

CONSTANT

door

FREDDY DE VREE

Deze kunstpocket 'Constant' werd uitgegeven door Albert van Wiemeersch van Kunstforum te Schelderode in het kader van een nieuwe reeks informatieve edities gewijd aan internationale beeldende kunstenaars. De tekst werd verzorgd door Freddy de Vree, producer van het Derde Programma van de B.R.T. Hij publiceerde naast gedichten en essays een boek over investeren in hedendaagse kunst, Beleggen en Beliegen. In dezelfde reeks verscheen van zijn hand bij Kunstforum een monografie over Pierre Alechinsky en Zao Wou-Ki

Omslag: Zelfportret 1941 - Ingang van het labyrinth 1972

D/1981/1152/1

HET ATELIER VAN COURBET

Op 8 november 1948 werd in Parijs, in een café bij Notre-Dame, door Appel, Constant, Corneille, Dotremont, Noiret en Jorn de Cobra-beweging gesticht. De ondertekenaars van de Cobra-verklaring wilden de eigen kunst in harmonie brengen met die van kinderen, van primitieve volkeren en geesteszieken, de kunst inschakelen in al wat er naar streefde de maatschappij te verbeteren waarin ze waren beland.

Honderd jaar eerder, en dit haast dag voor dag, op 12 maart 1848, sprak het editoriaal van het Parijse kunstblad *l'Artiste* over het „genie van de vrijheid” en de „eeuwige vlam van de kunst”. De geëngageerde kunst zag het licht: Delacroix, Daumier, Millet en bovenal Gustave Courbet streefden naar een democratische kunst. Voor Courbet viel die samen met het realisme en, zich zelf afbeeldend in zijn atelier, omringd door allerlei mensen uit velerlei standen, proclameerde hij luid: „Het realisme is de democratie binnen de kunst.”

Een eeuw later zou het *realisme* de artistieke vijand blijken van de democratizing van het kunstproces dat de Cobrakunstenaars nastreefden. Maar de vraagstelling van Courbet had zich in de negentiende eeuw inmiddels op ondubbelzinnige wijze geïnfiltreerd in alle takken van de kunst. De mens nam zich dag na dag duidelijker waar als opgesplitst in subject en object. Hij, de mens zelf, sprak over iemand, die hij zijn ego noemde — en zocht naar diens functie in de wereld die hij met hem deelde. Pas veel later, twintig jaar na de

aanvang van onze eeuw, zou Wittgenstein demonstren welke contradicties er werden gegenereerd door het feit dat uitspraken over taalgebruik altijd verliepen via de taal waarin ze werden verwoord. Men kon, kan, het universum enkel beschrijven vanuit dat universum zelf. De schilder in zijn atelier schildert niet de wereld, maar zichzelf in zijn atelier — zoals Constant zou doen, dertig jaar na het opruiend optimisme van zijn eerste manifesten voor een nieuwe kunst.

Sinds het ontstaan van de politiek-georiënteerde avant-garde ervaren de meeste kunstenaars op zekere dag een soort gewetenscrisis, waarbij hun eigen impulsen en de noden van de maatschappij ver uit elkaar blijken te liggen, en de auteurs en schilders zich afvragen welke de maatschappelijke en/of politieke relevantie is van hun werk.

Gebeurtenissen als een wereldoorlog, een geslaagde revolutie (Cuba), een mislukte opstand (mei 68), verstoren dit precaire evenwicht tussen distantiëring op kleine, en engagement op massale schaal en leiden tot veel publiek vertoon van politieke sympathieën allereerste binnen de kunst. Het individuele streven wordt dan met militante klem opgeofferd aan de op het algemene welzijn gerichte visie, of, op zijn minst, wordt de individuele stem ter beschikking gesteld van wie haar binnen die gegeven politieke optiek als megafoon gebruiken wil.

Voor het merendeel van de kunstenaars van heden zijn de interferenties tussen hun formele streven en hun politieke motivering maar van korte duur. Hoeveel dichters, destijds, schreven niet over Castro, Cuba

en Cultuur, gedurende een jaar of wat, om daarna te hervallen in traditionele lyriek? Voor sommige kunstenaars past de formulering van het anti-individualistische, het politieke, het geëngageerde, goed in hun uiterst individuele formalismen: zie Bertolt Brecht.

Voor enkele andere kunstenaars nog, is de *contradictie* tussen het individualistische formuleren, de „eigene expressie”, en het extra-individuele, het algemene, het maatschappelijke ... bewust of onbewust ... de motor van kunst zelf.

Zo een kunstenaar is, naar ik meen, Constant.

Zijn evolutie lijkt er een samengesteld uit disparate elkaar opvolgende tegenstellingen; dit is schijn. De formulering van de *contradictie*, — die bij hem uiting is van een fundamentele tragische visie op de eenzame mens in de bestaande wereld — heeft Constant doorgevoerd in woord en beeld, in schema en maquette.

In het geval van de dichter uit Volendam die gedurende zeven maand overgaat tot het lyrisch verwoorden van statistieken over de monocultuur op Cuba, spreken we van een *periode* van engagement.

Het oeuvre van Constant vertoont, in schijn, analoge periodes. De steller van het manifest van de Experimentele Groep (1948), die schreef dat de jonge schilders de dode lege vlakken van Mondriaan moesten invullen met hun kreten en hun gevoel, de man die de expressieve, hevig bewogen schilderijen van oorlog en vernieling maakte tijdens de Cobraperiode, begon in 1953 zelf met het vervaardigen van koud abstracte kunst.

Hij gaf toen het schilderen op en ontwierp sculptu-

ren van plexiglas en ijzerdraad. Ook dat zwoer hij weer af als zijnde een te individualistische activiteit: Constant werd redenaar op papier, architect van een onmogelijke stad, het nieuwe Babylon, berekend op een heel andere maatschappij dan de onze ...

De Constant van New Babylon stak de bazuin op omtrent de menselijke revolutie, de inschakeling van de automatisering, de computer en de robot in de transformatie van onze samenleving ... en sprak de banvloek uit over de egoïstische, individualistische makers van losse, verhandelbare schilderijtjes van zoveel bij zoveel centimeter. Zelf hield hij niet op er te vervaardigen.

Toen het New Babylon-project afgewerkt was, herbegon Constant met schilderen, zij het nu schilderen op heel trage wijze, met materialen die het in praktijk brengen van de theorie van het spontane (essentieel aan het Cobra van dertig jaar eerder) ten zeerste bemoeilijkten. Schilderijen rond complexe literaire thema's, waarin de erudiete fantasie van Constant zich op schampere wijze, eenzaam, vermeit.

Hoewel Constant in zijn verklaringen, manifesten en commentaren altijd radikale uitspraken doet, ontkomt althans deze toeschouwer niet aan de indruk dat dit een scherm is, opgetrokken tussen maker en kijker. Constant werkt als het ware altijd achter een barricade van manifesten. Voorstander, destijds, van het spontane, gaf hij zich niet bloot. Beleeft hij een persoonlijke tragedie en een reeks sentimentele en sociale tegenslagen, dan schildert hij de oorlog. Zijn onstuitbare intellectuele impulsen richt hij niet op deze



Foto blz. 7: Constant, werkend aan een reliëfmuur voor het
huis van Jørgen Nash, in Tisvilde (Denemarken) 1949.

hiernaast: Justine, kleurenets.



wereld, maar op een *état de lune*, een utopie: New Babylon.

Hoeveel mensen stellen zich Constant niet voor als salon-volksmenner, een agitator? Wie hem ontmoet, maakt kennis met een dierenvriend, een musicus, een liefhebber van literatuur, een stille, werkzame kenner van wijnen en allegorieën. Als kind wilde Constant leeuwentemmer worden, iemand die een wild dier uit de jungle tot kunstjes brengt. Hij werd daarentegen een man, die de roofdieren van zijn verbeelding op de problematiek van verhouding kunst/maatschappij losliet, binnen de kooi van de kunst: het atelier.

Constant: een voornaam, van Constant Nieuwenhuys, die klinkt als een pseudoniem, alluderend op de term *constante*, onveranderlijke wiskundige grootheid. Me dunkt dat de entiteit Constant nooit volledig in harmonie is geweest met het spectrum van zijn aan-de-gang-zijnde monoloog. Een voorbeeld: vrijwel niemand betwist dat van alle jonge Cobra-schilders dertig jaar her, Constant de beste was, die het rake symbool spontaan combineerde met de juiste penseelvoering. Wijn ik, dertig jaar later, kennis neem van de teksten die Constant destijds op papier zette, ontkom ik niet aan de indruk dat het scherpe intellect van de essayist Constant zich toen als radeloos stortte in proclamaties en manifesten, uit onvrede met het faciele, esthetische, artistieke, losse, vrije, spontane dat het formalisme in statu nascendi van de jonge Cobra toen al eigen was. Net als Marcel Duchamp, wilde Constant niet „bête comme un peintre” zijn — en dus niet enkel schilder.

Zijn geestesgenoot in de tijd, de essayist-schilder

Asger Jorn, liep hij te Parijs op het lijf in de galerie van Pierre Loeb. Constant en Jorn raakten in conversatie over schilderijen van Joan Miró. Constant was toen 26; Jorn was zes jaar ouder, had een tienjarige carrière achter de rug van schilder en medewerker aan politieke kranten en kunsttijdschriften.

Asger Jorn, die een vaderfiguur worden zou voor de leden en sympathisanten van de Cobragedachte, bleek voor Constant allereerst een stimulans, een broer. Ze bleven hun leven lang op geestelijk niveau verbonden, zij het misschien in wedijver: koos Jorn met zijn door-gedreven studie van de Viking-symboliek niet het ene uiterste, en Constant met het ombuigen van de contemporaine technologie in de richting van de utopie op wereldschaal voor het andere uiterste?

Hoe dan ook, Constant is 26 wanneer hij voor het eerst een bezoek brengt aan de kunststad Parijs.

Hij werd geboren op woensdag 21 juli 1920 te Amsterdam, in de Celebesstraat, recht tegenover het treinstation Muiderpoort. Ongetwijfeld stamt uit zijn herhaaldelijke confrontatie tijdens de kinderjaren met het wiel, de herhaalde uitdrukking van complexe emoties als schilder en beeldhouwer via het wiel en zijn onderdelen: as, spaak — en (afgeleid van de locomotief) het samen bewegen van de wielen in het onderstel, verbonden door een krukstang. (Zie o.m.: *Verschroeiende aarde*, 1951 - afb. 6).

Constant genoot zijn middelbare school opleiding bij de Jezuiten; van de hele generatie Nederlandse kunstenaars sinds '45 is hij een van de zeldzamen met katholieke achtergrond. Het katholicisme predikt een

strikte scheiding tussen lichaam en geest; Constant zal streven naar het opheffen van die dichotomie — en van vele anderen: die tussen kunst en dagelijks leven, mens en groep, werk en vrije tijd, expressie en creatie, enz.

Na doorlopen van de humaniora bezocht Constant de kunstnijverheidsschool en daarna (1939-1940) de Academie van Beeldende Kunsten (Amsterdam).

Het land was in oorlog en bezet door de Duitsers. Jonge mannen werden opgespoord om als arbeidskracht in Duitsland te worden ingezet. Er bestond niet enkel gebrek aan informatie over moderne kunst, men tastte in het duister omtrent nagenoeg alles. Behoorlijke kranten en boeken waren, net als on-Duitse radio-uitzendingen, illegaal. Bestrafing gebeurde niet met een kleine geldboete, maar met celstraffen, dwangarbeid, of de kogel.

Wie denkt daar anno 1980 aan bij het nippen aan zijn glas tijdens een vernissage van schilders die toen, verdoken, de blauwdruk schetsten van hun latere kunst?

Oorlog: kunstenaars in spe doubleerden hun vriendschappen dus makkelijk als even zovele complotten tegen de bezetter, in extenso tegen de burgerlijke maatschappij, tegen rechts. Rechts: de behoudsgezinde mentaliteit, die de opkomst van het nazisme had getolereerd, goedgepraat als een „exces”, aangewakkerd in zijn discriminatie tegen communisten, Joden, zigeuners, en al wie *anders* was, *ontaard*.

Constant had zich tegen het eind van de oorlog onttrokken aan de *Arbeitseinsatz* en kon zich niet meer op straat vertonen. Hij tekende en las. Zijn gave voor



talen dreef hem tot mijmeringen en annotaties („in al mijn boeken staan de marges vol kanttekeningen en opmerkingen die ik tijdens het lezen heb gemaakt”), niet enkel in zijn moedertaal, ook in het Frans, het Engels, het Duits.

Zijn ambities lagen ver voorbij het schetsblad en de schildersezel.

Hij bevond zich in een dilemma dat hij nog niet met precisie kon omschrijven, en dat hij in 1963 zal definiëren als volgt: „De wereld van gister loopt op zijn einde, de wereld van morgen ligt nog maar vaag in het verschiet”. Wel beseftte hij toen al, dat de termen van het dilemma niet beperkt waren tot die van lijn- en kleurvoering.

Constant bestudeerde de filosofen; vooral Plato, Spinoza, Descartes, Kant, Hegel en Marx.

De enige door Constant en zijn generatie als belangrijk erkende artistieke beweging was het surrealisme, dat hij echter pas na de oorlog leerde kennen. Het surrealisme had uitgeroepen (Breton, *Manifestes du Surréalisme*, 1924) dat het creatieve vermogen van de kunstenaar analoog was, ja identiek, aan de automatische associaties van woord en beeld, die zich vormen bij het dromen, of in toestanden van verminderd bewustzijn.

Onder de korst van de rationele mens, van de gelovige mens, van de gefrustreerde mens, van de werkende mens ... sluimerde een andere mens: een wezen vrij van ratio en reglement, vrij van God en Kerk, vrij van taboe en verbod, vrij van onderwerping aan een economisch systeem. De leider van het surrealisme,

André Breton, hoopte, naar het woord van Marx, de wereld niet te interpreteren, maar haar te veranderen. De eerste weerstand waarop hij stootte was die van de marxisten zelf. Men riep hem toe: „Als je marxist bent, is het overbodig ook nog surrealist te zijn.”

Constant, zelf marxist, zal het échec van het surrealisme tegenover zijn maatschappelijke aspiraties begin van de jaren dertig, in 1964 omschrijven als „besloten in het feit dat het historisch moment waarop het surrealisme optrad ongunstig was voor de proclamatie van een algemeen recht op vrijheid tot spel en creativiteit.”

Nederland tijdens de bezetting kende geen surrealistische beweging.

De jonge Constant en zijn generatiegenoten hebben gebrek aan informatie, maar voelen ook aan hoe die periode van influentieel vacuum hen mogelijkermogelijk heeft behoed voor al te lokale invloeden, open gesteld op internationale stromingen en verzuchtingen.

De moderne kunst die hen na de bevrijding lokt, lijkt warm en internationaal: de kunst van Catalaanse uitwijkelingen als Picasso of Miró — en niet lokaal en kil (Mondriaan).

Het surrealisme, nog steeds het grote ideaal van de opkomende kunstenaarsfamilie, willen zij ombuigen tot een meer op verandering van de wereld gerichte actie. Maar het congres van het *Surréalisme révolutionnaire* te Parijs mislukt, en uit die mislukking wordt Cobra geboren, in 1948.

De ontmoeting tussen Jorn en Constant had toen al twee jaar eerder plaats gehad. Asger Jorn was op door-

tocht naar het Zuiden. Overal zocht hij nieuwe kunstenaars op, om samen te schilderen en te publiceren en ten toon te stellen. Zijn scherpe analytische geest zocht naar een heldere politieke formulering van de contradictie tussen artistieke overmoed en maatschappelijke onmacht.

Constant herinnert zich hun ontmoeting nog zeer goed: „We hebben een afspraak gemaakt in Café de Flore; hij woonde vlak er tegenover in een hotelletje in de rue des Ciseaux. Hij liet me wat schilderijen zien, kleine schilderijen, in een donkere kamer met muren vol bloembehang. Een paar doekjes zonder spieraam, met punaises tegen de muur geprikt. Zijn schilderkunst frappeerde me wel, maar choqueeerde me ook, door de harde noordelijke kleur — wat Munch ook heeft — die harde blauwige en groenige tinten die erg domineerden in zijn schilderijen.

Jorn was op weg naar Nice om er Claude Serbanne en René Renne te ontmoeten, de redacteurs van *Les Cahiers du Sud*. Hij wilde hen voorstellen een nieuwe groep op te richten, te komen tot een groepering van de toenmalige avant-garde.”

Jorn, die voor de oorlog had gewerkt in Parijs bij Fernand Léger, die Le Corbusier had bijgestaan bij de bouw van zijn Palais des Temps Nouveaux, was in de ogen van Constant, een veteraan — maar toch de jongste uit een kunstenaarsgeneratie die zich in Denemarken had ontwikkeld tussen het internationale modernisme en de lokale folklore in. Het primitieve masker, dat Picasso (1906) uit Afrika moest importeren, hadden Henry Heerup en Egill Jacobsen (zij het

blz. 13: L'animal sorcier, 1949, 120 × 90 cm.
Service de la création artistique, Paris.

hieronder: Ruimtecircus, 1956



dertig jaar later) in de eigen Noorse iconografie gevonden. De Denen hadden een eigen tijdschrift, *Helhesten* (Hellepaard), waarin het belang van de kunst van kinderen, primitieve volkeren en eigen folklore al werd onderstreept: Cobra was daarin al geformuleerd lang vóór de Cobrabeweging.

Jorn onderhield kontakten met, in hoofdzaak, Constant in Nederland, Christian Dotremont in België, Noël Arnaud te Parijs. Jorn en Constant smeedden plannen voor de oprichting van een nieuwe, internationale, avant-garde; Jorn kwam met die bedoeling een paar weken inwonen bij Constant, in 1947.



C'EST NOTRE DESIR QUI FAIT LA REVOLUTION

Een jaar later kwamen Corneille en Karel Appel bij Constant op bezoek, in het voorjaar van 1948. Toen greep een stroomversnelling plaats. Constant paste zijn internationale ideeën in korte tijd toe op de binnenlandse situatie. Hij had een manifest opgesteld, dat hij aan Appel en Corneille opdroeg als verklaring bij de spontane, intuïtieve werken die zij maakten. Constant bouwde de groep verder uit en zo ontstond zeer snel de *Experimentele Groep*, waarin opgenomen enkele kennissen van Appel en Corneille: Eugène Brands, Anton Rooskens, Theo Wolvekamp en Constant's broer Jan Nieuwenhuys. De groep werd officieel opgericht op 16 juli 1948.

De dichter Louis Tiessen, boezemvriend van Corneille, bedacht de naam voor hun tijdschrift — *Reflex*. Constant publiceerde in *Reflex 1* zijn manifest, dat even links klonk als de auteur er destijds in het publiek uitzag: hij droeg, naar het zeggen van de architect Aldo van Eyck, een echte arbeiderspet en had een blauw geëmailleerde veldfles bij zich, het soort kruikje waaruit arbeiders bij schafttijd thee dronken.

Constant: „Ik geloof dat er twee essentiële punten in dat manifest staan. In de eerste plaats een afzweren van stijl, van een zoeken naar stijl, van iedere esthetiek. Wij propageerden een terugkeer naar de meest primitieve creativiteit. Wij inspireerden onszelf op kindertekeningen. Kindertekeningen zijn nog altijd het mooiste uit onze cultuur. Toen dachten wij: als

iemand dat niveau maar kon halen, door zijn opvoeding af te zweren of te vergeten ... Dat zagen wij als de basis voor een volkskunst, een collectieve kunst ... een anti-individualistische kunst. Dat is het tweede essentiële punt uit het manifest.

Wij geloofden niet dat je moest schilderen zoals je zelf was (een individuele zelf-expressie) maar wel zó dat het zoveel gemeenschappelijks had, dat je gewoon iets maken kon en de ene nog werken kon binnen het werk van de ander.

We hebben wel gediscussieerd over de vraag of we dat manifest met z'n allen zouden ondertekenen, of ik alleen. Dat laatste is tenslotte gebeurd, omdat de anderen, alhoewel ze zich er wel mee accoord verklaarden, toch bepaalde reserves hadden."

Karel Appel, bv, had zijn bezwaren, maar hij kon ze niet argumenteren.

Dit betekent niet dat er geen verstandhouding bestond tussen het „schilderbeest” Appel en de sociale hervormer Constant. Beiden bespraken met interesse al wat hen onder ogen kwam. De raad indachtig van Leonardo da Vinci dat men moet speuren naar figuren in de spleten en vlekken in verweerde muren, gingen beide schilders uit van soortgelijke vlekken en zochten erin naar figuurtjes en taferelen, die zij dan elk op hun beurt op doek zochten weer te geven.

Constant zei hierover tegen Fanny Kelk: „Een vlek werd altijd een figuur, een dier of wat dan ook, iets dat je van die vlek afleidde. Daardoor was ik eigenlijk ook nooit een abstract schilder ... Ik herinner me toen ik een kind was dat ik elke avond op de patronen van het

gebloemde behang weer nieuwe voorstellingen zag voor ik insliep..."

Terwijl de andere leden van de Experimentele Groep thuis bleven, gingen Appel, Corneille en Constant op stap. Ze woonden conferenties en vergaderingen bij, namen andere landschappen en ideeën in zich op, ze waren zich ervan bewust dat zij op een andere, een nieuwe, manier schilderden en dat er zich in andere landen geestesgenoten bevonden, met wie zij er konden in slagen het enge korset van Holland te doen barsten.

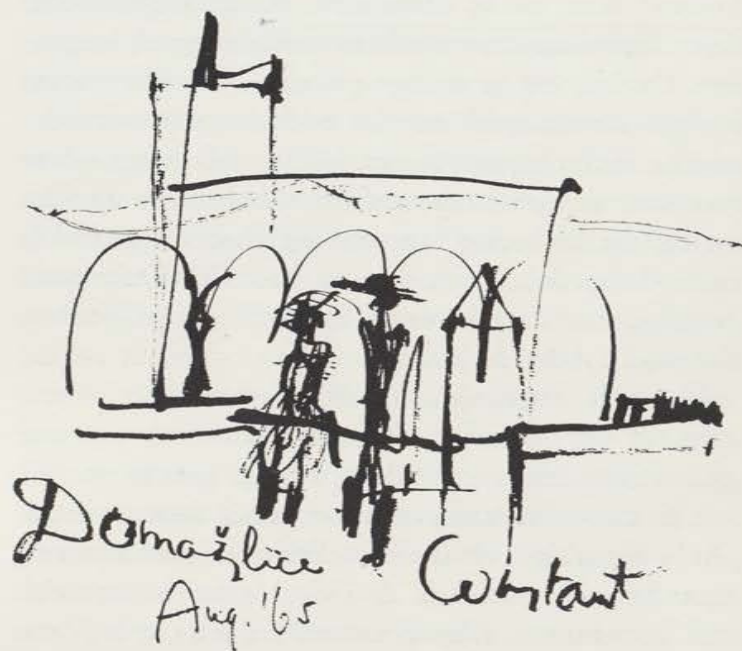
Constant en Dotremont ontwierpen de basistekst voor het Cobra-manifest, en Appel signeerde nu wel. Het ging er om, naar buiten te brengen wat zij wilden: vrijheid door en in creativiteit. Actie. Experiment, d.w.z. open staan voor alle mogelijkheden en suggesties. Dankzij het geweldige entoeziasme verliep alles, hoewel zonder geld, zonder middelen van vervoer, zonder veel contracten met galeries of musea, toen zeer snel: de tijdschriften en later de boekjes werden meteen na inlevering van tekst en illustratie gedrukt, en de Cobravlek deinde snel uit, naar Duitsland, naar Zweden, naar Engeland. In Frankrijk sloten Jacques Doucet en Atlan zich aan.

Constant leverde met zijn bijlage aan het vierde nummer van het tijdschrift *Cobra* een van zijn mooiste en heftigste teksten van de beweging, gans in de stijl van de surrealistische pamfletten: *C'est notre désir qui fait la révolution*. Het had een slogan kunnen zijn van mei 68.

Ik licht hieruit volgend citaat:

„Scheppen is altijd maken wat nog niet bekend was, en het onbekende boezemt angst in aan hen die menen dat zij een en ander te bewaren hebben. Maar wij, die niets te verliezen hebben, tenzij onze ketens, wij kunnen dit avontuur wel wagen.

De enige maagdelijkheid die we hier op het spel zetten, is een abstracte. Laat ons het maagdelijk doek van Mondriaan opvullen, al ware het slechts met onze tegenspoed!”



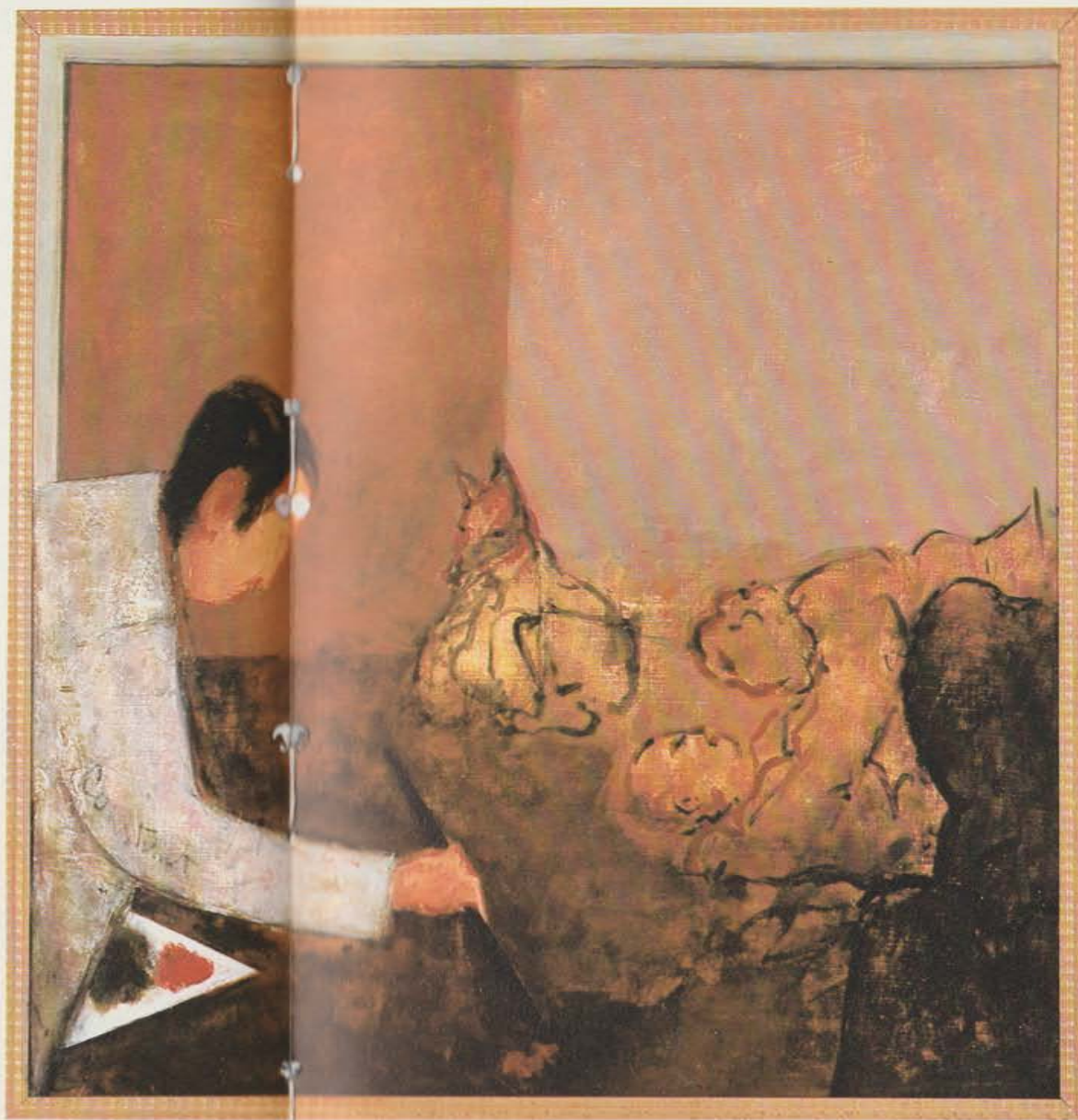
VERSCHROEIDE AARDE

Tot 1945 tekent Constant hoofdzakelijk stillevens, portretten. Pas na de verwerking van de emotie tekent hij oorlogsscènes, taferelen van agressie, verschrikking, rampspoed. Wielen van vuur en vernietiging jaagt hij door het maagdelijk doek en verandert dit zodoende in verschroeide aarde pas na de oorlog. Het is een periode van contradictorische stemmingen van vreugde om de hervonden bronnen van inspiratie, blij geloof in een nieuwe wereld, hechte pacifistische overtuigingen (Picasso schilderde in die tijd de Duif voor de Vredesbeweging, althans de organisatoren van het Congrès Mondial de la Paix kozen zijn tekening voor hun affiche), naast een gevoel van alomtegenwoordige doem (de atoomdreiging, gereveleerd door Hiroshima), diepe twijfel aan de reële goedheid van de mens (onthullingen over de concentratie- en verdelingskampen). In het geval van Constant is het de confrontatie met de platgebrande, verpuinde steden die hij bezoekt tijdens zijn reizen, o.m. doorheen Duitsland.

Ik suggereerde al eerder dat hij toen, in die visioenen van hel en onheil, misschien ook veel uitsprak van de persoonlijke kwellingen die hij beleefde.

Na 1950 slaat het palet van Constant over naar het grijze, mistige van het landschap na de brand, en maakt hij de indrukwekkende reeks steendrukken „Acht x oorlog”, en de vijf tekeningen met waskrijt (naar het voorbeeld van de Drie Muskietiers betiteld met Six dessins ...) *L'imagination effrayante*, voor Aldo

Le peintre devant son tableau, 1979.



van Eyck. En laat Constant een kat de vredesduif opeten. (Litho uit 1951, zie afb. 5)

Ik schreef eerder dat, kwalitatief gezien, Constant de schilder van Cobra was. Had hij, tijdens de oorlogsjaren, een wat klassieke elegantie in de lijnvoering ontwikkeld, een zekere getemperdheid in zijn kleurenpalet, die hij niet meer ontwijken kon?

Was hij niet, naar eigen zeggen, *geschrokken* van de fosforescerende rauwheid van de eerste doekjes die Jorn hem toonde?

Was de slogan, met zoveel pathos geuit tegen Mondriaan, niet eerder een aanroeping van de Verbeelding en de Begeerte dan een vervloeken van Mondriaan's disciplinaire universum?

Naast Karel Appel, die met de verftubes zelf tekende en de hele wereld vol kleuren spoot, naast Corneille die in bijna doorlopende verrukking om zich heen keek en zijn extase uitdrukte in een fleurig vivarium van bloemen, vrouwen en dieren, naast hen komt Constant over als een tragisch schilder. Eenzaamheid omgeeft zijn sujetten, kenmerkt zijn vroegere landschappen. Een dier, een bloem, wat erotisch verlevendigen sommige doeken. Maar de nieuwe mens wiens theorie hem doorzindert, beeldt Constant in de werken uit die periode nergens uit.

Zijn personages treden te voorschijn uit het tot ruïnes en zerken platgegooide Guernica en refereren duidelijk aan Picasso's vruchteloos met beide armen in de verzengende lucht graaiende weduwen. Macaber circus. Met gesmolten ogen tuimelen de danseresjes uit het nutteloos getouw. En raken land. Hier.



boven: Leeuw, aquarel 1978.

onder: Chien chétif, aquarel 1975.



Constant's wiel is uit elkaar gespat, de ladder in elkaar gestort. De sporten ervan, verspreid, smeulen nog na.

Met Appel en Corneille gaat Constant (met zijn zoontje) naar Parijs. Appel en Corneille nemen hun intrek in de rue Santeuil, in een atelier dat in armoedigheid niet onderdoet voor hun vorige verblijfplaatsen. Constant verblijft in n° 57, rue Pigalle, terwijl Cobra in Denemarken, eigenlijk per toeval opgeheven wordt door Dotremont en Jorn in het ziekenhuis van diens geboortestad, Silkeborg.



HET EINDE VAN COBRA

De leidende groep van Cobra viel uit elkaar zowel door ziekte van Dotremont en Jorn die beiden aan TBC leden, de persoonlijke problemen tussen Jorn en Constant, als door de oprijzende vete tussen Corneille en Appel die het leven aan de rand van de verhongering nu wel beu waren en elk naar materiële satisfactie uitkeken. Doorheen de dunne tussenschotten tussen hun ruimten in de rue Santeuil konden zij elkaar in gesprek met hun mogelijke kopers af luisteren. Karel Appel was van de bent het meest uit op het maken van een carrière, en ondervond daarbij misschien ook de grootste steun, bv die van Sandberg.

Constant: „... het ontgoochelde mij dat iedereen een persoonlijke weg naar het sukses zocht, dat men zo gemakkelijk zijn idealen opgaf voor een 'loopbaan', waar men allereerst zo'n kritiek op had geuit. Met name de genie-cultus.”

De haast zestigjarige man die nu, bijna dertig jaar later, de schouders ophaalt over de desillusie bezorgd door zijn compagnons van het eerste uur, ontkurkt een fles droge witte wijn voor het aperitief. Destijds dronk hij, zoals allen, thee. Dertig jaar na — vijftien jaar na die ontgoocheling kwam hij tot het formuleren en calculeren van een geweldig optimistisch, op de arbeidersklasse gericht, visioen: New Babylon.

Maar had hij zich in die vroege jaren vijftig, bij het gadeslaan van de opkomende kunstenaars-vedettes niet vergist? Wat wilde het proletariaat toen en wat wil het

nù? Kunst? Creativiteit? Een ander leven? New Babylon?

Voor Constant, zoals Joyce grootgebracht door Jezuiten, kwam de moraal eerst. Het veranderen van de wereld, het wijzigen van de mens — door het verbeteren van de levensomstandigheden: in dit geval, op onze hele planeet.

1951, Parijs. Cobra was opgeheven, de vriendschap geblust. Constant zwierf door het verwoeste Duitsland, schilderde schimmen uit een verschroeid land van honger en diefstal, zwarte markt en corruptie.

Constant verliet Parijs op uitnodiging van de British Art Council en trok naar Londen om daar overeenkomstig de bepalingen van zijn studiebeurs atelierbezoeken te brengen aan Britse kunstenaars. Zodoende bezocht hij o.m. Henry Moore, Barbara Hepworth en Ben Nicholson, en ook jonge kunstenaars als Roger Hilton, Anthony Hill, Alan Davie ... maar met geen van hen voelde Constant er voor om opnieuw een groep te stichten, met geen van hen had hij een streven gemeen.

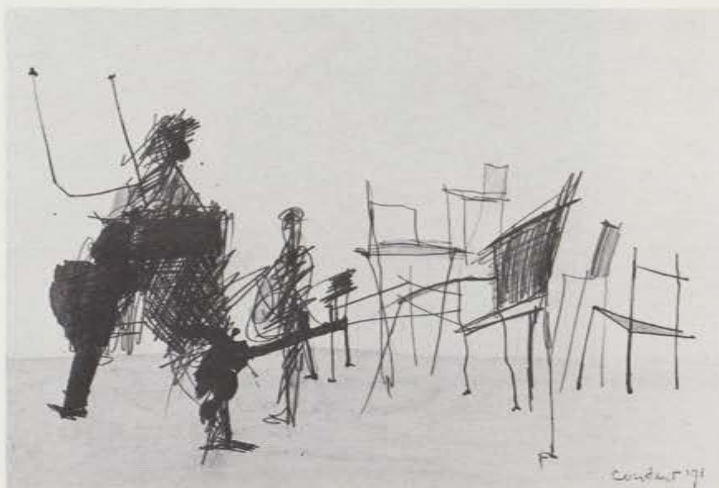
„De sfeer in Londen,” zegt Constant, „was toen heel anders. Kunst werd er veel 'objectiever' beoordeeld. Misschien omdat die artiesten er nauw bij het kunstonderwijs betrokken waren. Londen was voor mij de ontdekking van een heel andere, grote stad. Londen zette mij aan het denken over de structuur van steden, over de stad als décor voor het dagelijks leven. Londen oefende een heel andere indruk op mij uit dan Parijs, en door het vaststellen van die verandering bij mezelf,



Femme-oiseau, 1949
120 x 65 cm.
Particuliere collectie.

ben ik gaan nadenken over de relatie tussen levensactiviteit en levensomgeving.”

Ook het werk van Constant veranderde van aard. De rebel die Mondriaan's maagdelijk vlak met kreten en sentimenten wilde verstoren, ving een onderzoek aan voorbij de kwikzilvergrens van de spiegel van Cobra, en betrad het terrein van de koele abstractie.



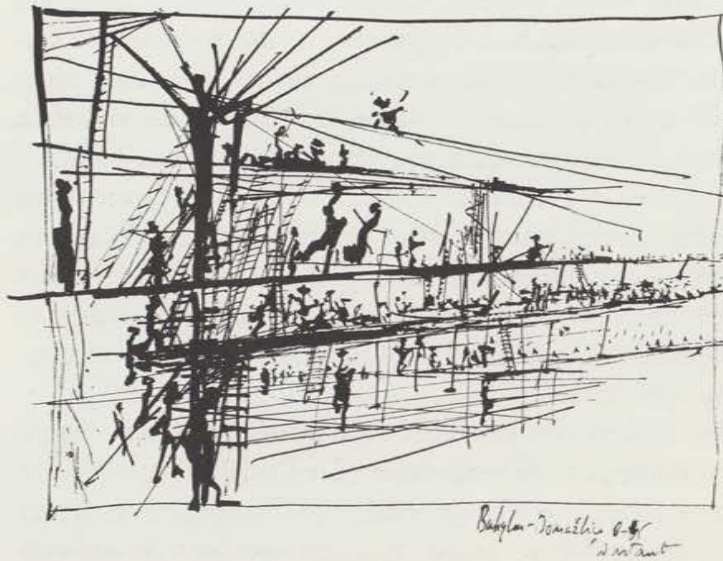
PERIODE VAN ABSTRACTIE

Die periode wordt niet beklemtoond door wie het oeuvre van Constant schetst, en ze duurde niet bijzonder lang, maar toch ook niet minder lang dan de Cobra-periode: zo'n drie jaren. Hij beschouwde het niet als een verlaten van de figuratieve schilderkunst, maar als het wisselen van onderzoek en methode van studie. De andere kant uitkijken, op experimentele wijze ervaren of die koude abstractie nu wel als dusdanig bestond naast de zogeheten warme, expressionistische abstractie.

Constant: „Ik vond het nodig om even over die schutting heen te springen en in die koude abstractie te gaan grasduinen. Omdat ik inzag dat, terwijl wij met Cobra bezig geweest waren, men rondom ons hele stadsgedeelten had opgetrokken, die tot die abstraction froide behoorden: rechte lijnen, stalen constructies, grote betonnen vlakken. Ik wilde dit terrein voor mezelf eens onderzoeken, op esthetisch vlak. Ik wilde te weten komen waar mij zulks heen zou leiden. Het heeft me tenslotte tot New Babylon geleid. Het eerder aangehaalde vlak van Mondriaan dat ik wilde vullen met onze kreten kwam me opnieuw voor ogen te staan, en ik dacht toen: we mogen de technocratie van nu niet afzweren, we moeten haar een inhoud geven, een menselijke inhoud.”

Constant keerde in 1953 terug naar Amsterdam en trok zich terug op zijn atelier. Hij legde er zich toe op de studie van de architectuur en speelde met ruimte-

lijke modellen, architectonische varianten: kleine sculpturen die hij maakte met aluminium, ijzerdraad (zie afbeelding 9: *Ruimtecircus*) en het toen nog nieuwe, ongewone materiaal: plexiglas. Opnieuw kwamen wielen, ladders, torens en labyrinten tevoorschijn.



DE INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

Ondertussen was men in Ulm begonnen aan de oprichting van een Hochschule für Gestaltung, in het voetspoor van het vroegere Bauhaus. De leiding was toevertrouwd aan Max Bill. Asger Jorn vond dit idee verwerpelijk. De doodse, functionalistische architectuur van horizontaal — verticale lijnen was in zijn ogen te wijten aan de nefaste invloed van het oorspronkelijke Bauhaus. Jorn lanceerde de slogan: „Pour un Bauhaus imaginaire”.

Hier raakten zijn ideeën opnieuw aan die van Constant, met wie hij hierover ging corresponderen. Constant en Jorn stonden overigens niet alleen met hun kritiek op de functionalistische architectuur. Uit de in Parijs na 1945 ontstane lettristische poëzie-beweging was een militant politieke vleugel naar voor getreden, de *Internationale lettriste*, die opkwam voor de integratie van de kunst in het dagelijks leven, en het opheffen van kunstvormen buiten het dagelijks leven.

In 1954 publiceerde de I.L. een tijdschrift waarvan de titel, *Potlatch*, afkomstig was van de naam van een ophefmakende ceremonie bij Indianenstammen, beschreven door de Franse anthropoloog Marcel Mauss, in 1923. De Potlatch is een ceremonie van het verspillen van enorme hoeveelheden goederen, of van het maken van immense schenkingen aan een vijand, teneinde hem te vernederen. De Potlatch, in voege bij de Kakiutl, de Tlingit, Haïda en Tsimshiam Indianen uit Noord-West Amerika, is een feest van de anti-eco-

nomie; en dit feest bepaalt het economisch bedrijf bij deze stammen.

De tekst van Marcel Mauss raakte in Franse literaire kringen beroemd, waarschijnlijk door toedoen van de ethnoloog-surrealist Michel Leiris; de idee van Potlatch vond een grote weerklank bij de surrealisten en kort na de oorlog bij de groep rond Georges Bataille, die de Potlatch als heilsprincipe poneerde in zijn essay over economie, *La part maudite* (Ed. de Minuit, 1949). De belangrijkste woordvoerder van de I.L. in het tijdschrift *Potlatch* was Guy Debord, die, naar het model van Huizinga's *Homo Ludens*, het spel als basisvoorwaarde voor cultuur aanpreekt.

Debord ging uit van maatschappelijke kritieken (*Critique de la vie quotidienne*, 1947 van Henri Lefèbvre), sociologische studies (Chombart de Lauwe: *Paris, et l'agglomération parisienne, l'espace social dans une grande cité*, 1952) om een modelstad, een modelbestaan op te eisen, waardoor het dagelijks leven, het alledaags bestaan zo vol stimulans en avontuur zou zijn, dat losstaande kunstwerken als schilderijen, beeldhouwwerken, poëzie, romans, musicale composities overvloedig zouden blijken.

De geschiedenis van de parallelle ontwikkeling van de ideeën van Debord, Jorn, Constant en anderen staat met voldoende precisie beschreven in de al geciteerde catalogustekst van J.L. Locher tot New Babylon.

Zeer verkort: in 1956 organiseerden Asger Jorn en Pinot Gallizio in Alba (Italië) een congres betreffende het *Bauhaus imaginaire*.

Met Gallizio bracht Constant toen een bezoek aan

het zigeunerkamp langs de Tanarostroom: „Het was er modderig,” schrijft hij, „guur en troosteloos. Met planken en benzineblikken had men de ruimte tussen enkele woonwagens tot een afgeschut geheel gemaakt, een 'zigeunerstad'. Op diezelfde dag ontstond mijn plan voor een permanent zigeunerkamp voor Alba, een ontwerp dat de eerste stap zou worden tot de serie maquettes voor New Babylon, waar met mobiele elementen onder één afdak een collectief onderkomen gebouwd wordt, tijdelijk, maar altijd weer opnieuw, en anders, herbouwd — een nomadenkamp op wereldschaal.”

Constant las te Alba een tekst voor (*Demain la poésie logera la vie*) waarin hij proclameerde dat men de technische verworvenheden niet mocht verwerpen, maar ombuigen tot middelen om de wereld te veranderen.

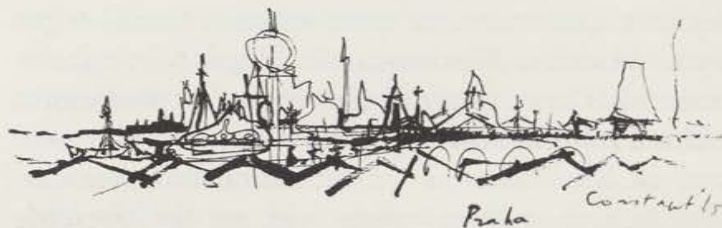
Men mocht de technologie niet afwijzen; men moest haar overwinnen en beheersen.

In de jaren die volgden veranderde de Internationale Lettriste in *Internationale Situationniste*, beweging die bleef hameren op het feit dat losstaande, individualistische kunst verfoeilijk was, achterhaald, nodeloos. Het terrein van de nieuwe kunstenaar lag elders: in de verandering van het leefklimaat. Verschillende medewerkers, redacteurs en sympatizanten (o.m. Asger Jorn, Maurice Wyckaert, de Engelse romancier Alexander Trocchi) gingen verder met het produceren van individualistische kunst; anderen opteerden voor politiek activisme.

Constant: „Het begrip *links* was, na de Tweede

Wereldoorlog, vrijwel identiek met anti-fascistisch. De solidariteit van het anti-fascistische front dat zich tijdens de oorlog tegen de bezetters had gevormd, leefde zeer sterk ..."

Zien richtend tot Fanny Kelk had hij eerder gepreciseerd: „Ik maak verschil tussen sociaal-kritisch en politiek. Politiek is de aktualiteit en die verandert iedere dag. Maar de kritische instelling tegenover de maatschappij is een zekere continuïteit. Ik ben net zo sociaal-kritisch als andere kunstenaars vroeger zijn geweest... Kunstenaars zijn altijd de figuren geweest die de maatschappij bekritiseerd hebben, ironisch bekeken, aan de kaak gesteld, omdat ze voorstanders waren van een andere, betere maatschappij waarin, wat zij voorstaan, de creativiteit, de bevrijding van de mens, meer kansen zou hebben ..."



NEW BABYLON

Constant werkt aan een model, waar hij aanvankelijk enkel het gissen naar heeft. Zijn handen spelen met varianten van stadsmodellen, zijn geest met de omschakeling van de machines in de richting van de creativiteit.

In 1959 stelt hij in de *Bibliothèque d'Alexandrie* te Parijs zulke modellen en modules voor, betiteld als „Ambiance d'une ville future”, en „Exploration de l'espace”. Hij toont de in lichtvangend plexiglas wirrelende spaken van wielen en ladders als beelden van energie en hoop, naast twee werken uit de periode van oorlogsscènes met kronkelende en grabbelende ledematen, uiteengespatte wielen, verwrongen spaken, versplinterde laddersporten. In de catalogus fungeren citaten uit het al genoemde boek van Chombart de Lauwe als commentaar bij de afbeeldingen.

In de jaren die volgen, ontwikkelt hij zijn gedachten-gang, analyseert de redenen van het échec sociale functie van de avant-garde.

In *Opstand van de Homo Ludens* schrijft hij: „Zij die de strijd opgeven zijn gedoemd onder te gaan, want de creatieve mens kan zich slechts manifesteren in de strijd of in de creatieve daad die beide hetzelfde beogen: de wereld te veranderen. Zij die de wereld accepteren zoals ze is, gaan met die wereld, die zij ondanks zichzelf proberen lief te hebben, ten onder. De futuristen, die het militarisme en het nationalisme verheerlijkt hebben, zij zijn gesneuveld zonder glorie; de

1969

Wereldoorlog, vrijwel identiek met anti-fascistisch. De solidariteit van het anti-fascistische front dat zich tijdens de oorlog tegen de bezetters had gevormd, leefde toen nog zeer sterk ...”

Zich richtend tot Fanny Kelk had hij eerder gepreciseerd: „Ik maak verschil tussen sociaal-kritisch en politiek. Politiek is de aktualiteit en die verandert iedere dag. Maar de kritische instelling tegenover de maatschappij is een zekere continuïteit. Ik ben net zo sociaal-kritisch als andere kunstenaars vroeger zijn geweest... Kunstenaars zijn altijd de figuren geweest die de maatschappij bekritiseerd hebben, ironisch bekeken, aan de kaak gesteld, omdat ze voorstanders waren van een andere, betere maatschappij waarin, wat zij voorstaan, de creativiteit, de bevrijding van de mens, meer kansen zou hebben ...”



NEW BABYLON

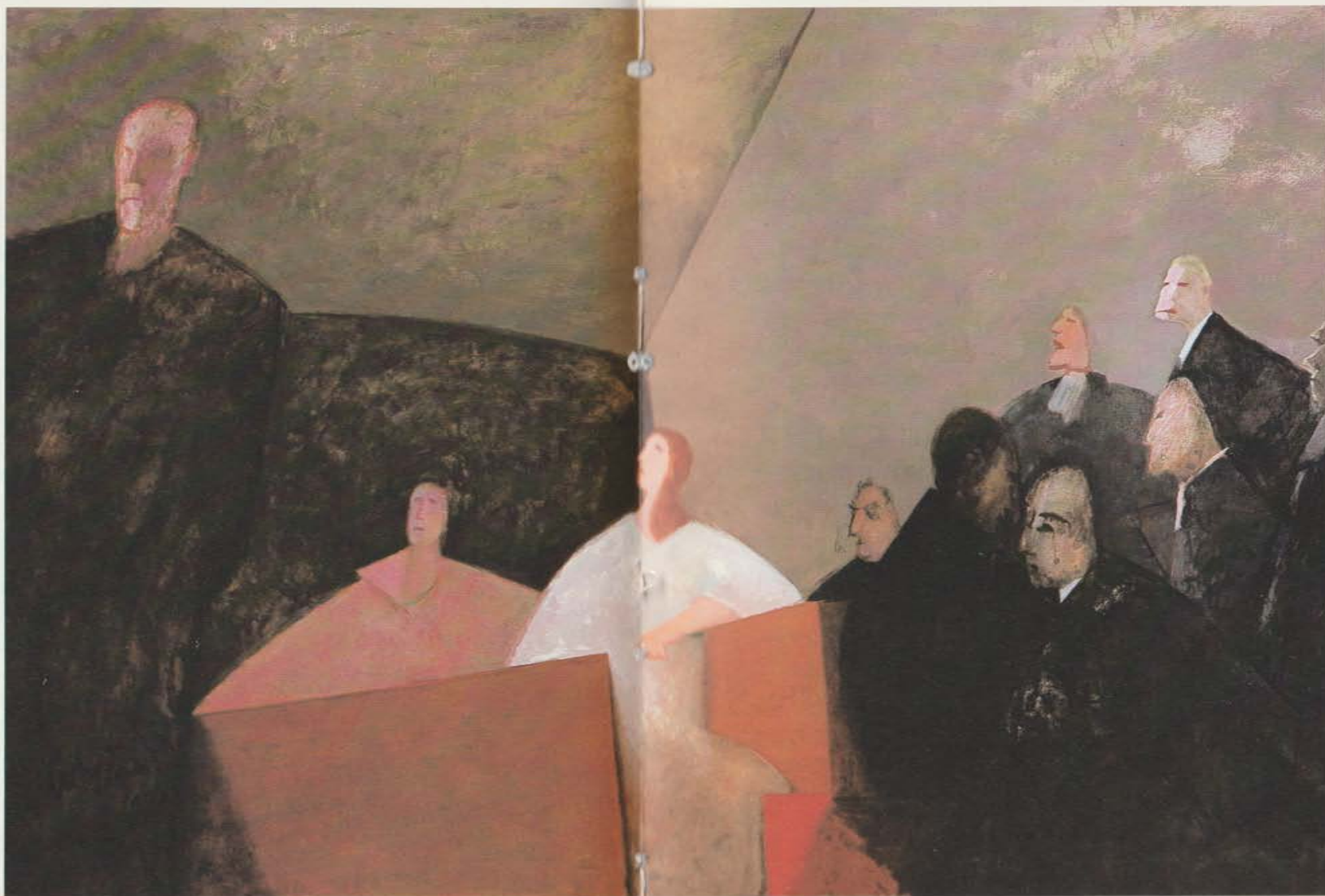
Constant werkt aan een model, waar hij aanvankelijk enkel het gissen naar heeft. Zijn handen spelen met varianten van stadsmodellen, zijn geest met de omschakeling van de machines in de richting van de creativiteit.

In 1959 stelt hij in de *Bibliothèque d'Alexandrie* te Parijs zulke modellen en modules voor, betiteld als „Ambiance d'une ville future”, en „Exploration de l'espace”. Hij toont de in lichtvangend plexiglas wirrelende spaken van wielen en ladders als beelden van energie en hoop, naast twee werken uit de periode van oorlogsscènes met kronkelende en grabbelende ledematen, uiteengespatte wielen, verwrongen spaken, versplinterde laddersporten. In de catalogus fungeren citaten uit het al genoemde boek van Chombart de Lauwe als commentaar bij de afbeeldingen.

In de jaren die volgen, ontwikkelt hij zijn gedachten-gang, analyseert de redenen van het échec van de sociale functie van de avant-garde.

In *Opstand van de Homo Ludens* schrijft hij: „Zij die de strijd opgeven zijn gedoemd onder te gaan, want de creatieve mens kan zich slechts manifesteren in de strijd of in de creatieve daad die beide hetzelfde beogen: de wereld te veranderen. Zij die de wereld accepteren zoals ze is, gaan met die wereld, die zij ondanks zichzelf proberen lief te hebben, ten onder. De futuristen, die het militarisme en het nationalisme verheerlijkt hebben, zij zijn gesneuveld zonder glorie; de

Het proces, 1978, 185 × 275 cm.



constructivisten die het lied van de arbeid en het lied van de stampende machine hebben gezongen, zij zijn door de machine zelf naar het achterste plan gedrongen. De sociaal-realist (..) die met één sprong de kloof tussen kunst en leven (dachten) te kunnen overbruggen, zij zijn, ieder op eigen wijze, ontmand door de maatschappij waaraan zij zich willoos hebben overgegeven.

De kunst is dood, maar wie de strijd opgeeft, geeft alles op, zelfs de toekomst."

In tegenstelling tot de meeste artistiek-geïnspireerde theoretici, wijst Constant de nieuwe architecturale mogelijkheden, de potentiële vooruitgang door inschakeling in het arbeidsproces van steeds méér machines en steeds minder mensen, niet af. Integendeel: hij ziet in, hoe het arbeidsproces volledig van de mens af kan vallen, zodat deze, badend in een zee van vrije tijd, totaal loskomt van het oude (het voorhanden zijnde) leefpatroon. Weg met de ethiek van de arbeid! — En het zijn juist de eindproducten van de Amerikaanse *work-ethic*, de executives van IBM, Xerox, Bell Labs, Honeywell en ITT, de kapitalistische reuzenorganisaties die, naar de voorspelling van Marx dat het kapitalisme zijn eigen breukpunt en catastrofe genereert, dit leefpatroon in het vooruitzicht stellen.

Nieuwe generaties van computers die op eigen houtje (of bedrukt circuitje) zelf betere generaties van nieuwe computers voortbrengen ... volgeautomatiseerde fabrieken zonder mankracht ...

Futurologen (sociologen die beweren vooruit te denken) beginnen te spreken over de zinvolle benut-

ting van de vrije tijd — de heropvoeding van de massa's met het oog op een nieuwe dreiging: de vrije tijd als probleem ...

Constant had in 1948, in het tweede nummer van *Reflex*, reeds geschreven: „... opdat de kunst eindelijk haar wezenlijke functie van psychisch instrument ten behoeve van alle mensen zal kunnen uitoefenen ...”, en hij geeft er zich nu plots rekenschap van, dat hiër de grote kans ligt op artistieke revolutie. Nièt de kunst ombuigen in de richting van het leven, door haar af te vlakken, te banaliseren, nièt het leven veranderen door de 8-uurse werkdag tot 8-uurse cultuurdag om te schakelen. Wèl: door verandering van de levensomstandigheden.

New Babylon, de stad, het land van de hangende tuinen, waar alle thans geldende normen zijn weggevalen, ontstaat in zijn atelier.

New Babylon definieert zich negatief, door formulering van wat afgeschaft worden moet: in New Babylon bestaat geen werk meer, geen geld, geen drang tot bezit. En dus: geen religie, geen angst, geen moraal, geen gezinsstructuur, geen hogere klasse en geen lagere. De notie van bezit is deze nieuwe mens vreemd geworden. De nieuwe nomaad, de technologische zigeuner, zwerft door de wisselende, variabele, onvoorspelbare sectoren van een wereldstad, waar *des-oriëntatie* het vigerend principe is.

De bewoner van New Babylon heeft alle besef van tijd verloren; hij leeft buiten horloge of kalender, buiten klimaat of seizoen. Hij dwaalt — niet in de zin van verloren lopen (hoewel, dat is toegestaan), maar in de

zin van drijven op het constante gebeuren in zijn steeds wisselende omgeving. Hij is niet alleen, hij is niet opgeslorpt binnen een collectief. Hij is participant. Agressie is verdwenen: „de levensomstandigheden sublimeren ieder menselijk handelen tot creatief handelen.” Er is geen sprake van zelfhandhaving, maar van een hogere vorm van leven; zelf-manifestatie. „Deze hogere vorm van leven wordt pas mogelijk wanneer alle mensen vrij zijn, d.w.z., wanneer het individu niet langer genoodzaakt is een reeds bereikt bestaansniveau te verdedigen, maar wanneer het zijn activiteit kan richten op de herschepping van zijn leven op een steeds hoger niveau.”

De homo faber, de zwoegende mens, vermomt zich niet voor de duur van een spel of een feest (kermis, volksfeest, bruiloft, jaarmarkt ...) in homo ludens. Nee, zijn ludiek gedrag „is geen ontsnapping uit zijn dagelijks bestaan, maar de essentie van zijn leven.”

Deze homo ludens produceert niets, zelfs geen kunst. Constant had in zijn Experimenteel Manifest in 1948 geschreven dat de voortbrengingsdaad belangrijker is dan het voortgebrachte — en in New Babylon wordt de *activiteit* van de bewoner primair gesteld. Geen kunstwerken worden voortgebracht, niets duurzaam ontstaat, maar elk moment verschijnt als een vluchtig kunstwerk.

In deze nieuwe maatschappij kan de menselijke energie, thans benut voor de instandhouding en verdediging van het leven, op een andere dan utilitaristische wijze worden aangewend, ogenblikkelijk omgezet in creativiteit. Constant heeft New Babylon duidelijk



gesitueerd buiten de bestaande maatschappij, en hij acht het project niet concreet realiseerbaar binnen afzienbare tijd. Hij gaf in een gesprek met Fanny Kelk zelfs toe: „Ik zou willen verklaren dat ik me helemaal niet kan voorstellen dat ik zelf in een wereld als New Babylon leven zou. Ik leef in deze wereld. Ik zou een zeer ongeschikte New Babyloon zijn.”

Hij ging, ondanks zijn veroordeling van het individualistische kunstwerk, verder met tekenen en schilderen. Daarover: „In onze maatschappij is de collectieve creativiteit nog niet realiseerbaar, de individuele wèl. Je zou je kunnen bezighouden met uitsluitend intellectuele bezigheden (wat ik voor een groot gedeelte dus zelf deed door het uitwerken van het project N.B.), maar ik heb de gelegenheid om individuele werken te maken niet laten varen, dat had me zeer onverstandig geleken. Ik heb het wel eens overwogen.”

Constant werkte aan New Babylon van ongeveer 1956 tot 1973. Hij publiceerde zijn teksten rond het project in diverse internationale tijdschriften voor kunst en architectuur, exposeerde tekeningen en maquettes in binnen- en buitenland, en gaf een informatief bulletin uit, waarvan het vierde nummer verscheen t.g.v. de Biënnale van Venetië, in 1966.

Het Gemeentemuseum van den Haag toonde in 1974 de volledige documentatie en beeldvorming omtrent New Babylon, en ging over tot verspreide aankoop van het gehele project.

Geen jaar was verlopen of Constant sloeg toe met een nieuw, en uitermate verrassend manifest.

HET ATELIER VAN CONSTANT

Het ZIEN van beeldende kunst, Constant's tekst over de functie van de iconografie, verschijnt als mededeling van het Centraal Museum Utrecht in december 1975.

Constant neemt in deze tekst resoluut de verdediging op van de figuratieve, interpretatieve, intersubjectieve kunst ... en laat een nieuw schilderij van zijn hand reproduceren, waarin hij volledig schijnt te hebben gebroken met zowel de Cobra-periode als met de New Babylon-cyclus.

In de afgelopen vijf jaar werkte Constant aan een groot aantal aquarellen en aan enkele schilderijen. Aquarellen ontstaan, zoals men weet, zeer vlug, zijn haast niet vatbaar voor retouches; de schilderijen daarentegen worden laborieus opgebouwd, traag, in planloze penseelvoering met olieverf en retoucheermiddelen, verdunners, en na vele maanden drogen, vernis.

„Het beeld is het gezicht van het kunstwerk. Dit gezicht brengt gedachten tot uitdrukking die niet onder woorden kunnen worden gebracht”, schrijft de schilder begin 1978 t.g.v. zijn overzichtstentoonstelling van recente werken op doek in het Stedelijk Museum van Amsterdam.

In zijn tekst over de iconografie („De iconografie objectificeert het subjectieve in een kunstwerk”) beklemtoont Constant de noodzaak vanwege de toeschouwer van „een met het kunstwerk corresponderend bewustzijn”.

In deze specifieke gevallen, Constant's marxistische interpretatie van bij uitstek literaire thema's en bijbelse motieven.

In deze schilderijen begint plots de eruditie te woekeren als een onstuitbare plant, de eruditie van de veelzijdige literatuurminnaar Constant.

Allerhande literaire figuren worden geportretteerd of met elkaar geconfronteerd. Bekende tema's uit de schilderkunst worden geciteerd, bekende vormen, composities, poses.

Slechts één van de schilderijen werd bewust uitgeschilderd naar een idee dat Constant voor ogen stond: het zelfportret, „*De schilder in zijn atelier*”. Het is een allusie op het gelijknamige doek van Gustave Courbet uit 1855, waarover hij tot Fanny Kelk zei: „Als je bv denkt aan Courbet, die daar temidden van mensen uit alle lagen van de maatschappij om zich heen aan het schilderen is besef je: dit is in onze maatschappij ondenkbaar. Er zijn wel schilders die in het openbaar staan te schilderen maar dat is slechts uiterlijkheid, want ze staan toch alleen; dat wil zeggen, ze worden niet door een maatschappelijke gedachte gedragen, niet gesteund door mensen buiten de wereld van de kunst. En die eenzaamheid heb ik in mijn schilderij willen weergeven.”

Op dit schilderij staat de schilder niet in het midden. Het vurige rood, uit de tube op zijn palet aangebracht, heeft hij in zijn omgeving niet gehanteerd. Links en rechts, telkens bovenaan, tweemaal een naakte vrouw — de ene levend („in het achterhoofd” van de schil-

blz. 45: *J'ai vu les ours blancs*, 1948, 145 × 110 cm.
Nordiyllands Kunstmuseum, Aalborg.

hieronder: *La mort de la colombe*, 1952, lithografie uit de serie
"8 × *La Guerre*".



der), de ander als reproductie opgebaard tegen een wand. Een aap.

Bussen verf, stellen van drie penselen, en doorheen de compositie: kleine driehoeken en driehoekige vormen of opstellingen. Driehoeksverhouding tussen schilder, geliefde en beeld?

Fanny Kelk beschreef het atelier van Constant als een kleine, autonome wereld: „Vroeger apen, nu honden, papegaaien, reptielen, tropische padden. Hoog uitwaaijende palmen of stekelige cactussen. Alles wordt goed verzorgd en de aanwezigheid van al dat levende, om dagelijkse verzorging vragende, houdt verband met een mentaliteit, die zich bekommert om alles wat op onze planeet leeft, en daaraan gelijkelijk bestaansrecht toekent.”

Constant houdt niet van het reveleren van dit soort details: „Het begrip Rembrandt wordt voor mij niet groter als ik zou weten wat voor soort hemden hij gedragen heeft.”

De profeet van New Babylon is zelf enigzins mensenschuw. Door zijn radicale uitspraken, zijn manifesten, zijn politieke verklaringen, leeft hij in een door het publiek rond hem geprojecteerd aura van onverdraagzaamheid. Met zijn kunstbroeders heeft Constant weinig contact.

Door de *Haagse Post*, dertig jaar na de publicatie van *Goede Morgen, Haan*, werd hij geconfronteerd met de co-auteur, zijn destijds spitsbroer Gerrit Kouwenaar. Sinds 12 jaar hebben deze vrienden elkaar niet meer ontmoet.

Het is negen uur 's avonds:

Constant: Het is al laat voor mij. Negen uur. Meestal lig ik om elf uur in de koffer. En ik sta om zeven uur op.

Kouwenaar: Mijn god, elf uur, dan begint voor mij de dag pas.

Constant: Een schilder heeft het daglicht nodig.

Dit daglicht valt hel en frontaal op „de schilder in zijn atelier”. De schilder staat verstard, gevat in het keurslijf van zijn schilderskiel, in kille eenzaamheid. Het is een angstaanjagend droef schilderij. Zijn werkelijk in dit atelier ooit de droombeelden van het nieuwe technologische paradijs N.B. ontstaan? Is het niet veel eerder, nu, een spookhuis geworden?

Inderdaad: 1975: in dit atelier gebeurt de *Ontmoeting tussen Ubu en Justine*. Ubu, de vette laffe koning uit het toneelstuk van Jarry, ontmoet er Justine, het gewillige, dociele, offervaardige spook-slachtoffer van de Sade's fictieve orgieën. Ubu en Justine, onafscheidelijk als Nixon en zijn zwijgende meerderheid: hij zet zijn tanden in haar borst. Zij reageert niet eens.

Wat kan een schilder schilderen? Wat kan iemand met taal zeggen over taal? Zijn machteloosheid uitspreken, en tot zwijgen manen?

Na de uitbeelding van de afschuwelijke gevolgen van de oorlog, na de lange dromerige tocht naar New Babylon en terug, ziet Constant zich omringd met tragische helden en heldinnen uit andermans doeken en boeken.

1977: *De bekering van Venus*. Uit de vlekken en kleuren, die langzaam groeien vanuit het centrum van het schilderij — het punt van waaruit Constant mees-

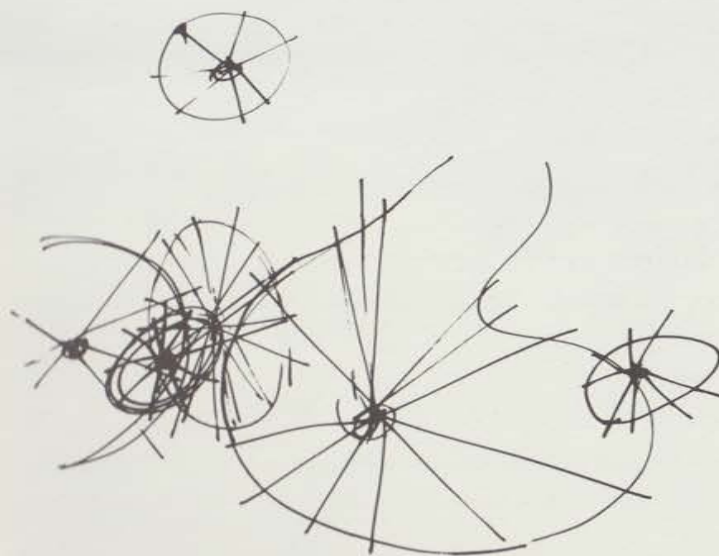
tal begint te werken — rijzen voor ons op: Orfeus, die gitaar speelt, Mefistofeles (hier ceremoniemeester, a man of habits and rites), Maria Magdalena die men wegbrengt terwijl Salomé zich uitkleedt, en Jezus Christus, gemartelde gevangene, die de blikken van Venus op zich trekt.

Collages zijn het van ideeën veel meer dan van beelden. Gedachten afkomstig uit de literatuur, over kunst en politiek, maar ook uit de poëtische fictie zelf: vlekken met waterverf aangebracht, die in een plotse kramp, een uitschieten van de lijn, een toets, hun bestemming krijgen — althans hun interpretatie door hun maker, en hun titel.

De recente schilderijen van Constant zijn briljant van factuur, subtiel van coloriet. De symboliek is niet altijd meteen duidelijk, ook niet voor de maker zelf — voor *Het proces* bv. had Constant, haast een jaar na beëindiging (kort voor het vernissen) nog geen verklaring. Pas tijdens het uitwerken van de analyse voor een transpositie op etsplaat, ontdekte hij de formele krachtlijnen van de compositie: pure gulden snee. *Het proces* ontstond, evenals de merkwaardigste recente aquarellen, in een voor Constant bijzonder pijnlijke periode.

De tragiek en de angst eigen aan de vroegere oorlogstaferelen komen in het nieuwe werk het sterkst tot uiting in portretten van gehavende, gekwelde figuren als Moravagine (naar de hallucinante roman van Blaise Cendrars), profetische figuren zoals de *Magiër*, voorbij kinderdromen vol dieren als apen, katten, honden, leeuwen. Hij wou toch leeuwen temmen.

Constant, op dit moment van verbaal afscheid, blijft in mijn ogen een man van hoop en vernieuwing ondanks de fundamentele desillusie van dit leven hier en nu; hij blijft een animerende kracht van sommige ideeën van Cobra, hij blijft de poëtische visionair van het zoniet denkbare dan toch droombare New Babylon, en tegelijkertijd een schilder, diep getroffen door al wat destructief is in onze maatschappij, al wat tot oorlog voert, al wat de mensen van elkaar vervreemdt.



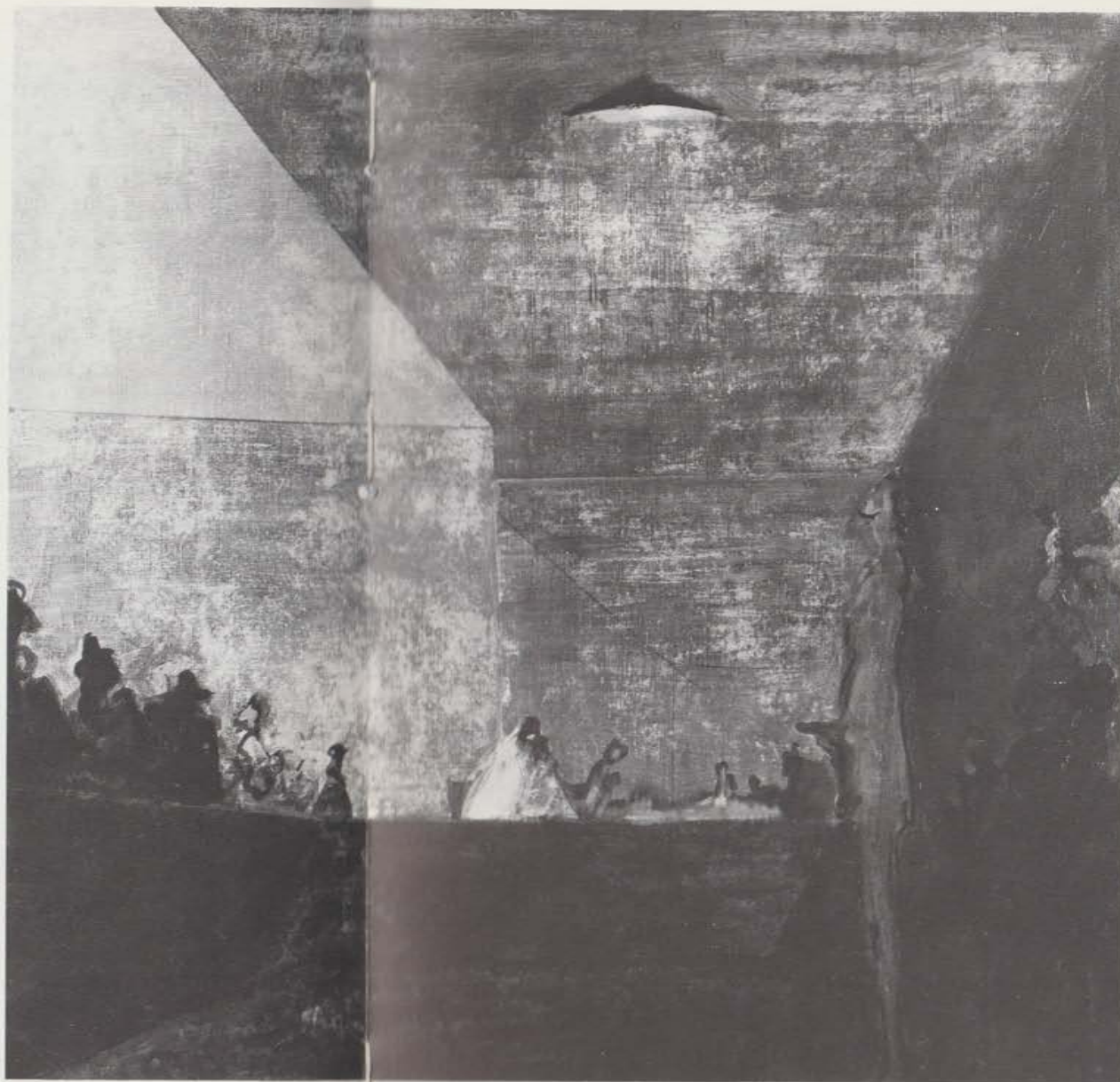
Constant '62

Après nous la liberté, 1949, 139,5 x 107 cm.,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Barricade, 1949, 355 x 283 cm.
Stedelijk Museum Amsterdam.





L'ultima Cena, 1979, 100 × 105 cm.

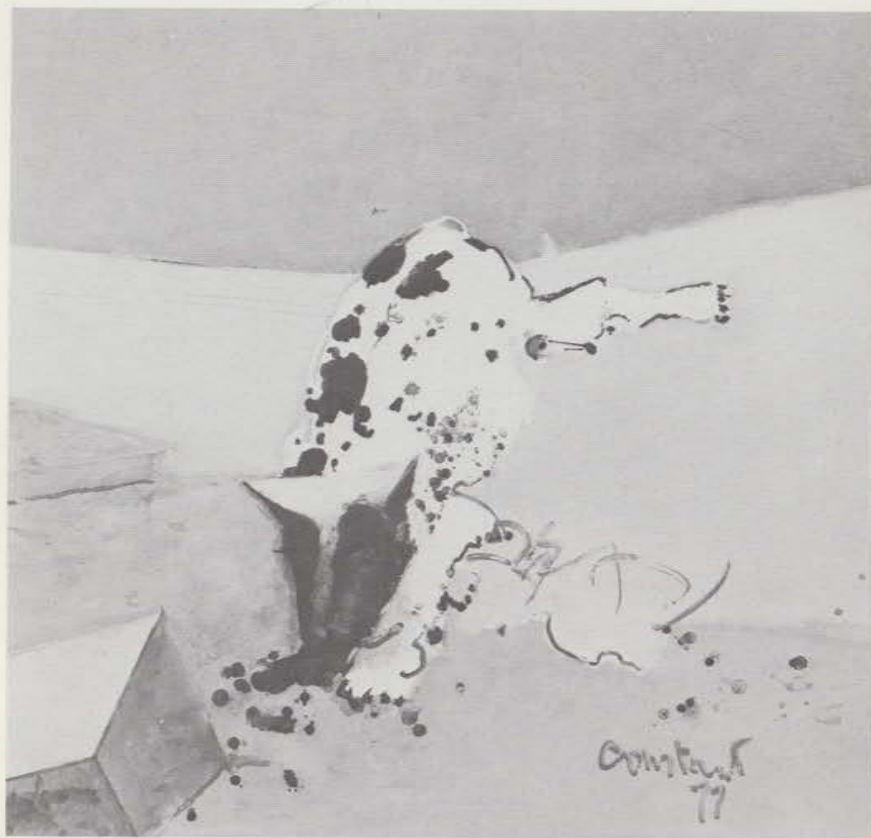


hiernaast: Verschroeiende aarde, 1951, 195 × 111 cm.
Stedelijk Museum Amsterdam.

hieronder: De schilder in zijn atelier, 1977, 190 × 200 cm.



Overreden hond, 1979, 100 × 105 cm.
Stedelijk Museum Amsterdam.



La blouse hongroise, 1974, 130 × 140 cm.
coll. Prof. Ir. J.A. Lucas.



Foto's: Victor E. Nieuwenhuys & Aad Van den Born.

In deze tweede reeks Kunstpockets verschenen reeds:
nr. 1 *José Vermeersch*, nr. 2 *Corneille*, nr. 3 *Pierre Alechinsky*,
nr. 4 *Bram van Velde*, nr. 5 *Kees van Bohemen*, nr. 6 *Zao Wou-Ki*,
nr. 7 *René Carcan*, nr. 8 *Reinboud*, nr. 9 *Co Westerik*.