

# PICASSO & DE ABSTRACTIE

# OVERZICHT

6	Voorwoord	CÉCILE DEBRAY
8	Inleiding	MICHEL DRAGUET
12	Picasso met gevaar voor abstractie	MICHEL DRAGUET
42	Van de weeromstuit Sporen van het oeuvre van Picasso in de artistieke praktijken van het keizerlijke Rusland	ELITZA DULGUEROVA
52	Met de ogen dicht? Picasso en de surrealistische jaren	ORANE STALPERS
66	Experimenteel terrein Picasso en decoratieve abstractie	FRANÇOIS DAREAU
80	Picasso als contrapunt: gewijde kunst en abstractie in het naoorlogse Frankrijk	FANNY DRUGEON
92	<b>Catalogus</b>	
268	Chronologie	
290	Tentoongestelde werken	
298	Beknopte bibliografie	

# VOORWOORD

Picasso en de abstractie: een lastig, haast paradoxaal onderwerp, omdat de kunstenaar zoveel bedenkingen had bij een zuiver formalisme zonder enige band met de werkelijkheid, dat hij het zelfs verworpen had. Hij is zich echter blijven verdiepen in de weergave en de eindeloze verhouding tot het motief of het model. Op basis van die kubistische ervaringen formuleert zijn vriend, de dichter Guillaume Apollinaire, nochtans het idee van een "zuivere schilderkunst": "Wat het kubisme van de eerdere strekkingen in de schilderkunst onderscheidt, is dat het geen imitatiekunst is, maar wel een conceptiekunst die zich tot creatie wil verheffen. [...] Dat wordt zuivere schilderkunst, zoals muziek ook zuivere literatuur is<sup>1</sup>." De galeriehouder van Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, trekt die parallel door naar de dichtkunst en de muziek, waarbij hij Paul Cézanne en Stéphane Mallarmé als stichtende voorbeelden van het kubisme naar voren schuift en de zuivere vorm ziet als kantiaanse, esthetische horizon. Clement Greenberg, die het Amerikaanse abstracte expressionisme bezingt, was van oordeel dat het kubisme tot abstractie moest leiden, net zoals de trajecten van Piet Mondriaan, Paul Klee en Joan Miró. Picasso daarentegen, de uitvinder van het kubisme en de kunstenaar wiens oeuvre heel wat grote namen uit de abstracte kunst inspireerde – Vassili Kandinski, Jackson Pollock, Willem de Kooning enzovoort – lijkt zich er altijd tegen verzet te hebben.

In dat opzicht is deze tentoonstelling dan ook volkomen nieuw en boeiend. Vooral de wording van het werk en de experimenten in het atelier worden hier aan de orde gesteld. De tentoonstelling brengt dan ook de intieme band aan het licht die de kunstenaar in zijn creatieve proces heeft met het abstractiebeginsel; de collecties van het Musée national Picasso-Paris behoren tot de mooiste getuigenissen daarvan.

Dankzij tal van opeenvolgende inbetalinggevingen is ons museum uitgegroeid tot een van de voornaamste bewaarders van het oeuvre van de kunstenaar. Met meer dan 5000 werken en 200.000 archiefstukken biedt onze collectie een van de meest volledige getuigenissen van het oeuvre van Picasso, voor de verschillende periodes, maar ook op het vlak van de gebruikte technieken. Ze werd samengesteld op basis van de inhoud van het atelier van de kunstenaar en biedt in dat opzicht een rijke en volledige weerspiegeling van zijn creatieve leven en zijn werkmethodes.

De eerste inbetalinggeving in 1979, in het kader van de nalatenschap van Picasso, toont aan dat er een wil is om een coherent geheel tot stand te brengen en tevens een overzicht te bieden van het creatieve proces van de kunstenaar. Welke werken van dit geheel deel zouden uitmaken, werd bepaald door Dominique Bozo, de eerste directeur van het museum, in overleg met Jean Leymarie en de familie van de kunstenaar. Drie criteria werden daarbij gehanteerd: volledigheid, pluridisciplinariteit en respect voor het geheel. Dit eerste corpus van werken die Picasso zijn hele leven lang bij zich had gehouden, vormt de grondslag voor het museum als het in 1985 zijn deuren opent. In 1990 doen de werken uit de inbetalinggeving van Jacqueline Picasso hun intrede in het museum en in 1992 komen daar nog eens de archieven van de kunstenaar bij, een documentatiebron zonder precedent. De recentste aanvulling en uitbreiding, in 2021, is de inbetalinggeving van Maya Ruiz-Picasso, dochter van de kunstenaar.

De collectie van het museum verschaft dan ook een ongeziene inleiding op het leven in het atelier van de kunstenaar. Ze vormt een bevoorrecht terrein voor wie alles te weten wil komen over de plastische benadering van Picasso, die de vormen die hij verzamelt, omvormt en opnieuw gebruikt, eerst ontmantelt om ze dan weer samen te stellen. Sommige zeldzame werken die door het museum bewaard worden en nu in het kader van deze tentoonstelling voorgesteld worden, vormen zo kerngetuigenissen van de abstracte radicaliteit waartoe het plastische onderzoek van de kunstenaar bij momenten leidt. *Boom* (zomer 1907), door Picasso gerealiseerd midden in zijn cézanniaanse periode, *Man met gitaar*, dat dateert van het najaar van 1911 of nog, *De keuken* (november 1948), ontworpen kort na de oorlog, zijn slechts enkele voorbeelden.

Ter gelegenheid van een spraakmakende tentoonstelling in 1936 bestempelt de eerste directeur van het Museum of Modern Art van New York, Alfred Barr, het kubisme, en daarmee ook Picasso, als de oorsprong van de abstractie. Pierre Daix komt hier later meermaals op terug en stelt een eerste corpus van werken samen die van deze verwantschappen getuigen. Verder moeten we ook de werken noemen van Yve-Alain Bois, die belangstelling heeft voor het onderwerp en tijdens het colloquium "Revoir Picasso", in 2015 georganiseerd door het Musée national Picasso-Paris, hierover een inleiding geeft. De complexe en ambivalente verhouding die Picasso zijn hele leven lang heeft met de abstractie, was nooit eerder het thema van een volledige tentoonstelling. Graag wil ik Michel Draguet, algemeen directeur van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, danken voor zijn wens om de tentoonstelling te organiseren, en voor zijn visie. Dankzij de rijkdom en eigenheid van de collecties van het Musée national Picasso-Paris kon dit fraaie en vindingrijke project werkelijkheid worden.

Verder leg ik de nadruk op het talent waarmee beide commissarissen – Michel Draguet en Joanne Snrech, conservator van het Musée national Picasso-Paris – deze tentoonstelling hebben verwezenlijkt, in het kader van een samenwerkingsverband tussen de KMSKB en het MNPP; voor dit evenement werden uitzonderlijke werken uit de collecties van de musea uitgeleend. Ik ben vol lof over de uitstekende kwaliteit van het werk dat de teams van onze musea hebben verzet, in het bijzonder Quentin Ougier en Orane Stalpers, en over de kostbare bijdragen van de auteurs van deze catalogus.

Tot slot verheug ik mij over het grootschalige wetenschappelijke en vriendschappelijke partnership tussen onze twee Europese museuminstellingen, partnership dat een emblematische plaats inneemt in het kader van de *Picasso Celebration 1973-2023*, een eerbetoon ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van zijn dood; in 2023 zullen wereldwijd een vijftigtal evenementen georganiseerd worden rond deze belangrijke en stichtende figuur uit de moderne kunst.

# INLEIDING

Pablo Picasso beschikte over een buitengewoon vermogen om zijn leven en zijn werk in het daglicht te plaatsen van een mythe die onophoudelijk wordt opgebouwd. Toch zijn er mythes waarvoor de schilder niet verantwoordelijk wilde zijn. Een daarvan is de abstractie. Deze dubbelzinnige term staat in het begin van de jaren 1910 voor een radicale transformatie van de picturale weergave en verwijst doorgaans naar een driemanschap – Vassili Kandinski, Piet Mondriaan en Kasimir Malevitsj – maar ook naar Robert Delaunay, František Kupka, Fernand Léger, Michail Larionov en Vladimir Tatlin. Het kubistische onderzoek van Picasso (en in mindere mate dat van Georges Braque) blijft in de schaduw van de geschiedenis staan, ook al ligt dat aan de oorsprong van de “overgang van de lijn” die alle “pioniers van de abstracte kunst” maken, met als opmerkelijke uitzondering Kandinski, die voor zijn benadering uit andere bronnen put<sup>1</sup>.

Ondanks de manifesttekst van de tentoonstelling die Alfred Barr in 1936 organiseert in het Museum of Modern van New York, houden “kubisme en abstractie” er bijzondere en tegenstrijdige relaties op na<sup>2</sup>. Picasso duikt zelden op in de felbegeerde positie van grondlegger van de abstracte kunst, aangezien die niet wordt gedefinieerd als een vermogen om plastische of veelzeggende voorwerpen uit de werkelijkheid te abstraheren, dan wel als een systematische bevestiging van een van mimetische objectiviteit ondane schilderkunst. Aangezien het kubisme doorgaans wordt ondergebracht in de categorie van de “realisten”, valt de hypothetische breuk met de werkelijkheid, kenmerkend voor de abstractie, onder een vorm van ondenkbaarheid, aangezien illusionistische voorwerpen, letters, fragmenten van reële voorwerpen en tekens worden ingevoerd die mee een nieuwe perceptie van de picturale ruimte bevestigen. Die perceptie wijst erop dat het doek verzelfstandigt<sup>3</sup>.

Behalve de bewuste verankering in de werkelijkheid, voegt Pierre Daix in de uiteenzetting met de titel “art abstrait” van zijn *Dictionnaire Picasso* nog een argument toe. Voor de Picasso-kenner vormt het nieuwe picturale systeem dat de grondleggers van het kubisme vanaf 1908 ontwikkelen en waarbij ze zich bevrijden van “de vorm en het voorkomen van de voorwerpen<sup>4</sup>”, het voetstuk van wat de abstracte kunst zal worden. Picasso en Braque zullen er evenwel altijd afstand van nemen, uit vrees in het decoratieve te vervallen – een argument dat Picasso ook met eigen woorden bevestigt.

We willen met onze uiteenzetting Picasso niet in een gewaad stoppen dat hij zelf altijd geweigerd heeft te dragen: dat van een abstracte schilder of theoreticus van een tot systeem verheven abstractie. Door een reeks werken samen te brengen wilden we eerder de schijnwerpers richten op een traject dat, op bepaalde momenten en in specifieke contexten, Picasso ertoe gebracht heeft om de door de abstractie belichaamde lijn te overstijgen dankzij werken die volgens de publieke opinie stuiten op onbegrijpelijkheid, hermetisme of een breuk met de mimetische illusie. Die abstractie, die de

1. Zie in dat verband enkele recente referenties: Mark Roskill besteedt in zijn tekst naar aanleiding van de tentoonstelling *Abstraction in the Twentieth Century; Total Risk, Freedom, Discipline* (New York, Guggenheim Museum, 1996) ruimschoots aandacht aan het kubisme van Picasso, terwijl in de catalogus van de tentoonstelling *Aux origines de l'abstraction 1800-1914* (Parijs, Musée d'Orsay, 2003-2004) het kubisme wegens zijn synesthesische perspectief totaal niet aan bod komt.

2. Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art* [1936], Cambridge-Londen, The Belknap Press, 1986.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Parijs, Robert Laffont, 1995, p. 47.

5. Als Daniel-Henry Kahnweiler tijdens de Eerste Wereldoorlog ver van Parijs is, moet hij zijn activiteit als kunsthandelaar noodgedwongen stilleggen; hij stort zich dan op de studie van de filosofie, op basis waarvan hij zijn persoonlijke analyse van het kubisme zal formuleren. Vanaf 1915 vormt het laatste hoofdstuk van het manuscript, getiteld "L'objet de l'esthétique", de grondslag voor een analyse die hij later weer zal opnemen in *La Montée du cubisme*. Voor Kahnweiler, wellicht de spreekbuis voor de beschouwingen van Picasso en Braque, vormt het streven naar decoratie – zoals te zien is in de evolutie van de laatste Monet, tentoongesteld met de *Nymphéas*-cyclus van de Orangerie – het verdunningspunt van de abstractie.

6. Door Picasso los te zien van een nationale benadering en een scharnierpunt te creëren voor een universalistische, modernistische dynamiek, positioneert Barr het kubisme als voetstuk voor een eigen taalgebruik van de 20e-eeuwse avant-garde. Voor Barr beperkt de abstractie zich niet tot een door een orde-ideaal gedragen geometrische gedachte, maar is het een plek waar het "psychologische vermogen" wordt bevestigd dat de dichter in zijn hermetische kubistische werken had uitgeschakeld (*Painting in Paris from American Collection*, New York, The Museum of Modern Art, 1930, p. 37). Hij ensceeneert dan een surrealistische abstractievorm, die hij pas later zal theoretiseren en waarmee de link kan worden gelegd tussen Picasso en Pollock.

specialisten over het algemeen wegwimpelen, helpt misschien niet zozeer om andere dingen te zeggen, maar wel om dingen anders te formuleren. Evenmin willen we stap voor stap nagaan welke verbanden er zijn tussen het werk van Picasso en de abstractie in de periode die gaat van 1907, toen hij het landschap *Boom* schilderde, doek dat in Europa geldt als een van de eerste uitingen van bewuste en bedoelde non-figuratieve kunst, tot zijn laatste onderzoeken, die gekenmerkt wordt door een gestualiteit die kritisch staat tegenover de actionpainting. In zijn uitspraken houdt Picasso de abstractie vastberaden op een afstand, maar hij bekijkt en analyseert de non-figuratieve schilderen beeldhouwkunst wel, hij laat zich erdoor inspireren; tegelijkertijd legt hij de basis voor vraagstellingen die anderen in zijn kielzog zullen overnemen. Aan die bijzondere wisselwerking zullen we hier maar beperkt aandacht besteden, om ons uitsluitend aan Picasso te kunnen wijden.

Picasso verheerlijkt niet het objectloze, maar wel een zekere gevoeligheid die, los van het voorwerp, verwijst naar een in hoofdzaak expressief – zo niet expressionistisch – streven. Dat verklaart ongetwijfeld waarom de periode waarin Picasso het openlijkst de dialoog met de abstractie aangaat – meer bepaald door toedoen van beide versies van *De keuken* van 1948 – samenvalt met het moment waarop de abstractie in de Franse cultuur erkend wordt zonder als gevaarlijk invoerproduct afgeschreven te worden. Dat is niet het geval in 1912-1914, noch tijdens het interbellum. Zijn ongebreidelde verbeeldingskracht en zijn creatieve vermogen maken dat Picasso de grondvesten legt zonder dat hij ooit zelf deel wil uitmaken van het systeem dat zich nu ontvouwt achter een van meet af aan nader te preciseren terminologie.

Picasso en de abstractie: deze relatie slaat dus eerder op de analyse van het oeuvre dan op de intenties van de schilder. Ze komt in het interbellum tot stand: enerzijds in de teksten waarmee Daniel-Henry Kahnweiler getuigt van het experiment waar hij zelf ook deelgenoot van was,<sup>5</sup> en anderzijds op basis van de historische kijk waarvan Alfred Barr getuigt na zijn tentoonstelling *Cubism and Abstract Art* in 1936<sup>6</sup>. Ongeacht het standpunt wordt het kubisme als centraal moment bevestigd. Tussen 1908 en 1914 leidt Picasso's onderzoek meermaals tot werken waarin de aanwezigheid van het voorwerp vervangen lijkt te worden door iets nieuws dat voortspruit uit de voortaan verworven autonomie van de schilderkunst: dynamiek van de gewaarwording die vorm en ruimte in elkaar doet opgaan; fragmentering van de vorm en wedersamenstelling tot een hermetische architectuur; behandeling van het autonome vlak dat door het papier collé verheerlijkt wordt; vrije assemblage die door de collage wordt geschetst; autonomie van de vorm die als teken opduikt in aansluiting op de primitieve kunst... Stuk voor stuk nauwelijks aangeroerde of net verder uitgediepte, doorslaggevende momenten die het "kubisme" in zijn interpretatieve nevel zal nalaten aan de 20e-eeuwse avant-garde.

7. Pablo Picasso geciteerd in Marius de Zayas, "Picasso speaks" [1923], opgenomen in Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, uitgegeven door Marie-Laure Bernadac en Androula Michaël, Parijs, Gallimard, 1998, p.18.

8. Picasso geciteerd in Tériade, "Une visite à Picasso" [1928], opgenomen in *Écrits sur l'art*, Parijs, Adam Biro, 1996, p. 162.

9. Picasso geciteerd in Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Parijs, Cahiers d'Art, 1935, p. 177. De formule van 1935 sluit aan bij de hedendaagse benadering van een Kandinski, als die abstractie assimileert met een soort concrete weergave van een door de schilderkunst beleefde ervaring.

10. Zie in dit verband Kandinski's *Réflexions sur l'art abstrait*, in 1935 gepubliceerd door de *Cahiers d'Art* van Zervos (in Vassili Kandinski, *Correspondance avec Zervos et Kojève*, Parijs, Cahiers du Musée national d'Art moderne [themanummer/archieven], 1992). In verband met het begrip concrete kunst, zie de tekst van Alexandre Kojève, *Les Peintures concrètes (objectives) de Kandinsky* in *Ibid.*, p. 177-193.

11. Voor Rosalind Krauss ligt het hoogtepunt van deze afwijzing van de transparantie in de uitvinding van het reliëf. R. Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Parijs, Macula, 1997, p. 53-56.

12. Picasso geciteerd in Françoise Gilot en Carlton Lake, *Vivre avec Picasso* [1964], Parijs, 10/18, 2006, p. 253.

13. Over de weerslag van Bergsons beschouwingen over het kubisme, zie Mark Antliff, *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

Over de abstractie – en over de rest – laat Picasso zich maar pas uit tijdens het interbellum, of zelfs helemaal niet. De eerste verwijzingen, in 1923, naar woorden van Picasso – van vóór de Eerste Wereldoorlog – hebben we te danken aan Marius de Zayas: "In de kunst zijn er geen concrete of abstracte vormen, er zijn alleen vormen die min of meer overtuigende leugens zijn". Vijf jaar later brengt Tériade in *L'Intransigent* verslag uit over een bezoek aan het atelier. Als de criticus verwijst naar de "abstracte" aard van de kubistische werken van de zomer van 1910, merkt hij dat de schilder verstijft, om dan plechtstatig te verkondigen: "Ik heb een hekel aan die zogenaamde abstracte schilderkunst. Abstractie, wat een vergissing, een ongerijmd idee. Als je tinten naast elkaar plakt en daar lukraak wat lijnen over trekt zonder dat dit ergens mee overeenstemt, ben je hoogstens met decoratie bezig<sup>8</sup>".

Christian Zervos is echter de persoon aan wie de schilder de essentie van zijn beschouwingen over het begrip "abstractie" toevertrouwt. Volgens hem is abstractie in de absolute betekenis van het woord niet mogelijk, aangezien elk werk noodzakelijkerwijze begint met een "iets" dat, zij het in een minimale vorm, het spoor van een ervaring behoudt. En hij besluit met: "We kunnen vervolgens elk voorkomen van de werkelijkheid wegnemen, er is geen gevaar meer, want het voorwerp heeft een onuitwisbare afdruk nagelaten<sup>9</sup>". De "concrete" kunst van de schilder kan alleen maar abstractie zijn, aangezien hij de natuur niet volgt zoals die visueel tot uiting komt, maar hij anticipeert erop door er één geheel mee te vormen. Picasso benadert met andere woorden dat wat Kandinski in het Russisch *abstraktia* noemt: een van nature uit symbolistisch proces waarbij de werkelijkheid wordt geklaard om daaruit de subjectieve draagwijdte te condenseren die deel uitmaakt van de herinnerde actie en picturale geste als unieke ervaring<sup>10</sup>. Tegenover het "objectloze", term waarmee Malevitsj op theoretisch vlak niet-figuratieve kunst (zoals bij Mondriaan) definieert, moet een vorm van ultraweergave staan van een werkelijkheid die synoniem is met principe.

Aangezien de abstractie wordt opgevat als een proces waarbij van de materiële werkelijkheid afstand wordt genomen door het voorwerp te overstijgen – streefdoel van zowel Malevitsj als Mondriaan – beschouwt Picasso abstractie als een *tegen* de natuur gericht experiment. Niet om het te trotseren, zoals hij zou willen, maar om het bestaan ervan te annuleren. Als de natuur is teruggekeerd tot haar vanzelfsprekendheid, door mimesis gevat in traditie en gedachtegoed, moet ze niet verdrongen worden – geen enkele vorm van abstractie geeft uiting aan een dergelijk nihilistisch streven – maar wel getrotseerd, in de betekenis die er in het stierenvechten aan wordt gegeven (denk maar aan de foto's die de schilder in zijn atelier heeft). Om van de weergave af te komen moet het beeld dat tijdens het volledige fin de siècle doorsijpelt, bevrijd worden. Tegenover de *transparantie* van de klassieke weergave<sup>11</sup> stelt Picasso de *opaciteit* van een aanwezigheid die zichzelf maar blootgeeft *door* en *voor* de schilderkunst als daad. Vandaar zijn, vaak geuite, kritiek op elke vorm van schilderkunst die naar zuivere decoratie zou overhellen.

Picasso wil door te schilderen het universum verinnerlijken om daarvan dan een unieke vorm zonder klassieke tegenstelling tussen onderwerp en voorwerp te creëren. De kunstenaar kan er maar niet toe komen om abstract te zijn, omdat hij door zijn werk de natuur wil verpersoonlijken: "Ik probeer niet om de natuur uit te drukken, maar wel



om te werken zoals de natuur<sup>12</sup>,” legt hij uit. Voor Picasso is het onderwerp van het schilderij niet meer dan die “innerlijke geestdrift” – hij heeft het ook over “scheppende dynamiek” – zoals Bergson die omschrijft<sup>13</sup>. Het wordt op zich echter niet uitgedrukt als een (tegelijkertijd irreeel en niet-organisch) absolute imperatief die in geometrische vormen wordt belichaamd. Integendeel, de geestdrift wordt maar volledig operationeel als de conventies die eigen zijn aan niet alleen de traditionele schilderkunst, maar om het even welke erkende stijl – in de meest individuele betekenis van het woord – geweld wordt aangedaan. Voor Picasso moet de abstractie, als innerlijke noodzaak, immers gesitueerd worden in het perspectief van het stierenvechten, dat de schilder systematisch zal verkennen in de invloedssfeer van het surrealisme en de geherinterpreteerde klassieke thema’s die tot hun mediterrane origine teruggebracht zijn: strijd tegen het onbewuste, weigering om zich zonder weerstand over te geven aan de oncontroleerbare krachten ervan, verlangen om de zichtbare wereld geweld aan te doen om de bijzonderheid van de schepper beter te beklemtonen...

Picasso mag de abstractie als systeem dan al verworpen hebben, hij blijft er wel mee experimenteren. In zijn ogen is abstractie, beter nog dan een dogma, een positie die volgens zijn eigen woorden de “strijd regelt tussen [zijn] innerlijke leven en de externe wereld zoals die voor de meeste mensen bestaat<sup>14</sup>”. Per definitie kan abstractie – zoals hij die heeft beoefend, eerder dan geïnterpreteerd – niet systematisch zijn, want ze getuigt van een innerlijke spanning. Abstractie is nog steeds de uiting van een experiment dat tegen elke conceptuele fixatie rebelleert. Ze geeft blijk van een individualiteit die tot stand komt naarmate het werk gestalte krijgt, en waarvan de betekenis nauw verbonden is met de plek waar ze geformuleerd wordt: het atelier.

Trouw aan zichzelf en aan zijn personage ontwikkelt Picasso een persoonlijk denken dat niet wil aansluiten bij de discussies van zijn tijd. Ongeacht of het gaat om de veroordeling van een abstractie die door de communistische instanties als burgerlijk wordt beschouwd, of om de onenigheid tussen de realisten. In zijn ogen blijft abstractie de vrucht van een individuele ervaring waarvan de limieten bepaald worden door een som van ontkenningen die, in gedachte samengesteld, de superioriteit van het individu boven de conventies bevestigt: ontkenning van de overeengekomen betekenis, de orde van de reden, de superioriteit van het zichtbare, de mimetische traditie... Volgens hem kan abstractie alleen maar “hermetisch” zijn, aangezien ze zichzelf blootgeeft ten overstaan van de sociale, culturele en zelfs politieke codes voor de weergave. Als de schilder terugkomt op de “onuitwisbare afdruk” die elk voorwerp zou nalaten, bereikt hij dat extreme punt dat zal samenvallen met die andere essentiële vorm die volgens André Breton bestaat uit “deze woorden uit de ‘schaduwmond’”<sup>15</sup>.

14. Picasso geciteerd in F. Gilot en C. Lake, *op. cit.*, p. 253.

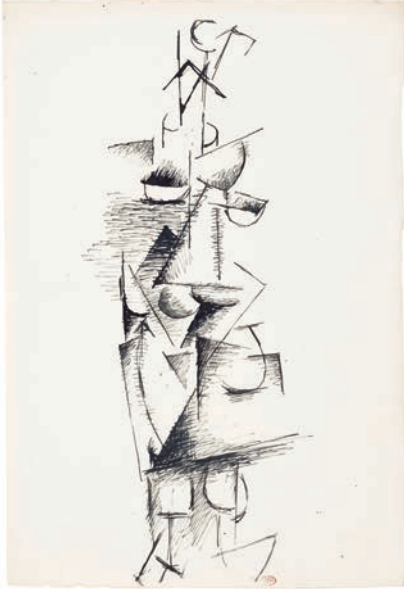
15. André Breton, *Les Pas perdus*, [1924], in *Œuvres complètes I*, Parijs, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 275.

## Michel Draguet

Algemeen directeur van de Koninklijke Musea  
voor Schone Kunsten van België,  
(en co-curator van de tentoonstelling)

# **PICASSO MET GEVAAR VOOR ABSTRACTIE**

*Michel Draguet*



**Fig. 1**  
 Pablo Picasso, *Staan naakt*, [zomer 1910]  
 Tekening met veer, Chinese inkt, groen papier,  
 31,6 × 21,5 cm  
 Musée national Picasso-Paris,  
 inbetalinggeving Pablo Picasso, 1979,  
 inv. MP645

De traumatiserende ervaring met de abstractie aan het einde van de zomer van 1910 duikt in Picasso's werk weer op met een regelmaat die des te verrassender is daar de schilder zijn hele leven lang dat wat in zijn ogen een aberratie is, zal blijven stigmatiseren: als de schilder tegenover Tériade de abstractie voorstelt als een vergissing en als een uit de lucht gegrepen idee<sup>1</sup>, dan bedoelt hij een systeem dat te gronde gaat als ijdele decoratie. De ervaring in zijn werk interesseert hem echter ook als anderen er zich aan wagen, omdat dan nieuwe mogelijkheden voor de schilderkunst aan het licht komen.

Dat Picasso in de zomer van 1910 de abstractie als systeem verwerpt, spruit voort uit tal van experimenten die er keer op keer toe leidden dat de weergave dermate "verbreed" werd dat het behoud van het voorwerp voortaan problematisch leek te zijn. Zelfs in de vorm van het spoor dat de schilder later zal beschouwen als een noodzaak die eigen is aan elk beeld [fig. 1]. In de periode van *Les Femmes d'Alger* tot de Eerste Wereldoorlog lijken drie deelmomenten van een vorm van abstractie gestalte te krijgen: nadat hij in 1907 dit grote schilderij heeft gerealiseerd, waarin de figuur openstaat voor de omwikkende ruimte ter bevestiging van de eenheid van het beschilderde oppervlak; in de zomer van 1910, als hij de aanwezigheid van het voorwerp verbreekt ten gunste van een rechthoekig rooster dat door het contrast tussen schaduw en licht gestructureerd wordt; en in 1912-1913, in aansluiting op het eerder beoefende hermetisme, als hij het voorwerp beperkt tot een minimaal aanwezig teken dat onder spanning komt te staan van de geëmancipeerde vormen van welke weergaveplicht dan ook: zuivere kleurvlakken die, zonder toe te geven aan geometrische willekeur, het ontstaan bewerkstelligen van collages, papiers collés en assemblages, waardoor een gedachtegoed vrijkomt dat de gevoelige werkelijkheid naar een hoger niveau brengt.

In dat opzicht zou het veel zin hebben om het kubisme van het surrealisme af te zonderen. Het laatste heeft veel te danken aan de mentale revolutie die door de opkomst van de collage wordt verpersoonlijkt; het eerste geeft vanuit zijn diepste binnenste een verlangen weer om uit te stijgen boven de beperkingen van een werkelijkheid die als evidentie wordt beschouwd, dat wil zeggen, als een ervaring bepaald door de werkelijkheid die aan het ding wordt toegekend zoals het globaal genomen en op identieke wijze door het menselijke oog wordt waargenomen. Het idee van het teken zelf, dat de kunstcritici aanmerken als een centraal element in het kubistische avontuur, krijgt bij Picasso nooit deze vorm van evidentie die eigen is aan de automatische omzetting van betekenaar in betekende. Als het tekenprincipe een evidentie blijft behouden, dan is dat wel degelijk in zijn grafische onmiddellijkheid. Die evidentie is niet synoniem met een betekenis die er gelijktijdig mee zou bestaan, en levert qua leesbaarheid maar één mogelijkheid, die kadert in een louter aan zichtbaarheid gewijde ruimte.

Afstand nemen van de transparantie van een weergave die wordt gezien als de omzetting in beeld van een reeds bestaande tekst, dat is Picasso's grote aangelegenheid in de stilte van zijn atelier; zijn ambitie bestaat erin om de opaciteit van deze weergave kracht bij te zetten. Al moet duidelijk zijn wat precies met deze term wordt bedoeld. De beoogde opaciteit is een vereiste om de op zich al betekenisdragende vorm weer te kunnen geven: door het ontwerp, de stoffelijkheid, makelij, textuur van de vlakken en

## Femme aux mains jointes [Vrouw met samengevouwen handen]

### Cat. 1

PABLO PICASSO

*Femme aux mains jointes (étude pour "Les Demoiselles d'Avignon")*  
[Vrouw met samengevouwen handen (studie voor "Les Demoiselles d'Avignon")]

Parijs, lente 1907

Olieverf op doek, 90,5 x 71,5 cm

Musée national Picasso-Paris,  
inbetalinggeving Pablo Picasso, 1979,  
inv. MP16

Het werk behoort tot de brede waaier aan voorbereidende studies voor *Les Demoiselles d'Avignon* (juni-juli 1907; Museum of Modern Art, New York, 333.1939), die in het Musée national Picasso-Paris bewaard worden. De *Vrouw met samengevouwen handen*, gerealiseerd in het voorjaar van 1907, behoort niet tot de vijf protagonisten van de uiteindelijke compositie, maar illustreert hoe Pablo Picasso zijn werk archaïseert en versteent. Het monolithische aspect van het model doet niet alleen denken aan de Griekse *kouroi* die de kunstenaar mogelijk in het Louvre heeft aanschouwd, maar ook aan de stijfheid van de houten figuren die hij in de zomer van 1906 tijdens zijn reis naar Gósol beeldhouwde. Voor deze gelegenheid gebruikt hij de "taille directe", een techniek die duidelijk illustreert hoe Picasso de traditionele figuratieve kunst verleert, zoals een jaar later ook zal blijken in zijn schilderkunst. Met krijtachtige kleuren en dikke, ruwe verf accentueert hij het sculpturale aspect van het model en omgeeft hij het doek met een stralenkrans van voorvaderlijke schoonheid.

Deze *Demoiselle* in vooraanzicht getuigt van een grote vormelijke eenvoud en fascineert ook door haar intense présence en de bezielende kracht die ervan uitgaat, zoals ook het geval is met niet-westerse fetisjen. Deze nieuwe aura, deze "magische" dimensie is wat Picasso treft als hij enkele maanden later voor de werken van het Trocadéro staat. Het bovennatuurlijke van de figuur wordt hier geïntensifieerd doordat één oog dicht is en het andere geen pupil heeft, een formule die hij aan Paul Cézanne en de niet-westerse maskers met holle ogen ontleent. Net zoals Henri Matisse, Amedeo Modigliani en André Derain grijpt Picasso terug naar dit archetypische gegeven van de menselijke figuur. Ter bevestiging van de terugkeer naar de oorspronkelijke esthetiek maakt het masker van dit model een pleitbezorger en suggereert het een verborgen aanwezigheid. De vele studies van de *Vrouwen met de armen in de lucht*, te zien op de achtergrond, versterken – net zoals de wanden van een grot met grotschilderingen – het spectrale van het werk, dat het midden houdt tussen schilderij en beeldhouwwerk en geldt als de premissen van de figuratieve weergave van het onzichtbare, hoeksteen van het ontstaan van de picturale abstractie.

**JPz**









**Cat. 2**

PABLO PICASSO

*Petit Nu de dos aux bras levés (étude pour "Les Femmes d'Alger")*

[*Klein naakt met armen omhoog, rugaanzicht (studie voor "Les Femmes d'Alger")*]

Parijs, mei 1907

Olie op hout, 19,1 x 11,5 cm

Musée national Picasso-Paris, inbetalinggeving Pablo Picasso, 1979, inv. MP11

**Cat. 3**  
Vruchtbaarheidsbeeldje, Abbron  
Ivoorkust, tweede helft 20e eeuw  
Hout, hoogte: 19 cm  
Braine-le-Comte, collectie Richard Dams



## L'Arbre [Boom]

### Cat. 11

PABLO PICASSO

*L'Arbre (Boom)*

Parijs, zomer 1907

Olieverf op doek, 94 x 93,7 cm

Musée national Picasso-Paris,

inbetalinggeving Pablo Picasso, 1979,

inv. MP21

Als Pierre Daix uitleg vraagt over het naturalistische van een reeks doeken die hij in het voorjaar van 1907 schildert, antwoordt Pablo Picasso: "Sinds Gósol maakte ik geen gebruik meer van modellen. En trouwens, in die periode werkte ik helemaal los van elk model. Ik was op zoek naar iets helemaal anders<sup>1</sup>...". Blijkbaar schildert Picasso *De boom* in hartje zomer 1907 in zijn atelier. We herkennen het hoofdmotief ook in verschillende studies die de kunstenaar in dezelfde periode maakt, waaronder *Landschap met betrekking tot "Les Moissonneurs": bomen* (cat. 10), gelinkt aan een ander werk van de kunstenaar. Door het boommotief te laten opgaan in zijn omgeving en door de vormen te beperken tot een reeks curven, herinterpreteert de jonge Picasso de principes van de schilderkunst van Paul Cézanne. Op het ogenblik dat deze schilder uit de Provence sterft, net geen jaar vóór dit werk wordt gerealiseerd (oktober 1906), is hij niet bepaald een onbekende. In juni 1907 stelt de Galerie Bernheim-Jeune de aquarellen van Cézanne tentoon, en Picasso bezoekt deze tentoonstelling, en het vijfde Salon d'automne wijdt een grote retrospectieve tentoonstelling aan de schilder. Het door Cézanne bepleite idee dat de natuur benaderd moet worden als "een cilinder, een bol, een kegel<sup>2</sup>", wordt op een bijzonder ingrijpende manier voortgezet in dit werk, dat enkele jaren vóór de eerste abstracte studie van Vasili Kandinski (*Zonder titel*, 1913; Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, Parijs, AM 1976-863) werd gerealiseerd. Dat is overigens de reden waarom Pierre Daix stelde dat dit het eerste abstracte werk uit de geschiedenis van de moderne kunst genoemd kan worden<sup>4</sup>. *De boom* blijft echter lange tijd onzichtbaar in een hoek van het atelier van de schilder. Pas zestig jaar later krijgt het publiek het werk voor het eerst te zien, tijdens de overzichtstentoonstelling die Le Petit Palais in Parijs in 1966 aan de kunstenaar wijdt. *De boom*, dat wordt gerealiseerd als de abstracte kunst haar plaats in de geschiedenis van de moderne kunst nog niet heeft bemachtigd, illustreert de radicale en experimentele aard van Picasso's plastische benadering.

1. Pierre Daix, "Il n'y a pas d'art nègre dans les *Demoiselles d'Avignon*", *Gazette des Beaux-Arts*, Parijs, oktober 1970, p. 267.

2. Paul Cézanne schrijft dit op 15 april 1904 in een brief aan Émile Bernard. Zie: Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, Parijs, La Rénovation esthétique, 1921, p. 72.

3. Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Parijs, Robert Laffont, 2012, p. 266-267.





## 1907

**20 maart – 30 april:** XXIII<sup>e</sup> Salon des Indépendants, André Derain, die Pablo Picasso het jaar voordien heeft leren kennen, stelt *De baadsters* tentoon, Henri Matisse zijn *Nu bleu (souvenir de Biskra)*. In zijn verslag over de tentoonstelling, dat in *Gil Blas* wordt gepubliceerd, bestempelt Vauxcelles het werk van Derain als “barbaarse vereenvoudigingen” en hekelt hij een “gevaarlijke beweging” onder leiding van twee “arrogante priesters, dhr. Derain en dhr. Matisse”, wier “dogma het modelé en de volumes verwerpt uit hoofde van ik weet niet welke abstractie”.

**Lente:** Picasso maakt tal van voorbereidende studies voor zijn *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. Deze studies getuigen van zijn onderzoek naar de geometrische synthetisering van lichamen en naar de voorwaarden om figuur en ruimte in elkaar te doen opgaan.

**Zomer:** Picasso realiseert een reeks doeken met gebladerte als thema, waartoe ook *De boom* behoort (cat. 11); deze reeks illustreert zijn beschouwingen over picturaal ritme en vormsynthese.

**1-22 oktober:** V<sup>e</sup> Salon d'automne. Een grote overzichtstentoonstelling is gewijd aan Paul Cézanne, die vorig jaar is overleden. Tijdens deze overzichtstentoonstelling verschijnt ook zijn correspondentie met Emile Bernard. Hierin lezen we bijvoorbeeld: “Staat u me toe dat ik herhaal wat ik al eerder zei: de natuur met cilinders, bollen en kegels weergegeven en dat alles in perspectief plaatsen” (brief van 15 april 1904).

**Eind november – begin december:** Georges Braque gaat samen met Guillaume Apollinaire naar Picasso's atelier in Bateau-Lavoir, waar hij *Les Femmes d'Alger (O. J.)* en een eerste staat van de *Drie vrouwen* te zien krijgt. Dit bezoek luidt de dialoog tussen beide kunstenaars in: Braque begint aan zijn *Grand nu*, als reactie op de werken die hij in Picasso's atelier heeft gezien.

## 1908

**1 oktober – 8 november:** VI<sup>e</sup> Salon d'automne. František Kupka stelt zijn *La Gamme jaune* (1907) tentoon. In de *Mercure de France* van 1 november verwijst criticus Charles Morice naar het “gevaar van de abstractie”, gezien de overvloed aan fauvistische werken op het Salon d'automne.

**9-28 november:** Eerste eenmanstentoonstelling van Braque in Galerie Kahnweiler, met zeventwintig recente schilderijen, landschappen en stillevens. Louis Vauxcelles schrijft in *Gil Blas* dat Braque “de vormt veracht en alles – sites, figuren en huizen – herleidt tot geometrische schema's, tot kubussen” (14 november). In de winter die daarop volgt, wisselen Braque en Picasso almaar vaker van gedachten en ze zien elkaar bijna dagelijks, om over hun werk te praten.

## 1909

**Juni – begin september:** Picasso en zijn levensgezellin Fernande Olivier verblijven in Horta de Sant Joan (Spanje). In het najaar realiseert Picasso de gipsvormen voor *Vrouwenhoofd (Fernande)* (cat. 32), waarvan het volume wordt onderverdeeld in facetten en geometrische volumes. Dit hoofd wordt beschouwd als het eerste kubistische beeldhouwwerk.

Vassili Kandinski begint aan zijn reeks “improvisaties”. De kunstenaar bevrijdt zich in deze werken van het natuurlijke referentiekader, door geheugen en verbeeldingskracht als uitgangspunt te nemen voor zijn composities. Datzelfde jaar begint Kandinski met het opstellen van *Spirituel dans l'art*, dat hij in december 1911 publiceert.

## 1910

**Eind juni – begin september:** Picasso verblijft in het Spaanse Cadaqués. Voor de werken die hij in deze periode realiseert, waaronder *De gitarist* (cat. 41), verwijzen alleen de titels nog naar de werkelijkheid. Hij keert misnoegd van deze reis terug en begint signalen toe te voegen waarmee de verschillende elementen van de compositie geïdentificeerd kunnen worden: het analytische kubisme is een feit.





79. Anoniem, *Picasso op een zitbank met een kat in de handen, in het atelier in de Boulevard de Clichy nr. 11, Parijs, december 1910*, foto, 53 × 40,5 cm. Musée national Picasso-Paris, inv. MPPH15330

© KMSKB, Musée national Picasso-Paris,  
Éditions Racine en de auteurs, 2022

**Koninklijke Musea voor Schone Kunsten  
van België**

Museumstraat 9  
B-1000 Brussel  
Tel. +32 (0)2 508 32 11  
[www.fine-arts-museum.be](http://www.fine-arts-museum.be)

**Musée national Picasso-Paris**

Rue de Thorigny 5  
F-75003 Parijs  
Tel. +33 (0)1 85 56 00 36  
[www.museepicassoparis.fr](http://www.museepicassoparis.fr)

Dit boek is een realisatie van Éditions Racine.  
Éditions Racine maakt deel uit van de Lannoo Publishers Group.

**Éditions Racine**

Tour & Taxis – Entrepôt royal  
Havenlaan, 86c / 104a  
B-1000 Brussel  
Tel. +32 (0)2 646 44 44  
[www.racine.be](http://www.racine.be)  
[www.lannoo.com](http://www.lannoo.com)

D. 2022. 6852. 29  
Wettelijk depot: oktober 2022  
ISBN 978-2-39025-228-3