

Inhoud

Inleiding	7
1. Positieve en negatieve integratie de Eerste Wereldoorlog in Frankrijk en Duitsland	19
2. Tussen nationalisme en communisme Diego Rivera en de Mexicaanse muurschilderkunst	35
3. Nationale en ontaarde kunst het Derde Rijk	51
4. Interne en externe vijanden de Koude Oorlog	67
5. Van maoïsme naar kapitalistisch communisme de Volksrepubliek China	87
6. Een zware erfenis monumenten in het voormalige Sovjet-blok	109
Conclusie	129
Noten	139
Literatuur	153
Personenregister	161

Inleiding

De Amerikaanse kunstenaar Barnett Newman zei in 1962 in een interview over de betekenis van een van zijn abstracte schilderijen: 'Harold Rosenberg [een kunstcriticus, JS] challenged me to explain what one of my paintings could possibly mean to the world. My answer was that if he and others could read it properly, it would mean the end of all state capitalism and totalitarianism.'¹ Opvallend aan deze uitspraak is niet alleen dat Newman zijn niet-figuratieve kunst blijkbaar zag als middel om af te rekenen met verschillende politieke systemen, maar ook dat hij zich midden in de Koude Oorlog afzette tegen zowel het 'staatskapitalisme' van de Verenigde Staten als het totalitaire communisme van de Sovjet-Unie.

Ondertussen had het Amerikaanse State Department (ministerie van Buitenlandse Zaken), vanaf 1953 bijgestaan door de United States Information Agency (USIA), geholpen bij de organisatie van enkele reizende tentoonstellingen van Amerikaanse kunst in het buitenland. Het ministerie wilde het internationale publiek overtuigen van de kwaliteit en pluriformiteit van de contemporaine Amerikaanse kunst en cultuur, en daarmee van het open, tolerante en vooruitstrevende karakter van de Amerikaanse samenleving. Ook werk van Newman werd tentoongesteld. Zijn kunst werd door de Amerikaanse overheid gebruikt voor het bedrijven van culturele diplomatie of, om het scherper te formuleren, van politieke propaganda. Maar de werken van Newman en van andere moderne kunstenaars die op deze tentoonstellingen vertegenwoordigd waren, vielen nu niet direct in de smaak bij conservatieve critici en politici. George Dondero, Republikeins lid van het Amerikaans Congres, herkende in deze

‘onbegrijpelijke’ en ‘lelijke’ kunst een vanuit de Sovjet-Unie gelanceerd communistisch complot om de Amerikaanse samenleving te ontregelen. Barnett Newman, antikapitalist en anticommunist, werd door verschillende Amerikaanse politici als exemplarisch vertegenwoordiger van de Amerikaanse cultuur én als subversief communistisch gevaar geduid.

Uit bovenstaand voorbeeld wordt duidelijk dat er tussen kunst en politiek zelden een eenduidige relatie bestaat. Ook wanneer de kunstenaar expliciete ideeën heeft over de politieke betekenis van zijn werk, kan er in de kunstkritiek een geheel andere betekenis aan worden toegeschreven en kunnen politici en overheidsinstanties er hun eigen ideeën, belangen of frustraties op projecteren. Beeldende kunst laat zich niet zo gemakkelijk herleiden tot een eenduidig statement of een ondubbelzinnige argumentatie. Zelfs de interpretatie van een foto, toch een mechanische en ‘objectieve’ weergave van de werkelijkheid, is in sterke mate afhankelijk van perspectief, uitsnede, belichting, scherpte-diepte, moment van afdrukken, onderschrift en presentatie. In de schilderkunst is het subjectieve element doorgaans nog sterker omdat kunstenaars zich zelden beperken tot het registreren van de werkelijkheid om hen heen. Zij hebben deze werkelijkheid in de loop van de kunstgeschiedenis op alle mogelijke manieren naar eigen inzicht en behoeften geabstraheerd, geïdealiseerd, geromantiseerd, bekritiseerd en bespot.

De interpretatie van hun visuele ingrepen is zelden eenduidig. Dit hangt samen met het feit dat visuele beelden geïnterpreteerd worden op basis van een gedeelde kennis van tradities. De iconografie, de tak van kunstgeschiedenis die zich bezighoudt met de symbolische betekenis van motieven in de beeldende kunst, reconstrueert visuele

betekenen die voor ons vaak niet langer vanzelfsprekend of zelfs begrijpelijk zijn vanwege radicale veranderingen op sociaal, religieus en cultureel gebied. Tegelijkertijd ligt het in de macht van de kunstenaar om deze tradities naar eigen inzicht aan te passen. Dit kan leiden tot verdieping en verfijning wanneer de kunstenaar op bestaande tradities voortbouwt, of tot afstomping wanneer hij de traditie waar hij deel van uitmaakt niet doorgrondt. Maar tradities kunnen ook welbewust, met meer of minder subtiele middelen, worden ondergraven. Rond het midden van de negentiende eeuw ontstond in Europa het idee van een artistieke avant-garde; een kunst die met de traditie breekt om een geheel eigen geluid te laten horen, geïnspireerd door de snelle en radicale veranderingen van de moderne maatschappij. Juist omdat deze moderne kunstenaars zich onttrokken aan de in hun ogen betekenisloos geworden artistieke tradities, konden zij niet voortbouwen op ingesleten interpretatiekaders. Dat impliceerde een verlies aan houvast voor het kunstpubliek.

In dit boek richt ik mij op een specifiek aspect van de artistieke interpretatie: de politieke betekenis van kunst. Deze betekenis blijft niet beperkt tot kunstwerken met een expliciet politieke intentie. Sterker nog, vaak zijn de interessantste voorbeelden werken waarvan de politieke betekenis op het eerste gezicht dubbelzinnig of zelfs afwezig is. In de westerse kunstgeschiedschrijving na 1945 is lange tijd als vanzelfsprekend aangenomen dat ware kunst 'zuiver' en autonoom is. Wanneer de kunstenaar in opdracht werkt, dient hij belangen die feitelijk buiten het domein van de kunst zelf liggen, bijvoorbeeld op politiek of economisch vlak. De Amerikaanse kunstcriticus en kunsthistoricus Clement Greenberg formuleerde het principiële: het doel van de moderne kunst is het ontwikkelen van een 'zuivere'

verbeelding die niets representeert buiten zichzelf, een fundamenteel onderzoek naar de eigen expressiemiddelen. Alle kunst die daarentegen naar een (reële of imaginaire) werkelijkheid verwijst buiten de schilderkunst zelf moet worden afgewezen als pseudokunst of kitsch.² Hoewel zelden in dergelijke polemische termen vervat, blijken talloze kunsthistorische handboeken over moderne kunst schatplichtig aan deze opvatting, al was het maar door nauwelijks aandacht te besteden aan figuratieve tendensen binnen en buiten de westerse kunstwereld. Handboeken waarin socialistisch realisme een gelijkwaardige plaats inneemt naast westerse moderne kunst zijn bijzonder dun gezaaid. Volstrekt logisch is dat niet, want ook in totalitaire regimes wordt belangwekkende kunst gemaakt en een kunstgeschiedenis die zich beperkt tot 'zuivere' kunst zou logischerwijze ook de werken van Jan van Eyck, Leonardo da Vinci en Michelangelo als 'kunst in opdracht' moeten afwijzen. Hier kies ik dan ook een ander perspectief door het idee van een 'zuivere' en apolitieke moderne schilderkunst zelf op zijn impliciete kunstpolitieke uitgangspunten te onderzoeken.

Waarom dit boek? Merkwaardigerwijs zijn er nauwelijks studies te vinden die zich expliciet richten op de raakvlakken van kunst en politiek in internationaal perspectief. Bovendien hebben historische werken vaak de neiging om een grote nadruk te leggen op historische breukvlakken en omslagpunten en gebruiken zij beeldende kunst vooral als illustratie van dergelijke discontinuïteiten. Kunsthistorici daarentegen zijn minder geneigd om artistieke ontwikkelingen uit politieke omstandigheden te verklaren, zij leggen doorgaans een sterkere nadruk op de evolutie van artistieke stijlen en ideeën als spel van actie en reactie binnen de kunstwereld. In dit essay probeer ik beide tradities

bijeen te brengen door te kijken naar de vaak complexe of zelfs paradoxale relatie tussen kunst en politiek. Mijn these luidt dat er geen principieel onderscheid te maken is tussen 'politieke' kunst en 'zuivere' of autonome kunst, omdat dit theoretische concepten zijn die niet stroken met de historische realiteit. Hiermee verschilt mijn benadering van die van de meeste andere boeken over kunst en politiek.³

Mijn centrale vraag is hoe beeldende kunst samenhangt met politieke dromen en realiteiten. Aan de hand van zes casestudies wil ik laten zien hoe kunstwerken politieke ideeën, idealen of ideologieën verbeelden, illustreren, ondersteunen, construeren, relativeren, bekritisieren of bestrijden. En omgekeerd, hoe de politiek het werk van kunstenaars gebruikt, stuurt, bestrijdt of herinterpreteert. Zoals uit het voorbeeld van Barnett Newman blijkt, vindt politieke betekenisgeving van kunst plaats op verschillende niveaus. Vier van deze niveaus zullen uitgebreid aan bod komen: de artistieke intentie, de kritische receptie, de (kunst) historische inbedding, en het politieke gebruik of misbruik van kunst. Met andere woorden: wat wil de kunstenaar zeggen met zijn werk; hoe wordt het geïnterpreteerd door professionele critici en door het kunstpubliek; hoe wordt het gepresenteerd als onderdeel van een groter zingevend historisch of kunsthistorisch verband; en hoe spannen politici, bestuurders, overheden en geheime diensten kunstenaars en kunstwerken voor hun karretje. Een complicerende factor daarbij is dat critici, (kunst)historici en politici natuurlijk ook onderling sterk kunnen verschillen in hun interpretatie. Zelfs het niveau van de artistieke intentie is niet eenduidig, omdat kunstenaars zich vaak dubbelzinnig uiten, hun ideeën aanpassen aan de (cultuur)politieke omstandigheden, of eigen ideeën ontwikkelen die niet te herleiden zijn tot wat voor politieke betekenisgeving dan ook.

Het begrip 'kunst' zelf is verre van eenduidig en voortdurend onderwerp van meer of minder diepzinnige pogingen tot definities. De grenzen tussen kunst en visuele cultuur worden in de relatief nieuwe academische discipline *visual culture studies*, maar ook steeds meer binnen de traditionele kunstgeschiedenis, niet alleen verkend maar ook met overtuiging overschreden, net als de verwante grenzen tussen *high culture* en *low culture*. Daar is veel voor te zeggen; de sociale betekenis van visuele cultuur blijft uiteraard niet beperkt tot het domein van wat traditioneel wordt aangeduid als 'beeldende kunst'. Ik kies voor een pragmatische aanpak door mij te beperken tot die beeldende werken die een rol hebben gespeeld, of nog altijd spelen, in discussies over politieke identiteit en ideologie. Commerciële advertenties, verkeerslichten, medische röntgenopnamen en op Facebook geposte *selfies* zullen dan ook niet aan bod komen.

Ik beperk mij bovendien tot de periode 1914-2014 en richt mij specifiek op de rol van kunst in tijden van politieke onrust, crisis of transformatie. Aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw vond er in de Europese kunst een belangrijke verschuiving plaats. Onder invloed van de Verlichting en de Franse Revolutie begon men geschiedenis op te vatten als een proces dat niet primair door lot of voorzienigheid maar door menselijk ingrijpen wordt bepaald. Daaruit volgde in de loop van de negentiende eeuw een reeks utopische en ideologische voorstellingen als concurrerende wegwijzers naar een betere of ideale toekomst. Door de opkomst van publieke musea, tentoonstellingen en een voor steeds meer mensen toegankelijke kunstmarkt, raakten kunstenaars minder afhankelijk van traditionele opdrachtgevers als de kerk of het vorstenhuis. Sommigen van hen stelden zich in dienst van het in de negentiende eeuw sterk aanwakkerende

nationalisme, anderen uitten maatschappelijke kritiek in hun werk of rekenden af met artistieke tradities die niet langer strookten met het moderne levensgevoel. De kunstenaar was onderdeel geworden van het publieke debat.

Maar het verhaal van dit boek begint niet zonder reden in 1914. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog was er voor het eerst sprake van een vrijwel volledige versmelting van kunst en politiek. Kunstenaars meldden zich in groten getale vrijwillig aan het front, ondersteunden de nationale zaak in woord en beeld en identificeerden zich met een in strikt nationale termen herschreven kunstgeschiedenis. Het denken in termen van politieke tegenstellingen deed op grote schaal zijn intrede in de kunstwereld en zou met steeds aangepaste formuleringen bepalend blijven voor een groot deel van de twintigste-eeuwse debatten over kunst. In het publieke debat tijdens de Eerste Wereldoorlog werd de kunst gemeten langs de lat van nationalisme en internationalisme, ten tijde van het Derde Rijk bepaalde de tegenstelling tussen nationale en ontaarde kunst de discussies. In de periode van de Koude Oorlog werd in de westerse wereld de 'vrije' (autonome, zuivere, moderne) kunst van het eigen kamp uitgespeeld tegen de visuele propaganda of kitsch van het Oostblok; in de socialistische wereld werd daarentegen het maatschappelijk engagement van de eigen kunst afgezet tegen westers formalisme en burgerlijke decadentie. In al deze gevallen diende het artistieke vijandbeeld ook de identificatie en bestrijding van een artistieke vijfde kolonne binnen de eigen grenzen. Daarmee was kunst een graadmeter geworden van politieke identiteit. Hoe verschillend de ideeën over de politieke betekenis van kunst in verschillende tijden en onder verschillende regimes ook waren, de structuur van deze discussies vertoont, zoals zal blijken, opmerkelijke parallellen.

De zes thema's die in dit boek worden belicht zijn de Eerste Wereldoorlog, de Mexicaanse schilder Diego Rivera, het Derde Rijk, de Koude Oorlog, de Volksrepubliek China en publieke monumenten in de postsocialistische staten van voormalig Oost-Europa en de Sovjet-Unie. Deze thema's zijn niet alleen gekozen omdat zij stuk voor stuk een spannende en complexe interactie tussen kunst en politiek laten zien, maar ook omdat zij uiteenlopende facetten van deze interactie belichten. Het eerste hoofdstuk richt zich op de publieke discussies over kunst en identiteit in Frankrijk en Duitsland tussen 1914 en 1918, en laat zien dat er paradoxaal genoeg opmerkelijke parallellen waren in de wijze waarop beide landen hun eigen kunst als 'zuiver nationaal' presenteerden. In het tweede hoofdstuk wordt onderzocht hoe de communistische kunstenaar Diego Rivera in de jaren 1920 en 1930 omging met opdrachten van conservatieve of kapitalistische opdrachtgevers, zoals de Mexicaanse postrevolutionaire regeringen en enkele Amerikaanse grootindustriëlen. Het derde hoofdstuk over kunst in het Derde Rijk analyseert de ongerijmdheden van een strikte scheidslijn tussen 'goed' en 'kwaad' in de kunst en plaatst de discussie hierover in historiografisch perspectief. Hoofdstuk 4 gaat in op de rol van kunst in de beginjaren van de Koude Oorlog. Hierin wordt de opmerkelijke discrepantie tussen de binnen- en buitenlandse kunstpolitiek van zowel de Sovjet-Unie als de Verenigde Staten tegen het licht gehouden en wordt een verklaring gezocht voor de kunstpolitieke parallellen tussen beide grootmachten. De kunstpolitiek van de Volksrepubliek China in haar strikt socialistische fase onder Mao Zedong en de artistieke en kunstpolitieke aardverschuiving ten gevolge van de geleidelijke economische hervormingen na Mao's dood worden in hoofdstuk 5 besproken. In het slothoofdstuk staat het

lot van socialistische monumenten na de *regime changes* van 1989 in voormalig Oost-Europa en het uiteenvallen van de Sovjet-Unie in december 1991 centraal. Wat is er met deze monumenten gebeurd, welke betekenisverandering hebben zij ondergaan, wat is er vernietigd en wat is er voor in de plaats gekomen? In de conclusie kom ik terug op het vraagstuk van zuiverheid en propaganda en ga ik na welke inzichten de zes casestudies bieden in de interactie tussen kunst en politiek sinds de vroege twintigste eeuw.

De keuze voor deze casestudies is geen dwingende. Het was ook goed mogelijk geweest om over de relatie tussen Italiaans futurisme en fascisme te schrijven, om in te gaan op de artistieke weerklank van de Spaanse burgeroorlog, of om de spanning tussen nationalisme en federalisme in voormalig Joegoslavië onder de loep te nemen, om nog maar te zwijgen van de clash tussen moderne, socialistische en religieuze beeldtaal in Iran, concurrerende beeldtradities in Noord- en Zuid-Korea of visuele identiteitsconstructies in Zuid-Afrika. De mogelijkheden zijn legio. Mijn keuze is gebaseerd op een combinatie van eigen voorkeur, expertise en het ontwikkelen van een veelzijdig en toch coherent betoog.

De verschillende vragen die ik aan de hand van deze casestudies probeer te beantwoorden brengen per hoofdstuk verschillende soorten bronnen met zich mee. Zo baseer ik mij in het eerste hoofdstuk vooral op bijdragen aan het contemporaine publieke kunstdebat in Frankrijk en Duitsland, maak ik in het hoofdstuk over Rivera meer gebruik van biografische informatie, en staat het hoofdstuk over het Derde Rijk grotendeels in het teken van kunstpolitiek en historische interpretatie. Doel van de casestudies is niet zozeer om een staalkaart te presenteren van ideaaltypische vormen van interactie tussen kunst en politiek sinds het

begin van de twintigste eeuw, maar om vanuit een aantal radicaal verschillende politieke situaties een indruk te geven van de complexe verhoudingen en de – soms tragische, soms komische – overeenkomsten, tegenstellingen en misverstanden tussen de werelden van kunst en politiek.

Hoewel dit boek beperkt van omvang is, bestrijkt het een zeer breed terrein. Ik ben mij terdege bewust van de gevaren die dat met zich meebrengt. Achter de gecompriëerde casestudies gaan vaak complexe academische discussies schuil die onmogelijk in al hun nuances kunnen worden weergegeven. Ik kan alleen maar hopen dat het mij enigszins gelukt is de kern van deze discussies te raken en te integreren in een breder verhaal. Voor dat verhaal neem ik uiteraard de volledige verantwoordelijkheid, maar niet zonder een aantal mensen te bedanken die mij tijdens het schrijfproces enorm hebben geholpen. Veel van de ideeën en inzichten in dit boek komen voort uit een reeks cursussen over kunst en politiek die ik de afgelopen jaren aan de Universiteit Utrecht en de University of California Los Angeles (UCLA) heb gegeven. Discussies met de studenten in Nederland en de Verenigde Staten hebben mij de gelegenheid gegeven mijn ideeën te toetsen en verder te ontwikkelen. Zeer nuttige aanwijzingen op het gebied van stijl en inhoudelijke coherentie, inclusief vlijmscherp commentaar, kreeg ik van mijn goede vrienden Ruurd Bakker, Job Creyghton en Patrick Dassen, van mijn dierbare collega Joris van Eijnatten, en van mijn zeer gewaardeerde (voormalige) studenten Joyce Poot, Renée Schilling en in het bijzonder Sophia Zürcher. Ik ben hun allen zeer dankbaar voor hun tijd, enthousiasme en observatievermogen. De vele gesprekken met Marieke Drost, die mij de gelegenheid heeft geboden om in drie interviews over kunst en politiek voor het radioprogramma *NTR Academie* enkele

ideeën voor een breder publiek te presenteren, hebben mij bijzonder geïnspireerd. Marjolijn Voogel en Inge van der Bijl hebben zich namens Amsterdam University Press over het manuscript gebogen en mij met enthousiasme, wijze raad en uitstekende tips terzijde gestaan, ik ben hun daarvoor zeer dankbaar, evenals Chantal Nicolaes, Jasmijn Zonder van en Toon Vugts voor hun plezierige begeleiding tijdens de productiefase. De Bagels & Beans in de Ruyschstraat in Amsterdam bood mij de ideale omgeving om geconcentreerd te schrijven en te redigeren; veel dank aan Romy Triepels en haar collega's voor de heerlijke espresso's en de buitengewoon plezierige sfeer. De laatste fase van dit boek is geschreven in Los Angeles, waar ik van september 2014 tot augustus 2015 werkzaam ben als hoofdconservator van het Wende Museum. Museumdirecteur en goede vriend Justinian Jampol heeft mij de gelegenheid geboden tijdens de hectiek van het museumleven de puntjes op de i te zetten. Last but not least: zonder de steun en inspiratie van de twee belangrijkste dames in mijn leven, Patricia Bijvoet en Semna Segal, was dit boek nooit tot stand gekomen.