

Constant in opstand

Door Max Arian, De Groene Amsterdammer, 17 januari 1996

Onlangs werd hij vijfenzeventig jaar. Een mooie aanleiding voor een overzichtstentoonstelling van zijn oeuvre uit de afgelopen halve eeuw. Heel uiteenlopende werken, maar Constant Nieuwenhuys herkent zichzelf er nog steeds in STEEDS KEREN dezelfde thema's terug: oorlog, ellende, opstand, verhoor, executie. Maar in heel verschillende vormen. In het Amsterdamse Stedelijk Museum zijn de schilderijen te zien die Constant (voluit: Constant A. Nieuwenhuys) van 1948 tot 1995 heeft gemaakt. De doeken in de spontane, bijna kinderlijke geest van de internationale Cobra-beweging van kort na de Tweede Wereldoorlog. De koele, meestal zilverkleurige, labyrintische schilderijen die in de jaren zestig voortkwamen uit zijn futuristische Nieuw Babylon-maquettes. En daarna het werk, vanaf het midden van de jaren zeventig tot de huidige dag, in de warme kleuren van de schilder die het schilderen met liefde heeft herontdekt.

Hij gaat zelf zo vaak als hij maar kan naar zijn tentoonstelling in het Stedelijk Museum, want hij verwacht niet dat hij nog eens de gelegenheid krijgt zo veel van zijn werken bijeen te zien. Er hangen schilderijen die hij zelf al tientallen jaren niet had gezien. In de catalogus benadrukt Marcel Hummelink de stilistische diversiteit, maar voor Constant zelf vormt het, ook nu hij het werk in zijn totaliteit terugziet, toch een eenheid. Constant: 'Natuurlijk zitten er allerlei aspecten en verschillende uitgangspunten in mijn werk. Nieuw Babylon is iets heel anders dan wat ik nu aan het doen ben. Maar ik vind dat mijn tentoonstelling een vrij grote eenheid vertoont. Het gaat om een periode van bijna vijftig jaar! Als ik door die zeven zalen in het Stedelijk Museum loop, denk ik niet: he, wat verschillend, het lijkt wel van een andere schilder. Nee, je ziet toch dezelfde persoonlijkheid. Ik gebruik bijvoorbeeld nooit heel felle kleuren, zoals Karel Appel, ik ben altijd terughoudend geweest in mijn kleurgebruik, ook in de Cobra-tijd. In de eerste tijd na Nieuw Babylon heb ik ook veel met aluminiumverf gewerkt. Ik had die spuitbussen nog liggen, dus daar ging ik gewoon mee door.'

Hij werd de theoreticus van Cobra genoemd. Zelf houdt hij niet zo van die uitdrukking: 'Ik heb geen theorie over de schilderkunst, ik heb alleen maar maatschappelijke en cultuurfilosofische theorieën.' Daarna sloot hij zich voor korte tijd aan bij de Internationale Situationniste van Guy Debord. Zijn Nieuw Babylon-project viel in de jaren zestig erg in de smaak bij Provo. Hij maakte collages voor het Medisch Comité Nederland-Vietnam, en een van zijn meer recente schilderijen werd als affiche gebruikt voor Amnesty International.

CONSTANT WAS eigenlijk niet voor schilder in de wieg gelegd. Hij werd in 1920 in Amsterdam geboren in een katholiek gezin dat geen enkele artistieke belangstelling had, al werd zijn jongere, al gestorven broer Jan ook schilder. Constant: 'Mijn vader had gewoon een kantoorbaan. Maar ik heb altijd getekend. Op de lagere school noemden ze me de sneltekenaar en op de middelbare school was ik de lieveling van de tekenleraar omdat ik zo

goed was. Toen ik eindexamen had gedaan, lag het voor de hand om naar de kunstacademie te gaan. Mijn vader wilde graag dat ik verder zou studeren, maar niet in de beeldende kunst natuurlijk. Dat is een hele strijd geweest, maar ik heb m'n wil doorgezet en ben toch naar de Rijksacademie gegaan.'

Was de Rijksacademie niet erg traditioneel in die tijd?'

'Ja, maar dat vond ik wel goed. Traditioneel zijn ze nu ook, dat zogenaamde modernisme is het academisme van onze tijd. Nu hebben ze het allemaal afgeschaft, anatomie, modeltekenen, perspectief. Ik ben blij dat ik dat nog beheers, anders zou ik deze schilderijen niet kunnen maken. De eerste twee jaren bestonden alleen uit de hele dag tekenen naar naaktmodel en antieke gipsen. Daarna had ik nog twee jaar de schilderklassen kunnen doen, maar dat heb ik niet gedaan. De professoren werkten in een academische stijl, wij zagen meer in Cézanne, Van Gogh, Van Dongen en Picasso.' Intussen was het oorlog geworden. 'De oorlog brak uit toen ik net op de academie zat. Maar in 1940 functioneerde de academie nog gewoon. Ik heb de hele oorlog doorgewerkt, maar in de latere jaren zat ik wel min of meer ondergedoken in mijn eigen huis, want iemand van mijn leeftijd kon niet meer veilig over straat.'

Hebt u ook verzetswerk gedaan?

'Geen gewapend verzet. Ik had wel contacten in verzetskringen. Er waren heel wat vergaderingen onder leiding van Charley Toorop om de Kultuurkamer te saboteren. Ik ben daar dan ook geen lid van geweest. Maar dat is nog geen actief verzet. Het betekende wel dat je geen erkenning als beeldend kunstenaar had en voor de Arbeitseinsatz in aanmerking kwam, maar ik kon in mijn eigen atelier wel schilderen. Een tijdlang had ik een atelier aan het Sarphatipark, nummer 42. Later las ik dat Mondriaan daar tijdens de Eerste Wereldoorlog zijn atelier heeft gehad.'

Van Mondriaan moest u niet zo veel hebben, geloof ik?

'De Cobragroep zette zich heel erg af tegen De Stijl. Ik heb zelfs een tekst geschreven in het blad Cobra: "Allons remplir les toiles vierges de Mondriaan, meme si ce n'est qu'avec nos miseres" - 'Laten we de lege doeken van Mondriaan invullen, al is het maar met onze ellende'. Onze misère is beter dan niets. Wie de strijd al bij voorbaat opgeeft, heeft alles al verloren.

Eigenlijk kende ik Mondriaan niet zo goed, hoewel mijn schoonvader, de componist Jacob van Donselaar, die nog gecomponeerd heeft onder invloed van de Stijl-beweging, een aantal oudere werken van Mondriaan in zijn huis had hangen. De eerste grote Mondriaan-tentoonstelling in het Stedelijk, in 1946, heb ik samen met de Deense schilder Asger Jorn gezien. Ik heb Jorn in 1946 in Parijs ontmoet en hij is vrij kort daarna naar Amsterdam gekomen. Die ontmoeting met Jorn in Parijs was erg belangrijk, anders was er misschien nooit een Cobra-beweging geweest. Het was volslagen toeval. Natuurlijk wilde ik na de oorlog bij de eerste de beste gelegenheid naar Parijs, en ik had de kans met een vriend mee te

gaan die aan deviezen kon komen. We liepen daar alle galerieën af om te zien wat er in Parijs werd gemaakt. In een kleine galerie waar een tentoonstelling van Miro was geweest - de doeken stonden nog tegen de muur - kwam een jongeman binnen, iets ouder dan ik, met een map litho's die hij daar wilde verkopen. We raakten in gesprek en het was voor mij de eerste keer dat het klikte met iemand. We hebben elkaar diezelfde avond in een café ontmoet. Jorn en ik vonden dat we iets moesten doen tegen die hele academische wereld. Als je het vergeleek met de tijd na de Eerste Wereldoorlog, dan was het nu niets gedaan. Toen had je het dadaïsme, het surrealisme, de Stijl, al die bewegingen. Nu was er niks. In Nederland was alleen de tentoonstelling Kunst in Vrijheid geweest, een stelletje traditionele bloemstukken en portretten in het Rijksmuseum. Iedereen kon daar voor inzenden, het was allerbedroevendst.'

'APPEL EN CORNEILLE kende ik toen nog niet. Ze hadden ook op de Rijksacademie gezeten, maar ze kwamen er net op toen ik ervan afging. Twee jaar nadat ik Jorn had ontmoet, in 1948, kwamen ze op een goede dag ineens bij me thuis. Toen ging het allemaal heel snel. Ik had twee jaar met Jorn gecorrespondeerd over de oprichting van een internationale groep. Hij had steeds gezegd dat wij, net als de Denen, eerst een nationale groep moesten hebben. Daar werden Appel, Corneille en ik het bij de eerste kennismaking al over eens. Zij kenden andere schilders - Anton Rooskens, Theo Wolvecamp en Eugene Brands. We hadden een klein groepje bij elkaar. Daar vertelde ik dat ik al een paar jaar eerder een soort manifest had geschreven. Ik stelde voor dat we dat, net als de surrealisten van Breton, met zijn allen zouden ondertekenen. Maar na lange discussies vonden ze toch dat ik er maar zelf mijn naam onder moest zetten. Ik had het tenslotte geschreven. Maar er waren natuurlijk ook politieke bezwaren.'

De anderen waren niet zo links als u?

'Nee, althans, ze waren wel links qua gevoel, maar niet zo bewust. Het was een nogal marxistisch gekleurd manifest. Tijdens de oorlog had ik Marx gelezen. De broer van mijn vrouw was bij ons ondergedoken. Die heeft mij aan het lezen van Plato gezet, via Plato ben ik Spinoza gaan lezen, Kant, Hegel, de jong-hegelianen, dan kom je automatisch bij Marx uit. Ik was niet de enige in die tijd, ook de hele Deense groep was marxistisch georiënteerd. Die Denen waren ook wat ouder dan wij, ze hadden tijdens de oorlog gewoon kunnen schilderen en zelfs een blad uitgegeven, Helhesten, "hellevaart" betekent dat. Toch vonden de Denen toen wij in 1948 aan een groepstentoonstelling meededen, dat wij eigenlijk verder waren dan zij.'

Was Cobra in Denemarken nog meer uit de lucht komen vallen?
'Hier had je in elk geval al Van Gogh en Mondriaan gehad. Zij hadden meer een Duitse invloed ondergaan, van Die Brücke en de Blaue Reiter, en vooral van Klee. Terwijl wij meer Frans georiënteerd waren. Cézanne heeft in Denemarken bijna geen invloed gehad, hier is iedere schilder even door Cézanne heen moeten gaan. Wij waren veel radicaler. Zij waren romantischer, ze baseerden zich op de Scandinavische folklore met kabouters en fabeldieren. Wij hebben niet zo'n folklore.'

Jullie inspireerden je eerder op Afrikaanse kunst en kindertekeningen? 'Afrikaanse kunst heeft nooit zo mijn interesse gehad. Wel was er in die tijd een tentoonstelling van kindertekeningen in het Stedelijk Museum. Dat stak zo inspirerend af tegen dat academisme, die kunstenaars- kunst, dat dat een eye-opener was. Maar Cobra had geen eigen stijl, het was anti-stijl, we waren allemaal anders. Later zijn ze over een Cobra-stijl gaan praten, maar dat is helemaal tegen de geest van Cobra in. Over de Cobra-geest, l'esprit Cobra, daar hebben we het altijd over gehad, maar nooit over een stijl. Een Jorn is een Jorn, een Pedersen een Pedersen, een Appel is een Appel, dat zie je zo. Appel schildert bijvoorbeeld wel veel dieren, net als ik, maar hij heeft nooit levende dieren om zich heen gehad. Ik heb dertig jaar tegenover Artis gewoond en maakte er elke dag een ochtendwandeling. En ik heb altijd veel dieren in huis gehad, tot apen aan toe. Bij de opening van mijn tentoonstelling had ik het er met Appel over: we zijn na Cobra onze eigen weg gegaan, maar we zijn goede schilders, we hebben los van elkaar toch allemaal iets bereikt.'

IS COBRA MET een ruzie geëindigd?

'Nee, Cobra is meer als een nachtkaaars uitgegaan. De drie meest actieve leden, die de groep bijeenhielden, die het meeste theoretische werk deden en die de internationale contacten hadden, dat waren eigenlijk Asger Jorn, de Belg Christian Dotremont en ikzelf. Eerst heeft Jorn tbc gekregen en daarna Dotremont, ze lagen in hetzelfde sanatorium in Denemarken. Toen was de harde kern uitgeschakeld. Ik ben met Appel en Corneille gelijktijdig naar Parijs verhuisd. Omstreeks 1953 heb ik nog een tijdje abstracte schilderijen gemaakt, om alles te leren kennen, maar daarna ben ik al gauw overgegaan op architecturale vormen. Ik ben toen naar Londen gegaan en had daar contact met kunstenaars die in ruimtelijke dingen geïnteresseerd waren. Toen ik terugkwam uit Londen heb ik hier heel intensief samengewerkt met de architect Aldo van Eyck, die de Cobra-tentoonstelling in het Stedelijk van 1949 had ingericht. Ik kende hem doordat zijn vader, de dichter P. N. van Eyck, een vriend van mijn schoonvader was. Ik heb Aldo's studieboeken gekregen en ben ook architectuur gaan studeren. Samen hebben we het "spatiaal- colorisme" gemaakt, een ruimte opgebouwd uit kleuren. In het Stedelijk Museum hebben we toen een ruimte gemaakt, een heel grote kubus in paars en blauw, een spaciaal kunstwerk dat je binnen kon gaan. Dat was nog voor de Internationale Situationniste, die in 1958 is opgericht. Dat was een groep, zo'n beetje geleid door Guy Debord, die in l'esprit Cobra door wilde gaan, maar meer betrokken op de hele maatschappij, vooral op de stedenbouw. We noemden dat urbanisme unitaire, de hele omgeving die een relatie heeft met ons gedrag.

Guy Debord schijnt me al in 1956 te hebben opgezocht, toen ik in Alba in Italië woonde. Ze hadden een gestencilde blaadje, Potlasch, waarin ze fulmineerden tegen het functionalisme, tegen Le Corbusier en tegen een festival dat die organiseerde in Marseille. Jorn had hun mijn adres gegeven. Hij had Pour la forme geschreven en daar heb ik weer een artikel over geschreven in het blad van de Internationale Situationniste. In het nummer daarna schreef ik over "Une autre ville pour une autre vie", een andere stad voor een andere manier van

leven. Maar ik was nooit anti-technologisch, zoals Jorn en Debord. Ik was in die tijd al bezig mijn ideeën over stedenbouw te visualiseren in maquettes. In Alba had je veel zigeuners. Die mochten niet meer zoals vroeger op de veemarkt kamperen, maar woonden in een soort modderige bidonville bij de rivier de Fiume. Ik heb toen een eenvoudig ontwerp voor een zigeunerkamp gemaakt en had nog de naïve illusie dat de gemeenteraad van Alba dat ook zou uitvoeren. Daaruit zijn de ontwerpen voortgekomen voor een Nieuw Babylon. Die worden nu in het Haagse Gemeentemuseum geëxposeerd, samen met mijn aquarellen. Het zijn stedenbouwkundige ontwerpen voor de homo ludens, de mens die door de automatisering geen mechanisch werk meer hoeft te doen en die zich daarom creatief en vrij kan bewegen door de wereld. Het was niet de bedoeling een omgeving te ontwerpen voor de mensen van de toekomst, we kunnen hoogstens denkmodellen, speelmodellen voorstellen.

Iets is er trouwens wel van waar geworden: de mensen vliegen nu van de ene kant van de wereld naar de andere en zitten dan weer in een zelfde soort Bijlmermeer... Toch gaat de wereld wel aardig die kant uit, de mensen werken steeds minder. Alleen is er geen vrijheid, ze doen niks anders dan naar het voetballen op de televisie kijken. Terwijl volgens mij in ieder mens wel een dichter of een vormgever sluimert. Maar de fantasie en de creatieve potenties komen bij de meeste mensen niet tot uitdrukking. Je moet echt vechten om creatief te zijn.

Ik ben na twee jaar, in 1960, uit de Internationale Situationniste gestapt. Debord was een schrijver, heel romantisch eigenlijk. Na onze breuk in 1960 heeft hij me een technocraat genoemd. Ik heb hem daarna nooit meer gezien. Hij heeft vorig jaar een einde aan zijn leven gemaakt.'

IN 1960 IS EEN situationistische tentoonstelling in het Stedelijk Museum niet doorgegaan. 'Die is gecancelled door Sandberg, de toenmalige directeur van het Stedelijk. Op welke gronden weet ik niet. Hij heeft kort daarna, in 1962, de tentoonstelling Dylaby gemaakt. In onze ogen was dat een karikatuur van ons plan, een gepopulariseerde versie, ontdaan van zijn theoretische achtergrond. Zelfs de titel, Dynamisch labyrint, kwam uit onze bladen.'

'IK HEB DAARNA nog jaren, tot in 1969, aan de uitwerking van het Nieuw Babylon-plan gewerkt, maquettes, plattegronden en tekeningen gemaakt, lezingen gehouden, artikelen geschreven. Ik had zelfs twee man in dienst, een bouwkundig tekenaar en een lasser om de maquettes te maken. Ik heb het gefinancierd met de verkoop van mijn vroegere schilderijen, want ik verkocht nooit iets van die maquettes. Op een gegeven moment ben ik gewoon opgehouden er verder aan te werken. Dat was een vrij moeilijke beslissing. Ik had het gevoel dat ik gedaan had wat ik kon, gezegd had wat ik wilde zeggen. Het had geen zin daar nog verder mee door te gaan, dan was ik in herhalingen vervallen. Dus ben ik na tien jaar weer gewoon gaan schilderen. Ik had net een tentoonstelling gehad in het Haags Gemeentemuseum. Alle maquettes waren in Den Haag, die zijn in de loop van tien jaar door

het museum aangekocht. Mijn atelier was leeg, ik ben gewoon weer ezels gaan kopen en linnen gaan opspannen en ben weer gaan schilderen. Het was een vrij ingrijpende ommezwaai, maar geen echte breuk. Mijn eerste schilderijen uit die tijd lijken nog heel erg op illustraties bij Nieuw Babylon. Ze hebben een decorachtige opbouw met vlakken en ruimten en de mensenfiguren heb ik bewust heel vaag gehouden. Er spelen zich allerlei toestanden in die ruimten af, die niet heel duidelijk herkenbaar zijn.

Later ben ik echt mensen gaan schilderen. Het eerste schilderij dat niets meer met Nieuw Babylon te maken had, was *Le viol* (de verkrachting) uit 1974. Dat heb ik toen ondanks mezelf gemaakt. Ik vond eigenlijk dat ik daar te ver de realiteit binnengedrongen was. Fanny Kelk, die jarenlang mijn vriendin is geweest, heeft me ervan weerhouden het te vernietigen. Zij zei dat zij het erg mooi vond. Ik heb het haar toen geschonken en ben doorgegaan op die weg. Ik heb de realiteit verder binnengelaten in mijn werk. Ik schilder nu junks en clochards. Het is een langzame ontwikkeling geweest.'

Heel vaak schildert u opstandelingen, barricades, een revolte.

'Altijd. Dat is dus een constante in het werk van Constant. Ik heb me altijd voor deze dingen geïnteresseerd. Ik heb een hele bibliotheek over de Commune van Parijs. Daar moest Cezanne overigens niets van hebben. Die is Parijs ontvlucht en is landschappen gaan schilderen.'

In 1969 schilderde u een 'Ode aan het Odeon'.

'Het had te maken met de studentenopstand van het jaar ervoor. Maar in werkelijkheid zie je alleen maar het inwendige van zo'n maquette die ik had gemaakt. Toen de criticus Michel Ragon mijn nieuwe werk zag, zei hij: "Tu as le sens du macabre." Baudelaire, mijn lievelingsdichter, heeft dat ook. In *Les fleurs du mal* komt het macabere altijd om de hoek gluren. Ik heb de neiging schilderijen te maken over zaken als het verhoor, de executie, het proces, de opstand.' Maar ook als de onderwerpen macaber of hard zijn, is de vorm van een enorme schoonheid en liefde. 'Dat kan je ook zeggen als Rubens een heilige schildert van wie de tong wordt uit gerukt en aan een hond gevoerd. En de gekruisigde die in een kleuterklas hangt, die valt je niet eens meer op. Ik heb lugubere details vermeden. In mijn schilderij *Het verhoor* komt absoluut geen bloed voor, er zijn geen sporen van martelingen te zien. Het gaat meer om de dreiging die eruit spreekt. Eerst was het slachtoffer helemaal naakt, maar ik heb hem een broek aangetrokken om de aandacht niet af te leiden van de spanning tussen de verhoorders en de gevangene. De gezichten zie je nauwelijks, die beklemmende sfeer is helemaal met schilderkunstige middelen bereikt. *Het verhoor* is overigens een van de weinige schilderijen waar ik zelfs voorstudies en schetsen voor heb gemaakt. Het is opgedragen aan Amnesty International, die hebben er een affiche van gemaakt. Ik maak mezelf niet wijs dat ik met m'n schilderij de wereld kan veranderen, maar toch ben ik blij als ik merk dat het mensen aanspreekt, dat ze het zelfs aangrijpend vinden.'

U MAAKT OOK schilderijen over zoiets als Ruanda.

'Dat was zo'n vreselijke moordpartij. Als ik dat lees, televisie zie ik bijna nooit, dan houdt me dat zo bezig. Ook al verandert de wereld niet, daarom word je nog niet onverschillig. Cézanne zou misschien evengoed een bordje met appelen hebben geschilderd, maar ik maak dan zo'n schilderij met dode mensen. Toch komt het in wezen op hetzelfde neer of je een bord met appelen schildert. Het gaat erom of je een mooi schilderij maakt. Ik schilder trouwens ook heel aardige dingen, een vrouw met een vogeltje bijvoorbeeld. Dan wordt er gezegd: "Dat vind ik niks voor jou, om zoiets te schilderen." Maar waarom eigenlijk niet? Draagt een mooi schilderij dan toch bij aan een betere wereld? 'Kunst speelt sowieso een maatschappelijke rol. Als het niet zo zou zijn, waarom wordt de kunst dan altijd vervolgd? Waarom al die beeldestormen, verbrandingen, die anti-kunst? Als de vrijheid wordt bestreden, wordt de kunst bestreden. Kunst is het enige symbool van de vrijheid dat levend blijft en dat nooit helemaal om zeep kan worden gebracht.' Wat is voor u het verschil tussen uw schilderijen uit de Cobra-tijd en nu? 'Als je jong bent ben je spontaner. Op mijn leeftijd ben je wat bedachtzamer. Je hebt ook meer zelfkritiek, je vindt het niet meer meteen allemaal prachtig. Het zegt me niet zoveel als mensen zeggen dat ze het mooi vinden. Wat ik wil bereiken is dat iemand erdoor getroffen wordt.

Ik werd weer naar het schilderen gedreven in het tijdperk waarin gezegd werd dat het schilderen niet meer mocht. Furieus word ik, als ik zoiets hoor. Kunst is de enige activiteit waarin alles mag. Ik heb heel bewust geschilderd in het tijdperk van de anti-kunst. Anti-kunst vind ik trouwens een moderne vorm van beeldenstorm. Ik ben langzamerhand tot de overtuiging gekomen dat ik de schilderkunst moest redden. Het gaat me niet louter om de esthetiek, om het mooie. Kunst moet inhoud hebben, het gaat me om de expressie. Toch weet ik als ik aan een schilderij begin nooit wat ik zal gaan schilderen. Pas als ik bezig ben, ontstaat langzamerhand het thema. Maar dan ga ik me daar ook helemaal naar richten en dan komt het gevoel dat in mezelf leeft automatisch, min of meer onbewust, toch in het schilderij te zitten.

Ik ben nu weer met een groot doek bezig. Het begint zich langzamerhand af te tekenen, een menigte of zo, in elk geval een heleboel mensen. Het groeit meer dan dat ik het maak. Eerst het witte linnen, dan vlekjes hier en daar. Ik doe maanden over een schilderij. Ik kijk er weer naar, veeg iets uit, verander het. Na weken pas kun je zien dat er geslaagde vormen zijn gekomen. De menigte is onder het schilderen ontstaan, het kan een demonstratie worden of een oproer, of misschien een voetbalwedstrijd. Op Koninginnedag liep ik ineens middenin zo'n menigte, m'n hondje moest ik dragen. Je kan er dan ineens niet meer uitkomen, je moet meelopen met de stroom tot je bij een zijstraat eindelijk kunt ontsnappen.' Schilderijen van Constant uit 1948-1995 zijn tot en met 21 januari 1996 in het Stedelijk Museum Amsterdam te zien. Aquarellen uit 1975-1995 zijn, samen met twee zalen maquettes van Nieuw Babylon uit 1959-1969, tot en met 4 februari 1996 in het Haags Gemeentemuseum te zien.