

**Jan van Adrichem. *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland, 1910-2000. Picasso als pars pro toto.* Prometheus**

**Gertje R. Utley. *Picasso. The communist years.* Yale University Press**

De definitieve doorbraak van Picasso bij het Nederlandse grote publiek kwam in 1956, toen het Stedelijk Museum - van 14 juli tot 30 september - een zeer succesvolle tentoonstelling organiseerde rondom Picasso's *Guernica* uit 1937. Kort daarna brak in Hongarije een volksopstand uit tegen het communistische bewind, die met bruto geweld door het Russische leger werd neergeslagen. Hoewel Picasso lid van was van de Franse Communistische Partij en zich niet bepaald te buiten ging aan kritiek op het Sovjet-geweld, bleek het zijn reputatie nauwelijks te schaden. Hij was en bleef dé moderne kunstenaar bij uitstek, zijn communistisch engagement nam men daarbij kennelijk voor lief.

In *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland, 1910-2000* beschrijft de kunsthistoricus Jan van Adrichem gedetailleerd hoe die reputatie in Nederland tot stand was gekomen. Maar het gaat hem niet alleen om Picasso. De in Parijs en later aan de Franse Côte d'Azur woonachtige Spaanse schilder fungeert in Van Adrichems interessante, rijk gedocumenteerde boek als 'leidraad' of, zoals het in de ondertitel heet, als 'pars pro toto' voor de receptie van de hele moderne kunst in het Nederland van de vorige eeuw.

De keuze voor juist hem laat zich goed verdedigen. Want Picasso had zijn eminente reputatie niet voor niets verworven. In Parijs, voor de Nederlandse kunstliefhebbers hét centrum van de moderne kunst (totdat - in de jaren zestig - de belangstelling zou verschuiven naar New York), gold hij met Georges Braque als de belangrijkste uitvinder van het kubisme. Een revolutionair vernieuwer, die ook nadien de ene nieuwe weg na de andere zou inslaan.

Voordat het kubisme zich aandiende, was hij in Parijs bevriend met Kees van Dongen en in 1905 bracht hij zelfs een paar zomerse weken door in Schoorl, maar dat drong toen nog niet door tot de rest van Nederland. Pas de activiteiten van de Moderne Kunstkring, in 1910 opgericht door Jan Toorop, Conrad Kickert, Jan Sluijters en Piet Mondriaan, brachten het werk van Picasso onder de aandacht van het Nederlandse publiek. Een jaar later kwam voor het eerst een tekening van hem, in bruikleen gegeven door Kickert, terecht in het Rijksmuseum, dat indertijd nog een afdeling moderne kunst bezat.

Na de Eerste Wereldoorlog waren het vooral verzamelaars als mevrouw Kröller-Müller, Regnault, Van Beuningen en anderen die Picasso's werk naar Nederland haalden. De musea kochten nog nauwelijks moderne kunst aan en toonden voornamelijk kunstwerken die door deze verzamelaars in bruikleen waren afgestaan. Na de Tweede Wereldoorlog werden ook de musea zelf actief, betrekkelijk laat, met als gevolg dat er nu in totaal slechts veertien schilderijen van Picasso in Nederlandse musea aanwezig zijn, naast tekeningen, gouaches, keramiek en grafisch werk.

Met gebrek aan waardering had dat niet zoveel te maken, eerder met geldgebrek. Want erkenning van Picasso's belang was er al snel in Nederland, met

name bij modernistische kunstenaars als Piet Mondriaan, Theo van Doesburg en Erich Wichmann, ook al zagen de eerste twee diens kubisme bij voorkeur als een fase in de ontwikkeling naar de abstracte kunst, voor hen het einddoel van de moderne artistieke ontwikkeling. Picasso's terugkeer naar het naturalisme en het classicisme in de jaren twintig beschouwden zij daarentegen als een vorm van regressie.

Dat oordeel viel alleen te rechtvaardigen op grond van een evolutionaire, progressieve visie op de moderne kunst, die door Picasso zelf niet werd gedeeld. Hij bespeelde moeiteloos diverse stijlregisters tegelijkertijd, zoals demonstratief tot uiting komt in het schilderij *Etudes* uit 1920, waarop verschillende stijlen naast elkaar te zien zijn. Het schilderij is tekenend voor het 'proteïsch' genie van Picasso, dat zich niet zo makkelijk in één kunsthistorisch schema laat vangen. Terwijl men dat in Nederland, bij alle bewondering door collega-kunstenaars, verzamelaars en critici, vaak gedreven door een Hegeliaans georiënteerd 'idealisme', toch uit alle macht probeerde.

Er waren echter ook tegenstemmen, vóór de Tweede Wereldoorlog van critici als C.L. Dake en Cornelis Veth, na de Tweede Wereldoorlog van onder anderen Carel Willink en - hoewel niet door Van Adrichem genoemd - W.F. Hermans. In 1951 sprak de laatste in het essay 'De lange broek als mijlpaal in de cultuur' zijn bewondering uit voor Willinks *De schilderkunst in een kritiek stadium* uit 1950. Weliswaar twijfelde Hermans aan de haalbaarheid van Willinks pleidooi voor een terugkeer naar academisch vakmanschap en klassiek realisme, maar zijn ergernis over de loze pretenties van de 'experimentelen' (waarmee Hermans, net als Willink, de schilders van Cobra bedoelde, die opereerden in het kielzog van Picasso) en over de intolerantie bij hun bewonderaars was nog altijd sterker.

Hermans vergeleek die bewonderaars, door wie tegenstanders per definitie werden verketterd als bondgenoten van 'fascisten, dagboekmakers en kruideniers', met 'de leiders der communisten'. Voor zichzelf eisten zij in een democratie alle vrijheid op, maar zodra ze ergens aan de macht kwamen was alle kritiek van andersdenkenden opeens uit den boze. 'Misschien is het om deze overeenkomst dat juist de communisten hier te lande zo warm lopen voor de 'moderne' kunst', suggereerde Hermans.

Het was een typische Hermans-opmerking, maar met zijn associatie van moderne kunst met bolsjewisme of communisme stond hij bepaald niet alleen. Veel conservatieve geesten zagen in de moderne kunst graag een moedwillige ondermijning van de burgerlijke cultuur, die alleen het 'barbaarse' communisme ten goede kon komen. Onbegrijpelijk was die associatie overigens niet, gelet op het communistische engagement van bijvoorbeeld de Duitse dadaïsten, de Franse surrealisten en de Russische futuristen en constructivisten.

Daar stond tegenover, zoals Hermans in 1951 zeer goed beseftte, dat de officiële kunstpolitiek in de Sovjet-Unie een heel ander soort kunst voorschreef, iets wat de communistische kunstenaars tot hun verdriet mochten ondervinden. Sinds Stalin de macht had veroverd, was daar immers het socialistisch-realisme verplicht, dat aanzienlijk meer overeenkomst vertoonde met het klassieke realisme van Willink dan met de kubistische, primitivistische, surrealistische of abstracte vormen van de artistieke avant-garde.

Dit officiële socialistisch-realisme maakt Picasso's keuze voor het communisme nogal merkwaardig, vooral omdat hij er pas zo laat, op eenenzestigjarige leeftijd, toe besloot. In *Picasso. The communist years* probeert de Amerikaanse kunsthistorica Gertje R. Utley enig licht in de duisternis te brengen, door Picasso's communistische engagement zorgvuldig in zijn historische context te plaatsen.

Picasso was lid geworden van de Franse Communistische Partij op 4 oktober 1944, nog geen zes weken na de bevrijding van Parijs. De gebeurtenis werd de volgende dag met veel tamtam aangekondigd op de voorpagina van het officiële communistische dagblad *L'Humanité*, compleet met foto, waarop de lezers konden zien hoe de wereldberoemde kunstenaar werd ontvangen door de hoofdredacteur van de krant en door de partijsecretaris. Dat de communisten blij waren met het nieuwe lid van de 'communistische familie' was evident.

Samen met de schrijver Louis Aragon en de natuurkundige en Nobelprijswinnaar Frédéric Joliot-Curie behoorde Picasso weldra tot de paradepaardjes - officieus aangeduid als de 'drie musketiers' - van de partij. Zelfs toen, vanaf 1947, ook in Frankrijk het socialistisch-realisme steeds meer de officiële doctrine werd, was men zo verstandig om Picasso's kunst, die op geen enkele manier met die doctrine te rijmen viel, zo veel mogelijk te ontzien.

Wel klonk er af en toe kritiek omdat in Picasso's werk het militante, hoopvolle élan dat de communisten zichzelf toedichten zo weinig aan bod kwam; meestal beperkte hij zich tot een uitbeelding van de menselijke ellende als gevolg van oorlogsgeweld en onderdrukking. Zelfs bij zijn anti-amerikaanse reactie op de Koreaanse oorlog, *Le massacre en Corée* uit 1951, was dat het geval. Vandaar dat het schilderij vijf jaar later in Warschau ook bleek te kunnen worden gebruikt als een protest tegen het Russische optreden in Hongarije.

Het grootste tumult ontstond in 1953, toen Picasso naar aanleiding van Stalins dood een portret van de grote leider liet afdrukken in Aragon's tijdschrift *Les Lettres Françaises*. Hoewel bedoeld als eerbetoon, onder het motto 'Wat wij aan Stalin te danken hebben', wekte het - volgens Picasso's vriend Jean Cocteau in vijf minuten vervaardigde - jeugdportret weinig instemming bij de lezers. 'Waar is de glans, de glimlach, de intelligentie - in één woord de menselijkheid - elders altijd zo zichtbaar in de portretten van onze geliefde Stalin', vroeg een van die lezers zich per ingezonden brief af. Hoewel Aragon in eerste instantie tot 'zelfkritiek' werd gedwongen, nam de partijleiding hem en Picasso tenslotte toch in bescherming, in de wetenschap dat zij Picasso harder nodig had dan hij de partij.

Het grootste raadsel van dit communistische engagement ligt daarom bij Picasso. Waarom koos hij voor het communisme? In zijn jeugd jaren in Barcelona had hij anarchistische sympathieën gekoesterd, tijdens de Spaanse Burgeroorlog had hij de Republiek en het Volksfront gesteund (*Guernica* was zijn bijdrage geweest aan het Spaanse paviljoen op de Wereldtentoonstelling van 1937). Maar noch de communistische repressie van het Catalaanse anarchisme, noch het Hitler-Stalin pact van 1939 bleken in 1944 een belemmering om lid van de partij te worden.

De oplossing moet, aldus Utley, gezocht worden in de Tweede Wereldoorlog, toen de communisten zich in het verzet rehabiliteerden en het Rode Leger een

geweldig prestige verwierf in de strijd tegen nazi-Duitsland. Zelf had Picasso, die tijdens de bezetting in Parijs was gebleven, zich goeddeels afzijdig gehouden. Hij ging vriendschappelijk om met Duitse officieren (onder wie Ernst Jünger, die in zijn Parijse dagboek melding maakt van een gezellige visite aan Picasso's atelier) en hij genoot via Cocteau de bescherming van onder meer Hitlers favoriete beeldhouwer Arno Breker. Collaboratie kun je het niet noemen, maar verzet evenmin.

Toch werd Picasso na de bevrijding gevierd als een symbool van de herwonnen vrijheid, alsof hij door zijn loutere aanwezigheid in bezet Parijs had bijgedragen aan de bevrijding. In het licht van deze collectieve verering moet zijn toetreden tot de communistische partij worden gezien. Zelf gaf hij als verklaring dat het communisme het 'logische resultaat' was van zijn hele leven en zijn hele werk. Eigenlijk was hij 'altijd' communist geweest, dat wil zeggen: in zijn kunst, die hij als een 'wapen' zei te beschouwen. Maar de oorlog had hem het besef bijgebracht, zoals hij opmerkte in een interview, 'dat ik niet alleen met mijn kunst moet strijden, maar met mijn hele wezen'.

In hoeverre deze verklaringen serieus te nemen zijn, blijft de vraag. Een realistischer motief is misschien dat bijna al zijn vrienden en vriendinnen destijds lid waren van de partij. Hij voelde zich inderdaad opgenomen in een 'familie' en hoefde daarom geen 'balling' meer te zijn. De communistische partij fungeerde, om zo te zeggen, als een alternatief vaderland, zolang zijn echte vaderland onbereikbaar bleef, aangezien hij had gezworen niet naar Spanje terug te keren voordat aan de dictatuur van Franco een eind zou zijn gekomen.

Tot aan zijn dood in 1973 bleef Picasso de communistische 'familie' trouw. Vooral in de 'vredesbeweging', een tijdens de Koude Oorlog door Moskou opgezette mantelorganisatie, was hij actief. Een door hem getekende duif, in talloze variaties verspreid, werd er het wereldwijde symbool van. Op vele congressen en bijeenkomsten gaf Picasso acte de présence, hij ondertekende petitie's, schonk geld (waaraan hij als veelvuldig miljonair geen gebrek had) en stond tekeningen af voor kranten, tijdschriften en affiches.

Bijna alle communistische 'helden', slachtoffers van het 'Amerikaanse imperialisme', werden aldus door hem vereeuwigd - maar niet één slachtoffer van de Sovjet-terreur. Zelfs de inval in Hongarije, die menige communist en fellow traveller de Sovjet-Unie de rug deed toekeren, ontlokte hem slechts een halfhartig protest in *Le Monde*, waarbij zijn loyaliteit jegens de partij uitdrukkelijk niet in twijfel mocht worden getrokken. Wanneer hij geconfronteerd werd met misstanden in de Sovjet-Unie, luidde zijn reactie steevast: 'Familiezaken bespreek je niet in het openbaar'.

Terecht schrijft Utley dat bij een zo ziende blind engagement Picasso's 'integriteit', als mens en als kunstenaar, in het geding is. Hoe kon de maker van *Guernica* zo hardnekkig een onderdrukkend totalitair systeem blijven verdedigen? En welke consequenties vloeien daaruit voort voor de beoordeling van zijn kunst? Het vreemde is alleen dat Utley in haar boek op deze vragen niet echt een antwoord geeft. Zelfs wanneer zij een onmiskenbaar politiek kunstwerk als *Le massacre en Corée* bespreekt, of de 'vredeskapel' in Picasso's mediterrane woonplaats Vallauris (waar hij op twee grote schilderijen 'oorlog' en 'vrede' tegenover elkaar plaatste, in een nogal

simplistisch aandoend manicheïsme), wint de bewondering voor de geniale kunstenaar het zonder noemenswaardig voorbehoud van de eventuele morele of politieke bezwaren.

Voor menigeen zal dat onbevredigend zijn. Iets meer scepsis ten aanzien van Picasso's politieke werk lijkt dan ook op zijn plaats. Maar aangezien dat politieke werk zo'n miniem deel van zijn oeuvre uitmaakt, blijft het onduidelijk in hoeverre dat oeuvre in zijn geheel de invloed van het politieke engagement heeft ondergaan. Misschien is die invloed wel niet zo groot geweest. Over Picasso's integriteit als 'mens' kun je beslist je twijfel hebben, maar als 'kunstenaar' lijkt hij er toch in geslaagd om, ondanks zijn communisme, vrijwel compromisloos zijn eigen gang te gaan.

De distantie ten aanzien van Picasso, die (zoals Van Adrichem in zijn boek laat zien) in de jaren zestig in Nederland de kop op stak, had bijgevolg - anders dan in het Amerika van de Koude Oorlog - niets te maken met zijn politieke loyaliteit, maar alles met zijn artistieke faam, die zo onaantastbaar was geworden dat zij wel weerstand moest uitlokken.

Terwijl het publiek Picasso massaal in de armen sloot als de grootste levende moderne kunstenaar, verklaarden jongere kunstenaars en critici (Van Adrichem noemt onder anderen Jan Dibbets, Edgar Fernhout, Rudi Fuchs en Carel Blotkamp) dat hij hun eigenlijk niet meer zoveel te zeggen had. Zij gaven de voorkeur aan Mondriaan, Malevitsj en Duchamp. Picasso was in hun ogen al bij zijn leven een historische figuur, gecanoniseerd en bijgezet in het museum. Zijn revolutie was 'geschiedenis' geworden, dat wil zeggen: zijn artistieke revolutie, zijn dubieuze betrokkenheid bij de politieke revolutie van het communisme speelde hierbij geen rol van betekenis.

Dat laat het raadsel van de combinatie van die beide revoluties intact, net als bij zoveel andere twintigste-eeuwse schrijvers, filosofen en kunstenaars, die zich met politieke revoluties hebben ingelaten. Misschien heeft Jean Cocteau dat raadsel nog het best - met een paradox - onder woorden gebracht, toen hij op 17 oktober 1944 in zijn dagboek schreef dat met de toetreding van zijn vriend tot de Franse Communistische Partij 'het eerste antirevolutionaire gebaar van Picasso' een feit was. Maar het was wel een politiek, nauwelijks een artistiek gebaar.

*(NRC Handelsblad, 27-7-2001)*