

El pintor politico.

Een onderzoek naar het politieke leven van Pablo Picasso.

Koen Hoondert

3028151

Geschiedenis van politiek en cultuur

Dr. Joes Segal (begeleider)

Augustus 2011

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	2
Inleiding	5
Hoofdstuk 1. Vive la France!	
- <i>Reconstructie</i>	12
- <i>Analyse</i>	23
Hoofdstuk 2. Sueña y mentira de Franco	
- <i>Reconstructie</i>	40
- <i>Analyse</i>	51
Hoofdstuk 3. La Guerre et la Paix	
- <i>Reconstructie</i>	64
- <i>Analyse</i>	77
Conclusie	96
Literatuurlijst	100

Het is niet nodig om een man met een geweer te schilderen. Een appel kan net zo revolutionair zijn.

- Pablo Picasso

Ik zoek niet, ik vind.

'Zoeken', dat is het uitgaan van het oude in een willen vinden van het al bekende in het nieuwe. 'Vinden', dat is het volledig nieuwe, ook in de beweging. Alle wegen zijn open, en wat gevonden wordt is onbekend. Het is een waagstuk, een heilig avontuur. Het ongewisse van zulke waagstukken kunnen eigenlijk alleen diegenen op zich nemen die zich geborgen weten in ongeborgenheid, die in het ongewisse raken en geen leiding ervaren, die zich in het duister overgeven aan een onzichtbare ster en zich door hogere doelen laten leiden, in plaats van in de beperking en de begrenzing van het mens-zijn het doel te bepalen. Dit openstaan voor ieder nieuw inzicht, voor iedere nieuwe beleving, zowel uiterlijk als innerlijk, dat is het wezenlijke van de moderne mens, die in alle angst voor het loslaten, toch de genade ervaart van het gehouden zijn aan de openbaring van nieuwe mogelijkheden.

- Pablo Picasso

Inleiding

Wat denk je dat een kunstenaar is? Een imbeciel die enkel ogen heeft als hij een schilder is, of oren als hij een muzikant is, of een lier in elke kamer van zijn hart heeft als hij een dichter is, of zelfs, als hij een bokser is, enkel zijn spieren? Ver, ver van dat: op het zelfde moment, is hij een politiek wezen, constant bewust van de hartverscheurende, gepassioneerde, of schitterende dingen die plaatsvinden in de wereld. (...) Hoe kan het mogelijk zijn om geen interesse te hebben in andere mensen, en met een koele onverschilligheid jezelf los te maken van het leven dat ze jou zo overvloedig geven? Nee, er wordt niet geschilderd om appartementen te decoreren. Het is een instrument van oorlog.¹

- Pablo Picasso

Met de opkomst van politiek romanticisme en het idee van verlossend utopisch geweld in de negentiende en twintigste eeuw is een nationale en persoonlijke gedragscode, die men ridderlijkheid kan noemen, verloren gegaan. Deze stelling werkt William Pfaff uit in *The bullet's song. Romantic violence and utopia*.² Die ridderlijke code zag internationale rivaliteit als normaal en onderhandelbaar of, indien noodzakelijk, beslist door oorlog. Oorlog moest echter schaars worden ingezet, geweld moest tolereerbaar zijn en nooit een gevaar voor het bestaan van de staat of de natuur van de staat betekenen. Volgens Pfaff maakte de Eerste Wereldoorlog een einde aan deze gedragscode en verving deze oorlog ridderlijkheid door codes van individuele zelfovertreffing en met utopieën gebaseerd op historische ficties.³

Om deze stelling kracht bij te zetten introduceert Pfaff een aantal kunstenaars en intellectuelen, die als voorbeeld dienen. De verhalen en levens van onder anderen Ernst Jünger, Gabriele D'Annunzio, André Malraux en Arthur Koestler worden uitvoerig behandeld. De individuen in Pfaffs boek voldoen aan een aantal kenmerken. De besproken personen zijn intellectuelen of kunstenaars, die een significante politieke rol hebben gespeeld, maar geen grote politieke leiders waren. Zij voelden zich toegewijd aan progressieve doelen en maakten een creatieve individuele transformatie door om zichzelf te vervolmaken. Alle individuen zagen daarnaast in geweld mogelijkheden tot verlossende politieke verandering en

¹ Russell Martin, *Picasso's war*, 175.

² William Pfaff, *The bullet's song. Romantic violence and utopia* (New York 2004).

³ Ibidem, 3-18.

dachten door actie en kunst de loop van de geschiedenis te beïnvloeden. Allen eindigden gedesillusioneerd.⁴

Politiek romanticisme lag aan de basis van hun strijd.⁵ Het brengt Pfaff tot de conclusie dat de twintigste eeuw, gedomineerd door de crisis van de Eerste Wereldoorlog en de pogingen daarna om de samenleving te herscheppen, is vormgegeven door het geloof in utopische vooruitgangsgedachten. Zonder dat romanticisme zou er geen moderne Westerse politiek zijn geweest en geen moderne oorlog. Die utopische belofte heeft zijn volgelingen voorgelogen. Religie bood geen verlossing, marxisme geen rechtvaardige en klasse-loze wereld, liberalisme geen vooruitgang. De twintigste eeuw heeft helemaal geen vooruitgang gebracht.⁶ Volgens Pfaff is het dan ook essentieel voor het menselijke evenwicht en een echt engagement met de realiteit, dat we erkennen dat tragedie het menselijk leven definieert en dat we onze beperkingen accepteren, zowel individueel als politiek.

Met deze morele les roept Pfaff op tot een conservatieve politiek. We hebben totaal geen reden om te stellen dat de toekomst beter zal zijn dan het heden, aldus Pfaff. We zijn wat we zijn. Pfaff vindt het opofferen van levende wezens voor een betere wereld een actie van totalitaire moraliteit en tevens nutteloos. De figuren uit zijn boek hebben verschillende utopieën nagestreefd, die een betere wereld beloofden, maar die de wereld enkel oorlogen en verschrikkingen hebben gebracht – dat is de les van de twintigste eeuw. We hebben geloofd in vooruitgang, maar in Pfaffs ogen is er geen vooruitgang. Hij concludeert daaruit dat we niet meer moeten streven naar een betere wereld. We moeten ons richten op wat is, niet op wat men wenst dat zou kunnen zijn.

Hoewel Pfaff de voorbeelden uit zijn boek niet presenteert als argumenten voor zijn stelling, lijkt zijn conclusie wel op die voorbeelden gebaseerd. Hij geeft aan dat de personen in zijn boek niet noodzakelijke producten van de twintigste eeuw zijn – natuurlijk – ook benadrukt hij dat het individuen betreft. Door de opzet van het boek lijkt het er echter sterk op dat Pfaff deze personen ziet als symbolen van de politiek van de twintigste eeuw. Naast een inleiding, een inleidend hoofdstuk en een conclusie maken enkel de behandeling van de verschillende personen onderdeel uit van het boek. Andere argumenten (dan de behandelde personen) voor Pfaffs stellingen zijn niet terug te vinden in zijn boek. Toch volgen Pfaffs conclusies niet logisch uit zijn casestudies. Pfaff stelt dan ook wel dat er geen logisch-noodzakelijk verband is tussen de casestudies en zijn conclusies. Dat vind ik terecht.

⁴ Pfaff, *The bullets song*, 7-8.

⁵ *Ibidem*, 19-45.

⁶ *Ibidem*, 299-300.

Er zijn immers ook kunstenaars en intellectuelen die Pfaffs these ondergraven omdat zij op geheel andere wijze met ideologie omgingen. Niet iedereen in de twintigste eeuw zag ideologie als een geloofsartikel op basis waarvan de meest extreme vormen van geweld gelegitimeerd konden worden. Niet iedereen stond politiek romanticisme en het idee van verlossend utopisch geweld voor. Pablo Picasso is een mooi voorbeeld.

Pablo Picasso geeft in het citaat dat deze inleiding opent aan dat hij zichzelf zag als een politiek wezen dat zich niet kon losmaken van de realiteit en zijn kunst als een instrument van oorlog. Picasso is echter niet opgenomen in Pfaffs boek. Hij heeft echter wel een aantal overeenkomsten met de figuren uit dat werk. Picasso was immers ook een kunstenaar en ook hij engageerde zich met (politieke) progressieve doelen. Tevens maakte hij een creatieve individuele transformatie door om zichzelf te vervolmaken – wellicht zelfs meerdere keren. Tot zover voldoet Picasso aan de kenmerken van de door Pfaff besproken individuen. Picasso heeft daarnaast een significante politieke rol gespeeld. Allereerst omdat het leven en werk van Picasso door velen uitvoerig gevolgd werd en uitvergroot – getuige ook deze scriptie – waardoor al zijn politieke uitlatingen een significante rol hebben gespeeld. Daarnaast zijn er duidelijke aanwijzingen dat Picasso in de Eerste Wereldoorlog nationalistisch was, in de Spaanse burgeroorlog pacifistisch, en dat hij tijdens de Koude Oorlog een communist was.

Picasso schilderde het werk *Vive la France* in de jaren 1914 en 1915 en hij gaf er, hoewel er enkel enkele kaarten, glazen en een fles rum worden afgebeeld, duidelijk een nationalistische boodschap aan door er een aanmoedigende kreet en twee Franse vlaggen bij te schilderen. Dit is opmerkelijk, omdat Picasso – hoewel hij op dat moment al ruim tien jaar in Frankrijk woonde – een Spanjaard was. Er is nog een reden om aan te nemen dat hij nationalistisch was. In de loop van de oorlog en in de jaren daarna heeft Picasso vele neoclassicistische werken gemaakt. Dit sloot goed aan bij de wensen van de Franse nationalisten, die de klassieke wortels van Frankrijk wilden benadrukken.

Tijdens de Spaanse burgeroorlog zijn er tekenen van pacifisme terug te vinden in Picasso's kunst. Hij koos wel partij tegen de fascistische troepen van Franco, maar keerde zich vooral tegen het geweld dat zij aanrichtten. Zijn afkeer komt terug in zijn werk *Guernica*, dat dan ook uitvoerig zal worden besproken. Picasso toonde zich echter op meer manieren een voorvechter van vrede. Picasso werd directeur van het Prado en maakte een strip over Franco, getiteld *Sueña y mentira de Franco*. Zijn werk werd een symbool voor vrede, vrijheid en rechtvaardigheid.

In 1944 werd Picasso lid van de Franse communistische partij. Hij bleef lid tot aan zijn dood. Picasso heeft in deze tijd propagandatekeningen van en voor Stalin gemaakt en het werk *Massacre en Corée* – een aanklacht tegen de oorlog in Korea. De werken *La Guerre* en *La Paix* beelden Picasso's afkeer tegen (Amerikaanse) oorlogsvoering af en wellicht zijn communistische ideaalbeeld. Zijn inzet voor de communistische Vredesbeweging maakte van Picasso een politiek persoon. Volgens Picasso was zijn lidmaatschap van de communistische partij het logische gevolg van zijn hele leven, van zijn gehele oeuvre. Hij had naar eigen zeggen altijd al aan hun kant gestaan.

Het is al opmerkelijk dat een persoon in zijn leven drie verschillende politieke stromingen aanhangt, maar wat direct opvalt, is dat de drie politieke stromingen sterk van elkaar verschillen. Het eerste doel van dit onderzoek is dan ook om, in navolging van Pfaff, de politieke manifestaties van Picasso uit te lichten en te verklaren. De vraag die daarna moet worden gesteld is of Picasso deze stromingen daadwerkelijk heeft aangehangen. Het tweede doel van dit onderzoek is dan ook om te achterhalen of Picasso wel respectievelijk nationalistisch, pacifistisch en communistisch was.

Dit onderzoek is opgedeeld in drie hoofdstukken. Elk hoofdstuk behandelt een ideologie en een periode van Picasso's leven. In het eerste hoofdstuk zal de veronderstelde nationalistische visie van Picasso centraal staan vanaf de Eerste Wereldoorlog tot het einde van zijn neoclassicistische periode in 1925. In hoofdstuk twee wordt de Spaanse burgeroorlog, uitgevochten van 1936 tot 1939, en Picasso's pacifisme behandeld. Hoofdstuk drie begint met Picasso's lidmaatschap van de Franse communistische partij in 1944 en eindigt na de Korea-oorlog. Hierin zal Picasso's communisme in de context van die tijd worden besproken.

Elk hoofdstuk zal – in overeenstemming met de twee doelen van dit onderzoek – bestaan uit twee delen. In het eerste deel van elk hoofdstuk zal een historische reconstructie worden gegeven van Picasso's politieke leven in de desbetreffende periode en de factoren die daarin een rol hebben gespeeld. Hierin komt natuurlijk Picasso's privéleven in de desbetreffende tijd kort aan bod, net als dat deel van zijn werk dat gezien kan worden als een politieke manifestatie. Natuurlijk wordt er ook aandacht besteed aan de politieke werkelijkheid waarin Picasso zijn keuzes maakte. Zo wordt zowel de Eerste Wereldoorlog, als de Spaanse Burgeroorlog en de Tweede Wereldoorlog en de Koude Oorlog zeer kort besproken. Er wordt tevens inzicht gegeven in de (politieke) factoren die in de besproken

periode invloed uitoefenden op Picasso's politieke keuzes. Zo worden hopelijk Picasso's politieke manifestaties uitgelicht en verklaard.

In het tweede deel van elk hoofdstuk wordt een analyse gegeven van Picasso's (vermeende) politieke engagement. Er wordt onderzocht of er nog meer verklaringen te geven zijn voor Picasso's keuzes – verklaringen die wellicht niet of nauwelijks politiek van aard zijn. Er zijn vele interpretaties van Picasso's werk, ook van zijn “politieke” werk. De analyse van de verschillende interpretaties kan wellicht antwoord geven op de tweede hoofdvraag – of Picasso de verschillende stromingen daadwerkelijk heeft aangehangen.

Guernica wordt gezien als een van de belangrijkste kunstwerken van de twintigste eeuw. Het is een duidelijk politiek beeld van de slachtoffers van fascistisch geweld. Het werk zou profetisch zijn, er zou nog veel meer geweld volgen. Er zijn dan ook vele boeken verschenen over dit werk en Picasso's rol in en reactie op de Spaanse Burgeroorlog. Zijn nationalistische en communistische periode zijn minder onderzocht. Kenneth Silver heeft echter onderzoek gedaan naar de Parijse avant-garde en de Eerste Wereldoorlog en in dat werk speelt Picasso een grote rol. Ook Picasso's communistische periode is beschreven in het werk dat Gertje Uitley speciaal wijdde aan dit onderwerp. Ook zijn er vele biografieën van Picasso verschenen.

Voor diegenen die geloven dat er genoeg is gepubliceerd over de meester, neem Picasso's claim in acht dat er elke dag een boek geschreven zou moeten worden om zijn innovaties volledig te omvatten. Dit onderzoek is een nieuwe stap in die richting. Het verschilt in meerdere opzichten van eerdere literatuur. Ten eerste ligt de focus op Picasso's politieke engagement tegen de achtergrond van zijn kunst en zijn leven. Dat verschilt van de gangbare focus op Picasso's kunst waarbij zijn leven en zijn politieke engagement betrokken worden. Veel belangrijker is dat ik in dit onderzoek probeer de gehele politieke ontwikkeling die Picasso heeft doorgemaakt te verklaren. Er is al onderzoek gedaan naar respectievelijk Picasso's vermeende nationalisme, pacifisme en communisme. Ik heb geprobeerd om een synthese te geven van een grote hoeveelheid literatuur over Picasso's politieke leven. Er is tot nu geen politieke biografie verschenen die ingaat op zowel zijn nationalistische, als zijn pacifistische en communistische periode. Toch is het interessant om die periodes te verbinden, uit te lichten en te verklaren, juist door de grote verschillen. Tevens kan een vergelijking nuances opleveren. Zodra een enkel aspect van Picasso's leven of werk uitgelicht wordt, kan dat leiden tot een overdrijving van de rol die dat aspect speelde. Het originele van dit onderzoek is dat het gehele politieke leven van Picasso aan bod komt.

Uiteindelijk kan dit onderzoek naar Picasso leiden tot een nuancering van Pfaffs conclusies. Picasso was een kunstenaar en zal ongetwijfeld geen alternatief kunnen bieden voor het politieke beleid dat Pfaff voorschrijft. Toch kan de behandeling van Picasso nieuw inzicht geven in Pfaffs conclusies – wellicht waren die anders geweest als hij Picasso had opgenomen in zijn boek.

Vive la France!

Reconstructie

Pablo Picasso had zich voor de Eerste Wereldoorlog nooit uitgesproken politiek opgesteld. Als tiener was hij echter wel in aanraking gekomen met anarchistische ideeën, in de jaren dat hij in Barcelona veel in het café Els Quatre Gats kwam.⁷ In Els Quatre Gats dachten sommigen, in navolging van Diderot, dat wanneer de laatste koning gewurgd was met de ingewanden van de laatste priester, er een nieuwe wereld zou ontstaan en de mens vrij zou zijn. Er kwam echter een heel gevarieerd publiek, enkel verbonden door de liefde voor Modernismo en de Catalaanse taal. Het waren mannen uit de middenklasse, wier anarchisme en Catalaans separatisme voornamelijk theoretisch was. De grootste anarchist aanwezig was Juame Brossa en hij had geen hoge pet op van het anarchisme van de “neurotische dilettanten die alleen maar geïnteresseerd waren in anders zijn dan de cultuurbarbaren en de bourgeoisie”, waar hij Picasso en zijn vrienden mee bedoelde. Picasso was wel geraakt door de gesprekken met zijn vrienden, en hij was zich zeer bewust van de ellende en de onrechtvaardigheid die het systeem met zich meebracht. Picasso heeft echter nooit hun politieke ideeën overgenomen. Hij was vooral aangetrokken tot een andere vorm van anarchisme, geïllustreerd in een uitspraak van Bakunin: “De passie van destructie is ook een creatieve passie”.⁸

De creatieve passie van Picasso werd al vroeg aangewakkerd. Zijn vader was schilder en docent aan de kunstacademie, allereerst in Malaga, daarna in La Coruña en Barcelona. Picasso volgde hem en ging bij hem in de leer totdat hij op zestienjarige leeftijd naar de kunstacademie in Madrid vertrok. Daar zette hij zich af tegen de academische werkwijze en verliet de opleiding, maar ontwikkelde zich aan de hand van voorbeelden die hij in het Prado had zien hangen, schilderijen van Diego Velázquez, Francisco Goya en vooral El Greco. In 1900 maakte hij zijn eerste reis naar Parijs. Vanaf dat moment was hij met steeds grotere regelmaat in Parijs, het culturele middelpunt van de avant-garde, waar hij zich in 1904 definitief vestigde. De eerste jaren waren vol armoede, kou en wanhoop. Stapels tekeningen van Picasso vonden hun weg naar de haard voor warmte en zijn goede vriend Carlos

⁷ Patricia Leighton heeft daar een boek over geschreven. *Re-ordering the universe. Picasso and his anarchism* (Princeton 1989).

⁸ O`Brian, *Picasso* (Londen 2003) 65-72. Dit wordt bevestigd door John Richardson in zijn *A life of Picasso: The prodigy, 1881-1906* (Londen 1991) 171-2.

Casagemas pleegde zelfmoord als gevolg van een onbeantwoorde liefde. Zijn gemoedstoestand is terug te vinden in de werken van de blauwe periode. In 1904 ontmoette hij Fernande Olivier en kleurden zijn werken roze. De schilderijen uit zijn roze periode verkochten beter en langzaam kwam er een einde aan zijn onzekerheid. Na jaren van financiële armoede, een rijkdom aan nieuwe sociale contacten en creatieve zoektochten, brak Picasso door als voorman van de avant-garde met een baanbrekend nieuw werk: *Les Femmes d'Alger* (O.K.R.) (afbeelding 1.1)⁹.



1.1 Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907.



1.2 Picasso, *Ma Jolie*, 1911-2.

Het markeerde het begin van een nieuwe periode in het leven van Picasso – en wellicht in de kunstgeschiedenis. Picasso had zich omringd met Franse schilders en dichters, onder anderen Max Jacob en Guillaume Apollinaire. In 1907 ontmoette hij Georges Braque. Wat daarna gebeurde is de geschiedenis van het kubisme (1.2). Kubisme veranderde de relatie tussen de geschilderde afbeelding en de realiteit, en hierdoor plaatste het de schilder in een nieuwe positie. De kubisten waren, volgens Apollinaire, ‘constant aan het vechten aan het front van het oneindige en van de toekomst’.¹⁰ Het gevoel van moderniteit kwam terug in kubistische schilderijen door de keuze van onderwerp – de onderwerpen waren ontleend aan het alledaagse leven in de moderne stad. Ook lieten schilders zich niet langer leiden door traditionele materialen en manieren van schilderen, waardoor bijvoorbeeld zand, kranten en andere alledaagse materialen in hun schilderijen terugkwamen. Daarnaast werd een nieuw

⁹ Hierna zal het woord ‘afbeelding’ worden weggelaten en enkel het nummer van het werk worden vermeld.

¹⁰ John Berger, *Success and failure of Picasso* (Middlesex 1965) 56.

perspectief aangenomen. De nadruk werd niet gelegd op het afbeelden van het model als een persoon van vlees en bloed, maar op de fysieke complexiteit van het model. De realiteit werd geheel nieuw vormgegeven. Het was volgens sommigen een artistieke revolutie van dezelfde omvang als de Renaissance. Net als de Renaissance kortstondig een moderne progressieve wereld beloofde, geloofden de kubisten zeven jaar – van 1907 tot 1914 – in de moderne wereld.¹¹

La Grande Guerre

Op dat moment brak de Eerste Wereldoorlog uit. Voor hen die voor 1914 opgroeiden was het contrast zo dramatisch, dat velen ontkenen dat er ook maar enige continuïteit met het verleden was. ‘Vrede’ betekende ‘voor 1914’, daarna kwam iets dat die naam niet meer verdiende.¹² Alle grote mogendheden en bijna alle Europese staten waren betrokken bij de oorlog. Het begon als een in essentie Europese oorlog tussen de *Triple Entente* van Frankrijk, Groot-Brittannië en Rusland aan de ene kant, en aan de andere kant de zogenaamde *Centrale machten*, Duitsland en Oostenrijk-Hongarije. Het Duitse plan was om Frankrijk in het Westen snel te verslaan, om daarna met dezelfde snelheid in het oosten Rusland te verslaan. Alle soldaten zouden met kerst weer thuis zijn. De Duitsers werden echter tegengehouden door Franse, Belgische en Engelse troepen, en er ontstond een impasse. Drie-en-een-half jaar trokken loopgraven een grens van het Kanaal in Vlaanderen tot aan de Zwitserse grens en maar één op de drie Franse soldaten kwam de oorlog uit zonder schade, ofwel ze stierven, ofwel waren (zwaar) gewond – ‘les gueules cassés’ speelden een grote rol in de nasleep van de oorlog.¹³



1.3 L. Sabbattier Le cafe de la paix pendant la guerre, 1918.

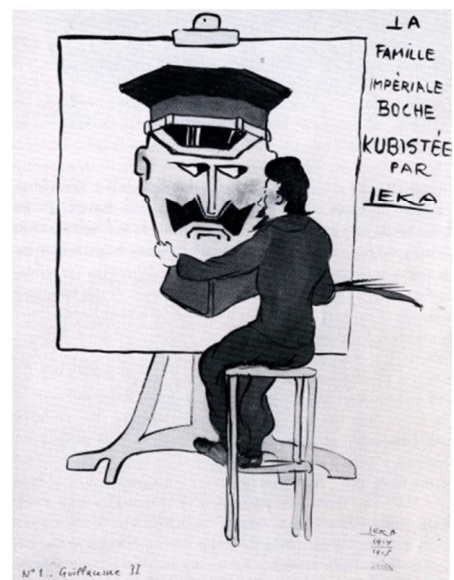
¹¹ Berger, *Success and failure of Picasso*, 47-60.

¹² Eric Hobsbawm, *Age of extremes* (Londen 1994) 22.

¹³ *Ibidem*, 23-26.

Ook in Picasso's wereld was de oorlog doorgedrongen. Picasso woonde inmiddels met zijn grote liefde Eva – “klein en perfect” – in Montparnasse, Parijs. Ook daar moest men strijden, stelde Jean Cocteau, “er zijn twee fronten: het oorlogsfront en dat in Parijs, dat wel het Montparnasse-front genoemd mag worden.”¹⁴ Parijs lag minder dan honderd kilometer achter de loopgraven en zodoende was het een vast kampement van het leger (1.3), wat het enkel moeilijker maakte voor een burger om zich te onttrekken aan beschuldigingen van lafheid en ontrouw. Juan Gris (ook een Spanjaard) schreef aan zijn kunsthandelaar, Daniel-Henry Kahnweiler, een Duitser die bij het uitbreken van de oorlog in Italië zat, dat de paniek bij het uitbreken van de oorlog van uur tot uur groeide. Alle buitenlanders werden gesommeerd naar het stadhuis te komen en sommigen werden bedreigd met uitzetting.¹⁵ De haat jegens de Duitsers werd – afgezwakt – geprojecteerd op de Spaanse moderne kunstenaars. Ene Tony Tollet gaf een lezing in 1915 over de invloed van ‘het Joods-Germaanse kartel van Parijse kunsthandelaren op Franse kunst’. Onder anderen Kahnweiler, ook handelaar van Picasso, zou volgens deze Tollet ‘de laatste twintig jaar de Franse kunst en smaak hebben voorzien van een Duits stempel’. ‘Alles – muziek, literatuur, schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur, decoratieve kunsten, mode, alles – leed onder de verderfelijke effecten van de verstikkende gassen van onze vijand.’¹⁶ Volgens Gris kan niemand, die op dat moment niet in Parijs was, zich voorstellen hoe elke buitenlander verdacht was, ongeacht zijn nationaliteit.¹⁷ Onder andere door kubisme met een k te schrijven, een letter die nauwelijks voorkomt in de Franse taal, in plaats van met een c, werden moderne kunstenaars als Duits afgeschilderd (1.4). Leven aan het thuisfront, schrijft Green in *Cubism and its enemies*, was een leven vol ontberingen, een leven onder invloed van propaganda, waar jonge mannen in burgerkleding zich oncomfortabel voelden, niet op hun plaats, en waarin, zeker tegenover buitenlanders, continu wantrouwen heerste.¹⁸

1.4 H. Léka, La famille impériale boche kubistée, 1914-15.



¹⁴ Francis Steegmuller, *Cocteau: a biography* (Boston 1970) 149.

¹⁵ Kenneth Silver, *Esprit de corps. The art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton 1989) 4.

¹⁶ *Ibidem*, 8.

¹⁷ *Ibidem*, 5.

¹⁸ Christopher Green, *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928* (New Haven 1987) 13-4.

Esprit de corps

Volgens Kenneth Silver heeft deze druk van de nationalistische conservatieve actoren in Frankrijk de avant-garde beïnvloed. Ook de avant-garde voegde zich onder deze druk bij de Union Sacrée. In zijn boek *Esprit de corps. The art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925* schetst Silver bovenstaand beeld waarbij ‘rechts’, zoals de nationalistische conservatieve actoren in het boek genoemd worden, duidelijk stelling nam tegen de moderne kunst van vóór de oorlog. Volgens rechts moest kunst nationalistischer worden, toegankelijker voor het collectief en minder modern. Marianne zou een afstammeling zijn van de Latijnse familie en Frankrijk was daar trots op. Rechts deed ook op de kunstenaars een ‘*rappel à l’ordre*’. Ze wilden dat de avant-garde ging schilderen in de zogenaamde Franse artistieke traditie, die zich ontfermd had over het erfgoed van de klassieke traditie. De druk die rechts uitoefende op de avant-garde was succesvol: ook zij greep terug op deze ‘*invented tradition*’¹⁹ en schaarden zich achter Frankrijk. Met de Union Sacrée capituleerde links voor rechts.²⁰ Door de Duitse invasies van Frans grondgebied in 1870 en 1914 speelde patriottisme in het Franse intellectuele leven al een grotere rol dan bijvoorbeeld in het Engelse intellectuele leven van dezelfde tijd.²¹ De avant-garde verdedigde zich echter wel. Zowel Cocteau in zijn tijdschrift *Le Mot*, als Amédée Ozenfant, in *L’Elan*, ridiculiseerden de xenofobie van de criticasters.²² Toch verdedigden ze zichzelf op het terrein van rechts. Ze stelden dat kunst en de avant-garde wel degelijk Frans waren, in tegenstelling tot wat rechts deed voorkomen. Contra-argumenten om de aanval op de avant-garde af te slaan waren dan ook niet de verdediging van het kosmopolitisme of het kubisme. Eerder probeerde de avant-garde te bewijzen nationalistisch te zijn en via de kunst een bijdrage te leveren aan de overwinning van Frankrijk.

Ook Picasso, als vooraanstaand lid van de avant-garde, werd beïnvloed, aldus Silver. Zelfs hij bezweek onder de druk van rechts. Silver benadrukt dat Picasso geen pure nationalist was, maar stelt wel dat hij verschillende veranderingen in zijn kunst aanbracht, die niet modernistisch, maar juist heel traditioneel te noemen zijn.²³ Silver noemt vele voorbeelden van deze nieuwe traditionele, ‘meer Franse’ stijl. Het analytische kubisme dat Braque en Picasso hadden ontwikkeld werd vervangen door het zogenaamde synthetisch kubisme (1.5).

¹⁹ Term is afkomstig van Eric Hobsbawm. Eric Hobsbawm, ‘Introduction: inventing traditions’, in: Eric Hobsbawm en Terence Ranger (red.), *The invention of tradition* (Cambridge 1983), 1-14.

²⁰ Silver, *Esprit de corps*, 26.

²¹ Berger, *Success and failure of Picasso*, 15.

²² David Cottington, ‘bookreview *Esprit de Corps*’, in *The Burlington magazine* (april 1991) vol. 133, nr. 1057, 268.

²³ Silver, *Esprit de corps*, 300.

Deze stijl kenmerkt zich door dezelfde enigszins geometrische vormen van het kubisme, maar de kleuren zijn veel lichter en distinctiever, de vormen zijn kleiner, en de penseelstreken zijn verfijnder. Daarnaast verwees het veel meer naar klassieke afbeeldingen en thema's.²⁴ Het was een synthese tussen het vroegere kubisme en zijn aankomende neoclassicisme, wellicht tussen Picasso's denkbeelden en die van rechts. Daarnaast gaf hij aan het kubisme een andere lading. Hij zette zich bijvoorbeeld af tegen de anarchistische Futuristen met hun – in zijn ogen – impressionistische ideeën.



1.5 Picasso, *Le journal*, 1912.

Volgens Silver schilderde Picasso de Futuristen af als links, zodat hij voor het kubisme ruimte maakte in het politieke midden. Hij schoof dus op naar rechts. Hij zette zich nooit af tegen het kubisme, maar ging wel werken in uiteenlopende stijlen.²⁵ Deze stijlen, die wel *Image d'Epinal* of *Ingresque* worden genoemd, pasten geheel in het straatje van rechts. De *Images d'Epinal* waren folkloristische prenten, die sinds de zestiende eeuw werden geproduceerd in Epinal, in Elzas-Lotharingen. Het begin van de oorlog betekende een renaissance van de *images d'Epinal*. Ze waren makkelijk te imiteren en te produceren, spraken een groot publiek aan, en waren duidelijk Frans en goede propaganda.²⁶ Daarnaast had het twee effecten: ze mythologiseerden de oorlog en kondigden een stralende toekomst aan na zware tijden.²⁷ Picasso's neoclassicistische werken waren vaak in de stijl van Ingres, een Franse kunstschilder die begin negentiende eeuw furore maakte in met name conservatieve kringen (1.6 en 1.7). Ook Picasso bracht een ode aan Frankrijk en benadrukte, net als rechts, *la tradition de France*.²⁸

Vive la France

Picasso was een van de eerste leden van de avant-garde die, na het uitbreken van de oorlog, een schilderij maakte met een expliciet patriotistische referentie. Picasso schilderde het werk *Vive la France* (1.8) in de jaren 1914 en 1915. Naast enkele kaarten, glazen en een fles rum, staat de leus 'Vive la [France]', afgebeeld, waarbij het missende woord wordt vervangen door

²⁴ Silver, *Esprit de corps*, 319-321.

²⁵ Ibidem, 133-4.

²⁶ Ibidem, 38-40.

²⁷ Jay Winter, *Sites of memory, sites of mourning. The great war in European cultural history* (Cambridge 1995) 127.

²⁸ Silver, *Esprit de corps*, 63.



1.6 Ingres, Portrait de Louis-Francois Bertin, 1832.



1.7 Ingres, Mme Victor Baltard et sa fille, Paule, 1836.



1.8 Picasso, Vive la France, 1914-5.



1.9 Picasso, Guillaume Apollinaire, Artilleur, 1914.

twee Franse vlaggen.²⁹ Afgezien van deze slogan, is het werk niet essentieel anders in vorm of inhoud dan de werken die Picasso produceerde gedurende de voorafgaande maanden. De nationalistische leus in de context van dit avantgardistische stilleven komt dan ook ironisch over. Picasso heeft na dit schilderij geen enkel ander vergelijkbaar werk gemaakt, waarin deze tegenstelling zo naar voren komt. De eerste eerdergenoemde veranderingen van stijl gingen wel gepaard met verwijzingen naar de oorlog. Picasso stuurde zijn vriend Guillaume Apollinaire in december 1914 een *Image d'Epinal*, waarop Apollinaire heroïsch stond afgebeeld op het slagveld met sabel en kanon (1.9). Onder de tekening staat de oorspronkelijke naam van de Pools-Italiaanse dichter en de functie die hij in het leger vervulde, met als achtergrond de driekleur van Frankrijk. Tevens stuurde Picasso zijn vriend André

Salmon, ook aan het front, een kleine schets, opnieuw met de woorden 'Vive la France'.

Picasso schilderde vele werken in deze nieuwe stijlen. Vooral Ingres werd bestudeerd, maar ook andere 'oude meesters' als Georges Seurat en Jean-Baptiste Corot werden inspiratiebronnen.³⁰ De Eerste Wereldoorlog en de periode daarna wordt dan ook wel Picasso's neoclassicistische periode genoemd. Een conservatieve kunstkenner schreef eind 1919 dat Picasso's werken "die in de tentoonstelling van Paul Rosenberg hingen, een demonstratie waren van het feit dat de blunders [als kubist] een slimme façade waren, waar hij [Picasso] moe van is. Hij springt over Impressionisme, verdringt Courbet, en valt op zijn knieën voor Ingres, aan wie hij een saluut brengt. Wij applaudisseren."

Picasso zocht het applaus in ieder geval op. Een andere vriendschap, die met Jean Cocteau, bracht hem naar Italië, waar hij in een nieuwe wereld terecht kwam. Cocteau had Picasso overtuigd om met hem mee te gaan naar Rome voor een nieuw project, *Parade*. *Parade* was een balletvoorstelling, uitgevoerd door de *Ballets Russes* van Diaghilev, met

²⁹ Elizabeth Cowling, *Picasso. Style and meaning* (Londen 2002) 279.

³⁰ John Richardson, *A life of Picasso: The triumphant years, 1917-1932* (Londen 2007) 4. Corot wordt ook genoemd in Silver, *Esprit de corps*, 137. Silver gaat ook in op Seurat: Silver, *Esprit de corps*, 36.

muziek van Erik Satie en choreografie van Leonide Massine. Het verhaal was geschreven door Cocteau en hij had Picasso gevraagd om het decor en de kostuums te ontwerpen. De voorstelling trachtte radicaal modernisme te combineren met ballet. Het openingsdoek (1.10) bevatte classicistische invloeden, maar de kostuums van enkele dansers waren kubistisch. Ook werden acts ingezet die normaal in het Parijse circus, cinema en muziekhallen thuishoorden. De reacties bij de opening in mei 1917 waren furieus.³¹ De makers werden beschuldigd van Duitse invloeden en van spotten met het publiek. Het doel van Cocteau was inderdaad om vulgair te zijn. Hij wilde dat zijn ballet het commercialisme van het moderne leven reflecteerde en dat het amusement werd gestuurd door het gewone volk en niet door de *beau monde*.³² *Parade* was een publieke manifestatie van de realiteit zoals Cocteau die zag, hij stond erop dat het werk een *ballet réaliste* werd genoemd. Het was echter niet de realiteit van de kubisten.³³ Het was hectisch en irrationeel. Picasso schilderde het openingsdoek van de voorstelling en het doek bevatte ook politieke elementen. Het doek leek geenszins op de eerdere kubistische werken van Picasso en ook dit werk bevatte het Franse rood-wit-blauw.³⁴



1.10 Picasso, openingsdoek *Parade*, 1917.

³¹ Deborah Menaker Rothschild, *Picasso's Parade. From street to stage* (New York 1991) 30-33.

³² Rothschild, *Picasso's Parade*, 30.

³³ Picasso hekelde de oppervlakkigheid van het modernisme in *Parade*. John Richardson, *A life of Picasso: The cubist rebel, 1907-1916* (Londen 2007) 421.

³⁴ Rothschild, *Picasso's Parade*, 264-6.

Parade was een keerpunt in Picasso's carrière. De periode daarna wordt zijn neoclassicistische periode genoemd.³⁵ Met classicisme wordt volgens Picasso's tijdgenoot Oskar Schürer het verhelderende principe bedoeld dat kunst terug brengt naar traditionele, 'normale', klassieke waarden. Classicisme is gericht op zelfdiscipline, houvast, maatvoering en helderheid.³⁶ Sommige dansers uit *Parade* verwezen inderdaad naar deze traditie, omdat Picasso ze aangekleed had alsof het *Images d'Epinal* waren.³⁷ Ook de harlekijn van het openingsdoek kreeg een vervolg (1.11). Picasso maakte nog vele harlekijnen als deze en ze leken geenszins meer op de harlekijn die hij in 1915 nog had geschilderd (1.12). Hoewel hij kubistische werken bleef maken, kwamen er steeds meer traditionele stijlen voor in zijn schilderijen.³⁸ Tussen 1917 en 1924 creëerde Picasso een uitgebreid oeuvre in classicistische stijl met vele werken die qua stijl afgeleid waren van Griekse en Romeinse kunst en academische modellen, tevens van de kunst van onder anderen Poussin, Ingres en Renoir.³⁹ Picasso was volgens Silver de eerste, sterkste en meest toegewijde aanhanger van de herleving van traditioneel ambacht en was de beste en meest uitgesproken neoclassicist na de oorlog.⁴⁰



1.11 Picasso, L'Harlequin, 1915.



1.12 Picasso, L'Harlequin, 1915.

³⁵ Rothschild, *Picasso's Parade*, 262.

³⁶ Oskar Schürer, 'Picasso's classicism', in: Marilyn McCully (ed.), *A Picasso anthology: documents, criticism, reminiscences* (Londen 1981), 160.

³⁷ Silver, *Esprit de corps*, 125.

³⁸ *Ibidem*, 133-5.

³⁹ *Ibidem*, 280.

⁴⁰ *Ibidem*, 271.

Hij werd aan het eind van de oorlog ook door rechts geaccepteerd en zelfs geëerd als genie. Zijn individualisme stond niet haaks op de afkeer van individualisme van rechts. Rechts had een afkeer van individualisme in de vorm van anarchie, nieuwe ideeën, sociale progressiviteit, en elke vorm van genialiteit die de status quo ondermijnde. Rechts had geen aversie tegen de notie van genialiteit op zich, omdat zij een van de hoekstenen was voor de constructie van hiërarchie.⁴¹ Toch kreeg maar een deel van zijn werken de goedkeuring van ‘rechts’ – en *Vive La France* en *Parade* kregen dat niet. Zijn verandering van stijl werd wel toegejuicht. Zijn *Femme en blanc* (1.13) bijvoorbeeld was een duidelijk voorbeeld van de opleving van nationalistische figuren. ‘Marianne’ had over Frankrijk gewaakt in haar donkerste dagen en werd bejubeld na de overwinning van 1918. Het is niet duidelijk of Picasso ook daadwerkelijk Marianne wilde afbeelden, maar hij moet zich bewust zijn geweest van de overeenkomsten tussen zijn werk en het werk van andere schilders, die wel duidelijk refereerden aan dit patriottistisch symbool van Frankrijk.⁴² Er is volgens Silver geen twijfel mogelijk dat Picasso’s schilderijen kunnen worden opgevat als een geïdealiseerde expressie van de Franse nationale identiteit.⁴³



1.13 Picasso, *Femme en blanc*, 1923.

⁴¹ Silver, *Esprit de corps*, 318. Dit wordt ondersteund door Roland Penrose in zijn *Picasso: his life and work* (Londen 1958) 211.

⁴² *Ibidem*, 283-6.

⁴³ *Ibidem*, 289.

Analyse

Silver stelde dat Picasso's nationalistische uitingen te verklaren zijn door de druk van nationalistische conservatieve actoren op de Parijse avant-garde, maar er zijn wellicht meer redenen. In de rest van dit hoofdstuk gaan we allereerst op zoek naar de achterliggende oorzaken van Picasso's nationalistische uitingen. Ontwikkelingen in Picasso's privéleven worden bekeken, ook die kunnen een rol gespeeld hebben. Tevens worden het artistieke milieu waarin Picasso zich bewoog, Picasso's bezoek aan Rome en zijn financiële omstandigheden besproken. Ook de ontwikkelingen in de kunstwereld en Picasso's visie op kunst komen aan bod. Uiteindelijk wordt er antwoord gegeven op de vraag waarom Picasso zich nationalistisch heeft geuit en óf Picasso om die redenen een nationalist te noemen is.

Privéleven

Kenneth Silver geeft zelf al aan dat Picasso's nationalistische uitingen niet enkel door de druk van rechts kunnen worden verklaard. Het thema 'moeder en kind' (1.14) dat een grote rol speelde in de naoorlogse kunst, als symbool van de grootse toekomst van Frankrijk met steun van Marianne, verwerkte Picasso ook in enkele schilderijen.



1.14 Picasso, *mère et enfant au bord de la mer*, 1923.

Voor Picasso was dit echter

direct gevolg van de geboorte van zijn eerste zoon, Paul, in februari 1921.⁴⁴ Ook in de jaren daarvoor zijn er biografische verklaringen te vinden voor Picasso's nationalistische uitingen.

De vrije Bohemien wereld van Montmartre en Montparnasse was een manier van leven die verloren gegaan was. De vriendschappen, allianties, zelfs de animositeit onder kompanen was verdwenen. Braque, Derain, Duchamp, De la Fresnaye, Léger, Metzinger, Maurice de Vlaminck en vele anderen gingen naar het front. Anderen vluchtten het land uit. Slechts enkele van de meest belangrijke leden van de vooroorlogse avant-garde bleven in

⁴⁴ Silver, *Esprit de corps*, 280.

Parijs. Zij die bleven, waaronder Picasso, Gris en Severini, waren, met uitzondering van Matisse – te oud om te vechten – buitenlanders. Picasso voelde zich alleen en verveelde zich.⁴⁵ Picasso was vóór de oorlog nog de leider van zijn *bande à Picasso* en genoot rijkdom en succes. In de oorlog was hij een buitenstaander.⁴⁶ Picasso kwam daarom nauwelijks buiten, hij bleef liever thuis om te werken gedurende de eerste, patriotistische jaren van de oorlog. Ook Gris ging niet meer naar het café en *bon vivant* Cocteau drapeerde zichzelf in onofficiële uniformen.⁴⁷ *Picasso traverse une période d'amère solitude*.⁴⁸ Het zou verklaren waarom Picasso vele harlekijnen heeft geschilderd in de oorlog. Zijn harlekijnen worden namelijk vaak in verband gebracht met eenzaamheid.⁴⁹ Die eenzaamheid werd later nog vergroot, omdat Eva – Ma Jolie – overleed. In de herfst van 1915 werd ze opgenomen in een kliniek, die Picasso dagelijks bezocht. Na een ziekbed van maanden stierf ze uiteindelijk. Daix sprak zestig jaar later met Picasso over Eva en er 'kwamen tranen in zijn ogen'.⁵⁰ Er waren enkel zeven of acht mensen op de begrafenis, "Picasso is nogal van streek".⁵¹

Picasso verloor namelijk niet enkel Eva, ook rouwde hij diep om de dood van Apollinaire. De dichter Guillaume Apollinaire – zelf uitgeroepen rechter in de strijd tussen traditie en innovatie⁵² – had zich, als zoon van een Poolse vader en een Italiaanse moeder, vrijwillig aangemeld bij het artilleriekorps. Hij was voor de oorlog nog duidelijk één van de leiders van de Parijse avant-garde en wordt gezien als de intellectuele voorman van het kubisme. In de oorlog had hij met zijn pas aangenomen nationaliteit gevochten voor Frankrijk. In de jaren voor zijn dood – hij stierf in 1918 – had hij Picasso aangemoedigd om classicistisch te schilderen. 'Ik zou graag zien dat je enkele prachtige werken maakt naar Poussin, iets lyrisch zoals jouw kopie van Le Nain'.⁵³ Daarmee verwees hij naar een eerder werk van Picasso dat ook al in classicistische stijl was geschilderd.⁵⁴ Hoewel Apollinaire pas net na het uitbreken van de oorlog de Franse nationaliteit aannam, kon het ultrarechtse tijdschrift *Action Française*⁵⁵, dat gericht was op revanche op de verloren Frans-Duitse

⁴⁵ Mary Mathews Gedo, *Picasso. Art as autobiography* (Chicago 1980) 105-112.

⁴⁶ O'Brian, *Picasso*, 206-8.

⁴⁷ Silver, *Esprit de corps*, 5.

⁴⁸ Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, I, 284.

⁴⁹ O'Brian, *Picasso*, 202, 208. Ook: Gedo, *Art as autobiography*, 109-10.

⁵⁰ Pierre Daix, *Picasso. Life and work* (Londen 1993) 112. Ondersteund door Rosalind Krauss, *The Picasso papers* (Londen 1998) 219.

⁵¹ O'Brian, *Picasso*, 215.

⁵² Modris Eksteins, *Rites of Spring. The great war and the birth of a modern age* (New York 1989), 11.

⁵³ Cowling, *Style and Meaning*, 408-10.

⁵⁴ Hoewel nauwelijks in de geest van nationalistisch rechts. Silver, *Esprit de corps*, 239.

⁵⁵ De oprichter en leider van dit blad was Charles Maurras, één van de voornaamste intellectuelen van het Franse radicale nationalisme. James Burrow, *The crisis of reason. European thought, 1848-1914* (New Haven 2000) 139.

oorlog, Apollinaire onder zijn lezers scharen.⁵⁶ Volgens Elizabeth Cowling is Apollinaire door rechts beïnvloed. Hij heeft zich in de Eerste Wereldoorlog op dezelfde wijze uitgelaten over Franse cultuur als de conservatieve critici die kubisme als een buitenlandse plaag zagen.⁵⁷ Hij probeerde zijn poëzie dan ook op traditionele wijze te vernieuwen. Hij hield daarbij gelijke tred met Picasso.⁵⁸ Maar Apollinaire had elke grote ontwikkeling in Picasso's werk publiekelijk gesteund sinds hun ontmoeting in 1904.⁵⁹ De vraag is dus of Apollinaire daar een beslissende factor in heeft gespeeld. Picasso vond in Apollinaire in ieder geval een goede vriend, die hem aanmoedigde om in neoclassicistische stijl te schilderen.

Ook Cocteau wordt genoemd als schakel tussen links en rechts en is wellicht van invloed geweest op Picasso.⁶⁰ Cocteau had tot het uitbreken van de oorlog geen grote rol gespeeld in de Parijse avant-garde. Hij spotte met de kubisten, hij vond het niets. Maar een toevallige ontmoeting met Albert Gleizes, vriend van Picasso en een van de theoretici van het kubisme, bij Juliette Roche thuis in de lente van 1914 deed hem van gedachte veranderen. Cocteau zou niet veel later Picasso ontmoeten en er zou een levenslange vriendschap uit volgen. Cocteau was zo rechts dat God hem haatte, aldus Max Jacob.⁶¹ Ook Cocteau was geraakt door de oorlog, maar op een andere manier. Hij was opgeroepen door het leger, maar uitgestapt toen hij zich realiseerde dat hij van de oorlog genoot. Dat deed hem walgen en hij verliet het front, profiterend van een flinke griep. Voor die tijd was hij echter enkel bezig met het land te dienen. Hij was van mening dat iedereen zich moest inzetten voor het land of zelfmoord moest plegen.⁶² Zijn ideeën verschenen in het door hem opgerichte blad *Le Mot*, een chauvinistisch en conservatief blad⁶³, dat desalniettemin aansluiting zocht bij de avant-garde.⁶⁴ Het was Cocteau's zelfbenoemde missie om de kubisten, en zeker Picasso, uit hun isolatie te halen, en hen te bekeren tot de "Franse helderheid" en de gulden middenweg.⁶⁵ Volgens Cocteau was hijzelf de reden dat Picasso in zijn werken teruggreep op traditionelere kunstvormen. "Ik heb hem geleid", aldus Cocteau.⁶⁶ Maar volgens Pierre Daix is dat niet

⁵⁶ Silver, *Esprit de corps*, 26.

⁵⁷ Cowling, *Style and meaning*, 177.

⁵⁸ Penrose, *Picasso*, 209.

⁵⁹ Cowling, *Style and Meaning*, 408.

⁶⁰ O'Brian, *Picasso*, 253.

⁶¹ *Ibidem*, 219. De rechtse politieke ideeën van Cocteau worden ook besproken in Steegmuller, *Cocteau*, 117.

⁶² Steegmuller, *Cocteau*, 123.

⁶³ *Ibidem*, 130

⁶⁴ Silver, *Esprit de corps*, 47

⁶⁵ Steegmuller, *Cocteau*, 138-9. Relatie met Cocteau wordt ook besproken in Cowling, *Style and meaning*, 330-.

⁶⁶ Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet* (Parijs 1967) 122.

waar.⁶⁷ “Picasso laat zich niet leiden, zeker niet door de teugels van Cocteau.” De eerste Ingresque portretten van Picasso dateren inderdaad van voor zijn ontmoeting met Cocteau.⁶⁸ Cocteau scheen eerder zelf van rechts naar links te bewegen, dan dat hij Picasso naar rechts deed opschuiven.⁶⁹

Cocteau bracht Picasso tijdens het werk aan *Parade* wel in aanraking met mensen van de rechtse avant-garde. Diaghilev was daar één van, maar een van zijn ballerina's zou nog een veel grotere rol gaan spelen in het leven van Picasso. Picasso ontmoette Olga Khokhlova. Olga Khokhlova was opgegroeid in Sint Petersburg en had zich al snel bij de *Ballets Russes* aangesloten. De Russische revolutie had haar afgesneden van haar geboortegrond en zij wilde in het westen een nieuw en respectabel leven opbouwen. Olga was sociaal ambitieus.⁷⁰ Ze was een echte dame. Picasso moet erg verliefd op haar zijn geweest, want ze onthield hem seks tot aan het huwelijk – dat dan ook wel snel volgde.⁷¹ Voor Picasso was Olga het symbool van comfortabel en *chic* leven. Hij tekende en schilderde haar als een dame en ze gingen op stand wonen.⁷² Picasso kwam als kunstenaar in de mode. Hij hoefde niet meer te vernieuwen en richtte zich via nog enkele balletvoorstellingen op een breder publiek. Zijn leven was niet meer gericht op ontwikkeling, maar op kleiner geluk.⁷³ Het zou kunnen dat Olga Picasso heeft verzocht om meer in het straatje van de gevestigde orde te schilderen. Waarschijnlijker is echter dat Picasso op zoek was naar enige veiligheid en zekerheid in roerige tijden.⁷⁴ Met Olga verliet Picasso het Bohemien leven en wisselde het in voor een leven van de bourgeoisie.⁷⁵

Picasso's biografen delen de liefde voor historische anekdotes.⁷⁶ De vraag is echter of deze gebeurtenissen van grote invloed zijn geweest op de denkbeelden van Picasso. Volgens Elizabeth Cowling had Picasso namelijk in sommige opzichten – bijvoorbeeld financieel – een makkelijke oorlog. Nieuwe vrienden en beschermers vulden het gat dat anderen hadden gelaten door naar het front te gaan. Cowling stelt zelfs dat Picasso een stuk beter af was in 1918 dan in 1914, voornamelijk doordat Paul Rosenberg hem nu vertegenwoordigde en

⁶⁷ Richardson bevestigt dit in zijn *A life of Picasso: the cubist rebel*, 379-393. Steegmuller doet hetzelfde in *Cocteau*, 149.

⁶⁸ Pierre Daix, 'Le retour de Picasso au portrait (1914-1921): Une problématique de généralisation du cubisme', in *Le retour à l'ordre, 1919-1925* (Satint-Etienne, 1975), 81-94.

⁶⁹ Steegmuller, *Cocteau*, 138-149.

⁷⁰ Gedo, *Art as autobiography*, 115, 125.

⁷¹ Richardson, *A life of Picasso: The triumphant years*, 3, 5-7.

⁷² Silver, *Esprit de corps*, 138-143.

⁷³ O'Brian, *Picasso*, 236-9, 241, 244.

⁷⁴ Gedo, *Art as autobiography*, 116.

⁷⁵ *Picasso. Œuvres recues en paiement des droit de succession*. Catalogus van tentoonstelling in het Grand Palais (Parijs 1979) 94.

⁷⁶ Rosalind E. Krauss, 'Dime Novels', in: Krauss, *The Picasso Papers*, 218.

Cocteau, Diaghilev en Madam Errazuriz hem bij de *beau monde* hadden geïntroduceerd.⁷⁷ Daarnaast moet het zware leven van Picasso in Parijs niet overdreven worden. In 1916 was de schok van de oorlog wel weer over. Mensen maakten er het beste van. Restaurants zaten weer vol en er werd weer gelachen. Zelfs schilderijen, inclusief kubistische werken, werden weer voor veel geld verkocht.⁷⁸ Toch was vriendschap van zeer groot belang voor Picasso.⁷⁹ Het verlies van Eva kan niet makkelijk genoemd worden. Picasso zal dan ook beïnvloed zijn geweest door (het gemis van) de mensen die direct om hem heen stonden.

Picasso's volgers

Wellicht zette hij zichzelf af tegen de linkse avant-garde, die in hem inmiddels de culturele leider van Montparnasse en Montmartre herkende. Volgens Cocteau lachte Picasso op het moment dat hij met de trein naar Rome vertrok voor *Parade* en zijn schildervrienden kleiner zag worden.⁸⁰ Picasso wilde namelijk niet gecategoriseerd worden. Zijn breuk met de linkse avant-garde redde hem niet alleen uit zijn persoonlijke, professionele en politieke impasse, maar zorgde er ook voor dat hij zijn eigen persoonlijkheid behield.⁸¹ Hij wilde zich afzetten tegen zijn imitators.⁸² Maurice de Vlaminck somde de situatie in 1924 als volgt op: ‘Weet jij wat de kubisten nu hebben uitgevonden? Gealarmeerd (...) doordat ze alles verwoest hebben (...) zijn ze teruggedaan naar school als kinderen! Mij is verteld dat M. Ingres excellente lessen geeft.’⁸³ Hij had het hier vooral over Picasso, want er waren vele kubisten die Picasso een verrader vonden.⁸⁴ Picasso’s relatie met de kubisten werd steeds moeilijker. Picasso zou later zeggen: ‘Lang leve onze volgers! Het is dankzij hen dat we naar iets anders zoeken’.⁸⁵

Een haven van vrede

Ook Rome kan een rol hebben gespeeld in de keuze van Picasso voor het classicisme. In de eerste dagen van Picasso’s verblijf in Italië voor *Parade*, schilderde hij een aantal werken met sterke verwijzingen naar zijn nieuwe omgeving, *L’Italienne* (1.15) – waarop de Sint Pieterskerk is afgebeeld – en *Villa Medici* (1.16), beiden uit 1917. Het waren deze schilderijen die het bewijs gaven voor Cocteau, die in 1923 in een boekje over Picasso schreef: ‘Picasso

⁷⁷ Cowling, *Style and Meaning*, 339.

⁷⁸ O’Brian, *Picasso*, 216.

⁷⁹ Ibidem, 206.

⁸⁰ Steegmuller, *Cocteau*, 174.

⁸¹ Rothschild, *Picasso’s Parade*, 47.

⁸² Cowling, *Style and Meaning*, 392-3.

⁸³ Green, *Cubism and its enemies*, 62.

⁸⁴ O’Brian, *Picasso*, 213-219. Of bijvoorbeeld Silver, *Esprit de corps*, 252.

⁸⁵ Rothschild, *Picasso’s Parade*, 47.

heeft al zijn krachten toegewijd aan de school en staat in dienst van Frankrijk”⁸⁶ Nadat de vooroorlogse waarden van de avant-garde waren vervaagd, kon hij zijn artistieke atavisme de vrije loop laten.⁸⁷ John Richardson schrijft Rome ook een grote rol toe in de stilistische verandering van Picasso. Volgens Richardson liet Picasso zich inspireren door de klassieke kunst die hij zag in Rome, Napels en Pompeï.⁸⁸ Andere biografen onderschrijven dat Italië een blijvende indruk had achtergelaten bij Picasso.⁸⁹ Ook Cowling stelt dat Picasso beïnvloed werd door Italië.⁹⁰ ‘Zijn ‘retour à l’ordre’ was geen politieke beslissing. Het kwam voort uit persoonlijk contact met kunstwerken die nieuw voor hem waren, en door zijn verheugde gevoel van ontdekking en herkenning.’⁹¹ Christopher Riopelle stelt zelfs dat het bezoek aan Rome een ‘turning point’ was, het was de belangrijkste oorzaak voor Picasso’s neoclassicisme. Picasso was aangetrokken door de stad en zijn kunst, omdat het ‘een haven van vrede was.’⁹²



1.16 Picasso, Villa Medici, Rome, 1917.

1.15 Picasso, L'italienne, 1917.

Arme man met veel geld

Michael C. Fitzgerald gaat in *Making Modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth-century art* ook in op de economische beweegredenen van Picasso.⁹³ Picasso was dol op geld.⁹⁴ Hij zei ooit tegen Kahnweiler: ‘Ik zou graag leven als een arme man met veel

⁸⁶ Jean Cocteau, *Picasso* (Parijs 1923), 11.

⁸⁷ Silver, *Esprit de corps*, 137.

⁸⁸ Richardson, *A life of Picasso: The triumphant years*, 3-46.

⁸⁹ O’Brian, *Picasso*, 227-8.

⁹⁰ Cowling, *Style and Meaning*, 306-308, 314-322.

⁹¹ *Ibidem*, 317.

⁹² Christopher Riopelle, ‘Return to a kind of order’, in: Christopher Riopelle en Anne Robbins, *Picasso. Challenging the past* (Londen 2009) 69-72.

⁹³ Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth-century art* (New York 1995).

⁹⁴ O’Brian, *Picasso*, 107.

geld'. Hij verlangde niet naar rijkdom, maar wilde zich zeker niet financieel druk maken om de toekomst. Dat is een droom voor velen. Fitzgerald gaat echter niet alleen in op de relatie tussen kunstenaar en handelaar, maar ook op het atelier met de vraag hoe de ambitie van de kunstenaar om publiek succesvol te worden, zijn kunst, en daarmee ook het modernisme, vormgegeven heeft. Picasso's handelaar, Kahnweiler, was Duits en kon zich niet vertonen in Parijs, waardoor de inkomsten van Picasso drastisch terugliepen. Hij nam dit Kahnweiler niet in dank af. Leonce Rosenberg bracht hem nog enige zekerheid, maar ook dat bleek uiteindelijk geen financiële basis. Tijdens zijn tijd met het ballet kwam hij Eugenia Errazuriz tegen, al langdurig een *patron* van the ballet. Cocteau bekritiseerde jaloers de intimiteit tussen Picasso en Madame Errazuriz. Zij was het die Picasso introduceerde in de hogere kringen. Ook Paul Guillaume probeerde de handelaar van Picasso te worden, door hem gouden bergen te beloven. Uiteindelijk gaf de broer van Leonce, Paul Rosenberg, Picasso de zekerheid die hij verlangde. Leonce en Paul Rosenberg hadden van hun vader een galerie geërfd en in 1910 besloten ze om de zaak te splitsen, waarbij Leonce de moderne meesters overnam en Paul zich richtte op de negentiende eeuwse Franse kunst. Juist Paul Rosenberg nam Picasso onder zijn hoede. De veelvoud aan handelaren en de uiteindelijke keuze voor Paul Rosenberg kan ook verklaren waarom het werk van Picasso zo eclectisch is en uiteindelijk zo veel neoclassicistische elementen bevatte.⁹⁵

Picasso's pastiche

Rosalind Krauss verklaart Picasso's neoclassicisme echter op een heel andere manier dan Silver of biografen van Picasso dat doen. Volgens Krauss komt Picasso's stilistische verandering niet voort uit de druk van nationalistische conservatieve actoren aan de rechterzijde van het politieke spectrum, maar uit angst. Picasso was bang dat hij zich niet meer zou kunnen ontwikkelen. In 'Picasso/Pastiche' werkt zij haar stelling uit.⁹⁶

De avant-garde zag begin jaren tien twee mogelijke opvolgers van het kubisme: pure abstractie en fotografie.⁹⁷ De voortekenen van de nieuwe richting die moderne kunst zou inslaan en de rest van de twintigste eeuw zou volgen, waren net voor de Eerste Wereldoorlog al herkenbaar. Francis Picabia luidde deze veranderingen in. Picabia creëerde zogenaamde 'ready-mades', waar hij Picasso mateloos mee irriteerde.⁹⁸ Volgens Picabia vervingen ready-mades de menselijke modellen die voor die tijd nog werden gebruikt. Het idee van

⁹⁵ Fitzgerald *Making Modernism*, 4-5, 50-79.

⁹⁶ Rosalind E. Krauss, 'Picasso/Pastiche', in: Krauss, *The Picasso Papers*.

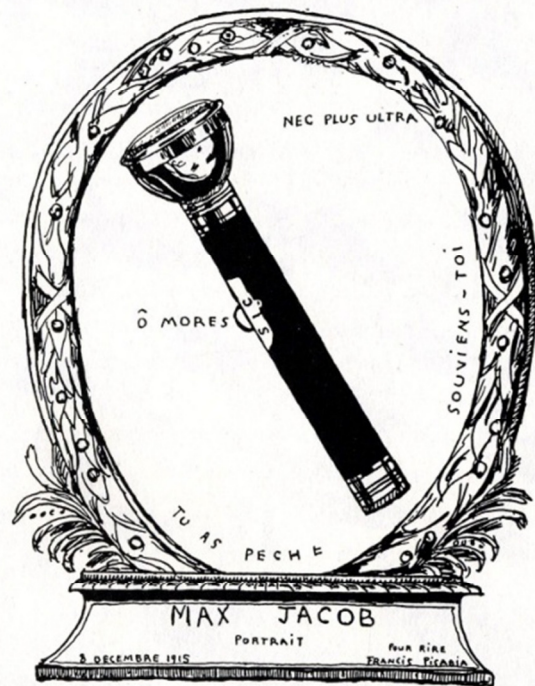
⁹⁷ Krauss, 'Picasso/Pastiche', 123.

⁹⁸ *Ibidem*, 125-9.

individualiteit werd opgeslokt door de mechanische condities van de moderniteit, de enkele identiteit van de geportretteerde persoon kon gereduceerd worden tot een verdwenen wezen, een massaproduct – en zodoende kon een massaproduct als symbool dienen voor een persoon.⁹⁹ Een goed voorbeeld daarvan was Picabia's portret van Max Jacob van eind 1915 – het jaar waarin ook Picasso een portret van Jacob (1.17) maakte. Daarop wordt de dichter afgebeeld als een zaklamp (1.18).



1.17 Picasso, Portrait de Max Jacob, 1915.



1.18 Picabia, Portrait of Max Jacob, 1915.

Picasso vond fotografie echter niets en wilde geen abstracte kunst maken.¹⁰⁰ Picasso had een passie voor constante ontwikkeling, een onafgebroken onderzoek dat tot verandering leidt. Hij was bang dat hij ooit een muur zou tegenkomen en dat hij dan niets meer kon leren, ontdekken of weten. Hij wilde de geheimen van de kunst steeds als nieuw zien en was bang dat hij ze beetje voor beetje zou penetreren. Hij dacht dat abstracte kunst die muur zou zijn. Pierre Daix, biograaf en vriend van Picasso, herinnert zich dat Picasso diegenen die zeiden dat zijn werk abstract was, altijd tegensprak. Picasso zei tegen Daix, 'dat is een hoofd'. Daix

⁹⁹ Krauss, 'Picasso/Pastiche', 152.

¹⁰⁰ Ibidem, 114. Anna Baldissari maakt in *Picasso, Photographer* (Parijs 1994) een nuance hierop. In haar overtuiging was Picasso juist erg onder de indruk van de mogelijkheden die fotografie bood. Picasso heeft inderdaad ook regelmatig foto's gemaakt om zijn eigen werk en leven te documenteren. Krauss weerlegt echter de stelling dat Picasso fotografie een kunstvorm vond van dezelfde categorie als de schilderkunst.

vroeg Picasso of hij dat ding met die driehoek bedoelde. ‘Maar het is een hoofd’, antwoordde Picasso, ‘het is een hoofd’.¹⁰¹ Voor Picasso was totale abstractie decoratief, de dood van kunst.¹⁰² Benjamin Buchloh is dat waarschijnlijk met hem eens. Buchloh ziet overeenkomsten tussen abstracte kunst en fotografie. Beiden hebben een radicale ‘*de-skilling*’¹⁰³ van de kunstenaar tot gevolg. De logica van abstractie is, niet minder dan bij fotografie, een gevecht tegen het unieke, het niet kopieerbare, het originele.¹⁰⁴ De komst van fotografie en abstracte kunst kon van iedereen een kunstenaar maken.

Picasso was, volgens Krauss, bang dat de avantgarde Picabia zou volgen en kunst inderdaad abstract en dood zou worden. Picasso’s eerste reactie hierop – in de jaren rond 1912 – was het introduceren van kleur in zijn analytisch kubisme. Later werd ook behangpapier onderdeel van zijn schilderijen en uiteindelijk leidde deze ontwikkeling tot synthetisch kubisme en in schilderijen in Ingres-stijl.¹⁰⁵

Deze reactie verklaart Krauss aan de hand van een psycho-analytisch model van angst, dat een bepaalde structuur veronderstelt, die reactieformatie wordt genoemd.¹⁰⁶ Reactieformatie is het omzetten van externe onaanvaardbare prikkels in gedrag dat precies tegenovergesteld is aan het gedrag dat die prikkels zou bevredigen. Daarmee worden de prikkels ook bevredigd, maar wordt intern een nieuwe onaanvaardbare prikkel geschapen. Freud noemt het nieuwe symptoom een vervanging van de onderdrukte impuls, dat daarmee de rol van die impuls overneemt door continu de behoefte tot bevrediging te vernieuwen. Hij geeft zelf het voorbeeld van de dwangmatige handenwasser die door zijn handen te wassen zijn verlangen naar masturbatie onderdrukt en bevredigt, maar tegelijkertijd een nieuwe behoefte schept die op zijn beurt bevredigd moet worden. Picasso’s externe onaanvaardbare prikkel was zijn drang tot ontwikkeling en vernieuwing. Om die behoefte te bevredigen zette hij deze prikkel om in het tegenovergestelde. Hij greep terug op classicistische kunst. Dat betekende dat hij zich niet meer ontwikkelde – het idee was immers al uitgevoerd en Picasso gaf er hooguit zijn eigen draai aan – maar het bevredigde wel zijn verlangen dat kunst een ambacht bleef en schilderen een vaardigheid.

Picasso wilde zich graag ontwikkelen, maar de ontwikkeling in de kunst liet dat rond de Eerste Wereldoorlog niet toe. Zijn angst dat kunst abstract zou worden en hij zich niet

¹⁰¹ Krauss, ‘Picasso/Pastiche’, 122-5.

¹⁰² Pierre Daix, *Picasso*, 152.

¹⁰³ De term is ontleend aan Buchloh. Krauss, ‘Picasso/Pastiche’, 127-8.

¹⁰⁴ Krauss, ‘Picasso/Pastiche’, 128.

¹⁰⁵ *Ibidem*, 159-92.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 110-1.

meer kon vernieuwen was, volgens Krauss, de reden dat Picasso met zijn kunst terugkeerde naar traditionele kunstvormen.

Geen verleden of toekomst

Het onderzoek van Elizabeth Cowling ondersteunt de stellingen van Silver en Krauss nauwelijks. In haar boek *Picasso. Style and Meaning* laat zij de conservatieve actoren rechts liggen en richt zich juist op het werk, stijl en gedrag van Picasso.

Volgens Cowling is de verandering in Picasso's kunst in en na de Eerste Wereldoorlog niet beïnvloed door externe factoren, maar onderdeel van de ontwikkeling van Picasso als kunstenaar. In 1923 sprak Picasso over zijn visie op kunst. In die verklaring pleit hij dat er geen fundamenteel verschil is tussen 'naturalisme' en 'moderne schilderkunst', omdat alle artistieke stijlen gelijk zijn.¹⁰⁷

We weten allemaal dat Kunst geen Waarheid is. Kunst is een leugen die ons de waarheid doet realiseren, in ieder geval de waarheid die begrepen kan worden. De kunstenaar moet een manier vinden om anderen te overtuigen van de waarheid van zijn leugens (...) Ze spreken over naturalisme als tegenstelling van moderne schilderkunst. Ik zou graag willen weten of iemand ooit een natuurlijk kunstwerk heeft gezien. Natuur en kunst zijn twee verschillende dingen en kunnen niet hetzelfde zijn. Door middel van kunst drukken wij onze conceptie uit van wat natuur niet is (...) Kunst is altijd kunst geweest en niet natuur.¹⁰⁸

Picasso zag de kunstgeschiedenis als een continuüm, niet als een voorwaartse progressie. Picasso heeft zelf gezegd: 'kunst is geen evolutionair proces. Voor mij is er geen verleden of toekomst'.¹⁰⁹ Picasso ging daarmee in tegen het ontwikkelingsmodel voor stijl, dat uitgaat van veranderingen of doorbraken in een proces voorwaarts, naar een hoger doel. Volgens Cowling was er dan ook geen sprake van een stap terug – zoals Krauss beschrijft. Picasso werd gedreven door zelfvernieuwing en verandering.¹¹⁰ In Italië deed hij veel inspiratie op en dat nam hij mee naar Parijs, bewuster van de verscheidenheid en verandering van de

¹⁰⁷ Cowling, *Style and Meaning*, 391.

¹⁰⁸ Picasso 'Statement to Marius de Zayas', in: Alfred H. Barr Jr., *Picasso. Fifty years of his art* (New York 1946) 270.

¹⁰⁹ Cowling, *Style and Meaning*, 384.

¹¹⁰ *Ibidem*, 278-9.

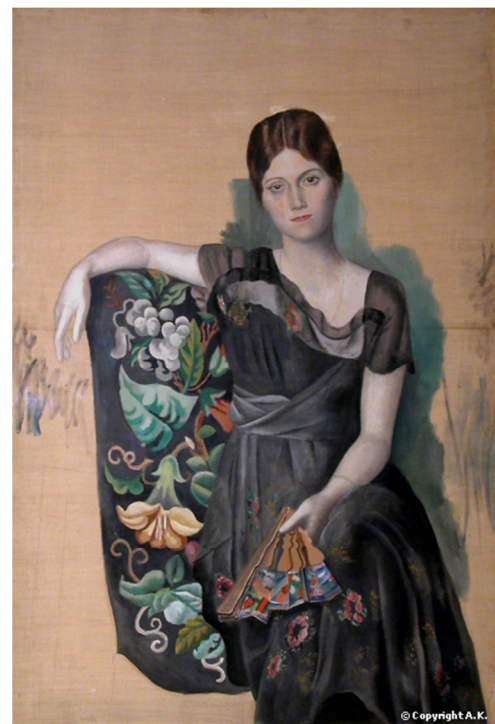
kunstgeschiedenis dan van stabiliteit en uniformiteit. Hij had geen conservatieve visie, de kunst van het verleden bood hem juist mogelijkheden tot grenzeloze uitvinding.¹¹¹

Picasso ontwikkelde zich na 1914 niet op een progressieve manier.¹¹² Dat betekent niet dat hij zich afzette tegen moderne kunst en zeker niet dat hij zich liet leiden door rechts. De ‘rappel à l’ordre’ riep op tot harmonie, sereniteit, elegantie, helderheid, puurheid, proportie, constructie, rede, logica, universaliteit en natuurlijk orde. Picasso’s classicisme bevatte deze elementen niet. Zijn kunst was juist irrationeel, excessief, chaotisch, gewelddadig en erotisch (1.19).¹¹³ Ook een ander voorbeeld lijkt Silver tegen te spreken. In juli 1916 organiseerde André Salon een tentoonstelling. Deze tentoonstelling was controversieel. Velen vonden het beledigend om kunst tentoon te stellen in tijden van nationale crisis, zeker tentoonstellingen met avantgardistische kunst.¹¹⁴ Toch werd Picasso’s kunst tentoongesteld – dat paste niet in het straatje van Rechts. Ook de keuze van zijn werk lijkt geen nationalistische geste te zijn. Cowling stelt dat als Picasso inderdaad ‘aangedreven was door reactionaire voorzichtigheid, een verlangen had om conservatief Rechts te paaien of een plotselinge passie voor orde, discipline en eenvoud had ontwikkeld, [dan] zou het (op zijn minst) een grote inschattingsfout zijn om te kiezen voor *Les Femmes d’Alger* voor de tentoonstelling van André Salmon’.¹¹⁵



1.19 Picasso, le rapt, 1920.

1.20 Picasso, Portrait d'Olga dans un fauteuil, 1917.



¹¹¹ Cowling, *Style and Meaning*, 317-8.

¹¹² Ibidem, 21-22.

¹¹³ Ibidem, 439-42.

¹¹⁴ Ibidem, 274.

¹¹⁵ Ibidem, 278. Volgens Rothschild was de tentoonstelling echter wel bedoeld om te laten zien dat kunst waarde had in oorlog en dat het een demonstratie was van de loyaliteit van de kunstenaars aan Frankrijk in oorlog. Rothschild, *Picasso's Parade*, 264

De privéomstandigheden zouden wel een rol gespeeld kunnen hebben, aldus Cowling. Zij ontkent echter dat dat zou duiden op nationalistische denkbeelden. Zij stelt dat Picasso bewust had gezorgd dat zijn neoclassicistische werken aan het eind van de jaren tien enigszins depressief overkomen. De afgebeelde harlekijnen en de schilderijen van Olga (1.20) stralen eenzaamheid en nostalgie uit, de geportretteerden zijn introvert en wijzen nauwelijks op een romantisch verleden.¹¹⁶ Volgens Cowling verwees Picasso niet naar de klassieke traditie als een polemieek van orde, rationaliteit, conservatisme en patriottisme. Zijn classicisme stond symbool voor onbevredigd verlangen, malaise en twijfel.¹¹⁷

Toch lijkt Cowling te concluderen dat externe factoren nauwelijks een rol hebben gespeeld in Picasso's kunst. Picasso ontwikkelde zich als kunstenaar en zijn verandering van stijl moet dan ook vooral gezien worden in het licht van de kunstgeschiedenis en niet zozeer in dat van de politieke omstandigheden. Daarmee spreekt Cowling Silver tegen. Ook Krauss kan niet op bijval rekenen van Cowling. Krauss gaat uit van een progressieve ontwikkeling van de kunst. Cowling geeft aan dat Picasso van mening was dat hij zich kon ontwikkelen door zijn voorgangers als inspiratie te gebruiken.

Karikatuur

Volgens John Berger maakte Picasso de klassieke traditie juist belachelijk. Berger stelt dat Picasso karikaturen van schilderijen van oude meesters maakte op zeer ambachtelijk en verdienstelijk wijze, maar wel met een element van spot. Daarmee had hij twee doelen. Allereerst wilde Picasso bewijzen dat hij kon wat de oude meester konden. Ten tweede suggereerde hij dat de waarden en eer, die aan oude meesters werd toegeschreven, enigszins overdreven was. Hij zette zich af tegen culturele hiërarchie.¹¹⁸ Berger zet Picasso in zijn boek *Success and failure of Picasso* neer als gevangene tussen de anarchistische gevoelens van de vooroorlogse avant-garde en de nieuwe politieke realiteit. Hij dramatiseert zijn status als buitenstaander door het centrum te bespotten. Picasso begon een karikatuur te maken van Europese kunst, de kunst van de musea.¹¹⁹ Berger stelt dat eind negentiende eeuw kunstenaars een keuze hadden. Hij maakt onderscheid tussen de kunstenaar die zichzelf met het volk identificeerde en de kunstenaar die zijn onderwerp in zichzelf zocht. De kunstenaars van het volk voelden zich alleen en wilden ergens bij horen, ze wilden de samenleving veranderen en

¹¹⁶ Volgens John Richardson is de depressieve uitstraling in het geval van het portret van Olga te verklaren doordat Picasso het werk baseerde op een foto, en het daardoor geen echte emotie of leven kon meegeven. Bron: documentaire over Picasso: 'Picasso. The full story'. Cowling geeft echter nog meer voorbeelden.

¹¹⁷ Cowling, *Style and Meaning*, 326-7.

¹¹⁸ Berger, *Success and failure of Picasso*, 94-101.

¹¹⁹ Krauss, 'Picasso/pastiche', 217.

in die zin waren ze politiek. De kunstenaars van het tweede soort waren geïsoleerd en wilden controle uitoefenen over hun kunst.¹²⁰ De neoclassicistische schilderijen kenmerken zich volgens Berger door een gebrek aan devotie voor het volk. ‘Picasso was een Spanjaard, maar had zichzelf verbannen naar Frankrijk. In Frankrijk leefde hij als een keizer op zijn eigen privé-hof.’¹²¹ Picasso had in ieder geval geen enkele binding met de ‘*invented tradition*’ waar rechts mee kwam aanzetten.

Resumé

Er zijn duidelijk meerdere verklaringen te geven voor de nationalistische uitingen van Picasso. Kenneth Silver stelt dat de avant-garde, waaronder Picasso, onder druk van de nationalistische conservatieve actoren in Frankrijk, zich ook achter Frankrijk heeft geschaard. Hun kunst werd daardoor minder modernistisch en greep juist terug op traditionelere waarden. Op die manier bewezen zij hun patriottisme. Silvers werk is zeer sterk geïllustreerd en de talloze voorbeelden en anekdotes maken het verhaal plausibel. Het blijft wel de interpretatie van Silver. Silver stelt bijvoorbeeld dat Matisse ‘probably unaware [was] of how thoroughly his pictorial thinking was being shaped by wartime attitudes’, hij was volgens Silver ‘unconsciously’ beïnvloed.¹²² Silver doet het daarmee voorkomen dat hij beter weet wat de avant-garde met haar kunst bedoelde dan de groep schilders zelf. Zijn verhaal is moeilijk te weerleggen, maar men kan zich afvragen of er niet nog meer verklaringen te geven zijn voor de veranderende kunst.

Er zijn namelijk ook biografische verklaringen te geven voor de verandering in Picasso’s schilderijen. Vele vrienden en zijn grote liefde verdwenen uit Picasso’s leven en de eenzaamheid kan zijn kunst hebben beïnvloed. Silver kan daarmee ook indirect zijn punt maken. Picasso stond onder druk van rechts, andere leden van de vooroorlogse avant-garde ook. Ook zij hebben Picasso’s patriottisme wellicht aangemoedigd. Zijn nieuwe vrienden kwamen daarnaast uit een ander milieu. Cocteau was bijvoorbeeld geen lid van de linkse avant-garde en via hem kwam Picasso ook nog in contact met de wereld van de bourgeoisie rondom de *Ballets Russes*. Het is moeilijk om voor te stellen dat deze ontwikkelingen niet van

¹²⁰ Berger, *Success and failure of Picasso*, 135-6. Het komt overeen met het onderscheid dat Apollinaire maakt tussen de kunstenaar die zich laat leiden door een hogere macht en de kunstenaar die het zelf doet en worstelt. Berger, *Success and failure of Picasso*, 74, 91.

¹²¹ Ibidem, 140-143.

¹²² Silver stelt in dit voorbeeld dat Matisse *The piano lesson* bedoelde als patriotistisch statement zonder dat hij bewijst dat Matisse dit ook daadwerkelijk zo bedoelde. Silver, *Esprit de corps*, 35-37.

invloed zijn geweest op Picasso, maar het is nog moeilijker om te bewijzen welke rol zij hebben gespeeld.

Krauss richt zich minder op de socio-politieke verklaringen en gaat in op Picasso's visie op kunst en haar geschiedenis. Volgens Krauss was Picasso bang dat hij met zijn kubistische werken een weg had ingeslagen die snel dood zou lopen. De voortekenen van het naderende einde waren de fotografie en de *ready-mades* van Picabia. Angst kan zich in sommige gevallen voordoen in een vorm die tegenovergesteld is aan de oorspronkelijke prikkel. Krauss verbindt Picasso's angst en zijn stilistische ontwikkeling door middel van het psychoanalytisch model van reactieformatie. Zij gaat hiermee in tegen Silver. Haar verklaring komt enigszins kunstmatig over, maar overtuigt met het feit dat Picasso zichzelf als kunstenaar zag en geen directe interesse had in politiek. Het is dan ook niet ondenkbaar dat zijn ontwikkeling gezien moet worden in het licht van de kunstgeschiedenis en minder in dat van de donkere politieke realiteit. Krauss spreekt Silver echter niet direct tegen. De chronologie van Silver en Krauss verschilt. Krauss stelt dat Picasso al rond het jaar 1912 een nieuwe richting insloeg. Silver laat Picasso's aanpassingen pas ingaan aan het begin van de Eerste Wereldoorlog. De chronologie van Krauss klopt waarschijnlijk, getuige de kritiek op Silver.¹²³ Toch weerlegt dat de stelling van Silver niet. De nationalistische druk begon namelijk ook al een aantal jaar voor de Eerste Wereldoorlog¹²⁴ en het zou daarom kunnen dat Picasso alsnog om die reden het analytisch kubisme achter zich heeft gelaten. Het kan zijn dat de oorzaken van Picasso's besluit tot stilistische verbreding zowel kunstzinnig als politiek van aard zijn.

Cowling stelt dat de zogenaamde beperkingen van rechts Picasso ook vele nieuwe mogelijkheden gaven. Door de *rappel à l'ordre* en zijn reis naar Italië kwam Picasso in aanraking met traditionele kunstenaars en stijlen en werd hij zich bewuster van de verscheidenheid en verandering van de kunstgeschiedenis. Hij had geen conservatieve visie, de kunst van het verleden bood hem juist mogelijkheden tot grenzeloze experimenten. Picasso's neoclassicisme is dan ook te verklaren door zijn enthousiasme en de behoefte om zich constant te ontwikkelen. Cowling bevestigt hiermee het kunstzinnige karakter van Picasso's beslissing voor zijn neoclassicisme, dat Krauss al benadrukte. Krauss stelt echter dat Picasso een stap terug deed omdat hij bang was zich niet meer te kunnen ontwikkelen, terwijl Cowling er vanuit gaat dat Picasso juist mogelijkheden zag in het classicisme en de

¹²³ David Cottingham, 'bookreview *Esprit de Corps*', in *The Burlington magazine* vol. 133, nr. 1057 (april 1991), 269.

¹²⁴ *Idem*.

kunstgeschiedenis niet als evolutionair proces zag. Cowling noemt de druk van rechts wel en dat is waarschijnlijk terecht.¹²⁵ Picasso kende de kunstgeschiedenis immers al en had zich in zijn eerste jaren in Parijs zeer negatief uitgelaten over de classicistische schilders.¹²⁶ Het zou zeer toevallig zijn dat juist in de Eerste Wereldoorlog zijn mening over hen veranderde en hij de mogelijkheden van hun stijl inzag. Cowling geeft echter ook terecht aan dat Picasso's neoclassicisme niet voldoet aan de eisen van rechts. Picasso schildert wellicht in een stijl die door rechts werd aangemoedigd, omdat het de trots van Frankrijk benadrukte: de kunstwerken hadden een ander effect. Zij straalden nauwelijks orde uit. Ook Picasso's eclecticisme voldoet niet aan de eisen van rechts.

Volgens Berger bespote hij zelfs de kunstenaars en de stijl van de traditionele Franse meesters. Berger's verhaal is wellicht moeilijker te bewijzen, maar tegelijkertijd plausibel. Picasso zag zichzelf als een groot schilder, maar kreeg door de politieke situatie geen waardering. Om die reden schilderde en tekende hij als zijn voorgangers, om te laten zien dat hij dat ook kon. Hij nuanceerde hun belang voor Frankrijk. Het gaat wellicht wat ver om te stellen dat Picasso spotte met de Franse traditie, het lag waarschijnlijk wat gecompliceerder. Het afzetten tegen links, omdat hij geen onderdeel uit wilde maken van een kerk, kan ook een reden geweest zijn, tevens kunnen economische omstandigheden een rol hebben gespeeld.

Picasso's neoclassicisme zal ongetwijfeld beïnvloed zijn door de politieke situatie, hij gaf er echter wel volledig zijn eigen draai aan en sloot daarbij zeker niet aan bij de wensen van rechts. Kunsthistorische verklaringen zullen dus een grote rol gespeeld hebben in Picasso's verandering van stijl. Hij keek naar de creatieve mogelijkheden van de politieke realiteit. Picasso's houding jegens die politieke realiteit was ambigu. Berger en Silver stellen beiden dat aan de stilistische veranderingen politieke redenen ten grondslag lagen, maar kunnen qua uitwerking niet verder uit elkaar liggen. Waarschijnlijk komt Richard Axsom in zijn analyse over de Parade dicht bij de waarheid. Picasso stond ambivalent tegenover classicisme: hij omarmde het, assimileerde het en stond er los van.¹²⁷

De verklaringen voor Picasso's nationalisme zijn zo divers dat de vraag moet worden gesteld of Picasso wel nationalistisch was. De classicistische, controlerende geest rond de Eerste Wereldoorlog werd duidelijk gekoppeld aan Frankrijk. Volgens Apollinaire was deze *l'esprit*

¹²⁵ Cowling, *Style and Meaning*, 274.

¹²⁶ Krauss, 'Picasso/pastiche', 107.

¹²⁷ Richard H. Axsom, "Parade": *cubism as theater* (New York 1979) 147-152.

nouveau een lyrische expressie van de Franse natie.¹²⁸ De moderne kunst was echter ook Frans en Parijs was het culturele centrum van de avant-garde.

Het classicisme was een *invented tradition*. Hobsbawm introduceert deze term als een proces waarin een oud model voor nieuwe doelen wordt ingezet. De referentie aan het verleden moet sociale cohesie symboliseren, autoriteit en instituten legitimeren en socialiseren door normen en waarden, conventies en gedrag aan mensen op te leggen.¹²⁹ Volgens Hobsbawm is deze uitvinding een instrument van nationalisme. Het lijkt erop dat ‘Rechts’ van Silver inderdaad het doel had om door middel van kunst sociale cohesie, orde en patriottisme te bevorderen, kijkend naar bijvoorbeeld de hernieuwde belangstelling voor de *images d’Epinal*. De moderne kunst paste niet in dat plaatje.

Picasso verbreedde zijn palet aan stijlen, hij ging neoclassicistische werken schilderen. Dat betekent, zoals uit de verschillende verklaringen blijkt, echter niet dat Picasso nationalistisch was. Anderson definieert in *Imagined communities* de natie als een denkbeeldige politieke gemeenschap – waarbij de inbeelding zowel gelimiteerd als soeverein is. De natie is denkbeeldig, omdat zelfs de leden van de kleinste natie een groot deel van hun landgenoten niet kennen, maar zich toch verbonden voelen. Zij is gelimiteerd, omdat het anderen buitensluit, geen enkele natie verbindt zich met de hele mensheid. Zij is soeverein omdat het concept ontstaan is in de tijd van Verlichting en revolutie, en het niet onderhevig is aan een heilige hogere macht. Daarnaast is de natie een gemeenschap, omdat ondanks ongelijkheid en exploitatie de natie altijd wordt beschouwd als een diepe horizontale kameraadschap.¹³⁰

Picasso voelde zich echter met vele Fransen niet verbonden. Picasso was een eenling. Hij zette zich af tegen rechts en hij zette zich af tegen links. Het doet bijna denken aan de uitspraak van Sartre – ‘*L’enfer, c’est les autres*. Anderen beperkten de vrijheid van Picasso. Zelfs als Picasso politieke redenen had voor zijn zogenaamde hommage aan Frankrijk, dan kunnen die ook ironisch zijn bedoeld. Silver heeft een punt als hij schrijft dat Picasso zijn patriottisme of in ieder geval zijn onschuld wilde bewijzen: hij was een kubist, maar dat maakte hem nog geen vijand van Frankrijk. Cowling bevestigt echter ook Berger door te stellen dat Picasso’s ontwikkeling nog steeds niet aansloot bij de wensen van de nationalist. Een karikatuur gaat wellicht wat ver, maar het was in ieder geval duidelijk de individuele

¹²⁸ Silver, *Esprit de corps*, 122.

¹²⁹ Eric Hobsbawm, ‘Introduction: inventing traditions’, in: Eric Hobsbawm en Terence Ranger (red.), *The invention of tradition* (Cambridge 1983), 1-14.

¹³⁰ Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* (Londen, New York 1983).

visie van Picasso op het classicisme die in zijn kunst naar voren komt, niet de nationalistische visie van rechts. Picasso heeft gezegd dat mensen dingen in schilderijen zien die de kunstenaar er niet in heeft gestopt. 'Maar dat maakt niet uit, wat zij zien, zit in het schilderij.'¹³¹ Zijn verandering van stijl kan echter moeilijk nationalistisch genoemd worden.

¹³¹ Cowling, *Style and Meaning*, 7.

Sueña y mentira de Franco

Reconstructie

Bombardementen op Guernica

Guernica, de oudste stad van de Basken en het centrum van hun culturele traditie is gisterenmiddag compleet verwoest door piloten van de opstandelingen. Het bombardement op de stad, ver achter de gevechtlijn, duurde precies drie uur en een kwartier. Een machtige vloot van vliegtuigen bestaande uit drie Duitse typen, Junkers en Heinkel-bommenwerpers en Heinkel-gevechtsvliegtuigen, hebben onafgebroken bommen op de stad geworpen. (...) De gevechtsvliegtuigen vlogen ondertussen laag over het centrum van de stad om met machinegeweren de burgers die waren gevlucht in de velden neer te schieten. Heel Guernica is snel in vlammen opgegaan.¹³²

Op deze manier zal Picasso ongeveer het nieuws van de bombardementen op Guernica tot zich hebben genomen. Op 26 april 1937 bombardeerden Duitse vliegtuigen het stadje Guernica in Spaans Baskenland. Nooit eerder in de moderne tijd was er zo'n grote aanval gepleegd op een burgerdoelwit. De kranten *Ce Soir* en *L'Humanité* berichtten al snel van de aanval en het werd hét onderwerp van gesprek in de Parijse artistieke en intellectuele elite.¹³³

De Spaanse Burgeroorlog

Op het moment dat de bommen uit de lucht vielen woedde in Spanje al bijna een jaar een burgeroorlog. De nationale democratische regering liep groot gevaar. Spanje was, zoals vele landen in Europa, in de jaren dertig verwickeld in een intellectuele strijd tussen diegenen die geloofden dat de sterke arm van het fascisme de economische omstandigheden kon verbeteren, zij die evenzo overtuigd waren dat Marxisme leidde tot een betere wereld, en vele anderen met politieke perspectieven tussen deze twee bevlogen uitersten. In 1930 was Spanje een democratie geworden, maar de opkomst van Hitler en Mussolini had Spaanse

¹³² *Londen Times* (27 april 1937). Geciteerd in Rudolf Arnheim, *Picasso's Guernica. The genesis of a painting* (Los Angeles 1962) 18-20.

¹³³ Russell Martin, *Picasso's war. The destruction of Guernica, and the masterpiece that changed the world* (Middlesex 2002) 48-53.

conservatieven in het leger, in de Katholieke Kerk, de industrie en in de aristocratie de moed gegeven zich tegen de prille regering te keren. In februari 1936 hadden deze conservatieven de verkiezingen nipt verloren, maar in de zomer van dat jaar was legergeneraal Francisco Franco vastberaden om met georganiseerd geweld te reageren en de macht te grijpen. Op 18 juli pleegde hij een aantal regionale coups, maar andere generaals bleven de Republiek trouw. Vakbonden en lokale militias stonden hen al snel bij in de verdediging van de Republiek. Er ontstond een tweestrijd. Aan de ene kant stonden de fascistische troepen van Franco. Aan de andere kant stond een heel diverse groep, met daarin onder anderen de loyalisten, democraten, communisten en anarchisten. Snel lagen duizenden soldaten en burgers dood in velden en straten, steden werden gebombardeerd en geplunderd en de opstand mondde uit in een brute burgeroorlog.¹³⁴

Frankrijk, Engeland, Duitsland, Italië en de Sovjet Unie sloten in augustus 1936 een non-interventiepact. Het pact was een lege huls aangezien de twee fascistische landen allang zowel soldaten als wapens aan Spanje hadden geleverd om Franco te steunen en de Sovjet Unie vergelijkbaar handelde ter ondersteuning van de Republiek. Hitler had Duitsland na zijn opkomst in 1933 snel herbewapend. Hoge militairen hadden plannen gemaakt voor een volgende oorlog en een nieuwe oorlogsstrategie. De Spaanse Burgeroorlog gaf hen de mogelijkheid om hun zogenaamde *Blitzkrieg* te testen. Franco gaf de Duitsers de volledige vrijheid om in Spanje te oefenen. Er zijn geen verslagen die duidelijk uitleggen waarom juist Guernica als doelwit uitgekozen is. Bekend is wel dat vele Spaanse fascistische wens van de Basken hebben gehaat. Het nabij gelegen Bilbao was daarnaast een economisch belangrijk doel en het idee kan geweest zijn dat een aanval van grote omvang en kracht de geestdrift van de Basken zou breken. Franco zal zonder moeite hebben ingestemd met het verlies van vele burgerlevens. Negen maanden eerder had hij de Amerikaanse verslaggever Jay Allen verzekerd dat hij ‘Spanje tegen alle kosten zou redden van Marxisme’. Allen antwoordde daarop: ‘dat betekent dat je half Spanje moet neerschieten’. Franco glimlachte daarop en voegde toe: ‘Ik herhaal, tegen alle kosten’.¹³⁵

De Spaanse Burgeroorlog was van zeer groot belang voor de intellectuelen in West-Europa. Zij die politiek bewust waren, hadden zich natuurlijk de betekenis van het fascisme gerealiseerd. Velen dachten – of hoopten – echter nog dat communisme een Russische zaak was en fascisme een affaire van Centraal-Europa. De Spaanse Burgeroorlog bracht het vraagstuk fascisme versus democratie naar West-Europa en het gaf het de vorm van een

¹³⁴ Martin, *Picasso's war*, 10-12.

¹³⁵ *Ibidem*, 25-34. Citaat: 33-34.

gewapend conflict. Zelfs voor de intellectuelen in de ivoren toren betekende het dat ze een kant moest kiezen. Het conflict was te dichtbij en betrof te veel persoonlijke vrienden.

De Surrealistische dichters

In de jaren dertig had Picasso zich omringd met Surrealistische dichters. Zijn entourage bestond voor een groot deel uit andere geëmigreerde Spaanse kunstenaars, zoals de architect Josep Llois Sert en de dichter Juan Larrea. Ook met de Franse avant-garde, zoals de kunstenaar André Breton en de dichter Paul Eluard, had Picasso goede persoonlijke contacten. Picasso's vrienden waren bijna allen links of communistisch georiënteerd en engageerden zich ook publiekelijk en via hun kunst met hun politieke overtuigingen.¹³⁶ André Breton had Picasso al zeer snel in hun kamp geschaard en had Picasso's kubistische schilderijen in de Surrealistische canon opgenomen. Picasso had het Surrealistische Manifesto niet getekend, maar leverde wel zijn bijdrage aan Surrealistische tentoonstellingen en publicaties. Picasso's poëzie – hij was ook gedichten gaan schrijven – was in de traditie van zijn vrienden. Robin Adèle Greeley gaat dieper in op de invloed van Surrealisme op Picasso's kunst en denken. Picasso was geen fervent aanhanger van de Surrealistische beweging, maar voelde zich wel sterk aangetrokken door de surrealistische gedachte dat het persoonlijke seksuele verlangen overeenkomsten had met de publieke drang naar geweld en verandering. Als men het eigen onderbewuste kon uiten – bijvoorbeeld in kunst – dan gaf dat volgens de Surrealisten tevens een inzicht in de grotere sociale context.¹³⁷

De Surrealisten keerden zich sterk tegen de fascistische opstandelingen en gingen achter de Republikeinen staan. De Parijse Surrealisten schreven enkele woedende pamfletten waarin ze het Franse volk opriepen om de Spaanse Republikeinse regeringstroepen te steunen in hun gewapende strijd tegen Franco's fascistische militaire krachten. De toon en wanhoop werden feller toen de Franse politieke partijen, inclusief de linkse, besloten niet te interveniëren in Spanje. De Surrealisten reageerden:

‘Kom op, *Front populaire!* Help het heroïsche *Frente popular!* Weg met de speeches en de loze gebaren; breng de vrijwilligers en de materiele steun!
(...) *Front populaire*: organiseer de massa snel!’¹³⁸

¹³⁶ Eline Jacobs, ‘Picasso's *Guernica* (1937) en Goya's *El tres de Mayo* 1808 en Madrid (1814). Twee iconische reflecties op oorlogsgeweld’ (Gent 2009) masterscriptie. Te vinden via: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/380/RUG01-001414380_2010_0001_AC.pdf

¹³⁷ Robin Adèle Greeley, *Surrealism and the Spanish civil war* (New Haven 2006) 147-189.

¹³⁸ Ibidem, 2.

Vele Surrealisten vielen in tijden van oorlog van hun geloof in de kracht van kunst af. De oorlog in Spanje liet de Surrealisten inzien dat hun politieke, ideologische en esthetische strategieën werden aangevallen door zowel links als rechts, vanuit de beweging zelf en van buitenaf. Er is weinig terug te vinden in deze oproep van de eerdere Surrealistische aanname dat artistieke en literaire expressie de belangrijkste middelen zijn om revolutionaire en sociale verandering te bewerkstelligen.¹³⁹

Toch maakte de Surrealistische beweging geen vuist. Robin Adèle Greeley stelt dat de politieke positie van de Surrealisten afhankelijk was van hun antwoord op twee vraagstukken. Allereerst was er een spanningsveld tussen het belang dat de Surrealisten hechtten aan individuele autonomie en hun verbintenis met collectieve actie. Louis Aragon was, net als vele Surrealisten, sterk betrokken bij het door anarchisme geïnspireerde individualisme. Toch brak hij in 1931 met de Surrealisten en werd hij communist. Op deze breuk volgde een revaluatie van de Surrealistische politieke denkbeelden. Vele Surrealisten gingen minder belang hechtten aan het individualisme. Toch probeerden zij constant een balans te vinden tussen individuele autonomie en groepsacties. Ten tweede werd er zowel geclaimd als verworpen dat visuele representatie een politieke daad was. Volgens Theodor Adorno kan een beeld ‘de contradicties in de samenleving belichamen’, als een ‘kracht van protest’. De Surrealisten stelden dat het psychische onderbewustzijn ook politieke dimensies had en dat deze bredere sociale relaties betrof dan enkel die uit de individuele of familiere sfeer. Marx stelde dat de filosofen de wereld enkel hadden geïnterpreteerd en dat het zaak is om de wereld te veranderen. Het lijkt erop dat de Surrealisten niet goed wisten of ze met hun kunst enkel een visie gaven of dat hun kunst ook een aansporing tot verandering was. Het was die dubbelzinnige houding die marxisten zowel intrigeerde als frustreerde.¹⁴⁰

Ook Walter Benjamin – tevens marxist – was geïntrigeerd door de Surrealistische denkbeelden, maar hij hekelde logischerwijs hun gebrek aan strijdkracht. Volgens hen zochten de Surrealisten, op hun best, naar een manier om politiek te ontdoen van het ‘principeloze, dilettantische optimisme’ van het burgerlijke humanisme. Volgens Greeley is deze beschrijving zeer van toepassing op de Surrealistische opstelling in de Spaanse Burgeroorlog, de strijd tegen de fascistten, maar ook op de conflicten van de revolutionaire linkse partijen onderling – de anarchisten, communisten en radicale socialisten werden soms enkel verbonden door de strijd tegen Franco en vormden zeker geen eenheid. Er was geen gezamenlijk doel. Er waren Surrealisten die aansluiting vonden bij de communisten, anderen

¹³⁹ Greeley, *Surrealism and the Spanish civil war*, 1-2.

¹⁴⁰ *Ibidem*, 3.

– zoals bijvoorbeeld Breton – gaven het Surrealisme meer een burgerlijke wending. De Surrealisten waren niet georganiseerd en waren kritisch op zowel de fascistten als de verschillende partijen aan Republikeinse kant. De Surrealisten hadden wel voornamelijk kritiek op de fascistten. Walter Benjamin stelde: ‘de Surrealisten organiseerden pessimisme’.¹⁴¹

‘Niet onverschillig’

Picasso heeft zich niet direct publiekelijk tegen de Fascistische opstand in 1936 uitgesproken. Hij heeft zelf ook geen geld verzameld voor fondsen ten behoeve van de verdediging van de republiek, zoals veel vrienden van hem deden. Wel gaf hij privégeduld aan de Spaanse slachtoffers. Ook gaf hij gehoor aan de vraag van Manuel Azaña – de president van de Republiek – of hij titulair directeur van het Prado wilde worden. Hij noemde zichzelf daarna graag ‘el director’ en dat deed hem ‘erg Spaans voelen’. Na de aanval op Madrid, ondernam Picasso actie en liet hij de meesterwerken uit het Prado halen en verscheperen naar Geneve.¹⁴² Picasso was intrinsiek betrokken bij de oorlog. Als Spanjaard had de oorlog voor hem duidelijk een speciale betekenis. Ook hij moest een keuze maken. Dat gaf hij ook zelf aan:

‘Het is mijn wens om jullie eraan te herinneren dat ik altijd geloofd heb en nog steeds geloof dat een kunstenaar die leeft en werkt met spirituele waarden niet onverschillig kan en moet zijn in een conflict waarin de hoogste waarden van de menselijkheid en beschaving op het spel staan.’¹⁴³

Gedurende de eerst maanden ging het gerucht dat Picasso aan de kant stond van Franco en de opstandelingen, maar in mei 1937 maakte hij zijn positie duidelijk in een publiek statement:

‘De Spaanse strijd is het gevecht van de reactie tegen het volk, tegen vrijheid. Mijn hele leven als kunstenaar is niet meer geweest dan een continue worsteling tegen reactie en de dood van kunst. Hoe kan iemand voor één moment denken dat ik in overeenstemming zou zijn met reactie en dood?’¹⁴⁴

Picasso's *Guernica*

Vier maanden voor de bombardementen was Picasso door Max Aub, cultureel attaché van de Spaanse ambassade in Parijs en de Catalaanse architect Josep Lluís Sert gevraagd om een

¹⁴¹ Greeley, *Surrealism and the Spanish civil war*, 1-6.

¹⁴² Martin, *Picasso's war*, 19-21.

¹⁴³ Penrose, *Picasso*, 283.

¹⁴⁴ Alfred Barr jr., *Picasso: fifty years of his art* (New York 1946) 202.

groot schilderij te maken voor de Wereldtentoonstelling, die in mei in Parijs werd georganiseerd. Om hem te overtuigen stelden de twee bezoekers voor dat het schilderij de wereld zou herinneren aan het feit dat Picasso een zoon van Spanje was, en dat hij, zoals elke ware patriot, de rebellie door leden van het Spaanse leger verafschuwde. De fascistten hadden immers het land in een burgeroorlog geworpen, die de prille democratie in gevaar bracht. Picasso luisterde, maar was vol van reserves. Hij had nog nooit zo'n groot schilderij gemaakt en het idee van schilderen in opdracht stond hem tegen. Picasso steunde de Spaanse Republiek, maar de muurschildering zou een vorm van propaganda zijn – en Picasso was geen affichekunstenaar. Het bezoek moest vertrekken zonder toezegging van Picasso. Picasso dacht erover na tot het nieuws Parijs bereikte dat Guernica was verwoest. Een aantal dagen later zei hij in een publiek statement: 'in het schilderij waar ik nu aan werk en dat ik *Guernica* zal noemen, en in al mijn recente werk, druk ik mijn walging uit van de militaire kaste die Spanje gedompeld heeft in een zee van dood en verderf'.¹⁴⁵



2.1 Picasso, *Guernica*, 1937.

Picasso begon met schetsen op 1 mei en het eindresultaat (2.1) hing halverwege juni op de Wereldtentoonstelling. Het werd een enorm doek, een doek zo groot dat Picasso weinig twijfel had over zijn vermogen om de aandacht van burgers van de wereld te grijpen. Picasso had een ladder en kwasten aan stokken nodig om het te schilderen. Het schilderij beeldt onder andere negen figuren af: vier vrouwen, een kind, een standbeeld van een krijger, een stier, een paard en een vogel.¹⁴⁶ De vrouwen lijken allen te lijden, ze schreeuwen het uit van wanhoop. Het paard is doorboord door een speer en lijkt de vogel als een mes uit te spugen. De krijger ligt gevallen op de grond, gebroken met een half zwaard in zijn hand, vertrappeld. Hoewel de stier sereen waakt over de moeder en het kind, is de baby overleden. Het werk verwijst niet

¹⁴⁵ Martin, *Picasso's war*, 3.

¹⁴⁶ Rudolf Arnheim, *Picasso's Guernica. The genesis of a painting* (Los Angeles 1962) 19.

letterlijk naar de bombardementen op het dorpje Guernica, maar brengt het gevoel dat er moet hebben geheerst nadien sterk over. Het wordt gezien als een van de meesterwerken van de twintigste eeuw. Volgens Martin kan het doek ‘verontrusten en choqueren, herinneren aan het dorpje in Spanje en aan de mensen die aan onvoorstelbare verschrikkingen hebben geleden.’¹⁴⁷

Politieke doelen

Het schilderij nam plaats in de politieke arena, onder andere door zijn gepolitiseerde titel en de politieke implicaties van de gebeurtenis voor de directe toekomst.¹⁴⁸ De politieke betekenis werd (en wordt) echter vooral door anderen aan het werk toegeschreven. *Guernica* hing in het Spaanse paviljoen, omringd door een foto van Federico García Lorca – vermoord door de fascistten in 1936 – en de oorlogsbeelden uit de documentaire van Buñuel. *Guernica* diende daar als propaganda. Het kreeg nog een extra politieke lading toen de politieke opponenten van de Republiek, *Guernica* sterk bekritiseerden. In de Duitse gids waarin de Nazi’s een overzicht gaven van de werken op de Wereldtentoonstelling, werd *Guernica* beschreven als de droom van een gek en iets dat elk kind kon maken. Zijn vrienden – waarvan velen waren betrokken bij het tijdschrift *Cahiers d’Art*, het meest invloedrijke internationale kunsttijdschrift van de jaren dertig – ontvingen Picasso’s werk wel enthousiast en gebruikten het als propaganda. Een hele uitgave van het tijdschrift werd gewijd aan *Guernica*, inclusief de voorschetsen en de foto’s van Dora Maar. Zo werd *Guernica* ingezet voor hun politieke doel.¹⁴⁹

Picasso stemde hier voorzichtig mee in. In ‘*Guernica* en in al mijn recente kunstwerken, geef ik duidelijk mijn afkeer van de militaire kaste aan die Spanje heeft laten zinken in een oceaan van pijn en dood’.¹⁵⁰ De Spaanse Burgeroorlog had Picasso gepolitiseerd. Mary Mathews Gedo demonstreert dat door bijvoorbeeld te wijzen op de toestemming die Picasso gaf om zijn kunst rond te laten gaan op een speciale reistentoonstelling door de Spaanse steden, die nog in handen waren van de Republikeinen. Picasso wist dat de initiatiefnemers het doel hadden om draagvlak te vergaren voor de hulp aan de Spaanse slachtoffers en vluchtelingen. Picasso gebruikte het werk in de jaren zestig ook om invloed uit te oefenen op het Franco-regime. Franco wilde in die tijd *Guernica* graag terug naar Spanje halen, als bewijs van het culturele kapitaal van het land. Picasso eiste echter eerst democratie en publieke vrijheden in Spanje. Zolang er geen vrijheid was in Spanje, liet

¹⁴⁷ Martin, *Picasso’s war*, 3.

¹⁴⁸ Herschel B. Chipp, *Picasso’s Guernica* (Los Angeles 1988) 192.

¹⁴⁹ Chipp, *Picasso’s Guernica*, 194-5.

¹⁵⁰ Idem.

Picasso *Guernica* niet naar Spanje vertrekken. De symbolische kracht van het werk beïnvloedde dus later politieke beslissingen. Het werk is vaak ingezet als symbool van vrede, rechtvaardigheid en vrijheid. Uiteindelijk keerde *Guernica*, na het tijdperk Franco, terug naar Spanje waar het stond voor het nieuwe en vrije Spanje.

Sueña y mentira de Franco

Eerder had Picasso al gereageerd op het begin van de Spaanse Burgeroorlog met een aantal schetsen in stripvorm met bijbehorend gedicht, getiteld *Sueña y mentira de Franco* (2.2 en 2.3). Picasso had het voorzien op *El Caudillo* – zoals Franco zichzelf graag noemde in navolging van *el Duce* en *der Führer*. Door een monster te creëren – het beest heeft iets weg van een paard met een poliep als kop – met de karakteristieken van Franco, schetste Picasso een weezinwekkend wezen. Hiermee toont Picasso zijn afkeer. Het monster valt in de strip vrijwel alle andere levende wezens aan – het paard wordt zelfs drie keer aangevallen. Zo heeft Picasso Franco afgebeeld als de ultieme vijand.

Het werk bestaat uit twee vellen, elk verdeeld in negen rechthoekige delen. In veertien scènes geeft Picasso blijk van zijn haat en verachting voor *El Caudillo*. De stier en het paard komen opnieuw voor in een verhaal dat niet erg helder is, maar duidelijk genoeg voor dromen en leugens. Franco is getransformeerd in een slap afstotelijk figuur met een hoofd als een – in Picasso's woorden – 'poliep met kwade voortekenen (...) zijn mond vol met luisachtige drilpudding.'¹⁵¹ De stier speelt in dit werk een nobele rol. In de laatste schets staat de heroïsche mensachtige stier tegenover het Franco-monster, en doorboort hem.¹⁵² *Sueña y mentira de Franco* werd op de Wereldtentoonstelling verkocht om de Republikeinse regering te steunen in zijn strijd tegen Franco.

De titel van het werk is opmerkelijk voor Picasso. Het is het eerste werk dat hij een Spaanse titel gaf. Daarnaast bevat het duidelijk Spaanse literaire referenties. Het verwijst naar de zeventiende eeuwse dramaschrijver Pedro Calderón de la Barca, die bijvoorbeeld het – in de Spaanse literatuur alom bekende, ook bij de dichters rondom Picasso – toneelstuk *La vida es sueño* schreef. In dat stuk dicht Calderon 'al het leven is een droom' en 'in dit leven is alles waarheid en alles een leugen'. In Picasso's gedicht verwijst hij Franco dat die een droom volgt in plaats van leven en een leugen leeft in plaats van de waarheid.¹⁵³

¹⁵¹ Barr jr., *Picasso. Fifty years of his art*, 195-7.

¹⁵² Gedo, *Art as autobiography*, 174.

¹⁵³ Chipp, *Picasso's Guernica*, 11-12.



2.2 en 2.3 Picasso, Sueña y mentira de Franco, 1936.

‘Kreten van kinderen kreten van vrouwen kreten van vogels kreten van bloemen kreten van balken en van stenen kreten van bakstenen kreten van meubels van bedden van stoelen van gordijnen van potten van katten en van papieren kreten van geuren die elkaar klauwen kreten van rook prikkend in de schouders van de kreten die stoven in de ketel en van de regen van vogels die de zee overstromen die de botten knagen en zijn tanden breken bijtend in de katoenen wol die zon opveegt van de schaal die de beurs en de zak verstoppen in de afdruk die de voet laat in het gesteente.’¹⁵⁴

Eind 1937 maakt Picasso een tweede satire, een schilderij dat een aanval is op een ongespecificeerd religieuze en aristocratische dame, die in het werk wilde klauwen heeft gekregen. Het schilderij met de titel *Retrato Blamargue Sad Culo Cristiano Echandole sun duro a los soldados moros defensores de la Virgen* (2.4), dat ongeveer betekent ‘Het Portret van de Markiezin, een Christelijke Del gooit een Munt naar de Moorse soldaten, verdedigers van de Maagd’, verwijst duidelijk naar de financiering van de Spaanse aristocraten van de ‘Heilige Oorlog’, en de ironie dat het de Moorse huurlingen zijn die tegen de Spanjaarden vechten in naam van het Katholicisme. In het opstandige leger van Franco zaten namelijk flink wat soldaten met een Noord-Afrikaanse achtergrond.¹⁵⁵ Het zijn de enige twee werken van Picasso uit die tijd die als zuivere propagandakunst kunnen worden beschouwd.¹⁵⁶



2.4 Picasso, *Retrato Blamargue Sad Culo Cristiano Echandole sun duro a los soldados moros defensores de la Virgen*, 1937-8.

¹⁵⁴ Picasso, *gedicht bij Sueña y mentira de Franco*, 1936.

¹⁵⁵ Chipp, *Picasso's Guernica*, 16-17.

¹⁵⁶ *Ibidem*, 17.

Pacifisme

Hoewel Picasso een duidelijk standpunt lijkt in te nemen tegen Franco, stellen onder anderen Herschell B. Chipp en Mary Mathews Gedo dat Picasso's reactie op de Spaanse Burgeroorlog pacifistisch was. Volgens Chipp reflecteert *Guernica* niet het beeld van de strijders in de oorlog. Het is immers niet een dualistisch plaatje van het traditionele slagveld met de heroïek van de overwinnaar en het lijden van de verliezer. Het is veel meer. Het geeft de wreedheid weer van een monsterlijke oorlogsmachine, lichamen en geestdrift verpletterend. Door de werkelijkheid niet letterlijk weer te geven veroordeelt Picasso impliciet alle agressie. In deze zin is *Guernica* een protest tegen oorlog in het algemeen. Picasso geeft de gebeurtenis weer als een beeld zonder overwinnaars, met enkel slachtoffers in de hoofdrol.¹⁵⁷

Picasso leefde sterk mee met de slachtoffers van de oorlog. Dat is hierboven al kort voorbij gekomen. Hij zamelde geen geld in voor de Republikeinse troepen, maar gaf wel privégeld aan de slachtoffers van het fascistisch geweld. Zijn betrokkenheid blijkt ook uit zijn beslissing om zijn onderwerp voor het doek voor de Wereldtentoonstelling te veranderen. Picasso had aanvankelijk een heel ander onderwerp in gedachte, maar de menselijke tragedie in *Guernica* raakte hem diep en er hij twijfelde niet aan zijn beslissing om zijn werk te verbinden aan het bombardement. Volgens Chipp was Picasso dan ook eerder humanistisch gemotiveerd dan politiek.¹⁵⁸ In *Guernica* vertelt Picasso ons dat er niet één enkele, simpele interpretatie is. Het schilderij wordt verlicht door zowel zonlicht als kunstlicht, het is zowel dag als nacht, het speelt zich zowel binnen als buiten af. Dus de kijker is niet gebonden aan een specifieke positie in ruimte of tijd, maar is vrij om waar te nemen wat hij of zij wil.¹⁵⁹

Ook de figuren in zijn werk zijn niet dualistisch neergezet, het is onduidelijk wie goed en kwaad is. De meeste kunsthistorici denken dat de stier een sympathiek figuur is, maar in het enige statement dat Picasso over zijn werk heeft gemaakt, vertelde hij dat de stier stond voor wreedheid en duisternis. Het paard stond volgens Picasso voor het lijdende volk. Gedo geeft aan dat deze uitleg eerder verwacht dan dat zij verlicht. De stier is immers zo vaak het alter ego van de kunstenaar geweest en ook in *Sueña y mentira de Franco* speelde de stier nog een nobele rol. Het is dus moeilijk om te geloven dat in *Guernica* de rollen omgedraaid

¹⁵⁷ Chipp, *Picasso's Guernica*, vii. Het boek van Chipp is volgens Richardson 'verreweg het meest accurate, volledige en heldere onderzoek naar *Guernica*': Alexandra Parigoris, 'book review', in: *The Burlington magazine* (juni 1991) vol 133, nummer 1059, 396.

¹⁵⁸ Alexandra Parigoris, 'book review Chipp, *Picasso's Guernica*', in: *The Burlington magazine* (juni 1991) vol 133, nummer 1059, 396.

¹⁵⁹ Chipp, *Picasso's Guernica*, 135. Dit benadrukt Chipp nogmaals in: Herschel B. Chipp, 'Guernica: Love, war, and the bullfight', in: *Art Journal* (winter 1973-4) vol 33, nummer 2, 112.

zijn.¹⁶⁰ Dat zou betekenen dat Picasso beide partijen in de Spaanse Burgeroorlog even schuldig vond aan de misdaden. Dan zou de stier staan voor zowel vernietiging als creatie. Toch sluit Gedo deze mogelijkheid niet geheel uit.¹⁶¹ In de voorschetsen heeft de stier vele metamorfoses doorgemaakt, zowel in vorm als in de betekenis die daaraan moet worden toegedicht. Hij ziet er echter altijd menselijk uit, aldus Gedo. Picasso's politieke werk blijft aan interpretatie onderhevig, omdat het niet duidelijk wordt wie goed en kwaad is. Picasso's werk spreekt zich in ieder geval sterk uit tegen de verschrikkingen van de oorlog.¹⁶²

Analyse

Picasso heeft duidelijk partij gekozen tegen Franco. In zijn uitlatingen over Franco en de Spaanse Burgeroorlog is een sterke afschuw terug te vinden. Ook in zijn werken lijkt hij partij te kiezen. Zijn kunst werd in ieder geval opgevat en gebruikt als propaganda voor de Republikeinse zaak. Toch wordt Picasso een pacifist genoemd. Er lijkt een discrepantie te zitten tussen pacifisme en een duidelijke stellingname aan Republikeinse kant. Hieronder gaan we op zoek naar de verklaringen voor die tegenstelling. Zijn privéleven komt aan bod, het creatief proces dat heeft geleid tot *Guernica* wordt besproken en ook Picasso's visie op kunst kan wellicht duidelijkheid bieden. Daarna is het wellicht mogelijk om te beoordelen of Picasso een pacifist is.

La pire époque de ma vie

Picasso's privéleven zou een rol gespeeld kunnen hebben in zijn werk en denken. Het waren immers moeilijke tijden, ook voor hem persoonlijk.¹⁶³ Picasso was inmiddels de vijftig gepasseerd en woonde al dertig jaar in Parijs. Hij had echter nooit Frans burgerschap aangevraagd – hij bleef Spanjaard. Het bourgeois leven dat Picasso met Olga had geleefd had hij achter zich gelaten. In de loop van de jaren twintig had Picasso grotendeels zijn interesse in Olga en hun leven samen verloren. Begin 1927 had hij een jonge Zwitserse ontmoet voor de etalage van een groot warenhuis in Parijs. 'Mademoiselle, je hebt een interessant gezicht. Ik zou graag een portret van je schilderen. Ik ben Picasso'. Daar was Marie-Thérèse Walter, zoals de jonge vrouw heette, voor gevallen. In het geheim werden zij en Picasso minnaars.

¹⁶⁰ Gedo, *Art as autobiography*, 174.

¹⁶¹ Ibidem, 287.

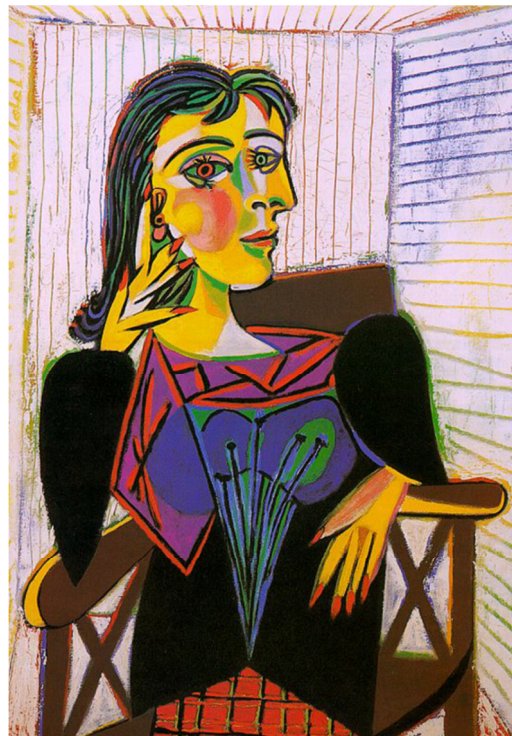
¹⁶² Dat wordt bevestigd door John Richardson, *Picasso. The prodigy*, 343 en *Picasso. The cubist rebel*, 405.

¹⁶³ Herschel B. Chipp, 'Guernica: Love, war, and the bullfight', in: *Art Journal* (winter 1973-4) vol 33, nummer 2, 100-115.

Haar zachte, ronde gezicht en haar atletische lijf kwamen terug in Picasso's werken (2.5). In 1935 werd Marie-Thérèse zwanger van Picasso en kwam er eindelijk een einde aan zijn huwelijk met Olga. Hij ruziede met haar, maar er kwam uiteindelijk geen formele scheiding, omdat dat zou betekenen dat hij de helft van zijn bezit aan haar zou moeten afstaan. Ongescheiden en met de voogdij van hun zoon, had Olga nog steeds hoop op een uiteindelijke verzoening en zij liet Picasso dan ook moeilijk los. Ondertussen bracht Picasso steeds meer tijd door met Marie-Thérèse en hun dochter Maya. Met de scheiding van Olga begon een periode van bijna twee jaar waarin Picasso zich nagenoeg enkel creatief uitte in gedichten. Hij kon de interesse en energie om weer te gaan schilderen niet vinden.¹⁶⁴



2.5 Picasso, *Le rêve*, 1936.



2.6 Picasso, *Portrait de Dora Maar*, 1937.

Dat veranderde op het moment dat Picasso Dora Maar (2.6) ontmoette. Picasso had Dora Maar begin 1936 ontmoet in café Les Deux Magots op de Boulevard Saint-Germain. Samen met zijn vriend Paul Eluard had Picasso haar gezien terwijl ze steeds opnieuw een mes razendsnel tussen haar vingers in het tafelblad prikte. Ze raakte zichzelf enkele keren en het bloed kleurde haar handschoenen. Eluard kende de opmerkelijke vrouw en introduceerde Picasso. Dora reageerde in het Spaans op Picasso's groet in het Frans en dat maakte zijn fascinatie compleet. Ze verlieten samen het café en Picasso smeekte haar om haar handschoenen. Daarna zagen ze elkaar maanden niet, maar na een toevallige ontmoeting in

¹⁶⁴ Gedo, *Art as autobiography*, 185-6.

Saint-Tropez bloeide de liefde op. Dora Maar was de dochter van een Kroatisch architect en een Franse moeder. Ze werd geboren in Parijs, maar groeide op in Buenos Aires. In 1926 keerde ze terug om kunst en fotografie te studeren en halverwege de jaren dertig had zij een reputatie opgebouwd als surrealistisch fotografe. Ze was sterk betrokken bij de Republikeinse strijd. Nooit was een minnaar van Picasso hem intellectueel en creatief de baas geweest. Picasso werd overdonderd door Dora, ‘ze was alles dat je wilde’ zei Picasso later tegen een vriend, ‘een hond, een muis, een vogel, een idee, een onweersbui’.¹⁶⁵

Zoals Olga verschilde van Marie-Thérèse, zo verschilde Marie-Thérèse van Dora Maar. De rust en de jeugd van Marie-Thérèse kwamen totaal niet terug in de uitdagende en labiele persoonlijkheid van Dora Maar. De laatste stond bekend om haar frequente emotionele crises (2.7). Picasso had een relatie met twee vrouwen tegelijkertijd. Marie-Thérèse en Maya woonden in het landhuis van kunsthandelaar Ambroise Vollard vlakbij Versailles en Picasso bezocht hen enkele dagen per week om aan de drukte te ontsnappen en Maya te zien opgroeien. Zelf bleef hij op de Rue la Boétie wonen, het adres waar hij al sinds 1918 verbleef. Maar hij ging schilderen in zijn nieuwe atelier, dat Dora Maar voor hem had uitgezocht en dat vlak bij haar huis stond. Hoewel de twee duellerende en sterk contrasterende vrouwen een grote stimulans waren om weer zijn atelier in te gaan, zorgden de conflicten, de jaloezie en het schuldgevoel dat volgde uit het constante schipperen tussen twee vrouwen, voor veel drama.¹⁶⁶

Kahnweiler, die weer Picasso’s belangrijkste handelaar was geworden, zag Picasso op de weg naar zelfdestructie: ‘Hij ziet er verschrikkelijk uit en blijft cafés bezoeken tot vijf uur ’s nachts, stellend dat dat het leven van een schilder is’.¹⁶⁷ Aandacht van vrouwen had hem altijd gevlijd. De langzame ineenstorting van zijn huwelijk met Olga, zijn geheime affaire met Marie-Thérèse die leidde tot de geboorte van een dochter, Maya, en zijn nieuwe relatie met fotografe Dora Maar zorgden echter voor verwarring, jaloezie, crisis.¹⁶⁸ ‘C’était la pire époque de ma vie’.¹⁶⁹



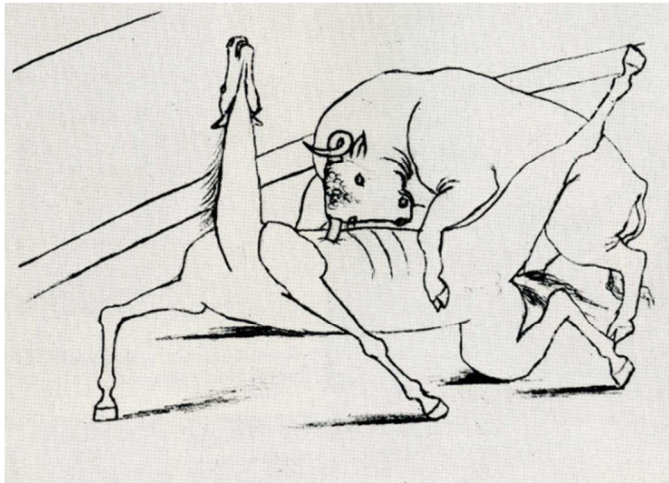
2.7 Picasso, *La femme qui pleure*, 1937.

¹⁶⁵ Martin, *Picasso's war*, 76-79.

¹⁶⁶ Cowling, *Style and meaning*, 565.

¹⁶⁷ Ibidem, 565.

¹⁶⁸ Neil Cox, 'The Sur-reality effect in the 1930s', in: Elizabeth Cowling, Neil Cox e.a., *Picasso. Challenging the past* (Londen 2009) 88-90.



2.8 Picasso, Bull et cheval, 1917.

Treffen tussen stier en paard

Herschell Chipp benadrukt dat de privéomstandigheden van Picasso gerepresenteerd werden in zijn werk – ook in zijn politieke werken. In de week voor de bombardementen op Guernica had Picasso nog een zeer persoonlijk thema gekozen voor zijn inzending voor het Spaanse paviljoen – een vreedzame scene van zijn atelier met daarin de kunstenaar en zijn model. Volgens Elizabeth Cowling was dit onderwerp zeker een antioorlog statement – maak kunst, geen oorlog. Toch is het niet een statement van dezelfde orde als *Guernica*. Het idee werd dan ook snel opzij gezet in de verontwaardiging over het bombardement. Toch speelde het idee in Chipp's ogen nog een grote rol in het uiteindelijke werk. In *Guernica* transformeerde Picasso de emoties voortkomend uit het bombardement in beelden gebaseerd op figuren die al aanwezig waren in zijn kunst. Hij keerde in zichzelf voor inspiratie en vond bekende beelden en vormde die om tot emotionele equivalenten van de verschrikkingen van de wereld in 1937.¹⁷⁰



2.9 Goya, La tauromaquia, 1816.

¹⁶⁹ Catalogus expositie Picasso. *Œuvres recues en paiement des droits de succession* (Parijs 1979) 168.

¹⁷⁰ Chipp, *Picasso's Guernica*, 3-17, 45-69, 192-199. Dit wordt onderschreven door John Richardson. Hij stelt dat de vrouwen aan linker- en rechterzijde in *Guernica* veel weg hebben van respectievelijk Marie-Therese – met Maya? – en Dora Maar. Documentaire 'Picasso. The full story', Magic.

De schetsen van zijn atelier en hun associaties oefenden een humaniserende invloed uit op het werk, aldus Chipp.¹⁷¹ Hij baseert zijn stelling onder andere op zijn onderzoek naar de rol die de stier speelt in Picasso's werk. Picasso was zijn hele leven al aangetrokken door het stierengevecht. Hij was gefascineerd door de paradox van het stierengevecht als een ernstig ritueel met vele regels en voorschriften dat elk moment verwoest kon worden door zijn tegenstelling, de chaos van dierlijke passie. Picasso associeerde die passie met seksueel verlangen (2.8). Dat herkende hij en zo veranderde de stier meerdere malen in een minotaurus – half man, half stier – wellicht als Zeus die zich als stier voordeed om Europa te ontvoeren.¹⁷² Zowel de stier als de minotaurus zijn meerdere keren zelfportretten van de kunstenaar geweest.¹⁷³ De stier was echter ook gewelddadig. In elk *corrida* komt het uiteindelijk tot een treffen van een stier en een paard (2.9). De stier is dan al verzwakt, woest, gewond door kleine lansen in zijn nek en vermoeid door het spel dat de *torreador* met hem heeft gespeeld. Het paard draagt de *picador*, die de stier de fatale steek door het hart zal geven. Zodra de stier het paard ziet, valt hij het aan. Die aanval maakte Picasso symbool voor de strijd tussen de seksen.¹⁷⁴ De passie die de man voor de vrouw heeft, kan hem fataal worden. De onschuldige vrouw kan een valkuil zijn – hoewel Picasso de *picador* in zijn kunst vaak achterwege liet, was hij symbolisch aanwezig. Picasso had in de jaren dertig dezelfde ervaring als de stier. Hij voelde zich sterk seksueel aangetrokken tot de vrouwen in zijn leven, maar die vrouwen bleken een valkuil te zijn. Met de stier verbond Picasso zichzelf en zijn strijd met het schilderij – dat daardoor niet enkel politiek, maar ook privé was.

Picasso kon zich blijkbaar inleven in de rol van de stier in een stierengevecht. De vergelijking met de politieke situatie is dan echter nog niet gemaakt. Chipp's verhaal lijkt onvolledig. Als we echter kijken naar het gedachtegoed van de Surrealisten in Picasso's omgeving, kan Chipp's verhaal alsnog plausibel worden. Zij stelden dat de private seksuele verlangens overeenkomsten hadden met publieke verlangens – naar macht bijvoorbeeld. Misschien heeft Picasso zich niet enkel in de stier kunnen inleven, maar ook in de troepen van Franco. Zij wilden macht, maar hun valkuil was de oorlog. Hier was hij sterk op tegen en nooit heeft hij zijn begrip voor de fascistten geuit. Ook in *Guernica* lijkt Picasso's medeleven te liggen bij het paard, bij de slachtoffers. Volgens Chipp kwam die kleine nuance wel terug in zijn politieke werken. De stier is namelijk niet als gewelddadig afgebeeld. Dat maakt

¹⁷¹ Chipp, *Picasso's Guernica*, 192.

¹⁷² Ibidem, 45-50.

¹⁷³ Ellen C. Oppler, 'Guernica – its creation, artistic and political implications and later history', in: Ellen C. Oppler ed., *Picasso's Guernica* (New York 1988) 97.

¹⁷⁴ Chipp, *Picasso's Guernica*, 52.

Guernica geen politiek manifest, maar een beeld van de slachtoffers – onduidelijk wie stier en paard zijn in realiteit. Chipp stelt dan ook dat Picasso eerder humanistisch gemotiveerd was dan politiek.¹⁷⁵

Een artistiek doel

Rudolf Arnheim stelt echter dat de factoren uit Picasso's privéleven niet of nauwelijks een rol speelden in Picasso's kunst. De werken van Picasso zijn maar voor een klein deel reflecties van wat er omging in de kunstenaar, aldus de schrijver. Deze stelling van Arnheim spreekt de visies van Chipp, Cowling en Gedo tegen. 'Wat Picasso neerzette op papier was niet arbitrair, toevallig of gewoon voor de lol, hij had een artistiek doel.'¹⁷⁶ Het werk is niet te beschrijven als een portret van Picasso's eigen wensen en conflicten en moet daarom niet geïnterpreteerd worden als een psychologische dwarsdoorsnede van de kunstenaar. Arnheim geeft bijvoorbeeld aan dat er vrouwen in het werk zijn geschilderd, omdat *Guernica* ten tijde van het bombardement een stad vol vrouwen was, de mannen zaten immers aan het front. De vrouwen in Picasso's leven speelden geen rol in het schilderij. Tevens is het geen politiek statement, omdat er geen antagonisme in zit – er staat niemand tegenover elkaar, alleen de slachtoffers worden weergegeven.¹⁷⁷

Niemand kan inzicht krijgen in andermans gedachten, zelfs van onze eigen geest kennen we enkel de oppervlakte. We kunnen dan ook kijken naar wat de kunstenaar over zichzelf zegt, maar de waarde daarvan moet niet overschat worden. De kunstenaar is een bron die anderen en zichzelf voor de gek kan houden. De interpretatie van het werk van een kunstenaar moet niet verder gaan dan wat waargenomen kan worden. We moeten dan ook enkel kijken naar de resten van het creatieve proces, in het geval van *Guernica* zijn dat de voorschetsen en de foto's van Dora Maar. Daar zien we een ontwikkeling, die de betekenis van het werk kan blootleggen.¹⁷⁸ Dat is wat Arnheim heeft gedaan en hij heeft dat zeer uitgebreid en gedetailleerd gedaan. De vele schetsen die door Picasso op papier zijn gezet voor *Guernica* worden door Arnheim geanalyseerd.

Arnheim trekt daaruit een aantal conclusies. Een interessante uitkomst van die voorwerken is dat Picasso voor bijna elk figuur een zeer gedetailleerde schets heeft gemaakt. Hij lijkt voor elk figuur de beste vorm gezocht te hebben, ze maken dan ook allen een ontwikkeling door. Elk resultaat werd echter aangepast aan de eisen die het totaalbeeld aan de

¹⁷⁵ Chipp, *Picasso's Guernica*, 45-69.

¹⁷⁶ Rudolf Arnheim, *Picasso's Guernica. The genesis of a painting* (Los Angeles 1962) 15.

¹⁷⁷ Arnheim, *Picasso's Guernica*, 20-21.

¹⁷⁸ *Ibidem*, 13.

figuren stelde. De figuren zelf hebben in het uiteindelijke werk dan ook geen duidelijke eenzijdige betekenis meer. Dat is volgens Arnheim ook de reden dat *Guernica* in zwart, grijs en wit is geschilderd. Zo wordt er geen onderscheid gemaakt tussen de verschillende beelden. De distinctie tussen het gebombardeerde deel en de stier wordt niet versterkt door verschillende kleuren. Het uniforme geeft de eenheid van alle aanwezigen weer. Levend of dood, mens of dier, aangevallen of onaantastbaar, alle figuren behoren tot Spanje, tot gekweld maar onsterfelijk leven. Het werk vraagt eenheid en zodoende heeft Picasso de verschillende delen – en hun betekenis – daaraan aangepast.¹⁷⁹

Tot die conclusie komt ook Greeley. Zij stelt echter wel dat Picasso's politieke overtuigen te vinden zijn in de voorbereidende schetsen. Het uiteindelijke resultaat is een schilderij over oorlog en menselijke destructie, maar het is net zozeer een schilderij over schilderkunst – over representatie en het proces van creatie.¹⁸⁰ Picasso moest immers de echte menselijke ervaring op een plat doek schilderen. Volgens Greeley zit de kracht van *Guernica* in de dubbelzinnigheid. Het balanceert tussen de realiteit en representatie. Het werk kan gezien worden als een afbeelding van de gevolgen van oorlog, maar ook als kunstwerk met stilistische innovaties. De politieke omstandigheden van de Spaanse Burgeroorlog waren meer de aanleiding dan dat het werk die omstandigheden ook echt één op één representeert. Het doel van Picasso met *Guernica* was niet om directe politieke veranderingen te bereiken, maar om een situatie vol onvatbaar lijden in een schilderij te vatten. Picasso had een kunstzinnig doel.¹⁸¹

Distantie

Arnheim stelt dat de eenheid van het werk vroeg om de aanpassing van de verschillende elementen. Greeley geeft nog een reden voor de afwezigheid van politieke elementen in het eindresultaat, die een heel ander beeld geeft dan het beeld dat Arnheim schetst. Volgens Greeley liet Picasso in de voorbereidende schetsen van *Guernica* namelijk wel zijn politieke overtuigen doorschemeren, maar liet hij die in het eindresultaat achterwege, omdat hij zich met zijn kunst wilde distantiëren van de realiteit. Picasso wilde zich distantiëren van die politieke realiteit om de autonomie van zijn kunst te waarborgen.

¹⁷⁹ Arnheim, *Picasso's Guernica*.

¹⁸⁰ Robin Adèle Greeley, *Surrealism and the Spanish civil war* (New Haven 2006). 165.

¹⁸¹ Greeley, *Surrealism and the Spanish civil war*, 1-12, 147-192.



2.10 Picasso, eerste versie Guernica, 1937. Foto van Dora Maar.

Hoewel de bombardementen op Guernica Picasso meer verontwaardigden dan elk eerder incident in de Spaanse Burgeroorlog, komen de bombardementen niet letterlijk terug in zijn werk. Ook andere politieke verwijzingen blijven achterwege. Greeley's studie naar de voorschetsen wijst echter toch op Picasso's politieke standpunten – hoewel het Greeley's interpretaties blijven, overtuigt zij. Zij gaat onder andere in op de hand met het gebroken zwaard onder aan het schilderij. Aan de hand van voorschetsen en zelfs gipsen versies die Picasso van zijn eigen hand maakte geeft zij aan dat die hand een autobiografisch element was in *Guernica*. Greeley maakt de vergelijking tussen het zwaard en het penseel. De kunstenaar is een krijger. In het uiteindelijke schilderij komt die hand echter lang niet zo gedetailleerd voor als in de voorschetsen. Zo zorgde Picasso voor afstand tussen zijn eigen leven en zijn werk. Een ander element dat in de voorbereiding onderdeel uitmaakte van het schilderij, maar uiteindelijk achterwege is gelaten, is de opgestoken gebalde vuist.¹⁸² Deze vuist (2.10) hield in sommige schetsen zelfs een hamer en een sikkel vast en refereerde dus duidelijk aan socialistisch en communistisch verzet. De vuist neemt in vele voorschetsen en zelfs in de eerste schetsen op het doek zelf een prominente plaats in, midden in het schilderij. Later wordt de vuist vervangen door het paard. Volgens Greeley wilde Picasso zich niet mengen in de versplintering en de onderlinge strijd binnen het linkse verzet tegen Franco. De vragen of hij anarchistisch of communistisch was, Trotskist of Stalinistisch, aanhanger van de Franse of Spaanse communistische partij, en of hij wellicht toch gevoelens had voor Franco, wilde

¹⁸² Greeley, *Surrealism and the Spanish civil war*, 175-181.

Picasso niet beantwoorden.¹⁸³ Met de vuist zou Picasso insinueren dat hij communist was – en dat was hij niet. Hij schaarde zich achter alle linkse troepen die tegen Franco vochten, daarom liet hij de socialistische vuist achterwege. Daarnaast zou de gebalde vuist kunst en politiek te dicht bij elkaar brengen en *Guernica* reduceren tot enkel politieke propaganda.

Kunst heeft een bepaalde autonomie die propaganda niet heeft. ‘Autonomie’ staat centraal in de kritiek van Theodor Adorno op kunst die sociale hervormingen nastreeft. Kunst moest een bepaalde afstand bewaren met hetgeen het afbeeldt, anders kan het daarop geen kritiek leveren.¹⁸⁴ Picasso wilde die autonomie bewaren. Dat is de stelling van Greeley – die Adorno ook aanhaalt. Natuurlijk was *Guernica* Picasso’s politieke standpunt tegen het fascisme.¹⁸⁵ Het standpunt mocht echter niet te duidelijk terug komen in het schilderij, omdat het dan geen kunst meer zou zijn, maar propaganda, een affiche. Picasso koos partij tegen Franco, maar wilde allereerst kunst maken.

Resumé

In 1930 stelde Picasso: ‘als het aan mij ligt, blijf ik een estheticus. (..) Ik blijf kunst maken zonder me zorgen te maken over haar eventuele invloed. (..) Ik zal nooit kunst maken ter bevordering van bepaalde politieke, religieuze of militaire belangen’. Die houding veranderde met de verwoesting van de Republiek Spanje en na de bezetting in 1945 definieerde hij zichzelf als een ‘politek wezen dat constant bewust is van de verschrikkelijke, gepassioneerde en plezierende gebeurtenissen in het leven’ en zijn kunst als ‘een offensief en defensief wapen tegen de vijand’, ‘niet geschikt om appartementen te decoreren’.¹⁸⁶ Dat betekende niet dat hij een propagandist was geworden. Hij gaf toe dat ‘de oorlog in de schilderijen zit die ik gemaakt heb’, maar dit was niet zijn eerste intentie, het was ook onbewust: ‘Ikzelf, ik weet het niet’.¹⁸⁷

De Spaanse Burgeroorlog speelde een beslissende rol in het engagement van Picasso. Voor die oorlog voelde hij zich een estheticus, daarna was hij zich bewust van de verschrikkelijke gebeurtenissen in het leven en verbond zijn kunst met de politieke realiteit. De tegenstellingen in de verklaringen van Picasso’s werk in deze periode zijn wellicht minder groot dan in het vorige hoofdstuk. Het valt dan ook moeilijk te ontkennen dat *Guernica* een

¹⁸³ Greeley, *Surrealism and the Spanish civil war*, 177-8.

¹⁸⁴ Ibidem, 179-80.

¹⁸⁵ Ibidem, 150.

¹⁸⁶ Cowling, *Style and menaing*.574.

¹⁸⁷ Idem.

verwijzing is naar de bombardementen op het dorpje Guernica. Dat is niet het enige werk dat rechtstreeks verwijst naar de Spaanse Burgeroorlog, ook *Sueña y mentira de Franco* is in de titel al een verwijzing naar de oorlog in Picasso's vaderland. De vele uitspraken van Picasso over Franco en de fascistten, de gedichten en zijn contributies aan de Wereldtentoonstelling en vele andere aan de Republikeinse zaak kunnen niet links worden gelegd. Picasso was tegen Franco en tegen de fascistische agressors in zijn land.

De oorlog hoeft echter niet de enige invloed te zijn op Picasso's werk en denken. Ook zijn privéleven kan een rol gespeeld hebben. Ook daar speelde een strijd zich af. De vrouwen in Picasso's leven vochten om zijn liefde en aandacht. Olga wilde Picasso terug, Marie-Thérèse kreeg een dochter met Picasso, maar een echt gezin werd het niet en Dora Maar werd nooit volledig toegelaten in Picasso's leven. Zij zijn nooit samen gaan wonen, omdat Picasso haar emoties buiten de deur wilde houden. Die drie vrouwen streden met elkaar. De sterk contrasterende vrouwen zorgden voor conflicten, jaloezie en schuldgevoel bij Picasso. Volgens onder anderen Chipp, Cowling en Gedo was ook deze strijd van invloed op Picasso's kunst. John Richardson stelt zelfs dat Marie-Thérèse en Dora Maar terugkomen in Guernica. Guernica is volgens hen niet enkel een politiek schilderij, maar ook een representatie van lijden – wellicht van het lijden in Picasso's privéleven. Opnieuw is het net zo moeilijk om voor te stellen dat deze persoonlijke problemen geen rol hebben gespeeld als dat het te bewijzen is.

De verklaringen voor Picasso's politieke werken uit deze tijd verschillen echter meer dan op het eerste gezicht lijkt. Chipp stelt bijvoorbeeld dat Picasso een pacifist was en dat *Guernica* geen instrument was in de strijd tegen Franco, maar in de strijd tegen geweld. Chipp gaat ervan uit dat Picasso zich net zo keert tegen het geweld van Franco als tegen de strijd in zijn persoonlijke omgeving. Hij kiest echter geen kant. Chipp wijst op het feit dat Picasso vóór de bombardementen op Guernica geen politiek werk wilde maken, hoewel de Spaanse Burgeroorlog al gaande was. Pas daarna heeft hij zich uitgesproken. Hij heeft zich uitgesproken tegen dat geweld – en wilde dat niet per se doen tegen Franco. Tevens benadrukt Chipp dat Picasso de gebeurtenis weergeeft als een beeld zonder overwinnaars, met enkel slachtoffers in de hoofdrol. Chipp (en ook Gedo) wijzen terecht op het feit dat er veel onduidelijkheid is over de betekenis van de verschillende figuren. Het werk lijkt geen duidelijke representatie van de werkelijkheid te zijn. Het zouden zowel politieke figuren kunnen zijn als figuren uit Picasso's privéleven – één van die figuren zou zelfs Picasso zelf kunnen zijn. Het is onduidelijk. Volgens Chipp spreekt Picasso zich niet uit over de werkelijkheid. Picasso spreekt zich uit tegen geweld.

Arnheim heeft een heel andere verklaring voor Picasso's werk. Arnheim stelt dat de factoren uit Picasso's privéleven niet of nauwelijks een rol speelden in Picasso's kunst. Hij spreekt de visies van Chipp, Cowling en Gedo tegen. Volgens Arnheim zijn die invloeden namelijk niet te bewijzen – waar hij gelijk in lijkt te hebben. Opvallend is dat hij ook ontkent dat het een politiek statement is. Er zit geen antagonisme in – er staat niemand tegen over elkaar, alleen de slachtoffers worden weergegeven. Aan de hand van de voorschetsen reconstrueert hij de ontstaansgeschiedenis van *Guernica*. De voorschetsen zijn opvallend gedetailleerd en lijken op eerdere werken – die wel duidelijk aan bijvoorbeeld Franco kunnen worden gekoppeld. In het uiteindelijke werk verdwijnen de details echter en passen de verschillende figuren zich aan elkaar aan, dan verdwijnt ook de politieke betekenis. Arnheim stelt dat Picasso die duidelijke politieke verwijzing niet achterwege had gelaten als hij een politiek doel nastreefde. Volgens Arnheim liet Picasso de politieke betekenis achterwege, omdat hij geen politiek, maar een artistiek doel had. Picasso wilde kunst maken.

Het idee dat Picasso kunst wilde maken is ook moeilijk te weerleggen, Picasso was een kunstenaar. Arnheims studie naar de voorschetsen van Picasso's werk is zeer gedetailleerd en zijn verhaal lijkt plausibel. Het kan echter zijn dat Picasso zowel politieke als artistieke doelen had. Tot die conclusie komt Greeley. In de voorschetsen van *Guernica* zijn namelijk duidelijke politieke verwijzingen te vinden. De afwezigheid van die verwijzingen in het eindresultaat doet niets af aan het engagement van Picasso. Picasso wist namelijk dat kunst vroeg om distantie. Picasso stond politieke en artistieke vrijheid voor. Dat was de reden dat hij tegen Franco was en dat was de reden dat hij zich niet aan de tegenstanders van Franco verbond, aldus Greeley. Greeley kan haar verhaal natuurlijk ook niet hard maken, maar met behulp van de theorie van Adorno en een nieuwe kijk op de voorschetsen overtuigt zij meer dan Arnheim. Picasso was wel politiek geëngageerd met de Republikeinen, maar was allereerst kunstenaar.

Picasso heeft zich in zijn uitspraken, zijn contributies aan de Republikeinen, in *Sueña y mentira de Franco* en in de voorschetsen van *Guernica* uitgesproken tegen Franco. Dat zijn grote politieke werk *Guernica* uiteindelijk geen duidelijk politiek statement is, wordt verschillend verklaard. De eerste theorie is dat Picasso een pacifist was, maar dat lijkt maar ten dele waar. Hij steunde namelijk de strijd tegen Franco – hoewel hij dat niet openlijk deed. Chipp overtuigt in de redenering dat Picasso voornamelijk tegen het geweld van Franco was en niet zozeer tegen Franco zelf – de stier is volgens Picasso immers te identificeren met zowel Franco als Picasso. Er is echter geen aanwijzing dat Picasso ook tegen het geweld van de Republikeinen was. De tweede verklaring is dat Picasso kunst wilde maken en geen

politieke doelen had, noch dat persoonlijke factoren van invloed waren op zijn kunst. Arnheim staat sterk in zijn bescheidenheid: de interpretatie van het werk van een kunstenaar moet niet verder gaan dan wat waargenomen kan worden. We kunnen niet meer hard maken dat wat we zien en we zien geen politiek standpunt, we zien alleen kunst. In de voorschetsen zijn echter wel duidelijke politieke verwijzingen te vinden. De derde verklaring – van Greeley – lijkt dan ook zeer plausibel. Picasso was tegen Franco, maar was allereerst kunstenaar.

Picasso artistieke doelen stonden boven zijn politieke doelen. Dat maakte hem niet per se een pacifist. Het is mogelijk om niet militant te zijn op basis van niet-principiële redenen. Picasso was wellicht sterk tegen oorlog, maar hij was ook sterk tegen Franco. Hij was namelijk betrokken bij zowel vrede als vrijheid. Dat leidt nog wel eens tot dilemma's. Picasso moest dus – net als de Surrealisten – de keuze maken tussen collectief strijden en individuele autonomie. Het lijkt erop dat hij zeer betrokken was bij de collectieve strijd tegen het fascisme. Toch onderwerpt Picasso zich niet en behoudt hij zijn individuele autonomie. Hij wilde de distantie, die Adorno voorschrijft, behouden. Het gaf volgens Breton aan dat Picasso een politiek standpunt innam, maar daar geen offers voor wilde maken.¹⁸⁸ Hij was er zich echter wel van bewust dat zijn werk gebruikt werd als Republikeinse propaganda en stond dat toe. *Guernica* kreeg niet alleen een gepolitiseerde titel, het hing in het Spaanse paviljoen ook in een gepolitiseerde omgeving. De kracht van onder andere *Guernica* is de weergave van destructie. Daar zijn velen het over eens. De destructie was aangericht door de fascistische troepen en hoewel Franco's troepen zelf geen bommen op Guernica hebben gegooid werd hij wel als verantwoordelijke gezien. Een standpunt tegen die destructie was daarom ook een standpunt tegen Franco.

Picasso's eigen (artistieke) vrijheid lijkt boven alles te staan. Dit is ook de kracht van zijn werk – *Guernica* is geen propagandaposter, maar een universeel beeld van de gevolgen van oorlog. Het is een van de meesterwerken van de twintigste eeuw – een prestatie die Picasso niet voor elkaar had gekregen als hij zich had verbonden aan de politiek. Picasso wilde echter wel reageren op de verschrikkelijke gebeurtenissen in zijn vaderland. Hij keerde zich tegen het geweld van Franco. De volgende uitspraak van Picasso, die in politieke context meer waarde krijgt, vat het wellicht goed samen. De kreet van de opstandelingen in de Spaanse Burgeroorlog was 'Viva la muerte!'. Later zou Picasso daaraan refereren met de volgende woorden: 'Ik sta voor leven tegen dood; ik sta voor vrede tegen oorlog.'¹⁸⁹

¹⁸⁸ Sidra Stich, 'Picasso's art and politics in 1936', in: *Arts Magazine* (oktober 1983) vol. 58, nummer 2, 117.

¹⁸⁹ Reinhold Hohl, 'Picasso's *Guernica*: a drama of truth and cruelty', in: Oppler ed., *Picasso's Guernica*, 313-4.

La Guerre et la Paix

Reconstructie

Tijd van sonnetten

De gruwelen van de Spaanse Burgeroorlog werden gevolgd door nieuw geweld, ontketend door de Nazi's. Na Hitler's invasie van Polen maakte Parijs zich opnieuw op voor oorlog. Uit angst voor bombardementen besloot Picasso onderdak te zoeken in een huis in Royan, net boven Bordeaux. Daar wachtte hij de uitslag van het *drôle de guerre* af. Toen de Duitsers Parijs hadden bezet keerde Picasso terug naar Parijs, waar hij de rest van de oorlog bleef. Dat was onder andere om zijn werk te beschermen tegen de Nazi's, die beslag legden op kunstwerken van vele anderen. Daarnaast was Picasso erg gehecht aan zijn dagelijkse routine en het gezelschap van zijn vrienden. Zoals vele Parijzenaars leefde Picasso in de jaren van de bezetting rustig en in onmin met de Duitsers. Eluard stelde dat het algemeen bekend was dat Picasso weigerde om concessies te doen of compromissen te sluiten met de vijand. Hij omringde zich juist met zijn vrienden, André Malraux, Brassai, Jaime Sabartés, Michel Leiris, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Robert Desnos en Paul en Nusch Eluard. Zijn atelier werd een ontmoetingsplaats waar zelfs leden van het verzet zich veilig voelden.¹⁹⁰ Picasso's faam garandeerde zijn veiligheid.¹⁹¹ Nietzsche zei het al: 'de beste schuilplaats is vroege roem.'¹⁹²

Picasso participeerde niet in het verzet. Hij had wel banden met Laurent Casanova, een hooggeplaatst persoon binnen de PCF, die vier keer uit Nazihanden ontsnapte en waarvan werd gezegd dat hij Stalins man in Frankrijk was. Een groot deel van zijn vrienden was antifascistisch, communistisch of sympathiseerde met de communistische partij. Velen waren betrokken bij de *Résistance*. De oorlog vroeg dan ook zeker moed van Picasso.¹⁹³ Zonder banden met het verzet had Picasso namelijk al alle reden om de Nazi's te vrezen. Hij wist dat moderne kunst bij hen niet in goede handen was. In 1936 had zijn vriend Christian Zervos een artikel geschreven in *Cahiers d'Art* over het verlies van artistieke vrijheid in Duitsland. Hitler speehte vijandig tegen 'bepaalde expressies van moderne kunst' en zeker één werk van Picasso was opgenomen in de tentoonstelling "Entartete Kunst" in München in juli 1937.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Gertje Utley, *Picasso. The communist years* (New Haven en Londen 2000) 26-7.

¹⁹¹ Robert Hughes, 'Time 100 most influential artists of the twentieth century', *Time Magazine* (augustus 1998) vol. 151, issue 22, 72.

¹⁹² Aldus Brassai, *Gesprekken met Picasso* (Parijs 1964, nederlandse vertaling Amsterdam 1988) 168.

¹⁹³ Utley, *Picasso. The communist years*, 27.

¹⁹⁴ *Ibidem*, 25-6.

Zijn kunst werd niet enkel gedegenereerd genoemd door zijn artistieke stijl, maar ook vanwege zijn politieke overtuigingen. Terwijl voor Miró, Kandinsky en vele anderen in de oorlog grote tentoonstellingen werden georganiseerd, werd Picasso's kunst verboden en kwam het hooguit te hangen op gedeelde tentoonstellingen.¹⁹⁵ Door Picasso's stellingname tegen Franco en rol van de Nazi's in de Spaanse Burgeroorlog werd Picasso 'rood als de roodste van de Spaanse revolutionairen' genoemd.¹⁹⁶

Dat zorgde ervoor dat Picasso absoluut niet zonder angst was in de oorlogsjaren. Meerdere keren hebben Duitse soldaten zijn huis doorzocht op zoek naar belastbaar materiaal. Zij omschreven hem als jood en zochten naar redenen om hem op te pakken. Picasso reageerde dan ook op de oorlog alsof deze verschrikkelijke gebeurtenis op hem persoonlijk was gericht. Enkel half grappend, klaagde hij tegen Sabartés: 'Als het is om mij te irriteren dat ze oorlogen voeren, dan gaan ze daar te ver in, denk je niet? Ze hadden me het op zijn minst kunnen vertellen. Waarom zouden ze zoveel mensen vermoorden voor zo'n klein belang?'¹⁹⁷ Picasso trok zich terug, werkte veel, probeerde zijn vrienden te helpen. De cafés van Parijs zagen hem nauwelijks meer verschijnen.¹⁹⁸ John Pudney, een Brits piloot en dichter, was één van de eerste bezoekers van Picasso na de bevrijding. Ze liepen samen door zijn atelier, kijkend naar zijn Matisses, zijn Rousseau en zijn eigen schilderijen. Pudney beschrijft hoe Picasso over zijn kunst in de oorlogsjaren zei: 'een meer gedisciplineerde kunst, minder ongedwongen vrijheid in een tijd als deze is de verdediging en bescherming van een kunstenaar. Net als voor dichters is dit een tijd om sonnetten te schrijven.'¹⁹⁹

Liberté

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté²⁰⁰

- Paul Eluard.

¹⁹⁵ Utley, *Picasso. The communist years*, 28-9.

¹⁹⁶ Mary-Margaret Goggin, *Picasso and his art during the German occupation* (Ann Arbor 1987) 232.

¹⁹⁷ Gedo, *Art as autobiography*, 191.

¹⁹⁸ O'Brian, *Picasso*, 351-2.

¹⁹⁹ Alfred Barr, *Picasso, Picasso. Fifty years of his art*, 242.

²⁰⁰ Op de teruggekeerde gezondheid / op het verdwenen risico / op hoop zonder zegen / schrijf ik je naam.

Op 26 augustus 1944 werd Parijs door geallieerde troepen bevrijd. Frankrijk vierde feest. De Duitsers hadden alle Franse vlaggen ingenomen, maar Picasso schilderde speciaal voor de gelegenheid de Franse driekleur op doek. Het nieuws over Picasso in de oorlog was schaars geweest, als zoveel dingen. Nu konden de geallieerden eindelijk nagaan hoe het met de wereldberoemde schilder ging. Elke dag kwamen er meer vrienden en vreemden op bezoek. Picasso grapte een aantal maanden later: ‘het was een invasie! Parijs was bevrijd, maar ik werd en word nog steeds belegerd’.²⁰¹ Picasso genoot echter van alle aandacht. Hij had de gevaren van de oorlog overleefd en dat werd gezien als een symbool van de overwinning. ‘Bevrijding’ werd synoniem voor Picasso’s werk en leven.²⁰²

In de conclusie van Jay Winter’s boek *Sites of memory, sites of mourning* wordt een vergelijking getrokken tussen verschillende naoorlogse perioden: 1918 en 1945. Een belangrijk verschil tussen deze perioden is de omgang met de voorafgaande oorlog. In 1918 lag de nadruk op het rouwproces. De heroïek van de soldaat stond centraal en de avant-garde gaf een traditionele inhoud aan de nieuwe tijd. In 1945 lag de nadruk meer op herinneren, de verzetshelden werden deze keer bejubeld. Men werkte liever aan de wederopbouw dan dat men dacht aan het verleden. In die zin was de Tweede Wereldoorlog een grotere breuk dan de Eerste Wereldoorlog. Auschwitz en Hiroshima waren niet meer goed te praten. Het was *Stunde null*. De oorlog inspireerde niet meer. Er was zoveel verwoest dat de toekomst opnieuw zin moest worden gegeven.²⁰³

Ik ben weer met mijn broeders

De voorpagina van *L’Humanité* – de communistische krant in Frankrijk – van 5 oktober 1944 werd voor de helft gevuld met het nieuws van Picasso’s toetreden tot de Partij. Er stond een grote foto van Picasso afgebeeld en hij werd beschreven als ‘de grootste, nog levende schilder’. De PCF verwelkomde Picasso in de ‘Communistische familie’.²⁰⁴ Ook Picasso zelf kwam aan het woord in de krant. Hij lichtte zijn toetreding als volgt toe:

Ik ben trots om te zeggen dat ik schilderen nooit heb beschouwd als een kunst bedoeld voor enkel plezier of amusement: want lijnen en kleuren zijn

En door de kracht van een woord / begin ik mijn leven / ik ben geboren om je te kennen / om je te noemen. Vrijheid.

Paul Eluard, ‘Liberté’, in: Paul Eluard, *Poésies et verities* (Parijs 1942).

²⁰¹ Brassäi, *Gesprekken met Picasso*, 188.

²⁰² Penrose, *Picasso*, 313.

²⁰³ Jay Winter, *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history* (Cambridge 1995).

²⁰⁴ David Caute, ‘Picasso and communist art in France’, in: David Caute ed., *The dancer defects. The struggle for cultural supremacy during the Cold War* (New York 2003) 568.

mijn wapens. Ik heb ze gebruikt in mijn poging om continu een groter begrip van de wereld en de mensheid te vergaren, zodat dit begrip ons wellicht meer vrijheid geeft. Op mijn eigen manier heb ik geprobeerd te vertellen wat mij het meest waar, het meest exact, het beste leek; en natuurlijk, zoals grote kunstenaars weten, is dat ook altijd het meest mooie. (...) Ik voel dat ik met mijn schilderijen altijd gevochten heb als een echte revolutionair. Maar nu zie ik dat dat niet genoeg is: deze jaren van verschrikkelijke onderdrukking hebben me laten zien dat ik niet alleen met mijn kunst moet vechten, maar met mijn hele wezen. (...)

Over de Communistische Partij zei hij:

Is het niet de Communistische Partij die het hardst werkt om de wereld te kennen en op te bouwen, om de mensen van vandaag en morgen helderderkend, vrijer en gelukkiger te maken? Waren het niet de Communisten die het moedigst waren in Frankrijk, net als in de Sovjet Unie of in mijn eigen Spanje? Wat zou me kunnen laten twijfelen? (...) Ik heb mijzelf nog nooit vrijer of completer gevoeld. Tot de dag dat ik kan terugkeren naar Spanje, heeft de PCF zijn armen voor me geopend. In de Partij vond ik allen die ik het meest respecteer, de grote wetenschappers, de grote dichters, en al die mooie gezichten van de Parijse opstandelingen, die ik zag in die augustusdagen. Ik ben weer met mijn broeders!²⁰⁵

De communistische jaren

Gertje Utley gaat in haar boek *Picasso, the communist years* specifiek in op het communisme van Picasso. Utley presenteert Picasso in haar boek als een rechtschapen communist, die zich – op zijn kunst na – volledig onderwierp aan de partijrichtlijnen. ‘Hij droeg actief bij aan de politieke polemiek van de Koude Oorlog. Hij hielp met de verspreiding van de Communistische politieke agenda in zijn verklaringen, zijn tekeningen in de pers en zijn aanwezigheid bij partijbijeenkomsten. Enkel zijn lidmaatschap leverde de Partij al onschatbare glamour en prestige op.’²⁰⁶ Utley noemt Picasso’s loyaliteit aan de Partij zelfs uiterst verrassend. Dat komt allereerst omdat Utley overduidelijk sterk tegen de ideeën en

²⁰⁵ Beide citaten: Pablo Picasso, ‘Why I became a Communist’, *New Masses* (24 oktober 1944), vol. 53, nummer 4, 11. Ook verschenen in *L’Humanité* (29-30 oktober 1944). Deze versie staat in het Frans in Alfred Barr, *Picasso. Fifty years of his art*, 267.

²⁰⁶ Utley, *Picasso. The communist years*, 216.

praktijken van communisten is, maar tevens omdat zij in Picasso's leven als lid van de PCF geen spoor kan vinden van opstandigheid. Een groot deel van haar bewijs vergaarde Utley via gesprekken met vrienden van Picasso. Zij waren overwegend communistisch en zullen dus Picasso graag bij "de familie" hebben geschaard. Feit is echter wel dat Picasso tot aan zijn dood lid is gebleven van de PCF en zich voor zover bekend niet of nauwelijks kritisch heeft opgesteld ten opzichte van de Partij.

De Vredesbeweging

Picasso speelde een vrij prominente rol in de internationale Vredesbeweging. De Vredesbeweging was een organisatie die zich namens de communisten inzette voor vrede. Het doel was wellicht eerder het promoten van het communisme dan van vrede. Zo hing er op het Vredescongres in Sheffield – waar Picasso ook aanwezig was – een poster waarop stond: 'Hear what Stalin has said: "Remember, we are not against all wars. We are for revolutionary wars, although they are particularly horrible"''.²⁰⁷ Ze waren vooral erg kritisch op de oorlogen die de Verenigde Staten voerden. De ontwikkelingen in de Sovjet Unie werden blijkbaar gezien als interne aangelegenheden en niet als oorlog. Ze keerden zich tegen het imperialisme van de Amerikanen en de (vermeende bacteriologische) oorlogsvoering die daarmee gepaard ging. Het was een organisatie die geheel paste in de verhoudingen van de Koude Oorlog.

De Vredesbeweging trok veel intellectuelen aan en had ook een positief pacifistische uitstraling op de communistische partijen. Hoewel Picasso niet altijd goed werd ontvangen door communisten uit andere landen, bleef hij zich inzetten voor de Vredesbeweging. Picasso verbond zich aan de partij door een aantal keer als Franse afvaardiging de bijeenkomsten te bezoeken en zijn naam te verbinden aan de organisatie en de verklaringen die werden opgesteld. Hij is echter vooral bekend geworden om zijn vredesduif (3.1), die werd uitgekozen als symbool voor de Vredesbeweging.²⁰⁸ Hiermee verbond hij vrede met communisme.



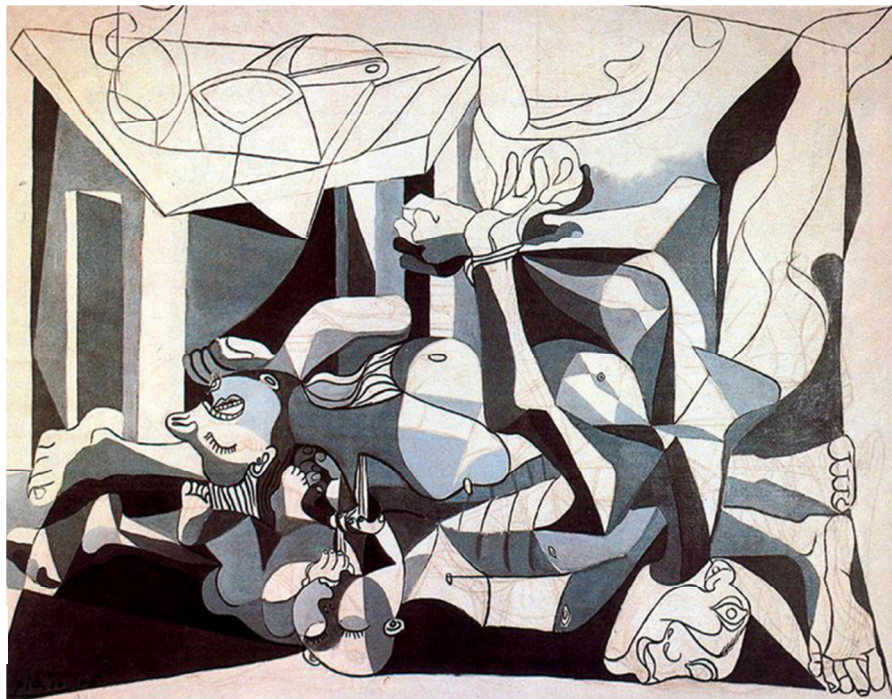
Picasso's 'politieke schilderijen'

Er zijn nog meer schilderijen en tekeningen van Picasso die verwijzen naar zijn communisme. Het schilderij *Massacre en Corée* en de werken *La Guerre* en *La Paix* zijn hier de bekendste

²⁰⁷ Documentaire 'Picasso. The full story', deel 3: Death. Kort in beeld op 19.01 minuut.

²⁰⁸ Utley, *Picasso. The communist years*, 101-115. Dat Picasso zich sterk verbonden voelde met de Vredesbeweging en met de Vredesduif blijkt wel uit de naam die hij zijn tweede dochter gaf: Paloma, het Spaanse woord voor duif. Meer informatie: Ilya Ehrenburg, 'Picasso and peace', in: Marilyn McCully ed., *A Picasso anthology: documents, criticism, reminiscences* (Londen 1981) 241-2.

voorbeelden van. Er zijn er meer. Zo maakte hij in 1945 het werk *Le Charnier* (3.2). Dit schilderij was een overduidelijke verwijzing naar de Tweede Wereldoorlog. In de oorlog had Picasso niet of nauwelijks direct verwezen naar de historische realiteit. Zijn doel was in ieder geval niet om die weer te geven. Zijn leidmotieven waren artistiek.²⁰⁹ Dat is deels te verklaren door de aanwezigheid van de Nazi's. Picasso kon zijn politieke standpunten niet zo vrij uitspreken tijdens de Duitse bezetting als voor en na de oorlog. Na de Bevrijding gaf hij zijn visie op de gruwelen van de Nazi's. *Le Charnier* is een heel groot doek, een van de grootste sinds *Guernica*. In dit werk zijn er echter geen symbolen of voorspellingen terug te vinden. *Le charnier* geeft de uitgehongerde kadavers van Buchenwald, Dachau en Bergen-Belsen weer. De woede, de kwelling en het krijgende geweld van *Guernica* zijn hier niet terug te vinden, er hangt stilte. Barr omschrijft het werk als 'medelijden zonder verdriet, een uitvaart zonder rouwende mensen, een doodstil requiem'.²¹⁰ Utley presenteert *Le Charnier* als een bewuste manifestatie van zijn verbintenis met de communistische partij.²¹¹ Het is volgens Utley een vertaling van gebeurtenissen uit die tijd, waaronder de Holocaust, in universele termen. Daar heeft ze gelijk in, maar dat betekent niet dat het een communistisch schilderij is. Picasso zet zich, net zoals de communisten af, tegen de Holocaust en tegen het geweld dat de Nazi's hebben gepleegd. Er waren echter waarschijnlijk weinig mensen die daar na de oorlog niet tegen waren. De kritiek van Aragon lijkt van toepassing: 'We zien vooral dood en niet waaraan dood aanleiding geeft'.²¹²



3.2 Picasso *Le Charnier*, 1945

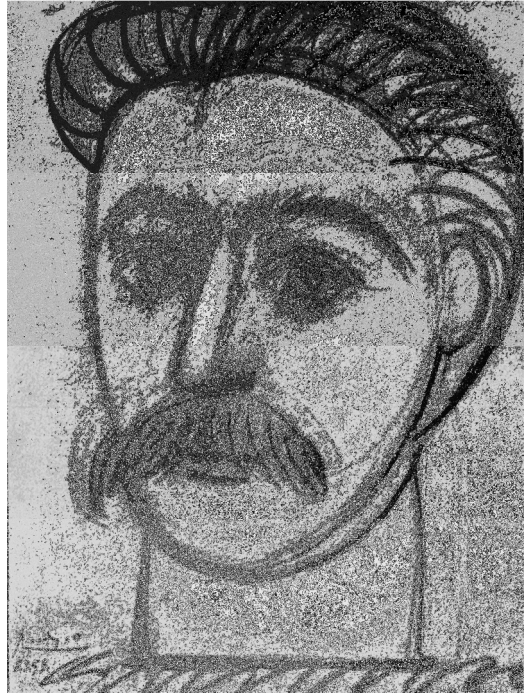
²⁰⁹ Goggin, *Picasso and his art during the German occupation*, 3-4. Dit wordt onderschreven door Gedo, *Art as autobiography*, 192. En door Carmen Giménez en Francisco Calvo Serraler, *Spanish painting from el greco to Picasso: time, truth and history* (New York 2006).

²¹⁰ Barr, *Picasso. Fifty years of his art*, 250.

²¹¹ Utley, *Picasso. The communist years*, 55-80.

²¹² *Ibidem*, 77.

Net nadat bekend was geworden dat Stalin was overleden vroeg Aragon Picasso om voor zijn – eveneens communistische – krant *Les Lettres Françaises* een portret van Stalin (3.3) te maken. Het portret zou de volgende dag in de krant moeten verschijnen. Picasso had Stalin nooit gezien en wist niet wat de Partij van hem verwachtte. Aragon had hem echter een *carte blanche* gegeven, waardoor Picasso zuchtte: ‘het is al goed (..) omdat het Aragon is en hij het nodig heeft, zal ik het proberen.’ Naar een foto uit een oude krant maakte Picasso vervolgens een aantal schetsen van Stalin rond zijn veertigste levensjaar. Picasso was niet echt tevreden, maar stuurde de schets toch naar Aragon. De tekening bleek controversieel na het



3.3 Picasso, Portrait de Stalin, 1954.

verschijnen van de krant. De Partij keurde Picasso's werk af en Aragon omdat hij het portret had geplaatst. Het eindigde met een sissers.²¹³ Het liet echter wel zien dat Picasso zich inzette voor de Partij.

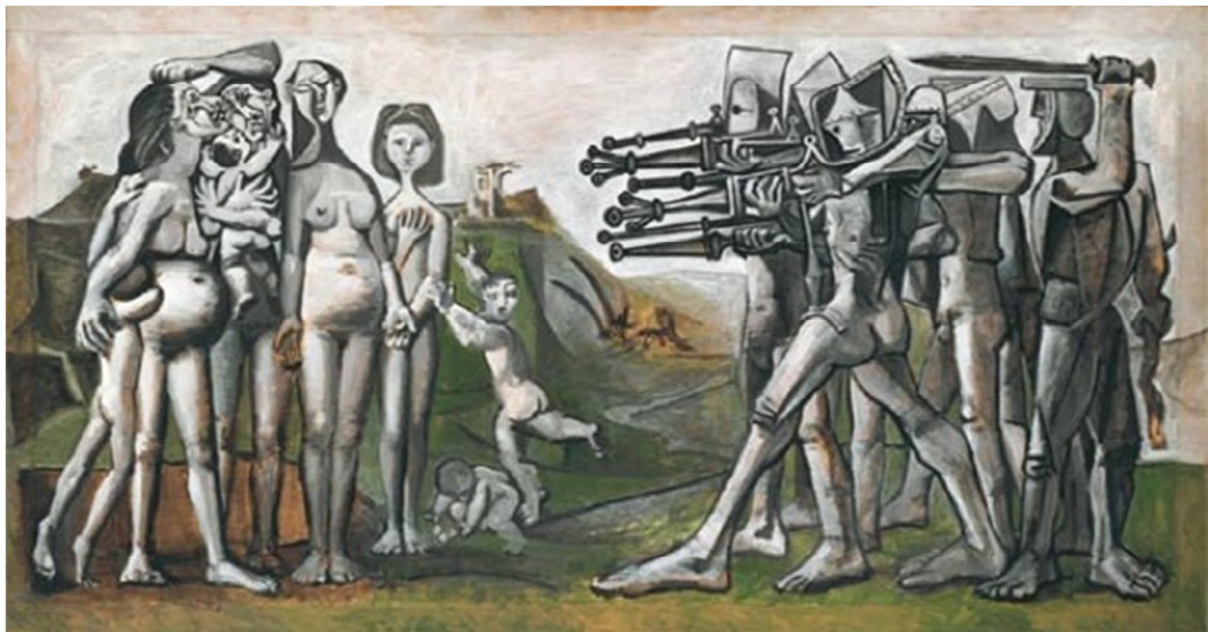
De duidelijkste verwijzing naar Picasso's politieke overtuiging is het werk *Massacre en Corée* (3.4). Picasso schilderde het werk in 1951 als een reactie op de oorlog in Korea. Noord- en Zuid-Korea waren in oorlog en de spanning van de Koude Oorlog liep gelijk op. De Verenigde Staten schoten, onder mandaat van de VN, de Zuid-Koreanen te hulp en dat werd door China en de Sovjet Unie gezien als Amerikaanse agressie. De angst en de haat die de oorlog bij Picasso opriep inspireerden hem tot het schilderen van *Massacre en Corée*.²¹⁴ Het beeld een scene af, waarin twee groepen tegenover elkaar zijn gezet, in sober grijs, groen en geel. Links staat een groep naakte vrouwen en rechts een executiepeloton half gehuld in harnassen. De vrouwen zijn, zoals wel vaker, gebruikt om Picasso's wanhoop en walging van de oorlog weer te geven. Hun kwetsbaarheid wordt benadrukt door hun naaktheid en sereniteit. De vijanden vallen aan in hoekige, middeleeuwse of futuristische pantsers. Het is

²¹³ Françoise Gilot en Carlton Lake, *Life with Picasso* (Londen 1965)259-63. Ook O'Brian noemt Picasso's respect voor Aragon als specifieke reden voor Picasso om in korte tijd een schets van Stalin te maken. O'Brian, *Picasso*, 412.

²¹⁴ Utley, *Picasso. The communist years*, 147.

meteen duidelijk aan welke kant Picasso staat. Dit is een schilderij dat sterk tegen de Amerikaanse agressie in de Korea-oorlog gericht is.

De PCF reageerde echter niet zoals Picasso had gehoopt. Het werk werd nog wel in *Les lettres françaises* gepubliceerd, maar de inhoud werd als politiek incorrect beschouwd. De Partij had liever gezien dat het Koreaanse volk was afgebeeld als heroïsche strijders voor een betere – communistische – wereld. Passieve onderwerping en verlies pasten niet in dat plaatje. Daarnaast was het volgens critici niet mogelijk om de agressors te herkennen. Het is niet duidelijk of de slachtoffers Noord- of Zuid-Koreaans zijn en of het Amerikaanse of Chinese soldaten zijn. De afgebeelde vrouwen hebben niet eens een duidelijk Aziatische uiterlijk. Het was antimilitaristisch en verwees niet duidelijk genoeg naar de Korea-oorlog.²¹⁵ Dat bleek ook wel uit het feit dat kopieën van het werk, jaren daarna – bij de inval van Sovjettroepen van Hongarije – tentoon werden gesteld op de straten van Warschau als een Pools protest tegen de inval van de Sovjet Unie. Picasso was niet blij met de kritiek en begreep het gebrek aan succes en waardering totaal niet.



3.4 Picasso, *Massacrée en Corée*, 1951.

Hij had zich dan ook als doel gesteld om met zijn volgende werk wel te voldoen aan de wensen van de Partij. Om die kans groter te maken vroeg hij zijn vrienden Edouard en Hélène Pignon om hem uit te leggen waarom hij geen goedkeuring had gekregen. Bij zijn volgende werken – *La Guerre* en *La Paix* (3.5 en 3.6), die hij in 1952 afrondde – wilde hij

²¹⁵ Utley, *Picasso. The communist years*, 147-152.

niet dezelfde fouten maken.²¹⁶ Picasso had de mogelijkheid gekregen om een oude Cisterciënzer kapel van het kasteel van zijn nieuwe woonplaats Vallauris (3.7) – een door communisten geregeerd dorp – te decoreren. Voor beide kanten van de kapel maakte hij een schilderij, links ‘oorlog’, rechts ‘vrede’. Maanden werkte hij in volledige beslotenheid aan de kapel. *La Guerre* werd uiteindelijk een schilderij waarop onder andere een strijdswagen is afgebeeld getrokken door drie skeletten van paarden, bereden door een figuur, die de personificatie van oorlog voorstelt. Op zijn rug heeft hij een zak met menselijke schedels. De grond is doordrenkt van bloed en op de achtergrond staat een schaduwachtig leger met speren, zwaarden en bijlen. Het leger staat tegenover een heroïsche figuur, die een schild met de Vredesduif draagt en een speer met de weegschaal van rechtvaardigheid. De held is omgeven door lichte kleuren, terwijl het leger, dat ook nog eens boeken en onschuldige handen vertrapt, omhuld is door duistere kleuren. Het is duidelijk dat Picasso zich tegen oorlog keert.

Op de tegenoverstaande muur schilderde Picasso het beeld dat de vredesheld beschermt: een visie op het paradijs. In het midden van deze idyllische scene staat een gevleugeld paard in harnas geleid door een kind. Rechts geeft een vrouw haar kind de borst terwijl ze een boek leest, een man schrijft of schetst, weer een ander kookt. Alle inwoners van dit paradijs zijn naakt. De zon schijnt en laat graanstengels ontspringen. Links wordt er feest gevierd. Een fluitist begeleidt twee dansende vrouwen. Een van de vrouwen balanceert een weegschaal op haar vinger, met aan de ene kant een jongen met een uil op zijn hoofd. De jongen balanceert weer een vissenkomp en een vogelkooi, die ook nog eens door een ander wordt ondersteund. Het is een classicistisch en traditioneel beeld van vrede, onderwijs, rechtvaardigheid. Het is opnieuw onduidelijk wie er precies wordt afgebeeld. *La Paix* is wellicht een soort utopie van Picasso. De verwijzing naar het communisme wordt gemaakt door de duif op het schild van de vredesheld. *La Guerre* verwijst mogelijk meer naar de realiteit. De berijder van de strijdswagen houdt in zijn linkerhand een bak met insecten vast. Dat verwijst hoogstwaarschijnlijk naar de vermeende bacteriologische oorlogsvoering van de Verenigde Staten op dat moment.²¹⁷ Daar was Picasso sterk tegen en hij had net voordat hij het werk schilderde een verklaring getekend die deze manier van oorlog voeren sterk

²¹⁶ Utley, *Picasso. The communist years*, 152. Het echtpaar Pignon had volgens O’Brian veel invloed op de werken. O’Brian, *Picasso*, 408.

²¹⁷ Volgens Kirsten Hoving Keen had *L’Humanité* in de periode dat Picasso de werken maakte, maandenlang vergrote foto’s van insecten gepubliceerd, die de Amerikanen geïnfecterd zouden hebben met cholera en ziektekiemen voor planten en zouden gebruiken in Korea. Kirsten Hoving Keen, ‘Picasso’s communist interlude: The murals of ‘War’ and ‘Peace’, in: *The Burlington magazine* (juli 1980) vol. 122, nummer 928, 468.

afkeurde.²¹⁸ Als dat waar is, keurde Picasso opnieuw de agressie van de Amerikanen af. In dit werk zette hij die agressie tegenover een communistische utopie van vrede.



3.5 Picasso, La paix, 1952.



3.6 Picasso, La guerre, 1952.

3.7 Foto van de kapel te Vallauris met daarin de werken La guerre en La paix.



²¹⁸ Utley, *Picasso. The communist years*, 152-169.

Le Charnier, de vredesduif, *Massacre en Corée*, *La Guerre*, *La Paix* en het portret van Stalin kunnen worden opgevat als communistische kunst. Op het portret van Stalin na kunnen de werken echter ook antimilitaristisch worden geïnterpreteerd en niet per se communistisch. De verwijzingen naar de Amerikanen als “vijand” waren volgens de Partij niet duidelijk genoeg. Ook het gebrek aan strijdlust werd geheld. Picasso’s veroordeling van wreedheid en agressie was echter wel altijd een veroordeling van wrede daden van het Westen. Picasso heeft nooit de slachtoffers in Oost-Europa weergegeven.²¹⁹ Hoewel de PCF Picasso’s politieke schilderijen niet heel goed ontving, lijkt Picasso ze wel geschilderd te hebben in dienst van het communisme. Kirsten Hoving Keen stelt dat Picasso de afwijzingen zat was en *Massacre en Corée*, *La Guerre* en *La Paix* schilderden met duidelijke pro-communistische elementen.²²⁰ Ze lijkt een punt te hebben. De historische ontwikkelingen waarnaar wordt verwezen, de relaties die de verschillende werken met de Communistische Partij hadden en het belang dat Picasso hechtte aan goedkeuring van de Partij duiden op het feit dat Picasso hoopte dat de werken de Partij van dienst zouden zijn. Het portret van Stalin is daar in ieder geval een voorbeeld van. Picasso was creatief betrokken bij de Partij. Dat is ook terug te vinden in het doel dat Picasso aan zijn kunst toeschrijft: ‘Schilderijen zijn niet om appartementen te decoreren. Het zijn instrumenten van de oorlog voor de aanval en verdediging tegen de vijand.’²²¹

De Franse intellectuelen

Caute gaat in op de redenen van de Franse intellectuelen om zich te verbinden met de PCF. Zijn stelling is dat het toetreden na de oorlog zeker geen emotionele opvlieging was, maar een bewuste keuze. Hij noemt echter wel enkele minder rationele afwegingen die een rol kunnen hebben gespeeld. Louis Aragon sprak bijvoorbeeld over de partij als ‘La Famille’ en het beeld van de Partij met kameraadschappelijke cohesie zal intellectuelen hebben aangetrokken, zeker na de oorlogsjaren. Daarnaast profiteerde de PCF van het prestige van het verzet, waarin veel communisten een rol hadden gespeeld. De Partij presenteerde zichzelf ook als ‘de partij van Frankrijk’ en speelden zo in op euforische gevoelens van overwinning. De keuze van de intellectuelen voor de PCF was volgens Caute echter wel gebaseerd op idealisme. Ze omarmden een aantal Marxistische stellingen, zoals de algemene kritiek op de kapitalistische samenleving als uitbuitend en oorlogszuchtig. Ze namen ook het geloof over in het

²¹⁹ Utley, *Picasso. The communist years*, 48.

²²⁰ Hoving Keen, ‘Picasso’s communist interlude’, 464.

²²¹ David Caute, ‘Picasso and communist art in France’, 577.

proletariaat, dat – nadat het zichzelf had bevrijd – ook de mensheid zou bevrijden. Het ideaal van vele intellectuelen was communistisch, maar ze wilden dat bereiken zonder de middelen van de Bolsjewisten en communisten in de Sovjet Unie. Ze verwierpen de dictatuur van het proletariaat, zoals dat zich in de Sovjet Unie voordeed.²²² De intellectuelen sloten weer aan bij de Partij in hun strijd tegen de buitenlandse onderdrukkers. De PCF riep de onderdrukte klassen – waarmee ze arbeiders en intellectuelen bedoelde – op om samen te strijden tegen het fascisme. De Partij stelde zich sterk antinazistisch op en na de oorlog werd de Vredesbeweging sterk gesteund. Dat sprak de intellectuelen, volgens Caute, erg aan. Er waren nog meer historische ontwikkelingen die van invloed waren op de aantrekkingskracht, zoals de Russische Revolutie, antikolonialisme, werkloosheid, de Spaanse Burgeroorlog, de *Résistance*, de Tweede Wereldoorlog en anti-amerikanisme.²²³ In die situaties had de Partij de kant gekozen die veel intellectuelen ook hadden aangehangen. De PCF presenteerde zich aan de intellectuelen als de partij die stond voor verheffing van het volk, vrijheid en vrede.²²⁴

De stap om toe te treden was ook niet heel groot, de PCF zocht aansluiting bij het Franse volk. Deze stap naar het politieke midden was al eerder gemaakt. De PCF was onderdeel geworden van het politieke bestel in een kapitalistisch-democratische staat.²²⁵ Er was nog wel veel overeenstemming met de Communistische Partij in de Sovjet Unie, maar het Frans Communisme was geen extreme ideologie meer. Op het moment dat er weer een hardere lijn werd gevolgd binnen de Partij hebben de meeste intellectuelen de familie alsnog de rug toegekeerd. Ook dit gebruikt Caute om aan te geven dat de intellectuelen op ideologische basis hadden gekozen voor de PCF. De houding was echter ambigu. Caute nuanceert steeds zijn voorzichtige generalisaties. Het is natuurlijk moeilijk om uitspraken te doen over een zeer heterogene groep intellectuelen. Hij stelt dan ook terecht dat ‘de daad van politieke overtuiging, binnen een bepaalde historische context, een daad blijft voortkomend uit persoonlijke overtuiging, persoonlijke psychologie en persoonlijke keuze.’²²⁶ Caute gaat echter niet specifiek in op de persoonlijke keuze van Picasso.

²²² David Caute, *Communism and the French intellectuals* (Londen 1964) 18.

²²³ Ibidem, 363.

²²⁴ Ibidem, 23-30.

²²⁵ Ibidem, 11-2.

²²⁶ Ibidem, 17.

Picasso's idealen

Picasso heeft nooit in zijn leven Marx gelezen, noch een ander communistische filosoof.²²⁷ Hij had geen politieke filosofie en er zijn geen bronnen waaruit duidelijk wordt welk ideaal Picasso precies voor ogen had. Het is waarschijnlijk dat Picasso zich aangetrokken voelde tot het communisme omdat het claimde te vechten tegen sociaal onrecht. Zo zei hij begin jaren vijftig: 'Ik ben communist omdat er minder armoede is.'²²⁸ Kritiek op de misstanden van de Communistische Partij in de Sovjet Unie heeft hij ooit eens weggewuifd met: 'En zijn de arbeiders nog steeds de baas over hun fabrieken, en de boeren de eigenaren van hun land? Wel dan, al het andere is secundair.'²²⁹ Malraux geloofde dat er een Socialistisch humanisme zou komen.²³⁰ Wellicht dat Picasso ook een dergelijk communisme nastreefde. Dat blijft echter onduidelijk. De verklaring voor Picasso's communisme moet dan ook afgeleid worden uit zijn reacties op gebeurtenissen uit die tijd. De Spaanse Burgeroorlog en de Tweede Wereldoorlog waren van grote invloed op Picasso's leven geweest. Picasso noemde zijn lidmaatschap dan ook 'het logische gevolg van mijn hele leven en werk'.²³¹ Hieronder wordt gezocht naar de oorzaken in zijn leven en werk, die hebben geleid tot zijn lidmaatschap.

Eerder in het hoofdstuk is in Picasso's verklaring op de voorpagina van *L'Humanité* te lezen dat Picasso lid werd, omdat de jaren van verschrikkelijke onderdrukking hem in hadden laten zien dat hij niet enkel met zijn kunst moest vechten, maar met zijn hele wezen. Hij werd lid van de PCF, omdat dat de Partij was die het hardste werkte om de mensen van vandaag en morgen helderderkend, vrijer en gelukkiger te maken. Tevens roemt Picasso de moed van de communisten. Daarnaast voelde hij zich thuis in de armen van de Partij met zoveel grote dichters, wetenschappers en opstandelingen.

Zijn werk voor de Vredesbeweging wijst ook op zijn sterke engagement met vrede. De Vredesbeweging was echter ook een communistische organisatie, die vooral de Amerikaanse oorlogen bekritiseerde. Het was bijna een product van de Koude Oorlog te noemen. Wellicht kwam Picasso's communisme ook voort uit een bepaald anti-Amerikanisme. Vele Fransen hadden in de jaren na de Tweede Wereldoorlog inderdaad het idee dat de Verenigde Staten de Franse cultuur zouden overnemen. De Amerikanen hadden duidelijk gemaakt dat Frankrijk geen Marshallhulp zou ontvangen zolang er communisten in de regering zaten. Vrijwel direct daarna werd de PCF uit die regering ontslagen. Het was een symbool voor de macht die de

²²⁷ O'Brian, *Picasso*, 375.

²²⁸ Utley, *Picasso. The communist years*, 43.

²²⁹ Ibidem, 48.

²³⁰ Pfaff, *The bullet's song*, 235.

²³¹ Picasso, 'Why I became a Communist', 11. Versie: Barr, *Picasso. Fifty years of his art*, 267.

Verenigde Staten had in Frankrijk en tot eind jaren zestig waren vele Fransen nog sterk tegen de zogenaamde Coca-kolonisatie.²³² Men was bang dat de Verenigde Staten Europa zouden vormgeven naar Amerikaans voorbeeld.²³³ Ook stond het kapitalisme niet bekend als de grote hoeder van de cultuur, waardoor ze zich daar tegen afzetten, net als de PCF.²³⁴ Daarnaast was Picasso sterk tegen de rol die de Verenigde Staten speelden in onder andere Korea en was hij sterk tegen de oorlogvoering van de Amerikanen.²³⁵

Hoewel Picasso niet veel op had met de Amerikaanse invloeden, lijkt dat niet van grote invloed te zijn geweest op zijn keuze voor het communisme. Allereerst koos hij voor het communisme in 1944 en toen was er nog geen sprake van afgunst jegens de Amerikanen, die Frankrijk juist net bevrijd hadden. Zeker niet bij Picasso, die vele soldaten in zijn huis binnenliet en ze vriendelijk te woord stond. Het kan dus hoogstens een reden zijn geweest om lid te blijven. Op het moment dat de Koude Oorlog echt een rol ging spelen binnen de PCF distantieerde Picasso zich juist enigszins van de Partij, omdat de Communistische Partij in de Sovjet Unie meer invloed ging uitoefenen op de PCF – waardoor Picasso minder vrijheid kreeg en zijn kunst steeds minder gewaardeerd werd. Er zullen dus meer redenen geweest zijn voor Picasso's communisme.

Analyse

Picasso dacht blijkbaar dat de toekomst vorm moest worden gegeven volgens communistisch ideaal. Enkele weken na de Bevrijding werd hij lid van de Parti Communiste Française (PCF). In het restant van dit hoofdstuk gaan we opnieuw op zoek naar meer beweegredenen voor zijn politieke keuze. Het intellectuele en culturele klimaat waar Picasso zich in bevond wordt besproken net als het klimaat van Parijs en Frankrijk na de bevrijding. Ook komt Picasso's privéleven aan bod, net als zijn omgang met de Partij. Natuurlijk komt ook Picasso's visie op zijn kunst uit die tijd ter sprake en geeft André Malraux een hele opmerkelijke verklaring. Uiteindelijk wordt er wellicht antwoord gegeven op de vraag waarom Picasso zich communistisch heeft gemanifesteerd én of Picasso wel een communist was.

²³² Martin Evans en Emmanuel Godin, 'The great fear of 1947: could France have gone communist?', in: *History today* (januari 2005) vol. 55, nummer 1, 21-27.

²³³ Caute, *Communism and the French intellectuals*, 213-4.

²³⁴ Ibidem, 30-4.

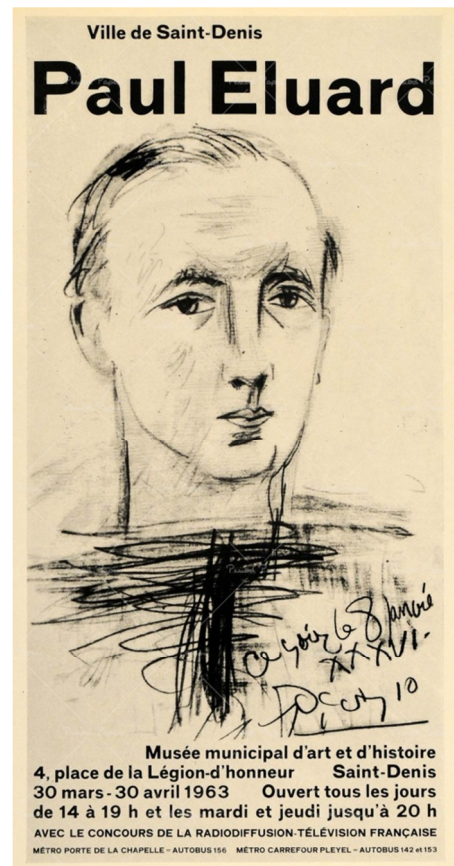
²³⁵ David Caute, 'Picasso and communist art in France', 580-1.

La Famille

Picasso vertelde zijn neefje Xavier Vilató: ‘Moi, pour être communiste je n’ai besoin de personne’.²³⁶ Picasso was echter iemand die altijd vele mensen om zich heen verzamelde. Deze mensen kunnen ook een rol hebben gespeeld in Picasso’s politieke leven. Picasso noemde immers in de verklaring aan de krant zelf al dat hij in de Partij grote wetenschappers en dichters vond en dat hij daar tussen zijn broeders was. De ‘grootste dichters’ waar Picasso het in eerdergenoemde verklaring over had waren Paul Eluard en Louis Aragon.²³⁷

Caute noemt Eluard (3.8) de meest belangrijke invloed op Picasso om lid te worden.²³⁸ Volgens Brassai kwamen Eluard’s gedichten bijna woord voor woord terug in de uitspraken van Picasso.²³⁹ Picasso sprak altijd zeer bewonderend en vol lof over Eluard, zelfs jaren na zijn dood. Eluard was een van de eerste leden van de Parijse avant-garde die lid werd van de PCF, in september 1926. Zoals voor vele Franse Communisten had de Communistische opstelling in de Spaanse Burgeroorlog en de *Résistance* Eluard’s overtuiging versterkt. Eluard was haast naïef overtuigd van het communistische ideaal. Zijn biograaf stelt: ‘Hij is waarlijk klaar om te geloven dat de Sovjet Unie echt het arbeidersparadijs is, hij is bereid om alle tegenargumenten af te doen als tijdelijke imperfecties, en verdenkt diegenen die het Russische imperialisme en het

bloedige despotisme van Stalin openlijk beschuldigen, van kwaadsprekerij.²⁴⁰ Zijn orthodoxe politieke overtuigingen en zijn propagandistische gedichten ter ere van Stalin, hielden hem echter niet tegen om culturele autonomie voor te staan. Volgens Eluard hadden kunstenaars wel de plicht om hun kunst in te zetten voor het ‘belang van de mensheid’ en moesten zij ‘diep verbonden [zijn] met de levens van andere mensen en met de gemeenschap’.²⁴¹ Eluard



3.8 Picasso, Portrait de Eluard, 1963.

²³⁶ Utley, *Picasso. The communist years*, 42.

²³⁷ Caute, ‘Picasso and communist art in France’, 568.

²³⁸ Ibidem, 568.

²³⁹ Brassai, *conversations avec Picasso*, 244.

²⁴⁰ Utley, *Picasso. The communist years*, 44-45.

²⁴¹ Herschel B. Chipp, *Picasso’s Guernica*, 11.

had zich, volgens zijn biograaf, als moreel en politiek doel gesteld om Picasso te verbinden met het communistische publiek.²⁴²

Ook Picasso's vriendschap met Aragon moet een directe link zijn geweest met de communistische partij. Aragon was waarschijnlijk het meest politiek correct van alle Franse Communistische intellectuelen in die tijd. Vanuit zijn invloedrijke positie zorgde hij voor de communistische acceptatie van Picasso's kunst. Hij legde een verband met Picasso's kunst en Socialistisch Realisme door te stellen dat Picasso 'réaliste à sa manière' was.²⁴³ Aragon had ook Picasso's vredesduif "ontdekt", die de relatie van Picasso met de partij veel goed heeft gedaan. De vriendschap met Aragon was heftig, agressief, vol ruzie en competitie, met periodes van overdenkingen en nieuwe starts. Ze hadden een echte haat-liefde relatie, maar Picasso voelde zich nooit op zijn gemak bij zijn vriend Aragon. Dat werd nog eens versterkt door het feit dat Picasso en Aragons vrouw, Elsa Triolet, totaal niet met elkaar konden opschieten. Elsa was vaak sarcastisch en maakte Picasso nog wel eens belachelijk. Hoewel Picasso graag grappen over anderen maakte, werd hij zelf niet graag voor gek gezet. Volgens Picasso was er geen 'gevoel van warmte en intimiteit' tussen hem en Aragon. Toch was Aragon een man om van onder de indruk te zijn. Zijn gehele voorkomen en zijn vurige betogen trokken de aandacht van velen naar hem toe.²⁴⁴

Edouard en Hélène Pignon waren ook van grote invloed op Picasso's werk, aldus O'Brian. Pignon was een jonge schilder, die meer werd gewaardeerd door andere schilders dan door het grote publiek. Hij was een communist, een grote, sterke man uit de mijngebieden van Noord-Frankrijk, waar hij als kind nog gewerkt had. Pignon was wel tegen het officiële esthetische standpunt van de partij en stond voor culturele vrijheid.²⁴⁵ Zijn vrouw Helene was ook een communist en een schrijfster. Zij brachten Picasso een bezoek in Vallauris en spendeerden de zomer van 1952 in een huisje vlakbij Picasso. Picasso grapte dat de Pignons aanwezig waren om ervoor te zorgen dat hij de partijlijn zou volgen.²⁴⁶ In ieder geval was Pignon's gezelschap een plezier voor Picasso in tijden dat plezier schaars was. Zijn liefdesleven was bekoeld en hij kreeg niet het respect van de communistische partij dat hij verlangde.²⁴⁷ Met Pignon kon hij zijn werk bespreken en van de zomer genieten. De ideeën

²⁴² Utley, *Picasso. The communist years*, 44-45. Penrose geeft een zelfde soort beeld van Eluard. Penrose, *Picasso*, 314-6.

²⁴³ Louis Aragon, "Oedipe roi", in: *Picasso: deux périodes, 1900-1914, 1950-1954* (Parijs, 1954), 4.

²⁴⁴ Françoise Gilot, *Life with Picasso*, 255-8.

²⁴⁵ Caute, 'Picasso and communist art in France', 571-2.

²⁴⁶ Hoving Keen, 'Picasso's communist interlude', 464-470.

²⁴⁷ O'Brian, *Picasso*, 406-7.

van het echtpaar Pignon over kunst en politiek zijn, volgens O'Brian, van invloed geweest op Picasso's werk, waaronder de werken *La Guerre* en *La Paix*.

Hoewel Françoise Gilot, Picasso's vriendin van 1944 tot 1954, stelt dat Picasso en zij vaak erg verveeld waren tijdens de visite van partijleden²⁴⁸, had Picasso een goede relatie met Laurent Casanova, minister voor de PCF in de jaren na de oorlog. Na die tijd kreeg hij de taak de partijrelaties met de intellectuelen te onderhouden. Hij was één van de Stalinistische figuren binnen de partij en een overtuigend spreker. Hij volgde het culturele beleid van de Sovjet Unie strikt en mobiliseerde de intellectuelen en overtuigde hen om hun werk in te zetten als strategische wapens tegen wat hij noemde 'le complot de l'impérialisme Américain'.²⁴⁹ In de oorlog schuilde hij in een huis net om de hoek bij Picasso. Voor het eerst kon Picasso spreken met een belangrijk figuur uit de Communistische Partij, die tevens erg intelligent was en open stond voor iemand die niet aan de partijdogma's voldeed. Françoise zegt dat Picasso onder invloed van Casanova lid is geworden van de Communistische partij.²⁵⁰ 'Ik weet dat Pablo erg onder de indruk was van Casanova. Ik weet ook dat twee van zijn beste vrienden, de dichters Louis Aragon en Paul Eluard een rol hebben gespeeld in zijn bekering.'²⁵¹ Ook Utley noemt Casanova als invloedrijk in Picasso's beslissing om lid te worden van de Partij.²⁵²

Dat vriendschap van groot belang was, blijkt wel uit het volgende gesprek dat Picasso had met Breton. Breton was een goede vriend van Picasso, maar hij weigerde Picasso nog te spreken of te zien zolang hij zich niet distantieerde van het communisme. Na de Bevrijding keerde Breton terug uit Amerika waar hij de oorlogsjaren had doorgebracht. Hij weigerde bij een toevallige ontmoeting Picasso zelfs de hand te schudden. Picasso reageerde: 'Je koos om niet met ons te blijven in Frankrijk tijdens de bezetting. En je hebt niet meegemaakt wat wij hebben meegemaakt. Mijn standpunt is gebaseerd op die ervaringen. Ik bekritiseer jouw positie niet (...) Mijn vriendschap voor jou is onveranderd. (...) Vriendschap zou boven verschillen in onze visie op de historische realiteit moeten staan. (...) Ik plaats vriendschap boven verschillen in politieke mening.'²⁵³

Picasso was niet een man die zich snel door anderen liet beïnvloeden. Na de Eerste Wereldoorlog begaf hij zich in conservatievere kringen, maar volledig naar eigen keuze.

²⁴⁸ Françoise Gilot, *Life with Picasso*, 279.

²⁴⁹ Utley, *Picasso. The communist years*, 45.

²⁵⁰ Françoise Gilot, *Life with Picasso*, 54-5.

²⁵¹ Ibidem, 55.

²⁵² Utley, *Picasso. The communist years*, 27.

²⁵³ Françoise Gilot, *Life with Picasso*, 132-3.

Cocteau werd toen meer beïnvloed door Picasso, dan Picasso door Cocteau. Na de Tweede Wereldoorlog is de relatie niet veranderd. Jean Cocteau en Picasso zagen elkaar nog veel, maar hun politieke voorkeuren lagen ver uit elkaar. Picasso ging ook veel om met Luis Miguel Dominguín, die zelfs een aanhanger van Franco was. Het lijkt erop dat Picasso zich opnieuw niet sterk liet leiden door zijn vrienden. Toch is er een verschil met de Eerste Wereldoorlog. Na de Tweede Wereldoorlog wilde Picasso graag onderdeel uitmaken van een politieke partij. Aangezien hij zelf geen politicus was, liet hij zich bijpraten en adviseren door zijn vrienden. Zijn communisme zal versterkt zijn in zijn milieu, maar Picasso is te eigengereid om te stellen dat hij zonder zijn vrienden geen communist zou zijn geweest. Op kunstzinnig en persoonlijk vlak lijken ook zijn vrienden in en na de Tweede Wereldoorlog erg onder de indruk van Picasso. Dat zie je bijvoorbeeld bij Eluard, die al in 1926 – het jaar dat hij lid werd van de communistische partij – een gedicht ter ere van Picasso schreef en toeliet dat Picasso met zijn vrouw sliep. Cocteau stelde: ‘Picasso geeft nooit iets uit handen. Zelfs als hij een politieke familie aanneemt, doet hij geen afstand van zijn voorrechten’.²⁵⁴

Zijn vrienden zullen individueel van invloed zijn geweest, maar het gaat te ver om te zeggen dat Picasso door hen communist is geworden. Zijn vrienden hebben wellicht wel een rol gespeeld op een andere manier. Als collectief kunnen ze Picasso hebben aangetrokken. Op de eerdergenoemde voorpagina verwelkomde de PCF Picasso in de ‘Communistische Familie’. Het zou kunnen dat Picasso aangetrokken werd door het vooruitzicht onderdeel uit te maken van een collectief.

De actieve relaties die de PCF had met intellectuelen werden namelijk gekenmerkt door een kwalitatief sterke band. Er ontstond een gedisciplineerd en samenhangend geheel van loyale intellectuelen, die zich toegewijd inzetten voor de Partij. Dit is te verklaren doordat de PCF een politieke superstructuur verwierp. Er was geen sterke leiding, zoals dat in de Sovjet Unie het geval was. Zij zetten zich af tegen fascistische elementen, culturele overheersing door de Amerikanen en voerden een geheel eigen vorm van het beleid van de Communistische Partij in de Sovjet Unie. Deze relatie tussen een zodanig grote groep intellectuelen en een politieke partij is ongekend in de Franse geschiedenis.²⁵⁵ Eerder – bijvoorbeeld bij de revolutie van 1848, de Commune van Parijs in 1871, de Dreyfus-affaire en de syndicalistische stakingen in het begin van de twintigste eeuw – hadden vele intellectuelen zich wel aan dezelfde kant geschaard als de communisten, maar die eenheid viel altijd uiteen

²⁵⁴ Cocteau, *my contemporaries*, 82.

²⁵⁵ Cauter, *Communism and the French intellectuals*, 15.

na afloop van de gebeurtenis of de specifieke beweging die daaraan gerelateerd was. Na de Eerste Wereldoorlog was dat anders. Vele intellectuelen verbonden zich voor langere termijn aan de PCF. Zo ontstond er inderdaad iets wat door Aragon werd omschreven als ‘La Famille’.

Blijkbaar had Picasso behoefte aan die familie.²⁵⁶ De Spaanse Burgeroorlog had hem van Spanje afgesneden. De band met Spanje was – zoals eerder vermeld – erg sterk. Picasso zei het al op de voorpagina: Tot de dag dat ik kan terugkeren naar Spanje, heeft de PCF zijn armen voor me geopend.’ Picasso voelde zich ontheemd zonder vaderland en vond in de PCF een alternatief. Een alternatief dat hij blijkbaar nodig had. Hoewel Picasso overspoeld werd door journalisten, Amerikaanse soldaten en partijgenoten moet hij zichzelf erg alleen hebben gevoeld. Roem was volgens Picasso Gods kastijding van de kunstenaar en hij zei dat een bepaalde vorm van faam eenzaamheid betekende. En in de oorlogsjaren had Picasso – die zo gehecht was aan gezelschap – zich zeker alleen gevoeld. In de eerste maanden na de oorlog moet Picasso door de hereniging met een aantal vrienden en de associatie met de communisten het gevoel hebben gekregen dat hij onderdeel uitmaakte van een groter geheel, dat hij eindelijk geen buitenstaander meer was.²⁵⁷

Les lendemains qui chantent

De aantrekkingskracht van de Communistische Partij zou ook voortgekomen kunnen zijn uit de algemene euforische stemming die er heerste in net bevrijd Parijs. Natuurlijk waren de Fransen blij bevrijd te zijn en de communisten presenteerden zichzelf als de bevrijders. Aangezien de PCF een grote rol had gespeeld in het verzet en dus in de uiteindelijke overwinning, kreeg het na de bevrijding veel eer toegedicht. De communisten werden bewonderd voor hun moed in het verzet, zelfs door voormalig politieke vijanden in Frankrijk.²⁵⁸ De PCF eerde de gevallen uit het verzet als communistische martelaars. Vele Fransen waren daarnaast overtuigd dat de ware overwinnaars van Nazi-Duitsland niet de Amerikanen maar de Russen waren. Het prestige van de PCF werd vergroot doordat de Partij zichzelf verbond aan de overwinning van de Sovjet Unie op Nazi-Duitsland. De overwinningen van het Russische leger werden voorgesteld als de overwinning van het Communisme over het Nazisme. Dat versterkte de stelling dat communisme het enige levensvatbare alternatief voor fascisme was, een stelling die de Partij graag naar voren bracht.

²⁵⁶ Penrose, *Picasso*, 314-6.

²⁵⁷ O’Brian, *Picasso*, 372-3. Utley bevestigt Picasso’s eenzaamheid. Utley, *Picasso. The communist years*, 43.

²⁵⁸ Penrose, *Picasso*, 314.

Men dacht dat lid worden van de PCF een stap richting een wereld zonder agressie zou zijn en dat het eventuele toekomstige verwoesting en barbarisme door oorlog zou voorkomen.²⁵⁹

Tevens was de boodschap om de “handen uit de mouwen te steken” van de PCF erg geschikt voor de wederopbouw en sloot die aan bij het enthousiasme van het volk. Men wilde zijn plicht voor het vaderland vervullen en Frankrijk weer opbouwen.²⁶⁰ De PCF noemde zichzelf de ‘Partij van Frankrijk’ en de ‘Partij van de Franse renaissance’ en iets van die propaganda sloeg aan bij het grote publiek. De PCF groeide hard en in 1947 had zij al een miljoen leden.²⁶¹ Een groot deel van de leden bleef maar een aantal jaar lid, wat duidt op een kortstondige euforie.²⁶² De PCF handelde meer als voorstanders van de revolutionaire geest van de Franse Revolutie dan als een Franse versie van de Communistische Partij in de Sovjet Unie.²⁶³ De communisten claimden de hoeders van de Franse verlichting te zijn, het toppunt van een grote culturele traditie. ‘Communistische intellectuelen, we zetten Frankrijk en beschaving voort!’ was een kreet die veel werd gebruikt.²⁶⁴ Patriotisme en communisme waren synoniemen geworden. Dat idee is mooi beschreven in het gedicht *Een dichter aan zijn Partij* van Louis Aragon:

‘Mon parti m’a rendu mes yeux et ma mémoire
Je ne savais plus rien de ce qu’un enfant sait
Que mon sang si rouge en mon cœur fût français
Je savais seulement que la nuit était noire
Mon parti m’a rendu mes yeux et ma mémoire.’²⁶⁵

Ook Picasso is wellicht onder de indruk geweest van de heersende euforie, de hoop op een grootse toekomst en het prestige van de PCF. Kirsten Hoving Keens stelt dat Picasso lid werd van de Partij in de algemene atmosfeer van euforie na de Bevrijding.²⁶⁶ Picasso genoot in ieder geval van de vrijheid en de aandacht die hij kreeg na de Bevrijding. De toekomst zag er rooskleurig uit. Jarenlang had ook hij zich onderdrukt gevoeld. Hij was zich bewust van het feit dat velen nog veel meer geleden had dan hij. Hij was sterk betrokken bij de slachtoffers

²⁵⁹ Utley, *The communist years*, 5.

²⁶⁰ Evans, ‘The great fear of 1947’, 21-27.

²⁶¹ Caute, *Communism and the French intellectuals*, 14-5.

²⁶² Hoewel de toenemende informatie over de praktijken van Stalin ook een rol kan hebben gespeeld.

²⁶³ Caute, *Communism and the French intellectuals*, 12-3.

²⁶⁴ *Ibidem*, 212

²⁶⁵ Mijn partij heeft mij mijn ogen en mijn herinnering gegeven / ik wist niets meer dan een kind weet / dat mijn bloed rood was en mijn hart Frans / ik wist enkel dat de nacht zwart was / mijn partij heeft mij mijn ogen en mijn herinnering gegeven.

Mijn partij heeft mij de kleuren van Frankrijk gegeven / mijn partij mijn partij bedankt voor uw lessen / en sinds die tijd komt alles tot me in liederen / woede en vreugde liefde en lijden / mijn partij heeft mij de kleuren van Frankrijk gegeven.

Louis Aragon, ‘Du Poète à son Parti’, in: Louis Aragon, *La Diana Française* (Parijs 1944).

²⁶⁶ Hoving Keen, ‘Picasso’s communist interlude’, 464-5.

van de Nazi's. Hij was zeer emotioneel als de Jodenvervolging besproken werd. Hij werd er zeer strijdbaar door.²⁶⁷ Ook het nieuws van de executie van de communistische redacteur en politicus Gabriel Péri had Picasso hard geraakt. Dat was omdat Péri net voor zijn executie een theatrale brief had geschreven, die Picasso had gegrepen. Daarin refereerde Péri aan een bekende uitspraak van – de ook door Picasso bewonderde²⁶⁸ – Paul Vaillant-Couturier, een Franse schrijver en politiek journalist. Volgens Paul Vaillant-Couturier vertegenwoordigde het communisme de jeugd van de wereld en bereidde het 'les lendemains qui chantent' voor. Péri schreef: 'straks zal ik de morgens die zingen voorbereiden (...) Tot ziens en vive la France!'²⁶⁹

Cote d'Azur communist

Picasso's communisme moet echter in een bredere context worden gezien. Zoals Karsten Schubert – in mijn ogen terecht – aangeeft in de bespreking van Utley's boek, is het gevaar van een smal perspectief dat het 'de indruk kan wekken dat Picasso obsessief betrokken was bij bepaalde zaken, terwijl in feite een van zijn meest opmerkelijke kwaliteiten de fluïditeit was die hij behield, in zowel zijn werk als zijn persoonlijk leven.'²⁷⁰

Volgens de biografie van O'Brian speelde geen enkele vrouw een grote rol in het lid worden van Picasso.²⁷¹ Dat is opmerkelijk, want vrouwen hadden voor deze tijd altijd een grote rol gespeeld in het leven van Picasso. Zijn relatie met Dora Maar was echter ten einde gekomen. Marie-Thérèse zag Picasso nog wel twee keer in de week, maar dan vooral om hun dochter Maya te zien opgroeien. Picasso had een nieuwe vriendin, Françoise Gilot (3.9). Françoise was veertig jaar jonger dan Picasso en begon net aan haar schilderscarrière. Ze hadden elkaar in 1943 ontmoet en na de oorlog gingen zij samenwonen. Met Françoise zou Picasso twee kinderen krijgen – Claude in 1947 en Paloma in 1949. Met Françoise leefde Picasso een sober leven in Zuid-Frankrijk. Zijn sobere leven werd goed ontvangen door de Partij. Toch zat er volgens Françoise geen politieke reden achter hun levensstijl. Het was in die tijd heel gebruikelijk. Ze waren zich bewust van het feit dat er niet veel meer noodzakelijk was.²⁷²

²⁶⁷ Brassai, *Gesprekken met Picasso*, 219-20.

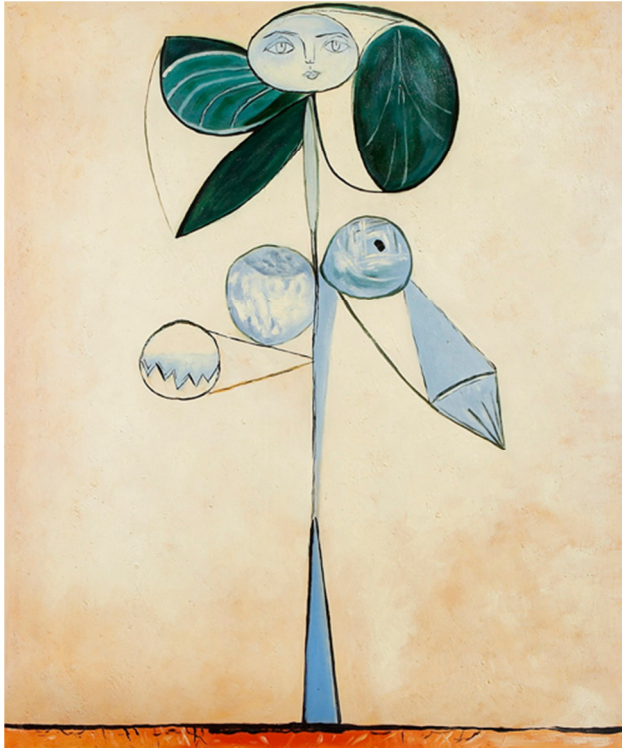
²⁶⁸ Picasso had in de jaren dertig een portret van Paul Vaillant-Couturier aan de muur van zijn atelier hangen. Utley, *Picasso. The communist years*, 27.

²⁶⁹ Utley, *Picasso. The communist years*, 27.

²⁷⁰ Karsten Schubert, 'bookreview', in: *The Burlington magazine* (februari 2001) vol. 143, nummer 1175, 102.

²⁷¹ O'Brian, *Picasso*, 376-8.

²⁷² Documentaire 'Picasso. The full story', deel 3: Death.



3.9 Picasso, *La Femme fleur*, 1946.

Communistische Partij en goede banden onderhield met Amerikanen. Toch was Brassäi gecharmeerd door de communistische ideeën en idealen.²⁷⁴ Brassäi beschrijft daarnaast vele ontmoetingen tussen hen waar anderen bij waren: ook in Brassäi's beschrijving van die bijeenkomsten komt politiek niet voor.

Picasso was duidelijk met andere dingen bezig. Zo sprak hij met Brassäi uitgebreid over het feit dat hij zijn vertrouwde zwarte lok had afgeschoren nadat ook die zijn kaalheid niet meer kon verbergen.²⁷⁵ Hij was dolgelukkig dat het culturele leven direct na de oorlog weer van start ging, Picasso bezocht balletvoorstellingen, schreef toneelstukken en oefende die dan uitvoerig met de acteurs bij hem thuis.²⁷⁶ Hij

Brassäi – die door Pierre Daix een ‘geboren observeerder’ werd genoemd en door Henry Miller zelfs als een ‘levend oog’ werd omschreven – kwam vaak bij Picasso en Françoise op bezoek, eerst in Parijs, later aan de Mediterrane kust. Hij schreef een boek, waarin hij al zijn gesprekken met Picasso bundelde.²⁷³ Daar spreekt al bewondering uit, waardoor het boek zeker niet als objectief kan worden beschouwd. Er zitten echter wel opvallende passages en anekdotes in het boek. Nog opvallender is dat er in het boek nauwelijks woorden vuil worden gemaakt aan politieke gesprekken of herinneringen. Dit kan natuurlijk komen, omdat Brassäi geen lid was van de



1.10 Picasso, *Corrida*, 1957.

²⁷³ Brassäi, *Gesprekken met Picasso*.

²⁷⁴ Martin, *Picasso's war*, 173.

²⁷⁵ Brassäi, *Gesprekken met Picasso*, 189-90.

²⁷⁶ *Ibidem*, 226-30, 234-235, 272.

werkte natuurlijk gewoon door, hij maakte vele beeldhouwwerken. Hij genoot van de zwangerschap van Françoise.²⁷⁷ Hij ging weer op vakantie naar de Middellandse Zee. En hij ging, zodra het kon, naar stierengevechten. ‘Dat is mijn lust en mijn leven (...) het deed me een keer zoveel verdriet dat ik een *corrida* (3.10) gemist had, dat ik me alle fasen ervan voor de geest ben gaan halen’.²⁷⁸

Picasso's voorliefde voor stierenvechten en het belang dat hij daaraan hechtte wordt op soortgelijke manier besproken door Françoise Gilot in haar boek *Life with Picasso*.²⁷⁹ Ook in haar boek wordt politiek slechts tussen neus en lippen door besproken. Françoise had ook linkse idealen. Malraux was voor haar een groot idool. Ze had zijn boeken versleten en was niet alleen daar van onder de indruk, ook van de ‘heldendaden van Malraux zelf, in China, in Indochina, in Spanje, en nu als een van de leiders van het verzet’.²⁸⁰ Een grote interesse voor politiek lijkt ze niet te hebben gehad, maar het zal ook geen groot onderdeel uit hebben gemaakt van Picasso's leven. Het is absoluut geen biografie van de vrouw van een sterk politiek betrokken figuur. Picasso en Françoise hadden het nauwelijks over politiek.²⁸¹

Als er een lijst zou zijn met de meest invloedrijke kunstenaars sinds de Tweede Wereldoorlog zou Picasso daar niet bij staan. Hij geniet van het leven, is een oude meester geworden in zijn eigen tijd en geniet ook van die status.²⁸² Dat beeld komt ook wel enigszins over met bijvoorbeeld het werk *Joie de vivre* (3.11), een schilderij dat Picasso in 1946 schilderde. Uit dat schilderij spreekt geen politiek activisme of een sterke ambitie om de wereld te veranderen – er lijkt geen link te zijn met het communisme. Zijn werken uit die tijd worden gekoppeld aan een nieuwe liefde, het aanstaande vaderschap, nieuwe vrijheid na jaren van oorlog en bezetting.²⁸³ Afgezonderd van de hectiek van Parijs leefde hij aan de Mediterrane kust zonder al te veel inmenging in politiek. Simon Schama noemt hem dan ook de ‘Cote d’Azur Communist’.²⁸⁴

²⁷⁷ Brassäi, *Gesprekken met Picasso*, 243.

²⁷⁸ *Ibidem*, 307.

²⁷⁹ Françoise Gilot, *Life with Picasso*, 226-230

²⁸⁰ *Ibidem*, 33-4.

²⁸¹ Françoise Gilot, *Life with Picasso*, 208.

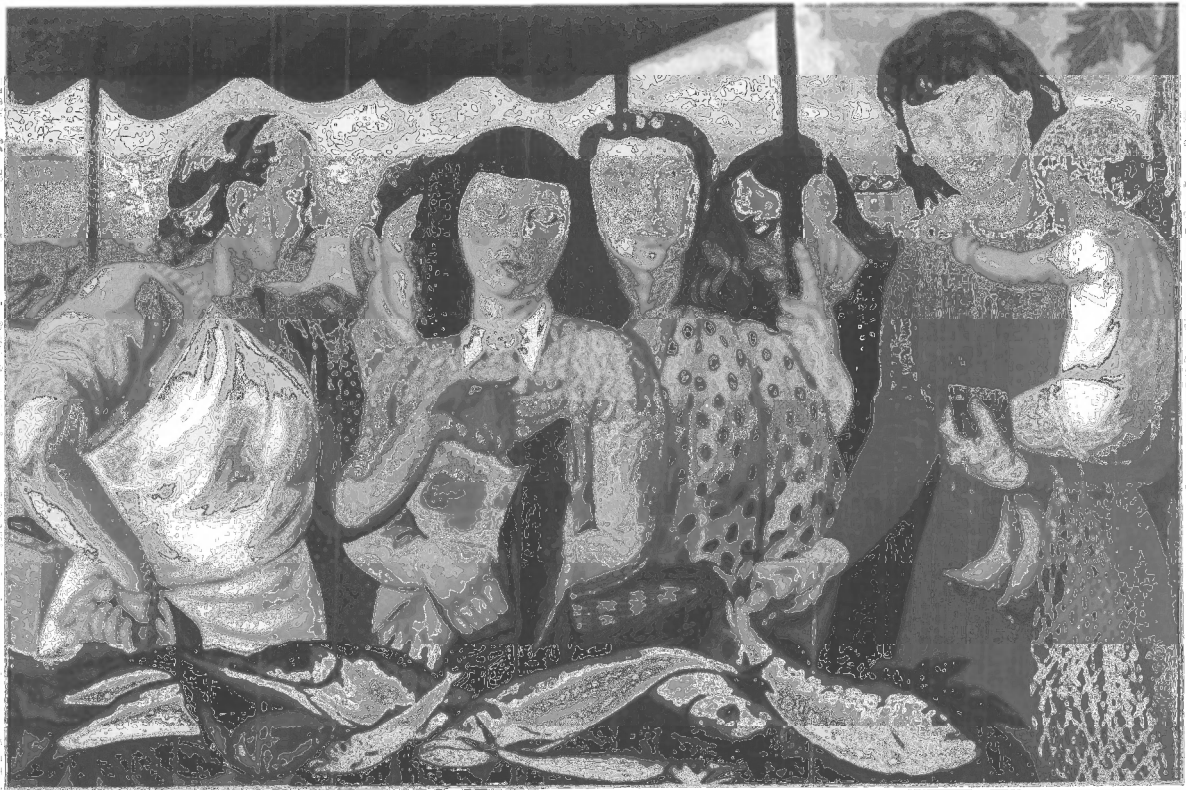
²⁸² Blunt, *Picasso's Guernica*, 3.

²⁸³ Gertje Utley, ‘Picasso and the French post-war “Renaissance”’: a questioning of national identity’, in: Jonathon Brown ed., *Picasso and the Spanish tradition* (New Haven 1996) 95 -117.

²⁸⁴ Simon Schama, ‘Power of Art’, documentaire BBC (2006).



3.11 Picasso, *Joie de vivre*, 1946.



3.12 André Fougeron, *Les Parisiennes au marché*, 1948.

Omgang met de partij

Picasso's engagement beheerste zeker niet zijn leven. Hij bleef echter lid van de Partij tot aan zijn dood en had dus wel degelijk een relatie met de Partij. Die relatie was vaak ambigu. Toen hij lid werd had hij nog niet voorzien welke dilemma's zijn kunst zouden oproepen voor hem en de Partij.

Picasso was allereerst een kunstenaar. Zijn artistieke vrijheid stond bij hem dan ook hoog in het vaandel. Het Socialistisch Realisme als stijl nam hij niet over. Dat was in de eerste jaren na de Bevrijding geen groot probleem. De culturele politiek van de PCF was redelijk liberaal.²⁸⁵ Dat veranderde echter wel snel. Er kwam steeds meer druk uit Moskou. Niet Picasso, maar Fougeron (3.12) werd geëerd als 'schilder van de arbeidersklasse'.²⁸⁶ Picasso bleef echter zijn eigen lijn volgen als het om esthetiek ging. Hij stelde dat hij niet kon schilderen op een 'gebruikelijke manier, enkel om begrepen te worden'.²⁸⁷ De voorschriften van de PCF gingen Picasso – en vele andere kunstenaars in Frankrijk – snel te ver. Picasso deelde Légers mening dat de kunstenaar de wetten van zijn kunst begrijpt en ontwikkelt en dat het hoofddoel was om te zorgen dat de arbeiders ze zouden accepteren door educatie.²⁸⁸ Die opvatting zorgde voor een moeilijke relatie met de Partij. De PCF heeft Picasso's kunst nooit meer dan gedoogd.

Picasso's lidmaatschap van de PCF was zeer belangrijk voor de Partij. Hij was degene die het meest tot de verbeelding sprak van alle leden van alle communistische partijen in Europa. Zijn aanwezigheid was al propaganda. Er waren weinig partijleiders die zijn kunst echt konden waarderen, maar nog minder die het prestige van zijn lidmaatschap niet begrepen.²⁸⁹ Naast prestige was Picasso ook financieel iemand om te vriend te houden. In augustus 1948 doneerde Picasso tijdens de staking van de mijnwerkers één miljoen francs.²⁹⁰ De Franse Communisten namen de richtlijnen van de Sovjetesthetiek dan ook niet geheel over. Aragon wist dat een revaluatie nodig was om aansluiting te vinden bij de Franse maatschappij. Dus werd er respectvol gesproken over Kafka en werd er in communistische tijdschriften met affectie gesproken over Van Gogh, Cézanne en Renoir.²⁹¹ De partij wilde de intellectuelen niet inlijven in de partij, maar wilde dat zij communisme introduceerden in hun

²⁸⁵ Utley, *Picasso. The communist years*, 134.

²⁸⁶ Ibidem, 138.

²⁸⁷ Barr, *Picasso. Fifty years of his art*, 268.

²⁸⁸ Caute, *Communism and the French intellectuals*, 344.

²⁸⁹ Utley, *Picasso. The communist years*, 53.

²⁹⁰ Caute, 'Picasso and communist art in France', 569.

²⁹¹ Ibidem, 570-1.

disciplines. De eerste taak van een communistisch kunstenaar is om een groot kunstenaar te zijn.²⁹²

Toch werd er kritisch gereageerd op Picasso's kunst. Zamuchekin, directeur van de Tretyakov Gallerie in Moskou, schijnt gezegd te hebben dat communistische hersenen gaan rotten van Picasso.²⁹³ De PCF reageerde over het algemeen milder, zeker in het begin. Op Stalins portret werd echter – bij voorbeeld – slecht gereageerd en in de uitgave van de krant die volgde op die met het portret, moest Aragon de belangrijkste passages uit de reacties publiceren. Dit bevel volgde hij op. Het sleutelwoord was *désapprobation*. De communisten herkenden Stalin niet. Er was geen hartelijkheid, liefde, intelligentie, genialiteit aanwezig in de tekening en Stalins eerlijkheid, hartelijkheid, kracht, uitstraling, menselijkheid en vaderlijkheid kwamen niet echt over, aldus de critici.²⁹⁴ Picasso vond het maar niets – ‘als je een rouwkrans stuurt, bekritiseert de familie normaal gesproken de bloemen niet.’²⁹⁵ Hij was geraakt door de aanvallen van partijgenoten. Picasso heeft nooit één schilderij gemaakt dat de goedkeuring kon krijgen van de Partij.

Toch was Picasso op zijn manier trouw aan de Partij. Een groep studenten van de universiteit van Boedapest schreef Picasso op 14 november 1956: ‘Doe voor Boedapest wat je hebt gedaan voor Guernica en Korea. Steun ons.’²⁹⁶ Maar Picasso had geen intentie om zulke parallellen te trekken. Zijn loyaliteit beschouwde hij als een belangrijke waarde.²⁹⁷ Hij had echter een andere definitie van communistische kunst dan de Partij. Dit zorgde voor een moeizame relatie. Jean Paul Sartre beschreef de PCF als een ‘Communistische boa constrictor, niet in staat om de enorme Picasso te verteren of uit te spuwen.’²⁹⁸

Goya dichterbij dan Stalin

Picasso heeft in de periode van 1944 tot 1954 niet enkel ‘politieke schilderijen’ gemaakt. In vele van zijn schilderijen wordt juist geen enkele verwijzing gemaakt naar de politiek. Volgens O'Brian veranderde Picasso's kunst weinig. ‘Zijn schilderijen van 1944 en 1945 zijn van een man die niet meer noch minder communist is, niet meer noch minder betrokken is dan hij altijd was, noch overdonderd door de Bevrijding of bij zijn meer intieme emoties.’²⁹⁹ Daarna verhuisde Picasso naar de Mediterrane kust, waar hij allereerst een serie schilderijen

²⁹² Caute, *Communism and the French intellectuals*, 38.

²⁹³ Caute, ‘Picasso and communist art in France’, 579.

²⁹⁴ Ibidem, 581-2.

²⁹⁵ Oppler, *Picasso's Guernica*, 250.

²⁹⁶ Caute, ‘Picasso and communist art in France’, 586.

²⁹⁷ Ibidem, 587.

²⁹⁸ Ibidem, 575.

²⁹⁹ O'Brian, *Picasso*, 376.

maakte die bekend staat als de Anti-polisserie. *La joie de vivre* is onderdeel van die serie. Die schilderijen zijn heel vrolijk en lijken te verwijzen naar zijn makkelijke leven dat hij leidde met zijn vrouw Françoise. Zij inspireerde Picasso niet veel later ook om een hele serie keramieke vazen³⁰⁰ te maken en later nog vele beeldhouwwerken, onder andere verwijzend naar haar zwangerschap en hun kinderen. De ‘politieke werken’ maken maar een heel klein onderdeel uit van Picasso’s gehele oeuvre uit die tijd.³⁰¹ Picasso heeft zelf gezegd: ‘Goya blijft dichterbij mijn hart dan Stalin.’³⁰²

Men moet kiezen

André Malraux zei in 1934: ‘We worden geconfronteerd met een nieuw feit: men moet kiezen, niet tussen democratie en communisme, maar eerder tussen communisme en fascisme.’³⁰³ Hoewel Malraux wel vaker overdreef, lijkt dit voor Picasso ook enigszins van toepassing op de periode na de Tweede Wereldoorlog. Anders gezegd: het zou kunnen dat Picasso voor het communisme koos, omdat hij – net als de communisten – tegen het fascisme was. In de Spaanse Burgeroorlog koos hij partij tegen Franco en zijn troepen en in de Tweede Wereldoorlog tegen de Nazi’s. De communisten kozen beide keren dezelfde kant. In de Spaanse Burgeroorlog had de Sovjet Unie wapens geleverd aan de Republikeinen, in de Tweede Wereldoorlog hadden zij Hitler’s troepen in het oosten verslagen. Picasso en de communisten hadden dezelfde vijanden.

Volgens Utley valt niet te ontkennen dat de ervaring van de Spaanse Burgeroorlog en de communistische steun voor de Republikeinse zaak een belangrijke rol speelden in Picasso’s verbintenis met de communistische partij. Tijdens die oorlog hekelde Kahnweiler Picasso om zijn groeiende pro-communistische houding, waarop Picasso reageerde: ‘Voor wie wil je dat ik ben, wie kwam mijn land helpen?’³⁰⁴ Ook O’Brian noemt een gesprek, waarin Picasso verwijst naar de Spaanse Burgeroorlog. Tegen Geneviève Laporte gaf hij een hele private reden voor zijn lidmaatschap van de PCF. ‘Ik ben niet Frans, maar Spaans’, zei hij, ‘Ik ben tegen Franco. De enige manier dat ik dat kenbaar kon maken was om lid te worden van de communistische partij, en zo te bewijzen dat ik aan de andere kant stond.’³⁰⁵

³⁰⁰ Françoise Gilot, *Life with Picasso*, 170-180.

³⁰¹ Catalogus expositie *Picasso. Œuvres recues en paiement des droits de succession*, 168.

³⁰² Utley, *Picasso. The communist years*, 216. Dit gold volgens Giménez en Calvo Serraler ook al voor Picasso’s kunst in de Tweede Wereldoorlog. Carmen Giménez en Francisco Calvo Serraler, *Spanish painting from el greco to Picasso: time, truth and history* (New York 2006).

³⁰³ Pfaff, *The bullet’s song*, 235.

³⁰⁴ Utley, *Picasso. The communist years*, 43.

³⁰⁵ O’Brian, *Picasso*, 374-5.

Ook in de Tweede Wereldoorlog stond hij aan de andere kant, hij was tegen de Nazi's. Brassai beschrijft dat Picasso woest werd als het gesprek kwam op 'het leed van de gedeporteerden die terugkomen in hun dwangarbeidersuniformen, kaalgeschoren, uitgemergeld, met verwilderde, bijna krankzinnige blik, en in hun hoofd de beelden van de doorgemaakte verschrikkingen; en op de lijdensweg van degenen die het leven gelaten hebben in Auschwitz, Dachau en andere vernietigingskampen'. Dat verklaart ook het schilderij *Le Charnier*. Volgens Keen stond de PCF, in de ogen van Picasso, symbool voor de kracht die zich verzette tegen de Nazi's en ze uiteindelijk uit Frankrijk verdreef.³⁰⁶ Dat kan dan ook een reden zijn geweest dat Picasso zich verbonden heeft aan de PCF.

Het komt overeen met het beeld dat Jacqueline, Picasso's laatste vrouw, gaf van Picasso's communisme. John Richardson vroeg aan haar waarom Picasso lid was geworden van de PCF. 'Hij was tegen oorlog, tegen hebzucht, tegen fascisme', antwoordde ze. 'Waar was hij voor?' was de volgende vraag. 'Dat weet ik niet precies'.³⁰⁷

Resumé

Picasso verklaarde zijn lidmaatschap van de PCF zelf door te wijzen op het harde werk dat de communisten verzetten om de wereld te kennen en op te bouwen en om de mensen helderdenkend, vrijer en gelukkiger te maken. Tevens werd hij naar eigen zeggen aangetrokken door mensen die hij respecteerde – dichters, wetenschappers en opstandelingen. De PCF was een soort vervanger van zijn bezette vaderland. Daarnaast roemde Picasso de moed van de communisten in de strijd tegen het fascisme en het nazisme in Frankrijk, de Sovjet-Unie en in Spanje.

Er waren echter meer redenen. Picasso was bijvoorbeeld tegen armoede en economische uitbuiting. Dat waren echte speerpunten van de Partij. Dat waren de redenen dat bijna vijftig procent van de Franse arbeiders in 1951 op de Partij stemde.³⁰⁸ Hij was betrokken bij het lot van de mijnwerkers en juichte de herverdeling van land in de Sovjet Unie toe. Daarnaast bleef hij lid, omdat hij de Europese onafhankelijkheid van de Verenigde Staten wilde waarborgen. Hij koos voorzichtig partij tegen de Amerikanen. Stelliger was hij in de verwerping van de oorlogvoering van de Verenigde Staten. Voor de Sovjet Unie is het wellicht niet duidelijk genoeg, maar de agressors in het werk *Massacre en Corée* zijn de

³⁰⁶ Hoving Keen, 'Picasso's communist interlude', 464-5.

³⁰⁷ John Richardson in documentaire 'Picasso. The full story', deel 3: Death.

³⁰⁸ Cauter, *Communism and the French intellectuals*, 15.

Amerikanen. Picasso was tegen die agressie. Dat verklaart zijn werk voor de Vredesbeweging. Toch lijkt Picasso niet heel anti-Amerikaans te zijn geweest. Hij werd lid van de PCF en haalde tegelijkertijd de Amerikanen als bevrijders binnen, zelfs tot in zijn huis. Op het moment dat de Koude Oorlog echt koud werd, bekoelde ook Picasso's relatie met de PCF.

Opvallend is dat Picasso's redenen om lid te worden van de PCF overeenkomen met de drie hoofdredenen van enkele Franse intellectuelen uit Picasso's tijd om communistisch te worden. Die drie redenen worden door Cauter voorzichtig gepresenteerd. Allereerst wilden velen, na jaren van onderdrukking, onderdeel uitmaken van een groter geheel – zij hadden behoefte aan een 'Famille'. Tevens waren zij sterk tegen het fascisme, net als de PCF. Daarnaast werden zij aangetrokken door het prestige dat de PCF in het verzet had vergaard, onder invloed van de euforische stemming van de Bevrijding. Ze wilden dus na de oorlog samen strijden voor een wereld zonder fascisme.

De redenen van de intellectuelen lijken ook voor Picasso een rol te hebben gespeeld. Picasso was eenzaam geweest in de Tweede Wereldoorlog en dat was versterkt door de afsluiting van zijn vaderland. Picasso's liefde voor Spanje was groot. Het nostalgische gevoel dat hij kreeg bij de Spaanse taal, de stierengevechten, de Spaanse kunstenaars was sterk. Het verlies van zijn vaderland had hem geraakt. Daarnaast had hij een aantal vrienden in de oorlog verloren en had hij echt angst gehad om hetzelfde lot te ondergaan als andere slachtoffers van het Nazi-regime. Hij had in Parijs een groep vrienden om zich heen verzameld die hij om verschillende redenen bewonderde. Het kan geen toeval zijn geweest dat velen communistische denkbeelden hadden. Hij sprak met hen over politiek en dat zal hem gesterkt hebben in zijn mening. Samen met hen maakte hij nu onderdeel uit van de Partij. Picasso bleef echter een individu, hij conformeerde zich niet of nauwelijks aan de partijrichtlijnen betreffende kunst. Hij zette zich maar ten dele in. Picasso maakte onderdeel uit van de Partij, maar nam wel een uitzonderingspositie in.

Picasso was sterk tegen fascisme. De Tweede Wereldoorlog bevestigde het beeld dat hij al had door zijn ervaringen met het fascisme in Spanje. Hij was sterk tegen onderdrukking, inperking van vrijheid en de vervolging van (politieke) tegenstanders. Hij had vrijheid heel hoog in het vaandel. Hij wist dat enkel in een vrije samenleving de mens en de kunsten konden opbloeien. De communisten hebben achteraf de vrijheid ook niet echt beschermd, maar hadden wel gevochten tegen de onderdrukkers in Picasso's omgeving – Franco's troepen en de Nazi's. De communisten presenteerden zich ook als de overwinnaars van het fascisme. Picasso voelde zich verbonden met de Partij door de gezamenlijke vijanden.

Na de Bevrijding was Picasso gelijk lid geworden. Het euforische klimaat zal ongetwijfeld een rol hebben gespeeld. De rol die de PCF in het verzet had gespeeld, de overwinning van de Sovjet Unie in het oosten en steun die zij had verleend aan de Republikeinse troepen tijdens de Spaanse Burgeroorlog riepen bij Picasso veel bewondering op en zullen dus van belang zijn geweest in Picasso's toetreding. Toch was dat zeker geen bevestiging. Hij bleef tot aan het eind van zijn leven lid van de Partij. Aan de andere kant is de betrokkenheid van Picasso wel sterk afgenomen. In het eerste jaar na de Tweede Wereldoorlog was hij het meest betrokken. Begin jaren vijftig heeft hij nog *Massacre en Corée* en *La Paix et La Guerre* geschilderd, waarmee hij zeker zijn communistische inborst wilde tonen. Het gebrek aan waardering heeft zijn betrokkenheid echter afgezwakt.

Picasso's ideaal van een wereld zonder armoede, economische uitbuiting, culturele overheersing en oorlog werd wellicht door de communisten nagestreefd. Dat heeft ook een rol gespeeld. Tevens had Picasso de behoefte om onderdeel uit te maken van een groter geheel en aangezien Spanje was gegijzeld door Franco bood de PCF een alternatief. Het lijken echter bijzaken. Picasso lijkt zich voornamelijk verbonden gevoeld te hebben met de communistische strijd tegen het fascisme. Picasso was tegen de Spaanse fascist en de Nazi's. Hij roemde de moed van de communisten in hun strijd tegen Franco en Hitler. Malraux zou dan ook wel eens gelijk kunnen hebben als hij stelt dat de steun voor het communisme eigenlijk voortkwam uit de behoefte aan strijd tegen het fascisme.

Picasso was dan ook geen fanatieke communist. Hij was 'tegen oorlog, hebzucht en fascisme'. Voor hem stond communisme voor het strijden tegen die idealen. Zo kritisch keek Picasso niet. Hij had andere dingen aan zijn hoofd. Als Picasso's politieke inmenging in de bredere context van zijn leven wordt gezien, maakt het geen groot deel uit van zijn leven. Hij bleef voornamelijk kunstenaar, genoot van zijn luxelevens aan de Middellandse Zee, bezocht stierengevechten en liet zich toejuichen. In verschillende bronnen worden politieke onderwerpen genoemd, maar Picasso was er zeker niet dagelijks mee bezig.

Ook als zijn kunst wordt bekeken, dan zijn de 'politieke werken' maar een klein onderdeel van het geheel. Picasso was een kunstenaar. Met zijn kunst probeerde hij zijn visie op de wereld te geven. Oorlog werd vol afschuw afgebeeld, vrede aantrekkelijk. Zijn engagement met vrede verklaart zijn inzet voor de Vredesbeweging. Toch moet ook dat genuanceerd worden. Op een vredesbijeenkomst in Sheffield sprak hij zijn partijgenoten aan. Zijn speech refereerde echter totaal niet aan politiek. Hij vertelde hoe hij van zijn vader had geleerd duiven te schilderen.

Daarnaast was zijn omgang met de Partij heel ambigu. Vele communisten konden Picasso en zijn kunst niet of nauwelijks waarderen, maar door het overweldigende prestige voor de Partij werd hij gedoogd. Picasso wilde graag dat de communisten zijn kunst goed zouden keuren, maar zou nooit een socialistisch realistisch werk maken. Picasso was zich ook bewust van de uitzonderingspositie die hij had binnen de Partij. Het prestige dat Picasso met zich meebracht gaf hem vrijheid en krediet. Hoewel hij zich nooit kritisch uit heeft gelaten over de Partij en tot aan zijn dood de Partij trouw bleef, conformeerde hij zich nooit aan hun wetten. Picasso's autonomie was nog belangrijker dan zijn loyaliteit naar de Partij.

Picasso was geen politicus en kon zich daarom niet volledig inzetten voor het communisme. Hij geloofde sterk in iets waar de Partij zich enkel deels voor inzette. Opnieuw was individuele autonomie belangrijker dan de collectieve strijd, maar dat zegt niet dat Picasso niet betrokken was bij die strijd – tegen oorlog, hebzucht en fascisme.

Conclusie

In dit onderzoek stonden drie politieke manifestaties van Picasso centraal. Tijdens de drie periodes waarin hij zich geuit heeft, waren er steeds andere krachten van invloed op zijn kunst en zijn denken. Wat opvalt is dat er ook overeenkomsten te ontdekken zijn tussen zijn politieke uitingen. In alle drie de periodes keerde hij zich bijvoorbeeld tegen agressors. In de Eerste Wereldoorlog viel Duitsland Frankrijk aan en uitte Picasso zich pro-Frankrijk. De fascistische troepen van Franco in de Spaanse Burgeroorlog waren in Picasso's ogen een gevaar voor 'zijn' Spanje. Hij was dan ook met hart en ziel tegen Franco. Toen de Nazi's Parijs binnenvielen waren dat de nieuwe vijanden. Het gaat echter verder. Picasso sprak zich ook negatief uit tegen de Amerikaanse agressie in Korea. Zijn werk voor de Vredesbeweging is dan ook zo te verklaren. Picasso was sterk tegen oorlog en agressie.

Hij verbond zich alle drie de keren met diegenen die zich verzetten tegen de agressors. Picasso koos partij voor allereerst de Franse nationalisten, daarna de Spaanse Republikeinen en uiteindelijk de Franse communisten. Daaruit spreekt toch strijdlust, hij steunde de strijd tegen de agressors – wat onlosmakelijk verbonden was met oorlog. Picasso stond voor vrede, maar niet tegen iedere prijs. Hij was ook sterk betrokken bij vrijheid. Hij stond voor een vrij Frankrijk, een vrij Spanje en een vrije wereld. Zijn engagement tegen onderdrukking gaat verder dan enkel militaire onderdrukking. Picasso liet zich ook negatief uit over de onderdrukking door de kapitalistische bovenklasse van de arbeidersklasse en de Amerikaanse culturele overheersing van Europa. Picasso was tegen onderdrukking en voor vrijheid – en steunde hen die daar voor streden.

Zijn nationalisme, zijn pacifisme en zijn communisme zijn dus onder andere te verklaren door de aanval van een agressor, die leidde tot onderdrukking. Zijn politieke opstellingen verschilden doordat de partijen die tegen de agressors streden een andere politiek-filosofische achtergrond gaven aan hun strijd. Dat er sprake is van overeenkomsten tussen de drie verschillende politieke uitingen van Picasso geeft aan dat er een duidelijke distantie was tussen respectievelijk de nationalisten, pacifisten en communisten enerzijds en Picasso anderzijds. Die distantie komt voort uit het feit dat Picasso zich zijn gehele leven voornamelijk verbonden voelde met zijn kunst. Om tot goede kunst te komen – zo gaf Adorno al aan – moet er sprake zijn van distantie ten aanzien van de historische realiteit. Als kunst die afstand bewaard kan zij ook kritiek leveren op de werkelijkheid. Het zorgt voor kritiek op de eigen partij en waarborgt zo individuele autonomie, maar kan ook een 'instrument van oorlog' zijn – zoals Picasso stelde – de kritiek op de ander kan heel sterk overkomen.

Picasso's grootsheid, zijn 'heroïek', ligt voornamelijk in het inzicht dat hij heeft gegeven in wat over het algemeen wordt gezien als zeer onheroïsch: verwarring, paniek, ellende, de terreur van het onbekende, chaos, dubbelzinnigheid en conflict. Dit stelt Greeley. Het geeft kijkers een ander beeld dan het beeld dat de overwinnaars scheppen.³⁰⁹ Picasso was zich altijd bewust van de keerzijde van het verhaal. Zoals hij in zijn kubistische schilderijen vaak meerdere kanten van een persoon of object tegelijk weergaf, zo wist Picasso ook de politiek te bekijken. 'Het genie van Einstein leidde tot Hiroshima.'³¹⁰ Dit betekende dat hij zich niet heeft ingezet voor een politieke ideologie en zeker geen utopisch geweld kon rechtvaardigen. Het doel heiligde nooit de middelen. Picasso stelde zelf al: 'Wij zijn altijd in het midden van goed en kwaad, juist en onjuist, en de elementen van elke situatie zijn altijd hopeloos verwikkeld. Het goede van de ene persoon is het tegenovergestelde voor de ander. Het kiezen van één persoon is altijd, tot op zekere hoogte, het vermoorden van de ander.'³¹¹

Zijn creatieve autonomie en bovenstaand inzicht weerhielden Picasso ervan om zich met een politiek doel te verbinden. Picasso was geen nationalist. Hij voelde zich verbonden met de Fransen in hun strijd tegen Duitse agressie, hij voelde zich nog meer verbonden met zijn vrienden aan het front, maar een echte verbondenheid met de natie Frankrijk was er niet. Picasso's schilderijen in neoclassicistische stijl waren beïnvloed door de Eerste Wereldoorlog en de kreten in zijn *Images d'Epinal* zijn overduidelijk. Zij maakten echter een klein onderdeel uit van Picasso's oeuvre in die tijd. Zijn neoclassicisme werd daarnaast nauwelijks gewaardeerd door de nationalistische actoren in Frankrijk. Hij gaf zijn eigen invulling aan de eisen van rechts. Picasso bleef een individu die veel waarde hechtte aan zijn creatieve vrijheid.

Picasso was eerder pacifistisch. De Spaanse Burgeroorlog speelde een beslissende rol in het engagement van Picasso. Hij was sterk gekant tegen Franco en zijn troepen. Toch heeft hij zich nooit vol ingezet voor de Republikeinen en benadrukte *Guernica* voornamelijk de destructie. Picasso koos in zijn meesterwerk geen partij. Hij zette zich af tegen geweld. Dat is een pacifistisch standpunt, maar dat kwam niet volledig voort uit een politieke visie of een geweldloos ideaal. Er zijn redenen om aan te nemen dat Picasso wel wilde strijden tegen Franco, maar dat zijn artistieke doelen voorrang kregen. Kunst vraagt om distantie van de historische werkelijkheid en zodoende hield Picasso zich ook afzijdig.

³⁰⁹ Robin Greeley, *surrealism and the Spanish civil war*, 192.

³¹⁰ Citaat van Picasso: Gilot, *Life with Picasso*, 101.

³¹¹ Gilot, *Life with Picasso*, 101.

Ook in zijn communistische periode behield Picasso zijn autonomie. Hij koos in deze periode het meest duidelijk partij. Hij werd lid van de Parti Communiste Français, hij zette zich in voor de Vredesbeweging en schetste zelfs Stalin. Hoewel hij graag goedkeuring kreeg van de Partij, heeft hij zich nooit volledig geconformeerd. De PCF stond een socialistische realistische stijl voor, maar op het gebied van kunst deed Picasso geen concessies. Dat zorgde voor een ambigue relatie met de communisten. Toch leek dat niet heel belangrijk voor Picasso. Hij had zich aan het eind van zijn leven gevestigd aan de Mediterrane kust, waar hij zich meer bezig hield met beeldhouwen en stierengevechten dan met politiek. Goya stond dichterbij dan Stalin.

Picasso was dus geen nationalist, noch pacifist, noch communist. Met het pacifisme was hij echter het meest verbonden – hij heeft zich altijd afgezet tegen geweld. Picasso was vooral fel gekant tegen de agressie van fascistische troepen. De afkeer van dat geweld verbond Picasso met de communisten. Zij streeden in zijn geliefde Spanje tegen Franco en hadden in de Tweede Wereldoorlog in zowel Frankrijk als aan het Duitse oostfront de nazi's bevochten. Uiteindelijk kon Picasso zich met geen enkele partij vereenzelvigen. Picasso's individuele autonomie stond boven de behoefte aan collectief strijden. Dat betekent niet dat Picasso geen idealen had. Picasso stond voor vrede en vrijheid en was tegen fascisme.

Pablo Picasso ging dus op een heel andere manier om met ideologie dan de voorbeelden uit het boek van William Pfaff. Met het idee van verlossend utopisch geweld had Picasso geheel niets. Extreme vormen van geweld konden in zijn ogen niet gelegitimeerd worden met een ideologie.

Wellicht hebben de opkomst van politiek romanticisme en het idee van verlossend utopisch geweld wel geleid tot de verschrikkingen van de twintigste eeuw. De voorbeelden uit Pfaffs boek zijn in ieder geval geen goede voorbeelden voor toekomstige politici. Om elke vorm van progressieve politiek te dwarsbomen door te wijzen op de verschrikkingen van de twintigste eeuw vind ik echter te ver gaan. Er zijn namelijk zeker andere voorbeelden te geven – Picasso is daar één van. Aan de hand van die andere voorbeelden kunnen misschien ook andere conclusies worden getrokken. Veel waarschijnlijker is dat een veelvoud aan voorbeelden uit het verleden helemaal geen duidelijke conclusies opleveren voor de toekomst en dat goed politiek bedrijven een kunst blijft, waar geen definitieve uitspraak over gedaan kan worden.

Misschien kwam Picasso dan ook wel dicht bij de waarheid met de uitspraak: 'Alle wegen zijn open, en wat gevonden wordt is onbekend. Het is een waagstuk, een heilig

avontuur. Het ongewisse van zulke waagstukken kunnen eigenlijk alleen diegenen op zich nemen die zich geborgen weten in ongeborgenheid, die in het ongewisse raken en geen leiding ervaren, die zich in het duister overgeven aan een onzichtbare ster en zich door hogere doelen laten leiden, in plaats van in de beperking en de begrenzing van het mens-zijn het doel te bepalen. Dit openstaan voor ieder nieuw inzicht, voor iedere nieuwe beleving, zowel uiterlijk als innerlijk, dat is het wezenlijke van de moderne mens.'

Literatuurlijst

Boeken

- Anderson**, Benedict, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* (Londen, New York 1983).
- Arnheim**, Rudolf, *Picasso's Guernica. The genesis of a painting* (Los Angeles 1962).
- Axson**, Richard H., "*Parade*": *cubism as theater* (New York 1979).
- Baldissari**, Anna, *Picasso, Photographer* (Parijs 1994).
- Barr jr.**, Alfred, *Picasso: fifty years of his art* (New York 1946).
- Berger**, John, *Success and failure of Picasso* (Middlesex 1965).
- Brassaï**, *Gesprekken met Picasso* (Parijs 1964, nederlandse vertaling Amsterdam 1988).
- Burrow**, James, *The crisis of reason. European thought, 1848-1914* (New Haven 2000).
- Caute**, David, *Communism and the French intellectuals* (Londen 1964).
- Chipp**, Herschel B., *Picasso's Guernica* (Los Angeles 1988).
- Cowling**, Elizabeth, *Picasso. Style and meaning* (Londen 2002).
- Daix**, Pierre, *Picasso. Life and work* (Londen 1993).
- Eksteins**, Modris, *Rites of Spring. The great war and the birth of a modern age* (New York 1989).
- Fitzgerald**, Michael C, *Making Modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth-century art* (New York 1995).
- Gedo**, Mary Mathews, *Picasso. Art as autobiography* (Chicago 1980).
- Gilot**, Françoise, en Carlton Lake, *Life with Picasso* (Londen 1965).
- Giménez**, Carmen en Francisco Calvo Serraler, *Spanish painting from el greco to Picasso: time, truth and history* (New York 2006).
- Goggin**, Mary-Margaret, *Picasso and his art during the German occupation* (Ann Arbor 1987).
- Greeley**, Robin Adèle, *Surrealism and the Spanish civil war* (New Haven 2006).
- Green**, Christopher, *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928* (New Haven 1987).
- Howsbawm**, Eric, *Age of extremes* (Londen 1994).
- Leighten**, Patricia, *Re-ordering the universe. Picasso and his anarchism* (Princeton 1989).
- Martin**, Russell, *Picasso's war. The destruction of Guernica, and the masterpiece that changed the world* (Middlesex 2002).

- O'Brian**, Patrick, *Picasso* (Londen 2003).
- Penrose**, Roland, *Picasso: his life and work* (Londen 1958).
- Pfaff**, William, *The bullet's song. Romantic violence and utopia* (New York 2004).
- Richardson**, John, *A life of Picasso: The triumphant years, 1917-1932* (Londen 2007).
 ----- *A life of Picasso: The cubist rebel, 1907-1916* (Londen 2007).
 ----- *A life of Picasso. The prodigy, 1881-1906* (Londen 2007).
- Rothschild**, Deborah Menaker, *Picasso's Parade. From street to stage* (New York 1991).
- Silver**, Kenneth, *Esprit de corps. The art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton 1989).
- Stegmuller**, Francis, *Cocteau: a biography* (Boston 1970).
- Utley**, Gertje, *Picasso. The communist years* (New Haven en Londen 2000).
- Winter**, Jay, *Sites of memory, sites of mourning. The great war in European cultural history* (Cambridge 1995).
- Picasso. Œuvres recues en paiement des droit de succession. Catalogus van tentoonstelling in het Grand Palais* (Parijs 1979).

Artikelen

- Aragon**, Louis, 'Du Poète à son Parti', in: Louis Aragon, *La Diana Française* (Parijs 1944).
- Caute**, David, 'Picasso and communist art in France', in: David Caute ed., *The dancer defects. The struggle for cultural supremacy during the Cold War* (New York 2003).
- Chipp**, Herschel B., 'Guernica: Love, war, and the bullfight', in: *Art Journal* (winter 1973-4) vol 33, nummer 2.
- Cottington**, David, 'bookreview Esprit de Corps', in *The Burlington magazine* (april 1991) vol. 133, nr. 1057.
- Cox**, Neil, 'The Sur-reality effect in the 1930s', in: Elizabeth Cowling, Neil cox e.a., *Picasso. Challenging the past* (Londen 2009).
- Elaurd**, Paul, 'Liberté', in: Paul Eluard, *Poésies et verities* (Parijs 1942).
- Evans**, Martin, en Emmanuel Godin, 'The great fear of 1947: could France have gone communist?', in: *History today* (januari 2005) vol. 55, nummer 1.
- Hobsbawm**, Eric, 'Introduction: inventing traditions', in: Eric Hobsbawm en Terence Ranger (red.), *The invention of tradition* (Cambridge 1983).
- Hohl**, Reinhold, 'Picasso's *Guernica*: a drama of truth and cruelty', in: Ellen C. Oppler ed., *Picasso's Guernica* (New York 1988).

- Hoving Keen**, Kirsten, 'Picasso's communist interlude: The murals of 'War' and 'Peace', in: *The Burlington magazine* (juli 1980) vol. 122, nummer 928.
- Hughes**, Robert, 'Time's 100 most influential artist of the twentieth century', *Time Magazine* (augustus 1998) vol. 151, issue 22.
- Jacobs**, Eline, 'Picasso's *Guernica* (1937) en Goya's *El tres de Mayo* 1808 en Madrid (1814). Twee iconische reflecties op oorlogsgeweld' (Gent 2009) masterscriptie. Te vinden via: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/380/RUG01-001414380_2010_0001_AC.pdf
- Krauss**, Rosalind E., 'Dime Novels', in: Rosalind E. Krauss, *The Picasso Papers* (Londen 1998).
 ----- 'Picasso/Pastiche', in: Krauss, *The Picasso Papers*. (Londen 1998).
- Oppler**, Ellen C., 'Guernica – its creation, artistic and political implications and later history', in: Ellen C. Oppler ed., *Picasso's Guernica* (New York 1988) 97.
- Parigoris**, Alaxandra, 'book review Chipp, *Picasso's Guernica*', in: *The Burlington magazine* (juni 1991) vol 133, nummer 1059.
- Picasso**, Pablo, 'Statement to Marius de Zayas', in: Alfred H. Barr Jr., *Picasso. Fifty years of his art* (New York 1946).
- Picasso**, Pablo, 'Why I became a Communist', *New Masses* (24 oktober 1944), vol. 53, nummer 4.
- Riopelle**, Christopher, 'Return to a kind of order', in: Christopher Riopelle en Anne Robbins, *Picasso. Challenging the past* (Londen 2009).
- Schürer**, Oskar, 'Picasso's classicism', in: Marilyn McCully (ed.), *A Picasso anthology: documents, criticism, reminiscences* (Londen 1981)
- Stich**, Sidra, 'Picasso's art and politics in 1936', in: *Arts Magazine* (oktober 1983) vol. 58, nummer 2.
- Utleij**, Gertje, 'Picasso and the French post-war "Renaissance": a questioning of national identity', in: Jonathon Brown ed., *Picasso and the Spanish tradition* (New Haven 1996).