Kunstenaars van acht verschillende nationaliteiten waren aanwezig op dit congres, waaraan vanuit Holland

nu Constant deelnam. Een belangrijk resultaat van dit congres was, dat alle deelnemers de ideeën over een 'unitair urbanisme' (dat wil zeggen: een stedelijk leefmilieu dat in alle opzichten aan de menselijke behoeften voldoet) onderschreven, zoals die naar voren werden gebracht door de Parijse Lettristische Internationale (afb. 10).¹²

Constant verbleef al de hele zomer van 1956 te Alba. Daar had hij deelgenomen aan de experimenten in het laboratorium van Gallizio. Ook had hij in die maanden in opdracht van Gallizio, die zich zeer verbonden voelde met de wereld der zigeuners, een ontwerp gemaakt voor een permanent zigeunerkamp (afb. 11). Dit was bestemd voor een terrein dat Gallizio buiten Alba bezat en waar geregeld zigeuners kampeerden (afb. 12). Dit ontwerp van een bouwsel met verplaatsbare wanden onder een groot overkoepelend dak zou voor Constant het uitgangspunt worden voor zijn ideeën en vervolgens maquettes voor een stad van de toekomst. In deze visie op de toekomst, die hij New Babylon noemde, trachtte hij de idealen van het unitair urbanisme vorm te geven.

5 Aan deze tentoonstelling namen deel: Appel, Baj, Corneille, Dangelo, Fontana, Jorn, Matta en Scanavino. Zie Bandini op. cit. (noot 4), p. 45. Daar staat tevens vermeld dat deze expositie, die werd gehouden onder de titel 'Incontro Internazionale dei Ceramisti', ook te zien was in oktober van datzelfde jaar op de Xe Triennale van Milaan.

6 Asger Jorn, 'Structure et changement' (ongepagineerd), 1956, in Asger Jorn, *Pour la Forme - Ebauche d'une méthodologie des arts*, L'Internationale Situationniste, Parijs 1958, (tussen pp. 48 en 65). 7 Asger Jorn, 'Image et Forme', Jorn op cit. (noot 6), pp. 17-20. 8 Jorn op. cit. (noot 6), (ongepagineerd), tussen pp. 20 en 29. 9 Bandini op cit. (noot 4), pp. 12-13. 10 Ibidem, p. 47 en M. Bandini, *L'Estetico / Il Politico - da Cobra all'Internazionale Situationista*, Rome 1977, pp. 79 en 86. 11 Bandini op. cit. (noot 10), p. 74. 12 Bandini op. cit. (noot 4), p. 46.



7 KAREL APPEL, ceramiekreliëf, gereproduceerd in de bij afb. 5 genoemde publikatie

8 CORNEILLE, beschilderd bord, gereproduceerd in de bij afb. 5 genoemde publikatie



9 Asger Jorn (midden) en Pinot Gallizio (rechts boven) aan het werk in het experimentele laboratorium van Gallizio te Alba, circa 1956

10 1^o Congresso Mondiale degli Artisti Liberi (wereldcongres van de vrije kunstenaars), Alba, 2-8 september 1956
van links naar rechts: Franco Garelli, Gil J. Wolman, Asger Jorn, Constant, Elena Verrone, Pinot Gallizio, Ettore Sottsass jr, Piero Simondo



Op een in juli 1957 gehouden conferentie in het Italiaanse stadje Cosio d'Arroscia werd de Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste omgedoopt in Internationale Situationniste. Deze nieuwe naam kwam voort uit een door Debord gebruikte terminologie bij zijn theoretiseren over een vrije samenleving.¹³ Het experimentele laboratorium van Pinot Gallizio te Alba werd nu omgedoopt tot Laboratorio Sperimentale dell'Internationale Situationniste.

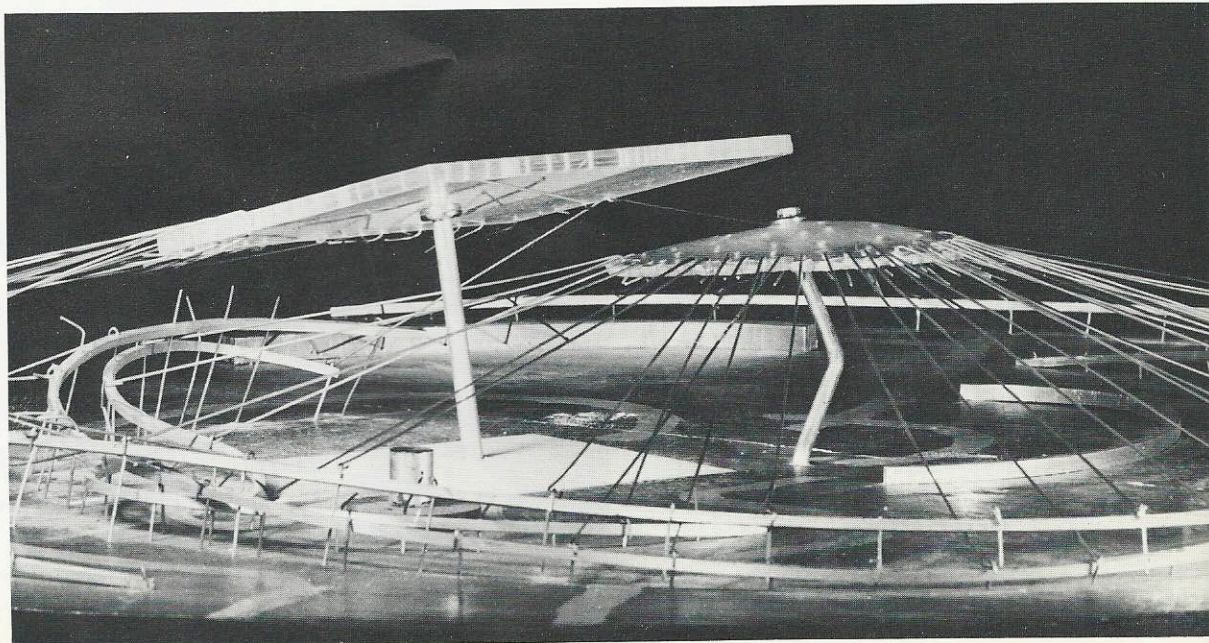
In deze periode begon Gallizio met het vervaardigen van zijn 'pittura industriale', een soort lopende-band-schilderijen, dat wil zeggen spontane, 'tachistische' schilderijen op eindeloze rollen doek of papier, die per meter konden worden verkocht. Willem Sandberg zou in 1960 dit werk in Alba komen bekijken en het vervolgens exposeren in het Stedelijk Museum te Amsterdam (afb. 13 en 14).

Het centrum van de Situationistische Internationale verplaatste zich rond 1960 steeds meer naar Parijs, waar Debord met fanatisme regeerde over deze beweging. Als

een tweede André Breton ontzegde hij velen het lidmaatschap. De ideeën van de Situationistische Internationale, die werden gepubliceerd in een bulletin van diezelfde naam, waarvan tussen juni 1958 en september 1969 twaalf nummers verschenen, zijn overigens voor een deel te herleiden tot het surrealisme van Breton.

Anderzijds waren voor deze beweging de ideeën van Henri Lefebvre van grote betekenis. Deze Franse socioloog-filosoof, die zich richtte op een metamorfose van het dagelijkse leven, stond al snel na de oorlog in contact met de letteristen.¹⁴ Het streven van de Situationistische Internationale werd in een manifest, dat in juni 1960 in het vierde bulletin van deze beweging werd gepubliceerd, als volgt geformuleerd: '[...] Met ingang van heden stellen wij een autonome organisatie voor van scheppers van de nieuwe cultuur, die onafhankelijk is van de bestaande politieke- en vakorganisaties, want wij weigeren te geloven dat deze de capaciteit bezitten iets anders te organiseren dan wat reeds bestaat. [...] Welke moeten de hoofdkenmerken zijn van de nieuwe cultuur, en dat in de eerste plaats in vergelijking met de oude kunst? Tegenover het schouwspel, stelt de situationistische cultuur, wanneer zij eenmaal gerealiseerd is, de totale participatie. Tegenover de geconserveerde kunst, stelt zij een organisatie van het direct beleefde moment. In plaats van een in hokjes onderverdeelde kunst zal zij een allesomvattende werkwijze zijn, die zich zal uitstrekken tot alles wat maar bruikbaar is. Vanzelfsprekend is zij geneigd tot een collectieve en zonder twijfel anonieme productie. [...] Deze experimenten hebben op zijn minst tot doel een revolutie teweeg te brengen in het gedrag en een unitair, dynamisch urbanisme te doen ontstaan, dat de mogelijkheid heeft zich uit te breiden over de gehele planeet en vervolgens zich te verspreiden over alle bewoonbare planeten [...]'

11 CONSTANT, maquette voor een 'permanent zigeunerkamp', Alba, 1956





De internationale aanhang van de Situationistische Internationale werd begin jaren zestig drastisch gekortwiek. Constant trok zich in 1960 terug, Jorn in 1961, terwijl Gallizio er in 1960 uit werd gezet: de drie kunstenaars die oorspronkelijk met Debord de kern van de beweging hadden gevormd. Ten slotte zou deze zo uiterst links gerichte 'Internationale', waarin de drang tot politieke actie steeds sterker werd, tot een van de belangrijkste haarden worden, waaruit in 1968 de studentenopstand te Parijs ontstond.¹⁵

Italië was dus, nadat de Cobragroep bewust door haar leden was beëindigd, lange tijd het platform waarop in congressen de utopische ideeën van deze beweging ter discussie stonden, zij het in steeds wat gewijzigde vorm en onder de namen van steeds weer nieuwe bewegingen. Wat het theoretiseren betreft over de rol van de kunst in de maatschappij, had Noord Italië overigens al heel wat achter de rug. Met de manifesten die vanaf 1909 door de futuristen op alle gebieden van de kunst de wereld ingeslingerd werden, waren deze Italiaanse kunstenaars trendsetters. Hun strijdlustige taal herkent men in de vele fel geëngageerde teksten van de avant-gardistische bewegingen van deze eeuw, waarmee de kunst zich in de politieke arena schijnt te willen werpen. Ook in teksten van Cobraleden, zoals bij voorbeeld het manifest dat Constant in 1948 te Amsterdam publiceerde, ziet men hun taalgebruik terugkeren.

Maar niet alleen in de vorm waarin zij haar maatschappelijk engagement uit, lijkt de naar een primitief verleden hunkerende Cobrabeweging zich hier op Italiaanse bodem op wonderlijke wijze te vermengen met het zijn ideaal in tegenovergestelde richting zoekende futurisme, waaraan toch een in alle opzichten gemechaniseerde wereld als ideaal voor de toekomst voor ogen stond: Wat hadden de kunstenaars Baj en Dangelo in het hoofd toen zij hun beweging 'Movimento Nucleare', of 'nuclearisme' noemden? Die naam klinkt buitengewoon 'futuristisch' en kan in ieder geval niet van toepassing worden geacht op een primitivistische uitingswijze als die van de Cobraleden. In hun eerste manifest, dat in februari 1952 te Brussel, vlak na hun

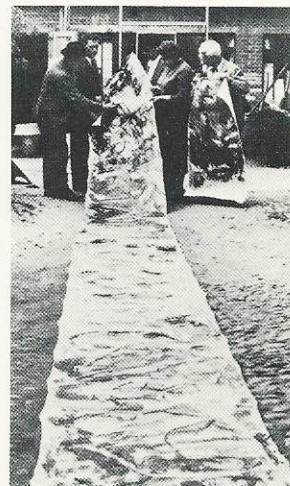
kennismaking daar met de Cobrabeweging, door Baj en Dangelo in het Frans werd gepubliceerd, zeggen deze kunstenaars onder andere: 'de nieuwe vormen die de mens zoekt zijn die van het atomisch universum, de krachten zijn elektrische ladingen. [...] Ideale schoonheid [...] valt samen met de uitbeelding van de nucléaire mens en zijn ruimte.'¹⁶ Hier lijken futuristen aan het woord te zijn. En dat was ook inderdaad de intentie van de nuclearisten.

Dat er toch een zekere verwantschap bestond tussen deze kersverse nuclearisten-beweging en de kort tevoren van het tapijt verdwenen Cobrabeweging, maakte Tristan Sauvage (pseudoniem voor Arturo Schwarz) duidelijk in zijn boek *Art Nucléaire*, van 1962. In het hoofdstuk 'Dal Futurismo ai Nucleari' zet hij uiteen, hoe maar een minderheid van de oorspronkelijke futuristen, en wel voornamelijk de literatoren, Marinetti zijn gevolgd in zijn fanatisme, en zich met hem bij het fascisme thuis zijn gaan voelen. Vele andere futuristen, in het bijzonder de beeldende kunstenaars, koesterden juist uiterst linkse ideeën, waarin zij verwant waren aan de surrealisten en de latere Cobrabeweging. Het moet uit deze achtergrond zijn geweest dat het



13 In het 'Experimentele Laboratorium van de Situationistische Internationale' prepareert Pinot Gallizio met zijn zoon La *pittura industriale dell' ambiente* (de industriële omgevingschilderkunst), Alba, februari 1959

12 Alba 1954, Pinot Gallizio praat met enige zigeuners



14 Alba, april 1960: het 'Experimentele Laboratorium van de Situationistische Internationale', voorbeeld van industriële schilderkunst met Pinot Gallizio, Paolo Marinotti, A. Gallizio en Willem Sandberg

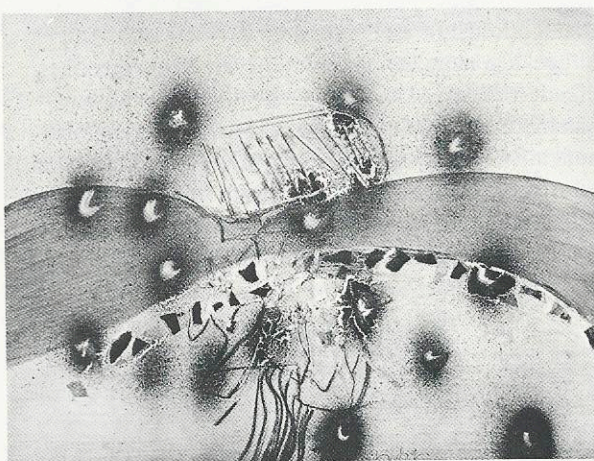
¹³ Bandini op. cit. (noot 10), p. 104 e.v. ¹⁴ Ibidem, pp. 151 - 154. Jean-Clarence Lambert wijst er in zijn boek *Cobra*, Antwerpen 1983, p. 19, op dat reeds vóór de oprichting van de Cobrabeweging Lefebvre voor de Belgische afdeling van belang was met zijn boek *Le critique sur la vie quotidienne*, Parijs 1947. Ook Christian Dotremont spreekt daarover in zijn artikel 'Quelques observations au sujet d'une exposition Cobra', een kritische tekst naar aanleiding van de Cobratentoonstelling van 1966 te Rotterdam in enkele gestencilde exemplaren verbreid, p. 3. Een uittreksel van deze tekst werd voorts gepubliceerd onder de titel 'Observations au sujet de Cobra', in *Phases*, 15/2 (1969) 1, pp. 67-71. In de publicaties van de Cobrabeweging kwam ik de naam van Lefebvre echter in het geheel niet

tegen. Alleen in het orgaan van het Belgisch/Franse *Surréalisme Révolutionnaire*, een blad onder diezelfde naam, waarvan het enige nummer in maart/april 1948 te Brussel verscheen, gaat de Franse dichter Noël Arnaud in op het hier genoemde boek van Henri Lefebvre, in een artikel 'Le surréalisme et son temps', pp. 14-19. Daarin uit hij kritiek op diens ideeën hoewel hij zegt over het geheel diens oeuvre te waarderen. Mogelijk heeft Dotremont ideeën van H. Lefebvre verwerkt in zijn Cobrapublicaties. Merkwaardig is toch, dat hij diens naam dan nooit noemt, terwijl hij die van de Franse filosoof Gaston Bachelard bij voorbeeld wél noemt als fundamenteel voor Cobra. ¹⁵ Bandini op. cit. (noot 10), p. 220 en pp. 381-385. ¹⁶ Sauvage op. cit. (noot 3), p. 203.

nuclearisme voortkwam. De socialisering van de kunst kon men blijkbaar op twee geheel verschillende manieren belijden. Surrealisten en Cobraleden zochten deze vooral in de bevrijding van de fantasie; futuristen en constructivisten zagen de mogelijkheid daartoe, zoals Marx en Engels dit overigens al in 1845 hadden geformuleerd in hun *Deutsche Ideologie*, via de mechanisering van de maatschappij. Bij beide manieren waarop men dus in wezen hetzelfde doel zou bereiken, hoort, bij de een misschien wat meer dan bij de ander, als methode het totale experiment met het materiaal waarmee men werkt, of dit nu verf, metaal, woorden of tonen betreft.

15 SERGIO DANDELO, *In brown fugit*, 1961, gegevens onbekend

16 Prospectus van 1^{de} Mostra retrospettiva ceramiche futuriste, georganiseerd door Le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, Alba, 1956



Dit is dan ook ongetwijfeld de oorzaak voor het merkwaardige samengaan van enerzijds het futuristisch gericht nuclearisme en anderzijds het primitivistisch expressionisme van Cobra dat ik bij sommige nuclearisten meen te bespeuren. Enkele abstract te noemen werken van Dangelo bij voorbeeld zijn enerzijds te ervaren als flitsende toekomstvisioenen van een nucleair tijdperk, anderzijds als uitingen die uit het diepst van de psyche opwellen (afb. 15). Een dergelijk samengaan van in wezen tegengestelde werelden kan men zelfs op uitgesproken wijze signaleren in het werk van de Chileense, aanvankelijk surrealistische, schilder Matta Echaurren, die Jorn al in 1937 te Parijs had leren kennen, en die vanaf 1954 intensief deelnam aan de ceramiekexperimenten te Albisola.¹⁷ In zijn werk ziet men uit het onderbewustzijn opgeroepen erotische fantasieën geleidelijk verstrakken, om ten slotte de basisvorm te worden voor een gemechaniseerd heelal.

Ook in de ontwikkeling van het denken en het werk van Constant lijkt sinds midden jaren vijftig een huwelijk plaats te vinden tussen futuristische en primitivistische (Cobra) ideeën, wanneer hij zijn ideaal van creatieve vrijheid voor ieder mens projecteert in de geheel gemechaniseerde leefomgeving van zijn Utopia 'New Babylon'. Met deze stad poogde Constant een schets te geven van de door Marx en Engels voorspelde toekomstige maatschappij, waarin de mens, omdat hij nauwelijks meer zou hoeven te werken, weer gehoor zou kunnen geven aan zijn wezenlijke behoeften.¹⁸

Dat het verband waarin men samenwerkte theoretisch gezien bepaald niet glashelder was, blijkt uit het initiatief van Il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista, tot een '1^{de} Retrospectieve Tentoonstelling van Futuristische Ceramiek', die september 1956 te Alba werd gehouden. Daar was onder andere futuristisch werk te zien van Tullio d'Albisola (of wel de fabrikant Mazzotti). Op de prospectus van deze tentoonstelling, waarop onder meer een fragment voorkomt van een 'Manifesto Futurista della Ceramica', dat waarschijnlijk in 1930 is gedrukt, ziet men een foto uit 1929, waarop, naast Tullio ook de kop verschijnt van de voorman van het futurisme, manifestenschrijver bij



uitstek van deze in de aanvang uitgesproken anarchistische beweging, Filippo Tommaso Marinetti! Marinetti was het fascisme op een bepaald moment zózeer toegedaan dat hij hoopte dat het futurisme als de officiële kunst van deze politieke stroming erkend zou worden (afb. 16).¹⁹ Hoe was dit te rijmen met de zo fanatiek gebrachte marxistische idealen van de M.I.B.I.?

Cobra en het Italiaanse publiek

Italië was niet alleen het land waar een aantal ex-Cobraleden hun gemeenschappelijke activiteiten voortzetten. Meer dan dit elders het geval was, stonden in Italië enkele musea en een reeks galerijen al vroeg open voor het werk van Cobrakunstenaars. In het bijzonder ondervonden zij steun van de Milanese kunsthandelaars Carlo Cardazzo en Arturo Schwarz, voorts de Venetiaanse 'industriële-dichter' en kunstminnaar Paolo Marinotti, wier belangstelling overigens vooral uitging naar Asger Jorn.

Achteraf bezien zijn het ook niet zózeer de wereldbestormende ideeën, de heftige discussies, de manifesten en eindeloze congressen, waarmee deze kunstenaars indruk maakten. Ironisch genoeg geven de vele foto's die er bestaan van deze bijeenkomsten, waarop de deelnemers met diep ernstige gezichten achter tafels vol papieren zitten, een uiterst ambtelijk, bureaucratisch en