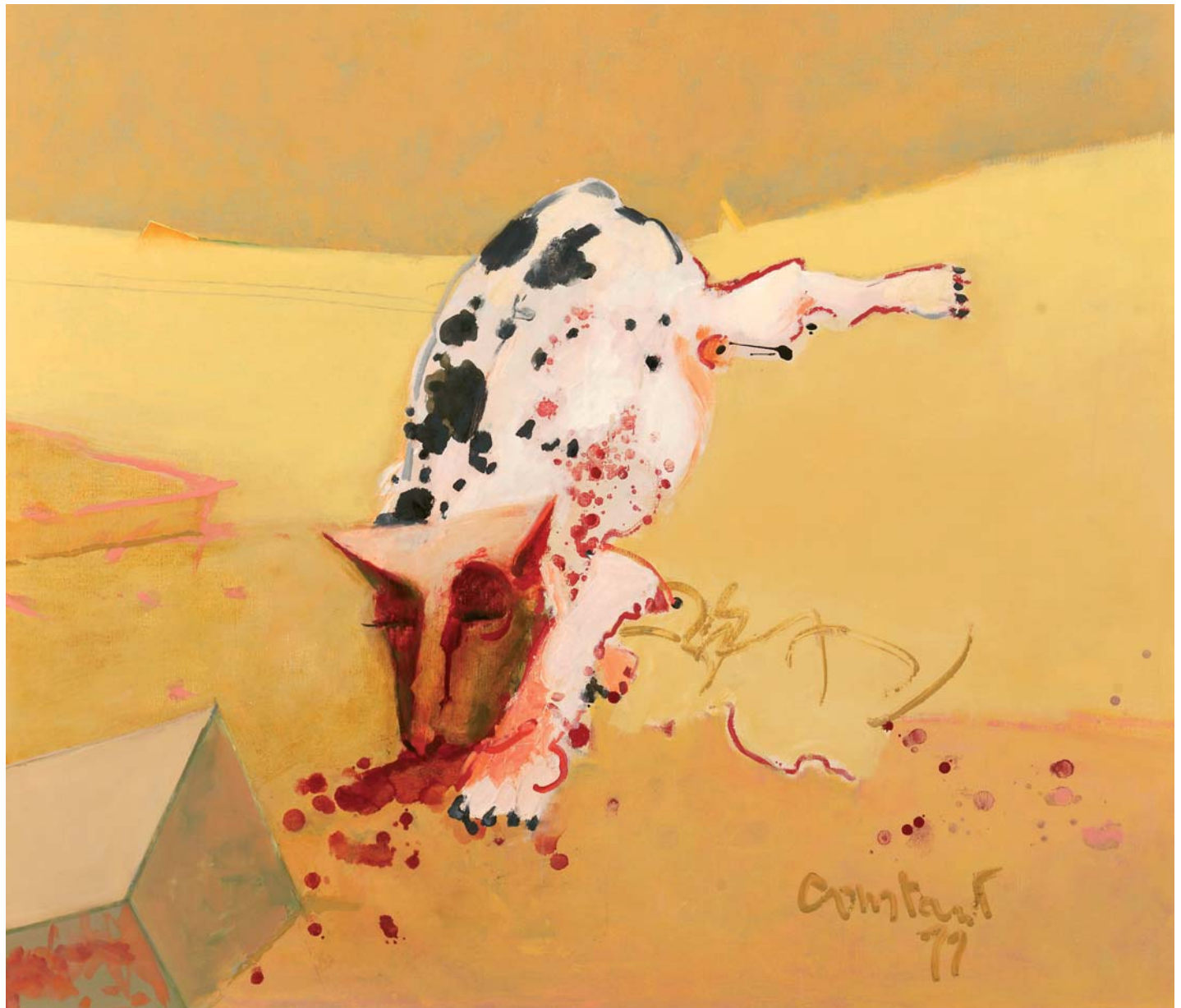




Chien écrasé, 1977, olieverf op doek, collectie Stedelijk Museum, Amsterdam

Alles over
de grote
Ode aan
Constant



Constant
aan het
woord:
historische
interviews



Van Cobra tot
New Babylon:
het belang van
Constant



+ Agenda Gemeentemuseum Den Haag



Gemeentemuseum Den Haag brengt een Ode aan Constant

In de zomer van 2005 overleed Constant Nieuwenhuys (1920), op 85-jarige leeftijd. Het Gemeentemuseum Den Haag brengt met een uitgebreide tentoonstelling een ode aan een van de grootste Nederlandse kunstenaars van de 20^e eeuw. Alle periodes en alle media waar deze veelzijdige kunstenaar zich van bediende komen aan bod.

Er zijn in het oeuvre van Constant drie opvallende periodes te onderscheiden. Zijn loopbaan begint direct na de Tweede Wereldoorlog, als hij met de experimentele Cobra groep de schilderkunst een volstrekt nieuw, opstandig, agressief en bevrijdend gezicht geeft. Constant onderscheidt zich echter al snel van de andere Cobra-kunstenaars door de eigenzinnige manier waarop hij zijn werk in dienst wil stellen van sociaal engagement. Hij wil uitgroeien boven de fabeldieren en vrolijke koppoters van Cobra en een beeldtaal ontwerpen die de nieuwe naoorlogse wereld richting en vorm kan geven. Rond 1955 predikt hij zelfs de dood van de schilderkunst, een voor hem totaal achterhaald medium, en zoekt andere wegen om een wereld te visualiseren waarin een totale vrijheid heerst. Dit resulteert in het veelomvattende New Babylon, een utopisch project bestaande uit talloze maquettes, tekeningen, schilderijen en aquarellen. Hij werkt er lange tijd aan (van 1956 tot 1972) en laat het steevast gepaard gaan met pamfletten, manifesten, interviews, films en foto's. Constant wil daarmee een

breed publiek aanspreken en een radicale, collectieve creativiteit bereiken. New Babylon en Constants utopische visie op een wereld waarin de mens op een speelse manier al zijn energie kan stoppen in de beleving van vrijheid is de afgelopen jaren opnieuw in de belangstelling komen te staan door de immense aantrekkingskracht die dit werk uitoefent op architecten en stedenbouwkundige. En dan wijdt Constant zijn leven opnieuw aan de schilderkunst. Wordt deze omslag aanvankelijk vooral beschouwd als een terugkeer naar de traditie en een uiting van een kunstenaar op leeftijd, toch is Constant in de beslotenheid van zijn atelier altijd blijven tekenen, etsen en schilderen, al is het lange tijd niet voor de markt. Tot in 1974. Dan begint hij te aqua-relleren en treedt hij naar buiten met schilderijen waarin hij zich bekent tot kunstenaars als Vélazques, Titiaan en Rembrandt. Toch blijven onder de opperhuid van die doorwerkte en klassiek opgebouwde schilderijen dezelfde thema's het werk van Constant beheersen: de vrijheid, oorlog, het romantische beeld van de nomadische zigeuner en de circusartiest, en bovenal



Constant gefotografeerd in de hal van het Gemeentemuseum, zomer 2005.

Casanova en Orpheus, als de twee drijfveren om het geloof in schoonheid gestalte te geven. Geëngageerde onderwerpen komen geregeld terug: de Vietnamoorlog, hongersnood in Afrika en vluchtelingen uit Kosovo. Ode aan Constant heft de driedeling in het oeuvre van Constant moedwillig op en is geen chronologisch overzicht. In de tentoonstelling zijn niet alleen schilderijen, maquettes en werken op papier uit de

collectie van het Gemeentemuseum opgenomen, maar ook een zeer aanzienlijk aantal werken uit particuliere collecties. De tentoonstelling is tot en met 26 februari 2006 te zien.

De historische interviews met Constant die u in deze krant vindt geven een zeer verhelderend beeld van zijn werk uit alle periodes. De Constant krant is een gratis bijlage bij de tentoonstelling.

Constant (drentelt door zitkamer): 'Sigaartje, Gerrit? Glaasje wijn? Ik heb goeie wijn voor je gekocht, bijzondere wijn. Ruik eens aan de kurk. Wat denk je er van? Chateau???.... ik heb mijn leesbril niet op. Staat de bandrecorder al aan? Nee toch, anders denken de lezers weer: die kunstenaars leven er maar goed van.'

Kouwenaar (achterover leunend in fauteuil): 'In vergelijking met vroeger hebben we het natuurlijk goed, dat mag best eens gezegd worden. Vroeger dronken we thee, want geld voor koffie was er niet. En die thee kregen we op de bon. Een glas wijn werd alleen op verjaardagen open getrokken.'

Constant: 'Zo was het Gerrit, zo was het. Maar nu heb ik een paar flessen goeie rode wijn voor je gekocht, puike wijn. En de journalist, wat drinkt die? Bier? Zelfs dat heb ik nog in huis. 't Is wel een toestand hier. Het dak lekt, het water stroomt mijn slaapkamer binnen. Die verdomde dooi ook... Voor mij mag die winter afgelopen zijn, ik ben het zat... Hoe lang hebben wij elkaar niet gezien, Ger?'

Kouwenaar (steekt kort, smal sigaartje op): 'Als ik het signeren van Goede Morgen Haan bij Atheneums boekhandel vorige week niet meetel, tien jaar. Of langer, twaalf jaar...'

Constant: 'Twaalf jaar...wat een tijd...'

Zullen we beginnen, heren?

Constant: 'Mij best, maar ik ga wel op een rechte stoel zitten, anders val ik in slaap.'

Kouwenaar (de wijn keurend): 'In slaap?'

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. Zo zie je maar weer hoe dichters en schilders verschillen.'

Constant (gaat op rechte stoel zitten, recht tegenover Kouwenaar): 'Een schilder heeft het daglicht nodig.'

Het debuut van Constant en Kouwenaar

Een grapje dat mag

Auteur: Jan Brokken
Gepubliceerd in: Haagse Post 10 maart 1979

In 1949 verscheen in een oplage van dertig exemplaren het boekje Goede Morgen Haan, een verzameling teksttekeningen van de schilder Constant (toen 29) en de dichter Gerrit Kouwenaar (25). Het moest destijds f 2,50 kosten. Op veilingen werden er de laatste jaren tot f 5000 voor neergeteld. Uitgeverij Querido bracht in 1979 een facsimile-editie uit. Goede Morgen Haan markeerde het begin van een nieuwe poëzie en een nieuwe schilderkunst. Jan Brokken keerde samen met de makers in 1979 terug naar de sfeer van 1949.

Zullen we beginnen, heren?

Constant: 'Mij best.'

Kouwenaar: 'Heb je Goede Morgen Haan bij de hand?'

Constant (schenkt voor zichzelf witte wijn in): 'Goh, Gerrit, daar zitten we nou tegenover elkaar. 't Is een tijd geleden, jongen. 't Boekje ziet er mooi uit. Vind je niet? Verdomd mooi. Mooier dan het origineel. Mijn exemplaar was helemaal vergeeld, en verkleurd. 't Is gejat op de Cobratentoonstelling in 1950 in het Stedelijk.'

Kouwenaar: 'Het enige dat ik nog uit de Cobratijd over heb is Goede Morgen Haan. Dat komt omdat het in de boekenkast stond. Mijn schilderijen en tekeningen ben ik kwijt.'

Constant (verstrooide blik): 'Ook dat schilderijtje van mij?'

Kouwenaar (hevig knikkend): 'Ook dat. Alles. Alles.'

Hoe oud waren jullie toen jullie Goede Morgen Haan maakten?

Constant: 'Ik was 29.'

Kouwenaar: 'Ik was 26. Nee, het boekje kwam uit in het voorjaar van 1949. Ik was toen nog 25.'

Kenden jullie elkaar al lang?

Constant: 'Ja, al heel lang. Op de Rijksacademie voor Beeldende Kunst was ik studiegenoot van David Kouwenaar, de broer van Gerrit. Ik kwam geregeld bij de Kouwenaars thuis. Daar heb ik Gerrit leren kennen, die toen een stuk jonger was. Ik was 19, en hij 14.'

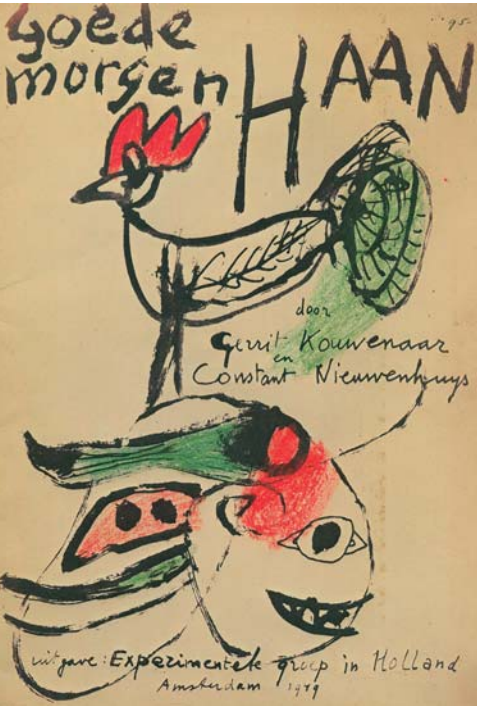
Kouwenaar: 'Ik zat op het lyceum.'

Constant: 'Hij was het jongere broertje, hè.'

En hadden jullie toen al contact met elkaar?

Constant (steekt een sigaartje op): 'Jawel.'

Kouwenaar (beslist): 'Nou nee Constant, we



leerden elkaar pas echt goed kennen toen mijn ouders naar Bergen verhuisden en ook jij naar Bergen kwam.'

Constant (knikt): 'Dat was in '40, een paar maanden na het uitbreken van de oorlog.'

Dus jullie hebben samen de oorlog meegemaakt?

Constant: 'Nou samen, het artistieke contact is pas later gekomen.'

Kouwenaar: 'Jij bent in '43 naar Amsterdam teruggegaan. Naar het Sarphatipark.'

Constant: 'dat heette toen Bollandpark.'

Bolland?

Constant: 'Sarphati was een jood en in de oorlog werden de straten die naar joden waren vernoemd omgedoopt. Bolland was een rechtse professor in de filosofie.'

> >

En na de oorlog zagen jullie elkaar regelmatig?

Kouwenaar: ‘Weet je dat ik dat eigenlijk niet zo goed meer weet? Het moet wel, ik vermoed dat we elkaar regelmatig zagen. Wat ik mij herinner...’

Constant: ‘Je schreef toen over kunst, hè. In De Waarheid.’

Kouwenaar: ‘Ja. Wat ik mij herinner is dat jij en Corneille op een goeie dag bij me langs kwamen en zeiden: We hebben een club, wil je daar aan mee doen.’

Constant: ‘Je had toen al een paar gedichten gepubliceerd.’

Kouwenaar: ‘Nou, nog niet zo gek veel. Ik had wat gepubliceerd, in tijdschriften.’

Constant: ‘Appel en Rooskens en Corneille en ik hadden toen het eerste nummer van Reflex uitgegeven en toen zei ik tegen Gerrit: we moeten er ook dichters bij betrekken. En toen zei hij: welke dichters dan? Ik dacht natuurlijk in de eerste plaats aan hem, want ik had toen al een paar gedichten van hem gelezen. Door Gerrit ben ik in contact gekomen met Jan Elburg en met Lucebert, die ik als tekenaar kende, maar niet als dichter.’

Kouwenaar: ‘Ik leerde Lucebert als tekenaar kennen en op een goeie dag zei hij tegen mij: ik schrijf ook wel eens gedichten. Hij liet ze me zien en ik weet wel dat ik daar enorm van onder de indruk was. Jan Elburg trouwens ook.’

Constant (verstrooid): ‘Is dat zo?’

Kouwenaar: ‘Nou en of.’

Constant: ‘In 1949 leerde ik de Belgische dichter en schilder Dotremont kennen, die was toen secretaris van Cobra geworden. Dotremont had teksten in een schilderij van Asger Jorn geschreven en daar was ik nogal van onder de indruk. Ik heb toen tegen Gerrit gezegd: laten we ook zoiets doen...’

Kouwenaar: ‘Precies, zo eenvoudig lag dat.’

Constant: ‘Ik zei: als jij nou gewoon spontaan gedichten schrijft, dan maak ik er een tekening bij, of andersom. Zo schreef Gerrit over die stoomboot en toen heb ik er een tekening bij gemaakt.’

Kouwenaar: ‘Nee, het was andersom. Constant tekende die stoomboot en toen heb ik er op een calligramachtige manier een wolk van woorden boven gemaakt, à la de Franse dichter Apollinaire.’

Constant: ‘Dat herinner ik mij niet precies meer.’

Kouwenaar: ‘Jij begon op het ene vel en ik op het andere.’

Constant: ‘Ja, de ene keer maakte ik een tekening bij de tekst en de andere keer maakte Gerrit een tekst bij mijn tekening. We hebben het boekje vrij snel gemaakt.’

Kouwenaar: ‘In twee ochtenden. Of misschien zelfs op een dag. In Constants huis.’

Jullie maakten die tekeningen op boterhampapier?

Kouwenaar: ‘Ja, om ze te kunnen lichtdrukken. Dat was het goedkoopste papier. En het Grappige is dat voor die facsimile-uitgave de allerduurste reproductiemethode gebruikt moest worden. De clichés zijn niet eens in Nederland gemaakt, maar in Zürich, bij een van de allerbeste clichéfabrieken van Europa, heb ik begrepen.’

Constant (plotseling enthousiast): Ik herinner me een aardige anekdote. We hadden dus die tekeningen en die tekst op de vellen boterhampapier en ik zou ze laten lichtdrukken. Tegenwoordig kun je overal fotokopiëren, in de Bijenkorf en bij V&D, maar toen stond de lichtdrukunst nog in de kinderschoenen. Ik kwam bij een klein bedrijfje aan de Kazernestraat terecht, dat door twee oude dames gedreven

werd die zich gespecialiseerd hadden in het kopiëren van muziekpartituren voor kerkkoren. Die dames kregen plotseling die woeste en wilde tekeningen onder ogen en keken daar heel vreemd naar. Op een gegeven moment zegt een van die vrouwen: ‘Mijnheer, het is toch niet communistisch, hè.’ Dat vond ik zo merkwaardig. De tekst en de tekeningen gaven daar toch geen enkele aanleiding toe?’

Kouwenaar: ‘Er zaten wat rode vlaggen in.’

Constant: ‘welnee joh, dat rood hebben we er pas later ingekleurd.’

Kouwenaar: ‘O ja. In ieder geval vonden ze het revolutionair.’

Constant: ‘Ik was toen zelf zeer sympathiserend met de beweging, en dat ben ik nu nog. Maar vreemd genoeg associeerde men communisme toen direct met avant-garde kunst, in tegenstelling tot tegenwoordig.’

Kouwenaar: ‘Men associeerde communisme met wildemannen, met grofheid, of in ieder geval: antiverfijndheid.’

Constant: ‘Nou, het was een zeer verfijnd boekje. Beslist niet grof.’

Kouwenaar: ‘Grof, nee, maar het was toch duidelijk anders. Wild. Vrolijk.’

Hebben jullie van tevoren een kladje gemaakt?

Constant: ‘Nee, dat was nu juist de gein. Het moest spontaan.’

Kouwenaar: ‘Spontaniteit, dat was het motto van de club.’

Constant: ‘Ik wist niet wat Gerrit zou schrijven en Gerrit wist niet wat ik zou tekenen.

Deze manier van werken was sterk beïnvloed door de surrealisten. Le cadavre exquis. In de beginperiode van het surrealisme, zo rond 1924, deden Breton en andere dichters woordspelletjes. Op een papiertje moesten ze een voor een woord schrijven, de eerste een zelfstandig naamwoord, de tweede een bijvoeglijk naamwoord, de derde een werkwoord, enzovoort. Het eerste gedicht dat op deze manier ontstaan is begon met: le cadavre exquis.’

Kouwenaar: ‘Er zijn ook een paar mooie voorbeelden van Tzara uit zijn Dada tijd in Zürich.’

Hoe kwamen jullie op de titel, Goede Morgen Haan?

Kouwenaar: ‘Constant tekende een haan, en toen heb ik er bij geschreven: Goede morgen haan/Je hebt drie maal geroepen/Wij hebben je gehoord/Je hebt drie maal geroepen...’

Constant: ‘Je hebt drie maal geroepen luid in de hoogte...Ik tekende toen wel meer hanen. Kijk, daar hangt er nog een, een hele klasieke haan die ik in 1946 geschilderd heb.’

Kouwenaar (kijkt naar het schilderij aan de wand): ‘Het had iets blijmoedigs, optimistisch.’

Het was een vrijheidslied.

Kouwenaar: ‘Dat is een verklaring achteraf. Het was in ieder geval vrolijk.’

En later hebben jullie die tekeningen ingekleurd.

Constant: ‘Dat was mijn werk. Ik gebruikte vetkrijt.’

Kouwenaar: ‘Felle kleuren. Vrolijk. Voor de omslag zijn we naar een drukkertje in de Jodenbreestraat gegaan en toen zeiden we: maak het een beetje leuk. Laat de lettertjes dansen.’

Constant: ‘Voorop stond dat het iets grappigs moest hebben.’

Kouwenaar: ‘ik herinner me dat Constant de Indiaan op pagina 3 inkleurde en dat hij de zakdoek voor de kachel hield, zodat die lekker heet werd en daarna streek hij er mee over de tekening zodat de Indiaan iets aquarelachtigs kreeg.’

Constant: ‘God, dat je dat nog weet.’

Kouwenaar: ‘Het aardige was natuurlijk dat we een idee kregen en dat vijf dagen later het boekje er lag. Begrijp je?’

Jij kreeg je gedichten in die tijd niet gepubliceerd bij een uitgever.

Kouwenaar: ‘Het was waanzinnig moeilijk in die tijd om bij een uitgever te komen. En op deze manier hadden we toch een boekje gemaakt, dat we voor een rijksdaalder verkochten. Aan vrienden en aan kennissen.’



Het laddertje, 1949, olieverf op doek, collectie Gemeentemuseum Den Haag

In welke sfeer ontstond het boekje? Bekritiseerden jullie elkaar?

Kouwenaar: ‘Nee. De schilders hadden veel kritiek op elkaar, of kritiek... dat is het woord niet. Constant zei tegen Karel Appel: dat, rechts op het schilderij, vind ik niet mooi, en dan pakte Karel de kwast en veranderde het. Tussen dichters en schilders ging dat anders.’

Constant: ‘Wij bekritiseerden elkaar niet.’

Kouwenaar: ‘Wat we maakten vonden we ontzettend mooi en dat riepen we ook geregeld tegen elkaar.’

Constant: ‘Die regel van jou: dag stevige meisjes voor niets, die ben ik nooit vergeten.’

Kouwenaar: ‘Daar zit toch een hele wereld achter, hè.’

Constant: ‘We hadden vertrouwen in wat we deden.’

Kouwenaar: ‘Een waanzinnig vertrouwen.’

Constant: ‘Nu twijfel ik voortdurend.’

Kouwenaar: ‘Je zou gek zijn als je niet twijfelde.’

Constant: ‘Toen niet.’

Uit het boekje stijgt een bijna kinderlijk optimisme op.

Constant: ‘Creatieve interpretaties vinden altijd een tijdje later plaats. Nooit op het moment zelf. Je hebt distantie nodig. Ik realiseerde me pas echt wat er in de oorlog gebeurd was toen ik in 1952-53 naar Duitsland ging.’

Kouwenaar: ‘En toen je daar geconfronteerd werd met de verpuinde steden. Die map van je: Huit fois la guerre.’

Constant: ‘Precies.’

En was het optimisme in 1949 nog geldig? Terwijl er een koloniale oorlog woedde?

Kouwenaar (wijsvinger): ‘Ho. Ho. De tijd als zodanig was allerm minst optimistisch. Als ik er aan terugdenk vind ik het een sombere, grauwe, arme tijd. Brood op de bon... Maar we waren jong, we wilden iets, we deden iets, en daar hadden we pret in. Het was een antwoord, een reactie. Goede Morgen Haan heeft meer met jeugd te maken dan met de politieke

Wat deden jullie in ’49 voor de kost?

Kouwenaar (werpt schuine blik op het dagblad De Waarheid dat op het tafeltje naast de fauteuil ligt): ‘Ik was toen net bij De Waarheid weg en vertaalde veel. Ik schreef ook artikeltjes.’

Constant: ‘Ik schilderde en probeerde zo goed en kwaad als het ging iets te verkopen.’

Kouwenaar: ‘jullie hadden toen al de contraprestatie.’

Constant: ‘Daar heb ik inderdaad een jaar of twee in gezeten.’

Kouwenaar: ‘Wij dichters waren knap jaloers op jullie, met die contraprestatie. Het Stedelijk heeft er aardig wat aan overgehouden.’

Jullie kwamen geregeld bij elkaar over de vloer?

Constant: ‘Ger woonde op de Kloveniersburgwal 49. Na al die jaren weet ik het nummer nog, dus we zullen elkaar inderdaad regelmatig gezien hebben.’

Kouwenaar: ‘We voerden serieuze gesprekken over kunst, ja.’

Wie kreeg het idee voor het boekje?

Kouwenaar (stellig): ‘Dat was Constant.’





Rode Vuist, 1953, olieverf op doek, collectie Cobra Museum voor moderne kunst, Amstelveen

en maatschappelijke situatie. Er spreekt eerder naïviteit uit dan een optimistische wereldvisie.’

Constant (knikt): ‘Naïviteit, dat is het woord. Ik zou nooit weer zo’n boekje maken. En jij, Gerrit?’

Kouwenaar: ‘Nee. Als je ons werk bekijkt, zie je dat er een sterke ontwikkeling heeft plaatsgevonden. We zijn uit elkaar gegroeid, wat op zichzelf alleen maar gezond is.’

Constant (fel): ‘Ook al zou ik er een opdracht voor krijgen, en veel geld, ik zou het niet meer doen. Ik zou het niet meer kunnen, zo los uit de pols. Is teefe/Is taafe...’

Kouwenaar (schudt het hoofd): ‘Dat kan ik niet meer schrijven.’

Constant (zucht): ‘En ik kan die rare poppetjes niet meer tekenen.’

In de tekeningen zie je al die constructies, de ladders en de torens, die later het werk van Constant karakteriseren. Het was het begin van zijn New Babylon.

Constant: ‘Vele elementen uit mijn werk zitten al in dat boekje. Die constructies heb ik later uitgewerkt. Ze waren al aanwezig in Goede Morgen Haan, op een speelse manier, maar er zat nog geen...visie achter.’

Kouwenaar heeft Goede Morgen Haan nooit in zijn geheel in een bundel opgenomen. Alleen de laatste drie gedichten heeft hij in Achter een Woord geplaatst, onder de titel: Een grapje dat Mag. Vond hij Goede Morgen Haan niet goed

genoeg om in zijn geheel in een bundel op te nemen?

Kouwenaar: ‘Het is nooit een hond opgevallen dat ik delen uit die tekst later in twee bundels heb opgenomen. Want behalve in Achter een woord staat nog een gedeelte in Heden een Fotoalbum (een afdeling uit: Honderd Gedichten). Dat was een soort, met nadruk op soort autobiografie, en toen heb ik naar Goede Morgen Haan verwezen, in de trant van: kijk eens, een foto van vroeger... En niemand heeft gemerkt dat hier plotseling sprake was van een andere stijl. Ik heb wel eens overwogen om Goede Morgen Haan in zijn geheel in een bundel op te nemen, maar steeds kwam ik weer tot de conclusie dat het

zonder die tekeningen niet werkte. En daarom heb ik aan Reinold Kuipers van Uitgeverij Querido gevraagd of hij het boekje niet in facsimile kon uitgeven.’

Constant: ‘Ja, de tekeningen horen erbij. Een tekst als Is teefe / Is taafe? / Rankodem deink? Slaat nergens op als je de twee wezens die ernaast getekend zijn niet ziet. Het is namelijk een dialoog tussen twee prehistorische figuren.’

Mijn omschrijving ‘vrijheidlied’ is dus fout. Het moet zijn: ‘Een grapje dat mag’.

Kouwenaar: ‘Dat vrijheidsgevoel was wel latent aanwezig, maar wij zijn niet van een bepaalde conceptie uitgegaan. In het gedicht komt het woord getuigen voor en voor een heidense jongen als ik is dat natuurlijk een vreemd woord. Dit boekje is een getuigenis van wat wij meenden en van wat wij wilden, maar op een onzware manier gebracht.’

Constant: ‘Wat mij opvalt, en zelfs een beetje stoort, is dat Goede Morgen Haan onesthetisch is. Het zijn: kindertekeningen.’

Kouwenaar: ‘Dat stoort mij helemaal niet. Het was natuurlijk heel iets anders (dat realiseerde ik mij later) dan wat Dotremont en Jorn bedoelden. Zij wilden het woord, de taal, een plastische functie geven. En wij hebben in onze onschuld twee dingen samengebracht, beeld en woord, en we hadden niet de bedoeling van het woord letterlijk een beeld te maken.’

Constant: ‘Precies. Jorn heeft wel eens tegen mij gezegd dat wij Hollanders verder waren dan de Denen.’

Kouwenaar: ‘De Denen zijn veel eerder begonnen. Waren ouder.’

Constant: ‘Maar het boekje is niet esthetisch.’

Kouwenaar: ‘Dat zeg je nu wel Constant, maar ik ben het niet met je eens. Het is volgens bepaalde normen niet esthetisch. Maar als ik het nu doorblader, dan denk ik: het is een lief boekje, het is een mooi boekje, het is esthetisch op een andere manier. Ik vraag mij af waar de mensen destijds zo bang voor waren.’

Kouwenaar: ‘Laatst zei een vrouw tegen mij: wat is dat Goede Morgen Haan een lief boekje. En als ik dan weer terugdenk aan die lichtdrukmevrouw die het communistisch vond, die er geweld en terrorisme in zag...’

Kouwenaar (nippend van de wijn): ‘De tijden veranderen. Toen kwam het op bepaalde mensen als grof, gewelddadig, eng over en nu is het voornamelijk lief.’

Constant (lachend): ‘Dat komt omdat het in liefde is ontstaan. In een vriendelijke, vriendschappelijke sfeer.’

Kouwenaar: ‘Het was een verontschuldiging. Het was: ironie. Het was de vertaling van wat wij onder kunst verstonden. Een reactie op de dogmatiek.’

Op de zware, bombastische, geëngageerde kunst?

Kouwenaar: ‘Precies. We waren links, maar we wilden een lichtvoetig soort kunst maken. Het was een antwoord op het sociaal-realisme.’

Constant: ‘Sociaal-realisme, dat is niet links. Toen ik laatst in Rusland was, heb ik overigens prachtige dingen gezien.’

Kouwenaar (recht in de stoel): Prachtiggg??

Constant (rustig trekkend aan sigaartje): ‘Mooie dingen. Prima land, Rusland.’

Kouwenaar (verheft stem): ‘Maar de avant-gardekunst staat daar wel in de marge.’

Constant: ‘O ja?’

Kouwenaar: ‘Maar Constant, wat...’

Constant (lachend): ‘Laat je toch niet stangen. Het was maar een plaagstootje. Ik moet naar m’n lekkage gaan kijken.’

Kouwenaar (opgeruimd): ‘Zullen we in een nachtrestaurant gaan eten?’

Constant: ‘Nee, jongen, ik moet morgen vroeg op.’

Kouwenaar: ‘Kunnen we je helpen bij die lekkage? Zullen we met zijn drieën de sneeuw van het dak scheppen?’

Constant (staat op): ‘O nee, jongen, ik heb hoogtevrees.’

Kouwenaar (staat ook op): ‘Kom je binnenkort eens bij ons eten?’

Constant (slaat Kouwenaar op de schouder): ‘Dat doe ik, Gerrit.’

Auteur: Constant
Gepubliceerd in: Editie Collection d’art, 9 (1978) no.5, maart 1978

‘Op vragen die mijn persoonlijk leven betreffen, geef ik geen antwoord. Zelf ben ik ook nooit nieuwsgierig naar de intimiteiten uit het leven van anderen. Het gaat om mijn werk. Ik ben altijd heel voorzichtig geweest om privé-zaken aan de openbaarheid prijs te geven, wil geen image en wil niet vastgepind worden op iets bepaalds. Ik wil me niet blijvend binden aan een facet. Als kunstenaar voel ik me erg kwetsbaar, via mijn werk geef ik mij bloot, mijn werk vertelt mijn ervaringen. Ja, ik voel mij een schilder ook al is tekenen heel belangrijk voor mij, dat loopt als een rode draad door mijn leven. Altijd heb ik tekeningen gemaakt. Notities, vogelvluchten in schetsboeken die ik altijd bij me draag. Tekenen is zo’n natuurlijke handeling. Het is als brieven schrijven. Ik blijf heel kritisch ten opzichte van mijzelf en mijn werk. Schilders die hun emoties ogenblikkelijk opkladden vind ik marginale kunstenaars. Alleen maar schilder zijn, met verf smijten, ik zou het niet kunnen. Denk aan Michelangelo, Leonardo da Vinci, Dürer. Die dachten na over dingen die zoveel verder reikten dan kunst en waren tegelijk fantastische kunstenaars. Ik vind dat het maken van een schilderij veel voorbereiding en veel studie vereist. Als je begint moet je direct al kiezen. Weten dat je zo of zo iets wilt uitbeelden. Dan ga je linnen kopen, glad of ruw, een bepaald formaat, zuigend of niet, grijs, wit of bruin. Je geeft een ondertint, je gaat met houts-kool schetsen. En dan moet je al een heleboel in je hoofd hebben om te weten wat je gaat doen. Je moet een ontzettend goed plan hebben. Bovendien kun je ook niet zomaar alle soorten verf over elkaar gebruiken. Soms zijn mijn schilderijen ook bijna tekeningen met verf. Aquarelleren doe ik met groot plezier. Mijn aquarellen zijn nooit voorstudies. Mijn creativiteit is vrijer bij een aquarel, ik durf daarbij veel meer dan bij een olieverf. Wanneer ik tussen twee grote olieverfschilderijen door een poosje aquarelleer is dat om nieuwe ideeën op te doen, te experimenteren. Geluk



Constant in 1961

kig is het materiaal goedkoop en kun je zonder bezwaar veel verscheuren. Van de twintig aquarellen verscheur ik soms vijftien om de vijf beste te houden. Ik werk elke dag, ook zondags of op feestdagen. Juist feestdagen, helemaal alleen aan het werk, de bel en de telefoon afgezet. Aan vakantie heb ik een hekel en reizen doe ik ook niet graag. Het leven van een kunstenaar is hard, je moet er alles voor over hebben. Ik

ben ontzettend arm geweest en hoezeer ik er ook een hekel aan had, noodgedwongen heb ik een paar korte periodes van de contra-prestatie moeten leven. Alles heb ik gedaan om daar minimaal van gebruik te maken, ik heb o.a. stoffen en meubelen ontworpen en muzieklessen gegeven. Nu heb ik veel succes, maar jarenlang kon ik mijn werk van de jaarlijkse inzendingen bij de gemeente onaangekocht terughalen.’

Terug naar de cultuur

Auteur: Dolf Welling

Gepubliceerd in: Haagsche Courant, 28 oktober 1976

In druk gesprek zijn atelier binnenkomend, ben ik opeens met stomheid geslagen. In dat grote schoolgebouw zag ik vroeger Constant met zijn helpers metalen webben spinnen: maquettes voor sectoren van New Babylon – een wereldomvattende leefconstructie voor de toekomstige, van slafelijke arbeid bevrijde mens. Nu heerst er een schilderij van 2.37 meter hoog en 1,87 meter breed, zeer terecht gevat in een gloednieuwe lijst die door een oude vakman met blad-goud is belegd. In deze montagewerkplaats lijkt het misplaatst als de buit van een museumroof, een culturele kostbaarheid uit vroeger eeuwen.

Een tijdlang zie ik niets dan alleen dat schilderij. Dat het verrassend groot is kan aan de afmetingen niet liggen. Van moderne Amerikanen zien we in musea nog grotere doeken. Maar dat zijn dan voorwerpen, die, net als een bank voor de bezoeker tot een feitelijke omgeving willen behoren, schaal één op één. Binnen de gouden lijst waar ik nu voor sta, is een wereld die met de (atelier-)omgeving niets te maken heeft. Ik zie geen beschilderd doek maar kijk door een transparant beeldvlak in een binnenruimte. Het nieuwe schilderij van Constant is verwant aan kapitale doeken van Velazquez, Rubens of Delacroix, doorwrochte schilderijen die men wel 'grote machines' noemde. Alleen: de perspectief is niet ondubbelzinnig en de voorstelling niet zondermeer figuratief. Het duurt even, voordat ik in een donkerbruine partij op de voorgrond de gestalte van een hond herken.

Een kwart eeuw geleden verkondigde Constant dat een schilderij 'een dier, een nacht, een schreeuw, een mens, of dat allemaal samen' was. De Cobragroep waarvan hij een woordvoerder was, gooide de last van de Europese cultuur overboord. Vitaal werden alleen nog de ongekunstelde uitingen geacht, die uit de oernatuur van de mens voortkwamen. Het tekenen en schilderen was bij Cobra in hoge mate een lichamelijke aangelegenheid, de manifestatie van vitale kracht, een motorische verkenning zoals het tekenen van een tweejarig kind. Overigens beantwoordde ook toen al het picturale driftleven van Karel Appel daar meer aan dan het werk van Constant.

Reactie

'Het was vooral een aanval op de abstracte kunst' zegt Constant als we ons gesprek hervatten. 'Wat ik nu maak, is een reactie op cerebrale kunst als die van Sol LeWitt – met duizenden streepjes op een muur of zo.' De vitalistische Romantiek van Cobra mocht er zijn, maar lijkt vandaag te argeloos. Wie nu nog schildert, komt niet op in beestenvel en met een knots. Na de lente van de internationale Cobragroep ging Constant op in zijn toekomstvisie New Babylon. Als hij nog tekeningen, prenten en – sporadisch – schilderijen toonde, dan waren dat 'berichten uit New Babylon'. Dat maatschappijkritische werkcomplex, nu in beheer bij het Haagse Gemeentemuseum, is voor Constant nog volkomen actueel, meer dan ooit zelfs, nu de arbeidsvrijheid tientallen duizenden mensen wordt opgelegd als een fnuikende werkeloosheid. Maar vooreerst heeft hij er niets aan toe te voegen. Hij is weer helemaal schilder geworden juist nu het als een uitgemaakte zaak geldt, dat de schilderkunst in een crisis verkeert – zoniet voorgoed een afgedane zaak is. 'Ik speel gitaar' zegt Constant daarop, 'Ik heb vijf jaar lang bij een zigeuner les genomen in het bespelen van een cymbaal. Ook het vak van schilderen heb ik geleerd. Waarom zou ik niet mogen?'

Gecultiveerd

Maar niet dat hij schilderijen maakt is interessant. Belangwekkend is wát voor schilderijen het zijn. In wat de internationale avantgarde heet, komen symptomen voor van een terugkeer naar de geavanceerde schilder-

kunst. Ik doel daarmee niet op het zogenaamde 'fundamentele schilderen', dat aandacht vraagt voor één facet van het materiaal of van de bewerking. Op recente internationale kunstbeurzen viel te constateren dat popart en zelfs land art kunstenaars 'terug naar de cultuur' gaan. Zo valt het grote schilderij van Constant ook ten dele te analyseren binnen de termen van de zeer gecultiveerde kunst van de late Renaissance: die van het Maniërisme.

Hij gaat verder dan Kitaj in diens pop periode deed, toen hij literaire herinneringen in het spel bracht. In tegenstelling tot Roëllprijswinnaar Lucassen die alsmaar diverse moderne kunststijlen ironiseert, schildert Constant zonder voorbehoud.

Ziet hij nu, na New Babylon, af van de 'maatschappelijke relevantie', waar het Ministerie van Cultuur zo op hamert? 'Ik was drie jaar lang lid van de Rijkscommissie voor monumentale kunst. Maar de artistieke inbreng die zo tot stand komt, heeft net zoveel als het nationaal-socialisme met het socialisme te maken. Het is allemaal kunst ten nutte van een kapitalistische maatschappij. Ik ben liever een negentiende eeuwse revolutionair dan een twintigste eeuwse systeemdienaar.' Negentiende eeuws is het grote schilderij toch beslist niet. Laag over laag is de verf opgelost tot een ruimtelijk beeld van een rijk gestoffeerd vertrek. Aan een van de wanden herken ik Titiaans schilderij De Hemelse en Aardse Liefde uit 1515. op een ampel bed speelt zich een seksuele orgie af. 'Een persiflage op het pornotheater, de leugen van de seksuele vrijheid', verklaart Constant. Ter rechterzijde, maniëristisch gerekt in een lang gewaad, loopt Cyrano de Bergerac het beeld uit. Titel: Plaisirs et tristesse de l'amour.

Vlek

Het hedendaagse is, dat de voorstelling deels ontstond uit de vlek, uit de vrije vorm en dat herinneringen meespelen, aan varianten op de vrouwelijke gestalte bij Matisse, en aan



Plaisirs et tristesse de l'amour, 1976, olieverf op doek, collectie Gemeentemuseum Den Haag

getourmenteerde naakten in besloten ruimten bij Francis Bacon. Ook enkele voorafgaande doeken zijn in kostbare museumlijsten gevat. Maar in dat passende kader geven zij, met een pracht van roden en bruinen, wat groen en voor vleestonen het lichtroze dat ook zweemt in een weefsel als het ijlst

neteldoek, een bezeerde schoonheid weer, en een wrange humor, een zeer gemengd eigentijds levensgevoel. Constant houdt deze nieuwe schilderijen voorlopig bij elkaar. Over een jaar krijgt het grootste een sluitvernis. En daarna? In het Stedelijk Museum zou het niet de juiste omgeving zijn, dunkt mij. In

het Boymans van Beuningen daarentegen, waar ook oude meesters hangen, kan ik het me heel goed voorstellen. Constant is kennelijk niet bevangen door een crisis van de schilderkunst. Als ik het goed zie, dan kan dit doek zodra het uit het atelier komt een sterke impuls geven aan anderen.

Het aquarelleren van Constant

Auteur: Fanny Kelk
Gepubliceerd in: Editie Collection d'art, 9 (1978) no. 5, maart 1978



Zonder titel, 1981, aquarel, particuliere collectie

In enkele gesprekken over zijn werk, zijn werkwijze, de drijfveren voor de onderwerpen, hun ontstaan en het hoe en waarom, kregen Constant en ik het ook over de aquarel in het bijzonder. Hij beoefent die techniek met groot plezier maar doet het vrijwel nooit tijdens het werken aan olieverfschilderijen. Ook zijn zijn aquarellen, hoewel nog wel eens op hetzelfde thema gebaseerd als de schilderijen, bijna nooit voorstudies. Hij gebruikt daartoe hoogstens een summier krabbeltje, een tekeningetje als geheugensteuntje. Constant bekijkt zo'n aquarel tijdens het schilderen nooit. Pas later kan hij zeggen: ook enkele aquarellen heb ik op dit thema gemaakt. Hij vertelde dat hij juist wel achteraf, als het schilderij voltooid met de voorkant tegen de muur gekeerd staat, verborgens zelfs voor zijn eigen blik, nog lang op het thema doorging in aquarel en tekening. Zo ontstond nogal wat werk over De schilder in zijn atelier, De bekering van Venus, Plaisirs et tristesse de l'amour en andere schilderijen. De thema's bleven hem nog bezighouden toen de schilderijen al op transport waren naar het museum. Het gaat dus eerder om achteraf studies, nabeschouwingen, dan om voorstudies. Constant tekende daarbij zelf aan: vroegere schilders gingen van de vorm uit (de tekening) en kwamen tot een strijd door de kleur te bevrijden uit het keurslijf van de vorm: Impressionisme, Tachisme, action painting etcetera. Ik volg het spoor terug en kom via vlekken en kleur tot vormen. Tenslotte, bewust geworden van deze gevonden vormen, pas ik de tekening toe als controle van alternatieve vormen.

Op een middag zag ik op het atelier een groot vel papier, wel een meter hoog, met een soort geaderde Hercules Seghers-achtige tekening er op. Het bleek het eerste stadium van een aquarel te zijn, waarvan Constant het onderwerp niet kon meedelen: hij wist het niet. Hij creëerde dus voor zichzelf een associatierrein van vlekken, dat hij naderhand pas ging verkennen. Hij noemt die werkwijze het ‘bedje spreiden’ van de toekomstige aquarel. En probeert dan uit die vlekkerige toevalligheden een soortgelijk testbeeld te vinden als hij op het vroegere schilderij had uitgewerkt. Naar aanleiding daarvan hadden wij het volgende gesprek.

Geloof jij niet dat het aquarelleren van een schilder uit een zekere ontspanningsperiode bestaat? Een tijd waarin je gewoon geen zin

hebt in schilderen en de creativiteit die je voelt toch wilt benutten? Zoals een componist die piano gaat spelen of een architect die tijdens een studiereis wat gaat zitten schetsen?

Ik geloof dat precies het tegenovergesteld het geval is. Die architect die gebouwen zit te schetsen en die componist die piano speelt ontspannen zich inderdaad en bezinnen zich op nieuwe creatieve pogingen. Bij de aquarel zit dat heel anders. De creativiteit is vrijer, je kunt alle kanten uit, je waagt veel meer. Er zijn geen remmingen, want is 't niet goed, dan staat de prullenbak naast je om het papiertje weg te gooien. Bij een olieverfschilderij heb je jezelf een taak opgelegd. Het moet tot een goed einde gebracht worden of de onherroepelijke kater volgt er op. Bij een aquarel heb je nooit een

kater. Wanneer ik tussen twee grote schilderijen door een poosje aquarelleer, is dat om nieuwe ideeën op te doen, nieuwe durf, allerlei experimentele dingen te proberen die ik niet zo gauw op een groot doek zou doen. Je bent veel vrijer.

Ik begin weliswaar een aquarel precies zoals een olieverfschilderij, met een paar vlekjes en lijntjes, maar dan met waterverf en op een kleinere schaal. Op een schilderij kan ik net zo lang doorgaan tot ik een resultaat bereikt heb en toch de verf fris houden; bij de aquarel kan ik op ieder willekeurig ogenblik ophouden, wanneer het voorlopige resultaat er acceptabel uitziet. Je kunt hem niet afmaken, dan maak je hem dood. Het blijft bijna een schets, het is nooit een voltooid stadium. Een aquarel is een introductie naar een later olieverfschilderij of is er de nabeschouwing van.



Groeten uit New Babylon, 1966, litho

Een aquarel heeft toch als meest typische eigenschap dat hij heel vlug en spontaan ontstaat en je er niet meer aan kunt knoeien? En toch zie ik van een aantal gerenommeerde aquarellisten telkens zo'n soort gestandaardiseerd, gesetteld product waar die techniek wezensvreemd aan is. Ik dacht dat je juist heel vlug vorm moest geven aan ideeën en zo versta jij het lijkt me ook: ter afwisseling van het schilderij dat zoveel tijd nodig heeft om te worden, zoals een kind negen maanden in de buik.

Aan een olieverfschilderij kun je blijven veranderen, alles is daarmee mogelijk, maar met de aquarel is het anders. Je moet het heel direct raak hebben, anders is het mis. Alleen enkele kleine correcties, zoals nog wat afspoelen of iets bijschilderen, geen diepgaande wijzigingen. Daartegenover staat dat het materiaal zo

goedkoop is dat je het zonder bezwaar kunt verscheuren, weggooien en anders beginnen. Tegenover dat langdurige en kostbare werk aan een olieverfschilderij staat dus dat ik zonder remming twintig aquarellen kan maken en er dan soms vijftien verscheur om de vijf beste te behouden. Dat is ook een vorm van overdoen. Een olieverf waar maanden aan gewerkt is, met glaceringen over en over, krijgt op den duur een rijpheid die je niet opeens op een schoon doek kunt beginnen en bereiken, daar ga je dus op door.

Elke aquarel moet dus diezelfde spontaneïteit bezitten. Je kiest net als een fotograaf uit z'n filmpje de vijf beste. En bij de olieverf ga je door en door, je wordt misnoedig of niet, je werkt er maanden aan, en op een gegeven moment dan is dat schilderij af. Dat zou je, als het je niet bevalt in stukken moeten snijden of wegdoen, maar dat doe je niet zo snel

omdat er nog wel wat aan te dokteren valt. En niet om materiële redenen, die wil ik in jouw geval nog niet eens voorop stellen.

Inderdaad, wat ik nou zoëven zei klinkt een beetje alsof ik uit zuinigheid zo'n olieverfschilderij maar niet opnieuw begin en vernietig, en dat is geenszins het geval. De mogelijkheden van de aquarel zijn nu eenmaal heel andere.

En zo bouwt hij naast het schilderijen oeuvre een oeuvre van aquarellen op, die, hoewel ze meestal verband houden met de onderwerpen van de schilderijen, een zelfstandig bestaan leiden. Binnen een zekere tegenstrijdigheid van opvattingen over de aquarel weet hij goede orde te scheppen en blijft het aquarelleren een bezigheid apart en is de aquarellist een aparte bestaansvorm van de schilder.

Wonderkamer Een nieuwe wereld: New Babylon in beweging

Eén van de nieuwe Wonderkamers van het museum is geheel gewijd aan Constants **New Babylon**. Dit revolutionaire project is een schets voor een wereld waarin mensen volledig vrij zijn. “Speel en wees creatief” was de enige opdracht die de kunstenaar de bewoners van zijn utopie meegaf. Speciaal voor de Wonderkamers heeft Constants zoon Victor Nieuwenhuijs deze wereld filmisch vertaald in een bewegend **New Babylon**: een Wonderkamer die met recht een **Een nieuwe wereld** heet.



Constant: Krankzinnigen en kinderen leerden mij tekenen

Auteur: Anoniem
Gepubliceerd in: Arnhemse Courant | 4 december 1974

Amsterdam – Aan schilder/tekenaar Constant (Nieuwenhys) die vooral bekendheid kreeg door zijn ontwerp voor New Babylon is donderdag 28 november de David Roëllprijs uitgereikt als bekroning van zijn oeuvre, in het bijzonder op het gebied van de tekenkunst.

Hij bewoont een huis in de buurt van Artis, met beeldhouwde figuren in de voorgevel. Zijn vrouw opent de deur en laat mij binnen in de studeerkamer. Constant laat niet lang op zich wachten. Hij ziet er jonger uit dan de 54 jaar die hij volgens het boekje telt. Twee bruine ogen nemen me onderzoekend op: ‘Ik vergeet nooit gezichten en dat van U heb ik eerder gezien, maar ik kan mij niet herinneren waar.’

Bent U blij met de prijs?

‘Het verwondert me wel dat dezelfde maatschappij die de creativiteit bij miljoenen onderdrukt, die eert in de enkeling. Dat is toch een tegenstrijdigheid. Voor New Babylon zal ik dan ook nooit een prijs kunnen accepteren, omdat dat project zich afzet tegen de huidige maatschappij. Het is een artistieke revolutie. Maar ik ben wel blij dat ik hem voor die tekeningen krijg, want daarin ligt de grootste continuïteit. Ik heb niet in alle perioden van mijn leven geschilderd. In mijn jeugd en in de Cobartijd wel, maar pas een jaar of vijf geleden ben ik weer begonnen.’
‘Op de tentoonstelling in Den Haag dit jaar

was die hele ontwikkeling te zien. Er is op het ogenblik een expositie van mijn laatste schilderijen in de Galerie Daniel Gervis in Parijs die ‘Retour de Constant à la Peinture’ wordt genoemd. Maar tekenen heb ik altijd gedaan. Als kind was ik al uren zoet met een potlood en een blaadje papier. Mijn grootmoeder vertelde vaak, hoe zij zich er destijds over verbaasde dat in een tekening van de menigte, die ik als achtjarige maakte, ieder gezicht een andere uitdrukking had. Op school stond ik bekend als sneltakenaar en was ik het ‘enfant chérie’ van de tekenleraar. Het heeft er dus altijd al in gezeten.’

Kindertekeningen

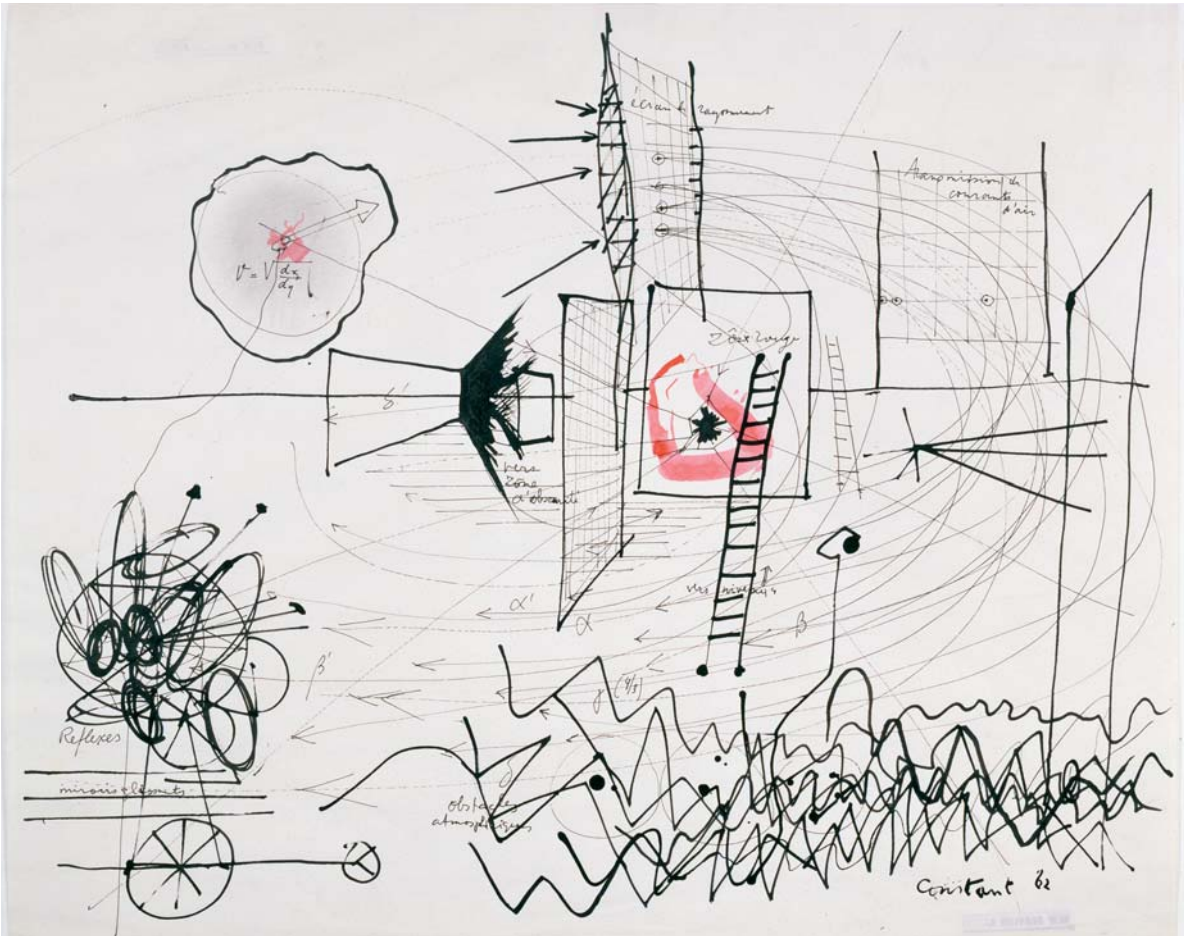
‘Neen, mijn ouders waren niet artistiek. Ik weet niet waar die aanleg vandaan is gekomen, mijn enige broer is ook schilder geworden. Ik geloof eigenlijk dat iedereen in principe die aanleg heeft. Vlak na de oorlog was er in het Stedelijk Museum een tentoonstelling van kindertekeningen, die ongelooflijk veel indruk op mij maakte, en op mij niet alleen. Weet je dat er geen slechte kindertekeningen bestaan? Ik beschouw de tekeningen van kinderen en van krankzinnigen als de grootste artistieke ontdekking van deze eeuw.’
‘In de tijd dat ik aan de Rijksacademie studeerde – en dat zal in 1939 zijn geweest – leende ik uit de bibliotheek het boek ‘Bildnerlei der Geisteskranken’ – het is korte tijd terug heruitgegeven. Toen ik het gekocht had en de afbeeldingen weer voor het eerst sinds jaren zag, realiseerde ik mij hoe sterk mijn werk daardoor beïnvloed is. Ik heb dat des te beter kunnen waarnemen, nu ik in het Stedelijk Museum al mijn tekeningen bij elkaar zie en moet selecteren.
‘De kunstenaar moet om zichzelf te kunnen geven een voortdurende strijd voeren tegen de maatschappij die hem normen wil opleggen en die zijn vitale ideeën in de kiem smoort. Een kunstenaar die succes heeft en óók door de maatschappij wordt geaccepteerd, krijgt het dan ook erg moeilijk. Kijk maar naar Karel Appel.’

Heeft U nog contact met hem?

‘Nee, al heel lang niet meer. Corneille, die ik ook in jaren niet had gezien, was bij de opening van mijn Parijse tentoonstelling. Dat was wel een goede ontmoeting.

Toch vormde U met die twee schilders destijds een onafscheidelijk driemanschap.

We vormden de Hollandse groep binnen Cobra. Dat was een fusie van experimentele kunstenaars uit Denemarken, België en Nederland (Co van Copenhagen, br van Brussel, a van



Labyratoire, 1962-63, inkt op papier, collectie Gemeentemuseum Den Haag

Amsterdam). Toen ik in 1946 voor het eerst naar Parijs ging, zag ik in de Galerie Pierre voor het eerst schilderijen van Miró, die daar werden geëxposeerd. Een man die veel voor mij heeft betekend en met wie ik een vriendschap heb gesloten die zich door de tijd heeft kunnen handhaven, was Asger Jorn, een Deense schilder die behoorde tot de groep Hel Hesten. In Holland was in de oorlog geen schilderij te zien. We waren volledig afgesloten van iedere internationale ontwikkeling op artistiek gebied. In Denemarken was de bezetting minder streng, daar kon dus wel een beïnvloeding van buitenaf optreden. Zo kenden de Denen Klee en Kandinsky eerder dan wij in Amsterdam. Maar we hadden wel veel gemeen.’

Cobra

‘Dat gold ook voor een groep experimentele dichters en schrijvers in België, waarbij zich later de schilder Alechinsky voegde. Ze scheidden zich af van de vader van het surrealisme, André Breton, die in de oorlog in Amerika had gewoond en in hun visie ontrouw was geworden aan zijn oorspronkelijke uitgangspunt. Ze noemden zich ‘Surréalistes Révolutionnaires’. De drie groepen verenigden zich binnen Cobra, waarvoor ik in 1948 het manifest schreef. Dat duurde tot

1951. Toen viel de beweging uit elkaar.’
Constant staat op, opent een luik in de vloer en verdwijnt allengs via een trap uit het gezicht. Hij komt weer boven met een mooie fles Duitse moezelwijn, die hij vakkundig ontkurkt. ‘Ben ik geen benijdenswaardig man met een wijnkelder onder m’n studeerkamer?’ De bolle glazen worden gevuld.

Wat was Asger Jorn voor een man?

‘Kijk, dat was ie! (Wijzend op een affiche aan de muur). Dat was in 1956 in het Italiaanse plaatsje Alba. Rechts zie je Asger Jorn. In het midden Pino Gallizio. De linker man ben ik. Gallizio had een manifest geschreven, dat hij ‘Mouvement pour une Bauhaus Imaginaire’ noemde. Dat ondertekenden we plechtig. Ter gelegenheid daarvan is die affiche gemaakt.’

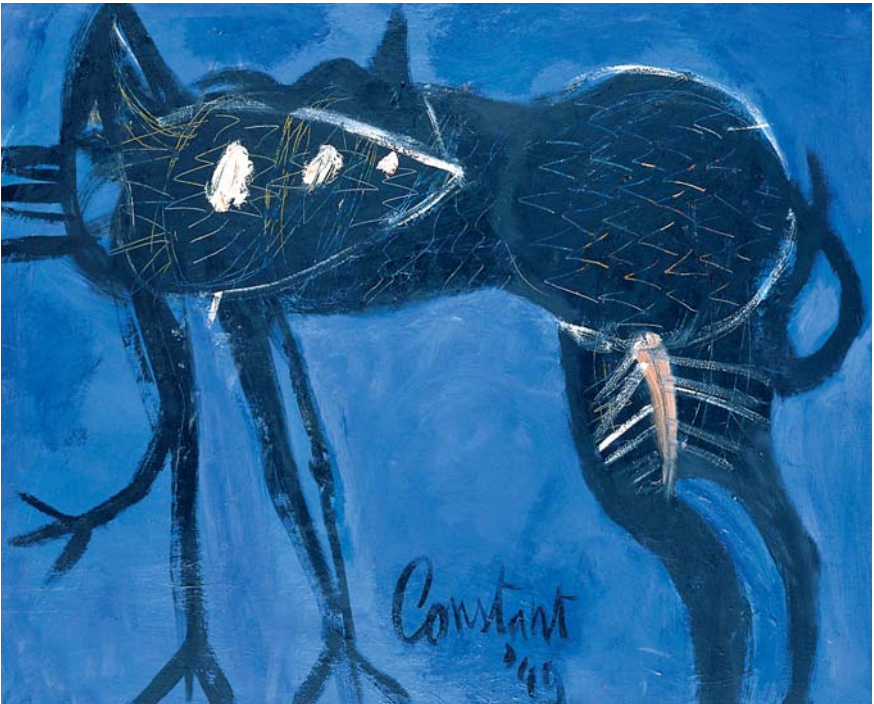
Bevrijding

Hij sloot zich aan bij de Internationale Situationisten en publiceerde samen met Guy Debord in 1958 de Verklaring van Amsterdam. In 1960 ontstond een breuk met Debord, die de techniek verwierp. Terwijl Constant juist voor diezelfde techniek koos, omdat hij die zag als een mogelijkheid tot bevrijding van de Homo Ludens.

‘De mens, die niet meer (zoals het in de Bijbel zo plastisch staat beschreven) in het zweet zijns aanschijns zijn brood hoeft te verdienen, kan dan eindelijk toekomen aan het spel. De vitale menselijke creativiteit. Die is in ieder kind aanwezig en wordt daarin ook korte tijd maatschappelijk getolereerd. Maar dat is gauw over. Op school al worden aanpassingsmethodes toegepast om het uiteindelijk in te kunnen voegen in het productieproces dat onze maatschappij op de been houdt, maar dat alle creativiteit vermoordt’.

Geen speeltuin!

‘Op de tentoonstelling in Den Haag stond een labyrint, een wit bouwwerk van kamers en gangetjes, waarbinnen je maar moest uitproberen welke wand als deur fungeerde naar de volgende ruimte. Je raakte daarin, als het goed werkte, volledig gedesoriënteerd. Een hoogleraar in de fysica. Die met zijn kinderen de tentoonstelling bezocht, vertelde me later dat zijn kinderen, die zich uitbundig amuseerden in dat labyrint, door een woedende suppoost tot de orde werden geroepen met de bestraffende woorden: ‘Wat denk je wel! Het is hier geen speeltuin!’ Daarom is New Babylon antimaatschappelijk en revolutionair. Het is een verlangen en een droom.’



Constant, Hond, 1949, olieverf op doek, collectie Gemeentemuseum Den Haag

Miskend ben ik zeker

Auteur: Anna Tilroe

Gepubliceerd in: NRC Handelsblad 16 januari 2004

In de jaren zestig ontwierp de schilder Constant een model voor een ideale wereld. Toen zag niemand er wat in, nu wel. ‘Menselijk gezien is er grote behoefte aan.’



Spatiovore (uit het project New Babylon), detail, 1960, maquette, 65 x 90 x 65 cm, collectie Gemeentemuseum Den Haag

‘Hé, dat lijkt een beetje op mijn naam en handtekening!’ Verbaasd kijkt Constant naar de folder van de overzichtstentoonstelling van Rem Koolhaas in de Neue National Gallery in Berlijn. ‘Content’ staat erop in ronde, ietwat druipende letters. Misschien een hommage van Rem Koolhaas aan hem en New Babylon. ‘Denkt U?’, mompelt hij. ‘Wonderbaarlijk toch hoe New Babylon de laatste tijd weer in de belangstelling staat. En dat terwijl ik het vijfendertig jaar geleden al heb afgesloten. Klaarblijkelijk is men er nu pas aan toe.’ Constant, geboren in 1920 als Constant Nieuwenhuys, heeft reden om zich te verbazen. In New Babylon, dat tegenwoordig als een van de meest inspirerende kunstwerken van de 20e eeuw wordt beschouwd, komt al het zo verguisde idealisme van de jaren zestig samen. Aan de hand van maquettes, tekeningen, schilderijen en teksten biedt het een visioen van een wereld die gemaakt is door en

voor de mens. Een grenzenloze wereld waarin architectuur en stedenbouw, kunst en wetenschap, filosofie en politiek niet meer langs elkaar heen werken of elkaar uitsluiten, maar zich richten op één en hetzelfde doel: een leefwereld creëren waarin geen onderscheid meer bestaat tussen creativiteit en sociale activiteit, kunst en leven. Een mooie droom. Maar wat moeten we ermee? Is New Babylon niet het zoveelste bewijs dat de kunst geen enkele invloed op onze leefwereld uitoefent? Of is het juist de barstensvolle uitdrukkingsvorm van iets wat de hele 20e eeuw lang in de kunst zijn trouwste bondgenoot heeft gevonden: een diep en onuitroeibaar verlangen naar een wereld waarmee de mens op glorieuze wijze samenvalt. Voor Constant zelf, zo zal ook tijdens ons gesprek blijken, is New Babylon allang een gepasseerd station. In 1969 zette hij er, uitgeput door teveel onbegrip, na tien jaar onafgebroken werken een punt achter. Hij keerde terug naar de schilderkunst die hij in de jaren veertig als medeoprichter van Cobra had omhelsd en in 1953 publiekelijk van zich af had geworpen. Sindsdien is hij iedere dag achter zijn ezel te vinden. Maar het slotgebaar van de kunstenaar betekende niet de dood van zijn werk. Na een luwte in de jaren tachtig, de meest cynische en geldzuchtige periode die de kunst heeft gekend, bloeide in de late jaren negentig de belangstelling voor New Babylon weer op. In 1998 werden de maquettes, die in het Haags Gemeentemuseum stonden te verstoffen, weer nieuw leven ingeblazen met een bevlogen presentatie in Witte de With en een prachtig bijbehorend boek van Mark Wigley: Constants New Babylon, The Hyper-Architecture of Desire. In 2001 volgde een retrospectieve tentoonstelling in het Musée Picasso in Antibes, en in 2002 vulden de maquettes een ruime zaal op de Documenta in Kassel. Op dit

moment staan er in de Neue National Galerie vijf op de verdieping onder de ontwerpen, foto's en teksten van Koolhaas en zijn architectenbureau OMA. Als de sprankelende voedingsbodem van Nederlands beroemdste architect. We zitten in de ‘muziekkamer’ van Constants huis, een grachtenpand in het oudste deel van Amsterdam, met schuinweg een uitzicht over het IJ. De kunstenaar, bijna 84 jaar oud, heeft nog steeds het lange, smalle gezicht en de heldere bruine ogen van de foto's uit zijn jonge jaren. Hij praat met zachte stem en zal tijdens ons gesprek zijn beleefde afstandelijkheid geen moment laten varen. Af en toe roept hij iets vrolijks naar zijn onafscheidelijke hond, een kleine witte bastaard die zich bij voorkeur in zijn nek nestelt. Liefdevol toont hij de fraaie, oude snaarinstrumenten die overal hangen en staan en vertelt van muzieksessies waarbij hij gitaar en mandoline speelde en Asger Jorn viool. ‘Jorn is dood’, zegt hij, ‘Net als zoveel anderen die ik in die tijd kende. Ik ben veel met Jorn opgetrokken. Hij is met mijn eerste vrouw getrouwd en heeft voor twee van mijn kinderen gezorgd.’ Constant ontmoette Jorn in 1946 in Parijs, waar ze een jaar later samen met onder meer de Belg Dotremont, Karel Appel en Corneille de Cobragroep oprichtten. Zijn vriendschap met de Deen hield zelfs stand toen de meningsverschillen over de positie van kunst en kunstenaar in de samenleving hoog opliepen. Jorn verdedigde het bijzondere individualisme en de unieke verbeelding van de kunstenaar. Constant verwierp dit als een romantisch, overspannen zelfbeeld van kunstenaars. In een manifest uit 1958 dat opvallend actueel aandoet, riep hij op tot samenwerking met architecten en wetenschappers. ‘Het is de taak van de kunstenaars’, schreef hij, ‘om nieuwe technieken te ontwikkelen en daarbij gebruik te maken van licht, geluid,



Gezicht op New Babylonische sectoren, 1971, waterverf en potlood op foto, collectie Gemeentemuseum Den Haag

beweging en alle andere uitvindingen die effect kunnen hebben op de leefomgeving.’ Pas als kunst in brede zin met de samenleving integreert, kan ze werkelijk iets betekenen. Constant had toen al zes jaar geen bemoeienis meer met de Cobragroep, die hij bestempelde als een mislukking. Ze had, vond hij, ‘pseudo-experimentele kunst’ voortgebracht, en was gebaseerd op een volkomen vals idee van vrije kunst. Kunst, en zeker de schilderkunst, is niet vrij, maar de ‘slaaf van een kunstmatig in leven gehouden verleden, en van de handel. (...) De geschiedenis van de moderne kunst is, om commerciële redenen, in ongelofelijke mate vervalst.’ Werkelijk vrije kunst zette zich niet af tegen de industriële en technologische ontwikkelingen van de samenleving, maar wist hiervan juist optimaal gebruik te maken om haar eigen doelstellingen te bereiken. Deze aanvaarding van de samenleving zoals hij nu is, is de basis van Constants filosofie. ‘De nieuwe cultuur zal een massacultuur zijn, of helemaal niet zijn’, schreef hij een paar jaar later. Hij kreeg meer dan gelijk, zoals we nu zien, en de kunstwereld weet er net als toen nog steeds geen raad mee. ‘Ik ben een realist’, zegt hij nu, ‘geen idealist.’ Misschien is dat de ware reden waarom het misging tussen hem en Guy Debord.

Spektakelmaatschappij

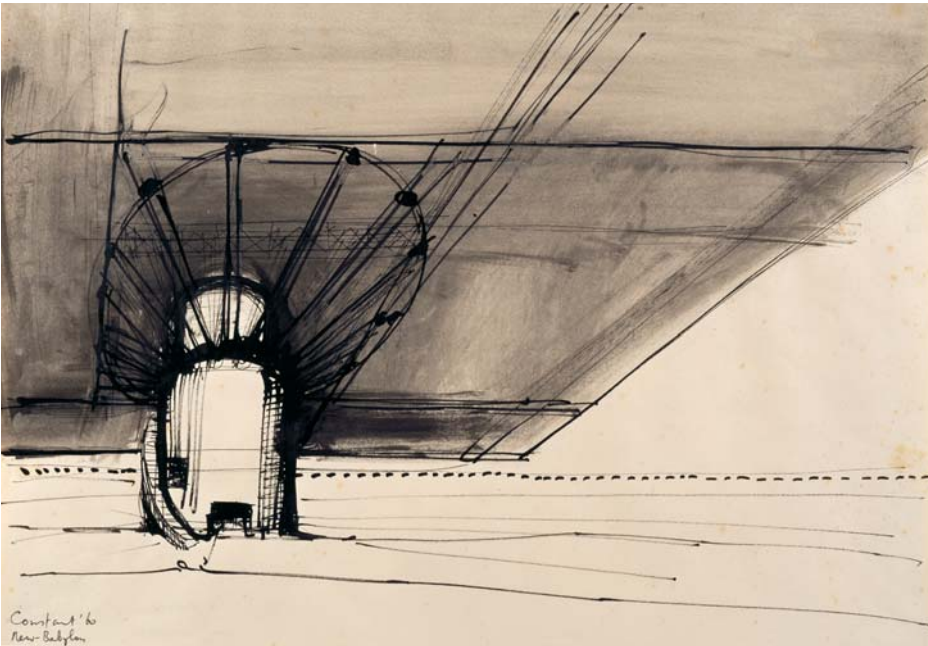
Constant ontmoette de Franse filosoof Guy Debord in 1956 tijdens een diner in Parijs en de twee hadden onmiddellijk contact. ‘Debord was een bijzonder intelligente man’, vertelt Constant, ‘een echte intellectueel. Hij publiceerde veel en had ook verschillende teksten van mij gelezen. Zijn politieke theorieën over de urbane samenleving waren erg belangrijk voor mij. Wat hij over de ‘spektakelmaatschappij’ schreef was visionair. We leven nu in een maatschappij die gefundeerd is op spektakel.’ Debord ontleende op zijn beurt inspiratie aan Constant. De kans dat zijn door Marx gekleurde theorieën over ‘de revolutionisering van het dagelijks leven’, concreet konden worden via de politiek, was nihil, wist hij. Maar met culturele middelen was misschien wél iets te bereiken. De radicalisering van kunst en architectuur die Constant voorstond leek nieuwe mogelijkheden te bieden. Net als de filosoof keerde de kunstenaar zich tegen ‘de burgerlijke mens’ met zijn geprogrammeerde opvatting van geluk en bepleitte een avontuurlijke en ‘spelende’ mens, een homo ludens zoals de historicus Johan Huizinga deze zo bevlogen had beschreven in het gelijknamige boek uit 1938. Ook waren beide

mannen het er over eens dat deze nieuwe mens pas kon ontstaan als zijn leefwereld zou veranderen van een puur op functie gericht decor in een speelveld van wat Debord ‘situaties’ noemde, ervaringen van ruimte die niet alleen fysiek op de mens inwerken, maar ook en vooral mentaal. En Constant had daar grootste plannen voor. Deze plannen, die het fundament zouden worden van New Babylon, hebben een belangrijke impuls gegeven aan de *Internationale Situationniste*, de naam waaronder Debord, Constant, Jorn en een kleine groep geestverwanten vanaf 1957 in Parijs opereerden. Ze brachten de beweging ertoe door pamfletten en provocerende acties strijd te voeren voor het ‘unitair urbanisme’: een dynamische vorm van stedenbouw die meebewoog met de enorme maatschappelijke veranderingen, veroorzaakt door de snelle bevolkingstoeename, overvloedig veel vrije tijd, ingrijpende technologische uitvindingen en een alles overwoekerende groei van de communicatie- en massamedia. Toch zou Constant zijn ideeën uiteindelijk buiten de *Internationale Situationniste* om verder ontwikkelen. ‘Maar niet omdat ik werd geroyeerd!’ Constants ogen schieten plotseling vuur en voor het eerst wordt de drift achter deze aardige, beleefde man zichtbaar. ‘Dat schreef de



New Babylon / Antwerpen, 1963, inkt op plattgrond, collectie Gemeentemuseum Den Haag

Ondersteuning van een sector, 1960, inkt op papier, collectie Gemeentemuseum Den Haag



Joco op de Gele Sector



kunsthistorica Willemijn Stokvis, maar ze zal wel geen Frans kunnen lezen. Kijkt U maar in de brieven, Debord heeft duidelijk geschreven: ‘Constant a choisi de quitter I.S.’ Choisil! Gekózen! Debord heeft er alles aan gedaan mij binnen de I.S. te houden. Maar ik was het totaal oneens met de nieuwe trend die ze volgden. Ze gingen weer met de schilderkunst in zee, organiseerden eenmanstentoonstellingen, want dat krijg je bij schilderkunst. Daar hoort het idee van individuele creativiteit bij, terwijl ik in de synthese van de kunsten geloofde. Het ergste was dat het ‘urbanisme unitaire’ op de achtergrond raakte. Toen heb ik mij teruggetrokken. Maar al mijn belangrijke teksten zijn in het archief van de I.S. opgenomen. En Debords vrouw is mij altijd publicaties van en over hem blijven toesturen, ook na zijn dood. Hij heeft zich in 1994 met een karabijn in zijn maag geschoten.’ Na de breuk begint Constant te bouwen aan New Babylon, ‘de stad van intense, grootstedelijke verlangens’. Met een tomeloze gedrevenheid zet hij maquettes in elkaar, maakt tekeningen en schilderijen, schrijft teksten, houdt lezingen. De stad die hij voor zich ziet is een gigantisch labyrintisch complex dat zich op hoge poten boven de aarde verheft. Eronder circuleren allerlei vormen van transport. De verschillende etages van de stad zijn met liften en trappen bereikbaar en vrijwel geheel overdekt en geklimatiseerd. Ze vormen met hun vele niveaus en terrassen een enorme gelaagde ruimte die door zijn flexibele functies, klimaatverschillen en licht- en geluidseffecten steeds weer nieuwe verrassingen biedt. Hier kunnen de New Babyloniers als moderne nomaden ronddwalen, ‘op zoek naar nieuwe ervaringen en nog onbekende sferen. Zonder de passiviteit van toeristen, maar volledig bewust van de macht die zij hebben om invloed uit te oefenen op de wereld en deze te transformeren en te herscheppen.’

Geen utopie

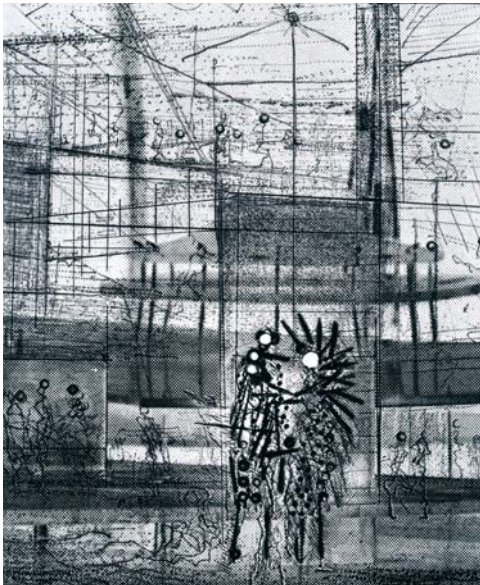
De mens als kunstenaar: je hoort de droom van de jaren zestig. Maar voor Constant was New Babylon geen droom. Zelfs geen utopie, zoals hij ook nu nadrukkelijk stelt. ‘Een utopist bedenkt iets wat in de fantasie bestaat, maar niet realiseerbaar is. New Babylon is wel degelijk realiseerbaar. De technische middelen zijn er, menselijk gezien is er grote behoefte aan en vanuit sociaal oogpunt is er een dwingende noodzaak.’ Utopist of niet, er spreekt wel het verlangen uit naar een betere wereld en een betere mens. Maar ook dat bestrijdt hij: ‘Geen betere wereld, maar een andere wereld. Een

wereld die in de basis al aanwezig is, want de mens heeft nu veel vrije tijd, is zeer mobiel en communiceert over alle grenzen heen.’ Maar Constant zal toch wel iets anders voor ogen hebben gehad dan de ‘ervaringseconomie’, het massatoerisme en de spelletjesmens van nu? Hij schokschoudert: er is geen grond voor somberte. New Babylon heeft volop kans zich te realiseren. De mens van nu speelt en zwerft wellicht anders dan hij, Constant, zich toen kon voorstellen, maar zijn veranderde levenswijze en behoeftes zullen in de stedenbouw en architectuur tot uitdrukking komen. Want als de mens verandert, verandert dat zijn leefomgeving. Hóe dat gebeurt, en op welke gronden, weet hij niet. Dat is ook zijn zaak niet: hij is kunstenaar, geen ideoloog. ‘Ik heb geen ideale stad ontworpen, zoals Le Corbusier’, zegt hij nadrukkelijk. ‘New Babylon is geen model dat nagevolgd moet worden, maar een illustratie van een levenswijze, in een veronderstelde samenleving. Die levenswijze is in beginsel nomadisch. Dat houdt in dat de huidige mens al trekkend over de aarde sporen achterlaat die een netwerk kunnen vormen. Een stad als een netwerk. New Babylon is een nomadische stad. Niets ligt vast.’

Film : Constant, Avant le départ

VPRO-programmamakers Thomas Doebele & Maarten Schmidt filmden Constant tijdens de laatste maanden van zijn leven. Je ziet Constant tijdens zijn dagelijkse gang naar het atelier met zijn stokoude hondje Tikus. Hier is hij in zijn element en schildert, zingt Schubert of speelt op het cimbaal, ontvangt bezoek aan de grote tafel en schenkt witte wijn, omringd door zijn schilderijen. Constant legt de laatste hand aan *Le Piège* (de valstrik) en kijkt terug op zijn leven. Zijn herinneringen gaan over in archiefmateriaal van de nog jonge kunstenaar in de jaren vijftig, zestig en zeventig en het verleden komt weer even tot leven.

Mis ‘m niet!
Uitzending: Het Uur van de Wolf, 21 december 2005, Nederland 3



Indian Act, 1970, ets, collectie Centraal Museum Utrecht

Constant kent het werk niet van MVRDV, Lars Spuybroek, UN Studio en andere, jonge, succesvolle Nederlandse architecten. Hij weet dus ook niet dat zijn ideeën over dynamische architectuur resoneren in de villa van de VPRO in Hilversum, het waterpaviljoen op de Neeltje Jans en museum Het Valkhof in Nijmegen. Hij weet wel dat hun grote roerganger, Rem Koolhaas, zijn werk grondig heeft bestudeerd, maar daar wil hij verder niets over zeggen.

Voelt hij zich miskend? ‘Nou, ik heb er niet onder geleden, maar miskend ben ik zeker. Men wist jarenlang niet wat men met mijn werk aan moest. Ik heb boeken over New Babylon in eigen beheer moeten uitgeven. Eind februari komt er een tentoonstelling van zijn schilderijen in het Cobramuseum. In zijn atelier, een grote, lichte ruimte op een van de oostelijke eilanden in Amsterdam, trekt hij samen met Trudy Nieuwenhuys, zijn eenentwintig jaar jongere, vierde vrouw uit hoge rekken schilderijen tevoorschijn. Grote doeken met prachtige kleuren die vaak in schril contrast staan tot het beeld dat ze te zien geven; een man wachtend op het genadeschot, een zwart weeskind, een lange rij bannelingen. Het zijn ontheemden in een wereld van alleen maar kleur. Een ongevormde wereld, schitterend maar onbarmhartig. Hij wijst op een landschap dat vrijwel geheel uit okers is opgetrokken en het grote doek helemaal vult. Slordig liggen er een paar witte vlekken in, lijkwaden, te kort om een arm, een been, een hoofd te bedekken. ‘Deze is gemaakt naar aanleiding van een moordpartij in Rwanda’, zegt hij. ‘Ik schilder de werkelijkheid zoals ik hem vlak na de oorlog of nu op tv heb gezien. Die realiteit kan ik niet overzien.’

Ik geloof in een hogere bestemming van de mens ... op aarde

Constant: New Babylon is géén utopie

Auteur: Ton Neelissen

Gepubliceerd in: Rotterdamsch Nieuwsblad 20 augustus 1966



Ruimtecircus, 1956-61, ijzer, koper, 105 x 90 x 100 cm, collectie Gemeentemuseum Den Haag

Constant is terug uit Venetië. De Nederlandse inzending naar de 23ste Biënnale bestond uitsluitend uit werk van hem. Hij werd bekroond met de Cardazzo-prijs. De man die gezegd heeft: ‘Kunst is dood’ wordt met een kunstprijs geëerd. De man die zei: ‘De begrippen kunstenaar en creativiteit dekken elkaar niet langer, de kunstenaar is nog slechts een historische figuur die in het museum thuishoort’ krijgt in Venetië het hele Rietveld-paviljoen tot zijn beschikking. De man die de dood heeft verklaard aan kunstwerken die een duurzaam product van een individuele uiting zijn, en leeft voor één idee: het collectieve New Babylon, geniet een eenmansexpositie in een der belangrijkste wereldbiënnales. De man wiens New Babylonproject door de provo’s tot beginsel is verkozen en die door hen wordt gezien als een ideologische leider, is de officiële vertegenwoordiger in de kunst van het land, waarvan hij het hele cultuurpatroon fossiel vindt.



Ingang van het Labyr, 1972, olieverf op doek, collectie Gemeentemuseum Den Haag

Hoe kan dat allemaal?

Wat voor soort verbintenis gaan die tegenstellingen aan in deze man, die een der oprichters was van Cobra, die aartsrevolutionair is gebleven. Alles in zijn atelier is klinisch schoon, als in een laboratorium. De vouwstoelen, blinkend wit gelakt, hebben niet één vuile vinger, terwijl de boor, frees, zaag en lasapparaten – waar men de handen niet schoon bij pleegt te houden – ook van een glanzende verzorgdheid zijn. Een dorado van bewerktuiging, een uitgekiend werktuigenpaneel: stofloze ‘cleanness’. Een grote stofzuiger trekt de aandacht. Een grote sector van New Babylon, met liefdevolle precisie uiterst gedetailleerd gelast, trekt het licht naar zich toe, dat door het tiental zeer hoge ramen binnenstroomt van buiten over het water. Het atelier is in een oude school aan de Derde Wittenburgerdwarstraat, hartje Kattenburg, in Amsterdam.

Constant formuleert gemakkelijk maar niet achteloos. Later, tijdens het tweede gesprek om het interview af te ronden, zal hij op een al eerder gestelde vraag woordelijk identiek antwoord geven. Hij heeft een boek geschreven over New Babylon, er artikelen over gepubliceerd, hij heeft er in geheel Europa lezingen over gehouden: hij is volmaakt thuis in de taal die met zijn idee samenhangt. Zijn intense betrokkenheid bij het gesprek verraaft in geen enkel opzicht, dat het voor hem voor een groot deel herhalingsoefening is. Maar door er over te praten leeft hij er even in. New Babylon is voor hem de enige cultuur.

Hoe is het, te leven met een toekomstproject dat geen aanknopingspunten in het heden heeft?

Constant: ‘Verlangen is het lot van de kunstenaar, het leeft los van de realisering. New Babylon is de visie van een kunstenaar op de wereld en als verlangen is het zo oud als de wereld, noem ’t het aards paradijs. Maar voor ’t eerst in de historie heeft het een concrete basis; nú kan het omdat de arbeid opgeheven kan worden. Als vrijkomende arbeidskracht onverkoopbaar wordt, betekent dat de ondergang van het kapitalistische principe. Je merkt het nu al: de mensen zijn er intuïtief bang voor; ze zien het als een bedreiging van hun bestaan. Angst voor de automatie. Men verwacht sociale conflicten en natuurlijk zal er in de eerste fase klassenstrijd zijn. En dat New Babylon geen aanknopingspunten heeft, dat valt wel mee. Het heeft een reuze weerklank. De provo’s willen Amsterdam de eerste sector van New Babylon maken.’

Het lijkt er tegenwoordig wel op of het oorlog is, je bent goed of je bent fout. Het doet er minder toe wáár het genuanceerde gelijk ligt, dan aan welke kant je staat. Is er een criterium dat verder gaat dan terreur en contraterreur?

Constant: ‘Het criterium nu is de oorlog in Vietnam. Tijdens de oorlog was het mofs of anti-mofs, maar dat geldt nu niet meer. Zo schuiven de criteria op.’

Tranendal

Wat staat New Babylon het meest in de weg?

Constant: ‘De hele sociale structuur, die gebaseerd is op de wet: “Gij zult werken in het zweet uws aanschijns”. Let maar op hoe er op de provo’s weer gereageerd wordt met: ‘Stuur ze naar werkkampen! Het is de moraal van het nut, de fictie dat de mens nuttig moet zijn, dat de aarde een tranendal is, weet je wel, een tranendal is de aarde. Maar ik zou het willen omdraaien: nu pas kan de vrije teugel gegeven worden aan de creatieve drang, maar dat wordt weerstreefd door de naar nut strevende maatschappij. Maar het spel, de speelse maatschappij, is de enige redding.’

Wat is in New Babylon de zin van het leven. Speelt liefde er een rol?

Constant: ‘Ik begrijp de behoefte niet om ergens de zin van te willen weten. De vraag “geloof je in God” gaat ook uit van het gegeven. Kunst hoeft geen zin te hebben, die heeft een doel. ’t Positieve van kunst is dat er geen doel buiten zichzelf is, dat is juist het creatieve. Maar al die kunst met didactische doelen, verheerlijkende doelen... Een creatieve handeling heeft geen doel dan zichzelf. En de liefde in New Babylon? Ik denk als bij Spinoza: elkaar ontzien om zelf ontzien te worden. Recht om goed behandeld te worden.’



Mobiel ladderlabyrinth, 1967, messing, inkt op plexiglas en olieverf op hout, collectie Gemeentemuseum Den Haag

Betrekkelijke heersers

Is dat niet een utilitair principe?

Constant: ‘De Sade heeft in zoverre gelijk: er is een absolute heerserslaag en een absolute slavenkaste. Als de heerser afziet van de absolute heersersmogelijkheid is dat charitas. Maar een slaaf kan nooit charitas beoefenen ten opzichte van zijn meester, zoals de meester dat kan ten opzichte van zijn slaaf. Ook in New Babylon is er concurrentiestrijd: de sterkste persoonlijkheid, het creatievere, zal domineren over de zwakkere. Maar ik geloof dat ik daar aan toe moet voegen dat er slechts gradaties bestaan., het is nooit een absoluut domineren. Het domineren zal relatief zijn, binnen het collectieve besef, zoals in een huwelijk. De antropoloog Malinowski zegt ergens: het is cru om te zeggen maar zonder slavernij zou er geen enkele cultuur tot stand zijn gekomen. Dat is waar. New Babylon is de eerste zonder.’

Is New Babylon mythisch? Is er een religieus denken achter?

Constant: ‘Ik ben echt rationeel. New Babylon is één grote spelwereld, met alle condities, gegevens voor het spel, bevolkt door een mensheid die vrij is om te spelen, en in staat is om te spelen. Religie, religie... ik geloof dat antireligie ook al fout is. Ik geloof wel in een hogere bestemming van de mens, maar hier, op aarde. Ik heb nooit veel gezien in de mystieke kant van het zenboeddhisme. Creatief zijn is de hoogste vervulling van de mens. Dominerende individuen worden alleen een klasse als ze een gemeenschappelijk doel hebben. In New Babylon zullen er gradaties zijn, ‘Abstufungen’, nooit een scheidingslijn. Ik zou een idealist zijn als ik zou geloven aan het volkomen gelijk zijn van de mensen. Maar in New Babylon leidt het verschil niet tot een



Constant, Spatiovore (uit het project New Babylon), 1960, maquette, 65 x 90 x 65 cm, collectie Gemeentemuseum Den Haag

20

sociale structuur waarin de een de ander uitbuit. Maar natuurlijk zullen niet alle mensen even intelligent of speelkrachtig zijn.’

Is je optreden in Venetië niet in strijd met de New Babylongedachte?

Constant: ‘Mijn werk in Venetië is een soort historisch overzicht. Anoniem blijven nú zou betekenen je licht onder de korenmaat steken. Nu krijgt het hele plan aandacht. Maar als ze zeggen dat ’t mooie vormen zijn, of een droomstad, dan vind ik dat een negatieve beoordeling, al weet ik niet goed wat positief en negatief is. Maar je mag mij niet zien als een nieuw-babyloniër, want dat bestaat nog niet. Je moet me zien als een socialistische arbeider die in het kapitalistische stelsel meebouwt aan het productieapparaat, omdat hij er zelf later de vruchten van plukt. In Venetië heb ik de funeste invloed van de kunsthandel en het leugenachtige ervan weer gemerkt. Wezenlijk is nu het niet streven naar duurzaamheid. ’t ‘Einmalige’, ’t unieke, en het besef dat wat we nu maken morgen door iets anders vervangen wordt. De kunsthandel probeert dat soort werk juist in strijd met zijn wezen wél te verduurzamen.’

Wat is er tegen verduurzaming?

Constant: ‘Het cultuurpatroon is sociaal in ontbinding. Op de biënnale zie je hoe alle kunstenaars naar de uiterste grenzen zoeken. Alles wat kunst nú is, zou in een complexer geheel moeten, maar dat is er niet en daarom slaan ze om in een leegte, in ‘Geschmacks-spiele’, ’t klopt sociaal niet. ’t Grote kader van Teilhard de Chardin? Teilhard geeft me het gevoel dat het een idealisering is van het marxistische grondprincipe. Bij hem is ’t

is het probleem van de restarbeid, zeer gekwalificeerde arbeid, maar die kan toch door ongeschoolden worden gedaan. Alle herhaalbare arbeid kan gemechaniseerd worden. Maar die restarbeid moet je niet zien als de taak van een deel van de mensheid, maar als...zoiets als tandenpoetsen en nagels schoonmaken. Maar dit zijn processen die heel lang duren, duizend of tienduizend jaar. Onze beharing verdween ook niet meteen toen het vuur uitgevonden werd. Vuur was een decisieve factor in het menselijk bestaan. Automatie ook. De auto niet, die verdwijnt.’

De neiging van provo’s om vaag te zijn en niet goed uit te drukken wat hen beweegt, hangt dat samen met een bewust streven naar irrationalisme?

Constant: ‘Er zijn er die zich heel goed kunnen uitdrukken. Bij de anderen komt het misschien door een gebrek aan theoretische kennis. Er zijn zulke grote groepen onder de jeugd die alleen intuïtief een weg volgen. Daardoor kunnen zij tóch de juistheid van een theorie bewijzen die er op haar beurt weer haar uitbouw op kan baseren. Mijn contact met de wetenschap? Voor sociale geschiedenis, economie en sociologie. Vind je sociale wetenschap eigenlijk geen contradictio in terminis? Ik vind wetenschap iets van exacte feiten. Daarom vind ik de zevende faculteit eigenlijk geen wetenschappelijke faculteit. Die is semi-creatief, die mensen hebben iets te beïnvloeden.’

Boek

Is het niet lastig om je over New Babylon uit te drukken in woorden die samenhangen met een maatschappelijke zijnsvorm waar New Babylon zich juist tégen keert?

Constant: ‘Ik heb een boek over New Babylon geschreven. Dat komt hoop ik binnenkort uit. Ik begin het boek met een hele vocabulaire aan woordverklaring. Alles wat ik doe staat in dienst van dat project. Als ik schilder illustreer ik New Babylon, als ik teken maak ik er schetsen van en als ik schrijf gaat het daar over. Het is geen mythe, maar een echt plan: ’t is technisch uitvoerbaar. Maar omdat ’t nog in strijd is met de sociale gegevenheden is ’t een revolutionair plan; de eerste echte massacultuur.’

Is die er dan nog niet?

Constant: ‘De kunstenaars hebben hun vrijheid alleen kunnen beleven door te parasiteren op een maatschappelijke bovenlaag, die de vrijheid op haar beurt ontleende aan de macht. Nu, door de industrialisering en de opkomst van de massa de macht van de elite meer en meer ondermijnd raakt, is ook de kunst beroofd van haar sociale basis. Daarom is de creativiteit van de kunstenaar nu onverbrekelijk verbonden met het streven een nieuwe basis voor de vrijheid te vinden. Slechts de massa kan hem die verschaffen, de onderdrukten der aarde zijn de natuurlijke bondgenoten van de kunstenaar geworden. Een vrije samenleving, een creatieve levensstijl, zijn voorwaarden geworden voor het bestaan van de kunst, überhaupt voor het voortbestaan van cultuur. Er is nu geen massacultuur, geen cultuur ván de massa. Via allerlei communicatie-

media wordt er wel een gecreëerd vóór de massa, maar dat is een ingrijpen van onderaf in het van bovenaf uitgezondene. Dat is geen communicatie in de ware zin van het woord.’

Is New Babylon vergelijkbaar met andere utopieën?

Constant: ‘New Babylon is geen utopie maar technisch realiseerbaar. Plato’s Staat, More’s Utopia, Campanella’s Zonnestaat hebben gemeen dat aan de eenling geen initiatief wordt gelaten. De rechteloosheid onder Henry VII en Henry VIII inspireerde More, maar de vrijheid in zijn Utopia was niet groter. De levensvorm in deze utopieën is gestold, geïmmobiliseerd, en daarin schuilt het onwerkelijke, het utopische. New Babylon gaat uit van de levenssfeer. In tegenstelling tot het kunstwerk, dat zich van de realiteit verwijdert, moet men die sfeer opvatten als een tijdelijke variatie van de werkelijkheid. De sfeer berust op het momentele, op het met zorg gekozen maar onherroepelijk voorbijgaande ogenblik. In de New Babylonische cultuur is het kortstondige, het voorbijgaan van de tijd, een essentiële factor. Men zou New Babylon het absolute ‘Gesamtkunstwerk’ kunnen noemen, de synthese van alle menselijke activiteiten, de maatschappij als kunstwerk, de stad van de technische massamens, de mens uit het arbeidsloze tijdperk. Zoals een Duitse krant onlangs boven een interview van mij plaatste: ‘Freizeit wird zur Lebenszeit’.

Goede pers

Hoe waren de persreacties op Venetië?

Constant: ‘Heel goed. Het viel me op hoeveel begrip er klaar blijkt te liggen voor New Babylon. De Frankfurter Allgemeine en Die Welt met name hadden heel goede artikelen erover.’

Hoe ben je tot New Babylon gekomen?

Constant: ‘Ik was aanvankelijk schilder, toen ben ik gaan beeldhouwen. Daarbij maakte ik voor het eerst iets op schaal, iets dat dus groter gedacht wordt dan gemaakt. Zo heb ik in Alba in Italië een ontwerp voor een zigeunerkamp gemaakt. De zigeuners werden verdereven vanonder de oude betonnen overkapping van de veemarkt. Ze zaten toen naast de rivier, de fiume Tanaro, daar zaten ze. ’t Waren Piemontesi, dat is een bepaalde stam. Dat is in 1956 geweest. Daardoor ben ik voor het eerst over New Babylon gaan denken. We zijn nomaden. We zijn pas in het stenen tijdperk sedentair geworden. Toen we gingen produceren. Zigeuners staan wel ’t dichtst bij New Babylon wat hun leven betreft. Als ze conservatief zijn is dat niet wezenlijk voor ze. Dat is afweer, om zich te kunnen handhaven. Het echte, klassieke zigeunerschap is er bijna niet meer.

Vorig jaar ging ik naar Joegoslavië. Vlak bij Domazlice stuurden ze me naar een klein dorpje omdat het daar prettig was. Dat dorpje heette, je gelooft het of niet, Babylon. Maar ik ontdekte daar ook nog dat er de eerste arbeidersopstand tegen de feodale maatschappij had plaats gehad. Eind veertiende eeuw had je er het Chiliasme (van Joodse oorsprong; gelooft in het duizendjarige rijk der heerlijkheid dat door Christus na zijn terugkeer op aarde gesticht zal worden; vond in de Middeleeuwen aanhangers onder Hussieten, Taborieten en Wederdopers). Hus was immers al gedood en zijn aanhangers verzamelden zich bij Babylon op een berg die zij Tabor hadden genoemd. In Domazlice hebben die boeren de kruisvaarders verslagen. Ze hadden een strijdlied, die boeren; ze kwamen met hun wat wij goedendags zouden noemen tevoorschijn en kardinaal Cesarini is in zijn ondergoed op een paard gevlucht. Hun symbool was de kelk. Je weet dat alleen priesters ook uit de kelk mochten drinken. Het brood, de hostie, kregen de gelovigen. Een heel leger sloeg voor ze op de vlucht, zonder slag of stoot, voor dat boerenvolk. Die wilden het duizendjarige rijk vestigen om een einde aan alle misère te maken.; Christus zou het aardse paradijs brengen. Een Duitse collega zei eens tegen mij: ‘Sie sind ein Chiliast’.

Ja, die Chiliaistische artikelen van Tabor, tegen het zondige

Babylon Praag. De stad moet weg en wij de bergen op. Babylon, de stad van zonde, Sion het Rijk Gods. New Babylon maakt, denk ik, een overbrugging naar het Oosten.’

Waar ben je nu mee bezig?

Constant: ‘Met een model op grotere schaal dan ooit tevoren van een sector van New Babylon. De schaal is een op honderd. En ik ga een film maken, New Babylon,. Ik geloof dat door een film mensen, die de theoretische achtergrond van New Babylon niet kunnen of willen kennen, er toch iets van kunnen beleven. Ik wil er suggesties in doen, in beelden beschrijvingen geven van wat mogelijk is.’

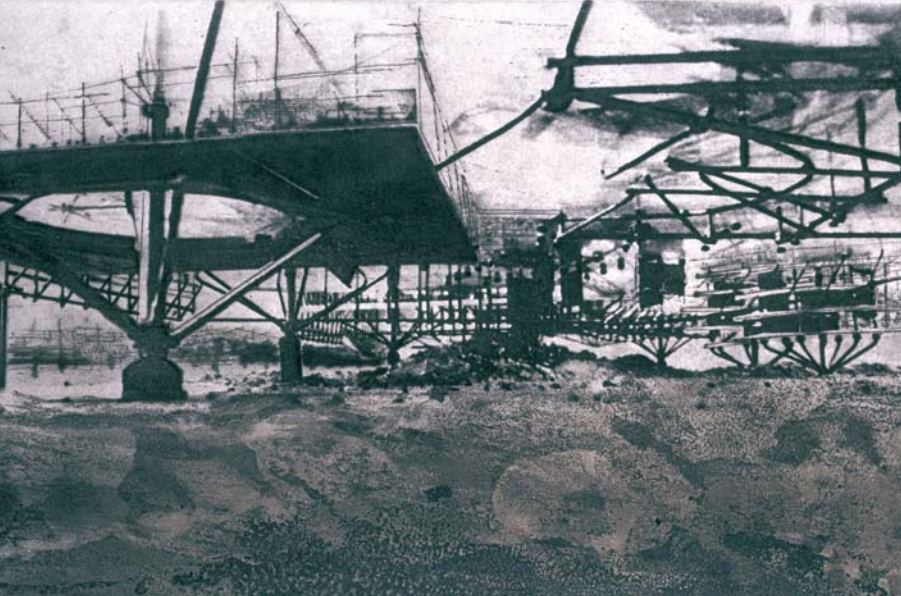
Houd je van Popart?

Constant: Ik vind Popart typisch Amerikaans, een equivalent van het Russische sociaalrealisme, een soort Stachanovrealisme. ’t Is het accepteren van de maatschappij. Het is zo typisch Amerikaans. Het past hier niet.

Lees je veel?

Constant: Ik lees nooit meer romans. Ik heb alle klassieken gelezen tussen mijn twintigste en mijn dertigste jaar. Maar sinds een jaar of zes/zeven lees ik alleen nog maar Marx en Engels. Ik ben misschien een communist, misschien een anarchist. Ik weet ’t eigenlijk niet. Marx zei al: ‘Ik ben geen marxist’. De marxisten en leninisten hebben Marx versmald. Marx heeft een veel ruimer wereldbeeld dan uit het marxisme blijkt, een groot kunstenaar, een utopist ook nog ergens. En ik lees De Sade. Ik heb nu zijn oeuvre compleet besteld, de losse deeltjes geef ik dan aan mijn zoon. Nee, romans lees ik niet veel meer. Alleen Oorlog en Vrede soms nog wel.

New Babylon, 1971, ets



Gemeente museum Den Haag

Gemeentemuseum
Stadhouderslaan 41
2517 HV Den Haag
tel. 070 - 338 11 11
e-mail: info@gemeentemuseum.nl
www.gemeentemuseum.nl

Bereikbaarheid
Vanaf Centraal Station: bus 24 en tram 17.
Vanaf station Hollands Spoor: tram 17.
Met de auto bereikbaar via de Utrechtse baan,
richting Scheveningen Haven, volg de borden
'Gemeentemuseum'.

Toegangsprijzen 2005 / 2006

volwassenen	€ 8
t/m 18 jaar, Museumkaart, Rembrandtpas	gratis
Vrienden Gemeentemuseum	gratis
Ooievaarspas	€ 4
CJP, Studentenpas	€ 5
vanaf 65 jaar:	€ 6
Uitpas	€ 6
groepen > 15 personen	€ 6
Groepen groter dan 15 personen s.v.p. van te voren aanmelden via tel. 070 - 338 11 20.	

Openingstijden
Het Gemeentemuseum Den Haag is dinsdag t/m zondag geopend van 11 - 17 uur. Op maandagen, eerste kerstdag en 1 januari is het museum gesloten.

Rondleidingen voor groepen
Het is mogelijk om rondleidingen voor groepen te boeken, mits minimaal twee weken van te voren gereserveerd bij de afdeling Educatie, tel. 070 - 338 11 20.

Verhuur
Verschillende ruimten van het Gemeentemuseum zijn beschikbaar voor ontvangsten, presentaties, vergaderingen, lezingen e.d. Voor informatie en afspraken: Hanneke Jongenelis, 070 - 338 11 73.

COLOFON
Tekst
Jan Brokken, Constant, Fanny Kelk,
Ton Neelissen, Marie-José Raven,
Laura Stamps, Anna Tilroe, Dolf Welling

Redactie
Hans Janssen, Maarten van Os,
Marie-José Raven, Laura Stamps

Ontwerp
Anneke van der Stelt, Rotterdam.

Oplage: 20.000
De Constantkrant is een uitgave van het Gemeentemuseum Den Haag. Het museum is niet aansprakelijk voor zetfouten of redactionele fouten en is op geen enkele wijze aansprakelijk. © 2005. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande toestemming van het museum.
ISSN GM 00925-2568

Gemeentemuseum on line:
www.gemeentemuseum.nl
www.delftsaardewerk.nl
www.bacon.nl
www.wonderkamers.nl

Agenda

Gemeentemuseum Den Haag



Toiletstel Veronica van Aerssen van Sommelsdijck, Diverse zilvermeden, Den Haag, 1654-1659, Verguld zilver, ebbenhout, palissanderhout, collectie Gemeentemuseum Den Haag

Haags goud en zilver
t/m 8 januari 2006
Als residentie van het Stadhoudelijk Hof en het Koninklijk Huis, de zetel van de Staten-Generaal en als de stad waar talloze aanzienlijke Nederlandse families en buitenlandse gezanten resideerden, is Den Haag door de eeuwen heen een belangrijke opdrachtgever geweest van Haagse goud- en zilversmeden. In het Haagse zilver versmelten nationale stijlkenmerken met buitenlandse invloeden zodat zeker in de achttiende eeuw met recht gesproken kan worden van een voorname, typisch Haagse stijl. Het Gemeentemuseum in Den Haag heeft de belangrijkste en meest omvangrijke collectie Haags zilver. Bijzondere voorwerpen afkomstig hieruit worden gepresenteerd in samenhang met indrukwekkende gouden en zilveren objecten – vaak van koninklijke herkomst – uit privé-collecties, maar ook uit prestigieuze museale collecties zoals die van de Hermitage in Sint Petersburg, het Victoria & Albert Museum in Londen en het Louvre in Parijs.

Finse kunst rond 1900

t/m 29 januari 2006

Tot en met 29 januari 2006 biedt het Gemeentemuseum Den Haag u de mogelijkheid kennis te maken met een nog onontdekt gebied binnen de Europese kunst: het Finse symbolisme en expressionisme van rond 1900. IJle landschappen in subtiele tinten, kleurrijke scènes uit de Finse mythologie, indringende portretten en afbeeldingen van het dagelijkse leven zijn enerzijds typisch Fins maar laten tegelijkertijd de Finse betrokkenheid zien bij de West-Europese avant-garde.

Het beeld is divers; Akseli Gallen-Kallela maakte naast landschappen voornamelijk krachtige mythologische scènes uit de Kalevala, het nationale Finse epos uit 1835; de zelfportretten van Helene Schjerfbeck zijn even subtiel als indringend; er zijn betoverende pastellen van Ellen Thesleff en zorgeloze strandscènes van Magnus Enckell en Alfred William Finch en symbolistische doeken van van Hugo Simberg en Väinö Blomstedt.

Concerten

Het Maris Kwartet, gespecialiseerd in de uitvoering van Finse klassieke muziek, voert werk uit van Jean Sibelius, A.Saalin en Tauno Marttinen. De composities en de inspiratiebronnen, niet zelden het Finse landschap en de Kalevala, zullen ook worden toegelicht.



Helene Schjerfbeck, Zelfportret met zwarte achtergrond, 1915, olieverf op doek, 34 x 42 cm, collectie Ateneum Art Museum, Helsinki

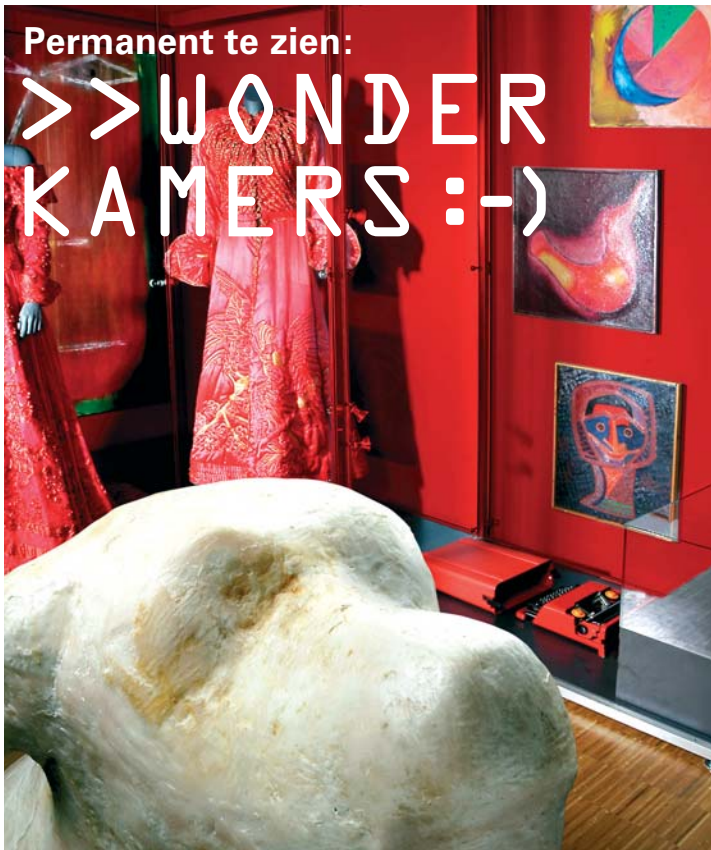
Data: zondag 18 december 2005 en zondag 22 januari 2006
Locatie: aula Gemeentemuseum
Tijd: van 14 - 15 uur
Kosten: € 9, exclusief toegang tot de tentoonstelling
Reserveren kan tijdens kantooruren via tel. 070 - 338 11 11



Arnulf Rainer, Der Lächler mit der Grossen Augenöffnung (Messerschmidt: Ein Naweiser, Spitzfindiger Spotter), ca. 1977, Vette krijt op foto, 60 x 50 cm collectie Arnulf Rainer, foto: Marc Damage

Denkt u in het bezit te zijn van een Jessurun de Mesquita?

Komt u dan naar de kijkdag op zaterdag 28 januari tussen 12 - 15 uur. Dan is er de mogelijkheid om uw prent of tekening te laten bekijken door conservator prenten en tekeningen Jonieke van Es. Zij kan u zeggen of het inderdaad van de hand van de meester is en of het om een werk in oplage of een uniek werk gaat (toegang: op vertoon van entreebewijs).



Arnulf Rainer en Outsider Art
17 december 2005 t/m 12 maart 2006
Arnulf Rainer (1929) verzamelt al vanaf begin jaren zestig Outsider Art: werk van maatschappelijke buitenstaanders, psychopaten, schizofrenen en andere geesteszieken. De werken van de bekendste kunstenaars op dit gebied, zoals Soutter, Hauser, Wölfli, Maly en Aloïse zijn allen vertegenwoordigd in de collectie van Rainer. In de tentoonstelling wordt de collectie Outsider Art geconfronteerd met werk van Rainers eigen hand. Op die manier probeert de tentoonstelling een relatie te laten zien tussen het verzamelen en het scheppen van deze kunstenaar. Te zien zijn onder andere Rainers Face Farces, maar ook verschillende overschilderingen van foto's van Messerschmidts achttiende-eeuwse beeldhouwde expressieve koppen.



Portret van een vrouw, met pluizig blond haar, circa 1905, potlood en waterverf op papier, 358 x 270 mm, collectie Gemeentemuseum Den Haag

Samuel Jessurun de Mesquita – Indrukwekkende eenvoud

10 december 2005 t/m 12 maart 2006
Samuel Jessurun de Mesquita (1868 - 1944), vandaag de dag voornamelijk bekend als de belangrijkste grafici van de eerste helft van de twintigste eeuw. Vooral op het gebied van de houtsnede heeft hij de prentkunst in Nederland een belangrijke impuls gegeven. Zijn oeuvre kenmerkt zich door een grote verscheidenheid aan technieken en onderwerpen: hij maakte talloze tekeningen en aquarellen en ontwierp stoffen. Behalve dieren zijn exotische planten en bloemen geliefde thema's. Daarnaast is de menselijke figuur volop aanwezig in het werk: als portret en model, maar ook in de vele gefantaseerde voorstellingen die De Mesquita maakte.

Boven bevinden zich de klassieke museumzalen, maar in het souterrain van het museum heerst een wonderbaarlijke onderwereld. Daar, in de Wonderkamers, wordt kunst op een heel andere manier gepresenteerd en kunnen bezoekers op allerlei interactieve manieren hun beeldingskracht testen en dingen uitproberen. De Wonderkamers zijn uniek voor Nederland – geen ander museum heeft eerder zo'n veelomvattend project ondernomen om jong en oud te laten genieten van kunst. Het hart van het gebied is *De Opstelling*: een mix van alle collecties die het museum herbergt: beeldende kunst, mode, kunstnijverheid en muziek. Nu eens niet kunsthistorisch gerangschikt, maar associatief: van zwart naar wit naar dieren naar mannen en vrouwen. De werken gaan ongebruikelijke relaties met elkaar aan en krijgen een onverwachte context. De dertien omringende Wonderkamers zijn ieder een wereld op zich en daar worden de meest uiteenlopende onderwerpen aangesneden (www.wonderkamers.nl).

