



Joris Ivens

Passages. Joris Ivens en de kunst van deze eeuw

Hendrik Ollivier, Amsab

Vorig jaar overleed Henri Storck. Voor velen zal de naam Storck voor altijd gelieerd blijven aan die van Joris Ivens. In 1934 maakten ze samen 'Misère au Borinage'. Een mijlpaal in de Belgische filmgeschiedenis.

In 1998 en 1999 werd Joris Ivens (1898-1989) in zijn geboortestad Nijmegen uitgebreid herdacht. Op de agenda stonden onder meer een retrospectieve van zijn volledig oeuvre, openluchtvertoningen van enkele films en een symposium. Orgelpunt van de herdenking werd een prestigieuze tentoonstelling 'Passages. Joris Ivens en de kunst van deze eeuw' in het gloednieuwe museum Het Valkhof (27 november 1999 tot 5 maart 2000). Amsab gaf verschillende foto's in bruikleen voor deze tentoonstelling. De ambities waren niet gering: een tijdsbeeld schetsen van de voorbije eeuw aan de hand van het werk van kunstenaars die in persoonlijk contact stonden met Ivens, of die qua artistiek milieu met hem in verband kunnen worden gebracht. Het leven van Joris Ivens als een rode draad doorheen een breed spectrum van kunstkringen en stijlrichtingen. De organisatoren verwezen daarbij naar vergelijkbare Franse initiatieven als 'Paris-Moscou', 'Face à l'Histoire' of de vroegere Nederlandse tentoonstelling 'Amsterdam-Berlijn'. Het ultieme eerbetoon van de stad Nijmegen aan één

van zijn beroemdste telgen, al was de liefde tussen Nijmegen en Ivens niet altijd even groot. De communist en rebel Ivens was lang niet altijd even welkom in zijn geboortestad.

Joris Ivens groeide op in het burgerlijke milieu van de stad. Zijn vader, Cees Ivens, had een bloeiende fotohandel (CAPI) en Joris was de gedoodverfde opvolger. De familie had een ruime relatiekring en veelvuldige contacten in het kunstenaarsmilieu. Henri Pieck, Jan Toorop en Eugène Lückner waren vrienden des huizes. Cees Ivens was ook gemeenteraadslid. Gedurende jaren vocht hij voor de aanleg van een brug over de Waal (die er uiteindelijk kwam in 1936). Hij was een ondernemend man die geloofde in de vooruitgang. Hij wilde de stad opengooien en de brug was daarvoor een middel en stond er tegelijk symbool voor. Alhoewel de jonge Ivens zich al snel afzette tegen de burgerlijke moraal van zijn ouders heeft de ondernemingszin van zijn vader hem ongetwijfeld bijgebracht midden in het leven te staan, respect voor anderen te hebben en initiatieven te nemen.

"Een bonk, nonchalant, naïef egoïsme, slordigheid, egocentrisme, asociaal. Maar dat alles met een goede kern"

Cees Ivens in zijn dagboek over zijn zoon in 1938

Filmpionier en avant-garde

Tussen 1919 en 1921 studeerde Ivens economie aan de Handelshogeschool te Rotterdam. Vervolgens trok hij naar Berlijn (1921-1924) om er fototechniek te studeren. Hij kwam er terecht in het turbulente Berlijnse leven van na de Eerste Wereldoorlog en leerde er

de links-radicalen fotografe Germaine Krull⁽¹⁾ kennen. Krull was actief geweest in het Radencommunisme, was pas zesentwintig maar had al een heel leven achter de rug. Ze hielp er de relatief onervaren Ivens zijn weg vinden. Op kunstgebied beleefde Berlijn hoogdagen. Vele 'ismen' kruisten er elkaar. Ivens raakte vooral onder indruk van het expressionisme maar ook van de bijtende maatschappijkritische humor van dada en Grosz. In Berlijn dacht Ivens nog niet aan filmen, hij zag zijn toekomst nog in de fotozaak van zijn vader. Toch lag hier de basis van zijn artistieke vorming, zijn beeld van de avant-garde en van zijn kunstenaarschap kregen er vorm. In 1925 verliet Ivens Berlijn in het gezelschap van Germaine Krull én vooral met een aanzienlijke culturele bagage.

Terug in Nederland zou Ivens een paar jaar later als 'filmkunstenaar' de avant-garde vervoegen. Maar eerst moest film uitgroeien tot een zelfstandig beeldend medium, met een eigen beeldtaal en los van de registratie van toneel. Hier ligt ongetwijfeld een eerste grote verdienste van Ivens. De kunst zocht een antwoord op de moderne tijd. Statische kunst volstond niet meer, dynamiek werd het sleutelwoord. De dynamiek van de moderne tijd werd vereenzelvigd met de 'moderne grootstad'. De metropool werd in de kunst van de jaren '20 talloze keren verbeeld. Die interesse voor de grootstad vinden we ook terug in het Berlijnse werk van Germaine Krull. De wereld van technische vooruitgang werd de voedingsbodem voor het constructivisme in Rusland van onder anderen Tatlin, El Lissitzky en Rodchenko. Via Berlijn drongen de Russische nieuwe opvattingen in West-Europa door. Zeker toen na 1922 het sociaal-realistisme in Rusland de nieuwe norm werd en in ongenade gevallen avant-gardekunst-

naars, onder wie El Lissitzky, in Berlijn een toevlucht zochten. Sleutelfiguur was de Hongaarse schilder en fotograaf Laslo Moholy-Nagy. Moholy-Nagy was leraar aan het Bauhaus en onder zijn impuls kreeg fotografie een belangrijke plaats in het Bauhausonderwijs. Hij zag de fotografie als één van de middelen in het onderzoek naar de basismiddelen van de kunst. Net als Man Ray experimenteerde hij met fotogrammen (rechtstreekse belichting van fotopapier, zonder behulp van lenzen). Op die manier maakte hij een soort abstracte fotografische 'schilderijen' en verkende hij de compositorische mogelijkheden. Het betekende de doorbraak naar de moderne fotografie, het 'Neue Sehen'. De foto had nog wel zijn wortels in de realiteit, doch de afbeelding, de 'representatie' was niet meer het enige wat van belang was, integendeel. Er werden opnamen gemaakt van bovenaf of van onderuit, met sterk vertekende perspectieven, in de ruimte zwevende figuren, sterke licht-donker contrasten, gedurfde beelddafsnijdingen, sterke close-ups, diagonale lijnen. Het dynamische 'foto-oog' (naar de titel van het boek *Photo-Auge* van Franz Roh en Jan Tschichold uit 1929, waarin een overzicht wordt gegeven van de nieuwe fotografie) had de oude statische wereld voorgoed veranderd.

Beter nog dan de foto kon de fotomontage de moderne, gefragmenteerde wereld uitdrukken. De fotomontage ontstond binnen de Berlijnse dada-groep (Grosz, Heartfield) vanuit de collage. De dadaïst Haussman noemde de fotomontage 'statische' film. Vanuit die bevinding was snel de stap gezet naar de 'echte' film. De film kreeg in de avant-gardekunst een bijzondere plaats. In het Bauhausboek *Malerei, Photographie, Film* van Moholy-Nagy uit 1925 was de woordvolgorde niet toevallig, ze suggereerde een opwaartse

ontwikkeling met film als hoogste kunstvorm. Het 'kino-oog' gaf een adequaat artistiek antwoord op de nieuwe, dynamische realiteit. Sleutelwoord in de nieuwe filmtaal was 'montage'. Eisenstein had dit als eerste begrepen, zijn *Pantserkruiser Potemkin* is een meesterwerk op het vlak van montage.

Ivens en Germaine Krull zaten in het hartje van de avant-gardebeweging. In Amsterdam maakte Ivens met *De brug* (1928) en *Regen* (1929) pareltjes van documentaires, die bepalend zouden blijken voor de verdere evolutie van het genre. Ook bij Ivens zijn montage en ritme de sleutelwoorden. De fotografie van Germaine Krull, die in Berlijn nog vrij statisch was, evolueerde met de moderne fotografie. De filmbeelden van Ivens en de fotobeelden van Krull lagen trouwens zeer dicht bij elkaar. Ongetwijfeld heeft Krull over de schouder van Ivens meegekeken bij de opnamen.

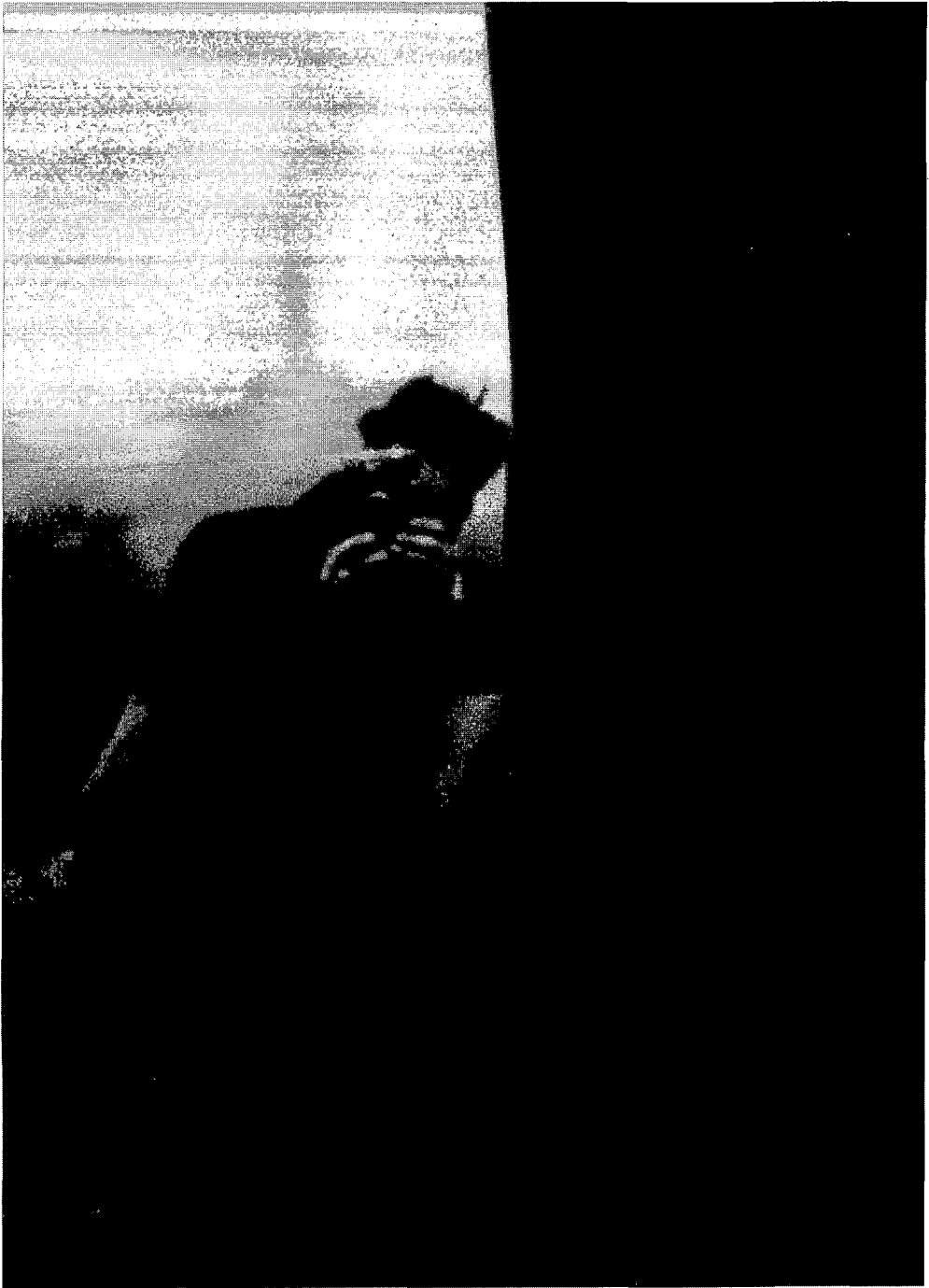
"Hij heeft als filmpionier baanbrekend werk verricht. In het begin van zijn loopbaan, met documentaires als De Brug, heeft Ivens velen, ook mij, beïnvloed. Hij was diegene die de poëzie in de documentaire heeft geïntroduceerd. Daarin was hij zijn tijd ver vooruit."

Bert Haanstra, 30 juni 1989

Voor de kost werkte Ivens intussen in het Amsterdamse CAPI-filiaal van zijn vader, in 1927 trouwde hij met Krull. Lang heeft het huwelijk niet geduurd. Toch zou Ivens zijn leven lang met haar bevriend blijven. Het liefdesleven van Ivens was op zijn zachtst gezegd nogal turbulent, hij was een man van vele vrouwen. Toch onderhield hij met de meesten een goede relatie en uit die liefdeswerkrelaties zijn zijn beste films ontstaan.

Sociaal-realisme en de camera als wapen

In 1929 werkte Joris Ivens mee aan de speelfilm *Branding*. Het scenario werd geschreven door Jef Last, verbonden aan de Filmdienst van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling, een organisatie van de Sociaal-Democratische Arbeiders Partij (SDAP). De SDAP streefde naar 'volksverheffing', waarmee ze in feite de verburgerlijking van de arbeidersklasse voorstond. Op esthetisch vlak zette ze het naturalisme en symbolisme van Heyermans en Roland Holst verder in de jaren '20. Het slot van *Branding*, waarin een jonge arbeider zelfmoord pleegt, paste in die socialistische esthetiek. Op eigen houtje verfilmde Ivens een meer optimistisch einde. Zijn versie werd echter niet weerhouden. Het optimisme typeert het utopisch gedachtegoed van een jonge generatie kunstenaars. Zij droomden van een paradijs waarin de technologische vooruitgang ten goede zou komen aan de gehele bevolking en keken daarbij uiteraard naar het Oosten. Ivens kwam in contact met de Vereeniging Voor Volkscultuur (VVVC), een mantelorganisatie van de Communistische Partij Holland (CPH). De VVVC bracht de arbeiders in contact met de ontwikkelingen in de Sovjet-Unie op het gebied van fotografie, film, typografie, theater en literatuur. Op uitnodiging van de VVVC werkte Ivens mee aan de film *Arm Drenthe* over de schrijnende nood in de Drentse venen, een documentaire met sociaal-realistische inhoud. In dezelfde periode werd de Vereeniging van Arbeidersfotografen opgericht. Voor de arbeidersfotografen was de camera een wapen in de klassenstrijd. Ivens leidde in de zomer van 1931 enkele cursussen fotografie. De economische crisis verscherpte de radicaal-politieke keuze van het



*Germaine Krull, 'Joris Ivens filmt De Brug', 1928
(Joris Ivens Archief Europese Stichting Joris Ivens, Nijmegen)*

kunstenarsmilieu waar Ivens deel van uitmaakte. De sociaal-realistische thematiek paste in die context, al valt de invloed van de Sovjet-Unie hier uiteraard niet te ontkennen. In de lijn van *Arm Drenthe* maakte Joris Ivens samen met Henri Storck *Misère au Borinage*. Toch werkte Ivens in dezelfde periode ook in opdracht van de industrie en de Nederlandse overheid, waarvoor hij schitterende documentaires maakt als *Philips-Radio* (1931, de eerste Nederlandse geluidsfilm) en *Nieuwe Gronden* (1933, over de inpoldering van de Zuiderzee).

Het 'filmen in dienst van de klassestrijd' bracht Ivens, die in 1931 lid werd van de communistische partij, in 1933 ook in de Sovjet-Unie. Hij filmde er de opbouw van Magnitogorsk, een compleet nieuwe industriestad, die te midden van een agrarisch gebied uit de grond werd gestampt. De ideologische oogverblinding van Ivens op dat ogenblik blijkt uit het feit dat de ellende van de arbeiders (van hun grond verdreven boeren en nomaden) in dit geval helemaal niet in beeld komt. In de periode '34-'35 komt de kunst in de Sovjet-Unie in toenemende mate onder controle van partij en staat. Ook de filmproductie van Eisenstein, Vertov en Poedovkin, die tot dan toe een vrij autonome koers hadden kunnen varen, kwam onder toezicht van de geheime dienst.

Bij het uitbreken van de Spaanse Burgeroorlog trokken kunstenaars en intellectuelen van de hele wereld naar het front. Het was de eerste keer dat de strijd om de publieke opinie een dergelijke belangrijke plaats innam in een oorlog. Door de technische vooruitgang, het gebruik van lichte Leica's en lichtgevoelige film konden de gebeurtenissen aan het front voortaan ook van nabij worden ge-

volgd. Verbeterde druktechnieken maakten bovendien dat de foto's via de pers in grote oplage werden verspreid en doordrongen tot in de huiskamers waar ook ter wereld. Ivens, die bij het uitbreken van de oorlog in de Verenigde Staten woonde, trok naar Spanje met een filmscenario onder de arm dat hij samen met Ernest Hemingway en John Dos Passos schreef.

In Spanje realiseerde Ivens zich meteen dat het scenario, dat de reconstructie van een dorp van vóór de oorlog vereiste, niet te realiseren was. Hij besloot in de plaats een documentaire te maken van de actuele strijd van het Spaanse volk tegen de fascistten. Om de betrokkenheid te vergroten werkte Ivens met de zogenaamde 'subjectieve' camera (werkend vanaf de schouder of uit de hand, de kijker duidelijk laten merken dat de camera aanwezig is, de camera laten aanvoelen als een ik-figuur die deelneemt aan de actie, dit in tegenstelling met de traditionele bioscoopfilm waar dergelijke camerahantering wordt vermeden). De opnamen gaven de film een directheid die nooit eerder was vertoond in oorlogsreportages. Hetzelfde kan gezegd worden van de foto's van Robert Capa. Capa's foto van de stervende soldaat is één van de hoogtepunten in de moderne oorlogsfotografie. De authenticiteit van de foto, die lange tijd betwist werd, werd in 1996 door de broer van de soldaat in kwestie, Federico B. Garcia, definitief bevestigd. De foto's hadden een enorme impact op de publieke opinie. Vanwege het gebruik van de subjectieve camera had *The Spanish Earth* ook een vernieuwende invloed op de vormgeving van de documentaire. De film werd overal in de Verenigde Staten vertoond met als doel de invloedrijke linkse elite te overtuigen van de republikeinse zaak. Tegelijk reisde ook

Picasso's beroemde schilderij Guernica, dat voor het eerst te zien was op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1937, door de Verenigde Staten om geld in te zamelen voor de honderdduizenden vluchtelingen. Ivens maakte in 1939 nog *The 400 million* over de Japanse agressie tegen China. Gedurende de Tweede Wereldoorlog verbleef hij in de Verenigde Staten.

Na de oorlog werd Ivens meegezogen in het blokdenken van de Koude Oorlog. Hij koos zonder aarzelen voor links. Zelf zegt hij hierover: "Ik ben niet iemand die dol is op twijfelen. Om te kunnen leven heb ik mijn zekerheden nodig. Hoe zou ik deze kracht, die me beheerst, kunnen ontkennen?"⁽²⁾. Ivens stond hierbij niet alleen, andere kunstenaars en intellectuelen, en zeker niet de minsten, maakten dezelfde keuze. Pablo Picasso, die als banneling in Parijs verbleef, was gedurende de jaren '40 en '50 een overtuigd lid van de communistische partij. In die context maakte Ivens zijn ideologisch monument *Lied der Ströme* (1954). Picasso tekende de omslag van het boek dat naar aanleiding van *Lied der Ströme* verscheen. Terwijl Ivens in de DDR verbleef emancipeerde de Westerse kunstscène zich geleidelijk van de links-rechts tegenstelling. Toch onderhield Ivens contacten met Parijs, waar een rijk intellectueel klimaat en een bloeiend kunstmilieu zich ontwikkelden. Wanneer Ivens in 1957 de DDR verliet, vond hij snel terug aansluiting. Zijn film *La Seine a rencontré Paris* straalde dezelfde levenslustige poëzie uit als de foto's van Robert Doisneau, Cas Oorthuys en Henri Cartier-Bresson.

Op intellectueel vlak groeide het existentialisme van Sartre en Camus naar zijn hoogdagen. Authenticiteit en directheid werden de nieuwe ordewoorden. Er werd gezocht naar

een zo direct mogelijke, momentane kunstvorm. Ook hier boden fotografie en film mogelijkheden. De 'Nouvelle Vague' had een vernieuwende invloed op de speelfilm, de 'Cinéma Vérité' op de documentaire. De hoofdrolspeelster uit *Chronique d'un été* (1960), Marceline Loridan, werd de nieuwe levensgezellin van Ivens, zij zou zijn vrouw blijven tot aan zijn dood in 1989. Samen maakten ze nog twintig films.

Tijdens de Meirevolte van '68 evolueerde Ivens mee met het progressieve milieu van jongeren en studenten in de richting van het maoïsme. De Culturele Revolutie, die vooral met de hulp van studenten werd doorgevoerd, sprak alom tot de verbeelding, ook in kringen van kunstenaars en intellectuelen. Ivens, 'man van de daad', trok naar China. Van 1971 tot 1977 werkte hij samen met Marceline Loridan aan een groots project over de Culturele Revolutie. Het werd de sterk ideologisch gekleurde *Hoe Yu Kong de bergen verzette*, een film in twaalf delen, die maar liefst twaalf uur duurde.

Terug naar de bron

Eind jaren '70, begin jaren '80 nam Ivens afstand van de ideologie. Hij kwam in een diepe crisis terecht die hij samen met Marceline Loridan doorleefde. Hij bracht de intellectuele moed op zichzelf op tachtigjarige leeftijd in vraag te stellen en maakte de balans op van zijn leven. Hij beseftte dat het doctrinaire partijcommunisme een vergissing was. Hij wist dat hij, om het met de woorden van Lenin te zeggen, gefunctioneerde had als een 'nuttige idioot'. Het zou echter getuigen van een al te eenzijdige visie daarom meteen alle films van Ivens te clas-

seren als historische vergissing. Daarvoor is zijn oeuvre - Ivens maakte ruim tachtig films - te veelzijdig.

"Wat ik in hem zo bewonder is dat hij tussen zijn tachtigste en negentigste levensjaar de moed had zichzelf op alle gebieden in vraag te stellen, en terug te keren naar de bron van zijn jeugd en daar inspiratie uit te putten. Het is zeldzaam dat hij die kracht en die moed bezat op een leeftijd dat men gewoonlijk op zijn lauweren rust en zich niets meer afvraagt."

Marceline Loridan-Ivens, augustus 1999

Samen met Marceline Loridan maakte hij een laatste meesterwerk, *Une histoire de vent*. De wind staat symbool voor de turbulentie van de tijden. De wind is de voorbode van een veranderende wereld. Hij symboliseert tevens een innerlijke en persoonlijke kracht. Ivens heeft het over 'de wind die alles ziet' en 'de wind die alles schoonmaakt'. De film is een reflectie op zijn eigen leven, zijn rol als kunstenaar en de betekenis van kunst in het algemeen. Uit de film, waarin elementen uit de Chinese mythologie zijn verwerkt, blijkt een grote openheid voor andere culturen, een nomadische intellectuele houding, een denken dat de moed heeft te bewegen en in beweging te blijven. De film is ook een terugkeer naar zijn jeugd, zijn kinderlijke ervaringen met de wind aan de oevers van de Waal.

*"Le vent de l'Histoire nous a quelques fois
plaqués au mur.
Mais le vent nous a donné des ailes."*

Marceline Loridan-Ivens, augustus 1999

De titel voor de tentoonstelling kon moeilijk beter gekozen zijn. Ivens was niet alleen iemand die voortdurend geografische gren-

zen overschreed, hij was ook een intellectuele zwerver. De tentoonstelling is zeker niet zo groots opgezet als bijvoorbeeld 'Face à l'Histoire' in het Centre Pompidou enkele jaren geleden, ze is wel met zeer veel zorg en inzicht samengesteld. Het is de grote verdienste van de organisatoren kunstwerken bijeen te hebben gebracht die dikwijls verrassend dicht bij het werk van Ivens liggen. De catalogus is ronduit schitterend. Ook hier die verrassende band tussen de verschillende kunstwerken, om het even of het nu over film, fotografie, grafisch werk of schilderijen gaat, alles sluit naadloos bij elkaar aan. De vormgeving getuigt van hetzelfde inzicht en de uitstekende druk maakt dit boek bijna perfect.

- (1) Onder de titel *Avantgarde als Abenteuer* liep in het Museum Fokwang in Essen van 3 oktober tot 5 december een overzichtstentoonstelling van het werk van Germaine Krull. Ook voor deze tentoonstelling leende Amsab meerdere foto's uit. De komende paar jaar reist de tentoonstelling de wereld rond. Ze zal onder meer nog te zien zijn in de Kunsthal te Rotterdam.
- (2) J. IVENS, R. DESTANQUE, *Aan welke kant en in welk heelal. De Geschiedenis van een leven*, Amsterdam: Meulenhof, 1983, pp. 99-100.