



# DE SOVJET MYTTHE

Socialistisch Realisme 1932-1960





RUSSIAN  MUSEUM

Alle schilderijen en  
beeldhouwwerken zijn  
afkomstig uit de collectie van  
het Staats Russisch Museum  
in Sint-Petersburg

# De





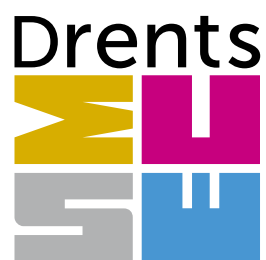
**Evgenia Petrova | Sjeng Scheijen | Oliver Johnson**

Onder redactie van Harry Tupan en Sjeng Scheijen

# Sovjet Mythe

**Socialistisch Realisme 1932-1960**





IN SAMENWERKING MET HET



HOOFDSPONSORS MUSEUM



De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt door de rijksoverheid: de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft een indemniteitsgarantie toegekend.

IMMUNITEITVERSTREKKER



INDEMNITEITVERSTREKKER



BEGUNSTIGER



SPONSOR TENTOONSTELLING



SAMENWERKINGSPARTNERS



SUBSIDIËNTEN TENTOONSTELLING



DEZE TENTOONSTELLING VINDT PLAATS IN HET KADER VAN HET RUSLANDJAAR



# Inhoud

Ten geleide	6
.....	
Harry Tupan	
<b>Russische kunst tussen Avant-garde en Socialistisch Realisme</b>	8
.....	
Evgenia Petrova	
<b>Het linkse ideaal in de kunst</b>	18
Avant-garde en Socialistisch Realisme	
.....	
Sjeng Scheijen	
<b>Nalatenschap en opvolging binnen het Socialistisch Realisme</b>	26
.....	
Oliver Johnson, University of Sheffield	
Catalogus	37
.....	
Colofon	146
.....	



# Ten geleide

De tentoonstelling *De Sovjet Mythe. Socialistisch Realisme 1932-1960*, waarvan dit boek de begeleidende publicatie vormt, is het resultaat van een bijzondere samenwerking tussen het Drents Museum en het grootste museum voor Russische kunst ter wereld, het Staats Russisch Museum in Sint-Petersburg. Het is tevens het tweede project in een reeks over internationaal realisme van het Drents Museum, waarvan *Realisme uit Leipzig. Drie generaties Leipziger Schule* (2009) de eerste was.

*De Sovjet Mythe* toont voor het eerst in Nederland een uitgebreide selectie van de beste en meest kenmerkende kunstwerken die in de Sovjet-Unie onder de dictatuur van Josef Stalin zijn gemaakt. Schilderijen en beelden die op een monumentale en dramatische wijze de Sovjetmaatschappij idealiseerden, of de weg moesten wijzen naar een betere toekomst. De kunstenaars schilderen en boetseerden niet zozeer het werkelijk leven van alledag, maar de hoop op een betere toekomst. Zij creëerden een glanzende, ronkende, enerverende en moderne mythologie: de Sovjet Mythe.

De tentoonstelling in het Drents Museum toont de belangrijkste thema's van de Sovjetkunst. Het leven op het platteland, de zware arbeid in de industrie, het gelukkige gezin, de sport, het nieuwe vrouwbeeld en – niet in de laatste plaats – portretten van de leiders van de nieuwe staat. Nadrukkelijk is geprobeerd

om daarbij ook te laten zien dat het Socialistisch Realisme vaak grote schilderkunstige en sculpturale kwaliteiten had, los van de dikwijls nogal dubieuze inhoud.

De kunstwerken ontstonden in een totalitaire staat en werden doorgaans gemaakt in opdracht van die staat. Ze dienden om propaganda te bedrijven voor het ideaal waar de staat voor stond en moesten daarom voldoen aan de esthetische criteria die door die staat werden opgelegd.

Nooit heeft een moderne natie actiever beeldende kunst ingezet om haar idealen kracht bij te zetten dan de Sovjet-Unie tussen 1924 en 1956. Kunstenaars werden een grootse rol toebedeeld in de revolutionaire omwenteling die moest worden gerealiseerd. Het is waarschijnlijk vanwege deze grote verantwoordelijkheid, en vanwege de status die daarbij hoorde, dat de meerderheid van de kunstenaars volmondig zijn steun uitsprak voor de nieuwe Sovjetstaat en de idealen die erdoor werden uitgedragen. Kunst diende de staat en moest daarom ondubbelzinnig zijn, sterk op het gevoel werken en haar 'boodschap' direct overbrengen.

De ambities van de Sovjetstaat zijn ook af te lezen aan het formaat van de werken. Deze schilderijen en beelden waren in de eerste plaats bedoeld om in grote publieke ruimtes te hangen of te staan: fabrieken, kantoren, kazernes en overheidsgebouwen. Ze hebben

daarom zeer forse afmetingen, forser misschien dan ooit tevoren.

Ondanks hun toewijding aan de Sovjetstaat, en hun geloof in haar idealen, voelden vele kunstenaars zich gefrustreerd door het gebrek aan artistieke vrijheid en de voorspelbaarheid en eenvormigheid van het opgelegde esthetische ideaal. Als reactie ontwikkelden ze onophoudelijk schilderkunstige strategieën om toch hun individualiteit te uiten binnen de kaders die werden voorgeschreven. Hierdoor vertoont het Socialistisch Realisme toch een relatief grote verscheidenheid. Bijna alle kunstenaars waren nog opgeleid voor de revolutie of in de stormachtige jaren net daarna en bezaten een zeer grote technische vaardigheid. Bovendien hadden ze veelal een leerschool achter de rug waarin het experiment een hoofdrol speelde. Dit alles brachten zij mee in de propaganda-kunst van de jaren dertig.

De verering van de Sovjetleiders was een van de belangrijke impliciete doelstellingen van het officiële kunstleven in de Sovjet-Unie en is daarom een van de hoofdthema's binnen dit project. Het is uitdrukkelijk niet de bedoeling om de toenmalige Sovjetleiders onder wier dictatuur deze kunstwerken ontstonden te eren of op een voetstuk te plaatsen; de samenstellers zijn zich terdege bewust van de verwoestingen en het leed dat in de Sovjet-Unie onder Lenin en Stalin is aangericht. Maar in de context van het verhaal dat hier wordt verteld zijn de kunstwerken met hun beeltenissen wel van groot belang.

Mijn bijzondere dank gaat uit naar het Staats Russisch Museum in Sint-Petersburg en in het bijzonder naar zijn adjunct-directeur Evgenia Petrova. Genereus stelde zij een groot bruikleen ter beschikking, bestaand uit liefst zestig schilderijen en acht beelden. Het is het grootste bruikleen dat ooit uit dit museum naar Nederland kwam. Tevens schreef zij een van de hoofdartikelen in dit boek. Zeer erkentelijk ben ik ook Sjeng Scheijen, slavist en artistiek leider van het Rusland jaar 2013, in welk

kader deze tentoonstellingen plaatsvonden. Aan zijn enorme netwerk in Rusland en aan de grote inhoudelijke kennis die hij als gast-conservator en auteur inbracht, dankt dit project, waarvoor het idee kwam van het Drents Museum, zijn welslagen. Dank eveneens aan Oliver Johnson van de Universiteit van Sheffield voor zijn boeiende bijdrage in dit boek en aan de conservatoren van het Staats Russisch Museum, Anna Antonova, Tamara Chudinovskaya, Alisa Lyubimova, Egor Mogilevsky, Alfia Nizamutdinova, Lyubov Shakirova en Elena Vasilevskaya die de basisteksten voor de catalogusteksten leverden. ING Art Management conservatoren Sarah van der Tholen en Ellen Bertrams bewerkten deze en vulden ze aan en Mieke van der Wal verzorgde de tekstredactie van de publicatie.

Dit project kon alleen tot stand komen dankzij een substantiële subsidie van de Mondriaan Fonds en het VSB Fonds. Verder droegen ook Onderhoudsgroep Klok uit Assen, het Wilhelmina E. Jansen Fonds en SRC Cultuurvakanties financieel bij.

Vermeld moet ook worden dat het Ministerie van Buitenlandse Zaken immuniteit verleende en de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) ons indemniteit verstrekke.

Tenslotte bedank ik het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG) uit Amsterdam en haar projectleider Gijs Kessler voor de flankerende tentoonstelling *Samen en alleen*. WBOOKS verzorgde wederom de uitgave van deze fraaie publicatie, waarvan de vormgeving in handen lag van AlbertsKleve, bureau voor grafisch ontwerp BNO in Assen.

*Harry Tupan,*  
*waarnemend directeur Drents Museum*

# Russische kunst tussen Avant-garde en Socialistisch Realisme

*Evgenia Petrova*

De eerste helft van de twintigste eeuw was een buitengewoon dramatische periode in de geschiedenis van de Russische cultuur. Halverwege de jaren tien vonden er enkele belangrijke ontwikkelingen plaats binnen de Russische kunst, die ook voor de kunst in andere landen van grote invloed zouden te zijn. De abstractie van Vasilij Kandinskij, het Suprematisme van Kazimir Malevitsj en diens befaamde *Zwarte Vierkant* en het begin van het Constructivisme, zichtbaar in de hoekreliëfs van Vladimir Tatlin, die eind 1914, begin 1915 werden tentoongesteld, zijn daar voorbeelden van. Deze vernieuwingen stimuleerden in de jaren tien en begin jaren twintig velen, in eerste instantie in Rusland zelf, om de meest uiteenlopende vormen van abstracte kunst te maken. In diezelfde periode waren ook kunstenaars actief als Marc Chagall, Natalija Gontsjarova, Michail Larionov, Kozma Petrov-Vodkin en Boris Grigorjev, die zich niet zo sterk afzetten tegen de traditionele kunst, maar die een expressieve vormentaal hanteerden die daarvan toch wezenlijk verschilde. Zo ontstond er in deze periode een heel levendige Russische beeldende cultuur.

**A.N. Samochvalov**

**De verschijning van Lenin op het Tweede Russisch nationaal Congres van de Sovjets, 1940**

*Olie op doek, 385 x 355*

*Staats Russisch Museum, Sint-Petersburg*







De samenleving was in die tijd anti-burgerlijk gestemd en de vernieuwingen werden warm verwelkomd, zowel in de kunst als daarbuiten. De veranderingen die beloofd werden door de leiders van de revolutionaire beweging in Rusland werden niet alleen positief, maar zelfs enthousiast ontvangen. Velen hoopten dat ze zouden leiden tot sociaal-maatschappelijke veranderingen, die ook veranderingen in de kunst tot gevolg zouden hebben. Daarom namen Malevitsj, Kandinskij, Filonov, Mansoerov, Matjoesjin en andere leden van de Russische Avant-garde in eerste instantie graag deel aan het programma van de nieuwe machthebbers. Ze zetten zich vol enthousiasme in voor de oprichting van nieuwe musea en opleidingsinstituten, waarvoor ze vernieuwende curricula ontwikkelden. Ze geloofden vast dat de nieuwe samenleving de gelegenheid bood om de kunst te bevrijden van zijn 'uitgeleefde' vormen.

Rond 1910 begonnen kunstenaars daarbij steeds meer buiten de kunstwereld te kijken. Sommigen gingen zich toeleggen op het maken van affiches en op de fotografie, die volgens hen de schilderkunst achterhaald maakte. Anderen begaven zich op het terrein van de kunstnijverheid en werkten hun nieuwe vondsten uit in de decoratie van porcelein, textiel en andere materialen. Ook werd er grote waarde

toegekend aan de woonomgeving, hetgeen architecten, vormgevers en kunstenaars, onder wie Malevitsj, Tatlin, Soeëtin en Tsjasjnik ertoe bracht zich bezig te gaan houden met de herinrichting van die omgeving.

Een derde groep zocht binnen de schilderkunst naar stilistische vereenvoudiging om zo 'het ritme van die tijd' uit te drukken (zie afb. p. 44-45) Nieuwe technische uitvindingen en ontwikkelingen die het leven van de mensen grondig veranderden, zoals de eerste vliegtuigen, leverden eveneens veel inspiratie op. Ook elektriciteit werd een ander belangrijk thema. In 1922 kwam de kunstenaar Kliment Redko met de theorie van het 'Electro-organisme' en dit leidde ertoe dat kunstenaars zich bezig gingen houden met luminescentie, licht en kleur. Helaas zijn er maar weinig van deze werken bewaard gebleven, die zo buitengewoon belangrijk zijn geweest voor de Russische kunst.

Nog een andere groep vernieuwers van de kunst blies in de jaren twintig nieuw leven in het industriële en agrarische genre door schildertechnieken toe te passen uit de fresco-schilderkunst.

Er waren echter ook kunstenaars die zich afzetten tegen al deze vernieuwingen en vurig de rechten verdedigden van de traditionele schilderkunst. In de jaren 1922-1924 ontstonden verenigingen zoals de 'Nieuwe Schilders' (Nozj), 'Het Bestaan', de 'Vereniging van Ezel-schilders' (OST), en de 'Kunstenaars Associatie van Revolutionair Rusland' (AChRR). Hun doel was de schilderkunst zelf weer in ere te herstellen, maar tegelijkertijd wilden zij daarbij wel de traditionele onderwerpskeuze drastisch vernieuwen en verbreden.

Dit brede scala aan stijlen en uitdrukkingvormen, dat zo kenmerkend is voor de kunst uit de jaren tien en twintig van de vorige eeuw, was helaas van korte duur. Halverwege de jaren twintig voorvoelden velen al de komende veranderingen. In 1926 werd van hogerhand plotseling het Museum voor Artistieke Cultuur gesloten, waarover Malevitsj<sup>1</sup> de leiding had, en al gauw daarna was vele

andere instellingen met innovatieve programma's hetzelfde lot beschoren.

In 1927 verbleef Malevitsj bij het Bauhaus in Berlijn, waar hij een tentoonstelling aan het inrichten was, maar hij werd met spoed (en met dwang) teruggeroepen naar Leningrad, nog voor hij in staat was zijn tentoonstelling te openen. Door zijn overhaaste terugkeer moest hij meer dan honderd werken in Duitsland achterlaten. In datzelfde jaar werden de voorbereidingen getroffen voor een tentoonstelling met de werken van Filonov in het Russisch Museum in Leningrad. De tentoonstelling kwam er wel en stond vele maanden in de zalen van het museum, maar het publiek werd er niet toegelaten. Niet alleen rond Filonov en Malevitsj, maar ook rond alle andere avant-garde kunstenaars pakten zich donkere wolken samen.

Desondanks werd er als door een wonder in 1932 in het Russisch Museum toch nog een omvangrijke expositie georganiseerd, waar voor de laatste keer de verschillende kunststromingen aan bod kwamen<sup>2</sup> en waar ook veel werken van Malevitsj en Filonov waren te zien. Maar uitgerekend in datzelfde jaar werd de partijresolutie *Over de reorganisatie van de literaire en kunstzinnige organisaties* uitgevaardigd. Hierin werd nog maar één stijl als de juiste stijl gekenmerkt: die van het Socialistisch Realisme. Dit zou het lot van de Sovjetkunst voor de komende decennia gaan bepalen.

## **De opkomst van het Socialistisch Realisme**

'De avant-garde is een halt toegeroepen', zo vatte cultuurhistoricus Jevgenij Kovtoen de ontwikkelingen samen.<sup>3</sup> Vanaf 1932 waren Russische kunstenaars voorlopig afgesloten van de rest van de wereld. De mogelijkheden om vrij te reizen en volgens eigen inzichten te werken werden hen voortaan ontzegd. Vanaf het begin van de jaren dertig werd vrijwel alles in de Sovjetkunst bepaald door de Bolsje-





Viktor Vichtinskij en anderen

.....  
**Uit naam van de vrede / De Sovjet-Unie en  
de Volksrepubliek China ondertekenen een  
verdrag, 1950**

*Olie op doek, 271 x 400*

*Staats Russisch Museum, Sint-Petersburg*

wistische partij en de dictaten die deze uitvaardigde. De minste of geringste wijziging of verandering van koers werd direct zichtbaar in het werk van beeldende kunstenaars.

De vraag naar dit soort kunst, waarin de richtlijnen van de partij werden gevolgd, was overigens enorm groot. Kunstenaars verleenden hun diensten aan het 'ideologische front' en vervaardigden fresco's en grote schilderijen voor de zalen van de cultuurpaleizen, clubs, uitgaansgelegenheden e.d.. Daarnaast maakten zij ook portretten van partijleiders en ander prominente figuren.

In de beeldende kunst nam het zogenoemde historieschilderstuk in de hiërarchie de belangrijkste plaats in, zoals dat ook al in de achttiende en negentiende eeuw het geval was geweest. In tegenstelling tot hun voorgangers gaven Sovjetkunstenaars echter niet zozeer gebeurtenissen uit het verleden weer, maar

beeldden zij vooral contemporaine vergaderingen, conferenties en ontmoetingen uit, die door middel van de kunst vereeuwigd en gecanoniseerd moesten worden. Vaak ging het om doeken van groot formaat met veel figuren, waarbij het belangrijkste personage in het centrum werd afgebeeld; dergelijke composities sloten geheel aan bij de klassieke tradities. De betekenis van een schilderij moest eenduidig en niet voor meerdere interpretaties vatbaar zijn. Het moest maar op één enkele manier begrepen kunnen worden en overeenstemmen met de officiële lezing van een gebeurtenis. Het beeld dat daarvan werd gegeven moest aansluiten bij de kennis die iedereen daarover al had door de berichten erover in de pers of op de radio.

Zodra er iets in de situatie veranderde, wanneer leiders bijvoorbeeld opschoven in de partijhiërarchie of hun functie veranderde

(wat in die tijd niet zelden voor kwam), moesten die veranderingen direct worden doorgevoerd in de schilderijen. Vele grote doeken uit deze periode dragen dan ook de sporen van deze 'correcties van de geschiedenis': gezichten zijn uitgewist en opnieuw geschilderd, waardoor accenten werden verlegd.

Ook de titels van enkele schilderijen die gewijd zijn aan eigentijdse 'historische gebeurtenissen' geven blijk van hun totalitaire karakter. Het schilderij *Eerbetoon aan de grote leider Stalin*, in 1950 geschilderd door Jurij Koegatsj, Vasilij Netsjitajlj en Viktor Tsyplakov (afb. p. 73) is zo'n typerend voorbeeld van de wijze waarop Stalin werd verheerlijkt. In een ander type veelvoorkomende schilderijen in de Sovjet-Unie van de jaren dertig tot de jaren vijftig lopen Lenin of Stalin als goden met vastberaden tred een trap af, alsof ze uit de hemel neerdalen. Soms worden ze daarbij omringd door mensen die in hen geloven en verrukt naar hen opkijken, zoals in *De verschijning van Lenin op het Tweede Russisch nationaal Congres van de Sovjets* van Aleksandr Samochvalov uit 1940 (afb. p. 129). Een andere categorie schilderijen die in die tijd een belangrijke plaats innam was die van de portretten, die vaak tegelijkertijd een historische functie hadden (zie afb. p. 118-119).

Er werden indertijd niet alleen bekende figuren geportretteerd, maar ook 'gewone' mensen. Daarbij ging het dan wel om toonaangevende productiemedewerkers en vertegenwoordigers van de verschillende sociale lagen, zoals arbeiders, kolchozenboeren, militairen, intellectuelen en afgevaardigden van etnische bevolkingsgroepen die in de Sovjet-Unie woonden. Om hun patriottisme en arbeidsethos uit te drukken grepen de schilders terug op de tradities van de negentiende-eeuwse historie- of genreschilderkunst.

## Kinderen en sport

Kinderen en sport waren andere thema's die vaak terugkwamen. Het weergeven van kinderen die genieten van een onbezorgde jeugd moest de samenleving ervan overtuigen dat het moderne leven dat door het regime tot stand was gebracht een succes was. De weergave van sporters en sportwedstrijden diende om het gezonde en gelukkige heden en de toekomst van het land te visualiseren. De kracht, de moed en het patriottisme van de 'nieuwe mens' werd in die tijd in de eerste plaats in verband gebracht met het beoefenen van sport. Belangrijke elementen in de socialistische vorming waren films over sporters en liedjes gewijd aan de sport, die de collectieve beleving van sport moesten versterken.

Het afbeelden van sporters was overigens niet iets nieuws dat door de Sovjetschilders was bedacht. Al in de Grieks-Romeinse oudheid werden discuswerpers, hardlopers en hoogspringers uitgebeeld. Maar de kunstenaars van het totalitaire regime voegden er hun eigen interpretatie aan toe: die van de (verborgen) erotiek, die bijvoorbeeld in enkele werken van Samochvalov en Pimenov te ontdekken is (zie afb. p. 112-113).<sup>4</sup> Tot op zekere hoogte waren de afbeeldingen van de sportmannen – en vooral van de sportvrouwen – een compensatie voor het gebrek aan erotiek in de Sovjetkunst.

Sport werd samen met een aantal andere thema's in de jaren dertig gezien als een bron voor propaganda van totalitaire ideeën. Het is dan ook niet toevallig dat op een aantal schilderijen over sport ook politieke leiders zijn afgebeeld. Een mooi voorbeeld is het doek *Kirov ontvangt de sportparade* (afb. p. 124-125) van Samochvalov uit 1935. Sergej Kirov, die aan het hoofd van het partijbestuur van Leningrad stond en ook wel de 'lieveling van de partij' werd genoemd, was in het jaar daarvoor, in 1934, met medeweten van Stalin vermoord. Dit werk laat zien hoe een reeds gestorven leider werd gemythologiseerd. Iets





**Pavel Filonov**

.....  
**Germaanse oorlog, 1914-1915**

*Olie op doek, 171,5 x 156*

*Staats Russisch Museum, Sint-Petersburg*

soortgelijks gebeurt in het doek *Lenin aan de oever*, 1917 uit 1934 van Rylov, dat maar liefst tien jaar na de dood van Lenin werd gemaakt (afb. p. 118-119). Het overduidelijke cynisme van de propaganda openbaart zich in dit soort taferelen. Maar deze werken zelf zijn uitgevoerd door zeer getalenteerd schilders, net als vele andere doeken die tijdens het totalitaire regime gemaakt zijn.

Zorgeloosheid, bewondering van kracht, levenslust en enthousiasme moesten volgens de machthebbers in het land heersen. Die ele-

menten zijn ook duidelijk te zien in het schilderij *Kolchozenfeest*, dat Arkadij Plastov in 1937 had gemaakt (afb. p. 114). De overvloed die de kunstenaar op de tafels afbeeldde kwam in geen enkel opzicht overeen met de werkelijkheid, want in de meeste dorpen heersten in die tijd honger en ellende. Maar al kijkend met hongerige ogen naar dit soort beelden, of naar bioscoopfilms met net zulke rijke stillevenen, zoals bijvoorbeeld de *Koeban-Kozakken* uit 1949, zou de toeschouwer kunnen gaan denken dat er toch ergens in de Sovjet-unie overvloed was.

In de tot nu toe genoemde schilderijen hebben de makers de officiële richtlijnen trouw gevolgd. Toch is een ideologische inhoud niet alleen te zien in werk van kunstenaars die consequent de methode van het Socialistisch Realisme toepasten, maar ook in het werk van degenen die hun eigen individualiteit trachtten te behouden. Het tweedimensionale, verbleekte koloriet van onder andere Pimenov, Samochvalov en Labas dissoneerde sterk met de levendige en vrolijke kleuren, die kenmerkend waren voor de typische vertegenwoordigers van het Socialistisch Realisme. Hoewel ze echte Sovjetthema's hadden uitgebeeld werden deze schilders zwaar bekritiseerd in kranten en tijdschriften, vanwege de depressiviteit die hun schilderijen uitstraalden. Ze werden 'formalisten' genoemd, nabootsers van westerse kunst. In het kunsttijdschrift *Iskusstvo* [Kunst] was in 1937 te lezen: 'Het formalisme als stroming en als "principe" in de sovjetkunst is verslagen, maar we moeten niet vergeten dat het zich tot op heden ingegraven heeft, zich vermomd heeft – het leeft nog en laat nog van zich horen in het werk van vele kunstenaars, critici en theoretici.'<sup>5</sup> Vaak werden in kunsttijdschriften dit soort dreigende formuleringen en vijandige toespelingen gemaakt, die niet zonder gevaar waren. Een vrij groot aantal getalenteerde kunstenaars werkte in die tijd niet volgens de officiële 'regels' en het was voor hen daarom onmogelijk hun werk te exposeren.

## Malevitsj en Filonov

Het lot van de voortrekkers van de Avantgarde beweging van het begin van de twintigste eeuw ontwikkelde zich op een enigszins andere manier. De twee meest beroemde kunstenaars die in de Sovjet-Unie waren achtergebleven waren met name Malevitsj en Filonov. Malevitsj had zijn abstracte Suprematisme ontwikkeld, maar ook Filonov had een

eigen kunsttheorie uitgedacht ('de analytische kunst'), waarin hij zocht naar een parallel tussen het ontstaan van een kunstwerk en de natuurlijk groei van organismen in de natuur.

Filonovs kunst had altijd een theoretische basis, van waaruit hij zowel abstract als figuratief schilderde. Voor hem was het belangrijker wat hij anderen te zeggen had, dan hoe hij dat deed. *Duitse oorlog* (afb. p. 13), *Na de overval* en vele andere schilderijen en werken op papier gaan over de historische gebeurtenissen die voor hem op dat moment actueel waren.<sup>6</sup>

Filonov bleef zo consequent mogelijk op zijn vertrouwde wijze door werken, met uitzondering van een paar schilderijen die hij in opdracht maakte. Deze vervaardigde hij in de moeilijkste periode van zijn leven, toen hij geen enkel middel van bestaan meer had. Hij had namelijk altijd koppig alle opdrachten geweigerd, omdat hij het werken in opdracht een vorm van prostitutie vond. In de jaren dertig bond hij uiteindelijk in, na lange gesprekken met zijn vrienden die hem van gedachten probeerden te veranderen. Hij moest wel omdat zijn vrouw en hijzelf anders van de honger zouden zijn omgekomen. Hij schilderde in die jaren ondermeer *Stootarbeidsters op de fabriek Krasnaja Zarja* (afb. p. 64-65), *De tractorwerkplaats van de Poetilov fabriek* (1931-1932) en een portret van Stalin (1936).

Hoewel het lijkt alsof Filonov rechtstreeks naar de natuur schilderde, was dat niet zo. Van de fabriek maakte hij wel ter plekke schetsen, maar bij het uitwerken daarvan tot een schilderij maakte hij ook gebruik van foto's. Ook het portret van Stalin schilderde hij naar een door hem zelf uitgezochte foto. Tegelijkertijd lijken al deze werken iets bovennatuurlijks te hebben. Door de onbewogenheid in het tafereel, de grijs-bruine tinten, de sobere weergave van het waarneembare, ontbreekt ieder spoor van idealisering. Kennelijk stoorden de machthebbers zich aan deze eigenschappen van zijn werk en daarom werd dat als contrarevolutionair gediskwalificeerd.<sup>7</sup>



Hoewel Filonov deze in opdracht vervaardigde, officiële werken in een figuratieve stijl schilderde, implementeerde hij daarin niet de mythe over de Sovjetrealiteit. Sterker nog, in zijn schilderijen legde hij de werkelijkheid op onverbiddelijke wijze vast, precies zoals deze was. Het *Portret van Stalin*, waaraan Filonov maar acht dagen werkte,<sup>8</sup> wordt nu in vergelijking met de voorstellingen die Filonovs tijdgenoten van Stalin maakten gezien als een van de meest genadeloze beeltenissen van ‘de leider aller volkeren’.

Ook het werk van Malevitsj veranderde principieel tegen het einde van de jaren twintig, toen hij een nieuwe variant van het Suprematisme ontwikkelde. ‘Tegenwoordig permitteer ik mezelf om beelden uit te werken, ik bedoel dat ik menselijke gezichten in de klassieke geest weergeef; maar dit betekent niet dat de uitgebeelde gezichten in de stijl van Venetsianov, Ivanov, Fedotov zullen worden, ze zullen een suprematistische interpretatie krijgen,’<sup>9</sup> schreef hij daarover aan zijn vriend Ivan Kljoen.

De personages die Malevitsj eind jaren twintig, begin jaren dertig maakte zijn plechtig en verheven, en tot zekere hoogte zonder gezicht (‘niet-portretten’) en hun achtergrond is suprematistisch. Samen vormen deze portretten een soort serie of cyclus, alsof ze bedoeld zijn voor een speciale ruimte, die overeenkomsten vertoont met een kerk. De door Malevitsj in die tijd geschilderde boeren en boerinnen lijken op de afbeeldingen van heiligen op iconen. De rangorde waarin afbeeldingen van heiligen en martelaren al vele eeuwen in kerken werden geplaatst, bracht Malevitsj op de gedachte dat deze helemaal overeenkwam met de hiërarchie binnen de moderne Sovjetsamenleving, die zijn eigen heiligen, helden en martelaars had. Daaruit trok hij de conclusie dat in de in zijn tijd opgerichte cultuurhuizen en cultuurpaleizen, die de kerk na 1917 als het ware vervingen, voor de toeschouwer moderne heiligen en martelaars moesten

verschijnen. Dat waren boeren en arbeiders, die aanbeden konden worden als representanten van de beste mensen uit hun tijd.<sup>10</sup>

In de werken die hij vlak voor zijn dood schilderde, ging Malevitsj nog een stap verder in zijn zoektocht, hoewel er in die periode uiterst strikte ideologische beperkingen van kracht waren. Na 1932, toen de partijresolutie Over de reorganisatie van de literaire en kunstzinnige organisaties uitgevaardigd werd, die, zoals eerder al is opgemerkt, alle stijlen gelijkgeschakelde, schilderde Malevitsj zijn *Zelfportret* (1933), *Portret van N.N. Poenin* (1933) en *Portret van mijn vrouw* (1934). Net als de boeren die hij eind jaren twintig, begin jaren dertig schilderde, konden deze personages, die de intelligentsia vertegenwoordigden, met hun sacrale poses en gebaren zo opgenomen worden in de ikonostase van heiligen en martelaren, waaraan hij werkte. Dat gold eveneens voor zijn project Socialistische stad (1932-1933), dat uiteindelijk echter niet werd gerealiseerd.<sup>11</sup>

Malevitsj en Filonov werkten vanaf de jaren dertig sterk gemarginaliseerd; pas in de jaren tachtig werden ze herontdekt. Ook alle andere kunstenaars die niet werkten volgens de voorschriften van het Socialistisch Realisme was een vergelijkbaar lot beschoren.

Alleen Deineka is het gelukt om binnen de geldende ideologische normen vast te houden aan zijn eigen stijl. Dat is vooral te zien in zijn schilderijen die gewijd zijn aan de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog. Zo zijn *Uitgebrand dorp* en *De verdediging van Sebastopol* (afb. p. 55), beide uit 1942, wel geschilderd in de geest van het Socialistisch Realisme, maar staat hun tragische inhoud in schril contrast met het optimisme, dat deze stroming kenmerkt. In die tijd waren er overigens maar weinig schilderijen die dood en verderf als thema hadden en als kunstenaars al tragische onderwerpen weergaven zagen zij daarin altijd nog een kans om het patriottisme te benadrukken.

## Socialistisch Realisme na Stalin

Het Socialistisch Realisme in zijn meest zuivere vorm beheerste vanaf 1932 tot het eind van de jaren vijftig de Sovjetkunst, een periode die min of samenviel met het hoogtepunt van Stalins macht, die in die jaren een goddelijke status kreeg. De vraag 'Van wie hou je meer, van Stalin of je ouders' riep geen enkele verontwaardiging of verbijstering op bij de schoolgaande generatie die vlak na de Grote Vaderlandse Oorlog was geboren. Voor 1953 was het zelfs niet ongevaarlijk om de vraag met 'mijn ouders' te beantwoorden.

Bijna het hele land was in tranen na de dood van de leider. In de grote mensenmassa die zich naar het Rode Plein in Moskou spoedde om bij de begrafenis van Stalin aanwezig te zijn vielen zelfs de nodige doden. De schok die dezelfde generatie ervoer, toen men in 1956 achter de ware aard van Stalin en zijn totalitaire regime kwam, is dan ook niet moeilijk voor te stellen. Informatie over de massale repressies, die naar voren kwam in afgrijzelijke statistieken, over de Goelag concentratiekampen, die gebruikt werden als basis voor de successen van de USSR in de productie en de bouw, bracht de Sovjetsamenleving echter niet alleen in shock. De dood van Stalin markeerde tevens het begin van een gestaag, maar ongelijkmatig uiteenvallen van de staat. Bovendien geloofde lang niet iedereen in de Sovjet-Unie in die tijd meer heilig in de genialiteit en goddelijkheid van Stalin. Velen, vooral binnen de intelligentsia, begrepen maar al te goed hoe hoog de prijs was van de vooruitgang die deze beul en bezetene had afgedwongen.

De meeste intellectuelen geloofden in betere tijden en daarom omarmden zij de nieuwe veranderingen, die de geschiedenis ingingen als de 'Dooi van Chroesjtsjov'. Op het Twintigste congres van de Communistische partij in 1956 werd het totalitaire regime van Stalin verworpen en hiermee ontstond de hoop op meer ideologische vrijheid. De meege-

maakte ellende werd nu een belangrijk thema in de verschillende takken van kunst. Er werden films uitgebracht zoals *Als de kraanvogels overvliegen* (1957), *Ballade van een soldaat* (1959) en *De jeugd van Ivan* (1962). Het tijdschrift *Novyj Mir* [= Nieuwe Wereld] werd opgericht en er werd proza van Solzjenitsyn en Pasternak uitgegeven. Bovendien werd in deze periode de poëzie herontdekt van Osip Mandelstam, Anna Achmatova en Marina Tsvetaeva.

Ook de beeldende kunst onderging de nodige veranderingen. Het 'opgelegde' enthousiasme of pathos verdween eruit, zelfs wanneer de oorlog het onderwerp was. Een duidelijk voorbeeld daarvan is de serie schilderijen van Gelij Korzjev *Vernietigd door het vuur van de oorlog* (zie afb. p. 84 en 85), waarbij de oorlog niet langer werd gevisualiseerd door veldslagen of overwinningmarsen, maar waarin de verwoestende gevolgen van de oorlog voor de gewone mensen worden verbeeld. Het centrale doek van de serie toont een alledaagse scène: een oude man en vrouw die in bed liggen. De man is een oorlogsveteraan, die de slaap niet kan vatten door zijn herinneringen aan de oorlog. In andere werken, zoals *De verliefden* uit 1959, heeft Korzjev het zware en treurige lot vastgelegd van mensen die eenzaam uit de oorlog waren gekomen en niet wisten hoe ze aan een nieuw leven moesten beginnen.

Tijdens de 'dooi' kwam er in de Sovjetkunst een groep kunstenaars naar voren, wier schilderijstijl de naam 'strengestijl' kreeg. Als tegenhanger van het Socialistisch Realisme, met zijn taferelen met leiders of geïdealiseerde scènes uit een imaginair leven, schilderden de kunstenaars van de 'strengestijl' voornamelijk de werkdagen van gewone mensen – hun moderne helden – zoals bouwers van de Bajkal-Amoerspoorweg, mensen werkzaam in de olie-industrie, vissers en kolchozenboeren. Ze maakten reizen door het land en legden het werkelijke leven dat ze zagen vast. Hoewel ze vooral natuurlijke situaties en omgevingen uitbeeldden, oogde hun stijl enigszins verhe-

ven. Daarmee sloten zij aan bij de romantische trend in de toenmalige poëzie, literatuur en toneel. Hun werken werden getoond op tentoonstellingen en waren vrij populair in de jaren zestig.

Tegen de jaren zeventig werd de ‘dooi’ echter weer vervangen door een nieuwe periode van ideologische verboden en censuur, die de kunst opnieuw verdeelde in een officieel erkende en een ondergrondse stroming, waarvan de laatste geen toegang kreeg tot een breed publiek. Net als in de eerste helft van de twintigste eeuw werd de Russische cultuur opnieuw verdeeld in twee maatschappelijke en culturele kampen.

- 
- 1 Meer hierover in: *Moezej v moezee. Roesskij avangard iz kolleksii Moezeja choedozjestvennoj koeltoery v sobranii Gosodarstvennogo Roesskogo moezeja* [Museum in een museum. De Russische avant-garde uit de collectie van het Museum van Kunst & Cultuur in de collectie van het Russisch Museum], Sint-Petersburg 1998.
  - 2 *Choedozjniki RSFSR za XV let / katalog joebilenoj vystavki*, [Kunstenaars van de Russische Sovjet Republiek gedurende XV jaar, catalogus van de jubileum tentoonstelling. Schilderijen, werken op papier, beeldhouwwerken], Leningrad 1932.
  - 3 Je. F. Kovtoen, *Avangard, ostanovlennyj na begoe* [De avant-garde is een halt toegeroepen], Leningrad 1989, p. 3-18.
  - 4 Meer hierover in: *Venera Sovetskaja / Katalog vystavki* [Venus Sovietica, tentoonstellingscatalogus], Sint-Petersburg 2007.
  - 5 *Iskusstvo*, 1937, nr. 6, p. 9.
  - 6 Enkele schilderijen en tekeningen met de titel *Overval* en *Na de overval* waren gewijd aan de Spaanse burgeroorlog in de jaren dertig.
  - 7 P.N. Filonov, *Dnevnik* [Dagboeken] Sint-Petersburg 2001, p. 103,162, 180-181.
  - 8 Op 27-28 oktober 1936 schrijft Filonov in zijn dagboek: ‘Ik ben gestopt met het uitwerken van het portret van Stalin, ik maak het later af. Misschien gaat het me lukken hem later te verkopen, of door dit werk weer een nieuwe opdracht te krijgen’; P.N. Filonov, *Dnevnik* [Dagboeken] Sint-Petersburg 2001, p. 394.
  - 9 K. S. Malevitsj, *Pismo L. A. Joedinoe 7 maja 1927 / Malevitsj o sebe. Sovremenniki o Malevitsje. Pisma. Dokoemynty. Vospominanija. Kritika: V 2 t. / Avt.-sost. I. A. Vakar, T. N. Michienko* [Brief aan L. A. Joedin op 7 mei 1927. Malevitsj over zichzelf. Tijdgenoten over Malevitsj. Brieven. Documenten. Herinneringen. Commentaar: in 2 delen. Auteurs-
  - samenstellers I. A. Vakar, T. N. Michienko], Moskou 2004, p. 235.
  - 10 Malevitsj kwam al peinzend over religie, eind jaren tien, tot de conclusie, dat de kerk en de fabriek (waaronder hij de socialistische samenleving verstaat met zijn paleizen en clubs) veel overeenkomsten vertonen. ‘De muren van beiden zijn versierd met gezichten of met portretten, en geschikt volgens waardigheid en rang. In beide zijn er martelaars of helden, ook de namen worden in de heiligen kalender ingevoerd: Zo is er eigenlijk geen verschil...’; K. S. Malevitsj, *Sobr. Sotsj. V 5 t.* [Verzameld werk in 5 delen] Moskou 1995, p. 248.
  - 11 Het project bestond uit een synthese van architectonische en schilder concepten.



# Het linkse ideaal in de kunst

## Avant-garde en Socialistisch Realisme

*Sjeng Scheijen, Universiteit Leiden*

---

Volgens sommigen was het Socialistisch Realisme een eenvoudig begrip: *'Schrijf de waarheid – dan wordt het Socialistisch Realisme.'*<sup>1</sup> Dit waren woorden van Ivan Gronsky, voormalig hoofdredacteur van de krant *Izvestia*, persoonlijke vriend van Stalin, de eerste voorzitter van de Schrijversbond van de Sovjet-Unie, en zestien jaar lang gevangene in de Goelag. Hij zou, na een persoonlijk onderhoud met Stalin, de term hebben bedacht en ook de eerste beschrijvingen hebben gegeven. Zijn lezing van het begrip is eerder aforistisch dan theoretisch: *'Als we het eenvoudig houden, zou je kunnen zeggen dat Socialistisch Realisme gelijkstaat aan Rembrandt, Rubens en Repin ingezet voor het nut van de arbeidersklasse. U weet ongetwijfeld dat Marx Rembrandt prefereerde boven Raphaël..., dat Lenin Rembrandt, Rubens en Repin beschouwde als de kunstenaars waar onze schilders van zouden moeten leren, die onze schilders als hun uitgangspunt zouden moeten nemen.'*<sup>2</sup> Dat Socialistisch Realisme hier werd geassocieerd met monarchisten als Rubens en Repin (die vele malen Nicolaas II schilderde), mag verbazing wekken, maar zegt waarschijnlijk meer over het opportunisme van de Sovjetleiders dan hun gebrek aan

**Konstantin Fedorovitsj Joen**

---

**Jeugd / Gelach 1930**

*Olie op doek, 94 x 134*

*Staats Russisch Museum, Sint-Petersburg*







historische kennis. Voor de revolutionairen die Rusland vanaf 1917 leidden was alles politiek, de kunst niet minder dan de graanopbrengst.

Toch duurde het relatief lang voordat de partij de kunstwereld volledig in haar greep kreeg. Meestal wordt het jaar 1932 genoemd als het begin van een nieuwe cultuurpolitiek in de Sovjet-Unie, die tot doel had de kunstwereld te beheersen. Die nieuwe politiek bepaalde dat onafhankelijke (dat wil zeggen: niet door de staat gecontroleerde) kunstenaarsorganisaties werden opgeheven en werden vervangen door een enkele 'bond' voor de verschillende kunstzinnige disciplines. Iedereen die beroepsmatig als kunstenaar wilde werken diende zich daarbij aan te sluiten.

Gedurende dit proces kwam het begrip Socialistisch Realisme in zwang. Aangezien de term onmiddellijk een heilige status kreeg, omdat hij geassocieerd werd met de persoonlijke instemming van Stalin, brandde er een langdurige strijd los om de interpretatie ervan. Die duurde vele jaren, en werd vooral aangegrepen door kunstenaars (of hun vertegenwoordigers) die probeerden enige speelruimte te behouden voor een min of meer vrije beroepsuitoefening van kunstenaars. Velen moeten gedacht hebben: 'zolang de term openlijk bediscussieerd wordt, is de artistieke interpretatie ervan in romans en schilderijen nog niet volledig gefixeerd – en kunnen wij in ieder geval een zekere mate van vrijheid behouden.' In vele gevallen bleek dat ook mogelijk, en het is in ieder geval niet terecht om socialistisch-realistische kunst gelijk te stellen met propagandakunst. Het propagandistische karakter van veel werken, die in deze tentoonstelling te zien zijn, is lang niet altijd goed te benoemen. Eerder typisch is het totale gebrek aan kritiek – kritiek op de staat of de partij, op de revolutie, of op de verschillende programma's van de Sovjet-Unie. De meest gebruikte grondregel die zou gelden voor socialistisch-realistische kunst is dat ze de werkelijkheid toont in haar 'revolutionaire

ontwikkeling'. Dat wil zeggen dat ze niet zozeer de werkelijkheid toont zoals die is, maar zoals die zou moeten zijn. Of beter, ze stelde dat kunstenaars niet afstandelijke beschouwers mochten zijn van de Sovjetwerkelijkheid, maar door hun schilderijen een positieve bijdrage moesten leveren aan de ontwikkeling van die werkelijkheid. Dat betekende op zijn best dat ze geen kritiek mochten uitoefenen, en op zijn slechtst dat ze volledig propagandistisch werden en feitelijk gelijk konden worden gesteld met producenten van reclame.

Het meest donkere tijdvak in de kunst van de Sovjet-Unie is waarschijnlijk de zogenaamde 'Zjdanovsjtsjina' geweest, de periode van 1946 tot 1956, waarin André Zjdanov de partijlijn in de cultuurwereld bewaakte. Al is er veel voor te zeggen dat al vanaf 1936, toen met een symbolische geste Malevitsj' *Zwarte Vierkant* werd verwijderd uit de expositiezalen van het Tretjakov Museum, de laatste kruimel pluriformiteit uit het artistieke bestel was verwijderd.

Evengoed is het opvallend hoe relatief veelzijdig de Sovjetkunst uit die jaren nog is, al is de kunstproductie uit de jaren twintig en de vroege jaren dertig veelzijdiger en eigenzinniger. Die relatieve uniformiteit van Sovjetkunst vanaf medio jaren dertig kan overigens geen reden zijn om het Socialistisch Realisme in zijn geheel als waardeloos terzijde te schuiven. Het socialistisch realisme is in zekere zin een stroming die in Rusland al langer bestond, en die voordat ze tot formule werd gereduceerd, zeer verschillende verschijningsvormen heeft gekend. Vanaf de vroege jaren twintig waren er verschillende kunstenaarsgroeperingen die realistische kunst produceerden, die expliciet populair wilde zijn, en die zichzelf volledig associeerden en engageerden met de verworvenheden en de toekomst van de communistische Sovjetstaat. Die kunstenaars maakten socialistische-realistische kunst, nog voordat het zijn officiële naam gekregen had, en zouden vanaf de jaren dertig ook veel officiële posities innemen in het artistieke bestel. Die groepen



streden in de jaren twintig zeer openlijk tegen kunstvormen die zij beschouwden als on-Sovjet of niet-communistisch. En het belangrijkste object van hun kritiek was de Russische Avant-garde, de wereldberoemde groep kunstenaars die vanaf 1905 was opgekomen en toen (en nog altijd) kon rekenen op een wereldwijde schare volgelingen binnen de wereld van progressieve intellectuelen. Die strijd tussen de Avant-garde en de voorlopers van het Socialistisch Realisme, is ongelofelijk bepalend geweest voor de hele Russische kunst van de twintigste eeuw, en speelt een belangrijke rol in deze tentoonstelling en publicatie.

## **Avant-garde en Socialistisch Realisme**

Wie de geschiedenis van de Russische kunst in de jaren twintig en dertig echter wil reduceren tot de strijd tussen Avant-garde en Socialistisch Realisme, kan dit alleen doen door de werkelijkheid grondig te verdraaien. Het doel van deze tentoonstelling en publicatie is mede om het beeld van de Russische kunst in de jaren twintig nuanceren. In de tijd van de Koude Oorlog is er veel te eenzijdig over geoordeeld en nu is het tijd geworden om de complexiteit en kwaliteiten ervan te benadrukken.

Zelfs de terminologie is gepolitiseerd. Eigenlijk zijn termen als 'officiële kunst' of 'totalitaire kunst' nauwelijks houdbaar om de kunst van het Socialistisch Realisme te beschrijven, net zoals 'niet-officiële', 'vrije', 'experimentele' kunst onvoldoende zijn om de kunst van de Avant-garde te beschrijven. Er was, strikt genomen, geen verbod op abstracte of anderszins experimentele kunstvormen, en zover ik weet is er nooit een kunstenaar geëxecuteerd of gedeporteerd omdat hij abstract werk maakte, of ooit gemaakt had. Wel werden Avant-garde kunstenaars van medio jaren twintig economisch gemarginaliseerd, door hun werk te weren van tentoonstellingen

en hen uit te sluiten van staatsopdrachten. Af en toe werden kunstenaars via geregisseerde mediacampagnes zwartgemaakt en gedwongen tot revisies. Overigens waren kunstenaars die trouw in de socialistisch-realistische stijl werkten bepaald niet uitgesloten van vervolging of marginalisering. Net als andere nieuwe elites binnen het Sovjet-establishment van de late jaren dertig werden zij met wantrouwen bekeken en werden enkelen van hen tijdens de zuiveringen gearresteerd, geëxecuteerd of als slaven tewerk gesteld in het systeem van de Goelag.<sup>3</sup> De meest opvallende activist van het Socialistisch Realisme die slachtoffer werd van Stalins zuiveringen, was Ivan Gronsky zelf. Zestien jaar bracht de vader van het Socialistisch Realisme door in het kampensysteem na zijn arrestatie in 1938, waarna hij zich na Stalins dood inzette voor de rehabilitatie van gezuiverde schrijvers.

Om de rivaliteit tussen de Avant-garde en het Socialistisch Realisme goed te begrijpen moet er in de eerste plaats gekeken worden naar de omstandigheden kort na de revolutie. Er ontbrandde toen een strijd tussen de verschillende kunstenaarsgroeperingen om deelgenoot te zijn aan de revolutionaire omwenteling, de opbouw van de nieuwe maatschappij, en om de nieuwe macht naderbij te komen. Economische en idealistische motieven waren onontwarbaar verweven. De nieuwe machthebbers beloofden niet alleen de afbraak van de (ook in de kunstwereld) benijde en verachte bestaande elites, maar bevorderden ook de emancipatie van vrouwen en etnische minderheden. Ze impliceerden nieuwe mogelijkheden van scholing, nieuwe platforms voor het tentoonstellen en verspreiden van kunst. De revolutie beloofde kortom niet alleen emancipatie, ontwikkeling en verhoging van de levensstandaard, maar benadrukte dat dit alleen kon gebeuren dankzij het engagement van degenen die ervan profiteerden. Niet voor niets bevonden er zich tussen de nieuwe linkse kunstenaarsgroepen (en zowel de Avant-garde als haar belangrijkste tegenstrevers beschouw-



**Joeri Pimenov**

**Het nieuwe Moskou, 1937**

*Olieverf op doek, 140 x 170*

*Tretjakov Museum, Moskou*

den zich als links) veel etnische minderheden en vrouwen, groepen die hoopten te kunnen profiteren van de belofte van engagement die de revolutie uitsprak.

De nieuwe macht had echter ook een belang in het behouden van oude elites. Overal was er behoefte aan ingewerkte professionals die in staat waren de economie draaiende te houden, en op den duur de nieuwe, proletarische, elite op te leiden. In de bureaucratie, de industrie en vooral ook het onderwijs probeerden de Bolsjewieken daarom gekwalificeerde professionals (die vaak uit de bourgeoisie kwamen) voor zich te winnen. Binnen het communistische jargon werden zij aangeduid als 'bourgeois-specialisten' en Lenin zette zich persoonlijk in om hen bij de revolutie te betrekken, of er in ieder geval voor te zorgen dat zij zich niet zouden verzetten of naar Europa zouden vluchten.<sup>4</sup> Ook binnen de kunstwereld was deze politiek zeer zichtbaar. De voort-

gaande belangrijke positie in het artistieke Sovjetestablishment van de kunstenaars uit de *Mir Iskusstva*-kring, is een zichtbaar resultaat hiervan. Zij waren immers van oorsprong elitaire, bourgeois kunstenaars, gefinancierd door industriële kapitalisten, die een l'art pour l'art beginsel aanhingen. Verder van het communistische ideaal konden zij niet staan. Toch waren er tenminste vijf prominente kunstenaars uit hun kring, Boris Koestodiev, Isaak Brodski, Arkadi Rylov, Konstantin Yuon en Evgeni Lansere, die later zeer succesvol zouden worden als Sovjetkunstenaars, en als geëerde, aanzienlijke Sovjetprominenten, omhangen met belangrijke ordeteken zouden worden begraven. Weinig typische linkse kunstenaars van het eerste uur, deden hen dit na. Een andere zeer invloedrijke figuur met een onverholven anti-revolutionaire inborst die nauw samenwerkte met het Bolsjewistische regime was Alexandre Benois. Deze kun-

stenaar, kunsthistoricus, theaterontwerper, grafisch vormgever en criticus, is een van de grootste Russische publieke intellectuelen van de twintigste eeuw. Hij was een overtuigd liberaal die in de eerste jaren na de revolutie – feitelijk tot zijn vertrek naar Frankrijk in 1926 – vanwege zijn kennis en onaantastbare reputatie uitgroeide tot een van de invloedrijkste figuren in de Sovjetkunstwereld. Benois zat in tal van commissies die zich bogen over het behoud van cultureel erfgoed, de paleizen van tsaren en de kunstcollecties van het hof en de hoge adel.

De situatie net na de revolutie was daarmee veel complexer dan ze vaak wordt gepresenteerd. Wel is het waar dat de Avant-garde, kort na de revolutie, onmiddellijk in het brandpunt van de belangstelling stond, en in staat was om enkele machtige posities te verwerven in de nieuwe culturele bureaucratie. Kazimir Malevitsj werd enkele dagen na de revolutie door het militair revolutionair comité aangesteld als commissaris voor de protectie van cultureel erfgoed, in het bijzonder kreeg hij de verantwoordelijkheid voor de tijdelijke bewaring van de schatten van het Kremlin<sup>5</sup>. Dat de koppige, spirituele, Pools-Oekraïense Malevitsj, een boerenzoon en lid van een voormalig gediscrimineerde minderheid, nu waakte over het goud en glitter van het Kremlin, was inderdaad een revolutionaire situatie. Het hele culturele establishment stond op zijn kop. De Keizerlijke Kunstacademie die meer dan honderdvijftig jaar de kunsteducatie had gedomineerd, werd afgeschaft, de musea werden genationaliseerd evenals enkele belangrijke privécollecties. Onder het nieuwe Volkscommissariaat van Verlichting kwam een afdeling voor beeldende kunsten, die werd geleid door de relatief gematigde David Shterenberg, maar die daarnaast overtuigde suprematisten en constructivisten telde als Kazimir Malevitsj, Vladimir Tatlin Alexander Rodchenko en de toen al wereldwijd geprezen abstracte kunstenaar Vasili Kandinsky. Veel later zou Anatoli

Lunacharsky, die lang minister van cultuur was onder Lenin, zeggen dat hij geen andere keuze had dan de Avant-garde te benaderen om deel uit te maken van zijn ministerie, omdat zij de enige waren die bereid waren tot samenwerking met de Bolsjewieken.<sup>6</sup>

Maar de weerstand tegen de Avant-garde kwam snel op gang en werd bovendien gedeeld door de hoogste macht binnen de communistische partij. In 1921 riep Lenin Lunacharsky op het matje vanwege zijn steun voor een uitgave van gedichten van Majakovski. Lenin riep toen op om een ‘betrouwbare anti-futurist’ naar voren te schuiven als voorbeeld van nieuwe Sovjetkunst en het Futurisme te bestrijden.<sup>7</sup> In dezelfde tijd begon Georgi Zinoviev, een prominent lid van het centraal comité, aan een campagne tegen de Avant-garde en een roep om meer ‘proletarische eenvoud’ in de kunst.<sup>8</sup> Dit leidde tot de ontmanteling in 1921 van het comité Shterenberg, en de zeer korte bloeiperiode van de radicale Avant-garde in Rusland was eigenlijk toen reeds voorbij.

## Aleksandr Deineka

Maar dat betekende niet dat daarmee onmiddellijk een monopolistische propagandakunst was geboren. Nog in ieder geval tot medio jaren dertig bleef de Russische kunst een hoge mate van pluriformiteit kennen. In die jaren kwam een aantal zeer originele kunstenaars op, die de industrialisering van de samenleving, de beleving van de vrije tijd, de herontdekking en emancipering van het lichamelijke – allemaal zaken die golden als verworvenheden van de Sovjet-Unie – in een originele beeldtaal probeerden te vatten. Het gaat dan om kunstenaars zoals Alexander Samochvalov, Joeri Pimenov (zie afb. p. 22), Alexander Labas, Kuzma Petrov-Vodkin, maar meest van al Aleksandr Deineka. Die laatste kunstenaar slaagde er meer dan wie ook in om geavanceerde picturale technieken, die ontwikkeld waren in de verschillende mo-



dernistische scholen, te integreren in socialistisch-realistische schilderijen. De beleving van ruimte en de verdeling van het platte vlak in zijn schilderijen, en de dynamiek van zijn voorstellingen, wijzen duidelijk op zijn actieve deelname aan het modernistische experiment. Anderzijds wijzen de suggestie van levenslust en de poster-achtige kwaliteit van zijn werken, duidelijk op hun socialistisch-realistische prenties. Zijn grote schilderijen uit het midden van de jaren twintig, zoals het indrukwekkende *Textielwerksters* uit 1925 (afb. p. 44-45) met zijn bijna doorzichtige verfpbouw en zijn serene verbeelding van een utopische industriële setting, doen eerder denken aan een still uit het werk van Stanley Kubrick, dan aan de aardse propaganda van het werk van Mylnikov (zie afb. p. 106-107) of Plastovs *Kolchozenfeest* (afb. p. 114) uit 1937. Nu we het daar toch over hebben: hoewel Deineka vanaf de tweede helft van de jaren dertig beduidend oppervlakkiger werk produceert, heeft hij zich nooit verlaagd tot zo'n ongelofelijk leugenachtige schertsvertoning als dat kolchozenschilderij van Plastov. Dergelijke schilderijen werden gemaakt met maar een reden: om de monsterlijke hongersnood van 1933-34 (minimaal 2,5 miljoen doden) die samenhangen met de collectivisatie van de landbouw, voor de bevolking te verdonkeremanen.

Deineka was een van de meest gewaarde (en gedecoreerde) kunstenaars van zijn generatie, en wist grotere vrijheden voor zichzelf te organiseren dan enig ander beeldend kunstenaar, getuige zijn reizen naar Italië, Parijs en de Verenigde Staten in de jaren dertig (zie afb. p. 48 en 51). Hij was ook een van de meest zichtbare kunstenaars uit de Sovjet-Unie, omdat hij een groot aantal publieke ruimtes heeft gedecoreerd, vooral met mozaïeken, waarvan die voor het Majakovski-metrostation in Moskou waarschijnlijk de bekendste zijn. In zekere zin toont zijn werk ook de grote tragedie van de Sovjetkunst. De allesoverheersende nadruk op de 'juiste' inhoud, en niet op de schilderkunstige vorm, gaf een bonus aan

middelmatigheid, opportunisme en conformisme. Dat een zo getalenteerde en ambitieuze kunstenaar als Deineka uiteindelijk afgleed naar het jammerlijke niveau van het werk van zijn laatste twintig levensjaren, toont het effect van een cultuur waarin politieke correctheid allesoverheersend was.

Deineka was lid van een kunstenaarsgroeping waaraan ook Alexander Samochvalov was verbonden, die een voorkeur voor een licht, bijna doorzichtig verfoppervlak, en een voorkeur voor afwezigheid van illusionistisch perspectief met Deineka deelt. Zijn industriële voorstellingen van eind jaren twintig en begin jaren dertig zijn tegelijk studies in vlakverdeling en observaties over de symbiose tussen mens en machine. Zoals zovelen zocht ook Samochvalov de thematiek van sport op om zich schilderkunstig met het menselijk lichaam te kunnen bezighouden. Sport en lichaamsbeweging boden ook een context waarbinnen erotische voorstellingen getoond konden worden, zoals blijkt uit Samochvalovs *Na de veldloop* (afb. p. 120) en in zekere zin ook uit Plastovs wonderlijke *Het Baden met de Paarden* (afb. p. 112-113).

De meest in het oog springende kwaliteiten van het Socialistisch Realisme zijn de aandacht voor de mens in zijn sociale omgeving, de schilderkunstige aandacht voor het gezicht, voor het lichaam, voor arbeid en sport. Dit waren allemaal zaken die al in de negentiende eeuw, en daarna zeker, in het algemeen als te triviaal werden beschouwd voor schilderkunstige verbeelding. De directheid van uitdrukking, de dramatiek, mogelijkheid tot psychologisering en de nadruk op empathisch meebelevan van de toeschouwer bepalen haar populariteit, die in haar beste vormen niet onderdoet voor de visuele wereld van de beste Hollywoodfilms.

Terwijl kunstenaars als Deineka, Samochvalov en Labas probeerden om een geavanceerd picturaal idioom te handhaven en te ontwikkelen binnen een socialistisch-realistische inhoud, waren de vertegenwoordigers