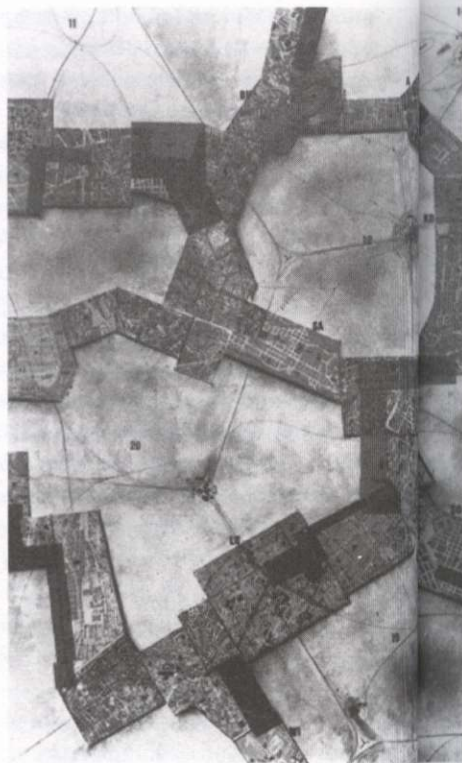


In 1957 besluiten diverse avantgarde-groepen, waaronder de Beweging voor een Bauhaus van de Verbeelding, samen te gaan in de Situationistische Internationale. De activiteiten van de situationisten worden in de beginjaren vooral bepaald door het programma van een 'unitair urbanisme', dat een vehemente kritiek op de gangbare praktijken van modernistische stedenbouw inhield. Het unitaire urbanisme wijst de utilitaristische logica van de consumptiemaatschappij af en is gericht op de verwerking van een dynamische stad, een stad waar vrijheid en spel centraal staan. Door collectief optreden streven de situationisten een creatieve invulling van de leefomgeving na en creëren ze situaties die de gebruikelijke gang van zaken onderuit halen en daardoor een subversief effect teweegbrengen.

New Babylon is een langlopend project van de Nederlandse kunstenaar Constant, dat zijn oorsprong vond in situationistische experimenten. Als utopisch ontwerp voor een nieuwe woon- en maatschappijvorm vindt het zijn neerslag in een uitgebreide reeks maquettes, kaarten, tekeningen en schilderijen. New Babylon is het gefingeerde resultaat van een totale bevrijding – van een afschaffing van elke norm, elke conventie, elke traditie, elke gewoonte. Als exponent van het programma voor een 'unitair urbanisme' vormt dit project het meest uitgewerkte tegenbeeld voor de functionalistische architectuur. New Babylon radicaliseert en idealiseert de transitorische aspecten van de moderniteitservaring. Het is een wereld waarin het vluchtige en het voorbijgaande kracht van wet gekregen heeft, een wereld ook van collectieve creatie, absolute transparantie en openbaarheid. In New Babylon is de verbeelding aan de macht en is aan de homo ludens de opperheerschappij toegekend. Tegelijkertijd getuigt New Babylon van de paradoxen en tegenspraken die inherent zijn aan een dergelijke visie. In New Babylon komt, zou je kunnen zeggen, de tragiek van de utopie aan het licht.

Constant

Op het moment dat Constant (geboren 1920) aan het project New Babylon begon te werken, had hij al enige naam verworven als kunstschilder en als lid van Cobra.¹ Cobra (acroniem van COpenhagen-BRussel-Amsterdam) werd opgericht in 1948 door onder meer Asger Jorn, Christian Dotremont en Constant. De beweging is ontstaan vanuit een onvrede met de zienswijze van de surrealisten, die op dat moment de avantgardistische kunstwereld beheersen. De leden van Cobra vonden dat de surrealisten te veel belang hechtten aan het psychisch automatisme (de techniek die uitgaat van de quasi-automatische registratie van opwellingen uit het onbewuste). Cobra stelde daarentegen haar vertrouwen in experimentele en spontane kunstuitingen. Slechts deze zouden toegang verlenen tot ware behoeften en zintuiglijke



Constant, Symbolische voorstelling van New Babylon, 1969

antonomieën van de utopie



verlangens. De schilderkunstige en literaire produkten van de Cobra-groep worden gekenmerkt door een ongebonden vrijheid, die zich niet stoort aan enige overgeleverde norm. Er blijkt een fascinatie uit voor motieven uit kindertekeningen, mythologie en volkskunst. Dierenfiguren, symbolische motieven en carnavaleske figuren wemelen in bonte mengeling dooreen op schilderijen van de Cobra-kunstenaars. Voor Asger Jorn en Constant stond deze fascinatie in het teken van hun bekommernis met een sociale revolutie. Reeds in hun Cobra-jaren verdedigden beiden de stelling dat de creativiteit van de kunstenaar verbonden moet worden met de realisatie van de sociale vrijheid. Dat deze 'politieke' instelling niet gedeeld werd door alle leden van de groep, was mede aanleiding voor het na enkele jaren uiteenvallen van Cobra.²

Jorn en Constant blijven nochtans contact houden. Zo maken ze beiden deel uit van de groep kunstenaars die in 1956 te Alba, in Italië, een internationale bijeenkomst houdt. Constant houdt hier een lezing onder de titel 'Demain la poésie logera la vie', verwijzend naar de inzet van het New-Babylon-project waarmee hij omstreeks deze tijd begint. Het is tijdens deze bijeenkomst dat de fusie beklonken wordt tussen Jorns Beweging voor een Bauhaus van de Verbeelding en de internationale lettristen. Het internationaal lettrisme vormde een groepering die zich afzette tegen de commercialisering van de kunst en die zich inspande om via collectieve acties creatieve situaties te genereren. Centrale figuur in deze groep was Guy Debord. Bij het samengaan van beide bewegingen werd als voornaamste programmapunt het streven naar 'stedebouw als eenheid' (oftewel unitair urbanisme) naar voren gebracht. Een jaar later groeit uit dit samengaan de Situationistische Internationale, waarbij ook Constant betrokken is.³

1

Er bestaat een uitstekende monografie over het geheel van Constants oeuvre: Jean-Clarence Lambert, *Constant. Les trois espaces*, Grands Peintres et Sculpteurs, Parijs, Cercle d'Art, 1992.

2

Zie voor de geschiedenis van Cobra: Willemijn Stokvis, *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1974.

3

Zie voor de geschiedenis van het internationaal situationisme: Elisabeth Sussmann (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: the Situationist International 1957-1972*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991; Sadie Plant, *The most*

radical gesture. The Situationist International in a postmodern age, Londen, Routledge, 1992; R.J. Sanders, *Beweging tegen de schijn. De situationisten, een avant-garde*, Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1989.

Stedebouw als eenheid en kritiek van het functionalisme

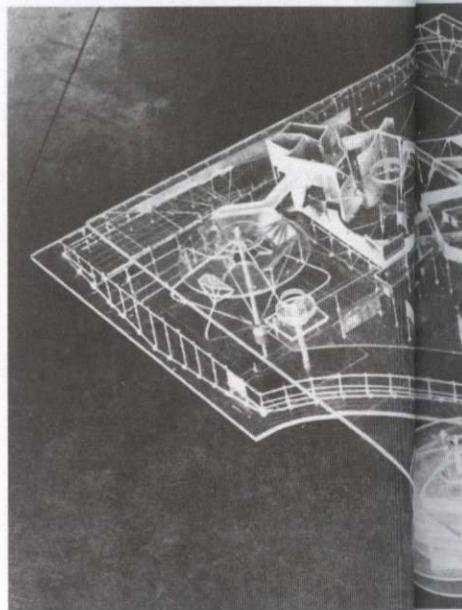
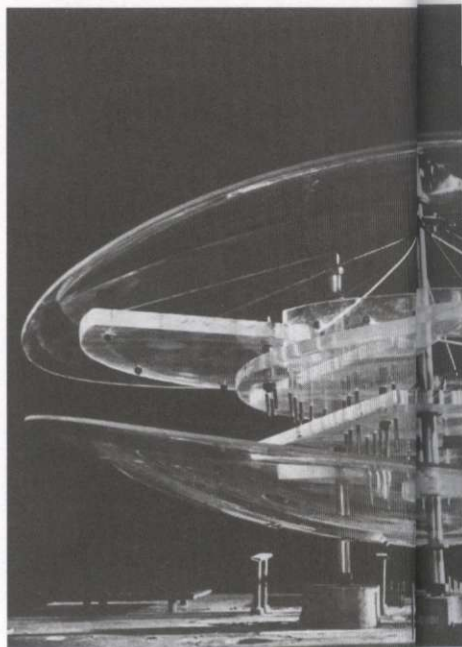
De basistekst voor het programma van het unitaire urbanisme dateert van 1953 en werd gepubliceerd in het eerste nummer van het tijdschrift *Internationale Situationniste* (juni 1958).⁴ Hij is van de hand van Gilles Ivain, pseudoniem van Ivan Chtcheglov, en was bedoeld als actieprogramma voor de lettristische internationale. De tekst keert zich tegen de verveling en het utilitarisme die de gangbare stedebouw domineren. Ivain roept vreemde beelden op van symbolisch geladen stedelijke scènes en van magische plekken waar de verbeelding aan het werk gezet wordt. Een nieuwe architectuur moet de verveling verdrijven, geen kille, zakelijke architectuur maar een beweeglijk, permanent veranderend decor. Zo kan de eenheid tussen het individu en de kosmische realiteit bewerkstelligd worden. Huizen zijn beweegbaar, de wanden ervan verschuifbaar, vegetatie dringt het leven binnen. De toekomst ligt in veranderlijkheid:

Het architectonisch complex wordt veranderbaar. De aanblik ervan zal geheel of gedeeltelijk veranderen, al naar gelang de wensen van de bewoners. (...) de behoefte om nieuwe situaties te scheppen [is] een van de basisverlangens waarop de komende beschaving gegrondvest zal zijn. Deze behoefte tot *absolute* creatie is altijd nauw verbonden geweest met de behoefte om met architectuur, om met tijd en ruimte te spelen.⁵

In de steden van de toekomst zal doorlopend geëxperimenteerd worden met nieuwe gedragsvormen. Architectonische vormen zullen er beladen zijn met symbolen en emoties. Wijken zouden kunnen overeenstemmen met bepaalde gevoelens: de Bizarre Wijk, de Gelukkige Wijk, de Tragische Wijk... De belangrijkste bezigheid van de bewoners zal bestaan uit het continu ronddolen. Daardoor ontstaat er een gevoel van totale vervreemding, die de mogelijkheid schept voor de vrijheid van het spel.

Deze tekst van Chtcheglov is richtinggevend voor de intenties van het Internationaal Situationisme in zijn beginjaren. Een sleutelpraktijk in dit verband is de *dérive*, het ronddolen. De situationisten ontwikkelden deze techniek van het doorkruisen van vluchtig wisselende omgevingen tot een instrument dat hun toestond de 'psychogeografie' van steden te verkennen. De psychogeografie onderzoekt de invloed van de al dan niet bewust ingerichte, geografische leefomgeving op het affectieve gedrag van individuen. De term suggereert dat er een reliëf bestaat van hartstochten, vaste punten en stromingen waardoor stedelijke omgevingen inwerken op voorbijgangers en bewoners. Voor het correct uitvoeren van een *dérive* gaf Debord nauwkeurige aanwijzingen: deze gebeurt binnen een vastgestelde tijd (lieft een etmaal), door een klein groepje waarvan het pad geleid wordt door een zekere systematiek maar ook door het toeval. Het doel is zich op een intentieloze manier door de stad voort te bewegen en daardoor onverwachte wendingen en ontmoetingen uit te lokken.⁶

In een manifest uit 1958, de *Verklaring van Amsterdam*, omschrijven Debord en Constant het unitaire urbanisme als 'een

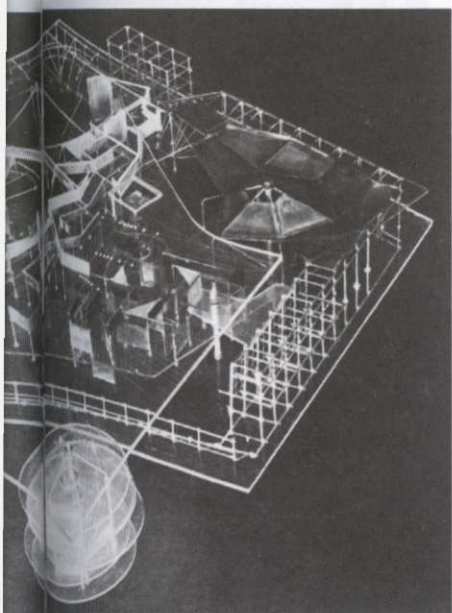
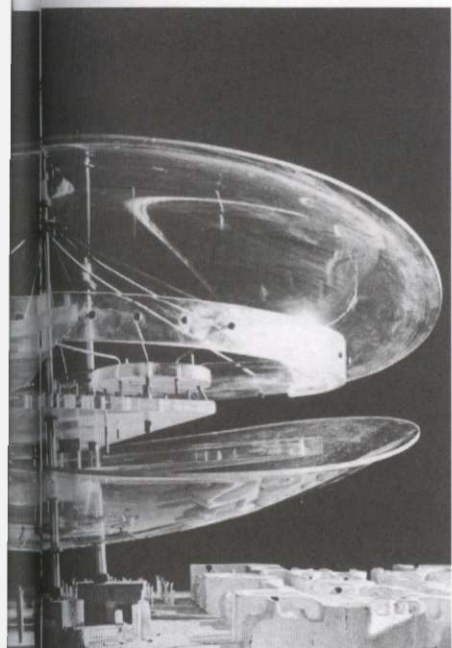


Constant, *Spatiovore*, 1960
Gele sector, 1958

complexe en permanente activiteit met het doel de menselijke omgeving bewust te veranderen in overeenstemming met de *meest ontwikkelde* concepties op ieder gebied'.⁷ Het unitaire urbanisme wordt de vrucht genoemd van een collectieve creativiteit van een geheel nieuw karakter. Het kan niet resulteren uit activiteiten van individuele kunstenaars, maar vergt de gezamenlijke inzet van alle creatieve persoonlijkheden. Deze zullen een fusie tot stand brengen van wetenschappelijke en artistieke inspanningen, waardoor het construeren van transitorische, kleinschalige situaties gepaard gaat met de creatie op een hoger schaalniveau van een universele, relatief permanente omgeving waarvan speelsheid en vrijheid de voornaamste kenmerken zijn.

De *Verklaring van Amsterdam* legt de nadruk op het synthetisch en collectief karakter van 'stedebouw als eenheid'. De meest dringende taak van de kunstenaars is het construeren van situaties die een algemene en gemeenschappelijke creativiteit bevorderen. Er wordt aan toegevoegd dat de individuele beoefening van gelijk welke kunsttak achterhaald en reactionair is, en niet gedoogd kan worden van leden van de Situationistische Internationale. Allen moeten zich binnen de opzet van stedebouw als eenheid inzetten voor de verwezenlijking van een ruimtelijke en collectieve kunst.

Constant, die aan de basis stond van dit manifest,⁸ geeft aan deze intenties een zeer specifieke invulling in de vorm van het New-Babylon-project. De eerste teksten die in dit kader ontstaan worden gepubliceerd in het tijdschrift van de Situationistische Internationale.⁹ Spoedig echter blijkt dat de wegen van Constant en Debord zich scheiden. Constant werpt zich met al zijn energie op de verdere uitwerking van New Babylon – een concreet model van hoe de wereld eruit zou kunnen zien wanneer het programma van het unitaire urbanisme gerealiseerd wordt. De groep rond Debord vindt dat Constants aandacht te uitsluitend uitgaat naar structurele problemen van het urbanisme. Zijzelf wensen eerder de nadruk te leggen op de inhoud, het spel, de vrije creatie van het dagelijkse leven.¹⁰ Voor Debord is het unitaire urbanisme



4 Gilles Ivain, 'Formulaire pour un urbanisme nouveau', in: *Internationale Situationniste*, nr. 1, juni 1958, pp. 15-20; ik maak gebruik van de reprint van het tijdschrift, in 1970 door Van Gennep in Amsterdam uitgebracht. Nederlandse vertaling in: René Sanders (red.), *Rue Sauvage. Een keuze uit het werk van de situationisten*, Utrecht, Spreeuw/Tzara, 1993, pp. 22-27.

5 Sanders, *Rue Sauvage*, p. 24.

6 Guy Debord, 'Théorie de la dérive', in: *Internationale Situationniste*, nr. 2, dec. 1958, pp. 19-23; Nederlandse vertaling in: Sanders, *Rue Sauvage*, pp. 39-44.

7 Franse tekst: 'L'urbanisme unitaire se définit dans l'activité complexe et permanente qui, consciemment, recrée l'environnement de l'homme selon les

conceptions les plus évoluées dans tous les domaines.' Constant en Debord, 'La déclaration d'Amsterdam', in: *Internationale Situationniste*, nr. 2, dec. 1958, pp. 31-32.

8 Constant, 'New Babylon na tien jaren', lezing gehouden aan de TH Delft op 23 mei 1980.

9 Constant, 'Une autre ville pour une autre vie', in: *Internationale Situationniste*, nr. 3, dec. 1959, pp. 37-40; Constant, 'Description de la zone jaune', in: *Internationale Situationniste*, nr. 4, juni 1960, pp. 23-26.

10 Zie het bericht over Constants ontslag in *Internationale Situationniste*, nr. 5, dec. 1960, p. 10; zie ook Constant, 'New Babylon na tien jaren'.

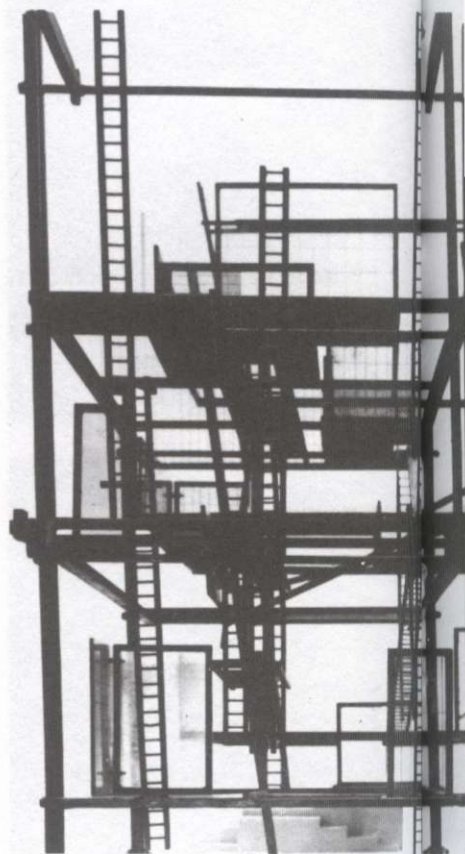
slechts een vertrekpunt, een mogelijk aangrijpingspunt voor de strijd die een algehele maatschappelijke revolutie moet bewerkstelligen. Het is daarom geen doel op zichzelf, maar moet integraal deel uitmaken van een kritiek die op verschillende fronten gevoerd wordt en die een onmiddellijke sociale omwenteling op het oog heeft. Constant daarentegen is van mening dat die sociale omwenteling niet voor de nabije toekomst is. Als overwinteringsstrategie vindt hij het daarom zinvol zich bezig te houden met de concrete vormgeving van 'une autre ville pour une autre vie'. In de loop van 1960 wordt dit meningsverschil steeds duidelijker, en Constant dient in de zomer van dat jaar zijn ontslag in.

New Babylon: speelsterrein van de homo ludens

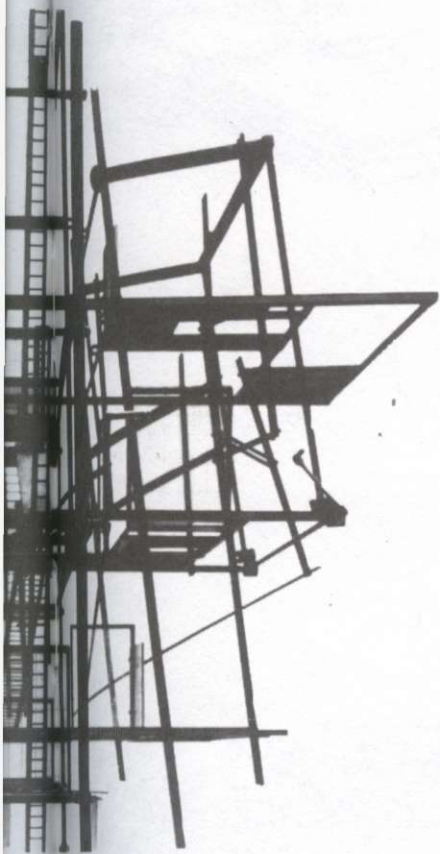
Na zijn breuk met de situationisten is Constant blijven werken aan New Babylon. Hij meende dat het nodig was een concreet model te ontwikkelen voor een toekomstige samenleving. Met New Babylon ontwierp hij de contouren van een nieuwe woon- en maatschappijvorm. Uitgangspunt is de idee dat een doorgevoerde mechanisering de produktiviteit zodanig kan opvoeren dat arbeid overbodig wordt en mensen zich kunnen vermeeën in een zee van vrije tijd. Langzamerhand wordt dan het aardoppervlak overdekt met ketens van 'sectoren': reusachtige constructies op hoge poten die zich verheffen boven een landschap dat overgeleverd wordt aan volautomatische landbouwproductie en snelverkeer. Karakteristiek voor het leven in de 'sectoren' is dat de mensen totaal bevrijd zijn: ze zijn bevrijd van alle banden, normen en conventies; ze verblijven in een omgeving die volstrekt non-oppressief is en die ze volledig naar hun hand kunnen zetten. Met een druk op de knop kunnen ze temperatuur, vochtigheidsgraad, geurconcentratie en lichtintensiteit bepalen, met enkele simpele handelingen de vorm van een ruimte veranderen en beslissen over toegankelijkheid en afsluitbaarheid ervan. Ze hebben de keuze tussen een veelheid van 'sferen' (licht of donker, warm of koel, verstikkend klein of beangstigend groot) die doorlopend manipuleerbaar zijn. Er zijn specifieke ruimten voor erotische spelen, voor cinematografische of radiofonische experimenten, voor wetenschappelijke proefnemingen, maar ook voor isolement en rust. New Babylon is een dynamisch labyrint dat voortdurend her-vormd wordt door de spontaneïteit en creativiteit van zijn bewoners. Deze leiden dan ook een nomadisch bestaan dat berust op een continue ontkenning van conventie en duur:

De sectoren veranderen door alle activiteit die zich daarbinnen ontwikkelt telkens van vorm en atmosfeer. Niemand zal ooit kunnen terugkeren naar een plaats die hij voordien bezocht heeft, niemand zal ooit een beeld herkennen dat in zijn geheugen bestaat, niemand ook zal daarom in gewoonten komen te vervallen.¹¹

'Het gaat erom het onbekende te bereiken door de ontregeling van alle zinnen.' Niet toevallig kiest Constant dit citaat van Rimbaud als motto voor zijn beschrijving van 'De Newbabylo-niese Kultuur'.¹² Nadrukkelijk plaatst hij zich in de lijn van de



Constant, Mobiel ladderlabyrint, 1967



avant-garde, die omwentelingen in de kunst in het teken plaatst van een sociale en politieke revolutie. De avant-garde, meent hij, kenmerkt zich door een kritische verwerping en bestrijding van de bestaande maatschappij en cultuur.¹³ Deze programmatische intentie kenmerkte de inzet van vooroorlogse groepen als de Arbeitsrat für Kunst. Ze wordt echter door een gedeelte van de kunstenaars omgebogen tot een reactionaire praktijk. De haast waarmee deze laatsten ernaar streven een verbinding tussen kunst en 'werkelijkheid' tot stand te brengen, verleidt hen ertoe zich te verzoenen met de commerciële maatschappij. Dat geldt ook voor het functionalisme, dat de capitulatie inhoudt van de kunstenaar ten opzichte van de utilitaristische maatschappij, aldus Constant. De kunstenaar zou moeten inzien dat daar zijn rol niet ligt. Verzoening met het bestaande kan nooit zijn opdracht zijn. De kunstenaar moet het besef levendig houden van het andere dat mogelijk is. De kunst is dood – haar maatschappelijke rol is uitgespeeld – maar wie de strijd opgeeft, geeft alles op, zelfs de toekomst. Een werkelijk nieuwe cultuur is voorlopig niet te realiseren, daarom moet men het experiment verkiezen als uitwijkmanoeuvre. Dat was de strategie waarmee Cobra de draad van de avant-garde weer opnam. Omdat ook de experimenten van Cobra niet immuun bleken voor commercialisering, werd nadien het unitair urbanisme ontwikkeld. Daarmee wordt de laatste episode van de individualistische cultuur uitgeleide gedaan. Het nulpunt is bereikt. De kunst is dood, maar de creatieve mens – de *homo ludens* – ontwaakt. Nu de economische ontwikkeling het punt bereikt heeft waarop een vrijwel onbegrensd produktievermogen de plicht tot arbeid overbodig maakt, tekent zich het vooruitzicht af van een nieuwe, ludieke cultuur. De laatste kunstenaars, meent Constant, hebben als taak deze toekomstcultuur voor te bereiden en de opstand van de *homo ludens* te begeleiden.

Cultuur is altijd al tot stand gekomen in de marges van het systeem, stelt hij. In vroeger tijden waren het niet de massa's die zorgden voor het tot stand komen van cultuur, maar de creatieve geesten die dankzij het mecenaat vrijgesteld waren van dagelijkse arbeid. Creativiteit en zin voor het spel komen slechts tot bloei wanneer niet alle energie opgeslorpt wordt voor noodzakelijke goederenproductie. De automatisering zal er echter voor zorgen dat ook de massa's in een dergelijke conditie zullen geraken. Daarmee is de voorwaarde geschapen voor een echte massacultuur, een collectieve cultuur die totaal andere vormen zal aannemen dan de bestaande. Deze cultuurvorm kan slechts ontstaan in een vrije maatschappij, waarin geen mens macht heeft over een ander. In een dergelijke situatie zal eenieder zijn

11
Constant, 'New Babylon, een schets voor een cultuur', in: *New Babylon*. Catalogus uitgegeven door het Haags Gemeentemuseum ter gelegenheid van de expositie 'New Babylon' in 1974, pp. 49-63, aldaar p. 60.

12
'Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le

dérèglement de tous les sens', Rimbaud geciteerd door Constant, ibidem, p. 57.

13
Constant, 'Opkomst en ondergang van de avant-garde', in: Constant, *Opstand van de homo ludens*. Een bundel voordrachten en artikelen, Bussum, Paul Brand, 1969, pp. 11-48.

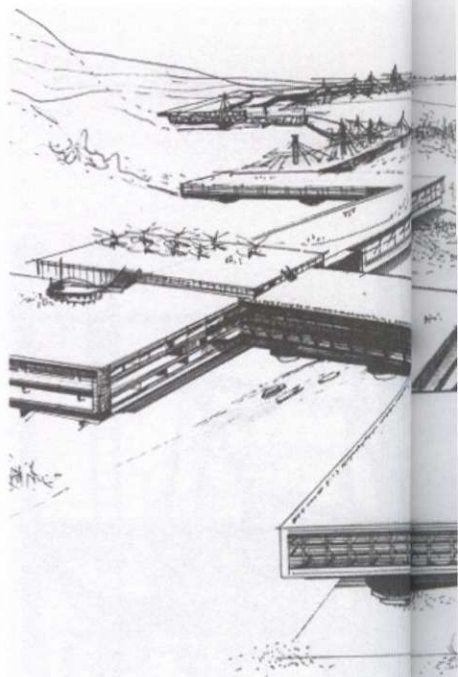
creativiteit ten volle kunnen beleven en zullen normen hun zin verliezen. Als voorafbeelding van die toekomst moet New Babylon gedacht worden. Het is een kunstmatig paradijs, een wereld waarin de mens als mens volledig tot zijn recht kan komen als scheppend wezen, in overeenstemming met zijn diepste verlangens.¹⁴

Concrete vormgeving

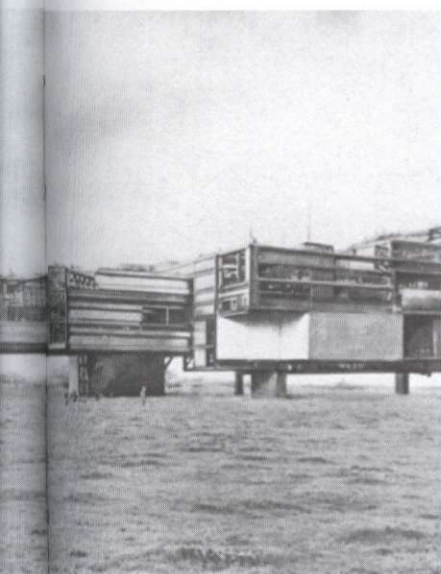
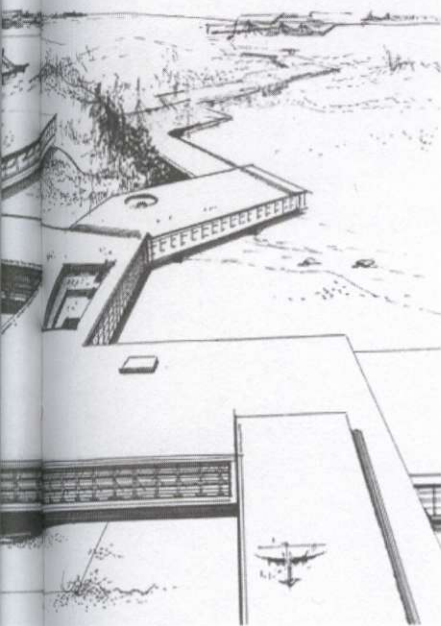
Constant heeft deze toekomstige situatie verbeeld in een veelheid van kaarten, maquettes, tekeningen en schilderijen. De kaarten tonen een aaneenrijging van ketens van structuren, die zich uitstrekken over het landschap. Ze bestaan op verschillende schaalniveaus, gaande van een quasi-Europese dimensie – zoals bijvoorbeeld bij de kaart New Babylon-Ruhrgebied – tot simulaties voor de ontwikkeling van concrete steden of stadsdelen (Amsterdam, Antwerpen, Parijs...). Soms bevinden ze zich tegen een volledig abstracte, neutrale achtergrond. Andere keren dienen bestaande, eigentijdse of historische kaarten als ondergrond.

Intrigerend zijn de collages waarin de sectoren gevormd worden door onderdelen van andere stadsplannen. Zo is er bijvoorbeeld de symbolische voorstelling van New Babylon uit 1969, waarin fragmenten van bestaande stadskaarten geplakt zijn op een ondergrond waarop minimale aanduidingen zijn aangebracht van wegen en verdichtingen op kruispunten. Straatnamen en dergelijke zijn nog net leesbaar op de kaartfragmenten, waardoor deze vaag toe te wijzen zijn aan bepaalde steden. Het is mogelijk een stukje Londen te herkennen, en een stukje Berlijn, naast een Amsterdamse buurt en een hap uit een Spaanse stad. Het is alsof Constant met deze *détournement* wil suggereren dat New Babylon de kwaliteiten van al deze steden in zich zal verenigen. Duidelijk is alleszins dat voor hem de openbare ruimte een eersterangs rol speelt. Herhaaldelijk betoogt hij dat New Babylon voor 80% uit collectieve ruimten zal bestaan, en dat privé-ruimten teruggedrongen zullen zijn tot het absolute minimum.

Dat hij grote waarde hecht aan het openbare karakter van de ruimte, blijkt ook uit *Opstand van de homo ludens*, waarin hij stelt dat de openbare ruimte de ruimte is voor de ontmoeting, en daarvoor ook de ruimte voor het spel. Zonder openbare ruimte, meent hij, is geen cultuur denkbaar. Het Forum in de oudheid, het marktplein in de middeleeuwen, later de boulevard – dat zijn de plaatsen waar het culturele leven zich ontplooit.¹⁵ De overdekte, grootschalige structuren van New Babylon zijn duidelijk als verlengstuk van deze traditie gedacht. Daarmee geeft Constant impliciet aan dat hij in New Babylon Lefebvre's *droit à la ville* wil verwezenlijken. Lefebvre doelt met deze uitdrukking immers niet zozeer op een fysiek bepaalde stadsomgeving, maar eerder op de aanwezigheid van een stedelijke sfeer, die te maken heeft met vrijheid, complexiteit en een overvloed aan mogelijkheden.¹⁶ Dat Constant met New Babylon wil aansluiten op een feitelijke traditie van stedelijkheid, mag ook blijken uit het feit dat hij in de jaren zestig nauw samenwerkte met de Amsterdamse



Constant, Vogelvlucht groep sectoren I, 1964
Sectorengroep in landschap, fotomontage



provo's, die een herovering van de straat op het autoverkeer op hun programma hadden staan. Amsterdam werd zelfs op een gegeven moment door de provo's uitgeroepen tot eerste sector van New Babylon.

Constant zag New Babylon echter niet als een onmiddellijk te realiseren, technisch uitvoerbaar plan. De conceptie van New Babylon steunt immers op twee aannames, die verre van verwerkelijk waren: de socialisatie van de bodem en de volledige automatisering van de produktie. Fundamentele, revolutionaire maatschappelijke veranderingen zouden dus moeten voorafgaan aan de realisatiefase. Daarom moet New Babylon eerder gezien worden als een visualisering van een mogelijke toekomstwereld, als een illustratie van de levensconditie van de *homo ludens*, die definitief de fakkel heeft overgenomen van de *homo faber*.

De maquettes nemen uiteenlopende vormen aan. De allereerste maquette die met New Babylon in verband wordt gebracht is die voor een zigeunerkamp in Alba uit 1956. Een parapluvormige, transparante constructie overdekt gedeeltelijk een ruimte waarin een vage spiraalvorm te herkennen valt. Door middel van schermen en staketsels worden de zigeuners uitgenodigd zich een eigen plek in te richten. De beide *spatiovores* uit 1959 en 1960 hernemen de ronde vorm, maar hier gaat het telkens om transparante schelpconstructies die zich verheffen boven de bodem. Binnen de omsluitende schelp bevinden zich vloerdelen van plexiglas die door staafjes en draden in de lucht gehouden worden. Afgaande op de volumes die zich in de spatiovore uit 1960 op de grond bevinden, moeten deze maquettes reusachtige constructies verbeelden die, slechts ondersteund op een drietal punten, zich tientallen meters boven de grond bevinden en een indrukwekkend oppervlak innemen. Over de precieze functie van deze reuzeschelpen zijn geen aanduidingen te vinden, al zijn ze al vergeleken met ruimtestations die zich per ongeluk op aarde bevinden.

De spatiovores zijn formele autonome elementen, en daarvoor nemen ze een enigszins bijzondere positie in binnen New Babylon. De andere maquettes zijn immers eerder opgevat als onderdelen van sectoren die zich zonder veel moeite aan elkaar kunnen laten schakelen. Dat geldt bijvoorbeeld voor de maquette van de gele sector (1958), de sector die Constant beschreef in *Internationale Situationniste*.¹⁷ De constructie steunt op slechts enkele zware dragers die door middel van een soort vakwerkconstructie de vloer- en dakplaten in de lucht houden. Een ronde

14

Constant, 'Over normen in de cultuur', *ibidem*, pp. 111-141.

15

Constant, *Opstand van de homo ludens*, p. 73.

16

Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Parijs, Anthropos, 1968, p. 132: 'Le droit à la ville ne peut se concevoir comme un simple droit de visite ou de retour vers les villes traditionnelles. Il ne peut se formuler comme droit à la vie urbaine,

transformée, renouvelée. Que le tissu urbain enserre la campagne et ce qui survit de vie paysanne, peu importe, pourvu que "l'urbain", lieu de rencontre, priorité de la valeur d'usage, inscription dans l'espace d'un temps promu au rang de bien suprême parmi les biens, trouve sa base morphologique, sa réalisation pratico-sensible.'

17

Constant, 'Description de la zone jaune', in: *Internationale Situationniste*, nr. 4, juni 1960, pp. 23-26.

structuur in een van de hoeken heeft zich losgemaakt van de rest en heeft zes, kort boven elkaar liggende vloerplaten in plaats van de twee die de hoofdstructuur te zien geeft. Het geheel wordt bij elkaar gehouden door een vlakke, gele dakplaat waaraan de sector blijkbaar zijn naam dankt. Op de 'verdiepingen' vindt men een samenstel van gevouwen wanden die zekere binnenruimten afbakenen. Het gaat daarbij niet om gesloten volumes, maar om in elkaar overvloeiende ruimten van diverse groottes.

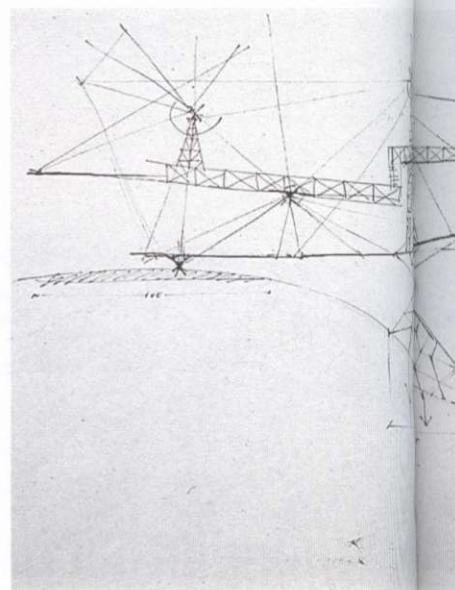
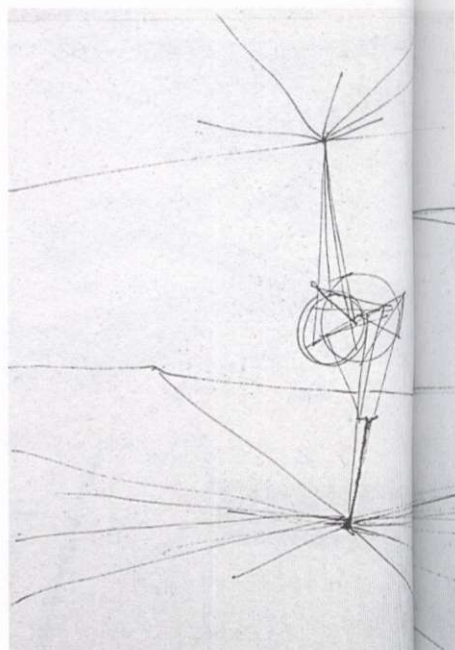
Opvallend zijn ook de maquettes van labyrintische ruimten, zoals het kleine labyrint uit 1959 of het mobiele ladderlabyrint van messing, plexiglas en hout uit 1967. Dit laatste doet in de verte denken aan een draadmaquette van een contraconstructie van Van Doesburg, met zijn ontmoetingen tussen zwevende vlakken en interpenetratie van volumes. Bij de maquettes van New Babylon is het nooit mogelijk direct functies toe te wijzen aan bepaalde gebouwonderdelen, of een adequate inschatting te maken van schaalgroottes en concrete invullingen. De maquettes roepen eerst en vooral een beeld op van een kunstmatige, door de techniek beheerste wereld waar artificiële materialen en ingenieuze constructietechnieken een woonvorm bepalen die zich losmaakt van het landschap en gekenmerkt wordt door onbepaaldheid en vervloeiing. Vaak wordt een sfeer opgeroepen als van een station of luchthaven, zoals bijvoorbeeld expliciet gebeurt bij een maquette uit 1959, die *Constant Ambiance de départ* gedoopt heeft. Daardoor wordt een nomadische levensvorm gesuggereerd die zich ontplooit dankzij de beheersing van de techniek.

De moeilijkheid met de maquettes is echter dat de spanning tussen de grote structuren, die vast zijn, en de kleinschalige invulling, die flexibel en labyrintisch is, niet altijd voldoende uit de verf komt. Als Constant beweert dat 'de ware ontwerpers van New Babylon uiteindelijk de Babylonen zelf zullen zijn',¹⁸ dan komt dat niet echt pregnant tot uitdrukking in de maquettes. De maquette-sculpturen vormen in die zin een beperkende voorstellingswijze, en wellicht daarom neemt Constant naarmate het werk aan New Babylon vordert zijn toevlucht eerder tot tekeningen en schilderijen.¹⁹

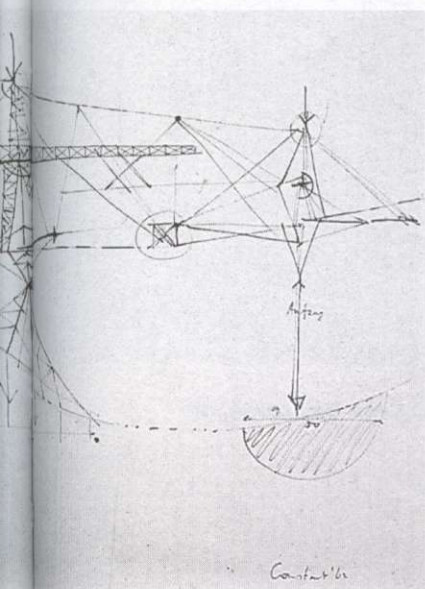
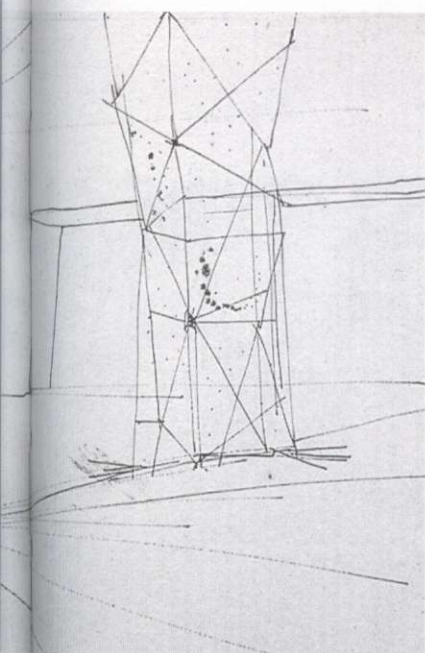
Spanningen en dissonanten

Ook bij de tekeningen kan een zeker onderscheid gemaakt worden tussen verschillende categorieën. Het minst tot de verbeelding sprekende de architectonische perspectieven, zoals *Vogelvlucht groep sectoren I* uit 1964. Deze kunnen eenduidig gelezen worden als vrij nauwkeurige afbeeldingen van realiseerbare, grootschalige bouwwerken die zich in een ketenstructuur door het landschap slingeren. Door deze eenduidigheid stralen ze veel minder dan de andere schetsen poëtische kracht en intensiteit uit. Een klein groepje tekeningen heeft de allure van technische ontwerpen. Zo zijn er enkele afdrukken en plannen die doen denken aan effectieve architectuurtekeningen. Hier ligt vaak de nadruk op constructieve aspecten en beoogt de kunstenaar blijkbaar het publiek te overtuigen van de maakbaarheid van zijn voorstel.

Interessanter zijn de talrijke schetsen die de constructieprin-



Constant, *Constructies*, 1962



cipes van New Babylon eerder evoceren dan daadwerkelijk technisch uitwerken. Het is in deze tekeningen dat Constant de spankracht en het poëtisch gehalte van constructieve vormen ten volle tot uitdrukking laat komen. Zo is er een opvallende tekening die twee ondersteuningsprincipes tegen elkaar uitspeelt: enerzijds een vakwerkkolom, die met zijn ijle verbindingstaven en knooppunten toch een behoorlijke omvang bereikt, en anderzijds een zeer rank element dat de logica van een driescharnierboog verticaal lijkt te willen vertalen. Of dit laatste element in realiteit een ondersteunende functie kan uitoefenen, is twijfelachtig, maar dat doet hier niet ter zake. Wat de tekening haar karakter geeft is precies het samenspel, de wisselwerking tussen deze beide vormen en het patroon van krachtlijnen dat ze oproepen. Soortgelijke opmerkingen kunnen gemaakt worden voor een schets uit 1962, die een vakwerkconstructie voorstelt voor een sector van New Babylon die zich bevindt in een glooiend landschap. Ook hier ijle structuren en minieme aanduidingen van krachtwerkingen en belastingspunten. Een verwijzing *Aufzug* suggereert dat een lift voor de verbinding tussen bodem en leefomgeving zorgt.

Talrijk zijn ook de tekeningen en prenten waarop Constant een impressie geeft van de ruimtelijke beleving van New Babylon. De nadruk ligt hierbij vaak op elementen die dynamiek en mobiliteit suggereren: trappen, ladders, liften, flexibele wanden. Vele zichten van het interieur roepen een enigszins beklemmende, labyrintische ruimte op, een grenzeloze ruimte waarin men eindeloos kan verdwalen. Trappen en doorgangen die naar nergens leiden, zwaar aangezette schaduwen waartegen zich Piranesi-achtige ruimten aftekenen. Af en toe zijn er vlekken die ertoe neigen de vorm van menselijke silhouetten aan te nemen. In tekeningen waarop meerdere van die silhouetten voorkomen, valt het op dat ze geen interactie met elkaar aangaan: het gaat telkens om figuren die elk voor zich de tocht door het labyrint maken.

Kenmerkend voor de tekeningen is de spanning die eruit spreekt. Die spanning wordt vaak opgebouwd met grafische middelen – ijl tegen compact, donker tegen licht, dynamische lijnen tegenover statische volumes. Soms vloeit ze voort uit de ritmiek van de wanden die de uitgebeelde ruimte structureren, uit de bewegingen van de personages of uit de verwringingen van het perspectief. Die spanning kan gelezen worden als een aanduiding van de voortdurende oscillatie tussen bevrijdende en *unheimliche* ervaringen die de toeschouwer ondervindt. Enerzijds voldoet New Babylon aan de verwachtingen van een absoluut vrije ruimte, waar het individu zijn eigen omgeving naar believen kan construeren door op een creatieve manier met alle geboden mogelijkheden om te gaan. Mobiele wanden, ladders, liften en

die zo hardgrondig verschilde van de wereld waarin we leven of de werelden waarvan wij enige historische kennis hebben. Tenslotte greep ik weer naar penseel en palet als het meest doelmatige middel om het onbekende zichtbaar te maken.'

18

Autodialog, in *New Babylon* (noot 11), pp. 71-72.

19

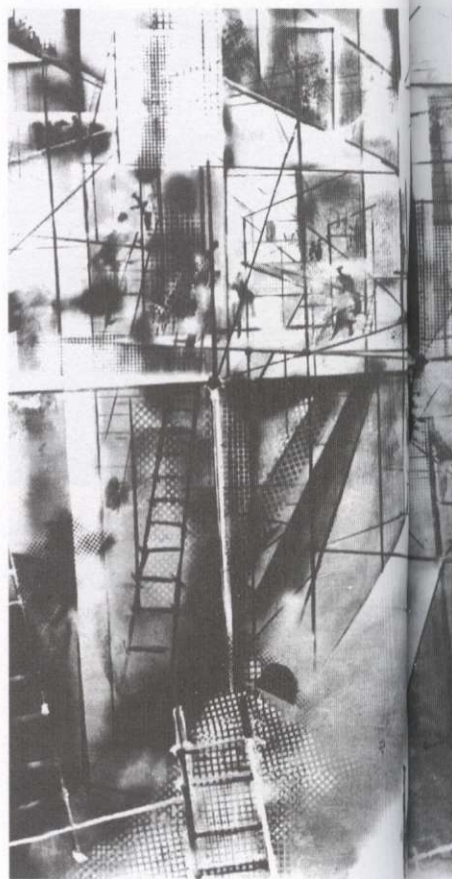
Zie: Constant, 'New Babylon na tien jaren' (noot 8), p. 3: 'Het bleek dat mijn maquettes meer verwarring teweegbrachten dan begrip kweekten voor mijn streven een wereld te verbeelden

trappen verwijzen naar de mogelijkheid eindeloze zwerftochten te ondernemen en voortdurend nieuwe ervaringen op te doen. Het individu kan zo zijn eigen thuis vormen, binnen een globale structuur die alle poëtische mogelijkheden van de techniek ten volle uitbuit. Anderzijds echter verraden deze tekeningen ook een gevoel van onbehagen. De nonchalance waarmee het aardoppervlak wordt kaalgeplukt, de grootschaligheid van de immense structuren die de sectoren dragen, de oneindigheid van de interne ruimten die nergens enig contact met buiten lijken toe te staan ... ook dat zijn aspecten die onwillekeurig uit deze tekeningen naar voren komen. In die zin vormen de tekeningen – meer dan de maquettes – amendementen op Constants verhaal over een utopische wereld die vrij is van machtsverhoudingen en ontberingen.

Dat geldt ook voor de schilderijen die tijdens de New-Babylon-periode ontstaan zijn. Aanvankelijk onthield Constant zich in principe van het schilderen, dat hij immers in zijn meest radicale jaren als een burgerlijke en reactionaire kunstvorm beschouwde. Toch heeft hij nooit definitief zijn penseel opgeborgen, ook al exposeerde hij niet en verkocht hij geen doeken. De werken uit deze jaren nemen thema's en motieven uit New Babylon over – het labyrint, de ladders, de homo ludens – maar wellicht mogen ze toch niet beschouwd worden als regelrechte illustraties van het leven in New Babylon. Eerder vormen ze een reflectie-op-afstand die het werken aan New Babylon begeleidt en misschien becommentarieert.

Enkele schilderijen worden gekenmerkt door levendige, heldere kleuren en roepen vreugdevolle, feestelijke taferelen op. Het ludieke element treedt hier op de voorgrond in de vorm van carnavaleske figuren en wemelende gebeurtenissen. In *Fiesta Gitana* uit 1958 overheersen kleurrijke en vurige vlekken als uitbarstingen van vreugde. Toch is er ook onmiskenbaar de donkere ondertoon, alsof Constant in zijn schilderen erkent dat feest en geweld, vreugde en chaos, creativiteit en destructie onvermijdelijk met elkaar verbonden zijn. Ook *Homo ludens* uit 1964 kent een uitbundige kleurenrijkdom en een feestelijke uitstraling. De figuren zijn gepenseeld in felle, uitgesproken kleuren die overvloeien in de omgeving. Maar ook hier is de donkere ondertoon merkbaar, zowel in de zwarte achtergrond die weigert zich volledig te laten verdringen door de vreugdevolle expansie van de feestvierders, als in de manier waarop de menselijke figuren zich tot elkaar verhouden – alsof er geen wezenlijk contact tussen hen tot stand komt.

In de 'labyrintische' schilderijen is die verwarring nog sterker aanwezig. *Ode à l'Odéon* (1969) roept het beeld op van een Piranesi-achtige, eindeloze ruimte, een binnen zonder buiten dat geleed wordt door een veelheid van wanden, staketsels en ladders. Doorschijnende schermen, rasterachtige vlakken en partiële vloeren worden kriskras doorkruist (ondersteund?) door horizontale, verticale en diagonale lijnen. Elke perspectivische duidelijkheid ontbreekt, er is geen centrum van waaruit de ruimtelijke opbouw gelezen kan worden. De beleving van de ruimte is dubbelzinnig en onduidelijk, met menselijke silhouetten die



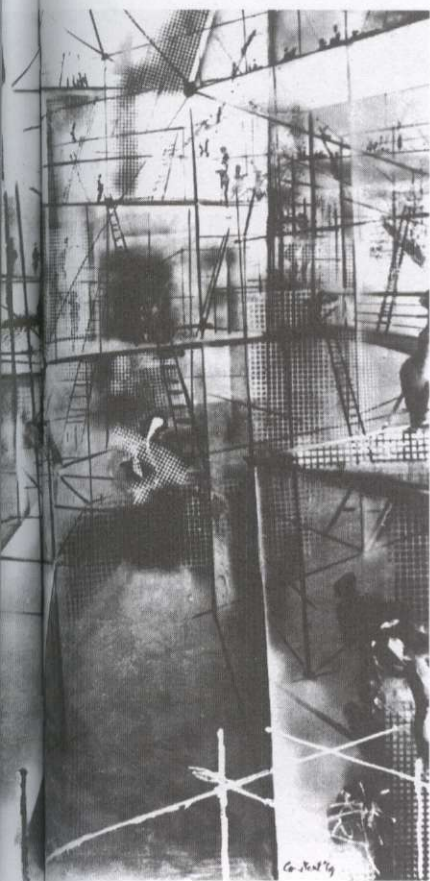
Constant, *Ode à l'Odéon*, 1969

erdoorheen zwerven, schijnbaar zonder enig doel en zonder enige interactie met elkaar. Het kleurenpalet bestaat uit grijsen en beigen, hier en daar opgelicht door wit. In *Ladderlabyrinth* uit 1971 is de overheersende kleur geelachtig, met accenten van oranje, roze en lichtgeel. De ruimtelijke opbouw is nog verwarrender dan in *Ode à l'Odéon*, omdat hier de lange zichtlijnen ontbreken, en er bewust dubbelzinnigheden zijn ingebouwd in de situering van vlakken en lijnen. De twee vage silhouetten in roze en grijs die de voorstelling domineren lijken door onzichtbare draden van verlangen met elkaar verbonden. Men kan hierin een expliciete referentie zien naar de geladenheid en complexiteit van intermenselijke relaties, thema's die Constant nadrukkelijk zal uitwerken in zijn latere werk.

Terrain vague uit 1973 kan geïnterpreteerd worden als het afscheid van New Babylon. Een haast apocalyptische, lege ruimte tekent zich af tegen een nachtzwarze horizon. Op de voorgrond en aan de randen van het gezichtsveld bevinden zich vlekken en lijnen die zich voordoen als overblijfselen van een recente gebeurtenis. In de verte, nog net herkenbaar, de labyrinthische structuur van een New-Babylon-achtige ruimte. Enige wanden en schermen begeleiden de blik naar de diepte. Bij nadere beschouwing blijkt het monotone, wit-gele kleurvlak dat het grootste deel van het schilderij inneemt, slechts een oppervlakkige laag te vormen boven een complexe ondergrond die bestaat uit een collage van krantepapier en andere afbeeldingen. *Terrain vague*, vertelde Constant me, is ontstaan vanuit een dagelijkse confrontatie met braakliggende terreinen in de Amsterdamse buurt waar hij toen zijn atelier had. Het is een doek dat door zijn palimpsestkarakter perfect de tweespalt weergeeft van braakgrond midden in de stad: de verwijzing naar een verborgen geschiedenis, neergeslagen als nauwelijks te traceren sporen in de bodem, naast de vage hoop op een toekomst die – misschien – iets anders in petto heeft.

De tragiek van de utopie

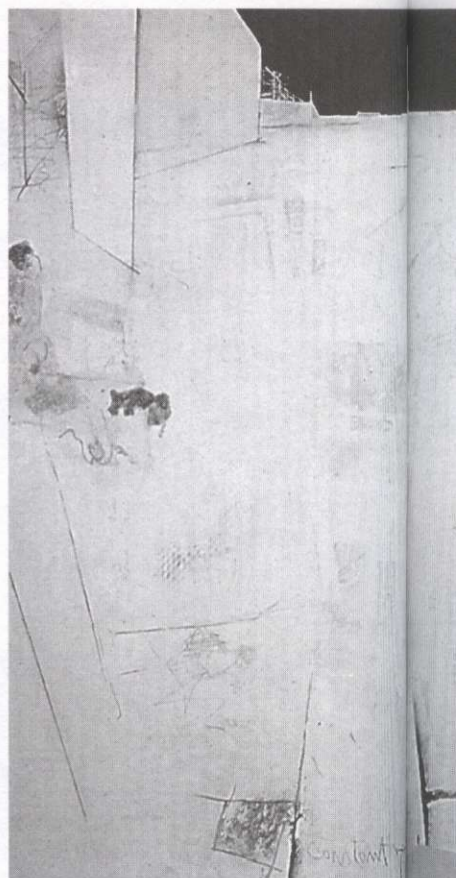
New Babylon visualiseert de droom van ultieme transparantie, die Benjamin reeds in de avant-garde van de jaren twintig ontwaarde.²⁰ Het beeld is dat van een maatschappijvorm waarin de verlangens van individu en gemeenschap naadloos in elkaar overgaan. Zoals Constant het beschrijft, gaat het om een samenleving waar geen enkele noodzaak bestaat tot geheimhouding en bezit – een absolute collectiviteit waar het algemeen belang zonder meer samenvalt met het individuele belang. New Babylon, zo lijkt het wel, vormt een samenleving zonder machtsverhoudingen. Een dergelijke utopie echter staat bol van innerlijke tegenspraken (en die komen onwillekeurig aan het licht in de tekeningen en schilderijen). Men kan zich inderdaad niet indenken dat zulk een harmonische, spanningsloze samenleving gecreëerd kan worden zonder dat haar individuele leden onderworpen worden aan een subtiele dwang tot aanpassing en



conformiteit – een oppressiviteit die het tegendeel impliceert van werkelijke vrijheid. Dynamiek, permanente verandering en flexibiliteit staan trouwens onvermijdelijk op gespannen voet met kwaliteiten als vrede, rust en harmonie.

Constant betoogt dat New Babylon bedoeld is voor de post-revolutionaire mens, de *homo ludens*. Zolang de revolutie nog niet heeft plaatsgevonden is het bestaande mensentype – de *homo faber* – gecorrumpeerd door een leugenachtige maatschappij die haar normen en waarden opdringt en het individu dwingt zich te conformeren, zich in een keurslijf van conventies te persen en aldus zijn creativiteit en autonomie te onderdrukken. Door de revolutie echter zal de totale bevrijding mogelijk worden en zullen authenticiteit en betrokkenheid van het individu op de collectiviteit het samenleven kenmerken. Het geloof in de revolutie en in de feitelijke veranderbaarheid van het mensentype, dat Constant in zijn geschriften belijdt, gaat echter voorbij aan wat inmiddels door het werk van Foucault bekend is geworden als de micrologie van de macht. Het maakt abstractie van de fijnmazige verwevenheid van de principes die het maatschappelijke systeem beheersen en de psychologische mechanismen die het individuele gedrag richten. Er zijn in feite weinig redenen om aan te nemen dat een fundamentele verandering in de organisatie van de maatschappij meteen ook een fundamentele verandering in het wezen van de mens zou aanrichten. Het is met andere woorden absoluut niet vanzelfsprekend dat het wegvallen van de maatschappelijke *struggle for life* zou betekenen dat gewelddadigheid en conflicten tussen individuen zouden verdwijnen als sneeuw voor de zon. De menselijke conditie is wellicht toch complexer dan dat.²¹

Dat laatste nu is precies wat zichtbaar wordt in de beelden die Constant componeert. Deze laten zich inderdaad niet lezen als voorafbeeldingen van een ideale toekomst, maar eerder als veellagige commentaren bij de onmogelijkheid de utopie concreet gestalte te geven. In de complexiteit, waarvan de tekeningen een vermoeden geven en die volledig tot wasdom komt in de schilderijen, wordt ook de 'onderkant' van de Newbabylonische wereld verbeeld. Tekeningen en schilderijen tonen een conditie waarin ongebondenheid en zwerflust vrij spel krijgen, maar ze maken tevens zichtbaar dat deze conditie onlosmakelijk verbonden is met doodsverlangen, bodemloosheid en onbepaaldheid. Een schilderij, Constant zei het al in zijn Cobra-tijd, is een dier, een nacht, een schreeuw, een mens of dat alles samen. Die opvatting blijft doorzinderen in het werk uit de New-Babylonperiode. De schilderijen maken daardoor zichtbaar wat in de maquettes en verhalen verborgen kon blijven: dat deze utopische wereld niet volmaakt en harmonisch is, dat de ontmanteling van alle conventies er leidt tot een nulgraad van het menszijn die de nagestreefde authenticiteit doet verbleken tot een stroom gewaarwordingen en sensaties en niet meer dan dat – een karikatuur in plaats van een ideaalbeeld. In die zin is New Babylon een markant bewijs van de onmogelijkheid de utopie concreet gestalte te geven en van de poëzie het enige werkelijkheidsmoment te maken.



Constant, *Terrain Vague*, 1973

New Babylon als kritiek

New Babylon moet als kritisch kunstwerk begrepen worden. Het belichaamt een kritiek op de maatschappelijk gangbare moderniteit – niet voor niets noemde Constant zijn project een 'antithese tot de leugenmaatschappij'.²² Deze kritiek neemt hier de vorm aan van een utopisch project, met alle tegenspraken en valkuilen die daaraan inherent zijn. In de *Aesthetische Theorie* maakt Adorno de opmerking dat de verhouding tussen kunst en utopie gekenmerkt wordt door een antinomie die tot de meest cruciale aspecten van haar huidige conditie behoort:

Centraal onder de huidige antinomieën is, dat kunst enerzijds utopie moet en wil zijn en dat des te meer naarmate de reële maatschappelijke werkelijkheid utopie onmogelijk maakt terwijl ze anderzijds geen utopie mag zijn, om utopie niet te verraden aan schijn en troost.²³

Het is een dergelijke antinomie die zichtbaar wordt in New Babylon. Het project streeft ernaar gestalte te geven aan een utopische, ideale eindtoestand van de geschiedenis. Daarom is het gebaseerd op de negatie van al wat vals en leugenachtig is in de bestaande maatschappij, en benadrukt het de strijd tegen onderdrukking en manipulatie. De eigenlijke kwaliteit van New Babylon is echter niet hierin gelegen. New Babylon slaagt er immers niet in een perfect idyllisch beeld te creëren van de utopie. Maar juist in deze mislukking moet de waarde van Constants project gezocht worden. Want het is door deze mislukking dat New Babylon ervoor gevrijwaard blijft een instrument te worden van schone schijn en troost. Het project geeft op heel treffende wijze gestalte aan de tragiek van de utopie. Deze tragiek verhindert dat New Babylon de utopie uitlevert aan banalisatie. Precies het ambivalente karakter ervan staat garant voor het waarheidsgehalte ervan. Dat krijgt op negatieve wijze gestalte in de dissonanties die het imago van harmonie en tevredenheid voortdurend doorprikken.

21

Vergelijk Jeroen Onstenk, 'In het labyrint. Utopie en verlangen in het werk van Constant', in: *Krisis*, nr. 15, 1984, pp. 4-21.

22

Constant in een gesprek met Fanny Kelk, in: *Elsevier*, 6 juli 1974, pp. 54-55.

23

Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973, p. 55: 'Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, dass Kunst Utopie sein muss und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; dass sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf.'