

# UKIYO-E I JAPONISME A L'ENTORN DEL JOVE PICASSO

Ricard Bru

«Siempre que aparece una moda, sea cual fuere el terreno que escoja, suele presentarse con exageración. Esto ocurre ahora en el campo artístico con el japonismo, derivado de donde su mismo nombre indica claramente... De la afición a los objetos de cerámica y bronce, bordaduras y tejidos del Japón, se pasó a la copia más o menos afortunada del estilo decorativo que empleaban y emplean aquellos artistas e industriales. De ahí nació lo que se ha llamado el japonismo, que en el día lleva trazas de invadirlo todo y de introducir en el arte una suerte de nuevo gongorismo, mucho peor que el estilo literario entronizado por nuestro célebrimo poeta.»<sup>1</sup>

## L'ARRIBADA DE PICASSO A BARCELONA I L'AUGE DEL JAPONISME A LA CIUTAT (1895-1896)

En el moment en què el crític d'art Francesc Miquel i Badia va escriure al *Diario de Barcelona* aquest judici contra l'extrema popularitat del japonisme, l'any 1896, Pablo Ruiz Picasso feia tot just un any que s'havia establert a la ciutat comtal. En aquelles dates l'artista era tot just un adolescent de quinze anys, estudiant de pintura a l'Escola de Llotja. A mans d'un pare

pintor d'aspiracions academicistes, Pablo es va trobar una Barcelona en efervescència, modernista i simbolista, fascinada pel japonisme. Barcelona, seguint l'estela de les grans ciutats europees, bategava intentant emular la pulsio artística internacional. Barcelona era un bullidor d'idees estètiques i socials. La bohèmia local i els artistes emergents, que bevien de les receptes de Montmartre i de l'art anglès, miraven de revolucionar una tradició artística que havia quedat esgotada. En aquelles dates, feia ben bé dues dècades que la moda del japonisme havia començat a aparèixer a la ciutat i ja ningú no dubtava del paper renovador de l'art japonès en totes les formes d'expressió. I Picasso no hi va ser aliè. Ben mirat, el contacte de l'artista amb aquesta tendència degué produir-se amb tota naturalitat: «[...] entrad en cualquier Exposición, en cualquier museo de arte contemporáneo y en los talleres de pintores, escultores y decoradores, y veréis clara, como la luz, la influencia del japonismo [...]», deia una revista de la ciutat el 1896.<sup>2</sup>

París i Barcelona, les dues ciutats on Picasso es va formar i madurar com a artista, vivien encara a finals del vuit-cents la moda del japonisme. Quan Picasso va arribar a Barcelona, el setembre del 1895, ja hi havia al centre de la ciutat diverses botigues especialitzades en art oriental; el Museu d'Art Japonès del cònsol Richard Lindau, traslladat feia pocs anys al carrer de Pau Claris, continuava obert, i creixien les riques col·leccions d'art oriental i la presència que les estampes (ukiyo-e) i les artesanies japoneses tenien a molts dels tallers d'artistes i a les cases dels industrials barcelonins era coneguda i reconeguda per tothom (fig. 1). Precisament l'octubre del 1895,

•[1] Francesc Miquel i Badia, «El japonismo», *Diario de Barcelona*, núm. 301, 27 d'octubre del 1896, p. 12678. Pere Ynglada va descriure significativament la Barcelona del 1896 com «l'època heroica del japonisme». Carles Soldevila (ed.), *Records i opinions de Pere Ynglada*. Barcelona, Aedos, 1959, p. 128.

•[2] *La ilustración artística*, núm. 762, 3 d'agost del 1896, p. 530.

l'empresari Santiago Gisbert acabava d'obrir a la plaça Reial una nova sucursal dels seus famosos Almacenes del Japón, establiment que se sumava a les diverses botigues d'art japonès que funcionaven al Casc Antic des de feia ben bé una dècada. I així mateix, el 1896, amb la dinàmica dels anys anteriors, els teatres seguien ben plens d'espectacles d'inspiració nipona, des de la Compañía Imperial Japonesa al Teatre Principal i les acrobàcies de Sadakichi i Ando Genjirō al Teatre Eldorado, a la reeixida opereta còmica *Ki-ki-ri-ki* i *La japonesa* al Teatre Gran Via.

El japonisme era, aquells anys, en plena època del Modernisme, un dels fenòmens amb més adeptes, tant entre artistes com entre la burgesia benestant i les classes més populars, també a l'entorn de Picasso. Prova d'aquest fet és el retrat a l'oli que el jove artista va fer de la seva germana Lola en què es mostra un ninot oriental, amb ombrel·la i pai-pai, penjat a una de les parets de la casa del carrer de la Mercè, on la família s'acabava d'instal·lar l'estiu del 1896 (fig. 2). Es conserva al Museu Picasso de Barcelona un petit dibuix, datat dels primers moments de Picasso a la ciutat, que demostra com l'artista ja des dels inicis va conèixer aquest corrent japonista a Barcelona. Es tracta d'un esbós eròtic, acabat a l'aquarel·la, d'una dona japonesa mig nua, a manera de crisàlide, eixint d'un quimono com d'un capoll de seda (p. 47). És un breu esbós a mig camí entre les dones representades a les estampes *bijinga* (dones belles) i els apunts del *Manga* de Hokusai (p. 46); una imatge que, de manera fantasiosa, sembla evocar les *geisha* o cortesanes dels gravats japonesos (fig. 6, p. 32), freqüentment representades i reinterpretades per artistes occidentals.

## ELS QUATRE GATS I L'ART JAPONÈS A L'ENTORN DE PICASSO (1897-1900)

Les biografies de Picasso ens presenten generalment un jove artista que cap al 1900 rondava entre prostíbuls i l'Edèn Concert, i que es movia dins d'un cercle restringit, amb un reduït grup d'amics i un local destacat: els Quatre Gats. Mai no se l'ha considerat proper al moviment del japonisme perquè va ser el mateix artista el primer en desmentir qualsevol interès per aquesta moda tan estesa. Però és innegable que va ser precisament al cercle d'artistes de la famosa taverna, és a dir, a l'entorn del jove Picasso, allà on el japonisme va deixar una petja més profunda.

Durant els sis anys en què els Quatre Gats va estar en funcionament als baixos de la Casa Martí, entre el 1897 i el 1903, aquest cau de grans figures va ser un focus de modernitat, de modernisme, un espai d'art i d'entreteniment, refugi de tot un ampli grup de joves artistes que desitjaven fer-se un nom al costat dels grans. Mirall dels cabarets bohèmics de Montmartre, casa de músics, artistes i literats, el local confiava en ser el principal centre de renovació artística de la ciutat. Allà, l'hostaler Pere Romeu, l'ànima de la casa, hi organitzava exposicions individuals i col·lectives, vetllades literariomusicals, espectacles de putxinel·lis i d'ombres xineses, que convivien amb tertúlies i improvisades audicions musicals al piano de la sala gran.

Dels Quatre Gats en va sortir un primer setmanari homònim, *Quatre Gats* (1899), impulsat per Pere Romeu, i una revista de trajectòria més feliç, *Pèl & Ploma* (1899-1903), fundada per Ramon Casas i Miquel Utrillo. I per les seves



[fig.1] Adolf Mas

Saló japonès de la Casa Coll i Pujol (Badalona, c. 1897), decorat per Fèlix Urguèlles

1902

Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona

[fig.2] Pablo Picasso

*La nena i la seva nina (la germana de l'artista)*

Barcelona, 1896-1897. Oli sobre taula; 35,5 x 22,5 cm  
Museo Picasso Málaga



[fig.3] Ramon Casas  
 Retrat de Kawakami Otojirō  
 Barcelona, maig del 1902  
 Carbonet sobre paper  
 48,2 x 33,3 cm  
 Institut del Teatre, Barcelona

taules de potes de lira, a més de gerres de cervesa i milers d'idees, hi circulaven les revistes artístiques de referència internacional del moment (*The Studio, Art et Décoration, L'Art Décoratif, La Plume, Le Chat Noir, The Sketch, Jugend, Gil Blas illustré, Hispania*), publicacions difusores de l'estètica japonesa arreu d'Europa.<sup>3</sup> Sense anar més lluny, a *Pèl & Ploma* s'hi editaven ressenyes i fragments d'aquestes revistes, així com articles sobre alguns dels principals difusors del japonisme, com Whistler i Toulouse-Lautrec. S'hi van publicar l'any 1902 els retrats que Ramon Casas va fer de la cèlebre actriu japonesa Sadayakko, retratada pocs mesos abans també per Picasso, i del seu marit Kawakami Otojirō, amb qui Casas i Utrillo van mantenir amistat (fig. 3 i p. 49). Quan Kawakami Otojirō va morir, el 1912, *El Noticiero Universal* va publicar un article recordant les diverses xerrades que la parella japonesa va tenir amb Utrillo i Casas al taller d'aquest últim, al Passeig de Gràcia, l'any 1902: «[...] su conversación era agradabilísima cuando hablaba de arte, de la pintura moderna y del arte refinadísimo de los grandes maestros japoneses, como Hokusai, el más ilustre de todos.»<sup>4</sup>

El cartell *Sombras* (1897) (fig. 4), de Casas i Utrillo, anunci dels espectacles d'ombres xineses dels Quatre Gats, és un bon exemple de la influència que les estampes japoneses van tenir en alguns dels artistes del local: la falta de perspectiva, les superfícies planes, l'esquematzació de les siluetes, l'estampat de crisantems que cobreix la dona en primer terme, els forts contorns o, fins i tot, els monogrames dels artistes a la manera de Toulouse-Lautrec, són mostres de la forta influència que va exercir el japonisme

parisenc. Igual que la de Casas, la pintura de Rusiñol havia anat evolucionant arran de les diverses estades a París i, cap als anys 1893-1894, les seves obres també havien començat a incorporar solucions tècniques i compositives extretes dels gravats japonesos.<sup>5</sup> ¿Com podia el jove Picasso quedar indiferent a la febre del japonisme? Cadascun a la seva manera, Casas com a modern cartellista i retratista, Rusiñol com a simbolista decadentista, i Utrillo com a crític i il·lustrador a l'estil de Toulouse-Lautrec, els patriarques dels Quatre Gats van deixar una forta empremta en els primers passos de Picasso abans que aquest no forgés la seva pròpia sintaxi.<sup>6</sup> De tot el grup d'artistes catalans dels Quatre Gats, amb qui Picasso va congeniar més va ser amb Isidre Nonell, pintor a qui admirava per la modernitat, l'humanisme i la cruesa amb què el seu art s'aproximava als miserables i a la pobresa.<sup>7</sup> Nonell, que ja a la sèrie dels *Cretins de Boí* (1896) s'havia mostrat hereu de l'estètica de l'ukiyo-e, també confessava haver-se sentit corprès en descobrir diverses col·leccions d'estampes japoneses durant la seva estada a París el 1898. Explicava en una carta al crític d'art Raimon Casellas: «Hi vist las estampas japonesas que hi ha al Louvre, las del Conde Camondo y las que hi ha en un Museo de prop el Trocadero [Musée Guimet]. Las primeras que vaig veure van se las del Louvre y desseguit van conquistarme. Hi anat veyent las altres y cada dia ha sigut més gran l'admiració que pels japonesos he sentit. Eran verdaders artistas y parlant d'ells un no's recorda qu' existeixen Forain, Lautrec, Mucha, etc.»<sup>8</sup> Nonell comenta haver-les descobert a París, però a Barcelona també feia anys que es co-

neixien, tant les estampes com els llibres il·lustrats del Japó; sense l'assiduitat amb què corrien per ciutats com París o Londres, a Barcelona havien anat circulant des de feia alguns anys. Des del 1878, se n'havien mostrat a diverses exposicions i, a la meitat de la dècada següent, ja es trobaven exposades i a la venda en botigues especialitzades en art japonès, a l'entorn del carrer Ferran i el Portal de l'Àngel; entre les quals, El Mikado, establiment inaugurat vora el carrer Avinyó l'estiu del 1885 (p. 44).<sup>9</sup> Però val la pena recordar que, tot i que el fenomen del japonisme s'havia anat introduint paulatinament a la ciutat des de feia anys, l'autèntic auge comercial d'art japonès no es va iniciar fins a la celebració de l'Exposició Universal del 1888, on el Japó va tenir una participació brillant (fig. 5).

La presència japonesa al certamen del 1888 va comportar molt bons resultats per a Barcelona. Va ser un èxit no tan sols quant a públic, fascinat pels delicats esmalts *cloisonné* de Namikawa Yasuyuki i les vistoses porcellanes de Kōransha, sinó també per la difusió que es va aconseguir de la imatge del Japó com a país que, mantenint la seva aura exòtica i fantasiosa, es presentava civilitzat i modern, d'acord amb els nous temps. A més d'unir amb llaços d'amistat japonesos i catalans –com va ser el cas de la relació entre el pintor Kume Keiichirō i el crític d'art Antoni García Llansó–, l'exposició va servir també de plataforma per impulsar les relacions comercials entre tots dos països, gràcies a les quals es van signar els primers contractes d'importació directa a gran escala d'art japonès a tot Espanya. D'altra banda, la demanda que ja en aquells anys tenien els tan populars gravats japonesos



[fig.4] Ramon Casas i Miquel Utrillo

*Sombras*  
Barcelona, 1897  
Cromolitografia  
65 x 89 cm  
Col·lecció Montsalvatge, Barcelona

[fig.5] «Exposición Universal de Barcelona. Instalación Japonesa»

*La ilustración ibérica*, núm. 284,  
9 de junio del 1888, p. 361  
Biblioteca de Catalunya, Barcelona

- [3] F. Miquel i Badia, «El japonismo», *op. cit.*
- [4] Juan de Dos (Josep M. Jordà), «La muerte de un actor», *El Noticiero Universal*, núm. 8216, 5 de gener del 1912, p. 3.
- [5] Isabel Coll, *Rusiñol. La passió per Mallorca. Del luminisme i el simbolisme a l'estampa japonesa*. Palma de Mallorca, Es Baluard, 2007, p. 44-51.
- [6] Va ser gràcies a la intervenció de Casas i d'Utrillo, qui li va fer la primera crítica d'una exposició, que Picasso va poder debutar a la Sala Parés, l'estiu del 1901. Sobre la relació entre tres artistes i Picasso, vegeu: Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans*. Diputació de Barcelona, Barcelona, 2006; Eduard Vallès, *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008; Pinzell (Miquel Utrillo), «Pablo R. Picasso», *Pèl & Ploma*, vol. III, juny del 1901, p. 7-10.
- [7] Afirmava Picasso: «Nonell era muy amigo mío. ¡Este sí que era un artista de veras, un gran artista! Más de lo que muchos creen. Era el que valía más. Fue un desastre que muriera tan joven.» Josep Maria Corredor, «Evocación de Picasso en el Rosellón», *Destino*, núm. 1775, 9 d'octubre del 1971, p. 37-38.
- [8] Lluís-Emili Bou i Gibert, «Les anades de Nonell a París», *D'Art*, núm. 2, maig del 1973, p. 16.
- [9] Ricard Bru, «Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868-1887)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, vol. XXI, 2007, p. 77-79.



[fig.6] Keisai Eisen

Cortesana de Yoshiwara amb dos ajudants (kamuro)  
sota un cirerer florit, de la sèrie *Shin-Yoshiwara*  
*Edomachi ichichome* [Edomachi 1 chone de Shin Yoshiwara]  
1815-1835  
Gravat xilogràfic a color (*nishiki-e*)  
38 x 25,5 cm (*ōban tate-e*)  
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

es va fer palesa amb adquisicions com ara la que va fer l'Ajuntament de Barcelona de dos valuosos àlbums on s'hi recollen cent vint ukiyo-e, majoritàriament estampes *bijinga*, datats entre final del segle XVIII i mitjan del XIX (fig. 6 i p. 43).<sup>10</sup>

La col·lecció de gravats japonesos adquirits a l'Exposició Universal, actualment conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), és una mostra ben clara de l'interès i la ràpida penetració del món de l'ukiyo-e en els ambients artístics de Barcelona. Així, les col·leccions de llibres i gravats japonesos d'Alexandre de Riquer i d'Apel·les Mestres, adquirits alguns d'ells a Barcelona, i de Santiago Rusiñol, Josep Mansana, Hermenegild Anglada Camarasa o Francesc Masriera, comprats en part a París, van ser imitades al llarg dels anys següents per les noves generacions d'artistes: Ismael Smith, Frederic Marès o bé Jaume Mercadé, entre molts d'altres. Les estampes i llibres que arribaven eren d'allò més diversos: retrats d'actors i cortesanes, paisatges, contes tradicionals il·lustrats (fig. 7), llibres d'entomologia o fins i tot gravats eròtics (*shunga*), com els que s'exposaven al Museu d'Art Japonès de Lindau o bé els adquirits per l'*sportsman* Lluís Garriga Roig (fig. 8 i p. 45), també col·leccionista de dibuixos eròtics de Picasso.<sup>11</sup> Encara l'any 1908, amb Picasso ja instal·lat a París, el pintor i marxant avantguardista Josep Dalmau, un dels antics assidus als Quatre Gats, va organitzar a la seva galeria del carrer del Pi una mostra de gravats japonesos, entre els quals destacaven les estampes d'Utamaro i Hokusai.

Dèiem que l'entorn en què es va moure Picasso va ser el dels Quatre Gats. Aquest local s'havia

inaugurat el 12 de juny del 1897, és a dir, coincidint amb el viatge d'estiu a Màlaga de la família Ruiz Picasso. De Màlaga, Picasso va partir cap a Madrid, i posteriorment a Horta de Sant Joan, i no va tornar a Barcelona fins al gener del 1899. De nou a la capital catalana, a l'edat de divuit anys, va ser quan, alliberat de la tutela del pare, va entrar a formar part del nombrós grup d'artistes assidus a la «cerveseria-café-restaurant» del carrer de Montsió.

Picasso va iniciar aleshores un període clarament influït pel clima de renovació cultural de la Barcelona de fi de segle, un ambient marcat per una gran diversitat de noves propostes –simbolisme, decadentisme, prerafaelisme, japonisme, *Art Nouveau*. Com faria al llarg dels anys, Picasso va començar a explorar amb incessant curiositat; analitzava, mirava i absorbia la modernitat de la Barcelona vella –formes, estils, consciències– però sense posicionar-se ni adscriure's amb fermesa a cap moviment. En aquesta cerca constant, des de la seva arribada d'Horta de Sant Joan i fins a la primera anada a París, Picasso va optar per treballar a l'entorn de les tendències pictòriques més properes als Quatre Gats, aquelles que regien la nova Barcelona artística, «con la obsesión del modernismo más estremado», tal com va descriure un diari el febrer del 1900.<sup>12</sup>

Des d'aquelles dates, primer a través del Cercle Artístic de Barcelona, i ben poc després integrat ja plenament en el grup de la taverna de Pere Romeu, Picasso va fer seus part dels postulats del corrent modernista de l'època; tendències modernistes, i postmodernistes, sovint impregnades de la moda japonista: siluetes i contorns de traços expressius i estilitzats –de vegades



**[fig.7] Portada del llibre *Momotarô***  
(adquirit per Apel·les Mestres a Barcelona el 27 de setembre del 1888)  
De la sèrie *Les Contes du vieux Japon*, vol. 1.  
Tòquio, Kôbunisha, 1885  
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

**[[fig.8] Katsukawa Shunshō**  
Pàgina del llibre *Tsugaimakura kuga no midori*  
(procedent de la col·lecció Garriga Roig)  
1784  
Gravat xilogràfic (*sumizuri-e*)  
*Hanshibon*  
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

•[10] Malgrat que no s'haguessin d'exposar ukiyo-e al pavelló del Japó de l'Exposició, com es desprèn tant dels informes oficials japonesos com del catàleg publicat el mateix 1888, la fitxa d'ingrés dels dos àlbums a la biblioteca del MNAC inclou una nota manuscrita (c. 1910) on es matisa que aquests van ser «exposés parcialment» durant el certamen. Vegeu p. 138.

•[11] Els gravats eròtics japonesos i picassians del llegat Garriga Roig –aquests últims procedents, potser, d'una compra efectuada al galerista Dalmau– es conserven als fons de les col·leccions del MNAC i del Museu Picasso de Barcelona, respectivament. També tenim constància de la presència de gravats eròtics d'època Edo, descrits com a «grollers» i «pornogràfics», al Museu d'Art Japonès de Richard Lindau a Barcelona, ja exposats entre els anys 1880 i 1900.

•[12] *Diario de Barcelona*, núm. 38, 7 de febrer del 1900, p. 1610.



**[fig.9] Katsushika Hokusai**

Pàgina de l'àlbum *Ippitsu gafu*

[El llibre de dibuixos amb un sol traç]

1823

(adquirit per Apel·les Mestres)

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

**[fig.10] Pablo Picasso**

*Capella*

París, 1900

Llapis grafit, llapis de color vermell i aquarel·la sobre paper

10,5 x 6 cm

Museu Picasso, Barcelona

MPB 111.013 v

simplificats i reduïts fins a l'essencial—, formats verticals, composicions asimètriques, ús de la taca de color pla, altes línies d'horitzó, nous enquadraments i punts de vista, escorços i perspectives zenitals o laterals, així com una nova concepció de l'espai i del buit, més suggerent i moderna. Així doncs, entre la informalitat de molts dels seus esbossos, carbonets, pastels o aquarel·les d'aquesta època, entre apunts de carrer agafats al vol, notes de la vida quotidiana i, en definitiva, entre l'extraordinària fecunditat d'aquells anys, es poden trobar mostres d'aquesta tendència estètica que s'aproxima al gravat japonès. Són certament característiques subjectives però palpables en obres on s'utilitzen els formats allargats, els contorns emfàtics i les superfícies de color uniforme similars als esbossos de Hokusai (fig. 9 i 10). Alguns d'aquests trets els trobem en propostes i obres com el *Menú dels Quatre Gats* (1899-1900) (fig. 11 i 12), una potent composició de taques de color pla; en les modernes perspectives aèries d'*A la fi del camí* (1900, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York) i d'*El carrer de la Riera de Sant Joan, des de l'estudi de l'artista* (1900, MPB 110.213); en obres com l'aquarel·la sobre tela *Dona espanyola* (p. 48);<sup>13</sup> o bé, ja una mica més tardanament, el 1903, en la sorprenent escena eròtica entre una dona i un cefalòpode, dibuixada en una targeta publicitària (p. 81) i que sembla manllevada, com en el cas d'Auguste Rodin (p. 63), de la iconografia de la llegenda de *Taishokan* (p. 71). Tot plegat foren recursos propis de l'estètica del japonisme que van ser incorporats, per osmosi, en diverses obres del jove Picasso.

## ENTRE PARÍS I BARCELONA (1900-1901)

Abans d'iniciar el primer gran gir estilístic cap a l'època blava, Picasso va viatjar a París per assistir a l'Exposició Universal del 1900, on hi tenia exposada l'obra *Últims moments*, seleccionada per figurar al pavelló espanyol. Els tres mesos que va passar a la capital, va conèixer a l'estudi de Nonell amb Casagemas i Pallarés, i amb Odette, Germaine i Antoinette. Aquell viatge va ser una autèntica revelació. A París, Picasso va descobrir un nou món, el món de la *Belle Époque*. La seva primera estada a la capital de la bohèmia i de l'art va significar també el primer contacte amb els grans mestres i els corrents d'avantguarda internacional. Amb motiu de l'Exposició, la ciutat havia organitzat monumentals exposicions d'art, des de la retrospectiva d'art francès, al Petit Palais, a les del Grand Palais, l'«Exposition Centennale» (1800-1889) i l'«Exposition Décennale» (1889-1900), amb milers d'obres de pintors estrangers i els millors mestres de la pintura francesa: Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, Carrière, Cézanne, Gauguin, Monet. Picasso va sentir-se especialment atret pels artistes postimpressionistes –Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec i Steinlen–, que eren precisament defensors de l'art japonès com a model.<sup>14</sup> I és que París, molt més que no pas Barcelona, havia vist créixer ja des de feia ben bé quatre dècades la moda del japonisme.

Siegfried Bing es mostrava exultant amb l'èxit del pavelló de l'*Art Nouveau* a l'Exposició del 1900: era el triomf definitiu d'un nou estil al camp de les arts decoratives. Feia més de vint



[fig. 11] Pablo Picasso  
*Menú dels Quatre Gats*  
Barcelona, 1899-1900  
Paper imprès; 16,4 x 10,9 cm  
Museu Picasso, Barcelona  
MPB 110.813



[fig. 12] Pablo Picasso  
*Estudi per al menú dels Quatre Gats*  
Barcelona, 1899-1900  
Llapis grafit i tinta sèpia a ploma i pinzell sobre paper  
46,7 x 30,7 cm  
Museu Picasso, Barcelona  
MPB 110.802 v

•[13] Per bé que al vers del quadre *Dona espanyola* hi figura una inscripció manuscrita que textualment diu «Femme espagnole, Picasso 1901, Berthe Weill», Palau i Fabre ja destacà la clara tendència japonitzant de la pintura. Josep Palau i Fabre, *Picasso vivent: 1881-1907*. Barcelona, Polígrafa, 1980, p. 534.

•[14] Convé matisar que revistes com *Pèl & Ploma* o *Gil Blas* van permetre que el jove Picasso conegués de primera mà, ja des de Barcelona, dibuixos i cartells d'artistes com Steinlen i Toulouse-Lautrec.



**[fig.13] *La cortesana***  
 (còpia d'una estampa de Kesai Eisen)  
 Portada de la revista *Paris Illustré*, núm. 45-46  
 (dedicat al Japó), maig del 1886  
 Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona

**[fig.14] Vincent van Gogh**  
*La cortesana* (segons Kesai Eisen)  
 1887  
 Oli sobre tela  
 105,5 x 60,5 cm  
 Van Gogh Museum, Amsterdam

anys, l'any 1878, Bing havia estat un dels primers comerciants parisencs en apostar pel comerç d'art japonès a gran escala. De fet, les seves botigues eren només una de les diverses iniciatives que el marxant havia emprès per difondre l'art japonès, d'entre les quals destaca l'organització d'exposicions i, sobretot, la publicació trilingüe *Le Japon Artistique* (1888-1891), una revista il·lustrada creada per «entendre, millorar el coneixement d'un art encara no divulgat del tot, afirmar l'atractiu d'una simpatia estètica, fixar l'abast d'una influència que creix sense aturador».<sup>15</sup>

Sens dubte, la influència de Bing va ser cabdal en tot l'entorn artístic centreeuropeu. Vincent van Gogh, qui coneixia perfectament l'establiment parisenc de Bing, escrivia al seu germà Theo l'estiu del 1888: «[...] en Bing té a casa unes golfes amb milions d'estampes [japoneses] apilonades: paisatges i retrats, i també estampes antigues. Hom pot triar i remenar algun diumenge i, doncs, comprar-ne un bon feix.»<sup>16</sup> Van Gogh i la seva col·lecció d'ukiyo-e és un magnífic exemple per veure fins a quin punt les estampes japoneses van servir de guia i model als artistes europeus (fig. 13 i 14).<sup>17</sup> Sense sortir de Catalunya, també es poden trobar diversos casos de la influència de la revista de Bing, una publicació que, per cert, també estava disponible a la biblioteca de l'Escola de Llotja on va estudiar Picasso. Una mostra ben evident de la còpia de les il·lustracions de *Le Japon Artistique* és el cartell *Tabako* de l'argentí P. Téra projectat per al concurs de Cigarrillos París (fig. 15 i 16); el de Ramon Casas va ser un dels cartells premiats que van ser publicats a *Pèl & Ploma* l'octubre del 1901.<sup>18</sup>

A París hi havia molts altres establiments que venien art i artesanies del Japó, però tan sols un comerciant feia autèntica competència a Bing: Hayashi Tadamasa.<sup>19</sup> Comissari general de la secció japonesa a l'Exposició del 1900, Hayashi era des dels anys vuitanta un dels grans defensors i difusors dels gravats japonesos a Occident, fins al punt que s'ha documentat que va arribar a vendre, entre 1890 i 1901, més de cent seixanta mil estampes i vora deu mil llibres il·lustrats a col·leccionistes i artistes d'arreu, des dels principals artistes francesos fins, també, alguns grans burgesos catalans.<sup>20</sup>

Els negocis de Bing i Hayashi havien prosperat durant les dues últimes dècades del segle XIX gràcies a l'èxit del japonisme, malgrat que les estampes japoneses ja havien començat a arribar massivament a París la dècada del 1860, coincidint amb l'obertura dels ports comercials del Japó. L'ukiyo-e va aparèixer a Europa en aquelles dates com una onada d'aire fresc per renovar una dinàmica artística endogàmica, estancada i mancada d'idees. Des que es van difondre les primeres estampes a l'entorn de figures com Bracquemond, Fortuny, Whistler, Goncourt o Monet, els joves pintors van començar a freqüentar les botigues d'art i artesanies japoneses i, amb ben pocs anys, la passió per l'ukiyo-e i l'art japonès va donar un impuls definitiu a la revolució de la pintura europea. «La influència del japonisme era just el que ens calia per lliurar-nos de la tradició negra i tenebrosa», va exclamar Émile Zola.<sup>21</sup>

Quan París va obrir les portes a l'Exposició Universal del 1900, feia ben bé quatre dècades que l'art japonès rondava per Europa, i el japonisme, de fet, ja començava a remetre per donar



[fig. 15] Portada de la revista *Le Japon Artistique*  
Núm. 10, febrer del 1889  
Col·lecció particular

[fig. 16] P. Téra

*Los Cigarrillos París son los mejores*

(cartell guanyador del segon accèssit al segon concurs de cartells per als Cigarrillos París) 1902

Aquarel·la i guaix sobre paper

130,5 x 90 cm

Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot



•[15] Roger Marx, «Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême Orient et du Japon», *Le Japon Artistique*, núm. 3, 1891, p. 141-148.

•[16] *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. II. Nova York, New York Graphic Society, 1958, p. 611. *Japanese prints. Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection*. Amsterdam, Van Gogh Museum, 2006. Un dels gravats d'Utawaga Kunisada (*Oju mitate omu*) comprat per Vincent van Gogh a París va ser adquirit en dates paral·leles per l'Ajuntament de Barcelona en ocasió de l'Exposició Universal del 1888; el Museu Van Gogh d'Amsterdam i el MNAC conserven còpies similars de gravats *bijinga* de Kunisada, Kuniyasu i Eizan. Així mateix, Van Gogh, a més de freqüentar l'establiment de Bing, també va conèixer i adquirir productes procedents de la Kiriu Kōshō Kaisha, empresa d'indústries artístiques que, en aquelles mateixes dates, va iniciar la importació d'objectes artístics japonesos als comerços de Barcelona.

•[17] El mateix juliol del 1888 Van Gogh escrivia al seu germà: «L'art japonès, decadent en el propi país, ha arrelat de nou entre els impressionistes francesos. Naturalment, és el valor pràctic que té per als artistes el que m'interessa, molt més que el mercadeig d'objectes japonesos. Per bé que el negoci sigui interessant, molt més ho serà la tendència que enceti en l'art francès.» *The Complete Letters...*, op. cit., p. 613.

•[18] El concurs va ser organitzat per l'industrial tabaquera català Manuel Malagrida. El cartell de P. Téra, que va obtenir un segon accèssit, va aparèixer reproduït a la revista barcelonina *Álbum Salón* (1902, p. 172). Rosa Vives, «Reflexos de l'estampa japonesa en l'art català», *Serra d'Or*, núm. 467, novembre del 1998, p. 59.

•[19] Des del 1895, Siegfried Bing va centrar més els seus negocis en la producció i venda d'objectes d'arts decoratives que no pas exclusivament en la venda i comerç d'art japonès, que era el que havia fet durant la dècada de 1880 i inici dels noranta. D'altra banda, cal afegir que l'any de l'Exposició Universal del 1900 hi havia a París una quinzena d'establiments dedicats quasi exclusivament a la venda d'art japonès, entre els quals destacaven els de Dubuffet et Cie., Heymann, Blum & Cie., Oppenheimer Frères, Mon Ange i Hayashi Tadamasa. Bottin du Commerce, París, 1900, p. 1852.

•[20] Segi Shinichi, «Hayashi Tadamasa: bridge between the fine arts of East and West», *Japonisme in Art, An International Symposium*. Tòquio, Kodansha International, 2001, p. 169.

•[21] Siegfried Wichmann, *Japonisme: the Japanese influence on Western Art since 1858*. Londres, Thames & Hudson, 1981, p. 24 (extret d'Émile Zola, *Salons*. París, Minard, 1959).



pas a noves propostes artístiques; era en certa manera el final d'una etapa, l'inici d'un nou segle. Aquella va ser l'última gran exposició en què van participar tant Siegfried Bing –a l'establiment del qual havia exposat pocs mesos abans Rusiñol–, com Hayashi. Tanmateix, a diferència de les ocasions anteriors, si el Japó va tornar a destacar en aquest certamen no va ser tant pel seu jardí ni els seus pavellons, on Hayashi va preparar una gran retrospectiva d'art japonès, i on es va mostrar per primera vegada una selecció de pintura contemporània japonesa d'estil occidental, sinó especialment gràcies a les actuacions de la companyia teatral de Kawakami Otojirō i Sadayakko, la primera companyia de teatre japonès *shimpa* a París. Kawakami Otojirō, Sadayakko i Picasso van coincidir en escollir les mateixes dates per a les seves dues primeres estades a París: la tardor del 1900 i del 1901. A més, encara van coincidir en una tercera ocasió, a Barcelona, el mes de maig del 1902.<sup>22</sup> La primera aparició de Sadayakko a França, presentada al costat de Loïe Fuller, va causar un gran impacte: «¡Sada Yakko a París! Ningú s'hauria imaginat que aquells gravats japonesos, que s'han fet tan populars i que fins i tot es poden trobar a la cartera de Clemenceau o a l'estudi de Zola, que aquells preciosos i afectats kakemonos algun dia cobrarien vida.»<sup>23</sup>

Ràpidament, *Pèl & Ploma*, des de Barcelona, es va fer ressò de l'èxit, presenciat a París per Casas i Utrillo, i va publicar la traducció al català d'una de les obres que més bona acollida havia tingut: *La ghesha i'l samurai*.<sup>24</sup> Paral·lelament, a finals de setembre del 1900, Picasso va marxar cap a París i, segons anota Richardson,

no va faltar a una de les representacions que Fuller i Sadayakko estaven duent a terme al recinte de l'Exposició des del mes de juliol. La companyia japonesa va marxar cap a Brussel·les a primers de novembre, mentre que Picasso encara es va quedar a París unes quantes setmanes més, potser menys de les que hauria desitjat ja que va haver de tornar precipitadament cap a Espanya pocs dies abans de Nadal per estar al costat d'un Casagemas cada cop més malaltís.

El segon viatge de Picasso a París, de set mesos de durada, va resultar més fructífer que no pas el primer. I és que, dels contactes aconseguits a través del marxant Pere Mañach durant l'any anterior, en va néixer la primera exposició a la galeria d'Ambroise Vollard, inaugurada el 24 de juny del 1901. Moltes de les obres que hi va presentar contenien reminiscències del treball de Toulouse-Lautrec i de Van Gogh. Picasso mostrava traces d'un estil colorista i vigorós, a la recerca de formes d'expressió més personals però encara marcat per l'impacte i la influència dels postimpressionistes. Una de les pintures que més èxit va tenir va ser el retrat de Pere Mañach (fig. 17), inspirat en un dels cartells d'Aristide Bruant de Toulouse-Lautrec (fig. 18). Picasso, que hauria volgut conèixer el pintor d'Albi, no va amagar la seva admiració per ell, i la seva influència subterrània, descoberta durant la seva anterior estada a París amb obres com l'oli *Moulin de la Galette* (The Solomon R. Guggenheim Museum, 1900), es va mostrar en aquesta ocasió amb més intensitat, i amb major diversitat. Toulouse-Lautrec, que acabava de morir el setembre del 1901, era considerat a *Pèl & Ploma*, com «[...] un dels primers

[fig. 17] Pablo Picasso  
Retrat de Pere Mañach  
1901  
Oli sobre tela  
105,5 x 70,2 cm  
National Gallery of Art, Washington  
Chester Dale Collection  
1963.10.53

i principals aplicadors dels sentiments artístics del esplèndid Japó antic a les noves visions ultra modernes; sumament coneixedor de tots els procediments dels grans orientals i dels qu'á Europa coincidien amb ells, en fou el veritable vulgarisador».<sup>26</sup>

Picasso va quedar-se a París fins a finals d'any i, precisament, el mes de setembre del 1901 Sadayakko va reaparèixer als escenaris de la capital. En aquesta ocasió, la companyia japonesa es va instal·lar a un dels teatres més prestigiosos, el Théâtre de l'Athénée, i venia disposada a captivar totes les grans ciutats occidentals. L'èxit que Picasso havia tingut a la galeria Vollard va arribar a Loïe Fuller i, gràcies al contacte que aquesta ballarina tenia amb el crític d'art Gustave Coquirot, es va arribar a un acord perquè Picasso preparés un cartell per al nou espectacle de la famosa geisha. Va fer-ne diversos estudis (p. 51) esforçant-se en transmetre la seductora força del moviment, del ball i de la dramàtica interpretació de l'actriu, ben fidel en l'expressió, si els comparem amb les fotografies publicades a *Le Théâtre* el mes d'octubre del 1900 (p. 50).<sup>27</sup> Sadayakko desprenia a l'escenari una màgica força interpretativa que Utrillo descrigué a *Pèl & Ploma* després de veure les actuacions, uns mesos després, al Teatre Novetats de Barcelona: «A la ténue i velada llum de les llinternes de paper colorit s'ens presenta la Sada Yacco, en el primer acte de "La Ghéscha", suntuosament vestida, montada en altíssims patins de fusta. Sa cara pàlida, estremadament blanca, brilla ab reflexos de porcellana, animada per un conato de somris, que sedueix i corpren alhora. El pentinat es esplèndit. Sos cabells negres com sos ulls, relluhen també superbament. La Ghéscha



**[fig.18] Henri de Toulouse-Lautrec**  
*Aristide Bruant al seu cabaret*  
c. 1892  
Litografia  
140 x 97,5 cm  
Musée des Arts décoratifs, París

•[22] Picasso va coincidir a París amb la companyia de Kawakami els mesos d'octubre del 1900 i del 1901. Quant a Barcelona, la companyia japonesa va arribar a la ciutat comtal el 8 de maig del 1902 i hi va celebrar tres actuacions, els dies 9, 10 i 11 de maig.

•[23] Paul Morand, 1900 A. D. París, Flammarion, 1931, p. 93-94. Lesley Downer, *Madame Sadayakko. La geisha que conquistó Occident*. Barcelona, Lumen, 2004, p. 249.

•[24] M. Utrillo, «Pèl & Ploma a París», *Pèl & Ploma*, núm. 62, 15 d'octubre del 1900, p. 6.

•[25] John Richardson, *Picasso. Una biografia*, vol. II: 1907-1917. Madrid, Alianza, 1997, p. 38.

•[26] Pinzell (Utrillo), «Henri de Toulouse-Lautrec», *Pèl & Ploma*, vol. III, núm. 82, novembre del 1901, p. 160. Danièle Devynck, *Toulouse-Lautrec et le Japonisme*. Albi, Éditions Daniel Briand/Musée Toulouse-Lautrec, 1999.

•[27] «Théâtre de la Loïe Fuller. Pantomimes japonaises», *Le Théâtre*, volum 44, octubre del 1900, II. Anys abans, Toulouse-Lautrec havia representat l'arabesc i dinàmic ball serpentí de Loïe Fuller inspirant-se també en l'estètica de l'art japonès (*Miss Loïe Fuller*, 1893. Albi, Musée Toulouse-Lautrec). Palau i Fabre anotà: «Aquests dibuixos, segons precisions del mateix Picasso, són projectes d'un cartell executats a petició de Sada Yacco.» J. Palau i Fabre, *Picasso vivent...*, op. cit., p. 260-261. Christian Zervos, *Pablo Picasso*. París, Cahiers d'Art, 1932-1978 (I, 22 i XXI, 54).



[fig.19] Pablo Picasso  
*Sadayakko*  
1900-1901  
Tinta xinesa i guaix  
40 x 31 cm  
Col·lecció particular  
Z XXI, 139

parla. La seva veu cristallina i trencada per una mena de grinyol adorable, té un encís irresistible. Sembla que'ls sigles han reculat qu'hem sorprés en sa passejada nocturna a una de les belleses del Yosiwara. [...] Passant per les escenes de la seducció dels bronzes i del ball del segón acte en les que la Sada Yacco, ab un traje en el que hi dominan els tons de grana, hi esta admirable, arriuem a la gran escena de la mort i la veyem rígida, convulsa, pàlida com una morta brandant el martell mortífer ab els cabells esbullats, les faccions horriblement estrafetes, com una furia infernal, com una Klytemnestra horrorosa, provocant una emoció trágica superba, que no'ns ha produhit (es ja hora de dir-ho) cap actriu europea contemporanea.»<sup>28</sup>

Finalment, però, el cartell de Sadayakko projectat per Picasso no va arribar a bon port i es va quedar per sempre més als calaixos (fig. 19).<sup>29</sup> I amb la descoberta del món de les recluses de Saint-Lazare, la tardor del 1901, Picasso va anar abandonant les seves filiacions modernistes i postimpressionistes per canviar de rumb i endinsar-se en un camí d'exploració molt més íntim i personal i, així, com Steinlen i Nonell, va començar a enfrontar-se tot sol amb la misèria i el dolor de la humanitat: l'època blava. Picasso es va convertir en un nou Picasso i, des d'aleshores, qualsevol influència del japonisme europeu sembla que va desaparèixer.

Ja a París, però encara durant la seva joventut, Picasso va afirmar a Apollinaire que no li agradava ni li interessava l'art japonès. Així mateix ho va expressar en conèixer Gertrude Stein quan el seu germà Leo li va mostrar la seva estimada col·lecció d'ukiyo-e: «El seu germà és molt amable, però com tots els americans, com en

Haviland, em mostra estampes japoneses. I a mi no m'agraden; no, no m'agraden en absolut.»<sup>30</sup> Tal com Aubrey Beardsley, Picasso potser va voler defugir de vincular-se o ser definit artísticament pels clixés d'una moda –el japonisme– que a l'entorn del 1900 s'havia vulgaritzat i massificat en excés.<sup>31</sup> Tanmateix, Picasso sovint es contradia i les seves afirmacions s'han d'agafar amb cautela.<sup>32</sup> Potser mai no sabrem si una opinió tan rotunda era sincera, però, en qualsevol cas, amb els anys va anar obrint els ulls a l'art del Japó, i especialment al món de les estampes eròtiques d'aquell país.

•[28] Miquel Utrillo (Un de platea), «La Sada Yacco a Barcelona», *Pèl & Ploma*, vol. III, núm. 88, maig del 1902, p. 364-365. A més de *Pèl & Ploma*, destaquem les extenses, interessants i viscudes crítiques que van aparèixer a *Joventut*, *Catalunya Artística*, *Diario de Barcelona*, *La Vanguardia*, *La Renaixensa*, *El Noticiero Universal*, *El Diluvio* i *La Ilustración Artística*. Sobre les actuacions de Sadayakko a Espanya, vegeu també: David Almazán, «La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, núm. 3, 1998, p. 717-731.

•[29] John Richardson, *Picasso. Una biografía*, vol. I: 1881-1906. Madrid, Alianza, 1995, p. 203.

•[30] Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*. París, Gallimard, 1933, p. 53. Pierre Caizergues i Hélène Shekel (eds.), *Picasso Apollinaire. Correspondance*. París, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 203: «Jo m'afanyo a afegir que, tanmateix, detesto l'exotisme. Mai no m'han agradat els xinesos, ni els japonesos, ni els perses.»

•[31] En el cas de Beardsley, és ben conegut el seu interès per l'art japonès, la seva col·lecció d'estampes *shunga* i la seva influència en obres com *Salomé*, malgrat que l'artista mateix, en un desig de modelar-se una imatge pública, volgués negar aquests vincles amb el japonisme. Janes Haviile Desmarais, *The Beardsley Industry. The Critical Reception in England and France 1893-1914*. Cambridge, Ashgate, 1998, p. 45-46, 51.

•[32] Des que es va instal·lar a París l'any 1904 i, especialment, les dècades de 1920 i 1930, Picasso va establir contacte amb diversos artistes japonesos, com Umehara Ryuzaburō, Tōgō Seiji i Leonard Fujita, i també va influenciar, indirectament, altres pintors a París, com Imai Toshimitsu. Així mateix, malgrat el menyspreu que va mostrar vers la col·lecció d'ukiyo-e de Leo Stein, aquesta era estimada i valorada no tan sols pels Stein, sinó també per Fernand Olivier, parella de Picasso. Fernand Olivier, «Picasso et ses Amis», *Mercure de France*, núm. 789, 1 de maig del 1931, p. 561.