

TEKENS AAN DE WAND

De invloed van Diego Rivera's opdrachtgevers op zijn muurschilderingen
in Mexico en de Verenigde Staten



Diego Rivera, *The Making of a Fresco Showing the Building of a City*, 1931, fresco, 695 x 915 cm,
San Francisco Art Institute, San Francisco.

C. van Delft (3182258)
Masterscriptie Kunstgeschiedenis
Universiteit Utrecht
Begeleider: dr. J. Segal
Augustus 2012

"Eén van mijn vroegste herinneringen van mijn jeugd
is dat ik altijd aan het tekenen was"

- Diego Rivera

Voorwoord

Tijdens mijn master heb ik met veel interesse een werkgroep over de relatie tussen kunst en politiek in de twintigste eeuw gevolgd. We bespraken onder meer wat voor rol beeldende kunst speelde in de constructie van politieke identiteiten ten tijde van de Eerste Wereldoorlog, het Derde Rijk en de Koude Oorlog.

Bij het kiezen van een scriptieonderwerp wilde ik hier graag op voortborduren, maar ik besloot mijn blik te verruimen. Zodoende ben ik, met de hulp van Joes Segal, bij de Mexicaanse muralisten aanbeland. Diego Rivera, één van de Drie Groten, wekte meteen mijn interesse en zo was mijn scriptieonderwerp geboren.

Zoals velen mij waarschuwden, bleken de laatste loodjes inderdaad het zwaarst te wegen. Ik wil graag Joes Segal van harte bedanken voor zijn steun, begeleiding en geduld gedurende mijn scriptieproces. Ook wil ik Sandra Kisters bedanken voor de tweede lezing van mijn scriptie. Verder had ik het niet gered zonder de steun van mijn ouders en vrienden, in het bijzonder Sophia, die mij altijd wisten te motiveren met hun bemoedigende woorden. Dank daarvoor.

Utrecht, augustus 2012

Inhoudsopgave

Voorwoord.....	3
Inleiding.....	5
Hoofdstuk 1. Muurschilderkunst in Mexico en de Verenigde Staten in de jaren twintig en dertig..	9
1.1 Politieke situatie en revolutie in Mexico.....	9
1.2 Het ontstaan van het muralisme.....	12
1.3 Muurschilderingen in de Verenigde Staten.....	18
Hoofdstuk 2. Diego Rivera's muurschilderingen in Mexico.....	23
2.1 Rivera's vroege leven.....	23
2.2 Rivera terug in Mexico.....	25
2.3 <i>De Schepping</i> in de Nationale Basisschool.....	29
2.4 Rivera in het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs.....	34
Hoofdstuk 3. Diego Rivera's muurschilderingen in de Verenigde Staten.....	38
3.1 Rivera in de Verenigde Staten.....	38
3.2 De <i>Detroit Industry</i> muurschilderingen in het Detroit Institute of Arts.....	41
3.3 <i>Man at the Crossroads</i> in Rockefeller Center.....	51
Conclusie.....	58
Bibliografie.....	60
Lijst van afbeeldingen.....	65

Inleiding

Diego Rivera (1886-1957) wordt gezien als een van de meest invloedrijke kunstenaars van de twintigste eeuw. Hij was een zeer succesvol muurschilder en aan het eind van zijn leven had hij in totaal ruim zesduizend vierkante meter muuroppervlak beschilderd.¹ Zijn wandschilderingen zijn te bewonderen in negenentwintig gebouwen, waarvan negentien zich bevinden in Mexico, acht in de Verenigde Staten, één in China en één in Polen.² Rivera was een bron van inspiratie voor andere kunstenaars, waaronder Amerikaanse muurschilders uit de jaren dertig. Maar ook na zijn tijd heeft hij anderen geïnspireerd. Denk bijvoorbeeld aan *street artists*, Latijns-Amerikaanse kunstenaars en kunstenaars uit de Derde Wereld. Rivera's werk wordt niet alleen bewonderd vanwege zijn monumentale omvang en unieke beeldtaal, maar ook vanwege de onderwerpen die hij schilderde. Bovendien was Rivera politiek geëngageerd en (tijdelijk) lid van de Communistische Partij in Mexico. Dit politieke engagement heeft mijn interesse in Diego Rivera aangewakkerd.

De jaren tien in Mexico stonden in het teken van de revolutie. Het was een zeer woelige tijd die duurde tot 1920. Aanvankelijk was de revolutie begonnen als protest tegen het regime van dictator Porfirio Díaz (1830-1915), maar het was uitgelopen in een burgeroorlog waarin verschillende groeperingen in wisselende allianties tegen elkaar vochten. In 1920 kwam Álvaro Obregón (1880-1928) aan de macht. Hij wilde collectieve identiteitsvorming inzetten om de vrede in het land te handhaven en zijn machtspositie te bestendigen. José Vasconcelos (1882-1959) werd aangewezen als minister van onderwijs, en hij zag in een nationale kunstbeweging een geschikt instrument om het doel van Obregón te bereiken. Hij liet de muren van verschillende overheidsgebouwen beschilderen en startte tevens een propagandaoffensief via de media. Zo ontstond de muralistische kunstbeweging. De basis van het muralisme was echter al in 1910 gelegd. In dat jaar had een groep ontevreden studenten van de San Carlos Academie in Mexico-Stad het idee voor een serie muurschilderingen opgevat. Zij waren hierbij beïnvloed door Gerardo Murillo (1875-1964), beter bekend onder zijn pseudoniem dr. Atl.³ Door het uitbreken van de revolutie werd het plan echter onderbroken en is pas daarna weer opgepakt.

Rivera werd een van de succesvolste en meest gevraagde muurschilders van het land. Samen met José Clemente Orozco (1883-1949) en David Alfaro Siqueiros (1896-1974) wordt hij een van de 'Drie Groten' van de Mexicaanse muurschilderkunst genoemd. Ook in de Verenigde

¹ D. Craven, 'Recent literature on Diego Rivera and Mexican Muralism', *Latin American Research Review* 36 (2001) nr. 3, p. 221.

² V. Declercq, *De Mexicaanse Muralisten*, uitgave bij tent. Gent (Museum voor Schone Kunsten) 1993, p. 108.

³ M. Gonzalez, *Diego Rivera, the man who painted walls*, Londen 2001, p. 46.

Staten vergaarde Rivera bekendheid. In 1930 vertrok hij naar San Francisco om daar te werken in de Pacific Stock Exchange. Hierna werd hij gevraagd voor meerdere opdrachten in verschillende steden in de Verenigde Staten.

Opvallend is dat Rivera (onder meer) werkte voor de revolutionaire regering van Mexico, alsook particuliere opdrachtgevers uit de Verenigde Staten. Geen van deze opdrachtgevers was communistisch, Rivera zelf was dit wel. Een boeiend gegeven dat mij nieuwsgierig maakt naar de samenwerking tussen Rivera en zijn opdrachtgevers. Om dit te onderzoeken zal ik eerst bekijken wie de opdrachtgevers precies waren en hoe ze in contact zijn gekomen met Rivera. Wat waren hun artistieke en politieke achtergronden en interesses? Wat was de precieze aard van de opdrachten? En vooral: in hoeverre hadden zij invloed op de uitwerking van de kunstwerken? En in welke mate was Rivera vrij om zelf zijn ideeën in de kunstwerken te verwerken? De centrale vraag van dit onderzoek luidt dan ook: in hoeverre hadden de opdrachtgevers van Diego Rivera in Mexico en in de Verenigde Staten invloed op de muurschilderingen van Diego Rivera, die, in tegenstelling tot hen, communistisch was? Hierbij zal ik ook kijken naar de overeenkomsten en verschillen tussen de revolutionaire Mexicaanse regering en de particuliere opdrachtgevers uit de Verenigde Staten.

Het onderzoek wordt uitgevoerd door de bestudering van secundaire literatuur over het onderwerp, zowel boeken als artikelen, en door het bestuderen van de kunstwerken zelf. Ik heb gekozen voor vier (series van) kunstwerken: twee uit Mexico en twee uit de Verenigde Staten. De werken uit Mexico die ik ga bespreken zijn *De Schepping* in de Nationale Basisschool en de serie die Rivera maakte in het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs. In beide gevallen is Vasconcelos, uit naam van de regering, de opdrachtgever. De werken uit de Verenigde Staten die ik ga bespreken zijn de *Detroit Industry* muurschilderingen in het Detroit Institute of Arts en *Man at the Crossroads* in Rockefeller Center. In beide gevallen zijn de opdrachtgevers particulieren. Bij het bestuderen van de werken ga ik letten op het onderwerp, dat wil zeggen, wat er precies is afgebeeld, om op deze manier te kunnen zien in hoeverre Rivera zich aan de wensen van de opdrachtgevers heeft gehouden. Omdat het politieke aspect ook een grote rol speelt, zal ik ook op de politieke iconografie letten. Bij het trekken van mijn conclusies zal ik tevens een vergelijking maken tussen de mate van invloed in Mexico en de Verenigde Staten.

De relevantie van dit onderzoek is erin gelegen om onder andere meer inzicht te verschaffen in de gedragingen van een kunstenaar binnen een bepaalde ideologie. In dit geval wordt bestudeerd hoe Diego Rivera zich gedraagt binnen de wensen van zijn opdrachtgevers, enerzijds de Mexicaanse overheid en anderzijds particuliere opdrachtgevers uit de Verenigde Staten, met allen een andere politieke achtergrond. Daarnaast wordt ook de andere kant belicht:

er wordt gekeken hoe de opdrachtgevers omgaan met een kunstenaar met soms zulke andere ideeën.

Als uitkomst van het onderzoek verwacht ik dat de Mexicaanse overheid meer vrijheid aan Rivera gaf dan zijn particuliere opdrachtgevers uit de Verenigde Staten. De Mexicaanse overheid wilde weliswaar een nationale kunst creëren en vroeg de kunstenaars binnen een bepaald thema te blijven, maar daarbinnen werden ze vrij gelaten. Ik denk dat Rivera in de Verenigde Staten afhankelijker was van zijn opdrachtgevers, die een duidelijker beeld voor ogen hadden van wat zij wilden. Een belangrijk voorbeeld hierbij is het Rockefeller-incident. Toen Rivera een portret van Lenin in de schildering voor Nelson Rockefeller verwerkte, werd hem gevraagd dit te verwijderen. Rivera weigerde, waarop het gehele werk werd vernietigd.

Aan de vele literatuur die beschikbaar is over het onderwerp, is te zien dat het Mexicaanse muralisme veelvuldig bestudeerd is, evenals de werken van Diego Rivera in Mexico en de Verenigde Staten. Leonard Folgarait beschrijft in zijn boek *Mural Painting and Social Revolution in Mexico* de politieke context waarbinnen het muralisme zich ontwikkelde en bekijkt dit vanuit verschillende invalshoeken. Pete Hamill en Patrick Marnham hebben een conservatievere benadering van Rivera's werk. Zij zien het vooral als propaganda voor het communisme.⁴ Patrick Lee behandelt de muurschilderkunst in San Francisco en kijkt hierbij ook naar Rivera's rol in de Amerikaanse muurschilderkunst. In het boek van Linda Bank Downs wordt uitgebreid besproken hoe Rivera's muurschilderingen in Detroit tot stand zijn gekomen, en ze geeft hierbij uitgebreide analyses van zijn werk. Bertram Wolfe verschaft waardevolle, gedetailleerde informatie over Rivera's leven en beschrijft vaak nauwkeurig zijn werken en de totstandkoming ervan. Naar mijn mening is er echter nog nooit een nauwkeurig onderzoek geweest over de mate van invloed van de opdrachtgevers in Mexico en de Verenigde Staten.

Mijn onderzoek bestaat uit drie hoofdstukken en ziet er als volgt uit. In hoofdstuk 1 wordt allereerst politieke context van Mexico rond de jaren tien en twintig gegeven, om meer inzicht te geven in de omstandigheden waaronder het muralisme in Mexico is ontstaan. Er wordt ingegaan op de revolutie en de aanloop daar naartoe, en op de periode die erna kwam, tot grofweg de jaren dertig. Daarna wordt beschreven hoe het muralisme is ontstaan. Later komt de muurschilderkunst in de Verenigde Staten aan bod, waarbij ook kort een schets wordt gegeven van de politieke situatie aldaar, de relatie met Mexico, en hoe Rivera in contact kwam met Amerikaanse muurschilders en opdrachtgevers. In hoofdstuk 2 worden de twee werken die Rivera in Mexico maakte besproken, en zodoende gekeken in hoeverre de overheid invloed op de werken had. In hoofdstuk 3 wordt hetzelfde gedaan, maar dan met Rivera's opdrachten in de

⁴ Craven 2001 (zie noot 1), p. 1.

Verenigde Staten. Uiteindelijk zal ik in mijn conclusie de uitkomst van mijn onderzoek bespreken: in hoeverre hadden de opdrachtgevers in Mexico en de Verenigde Staten invloed op zijn werken?

Hoofdstuk 1.

Muurschilderkunst in Mexico en de Verenigde Staten in de jaren twintig en dertig

Om inzicht te krijgen in de mate van invloed van de Mexicaanse en Amerikaanse opdrachtgevers op de muurschilderingen die Diego Rivera in opdracht van hen maakte, is het essentieel om eerst de totstandkoming van die muurschilderingen te onderzoeken. Aangezien de muurschilderingen in opdracht van de Mexicaanse regering onderdeel waren van de muralistische kunstbeweging, wordt in dit hoofdstuk gekeken hoe deze beweging is ontstaan en wat de aard van de muurschilderingen uit die tijd was. Om echter voldoende te kunnen begrijpen van de achtergronden van de beweging, wordt in de eerste paragraaf kort ingegaan op de politieke geschiedenis van Mexico. Het ontstaan van het muralisme werd namelijk voorafgegaan door politieke gebeurtenissen die diepe sporen hebben achtergelaten in de geschiedenis van het land. In 1910 vond de Mexicaanse revolutie plaats die duurde tot 1920. De revolutie was een belangrijk omslagpunt in de geschiedenis van Mexico. Het was een zeer onrustige tijd waarin erg veel slachtoffers vielen. Na de revolutie keerde relatieve rust terug in het land. Vlak hierna werd de aanzet gegeven tot de muralistische kunstbeweging.

In de laatste paragraaf van dit hoofdstuk wordt de muurschilderkunst in de Verenigde Staten rond de jaren twintig en dertig besproken. Om het beeld completer te maken, wordt kort wat verteld over de politieke situatie in die tijd; deze had namelijk grote invloed op het culturele klimaat van het land. Ook wordt gekeken hoe de Mexicaanse muralisten in de Verenigde Staten terecht kwamen en hoe zij in contact zijn gekomen met de Amerikaanse muurschilders en particuliere opdrachtgevers aldaar. Dit alles zal zorgen voor meer inzicht in de totstandkoming van Rivera's opdrachten in de Verenigde Staten. In hoofdstuk 3 zal dieper op Rivera's werken zelf en de invloed van zijn opdrachtgevers worden ingegaan.

1.1 Politieke situatie en revolutie in Mexico

Porfirio Díaz was van 1876 tot 1910 president van Mexico, met uitzondering van de periode tussen 1880 en 1884, toen Manuel González (1833-1893) aan de macht was. Díaz' regeerperiode wordt ook wel het *Porfiriato* genoemd. Onder zijn leiderschap ontwikkelde zich een krachtige, nationale overheid, maar tegelijkertijd heerste er strenge onderdrukking. Er werden veel veranderingen doorgevoerd, en dit alles had zijn weerslag op het leven van de inwoners van Mexico.

Ten eerste kenmerkte het Porfiriaat zich door politieke stabiliteit. Dit was voorheen – sinds de onafhankelijkheid van Mexico – ver te zoeken geweest. Ten tweede groeide de Mexicaanse economie fors, doordat de overheid een gunstig klimaat voor investeringen creëerde. Dit deed ze door vakbonden te onderdrukken en stakingen te verbieden. Er werden eveneens veel investeerders uit het buitenland aangetrokken, om geld te steken in bijvoorbeeld mijnen, spoorwegen en aardolie. Aan het eind van de regeerperiode van Díaz kwam zelfs twee derde van alle investeringen uit het buitenland, voornamelijk uit de Verenigde Staten.⁵ Er heerste bovendien een wisselwerking: zoals de politieke rust en orde zorgden voor een gunstig klimaat voor investeringen, zorgde de groeiende economie voor hulpmiddelen die bijdroegen aan het behoud van de politieke rust. Een voorbeeld hiervan is de uitbreiding van het spoorwegennetwerk, waardoor het gemakkelijker was troepen naar het platteland te sturen om eventuele opstanden te bestrijden.⁶ De midden- en bovenklasse hadden het goed, omdat er veel banen werden gecreëerd, voornamelijk bij de overheid.

De arme plattelandsbevolking, het grootste deel van de Mexicanen, had het echter erg zwaar. Doordat buitenlandse industriëlen zich in Mexico vestigden, raakten velen van hen hun baan kwijt. Ook verloren ze veel grond aan grootgrondbezitters; meer dan de helft van de inwoners van het platteland werkte op deze grote landgoederen, *haciendas* genaamd. Het gevolg hiervan was dat rond 1910 ongeveer vijf miljoen Mexicanen verplicht waren om als *peón* – gedwongen arbeider op de haciënda, vaak om schuld af te lossen – of als slaaf te werken.⁷ Dit was bijna een derde deel van de bevolking. Het was dus niet verbazingwekkend dat er gedurende het Porfiriaat lokale opstanden en andere soorten van verzet plaatsvonden op het platteland, maar die waren niet groot genoeg om het gewenste effect te hebben. Tegen het begin van de twintigste eeuw begon er echter ook verzet te ontstaan uit andere lagen van de bevolking. Liberalen vonden dat Díaz de grondwet van 1857 had overtreden, door zijn genoeglijke beleid tegenover de kerk.⁸ De provinciale elite had bovendien geen toegang tot openbare functies door de strakke teugels van de dictator, en de industriële arbeiders – mijnwerkers, spoorwegmedewerkers – kregen maar de helft van wat buitenlandse arbeiders voor hetzelfde werk kregen.⁹ In 1907 raakte het land tot overmaat van ramp in een economische crisis, waardoor de ontevredenheid nog meer toenam.

⁵ H. Handelman, *Mexican Politics, The dynamics of change*, New York 1997, p. 30.

⁶ M. J. Gonzales, *The Mexican revolution 1910-1940*, Albuquerque 2002, p. 22.

⁷ Handelman 1997 (zie noot 5), p. 31.

⁸ Gonzales 2002 (zie noot 6), pp. 60-61.

⁹ Gonzales 2002, (zie noot 6), p. 61.

De Mexicaanse revolutie

Zoals gezegd markeert het jaar 1910 een belangrijk punt in de Mexicaanse geschiedenis: de revolutie vond plaats. Aanleiding hiervoor waren de verkiezingen die in datzelfde jaar gehouden werden, door Díaz zelf uitgeroepen. In 1908 had hij een interview gehouden met de Amerikaanse journalist James Creelman (1859-1915), waarin hij zei dat hij zich in 1910 niet opnieuw verkiesbaar zou stellen en dat Mexico klaar was voor een meerpartijensysteem.¹⁰ Dit was echter niet waar, maar het 'nieuws' bereikte Mexico en er werd enthousiast op gereageerd. Dat stond Díaz niet aan, en uiteindelijk besloot hij zichzelf toch herkiesbaar te stellen, ondanks zijn eerdere belofte. Linkse groeperingen konden niet meedoen aan het verkiezingsproces, en uiteindelijk werd Francisco Madero (1873-1913), een liberaal en lid van een van de rijkste families in Mexico, de tegenstander van Díaz.¹¹ Zijn campagne was indrukwekkend, maar hij zag zelf in dat het onmogelijk was om te winnen van Díaz, omdat de telling nooit eerlijk zou verlopen. Later werden ook zijn speeches verstoord, zijn campagneliteratuur vernietigd en zijn krant opgeheven door het regime van de dictator.¹² Madero's voorstel aan Díaz om vicepresident te worden, werd afgewezen, en hij werd vlak voor de verkiezingen gearresteerd. Díaz won de verkiezingen met meer dan een miljoen stemmen, tegen minder dan tweehonderd voor Madero.¹³ Deze was ondertussen op borgtocht vrijgelaten en naar de Verenigde Staten gevlucht, waar zijn oproepen leidden tot een serie opstanden in Mexico.¹⁴ In het noorden waren Pascual Orozco (1882-1915) en Francisco Villa (1878-1923) de belangrijkste militaire leiders die streden tegen het regime van Díaz, in het zuiden was dit Emiliano Zapata (1879-1919). In andere staten ontstonden tevens volksopstanden, maar die waren kleiner van schaal.¹⁵

Deze opstanden betekenden het begin van de Mexicaanse revolutie. Het was een revolutie die geen dominante leider of partij had, en ook geen duurzaam politiek programma.¹⁶ De revolutionaire legers vertegenwoordigden vaak verschillende sociale klassen met ieder hun eigen doelen, waardoor ze ook met elkaar in gevecht raakten, in steeds wisselende formaties. Dit bleef doorgaan tot het einde van het decennium.¹⁷ In 1920 wilde de toenmalige president Venustiano Carranza (1859-1920) zijn opvolger benoemen, maar Álvaro Obregón kwam hiertegen in opstand en riep zichzelf uit tot president.¹⁸ Hij was tijdens de revolutie, net als Carranza, militair leider

¹⁰ Gonzales 2002 (zie noot 6), p. 71.

¹¹ Handelman 1997 (zie noot 5), p. 33.

¹² Gonzales 2002 (zie noot 6), p. 73.

¹³ Gonzales 2002 (zie noot 6), p. 73.

¹⁴ Handelman 1997 (zie noot 5), p. 33.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ L. Folgarait, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920-1940*, Cambridge 1998, p. 2.

¹⁷ Handelman 1997 (zie noot 5), p. 33.

¹⁸ Handelman 1997 (zie noot 5), p. 35.

geweest, strijdend aan de kant van de constitutionalisten en tegen de plattelandsbevolking. Obregón wordt gezien als de militaire winnaar van de revolutie.

Dat de Mexicaanse revolutie alles heeft veranderd, is een mythe. Het is de vraag of we wel echt kunnen spreken van een revolutie.¹⁹ Er heeft geen machtsverplaatsing van de ene klasse naar de andere klasse plaatsgevonden, en ook geen verandering in de basisstructuur van de economie. De elite van voor de revolutie was nog steeds aan de macht en de armoede bleef.²⁰ De belangrijkste overwinnaars waren uiteindelijk niet de boeren en arbeiders, maar de middenklasse, zakenmensen en moderniserende landbezitters.²¹

1.2 Het ontstaan van het muralisme

In 1920 brak zoals gezegd de postrevolutionaire periode aan. Er kwam een einde aan de terreur van het afgelopen decennium, een tijd die in het teken had gestaan van een revolutie die tussen de één en twee miljoen slachtoffers had geëist.²² Dit kwam neer op ongeveer een vijftiende deel van de bevolking. Maar onder het leiderschap van Obregón kwam er relatieve rust en sociale controle in het land.²³ Hij had de moeilijke taak om een door de oorlog beschadigde economie opnieuw op te bouwen. In zijn regeringstijd, die tot 1924 zou duren, heeft Obregón een sterke, gecentraliseerde overheid opgebouwd die zichzelf 'revolutionair' noemde.

De belangrijkste doelen van de regering Obregón waren hervorming van de sociale structuur en landbouw en de oprichting van een nieuw cultureel programma, dat de Mexicaanse identiteit zou versterken.²⁴ De grondwet was al in 1917 in werking getreden, maar nu kon de natie eindelijk definitief gestalte krijgen.²⁵ Daarnaast wilde Obregón de vrede in het land behouden. In het opbouwen van 'de Mexicaanse staat' zag hij een middel om dit te bereiken en om tevens zijn eigen machtspositie ten opzichte van het volk te verstevigen.²⁶

José Vasconcelos, de minister van onderwijs van 1921 tot 1924, zag in een nieuwe, nationalistische kunstbeweging een geschikte manier om een groeiend identiteitsgevoel onder de bevolking te creëren. Al in 1909 had Vasconcelos zich tegen de conservatieve onderwijspolitiek

¹⁹ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 5.

²⁰ Ibid.

²¹ Handelman 1997 (zie noot 5), p. 35.

²² Ibid.

²³ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 13-14.

²⁴ V. Declercq, 'De Muralisten en het Mexicaanse modernisme', in: V. Declercq, *De Mexicaanse Muralisten*, uitgave bij tent. Gent (Museum voor Schone Kunsten) 1993, p.32.

²⁵ A. H. Serrano, 'Mexico Hertekend. De muralistische beweging in de jaren twintig', in: V. Declercq, *De Mexicaanse Muralisten*, uitgave bij tent. Gent (Museum voor Schone Kunsten) 1993, p. 19.

²⁶ Gonzales 2002 (zie noot 6), p. 182.

van Díaz gekeerd, die Mexico naar westers model tot 'beschaving' zou moeten leiden.²⁷ Tijdens het bewind van Díaz heerste een politiek waarin alles wat artistiek gezien voldeed aan de Mexicaanse esthetica succesvol onderdrukt was.²⁸ Maar daar kwam met het opzetten van een nationalistische kunstbeweging een einde aan. In de Nationale Basisschool begon Vasconcelos een Secretariaat voor Openbaar Onderwijs, waarmee hij een begin maakte met het grondvesten van een nationale identiteit.²⁹ Hij startte een propagandacampagne waarin de herwaardering van de Mexicaanse bevolking en haar cultureel erfgoed centraal stond. Vasconcelos' campagne, en daarmee ook de muralistische beweging, ging voortvarend van start.³⁰ Vasconcelos verzamelde dichters, schrijvers en kunstenaars om zich heen om hem te helpen de officiële ideologie van de revolutionaire staat uit te dragen.³¹ Hij startte een alfabetiseringscampagne en stelde daarnaast de muren van (voornamelijk) overheidsgebouwen, zoals ziekenhuizen, scholen, theaters en overheidskantoren, aan kunstenaars ter beschikking voor het maken van muurschilderingen. Deze schilderijen waren het belangrijkste onderdeel van de campagne: het muralisme ontstond.

Het idee van muurschilderingen was niet geheel nieuw voor Mexico. Al duizenden jaren geleden beschilderden de inheemse volken van Mexico, zoals de Maya's en Azteken, hun tempels en paleizen. Het Katholicisme was doorggegaan met deze traditie op de grote muuropervlakten van Romaanse kerken.³² Maar veel recenter was er ook een soortgelijk idee opgevat. Gerardo Murillo, beter bekend onder zijn pseudoniem Dr. Atl, had van Díaz een beurs gekregen om in Europa schilderkunst te bestuderen. Na zijn terugkomst wilde hij het Mexicaanse kunstonderwijs en de kunstpolitiek, die volgens hem teveel vastzaten in de Academie van San Carlos, veranderen.³³ Hij geloofde in een nationale Mexicaanse kunst. Zijn ideeën hadden invloed op een groepje kunstenaars. In 1910 hadden zij het idee opgevat om een wedstrijd te organiseren voor de beschildering van het amfitheater van de Nationale Basisschool. Een maand later brak echter de revolutie uit, en het plan is nooit uitgevoerd.

De muurschilderingen

Het doel van de muurschilderingen onder de regering Obregón was dus om de nationale identiteit te versterken, om zodoende eenheid onder de Mexicaanse bevolking te creëren. Belangrijk was dat ze ook daadwerkelijk het gehele volk zouden aanspreken, kortom, naast de boeren en arbeiders ook de middenklasse en de bovenlaag van de bevolking. Dit betekende

²⁷ Serrano 1993 (zie noot 25), p. 19.

²⁸ J. Charlot, *The Mexican mural Renaissance, 1920-1925*, New Haven 1963, p. 40.

²⁹ Serrano 1993 (zie noot 25), in Declercq, p. 19.

³⁰ D. Rochfort, *The murals of Diego Rivera*, Londen 1987, p. 21.

³¹ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 16.

³² B. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Londen 1968, p. 144.

³³ Declercq 1993 (zie noot 24), p.31.

eveneens het bij elkaar brengen van de *criollos* (de blanke Mexicanen van Europese afkomst), de *mestizos* (deels Europese, deels Mexicaanse inwoners) en de Indiaanse bevolking, die uit meer dan een miljoen mensen bestond die vaak niet eens Spaans spraken.³⁴

Vasconcelos realiseerde zich dat de inhoud van de muurschilderingen erg belangrijk was voor de manier waarop Mexicanen over zichzelf dachten.³⁵ Hij vond dat Mexico een eigen beeldtaal met een publiek karakter nodig had.³⁶ Om dit te kunnen bereiken, was het noodzakelijk om uit te zoeken waaruit de Mexicaanse cultuur precies bestond - als die er überhaupt al was na eeuwenlang opgelegde Spaanse cultuur en de import van Franse cultuur in de negentiende eeuw.³⁷ In de muurschilderingen kwam de nadruk te liggen op de oorsprong van Mexico. De onderwerpen die door de kunstenaars werden afgebeeld, waren bijvoorbeeld belangrijke gebeurtenissen uit de geschiedenis van Mexico of taferelen uit de Indiaanse cultuur. Alles werd in een realistische stijl geschilderd, zodat ze herkenbaar waren voor de bevolking. Bovendien waren ze begrijpelijk voor analfabeten. Tegelijkertijd waren de muurschilderingen openbaar, dus toegankelijk voor een groot publiek. Ze waren op deze manier het perfecte instrument om het volk te bereiken.

Gesteld kan worden dat muurschilderkunst onderdeel was geworden van het politieke beleid van de regering. Het fungeerde allereerst als communicatiemiddel naar de bevolking.³⁸ Bovendien werd er een nationale cultuur uitgedragen, onder andere door de nadruk te leggen op een ideale versie van het verleden en een exclusieve interpretatie van de nationale geschiedenis.³⁹ Ook werd er een breed scala aan geaccepteerde nationale symbolen en helden voorgesteld.⁴⁰ Er werd als het ware een openbare cultuur gelanceerd, om te helpen bij het creëren van een nationale cultuur. Vasconcelos zei hierover: "Ik schrijf geen geschiedenis; mijn doel is om een mythe te creëren".⁴¹ Dit kunstmatig creëren van een 'mythe' wordt door de historicus Eric Hobsbawm (1917) *the invention of tradition* genoemd. Deze theorie houdt in dat nieuwe nationale symbolen als oude tradities naar voren worden geschoven om een nationale identiteit te creëren die eenheid onder de bevolking bevordert.⁴² Dat was wat de regering van Obregón ook deed. Ze probeerden hun nieuwe regering te rechtvaardigen door een geschiedenis te construeren.

³⁴ P. Hamill, *Diego Rivera*, New York 1999, p. 82.

³⁵ Ibid.

³⁶ Serrano 1993 (zie noot 25), p. 19.

³⁷ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 82.

³⁸ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 15.

³⁹ A. Hennessy, 'Artists, Intellectuals and Revolution: Recent Books on Mexico', *Journal of Latin American Studies* 3 (1971) nr. 1, p. 76.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² E. J. Hobsbawm en T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, pp. 1-14.

Vasconcelos' plan was erg grootschalig en complex, en hierdoor niet altijd consistent en precies vooruit gepland.⁴³ Maar Vasconcelos had wel zijn doel steeds voor ogen. Obregón was zich echter niet bewust van het feit dat de muurschilderingen zo'n groot doel hadden.⁴⁴ Hij sprak er ook als volgt over: "[ze] versierden openbare gebouwen prachtig tegen een lage prijs".⁴⁵ Kortom, Vasconcelos was het sturende brein achter het muralisme.

Het eerste gebouw waarvan Vasconcelos de muren beschikbaar stelde, was de Petrus en Paulus kapel in Mexico-Stad. Onder de uitverkozen kunstenaars waren onder anderen Dr. Atl, Roberto Montenegro (1885-1968), Xavier Guerrero (1896-1974), en Jorge Enciso (1883-1969). Hierna volgden nog vele andere gebouwen.

Het *Sindicato*

Een van de belangrijkste veranderingen voor de Mexicaanse schilders in de jaren na de revolutie, was het feit dat de vicieuze cirkel van particuliere opdrachtgevers doorbroken was.⁴⁶ Voorheen werkten veel schilders voor de bourgeoisie, die vaak slechts opdracht gaf voor het schilderen van (zelf)portretten. Zo zei Diego Rivera: "Ik was het zat om voor de bourgeoisie te schilderen. [...] Alles wat ieder van hen wilde, was zijn portret, of dat van zijn vrouw of zijn maîtresse".⁴⁷ Nu hadden de schilders meer vrijheid. Binnen een paar jaar na de eerste muurschilderingen waren de kunstenaars bijna allemaal in dienst van het Secretariaat van Openbaar Onderwijs. Niet allen als schilder, maar bijvoorbeeld ook als tekenleraar of inspecteur van kunstacademies.⁴⁸

De bekendste muralisten zijn zonder twijfel José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros en Diego Rivera, die niet voor niets De Drie Groten worden genoemd. In 1922 waren zij, samen met nog meer kunstenaars, begonnen aan de muren van de Nationale Basisschool in Mexico-Stad onder leiding van Vasconcelos. Ze vonden echter dat hun schilderingen niet aansloten op hun maatschappelijke visie. In 1923 richtten zij daarom de vakbond *Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores* op. Ook andere muralisten die op dat moment in de school aan het werk waren, waaronder Xavier Guerrero, Jean Charlot (1898-1979), Carlos Mérida (1891-1984), Fermín Revueltas (1901-1935) en Máximo Pacheco (1907-1992), waren lid van het *Sindicato*. Het lidmaatschap van een vakbond sloot aan bij hun idee van kunstenaar als arbeider. Siqueiros schreef het manifest, waarin onder andere stond dat kunst gesocialiseerd moest worden en educatief en toegankelijk voor het publiek moest zijn. Ze waren tegen schilderen op doek en

⁴³ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 23.

⁴⁴ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 85.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 143.

⁴⁷ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 144.

⁴⁸ Wolfe 1968, (zie noot 32), p. 141.

voor monumentale kunst. De kunstenaars hadden allen linkse ideeën, die onderling echter van elkaar verschilden.

Ze hadden veel invloed op kunststudenten door het land heen. Het kunstonderwijs veranderde compleet van richting, aldus Rivera.⁴⁹ Voorheen kregen studenten bijvoorbeeld les in Europese stijlen zoals het impressionisme, maar dat regime werd verstoord. Rivera: "Er openden overal gratis kunstacademies en duizenden arbeiders en kinderen van arbeiders brachten buitengewone producties voort. Hun werk ging vrij natuurlijk samen met dat van ons, de kunstbeweging creërend die Europese en Amerikaanse critici de 'Mexicaanse Renaissance' hebben genoemd".⁵⁰

Na Vasconcelos

In 1924 nam Vasconcelos ontslag als minister. Verschillende gebeurtenissen gingen hieraan vooraf. Een jaar na de start van de schilderijen in de Nationale Basisschool werd het programma uitgebreid in het nieuwe hoofdkwartier van het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs. Tegelijkertijd werd er door Mexicaanse kunstcritici veel commentaar geleverd op de muurschilderingen in de Nationale Basisschool. De muurschilderingen werden als lelijk bestempeld. Ze werden bovendien gezien als propaganda, en konden volgens de critici dus geen kunst zijn.⁵¹ Terwijl de kunstenaars zich verdedigden, fungeerde Vasconcelos als een soort buffer tussen de critici en de kunstenaars.⁵² Het programma kon volgens hem in principe gewoon doorgaan, ware het niet dat politieke gebeurtenissen ervoor zorgden dat het anders liep.

Vasconcelos was voorstander van de rebel generaal De la Huerta (1881-1955). De la Huerta was gedurende enkele maanden interim-president geweest voordat Obregón aan de macht kwam, en was nu minister van financiën. Obregón en De la Huerta raakten echter steeds meer van elkaar verwijderd. De la Huerta dacht eraan om zichzelf beschikbaar te stellen als presidentskandidaat, maar toen duidelijk werd dat politicus en militair Plutarco Elías Calles (1877-1945) de opvolger van Obregón zou worden, trad hij af als minister. Zijn opvolger werd de econoom Alberto J. Pani (1878-1955). De la Huerta kwam vervolgens openlijk in opstand tegen de regering, wat eindigde in gevechten. Toen zijn aanhangers werden vermoord, kon Vasconcelos dit niet stilzwijgend accepteren en diende zijn ontslag in.⁵³

⁴⁹ D. Rivera, *My art, my life: an autobiography*, New York 1960, p. 78.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 203.

⁵² R. H. Patterson, 'The Mexican Mural Renaissance 1920-1925 by Jean Charlot', *Journal of Inter-American Studies* 6 (1964) nr. 2, p. 275.

⁵³ Ibid.

Ondertussen ging de kritiek op de muurschilderingen in de Nationale Basisschool door. De werken werden zelfs aangevallen door scholieren en studenten.⁵⁴ Opvallend was dat Rivera's werk gespaard werd, ondanks het commentaar van de critici hierop. Deze critici gingen echter aan hun oordelen twijfelen toen zij vanuit de Verenigde Staten en Parijs enthousiaste artikelen over Rivera vertaald zagen in hun eigen kranten. Hij werd door de buitenlandse pers beschreven als een van de trekpleisters van Mexico.⁵⁵ Dit had als resultaat dat zijn werken werden geaccepteerd, zowel door de critici als de regering, die kort daarvoor ook nog had gesproken over het witten van zijn schilderijen.⁵⁶ Het muralisme werd geïnstitutionaliseerd en veranderde in een monumentale, nationale kunstvorm.⁵⁷

De opvolger van Vasconcelos was José Manuel Puig Casauranc (1888-1939). Hij trad aan in 1924 en in datzelfde jaar werd Calles benoemd tot president. De kunstenaars raakten tijdens deze periode verwijderd van elkaar, maar het muralisme bleef bestaan. Calles voerde een conservatief beleid.⁵⁸ De functie van de muurschilderingen was nog steeds hetzelfde, maar na een paar jaar waren alleen Rivera en Roberto Montenegro nog in dienst van de regering.⁵⁹ Tijdens de jaren die volgden werd weinig aandacht besteed aan het hervormingsprogramma dat door Vasconcelos was opgezet. Pas tijdens het presidentschap van Lázaro Cárdenas (1895-1970), dat duurde van 1934 tot 1940, had de regering belangstelling voor nieuwe culturele impulsen.⁶⁰ Cárdenas geloofde sterk in het vergroten van de Mexicaanse economische onafhankelijkheid. Hij legde hierbij de nadruk op nationalisme. Een belangrijk onderdeel van het uitdragen van nationalistische ideeën waren muurschilderingen. Het muralisme werd onder Cárdenas' leiding geïnstitutionaliseerd als een dogmatisch sociaal realisme, met als blijvend onderwerp 'De Revolutie'.⁶¹

Tot dusver is duidelijk geworden hoe en waarom het muralisme in Mexico is ontstaan. Tevens is ingegaan op de inhoud van de muurschilderingen en het verloop van de muralistische beweging. Zoals besproken liet het artistieke klimaat na het aantreden van Calles te wensen over. Vanaf die tijd vertrokken vele kunstenaars daarom naar de Verenigde Staten of Europa om daar hun geluk te beproeven.⁶² In de volgende paragraaf wordt dieper ingegaan op de verspreiding van het muralisme naar de Verenigde Staten en de muurschilderkunst aldaar.

⁵⁴ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 203.

⁵⁵ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 204.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ A. Indyk-López, 'Mural Gambits: Mexican Muralism in the United States and the "Portable" Fresco', *Art Bulletin* 89 (2007) nr. 2, p. 287.

⁵⁸ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 104.

⁵⁹ Folgarait 1968 (zie noot 16), p. 24.

⁶⁰ Declercq 1993 (zie noot 24), p. 36.

⁶¹ Ibid.

⁶² Declercq 1993 (zie noot 24), p. 35.

1.3 Muurschilderingen in de Verenigde Staten

Ondanks het feit dat muurschilderkunst zich in de Verenigde Staten nooit heeft opgeworpen als een belangrijke traditie, zijn muurschilders er vanaf de koloniale tijd actief geweest.⁶³ Tot het einde van de negentiende eeuw is er echter niet veel van betekenis geproduceerd; de muurschilders wilden simpelweg hun opdrachtgevers behagen.⁶⁴ De eerste belangrijke Amerikaanse muurschilder was John LaFarge (1835-1910). Samen met William Morris Hunt (1824-1879) schilderde hij de eerste grootse muurschilderingen in de jaren zeventig van de negentiende eeuw.⁶⁵ In de jaren daarna werd veel gedaan om de muurschilderkunst in verschillende steden in de Verenigde Staten te stimuleren. In 1895 werd *The National Society of Mural Painters* opgericht en opdrachten voor muurschilderingen vermenigvuldigden hierdoor snel.⁶⁶

In 1915 vond in San Francisco de *Panama Pacific International Exposition* (PPIE) plaats ter ere van de opening van het Panamakanaal. Het markeerde tevens de wedergeboorte van de stad na de verwoesting van 1906. In dat jaar hadden een aardbeving en brand plaatsgevonden, waardoor een groot gedeelte van de stad, inclusief vrijwel alle muurschilderingen, was verwoest. De opening was een groots gebeuren, waarbij ook 35 muurschilderingen tentoongesteld werden. Ze waren op doek geschilderd en van monumentaal formaat.⁶⁷ Ze hadden echter een nieuwe functie dan hun voorgangers, namelijk om openbare kunst met politieke doeleinden te worden. Zo moesten ze onder meer de bevolking informeren over stedelijke vernieuwing.⁶⁸

In de jaren twintig waren er meer opdrachten voor muurschilderingen dan ooit. Dit ging gepaard met een groei van interesse in de kunsten in het algemeen.⁶⁹ Zo groeiden het aantal kunststudenten en de bezoekersaantallen van kunstmusea. Er werd ook aanzienlijk meer geld gestoken in cultuur; aan het einde van het decennium waren er 56 procent meer kunstmusea dan in 1920.⁷⁰ De jaren twintig in Amerika worden ook wel de *roaring twenties* genoemd. Aan de ene kant heerste er voorspoed in het land: het welvaartskapitalisme vierde hoogtij. Aan de andere kant was het ook een tijd met veel sociale spanningen, onder meer door de groeiende kloof tussen arm en rijk. De functie van muurschilderingen veranderde in deze tijd ook. De nadruk

⁶³ G. Berman, *The Lost Years. Mural Painting in N.Y. City under the WPA Federal Art Project, 1935-1943*, New York 1978, p. 4.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Berman 1978 (zie noot 63), p. 5.

⁶⁶ Berman 1978 (zie noot 63), p. 6.

⁶⁷ A. W. Lee, *Painting on the Left. Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, Berkeley 1999, p. 1.

⁶⁸ Lee 1999 (zie noot 67), p. 13.

⁶⁹ Berman 1978 (zie noot 63), p. 6.

⁷⁰ R. McKinzie, *The New Deal for artists*, New Jersey 1973, p. 5.

verschoof van de politiek naar de consument en het individualisme.⁷¹ In lijn van het kapitalisme werden opdrachten door particulieren, voornamelijk bedrijven, aangereikt. Zij wilden daarmee hun gezag laten zien en dat tegelijkertijd bevestigd krijgen.⁷²

De invloed en komst van de Mexicaanse muralisten

Vanaf begin jaren twintig begonnen de Amerikaanse muurschilders voor inspiratie naar de Mexicaanse muralisten te kijken.⁷³ Ze maakten reizen naar Mexico om de muurschilderingen met eigen ogen te kunnen bewonderen. Vooral de schilderingen van Rivera maakten veel indruk, onder anderen op de Amerikaanse schilder Ray Boynton (1883-1951). Hij bezocht het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs in Mexico-Stad en de Nationale Landbouwschool in Chapingo, waar Rivera op dat moment aan het werk was.⁷⁴ Boynton was onder de indruk. Door de beschrijvingen van Boynton en andere kunstenaars werd de interesse voor Rivera's werk gewekt bij andere muurschilders en bij handelaren, die ook kennis wilden maken met zijn werk.⁷⁵ De interesse was zo groot, dat in 1926 een tentoonstelling in San Francisco georganiseerd werd bestaande uit schetsen van Rivera's werk. Door de artikelen en de tentoonstelling kon het Amerikaanse volk ook kennismaken met Rivera en zijn kunstwerken.

Het is opvallend dat de Amerikaanse muurschilders naar de muralisten keken voor inspiratie. Zo lag in de Verenigde Staten, zoals besproken, de nadruk op de consument en het individualisme en werden de opdrachten verstrekt door particulieren, veelal bedrijven. In Mexico was de regering de opdrachtgever en lag de nadruk op het collectieve aspect, namelijk de geschiedenis van Mexico en haar cultureel erfgoed. Dit lag in lijn met de politiek van Obregón die als doel had om een groeiend identiteitsgevoel onder de Mexicanen te creëren. In de Amerikaanse schilderingen lag het accent juist in het decoratieve element. Toch weerhielden deze verschillen de Amerikanen er niet van de Mexicaanse muurschilderingen als inspiratiebron te gebruiken. Dit suggereert dat de Amerikaanse schilderingen tot dusver niet geheel overtuigend waren; de kunstenaars waren op zoek naar een geschiktere vorm voor hun werken.⁷⁶

Er werd overigens niet alleen positief gesproken over de Mexicaanse muurschilderingen. Zo waren er Amerikaanse kunstcritici die de werken bestempelden als niet representatief voor Mexico, inconsistent en ongeorganiseerd.⁷⁷ Ook de politieke verwijzingen werden gezien als

⁷¹ Lee 1999 (zie noot 67), p. 29.

⁷² Ibid.

⁷³ Lee 1999 (zie noot 67), p. 25.

⁷⁴ Lee 1999 (zie noot 67), p. 42.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Lee 1999 (zie noot 67), p. 27.

⁷⁷ Lee 1999 (zie noot 67), pp. 42-43.

ongepast en stuitten op kritiek. Rivera maakte bijvoorbeeld werken waarin hij kritisch was op het kapitalistische systeem, wat door sommigen niet gewaardeerd werd.

In 1929 veranderde de economische situatie in de Verenigde Staten drastisch: de beurzen in New York stortten in. De jaren twintig, die in vele opzichten voorspoedig waren verlopen, hadden geleid tot overproductie in de landbouw en industrie. Ook de bankenstructuur was erg zwak gebleken.⁷⁸ Kortom: het Amerikaanse systeem had gefaald. Volgens het kapitalistische principe was er weinig overheidsbemoediging geweest, waardoor ingrijpen te laat kwam. In 1929 leidde dit tot een climax en de *Wall Street Crash* was het resultaat. De Grote Depressie in de jaren dertig volgde. Er was sprake van grote werkloosheid en een lage levensstandaard voor de Amerikaanse bevolking. Opvallend is dat na de beurscrash de kritiek op de politieke noot van de Mexicaanse muralisten minder werd. De Amerikaanse bevolking had meer behoefte aan een linkser beleid, al kwam dat er nog niet meteen.

In de jaren na de beurscrash, vanaf ongeveer 1930, kwamen vele Mexicaanse muralisten naar de Verenigde Staten. Onder hen waren ook Rivera, Orozco en Siqueiros. Eigentijdse Amerikaanse kunstcritici noemden de jaren dertig het decennium van de 'Mexican craze' of 'Mexican invasion'.⁷⁹ Afgezien van het feit dat de kunstenaars hun eigen redenen hadden om naar de Verenigde Staten te vertrekken, werden ze ook aangemoedigd door Amerikaanse politici, kunstliefhebbers en opdrachtgevers. Zij hadden allen hun eigen redenen om in contact te willen komen met de muralisten.

Allereerst waren na het aantreden van president Calles in Mexico in 1924 de culturele en politieke verstandhoudingen tussen Mexico en de Verenigde Staten langzaam verslechterd. Calles was vijandig tegenover de Amerikaanse investeringen in Mexico en dreigde om Amerikaanse fabrieken, mijnen en oliegebieden te onteigenen.⁸⁰ De Amerikaanse regering achtte het daarom noodzakelijk om in te grijpen. In 1927 werd Dwight Morrow (1873-1931) als ambassadeur van de Verenigde Staten naar Mexico gestuurd om de relatie te stabiliseren en Amerikaanse investeringen veilig te stellen.⁸¹ Zijn manier om dit te bewerkstelligen was door samen te werken met José Vasconcelos. Hij kwam hierbij in contact met Diego Rivera en andere muurschilders. Hij probeerde radicale ideeën van Vasconcelos' aanhangers jegens de Verenigde Staten te verminderen.⁸² Morrow leverde goed werk; al binnen een jaar was de relatie tussen Mexico en de Verenigde Staten verbeterd.⁸³ Hij bood Rivera in 1929 tevens aan om

⁷⁸ S.D. Cashman, *America in the twenties and thirties, The Olympian age of Franklin Delano Roosevelt*, New York 1989, p. 114.

⁷⁹ L. Hurlburt, *The Mexican muralists in the United States*, New Mexico 1989, p. 4.

⁸⁰ Lee 1999 (zie noot 67), p. 51.

⁸¹ Lee 1999 (zie noot 67), pp. 51-52.

⁸² Lee 1999 (zie noot 67), p. 54.

⁸³ Ibid.

muurschilderingen te maken in het paleis van Cortés in Cuernacava, Mexico. Ook hielp Morrow Rivera met zijn komst naar de Verenigde Staten; hier wordt later in het onderzoek nog op teruggekomen.

Behalve interesse vanuit de Amerikaanse politiek, waren er ook particuliere opdrachtgevers, zoals de New Yorkse familie Rockefeller, die interesse hadden in de Mexicaanse muralisten. Ook verschillende Amerikaans kunstmusea, zoals het Metropolitan Museum en het Museum of Modern Art in New York, waren enthousiast om tentoonstellingen van Mexicaanse kunst te organiseren.⁸⁴ De interesse in de muralisten was echter niet puur vanuit altruïsme; ook hier zaten vaak economische en zakelijke belangen achter.⁸⁵

De New Deal

Ondertussen hield de Grote Depressie de Verenigde Staten nog in haar greep. Dit had ook invloed op de Amerikaanse muurschilders; velen van hen kwamen zonder werk te zitten. In 1933 werd door de toenmalige democratische president Franklin Roosevelt (1882-1945) de *New Deal* afgeroepen. Dit was een legislatief hervormingsprogramma bedoeld om de economie uit het slop van de depressie te trekken.⁸⁶ Het programma duurde tot 1938 en bestond uit verschillende organen.

Een van de projecten die tijdens de *New Deal* werd georganiseerd, was het *Public Works of Art Project* (PWAP), dat duurde van december 1933 tot juni 1934. Het was een project bedoeld om werkloosheid tegen te gaan. Er werden banen gecreëerd, specifiek gericht op kunstenaars.⁸⁷ Een belangrijk persoon bij de ontwikkeling van het project was de kunstenaar George Biddle (1885-1973). Vanaf 1911 had hij vele reizen naar Europa en Latijns-Amerika gemaakt, waar hij in contact kwam met onder anderen Diego Rivera.⁸⁸ Hij bewonderde het experiment van de regering Obregón. Biddle was ervan overtuigd dat de Amerikaanse kunst kon opbloeien door een soortgelijk initiatief, waarbij kunstenaars tegen een klein loon in dienst stonden van de regering.⁸⁹ Hij schreef een brief naar zijn voormalig klasgenoot Roosevelt, die heil in het plan zag. De suggestie van Biddle hielp zodoende om het PWAP te ontwikkelen.⁹⁰

Gedurende de *New Deal* bleven de kunstenaars geïnspireerd door de Mexicaanse schilderingen. Zoals gezegd was er behoefte aan een linkser beleid en was er ook minder kritiek op de politieke verwijzingen van de Mexicanen. Waren de muurschilderingen in de jaren twintig

⁸⁴ Hurlburt 1989 (zie noot 79), pp. 8-9.

⁸⁵ Hurlburt 1989 (zie noot 79), p. 9.

⁸⁶ Cashman 1989 (zie noot 78), p. 147.

⁸⁷ Cashman 1989 (zie noot 78), p. 472.

⁸⁸ McKinzie 1973 (zie noot 70), p. 5.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ McKinzie 1973 (zie noot 70), p. 10.

voornamelijk voor decoratieve doeleinden, nu werd het politieke aspect belangrijker. De Amerikanen raakten geïnteresseerd in de Marxistische politieke houding van Rivera en Siqueiros.⁹¹ Het werd gezien als een mogelijke vlucht uit de huidige hopeloze situatie: hun geloof in het kapitalisme wankelde. De Amerikaanse kunstenaars keken naar de Mexicanen als culturele en politieke helden.⁹²

Vanaf 1935 zwakte het linkse geluid echter weer af. In datzelfde jaar ontstond het *Federal Art Project* (FAP), opgericht om banen voor kunstenaars te creëren en om kunstwerken voor openbare gebouwen te produceren. Kunst werd onderdeel van het dagelijks en maatschappelijk leven, en het doel van de kunst was dan ook om beelden van het dagelijks leven vast te leggen. Met het FAP ging de muurschilderkunst dus juist meer terug naar de decoratieve functie van de jaren twintig.⁹³ Opnieuw keken de Amerikanen naar de Mexicanen en leerden op die manier om eigentijdse taal en het alledaagse leven om zich heen in hun werk te gebruiken.⁹⁴ Eind jaren dertig kregen de Republikeinen steeds meer macht en werd er steeds meer kritiek geleverd op de New Deal en de projecten. Vanaf 1940 was er weinig interesse meer in muurschilderingen. Het FAP eindigde in 1943.

In deze paragraaf is beschreven hoe de muurschilderkunst in de Verenigde Staten zich in de jaren twintig en dertig ontwikkelde. Het is duidelijk dat de Amerikaanse muurschilders werden beïnvloed door de Mexicaanse muralisten, ondanks het verschil in achtergronden en functie van de werken. Na de crisis werden in de Verenigde Staten overheidsprojecten voor onder anderen muurschilders opgezet naar Mexicaans model. Vanuit verschillende partijen was er ook interesse in de Mexicaanse muralisten en velen kwamen naar de Verenigde Staten in de hoop daar succesvol kunstenaar te worden. Hun invloed op de Amerikaanse schilders bleef in die tijd aanwezig.

⁹¹ Hurlburt 1989 (zie noot 79), p. 4.

⁹² Ibid.

⁹³ Lee 1999 (zie noot 67), p. 167.

⁹⁴ Berman 1978 (zie noot 63), p. 64.

Hoofdstuk 2.

Diego Rivera's muurschilderingen in Mexico

In het vorige hoofdstuk is duidelijk geworden hoe het muralisme in Mexico is ontstaan en hoe de beweging zich in de loop der jaren heeft ontwikkeld. Ook is al kort gesproken over Diego Rivera. In dit hoofdstuk wordt onderzocht in hoeverre de Mexicaanse overheid ten tijde van Obregón en Vasconcelos invloed had op de werken van Rivera die hij in opdracht van hen maakte. Hierbij zal ingegaan worden op twee (series van) werken, namelijk die in de Nationale Basisschool en het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs. Om meer inzicht te krijgen in de ideeën van Rivera, wordt eerst kort wat achtergrondinformatie over Rivera en zijn leven gegeven. Tevens wordt duidelijk hoe hij is komen te werken voor de Mexicaanse regering, en wat de motieven van zowel de regering als Rivera hiervoor waren. Hierdoor zal een completer beeld worden geschetst van wat de opdrachten precies inhielden.

2.1 Diego Rivera's vroege leven

Diego Rivera werd geboren op 8 december 1886 in Guanajuato, Mexico, als zoon van twee onderwijzers. Het was een tijd waarin de in 1559 gestichte stad in de versukkeling raakte. Guanajuato was eens een rijk mijnbouwcentrum. In de vroege achttiende eeuw produceerden de mijnen ongeveer een derde van al het zilver in de wereld.⁹⁵ Maar tegen het einde van de negentiende eeuw waren veel mijnen uitgeput en was het inwonersaantal drastisch gedaald.⁹⁶ Rivera's vader was naast onderwijzer ook mijnbouwchemicus, gemeenteraadslid en redacteur van de lokale liberale krant *El Demócrata*, die wekelijks verscheen. Het liberalisme van Rivera's vader was ongewoon voor Guanajuato. De conservatieve stad steunde de filosofie van de toenmalige president Díaz.⁹⁷ Vanzelfsprekend hoorde Rivera door het redacteurschap van zijn vader over de moeilijke levensomstandigheden van de arbeiders in Guanajuato, die ondanks de slechte perspectieven in de stad bleven wonen. Tevens leerde hij de (politieke) overtuigingen en de sociale betrokkenheid van zijn vader kennen, die hem in zijn latere leven hebben beïnvloed.⁹⁸

Het gezin van Rivera had het makkelijker dan de meeste inwoners van Guanajuato. Rivera's vader was een *criollo* en dit bracht zekere privileges met zich mee. Bovendien was hij vrij

⁹⁵ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 11.

⁹⁶ F. Arquin, *Diego Rivera: the Shaping of an Artist 1889-1921*, Norman 1971, p. 7.

⁹⁷ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 12.

⁹⁸ Arquin 1971 (zie noot 96), p. 7.

om zijn liberale mening te verkondigen, omdat hij in een van de Mexicaanse legers had gezeten om de Fransen te verjagen.⁹⁹ Rivera's moeder was een *mestizo*.

Rivera's interesse voor tekenen was al vanaf vroege leeftijd sterk aanwezig. Hij schreef hierover: "Zo ver terug als ik me kan herinneren, was ik aan het tekenen. Bijna zodra mijn dikke babyvingers een potlood konden vastpakken, schond ik muren, duren en meubels. Om beschadiging van zijn hele huis te voorkomen, reserveerde mijn vader een speciale kamer waar ik op alles wat ik wilde mocht schrijven. Deze eerste 'studio' van mij had een zwart doek gedrapeerd op alle muren en op de grond. Hier maakte ik mijn eerste 'muurschilderingen'".¹⁰⁰

In 1892 verhuisde het gezin naar Mexico-Stad. Vijf jaar later schreef de toen tienjarige Rivera zich in bij de San Carlos academie aldaar. Eerst volgde hij twee jaar avondlessen aan de academie en kreeg daarna een beurs toegekend, die hem in staat stelde voltijd aan de academie te gaan studeren (tot 1905).¹⁰¹ Aan het in 1785 opgerichte bolwerk van 'officiële' kunst werkten voornamelijk Europese docenten. De meeste van hen waren van Franse afkomst dan wel in Frankrijk opgeleid.¹⁰² Er heerste een strikt geordend programma op de academie. Rivera leerde er traditionele Europese stijlen, van post-renaissance classicisme tot negentiende-eeuws naturalisme, en technieken als clair-obscur en lineair perspectief.¹⁰³ In 1902 kwam Dr. Atl terug uit Europa en maakte veel indruk op de jongere studenten met zijn kennis van Europese kunst uit die tijd.¹⁰⁴ In 1905 studeerde Rivera af aan de academie en een jaar later stelde hij er vijftien landschappen tentoon. Hij werd ook lid van de groep Savia Moderna. Dit was een groep kunstenaars, schrijvers en intellectuelen die op de hoogte waren van de recente avant-garde ontwikkelingen in Europa.¹⁰⁵ In 1907 ontving Rivera een vierjarige beurs van de Mexicaanse overheid en vertrok naar Madrid. Hier had hij de kans om met eigen ogen werken van Francisco Goya, Diego Velázquez, Pieter Brueghel en El Greco in het Prado Museum te aanschouwen. Rivera ging werken onder de realistische kunstschilder Eduardo Chicharro y Agüero. In 1909 verliet hij de stad echter weer, ontevreden over zijn eigen werk.¹⁰⁶ Bovendien was hij verveeld door het formele, Spaanse realisme.¹⁰⁷ Zijn nieuwe bestemming was Parijs. Deze stad was de daaropvolgende tien jaar zijn vaste verblijfplaats, afgezien van een korte terugkeer naar Mexico in 1910 en bezoeken aan verschillende Europese steden.

⁹⁹ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 12.

¹⁰⁰ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 9.

¹⁰¹ V. J. Fletcher, 'Diego Rivera', in: V. J. Fletcher e.a., *Crosscurrents of Modernism. Four Latin-American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta*, uitgave bij tent. Washington (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 1992, p. 45.

¹⁰² Arquin 1971 (zie noot 96), p. 9.

¹⁰³ Fletcher 1992 (zie noot 101), p. 45.

¹⁰⁴ Hurlburt 1989 (zie noot 79), p. 25.

¹⁰⁵ Fletcher 1992 (zie noot 101), p. 47.

¹⁰⁶ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 33.

¹⁰⁷ Arquin 1971 (zie noot 96), p. 60.

Tijdens deze periode raakte Rivera onder de invloed van een aantal Europese avant-gardistische stromingen, met name het kubisme. Het duurde echter nog een aantal jaren voordat Rivera zichzelf enigszins van de stijfheid van zijn eigen academische training bevrijdde.¹⁰⁸ Reden hiervoor was dat zijn beurs gefinancierd was door het regime van Díaz. Om erkenning, en dus inkomsten, te behouden, voelde hij zich genoodzaakt zijn academische stijl te blijven volgen.¹⁰⁹

Het losmaken van die academische stijl werd echter versneld door de politieke gebeurtenissen in Mexico. Díaz was afgetreden in 1911, en Rivera's beurs werd voortgezet door de liberale en tolerante Madero. Toen die echter werd vermoord, kwam hier een eind aan en had Rivera geen vast inkomen meer. Hij hoefde niet meer te schilderen voor een klein, voornamelijk conservatief publiek. Hij moest daarentegen in Parijs een reputatie op zien te bouwen om te kunnen leven van de verkoop van zijn werken.¹¹⁰ Rivera besloot hierop zijn stijl te veranderen en minder stijf en donker te schilderen. Hij verdiepte zich onder andere in het kubisme en van 1913 tot 1917 maakte hij meer dan tweehonderd kubistische schilderijen.¹¹¹ Hierna nam hij echter drastisch afstand van deze schilderijstijl. Het had volgens hem weinig te maken met het echte leven.¹¹² Bovendien vond hij het "te technisch, strak en beperkt voor wat ik wilde zeggen".¹¹³ Hij ging in een meer figuratieve stijl schilderen, met invloeden van onder anderen Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir en Ingres.¹¹⁴ Rivera's interesse in een meer figuratieve stijl werd versterkt doordat hij vanuit Mexico werd aangespoord om terug te keren naar zijn geboorteland om een Mexicaanse kunst te creëren.¹¹⁵

2.2 Rivera terug in Mexico

Tijdens zijn tijd in Parijs kwam Rivera in contact met Alberto J. Pani, die op dat moment de Mexicaanse ambassadeur in Frankrijk was. In 1918 had Pani een schilderij van Rivera gekocht, en hem tevens de opdracht gegeven een portret van zijn vrouw te maken. Het was via dezelfde Pani dat Rivera te weten kwam over Vasconcelos' droom om een culturele renaissance te beginnen in Mexico.¹¹⁶ Rivera wilde hier graag deel van uitmaken. Hij had weinig succes in Parijs en wilde weg uit Europa. Hij had een nieuwe stimulans nodig.

¹⁰⁸ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 51.

¹⁰⁹ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 37.

¹¹⁰ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 52.

¹¹¹ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 58.

¹¹² Rivera 1960 (zie noot 49), p. 58.

¹¹³ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 68.

¹¹⁴ Fletcher 1992 (zie noot 101), p. 51.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 21.

Vasconcelos schreef Rivera in augustus 1920 om te vragen of hij terugkwam naar Mexico. Er werden echter nog geen concrete afspraken over eventuele opdrachten gemaakt. Rivera stemde toe, maar wilde voor vertrek naar Mexico eerst naar Italië reizen om daar renaissance fresco's te bestuderen. Hij wist niets van de techniek van fresco's en wilde niet onvoorbereid in Mexico aankomen.¹¹⁷ Om de reis te kunnen financieren, verkocht hij een aantal van zijn schilderijen. Rivera bedacht tevens dat de Mexicaanse overheid hem wellicht een kleine beurs kon geven om zijn reis te sponsoren. Dit werd via Pani aan Vasconcelos voorgelegd, die uiteindelijk instemde.¹¹⁸ In Italië aangekomen bestudeerde Rivera de werken van onder anderen Giotto, Piero della Francesca, Michelangelo en Paolo Uccello. Hij lette hierbij op de techniek, stijl en functie van de muurschilderingen. Hij verbleef in Italië van januari 1920 tot juli 1921.

Bij terugkomst in Mexico bood Vasconcelos Rivera niet meteen een muur aan. Rivera had hem wat van zijn eigen kubistische schilderijen laten zien, maar Vasconcelos was er niet van onder de indruk.¹¹⁹ Hij zei het volgende: "zijn hoofd was vol van Picasso".¹²⁰ Een andere mogelijke reden voor het lauwe welkom van Vasconcelos was Rivera's afwezigheid tijdens de revolutie.¹²¹ Vasconcelos had zelf alle ellende van dichtbij meegemaakt. Een kunstenaar in de arm nemen die het revolutionaire Mexico zou gaan promoten, maar die bijna de gehele revolutie in Europa was geweest, was op z'n minst tegenstrijdig te noemen.

In plaats van een muur kreeg Rivera een studio en had hij verschillende andere baantjes gedurende een half jaar.¹²² Vasconcelos hield Rivera in de tussentijd echter goed in de gaten. In november 1921 besloot hij een reis naar Yucatán te organiseren voor hemzelf, Diego Rivera en een aantal andere kunstenaars. Vasconcelos wilde hen kennis laten maken met het verleden van Mexico door ze het culturele erfgoed van het land met eigen ogen te laten aanschouwen. Ze bezochten de Maya ruïnes van Chichén Itzá en Uxmal. Rivera bestudeerde de ruïnes ijverig, liet zijn verbeelding de vrije loop en maakte veel schetsen. Hij praatte tevens urenlang met Vasconcelos over zijn visies. Vasconcelos was onder de indruk.¹²³ Hij kon het enthousiasme van Rivera voor inheems Mexico met de dag zien groeien.¹²⁴ Bij terugkomst gaf hij Rivera een muur in de Nationale Basisschool. Dit was de eerste van vele opdrachten in Mexico die zouden volgen, onder andere in het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs, de Nationale Landbouwschool, het Nationaal Paleis en het Paleis voor Schone Kunsten.

¹¹⁷ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 73.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ P. Marnham, *Dreaming with his eyes open, a life of Diego Rivera*, New York 1999, p. 160.

¹²⁰ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 84.

¹²¹ Hamill 1999 (zie noot 34), pp. 81-82.

¹²² Hamill 1999 (zie noot 34), p. 84.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 161.

Rivera's muurschilderingen

De muurschilderingen van het muralisme waren bedoeld voor de massa. Rivera's filosofie was dat openbare schilderkunst monumentaal en populair moest zijn.¹²⁵ Hij omschreef zijn kunst als voornamelijk didactisch en propagandistisch, Mexico's postrevolutionaire regering hierbij steunend.¹²⁶ Zijn muurschilderingen waren bedoeld om de bevolking, die grotendeels analfabeet was, te onderwijzen, en om de inheemse geschiedenis te hervinden.¹²⁷ Zijn beelden waren direct, duidelijk en precies.¹²⁸ In het begin waren Rivera's werken vlak, net als Italiaanse renaissance fresco's en zijn kubistische schilderijen, maar later kregen ze meer volume.¹²⁹

Hij behandelde Mexicaanse thema's om interesse en respect aan te wakkeren voor de wortels van Mexico, de inheemse bevolking en hun bijdragen aan het moderne leven.¹³⁰ Hij beeldde bijvoorbeeld Indianen in het dagelijks leven af, al werkend, wevend of spinnend. Twee belangrijke inspiratiebronnen voor zijn onderwerpen waren Indiaanse gewoontes en Precolumbiaanse culturele artefacten, die hij zelf ook verzamelde.¹³¹ Rivera's kennis van de Precolumbiaanse cultuur groeide steeds meer, onder andere door het ijverig bestuderen van manuscripten.¹³² Een ander terugkerend thema in de muurschilderingen van Rivera is de geschiedenis van Mexicaanse oorlogen, vanaf de Precolumbiaanse periode tot moderne tijden.¹³³

Eerder is al gesproken over het verband tussen het muralisme en de theorie van Eric Hobsbawm, *the invention of tradition*. In Rivera's werken is de vervorming van de werkelijkheid met als doel een nationale identiteit te creëren, waar Hobsbawm over schrijft, duidelijk te zien. Hij idealiseerde de Precolumbiaanse cultuur.¹³⁴ Dit deed hij door de Indianen af te beelden als slachtoffers van de Spanjaarden die in de zestiende eeuw naar Mexico waren gekomen en het land hadden veroverd. Rivera verbeeldt de Indianen dus als 'echte' Mexicanen en de Spanjaarden als wrede bezetters. In feite was dit paradoxaal, omdat de muurschilderingen als doel hadden een nationale identiteit onder de bevolking te kweken, en het overgrote merendeel van de bevolking gedeeltelijk Spaans was, inclusief Rivera zelf.

¹²⁵ L. Cardoza y Aragón, 'Diego Rivera's Murals in Mexico and the United States', in: *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, p. 187.

¹²⁶ Fletcher 1992 (zie noot 101), p. 55.

¹²⁷ T. W. Drescher, *San Francisco murals: community creates its muse, 1914-1990*, St. Paul 1991, p. 10.

¹²⁸ Cardoza y Aragón 1986 (zie noot 125), p. 187.

¹²⁹ Declercq 1993 (zie noot 2), p. 105.

¹³⁰ Fletcher 1992 (zie noot 101), p. 55.

¹³¹ Fletcher 1992 (zie noot 101), pp. 55-57.

¹³² Fletcher 1992 (zie noot 101), p. 57.

¹³³ Cardoza y Aragón 1986 (zie noot 125), p. 187.

¹³⁴ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 147.

Het communisme

Tijdens zijn verblijf in Europa had Rivera marxistische ideeën opgedaan. In 1922 werd hij lid van de communistische politieke partij *Partido Comunista Mexicano* (PCM). Hiermee zette hij zichzelf in een andere koers dan de postrevolutionaire regering waar hij voor werkte: het idealisme van Vasconcelos en opportunistische, corrupte koers van Obregón en opvolgers waren compleet anders dan zijn ideeën.¹³⁵ Rivera begon ook met schrijven voor *El Machete*, de officiële krant van de PCM. In 1925 stapte hij echter weer uit de partij, omdat hij zich beter aan het marxisme kon wijden door zijn kunst dan door activiteiten als partijlid.¹³⁶ Na zich een jaar later toch weer aan te hebben gesloten, werd hij in 1929 zelf uit de partij gezet. De PCM had een anti-regeringshouding, wat voor Rivera ongetwijfeld moeilijk moet zijn geweest, aangezien de regering zijn werkverschaffer was. In 1929 distantieerde hij zich steeds meer van de PCM, en ontstonden er meer en meer meningsverschillen. Zo kreeg hij bijvoorbeeld kritiek op het feit dat hij ook portretten op doek maakte, wat gezien werd als aristocratisch. Hij werd ook veroordeeld voor het feit dat hij niet stopte met zijn schilderijen in het Nationaal Paleis.¹³⁷ Tevens vonden er aanvallen van de overheid op de kantoren van de PCM en *El Machete* plaats.¹³⁸ Niet lang daarna werd Rivera uit de PCM gezet. In 1955 werd hij echter opnieuw geaccepteerd.

Na het afronden van zijn muurschilderingen in de Nationale Landbouwschool in Chapingo in 1927 vertrok Rivera voor negen maanden naar de toenmalige Sovjet-Unie. Hij was uitgenodigd door de Commissie voor Openbaar Onderwijs en nam deel aan politieke vergaderingen, lezingen en ontmoetingen met Sovjet-kunstenaars.¹³⁹ Tijdens zijn verblijf werkte Rivera ook nauw samen met *Oktober*, een groep kunstenaars uit Moskou die probeerden een alternatief voor zowel de avant-garde kunst als het socialistisch realisme te bieden, namelijk een kunstvorm die in dienst stond van de massa – de arbeiders en de boeren – in de internationale klassenstrijd.¹⁴⁰ In de Sovjet-Unie legde Rivera de theoretische grondslagen voor zijn concept van proletarische kunst. Hij kreeg van de regering opdracht voor een fresco voor de club van het Rode Leger, maar dit plan vond uiteindelijk toch geen doorgang. Hij heeft schetsen hiervoor wel gebruikt voor het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs (1928) en Rockefeller Center (1933).¹⁴¹ Na zijn terugkomst in Mexico ontstond er een crisis tussen Stalin en Trotski. Rivera was een

¹³⁵ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 165.

¹³⁶ L. Hurlburt, 'Diego Rivera (1886-1957): A Chronology of His Art, Life and Times', in: C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, p. 59.

¹³⁷ L. Bank Downs, *Diego Rivera: The Detroit industry murals*, New York 1999, p. 21.

¹³⁸ Hurlburt 1986 (zie noot 136), p. 70.

¹³⁹ Declercq 1993 (zie noot 2), 106.

¹⁴⁰ A. Azuela, 'Rivera and the Concept of Proletarian Art', in: C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, p. 125.

¹⁴¹ Declercq 1993 (zie noot 2), p. 106.

voorzitter van Trotski, Siqueiros van Stalin, wat onderling tot meningsverschillen leidde en, vanaf 1934, ook tot openlijke kritiek op elkaar.¹⁴²

Rivera had dus sterke communistische ideeën ontwikkeld en in zijn kunstwerken werd de werkende mens dan ook als moderne held afgebeeld.¹⁴³ Opvallend is dat zijn opdrachtgevers uit zowel Mexico als de Verenigde Staten niet communistisch waren. In de volgende paragrafen en in hoofdstuk 3 wordt gekeken in hoeverre de opdrachtgevers van Rivera invloed hadden op zijn werken. Later zal gekeken worden wat de overeenkomsten en verschillen hiertussen waren, en hoe die verschillen te verklaren zijn. Allereerst komen twee (series van) werken aan bod die hij in het begin van de muralistische beweging in opdracht van de regering Obregón en Vasconcelos heeft gemaakt.

2.3 De *Schepping* in de Nationale Basisschool

In januari 1922 begon Rivera aan zijn muurschildering in de Nationale Basisschool. Vicente Lombardo Toledano (1894-1968) was op dat moment directeur van de school, maar Vasconcelos was Rivera's directe opdrachtgever. Vasconcelos had in eerste instantie eigenlijk Alfredo Ramos Martínez (1871-1946), directeur van de academie, samen met nog een docent van de academie gevraagd voor de muurschildering. Zij hadden een neoclassicistische stijl die Vasconcelos prefereerde boven Rivera's stijl. Hierbij dacht Vasconcelos ook aan de belastingbetalers, die er hetzelfde over zouden denken als hij.¹⁴⁴ Zij sloegen de opdracht echter af.¹⁴⁵ Zoals al eerder beschreven is, bood Vasconcelos, na een gezamenlijke trip naar Yucatán, uiteindelijk de muur aan Rivera aan. Hij was onder de indruk geraakt van Rivera's schetsen en ideeën. Rivera aarzelde op zijn beurt niet om deze kans aan te grijpen en stemde in. Hij had weinig succes in Parijs op het moment dat hij hoorde van Vasconcelos' ideeën. Bovendien wilde hij niet meer voor de bourgeoisie schilderen. Deel uitmaken van een revolutionaire kunstbeweging voor het Mexicaanse volk, leek hem een aangename stimulans.

De Nationale Basisschool was niet het eerste gebouw dat ter beschikking werd gesteld door de overheid; dat was de Petrus en Paulus kapel. Maar de muurschilderingen in de school leverden wel de grootste bijdrage aan de vorming van de algemene Mexicaanse stijl.¹⁴⁶

¹⁴² Declercq 1993 (zie noot 2), p. 106.

¹⁴³ Fletcher 1992 (zie noot 101), p. 57.

¹⁴⁴ Charlot 1963 (zie noot 28), p. 150.

¹⁴⁵ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 38.

¹⁴⁶ Charlot 1963 (zie noot 28), p. 107.

Vasconcelos gebruikte de school als het ware als een plek waar zijn muralisten zich konden bewijzen.¹⁴⁷

De muurschildering

Rivera kreeg de opdracht om de coulisse van het Amfitheater Simón Bolívar te beschilderen en ging aan de slag. De muur die Rivera tot zijn beschikking had, was gebogen aan de bovenkant door het gewelfde plafond (afb. 1). Daarin bevond zich een nis met een antiek pijporgel. Rivera verwerkte zowel de boog als het orgel in zijn ontwerp. De muurschildering is een allegorische compositie van het thema 'de schepping'. Het was een nationalistische weergave van de oorsprong van de mens en zijn verstand. De schepping werd gesymboliseerd als eeuwigdurend en als de kern van menselijke geschiedenis.¹⁴⁸



Afb. 1. Diego Rivera, *De Schepping*, 1921-1922, wasverf en bladgoud, 708 x 1219 cm, Nationale Basisschool, Mexico-Stad.

In het midden is een man te zien die uit de Boom des Levens voortkomt.¹⁴⁹ Daaronder zijn vier symbolische dieren met de kenmerken van een leeuw, os, rendier en adelaar te zien. Zij representeren duidelijk de vier evangelisten.¹⁵⁰ Aan de linkerkant (voor detail, zie afb. 2) is een naakte vrouw te zien, luisterend naar Muziek die op riet aan het blazen is, en kijkend naar Dans. Bij Muziek zit Zang met daarachter Komedie. Iets hoger staan de drie theologische deugden, Geloof, Hoop en Liefde, met daarboven Wijsheid.¹⁵¹ Rechts (voor detail, zie afb. 3) is een naakte man afgebeeld in gesprek met Kennis en Fabel. Daarachter zijn Passie, Traditie en Tragedie te

¹⁴⁷ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 162.

¹⁴⁸ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 76.

¹⁴⁹ M. Rosci, *Rivera, fresco's in Mexico City*, Alphen aan den Rijn 1989, p. 18.

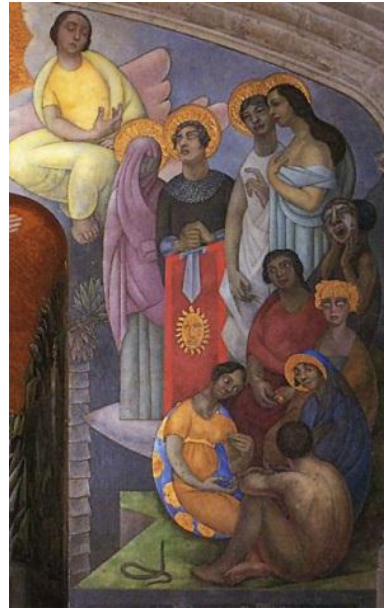
¹⁵⁰ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 40.

¹⁵¹ Rivera 1960 (zie noot 49), pp. 76-77.

zien. Daarachter bevinden zich Voorzichtigheid, Kracht, Rechtvaardigheid en Kuisheid, en bovenaan Wetenschap. De twee naakte figuren op de voorgrond leren van de aangeklede mensen, die de kunsten en wetenschappen van de westerse maatschappij dragen. Helemaal bovenin de muurschildering is een blauwe halve cirkel afgebeeld, die de oer-energie voor moet stellen.¹⁵² Er komen drie lichtstralen uit met aan het uiteinde wijzende handen. Deze staan voor de zonne-energie, de bron van alles.



Afb. 2.
Diego Rivera,
De Schepping,
(detail).



Afb. 3.
Diego Rivera,
De Schepping,
(detail).

De muurschildering doet in eerste instantie niet typisch Mexicaans aan. De schildering lijkt eerder quasireligieus door de gepersonifieerde theologische deugden en de evangelisten.¹⁵³ Er is als het ware een Christelijke code van symbolen gebruikt voor niet-Christelijk overtuigingen.¹⁵⁴ Toch zitten er wel Mexicaanse aspecten in het werk. De afgebeelde figuren representeren namelijk ook de nationalistische rassengeschiedenis van Mexico.¹⁵⁵ Er is hier al een verschuiving te zien naar Mexicaanse onderwerpen in latere werken van Rivera.

Wat de stijl betreft, heeft het werk duidelijke invloeden van mozaïeken uit Ravenna, Byzantijnse en vroegrenaissance fresco's, en renaissance allegorieën.¹⁵⁶ De aureolen wijzen op de invloed van Giotto.¹⁵⁷ Daarnaast zijn er ook kubistische aspecten aan te wijzen, bijvoorbeeld in de naakte figuren.¹⁵⁸ Kortom, er is sprake van stilistisch eclecticisme.

¹⁵² Declercq 1993 (zie noot 2), p. 113.

¹⁵³ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 166.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 76.

¹⁵⁶ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 134.

¹⁵⁷ G. Souter, *Diego Rivera: his art and his passion*, New York 2007, p. 100.

¹⁵⁸ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 40.

In de literatuur bestaat tegenstrijdigheid over de keuze van het thema van de schepping. Volgens Patrick Marnham (1943) had Vasconcelos Rivera de opdracht gegeven om een universeel thema te illustreren en vervolgens was Rivera met de schepping gekomen.¹⁵⁹ Leonard Folgarait (1922-1992) schrijft echter dat Vasconcelos het thema van de schepping aan Rivera had gegeven en hij zich daaraan moest houden.¹⁶⁰ Hoe dan ook, Vasconcelos heeft in een brief uit 1929 het volgende over de vroege muurschilderingen geschreven: "Omdat ik mijn eigen ideeën over kunst had, was het normaal dat ik niet veel vrijheid toestond in de selectie van de thema's en betekenissen. De uitzondering zat in de techniek".¹⁶¹ Hij zei ook dat Rivera zelf mocht weten wat hij schilderde, als de inhoud maar Mexicaans was en het een goede schilderingen zou zijn.¹⁶²

Voordat Rivera aan de muurschildering begon had hij een uitgebreide beschrijving van zijn ideeën gemaakt om toestemming van Vasconcelos te krijgen.¹⁶³ Zijn plan werd goedgekeurd. Tijdens het proces was Vasconcelos echter toch niet tevreden. Hij vond dat de muurschildering te duidelijk een Byzantijnse tint had en was volgens hem "onvoldoende Mexicaans".¹⁶⁴ Tegelijkertijd begon Rivera anders naar Mexico te kijken, het land meer te waarderen, en zijn Italiaanse herinneringen vervaagden.¹⁶⁵ Vasconcelos stelde in december 1922 aan Rivera voor om op zijn kosten naar Tehuán-tepec in de staat Oaxaca te gaan, omdat hij de waardering van Mexico bij Rivera nog meer wilde versterken.¹⁶⁶ Wat Rivera na zijn reis schilderde, verschilde aanzienlijk van wat hij daarvoor had geschilderd: er had duidelijk een ommezwai plaatsgevonden.¹⁶⁷ Dit is bijvoorbeeld te zien aan de nis met daarin taferelen uit de jungle. Het verklaart ook gedeeltelijk het stilistische eclecticisme waarover eerder gesproken is.

In maart 1923 was Rivera klaar met de schildering, nadat hij er ruim een jaar aan gewerkt had. Zowel Rivera als Vasconcelos was echter niet helemaal tevreden over het eindresultaat.¹⁶⁸ Volgens Rivera was het thema van de schildering te abstract en te allegorisch voor het publiek – de massa.¹⁶⁹ Hij vond tevens dat hij te veel Italiaanse invloeden en symbolisme had gebruikt.¹⁷⁰ Er zaten weliswaar Mexicaanse aspecten in de schildering, maar geen verwijzing naar de sociale opschudding die recentelijk had plaatsgevonden, ook al was dit alles wel in zijn gedachten

¹⁵⁹ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 162.

¹⁶⁰ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 41.

¹⁶¹ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 33.

¹⁶² Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 38.

¹⁶³ Charlot 1963 (zie noot 28), p. 136.

¹⁶⁴ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 164.

¹⁶⁵ Charlot 1963 (zie noot 28), p. 143.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Charlot 1963 (zie noot 28), p. 145.

¹⁶⁸ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 166.

¹⁶⁹ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 87.

¹⁷⁰ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 135.

aanwezig geweest.¹⁷¹ Kortom, de uiteenlopende thema's en stijlen maakten van het werk een warboel.¹⁷² De schildering heeft een gebrek aan focus, wat misschien net zo gek was aangezien Rivera nog op zoek was naar de juiste vorm om zijn visuele en didactische kwaliteiten samen te brengen.¹⁷³ Ook Vasconcelos zag dit. Hoe dan ook heeft Rivera zijn best gedaan om aan Vasconcelos' wensen te voldoen. Rivera had niet vanuit zijn eigen hart geschilderd, maar in plaats daarvan had geprobeerd een serie van abstracte, filosofische ideeën van Vasconcelos af te beelden.¹⁷⁴ Een aantal aspecten in de schildering wijzen hierop. Zo had Vasconcelos het idee van 'het kosmische ras' ontwikkeld, dat hij in 1925 heeft uitgewerkt in zijn boek *La Raza Cósmica*. Naar Vasconcelos' overtuiging waren mensen van gemengde rassen superieur aan mensen uit pure rassen, en waren de *mestizos* uit Latijns-Amerika dan ook voorbestemd als 'het kosmische ras'.¹⁷⁵ In *De Schepping* heeft Rivera twee oorspronkelijke bewoners van Mexico afgebeeld (naakt, in de staat van leegheid), die op het punt staan gevuld te worden door de wijsheid van hun niet Mexicaanse leraren. Als resultaat van dit samengaan zou dan het kosmische ras ontstaan.¹⁷⁶ In de literatuur is echter nergens terug te vinden of Vasconcelos dit thema direct aan Rivera had aangereikt, of dat het Rivera's eigen initiatief was. Daarnaast had Vasconcelos de overtuiging van Pythagoras overgenomen dat de sleutel tot het universum lag in geheime muzikale harmonieën.¹⁷⁷ Rivera had door het pijporgel in de compositie te verwerken, en daarnaast de allegorische figuur van Muziek te tekenen, Vasconcelos dus wel proberen tegemoet te komen. Het resultaat was echter niet geheel overtuigend.

Concluderend kan gezegd worden dat Vasconcelos Rivera heeft proberen te sturen door hem een thema aan te reiken, maar hij heeft desondanks geen duidelijke en concrete richtlijnen gegeven voor de uitvoering ervan. Hierdoor was het voor Rivera, die nog zoekende was om een goede beeldtaal te vinden voor de nieuwe Mexicaanse kunstbeweging, lastig om tot een goed resultaat te komen. Ook heeft Vasconcelos Rivera richting een meer Mexicaanse beeldtaal proberen te sturen, maar niet ingegrepen toen het resultaat hem niet beviel. Er kan dus gezegd worden dat Vasconcelos redelijk veel vrijheid aan Rivera gaf.

¹⁷¹ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 135.

¹⁷² Marnham 1999 (zie noot 119), p. 166.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ M. Ganzalez, *Diego Rivera, the man who painted walls*, Londen 2001, p. 52.

¹⁷⁵ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 17.

¹⁷⁶ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 39.

¹⁷⁷ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 163.

2.4 Rivera in het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs

Het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs was het coördinatiecentrum voor het onderwijs van heel Mexico en tevens het nieuwe hoofdkwartier van Vasconcelos' campagne. Hij had zelf opdracht gegeven voor de constructie van het neoclassicistische gebouw. In totaal duurde de bouw dertien maanden, van juni 1921 tot juli 1922. Rivera onderhandelde tijdens zijn werk in de Nationale Basisschool al met Vasconcelos over fresco's in het Secretariaat.¹⁷⁸ Hij probeerde Vasconcelos op verschillende manieren te overtuigen om hem in dienst te nemen. Dit was belangrijk voor Rivera, omdat een opdracht in het Secretariaat voor hem alles of niets kon betekenen. Het kon hem *Numero Uno* maken onder de muralisten, maar als het zou mislukken, zou hij slechts een gewone Mexicaanse 'verhalenverteller' zijn.¹⁷⁹ Uiteindelijk werd hij door Vasconcelos aangenomen. Hij had hem overtuigd van het feit dat hij in de Nationale Basisschool nog maar een begin had laten zien, en dat hij nu een ander soort openbare kunst in gedachten had.¹⁸⁰ Andere kunstenaars die werden aangenomen in het Secretariaat waren onder anderen Roberto Montenegro, Jean Charlot en Xavier Guerrero. Het gebouw bestond uit drie verdiepingen, en Rivera kreeg de binnenplaats op de begane grond toegewezen. De overkoepelende thema's van de schilderijen in het Secretariaat waren arbeid, de strijd voor sociale verbeteringen en de verworvenheden van het Mexicaanse volk.¹⁸¹ Rivera had zijn voorspelling juist aanvoeld: door de serie werken die hij in het Secretariaat maakte, vergaarden zowel het muralisme als hijzelf bekendheid in Westerse wereld.¹⁸² Zijn schilderijen markeren de belangrijkste fase in de ontwikkeling van het Mexicaanse muralisme als een radicale nationale openbare kunst.¹⁸³

In maart 1923 begon Rivera met de eerste werken. In hoofdstuk 1 is beschreven dat de muurschilderingen in de Nationale Basisschool in 1924 werden aangevallen. Hoewel Rivera ook kritiek kreeg, werd zijn werk gespaard. Hij verstevigde zo zijn positie als de leidende schilder van het muralisme.¹⁸⁴ Toen Vasconcelos ontslag nam als gevolg van politieke gebeurtenissen, werden door zijn opvolger Puig Casauranc alle kunstenaars die aan het werk waren in het Secretariaat ontslagen, behalve Rivera. De schilderijen die al door andere kunstenaars waren gemaakt, werden weggehaald op verzoek van Rivera.¹⁸⁵ Tijdens de jaren daarna ontstond een gespannen

¹⁷⁸ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 141.

¹⁷⁹ Souter 2007 (zie noot 157), p. 112.

¹⁸⁰ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 87.

¹⁸¹ Rosci 1989 (zie noot 149), p. 21.

¹⁸² Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 168.

¹⁸³ Rochfort 1987 (zie noot 30), p. 22.

¹⁸⁴ Rochfort 1987 (zie noot 30), p. 24.

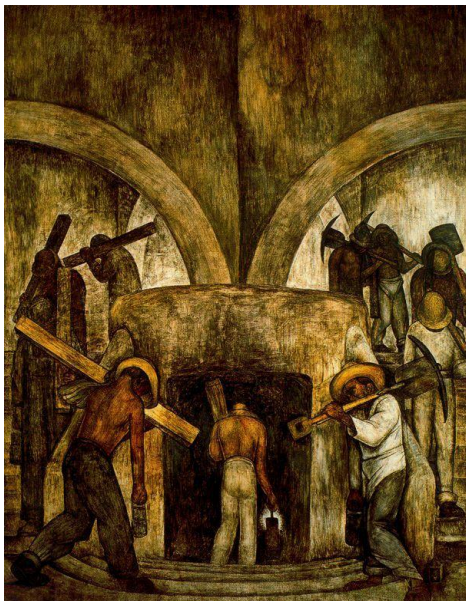
¹⁸⁵ Folgarait 1998 (zie noot 16), p. 81.

relatie tussen Rivera en de andere muralisten, waaronder Orozco en Siqueiros, die geen overheidsopdrachten meer kregen.¹⁸⁶ Uiteindelijk beschilderde Rivera bijna alle muren van het gebouw: 124 fresco's met een totale oppervlakte van 1.585,14 vierkante meter.¹⁸⁷ Rivera werkte van 1923 tot 1928 in het Secretariaat, afgewisseld door werk in de Nationale Landbouwschool in Chapingo.

Voor dit onderzoek is alleen het werk belangrijk dat in opdracht van Vasconcelos is gemaakt. Er wordt dus alleen gekeken naar Rivera's schilderijen die hij in het Secretariaat maakte in de periode 1923-1924.

De muurschilderingen

Vasconcelos gaf Rivera de opdracht voor een didactisch onderwerp rond de geschiedenis van Mexico.¹⁸⁸ Rivera was al een paar maanden voordat hij begon op zoek gegaan naar materiaal. Hij wilde het sociale leven van Mexico zoals hij het zag afbeelden, en de massa het verhaal van de toekomst laten zien.¹⁸⁹ Hij deed dit door verschillende taferelen betreffende de arbeid, sociale strijd, prestaties en volksfeesten van de Mexicanen te verbeelden in het Hof van de Arbeid en het Hof van de Feesten.



Afb. 4. Diego Rivera, *Ingang tot de Mijn*, 1923-1924, fresco, 474 x 350 cm, Secretariaat voor Openbaar Onderwijs, Mexico-Stad.

In het Hof van de Arbeid worden allereerst de landbouw, industrie, wetenschap en kunsten behandeld. Voorbeelden van taferelen zijn bijvoorbeeld wevende mensen en mijnwerkers (afb. 4).¹⁹⁰ Hij laat de ontwikkeling van het volk zien; van een primitieve maatschappij, via landbouw en industrie naar een revolutie en een nieuwe maatschappij. In het Hof van de Feesten worden festivals, volksballades en proletarische revoluties afgebeeld (afb. 5). Verder, in de lift en het trappenhuis, zijn schilderijen van het Mexicaanse landschap te zien. In de fresco's is duidelijk Rivera's verschuiving van zijn Italiaanse frescostijl naar Mexicaanse beeldtaal te zien.¹⁹¹

¹⁸⁶ Souter 2007 (zie noot 157), p. 56.

¹⁸⁷ Declercq 1993 (zie noot 2), p. 108.

¹⁸⁸ Declercq 1993 (zie noot 2), p. 115.

¹⁸⁹ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 79.

¹⁹⁰ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 80.

¹⁹¹ Rosci 1989 (zie noot 149), p. 22.

Bij de opening van het Secretariaat op 9 juli 1922 had Vasconcelos een speech gehouden, waarin hij vertelde over de schetsen van Rivera en andere kunstenaars die hij had gezien.¹⁹² Van de honderden taferelen die Rivera uiteindelijk maakte, bleken er maar twee te lijken op de originele omschrijving.¹⁹³ Tijdens zijn werkzaamheden neigt Rivera naar een nieuw gedachtegoed dat niet bij Vasconcelos' originele plan hoorde. Hij legde nadruk op belang van een marxistisch-socialistische context om het authentieke Mexicaanse te versterken en herwaarderen.¹⁹⁴ Vasconcelos heeft echter, voor zover bekend, niet ingegrepen, en Rivera kon dus in vrijheid werken aan zijn schilderijen. Er is maar eenmaal iets voorgevallen waarbij Vasconcelos wel invloed heeft uitgeoefend op de kunstenaar. Rivera had namelijk op een van zijn schilderijen waarop mijnwerkers waren afgebeeld een revolutionair gedicht van de schrijver Gutiérrez Cruz



Afb. 5. Diego Rivera, *Politieke Visie van het Mexicaanse Volk*, 1923-1924, fresco, 398 x 203 cm, Secretariaat voor Openbaar Onderwijs, Mexico-Stad.

geplaatst, dat aanriep tot gerechtigheid voor arbeiders.¹⁹⁵ Toen dit werd ontdekt door de kranten, die toch al commentaar op Rivera en de werken hadden, barstte een storm van kritiek los.¹⁹⁶ Niet alleen waren de muurschilderingen lelijk en geldverspilling, maar ook een aantasting van Mexico.¹⁹⁷ Vasconcelos vroeg Rivera om het gedicht te verwijderen, en hij gaf toe. Vasconcelos sloot echter wel een compromis met Rivera, door toe te staan dat hij een arbeider en een boer

¹⁹² Charlot 1963 (zie noot 28), p. 254.

¹⁹³ Charlot 1963 (zie noot 28), p. 255.

¹⁹⁴ Declercq 1993 (zie noot 2), p. 115.

¹⁹⁵ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 81.

¹⁹⁶ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 174.

¹⁹⁷ Ibid.

mocht schilderen die elkaar omhelsden, met daarbij een aantal regels van een milder gedicht van Cruz.¹⁹⁸ Opnieuw werd er kritiek geuit, maar uiteindelijk waaide dat over.

Aan de hand van Rivera's opdracht in het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs kan gezegd worden dat Vasconcelos veel van Rivera toestond. Hij heeft zijn oorspronkelijke schetsen niet uitgevoerd, en is tevens een meer marxistischer beeldtaal gaan gebruiken. Maar eenmaal heeft Vasconcelos ingegrepen, met druk van buitenaf. Dit is het enige voorbeeld waarin Vasconcelos Rivera orders heeft gegeven iets aan zijn werk te veranderen, maar ze hebben wel een compromis gesloten. Hieruit kan geconcludeerd worden dat Vasconcelos veel vrijheid aan Rivera gaf en hij veel van zijn eigen ideeën mocht uitvoeren.

¹⁹⁸ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 81.

Hoofdstuk 3.

Diego Rivera's muurschilderingen in de Verenigde Staten

In de laatste paragraaf van hoofdstuk 1 is beschreven hoe de muurschilderkunst in de Verenigde Staten zich rond de jaren twintig en dertig ontwikkelde. Ook lezen we dat veel Mexicaanse muralisten vanaf ongeveer 1930 naar de Verenigde Staten trokken. Om een beeld te schetsen van de totstandkoming van Rivera's opdrachten in de Verenigde Staten, wordt allereerst verteld hoe hij daar precies terechtkwam. Waarom koos hij, als overtuigd communist, de kapitalistische Verenigde Staten als bestemming? Hierna wordt dieper ingegaan op twee werken van Diego Rivera: De *Detroit Industry* muurschilderingen en *Man at the Crossroads*. In hoeverre hadden zijn opdrachtgevers invloed op deze werken?

3.1 Rivera in de Verenigde Staten

Aan het eind van 1929, toen Rivera bijna klaar was met zijn muurschildering voor Dwight Morrow in het paleis van Cortés in Cuernacava, begon hij ernaar te verlangen om Mexico te verlaten; hij werd buitengesloten door zijn communistische vrienden, die hem recentelijk uit de partij hadden gezet, en hij had geldproblemen.¹⁹⁹ De Verenigde Staten trokken hem aan. Toch had hij gemengde gevoelens over het land omwille van de turbulente geschiedenis die het met Mexico had.²⁰⁰ Tegelijkertijd was Rivera echter ook enorm gefascineerd door het land van de moderne industrie. De wolkenkrabbers, waar hij ooit een glimp van had mogen opvangen, de stalen bruggen en de snelwegen golden voor Rivera als een bewijs van de menselijke kracht van constructie.²⁰¹ Deze bouwwerken, ontdaan van decoraties, waren voor hem een teken van menselijke intelligentie die zichtbaar was in elk detail van het design.²⁰² Hij heeft ooit tegen de Amerikaanse schrijver Bertram Wolfe (1896-1977) gezegd: "Jullie ingenieurs zijn jullie grote kunstenaars".²⁰³

Al vanaf kleins af aan was Rivera geïnteresseerd in machines. Als kind kreeg hij de bijnaam 'de ingenieur', omdat hij altijd zijn speelgoed uit elkaar haalde, de onderdelen tekende, en

¹⁹⁹ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 143.

²⁰⁰ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 277.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

nauwkeurig keek hoe alles precies werkte.²⁰⁴ Ook observeerde hij toen al de apparatuur en machines die de mijnwerkers in Guanajuato gebruikten.²⁰⁵

In Parijs ontwikkelde Rivera het idee dat een industriële samenleving het einde zou betekenen van de klassenmaatschappij.²⁰⁶ Het werd zijn droom om een kunst te creëren die de machine zowel als esthetisch object als een opwekkende kracht in het proces van sociale verandering behandelde.²⁰⁷ Hij had in de Sovjet-Unie de basis gelegd voor zijn idee van proletarische kunst, maar had dit daar niet tot uitvoer kunnen brengen. In Mexico was de industrialisatie nog niet genoeg ontwikkeld, en bovendien was de conservatieve Calles aan de macht, waardoor het voor Rivera niet mogelijk zou zijn om de kunst te maken die hij wilde. Rivera zag de Verenigde Staten als de ideale plek voor zijn moderne muurschilderingen, waar hij zijn kunst toegankelijk kon maken voor de arbeidersklasse.²⁰⁸ Het feit dat hij hiervoor moest werken voor kapitalistische opdrachtgevers, was hierbij – hoe tegenstrijdig ook – geen probleem.²⁰⁹ Zijn werk was volgens Rivera belangrijk voor het proletariaat als geheel in elk sociaal systeem.²¹⁰ Rivera hoopte tevens dat het socialisme zou triomferen in de Verenigde Staten, waar het kapitalistische systeem recentelijk was ingestort, en hij wilde er graag bij zijn als dit zou gebeuren.²¹¹ Een andere reden voor Rivera om naar de Verenigde Staten te gaan, was dat hij geloofde in een eenheid van het gehele Amerikaanse continent; hij wilde graag kunstenaar voor heel Amerika worden.

Zoals al besproken in het eerste hoofdstuk, had Rivera vanaf midden jaren twintig invloed op Amerikaanse muurschilders. Tevens waren er al contacten gelegd door verschillende personen uit de Amerikaanse kunstwereld, die graag wilden dat Rivera naar de Verenigde Staten zou komen. Zo was de kunstenaar Ray Boynton in 1926 in contact gekomen met Rivera. Boynton had op zijn beurt mecenas Albert Bender (1866-1941) over hem verteld. Bender kocht via Boynton een aantal van Rivera's schilderijen en ze kwamen met elkaar in contact.²¹² Ze spraken toen al over een mogelijke toekomstige samenwerking, met Boynton als *go-between*, beide partijen verzekerd van elkaars oprechtheid.²¹³

De beeldhouwer Ralph Stackpole (1885-1973), die net als Boynton werkzaam was voor de faculteit van de California School of Fine Arts, is ook van invloed geweest op de komst van

²⁰⁴ S. Rubyan-Ling, 'The Detroit murals of Diego Rivera', *History Today* 46 (1996) nr. 4, pp. 34-35.

²⁰⁵ A. Pastan, *Diego Rivera: the Detroit Industry murals*, Londen 2006, geen paginanummers aanwezig.

²⁰⁶ Rivera 1960 (zie noot 49), pp. 31-32.

²⁰⁷ Azuela 1986 (zie noot 140), p. 125.

²⁰⁸ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 278.

²⁰⁹ Azuela 1986 (zie noot 140), p. 125.

²¹⁰ Azuela 1986 (zie noot 140), p. 129.

²¹¹ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 143.

²¹² Website van het San Francisco Art Institute < <http://www.sfai.edu/commission> > (16 juni 2012)

²¹³ Lee 1999 (zie noot 67), p. 49.

Rivera naar de Verenigde Staten. Hij bezocht Rivera na Boynton in de Nationale Landbouwschool in Chapingo. Stackpole fungeerde later als tussenpersoon tussen Rivera en William Gerstle (1868-1947). Gerstle was hoofd van de San Francisco Art Association, een organisatie die Californische kunstenaars promootte, en zat tevens in de raad van bestuur van de California School of Fine Arts. Hij wilde graag dat Rivera een muur in de school zou beschilderen.²¹⁴ Rivera was destijds echter nog druk bezig met zijn schilderijen in Mexico, en uiteindelijk vond de opdracht pas een paar jaar later doorgang. Maar in 1930 verzekerde Stackpole Rivera van een nieuwe opdracht, dit keer in de Luncheon Club van de nieuwe San Francisco Stock Exchange, waar andere kunstenaars ook al aan het werk waren onder de leiding van de architect van het gebouw, Timothy Pflueger (1892-1946).²¹⁵ Met de hulp van Bender en Morrow werd Rivera's visum geregeld, wat door zijn politieke ideeën in eerste instantie voor moeilijkheden had gezorgd.²¹⁶ Ondertussen was Morrow ook druk bezig met de promotie van Rivera's werk in New York, om het imago van Mexico op te schroeven en om zodoende de relatie tussen Mexico en de Verenigde Staten te verstevigen.²¹⁷ Rivera's kunst was ook in dit land een cultureel wapen in het politieke veld geworden. Zo werd er in 1931 een tentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York georganiseerd met werken van Rivera.²¹⁸ Het museum liet hem hiervoor 'draagbare muurschilderingen' maken, om het publiek toch de kans te geven de fresco's van de beroemde Mexicaanse muralist te kunnen bewonderen.²¹⁹ Bender bleef intussen Morrow's belangrijkste contactpersoon in de San Francisco Bay Area.²²⁰

In 1930 vertrok Rivera met zijn toenmalige vrouw Frida Kahlo (1907-1954) naar San Francisco. Ondanks de contacten die Rivera in de stad had opgebouwd, was niet iedereen positief over zijn komst. Zelfs Bender en Gerstle hadden eerder hun twijfels gehad; Bender omdat Rivera kritische werken over het kapitalisme maakte, en Gerstle omdat hij niet onder de indruk was van het eerste werk dat hij van Rivera onder ogen kreeg – een schilderij van een Mexicaanse vrouw met kind.²²¹ Maar Boynton en Stackpole, die fungeerden als vertegenwoordigers van Rivera, hadden hen uiteindelijk toch weten te overtuigen.²²² Ook andere personen uit lokale kunstkringen reageerden niet allemaal positief op Rivera's komst. Een communist die de muren van de Stock Exchange zou beschilderen; dat viel niet bij iedereen in goede aarde. Tevens zou het denigrerend

²¹⁴ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 105.

²¹⁵ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 145.

²¹⁶ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 105.

²¹⁷ Lee 1999 (zie noot 67), p. 56.

²¹⁸ Indyk-López 2007 (zie noot 57), p. 288.

²¹⁹ Website van het Modern Museum of Art in New York < <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1168> > (2 juni 2012).

²²⁰ Lee 1999 (zie noot 67), p. 56.

²²¹ Lee 1999 (zie noot 67), p. 49.

²²² Lee 1999 (zie noot 67), p. 50.

zijn tegenover lokale kunstenaars.²²³ Maar na Rivera's komst in San Francisco nam de kritiek op hem af en deed de stad haar best om haar gastvrijheid te laten zien.²²⁴

Vanuit San Francisco kreeg Rivera verschillende opdrachten van andere Amerikaanse opdrachtgevers aangeboden. Uiteindelijk heeft Rivera muurschilderingen in acht gebouwen in de Verenigde Staten gemaakt: drie in San Francisco, drie in New York, één in Detroit en één in Philadelphia. Er was niks meer over van zijn satire en kritiek op het Amerikaanse kapitalisme, en evenmin van zijn traditionele, Mexicaanse onderwerpen.²²⁵ Zijn werken waren geïnspireerd door de industriële samenleving van de Verenigde Staten.²²⁶ De schilderijen bevatten allemaal de ritmische herhaling van machines, zoals kabels, katrollen en hijskranen.²²⁷ Hij had tevens de kans om te onderzoeken wat de rol van de kunstenaar in een industriële samenleving was.²²⁸ Zijn laatste werk in de Verenigde Staten schilderde hij in 1940. In de volgende twee paragrafen wordt ingegaan op twee opdrachten van Rivera. Er wordt gekeken naar de mate van invloed van de opdrachtgevers op de muurschilderingen.

3.2 De *Detroit Industry* muurschilderingen in het Detroit Institute of Arts

De aanstelling van Rivera

In december 1930, toen Rivera nog in de Stock Exchange aan het werk was, hadden William Valentiner (1880-1958), de directeur van het Detroit Institute of Arts, en Edgar Richardson (1902-1985), educatiemedewerker en curator van het museum, zijn muurschilderingen gezien tijdens hun reis naar de westkust.²²⁹ Ze waren zeer te spreken over zijn werk. Richardson schreef hierover in het *Detroit News*: "[He is] the only man now working who adequately represents the world we live in [...] It is interesting, when most of our contemporary painting is abstract and introspective, to see a man like Diego Rivera appear with a strong, dramatic narrative art which takes any story and tells it superbly well".²³⁰ Ook Valentiner was geïntrigeerd.²³¹ Hij voelde zich aangetrokken tot Rivera's ideeën over kunst, omdat die overeenkwamen met die van hem: ze

²²³ Wolfe 1968 (zie noot 32), pp. 284-285.

²²⁴ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 287.

²²⁵ Rochfort 1987 (zie noot 30), p. 66.

²²⁶ Azuela 1986 (zie noot 140), p. 125.

²²⁷ O. Debroise, 'A Cubist at the Crossroads: The Evolution of Diego Rivera, 1914-1935', in: V. J. Fletcher e.a., *Crosscurrents of Modernism. Four Latin-American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta*, uitgave bij tent. Washington (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 1992, p. 95.

²²⁸ L. Bank Downs, 'Introducion', in: C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, p. 18.

²²⁹ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 302.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 27.

wilden beiden kunst begrijpelijk maken en het voorzien van een culturele context. Ook zagen ze allebei de noodzaak voor een samenhang tussen kunst en politiek.²³²

Rivera vertelde hen dat hij een serie muurschilderingen over de industrieën van de Verenigde Staten wilde maken, die het verhaal van elke industrie en zijn afdelingen van het arbeidsproces zou vertellen.²³³ Hij wist dat Detroit een groot industrieel centrum was, met de Ford Motor Company Rouge Plant als grootste industriële complex in de wereld, en het was zijn grote wens om de stad te bezoeken.²³⁴ Valentiner had altijd al gehoopt op een serie muurschilderingen in zijn museum, gemaakt door een schilder uit zijn tijd.²³⁵ Detroit was een van de grote industriesteden die in het begin van de twintigste eeuw hun imago van grijze industriestad wilden verbeteren, en daarom indrukwekkende kunstgaleries en –musea liet bouwen, gevuld met Europese meesterwerken. Valentiner wilde het Detroit Institute of Arts een meer lokale focus geven, door opdracht te geven voor een muurschildering die de industriële verworvenheden van de stad zou vieren.²³⁶ Hij zag in Rivera iemand die met zijn muurschilderingen Detroit's grotere culturele context kon schilderen, en daarnaast een breed publiek kon bereiken. Hiermee kon Valentiner's ideaal bereikt worden om van het museum een groot cultureel centrum te maken.²³⁷ Rivera zag kans om zijn droom werkelijkheid te laten worden. Een opdracht in Detroit zou hem ook de terugkeer naar Mexico besparen, waar een anticommunistische sfeer hing, en zijn positie in de nu illegale partij gevoelig lag.²³⁸ Volgens Rivera werd Valentiner steeds enthousiaster tijdens hun gesprek in San Francisco, maar kon in zijn eentje geen beslissingen nemen over een eventueel project in Detroit.²³⁹

Na zijn reis stelde Valentiner aan de Arts Commission van Detroit voor om Rivera naar de stad te halen. Edsel Ford (1893-1943), voorzitter van de commissie en zoon van Henry Ford (1863-1947), de oprichter van Ford Motor Company, was hierin geïnteresseerd en bood aan om \$10.000 te betalen voor twee grote wandschilderingen van Rivera op de binnenplaats van het museum.²⁴⁰ De overige commissieleden waren echter niet overtuigd, volgens Valentiner deels omdat ze moderne kunst niet begrepen, en deels om politieke redenen.²⁴¹ Daarom vroeg Valentiner Rivera in een brief om voorbeelden van zijn werk te sturen die hij in het museum zou

²³² Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 22.

²³³ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 108.

²³⁴ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 27.

²³⁵ Hurlburt 1989 (zie noot 79), p. 127-128.

²³⁶ Rubyan-Ling 1996 (zie noot 204), p. 34.

²³⁷ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 23.

²³⁸ Rubyan-Ling 1996 (zie noot 204), p. 36.

²³⁹ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 108.

²⁴⁰ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 28.

²⁴¹ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 29.

kunnen tentoonstellen. Tevens verzekerde hij Rivera ervan dat hij er alles aan deed om de rest van de commissie te overtuigen.²⁴²

In het voorjaar van 1931 werd een tentoonstelling van aquarellen en tekeningen van Rivera in het Detroit Institute of Arts georganiseerd. De tentoonstelling was een succes en hielp het muurschilderingenproject te versnellen. Net voor het einde van Rivera's verblijf in San Francisco, op 27 april 1931, kreeg hij een brief van Valentiner, waarin stond dat de Arts Commission geïnteresseerd in hem was: "They would be pleased if you could find something out of the history of Detroit, or some motif suggesting the development of industry in this town; but at the end they decided to leave it entirely to you".²⁴³ Wel zouden ze graag schetsen van de schilderijen willen zien voordat Rivera aan de slag zou gaan. Op 26 mei, na een aantal brieven over en weer, keurde de commissie het project goed.²⁴⁴ Rivera kreeg de muren aan de noord- en zuidkant van de binnenplaats tot zijn beschikking voor twee grote schilderijen. Eigenlijk was de goedkeuring van de commissie voor de opdracht meer een formaliteit, aangezien Valentiner erg enthousiast was en Ford al bereid was om voor het project te betalen.²⁴⁵

Ford werd dus Rivera's mede-opdrachtgever. In zijn autobiografie schreef Rivera dat hij het betreunde dat Henry Ford, de vader van Edsel, een kapitalist was en een van de rijkste mannen van de wereld. Toch bewonderde Rivera hem. Hij was eens op bezoek geweest bij een Russische arbeider die drie portretten aan zijn muur had hangen boven het portret van Stalin: die van Marx, Lenin en Ford. Volgens de arbeider had Ford het werk van de socialistische staat mogelijk gemaakt.²⁴⁶ Ook Lenin zag in Ford een voorbeeld.

In januari 1932 waren de muren van de binnenplaats van het museum gerepareerd en was het museum klaar om Rivera te ontvangen. Maar Rivera had vertraging opgelopen, onder andere door ziekte.²⁴⁷ Midden april was Rivera er echter nog steeds niet, en Valentiner smeekte hem in een brief om snel te komen, omdat de situatie 'beschamend' werd; de binnenplaats van het museum was al maanden gesloten.²⁴⁸ Hij wilde Rivera echter niet opjagen en realiseerde zich dat hij een groot kunstenaar was. Toch zou het enorm helpen als hij op zijn minst in Detroit was. Door zijn vertraging had Rivera de 'Ford Hunger March' van 7 maart gemist. Het was een mars van 3.500 tot 5.000 ontslagen arbeiders van de Ford fabriek, georganiseerd door de communistische partij, als protest tegen de recente ontslagen als gevolg van de depressie en

²⁴² Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 28.

²⁴³ Detroit Institute of Arts museum archief, citaat uit: Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 29.

²⁴⁴ Hurlburt 1986 (zie noot 136), p. 72.

²⁴⁵ Hurlburt 1989 (zie noot 79), p. 128.

²⁴⁶ Rivera 1960 (zie noot 49), pp. 114-115.

²⁴⁷ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 30.

²⁴⁸ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 239.

tegen de slechte werkomstandigheden. Ook werd er om financiële hulp gevraagd.²⁴⁹ De mars escaleerde echter bij het eindpunt, de Ford Motor Company Rouge Plant, en er vielen vijf doden en meer dan twintig gewonden.²⁵⁰ De depressie was op dat moment op haar hoogtepunt, en het protest had de nadruk gelegd op de negatieve en vernietigende aspecten van de fabriek. Rivera's project was voor Edsel Ford een mooie brug om een positieve relatie met het publiek op te bouwen.²⁵¹ Door met Rivera samen te werken, hoopte hij tevens een positief beeld van zichzelf in Mexico creëren. Dit was belangrijk voor hem, omdat hij net een fabriek in dat land had geopend.²⁵²

Uiteindelijk kwamen Rivera en zijn vrouw Frida Kahlo op 21 april in Detroit aan. Rivera besteedde een maand aan het bezoeken van de Rouge en andere industriële terreinen, staalgietereien en scheikundige laboratoria.²⁵³ Hij maakte schetsen en werd vaak begeleid door de fotograaf van de Ford Motor Company.²⁵⁴ Eind mei liet hij zijn voorlopige tekeningen zien aan Ford en Valentiner, en ze waren onder de indruk van de nauwkeurigheid van de machines in beweging en de helderheid van de compositie.²⁵⁵ Ford was zelfs zo enthousiast dat hij beloofde de kunstenaar meer dan het dubbele te betalen van wat hij oorspronkelijk van plan was.²⁵⁶ Rivera zelf was zo geïnspireerd geraakt door de Rouge, dat hij een complex ontwerp van symbolen en beelden had gemaakt waarvoor hij ook de oostelijke en westelijke muur van de binnenplaats nodig had.²⁵⁷ In een brief naar Bertram Wolfe schreef hij later: "For the industrial material of this place, I feel the enthusiasm I felt ten years ago at the time of my return to Mexico with the peasant material".²⁵⁸ Ford stemde toe om de uitbreiding te bekostigen. Uiteindelijk kreeg Rivera veel minder betaald per vierkante meter dan in eerste instantie was afgesproken – bijna een kwart van het oorspronkelijke bedrag – maar dit vond hij niet erg.²⁵⁹ In juli begon Rivera, met de hulp van zijn assistenten, aan de schilderijen. In dezelfde maand voerde het Detroit Institute of Arts bezuinigingen door; er vielen ontslagen en Valentiner ging een jaar op onbetaald verlof.²⁶⁰

²⁴⁹ Marnham 1999 (zie noot 119), p. 240.

²⁵⁰ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 31.

²⁵¹ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 34.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Rubyan-Ling 1996 (zie noot 204), p. 36.

²⁵⁴ Pastan 2006 (zie noot 205), geen paginanummers aanwezig.

²⁵⁵ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 34.

²⁵⁶ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 35.

²⁵⁷ Rubyan-Ling 1996 (zie noot 204), p. 37.

²⁵⁸ Hamill 1999 (zie noot 34), p. 156.

²⁵⁹ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 35.

²⁶⁰ Hurlburt 1986 (zie noot 136), p. 85.

De muurschilderingen

Rivera deed negen maanden over zijn muurschilderingen. Hij had gemengde gevoelens over de muren: aan de ene kant vond hij ze interessant, maar aan de andere kant vond hij de barokke decoraties ongepast voor zijn thema. Bovendien werden ze vaak onderbroken door raampjes en ventilators.²⁶¹ Rivera had altijd zijn best gedaan om zijn muurschilderingen in harmonie te laten zijn met de architectuur, maar het gat tussen Italiaanse barok aan de ene kant en Amerika en het tijdperk van de machine aan de andere kant leek nu onoverbrugbaar.²⁶² Hij besloot de bouwkundige decoraties op te offeren.

De Arts Commission had Rivera gezegd dat hij zelf het onderwerp van de schilderingen mocht bepalen. Rivera zei hier zelf over: "[ze] hadden toegestemd om mij zelf gekozen onderwerpen te laten schilderen".²⁶³ Ze hadden hem, zoals duidelijk is geworden, wel een suggestie gedaan iets uit de geschiedenis van Detroit te kiezen, of iets dat de ontwikkeling van de industrie in de stad zou voorstellen. Later schreef Rivera dat Ford maar één voorwaarde had gesteld: dat hij zich bij het afbeelden van de industrie van Detroit niet moest beperken tot de staal- en auto-industrie, maar ook chemische en farmaceutische aspecten moest opnemen, die eveneens belangrijk voor de economie van de stad waren.²⁶⁴ Volgens Rivera wilde Ford een volledige weergave van het industriële leven van Detroit, omdat hij niet wilde dat de impressie van partijdigheid tegenover de industrie van hem en zijn vader zou worden gewekt.²⁶⁵

In juli 1932 begon hij met schilderen. De muren van de binnenplaats van het Detroit Institute of Arts waren precies georiënteerd naar de vier windstreken.²⁶⁶ Rivera's schilderingen hangen samen met de symbolische betekenissen daarvan; het oosten met de oorsprong, het westen met het einde, het noorden met de duisternis, het zuiden met het licht. Hij verwerkte deze aspecten in zijn schilderingen, waarvan het overkoepelende thema de evolutie van Detroit was.²⁶⁷ Hij beeldde de geschiedenis en ontwikkeling van de technologie in de regio af, van de oorspronkelijke vorm in de landbouw tot zijn meest moderne manifestatie in de automobile. Hij deed dit door de geschiedenis van geologie, technologie en de mens te behandelen. Hij introduceerde industrie en technologie als de inheemse cultuur van Detroit, net als de Mexicaanse muralisten beelden hadden geprobeerd te schilderen die inheemse Mexicaanse culturen verbond

²⁶¹ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 304.

²⁶² Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 305.

²⁶³ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 108.

²⁶⁴ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 111.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 65.

²⁶⁷ Bank Downs 1999 (zie noot 137), pp. 35 en 67.

met eigentijdse Indiaanse cultuur.²⁶⁸ Rivera refereerde in zijn muurschilderingen niet aan de depressie die de stad in haar greep hield.²⁶⁹

De oostelijke muur



Afb. 6. Oostelijke muur. Diego Rivera, *Woman Holding Grain*, 258 x 213 cm; *Woman Holding Fruit*, 258 x 213 cm; *Michigan Fruits and Vegetables*, 68 x 185 cm (beiden); *Infant in the Bulb of a Plant*, 133 x 796 cm, 1932-33, fresco, Detroit Institute of Arts, Detroit.

Rivera's frescocyclus begint bij de oostelijke muur (afb. 6). Hier heeft hij de oorsprong van het menselijk leven, grondstoffen en technologie afgebeeld.²⁷⁰ In het midden is een baby in de bol van een plant te zien, met daaromheen wortels. De grond eromheen bestaat uit verschillende lagen die de geologie van de staat Michigan weerspiegelen. De baby wordt gevoed door de rijke grond en staat tevens symbool voor het museum als het centrale organisme in de ontwikkeling van esthetische cultuur in de maatschappij.²⁷¹ Het was een hommage aan het museum. Het liet de wens zien om een tempel van cultuur te creëren die daarnaast ook werd ondersteund door de gemeenschap.²⁷² In de hoeken zijn twee ploegscharen zichtbaar, die een bedreiging vormen voor de beschermde baby. Rivera gaf hiermee de dualiteit van technologie weer; het is zowel productief als destructief.²⁷³ In de twee schilderingen aan de zijkanten van de muur zijn twee naakte vrouwen afgebeeld, die zowel vruchtbaarheid als de Europese en inheemse bevolking van Noord- en Zuid-Amerika voorstellen. De vormen van de vrouwen – de brede schouders, ledematen zonder botten, ronde borsten – herinneren aan primitieve Mexicaanse beeldhouwwerken die Rivera als voorbeeld gebruikte om alle inheemse bewoners van Amerika af te beelden.²⁷⁴ Onder de vrouwenfiguren zien we twee stillevenen met fruit en groente uit Michigan.

²⁶⁸ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 22.

²⁶⁹ Retrospective, p. 126.

²⁷⁰ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 69.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Pastan 2006 (zie noot 205), geen paginanummers aanwezig.

De westelijke muur



Afb. 7. Westelijke muur. Diego Rivera, *Aviation*, links en rechts: 258 x 213 cm, midden: 258 x 796 cm; *Interdependence of North and South*, 133 x 796 cm; *The Peaceful Dove*, 68 x 185 cm; *The Predatory Hawk*, 68 x 185 cm; *Steam*, 518 x 185 cm; *Electricity*, 518 x 185 cm, 1932-33, fresco, Detroit Institute of Arts, Detroit.

Op de westelijk muur (afb. 7) is het vervolg van de ontwikkeling van technologie te zien, en wel die van de lucht (luchtvaart), water (scheepvaart en raceboten) en energie (machines om stoom en elektriciteit op te wekken).²⁷⁵ De symbolische betekenis wordt duidelijk gemaakt door het afbeelden van de dualiteiten in technologie, natuur en de mensheid en in de relatie tussen arbeid en management.²⁷⁶

De noordelijke en zuidelijke muren

Voor zowel de noordelijke (afb. 8) als zuidelijke muur (afb. 9) creëerde Rivera drie beeldenreeksen: de rassen die de Noord-Amerikaanse cultuur en arbeidskrachten hadden gevormd, de auto-industrie en de overige industrieën van Detroit: de medische, farmaceutische en de chemische.²⁷⁷ Op de schilderijen midden boven zijn grote handen afgebeeld, die de productiematerialen vastpakken. Ze zijn omringd door figuren die de vier rassen voorstellen.²⁷⁸ Door het grote formaat krijgen ze bijna een goddelijke kracht. Ze zijn gebaseerd op figuren op Azteekse en Tolteekse offerstenen en hebben een sculpturale eigenschap.²⁷⁹ De grote schildering in het midden beeldt het fabrieksleven van alledag uit. Op de zuidelijke muur is aan de rechterkant een immense drukpers te zien. Rivera heeft hierbij duidelijk de vormen van de inheemse godin Coatlicue gebruikt.²⁸⁰ Onder de grote schilderijen is een dag in het leven van een arbeider. Dit laatste doet denken aan Italiaanse renaissance altaarstukken, waar onder de

²⁷⁵ Pastan 2006 (zie noot 205), geen paginanummers aanwezig.

²⁷⁶ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 79.

²⁷⁷ Pastan 2006 (zie noot 205), geen paginanummers aanwezig.

²⁷⁸ Pastan 2006 (zie noot 205), geen paginanummers aanwezig.

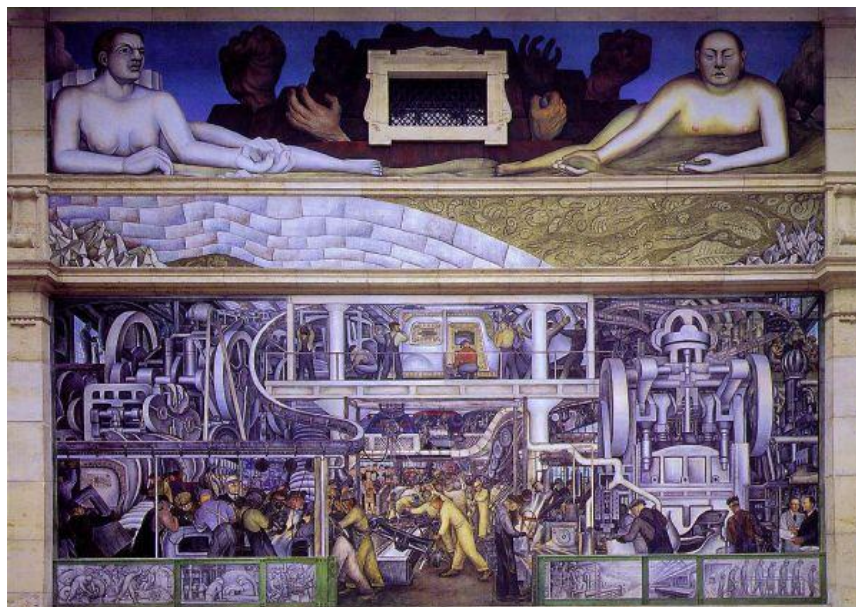
²⁷⁹ Pastan 2006 (zie noot 205), geen paginanummers aanwezig.

²⁸⁰ B. A. Brown, 'The Past Idealized: Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery', in: C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of Arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, p. 142.

belangrijkste schilderijen scènes uit het leven van religieuze figuren werden afgebeeld.²⁸¹ Deze renaissance invloed komt vaker terug, bijvoorbeeld bij *Vaccination* rechtsboven op de noordelijke muur; de compositie is afgeleid van Renaissance afbeeldingen van Christus in de stal.²⁸²



Afb. 8. Noordelijke muur. Diego Rivera, *The Red and Black Races*, 269 x 1372 cm; *Geological Strata*, 133 x 1372 cm; *Manufacture of Poisonous Gas Bombs*, 258 x 213; *Vaccination*, 258 x 213 cm, *Cells Suffocated by Poisonous Gas*, 68 x 185 cm; *Healthy Human Embryo*, 68 x 185 cm; *Production and Manufacture of Engine and Transmission (Ford V-8)*, 540 x 1372, 1932-33, fresco, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Afb. 9. Zuidelijke muur. Diego Rivera, *The White and Yellow Races*, 269 x 1372 cm; *Geological Strata*, 133 x 1372; *Pharmaceutics*, 258 x 213; *Commercial Chemical Operations*, 258 x 213 cm; *Surgery*, 68 x 185 cm, *Crystals*, 68 x 185 cm; *Production of Automobile and Final Assembly*, 540 x 1372 cm, 1932-33, fresco, Detroit Institute of Arts, Detroit.

²⁸¹ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 92.

²⁸² Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 111.

Rivera beschouwde zijn muurschilderingen in Detroit als zijn beste werk.²⁸³ Hij heeft een modern icoon van de Amerikaanse technologie neergezet, in zijn volwassen frescostijl, waarin hij kubisme, realisme, futurisme en de didactische neiging van het Mexicaanse muralisme door elkaar heeft toegepast.²⁸⁴ Hij heeft ook aspecten uit inheems Mexico gebruikt, evenals invloeden uit de Italiaanse Renaissance. Rivera heeft een realistische weergave geschetst van de objecten en processen, maar het werk heeft ook een utopische aard: arbeid en het industriële proces worden geïdealiseerd.²⁸⁵ Hij hoopte met dit werk op een betere acceptatie tussen de verschillende klassen in de Amerikaanse samenleving, wat hoop zou geven voor een socialistische staat.

Er kwam vanuit verschillende hoeken kritiek op het project in het Detroit Institute of Arts. Amerikaanse kunstenaars die zonder werk zaten, waren boos om het feit dat een Mexicaanse kunstenaar was aangesteld om de opdracht uit te voeren.²⁸⁶ Autofabrieken twijfelden aan Ford's motieven om het project te steunen; zij verweten hem dat het een advertenciacampagne was om Ford Motor Company te promoten.²⁸⁷ Valentiner verdedigde Ford; Ford wist voordat Rivera in Detroit kwam immers nog niet wat Rivera precies zou gaan doen. Bovendien had Ford volgens Rivera juist tegen hem gezegd ook andere industrieën te schilderen. Volgens Valentiner was Ford daarnaast de enige autofabrikant die interesse toonde in moderne kunst.²⁸⁸

Ook de architect van de binnenplaats leverde kritiek op de muurschilderingen, die volgens hem niet pasten bij het ontwerp van de binnenplaats.²⁸⁹ Ondertussen werden Rivera's werken in de pers onder andere pornografisch en vulgair genoemd, en werden ze gezien als communistische propaganda. Valentiner deed er alles aan om de critici ervan te overtuigen dat ze het bij het verkeerde eind hadden. Hij probeerde uit alle hoeken steun te krijgen: hij schreef brieven naar leden van de College Art Association, een academische organisatie, en grote kunstmusea, hij gaf een uitgebreid radio-interview en schreef een brochure waarin alle schilderingen in detail stonden uitgelegd.²⁹⁰ Rivera, die ondertussen Detroit had verlaten, verdedigde zijn werken en verklaarde dat dit zijn beste werk was.²⁹¹ Uiteindelijk maakte Ford een statement in de pers: "I admire Rivera's spirit. I really believe he was trying to express his idea of the spirit of Detroit".²⁹² Door

²⁸³ Bank Downs 1999 (zie noot 137), p. 21.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Azuela 1986 (zie noot 140), p. 127.

²⁸⁶ Pastan 2006 (zie noot 205), geen paginanummers aanwezig.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid.

²⁹² Ibid.

deze woorden werden de media rustiger en niet veel later stond de nationale pers ook achter de werken.

Invloed van de opdrachtgevers

Het uitvoeren van de opdracht in Detroit verliep soepel voor Rivera. Hij had de mogelijkheid om zonder problemen aan zijn muurschilderingen te werken. Vanaf het begin werd hij gesteund door zijn opdrachtgevers, Valentiner en Ford, die onder de indruk waren van Rivera's schetsen en meegingen in zijn wensen om alle muren van de binnenplaats te mogen schilderen. Ze lieten hem zijn gang gaan en zijn werk werd nooit onderbroken. De invloed van de opdrachtgevers op de werken van Rivera was miniem. Ze hadden alleen de suggestie voor het onderwerp aangedragen, maar dit was precies waar Rivera's interesse lag. Hij had hier ook al met Valentiner over gesproken voordat de opdracht rond was. De vraag is dus in hoeverre deze suggestie überhaupt meegespeeld heeft bij het bepalen van Rivera's precieze onderwerpen. Alle partijen hadden belang bij de opdracht. Rivera wilde eindelijk zijn droomwens uitvoeren: een moderne muurschildering in de Verenigde Staten maken over de industrieën van het land. Valentiner wilde graag een serie moderne muurschilderingen in zijn museum, die het imago van de stad konden opkrikken. En Ford had belang bij een goede relatie tussen hemzelf en Mexico. Zelfs toen Rivera kritiek op de schilderingen kreeg, werd hij door zowel Valentiner als Ford gesteund. Het was een succesvolle samenwerking te noemen, waarbij Rivera precies kon doen wat hij wilde, zonder dat zijn opdrachtgevers invloed op de werken wilden uitoefenen. Bovendien waren de opdrachtgevers uiteindelijk ook erg tevreden met het eindresultaat.

3.3 *Man at the Crossroads* in Rockefeller Center

De aanstelling van Rivera

Al voor de jaren dertig, toen Rivera's werk echt bekend werd in de Verenigde Staten, hadden John D. Rockefeller, Jr. (1874-1960) en zijn zoon Nelson (1908-1979) – samen met hun vrouwen – werken van hem gekocht.²⁹³ De Rockefellers waren een van de eerste Amerikaanse verzamelaars van Rivera's werk en ze waren tevens de belangrijkste begunstigers van het Museum of Modern Art, waar in 1931 de tentoonstelling van Rivera's 'draagbare muurschilderingen' was gehouden. De Rockefellers waren niet alleen om artistieke redenen geïnteresseerd in Rivera. Een belangrijk motief was het veiligstellen van hun oliegebieden in Latijns-Amerika, om te voorkomen dat ze onteigend zouden worden. Na zijn reisjes naar Mexico en andere landen kwam Nelson Rockefeller vaak beladen met kunstwerken terug. Door te investeren in de lokale kunstmarkt, probeerde hij de verstandhouding tussen de landen te verbeteren.²⁹⁴

Bij de opening van de tentoonstelling hadden Nelson Rockefeller en Rivera elkaar voor het eerst ontmoet.²⁹⁵ Tijdens Rivera's verblijf in Detroit ontving hij brieven van Nelson Rockefeller, waarin stond dat hij en zijn vrouw graag zijn muurschilderingen wilden komen bekijken en dat ze de controverse die gaande was afkeurden.²⁹⁶ Er werd al gehint op een mogelijke samenwerking, en uiteindelijk kreeg Rivera een aanbod van hem. Rivera wilde deze kans met beide handen aanpakken. Hij was blij met de overweldigende goedkeuring van zijn muurschilderingen door de arbeiders van Detroit, en hij was ervan overtuigd geraakt dat de fresco de kunstvorm van de industriële samenleving van de toekomst zou zijn.²⁹⁷ Hij had het gevoel dat hij nu op het punt stond om verder te gaan met het realiseren van zijn droom.

Via een van de architecten van Rockefeller Center, Raymond Hood (1881-1934), kreeg Rivera echter te horen dat hij eerst verplicht was mee te doen met een soort competitie: hij zou een proefmuurschildering moeten indienen. Er waren twee andere kunstenaars gevraagd voor de overige twee stukken muur in de ruimte, namelijk Pablo Picasso (1881-1973) en Henri Matisse (1869-1954). Alle drie kregen ze dezelfde opdracht met duidelijke aanwijzingen, regels en beperkingen, en alle drie wezen ze het voorstel af. Rivera schreef in een brief naar Hood dat hij niet snapte dat een competitie nodig was, omdat Nelson Rockefeller daarvoor al interesse had getoond in een eventuele samenwerking.²⁹⁸ Bovendien vond hij het onwaardig om dit te vagen

²⁹³ R. L. Scott, 'Diego Rivera at Rockefeller Center: Fresco Painting and Rhetoric', *Western Journal of Speech Communication* 41 (Spring 1977), p. 71.

²⁹⁴ Hurlburt 1989 (zie noot 79), p. 9.

²⁹⁵ Hurlburt 1989 (zie noot 79), p. 159.

²⁹⁶ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 318.

²⁹⁷ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 122.

²⁹⁸ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 318.

van een reeds gevestigde kunstenaar.²⁹⁹ Uiteindelijk haalde Nelson Rockefeller hem over om de opdracht toch te accepteren, zonder dat hij vooraf werk hoefde in te dienen.

Rivera begon de onderhandelingen over de fresco met Hood. Het bleek echter dat zij totaal verschillende ideeën hadden en het niet eens konden worden.³⁰⁰ Rivera zei hierover dit: "Hood's idee van een muurschildering was typisch Amerikaans; een muurschildering was enkel een accessoire, een ornament. Hij kon niet begrijpen dat het diens functie was om de dimensies van de architectuur uit te breiden".³⁰¹ Hood wilde dat Rivera in zwart, wit en grijs zou werken in plaats van in kleur, en op doek in plaats van met de fresco techniek. Rivera was het hier niet mee eens, en schreef enorme verhandelingen naar Hood om hem over te halen om een fresco in kleur te mogen maken. Later hoorde Rivera ook dat twee andere kunstenaars waren aangewezen om werken te maken die de schilderijen van Rivera zouden flankeren. Deze kunstenaars waren Frank Brangwyn (1867-1956) en José María Sert (1874-1945). Rivera was niet blij met deze keuze; hij vond hen 'minderwaardige' schilders.³⁰²

In mei 1932 ging Rockefeller, de echte baas van de hele opdracht, zich rechtstreeks met de onderhandelingen bemoeien.³⁰³ Hij steunde Rivera, en kreeg voor elkaar dat Rivera een muurschildering in kleur mocht maken.³⁰⁴ Rivera zou \$21.000 betaald krijgen, en zou dit moeten delen met zijn assistenten.

Het thema dat Rivera aangereikt kreeg was 'Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future'. Rivera noemde het thema boeiend.³⁰⁵ Hij kreeg ook een gids met instructies die hij geacht werd op te volgen, waaronder deze: "The philosophical or spiritual quality should dominate".³⁰⁶ Daarnaast werd in de gids gesproken over een ander thema, 'New Frontiers', waarmee bedoeld werd het terugkijken naar de ontwikkeling van de Verenigde Staten als natie.³⁰⁷ Rivera maakte schetsen en legde die aan zijn opdrachtgevers voor, samen met een uitgebreide beschrijving van zijn beoogde schildering. Hij had zijn best gedaan om het thema van de opdrachtgevers in zijn beschrijving mee te nemen, maar het was vanaf het begin duidelijk dat hij een communistische muurschildering in gedachten had.³⁰⁸ Zo stond er in de beschrijving dat de muurschildering "arbeiders [zou laten zien] die aankwamen bij een echt inzicht van hun rechten betreffende productiemiddelen, wat zou

²⁹⁹ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 124.

³⁰⁰ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 125.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 319.

³⁰⁴ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 125.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 320.

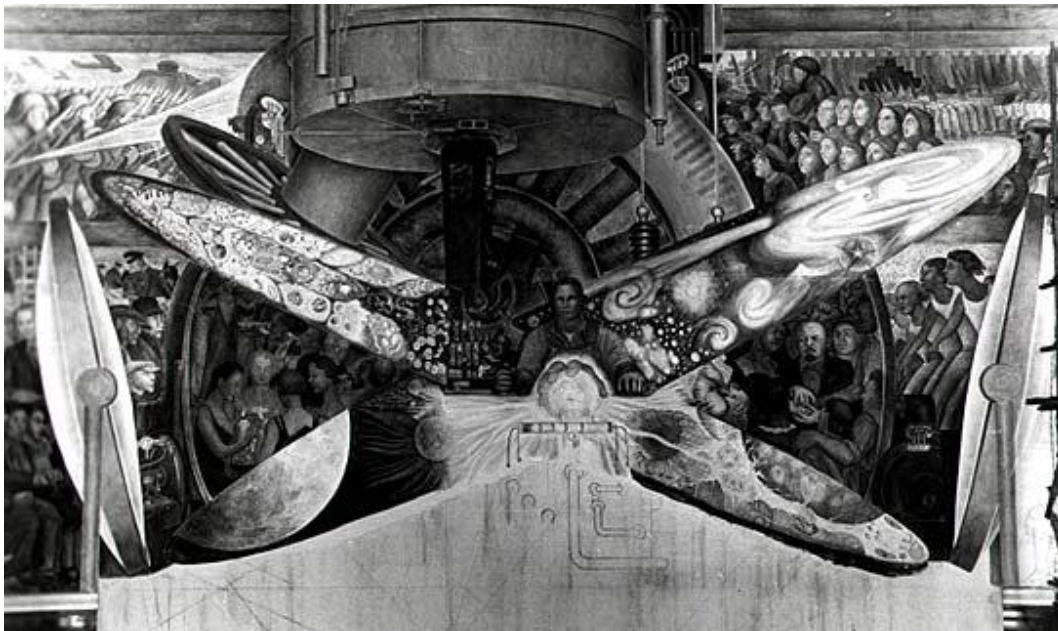
³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 322.

resulteren in de planning van het beëindigen van tirannie".³⁰⁹ Het feit dat hij voor een Rockefeller ging schilderen, en de communistische partij hem aanviel als een schilder voor miljonairs, maakten dat hij vastbesloten was te laten zien dat hij een echte communist was.³¹⁰ Of de Rockefellers dachten dat ze hem wel konden overtuigen het anders te doen, of ze van tevoren de impact niet doorhadden, is niet duidelijk, maar Rivera's plan werd goedgekeurd.³¹¹

De muurschildering

In maart 1933 begon hij met de muurschildering (afb. 10), die zich zou gaan bevinden bij de centrale ingang van Rockefeller Center. In het midden is een industriële arbeider afgebeeld, met zijn handen op de bedieningspanelen. Voor hem is een grote hand te zien die een globe vasthoudt, waarop atomen en cellen geschilderd zijn. De splitsing, onderdeel van het thema dat aan Rivera was aangereikt, is gevormd door twee lange, nauwe eclipsen; de ene met een microscoop en zijn ontdekkingen erop, de andere een telescopisch uitzicht.³¹² De eclipsen verdelen de schildering in vier secties. Links is een nachtclubscène van de rijke bevolking te zien, en daarnaast een slagveld met mannen in de oorlog en werkloze arbeiders in een demonstratie die door de politie worden geslagen met knuppels.³¹³ Rechts zijn de bijbehorende scènes uit het leven van een socialistisch land te zien: een demonstratie op de Dag van de Arbeid, zingende arbeiders, meisjes die aan atletiek doen en tevens een afbeelding van Lenin, die de handen van een zwarte Amerikaanse en blanke Russische soldaat en arbeider vasthoudt, als bondgenoten van de



Afb. 10. Zwart-wit foto van Rivera's onafgemaakte *Mann at the Crossroads with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future*, gemaakt door Lucienne Bloch, net voordat de werkzaamheden werden gestaakt in mei 1933.

³⁰⁹ Rochfort 1987 (zie noot 30), p. 69.

³¹⁰ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 322.

³¹¹ Ibid.

³¹² Scott 1977 (zie noot 293), p. 73.

³¹³ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 126.

toekomst.³¹⁴ Het laat de optimistische overtuiging zien dat eens de mens zijn lotsbestemming zal beheren in plaats van bestuurd te worden – zoals dat tot dan het geval was – door krachten die hij niet weet te controleren.³¹⁵ In *Man at the Crossroads* heeft Rivera veel verschillende aspecten in één werk geïntegreerd, namelijk menselijke, wetenschappelijke, technische en sociologisch-politieke aspecten.³¹⁶ Hij merkte de politieke dualiteit van kapitalisme en socialisme op.³¹⁷ Rivera had tijdens zijn verblijf in de Sovjet-Unie al schetsen gemaakt voor een aantal scènes van deze muurschildering. Hij had daar van de regering een opdracht gekregen voor een fresco voor de club van het Rode Leger, maar dit plan vond uiteindelijk toch geen doorgang.³¹⁸

In New York ontstond grote ophef over het portret van Lenin (afb. 11). Op 1 mei zou het Rockefeller Center opengaan voor het publiek, en zou de muurschildering af moeten zijn. Op



Afb. 11. Zwart-wit foto door Lucienne Bloch, detail van Vladimir Lenin.

24 april verscheen een artikel in de *New York World-Telegram* met als kop 'Rivera Paints Scenes of Communist Activity And John D. Jr. Foots Bill'.³¹⁹ Als resultaat van de ophef ging Rockefeller zelf kijken. Hij schreef een brief aan Rivera waarin stond hij langs was geweest in het gebouw om de schildering te bekijken, en dat hij het meest recente stuk had gezien met het portret van Lenin. Rockefeller verzocht Rivera vriendelijk het portret te verwijderen, aangezien het in een publieke ruimte was en het gemakkelijk veel mensen kon beledigen. "As much as I dislike to do so I am afraid we

must ask you to substitute the face of some unknown man where Lenin's face now appears".³²⁰ Rivera weigerde. Hij had al enkele weken tactvolle hints ontvangen van architecten, en mensen die namens de Rockefellers gestuurd waren om kleur, thema en 'realisme' te verminderen.³²¹ Rivera was bang dat als hij toegaf in het verwijderen van Lenin's portret, dit zou leiden tot meer, en dat het hele concept van de fresco verloren zou gaan. Zijn assistenten vonden dat hij zeker niet moest toegeven. "If you remove the head of Lenin, we will go on strike", zeiden ze tegen hem.³²² Rivera was snel overtuigd. Wolfe schreef hierover: "It was not hard for them to persuade Diego. He had been uneasy with such a patron from the first, the years of merciless criticism by

³¹⁴ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 126.

³¹⁵ Declercq 1993 (zie noot 2), p. 107.

³¹⁶ C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of Arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, p. 296.

³¹⁷ Hurlburt 1989 (zie noot 79), p. 98

³¹⁸ Declercq 1993 (zie noot 2), p. 106.

³¹⁹ Scott 1977 (zie noot 293), p. 72.

³²⁰ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 325.

³²¹ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 326.

³²² Ibid.

the Communist Party having left their scars".³²³ Bovendien was de samenwerking al vanaf het begin niet soepel verlopen.

Rivera schreef een brief terug, waarin hij zei dat het hoofd van Lenin al in de originele schets aanwezig was. In werkelijkheid was het echter een gewone arbeider met een pet over zijn voorhoofd getrokken.³²⁴ Hij zei dat hij nog liever wilde dat de schildering vernietigd zou worden, zodat toch de waardigheid bewaard zou blijven, dan dat hij het concept zou veranderen.³²⁵ Rivera hoopte wel dat ze samen een oplossing konden bedenken, en stelde voor om een ander gedeelte van de fresco weg te halen en daar een portret van een Amerikaanse historische leider, zoals Lincoln, te plaatsen.³²⁶ In de vier of vijf dagen stilte die volgden, liet Rivera een fotograaf naar Rockefeller Center gaan om de schildering vast te leggen. Hij had een voorgevoel dat er iets stond te gebeuren.³²⁷ De fotograaf werd echter geweigerd. Uiteindelijk lukt het Lucienne Bloch (1909-1999), een van Rivera's assistenten, toch om stiekem een foto van de muurschildering te maken (afb. 12).

Op 9 mei kreeg Rivera te horen dat het project afgelast was, en kreeg een cheque met het volledige bedrag overhandigd.³²⁸ Op dat moment was de muurschildering voor ongeveer twee derde deel af. In februari 1934 werd de schildering vernietigd. Rivera zei hierover: "Thus was a great victory won over a portrait of Lenin; thus was free expression honored in America".³²⁹

In de media werd de hele situatie breed uitgemeten. Een groep conservatieve kunstenaars, die zichzelf de Advance American Art Commission noemden, maakten gebruik van de situatie om het inhuren van buitenlandse schilders af te keuren.³³⁰ Er was echter ook een groep kunstenaars, schrijvers en intellectuelen die Rockefeller verzocht zijn beslissing te heroverwegen.³³¹

Rivera verklaarde later dat de Rockefellers al voor zijn aanstelling op de hoogte waren geweest van zijn communistische ideeën. Ten eerste hadden ze zijn Russisch schetsboek in hun bezit, waarin zijn gedachtegoed duidelijk naar voren kwam.³³² Verder zei Rivera erover: "De eigenaren van het gebouw waren alleszins bekend met mijn persoonlijkheden als een kunstenaar en een man met mijn ideeën en revolutionaire geschiedenis... Er was niet van tevoren noch kon

³²³ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 326.

³²⁴ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 327.

³²⁵ Wolfe 1968 (zie noot 32), p. 326.

³²⁶ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 127.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Newman Helms 1986 (zie noot 316), p. 295.

³²⁹ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 128.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid.

³³² Rochfort 1987 (zie noot 300), p. 69.

er zijn geweest, de minste twijfel over wat ik voorstelde om te schilderen".³³³ Bovendien hadden ze dus voordat hij aan *Man at the Crossroads* begon zijn beschrijving voor de fresco gelezen en schetsen gezien. Ook al was Lenin hier niet duidelijk op afgebeeld, toch kon de aard van de schets de Rockefellers niet ontgaan zijn. Hun gedachten hierover zijn echter onduidelijk.

Zoals al besproken had Rivera zijn eigen redenen om de schildering een communistische tint te geven. Toch moet Rivera geweten hebben dat het daadwerkelijk schilderen van Lenin tot problemen kon leiden. Het is echter niet duidelijk waarom Rivera Lenin zo'n belangrijke plek in de totale vormgeving en het concept daarachter gaf.³³⁴

Het conflict met Rockefeller heeft ervoor gezorgd dat Rivera lang geen opdrachten in de Verenigde Staten aangeboden heeft gekregen.³³⁵ Hij heeft later het ontwerp van *Man at the Crossroads* gebruikt voor zijn muurschildering *De Mens, Heerser over het Universum* in het Paleis voor Schone Kunsten in Mexico-Stad (afb. 12).



Afb. 12. Diego Rivera, *De Mens, Heerser over het Universum*, 1934, fresco, 480 x 1145 cm, Paleis voor Schone Kunsten, Mexico-Stad.

Invloed van de opdrachtgever

Al voor Rivera begon aan zijn muurschildering in Rockefeller Center, was er onenigheid. Ten eerste had Rivera het gevoel dat zijn kwaliteiten als gevestigd kunstenaar werden onderschat, omdat hij geacht werd mee te doen met een competitie. Ten tweede kon hij, nadat hij de opdracht toch had binnengesleept, het niet eens worden met Hood. Ze hadden een compleet verschillend idee van de hele project. De man die de opdracht in eerste instantie had geïnitieerd en ervoor zou betalen, Nelson Rockefeller, was soepeler en, voordat Rivera begon met

³³³ Rochfort 1987 (zie noot 30) p. 69.

³³⁴ Newman Helms 1986 (zie noot 316), p. 296.

³³⁵ Rivera 1960 (zie noot 49), p. 128.

schilderen, meer geneigd aan Rivera's wensen tegemoet te komen. Rivera mocht zonder werk in te dienen aan het schilderen beginnen, en ook in kleur en fresco, zoals hij graag wilde. Rockefeller wilde graag een goede verstandhouding met Rivera behouden, met achterliggende economische belangen. Rivera wilde ook graag dat de opdracht door zou gaan, omdat hij, na Detroit, door wilde gaan met het realiseren van zijn droom.

In eerste instantie kon Rivera dus redelijk veel zelf bepalen. Hij had weliswaar een thema gekregen waar hij zich aan moest houden, maar hij mocht dit zelf invullen. De samenwerking eindigde echter in een fiasco. Rivera weigerde het portret van Lenin op verzoek van Rockefeller te verwijderen. Het portret van een communistisch leider in het openbaar gebouw van in een kapitalistisch land, kon volgens Rockefeller niet. Rivera was bereid om concessies te doen, maar niet door het portret van Lenin te verwijderen, omdat dat volgens hem dan het hele concept van het werk verloren zou gaan. De opdracht werd stopgezet en de schildering vernietigd. Uiteindelijk was het oordeel van de opdrachtgever dus van doorslaggevend belang en is de invloed ervan groot te noemen.

Conclusie

Diego Rivera is vanaf begin jaren twintig werkzaam geweest als muurschilder. Hij begon zijn carrière als muralist in Mexico, waar hij een van de belangrijkste kunstenaars van de muralistische kunstbeweging werd. In opdracht van de regering maakte hij muurschilderingen voor openbare gebouwen die als doel hadden een nationale identiteit te creëren onder de Mexicaanse bevolking. In het onderzoek zijn allereerst twee (series van) werken van Rivera in Mexico besproken. Vasconcelos was de directe opdrachtgever hiervan, en duidelijk is geworden dat hij het thema van de schilderijen aandroeg. In *De Schepping* in de Nationale Basisschool heeft Rivera geprobeerd de wensen van Vasconcelos op te volgen. Hij heeft het opgedragen thema aangehouden en heeft tevens geprobeerd om een aantal van Vasconcelos' filosofieën, zoals het kosmische ras, in de schildering te verwerken. Toch is de invloed van Vasconcelos niet heel groot te noemen. Rivera gebruikte nog erg zijn eigen beeldtaal, waar duidelijk invloeden uit onder andere het kubisme en de Italiaanse renaissance terug te zien zijn. Vasconcelos heeft Rivera weliswaar aangespoord om een meer Mexicaanse beeldtaal te gebruiken, maar toch is dat nauwelijks zichtbaar. Vasconcelos was ook niet erg tevreden over. Hieruit kunnen we ook concluderen dat zijn invloed niet groot was; hij had Rivera immers zijn gang laten gaan.

In het Secretariaat voor Openbaar Onderwijs is nog meer duidelijk geworden dat Rivera erg veel vrijheid kreeg bij het uitvoeren van zijn opdrachten. Er was weliswaar weer een thema door Vasconcelos aangedragen, maar Rivera heeft daar een marxistische tint aan gegeven. Bovendien heeft hij de schetsen die van tevoren waren goedgekeurd uiteindelijk nauwelijks gebruikt: ze zijn niet zichtbaar in het eindresultaat. Er heeft één incident plaatsgevonden waarbij Vasconcelos direct heeft ingegrepen. Dit was toen Rivera het gedicht van Cruz onder een schildering van mijnwerkers moest weghalen, omdat er ontzettend veel kritiek op werd geleverd door de pers. Rivera en Vasconcelos hebben echter wel een compromis gesloten en tevens is dit het enige incident dat heeft plaatsgevonden. Kortom, er kan gezegd worden dat de Mexicaanse overheid een minimale invloed op de werken van Rivera heeft uitgeoefend.

Rond het midden van de jaren twintig waren er Amerikaanse politici, kunstenaars en kunsthandelaren die via de media en via elkaar te horen kregen van de nieuwe Mexicaanse kunstbeweging. Hun interesse werd gewekt, voornamelijk door de werken van Diego Rivera. Al snel werd er door politici en toekomstige opdrachtgevers geprobeerd om Rivera naar de Verenigde Staten te halen. Er waren verschillende redenen hiervoor, onder andere het verstevigen van de relatie tussen Mexico en de Verenigde Staten.

De eerste opdrachtgevers die we behandeld hebben, waren Valentiner en Ford in het *Detroit Institute of Arts*. Valentiner zag in Rivera iemand die het imago van de grauwe industriestad Detroit kon opkrikken. Ford zag in het aannemen van Rivera een mooie gelegenheid om de Ford fabriek in een positiever daglicht te zetten. Er waren namelijk veel protesten tegen de fabriek, die recentelijk arbeiders had moeten ontslaan in verband met de depressie die in het land woedde. Ook had Ford net een fabriek in Mexico geopend, en hij hoopte dat zijn zaak daar een succes zou worden door warme contacten met Rivera. Voor Rivera was de opdracht een kans om eindelijk zijn proletarische kunst uit te beelden. Beide opdrachtgevers waren erg tevreden met het werk dat Rivera leverde. Ze hebben hem wel een suggestie aangedragen, maar uiteindelijk werd hij vrij gelaten in de keuze van het onderwerp. De samenwerking is erg soepel verlopen: er werd nooit ingegrepen tijdens Rivera's werkproces en toen er vanuit de pers negatieve reacties op de werken kwamen, verdedigden ze hem.

De tweede opdracht uit de Verenigde Staten die is besproken, is *Man at the Crossroads* in Rockefeller Center. Opvallend is dat deze samenwerking totaal anders is verlopen dan die in Detroit, terwijl in beide gevallen particuliere Amerikanen de opdrachtgever was. Rivera moest binnen een bepaald thema schilderen en daarbij werden duidelijk instructies meegegeven. Hij heeft echter wel voor elkaar gekregen dat hij in kleur en in fresco mocht werken, wat eerst niet het geval was. Het grote verschil tussen Rivera's werk hier en zijn werk in Detroit, was dat hij in Rockefeller Center zijn communistische kant duidelijker liet zien. In Detroit had hij weliswaar de industriële samenleving afgebeeld als de weg naar socialisme, maar op een minder duidelijke manier. Hij werd in beslag genomen door de grootse, meeslepende machines. De opdrachtgevers vonden het, net als Rivera, een eerbetoon aan de stad. In Rockefeller Center voelde Nelson zich niet prettig bij het portret van Lenin dat op den duur zichtbaar werd. Toch hadden de Rockefeller's belang bij de samenwerking met Rivera. Zij hadden oliegebieden in Mexico, en wilde voorkomen dat deze werden onteigend. Blijkbaar ging het echter te veel tegen hun principes in toen Rivera zijn communistische ideeën letterlijk verbeeldde. Rivera weigerde het portret te verwijderen, en de samenwerking werd per direct stopgezet.

Concluderend kan gezegd worden dat tijdens de opdrachten die besproken zijn in dit onderzoek alleen is ingegrepen door de opdrachtgevers op momenten waarop Rivera te duidelijk zijn politieke boodschap naar voren wilde schuiven. Zowel de revolutionaire overheid als zijn opdrachtgevers waren niet communistisch, Rivera wel, en zij stonden hier dus niet altijd op te wachten. Blijkbaar wilden de opdrachtgevers de samenwerking met iemand die andere ideeën dan zij aanhing best aangaan, als hij maar niet te vrij met zijn gedachtegoed ging strooien.

Bibliografie

- F. Arquin, *Diego Rivera: the Shaping of an Artist 1889-1921*, Norman 1971.
- A. Azuela, C. Kattau and D. Craven, 'Public Art, Meyer Schapiro and Mexican Muralism', *Oxford Art Journal* 17 (1994) nr. 1, pp. 55-59.
- A. Azuela, 'Rivera and the Concept of Proletarian Art', in: C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, pp. 125-129.
- L. Bank Downs, *Diego Rivera: The Detroit industry murals*, New York 1999.
- L. Bank Downs, 'Introducion', in: C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, pp. 17-19.
- G. Berman, *The Lost Years. Mural Painting in N.Y. City under the WPA Federal Art Project, 1935-1943*, New York 1978.
- B. A. Brown, 'The Past Idealized: Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery', in: C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, pp. 139-155.
- L. Cardoza y Aragón, 'Diego Rivera's Murals in Mexico and the United States', in: *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, pp. 185-188.
- S.D. Cashman, *America in the twenties and thirties, The Olympian age of Franklin Delano Roosevelt*, New York 1989.
- J. Charlot, *The Mexican mural Renaissance, 1920-1925*, New Haven 1963.

- D. Craven, 'Recent literature on Diego Rivera and Mexican Muralism', *Latin American Research Review* 36 (2001) nr. 3, pp. 221-237.
- O. Debroise, 'A Cubist at the Crossroads: The Evolution of Diego Rivera, 1914-1935', in: V. J. Fletcher e.a., *Crosscurrents of Modernism. Four Latin-American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta*, uitgave bij tent. Washington (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 1992, pp. 85-99.
- V. Declercq, *De Mexicaanse Muralisten*, uitgave bij tent. Gent (Museum voor Schone Kunsten) 1993.
- V. Declercq, 'De Muralisten en het Mexicaanse modernisme', in: V. Declercq, *De Mexicaanse Muralisten*, uitgave bij tent. Gent (Museum voor Schone Kunsten) 1993, pp. 29-40.
- T. W. Drescher, *San Francisco murals: community creates its muse, 1914-1990*, St. Paul 1991.
- V. J. Fletcher e.a., *Crosscurrents of Modernism. Four Latin-American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta*, uitgave bij tent. Washington (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 1992.
- V. J. Fletcher, 'Diego Rivera', in: V. J. Fletcher e.a., *Crosscurrents of Modernism. Four Latin-American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta*, uitgave bij tent. Washington (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 1992, pp. 43-84.
- L. Folgarait, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920-1940*, Cambridge 1998.
- L. Folgarait, 'Revolution as Ritual: Diego Rivera's National Palace Mural', *Oxford Art Journal* 14 (1991) nr. 1, pp. 18-33.
- M. Ganzalez, *Diego Rivera, the man who painted walls*, Londen 2001.
- M. J. Gonzales, *The Mexican revolution 1910-1940*, Albuquerque 2002.
- P. Hamill, *Diego Rivera*, New York 1999.

- H. Handelman, *Mexican Politics, The dynamics of change*, New York 1997.
- A. Hennessy, 'Artists, Intellectuals and Revolution: Recent Books on Mexico', *Journal of Latin American Studies* 3 (1971) nr. 1, pp. 71-88.
- R. Herbst, 'Reconsidering Rivera', *Humanities* 20 (1999) nr. 1, pp. 32-36.
- E. J. Hobsbawm en T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.
- L. Hurlburt, 'Diego Rivera (1886-1957): A Chronology of His Art, Life and Times', in: C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986, pp. 22-124.
- L. Hurlburt, *The Mexican muralists in the United States*, New Mexico 1989.
- A. Indyk-López, 'Mural Gambits: Mexican Muralism in the United States and the "Portable" Fresco', *Art Bulletin* 89 (2007) nr. 2, pp. 287-305.
- A. Indyk-López, *Muralism Without Walls. Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*, Pittsburgh 2009.
- A. W. Lee, 'Diego Rivera's "The Making of a Fresco" and Its San Francisco Public', *Oxford Art Journal* 19 (1996) nr. 2, pp. 72-82.
- A.W. Lee, 'Mexican murals and their meaning', *Art Journal* 58 (1999) nr. 1, pp. 114-115.
- A. W. Lee, *Painting on the Left. Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, Berkeley 1999.
- S. A. Lewisohn, 'Mexican Murals and Diego Rivera', *Parnassus* 7 (1935) nr. 7, pp. 11-12.
- P. Marnham, *Dreaming with his eyes open, a life of Diego Rivera*, New York 1999.

- R. McKinzie, *The New Deal for artists*, New Jersey 1973.
- C. Newman Helms e.a., *Diego Rivera. A Retrospective*, uitgave bij tent. Detroit (Detroit Institute of arts), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), Mexico-Stad (Museo del Palacio de Bellas Artes) 1986.
- A. Pastan, *Diego Rivera: the Detroit Industry murals*, Londen 2006.
- R. H. Patterson, 'The Mexican Mural Renaissance 1920-1925 by Jean Charlot', *Journal of Inter-American Studies* 6 (1964) nr. 2, pp. 275-277.
- C. en R. Carillo Azpeitia Pellicer, *Mural painting of the Mexican Revolution*, Mexico-Stad 1985.
- D. Rivera, *My art, my life: an autobiography*, New York 1960.
- D. Rochfort, *The murals of Diego Rivera*, Londen 1987.
- M. Rosci, *Rivera, fresco's in Mexico City*, Alphen aan den Rijn 1989.
- S. Rubyan-Ling, 'The Detroit murals of Diego Rivera', *History Today* 46 (1996) nr. 4, pp. 34-38.
- R. L. Scott, 'Diego Rivera at Rockefeller Center: Fresco Painting and Rhetoric', *Western Journal of Speech Communication* 41 (Spring 1977), pp. 70-82.
- A. H. Serrano, 'Mexico Hertekend. De muralistische beweging in de jaren twintig', in: V. Declercq, *De Mexicaanse Muralisten*, uitgave bij tent. Gent (Museum voor Schone Kunsten) 1993, pp. 19-28.
- R.S. Silva E., *Diego Rivera's Mexican history: frescoes in the National palace and elsewhere in Mexico City: a descriptive guide book of the National palace and its royal rooms*, Mexico-Stad 1966 (1949).

G. Souter, *Diego Rivera: his art and his passion*, New York 2007.

B. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Londen 1968.

Websites

Website van het San Francisco Art Institute

< <http://www.sfai.edu/commission> > (16 juni 2012).

Website van het Museum of Modern Art in New York

< <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1168> > (2 juni 2012).

Lijst van afbeeldingen

- Voorblad:
Diego Rivera, *The Making of a Fresco Showing the Building of a City*, 1931, fresco, 695 x 915 cm, San Francisco Art Institute, San Francisco.
- Afb. 1. Diego Rivera, *De Schepping*, 1921-1922, wasverf en bladgoud, 708 x 1219 cm, Nationale Basisschool, Mexico-Stad.
- Afb. 2. Diego Rivera, *De Schepping*, (detail).
- Afb. 3. Diego Rivera, *De Schepping*, (detail).
- Afb. 4. Diego Rivera, *Ingang tot de Mijn*, 1923-1924, fresco, 474 x 350 cm, Secretariaat voor Openbaar Onderwijs, Mexico-Stad.
- Afb. 5. Diego Rivera, *Politieke Visie van het Mexicaanse Volk*, 1923-1924, fresco, 398 x 203 cm, Secretariaat voor Openbaar Onderwijs, Mexico-Stad.
- Afb. 6. Oostelijke muur. Diego Rivera, *Woman Holding Grain*, 258 x 213 cm; *Woman Holding Fruit*, 258 x 213 cm; *Michigan Fruits and Vegetables*, 68 x 185 cm (beiden); *Infant in the Bulb of a Plant*, 133 x 796 cm, 1932-33, fresco, Detroit Institute of Arts, Detroit.
- Afb. 7. Westelijke muur. Diego Rivera, *Aviation*, links en rechts: 258 x 213 cm, midden: 258 x 796 cm; *Interdependence of North and South*, 133 x 796 cm; *The Peaceful Dove*, 68 x 185 cm; *The Predatory Hawk*, 68 x 185 cm; *Steam*, 518 x 185 cm; *Electricity*, 518 x 185 cm, 1932-33, fresco, Detroit Institute of Arts, Detroit.
- Afb. 8. Noordelijke muur. Diego Rivera, *The Red and Black Races*, 269 x 1372 cm; *Geological Strata*, 133 x 1372 cm; *Manufacture of Poisonous Gas Bombs*, 258 x 213; *Vaccination*, 258 x 213 cm; *Cells Suffocated by Poisonous Gas*, 68 x 185 cm; *Healthy Human Embryo*, 68 x 185 cm;

Production and Manufacture of Engine and Transmission (Ford V-8), 540 x 1372, 1932-33, fresco, Detroit Institute of Arts, Detroit.

- Afb. 9. Zuidelijke muur. Diego Rivera, *The White and Yellow Races*, 269 x 1372 cm; *Geological Strata*, 133 x 1372; *Pharmaceutics*, 258 x 213; *Commercial Chemical Operations*, 258 x 213 cm; *Surgery*, 68 x 185 cm, *Crystals*, 68 x 185 cm; *Production of Automobile and Final Assembly*, 540 x 1372 cm, 1932-33, fresco, Detroit Institute of Arts, Detroit.
- Afb. 10. Zwart-wit foto van Rivera's onafgemaakte *Mann at the Crossroads with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future*, gemaakt door Lucienne Bloch, net voordat de werkzaamheden werden gestaakt in mei 1933.
- Afb. 11. Zwart-wit foto door Lucienne Bloch, detail van Vladimir Lenin.
- Afb. 12. Diego Rivera, *De Mens, Heerser over het Universum*, 1934, fresco, 480 x 1145 cm, Paleis voor Schone Kunsten, Mexico-Stad.