

UTOPIA ACHIEVED

De American Dream en drie kunstwerken uit het Van Abbemuseum

Susan Dullink
3650383

Masterscriptie Kunstgeschiedenis
Moderne en hedendaagse kunst
Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht

Begeleider: Dr. L. Boersma
Tweede lezer: Dr. J. Verheul
17.659 woorden

INHOUDSOPGAVE

| | |
|---|-----------|
| Inleiding | 4 |
| Deel 1. De American Dream | 8 |
| 1. Het ontstaan en de ontwikkeling van de American Dream | 9 |
| 2. Theorie en filosofie rondom de American Dream | 18 |
| Deel 2. Drie kunstwerken uit de collectie van het Van Abbemuseum | 25 |
| 1. Robert Indiana - <i>The Red Diamond, American Dream #3</i> | 26 |
| 2. Dan Graham - <i>Homes for America</i> | 37 |
| 3. Paul McCarthy - <i>Piccadilly Circus</i> | 47 |
| Conclusie | 55 |
| Literatuurlijst | 59 |

INLEIDING

‘It is a world completely rotten with wealth, power, senility, indifference, puritanism and mental hygiene, poverty and waste, technological futility and aimless violence, and yet I cannot help but feel it has about it something of the dawning of the universe. Perhaps because the entire world continues to dream of New York, even as New York dominates and exploits it’.¹

Van krantenjongen tot miljonair. Iedereen kent het idee van de ‘American Dream’. Amerika als het land van de vrijheid waar iedereen kan opklimmen en succesvol kan zijn. Dit idee zit diep geworteld in de cultuur en geschiedenis van Amerika en speelt al vanaf het begin van de kolonisatie in de zeventiende eeuw een belangrijke rol. Ook nu is de American Dream niet weg te denken uit het dagelijks leven van Amerikanen en immigranten die hopen op een beter leven in Amerika. Ontwikkelingen in de laatste decennia, zoals 9/11, de oorlog in Irak, de financiële crisis, de opkomst van China en de toenemende immigratieproblemen zorgen er echter voor dat de twijfel toeslaat. Is Amerika nog wel ‘the land of the free’ met de onbegrensde mogelijkheden?

De American Dream ontstond al op het moment dat in de zeventiende eeuw de puriteinen in Amerika aan land gingen en een kolonie stichtten. Ze hadden de droom om vrij te zijn van Groot-Brittannië en de Anglicaanse kerk. Bovendien wilden ze een betere wereld voor zichzelf en voor hun kinderen creëren. De vrijheid waarvan zij droomden lag niet in de vorm van eigen autoriteit, maar in de vrijheid om zich te kunnen overgeven aan God volgens hun eigen overtuiging. In de *Declaration of Independence* uit 1776 werden de idealen van de Amerikaanse kolonisten zwart op wit gezet. De eerste zin van de tweede paragraaf luidt: ‘We hold these truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness’.² Hoewel dit in de achttiende eeuw een andere betekenis had dan nu, er bestond immers slavernij en vrijheid was alleen voor de blanke man weggelegd, verbond en verbindt deze verklaring nog steeds alle Amerikanen.

De American Dream is een breed begrip. Het kan de droom van sociale mobiliteit, gelijkheid of eigen verantwoordelijkheid betekenen, maar ook de droom van Hollywood en faam. Toen in 1848 goud werd gevonden in Californië, kwam het ideaalbeeld van deze staat naar voren waarin iedereen zonder moeite rijk kan worden. Martin Luther King Jr. riep in de

¹ Jean Baudrillard, *America*, Londen 1999¹⁰ (1986), p. 23. Vertaling door Chris Turner.

² Gehaald uit: Theodore J. Lowi, Benjamin Ginsberg en Kenneth A. Shepsle, *American Government. Power and Purpose*, New York 2008¹⁰, p. A3.

jaren zestig dat hij een droom had. Consumptiegoederen, een vrijstaand huis in een buitenwijk en een auto passen in het ideale plaatje van de American Dream. Schulden, armoede en criminaliteit horen hier niet bij.

Ondanks deze dromen en idealen hebben kunstenaars in de twintigste en eenentwintigste eeuw voornamelijk kritisch gereageerd op de situatie in Amerika. Kunstenaars van de Ash Can School schilderden aan het begin van de twintigste eeuw al de armoede in de grote steden. De serie *The Migration of the Negro* (1940-1941) van Jacob Lawrence stelt ook misstanden aan de orde. In deze serie wordt het lot van Afro-Amerikanen getoond die naar de noordelijke staten van de Verenigde Staten emigreerden, hopen op een beter leven. Hier komt het geloof in sociale mobiliteit en gelijkheid terug, maar ook de kans op mislukking ervan. In de jaren vijftig en zestig, met de komst van de consumentencultuur, toonden de Pop art en het fotorealisme de nieuwe rijkdom, maar ook het verval en de oppervlakkigheid van deze nieuwe cultuur. In de jaren tachtig en negentig, met de komst van het postmodernisme, keken kunstenaars kritisch naar de samenleving en lag de nadruk in de



1. Diana Al-Hadid, *The Tower of Infinite Problems*, 2008, Polymeer, staal, gipsafgietsels, gips, glasvezel, hout, karton, wax, verf, polystyreen, 241.3 x 442 x 251.5 cm, Perry Rubinstein Gallery, New York.

kunst op onder andere deconstructie en relativisme van de geschiedenis en idealen. Na 9/11 en met de groeiende globalisatie zijn steeds meer kunstenaars uit verschillende culturen gaan kijken naar de Amerikaanse identiteit en de bijbehorende idealen. *The Tower of Infinite Problems* uit 2008 van de Syrisch-Amerikaanse Diana Al-Hadid refereert aan de aanval op de Twin Towers op 11 september 2001 en de toren van Babel. Ze associeert

torens met macht, werk, rijkdom en progressie en in dit geval met de ondergang hiervan. Ook komt de invloed van de Islamitische kunst, met nadruk op abstracte motieven, terug in haar werk. De spiraal die vanaf de achterkant van de toren te zien is, duidt op de herhaling van gebeurtenissen in de geschiedenis. Na groei en bloei komt verval, ook in Amerika.

De American Dream wordt door kunstcritici vaak genoemd als concept waar kunstenaars mee werken. Maar wat houdt die term eigenlijk in? Het concept van de American Dream heeft verschillende facetten en heeft een inhoudelijke ontwikkeling in de tijd

doorgemaakt. Gebeurtenissen van het afgelopen decennium hebben deze term weer een andere inhoud gegeven. In dit onderzoek wordt getracht meer helderheid over de inhoud van de American Dream te krijgen en wordt er onderzocht hoe kunstenaars uit verschillende tijdperken en met verschillende invalshoeken kijken naar de veelzijdige American Dream. Het eerste deel is een theoretisch gedeelte waarin geprobeerd wordt een antwoord te krijgen op de vraag wat de American Dream inhoudt. Het tweede deel is een case study waarin deze term zal worden getoetst aan drie kunstwerken uit de collectie van het Van Abbemuseum.

Deze keuze heb ik gemaakt vanwege mijn stage bij dit museum. Het Van Abbemuseum heeft een grote collectie naoorlogse Amerikaanse kunst. Bovendien staan de bibliotheek en het archief tot mijn beschikking. Door de veelzijdigheid van de collectie kan ik kunstwerken onderzoeken met verschillende inhoud, verschillende disciplines en uit verschillende tijdsperiodes. In 1963 begon, onder het directoraat van Edy de Wilde, het Van Abbemuseum met de aankoop van twee Amerikaanse werken, van Sam Francis en John Hultberg.³ In zijn laatste jaren als directeur ging De Wilde zich steeds meer interesseren voor Amerikaanse kunst.⁴ Zijn opvolger Jean Leering richtte vanaf 1965 zijn aankoop- en tentoonstellingsbeleid voornamelijk op Amerikaanse naoorlogse kunst. Zo werd het werk *The Red Diamond Dream #3* (1962) van Robert Indiana al in 1966 aangekocht.⁵ Leering had grote interesse in Pop Art en Minimal Art. Hij kocht onder andere werken van Donald Judd en Dan Flavin. In het Van Abbemuseum werden verschillende tentoonstellingen met Amerikaanse kunst georganiseerd.⁶ Ook de volgende directeur, Rudi Fuchs, had een voorkeur voor Minimal Art. Daarnaast maakte hij tentoonstellingen met conceptuele kunst in de hoofdrol, met werken van onder andere Lawrence Weiner in 1976, Dan Graham in 1977 en Joseph Kosuth in 1979.⁷ Toch wilde hij ook kunst uit andere delen van de wereld incorporeren, om verschillende artistieke

³ René Pingen, *Dat museum is een mijnheer, De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Amsterdam 2005, pp. 208-214.

⁴ Ruud Schenk, *US in NL. Amerikaanse kunst in Nederlandse Musea, 1945-2002*, Utrecht 2004, p. 51. In 1960 was voor het eerst recente kunst uit Amerika te zien in het Van Abbemuseum bij de tentoonstelling *Jonge kunst uit de collectie Philippe Dotremont*. Twee jaar later reisde De Wilde voor het eerst af naar New York waar hij aan de hand van vele bezoeken aan musea, kunstenaars en galeriehouders lijstjes maakte met interessante namen, waaronder Duchamp, Newman, Noland en Rauschenberg. Een jaar later vertrok hij echter al naar het Stedelijk Museum in Amsterdam.

⁵ Pingen 2005 (zie noot 3), p. 227.

⁶ Schenk 2004 (zie noot 4), pp. 55-56. Een bekende tentoonstelling was *Kunst-Licht-Kunst* in 1966, waarbij onder andere werken van Indiana en Flavin te zien waren. In 1967 en 1969 maakte Leering nog twee overzichtstentoonstellingen over Amerikaanse kunst in samenwerking met internationale musea. Ten eerste *Kompas 3 – Schilderkunst na 1945 uit New York* met werken van onder andere Morris, Lichtenstein, Warhol, De Kooning en Judd en ten tweede *Kompas 4 – Westkust USA* met werken van onder andere Kienholz, Nauman en Ruscha.

⁷ Schenk 2004 (zie noot 4), p. 74.

opvattingen met elkaar te confronteren.⁸ In eerste instantie was Fuchs overtuigd door de bundel *Art and Culture* van Clement Greenberg. Later, halverwege de jaren zeventig, werd hij steeds kritischer ten opzichte van deze theorieën en wilde hij tegenwicht bieden aan de lofzang op Amerikaanse kunst. Fuchs vestigde zijn blik op werken van Europese kunstenaars, zoals A.R. Penck, Georg Baselitz en Markus Lüpertz.⁹ Zijn opvolger, directeur Jan Debbaut richtte zich vooral op Europese kunst. Vanaf de jaren negentig ging hij zich echter meer interesseren in kunstenaars uit het westen van de Verenigde Staten, zoals Mike Kelley, Paul McCarthy en John Baldessari.¹⁰ Debbaut onderzocht in zijn tentoonstellingen ook de relatie tussen Nederland en de Amerikaanse westkust. Charles Esche, de huidige directeur, richt zich minder specifiek op Amerikaanse kunst. Zijn doel is het Van Abbemuseum een breed platform te laten zijn voor kunst uit de hele wereld. In zijn aankoopbeleid ligt er meer nadruk op werken uit niet-perifere landen, zoals Centraal- en Oost-Europa en Israël.

De drie kunstwerken die ik voor mijn onderzoek heb gekozen, zijn *The Red Diamond*, *American Dream #3* (1962) van Robert Indiana, *Homes for America* (1966-1967) van Dan Graham en *Piccadilly Circus* (2003) van Paul McCarthy. Deze drie werken zijn gemaakt in verschillende disciplines en met verschillende uitgangspunten. Het werk van Indiana is een schilderij, van Graham een fotowerk en van McCarthy een performance/installatie. Bij Indiana ligt de nadruk op beeldtaal, tekst en persoonlijke ervaringen, bij Graham op een ideaalbeeld en bij McCarthy op satire en absurdisme. Op die manier zal de *American Dream* op ook op verschillende wijzen naar voren komen. Ik ben me ervan bewust dat dit drie werken zijn die eerder op een expliciete wijze met het thema werken dan impliciet. Ik heb bijvoorbeeld niet voor een werk van de Minimal kunstenaar Donald Judd gekozen, omdat dit minder direct refereert aan de *American Dream*.

⁸ Pingen 2005 (zie noot 3), p. 379.

⁹ Schenk 2004 (zie noot 4), pp. 74-75.

¹⁰ Pingen 2005 (zie noot 3), p. 554.

DEEL 1

De American Dream

De American Dream is zowel een hedendaags onderwerp, als onderdeel van een lange traditie. Drie eeuwen geleden brachten de puriteinen hun idealen naar de Nieuwe Wereld, idealen die in de eenentwintigste eeuw nog steeds gelden en die de basis vormen voor de American Dream. Deze droom is een belangrijk onderdeel van de nationale identiteit van Amerika. De afgelopen eeuwen hebben Amerika gevormd tot de natie die het nu is. Maar wat houdt de American Dream in? Hierop is geen eenduidig antwoord te geven. Er zijn verschillende ‘dromen’ die onder dezelfde noemer vallen. Zo schrijft Jim Cullen, auteur van *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation* en professor aan Harvard: ‘Beyond an abstract belief in possibility, there is no *one* American Dream. Instead, there are many American *Dreams*, their appeal simultaneously resting on their variety and their specificity’.¹ In zijn boek wordt de American Dream op verschillende manieren geïnterpreteerd. Door de eeuwen heen hebben verschillende filosofen, schrijvers en critici hun ideeën over Amerika opgeschreven, waarbij verschillende facetten van de American Dream naar voren komen.

¹ Jim Cullen, *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, Oxford 2003, p. 7.

Hoofdstuk 1. Het ontstaan en de ontwikkeling van de American Dream

Al voor 1600 probeerden Groot-Brittannië en Frankrijk nederzettingen te vestigen in het noorden van het Amerikaanse continent, maar deze pogingen mislukten omdat er te weinig mensen in deze Nieuwe Wereld wilden wonen. Door Spanje werden in het noorden van Mexico kleine kolonies gevestigd. In verhouding waren dit grote successen, maar ze waren geen goed model voor de Noord-Amerikaanse nederzettingen vanwege het klimaatverschil, het feit dat in het zuiden meer inheemse stammen woonden en het gebruik van andere natuurlijke bronnen dan in het noorden. In de eerste helft van de zeventiende eeuw kwamen verschillende Noord-Europese kolonisten aan land in Amerika. Hun kolonies verschilden op economisch, religieus en cultureel gebied en in hun mate van succes: sommige kolonies groeiden explosief, anderen verdwenen na verloop van tijd.²

Verschillende vormen van kolonisatie vanuit Groot-Brittannië, Frankrijk en Nederland legden de basis voor verdere ontwikkeling van de Nieuwe Wereld. Het ging voornamelijk om handel en machtsuitbreiding voor de Europese landen en niet als plek om te wonen. Een bekend voorbeeld van een vroege kolonist is Captain John Smith, een zevenentwintigjarige soldaat die in september van 1608 de autoriteit kreeg over de Virginia Company of London, een Britse vennootschap voor het stichten van koloniën met koninklijk toezicht.³ Smith had goed contact met de oorspronkelijke bewoners van het continent en observeerde de natuur waarin zij leefden. Hij tekende kaarten en schreef boeken en pamfletten, waaronder het boek *Generall Historie of Virginia, New England, and the Summer Isles* uit 1624.⁴ Hoewel Smith ervoor zorgde dat de leefomstandigheden van de kolonisten verbeterden, lukte het hem niet om een succesvolle kolonie te stichten. Wel had hij een goed voorbeeld kunnen geven aan latere kolonies en volgens Dorothy en Thomas Hoobler, auteurs van het boek *Captain John Smith. Jamestown and the Birth of the American Dream*, was hij zelfs de uitvinder van de American Dream: 'John Smith's dream, that on that vast continent a new kind of society would arise where men with "great spirits and small means" could prosper and, yes, grow rich, inspired millions who never knew his name. [...] Smith founded more than a colony. He gave birth to the American Dream'.⁵

² Pauline Maier e.a., *Inventing America. A History of the United States*, New York 2006² (2003), p. 37.

³ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 50.

⁴ Dorothy en Thomas Hoobler, *Captain John Smith. Jamestown and the Birth of the American Dream*, Hoboken, NJ 2006, p. 242.

⁵ Hoobler 2006 (zie noot 4), p. 249.

De puriteinen legden daarna de basis voor de American Dream. Zij kwamen in de jaren twintig en dertig van de zeventiende eeuw uit Groot-Brittannië naar Amerika toe om daar te leven en hun eigen geloof te belijden. In 1620 staken ongeveer 100 Britten de Atlantische Oceaan over op de *Mayflower* en stichtten een kolonie in Plymouth, New England. In 1630 kwamen er nog eens elf schepen met ongeveer 700 mensen aan boord. In 1642 waren er ongeveer 20.000 mensen naar New England vertrokken.⁶ Deze kolonie was succesvol, omdat de kolonisten hadden geleerd van de fouten van eerdere kolonies. Ze vormden een eigen regering, maar bleven afhankelijk van Groot-Brittannië. Hun reden om naar de Nieuwe Wereld te gaan was een andere dan die van hun voorgangers. Een onderdeel van deze groep nieuwkomers waren de zogeheten puriteinen. De puriteinen wilden de Anglicaanse kerk veranderen. Ze pleitten voor een kerk met minder bureaucratie. De kerk zou de essentie van het geloof moeten benadrukken—piëteit en het lezen van de Bijbel—in plaats van machtsvertoon. Bovendien geloofden de puriteinen in de voorbeschikking van de mensheid. Al voor de geboorte weet God wie in de hemel of hel komt en daaraan kon niks meer worden veranderd. Toch moest iedereen zo goed mogelijk leven volgens de wil van God. Een belangrijk onderdeel van het geloof was de nadruk op de gemeenschap. Privacy was onbelangrijk, wat ervoor zorgde dat de groep erg hecht was.⁷ Het puriteinse geloof dat zij hadden zorgde ervoor dat de groep bij elkaar bleef en dat ze hun ideale wereld probeerden te verwezenlijken. Dit kan ook wel worden gezien als de hoeksteen van de American Dream.⁸ De puriteinen hoopten op een beter leven voor zichzelf en vooral voor hun kinderen. Ze wilden vrijheid voor hun geloofsovertuiging om volgens de wil van God te leven. De puriteinse gouverneur John Winthrop noemde Amerika in 1630 een ‘city upon a hill’: een ideaal voor de rest van de wereld. Dit is sindsdien een bekende uitspraak die bijdraagt aan de identiteit van Amerika.⁹

Op weg naar onafhankelijkheid

In de decennia nadat de puriteinen een kolonie hadden gesticht en de basis van de American Dream hadden gelegd, was het voor de kolonisten zaak om deze kolonie en hun idealen voort te zetten. De kolonie groeide en de nederzettingen breidden zich uit. Echter, aan het eind van de zeventiende eeuw waren de puriteinse idealen niet meer gemeengoed. De situatie in de kolonie was veranderd. Na verschillende oorlogen, waaronder King Philip’s War (1675-1679) tussen de kolonisten en een aantal indianenstammen, de groeiende Franse en Spaanse kolonies

⁶ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 57.

⁷ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), pp. 58-59.

⁸ Cullen 2003 (zie noot 1), p. 15.

⁹ Cullen 2003 (zie noot 1), p. 24.

in respectievelijk het noorden en zuidwesten en de opkomst van de slavernij vanuit Afrika, kwamen andere idealen en uitgangspunten naar boven. Ondertussen oefende de Britse kroon steeds meer druk uit op de kolonie om haar macht te behouden. De machtsverhoudingen op het continent veranderden. De kolonies van Groot-Brittannië en Frankrijk (met geallieerde indianenstammen) vochten de French and Indian War uit tussen 1754 en 1763 waarbij Groot-Brittannië zegevierde en grote delen van het continent overnam. De Brits-Amerikaanse kolonie was ondertussen ook in gevecht met de Britse overheid over belastingen.¹⁰ Na veel debatten, rebellie en crises presenteerde de Brits-Amerikaanse regering op 4 juli 1776 de *Declaration of Independence*. ‘We hold these truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness’, luidt de eerste zin van de tweede paragraaf.¹¹ Deze woorden hebben enorm veel impact gehad op de loop van de geschiedenis van Amerika. Onder andere de afschaffing van de slavernij en de opkomst van het feminisme zijn er door beïnvloed, maar bovenal de American Dream. De woorden ‘the pursuit of happiness’ definiëren volgens Cullen de American Dream.¹² Thomas Paine, een Brits-Amerikaanse schrijver, intellectueel en radicaal uit de tijd van de onafhankelijkheid, zag de onafhankelijkheidsverklaring als een uiting waarmee Amerika een gelijke werd van andere wereldmachten. In 1776 en 1777 werd de onafhankelijkheidsoorlog gevoerd onder leiding van George Washington. De basis van deze oorlog was de droom van vrijheid van de zogeheten ‘Founding Fathers’, waaronder George Washington, Benjamin Franklin, John Adams en Thomas Jefferson. Deze vrijheid was echter een hele andere vorm van vrijheid dan de puriteinen eerder zochten in de Nieuwe Wereld.¹³ De Founding Fathers voelden zich slaven van het moederland en wilden daarvan loskomen. Voor hen was vrijheid alleen voor blanke mannen weggelegd. Dat zij de term slavernij gebruikten voor hun ‘gevangenschap’ is daarom wat ongelukkig gekozen.¹⁴

Na ongeveer negentig jaar, in 1860, was het hele continent onder beheer van de Verenigde Staten van Amerika en de migratie naar het Westen voltooid. In 1839 publiceerde John L. O’Sullivan een artikel in zijn *Democratic Review* waarin hij schreef dat ‘our country is destined to be the great nation of the futurity’.¹⁵ Zes jaar later bedacht hij hiervoor de term

¹⁰ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), pp. 134-139.

¹¹ Gehaald uit: Theodore J. Lowi, Benjamin Ginsberg en Kenneth A. Shepsle, *American Government. Power and Purpose*, New York 2008¹⁰, p. A3.

¹² Cullen 2003 (zie noot 1), p. 38.

¹³ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 41-45.

¹⁴ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 46-47.

¹⁵ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 398.

Manifest Destiny en omschreef dit als het recht van Amerika om het hele Amerikaanse continent te bezitten onder de idealen van vrijheid en zelfredzaamheid.¹⁶ Daarbij had hij de overtuiging dat het blanke, christelijke ras superieur was. Amerika ziet zichzelf als het land van God. Ann-Janine Morey-Gaines schrijft in *Apples and Ashes. Culture, Metaphor, and Morality in the American Dream* over deze overtuiging dat ‘America will be God’s right arm in his battle with a sinful and ignorant world’.¹⁷ Met het volbrengen van de trek richting het westen was het geloof in Manifest Destiny alleen maar sterker geworden. Abraham Lincoln, afkomstig uit een arm gezin, werd in 1861 president van de Verenigde Staten. Hij bracht nog een nieuw ideaal in: het kunnen opklimmen op de sociale ladder. Zo zegt Lincoln in een speech in 1864 in Washington D.C.: ‘I happen temporarily to occupy this big White House. I am a living witness that any one of your children may look to come as my father’s child has. [...] This progress by which the poor, honest, industrious, and resolute man raises himself [...] is the great principle for which this government was formed’.¹⁸ Ook nu nog is deze overtuiging aanwezig in Amerika. Hedendaagse equivalenten van Lincoln zoals Oprah Winfrey, Barack Obama en de miljoenen (illegale) immigranten met de hoop op een beter leven laten zien dat deze droom nog steeds leeft.

Seperate but equal

De Amerikaanse burgeroorlog tussen 1861 en 1865 en de moord op Lincoln in 1865 zorgden voor veel veranderingen in de Amerikaanse samenleving. Na de moord veranderde Lincoln in een martelaar voor de universele rechten van de mens.¹⁹ Het gevecht voor de afschaffing van slavernij in de zuidelijke staten was lang en zwaar, maar werd uiteindelijk gewonnen. Dit betekende echter niet dat iedereen meteen gelijke rechten kreeg. In 1896 werd besloten in de rechtzaak *Plessy v. Ferguson* dat blank en zwart ‘seperate but equal’ waren. Hierdoor werd officieel de segregatie bekrachtigd.²⁰ Pas in 1954 werd dit met *Brown v. Board of Education* ontkracht, al bleef de ongelijkheid in de praktijk nog lang bestaan. De bekende speech van Martin Luther King Jr. in 1963 begon met de woorden ‘I have a dream’. Cullen noemt deze droom de ‘American Dream of Equality’, die volgens hem ontstaan is na de burgeroorlog.²¹ De burgerrechtenbeweging en ook het feminisme dromen van vrijheid en vooral gelijkheid. Andrew Delbanco, professor aan Columbia University en auteur van *The Real American*

¹⁶ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 398.

¹⁷ Ann-Janine Morey-Gaines, *Apples and Ashes. Culture, Metaphor, and Morality in the American Dream*, Chico, CA 1982, p. 45.

¹⁸ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 74-81.

¹⁹ Andrew Delbanco, *The Real American Dream. A Meditation on Hope*, Cambridge, MA 1999, pp. 79-80.

²⁰ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 544.

²¹ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 119-125.

Dream. A Meditation on Hope, ziet melancholie en hoop als de belangrijkste drijfveren voor de American Dream, waarbij eerst een schaduw over iets wordt geworpen, terwijl er ondertussen hoop blijft voor verbetering.²²

Roaring twenties en de beurskrach

In de eerste twee decennia van de twintigste eeuw groeide de Amerikaanse economie gestaag. Stoommachines zorgden voor een efficiëntere productie van goederen en levensmiddelen. In 1920 had een derde van de huishoudens elektriciteit.²³ De radio, telefoon en auto werden aan de lopende band geproduceerd. De economische groei schiep veel nieuwe banen. De Eerste Wereldoorlog had het fenomeen massaproductie (van voornamelijk staal) opgeleverd. Dit zorgde ervoor dat de nationale productie tussen 1914 en 1920 verdubbelde.²⁴ Deze korte periode van rijkdom creëerde optimisme bij de Amerikaanse burger. De roman *The Great Gatsby* van F. Scott Fitzgerald is de belichaming van deze periode van feestjes, dure kleding en illegale alcohol in de tijd van de drooglegging.²⁵ Fitzgerald is kritisch over dit gedrag en laat in zijn boek de corruptie en oppervlakkigheid van deze periode zien.²⁶ Ondertussen gebeurde er in de zogenaamde ‘roaring twenties’ ook veel op politiek, economisch en maatschappelijk vlak. Zo was dit de periode dat de Ku Klux Klan hoogtij vierde. In 1924 waren er 4,5 miljoen leden. Een racistische en patriottische groep blanke mannen hield stevig vast aan de idealen van de Amerikaanse maatschappij: de uitzonderlijkheid en puurheid van het Amerikaanse ras, waarbij Joden, Katholieken, Afro-Amerikanen en vrijgevochten vrouwen niet pasten.²⁷

In 1929 was Amerika het rijkste land van de wereld. In oktober van dat jaar zakte echter de aandelenmarkt in. De beurskrach wierp een grote schaduw over dit tijdperk van welvaart. Met de depressie, die tot ongeveer 1933 duurde, verdween het geloof in de macht van Amerika. Toen in 1933 Franklin Delano Roosevelt aan de macht kwam, tijdens het dieptepunt van de depressie, kwam het optimisme terug. Met zijn *New Deal*-politiek verbeterde hij de Amerikaanse economie en groeide het vertrouwen in de natie.²⁸ De prentenreeks van Norman Rockwell uit 1943, geïnspireerd op een speech van Roosevelt, is tekenend voor het optimisme van de tijd. De vier prenten met de titel ‘Four Essential Human Freedoms’ laten zien waar

²² Delbanco 1999 (zie noot 19), pp. 2-3.

²³ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), pp. 629-631.

²⁴ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 664.

²⁵ In de jaren twintig was er in Amerika een verbod op het produceren en verkopen van alcoholische dranken. Voornamelijk evangelische Protestanten waren voorstanders van deze wet, die in 1919 werd ingevoerd.

²⁶ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 691.

²⁷ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 695.

²⁸ Michael Kazin en Joseph A. McCartin (red.), *Americanism. New Perspectives on the History of an Ideal*, Chapel Hill, NC 2006, p. 4.

Amerika voor staat: vrijheid van geloof en meningsuiting en het vrij zijn van angst en oorlog. Deze vier vrijheden noemt Roosevelt in een speech in 1941. De affiches werden onderdeel van oorlogspropaganda om de bevolking te leren welke rechten de mens heeft en waar Amerika voor moet vechten, namelijk de ‘preservation of the “American way of life”’, zoals Pauline Maier dit omschrijft in *Inventing America. A History of the United States*.²⁹

Na de Tweede Wereldoorlog, waar Amerika sterk uit kwam, was er sprake van een enorme toename van de consumptie van goederen. Dit vond plaats in een tijd van politieke en sociale oproer. De burgerrechtenbeweging was opgekomen, de Vietnamoorlog was in volle gang en de moorden op John F. Kennedy en Martin Luther King Jr. zorgden voor veel opstand. Het zogenaamde fordisme zorgde vanaf ongeveer 1940 voor sterke economische groei en vernieuwing in het arbeidsproces. Lopende bandwerk, automatisering en massaproductie waren de uitgangspunten van deze nieuwe productievorm. Maria N. Ivanova, auteur van het artikel ‘Consumerism and the Crisis: Wither “the American Dream”?’ is van mening dat het fordisme niet zonder de American Dream kon: ‘The postwar economic miracle in the USA was unthinkable without and inseparable from the powerful appeal of the American dream—a hegemonic project that promoted the accumulation of commodities as a social norm, civic duty, display of individual achievement, and a key source of life-satisfaction’.³⁰

Huisbezit

Voorname huisbezit groeide sterk in de twintigste eeuw. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw bezat ongeveer twee derde van de Amerikanen een huis. Het hebben van een huis, en het liefst ook een auto, was een nieuw vooruitzicht na de Tweede Wereldoorlog dat voorheen onmogelijk leek voor velen. Zelfs voor de lagere klassen werd het mogelijk, schrijft Cullen: ‘It has, nevertheless, afforded opportunities for a great many people (including some black and Latino people, among others) to do something that was previously difficult, if not impossible: acquire a place they could call their own’.³¹

In 1862 werd de Homestead Act ondertekend door Lincoln, waardoor iedere mannelijke burger 65 hectare grond mocht opeisen in het middenwesten van Amerika. De nieuwe landeigenaar hoefde alleen een kleine administratieve bijdrage te leveren en te beloven dat hij daar minimaal vijf jaar zou wonen en de grond zou cultiveren.³² Zo is een groot deel van

²⁹ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 760.

³⁰ Maria N. Ivanova, ‘Consumerism and the Crisis: Wither “the American Dream”?’ , *Critical sociology* 37(2011) nr. 3 (mei), p. 329.

³¹ Cullen 2003 (zie noot 1), p. 136.

³² Maier 2006 (zie noot 2), p. 470.

Amerika geciviliseerd en werd het hebben van een eigen huis met een stuk grond een belangrijk onderdeel van de American Dream.³³ Je kunt immers jezelf onderhouden en onderdeel zijn van het machtige Amerika.

Inmiddels zijn grote steden met de bijbehorende ‘suburbs’ een bekend beeld geworden in Amerika. Vanaf de jaren vijftig in de twintigste eeuw trokken steeds meer mensen naar de stad in de hoop op een beter leven. Grote groepen mensen trokken van het centrum naar de grote buitenwijken rondom de grote stad. Hier was meer groen, maar ook waren daar betere scholen en goedkopere huizen. De huizen waren vooraf gefabriceerd en konden op locatie in elkaar worden gezet. De huizen werden in grote getale gebouwd: in de jaren vijftig werden elf van de dertien nieuwe huizen gebouwd in de buitenwijken en verhuisden ongeveer 18 miljoen mensen er naar toe.³⁴ In de jaren zestig woonde daar ongeveer een kwart van de Amerikaanse bevolking.³⁵ De buitenwijken waren een onderdeel van de enorme groei van welvaart, volgens de auteur van het boek *The Good Life and Its Discontents. The American Dream in the Age of Entitlement 1945-1995* Robert J. Samuelson. Hij schrijft: ‘It was not just suburbia. The movement into new homes with lawns, garages, and privacy was simply a part of the larger mosaic of material progress’.³⁶ Ongeveer 90% van de huishoudens bezat in de jaren zestig al een televisietoestel. Ook was het makkelijk om een creditcard aan te vragen, waarmee men een auto of wasmachine kon kopen. Het Bruto Nationaal Product steeg tussen 1950 en 1960 met 40%. Door de economische groei en de enorme groei van banen ontstond een grote middenklasse.³⁷

Het westen

Californië, de ‘Golden State’ aan de Stille Oceaan, is het symbool van overvloed. Op 24 januari 1848 werd er goud gevonden en vanaf dat moment ontstond er een enorme trek westwaarts naar deze nieuwe kans op rijkdom. Cullen zegt dan ook: ‘The California gold rush is the purest expression of the Dream of the Coast in American history. The notion that transformative riches were literally at your feet, there for the taking, cast a deep and lasting spell on the American imagination’.³⁸ In 1855 was ook de eerste treinverbinding tussen de oost- en westkust een feit en dankzij het goede klimaat werd landbouw snel een belangrijke

³³ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 141-142.

³⁴ Maier 2006 (zie noot 2), p. 835.

³⁵ Maier 2006 (zie noot 2), p. 835.

³⁶ Robert J. Samuelson, *The Good Life and Its Discontents. The American Dream in the Age of Entitlement 1945-1995*, New York 1997, p. 36.

³⁷ Maier 2006 (zie noot 2), pp. 830-831.

³⁸ Cullen 2003 (zie noot 1), p. 170.

bron van inkomsten.³⁹ Californië heeft een soortgelijk klimaat als het Middellandse Zeegebied, waardoor deze staat door de Amerikaanse bevolking als ideale plek om te leven werd gezien. Daarbij speelt Hollywood ook een grote rol. Aan het begin van de twintigste eeuw ontstond hier de nieuwe filmindustrie. Hiermee slopen het ideaal van de sterrenstatus en het idee van ‘lifestyle’ de American Dream binnen.⁴⁰ Hard werken is hierbij niet aan de orde: het gaat om iets krijgen voor niets, om consumptie en om gokken. Las Vegas is daarvan het uitgesproken voorbeeld. Toch is het droombeeld dat veel mensen van Californië hebben, onbereikbaar. Cullen schrijft daarom: ‘California itself was at least as much a dream as it was a place. [...] We never reach the coast we see’.⁴¹

Groeiende kritiek

Het post-fordisme vanaf de jaren zeventig veranderde de Amerikaanse samenleving van een industriële in een dienstengerichte maatschappij. Arbeiders werden steeds zelfstandiger.⁴² Het fordisme hangt nauw samen met de consumptiecultuur uit de jaren vijftig en zestig en wordt wel de ‘American way of life’ genoemd. Ivanova noemt dit een hedonistisch model voor kortstondig geluk door middel van massaproductie.⁴³ De gevolgen van deze vorm van kapitalisme worden nu duidelijk: de bevolking, overheid en bedrijven zitten diep in de schulden en de werkloosheid is hoog. Alles is ‘commodified’, zoals Ivanova dit noemt: ‘Consequently, the commodity rules all symbolic and material aspects of people’s lives in a particularly brutal way which may not even be considered acceptable in other parts of the so-called developed World’.⁴⁴ Zowel de Koude Oorlog en het verlies van Amerika in de Vietnamoorlog zorgden voor een smet op de identiteit van Amerika. De Vietnamoorlog was de eerste oorlog waarbij burgers in Amerika op televisie konden zien hoe wreed een oorlog kon zijn. Hierdoor ontstond veel protest tegen de oorlog, met als uitgangspunt dat Amerika niks te zoeken had in Vietnam en dat soldaten voor niets stierven.⁴⁵ Veel zwarte, indiaanse en Chicano-soldaten voelden zich slachtoffer van het Amerikaanse ideaal in deze gruwelijke oorlog. In en buiten Amerika groeide een anti-Amerika gevoel dat het exceptionalisme van Amerika verwierp.⁴⁶ Ook in de jaren zeventig en tachtig was er veel kritiek op Amerika. Door de Koude Oorlog, de verloren Vietnamoorlog, het groeiende besef van de milieuvervuiling en

³⁹ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 170-171.

⁴⁰ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 172-177.

⁴¹ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 168, 182.

⁴² Ivanova 2011 (zie noot 30), p. 330.

⁴³ Ivanova 2011 (zie noot 30), p. 334.

⁴⁴ Ivanova 2011 (zie noot 30), p. 347.

⁴⁵ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), p. 876.

⁴⁶ Kazin en McCartin 2006 (zie noot 28), pp. 6-7.

het Watergate schandaal nam de twijfel over Amerika toe.⁴⁷ De financiële crisis in de jaren tachtig en de huidige financiële crisis versterken deze kritiek.

Het geloof in Amerika na 2000

Ook in de eenentwintigste eeuw speelt het exceptionalisme, het gevoel dat Amerika een uitzonderingspositie heeft en een voorbeeld is voor de rest van de wereld, in Amerika nog een belangrijke rol. Ondanks de financiële crisis van dit moment en de gebeurtenissen na 9/11 blijft de American Dream bestaan. Veel Amerikanen geloofden dat de uitzonderlijke positie van Amerika door de aanslagen op de Twin Towers in gevaar was. Als protest daartegen gingen burgers de straat op met Amerikaanse vlaggen, werd de leus 'God Bless America' overal geroepen en noemde George W. Bush het gevecht tegen de aanvallers een 'war on terror'.⁴⁸ Het gevoel van exceptionalisme werd hierdoor versterkt. Amerika probeerde zijn idealen, zoals democratie, eigen verantwoordelijkheid en kapitalisme, op de rest van de wereld over te brengen. Daartegen rees verzet. De meeste, vooral blanke, Amerikanen staan hier echter nog steeds volledig achter.⁴⁹

De verschillende vormen van de American Dream zijn nog steeds toepasbaar. De zoektocht naar rijkdom, de droom van sociale mobiliteit, gelijkheid, eigen verantwoordelijkheid en vrijheid blijven bestaan. Amerika wordt nog steeds als de plek gezien waar dit allemaal mogelijk is. Voor de hedendaagse Amerikaan is eigen verantwoordelijkheid voor het leven erg belangrijk.⁵⁰ Individualisme wordt op twee manieren beschouwd. Ten eerste als een religieus beschermd recht. Ten tweede is het de confrontatie tussen mens en natuur, gevolgd door de overwinning van de mens op die natuur.⁵¹ Het ideaal van individualisme hangt samen met het gevoel van uitzonderlijkheid dat Amerika heeft. Het cultiveren van de barbaarse natuur en haar inwoners is volgens de Amerikanen het juiste om te doen. Hoop is nog steeds een drijfveer voor vele immigranten, zoals de puriteinen die ook al hadden.⁵² De American Dream is voor iedereen persoonlijk, maar het is ook onderdeel van de nationale identiteit. Deze droom, met al zijn verschillende facetten, blijft een concept dat voor iedereen tot de verbeelding spreekt.

⁴⁷ Maier e.a. 2006 (zie noot 2), pp. 897-902.

⁴⁸ Kazin en McCartin 2006 (zie noot 28), p. 9.

⁴⁹ Kazin en McCartin 2006 (zie noot 28), pp. 9-10.

⁵⁰ Cullen 2003 (zie noot 1), pp. 18-19.

⁵¹ Morey-Gaines 1982 (zie noot 17), p. 61.

⁵² Cullen 2003 (zie noot 1), p. 17.

Hoofdstuk 2. Theorie en filosofie rondom de American Dream

In 1931 werd de term ‘American Dream’ waarschijnlijk voor het eerst genoemd.¹ In dit hoofdstuk beschrijf ik een aantal belangrijke zienswijzen op de identiteit van Amerika en de American Dream, te weten die van De Tocqueville, Alger Jr., Hofstadter, Baudrillard en Cullen. De Fransman Alexis de Tocqueville schreef over zijn reis naar Amerika in de lente van 1831.² Zijn beschouwingen over Amerika hebben veel invloed gehad op de opvattingen over Amerika. Horatio Alger Jr. maakte in de tweede helft van de negentiende eeuw in zijn boeken de droom van sociale mobiliteit bekend bij een groot publiek. In de jaren vijftig schreef historicus Richard Hofstadter over het onuitputtelijke geloof in de progressie van Amerika, waarin hij zowel zwakte als kracht zag. Deze ambivalentie is ook terug te vinden in de filosofie van Jean Baudrillard. Tot slot bespreek ik Jim Cullen, schrijver van het boek *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation* uit 2003. Aan de hand van theorieën van verschillende auteurs stelt Cullen zelf zes verschillende vormen van de American Dream op.

Alexis de Tocqueville

Individuele vrijheid, eigenbelang en eigen verantwoordelijkheid vond De Tocqueville de belangrijkste speerpunten van de samenleving. De overheid kon volgens hem makkelijk teveel macht krijgen en dat zou een gevaar zijn voor de vrijheid van de burger.³ ‘Freedom is, in truth, a *sacred thing*’, schreef hij in zijn dagboek tijdens een van zijn reizen.⁴ De Tocqueville was van mening dat burgers nooit zoveel vrijheid konden ontvangen als ze verlangden: ‘At every moment they think they are about to grasp it; it escapes at every moment from their hold. [...] The incomplete joys of this world will never satisfy [the human] heart’.⁵ Volgens Meta Knol, auteur van *This is America. Visies op de Amerikaanse droom*, verafschuwde De Tocqueville de extreme sociale gelijkheid in Europa: dat leidt tot het verlies van de vrijheid van het individu. De Tocqueville pleitte daarom voor meer burgerinitiatieven en was er van overtuigd dat het liberale kapitalisme van Amerika, in tegenstelling tot de

¹ Robert J. Samuelson, *The Good Life and Its Discontents. The American Dream in the Age of Entitlement 1945-1995*, New York 1997, p. xxii.

² De dagboek fragmenten van De Tocquevilles reizen werden tussen 1833 en 1840 in verschillende boeken gebundeld en uitgewerkt, waaronder in *De la démocratie en Amérique* (deel 1 in 1835, deel 2 in 1840) en *Du système pénitentiaire aux États-Unis et de son application en France* (1833). Uit: Jack Lively, *The social and political thought of Alexis de Tocqueville*, Oxford 1962, pp. 1-2.

³ Lively 1962 (zie noot 2), p. 13.

⁴ Dagboek fragment van De Tocqueville uit 1831. Uit: Lively 1962 (zie noot 2), p. 13.

⁵ Dit schrijft De Tocqueville in zijn boek *Democracy in America* na zijn reis door Amerika in 1831-32, vertaald door Phillips Bradley in 1990. Uit: Andrew Delbanco, *The Real American Dream. A Meditation on Hope*, Cambridge, MA 1999, p. 3.

Europese sociaal-democratie, dankzij een grotere mate van individuele vrijheid de wereld zou veroveren.⁶ Volgens Michael Kazin en Joseph A. McCartin, redacteurs van het boek *Americanism. New Perspectives on the History of an Ideal*, is De Tocqueville bovendien van mening dat Amerikanen de illusie hebben dat zij hun verlangen en ‘yearning for happiness’ kunnen bevredigen. Kazin en McCartin noemen dit een eindeloze energie voor het najagen van eigenbelang.⁷ Rob Kroes, auteur van het artikel ‘French Views of American Modernity. From Text to Subtext’, beargumenteert dat de twee hoekstenen van de samenleving volgens De Tocqueville vrijheid van organisatie en gelijkheid moeten zijn.⁸ Volgens De Tocqueville was dit in Amerika echter niet aanwezig, waardoor Amerika nooit een ideale samenleving zal worden.⁹ Toch blijft er hoop bestaan op verbetering en dat is wat Amerikanen tot op de dag van vandaag verbindt.¹⁰ Volgens Andrew Delbanco, auteur van het boek *The Real American Dream. A Meditation on Hope*, hangt hoop samen met een gevoel van melancholie in een typisch Amerikaanse vorm, namelijk: ‘how it shadows the hopeful promise of our exuberant democracy’.¹¹ Melancholie is volgens Delbanco de tegenhanger van hoop en zal, zolang er hoop is, blijven bestaan. Dit is volgens hem een substantieel onderdeel van de American Dream.¹²

‘Americanism’

In 1891 schreef Francis Bellamy, een devoot Christen met interesse in socialisme, een korte belofte voor de ‘Stars and Stripes’. Hij hoopte dat Amerikaanse kinderen aan de hand van deze woorden met elkaar werden verbonden. Hij zette zijn belofte in één zin, namelijk: ‘one nation indivisible, with liberty and justice for all’. Scholen namen deze *Pledge of Allegiance* al snel over.¹³ In 1954 werd ‘under God’ nog aan deze zin toegevoegd. Michael Kazin en Joseph A. McCartin noemen dit een vorm van ‘Americanism’. Zij omschrijven deze term als de loyaliteit aan de typische karakteristieken van Amerika.¹⁴ Het land heeft canonieke idealen, zoals zelfbestuur, gelijke kansen voor iedereen, vrijheid van meningsuiting en vereniging en een geloof in vooruitgang, die al in de tijd van de Amerikaanse revolutie in 1776 werden gevormd. Americanism kan ook wel worden gezien als basis van de American Dream, omdat

⁶ Meta Knol, *This is America. Visies op de Amerikaanse droom*, Utrecht 2006, p. 17.

⁷ Michael Kazin en Joseph A. McCartin (red.), *Americanism. New Perspectives on the History of an Ideal*, Chapel Hill, NC 2006, p. 7.

⁸ Rob Kroes, ‘French Views of American Modernity. From Text to Subtext’, in: Michael Kazin en Joseph A. McCartin (red.), *Americanism. New Perspectives on the History of an Ideal*, Chapel Hill, NC 2006, p. 224.

⁹ Delbanco 1999 (zie noot 5), p. 3.

¹⁰ Delbanco 1999 (zie noot 5), p. 4.

¹¹ Delbanco 1999 (zie noot 5), p. 2.

¹² Delbanco 1999 (zie noot 5), p. 4.

¹³ Kazin en McCartin 2006 (zie noot 7), p. 4.

¹⁴ Kazin en McCartin 2006 (zie noot 7), pp. 1-4.

dit oneindige geloof in verbetering volgens hen een typisch en exclusief ideaal van Amerika is.¹⁵ In geen andere natie op de wereld zijn deze idealen zo sterk aanwezig.

Horatio Alger Jr.

In de boeken van Horatio Alger Jr. komt veelvuldig het thema ‘from rags to riches’ terug, wat de oneindige mogelijkheden van sociale mobiliteit laat zien. De mogelijkheid om op te klimmen op de sociale ladder kwam tot uiting in het presidentschap van Abraham Lincoln in 1860.¹⁶ Alger had grote invloed met zijn romans aan het einde van de negentiende eeuw. Een voorbeeld zijn de *Ragged Dick* verhalen uit 1867. Dick, een veertienjarige jongen die rookt, steelt en op straat leeft, besluit zijn leven te beteren. Door hard werken en eerlijkheid, wordt hij succesvol. Dit idee sprak veel mensen aan in de jaren 1922 tot 1935, een tijdperk met grote rijkdom gevolgd door de financiële crisis.¹⁷ In die tijd was er veel kritiek op het materialisme waarmee de American Dream gepaard ging. Men greep daarom graag terug naar de gematigde verhalen van Alger.¹⁸ De boodschap in zijn verhalen wordt ook wel de ‘Horatio Alger mythe’ genoemd. Dit komt door het feit dat zijn karakters vaak veel geluk hadden. Geluk, dat volgens Alger te bereiken was door deugdzaamheid.¹⁹

De term ‘American Dream’

In 1931 werd de term ‘American Dream’ waarschijnlijk voor het eerst genoemd. In zijn boek *The Epic of America* noemt historicus James Truslow Adams de American Dream een ‘dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement. [...] It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and to be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position’.²⁰ Volgens Adams was de American Dream naast materialistisch, ook spiritueel en intellectueel van aard. Hij was gedesilluseerd door de *New Deal*-politiek van Franklin Roosevelt en vond zijn sociale beleid afbreuk doen aan de Amerikaanse idealen. Toen Adams zijn boek in 1931 schreef, wilde echter niemand drie dollar betalen voor een boek over een droom.²¹ De term ‘American Dream’ was eerst nog een onbekende en onaantrekkelijke term, maar binnen tien

¹⁵ Kazin en McCartin 2006 (zie noot 7), p. 1.

¹⁶ Delbanco 1999 (zie noot 5), p. 74.

¹⁷ Ann-Janine Morey-Gaines, *Apples and Ashes. Culture, Metaphor, and Morality in the American Dream*, Chico, CA 1982, p. 88.

¹⁸ Morey-Gaines 1982 (zie noot 17), p. 88.

¹⁹ Morey-Gaines 1982 (zie noot 17), p. 89.

²⁰ James Truslow Adams, *The Epic of America*, 1931. Fragment uit: Samuelson 1997 (zie noot 1), p. xxii.

²¹ Jim Cullen, *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, Oxford 2003, p. 3.

jaar werd het boek *The Epic of America* steeds bekender. De term werd daardoor ook vaker toegepast voor de idealen van Amerika. In de Tweede Wereldoorlog werd het boek zelfs gebruikt als lesmateriaal voor soldaten in het leger.²² De term is nu niet meer weg te denken. ‘By whatever label, the American Dream implies that tomorrow should be better than today. If better is the destination, then there is no arrival and there is continual frustration at the endlessness of the journey’, concludeert Robert J. Samuelson over de term in het boek *The Good Life and Its Discontents. The American Dream in the Age of Entitlement 1945-1995*.²³ Dit brengt ons weer bij De Tocqueville, die ook geloofde dat een ideale staat—voor het individu en de natie—nooit bereikt zou worden.

Richard Hofstadter

Na de Tweede Wereldoorlog bleef in Amerika het geloof in progressie bestaan. De invloedrijke historicus en intellectueel Richard Hofstadter zag dit als zwakte en als kracht van Amerika. Hij zag dat Amerikanen continu in gevecht zijn met hun vijanden, op welk gebied dan ook. Altijd kunnen dingen verbeterd worden of juist worden voorkomen.²⁴ Het probleem hierbij, volgens Hofstadter, is dat er geen grenzen zijn. Toen rijkdom in de jaren vijftig voor iedereen dichtbij kwam, groeide ook het geloof in Amerika als utopie. Zoals Samuelson zegt: ‘Our fuzzy vision was, in fact, quite utopian, because it silently presumed that we might somehow purge life of all uncertainty, upset, or insecurity’.²⁵ Hierdoor verdwijnt verantwoordelijkheidsgevoel en geven burgers makkelijker anderen de schuld van (nationale of individuele) problemen.²⁶ Hofstadter zag Amerika niet als een land met idealen, maar als een land met zichzelf als ideaal.²⁷ John Morton Blum, een tijdgenoot van Hofstadter, schreef in 1965 in het boek *The Promise of America* dat in Amerika een belofte is voor iedereen: ‘Social mobility, the prudential virtues, and universal education; land, free government, free thought, and human dignity; economic plenty and industrial power—all these sometimes overarching elements were reconciled within one overarching edifice, that of the American nation, the United States’.²⁸ In de jaren zestig kwam er meer kritiek op de American Dream. Tegenover de positieve uitlatingen van Blum, concludeerden historici als Lawrence Levine,

²² Cullen 2003 (zie noot 21), pp. 4-5.

²³ Samuelson 1997 (zie noot 1), p. xxii.

²⁴ Samuelson 1997 (zie noot 1), p. 15.

²⁵ Samuelson 1997 (zie noot 1), p. 15.

²⁶ Samuelson 1997 (zie noot 1), pp. 5, 62-63.

²⁷ Kazin en McCartin 2006 (zie noot 6), p. 1.

²⁸ John Morton Blum, *The Promise of America*, 1965. Fragment uit: Cullen 2003 (zie noot 21), p. 191.

Ronald Takaki en Patricia Limerick dat sommige groepen in de samenleving impliciet werden buitengesloten van de American Dream.²⁹

Jean Baudrillard

In de laatste twee decennia van de twintigste eeuw, met de opkomst van het postmodernisme, was de Franse filosoof Jean Baudrillard een belangrijke schrijver over Amerika. In 1986 schreef Baudrillard het boek *Amérique* waarin hij over zijn bevindingen tijdens zijn reizen in Amerika schreef. Voor hem is Amerika een hyperrealiteit. Dit houdt in dat de realiteit niet meer te onderscheiden is van beelden uit de media. Deze beelden hebben zelfs de realiteit overgenomen. De tegenstelling tussen realiteit en fantasie is daarmee verdwenen.³⁰ Baudrillard schrijft dan ook: ‘Unreality no longer resides in the dream or fantasy, or in the beyond, but in the *real’s hallucinatory resemblance to itself*’.³¹ Amerika is bij uitstek het voorbeeld van deze gewaarwording van hyperrealiteit. Hij beargumenteert dat Amerika al vanaf de kolonisatie volgens zichzelf een ‘utopia achieved’ is. Dit is natuurlijk een *contradictio in terminis*, omdat een utopie altijd een fantasie is. Omdat Amerika een hyperrealiteit is, is Amerika volgens hem een ‘utopia achieved’. Baudrillard schrijft: ‘America is neither dream nor reality. [...] It is a hyperreality because it is a utopia which has behaved from the very beginning as though it were already achieved. Everything here is real and pragmatic, and yet it is all the stuff of dreams too. It may be that the truth of America can only be seen by a European, since he alone will discover here the perfect simulacrum’.³²

Omdat Amerika een simulacrum is, een overkoepelende hyperrealiteit, bestaat de American Dream alleen in Amerika. In vergelijking met Europa is Amerika volgens Baudrillard oppervlakkig, een hallucinatie. Amerika heeft geen geschiedenis, in tegenstelling tot Europa. Vanaf de komst van de massamedia in de jaren vijftig is Amerika een hyperrealiteit is geworden. De beelden op televisie, billboards en andere media zijn de realiteit geworden: ‘The simulacrum is a symbolic order of value. It is our apparent external reality, the “truth” of the order of social existence’, schrijven de theoretici Andrew Koch and Rick Elmore over Baudrillards filosofie.³³ De oppervlakkigheid van Amerika zorgt voor het loskomen van oude stigma’s. ‘It is Eden before the fall’, omschrijft Kroes het Amerika van

²⁹ Cullen 2003 (zie noot 21), p. 192.

³⁰ Jean Baudrillard, ‘The Hyper-Realism of Simulation’, in: Mark Poster (red.), *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Stanford 1988, p. 143.

³¹ Baudrillard 1988 (zie noot 30), pp. 143-144.

³² Jean Baudrillard, *America*, Londen 1999¹⁰ (1986), p. 28. Vertaling door Chris Turner.

³³ Andrew M. Koch en Rick Elmore, ‘Simulation and Symbolic Exchange: Jean Baudrillard’s Augmentation of Marx’s Theory of Value’, *Politics & Policy* 34 (2006), p. 558.

Baudrillard.³⁴ Net als Baudrillard probeerde Hector St. John de Crèvecoeur, een Frans-Amerikaanse schrijver uit de achttiende eeuw, de verschillen tussen Amerika en Europa te schetsen. In zijn *Letters from an American Farmer* uit 1782 vraagt hij zich af wie de ‘Amerikaan’ is. Volgens Kroes is Crèvecoeur van mening dat een Amerikaan de Europese nationaliteit overstijgt, omdat hij Europa achter zich laat en een nieuwe manier van leven begint. Amerika is geen aristocratie en iedereen wordt betrokken bij de maatschappij.³⁵

De filosofie van Baudrillard over het simulacrum is tekenend voor de tijd waarin het geschreven is. In de jaren zeventig en tachtig van de twintigste eeuw kwam het postmodernisme op en werd door Jean-François Lyotard het einde van de grote verhalen voorspeld.³⁶ Dit hield in dat de geschiedenis niet meer eenduidig werd geïnterpreteerd. Hierdoor ‘verloor’ ook Amerika zijn inhoud en kon het door iedereen op een andere manier worden verklaard. Baudrillard deed dit tot het uiterste en zag in Amerika dit simulacrum, een realiteit ‘beyond reality’.³⁷ Aan de andere kant was deze openheid juist ook het aantrekkelijke van Amerika, zeker omdat Frankrijk volgens Lyotard in de postmoderne tijd zijn betovering had verloren.³⁸

Jim Cullen

In 2003 schreef Jim Cullen het boek *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Hierin onderscheidt hij zes vormen van de American Dream. Volgens Cullen zorgden de puriteinen ervoor dat de American Dream is ontstaan. De droom om hun eigen geloof te kunnen belijden en een betere wereld te creëren voor hun kinderen was het begin van de American Dream.

Op 4 juli 1776 werd de Declaration of Independence ondertekend, wat de tweede vorm van de American Dream is. Volgens Cullen is de onafhankelijkheidsverklaring meer dan een politiek document: ‘The Declaration resonated far beyond such relatively narrow aims. [...] The document has an immediacy and appeal that has coursed through the marrow of everyday live every since’.³⁹ Elke Amerikaanse burger heeft de rechten ‘life, liberty and the pursuit of

³⁴ Kroes 2006 (zie noot 8), p. 232.

³⁵ Kroes 2006 (zie noot 8), pp. 222-223.

³⁶ Volgens Lyotard is er geen hiërarchie in de geschiedenis en hij bekritiseerde dan ook het geloof in de vooruitgang. Volgens Lyotard is er geen eenduidige waarheid. Alle ‘grote verhalen’ uit de geschiedenis, die als algemene waarheid worden aanschouwd, worden door hem als onbruikbaar gezien.

³⁷ Kroes 2006 (zie noot 8), p. 231.

³⁸ Kroes 2006 (zie noot 8), p. 232.

³⁹ Cullen 2003 (zie noot 21), p. 8.

happiness' gekregen. Met name de zoektocht naar geluk, iets wat schijnbaar kan worden gerealiseerd, heeft de American Dream gevormd.⁴⁰

Sociale mobiliteit en gelijkheid zijn twee losstaande dromen. Eigen verantwoordelijkheid voor het leven is daarbij een belangrijke pijler. Amerika wordt vaak 'het land van de onbegrensde mogelijkheden' genoemd en Cullen noemt de droom van sociale mobiliteit dan ook de bekendste droom.

Volgens Cullen is gelijkheid echter 'the most noteworthy—and unsuccessful—of all American Dreams'.⁴¹ Hierbij doelt Cullen voornamelijk op de strijd van de Afrikaans-Amerikaanse burgers om gelijke rechten te verkrijgen. De droom van Martin Luther King Jr. was de droom niet van een individu, maar voor een grote groep mensen.

De meest waargemaakte droom is die van huisbezit. Van de Homestead Act in 1862, waarbij elke mannelijke burger tegen een kleine vergoeding een stuk grond kon opeisen, tot de buitenwijken in de jaren zestig: het bezitten van een huis werd de exponent van rijkdom en eigen verantwoordelijkheid van de Amerikaanse burger.⁴²

De laatste droom is ook voor het individu weggelegd. Cullen noemt dit wel 'the Dream of the Coast'.⁴³ Hollywood, glamour en rijkdom zijn vanaf de jaren vijftig een typisch onderdeel geworden van deze American Dream. Deze droom is het meest aanwezig aan het begin van de eenentwintigste eeuw.⁴⁴

Hoop is, zoals ook Delbanco en De Tocqueville beargumenteren, een belangrijke drijfveer voor het voortbestaan van de American Dream. Ook Cullen is van mening dat de American Dream nooit wordt bereikt, omdat de realisatie ervan altijd incompleet zal zijn en moeilijker te bereiken is dan wordt gedacht.⁴⁵ Ondanks alle gebeurtenissen in de afgelopen decennia, zoals 9/11 en de financiële crisis, is de American Dream blijven bestaan en is het nog steeds een onderwerp van discussie en fascinatie. Door deze oneindige fascinatie zal het waarschijnlijk nooit verdwijnen.

⁴⁰ Cullen 2003 (zie noot 21), p. 38.

⁴¹ Cullen 2003 (zie noot 21), p. 8.

⁴² Cullen 2003 (zie noot 21), p. 9.

⁴³ Cullen 2003 (zie noot 21), p. 161.

⁴⁴ Cullen 2003 (zie noot 21), pp. 7-10.

⁴⁵ Cullen 2003 (zie noot 21), p. 184.

DEEL 2

Drie kunstwerken uit de collectie van het Van Abbemuseum

De Amerikaanse kunst uit de twintigste eeuw is veelzijdig. Een overeenkomst tussen Amerikaanse kunstenaars is dat zij in hun werk de Amerikaanse identiteit probeerden te representeren. De stijl en discipline kunnen echter heel verschillend zijn. Ook het ontvangst door het publiek en critici is heel divers.¹ Erika Doss, auteur van het boek *Twentieth-Century American Art*, schrijft dat moderne Amerikaanse kunstenaars leven en kunst probeerden te integreren. Klasse-, rassen- en sekseverschillen wilden Amerikaanse kunstenaars met hun werk doorbreken. Door de maatschappelijke verschillen en het steeds sterker wordende kapitalisme gingen kunstenaars en kunstcritici juist ook de moderne kunst zelf proberen te herdefiniëren. In 1939 schrijft Clement Greenberg het artikel ‘Avant-Garde and Kitsch’, waarin hij beschrijft dat kunst zich moet richten op formele aspecten in plaats van verbeelding. De paradox van integratie van leven en kunst en een focus op de identiteit van kunst zelf is belangrijk om het karakter van de Amerikaanse kunst te kunnen begrijpen.²

De overeenkomst tussen veel Amerikaanse kunstenaars is het onderzoeken van de identiteit van Amerika. Doss is echter van mening dat de moderne Amerikaanse kunst juist heel verschillend op het gebied van stijl en intentie is: ‘Looking at twentieth-century American art to assess American identity, in other words, requires careful attention to the art itself, and its complicated and involved history, rather than settling for misleading assumptions about national myths, or simplistic accounts of a modern-art canon’.³

In het tweede deel van deze thesis ga ik werken van Robert Indiana, Dan Graham en Paul McCarthy respectievelijk *The Red Diamond*, *American Dream #3*, *Homes for America* en *Piccadilly Circus*, analyseren. Ook deze drie kunstenaars onderzoeken de identiteit van Amerika en brengen de American Dream in hun werk tot uiting. Het werk van deze kunstenaars is totaal verschillend in materiaalgebruik en uitwerking, maar er zijn ook overeenkomsten te vinden.

¹ Erika Doss, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002, p. 11.

² Doss 2002 (zie noot 1), p. 12.

³ Doss 2002 (zie noot 1), p. 15.

Hoofdstuk 1. Robert Indiana - *The Red Diamond, American Dream #3*



2. Robert Indiana, *The Red Diamond, American Dream #3*, 1962, olieverf op doek, 187,5 x 187,5 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Het werk *The Red Diamond, American Dream #3* is door Robert Indiana in 1962 gemaakt en is onderdeel van een reeks van schilderijen met hetzelfde thema: de American Dream. Het werk is opgebouwd uit vier vierkante spieramen, samengevoegd tot een ruit. In elke hoek is een cirkel geschilderd in de vorm van een zwart-witte ring met daarin in geel een achthoek geschilderd. De achtergrond van het schilderij is rood, de ringen zwart-wit met daarbinnen zwart met rood of wit. In de cirkels staan woorden en cijfers afgebeeld, zoals 'TILT' en 'TAKE ALL'.⁴

Vanwege de strakke vormen kan dit werk worden gerekend tot de Hard Edge, maar omdat het niet abstract is en refereert naar bekende motieven als verkeersborden en gokmachines, past het ook binnen de Pop Art.⁵ De schilderijenreeks bevat persoonlijke elementen uit het leven van Indiana. De bovenste schijf is een referentie aan de Amerikaanse snelwegen met de nummers 29, 37, 40 en 66. In zijn jeugd woonde Indiana langs deze snelwegen en zijn vader had een pompstation langs de Route 66, een van de bekendste wegen in Amerika die van Chicago tot Los Angeles loopt.⁶ Zijn vader droomde ervan om hogerop te komen en reisde veel over de Amerikaanse snelwegen op zoek naar een droomhuis.⁷ De twee middelste cirkels refereren aan de flikkerende cijfers en letters op gokmachines, iets wat geluk, maar ook falen suggereert. De onderste schijf bevat het nummer drie—omdat dit schilderij de derde uit de

⁴ M. de Groot, 'Robert Indiana (1928) Red Diamond, Third American Dream, 1962', t.b.v. het collectiebeheersysteem TMS, Van Abbemuseum, Eindhoven.

⁵ De Groot (zie noot 4).

⁶ De US Route 66, geopend in 1926, begint in Chicago en eindigt in Santa Monica dichtbij Los Angeles. De snelweg symboliseert de trek naar het westen en heeft daardoor een mythische status verworven. Het wordt wel 'The Main Street of America' genoemd. Bovendien is *Route 66* ook de titel van een Amerikaanse televisieserie uit de jaren 1960 tot 1964, waarbij twee jongemannen over de Route 66 rijden en in allerlei opvallende situaties belanden. Uit: Anoniem, 'Legendary Route 66. Route 66 Timeline', van: website *Legends of America* <<http://www.legendsofamerica.com/66-timeline.html>> (30 mei 2012).

⁷ De Groot (zie noot 4).

reeks is—en de woorden ‘THE AMERICAN DREAM’. Deze droom speelt een centrale rol in het leven van zijn vader en van hemzelf.

De aankoop en het ontvangst

Het werk *The Red Diamond, American Dream #3* is vier jaar nadat Indiana het heeft gemaakt aangekocht door het Van Abbemuseum. In februari 1966 werd het gekocht van Galerie Schmela te Düsseldorf.⁸

Het werk werd eerst *The Red Diamond, Third American Dream* genoemd, maar in een brief van Robert Indiana aan het museum geeft Indiana de officiële titel aan: *The Red Diamond, American Dream #3*.⁹ Dit is het enige schilderij uit de *American Dream*-reeks van Indiana



3. Zaalfoto van de solotentoonstelling over Robert Indiana in 1966 in het Van Abbemuseum, Eindhoven.

dat in een publieke collectie in Europa is opgenomen. Toenmalig directeur Jean Leering had grote interesse in naoorlogse kunst uit de Verenigde Staten.¹⁰ Van 29 april tot 5 juni 1966 organiseerde Leering in het Van Abbemuseum een solotentoonstelling over werk van Robert Indiana, waarbij alleen cijferschilderijen werden getoond en daarnaast de nieuwe aanwinst: *The Red Diamond, American Dream #3*. In 1968 werd het werk op de Documenta 4 in Kassel tentoongesteld, samen met werken van andere Amerikaanse kunstenaars, waaronder Roy Lichtenstein en Tom Wesselman.¹¹ Het schilderij is later vaak in bruikleen gegeven voor tentoonstellingen, waaronder in Bregenz, Antwerpen, Kleve en Tokio.¹²

Het ontvangst van het werk van Robert Indiana in het Van Abbemuseum was door de pers overwegend negatief. Zo schrijft Lambert Tegenbosch in *de Volkskrant*: ‘The Red Diamond American Dream 3 [sic], 1962, is bezit geworden van het Eindhovens museum. Er

⁸ Registratieformulier Robert Indiana, *The Red Diamond, American Dream #3*, Kunstenaarsarchief Van Abbemuseum (KA VAM), inv.nr. 169.

⁹ Robert Indiana aan het Van Abbemuseum, 28 maart 1966, KA VAM, inv.nr. 169.

¹⁰ René Pinget, *Dat museum is een mijnheer, De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Amsterdam 2005, p. 227.

¹¹ Ruud Schenk, *US in NL. Amerikaanse kunst in Nederlandse musea, 1945-2000*, Utrecht 2004, p. 60.

¹² Registratieformulier Robert Indiana, KA VAM, inv.nr. 169.

is niets tegen en zover ik zie weinig vóór. [...] In alle eeuwen [is] het onnozele wel eens verheven tot de rang van kunstwerk'.¹³ In het *Helmonds Dagblad* wordt ook negatief geschreven over het werk van Indiana: 'Indiana mag de interessantste bedoelingen hebben gehad, maar hij heeft ze met zijn koel zakelijke nummerborden niet wáár gemaakt'.¹⁴ In het *Rotterdamsch Nieuwsblad* is Dolf Welling van mening dat Indiana een eenvoudige kunstenaar is: 'Hij verwerkt materiaal waar de 'pop-art' zich wel meer van bedient: nummers van verkeerswegen, de initialen US, cijfers als op de schijf van een gokapparaat. Klaarblijkelijk boeit hem het gebiedende van die tekens, die hij in hun harde naaktheid overneemt. Een simpele vorm van fetisjisme, misschien verwant aan het verzamelen van bierviltjes'.¹⁵ De enige recensent die wel positief gezind is over Indiana is Paul van 't Veer in *Het Vrije Volk*. Hij schrijft: 'Zijn Droom-beelden, waarvan het Van Abbe Museum een der kernachtigste heeft aangekocht, zijn dus geen symbolen, maar zichzelf'¹⁶. Van 't Veer is geïnteresseerd in de werken van Indiana, omdat hij vindt dat Indiana het moderne leven afbeeldt.

De American Dream-reeks

Het eerste schilderij uit de American Dream reeks, *The American Dream #1*, is vergeleken met de latere werken van Indiana donker van kleur. Indiana wilde dat dit werk sprak voor 'all those millions of Pin Ball machines and Juke Boxes in all those hundreds of grubby bars and roadside cafés, alternate spiritual homes of the American'.¹⁷ Voor Indiana was het een belangrijk werk. In mei 1961 werd dit werk tentoongesteld in de David Anderson Gallery in New York. Daar zag Alfred H. Barr Jr. het werk en kocht het meteen aan voor het Museum of Modern Art in New York.¹⁸ Barr noemde het werk 'spellbinding': betoverend. Het schilderij kreeg veel positieve publiciteit en was tekenend voor Indiana's latere werken in de American Dream reeks, maar ook voor andere werken. Zijn beeldtaal veranderde, zoals Indiana zelf schreef in een manuscript, 'from a classic white geometry to the neon polychromy of Now America'.¹⁹ Volgens C.J. Weinhardt, auteur van het boek *Robert Indiana*, creëert dit werk in het hoofd van de toeschouwer het geluid van rinkelende belletjes en neervallende muntjes.²⁰

¹³ Lambert Tegenbosch, 'Baldadige anti-peinture. Expositie voor liefhebbers in Eindhovens Van Abbe', *de Volkskrant* 14 mei 1966.

¹⁴ Anoniem, 'Tentoonstellingen te Eindhoven', *Helmonds Dagblad* 28 mei 1966.

¹⁵ Dolf Welling, 'Een bierviltige Indiana', *Rotterdamsch Nieuwsblad* 21 mei 1966.

¹⁶ Paul van 't Veer, 'Bij pop art gaat het om de vondst', *Het Vrije Volk* 21 mei 1966.

¹⁷ Opgeschreven in een door een Indiana 'Artist Questionnaire' in 1961, voor het eerst gepubliceerd in: *the Museum of Modern Art Bulletin*, volume XXIX, 2-3, 1962, p. 60. Uit: C.J. Weinhardt, *Robert Indiana*, New York 1990, p. 101.

¹⁸ S.E. Ryan, *Robert Indiana. Figures of Speech*, New Haven 2000, p. 89.

¹⁹ Manuscript van Robert Indiana, jaar onbekend. Uit: Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 100.

²⁰ Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 101.



4. Robert Indiana, *The Demuth American Dream* #5, 1963, olieverf op doek, 365,8 x 365,8 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.



5. Charles Demuth, *I Saw the Figure 5 in Gold*, 1928, olieverf, grafiet, inkt en bladgoud op doek, 91,4 x 75,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

De eerste drie schilderijen uit de *American Dream*-reeks zijn voornamelijk cynisch. Het woord 'dream' gebruikte Indiana, zoals hij vertelt in een interview aan Donald B. Goodall, kunsthistoricus en oprichter van de College Art Museum in Texas, vooral op een kritische manier.²¹ Volgens S.E. Ryan, auteur van het boek *Robert Indiana. Figures of Speech*, is de combinatie van woorden en symbolen in het eerste werk uit de *American Dream*-reeks kernachtig, maar vol betekenis. De beelden, cijfers en woorden zijn voor iedereen herkenbaar, maar ook confronterend. De woorden 'TAKE ALL' en 'TILT' verwoorden egoïsme en het doorgaan totdat het fout gaat.²² G. de Werd en R. Mönig, auteurs van het boek *Robert Indiana. Der Amerikanische Maler der Zeichen. The American Painter of Signs*, vinden dat de eerste *American Dream*-werken refereren aan 'an unfulfillable Utopia and social dislocations.'²³

De latere werken uit de reeks, verliezen de ironie en worden een ode aan de American Dream. *The Demuth American Dream #5* (afb. 4), gebaseerd op het werk *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928) van Charles Demuth (afb. 5), is het meest treffende voorbeeld. Indiana zag het werk van Demuth in het Metropolitan Museum in New York. Demuth was voor dit werk geïnspireerd geraakt door poëzie, namelijk door het gedicht 'The Great Figure' (1921) van Demuths vriend William Carlos Williams.²⁴ Indiana gebruikte dit als uitgangspunt voor zijn kruisvormige schilderij en ook voor andere werken met Demuths nummer vijf in de hoofdrol.²⁵ De kruisvorm koos Indiana bewust: 'I chose the cruciform, a polyptych of unusual form in the history of painting... [sic] by the use of which I meant to set this particular painting most apart from all others given that its theme and internal form is in direct dialogue with the original inspiration'.²⁶ Het werk is een hommage aan Demuth en Williams. Indiana wil laten zien dat Amerika aan de hand van deze twee kunstenaars 'the best of all possible worlds' is, zoals De Werd en Mönig dit noemen.²⁷ Dit vijfde werk uit de *American Dream*-reeks was cruciaal voor de ontwikkeling van Indiana in de jaren zestig. Hij noemde dit zelf een proces van 'distillation'. Het belangrijkste hierbij, volgens Weinhardt, is het gebruik van

²¹ Donald B. Goodall, 'Conversations with Robert Indiana', 1977, p. 27. Uit: S.E. Ryan, *Robert Indiana. Figures of Speech*, New Haven 2000, p. 93.

²² Ryan 2000 (zie noot 18), pp. 94-95.

²³ G. de Werd en R. Mönig, *Robert Indiana. Der Amerikanische Maler der Zeichen. The American Painter of Signs*, tent.cat. Kleve (Museum Kurhaus) 2007, p. 18.

²⁴ William Carlos Williams was geïnspireerd door New York City, toen hij een brandweerauto langs zag rijden. Hij schreef: Among the rain / and lights / I saw the figure 5 / in gold / on a red / firetruck / moving / tense / unheeded / to gong clangs / siren howls / and wheels rumbling / through the dark city.

²⁵ Weinhardt 1990 (zie noot 17), pp. 107-108.

²⁶ Geschreven in de tentoonstellingscatalogus *Robert Indiana*, the Institute of Contemporary Art of the University of Pennsylvania, 1968, p. 27. Uit: Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 108.

²⁷ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 19.

woorden met minder dan vier letters, zoals 'HUG', 'EAT', 'DIE' en 'ERR' en geometrische vormen die een steeds complexere boodschap bevatten. De cijfers hebben persoonlijke en wetenschappelijke referenties, zoals enerzijds snelwegen waarlangs Indiana heeft gewoond en anderzijds de (oorspronkelijk liggende) 8 die verwijst naar oneindigheid. Weinhardt ziet *The Demuth American Dream #5* als eerste stap richting de werken met alleen cijfers.²⁸

Het leven van Indiana

Robert Indiana wordt op 13 september 1928 geboren als Robert Clark in New Castle, Indiana.²⁹ In 1929 wordt zijn familie sterk getroffen door de beurscrash. Zijn vader verliest zijn baan en gaat werken bij een tankstation van de oliemaatschappij Philips 66.³⁰ In dat jaar verhuist de familie Clark naar Indianapolis en woont daar binnen zeventien jaar op eenentwintig verschillende plekken.³¹ In 1935 scheiden zijn ouders en gaat hij bij zijn moeder en stiefvader wonen. Als Indiana in 1942 naar de Arsenal Technical School gaat, heeft hij grote bewondering voor de kunstenaars Charles Demuth, Grant Wood, Thomas Hart Benton en Charles Sheeler. Hij gaat zelf ook veel schilderen.³² Indiana volgt verschillende kunstopleidingen, waaronder bij het Art Institute of Chicago, de Skowhegan School of Painting and Sculpture en de Edinburgh College of Art.³³ In 1954 verhuist hij naar New York en ontmoet daar de Hard Edge kunstenaar Elsworth Kelly en beeldhouwer David Smith.³⁴ Ook gaat hij om met Pop Art kunstenaars, waaronder Claes Oldenburg, Tom Wesselman, James Rosenquist en Roy Lichtenstein. Hij heeft veel contact met Andy Warhol en ze werkten samen in 1964 aan de video 'EAT', waarbij Indiana veertig minuten een paddenstoel eet.³⁵ In 1961 schildert hij *The American Dream #1*, het eerste schilderij van de reeks over de American Dream. Naast schilder is hij ook beeldhouwer, prentmaker en kostuum-, affiche- en decorontwerper.³⁶

Indiana noemt zichzelf wel de 'American painter of signs'. Zijn werken zijn helder, gesimplificeerd en zonder persoonlijke schildertoets. Hij gebruikt scherpe lijnen en geometrische vormen om het landschap van Amerika te duiden, waarin billboards overal

²⁸ Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 113.

²⁹ In 1958 verandert Robert Clark zijn achternaam in Indiana. In de tijd dat hij in New York woonde, wilde hij zo zijn herkomst te laten zien.

³⁰ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 21.

³¹ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 13.

³² De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 15.

³³ Anoniem, *Robert Indiana*, tent.cat. New York (Galerie Denise René) 1972, p. 9.

³⁴ Anoniem, 'Indiana, Robert (1928 New Castle, IN (USA) -)', van: website *Van Abbemuseum* <<http://www.vanabbemuseum.collectionconnection.nl/abbe/v2/abbe.aspx?p=kunstenaars&l=I&k=Indiana,%20Robert>> (13 april 2012).

³⁵ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 13.

³⁶ Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 9.

langs de weg te zien zijn. Indiana ziet een expressieve verftoets als iets van het oude Europa, iets wat niet bij zijn werk—en ook niet bij Amerika—past.³⁷ Het hoofddoel in de kunstwerken van Indiana is de communicatie met de toeschouwer. De beelden die hij in zijn werk verwerkt vormen een complex systeem met woordspelingen en historische en literaire referenties op verschillende vlakken. Het woord ‘sign’ -teken- heeft diverse betekenissen; op een heel letterlijk vlak, zoals in (verkeers-)bord’, maar ook abstracter zoals ‘signs of time’.³⁸ Een teken, of symbool, kan ook refereren aan een complexere betekenis waarbij een eigen taal hoort, zoals muziek, wiskunde en lichaamstaal. Deze betekenissen komen terug in zijn werk en Indiana ziet cijfers, letters en vormen als boodschappen op zich. Indiana zegt dan ook: ‘I am stuck with an oldfashioned purpose. I haven’t done a painting without a message’.³⁹ Het werk van Indiana is autobiografisch, waardoor zijn werk geen fragmenten zijn, maar onderdeel vormen van een groter verhaal.⁴⁰ Ze vertellen een deel van het levensverhaal van Indiana.

De American Dream

De American Dream komt veel terug in het werk van Indiana. Volgens hem is Pop Art typisch Amerikaans en direct verbonden met de American Dream. Hij zag de American Dream als een collectief ideaal dat aan iedereen geluk belooft. De Britse Pop Art vond Indiana alleen maar mogelijk gemaakt door de grote invloed van Amerika in de Westerse wereld.⁴¹ Toen Indiana de eerste twee schilderijen van de *American Dream*-reeks tussen 1960 en 1962 maakte, was hij kritisch over de American Dream. Hij zag het als een vervanging van het kunstmatige voor het echte. In de tijd van politieke moorden, oorlogen en onrecht voor burgers gebruikte hij het woord ‘dream’ ironisch.⁴² ‘In my first painting of “The American Dream”, quite simply, the American Dream was broken. It was no longer in effect for us and for lots of other people in America’, schrijft Indiana dan ook.⁴³

De American Dream was erg belangrijk voor Indiana zelf. Over het eerste werk uit zijn *American Dream*-reeks schrijft hij dat het een sleutelwerk is. Ondanks zijn ironische houding tegenover de American Dream, realiseerde hij dat het een grote rol in zijn leven speelde: ‘It’s a comment on the superficiality of American life; its images are taken from pin-

³⁷ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 14.

³⁸ Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 80.

³⁹ Geschreven in: Vivien Raynor, “The man who invented love”, *Art News* 72, no. 2 (februari 1973), p. 62. Uit: Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 80.

⁴⁰ Ryan 2000 (zie noot 18), p. 7.

⁴¹ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 13.

⁴² Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 100.

⁴³ Dit schrijft Indiana in een autochronologie, jaartal onbekend. Uit: De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23) p. 18.

pall machines and the neon glare and the road signs of America. When I did that painting, I had no idea its theme would occupy most of my life'.⁴⁴ *The American Dream #1* is een brug van zijn vroege naar zijn latere oeuvre. Volgens Ryan laat dit werk aan de ene kant de jeugd van Robert Indiana zien, toen Amerika in diepe depressie verkeerde en aan de andere kant het heden, 'the Kennedy era' en zijn succes als kunstenaar.⁴⁵ Het leven van Indiana is namelijk een 'from rags to riches' verhaal. In 1929, met de beurscrash in New York, raakte het gezin van Indiana in grote armoede. Met het verwerken van de snelwegnummers en flipperkast associaties laat Indiana de valse hoop om rijk te worden van zijn familie zien. De auto was, voornamelijk voor zijn vader, het basiselement van de American Dream. Hij reed eindeloos over de snelwegen op zoek naar een beter leven.⁴⁶ De flipperkast, afkomstig uit Chicago, werd populair in de tijd dat Indiana jong was. Hij raakte gefascineerd door het uiterlijk en de mogelijkheden van deze gokkast. In het eerste *American Dream*-werk verwerkte hij deze elementen. Het werk werd direct een groot succes en kwam te hangen in een van de belangrijkste musea voor moderne kunst in Amerika: het Museum of Modern Art in New York. Daarna werd Indiana al snel een bekende kunstenaar.

In januari 1961 zag Indiana waarschijnlijk het toneelstuk *The American Dream* van Edward Albee.⁴⁷ Volgens hemzelf kende Indiana het idee van American Dream al zijn hele leven, maar dit toneelstuk zorgde voor meer vat op de betekenis ervan. Het toneelstuk van Albee, dat een satire is op het Amerikaanse familieleven, en de schilderijen van Indiana hebben de overeenkomst dat ze allebei autobiografische elementen in zich hebben. Hierdoor worden de werken van beiden haast een allegorie, omdat ze symbool voor hun eigen leven en ervaringen staan. Beiden willen ook in hun werk universele idealen tonen, omdat de American Dream voor iedereen een eigen invulling heeft.⁴⁸ Indiana voelde zich waarschijnlijk verbonden met Albee door de overeenkomsten die zij hadden als 'outsiders': ze waren allebei homoseksueel, geadopteerd en groeiden op tijdens de depressie in de jaren dertig.⁴⁹

⁴⁴ Indiana schreef dit in 1982 in de tentoonstellingscatalogus voor de tentoonstelling *Indiana's Indianas* in the Farnsworth Library and Art Museum, p. 5. Uit: S.E. Ryan, *Robert Indiana. Figures of Speech*, New Haven 2000, p. 95.

⁴⁵ Ryan 2000 (zie noot 18), p. 95.

⁴⁶ Weinhardt 1990 (zie noot 20), p. 101.

⁴⁷ Ryan 2000 (zie noot 18), p. 93.

⁴⁸ Ryan 2000 (zie noot 18), p. 93.

⁴⁹ Ryan 2000 (zie noot 18), p. 98.



6. Robert Indiana, *Mother*, 1963, olieverf op doek, 182,9 x 152,4 cm, bewaarplaats niet teruggevonden.



7. Robert Indiana, *Father*, 1963, olieverf op doek, 182,9 x 152,4 cm, bewaarplaats niet teruggevonden.

Ondanks zijn adoptie zag Indiana zijn adoptieouders Earl en Carmen Clark als belangrijke figuren in zijn leven. Het werk *Mother and Father Diptych* (1963-1967) is gebaseerd op een foto uit de jaren twintig, waarop zijn ouders poseren bij een Model T Ford. De Werd en Mönig zien dit als een fetisjisme van de mobiliteit die zijn ouders bij elkaar brachten, maar in de jaren dertig juist ook uit elkaar trokken.⁵⁰ Indiana zag dit werk als onderdeel van de *American Dream*-reeks en was een hommage aan zijn ouders. Zijn wording tot kunstenaar had hij aan hen te danken, omdat zij hem vrij lieten in zijn ontwikkeling. In het werk komen ook weer symbolen van de American Dream voor Indiana terug. In het tweeluik zijn cijfers, de auto, armoede en rijkdom te zien.⁵¹ Zo zijn op het nummerbord van de auto's nummers te zien die Indiana ook op andere werken gebruikt, namelijk 27 en 64. In de winter van 1927 werd Indiana verwekt. In 1964 verzoent Indiana zich met de herinneringen aan zijn ouders, nadat hij in de jaren vijftig juist zijn naam had veranderd.⁵² Weinhardt schrijft dat Indiana bovendien was geïnspireerd door het portret dat de kunstenaar Arshile Gorky van hemzelf en zijn moeder had geschilderd. Hierdoor beseft Indiana dat weinig kunstenaars hun ouders hebben geschilderd en besloot daarom, om zich te onderscheiden, dit juist wel te doen.⁵³ Op het schilderij *Father* (afb. 7) staat in grijstinten de vader van Indiana afgebeeld. Hij staat op blote voeten te poseren bij een Model T Ford. Zijn kledij past niet bij het winterse weer wat op de achtergrond te zien is. Het schilderij *Mother* (afb. 6) bevat wel kleuren. Ook

⁵⁰ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 20.

⁵¹ Weinhardt 1990 (zie noot 17), pp. 116-117.

⁵² De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 20.

⁵³ Weinhardt 1990 (zie noot 17), p. 117.

de moeder van Indiana, met haar borst ontbloot, is niet passend bij het weer gekleed. Het rood en roze geeft de moeder warmte, ondanks de kilte van de omgeving. De grijstonen in *Father* refereren naar de vruchteloze zoektocht naar geluk van zijn vader. Ook kan dit, volgens De Werd en Mönig, gezien worden als een verwijzing naar de jeugd van Indiana ten tijde van de depressie. *Mother* beeldt de jaren zestig uit, met rijkdom en succes voor Indiana.⁵⁴ Het tweeluik creëert ook ontgoocheling bij de toeschouwer. De titels desillusioneren vanwege de anonimiteit van de kreten 'A Father is a Father' en 'A Mother is a Mother'. De figuren passen niet in de omgeving en creëren zo een onheilspellend beeld. De moraliserende toon laat een gefrustreerde liefde van Indiana voor zijn ouders zien.⁵⁵ In andere werken komen ook de ouders van Indiana naar voren. Het cijfer 6 staat voor zijn vader die geboren is in juni, werkte voor oliebedrijf Philips 66, veel reed over de Route 66 en overleed in 1966. De woorden 'eat' en 'die' refereren aan zijn moeder. Nadat het gezin Clark uit elkaar was gevallen in de jaren dertig, werkte zij als kok in een wegrestaurant. Het laatste woord wat zij op haar sterfbed in 1949 tegen Indiana uitsprak, was: 'Eat'.⁵⁶ Vanwege het perspectief en het dramatische, Hollywoodachtige karakter heeft dit realistische werk een uitzonderlijke plek in het oeuvre van Indiana en de *American Dream*-reeks, zeker omdat dit voor Indiana het eerste realistische werk in zijn oeuvre was.⁵⁷

Het werk *The Red Diamond, American Dream #3*, onderdeel van deze belangrijke reeks in het oeuvre van Indiana, is een werk uit de kritische fase van Indiana. De kleuren rood, zwart en geel suggereren agressiviteit en hardheid. Het woord 'US' kan naast 'United States' ook gelezen worden als 'us', tegenover 'them'.⁵⁸ Dit kan klassenverschillen aanduiden, of de Verenigde Staten tegenover Europa. Het werk is niet eenduidig te verklaren. Invloeden die Indiana door de tijd heeft gekregen waren onder andere van Elsworth Kelly, Edward Albee, Walt Whitman en ook actrice en toneelschrijfster Mae West. De abstractie van haar uitspraken en het bespreekbaar maken onderwerpen waar taboe op rustte, zoals prostitutie en homoseksualiteit, spraken Indiana aan.⁵⁹ Zo zegt West in de door haar geschreven film *I'm No Angel* (1933): 'Take all you can and give as little as possible'. Waarschijnlijk heeft Indiana hier 'take all' uitgehaald om te verwerken in zijn *American*

⁵⁴ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 20.

⁵⁵ Jan van der Marck, Inleidende tekst in de tentoonstellingsgids bij de tentoonstelling *Robert Indiana* in 1966 in het Van Abbemuseum, Eindhoven.

⁵⁶ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 21.

⁵⁷ Ryan 2000 (zie noot 18), p. 92.

⁵⁸ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 19.

⁵⁹ Ryan 2000 (zie noot 18), p. 95.

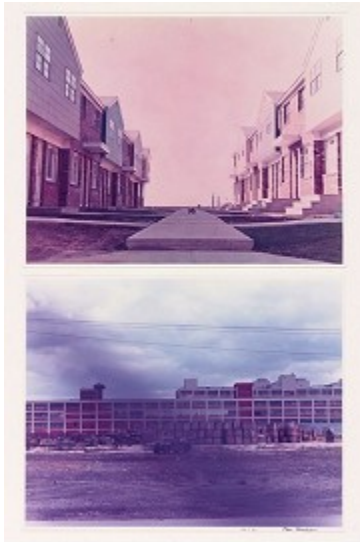
Dream-werken.⁶⁰ In totaal bestaat de *American Dream*-reeks uit negen werken en de laatste, genaamd *The Ninth American Dream*, stamt uit 2001.⁶¹ *The Red Diamond, American Dream #3*, de andere werken uit zijn oeuvre, zijn ideeën als kunstenaar en zijn eigen leven verbinden Robert Indiana onverbrekkelijk aan de *American Dream*. Hij ziet zichzelf als onderdeel van de *American Dream*. Hij heeft in zijn eigen leven de *American Dream* ervaren en is overtuigd van het bestaan ervan. Na eerst kritisch te zijn geweest, verloren zijn werken deze kritiek en begon hij Amerika juist te vereren. Hij probeert, aan de hand van zijn eigen ervaringen, de essentie uit het Amerikaanse leven te halen en dit te vertalen naar zijn schilderijen.

⁶⁰ Ryan 2000 (zie noot 18), p. 95.

⁶¹ De Werd en Mönig 2007 (zie noot 23), p. 19.

Hoofdstuk 2. Dan Graham – Homes for America

‘To me, Robert Mangold’s relief paintings of the early 1960s resembled facades of suburban houses, as did the materials Judd used. And I thought, why do people have to make things for galleries? Wouldn’t it be easier just to take photographs or slides?’¹



8. Dan Graham, *Homes for America (Housing Factory)*, 1966-67, kleurenfoto, 100 x 70,5 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven.

De serie *Homes for America* maakte Dan Graham in de jaren zestig en zeventig. In 1965 begon hij met deze reeks foto’s en teksten over nieuwbouwhuizen van na de Tweede Wereldoorlog. Het werk in de collectie van het Van Abbemuseum is een kleurenfoto met twee afbeeldingen. De bovenste afbeelding toont een straat met aan beide kanten huizen. De huizen hebben allemaal hetzelfde ontwerp en zijn van onderaf gefotografeerd om een sterk perspectief te creëren. De kleuren zijn zacht met een roze ondertoon. De onderste afbeelding is van een fabrieksgebouw, op afstand gefotografeerd. De voorgrond bestaat uit een braakliggend terrein dat ongeveer de helft van de foto in beslag neemt. Voor het gebouw staan containers. De foto heeft een blauw-paarse toon en er loopt diagonaal van linksboven naar rechtsonder een

donkere streep over de foto.

Het werk is in 1980 door het Van Abbemuseum aangekocht door directeur Rudi Fuchs onder de titel ‘Housing Factory’. Later is het werk door het museum naar de reeks *Homes for America* genoemd. Het werk is niet vaak uitgeleend aan andere musea. Het is alleen tentoongesteld in het Städtisch Museum Bonn van november 1983 tot en met januari 1984.² Fuchs maakte een tentoonstelling over het werk van Dan Graham in 1977 in het Van Abbemuseum.³ In mei 1993 kwam er weer aandacht voor conceptuele kunst en werd ook weer het werk van Graham, waaronder *Homes for America*, tentoongesteld bij de tentoonstelling *Kunst in relatie tot architectuur/Architectuur in relatie tot kunst*.⁴

¹ Dan Graham in een interview, in: Mark Francis, ‘Interview. Mark Francis in conversation with Dan Graham’, in: Birit Pelzer, Mark Francis en Beatriz Colomina, *Dan Graham*, Londen 2001, p. 10.

² Registratieformulier Dan Graham, *Homes for America*, Kunstenaarsarchief Van Abbemuseum (KA VAM), inv.nr. 815.

³ Ruud Schenk, *US in NL. Amerikaanse kunst in Nederlandse Musea, 1945-2002*, Utrecht 2004, p. 74.

⁴ René Pinget, *Dat museum is een mijnheer, De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Amsterdam 2005, p. 487.

In 1977 had de pers voornamelijk interesse in de videokunst van Graham die in het Van Abbemuseum getoond werd. Over de tijdschriftartikelen en fotowerken waren de recensenten minder te spreken. Zo schrijft Maarten Beks in het *Eindhovens Dagblad* gefascineerd over de videowerken: ‘Dan Graham laat het een beetje spoken; hij heeft allerlei methoden ontwikkeld om plaats en tijd van elkaar te scheiden, hier en nu uit elkaar te peuteren en om verbindingen tot



9. Zaaloverzicht van de solotentoonstelling over Dan Graham in 1977 in het Van Abbemuseum, Eindhoven.

stand te brengen tussen nu en elders, hier en destijds. [...] Graham versnipperd ons rustige zelfbewustzijn tot een hoeveelheid losse fragmenten die in alle mogelijke volgorden kunnen worden gelegd’.⁵ In het *Brabant's Nieuwsblad* wordt het vroege werk van Graham wel kort aangehaald: ‘In Grahams vroege werk, uit het midden van de zestiger jaren, werd uitsluitend van de fotografie gebruik gemaakt om bewegingen of verschillende gezichtsuitdrukkingen te documenteren. De laatste jaren maakt hij steeds meer gebruik van video en film in complexere systemen’.⁶

Huizenbouw na 1945

Na de Tweede Wereldoorlog werden in het zuiden van Californië grote hoeveelheden ‘prefab’ huizen geproduceerd. Deze vorm van bouwen werd wel de ‘California Method’ genoemd. Daarbij werd van te voren vastgesteld hoe veel hout er nodig was voor één huis, vervolgens werd dat gebruikt om vast te stellen hoeveel hout men nodig had voor het aantal huizen dat men ging bouwen. Al het hout werd van te voren op maat gezaagd en daarna op de bouwplaats in elkaar gezet. Dit werd steeds verder ontwikkeld, waarbij geavanceerdere machines werden gebruikt en het hout groter werd ingekocht.⁷ Elk huis bestond uit een skelet van hout en kon met kleine aanpassingen in grootte en kleur als ander model verkocht worden. Soms werden de huizen bedekt met (nep-)stenen muren om de ‘prefab’ constructie te bedekken.⁸ De smaak van de bewoner was niet relevant en de huizen hadden ook niet de bedoeling om te dienen voor generaties van bewoners. De waarden van goede architectuur en

⁵ Maarten Beks, ‘Spel met het verleden in het Van Abbemuseum, “Spiegels” van Dan Graham’, *Eindhovens Dagblad* 17 juni 1977.

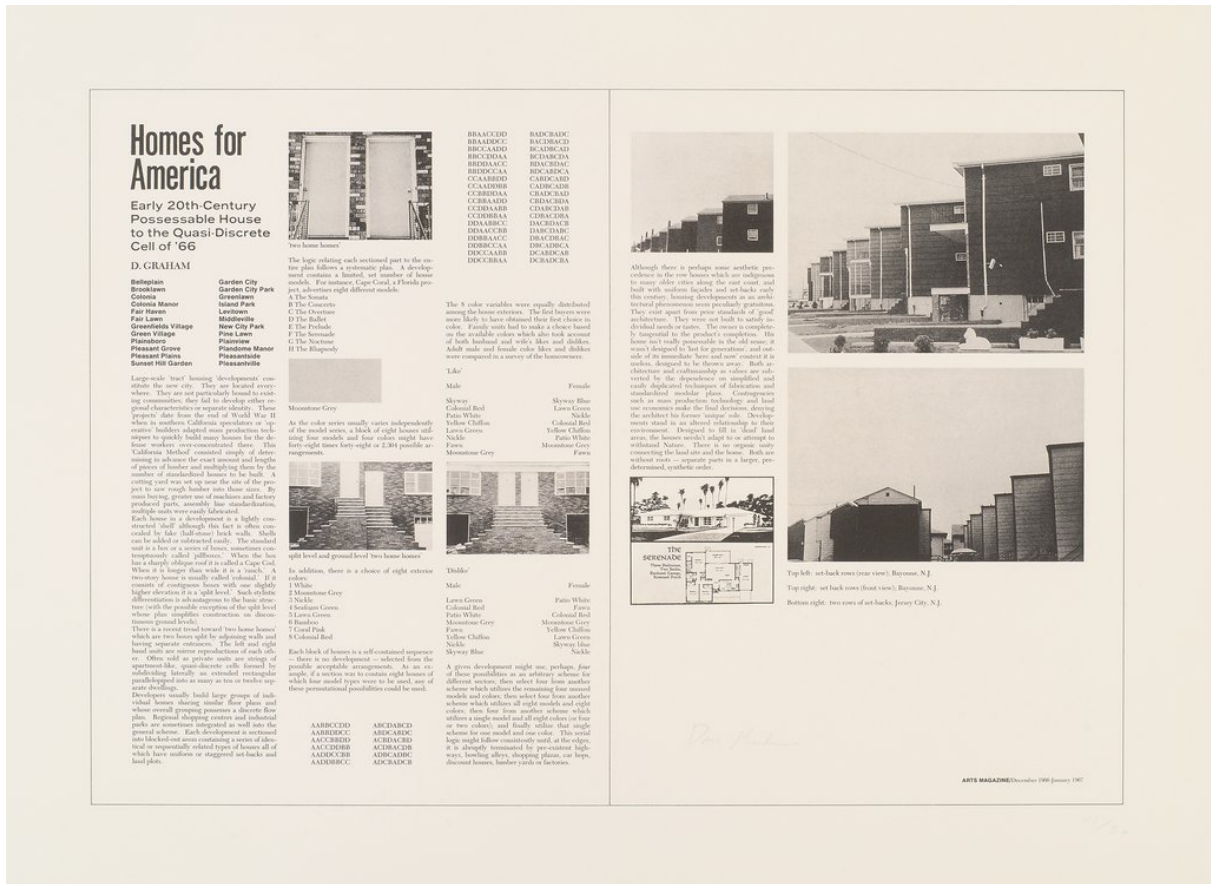
⁶ Anoniem, *Brabant's Nieuwsblad* 9 juni 1977.

⁷ R.H. Fuchs en B.H.D. Buchloh, *Dan Graham Articles*, Eindhoven 1978, p. 7.

⁸ Dan Graham, *1966*, New York 1966, p. 6.



10. Dan Graham, *Homes for America*, 1966-67, geprinte tekst, geschreven tekst, zwart-wit en kleuren foto's, twee panelen van 100 x 84 cm, Collectie Daled, Brussel, België.



11. Dan Graham, 'Homes for America, Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66, 1966-67, gepubliceerd in *Arts Magazine* (December 1966-January 1967).

vakmanschap vielen in het niet bij de focus op massaproductie en gebruikswaarde. Ook speelde de kwaliteit van de omgeving geen rol, omdat deze huizen vrijwel altijd leegstaande terreinen opvulden. ‘There is no organic unity connecting the land site and the home. Both are without roots-separate parts in a larger, pre-determined, synthetic order’, schrijft Graham in de tekst ‘Homes for America, Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of ’66’.⁹

Homes for America

In november 1966 toonde Dan Graham in een tentoonstelling in het Finch College Museum of Art in New York via een projector de foto’s van typisch Amerikaanse huizen in de buitenwijken onder de naam *Homes for America*.¹⁰ Hij gebruikte een simpele camera om de kleuren en het ritme van de huizen vast te leggen. Graham was in die tijd vooral geïnteresseerd in de opzet van tijdschriften, waarbij naast afbeeldingen ook de sociale context daarvan kon worden laten zien. Hij droomde ervan om zijn foto’s van huizen in een tijdschrift als *Esquire* te publiceren. In 1966 creëerde Graham *Homes for America* in de vorm van een tijdschriftartikel met foto’s en tekst (afb. 10). In de wintereditie van 1966-67 van *Arts Magazine* publiceerde hij twee pagina’s van dit werk en deed dit onder de titel ‘Homes for America, Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of ’66’ (afb. 11).¹¹

Graham, geboren op 31 maart 1942 in Urbana, Illinois, groeide in de jaren vijftig op in een buitenwijk in Winfield, New Jersey. Zijn ouders waren projectplanners voor ambtenarenwoningen die volgens Graham ‘looked like barracks’, voordat ze verhuisden naar een door Graham genaamde ‘proto-yuppie’-wijk dichtbij Westfield.¹² Deze huizen waren zijn directe inspiratie voor het werk *Homes for America*. Bands waar Graham fan van was, met name the Beatles en the Kinks, zorgden ook voor inspiratie met hun sceptische liedjes over de buitenwijken in Amerika, zoals in de liedjes ‘Nowhere Man’ en ‘Mr. Pleasant’.¹³ In 1964 richtte Dan Graham en galeriehouder David Herbert de John Daniels Gallery in New York op. De galerie werd geopend in de zomer van 1965 en er werden werken van Judd, LeWitt, Smithson, Flavin en Jo Baer tentoongesteld. In totaal waren er drie groepstentoonstellingen en

⁹ Dan Graham, ‘Homes for America, Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of ’66’, *Arts Magazine* 41 (1966-1967) nr. 3, pp. 21-22.

¹⁰ Fuchs en Buchloh 1978 (zie noot 7), p. 6.

¹¹ Bennett Simpson en Chrissie Iles (red.), *Dan Graham. Beyond*, Cambridge, MA 2009, p. 121.

¹² Dan Graham vertelt dit in een gesprek met Bennett Simpson, op 3 december 2008. Uit: Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 38.

¹³ Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 38. Een stukje uit de songtekst van The Kinks – Mr Pleasant luidt: ‘How’s your brand new limousine/Twenty-four inch TV screen?/Did you like prosperity/More than you liked poverty?/Life is easier, so much easier/Life is easier now.’

vier solo tentoonstellingen.¹⁴ Het werk van deze Minimal kunstenaars beïnvloedde Graham sterk. In 1985 schreef Graham een tekst over het werk dat hij in de jaren zestig had gemaakt. Hij concludeerde dat de Daniels Gallery en zijn blik op de kunst voor een groot deel afhankelijk waren van zijn relaties met andere kunstenaars. In deze tekst schrijft hij: ‘I became involved with the art system accidentally when friends of mine suggested that we open a gallery. [...] The experience of managing the gallery was particularly valuable for me in that it afforded the many conversations I had with Dan Flavin, Donald Judd, Jo Baer, Will Insley, Robert Smithson, and others’.¹⁵

In de periode na de sluiting van de Daniels Gallery, begon Graham zelf met het produceren van kunst. Van 1965 tot ongeveer 1970 heeft Graham verschillende werken gemaakt die refereren aan tijdschriftartikelen, waaronder *Homes for America*. Hij had toen weinig geld, keerde terug naar New Jersey en begon met het maken van foto's van huizen in de buitenwijken.¹⁶ De werken van Roy Lichtenstein vond Graham fascinerend, omdat Lichtenstein cartoons omzette naar schilderijen en daarmee het schilderij als medium vernietigde. Het idee van wegwerp kunst sprak Graham aan.¹⁷ In de periode van 1965 tot 1969 nam Graham voornamelijk de rol aan van kunstenaar-criticus. Benjamin H.D. Buchloh schrijft in het boek *Dan Graham Articles* dat Graham de oude opvattingen over fotografie en tijdschriftartikelen probeerde te doorbreken. Graham wilde laten zien dat tijdschriftartikelen ook kunst kunnen zijn, in plaats van massamedia zonder artistieke waarde.¹⁸ Graham publiceerde recensies en experimenten in wat Bennet Simpson en Chrissie Iles in het boek *Dan Graham. Beyond 'cultural criticism'* noemen. Dit waren conceptuele artikelen voor tijdschriften, waarmee hij referentiekaders en socio-economische structuren probeerde bloot te leggen.¹⁹ *Homes for America* is hier een goed voorbeeld van. De opzet van een tijdschrift functioneerde als een kader waarbij beeld en tekst samen werden gevoegd. Volgens Buchloh liet Graham in *Homes of America* de stijl en functionele vorm van de huizen zien, maar aan de andere kant kwam ook de troosteloosheid van de industriële massaproductie van huizen naar

¹⁴ Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), pp. 112-113.

¹⁵ Dan Graham, ‘My Works for Magazine Pages’, 1985, p. 8. Uit: Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 118. Naast kunst, bespraken zij ook andere zaken, aldus Graham: ‘In addition to a knowledge of current and historical art theory, some of these artists had an ever greater interest, which I shared, in intellectual currents of that moment, such as serial music, the French ‘New Novel’ (Robbe-Grillet, Butor, Pinget, etc.), and new scientific theories. It was possible to connect the philosophical implications of these ideas with the art that these ‘proto-Minimal’ artists and more established artists such as Warhol, Johns, Stella, Lichtenstein, and Oldenburg or dancers, such as Yvonne Rainer and Simone Forti, were producing’.

¹⁶ H. Mizunuma, M. Mataka en S. Hanada, *Dan Graham by Dan Graham*, tent.cat. Chiba (Chiba City Museum of Art) en Kitakyushu (Kitakyushu Muncipal Museum of Art) 2003-2004, p. 27.

¹⁷ Pelzer, Francis en Colomina 2001 (zie noot 1), p. 11.

¹⁸ Fuchs en Buchloh 1978 (zie noot 7), p. 73.

¹⁹ Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 119.

voren.²⁰ De combinatie van maatschappelijke en formele aspecten die zo naar voren kwamen, vormden de basis van Grahams vroege kunstwerken.²¹ Graham schreef in een brief aan Buchloh dat zijn vroege werken ‘are not simply self-referential. This is because of the use of the magazine system as support. Magazines determine a place or a frame of reference both outside and inside what is defined as “Art”. Magazines are boundaries (mediating) between the two areas... [sic] between gallery “Art” and communications about “Art”’.²² Graham verliet dus de galerieruimte en ging gebruik maken van de ideologische en culturele context van het tijdschrift. Hierdoor verdween de eenduidigheid uit zijn werk, omdat naast de inhoud van het kunstwerk ook de kunst zelf door Graham werd onderzocht.²³

In *Homes for America*, de teksten en foto’s, onderzocht Graham de karaktereigenschappen van het minimalisme, zoals de simpele vormen, herhalingen en de eenvoudige te produceren materialen, in de context van de huizen in de buitenwijken van New Jersey.²⁴ ‘Walker Evans-like documentary photographs depict the real-world Minimalism of tract-house façades,’ aldus Bennett Simpson, curator van de tentoonstelling *Dan Graham: Beyond* in het MOCA, LA in 2009.²⁵ Graham wilde laten zien dat minimalisme ook een sociale context kan hebben en een echte situatie kan documenteren.²⁶ De teksten analyseren de banale verkooppraatjes van een huizenbrochure en de foto’s zorgen voor een, zoals Simpson dit noemt, ‘objectifying’ van de huizen.²⁷ De keuze voor de simpele foto’s was volgens Graham heel eenvoudig: hij kon alleen een goedkope camera betalen. Het werk komt aan de ene kant voort uit zijn persoonlijke ervaringen met de buitenwijken, maar Graham werd ook beïnvloed door kunstenaars. ‘[I] was very influenced by [Robert] Smithson in one way: he was interested in Mannerism. [...] Also, I was interested in Judd’s use of transparency. So these photographs, I show them as slides, as transparencies,’ vertelt Graham in een interview met Chrissie Iles.²⁸ Bovendien zegt Graham dat *Homes for America* een parodie was: ‘And it’s a fake think piece. [...] It’s a total parody. And Buchloh says it’s critical of Conceptual art—it’s not. It’s also not serious. It’s flat. [...] And it’s about the city plan, which all my work is about’.²⁹ In het magazine *Esquire* waren in die tijd vaak artikelen

²⁰ Fuchs en Buchloh 1978 (zie noot 7), p. 73.

²¹ Fuchs en Buchloh 1978 (zie noot 7), p. 73.

²² Brief van Graham aan Buchloh, jaar onbekend. Uit: Fuchs en Buchloh 1978 (zie noot 7), p. 75.

²³ Jan Debbaut en Monique Verhulst (red.), *Van Abbemuseum. Het Collectieboek*, Eindhoven 2002, pp. 106-107.

²⁴ Mizunuma, Mataka en Hanada 2003-2004 (zie noot 16), p. 28.

²⁵ Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 38.

²⁶ Pelzer, Francis en Colomina 2001 (zie noot 1), p. 38.

²⁷ Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 39.

²⁸ Chrissie Iles en Gary Carrion-Murayari, ‘Interview with Dan Graham by Rodney Graham, New York, NY, 7 May 2008’, in: Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), pp. 99-100.

²⁹ Iles en Carrion-Murayari 2009 (zie noot 28), p. 104.

van sociologen over de buitenwijken met mooie ‘glossy’ foto’s erbij geplaatst. Graham parodieerde dit in zijn *Homes for America*.³⁰ Het werk lijkt op een plan voor een nog te bouwen wijk.³¹

Het oeuvre van Graham



12. Dan Graham, *Two adjacent pavilions*, 1978/2001, glas, confrontatiespiegelglas, staal, 251,5 x 186,7 x 186,7 cm per stuk Kröller-Müller Museum, Otterlo.

In de jaren zestig waren avant-garde vormen van poëzie, zoals visuele poëzie en conceptuele poëzie, in Amerika en Europa een opkomende trend. Dit soort werken waren expressieve vormen tussen literatuur en beeldende kunst. Dick Higgins, experimenteel kunstenaar en medeoprichter van de Fluxus-beweging, noemt deze werken die niet onder een medium vallen ‘intermedia’.³² Graham was een van de kunstenaars, naast onder andere Ian Hamilton Finlay en Marcel Broodthaers, die in deze tijd beeldende poëzie

maakten. Voorbeelden hiervan zijn de werken *Scheme* uit 1965, waarbij Graham cijfers rangschikte in een driehoekige vorm en *Figurative* uit 1965, een bonnetje van een aankoop in de supermarkt, dat—toevallig—in een tijdschrift gepubliceerd werd tussen twee grote advertenties in.³³ Vanaf de jaren zeventig begon Graham met het maken van videowerken en sculpturen, waarbij ook de ‘intermedia’ vorm bleef bestaan.³⁴ Hierdoor verschoof de nadruk van de ideologie van het tijdschrift en de wegwerp-status daarvan, naar het onderzoek van het waarnemingsproces en de sociale en psychologische aspecten van de relatie tussen toeschouwer, kunstenaar en de omgeving. Graham was een van de eerste kunstenaars die video gingen gebruiken als medium voor hun kunstwerken. Voorheen werd video voornamelijk gebruikt om bijvoorbeeld performances te registreren.³⁵ Het gedrag van mensen kan door de camera worden vastgelegd wat, volgens Graham, een interessant schouwspel oplevert.³⁶

³⁰ Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 104.

³¹ Pelzer, Francis en Colomina 2001 (zie noot 1), p. 10.

³² Mizunuma, Matake en Hanada 2003-2004 (zie noot 16), p. 27.

³³ Mizunuma, Matake en Hanada 2003-2004 (zie noot 16), p. 28.

³⁴ Mizunuma, Matake en Hanada 2003-2004 (zie noot 16), p. 27.

³⁵ Debbaut en Verhulst 2002 (zie noot 23), p. 107.

³⁶ Een voorbeeld hiervan is het werk *Yesterday/Today* uit 1975. Een monitor is opgesteld in een galerie of museum en toont beelden van wat er gebeurt in een ruimte achter de schermen van het museum, zoals het

Bij zijn latere 'Pavilion/Sculpture' werken in de jaren tachtig is de omgeving waarin de werken werden geplaatst van directe invloed op de werken en de betekenis ervan. De weerspiegeling is meervoudig en Graham wilde dat al zijn 'paviljoens' zouden refereren aan de stad. Volgens Beatriz Colomina, auteur van het artikel 'Double Exposure: Alteration to a Suburban House (1979)', creëren de kleine, geïsoleerde paviljoens, zoals die in het park van het Kröller-Müller Museum (afb. 12), een 'metropolitan experience'. De kleine, huiselijke schaal van de objecten zorgen volgens Colomina voor een herdefinitie van de stedelijke schaal.³⁷ In de jaren zeventig maakt Graham ook schaalmodellen voor gebouwen in de suburbs, zoals *Alteration to a Suburban House* uit 1978. Volgens Colomina ziet Graham gebouwen niet alleen als objecten met een bepaalde architectuur, maar ook als beeldend medium. De reflecterende objecten communiceren met de toeschouwer en de omgeving. In zijn oeuvre verwerkt Graham communicatie met het publiek op verschillende manieren: in zijn tijdschriftartikelen, video's en paviljoens.³⁸ Hirokazu Mizunuma schrijft in het boek *Dan Graham by Dan Graham* dat er over het algemeen twee opvallende punten zijn aan te wijzen in Grahams werk: 'One peculiarity found in his works is that he placed great importance on the socio-economic context in which the function of the medium utilized by the work and the work itself is positioned. Another peculiarity is that he incorporated the interactive relationship between the work and the recipient. Both of these peculiarities were established at the end of the 1960s'.³⁹ Volgens Mizunuma is zijn hele oeuvre verbonden door de interactiviteit van zijn werken en de socio-economische context ervan.

De American Dream

De American Dream komt niet in directe zin naar voren in het werk van Dan Graham. Toch is het in *Homes for America* wel terug te vinden. Graham gaat op zoek naar banaliteit en stereotypen en vindt dit in de 'prefab' huizen in de buitenwijken van grote steden in Amerika. De namen die de huizen krijgen, zoals 'The Serenade' of 'The Sonata', om ze meer allure te geven en de monotoneheid te verbergen, getuigen van trivialiteit, maar ook van een ideaal. Alexandra Midal, kunsthistorica en curator, noemt deze naamgeving 'the banality of a

kantoor, de kantine of het depot. Het geluid dat te horen is, is in dezelfde ruimte opgenomen, maar van een dag eerder. Hierdoor biedt Graham een kijkje achter de schermen van het museum en kan het publiek de medewerkers horen praten. Hiermee doorbreekt Graham het beeld van het onschijnlijke 'neutrale' museum. Uit: Debbaut en Verhulst 2002 (zie noot 23), p. 107.

³⁷ Beatriz Colomina, 'Beyond Pavilions: Architecture as a Machine to See', in: Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 198.

³⁸ Beatriz Colomina, 'Double Exposure: Alteration to a Suburban House (1979)', in: Alex Kitnick (red.), *Dan Graham*, Cambridge, MA 2011, p. 170.

³⁹ Mizunuma, Mataka en Hanada 2003-2004 (zie noot 16), p. 31.

suburban Arcadian dream'.⁴⁰ Het gestandaardiseerde huis past in een maatschappij waar alles draait om massaconsumptie en –productie. *Homes for America* is een haast ironische reactie op deze cultuur, omdat Graham in de tekst laat zien dat door kleur- en modelkeuze er wel 2.304 mogelijkheden zijn en dus een 'uniek' huis kan worden gemaakt.⁴¹

Het bezit van een huis was al in de negentiende eeuw een onmiskenbaar onderdeel van de American Dream. Jim Cullen noemt dit 'The American Dream of owning a home'.⁴² Amerika was voor vele kolonisten en latere emigranten een veilige haven waar iedereen vrij was om zijn eigen idealen te volgen en dromen waar te maken. Deze droom van de onafhankelijke vrijgevochten burger werd onderdeel van de Amerikaanse identiteit. Het bezitten van een eigen stuk grond was niet weg te denken bij dit ideaal.⁴³ In de jaren twintig woonden meer mensen in de stad dan op het platteland, maar vanaf de jaren vijftig vertrokken men naar de buitenwijken. Cullen noemt dit 'neither city nor countryside, but [...] that demographic hybrid known as a suburb'.⁴⁴ De 'suburb' is eigenlijk van Engelse origine en was oorspronkelijk een armoedige locatie aan de rand van de stad. In de achttiende eeuw probeerden stadsontwerpers de buitenwijken aantrekkelijker te maken door tuindorpen, zogenaamde 'bourgeois utopias', aan te leggen. Een van de eerste succesvolle 'suburbs' was Clapham Common in 1730, een klein dorpje dichtbij Londen, dat met een ruime opzet sterk leek op de moderne suburb van de twintigste eeuw.⁴⁵ In Amerika werd de buitenwijk in de negentiende eeuw populair en werden veel van deze buitenwijken, zoals Brooklyn bij New York, onderdeel van de stad. Aan het einde van de negentiende eeuw begonnen de kleine dorpjes annexatie te weigeren. Met de komst van de auto (en het openbaar vervoer) werd vervoer naar de stad steeds makkelijker en konden de buitenwijken los blijven staan van de stad.⁴⁶ De ontwikkeling van de lopende band door Henry Ford zorgde ook voor een nieuwe manier van huizen bouwen. Zo kregen Abraham Levitt en zijn zonen William en Alfred een contract van de overheid om na de Tweede Wereldoorlog meer dan tweeduizend huizen te bouwen voor oorlogsveteranen in Norfolk, Virginia. Dat ging in een tempo van dertig huizen per dag en uiteindelijk werden in 'Levittown' zeventuizend huizen gebouwd.⁴⁷ Miljoenen Amerikanen verhuisden in de jaren zestig naar de buitenwijken. De economische groei en opkomst van rijkdom versterkten het verlangen naar een groter huis met een tuin, garage en

⁴⁰ Alexandra Midal, 'Disposable Magazine, Permanent Contents', in Simpson en Iles 2009 (zie noot 11), p. 135.

⁴¹ Graham 1966-1967 (zie noot 9), pp. 21-22.

⁴² Jim Cullen, *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, Oxford 2003, p. 136.

⁴³ Cullen 2003 (zie noot 42), pp. 141-142.

⁴⁴ Cullen 2003 (zie noot 42), p. 144.

⁴⁵ Cullen 2003 (zie noot 42), pp. 144-146.

⁴⁶ Cullen 2003 (zie noot 42), pp. 148-149.

⁴⁷ Cullen 2003 (zie noot 42), pp. 150-151.

meer privacy. ‘The whole fabric of everyday life was undergoing a massive transformation driven mainly by an enormous surge of prosperity and technological advance’, aldus Robert J. Samuelson.⁴⁸

Dit is de nieuwbouw die Dan Graham vastlegde met zijn goedkope Kodak Instamatic camera. In een interview met Mark Francis vertelt Graham over zijn ervaringen toen hij met het maken van *Homes for America* begon: ‘It struck me that with no money I could still walk along the railroad and photograph what I saw. I was always interested in “upper-“ and “lower-class” housing, because I grew up in a similar situation. [...] When I was thirteen, my parents moved to upper middle-class suburbia, so we could go to a better high school. I totally identified with the poorer community, so I was downward identified’.⁴⁹ *Homes for America* heeft dus een sociaal-economische achtergrond, waarbij Graham kijkt naar de verandering van het Amerikaanse landschap en de opkomende rijkdom in de jaren zestig. In de vorm van ‘magazinespreads’ en goedkope foto’s laat Graham de banaliteit zien van de consumptie (en weggooi-)cultuur in Amerika, terwijl hij ook de structuren en materialen van de huizen probeert bloot te leggen. Volgens Midal onderzoekt *Homes for America*, met een dosis humor, ‘the mechanisms of an industry that produces simple, smooth geometric forms, devoid of ornament, and restores the missing link between modern capitalism’s consumer and production’.⁵⁰

⁴⁸ Robert J. Samuelson, *The Good Life and Its Discontents. The American Dream in the Age of Entitlement 1945-1995*, New York 1997, p. 36.

⁴⁹ Mark Francis, ‘Interview. Mark Francis in conversation with Dan Graham’, 2001, in: Pelzer, Francis en Colomina 2001 (zie noot 1), p. 10.

⁵⁰ Midal 2009 (zie noot 40), p. 135.

Hoofdstuk 3. Paul McCarthy – Piccadilly Circus



13. Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, 2003, installatie, gemengde techniek, 8 projecties, afmetingen variëren (vloeroppervlak ca. 9,5 m x 17,5 m, hoogte ca. 5,5 m), Van Abbemuseum, Eindhoven.

Het werk *Piccadilly Circus* uit 2003 van Paul McCarthy is een performance, waarvan de overgebleven objecten in de collectie van het Van Abbemuseum zijn opgenomen. Dit bestaat uit videoprojecties van de performance, meubels, de balie uit een bankgebouw, en andere gerelateerde objecten. De performance werd in 2003 gehouden in Londen in

een bankgebouw dicht bij Piccadilly Circus. Op verzoek van McCarthy werd er in het negentiende-eeuwse gebouw, dat zou worden gerenoveerd tot een nieuwe tentoonstellingsruimte voor Galerie Hauser & Wirth, een performance uitgevoerd.¹ Het Van Abbemuseum kocht met steun van de Mondriaan Stichting in december 2004 de overgebleven objecten en acht video's van de performance aan.² In de jaren negentig en na de eeuwwisseling was er in het Van Abbemuseum veel aandacht voor kunstenaars uit Californië, zoals Mike Kelley en Paul McCarthy. In 2004 maakte Jan Debbaut, toenmalig directeur van het Van Abbemuseum, een solotentoonstelling over het werk van Paul McCarthy, getiteld *Paul McCarthy: Brain Box Dream Box*, met onder andere de installatie *Piccadilly Circus*.³ Van november 2010 tot juli 2012 is de installatie onderdeel van het project *Behoud Mediakunst Collectie Nederland* in het Nederlands Instituut voor Mediakunst in samenwerking met Stichting Behoud Moderne Kunst en Virtueel Platform. Met dit project

¹ Eva Meyer-Hermann, *Paul McCarthy. Brain Box Dream Box*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004, p. 164.

² Verwervingsformulier Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, Kunstenaarsarchief Van Abbemuseum (KA VAM), inv.nr. 2759. In het archief is ook een telefonisch interview tussen Diana Franssen en Christiane Berndes (conservatoren Van Abbemuseum) en Paul McCarthy opgenomen. Hierin noemt McCarthy de performance in 2003 in Londen één versie van het kunstwerk *Piccadilly Circus*. Deze is onmogelijk nogmaals uit te voeren. De versie in het Van Abbemuseum noemt hij de 'thuis-versie' van het werk.

³ Ruud Schenk, *US in NL. Amerikaanse kunst in Nederlandse Musea, 1945-2002*, Utrecht 2004, pp. 84-85.

wordt onderzoek gedaan naar het conserveren van videokunst en de toegankelijkheid van mediakunst in openbare kunstcollecties.⁴



14. Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, 2003, objecten in collectie van het Van Abbemuseum, Eindhoven.

Piccadilly Circus

De performance *Piccadilly Circus* vond plaats in 2003, waarbij de toenmalige president van de Verenigde Staten, George W. Bush, de terrorist Osama Bin Laden en drie gedaantes van



15. George W. Bush snijdt zijn hoofd open. (Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, 2003, objecten in collectie van het Van Abbemuseum, Eindhoven.)

Koningin Elizabeth, de zogenaamde ‘Queen Mother’, elkaar ontmoeten.⁵ De spelers dragen uitvergrootte, karikaturale hoofden en schoenen die McCarthy vaker gebruikt in zijn performances. Het loket van de bank is het centrum van de performance, omdat het de interactie tussen de totaal verschillende karakters symboliseert. Rondom deze balie drinken ze samen thee, eten een diner waarbij het eten wordt uitgesmeerd over de meubels en de personen en ‘[they] test out creative acts in amongst the grand surroundings and

⁴ Anoniem, ‘Conservering Mediakunst Collecties’, van: website *Nederlands Instituut voor Mediakunst* <<http://nimk.nl/nl/conservering-mediakunst-collecties>> (14 mei 2012).

⁵ Meyer-Hermann 2004 (zie noot 1), p. 164.

furnishings', aldus Eva Meyer-Hermann.⁶ McCarthy speelt George W. Bush en maakt van hem een kunstenaar die portretten van Bin Laden maakt en naakt de trap afdaald, waarmee hij refereert aan Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier* uit 1912. De koningin danst zoals Michael Jackson en Bin Ladens hoofd wordt afgesneden door Bush. Ook gaat Bush in zijn eigen hoofd snijden, wat een akelig gezicht oplevert (afb. 15). De drie machtige figuren zorgen voor totale, artistieke chaos. In een interview met *Art21*, onderdeel van de Amerikaanse publieke omroep PBS, vertelt McCarthy dat de figuren in *Piccadilly Circus* 'like puppets' zijn: 'In one way, I see it as quite beautiful, and in another way there is a certain revulsion. [...] It was just like an improvisation between these people with paint and the knives and the cutting and that would go on for a period of time. I don't know if I was looking for truth in there, it was just building a piece. I was making a work of art'.⁷ Het werk kan gezien worden als een metafoor voor het politieke circus dat balanceert tussen macht en absurdisme.⁸

Het oeuvre van McCarthy

Paul McCarthy is op dit moment een van de meest invloedrijke kunstenaars die werkzaam is in de Verenigde Staten.⁹ McCarthy is geboren op 4 augustus 1945 in Salt Lake City. Aan het einde van de jaren zestig gaat hij naar de University of Utah en wordt geboeid door schilders als Jackson Pollock, Yves Klein en Allan Kaprow. Zij stapten af van de conventionele schildertechnieken en gingen onder andere met verf gooien en het lichaam gebruiken om verf te verspreiden.¹⁰ McCarthy maakte in 1967-1968 de serie *Black Paintings* waarbij hij zijn handen gebruikte om pigment uit te smeren op grote masonite platen, die hij daarna overgoot met benzine en verbrandde. Ook begon hij in 1967 al met zijn eerste performances, waarbij hij meubels kapot zaagt met een kettingzaag, van het podium valt en in zijn hand snijdt.¹¹ Aan het begin van de jaren zeventig vertrok McCarthy naar Californië, om daar eerst een jaar te studeren aan het San Francisco Art Institute en daarna aan de University of Southern California. Van 1982 tot 2002 doceerde hij aan de University of California, Los Angeles. Naast zijn schilderijen en performances ging hij zwart-wit video's opnemen. McCarthy vertelt in een interview met Kristine Stiles in 1996 dat hij in deze vroege video's perceptie en

⁶ Meyer-Hermann 2004 (zie noot 1), p. 164.

⁷ Wesley Miller en Nick Ravich, 'Interview with Paul McCarthy by Susan Sollins', *Art 21*, episode #083, 2009 <<http://www.youtube.com/watch?v=76YkbsSiZk4>> (11 mei 2012).

⁸ Meyer-Hermann 2004 (zie noot 1), p. 164.

⁹ D. Cameron, A. Jones en A. Vidler, *Paul McCarthy*, New York 2000, p. 2.

¹⁰ R. Rugoff, K. Stiles en G. Di Pietrantonio, *Paul McCarthy*, Londen 1996, p. 37.

¹¹ Rugoff, Stiles en Di Pietrantonio 1996 (zie noot 10), p. 37.

illusie onderzocht door middel van het gebruik van spiegels en verschillende perspectieven.¹² Zijn werken begonnen steeds meer specifieke culturele en sociale referenties te krijgen, voornamelijk naar sociale conditionering en seksuele onderdrukking. Daarnaast koos hij ervoor om voedsel als medium te gebruiken.¹³ Ook ging hij halverwege de jaren zeventig gebruik maken van maskers die hij kocht bij kostuumwinkels in Hollywood, van bijvoorbeeld president Jimmy Carter, bekende cartoonfiguren en iconen. De maskers worden in grote getale geproduceerd, waardoor de uniciteit van het figuur verdwijnt. Op deze manier maakt McCarthy gebruik van de anonimiteit van de massaproductie.¹⁴ Ralph Rugoff beargumenteert in het boek *Paul McCarthy* dat de maskers drie gevolgen hebben voor het werk van McCarthy: ‘As a physical form, it not only concealed his face and insinuated a psychological distance, but also suggested an architecture of controlled perception, as a mask structures the wearer’s field of vision. Finally, it also endowed McCarthy’s appearance with an uncanny hybrid character, part human and part cartoon’.¹⁵ Zelf zegt McCarthy erover dat de maskers een soort ‘environment’ zijn. Hij ziet de overeenkomsten tussen het kijken door de gaten van het masker en het kijken door de lens van een camera. Ook in andere werken komt het kijken door een gat terug, iets wat hem ook sterk boeit in het werk *Étant Donnés: 1. La Chute D'Eau / 2. Le Gaz D'Éclairage* (1946-66) (afb. 16) van Marcel Duchamp.¹⁶

Aan het begin van de jaren negentig maakt McCarthy een aantal sculpturen die indirect refereren aan de identiteit van Amerika, zoals themaparken, mascottes en het massaconsumentisme. Dit doet hij niet op een onschuldige of conventionele manier, maar hij zoekt juist het conflict en de tegenstrijdigheid op. Zo plaatst hij op schattige dieren een grote penis en combineert hij mensen, dieren en planten in levensgrote poppen.¹⁷ Bekende beelden worden uit de normale context onttrokken, vaak op een ongemakkelijke manier, waardoor McCarthy taboes probeert te doorbreken. Rugoff ziet het gebruik van humor ook als belangrijk



16. Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1. La Chute D'Eau / 2. Le Gaz D'Éclairage*, 1946-1966, mixed media assemblage, 242,6 x 177,8 x 124,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

¹² Kristine Stiles, ‘Interview. Kristine Stiles in conversation with Paul McCarthy’, in: Rugoff, Stiles en Di Pietrantonio 1996 (zie noot 10), p. 8.

¹³ Rugoff, Stiles en Di Pietrantonio 1996 (zie noot 10), pp. 38-41.

¹⁴ Rugoff, Stiles en Di Pietrantonio 1996 (zie noot 10), pp. 45-46.

¹⁵ Rugoff, Stiles en Di Pietrantonio 1996 (zie noot 10), p. 46.

¹⁶ Kristine Stiles 1996 (zie noot 12), p. 17.

¹⁷ Rugoff, Stiles en Di Pietrantonio 1996 (zie noot 10), pp. 80-82.

onderdeel van het werk van McCarthy: ‘Composed of incestuous couplings and absurd marriages, it is inherently humorous, in as much as the convulsions of humour are a response to contradictory feelings that weaken the boundaries of the self. [...] McCarthy’s art is funny enough to turn one into an unreasoning fool. Yet there is something to be learned in the fiercer, deeper and more tragic power of laughter it reveals’.¹⁸ Een recent werk van McCarthy is *Santa Claus* (2001), een groot beeld dat in Rotterdam staat met de bijnaam ‘Kabouter Buttplug’. Het werk heeft voor veel ophef gezorgd, vanwege het provocerende karakter ervan. Ook in dit werk komt de combinatie van tegenstrijdige objecten—de onschuldig ogende kabouter en de seksueel getinte buttplug—terug.

De performance en de daar uit voortgekomen installatie *Piccadilly Circus* uit 2003 sluiten aan bij andere performances, video’s en objecten die McCarthy heeft gemaakt. De maskers, verschillende perspectieven, het gebruik van etenswaar en de seksuele en gewelddadige referenties komen allemaal terug in dit werk. In dit werk ziet Rugoff de nadruk op het kunstmatige terug. Hij zegt: ‘Like many of McCarthy’s earlier performances, sculptures, and installations, *Piccadilly Circus* pointedly employs a visual syntax of the patently fake, the stage set, and prop. Both the video and sculptural components of the installation repeatedly invoke processes of reproduction and reflection, molds and copies’.¹⁹ Door het theatrale karakter en de kunstmatigheid van *Piccadilly Circus*, bijvoorbeeld door ketchup als bloed te gebruiken, wordt duidelijk dat het werk een vorm van representatie is en het de aandacht op conventies en clichés in de kunst richt.²⁰ Daarnaast heeft het werk sterke verwijzingen naar herkenbare figuren uit de hedendaagse maatschappij. Volgens Rugoff spelen Bush, de Queen Mom en Bin Laden niet zichzelf in de performance, maar zijn het symbolen voor verschillende opvattingen en waarden. Dit schrijft Galerie Hauser & Wirth ook in een brief aan het Van Abbemuseum: ‘Exaggerated and distorted, these characters are not interpretations of existing personalities, but rather represent systems of ideologies, values and moral precepts’.²¹ Bush vertegenwoordigt het kapitalisme en imperialisme, Queen Mom het ‘oude Europa’ met zogenaamde beschaafde normen en waarden en Bin Laden het fundamentalisme uit het Midden-Oosten. De grote hoofden en voeten zorgen letterlijk voor figuren die ‘larger than life’ zijn.²² Bin Laden draagt bovendien een tulband in de vorm van

¹⁸ Rugoff, Stiles en Di Pietrantonio 1996 (zie noot 10), p. 86.

¹⁹ R. Rugoff, ‘Raw Footage’, in: R. Rugoff en R. Storr, *Piccadilly Circus. Bunker Basement. Paul McCarthy*, uitgave bij tent. Londen (Galerie Hauser & Wirth) 2004, p. 171.

²⁰ Rugoff 2004 (zie noot 19), p. 171.

²¹ Galerie Hauser & Wirth aan het Van Abbemuseum, Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, KA VAM, inv.nr. 2759.

²² Rugoff 2004 (zie noot 19), pp. 168-174.

het Guggenheim Museum in New York, waardoor McCarthy ook de kunstwereld op de hak neemt.²³ Het bankgebouw staat symbool voor de isolatie van het kapitalisme en de door media gedomineerde cultuur. De toonbank met glas in het midden van de grote zaal zorgt voor een afscheiding van de figuren en maakt direct contact onmogelijk.²⁴ De figuren klimmen op de balie en smeren etenswaren op het glas van het loket. Volgens Rugoff verandert hierdoor het loket 'into an object of desire'.²⁵ *Piccadilly Circus* heeft sterke politieke connotaties vanwege de locatie—de bank—en de figuren die in de performance spelen. Het bankgebouw staat dichtbij het plein waaraan de titel refereert: Piccadilly Circus. Dit grote plein in Londen staat bekend om de grote lichtreclame op de gebouwen rondom het plein: het toppunt van kapitalisme. Rugoff ziet McCarthy echter niet als conventioneel politiek kunstenaar, maar wel als een kunstenaar die reageert op de politieke gebeurtenissen en de gevolgen daarvan. Hij maakt gebruik van humor om de consumptiemaatschappij op de hak te nemen. *Piccadilly Circus* reageert op de gebeurtenissen van het begin van de eenentwintigste eeuw, toen George W. Bush nog de president van de Verenigde Staten was en de 'war against terror' in volle gang. Bovendien begon de oorlog in Irak net.²⁶ Toch is volgens Rugoff de politiek niet direct aanwezig in het werk, maar is de symbolische laag belangrijker: 'McCarthy's work, in the end, is largely unconcerned with actual events and historical players. Instead it delves into, and sifts through, the social, psychological and semiotic conditions that underlie our politics, and that ultimately make them possible'.²⁷

Ontvangst

Al een jaar na de performance in 2003 in Londen kwam in 2004 de tentoonstelling *Paul McCarthy: Brain Box Dream Box* in het Van Abbemuseum, waarbij *Piccadilly Circus* een van de meest opvallende werken was. Zo schreef Janneke Wesseling in het *NRC Handelsblad* dat McCarthy's werk 'rijk en complex' is: 'Bij hem gaan kritiek op de Amerikaanse massacultuur, op Hollywood en Disneyland, kritiek op onze patriarchale cultuur, kritiek op de kunst en zelfkritiek hand in hand'.²⁸ In het *Brabants Dagblad* was er echter wel kritiek op de tentoonstelling, voornamelijk op *Piccadilly Circus*. Gerrit van den Hoven vraagt zich af 'waar McCarthy met zijn performance precies heen wil'.²⁹ Ondanks het vieze karakter van het werk van McCarthy wordt toch vaak verder gekeken dan dat. In *Kunstbeeld* is men van mening dat

²³ Meyer-Hermann 2004 (zie noot 1), p. 164.

²⁴ Rugoff 2004 (zie noot 19), p. 169.

²⁵ Rugoff 2004 (zie noot 19), p. 169.

²⁶ Rugoff 2004 (zie noot 19), p. 174.

²⁷ Rugoff 2004 (zie noot 19), p. 175.

²⁸ Janneke Wesseling, 'Oeuvre McCarthy lekker tegendraads', *NRC Handelsblad* 28 juni 2004.

²⁹ Gerrit van den Hoven, 'Boren in de mythes van de consumptiemaatschappij', *Brabants Dagblad* 22 juni 2004.

McCarthy op een prikkelende manier de westerse consumptiemaatschappij laat zien.³⁰ In *de Volkskrant* laat Merlijn Schoonenboom McCarthy zelf aan het woord om zijn werken te nuanceren. McCarthy: ‘Mijn werk gaat niet alléén over cultuurkritiek. Het heeft verschillende lagen. Het gaat óók over het kunstenaarschap, over kleur, over schilderen. Ik probeer een idee vorm te geven. Het is een taal. Het is géén hapklaar antwoord. Mijn werk is vragen stellen. [...] Natuurlijk provoceer ik. Maar het gaat niet om de provocatie op zichzelf’.³¹

De American Dream

Door de kritiek van McCarthy op de consumptiemaatschappij, komt ook de American Dream in beeld. Zijn werk refereert sterk aan de cultuurindustrie van Hollywood. McCarthy doet dit niet alleen om te entertainen, maar ook om de structuren van deze cultuur te achterhalen en zo de realiteit achter deze structuren beter te kunnen zien.³² Hij onderzoekt in zijn werk bekende figuren, maar ook de kunstmatigheid van de Hollywood-cultuur. Hij doet dit echter op een manier waarmee alle opvattingen worden omvergeworpen, aldus Elisabeth Bronfen in het artikel ‘Simulations of the Real: Paul McCarthy’s Performance Disasters’. Ze schrijft: ‘Yet the point of Paul McCarthy’s simulations is to dismantle the sanitized alternative realities our culture industry offers us’.³³ Met het gebruik van ketchup, mayonaise en chocola om bloed en uitwerpselen te simuleren, worden idealen als schoonheid en hygiëne afgebroken. Ook Baudrillard schrijft in het boek *Amérique* over de kunstmatigheid van Amerika. Hij is van mening dat Amerika een hyperrealiteit is. Baudrillard noemt dit ook wel een hologram: ‘America is a giant hologram. [...] The hologram is akin to the world of phantasy. It is a three-dimensional dream and you can enter it as you would a dream’.³⁴ Rugoff is van mening dat McCarthy met het kunstmatige karakter van zijn werk, ook de kunst bewust maakt van haar rol in de maatschappij: ‘In foregrounding its theatricality and artifice, Piccadilly Circus forcefully (and often amusingly) insists on art’s status as a form of re-presentation. In addition, it specifically directs our attention to the role of the convention and the cliché in art’.³⁵

Het werk van McCarthy richt zich direct tegen Amerika en de Hollywood-cultuur. McCarthy probeert met zijn werk de geschiedenis van Amerika in een ander licht te plaatsen. Hij wil laten zien dat de droom van de ‘Founding Fathers’ en de daarbij behorende zucht naar

³⁰ Anoniem, ‘Voze visioenen in een eindeloos brein’, *Kunstbeeld* 07/08 (2004), p. 18.

³¹ Merlijn Schoonenboom, ‘De wereld achter de blijheid’, *de Volkskrant* 17 juni 2004.

³² Elisabeth Bronfen ‘Simulations of the Real: Paul McCarthy’s Performance Disasters’, in: Stephanie Rosenthal (red.), *Paul McCarthy LaLa Land Parody Paradise*, uitgave bij tent. München (Haus der Kunst) 2005, p. 225.

³³ Bronfen 2005 (zie noot 32), p. 227.

³⁴ Jean Baudrillard, *America*, Londen 1999¹⁰ (1986), pp. 29-30. Vertaling door Chris Turner.

³⁵ Rugoff 2004 (zie noot 19), p. 171.

overvloed een bescherming was tegen een gevoel van onmacht om van Amerika iets succesvols te maken. Volgens Bronfen is de kolonialisatie van Amerika een toneelstuk geweest dat is aangewakkerd door het geloof in een goddelijke missie om het continent te bewonen. Sindsdien is deze missie steeds beschermd door de Amerikanen.³⁶ McCarthy laat deze zwakte, de schaduwzijde van de American Dream, juist wel zien in zijn werk.³⁷ Eva Meyer-Hermann, maker van de tentoonstelling *Paul McCarthy: Brain Box Dream Box*, bevestigt de diepgang in het werk van McCarthy. Volgens haar is zijn werk wel deels om het publiek te shockeren, maar dat volgens haar niet het enige: 'Hij put eerder uit het collectief geheugen van de westerse cultuur en blaast daar een frisse wind door'.³⁸

³⁶ Bronfen 2005 (zie noot 32), p. 227-228.

³⁷ Bronfen 2005 (zie noot 32), p. 231.

³⁸ Interview met Eva Meyer-Hermann, in: *Kunstbeeld* 2004 (zie noot 30), p. 18.

CONCLUSIE

De term ‘the American Dream’ is niet eenduidig te verklaren. Door de eeuwen heen zijn er verschillende vormen van de American Dream ontstaan. In de zeventiende en achttiende eeuw draaide de droom voornamelijk om het verkrijgen van een eigen Amerikaanse identiteit. De puriteinen en latere kolonisten waren op zoek naar een beter leven in de Nieuwe Wereld aan de overkant van de Atlantische Oceaan en deze zoektocht werd in 1776 vastgelegd met de woorden ‘pursuit of happiness’ in de *Declaration of Independence*. Met de afscheiding van Groot-Brittannië werd de droom van een eigen staat werkelijkheid.

In de negentiende en twintigste eeuw veranderde het karakter van de American Dream. Door de burgeroorlog die woedde tussen 1861 en 1865 en de moord op president Abraham Lincoln ontstond veel oproer en kritiek op de toenmalige sociale orde. De ongelijkheid tussen rassen en seksen zat diepgeworteld en daar begon men zich steeds meer tegen te verzetten. Desondanks bleef er een geloof in een betere wereld bestaan. Hierdoor ontstond een nieuwe vorm van de American Dream, namelijk de droom van gelijkheid. In de jaren zestig kwam deze zoektocht tot een hoogtepunt met Martin Luther King Jr. als leider van de burgerrechtenbeweging. De eerste vier woorden van zijn bekende speech op 28 augustus 1963 bij het Lincoln Memorial in Washington D.C. luiden dan ook: ‘I have a dream’.

Na de Tweede Wereldoorlog groeide de consumptiecultuur. De auto, televisie en merken als Coca-Cola en McDonald’s werden de nieuwe symbolen van Amerika en zorgden voor nieuwe ontwikkelingen binnen de American Dream. De droom van een leven in een ruim huis in een buitenwijk, van alle gemakken voorzien, werd de nieuwe standaard van geluk. Immigranten uit de hele wereld dromen van dit leven in Amerika. De hoop om op te klimmen en rijk te worden in Amerika—‘het land van de onbegrensde mogelijkheden’—is nog altijd zo sterk dat duizenden mensen hun leven riskeren voor een nieuwe kans in Amerika. Jim Cullen noemt in *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation* deze droom wel de ‘Dream of the Immigrant’, als onderdeel van de ‘Dream of Upward Mobility’.

Een laatste ontwikkeling van de American Dream, die al halverwege de negentiende eeuw is ontstaan, is de droom van Hollywood, rijkdom en faam. In 1848 heeft Californië een mythische status gekregen door de vondst van goud. Het idee dat rijkdom letterlijk voor het oprapen ligt, zorgde voor een enorme trek naar de westkust van Amerika. De komst van de

filmindustrie in Hollywood in de jaren twintig van de vorige eeuw zorgde voor een enorme aantrekkingskracht van het Westen, die nooit is verdwenen.

De aanslagen op de Twin Towers op 11 september 2001 hebben de Amerikaanse identiteit geïntensiveerd, waardoor men sterker vasthoudt aan de idealen van de zogenaamde 'city upon a hill': Amerika als voorbeeld voor de rest van de wereld. Maar er is ook een keerzijde aan de American Dream. De financiële crisis, de oorlog in Irak en het hoge percentage van armoede en criminaliteit in Amerika laten het vertrouwen verdwijnen. Ook bereiken maar weinig mensen de rijkdom waarvan zij dromen. Cullen is dan ook kritisch over de American Dream in de zin dat wij het niet moeten zien als 'wonderlijk' voor de hele Amerikaanse samenleving: 'I hoped to show that the American Dream has functioned as shared ground for a very long time, binding together people who may have otherwise little in common and may even be hostile to one another. [...] Indeed, I have also hoped to show that all too often it serves as a form of lazy shorthand, particularly on the part of those who use it to ignore, or even consciously obscure, real divisions in American society'. Bovendien zegt Cullen dat de American Dream een complex idee is met een mythische kracht. De dubbelzinnigheid van de American Dream is juist de kracht ervan en zorgt ervoor dat deze droom nog steeds bestaat.

De veelzijdigheid van de American Dream zorgt ervoor dat deze term door kunstenaars op verschillende manieren wordt geïnterpreteerd. Voor Robert Indiana was de American Dream een heel persoonlijke aangelegenheid. Het werk *The Red Diamond American Dream #3*, als onderdeel van een reeks, is direct gerelateerd aan de American Dream. De cijfers en letters op het schilderij staan voor Indiana symbool voor wat voor hem de American Dream betekent, namelijk de Amerikaanse snelwegen en gok- en flipperkasten. Zijn vader werkte, nadat hij ontslagen was vanwege de depressie in de jaren dertig, bij een tankstation langs de Amerikaanse snelwegen en was op zoek naar nieuw geluk. Robert Indiana was zelf al vroeg succesvol met zijn schilderijen, waardoor hij op de sociale ladder kon opklimmen. Zijn schilderijen waren gerelateerd aan de Pop Art en Hard Edge. Pop Art zag Indiana als iets typisch Amerikaans en vond het ook relateren aan de American Dream. In de eerste drie werken uit de *American Dream*-reeks gebruikte hij de term 'droom' nog op een cynische manier, maar in de latere werken begon hij de American Dream juist aan te prijzen. Indiana zag de American Dream als het ideaal van een utopische samenleving waarin iedereen maatschappelijk succes kan verkrijgen. In zijn kunst probeert hij dan ook kunst en leven te verenigen.

Dan Graham begon zijn carrière toen Robert Indiana succesvol werd met zijn *American Dream*-reeks. In *Homes for America* komt de American Dream niet expliciet tot uiting, maar door de thematiek kan het wel met elkaar in verband worden gebracht. De intentie van Graham was voornamelijk om de structuur van de nieuwe huizen vast te leggen. Aan het einde van de jaren zestig kwam het Minimalisme op, waarbij onderzocht werd hoe objecten een relatie met de omgeving aangaan. De nadruk lag op eenvoud van het materiaal en de vorm van deze objecten. Graham vond deze kunstvorm interessant, maar wilde het niet op een institutionele manier toepassen. In zijn kunst probeert Graham de kunst te herdefiniëren. Daarom ging hij op zoek naar alledaagse objecten waarin het minimalisme ook terug te vinden was. De huizen in de buitenwijken van New Jersey, waar hij zelf ook lange tijd woonde, pasten hier goed bij. De eenvoudige architectuur en de herhaling van de huizen spraken hem aan. Vanaf de jaren vijftig trokken steeds meer mensen naar de buitenwijken. Deze ontwikkeling werd veel geprezen en ook bekritiseerd in tijdschriften, waarbij mooie foto's werden gepubliceerd. Grahams *Homes for America*, met zijn goedkope foto's en magazine-achtige structuur, parodieert juist deze verschijning. Graham was zelf niet bewust bezig met de American Dream, maar de huizen die hij fotografeerde symboliseren wel een nieuwe vorm van de American Dream die vanaf de jaren vijftig opkwam: het bezitten van een huis.

In tegenstelling tot Graham, is Paul McCarthy direct bezig met de betekenis van de Amerikaanse identiteit en de daarbij behorende American Dream. Ook McCarthy is op zoek naar manieren om kunst en leven samen te brengen. Met zijn performances, beelden en installaties wil McCarthy niet alleen shockeren, maar ook onderliggende structuren van de samenleving blootleggen. Zijn werken zijn vaak smerig om te zien, wat bij de toeschouwer een gevoel van ongemak veroorzaakt. Het gebruik van geweld, seksuele referenties en etenswaren als lichaamssappen doorbreken taboes. Ook in de performance en daaruit voortgekomen installatie *Piccadilly Circus* uit 2003 wil McCarthy bepaalde idealen in de Westerse samenleving doorbreken. Met het incorporeren van bekende, invloedrijke figuren en grote, karikaturale maskers wil hij de kunstmatigheid van de Westerse samenleving—en met name Amerika—blootleggen. Hollywood, politiek en seks zijn samen een groot theaterstuk volgens McCarthy. Ook de American Dream staat daar niet los van. Volgens McCarthy staat tegenover de American Dream juist een grote angst van Amerika om macht te verliezen en te mislukken. De American Dream is als een scherm dat de schijn van geluk en succes ophoudt.

Deze drie kunstenaars hebben in hun kunstwerken op verschillende manieren de American Dream tot uiting gebracht. Indiana is in het begin van zijn carrière nog kritisch ten

opzichte van de American Dream maar gaat dit steeds meer loslaten. Hij ziet zichzelf als onderdeel van Amerika en vindt de American Dream een veelbelovend ideaal. Dan Graham is niet bewust bezig met de thematiek van de American Dream, maar in zijn werken kijkt hij met een scherpe blik naar de Amerikaanse samenleving en de kunstwereld aan het einde van de jaren zestig. De American Dream is sterk gerelateerd aan de buitenwijken van grote steden in Amerika en daarmee verbindt Graham zich wel—al dan niet bewust—aan de American Dream. Tot slot probeert Paul McCarthy juist de schaduwzijde van de American Dream te laten zien en de kunstmatigheid ervan bloot te leggen.

De American Dream is een veelzijdig concept en daardoor is de betekenis niet eenduidig. Maar deze ambivalentie is juist de kracht van de American Dream. Dit is ook terug te zien bij de werken van deze drie kunstenaars. In hun werk wordt op totaal verschillende manieren de American Dream tot uiting gebracht, vanwege de verschillende opvattingen van de kunstenaars over deze droom. Dit is niet een zwakte van de veelbesproken en nog steeds mythische droom, maar juist de kracht ervan. Baudrillard schreef in het boek *Amérique* dezelfde conclusie: 'But is this really what an achieved utopia looks like? Is this a successful revolution? Yes, indeed! [...] It is paradise. Santa Barbara is a paradise; Disneyland is a paradise; the US is a paradise. [...] If you are prepared to accept the consequences of your dream – not just the political and sentimental ones, but the theoretical and cultural ones as well – then you must still regard America today with the same naive enthusiasm as the generations that discovered the New World'.

LITERATUURLIJST

- Anoniem, *Brabant's Nieuwsblad* 9 juni 1977.
- Anoniem, 'Conserving Mediakunst Collecties', van: website *Nederlands Instituut voor Mediakunst* <<http://nimk.nl/nl/conserving-mediakunst-collecties>> (14 mei 2012).
- Anoniem, 'Indiana, Robert (1928 New Castle, IN (USA) -)', van: website *Van Abbemuseum* <<http://www.vanabbemuseum.collectionconnection.nl/abbe/v2/abbe.aspx?p=kunstenaars&l=I&k=Indiana,%20Robert>> (13 april 2012).
- Anoniem, 'Legendary Route 66. Route 66 Timeline', van: website *Legends of America* <<http://www.legendsofamerica.com/66-timeline.html>> (30 mei 2012).
- Anoniem, *Robert Indiana*, tent.cat. New York (Galerie Denise René) 1972.
- Anoniem, 'Tentoonstellingen te Eindhoven', *Helmonds Dagblad* 28 mei 1966.
- Anoniem, 'Voze visioenen in een eindeloos brein', *Kunstbeeld* 07/08 (2004).
- Baudrillard, Jean, *America*, Londen 1991¹⁰ (1986).
- Baudrillard, Jean, 'The Hyper-Realism of Simulation', in: Mark Poster (red.), *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Stanford 1988.
- Beks, Maarten, 'Spel met het verleden in het Van Abbemuseum, "Spiegels" van Dan Graham', *Eindhovens Dagblad* 17 juni 1977.
- Boorstin, Daniel J., *The Image. or What Happened the American Dream*, Middlesex, 1962.
- Bronfen, Elisabeth, 'Simulations of the Real: Paul McCarthy's Performance Disasters', in: Rosenthal, Stephanie (red.), *Paul McCarthy LaLa Land Parody Paradise*, uitgave bij tent. München (Haus der Kunst) 2005, pp. 225-231.
- Cameron, D., A. Jones en A. Vidler, *Paul McCarthy*, New York 2000.
- Colomina, Beatriz, 'Beyond Pavilions: Architecture as a Machine to See', in: Bennett Simpson en Chrissie Iles (red.), *Dan Graham. Beyond*, Cambridge, MA 2009, pp. 191-207.
- Colomina, Beatriz, 'Double Exposure: Alteration to a Suburban House (1979)', in: Kitnick, Alex (red.), *Dan Graham*, Cambridge, MA 2011, pp. 163-171.
- Cullen, Jim, *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, Oxford 2003.
- Debbaut, Jan en Monique Verhulst (red.), *Van Abbemuseum. Het Collectieboek*, Eindhoven 2002.
- Delbanco, Andrew, *The Real American Dream. A Meditation on Hope*, Cambridge, MA 1999.

- De Werd, G. en R. Mönig, *Robert Indiana. Der Amerikanische Maler der Zeichen. The American Painter of Signs*, tent.cat. Kleve (Museum Kurhaus) 2007.
- Doss, Erika, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002.
- Fuchs, R.H. en B.H.D. Buchloh, *Dan Graham Articles*, Eindhoven 1978.
- Gallery Hauser & Wirth aan het Van Abbemuseum, Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, Kunstenaarsarchief Van Abbemuseum, inv.nr. 2759.
- Graham, Dan, *1966*, New York 1966.
- Groot, M. de, 'Robert Indiana (1928) Red Diamond, Third American Dream, 1962', t.b.v. het collectiebeheersysteem TMS, Van Abbemuseum, Eindhoven.
- Graham, Dan, 'Homes for America, Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66', *Arts Magazine* 41 (1966-1967) nr. 3, pp. 21-22.
- Hoobler, Dorothy en Thomas, *Captain John Smith. Jamestown and the Birth of the American Dream*, Hoboken, NJ 2006.
- Hoven, Gerrit van den, 'Boren in de mythes van de consumptiemaatschappij', *Brabants Dagblad* 22 juni 2004.
- Iles, Chrissie en Gary Carrion-Murayari, 'Interview with Dan Graham by Rodney Graham, New York, NY, 7 May 2008', in: Bennett Simpson en Chrissie Iles (red.), *Dan Graham. Beyond*, Cambridge, MA 2009, pp. 91-106.
- Ivanova, Maria N., 'Consumerism and the Crisis: Wither "the American Dream"?', *Critical sociology* 37(2011) nr. 3 (mei), pp. 329-351.
- Kazin, Michael en Joseph A. McCartin (red.), *Americanism. New Perspectives on the History of an Ideal*, Chapel Hill, NC 2006.
- Kroes, Rob, 'French Views of American Modernity. From Text to Subtext', in: Michael Kazin en Joseph A. McCartin (red.), *Americanism. New Perspectives on the History of an Ideal*, Chapel Hill, NC 2006.
- Lively, Jack, *The social and political thought of Alexis de Tocqueville*, Oxford 1962.
- Lowi, Theodore J., Benjamin Ginsberg en Kenneth A. Shepsle, *American Government. Power and Purpose*, New York 2008¹⁰, p. A3.
- Kitnick, Alex (red.), *Dan Graham*, Cambridge, MA 2011.
- Knol, Meta, *This is America. Visies op de Amerikaanse droom*, Utrecht 2006.
- Koch, Andrew M. en Rick Elmore, 'Simulation and Symbolic Exchange: Jean Baudrillard's Augmentation of Marx's Theory of Value', *Politics & Policy* 34 (2006), pp. 556-575.
- Maier, Pauline e.a., *Inventing America. A History of the United States*, New York 2006² (2003).

- Marck, Jan van der, Inleidende tekst in de tentoonstellingsgids bij de tentoonstelling *Robert Indiana* in 1966 in het Van Abbemuseum, Eindhoven.
- Meyer-Hermann, Eva, *Paul McCarthy. Brain Box Dream Box*, tent.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004.
- Midal, Alexandra, 'Disposable Magazine, Permanent Contents', in: Bennett Simpson en Chrissie Iles (red.), *Dan Graham. Beyond*, Cambridge, MA 2009, pp. 131-137.
- Miller, Wesley en Nick Ravich, 'Interview with Paul McCarthy by Susan Sollins', *Art 21*, episode #083, 2009, via website *YouTube*: <<http://www.youtube.com/watch?v=76YkbsSiZk4>> (11 mei 2012).
- Mizunuma, H., M. Mataka en S. Hanada, *Dan Graham by Dan Graham*, tent.cat. Chiba (Chiba City Museum of Art) en Kitakyushu (Kitakyushu Municipal Museum of Art) 2003-2004.
- Morey-Gaines, Ann-Janine, *Apples and Ashes. Culture, Metaphor, and Morality in the American Dream*, Chico, CA 1982.
- Pelzer, Birit, Mark Francis en Beatriz Colomina, *Dan Graham*, Londen 2001.
- Pingen, René, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Amsterdam 2005.
- Registratieformulier Dan Graham, *Homes for America*, Kunstenaarsarchief Van Abbemuseum, inv.nr. 815.
- Registratieformulier Robert Indiana, *The Red Diamond, American Dream #3*, Kunstenaarsarchief Van Abbemuseum, inv.nr. 169.
- Robert Indiana aan het Van Abbemuseum, 28 maart 1966, Kunstenaarsarchief Van Abbemuseum, inv.nr. 169.
- Rosenberg, Emily S., *Spreading the American Dream. American Economic and Cultural Expansion, 1890-1945*, New York 1999³ (1982).
- Rugoff, R., K. Stiles en G. Di Pietrantonio, *Paul McCarthy*, Londen 1996.
- Rugoff, R., 'Raw Footage', in: R. Rugoff en R. Storr, *Piccadilly Circus. Bunker Basement. Paul McCarthy*, uitgave bij tent. Londen (Gallery Hauser & Wirth) 2004, pp. 167-176.
- Ryan, S.E., *Robert Indiana. Figures of Speech*, New Haven 2000.
- Samuelson, Robert J., *The Good Life and Its Discontents. The American Dream in the Age of Entitlement 1945-1995*, New York 1997.
- Schenk, Ruud, *US in NL. Amerikaanse kunst in Nederlandse Musea, 1945-2002*, Utrecht 2004.
- Schoonenboom, Merlijn, 'De wereld achter de blijheid', *Volkskrant* 17 juni 2004.

- Simpson, Bennett en Chrissie Iles (red.), *Dan Graham. Beyond*, Cambridge, MA 2009.
- Stiles, Kristine, 'Interview. Kristine Stiles in conversation with Paul McCarthy', in: R. Rugoff, K. Stiles en G. Di Pietrantonio, *Paul McCarthy*, Londen 1996, pp. 8-29.
- Tegenbosch, Lambert, 'Baldadige anti-peinture. Expositie voor liefhebbers in Eindhovens Van Abbe', *de Volkskrant* 14 mei 1966.
- Veer, Paul van 't, 'Bij pop art gaat het om de vondst', *Het Vrije Volk* 21 mei 1966.
- Verwervingsformulier Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, Kunstenaarsarchief Van Abbemuseum, inv.nr. 2759.
- Weinhardt, C.J., *Robert Indiana*, New York 1990.
- Welling, Dolf, 'Een bierviltige Indiana', *Rotterdamsch Nieuwsblad* 21 mei 1966.
- Wesseling, Janneke, 'Oeuvre McCarthy lekker tegendraads', *NRC Handelsblad* 28 juni 2004.