

ARTISTIEKE VERSUS POLITIEKE AVANT-GARDE

De beeldende kunsten in en om het tijdschrift 'Nieuw Rusland'/'Cultuur der U.d.S.S.R.', 1928-1934

70

ARTISTIC VERSUS POLITICAL AVANT-GARDISM: THE VISUAL ARTS IN AND AROUND THE MAGAZINE 'NIEUW RUSLAND'/'CULTUUR DER U.D.S.S.R.' (NEW RUSSIA/CULTURE OF THE USSR), 1928-1934

This article concentrates on the position of the visual arts in Russia as presented in *Nieuw Rusland* (New Russia), organ of the Netherlands – New Russia Society. This Society was initiated by VOKS, the All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, established to coordinate international cultural contacts with artists and intellectuals in other countries in order to help lending the Soviet Union a positive and civilised image. The Netherlands – New Russia Society was suspected to be a communist umbrella organization, and indeed some of its members were moles. At the time, visual arts in Russia were in transition: the abstract avant-gardism of the first years after the Revolution was making way for moderately modern, figurative, and politically engaged painting. Easel painting in general had to yield to the graphic arts, photography and composite picture, especially as applied in posters, children's books and magazines. Dutch editors of *Nieuw Rusland* had to communicate and explain or soften the often staunch political art theories of their Russian authors. From around 1932, *Nieuw Rusland* made a change of course from cultural information towards explicit political propaganda. In combination with a ban on membership of left-wing organizations for all public servants, this meant the end of the magazine.

In december 1928 verscheen een propagandanummer van een nieuw tijdschrift: het tweemaandelijks *Nieuw Rusland. Orgaan van het Genootschap Nederland – Nieuw Rusland*, bestemd, aldus de redactionele inleiding, voor de 'belangstellende Nederlander' die kennis wilde nemen van de 'beschavingsverschijnselen' in de nieuwe Sovjetstaat. Het redactioneel refereerde aan het gegeven dat er over de nieuwe Russische cultuur slechts enkele Nederlandstalige publicaties in omloop waren, die bij verschijning vaak al gedateerd waren. Al vanaf het uitbreken

van de Russische Revolutie waren Nederlandse kunstenaars geïnteresseerd in artistieke experimenten in de nieuwe Sovjetstaat, maar informatie hierover kwam spaarzaam binnen via buitenlandse – vooral Hongaarse en Duitse – contacten. Na aanvankelijk mislukte pogingen in 1919 om informatie te krijgen over de Russische avant-garde, waren via de buitenlandse contacten van Theo van Doesburg in *De Stijl* spaarzaam berichten verschenen over de Russische abstracte stromingen, het Suprematisme en het Constructivisme. Niet altijd waren deze berichten positief van toon.¹ *De Stijl* hield in 1928 op te bestaan. Van 1927 tot in 1929 kwam de internationale revue *io* soms met kritische besprekingen van Russische kunst en politiek, en in januari 1932 werd het architectenblad *De 8 en Opbouw* opgericht, dat een enkele maal berichten zou publiceren over architectuur en stedenbouw in de Sovjet-Unie. In het algemeen kwam er in Nederland weinig rechtstreekse informatie binnen over Rusland, ook al omdat er Nederland de Sovjet-Unie niet had erkend en er geen diplomatieke contacten waren.

Nieuw Rusland was het eerste informatiekanaal dat gericht was op een algemeen publiek van cultureel geïnteresseerden. In het blad verschenen artikelen over diverse aspecten van cultuur in de Sovjet-Unie: literatuur, theater, film, onderwijs en wetenschap. In dit bestek wordt voornamelijk ingegaan op de aandacht die aan de beeldende kunsten werd besteed. Deze maakte juist in de jaren dat het tijdschrift verscheen een beslissende wending door: de abstracte kunst van de eerste jaren na de Revolutie kreeg steeds meer te kampen met artistieke en politieke tegenstand en verdween uiteindelijk van het toneel. Hoe werd deze koerswijziging vertaald naar het Nederlandse publiek? Welke politieke en kunsttheoretische posities werden er gekozen door (voornamelijk Russische) auteurs en (Nederlandse) redacteurs?

NETWERKEN VAN SYMPATHISANTEN ...

In 1928 had een groep kunstenaars en intellectuelen de volgende oproep samengesteld:

1 Zie hiervoor: Ger Harmsen, 'De Stijl en de Russische Revolutie', in *De Stijl, 1917-1931*, red. Mildred Friedman (Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1982), 45-49; Linda Boersma, 'Theo van Doesburg en het Suprematisme. Van "symptomen van een gelijkgezind streven" tot "kunstgewerbliche broddelarij"', *Jong Holland* 16, nr. 2 (2000): 27-30; Wietse Coppes, "'Bazar Bazar Bazar Bazar". Theo van Doesburg en zijn vriendschap met László Moholy-Nagy en El Lissitzky', *Desipientia* 11 (2004): 33-39; en Lieske Tibbe, red., *Een revolutie gaat aan gekijf ten onder: De Stijl en de 'Russische kwestie', najaar 1919. Een briefwisseling tussen Theo van Doesburg, Chris Beekman, Robert van 't Hoff, J.J.P. Oud en Antony Kok, met inleiding en annotaties* (elektronische publicatie Radboud Universiteit Nijmegen, 2006), <http://hdl.handle.net/2066/27565>. Dit artikel is een omgewerkte en uitgebreide versie van een lezing over het tijdschrift *Nieuw Rusland*, gehouden op het symposium ter gelegenheid van de promotie van Albert Lemmens en Serge Stommels, 1 december 2009.

Ondergeteekenden zijn van oordeel, dat een zoo ruim mogelijk geestelijk contact tusschen geleerden en kunstenaars, in het algemeen tusschen intellectueelen van alle landen en werelddeelen, niet anders dan bevorderlijk kan zijn voor den vrede en de beschaving. Hetzelfde geldt voor elk contact tusschen instellingen op het gebied van Wetenschap en Kunst. Jaren lang was Sowjet-Rusland van elk internationaal geestelijk contact zoo goed als uitgesloten. Het spreekt vanzelf, dat niet enkel de Russische intellectueelen onder dien toestand hebben geleden, maar ook die van alle andere landen, hetzij dit lijden tot hun besef kwam of niet. Immers ook op geestelijk gebied bestaat er een algemeene menschelijke solidariteit. In de laatste jaren is er zeker in dit opzicht verbetering gekomen. Ook tusschen Nederland en het Nieuwe Rusland zijn op geestelijk en cultureel gebied nieuwe banden aangeknoopt. Echter, die banden moeten vermeerderd en vaster gemaakt worden. De ontwikkeling der Kunsten en Wetenschappen in een land van 130 miljoen inwoners, dat poogt een nieuw economisch en sociaal stelsel te scheppen, is zeker de grootste aandacht der intellectueelen van andere landen waard, terwijl omgekeerd, althans sommige gebieden der oude West-Europeesche cultuur, zooals de natuurwetenschap, de volkshuisvesting enz. voor de Russische intellectueelen, die medehelpen aan den opbouw eener nieuwe beschaving in hun land, van groot belang zijn. Daarom zijn wij er van harte vóór, dat de cultureele betrekkingen tusschen de wetenschappelijke instellingen in Sowjet-Rusland en in Nederland worden bevestigd en uitgebreid. Ditzelfde geldt voor de geestelijke betrekkingen tusschen geleerden en kunstenaars van beide landen.

De verklaring was ondertekend door zesenvijftig personen met enige reputatie in het publieke leven, onder wie zestien beeldende kunstenaars (met als bekende namen John Rådeker, Herman Hana, Jan Eissenloeffel, Charley Toorop, Nicolaas Eekman, L. Jesserun de Mesquita, Hildo Krop, Johan van Hell, Peter Alma en de architecten H.P. Berlage en H.Th. Wijdeveld), en de kunstcritici W. Jos. de Gruyter en W. Steenhoff. Verder tekenden literatoren, toneelspelers, musici en enkele vertegenwoordigers van niet-artistieke beroepen. Het manifest werd in 1928 gepubliceerd in een bundel *Verzamelde artikelen over Cultuur en Wetenschap in het Nieuwe Rusland*, maar moet al eerder gecirculeerd hebben.²

2 'Verklaring', in *Verzamelde artikelen over Cultuur en Wetenschap in het Nieuwe Rusland*, red. Henriëtte Roland Holst, J. Hoogcarspel, Peter Alma (Rotterdam: N.V.V.H. Van Staal, [1928]), 179-80. Het archief van een van de ondertekenaars, Henri Wiessing, bevat een brief uit september 1929 van kunstschilder Peter Alma - één van de samenstellers van de bundel artikelen - waarin gewezen werd op waarschijnlijk dezelfde circulaire. Alma vroeg Wiessings medewerking bij de vorming van een comité ter bevordering van de culturele verbindingen met Sovjet-Rusland (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Archief Wiessing. Brief P. Alma aan H. Wiessing, Amsterdam, 1 september 1929).

In aansluiting op dit manifest werd in oktober 1928 het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland opgericht, met als voorzitter Henri Wiessing, uitgever, redacteur en schrijver. Het Genootschap stelde zich tot doel 'door onpartijdige voorlichting het contact tusschen de Nederlandsche cultuur en de cultuur der volkeren van de USSR te bevorderen'. Dit wilde men bereiken door het organiseren van toneelvoorstellingen, concerten, lezingen en tentoonstellingen, het bevorderen van contacten tussen kunstenaars en intellectuelen uit Nederland en Rusland, en verder door 'alle wettige middelen die aan haar doel bevorderlijk kunnen zijn'. De vereniging pretendeerde zich te onthouden van 'iedere partijstelling, bemoeiing of propaganda in kwesties van politiek en economie, in den ruimsten zin'.³ De uitgave van het tijdschrift *Nieuw Rusland* was de belangrijkste activiteit waarmee de vereniging naar buiten trad. Het Genootschap telde aanvankelijk tussen de vierhonderd en vijfhonderd leden; de oplage van *Nieuw Rusland* schommelde in de ongeveer vijf jaar dat het verscheen tussen de duizend en de tweeduizend. In januari 1933 veranderde het blad van naam: de laatste twee jaren van zijn bestaan heette het *Cultuur der U.d.S.S.R.* De nummering van jaargangen en afleveringen bleef echter gewoon doorlopen.⁴

Het uitgangspunt van het blad was de culturele verschijnselen uitdrukkelijk losgekoppeld van de politiek te presenteren, in hun eigen waarde: hoe verwant het economische, politieke en culturele leven ook waren, het tijdschrift stelde géén propagandablade te zijn. Men was zich ervan bewust dat die loskoppeling niet altijd zou lukken: 'Wijzelf, onze medewerkers, zijn menschen'. Maar men verklaarde zich te goeder trouw, en een kring van deskundige adviseurs zou er borg voor staan dat het blad met vertrouwen een scherp en 'laten wij hopen deskundig' oordeel van buiten kon doorstaan.⁵

In het 'Propaganda-nummer' van *Nieuw Rusland* verklaarde niemand minder dan H.P. Berlage doel en noodzaak van de oprichting van Genootschap en tijdschrift. De Westerse beschaving, aldus Berlage, besefte in nood te verkeren omdat haar een cultuur ontbrak. Na een periode van volslagen ontreddering zocht men nu naar wegen om de geestelijke stabiliteit te herwinnen. Vanuit Rusland kon de redding komen: 'het kan [...] niet meer worden betwijfeld, dat ook de Russische geest niet alleen niet mag ontbreken, maar zelfs een bevruchtenden invloed zal hebben op een opbouw, waarnaar geheel Europa op dit oogenblik verlangt'.

3 'Doel van het Genootschap', *Nieuw Rusland* 1, nr. 4 (1929): 33-36.

4 W. Hulst, 'De rol en de betekenis van de culturele en vriendschapsverenigingen', in Friedl Baruch e.a., *Aan de grenzen voorbij. Over de betrekkingen tussen Nederland en de USSR (1917-1987)*, (Amsterdam: De Schelm, 1987), 136-57; Gerrit Voerman, 'Culturele vrienden van de Sovjet-Unie. Het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland en de Vereniging Vrienden van de Sovjet-Unie', *Spiegel Historiae* 36, nr. 11/12 (2001): 504-9; Voerman, 'Nederlandse vrienden van de Sovjet-Unie', *Thema Tijdschrift* 1 (2013) (*Nederland-Rusland*): 76-79.

5 Bestuur en redactie, 'Inleiding', *Nieuw Rusland*, propagandanummer, december 1928: 1.

De daarvoor noodzakelijke contacten met ‘dat ongemeen begaafde volk’ zouden dankzij het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland gelegd kunnen worden.⁶ Berlage werd uiteraard lid.

74

Ook Willem Steenhoff, criticus en destijds directeur van Museum Mesdag, verwachtte, in hetzelfde propagandanummer, vanuit de Sovjet-Unie redding voor het in een cultuurcrisis verkerende West-Europa. Tegenover dat oude, vermoeide Europa stelde hij het nieuwe Rusland, waar ‘lang opgehoopte energische krachten’ vrijkwamen en waar analfabetisme en cultureel barbarisme snel plaats maakten voor een nieuwe collectieve cultuur. Ter geruststelling voegde hij hieraan toe, dat de van nature beschouwende Russische volksziel op den duur vanzelf de boze, bedreigende macht van het Sovjetsysteem zou uitdrijven. Bovendien meende hij dat het Genootschap niet interessant zou zijn voor de communistische partij in Nederland: ‘t Zou mij zelfs niet verwonderen indien er van daaruit gezegd wordt: dat zijn weer die intellectueelen, die wel van de boter willen proeven, maar het karnen liefst aan anderen overlaten!’⁷

... EN SPIONNEN

Wat die belangstelling betreft vergiste Steenhoff zich. De Communistische Partij Holland had op dat moment weliswaar weinig vat op intellectuelen en kunstenaars – en wederzijds, althans minder dan omstreeks 1900, toen de socialistische beweging bij uitstek het trefpunt was voor jong talent, of kort na 1917, toen de Russische Revolutie sterk appelleerde aan het verlangen naar een maatschappelijke omwenteling bij de progressieve intelligentsia. Maar het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland en het tijdschrift bleken toch wel gerund te kunnen worden door een groep overtuigde, zij het niet altijd partijgebonden, communisten van cultureel niveau. Voorzitter Henri Wiessing, altijd partijloos gebleven, was uitgever en hoofdredacteur geweest van *De Amsterdammer* en, toen hij daar wegens te linkse opvattingen ontslagen werd, van *De Nieuwe Amsterdammer* (1914-1920), dat de spreekbuis was van progressieve intellectuelen en openlijk sympathie toonde voor Sovjet-Rusland.⁸

De ‘Commissie voor tentoonstellingen’ van het Genootschap werd gevormd door spraakmakende progressieve kunstenaars: meubelontwerper en architect

6 H.P. Berlage, ‘Rusland en de cultuur van het Westen’, *Nieuw Rusland*, propagandanummer, december 1928: 2.

7 W.J. Steenhoff, ‘Nieuw Rusland’, *Nieuw Rusland*, propagandanummer, december 1928: 2-3.

8 Zie voor Wiessing (1878-1961): Henny Buiting, ‘Wiessing, Henri Pierre Leonard’, in *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland (BWSA)*, laatst gewijzigd 1995, <https://socialhistory.org/bwsa/biografie/wiessing>; en H.L. Wiessing, *Bewegend portret. Levensherinneringen* (Amsterdam: Moussault, 1960).

Gerrit Rietveld, beeldhouwer Hildo Krop en schilder Peter Alma. Hildo Krop, als beeldhouwer werkzaam bij de dienst Publieke Werken van Amsterdam, was waarschijnlijk communist en werkte vermoedelijk ook als informant voor de Russische inlichtingendienst GPOe. In elk geval onderhield hij contacten met andere buiten- en binnenlandse informanten zoals de spionerende kunstenaar en tentoonstellingsbouwer Henri Pieck (eveneens lid van het Genootschap).⁹ Van Peter Alma zijn geen spionage-activiteiten bekend, maar wel was hij partijlid (tot ongeveer 1932). In 1921 bezocht hij namens de Communistische Partij Holland het Derde Congres van de Komintern in Moskou, en in 1932-33 verbleef hij een tijd in de Sovjet-Unie om onderricht te geven in artistieke toepassingen in de statistiek.¹⁰

Bestuurslid Johan Huijts, communist maar als redacteur bij de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* geen partijlid, was tevens redactielid van *Nieuw Rusland*. Hij was een kenner van Russische literatuur en theater en verzorgde vertalingen van Russische literatuur in het blad. Huijts bezocht Rusland meermalen; hij werd betaald voor ‘rapportages’ aan de Sovjet-Unie en voor positieve berichtgeving over Rusland in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, zoals de Binnenlandse Veiligheidsdienst na de Tweede Wereldoorlog achterhaalde.¹¹ Maar de beste dekmantel had waarschijnlijk secretaris Adriaan (Apie) Prins, tevens administrateur van het tijdschrift, journalist, avonturier, en agent voor het Russische staatsreisbureau Intourist en het staatsfotobedrijf Sojusphoto; zijn vrouw en mederedactielid Ina Prins-Willekes MacDonald, publiceerde in *Nieuw Rusland* artikelen over onderwijs en opvoeding. Pas na het opengaan van de Russische archieven in de jaren 1990 kwam aan het licht dat Prins en zijn vrouw in het geheim partijlid waren geweest, en méér: hij had de leiding van de C.P.H. nauwkeurig op de hoogte gehouden van wat er zich afspeelde binnen het Genootschap Nederland – Nieuw

-
- 9 Of Krop lid was van de communistische partij wordt door verschillende auteurs ontkend dan wel bevestigd. Zie voor een overzicht van de meningen: Wim Heij, *De mens en kunstenaar Hildo Krop* (Kampen: IJsselacademie, 2006), 34-47. Zie voor de rol van Hildo Krop en Henri Pieck als communistisch informant: Igor Cornelissen, *De GPOe op de Overtoom. Spionnen voor Moskou, 1920-1940* (Amsterdam: Van Genneep, 1989), 92-105, 118-31, en Paul Arnoldussen en Hans Olink, *Twee broers - drie levens. Henri & Anton Pieck* (Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2008). E.J. Lagerweij-Polak, *Hildo Krop: Beeldhouwer* (Den Haag: SDU/Amsterdam: Openbaar Kunstbezit, 1992), 74, bestrijdt onder de kop ‘Vermeende spionage’ het relaas van Cornelissen over Krops betrokkenheid bij spionage. Haar argumenten zijn echter voornamelijk gevoelsmatig.
- 10 Zie voor Alma (1886-1969): Carry van Lakerveld, ‘Alma, Petrus’, in *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland (BWSA)*, laatst gewijzigd 5 januari 2015, <https://socialhistory.org/bwsa/biografie/alma>; en Bernard Hulsman, “Wij komen niet op pantoffeltjes tot het socialisme”. Peter Alma en de Russische avant-garde’, in *Peter Alma. Van De Stijl naar het communisme*, red. Marieke Jooren (tentoonstellingscatalogus, Arnhem: Museum Arnhem, 2017), 26-41.
- 11 Martin van den Heuvel, ‘Mr. Johan Huijts, stalinist avant et après la lettre’, in *Rusland in Nederlandse ogen. Een bundel opstellen* (Amsterdam: Van Oorschot, 1986), 213-35; Cornelissen, *De GPOe*, 142-51.

Rusland. Zonder dat voorzitter Wiessing zich daarvan bewust was, was er niets gedaan dat niet de goedkeuring van de partijleiding had.¹²

76

In zijn memoires liet Prins het voorkomen alsof het Genootschap Nederland – Nieuw Rusland min of meer toevallig was ontstaan. Op doorreis van China naar Nederland liep hij in Moskou het hoofdkantoor binnen van de ‘Pan-Russische Vereniging voor Culturele Betrekkingen met het buitenland’, de *Vvsesojeznoje Obsjtsjestvo Koeltoernoj Svjazi s Zagranitsej*, doorgaans aangeduid met voks, of zoals in *Nieuw Rusland* met w.o.k.s., om een verblijfsvergunning voor een weekje Moskou te krijgen. Die kreeg hij op voorspraak van Willem Siewertsz van Reesema, Nederlands gedelegeerde voor de Komintern in Moskou, een man die al een heel verleden had als intrigant en ‘rapporteur’, en ook in communistische kringen daardoor werd gevreesd.¹³ Het verblijf en de attenties van de voks bevielen Prins zo goed dat hij gaarne inging op de suggestie om in Nederland een vereniging van geïnteresseerden in de Sovjetcultuur op te richten. Hij benaderde diverse geestverwanten en zo ging de bal aan het rollen.¹⁴

De voks was opgericht in 1925, en haar doel was het bevorderen van wetenschappelijke en artistieke contacten tussen de Sovjet-Unie en andere landen. Politiek verkeerde Rusland sinds de Revolutie in een isolement, en de pers in de Westerse landen was doorgaans anticommunistisch gestemd; via wetenschappers en kunstenaars, bij wie men een vrij open instelling kon verwachten ten aanzien van het communisme, hoopte men contacten aan te halen. Als leden van de intelligentsia hadden zij ook relatief veel invloed en zo kon wellicht het beeld van de Sovjet-Unie worden bijgesteld als dat van een moderne, vredelievende samenleving. Bij de voks konden boeken, tijdschriften, films en reizende tentoonstellingen worden aangevraagd, en optredens van Russische gastsprekers worden geregeld. Anderzijds ontving de voks ook graag culturele prominenten of delegaties vanuit het buitenland.¹⁵ Maar een van de belangrijkste activiteiten van de voks was wel het oprichten en aansturen van een internationaal net van ‘vriendenverenigingen’ met bijbehorende tijdschriften. Volgens de voks zelf waren er twintig van dergelijke vriendschapsverenigingen, verspreid over elf lan-

12 Voerman, ‘Culturele vrienden’, 509; Voerman, ‘Nederlandse vrienden’, 79.

13 Voor Van Reesema als spin in het web van Nederlandse communisten en Ruslandsympathisanten zie o.a.: Hans Olink, *De vermoorde droom. Drie Nederlandse idealisten in Sovjet-Rusland* (Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1993), 111-12, en Gerrit Voerman, *De meridiaan van Moskou. De CPN en de Communistische Internationale, 1919-1930* (Amsterdam: L.J. Veen, 2001), 231, 243-44, 447-48.

14 Apie Prins, *Ik ga m'n eigen baan* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1958), 547-49.

15 Hulst, ‘Rol en de betekenis van culturele en vriendschapsverenigingen’, 138-39. Voor een dergelijke reis van Nederlandse sympathiserende prominenten onder auspiciën van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland, zie: Lieske Tibbe, ‘H.P. Berlage als “fellow-traveller”. Een reis naar Sovjet-Rusland in 1929’, *Jong Holland* 19 (2003) nr. 2: 14-23. Het Genootschap heeft viermaal voor leden een reis naar Rusland georganiseerd.

den.¹⁶ De leden van dergelijke verenigingen waren lang niet allen van communistische signatuur; dat was zelfs niet gewenst, om het karakter van openheid en onpartijdigheid te bewaren. Openheid voor informatie en – zoals uit de woorden van Berlage en Steenhoff valt af te leiden – inspiratie was de voornaamste drijfveer, bij kunstenaars vaak gecombineerd met een afkeer van de traditionele cultuur van de kapitalistische bourgeoisie. Desondanks werden de vriendenverenigingen vaak beschouwd als communistische mantelorganisaties; wat Nederland betreft zat daar gezien de signatuur van sommige bestuursleden, en gezien de invloed van de voks, ook wel wat in. *Nieuw Rusland* kreeg, als nieuwe loot aan de vriendschapsboom, in het propagandanummer een hartelijke begroeting van de voks.¹⁷ Officieel was de voks een autonome organisatie, maar zij werd wel door de Sovjetoverheid gefinancierd en gecontroleerd (volgens een Nederlandse krant werd de voorzitter zelfs ‘bijgestaan’ door twee leden van de GPOe).¹⁸ In elk geval werd het Genootschap Nederland – Nieuw Rusland vanaf de eerste plannen voor oprichting in de gaten gehouden door de Nederlandse Centrale Inlichtingendienst.¹⁹

En zo ging het tijdschrift van start, met Huijts, Prins, en G. van Gelder (penningmeester) als kernredactie, en met klinkende namen als adviseurs op allerlei intellectuele terreinen, zoals Benjamin Telders voor rechtswetenschap en Jan Romein voor historische wetenschappen. Adviseurs op het gebied van de beeldende kunsten waren Joris Ivens (film), H.W. Merkelbach (toneel, waaronder toneeldecors), W.J. Steenhoff (beeldende kunst) en Gerrit Rietveld (architectuur). Steenhoff werd in 1930 opgevolgd door de criticus W. Jos de Gruyter die tot 1934 als adviseur genoemd staat, en na de naamsverandering van *Nieuw Rusland* in *Cultuur der U.d.S.S.R.* trad Paul Schuitema (vooral bekend geworden als typografisch vormgever maar hier aangeduid als ‘arch.’) toe tot de redactie.

16 Olga Kamenova, ‘Begroeting van de w.o.k.s.’, *Nieuw Rusland*, propagandanummer, december 1928: 3-5.

17 Kamenova, ‘Begroeting van de w.o.k.s.’, 5.

18 ‘Het werk van de w.o.k.s. in Nederland. Een brief van Mr. B.M. Telders’, *Het Vaderland*, 12 december 1928.

19 [Centrale Inlichtingendienst], *Overzicht No. 2, 1928*; Centrale Inlichtingendienst, *Communistische propaganda onder de intellectueelen*, typoscript, 's-Gravenhage April 1928; Nationaal Archief Den Haag, Archief Ministerie van Justitie, Geheim chronologisch archief, okt. 1918 t/m dec. 1938, Brief Centrale Inlichtingendienst aan de Minister van Justitie e.a., 's-Gravenhage 1928, 9-10 (bevat tekst van de oprichtingsbrochure van het Genootschap), <http://resources.huysens.knaw.nl/rapportencentraleinlichtingendienst/data>. Overigens staat in de rapportages niet veel meer dan in de mededelingen van het genootschapsbestuur in *Nieuw Rusland* te vinden is.

FOTO'S UIT RUSLAND

78

Nieuw Rusland was bescheiden qua uitvoering, maar met een eigentijds, schreef-loos lettertype en opvallend omslag wist men er toch iets van te maken. Dat omslag was een ontwerp van Gerrit Rietveld; van zijn hand was ook de 'huisstijl' van het genootschapspostpapier, in een vergelijkbaar lettertype.²⁰ Op het omslag neemt de titel een belangrijke plaats in; Rietveld maakte daarmee een basisstramien waarbinnen een kolom gevuld kon worden met de inhoudsopgave en de ruimte daarnaast met een foto (afb. 1). Tot eind 1932 bleef dit stramien dienst doen; daarna had het tijdschrift tweemaal een door Paul Schuitema ontworpen omslag met een combinatie van tekst en fotocollage (afb. 2).²¹ Na de naamsverandering in *Cultuur der U.d.S.S.R.* werd het omslag weer opgemaakt via een basisstramien met kolommen van letters en ruimte voor een foto; mogelijk ook van Schuitema maar dit kon niet achterhaald worden (afb. 3).

De foto's - op een enkele fotomontage van Cas Oorthuys en Paul Schuitema na - werden hoogstwaarschijnlijk allemaal aangeleverd vanuit Rusland. Prins, die immers vertegenwoordiger van Sojusphoto was en deze foto's bij diverse kranten probeerde te slijten, kon daar gemakkelijk aan komen. 'Ik weet dat het rotfoto's zijn, maar kan ik dat helpen?', zou hij gezegd hebben.²² Of het zulke rotfoto's waren is maar de vraag; het lijkt er meer op dat Prins weinig aanleg had voor het uitkiezen en verwerken van foto's.

Prins had een voorbeeld uit Rusland bij de hand: het tijdschrift *SSSR na strojke* (de Sovjet-Unie in opbouw), dat van 1930 tot 1941 in diverse talen verscheen (*USSR im Bau*, *URSS under construction*, *URSS en construction*, *URSS en construcción*) en door de voks werd verspreid. Prins was distributeur van dit tijdschrift in Nederland. De Duitstalige versie, *URSS im Bau*, zat in de leesportefeuille die rondging onder de leden van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland.²³

²⁰ Zie: Marijke Küper en Ida van Zijl, *Gerrit Th. Rietveld, 1888-1964. Het volledige werk* (Utrecht: Centraal Museum, 1992), 122 (nr. 128 en 129); en de internetsite van het Rietveld-Schröder Archief in het Centraal Museum Utrecht, geraadpleegd 14 februari 2017, <http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=Nieuw%20Rusland#o:30001182>. In mijn artikel 'H.P. Berlage als "fellow-traveller"' schreef ik deze ontwerpen ten onrechte toe aan Peter Alma, vanwege de gelijkenis met diens omslagen van *Verzamelde artikelen over Cultuur en Wetenschap in het Nieuwe Rusland* en de catalogus *Grafiek en boekkunst uit de Sowjet-Unie*. Met dank aan Gerrit Oorthuys die mij attent maakte op Rietvelds aandeel.

²¹ Dick Maan, *Paul Schuitema, beeldend organisator* (Rotterdam: 010, 2006), 68, vermeldt dat Schuitema 'enige omslagen' ontwierp voor *Nieuw Rusland*, en beeldt er één af: jaargang 4 (oktober/november 1932), het zogeheten 'Gorki-nummer' (zie afb. 2).

²² Cornelissen, *De GPOe*, 106. In het IISG bevinden zich twintig van Prins afkomstige Sojusphoto-opnamen, waarvan enkele gebruikt zijn voor *Nieuw Rusland*.

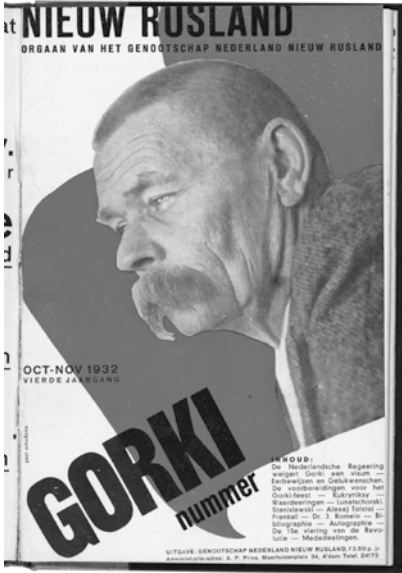
²³ Blijkens een mededeling in *Nieuw Rusland* 4, nr. 3 (1932): 48. De nummers van de eerste twee jaargangen (1930/1931) in het IISG dragen stempels van het Genootschap.



Afb. 1 Voorblad van *Nieuw Rusland* met typografische opmaak door Gerrit Rietveld en een Russische foto. (*Bijzondere Collecties, Universiteit van Amsterdam, Y 7664*)

USSR im Bau heeft de reputatie van een door de constructivistische avant-garde vormgegeven blad, ook lang nadat avant-gardekunst in Rusland niet meer van overheidswege werd ondersteund. Bij het doorbladeren blijkt echter, dat de in Europa bekend geworden avant-gardekunstenaars relatief weinig vertegenwoordigd zijn.²⁴ Het echtpaar Alexander Rodchenko-Varvara Stepanova en El Lissitzky (al dan niet samen met zijn vrouw Sophie Lissitzky-Küppers), en als enige buitenlander John Heartfield, hebben verscheidene afleveringen verzorgd. Maar ook minder bekend geworden fotografen bleken uitstekend op de hoogte te zijn geweest met de principes van avant-gardefotografie en fotomontage. Diagonale composities, ongewone standpunten, extreme verkortingen, vogel- en kik-

²⁴ Zie hiervoor Erika Wolf, 'When photographs speak, to whom do they talk? The origins and audience of *SSSR na stroike* (*USSR in Construction*)', *Left History* 6, nr. 2 (1999): 53-82; op p. 77 geeft Wolf een lijst van door de echt)paren Lissitzky en Rodchenko verzorgde afleveringen.



Afb. 2 Voorblad van *Nieuw Rusland* (Gorki-nummer) met fotomontage door Paul Schuitema. (*Bijzondere Collecties, Universiteit van Amsterdam, Y 7664*)



Afb. 3 Voorblad *Cultuur der U.d.S.S.R.* met Russische foto. (*Bijzondere Collecties, Universiteit van Amsterdam, Y 7664*)

vorsperspectief, inzoomen op de structuur van oppervlakken, ritmische reeksen van schroefdraden, wielen, tandraden en fabriekspijpen: al deze elementen komen in overvloed voor. Vooral rijen tractoren, mensenmassa's en parades leenden zich ervoor om sterk van onder-, respectievelijk van bovenaf te worden bekeken. In sommige afleveringen uit de eerste jaren staat vrijwel niets recht op de grond. Sommige foto's werden, om artistieke dan wel propagandistische redenen, meer dan eens gebruikt in verschillende combinaties – het meest in het oog lopend daarvan is de beeltenis van een goedmoedig ogende, besnorde en kennelijk niet ouder wordende Stalin, die als toeschouwer of gesuggereerd initiator gemonteerd werd tussen allerlei industriële, sportieve of militaire activiteiten. Het fotomateriaal dat zo vrij werd behandeld was doorgaans anoniem en afkomstig van Sojusphoto. Prins was kennelijk geen liefhebber van een uitbundig creatieve toepassing van het Sojusphoto-materiaal, hoewel hij toch soortgelijke series en misschien zelfs dezelfde foto's in handen gehad moet hebben. Opnamen vanuit bijzondere standpunten komen in *Nieuw Rusland* wel voor maar zijn niet beeldbepalend voor het blad. In het gebruik van Stalinportretten was *Nieuw Rusland* in elk geval terughoudend.

MODERN, MAAR GEEN 'ONVRUCHTBAAR GEËXPERIMENTEER'

Het bijvoeglijk naamwoord 'nieuw' van *Nieuw Rusland* was opzettelijk gekozen: men wilde daarmee uitdrukken, dat de Sovjet-Unie een transformatie van het oude tsaristische Rusland naar een *moderne* samenleving betekende. Tevens moest tot uiting komen dat de route naar moderniteit in de Sovjet-Unie anders verliep dan die in het kapitalistische Westen: de nadruk werd gelegd op participatie van de hele bevolking, mannen, vrouwen, en vooral *jonge* mensen die als het ware model stonden voor de opbloei van een nieuw mensentype. Ook nomadische steppenvolken en bergbewoners uit verafgelegen streken werden afgebeeld en beschreven als enthousiaste verwelkomers van alfabetisering en gezondheidszorg, rationalisering van hun landbouw en veeteelt, elektrificatie en industrialisatie. Er werd dus geen aandacht geschonken aan de geschiedenis van het Russische rijk of aan oude kunst en cultuur. Wel werd er een enkele maal een bijdrage gewijd aan het museumwezen en de zorg voor monumenten in de Sovjet-Unie, als het ware als geruststelling dat men zorgvuldig met het burgerlijk erfgoed omsprong en als tegenwicht tegen geruchten over vandalisme.²⁵ Intussen gingen confiscaties en verkoop van kunst (ook uit musea) naar het buitenland heimelijk door tot 1938; ook in enkele Nederlandse musea is zo kunst uit Rusland terechtgekomen.²⁶

In de eerste jaargangen van *Nieuw Rusland* werd de toon gezet voor de berichtgeving over beeldende kunst in de komende jaren. De radicale moderne kunst van het Futurisme, Suprematisme en Constructivisme verkeerde tegen 1930 in haar nadagen, maar de belangrijkste vertegenwoordigers ervan, Kasimir Malevich en Vladimir Tatlin, waren nog actief. Over deze avant-garde werd niet geschreven in *Nieuw Rusland*; er werd alleen naar verwezen als experimenten uit een voorbije fase in de kunst. Wat aan bod kwam, was de gematigd moderne, figuratieve schilderkunst die gangbaar was totdat in 1932 per partijdecreet het Socialistisch Realisme als de enig juiste stijl werd verordonneerd.

Een van de weinige uitvoerige opstellen over Russische schilderkunst door een Nederlander verscheen in het 'echte' eerste nummer in 1929: Mr. Benjamin M. Telders beschreef zijn indrukken van een reis naar Moskou in 1928. Zijn artikel was ten dele een reactie op een eerder in boekvorm verschenen reisverslag van Nico Rost, *Kunst en cultuur in Sowjetrusland*. In een hoofdstuk 'De crisis der beeldende kunsten' had Rost melding gemaakt van 'onvruchtbaar geëxperimenteer' en

²⁵ 'Museumzorg in de Sowjetunie', *Nieuw Rusland* 1, nr. 1 (1929): 23-26; Prof. A.A. Fomin, 'Schatten uit de Krim', *Nieuw Rusland* 1, nr. 4 (1929): 31-35; 'Restauratie van schilderijen in de Sowjet-Unie', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 5, nr. 52 (1933): 46.

²⁶ Anne Odom en Wendy R. Salmond, red., *Treasures into tractors. The selling of Russia's cultural heritage, 1918-1938* (Washington: University of Washington Press, 2009); Natalya Semyonova en Nicholas V. Iljine, red., *Selling Russia's treasures* (New York: Abbeville Press, 2013).

een daarop volgende 'geestelijke impasse' in de schilderkunst, waaraan de kunstenaars trachtten te ontkomen door het maken van constructies uit hout, ijzer en glas: de richting van het Constructivisme. Maar deze kunstenaars 'verdroogden' hun werk tot expressieloze driedimensionale constructies of tweedimensionale abstracte composities van vlakken en lijnen, aldus Rost.²⁷ Volgens Telders was men inmiddels uit die impasse gekomen. De experimentele generatie van de Revolutietijd had met dat 'onvruchtbaar geëxperimenteer' de schilderkunst braak laten liggen, maar er was een nieuwe, frisse generatie aangetreden, die 'ten volle de jeugd en de geestkracht, het gezonde realisme en de vitaliteit van Nieuw-Rusland representeert'.²⁸ Telders doelde op de kunstenaarsgroepen OST (Genootschap van Ezelschilders) en AChRR (Bond van Revolutionaire schilders), die weer waren teruggekeerd naar het traditionele *métier* van kunstschilder en de abstractie hadden laten varen; een vrije verwerking van realistische uitbeelding ging bij hen samen met een 'revolutionaire' of 'proletarische' inhoud.

Ook vanuit de Sovjet-Unie zelf kwam commentaar op het Constructivisme: het had de kunst op dood spoor geleid, schrijft Frida Roginskaja in het propagandnummer van *Nieuw Rusland*. De Constructivisten hadden hun taak verloochend om als kunstenaar schoonheid te brengen, maar hun pretentie dat zij als ontwerpers in de industrie werkzaam konden zijn liep spaak op hun gebrek aan technische kennis. Ontgoocheld zouden zij zich al snel hebben teruggetrokken uit de fabrieken. Gelukkig, aldus Roginskaja, was met de oprichting van de AChRR in 1922 een wedergeboorte van de schilderkunst in gang gezet. Ook de beeldhouwkunst had zich hersteld van kleinschalig geëxperimenteer en was zich met nieuw elan gaan richten op 'monumentaliteit van vormen met algemeene bestemming'. 'Het is noodzakelijk de herhaling van fouten te vermijden, welke te zijner tijd in de nijverheid toegelaten zijn in de periode van het constructivisme', vervolgde Roginskaja. Ontwerpers moesten niet, zoals de constructivistische kunstenaars, in fabrieken gaan werken waar hun expertise niet op was afgestemd, maar verfraai-

27 B.M. Telders, 'Beeldende kunst te Moskou', *Nieuw Rusland* 1, nr. 1 (1929): 5; Telders refereert hier aan Nico Rost, *Kunst en cultuur in Sowjetrusland* (Amsterdam: Querido, 1924), 64-84.

28 Telders, 'Beeldende kunst te Moskou', 7-10. Voor deze nog weinig bekende tak van de Russische avant-garde zie Eckhart Gillen, 'Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe. Zwei Richtungen der sowjetische, gegenständlichen Tafelmalerei in den zwanziger Jahren: Die Künstlergruppen AChRR und OST. Ein Beitrag zur Ikonografie des sowjetischen Sujets', in *'Kunst in die Produktion!' Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung, 1927-1932* (tentoonstellingscatalogus, West-Berlijn: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977), 102-57; Charlotte Douglas, 'Terms of transition: The first Discussional Exhibition and the Society of Easel Painters', in *De grote utopie. De Russische avant-garde 1915-1932* (tentoonstellingscatalogus, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1992), 252-66; Ekaterina Degot, 'Le réalisme idéaliste. Une autre avant-garde russe', in *L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma 1925-1939* (tentoonstellingscatalogus, Luik: Musée de l'Art Wallon, 2005), 10-26.

ingen ontwerpen voor sportterreinen, straatversieringen bij massafeesten, etalages. In de grootindustrie hoorden zij niet als constructeurs maar in hun kwaliteit als kunstenaar werkzaam te zijn, om in atelier-werkplaatsen nieuwe vormen te ontwikkelen die met de behoeften van de tijd overeenkwamen.²⁹ Roginskaja en een andere Russische auteur, W. Popof-Doebofskoj, zagen nog veel 'rechtsche fouten' in het eigentijdse kunstleven: het veronachtzamen van de arbeidersmassa als onderwerp van de nieuwe kunst, nauwelijks aandacht voor cultuurbeoefening door de arbeider, de bureaucratie, de kritiekloze houding tegenover de 'burgerlijke nalatenschap', de verering van vóórrevolutionaire kopstukken en beroemdheden, het vasthouden aan burgerlijke kwaliteitscriteria en het gebrek aan een revolutionair plan van aanpak voor een nieuwe esthetiek. De oorzaak van de 'rechtsche fouten' was 'dat de rechtschen de verschijnselen in de kunst buiten den klassestrijd van den huidigen dag beschouwen'. Ook was de jonge, net aan de kunstopleidingen afgestudeerde garde ondanks haar sociaal engagement nog te veel opgevoed binnen een eng 'formalisme' (een term om aan te duiden en te bekritisieren dat de beeldende eigenschappen, de *vorm*, de essentie waren van een kunstwerk). Dat formalisme moest vervangen worden door een 'scheppend, dynamisch, compositioneel methodisch systeem'.³⁰

Met de opstellen van Telders, Roginskaja en Popof was kennelijk de theoretische koers van *Nieuw Rusland* voor de beeldende kunst uitgezet. In de volgende jaargangen komen dit soort uitvoerige verhandelingen niet meer voor. Alleen in 1934 verschijnt nog een uitgebreide parafrase van een bijdrage uit *Iskoesstvo*, het orgaan van de Unie van Sovjetschrijvers en kunstenaars, inmiddels de enig toegestane organisatie van kunstenaars: in 1932 waren alle kunstenaarsgroepen bij decreet ontbonden, ook OST en AChRR. Over het socialistisch realisme, vanaf toen de officiële schilderkunst, verschenen in *Nieuw Rusland* geen artikelen of afbeeldingen. Indirect echter maakt het artikel uit *Iskoesstvo* wel propaganda, door kritiek te leveren op Westerse kunstuitingen. Zo zou Vincent van Gogh het spoor bijster zijn geraakt omdat hij zich in de kapitalistische maatschappij niet wist te oriënteren en de kunst omwille van zichzelf ging beoefenen, met als gevolg overdreven vervormingen. In een (communistiche) maatschappij waar de kunst door de massa gedragen werd, zou het nooit zover gekomen zijn.³¹

29 F. Roginskaja, 'Elf jaar beeldende kunst', *Nieuw Rusland*, propagandanummer, december 1928: 26-28.

30 W. Popof-Doebofskoj, 'De communistische ideologie in de kunst', *Nieuw Rusland* 1, nr. 1 (1930): 11-16; F. Roginskaja, 'Problemen van de hedendaagsche kunst', *Nieuw Rusland* 1, nr. 1 (1930): 16-18.

31 N. Stschokotow, 'Paolo Veronese - Vincent van Gogh; een parallel', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 70/71 (1934): 106-8.

DE SCHILDERKUNST VOORBIJ

84

Schilderkunst, van welke stilistische of inhoudelijke signatuur dan ook, komt na de eerste jaargangen vrijwel niet meer aan bod in *Nieuw Rusland*; zo komt ze bijvoorbeeld nauwelijks ter sprake in de bespreking van de internationale tentoonstelling 'Socialistische Kunst Heden' in het Amsterdamse Stedelijk Museum (1930). Dit artikel, zo blijkt uit bewaard gebleven correspondentie, was oorspronkelijk door de voks ingezonden als tekst in de catalogus maar kon daar wegens geldgebrek niet meer bij.³² De Sovjet-Unie was op deze tentoonstelling ruim vertegenwoordigd, onder andere met een inzending boeken die door het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland was uitgeleend. Ook de voks had weer de helpende hand geboden. Er waren (op paneel geschilderde) wandschilderingen voor arbeidersclubs van de arbeidersjongeren-kunstvereniging ISORAM (Beeldende kunst der Arbeidersjeugd), politieke tekeningen van Aleksandr Dejneka, Joeri Pimenov, Anatoli Jeliseev en Konstantin Rotov, affiches in fotomontage-techniek, architectuurtekeningen, ontwerpen voor toneelsceneringen en films.³³ Affiches, wandschilderingen, toneel en films krijgen ruime aandacht in het artikel maar de tekeningen van Dejneka en anderen worden in het geheel niet genoemd. Als reden voor het veronachtzamen van de 'doekschilderkunst' wordt gegeven, dat deze 'binnenkamerkunst' teveel gericht was op passieve beschouwing, en dat nieuwe vormen van scheppingskracht, die vroeger als 'toegepaste kunst' golden meer bijdroegen aan 'de organisatie van het nieuwe leven'.³⁴

De aandacht in *Nieuw Rusland* verschuift dan ook naar vormen van beeldende kunst die meer dan de schilderkunst het 'moderne' imago van de Sovjet-Unie naar buiten konden versterken: de grafische kunst, vooral die van de vormgeving van het kinderboek,³⁵ en de fotografie of fotomontage die in het affiche en de boekverzorging haar voornaamste uitingsvorm vond.³⁶ In *Nieuw Rusland* werd geconstateerd dat de periode van de burgeroorlog, waarin het affiche vooral agitatorisch

32 Brief A. Prins aan H. Wiessing, [Amsterdam] 28 januari 1930; IISG Amsterdam, Archief Wiessing nr. 147. Uit de brief blijkt dat aanvankelijk Jos W. de Gruyter en Alma voor een artikel over Russische kunst benaderd waren; beiden zagen er van af wegens tijdgebrek.

33 *Internationale Tentoonstelling Socialistische kunst Heden* (tentoonstellingscatalogus, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1930), 10-11 (nrs. 383-479).

34 D. Arkin, 'De hedendaagse Sowjetkunst (tentoonstelling "Socialistische kunst heden" in het Stedelijk Museum te Amsterdam)', *Nieuw Rusland* 2, nr. 5 (1930): 1.

35 B.M. Telders, 'Kinderboeken in de U.d.S.S.R.', *Nieuw Rusland*, propagandanummer, september 1928: 12-16; I.E. Prins Willekes-MacDonald, 'Russische kinderboeken in Nederland', *Nieuw Rusland* 1, nr. 3 (1929): 3-13.

36 Voor een rijk geïllustreerd overzicht zie Albert Lemmens en Serge Stommels, *Rood! Heilstaatvisioenen uit de Sovjet-Unie, 1930-1941* (Zwolle: Waanders & De Kunst, 2016); en Susan Tumarkin Goodman en Jens Hoffmann, red., *The power of pictures. Early Soviet photography - Early Soviet film* (tentoonstellingscatalogus, New York: Jewish Museum, 2015), 76-221.



Afb. 4 Gustav Klutsis, *De U.d.S.S.R. is de stootbrigade van het internationale wereldproletariaat*, affiche, afgebeeld in *Nieuw Rusland* 1932, nr. 3. (Wikimedia Commons)

bedoeld was en door heftig kleurgebruik en bekende symbolen moest overreden, voorbij was. Nieuwe, rijke stof diende zich aan: economische kwesties, collectivisering en mechanisering van de landbouw, verheffing van het culturele peil. Het plakkaat moest nu meer leer- en informatiemiddel worden. Deze thematiek liet de kunstenaars genoeg vrijheid over in uitwerking en stijl: ‘men heeft voor het plakkaat een nieuwe taal gevonden, – lakoniek, buitengewoon sterk van uitdrukking, dynamisch en vol wilskracht’.³⁷ Basisprincipes waren: het affiche moest dynamisch werken, waarvoor de diagonale compositie heel geschikt was (al mocht deze geen ‘afgod’ worden); de tekening moest sprekend zijn, de vlakken moesten duidelijk tegen elkaar afsteken; tekst en beeld moesten zowel inhoudelijk als qua compositie en techniek organisch met elkaar verbonden zijn. Affiches zonder tekst hadden niet de voorkeur; die zouden te gemakkelijk in anti-Sovjet-geest kunnen worden geïnterpreteerd. Verder was proefondervindelijk vast komen te staan, dat

37 D. Arkin, ‘Plakkaaten der Revolutie’, *Nieuw Rusland* 1, nr. 3 (1929): 3, 13-16.

artistiek uitgevoerde posters het langst bekleven in de herinnering, dus aan het ontwerp van het plakkaat moesten hoge artistieke eisen gesteld worden.³⁸ Uit deze context stammen affiches met grote zeggingskracht, die nog steeds gerekend worden tot de 'klassiekers' van de affichekunst. Sommige daarvan stonden in *Nieuw Rusland* afgebeeld (afb. 4).

86

Fotomontage was bij Russische affiche-ontwerpers een geliefde techniek, en fotografie en montage werden door de voks veelvuldig ingezet om het moderne imago van de Sovjetstaat in het Westen te versterken. Op de bovengenoemde tentoonstelling 'Socialistische Kunst Heden' was de fotografie vertegenwoordigd; ook liet de voks fototentoonstellingen door Europa reizen.³⁹ Naar aanleiding van de komst van zo'n reizende fototentoonstelling naar Nederland verschenen in 1931 in *Nieuw Rusland* diverse artikelen over Sovjetfotografie. De fotografie werd als een revolutionair medium bij uitstek voorgesteld: de revolutionaire gebeurtenissen, het nieuwe sociale leven leverden de fotograaf rijk en aantrekkelijk materiaal. Afgelopen was het met traditionele uit de schilderkunst afkomstige onderwerpen als portretten, lyrische landschappen en stillevenen! En ook met uit de schilderkunst overgenomen picturale elementen als subtiele grijsschakeringen, wazig clair-obscur, zachte contouren en een statische compositie. De nieuwe fotografie was bruisend, dynamisch en helder, en stond in het volle leven. Ook Westerse fotografen (genoemd wordt László Moholy-Nagy) hadden de principes van de nieuwe fotografie omarmd, maar 'de speciale klasse-verhouding van den alleenstaanden kunstenaar in het westen brengt hem toch weer terug tot den zuiveren vorm, tot de fotografie zonder doel'. In de Sovjet-Unie had het nieuwe, bruisende leven de fotograaf meegesleurd uit zijn laboratorium naar de straat; bij voorkeur werkten de fotografen in collectief verband en ook arbeiders hadden zich verenigd in 'foto-clubs'. De fotoreportage, die de dynamiek van het nieuwe leven kon vangen met close-ups, scherp clair-obscur, originele composities en gezichtshoeken, gaf het beste uitdrukking aan het nieuwe revolutionaire levensgevoel.⁴⁰

38 L. Ziweltsjinskaja, 'Het plakkaat in den socialistischen opbouw (slot)', *Nieuw Rusland* 4, nr. 3 (1932): 36-37.

39 In 1930 reisde een tentoonstelling van Sovjetfoto's naar Londen en Parijs; het Genootschap onderhandelde over de komst van die tentoonstelling naar Nederland ('Mededeelingen van het bestuur', *Nieuw Rusland* 2, nr. 4 (1930): 47). In 1933 vond een tentoonstelling van Sovjetpersfoto's plaats in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht, zie: 'Tentoonstelling van Sowjetpersfoto's', *Nieuw Rusland* 5 (1933): 164.

40 N.d.H., 'Tentoonstelling van foto's en van filmfoto's uit de Sowjetunie, 4-14 Juni 1931, "De Kring", Amsterdam', *Nieuw Rusland* 3, nr. 3 (1931): 2-22; An., 'Sowjet-fotografie', *Nieuw Rusland* 3, nr. 2 (1931): 24-28. De toespelings op Moholy-Nagy heeft mogelijk betrekking op de discussie in Rusland in 1928 over het verschil tussen de fotografie van Rodchenko en Westerse fotografen als Moholy-Nagy, waarbij Rodchenko zich moest verdedigen tegen beschuldigingen van plagiaat en formalisme, zie Victor Margolin, *The struggle for utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 151-54.

Het meest uitgesproken standpunt over fotomontage werd verwoord in een opstel van Gustav Klutis, één van de kopstukken van het fotomontage-affiche. Hij maakte een scherp onderscheid tussen de (in het Westen ontwikkelde) 'reclame-formalistische' en de Russische 'politieke' tendensen in de fotomontage. In de 'formalistische' richting was het onderwerp volkomen ondergeschikt aan de beeldmiddelen; in feite was deze fotografie abstract. In de 'politieke' richting werd de inhoud juist versterkt door uitgeknipte inzet van de beeldende middelen, waardoor het fotomontage-affiche agitatorisch ging werken en daarmee 'een der meest levenskrachtige, meest koene en sterkste der revolutionaire kunsten van de USSR' geworden was'.⁴¹

NEDERLANDSE AVANT-GARDE IN VERLEGENHEID

Architectuur neemt in *Nieuw Rusland* een ondergeschikte plaats in, maar het verschil tussen de optiek van de Nederlandse avant-garde en de situatie in Rusland blijkt hier wel heel duidelijk. Rietveld, die deze rubriek onder zijn hoede had, besteedde er zo te zien niet veel werk aan. Hij volstond vaak met citaten en afbeeldingen uit Russische publicaties,⁴² of met het publiceren van architectuurmanifesten, zoals dat van de 'Proletarische architecten, die zowel het burgerlijk eclecticisme als het abstracte, uit het laboratorium afkomstige formalisme verwierpen, evenals het Constructivisme, dat ontstaan zou zijn 'op de basis van het financiële kapitaal'. In het reële socialisme bleek dat uiteindelijk niets meer dan een linkse frase of een revolutionaire pose. De ware proletarische architectuur – waarvan het uiterlijk verder niet werd omschreven – betrok alle factoren van het maatschappelijk leven in het ontwerp.⁴³ Rietveld plaatste deze stukken zonder commentaar. Daarnaast werden er lezingen gepubliceerd van Nederlandse ingenieurs en architecten die naar de Sovjet-Unie waren gegaan om daadwerkelijk te helpen bij de opbouw van de socialistische staat: Dirk Schermerhorn, Willem Valderpoort, Ernst May, Mart Stam. Zij waren zeer positief over de planmatige opbouw van nieuwe steden en de inzet van moderne technische middelen, maar minder te spreken over het gebrek aan bouwmaterialen en de minder solide en soms onveilige uitvoering van woningen. In de woorden van Stam: 'hoe uitmuntend voeren wij onze slechte plannen uit en hoe slecht voert men daar uitmuntende plannen uit'.⁴⁴

41 G. Kloezis, 'Fotomontage in de USSR. (Bewerkt door Paul Schuitema)', *Nieuw Rusland* 3, nr. 4 (1931): 23-28. Zie voor de debatten over fotografie en fotomontage in de Sovjet-Unie Susan Tumarkin Goodman, 'Avant-garde and after. Photography in the early Soviet Union', in Goodman en Hoffmann, *The power of pictures*, 15-41.

42 G. Rietveld, 'Jaarboek der Moskousche architectenvereniging nr. 5, 1928', *Nieuw Rusland* 1, nr. 1 (1929): 9-11; 'Een proeve van een economisch ontwerp voor een kleine woning', *ibidem*, 11-12.

43 Vereniging van proletarische architecten, 'Beginselverklaring', *Nieuw Rusland* 1, nr. 4 (1929): 4-8.

44 Merkelbach, 'Eenige opmerkingen naar aanleiding van de lezing welke architect Mart

Op de jaarvergadering van het Genootschap in 1933 klaagde een lid dat hij al lang geen artikelen over architectuur in het tijdschrift gezien had. 'Hij informeert, in hoeverre het plaatsen van dergelijke artikelen tot het werk van architect Rietveld behoort. Na eenig heen en weer gepraat blijkt, dat Rietveld beweerd heeft geen lid meer te zijn'. Besloten werd om het Rietveld ronduit te vragen.⁴⁵ Wat het antwoord van Rietveld ook geweest mag zijn: informatie over Sovjetarchitectuur stond er zeker in de laatste twee jaargangen van het tijdschrift. In 1931 was in Moskou een internationale prijsvraag uitgeschreven voor de bouw van een groot-schalig paleis voor de opperste Sovjet, met vergader-, concert- en toneelzalen, op de plaats van de afgebroken Christus-Verlosserkathedraal.⁴⁶ Het definitief gekozen ontwerp prijkt op het omslag van *Cultuur der U.d.S.S.R.* nr. 65 (april 1934): een uitgestrekt geheel van cirkelvormige zuilengaanderijen, met in het midden een reusachtige toren van op elkaar gestapelde gaanderijen, bekroond door een kolossaal Leninbeeld. In totaal zou het bouwwerk 415 meter hoog moeten worden, en daarmee 'het grootste bouwwerk [...] dat ooit door mensenhanden tot stand kwam'.⁴⁷ Drie artikelen besteedde het tijdschrift er aan om via architectuurhistorische terugblikken te legitimeren dat deze stijl in handen van de arbeidersklasse een proletarische renaissance betekende waarmee zij een eigen grote cultuur zou scheppen.⁴⁸ Het Sovjetpaleis is er overigens niet gekomen, en inmiddels is er een replica van de Verlosserkathedraal verzezen.

Was Rietveld nog lid in 1933? In elk geval bleef zijn naam tot in het laatste nummer van *Cultuur der U.d.S.S.R.* vermeld als redactie- en bestuurslid. Het is echter moeilijk voorstelbaar dat hij zich geroepen heeft gevoeld om het grootse plan voor het Sovjetpaleis te verheerlijken. Zijn eigen architectuurontwerpen uit de jaren rond 1930 waren diametraal het tegengestelde daarvan. Collega-architecten bestempelden in diverse artikelen in *Bouwkundig Weekblad Architectura* en *De 8 en Opbouw* de prijsvraag als een fiasco en de uitslag nog eens te meer.⁴⁹

Stam op 23 Maart hield voor de verenigingen Nederland-Nieuw Rusland en de Architectenkern "De 8", *Nieuw Rusland* 4, nr. 4 (1932): 61-62; Ir. D. Schermerhorn, 'De groei van een cultuur', *Nieuw Rusland* 1, nr. 5 (1929): 41-45; bericht over de lezing van Ir. W. Valderpoort, *Nieuw Rusland* 3, nr. 1 (1931): 39-40, en Ernst May, 'De bouw van nieuwe steden in de U.S.S.R.', *Nieuw Rusland* 3, nr. 5 (1931): 6-15.

45 'Notulen van de zesde jaarlijksche ledenvergadering op 16 Dec. 1933 in het American Hotel, Amsterdam', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 62 (1934): 9.

46 'Uit de prijsvraag voor den bouw van het Sowjetpaleis in Moskou', *Nieuw Rusland* 4, nr. 1 (1932): 20-22; 'De uitslag van de prijsvraag voor den bouw van het Sowjetpaleis in Moskou', *Nieuw Rusland* 4, nr. 3: 38-40.

47 'Het definitieve project van het Sowjetpaleis', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 65 (1934): 45-47.

48 Alexej Tolstoj, 'Op zoek naar monumentaliteit', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 5, nr. 58 (1933), 137-44; 'Sowjet architectuur', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 70/71 (1934): 101-2; 'De meening van architect B.M. Jofan', *ibidem*, 103-6.

49 'Oude en nieuwe architectuur in Sowjet-Rusland. Van Verlosserskerk tot Sowjetpaleis', *Bouwkundig Weekblad Architectura* 53 (1932) nr. 16: 133-38; J.B. van Loghem, 'Prijsvraag

Het is ook niet duidelijk wat Paul Schuitema in 1931 gedacht moet hebben bij de bovenvermelde artikelen over fotografie en fotomontage in *Nieuw Rusland*, met name wat betreft de bovenvermelde negatieve visie op Moholy-Nagy (die hij persoonlijk kende) en het artikel 'Fotomontage in de USSR' van Klutsis. Schuitema had dit artikel bewerkt voor het Nederlandse publiek, staat bij de titel vermeld. Naast het Westerse 'reclame-formalisme' in de fotomontage bekritiseerde Klutsis ook de 'analytische, zoogenaamde "onderwerplooze" periode in de schilderkunst'. Deze had wel verouderde vormen in de kunst helpen vernietigen en de kunstenaar doen nadenken over de beeldende mogelijkheden van de techniek, maar in het Westen had deze katalyserende periode geleid tot formalisme. In de Sovjet-Unie daarentegen was dit formalisme overwonnen door agitatiekunst. Schuitema legde in een voetnoot nog eens uit wat Klutsis hiermee bedoeld had: de onderwerplooze kunst uit het tijdperk van Mondriaan, Van Doesburg en de Russische abstracten was te individualistisch geweest maar daardoor tevens het signaal voor een nieuw begin: 'het met reële middelen construeren':

De onderwerplooze periode voerde de reële schildertechnische middelen op tot een abstractie, om hiermede de beperktheid van het schildertechnische middel van onzen tijd, ondanks henzelf te demonstreeren, en tegelijkertijd den weg te wijzen naar de dwingende eigenschappen der techniek.⁵⁰

Maar ook al probeerde Schuitema hier een brug te slaan tussen het Nederlandse lezerspubliek en Russische kunstopvattingen, in zijn eigen werk deed hij geen concessies. Onder andere het reclamedrukwerk dat hij in de jaren 1930 ontwierp voor drukkerij Ruijgrok & Co. en voor staalconstructiebedrijf De Vries Robbé laat zien dat hij goed gekeken heeft naar de opmaak van *USSR im Bau*. Dat kan ook gezegd worden van het drukwerk voor de PTT en firma Bruynzeel van Piet Zwart, die eveneens lid was van het Genootschap. Hun 'fototypo's' waren volgens Russische normen 'reclame-formalisme'.⁵¹

Ook op een terrein met beperkte artistieke betekenis, de statistiek, moest in Rusland de avant-garde plaats maken voor het nieuwe realisme. In februari 1934 hield Peter Alma voor het Genootschap een lezing 'Volksvoorlichting door beeld-

Sowjetpaleis. Sowjetarchitectuur 2-3 1932', *Bouwkundig Weekblad Architectura* 54, nr. 17 (1933): 133-42.

⁵⁰ Kloezis, 'Fotomontage in de USSR', 24. Schuitema maakte in hetzelfde jaar 1931 een studiereis van het Genootschap Nederland - Nieuw Rusland naar de Sovjet-Unie mee. Zie: A.P. Prins, 'Reisjournaal van de studiereis 1931', *Nieuw Rusland* 3, nr. 5 (1931): 37-40.

⁵¹ Zie hiervoor Maan, *Paul Schuitema*, 42-79, en Dick Maan en John van der Ree, *Typofoto. Elementaire typografie in Nederland, 1920-1940* (Utrecht: Veen, 1990), 6-7, 12-18, 46-49 en 53-56. In deze literatuur wordt de herkomst van de typo-foto in Nederland overigens voornamelijk toegeschreven aan invloeden uit Duitsland (met name van Jan Tschichold en László Moholy-Nagy) en contacten met El Lissitzky, die herhaalde malen Nederland heeft bezocht.

statistiek in de Sowjet-Unie', gebaseerd op zijn recente verblijf in Moskou en Charkov. Hij beschreef in *Cultuur der U.d.S.S.R.* hoe hij instructie had gegeven in de toepassing van 'beeldstatistiek': het vertalen van statistisch cijfermateriaal in gestileerde figuurtjes in plaats van in voor niet-ingewijden moeilijk leesbare staftabellen en curven. Alma betoogde dat interesse voor statistische gegevens leefde 'in de meest uiteenlopende gebieden bij de Russische volksmassa', omdat de hele bevolking intens meeleefde met het productieproces. Het bijhouden van de cijfers was niet meer alleen interessant voor de bezittende klasse. Wel vermeldde hij de opkomst van een ander soort beeldgrafiek, waarin getallen niet meer werden uitgedrukt in 'beeldstatistiek', maar staftabellen met realistische afbeeldingen werden gecombineerd.⁵² De redactie plaatste een afbeelding van die variant, maar met de kanttekening: 'Wij geven de onderstaande illustratie slechts volledigheidshalve' – een voorzichtig partijkiezen voor Alma's beeldtaal?⁵³ Net als Schuitema en Zwart bleef Alma op zijn eigen weg voortgaan.⁵⁴

Al met al lijkt het erop, dat het blad afgezien van de latere bijdragen over architectuur een redelijk 'modern' cultuurbeeld over wilde dragen waar het de beeldende kunsten betrof. De Russische koers volgend liet men de schilderkunst impliciet als 'gepasseerd' liggen, om de aandacht te richten op fotografie, fotomontage, affichekunst, film en toneel – kunstvormen waarmee de Sovjet-Unie een internationale vergelijking glansrijk kon doorstaan. Over het algemeen trouwens schreven Nederlandse kunstenaars en architecten genuanceerder over 'onderwerpslooze' kunstuitingen dan Russische auteurs. Zij beschreven de 'formalistische' kenmerken die de Sovjetkunst in het Westen juist zo modern deden overkomen positief, terwijl Sovjetauteurs er daarentegen op hamerden dat de vorm alleen diende om de impact van de inhoud te versterken. Voorbeelden van echt socialistisch-realistische schilderkunst zijn niet te vinden in het tijdschrift; het is niet duidelijk of ze niet vanuit Rusland werden aangeleverd of dat de redactie ze wijselijk achterhield.

Het is ook maar de vraag in hoeverre de lezers artikelen over abstracte schilderkunst gemist hebben in *Nieuw Rusland*: niet alleen in de Sovjet-Unie waar de politiek daartoe een handje meehielp, maar ook in Nederland was de abstractie omstreeks 1930 over haar hoogtepunt heen. Een bezwaar was wel de vaak dogmatische toon en het jargon waarmee de Russische kunstuitingen toegelicht werden. Als er voorzichtig enige nuance werd gebracht in de Russische kunsttheoretische stellingnames kwam dat van Nederlandse inzenders (die overigens wel in de min-

52 Mededelingen in *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 62 (1934): 16; nr. 63: 16.

53 'De toepassing van de beeldstatistiek in de Sowjet-Unie (Voordracht van den heer P. Alma)', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 64 (1934): 14-15.

54 Wim Jansen en Benjamin Benus, 'Peter Alma's bureau voor beeldstatistiek. De Weense methode in Amsterdam', in *Peter Alma. Van De Stijl naar het communisme*, red. Marieke Jooren (tentoonstellingscatalogus, Arnhem: Museum Arnhem, 2017), 60-73.

derheid waren). Dit blijkt een bewuste keus van de redactie geweest te zijn, die daarbij de Russische toonzetting op de koop toenam:

Zij meende [...] den lezer de stof te moeten geven, zooals zij ze zelve gevonden had: voor Rusland geschreven en niet voor het buitenland getransponeerd. [...] zij wil het tijdschrift handhaven als een betrouwbare, authentieke bron van gegevens, zij meent niet af te moeten wijken van den door haar gekozen weg, al zal zij ongetwijfeld er naar moeten blijven streven het gerecht zoo luchtig mogelijk op te maken en door verscheidenheid van vorm en inhoud zoveel mogelijk te boeien.⁵⁵

HET EINDE VAN HET BLAD

Het einde van het Genootschap (inmiddels omgedoopt tot Nederland – U.d.S.S.R.) en *Cultuur der U.d.S.S.R.* kwam in 1934, en was het gevolg van een nationale en internationale golf van anticommunisme en politieke polarisatie. In de loop van 1933 nam de repressie toe, als gevolg van een gebeurtenis die niet rechtstreeks met het Genootschap te maken had: de munterij op het oorlogsschip ‘De Zeven Provinciën’ in de Indische wateren, die door de overheid gezien werd als een gevolg van antikoloniale en communistische opruiing en met geweld werd onderdrukt. De commotie die daarover ontstond in Nederland werd door de overheid aangegrepen om maatregelen tegen linkse partijen en organisaties te nemen en opruiende kranten en tijdschriften te verbieden. Het Genootschap werd niet verboden; wel weigerde de overheid de statuten goed te keuren, waardoor het niet officieel erkend was.⁵⁶ Ambtenaren mochten geen lid meer zijn van S.D.A.P. en C.P.H., ook niet van ‘mantelorganisaties’ als het Genootschap Nederland – U.d.S.S.R.⁵⁷ Een verzoek om audiëntie en een protest-themanummer *Audi et alterem partem* (hoor en wederhoor) mochten niet baten.⁵⁸ Aan het eind van 1934 telde het Genootschap nog maar 250 leden. Omdat bovendien ruim een kwart van de leden verzuimde contributie te betalen konden er geen activiteiten meer georganiseerd worden; het tijdschrift hield toen zonder nadere mededeling op te bestaan.⁵⁹

55 ‘Mededeelingen van het bestuur’, *Nieuw Rusland* 2, nr. 1 (1930): 37-38.

56 De weigering staat afgedrukt op de titelpagina van *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 62 (1934).

57 De ministeriële beschikking hierover staat afgedrukt op de titelpagina van *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 63 (1934).

58 *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 64 (1934).

59 [Centrale Inlichtingendienst], *Linksche arbeiders-organisaties (Geheim)*, Jaargang 1935: 34/35, en Jaargang 1936: 50, Den Haag, Nationaal Archief, geraadpleegd 2 november 2017 via <http://resources.huygens.knaw.nl/rapportencentraleinlichtingendienst/data>. De toedracht van de opheffing van Genootschap en tijdschrift is niet geheel duidelijk. Het archief van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland, dat deel uitmaakt van het Archief Wiessing in het IISG, loopt niet door tot 1934 aangezien Wiessing in 1931 was afgetreden als voorzitter. In zijn memoires (*Bewegend portret*) verzwijgt hij zijn bemoeienis met het Genootschap volledig.

Het ambtenarenverbod zal niet de enige reden zijn geweest voor de leegloop: die was waarschijnlijk ook te wijten aan de koers van Genootschap en tijdschrift. In 1930 hadden interne machtswisselingen binnen de C.P.H. tot gevolg, dat 'Moskou' zich meer met de Nederlandse partijzaken ging bemoeien: de Komintern kreeg een sterke greep op de koers van de partij, die in de jaren dertig staliniseerde.⁶⁰ Dat sijpelde door naar organisaties als het Genootschap en weerspiegelde zich ook in het tijdschrift. Het accent verschoof van voorlichting over de nieuwe Russische cultuur naar verdediging van de Sovjetpolitiek, en niet alleen wat betreft alfabetisering, aanleg van kanalen en landbouwcollectivisatie. Zo wordt de (gedwongen) Joodse kolonisering in Birobidzjan, in het Verre Oosten, als een paradijs van kolchozen voorgesteld.⁶¹ In 1933 wordt het geruchtmakende 'Metro-Vickers-proces', waarbij Britse ingenieurs werden beschuldigd van sabotage en spionage bij de bouw van de Moskouse metro, als het ware gerechtvaardigd door wijdloperige opstellen van Russische rechtsgeleerden over het Sovjet-rechtssysteem.⁶² Een wel heel naargeestige draai maakte het tijdschrift in november 1934 met het artikel 'Over landbouwcrisis; hongersnood; hongersdood; het eten van gras, verkoalde beenderen, honden en katten; kannibalisme; enz. in de Sowjet-Unie', waarin berichten in de Nederlandse pers over de hevige hongersnood in de Oekraïne (de *Holodomor*) belachelijk werden gemaakt.⁶³ Met dergelijke expliciet propagandistische, ongeloofwaardige artikelen raakte *Cultuur der U.d.S.S.R.* verwijderd van de oorspronkelijke lezersgroep van intellectuelen en kunstenaars die zoveel heil van de nieuwe cultuur in Rusland hadden verwacht. Op de jaarvergadering van 1933 van het Genootschap wordt gemord over het ontbreken van kritiek op Rusland in het tijdschrift.⁶⁴

Zo bloedde het idealistische initiatief van 1928-29 dood. De meeste betrokkenen van het eerste uur gingen zich inzetten in andere organisaties, zoals bewegingen van kunstenaars tegen de dreiging van het fascisme. Berlage overleed in 1934; Steenhoff was al in 1932 overleden. In welke zin avant-gardisten als Rietveld, Schuitema en Zwart geëngageerd bleven, ligt nog open voor onderzoek. Van Alma, Huijts, Ivens, Krop, Pieck, Prins en Wiessing, communist of niet, is bekend dat zij zich hun leven lang betrokken voelden bij de Sovjet-Unie.

60 Voerman, *De meridiaan van Moskou*, 436-49, 469-72.

61 Themanummer *Nieuw Rusland* 4, nr. 9 (1932).

62 *Cultuur der U.d.S.S.R.* 5, nr. 54 (1933).

63 'Over landbouwcrisis; hongersnood; het eten van gras, verkoalde beenderen, honden en katten, kannibalisme; enz. in de Sowjet-Unie', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 5, nr. 60 (1933): 176-80. In 1932 waren in het blad al de graaninzamelingen van de Sovjetoverheid, één van de oorzaken van de voedselschaarste, verdedigd; zie J.H., 'Staatsinzameling en kolchozhandel', *Nieuw Rusland* 4, nr. 7 (1932): 97-101.

64 'Notulen van de zesde jaarlijksche vergadering op 16 Dec. in het American Hotel, Amsterdam', *Cultuur der U.d.S.S.R.* 6, nr. 62 (1934): 7-8.

BIBLIOGRAFIE

- Arnoldussen, Paul, en Hans Olink. *Twee broers – drie levens. Henri & Anton Pieck*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2008.
- Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland (BWSA)*. 9 delen. Amsterdam: IISG, 1986-2003. Online te raadplegen op <https://socialhistory.org/bwsa/>.
- Boersma, Linda. 'Van "symptomen van een gelijkgezind leven" tot "kunstgewerbliche broddelarij"', *Jong Holland* 16, nr. 2 (2000): 27-30.
- Coppes, Wietze. "'Bazar Bazar Bazar Bazar"'. Theo van Doesburg en zijn vriendschap met László Moholy-Nagy en El Lissitzky', *Desipientia* 11 (2004): 33-39.
- Cornelissen, Igor. *De GPOe op de Overtoom. Spionnen voor Moskou, 1920-1940*. Amsterdam: Van Genneep, 1989.
- Degot, Ekaterina. 'Le réalisme idéaliste. Une autre avant-garde russe'. In *L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma, 1925-1939*. Tentoonstellingscatalogus. Luik: Musée de l'Art Wallon, 2005.
- Douglas, Charlotte. 'Terms of transition. The first Discussional Exhibition and the Society of Easel Painters'. In *De grote utopie. De Russische avant-garde, 1915-1932*, 252-66. Tentoonstellingscatalogus. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1992.
- Elias, Rolf. *Die Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1985.
- Gillen, Eckhart. 'Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe. Zwei Richtungen der sowjetische, gegenständlichen Tafelmalerei in den zwanziger Jahren: Die Künstlergruppen AChRR und OST. Ein Beitrag zur Ikonografie des sowjetischen Sujets'. In *'Kunst in die Produktion!' Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung, 1927-1933*, 102-57. Tentoonstellingscatalogus. West-Berlijn: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977.
- Goodman, Susan Tumarkin. 'Avant-garde and after. Photography in the early Soviet Union'. In Goodman en Hoffmann, *The power of pictures*, 15-41.
- , en Jens Hoffmann, red. *The power of pictures. Early Soviet photography – Early Soviet film*. Tentoonstellingscatalogus. New York: Jewish Museum, 2015.
- Harmsen, Ger. 'De Stijl en de Russische Revolutie'. In *De Stijl, 1917-1931*, red. Mildred Friedman, 45-49. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1982.
- Heuvel, Martin van den. 'Mr. Johan Huijts, stalinist avant et après la lettre'. In *Rusland in Nederlandse ogen. Een bundel opstellen*, 213-35. Amsterdam: Van Oorschot, 1986.
- Heij, Wim. *De mens en kunstenaar Hildo Krop*. Kampen: IJsselacademie, 2006.
- Hulsman, Bernard. "'Wij komen niet op pantoffeltjes tot het socialisme". Peter Alma en de Russische avant-garde'. In *Peter Alma. Van De Stijl naar het communisme*, red. Marieke Jooren, 26-41. Tentoonstellingscatalogus. Arnhem: Museum Arnhem, 2017.
- Hulst, W. 'De rol en de betekenis van de culturele en vriendschapsverenigingen'. In Friedl Baruch, e.a., *Aan de grenzen voorbij. Over de betrekkingen tussen Nederland en de ussr (1917-1987)*, 136-57. Amsterdam: De Schelm, 1987.
- Jansen, Wim, en Benjamin Benus. 'Peter Alma's bureau voor beeldstatistiek. De Weense methode in Amsterdam'. In *Peter Alma. Van De Stijl naar het communisme*, red. Marieke Jooren, 60-73. Tentoonstellingscatalogus. Arnhem: Museum Arnhem, 2017.
- Küper, Marijke, en Ida van Zijl. *Gerrit Th. Rietveld, 1888-1964. Het volledige werk*. Utrecht: Centraal Museum, 1992.
- Lagerweij-Polak, E.J. *Hildo Krop: Beeldhouwer*. Den Haag: SDU; Amsterdam: Openbaar Kunstbezit, 1992.
- Lemmens, Albert, en Serge Stommels. *Rood! Heilstaatvisioenen uit de Sovjet-Unie, 1930-1941*. Tentoonstellingscatalogus. Zwolle: Waanders & De Kunst, 2016.
- Maan, Dick. *Paul Schuitema, beeldend organisator*. Rotterdam: oio, 2006.
- , en John van der Ree. *Typo-foto. Elementaire typografie in Nederland, 1920-1940*. Utrecht: Veen, 1990.
- Margolin, Victor. *The struggle for utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

- Odom, Anne, en Wendy R. Salmond, red. *Treasures into tractors. The selling of Russia's cultural heritage, 1918-1938*. Washington: University of Washington Press, 2009.
- Olink, Hans. *De vermoorde droom. Drie Nederlandse idealisten in Sovjet-Rusland*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1993.
- Semyonova, Natalya, en Nicholas V. Iljine, red. *Selling Russia's treasures*. New York: Abbeville Press, 2013.
- Tibbe, Lieske. 'H.P. Berlage als "fellow-traveller". Een reis naar Sovjet-Rusland in 1929', *Jong Holland* 19, nr. 2 (2003): 14-23.
- . red. *Een revolutie gaat aan gekijf ten onder: De Stijl en de 'Russische kwestie', najaar 1919. Een briefwisseling tussen Theo van Doesburg, Chris Beekman, Robert van 't Hoff, J.J.P. Oud en Antony Kok*. Elektronische publicatie Radboud Universiteit Nijmegen, 2006. <http://repository.ubn.ru.nl/handle/2066/27565>.
- Voerman, Gerrit. *De meridiaan van Moskou. De CPN en de Communistische Internationale, 1919-1930*. Amsterdam: L.J. Veen, 2001.
- . 'Culturele vrienden van de Sovjet-Unie. Het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland en de Vereniging Vrienden van de Sovjet-Unie', *Spiegel Historiae* 36, nr. 11/12 (2001): 504-9.
- . 'Nederlandse vrienden van de Sovjet-Unie', *Thema Tijdschrift* 1 (2013) (*Nederland-Rusland*): 76-79.
- Wolf, Erika. 'When photographs speak, to whom do they talk? The origins and audience of *SSSR na stroike (USSR in Construction)*', *Left History* 6, nr. 2 (1999): 53-82.

Dr. Lieske Tibbe was van 1976 tot 2012 verbonden aan de afdeling Kunstgeschiedenis van de Radboud Universiteit Nijmegen, en is thans actief als zelfstandig onderzoeker. Haar aandachtsgebieden zijn de relaties tussen kunst, kunsttheorie en politieke bewegingen omstreeks 1900, en de geschiedenis van (nijverheids)tentoonstellingen en -musea.