

EN DIÀLEG AMB L'ART JAPONÈS

Malén Gual



¿Es pot trobar alguna relació entre Picasso i l'art de l'Àsia oriental? ¿L'estampa japonesa va tenir la mateixa importància per a Picasso que les escultures i màscares africanes i oceàniques, conegudes popularment com a «art negre»? ¿I l'artista, va estudiar amb el mateix deteniment el cànon dels gravats japonesos i el de l'arcaisme clàssic? ¿Va assimilar els ensenyaments orientals de la mateixa manera que va fe amb els provinents de la tradició pictòrica espanyola i francesa?

Des dels primers anys del segle xx fins als nostres dies, s'han dedicat moltes pàgines i exposicions a l'anàlisi de les diferents influències rebudes per Picasso i al diàleg mantingut amb d'altres artistes del passat,¹ però la seva relació amb el japonisme s'ha ignorat o s'ha esmentat només tangencialment.²

Observada en conjunt, la producció picassiana s'allunya enormement de les obres dels mestres japonesos; la vitalitat, el ritme, els freqüents canvis d'estil, les metamorfosis a les quals sotmetia els seus models, difereixen de l'harmonia estàtica i la repetició de l'art oriental. A més, el mateix Picasso va expressar a Guillaume Apollinaire l'escassa simpatia que li desvetllava aquesta manifestació artística: «Tanmateix, m'afanyo a afegir que detesto l'exotisme. Mai no m'han agradat els xinesos, els japonesos ni els perses.»³

Aquestes circumstàncies podrien descoratjar-nos en l'intent de buscar connexions entre l'artista malagueny i els mestres del període Edo, però diverses dades apunten que Picasso tenia un sòlid coneixement de la manera de treballar dels gravadors japonesos i una profunda admiració per les seves obres (fig.1).

[fig. 1] Lucien Clergue

*Picasso vestit amb un quimono
a Notre-Dame de Vie, Mougins*

1965

Còpia d'època. Gelatina de plata
30 x 24 cm

Lucien Clergue, Arles

UN LLEGAT IMPORTANT

Entre 1901 i 1904, Picasso va viure a cavall de Barcelona i París.⁴ Segons el seu amic i biògraf Roland Penrose, «Picasso no va permetre que la feina li impedís visitar els museus, un dels principals entreteniments durant els primers temps d'estada a París. [...] Passava moltes hores davant dels quadres impressionistes del Luxembourg i se'l veia sovint al Louvre, on l'art dels egipcis i dels fenicis el va deixar molt intrigat. [...] Les escultures gòtiques del Musée de Cluny reclamaven un examen atent i es va fixar de manera més distant en l'encant de les estampes japoneses. Havien estat de moda alguns anys abans i, en conseqüència, no li interessaven tant. Picasso experimentava més satisfacció descobrint coses en les quals els altres encara no haguessin parat esment.»⁵ Potser les estampes japoneses no seduïren Picasso de forma directa, però les qualitats més destacables —com ara la perspectiva elevada, els espais buits, les composicions asimètriques, els contorns marcats i els colors plans— van arribar a la pintura de Picasso a través de l'estudi i assimilació de la producció dels artistes del segle XIX. Amb motiu de l'exposició que Picasso i Iturrino van celebrar a la galeria Vollard el juny del 1901, el crític Félicien Fagus va comentar que «[...] Al marge dels grans avantpassats, és possible percebre-hi fàcilment moltes influències possibles: Delacroix, Manet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas, Forain, Rops, d'altres potser... Cadascun és una etapa passatgera que torna a emprendre el vol tan bon punt l'atrapa.»⁶ Exceptuant Delacroix, tots els pintors esmentats per Fagus, als quals podem afegir Whistler i

Gauguin, van influir en el jove artista malagueny durant els seus primers anys parisencs i tots eren amants de l'art japonès, especialment de l'ukiyo-e.

Édouard Manet, que havia sucumbit a l'influx de les estampes japoneses i en col·leccionava (posseïa, entre d'altres, un exemplar del *Manga* de Hokusai) i que, per evitar de caure en una exagerada influència d'aquests gravats, havia confiat la seva col·lecció a la custòdia de Théodore Duret,⁷ va ser descobert per Picasso a l'Exposició Universal de París del 1900. Tanmateix, l'obra de Manet va irrompre en la pintura de Picasso l'any 1905, arran de l'exposició retrospectiva de l'artista francès al Salon d'Automne. La presència de Manet es percebia en algunes composicions d'aquells anys i va reparèixer el 1954, després de la mort de Matisse, culminant en la paràfrasi sobre *Le Déjeuner sur l'herbe* del 1959.

Com la majoria dels artistes impressionistes, Vincent van Gogh, Paul Gauguin i Henri de Toulouse-Lautrec havien apreciat les estampes japoneses. Van Gogh, no només n'havia reunit una col·lecció important, adquirida directament a Siegfried Bing, sinó que en va reproduir alguna en els seus quadres. Hi estava tan obsessionat que, un cop instal·lat a Arles, va manifestar al seu germà Theo la similitud entre l'hàbitat mediterrani i el Japó.⁸ Picasso va veure algunes obres de Van Gogh en el primer viatge a París i va introduir les pinzellades de color pur a les seves obres del 1901; també va admirar sempre el seu tràgic destí i la seva decidida actitud de viure només per al seu art.

Toulouse-Lautrec va adoptar els colors exagerats, els contorns marcats i les expressions dels

•[1] Des de la crítica de Félicien Fagus a *La Revue blanche* del 15 de juliol del 1901, amb motiu de l'exposició a la galeria Vollard, fins a les últimes exposicions realitzades al Museo del Prado, al Guggenheim Museum de Nova York i al Musée national Picasso.

•[2] Només tenim la referència d'una exposició, «Picasso and Hokusai. Erotica», celebrada a la Yoshii Gallery de Nova York el 1999 i comissariada per Brigitte Baer. S'hi van comparar els gravats de Picasso de la *Suite 347* amb l'àlbum *Azumanishiki* de Hokusai.

•[3] Guillaume Apollinaire, *Propos sur Picasso*. París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, p. 875-877, citat a Pierre Caizergues i Hélène Shekel (eds.), *Picasso Apollinaire. Correspondance*. París, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 203.

•[4] L'octubre del 1900 es va desplaçar a París, on va romandre fins al desembre. De gener a maig del 1901 va viure a Madrid. De juny del 1901 a gener del 1902 va tornar a la capital francesa. Es va quedar a Barcelona fins a l'octubre, quan va tornar a viure a París fins a finals d'any. Finalment, va ser a Barcelona durant el 1903 i el primer trimestre del 1904.

•[5] Roland Penrose, *Picasso. Su vida y su obra*. Barcelona, Argos Vergara, 1981, p. 71.

•[6] Félicien Fagus, «L'Invasion espagnole», *La Revue blanche*, 15 de juliol del 1901.

•[7] Ambroise Vollard, *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona, Galeria Miquel Alzueta, 2007.

•[8] «Pel que fa a romandre al Midi, per bé que sigui més car, vegem-ho: la pintura japonesa agrada, se n'ha experimentat la influència, tots els impressionistes tenen això en comú, i ¿no se n'anirien al Japó, és a dir, al que és l'equivalent del Japó, al Midi?». Carta al seu germà Theo, 6 de juny del 1888. Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*. Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 218.

personatges del *kabuki* i va col·leccionar estampes eròtiques japoneses. L'estil nerviós, els plans de color pur retallats, el sintetisme, la concentració de la pintura en allò essencial, tot deixant la resta de la tela gairebé nua i l'elecció de models del món *canalla* del mestre d'Albi, van influir notablement en el treball picassà d'aquells anys. També Gauguin va ser sensible a l'estètica oriental i va reproduir gravats japonesos en alguna de les seves obres⁹ i, sobretot, va adoptar les tècniques de les xilografies *ukiyo-e*. L'influx de Gauguin en Picasso va ser menys immediat, però potser més profund; el paral·lelisme ideològic entre *La vida*¹⁰ i *D'on venim? Qui som? On anem?*¹¹ és evident, però la reflexió més profunda sobre l'obra de Gauguin va arribar el 1906, quan Picasso estava immers en la recerca comuna d'un món primitiu, no pervertit per la civilització. Gauguin va ser sempre una referència per a ell, a causa de la seva artesanal inventiva en l'escultura, els monotips i els gravats.¹²

Molt aviat Edgard Degas es va sumar a la febre col·leccionista i va adquirir gravats d'Utamaro, Hiroshigue, Shunshō, Hokusai i Kiyonaga. Al contrari d'altres pintors impressionistes, no va pintar *japoneries*, però es va alimentar de les qualitats estètiques, tot adoptant-ne els formats allargats, les composicions asimètriques, els espais buits i la perspectiva aèria, que atorgaren a la seva producció l'audàcia compositiva que tant admirava Picasso.

L'abril del 1904, Picasso es va establir definitivament a la capital francesa, en un vell casalot, anomenat Bateau-Lavoir, al carrer Ravignan número 13, a Montmatre, que aquells anys era l'epicentre de la bohèmia artística parisenca. En aquella època, l'interès febril per l'art de l'Àsia

oriental havia començat a decaure; els artistes buscaven d'altres fonts d'inspiració i gairebé totes les grans col·leccions d'art japonès s'havien dispersat i venut en subhasta pública.¹³ Tan sols alguns propietaris van conservar i incrementar el nombre de peces i les seves obres van seguir nodrint-se de les lliçons de l'estampa japonesa. L'escultor Auguste Rodin, que abans del 1900 s'havia interessat per l'art oriental, va adquirir en aquell moment la majoria dels objectes i gravats orientals que se sumaren a l'heterogeni conjunt conservat al seu palauet. També Monet a la sèrie *Nimfees*, realitzada a Giverny a partir del 1898, va aplicar la subtil tècnica dels paisatges *ukiyo-e*¹⁴ tot adaptant, al seu controlat dibuix, els espais oberts, buits de matèria, l'absència de perspectiva i la transparència.

Picasso no va arribar a conèixer personalment aquests artistes, però sentia envers ells el respecte i la fascinació suficients per convertir-los en referència artística, més o menys rellevant, al llarg de tota la seva vida. A la recerca d'un estil propi, prengué d'ells, simultàniament o alternativa, les tècniques i els procediments que, al seu torn, aquells havien incorporat de les estampes japoneses. En aprehendre i combinar certs fonaments artístics propis de Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec o Degas, Picasso va incorporar algunes solucions plàstiques dels mestres de l'*ukiyo-e*.¹⁵

L'ENTORN. ANYS DE BOHÈMIA A PARÍS

Si fins al 1904, el coneixement de l'art japonès havia arribat a Picasso de forma indirecta, filtrat en les pintures i gravats d'altres creadors, a partir d'aquell any l'artista va tenir diverses oportunitats

•[9] Pomes i gerra (1888), *La família Schuffenecker* (1889), *Natura morta amb cebes* (1889) i *Natura morta amb gravat japonès* (1889).

•[10] Pablo Picasso, *La vida*, 1903, oli sobre tela, The Cleveland Museum of Art.

•[11] Paul Gauguin, *D'on venim? Qui som? On anem?*, 1897, oli sobre tela, Museum of Fine Arts, Boston.

•[12] Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*. París, Robert Laffont, 1995, p. 389.

•[13] La col·lecció de Philippe Burty es va vendre a la galeria Durand-Ruel el 1891, la dels germans Goncourt es va substar a l'Hôtel Drouot el 1897, la de Hayashi Tadamasu es va vendre a la galeria Durand-Ruel el 1902 i el 1903 i, a la mateixa galeria, el 1904, va tenir lloc la venda de la col·lecció de Charles Guillot i el 1906, la de Siegfried Bing, entre d'altres.

•[14] Claude Monet va arribar a posseir 231 estampes *ukiyo-e* de primera qualitat, realitzades per Hokusai, Utagawa Toyohiro i Utamaro, entre d'altres, i mai no se'n va despendre.

•[15] Vegeu, en aquest catàleg, Ricard Bru, «Ukiyo-e i japonisme a l'entorn del jove Picasso».

•[16] Clovis Sagot, antic *clown*, va obrir una botiga a prop de la galeria Vollard, on venia tot tipus d'objectes i algunes pintures.

•[17] Pablo Picasso, *Família d'acròbates amb mico*, 1905, guaix, aquarel·la, pastel i tinta xinesa sobre cartró, Konstmuseum, Göteborg.

•[18] Leo Stein (1872-1947) i Gertrude Stein (1874-1946), nascuts a Pennsilvània, es van traslladar a París el 1903 i van invertir la seva fortuna en l'adquisició d'obres d'art. Una col·lecció que va arribar a comptar amb obres de Renoir, Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Matisse i Picasso, entre d'altres.

•[19] Pablo Picasso, *Retrat de Gertrude Stein*, 1906, oli sobre tela, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

•[20] John Richardson, *Picasso. Una biografia*, vol I: 1881-1906. Madrid, Alianza, 1995, p. 395.

•[21] Fernand Olivier, *Picasso y sus amigos*. Madrid, Taurus, 1964, p. 78.

•[22] J. Richardson, *Picasso... op. cit.*, p. 296.

•[23] Gertrude Stein, *Autobiografia de Alice B. Toklas*. Barcelona, Lumen, 2000, p. 59.

de contemplar-lo directament i d'expressar obertament les seves opinions. Instal·lat al Bateau-Lavoir, el pintor malagueny va anar ampliant el seu cercle social, limitat fins a aquell moment als artistes catalans també residents a París, a excepció de l'estreta amistat que l'unia al poeta Max Jacob. La relació amb Guillaume Apollinaire i André Salmon, als qui va conèixer a finals del 1904, li va representar la plena integració en el món intel·lectual parisenc, i el contacte amb els altres habitants del vell casalot del carrer Ravignan va augmentar les seves necessàries qualitats de líder per cohesionar al seu voltant un heterogeni grup de bohemis, artistes i intel·lectuals, conegut com a la *bande à Picasso*.

La visita providencial de Leo Stein a la *boutique* de Clovis Sagot,¹⁶ el novembre del 1905, i la compra del pastel *Família d'acròbates amb mico*¹⁷ van representar un revulsiu a la precària situació econòmica de Picasso i l'inici d'una fructífera amistat que li va facilitar la relació amb d'altres col·leccionistes importants. Els germans Leo i Gertrude Stein¹⁸ van acudir al Bateau-Lavoir per adquirir més obres del jove pintor descobert recentment. La fascinació entre Picasso i Gertrude va ser instantània i mútua i va esdevenir una sòlida amistat que va perdurar fins a la mort de l'escriptora. Seduït pel poderós físic de l'americana, Picasso va decidir fer-li un retrat¹⁹ per a la realització del qual li van caldre unes noranta sessions de la model al seu estudi. Les freqüents visites de Gertrude al Bateau-Lavoir van ser correspostes per Picasso i Fernande Olivier al domicili dels Stein. Els americans vivien en un apartament del carrer Fleurus número 27 que Leo havia trobat el 1903 i

decorat cobrint totes les parets amb la seva col·lecció d'estampes japoneses.²⁰ La companya de Picasso explica a les seves memòries: «A casa dels Stein, s'hi passaven unes vetllades més o menys alegres, però sempre interessants gràcies a la quantitat d'obres artístiques que omplien l'estudi. Posseïen una col·lecció molt important d'estampes xineses i japoneses de gran bellesa. Tan bon punt em començava a avorrir, em refugiava en un racó i, asseguda en una bona butaca, m'extasiava en la contemplació d'aquelles obres mestres.»²¹ Però, en anar incrementant l'adquisició de pintura d'avantguarda, la col·lecció d'estampes japoneses va esdevenir un motiu de discussió entre els germans. Leo (fig. 2), que havia començat a col·leccionar-les el 1895, s'hi aferrava, mentre que Gertrude volia vendre-les per comprar pintura francesa, tal com va manifestar a la seva amiga Mabel Weeks: «Estem fent negocis, també estem venent estampes japoneses per comprar Cézannes.»²² En la disputa, els dos germans fan fer ús de les opinions dels «seus» pintors per fonamentar els arguments de cada posició. Així, Matisse es va veure alineat al bàndol de Leo i Picasso, al de Gertrude. Aquesta, narrant la primera visita de Picasso al carrer Fleurus, va dir: «En el transcurs de la vetllada, el germà de Gertrude Stein va ensenyar a Picasso un portfoli rere un altre amb estampes japoneses. [...] Solemne i obedient, Picasso mirava estampa rere estampa i n'escoltava les descripcions. Li va dir en veu baixa, a Gertrude Stein: "El teu germà és molt simpàtic, però com tots els americans, com en Haviland, t'ensenyava estampes japoneses. *Moi, j'aime pas ça*, a mi no m'interessien." Com deia, Gertrude Stein i Pablo Picasso es van avenir immediatament.»²³



[fig.2] Leo Stein dempeus davant l'escriptori al seu apartament de la rue de Fleurus

París, c. 1905

Dr. Claribel and Miss Etta Cone Papers, Archives and Manuscripts Collections
The Baltimore Museum of Art

BMA S. F. H. 17

La passió artística i col·leccionista dels Stein es va concretar fonamentalment en Matisse i Picasso. Va ser Gertrude qui va facilitar la trobada entre aquests dos grans artistes el 1906 i, segons ella, ambdós es van comportar «com si havesse conegut els produïts un gran plaer, però en el fons no es van agradar mútuament».²⁴ La diferència d'edat, caràcter i manera de treballar no va impedir una perdurable amistat, plagada de desacords i aproximacions i un profund respecte i interès per la tasca de l'altre. Al treball repetitiu de Matisse, a la recerca d'un traç més depurat, s'hi oposava la manera espontània, impetuosa, directa i gestual de Picasso; això no obstant, aquest es trobava per primera vegada amb un autèntic rival que li aportava una àmplia cultura i les seves experiències. En el moment de la trobada, l'avantguarda artística parisenca havia girat l'esquena a la decadència academicista i buscava les seves fonts d'inspiració en l'antiguitat clàssica i, com ja havia fet Gauguin, en cultures no contaminades pel «progrés» d'Occident. El contacte definitiu de Picasso amb l'art «primitiu» es va produir a finals del 1905, quan van ser exposades al Musée du Louvre les escultures iberes procedents dels jaciments de Cerro de los Santos i d'Osuna, però l'efecte d'aquest descobriment no es va plasmar a la seva pintura fins uns mesos després, durant la seva estada a Gósol.²⁵ Derain i Matisse s'havien orientat també cap al primitivisme, l'un emprant els seus procediments estilístics i l'altre manifestant l'idealisme d'una antiga edat d'or. El descobriment de l'«art negre» la tardor del 1906 va suposar un revulsiu que marcaria l'avenir de l'art en el segle xx i concretament l'obra de Picasso.

Tornant al testimoni de Stein, Matisse va adquirir una petita escultura vili que va mostrar a Picasso en la seva primera trobada. Molts anys després, en preguntar-li André Malraux sobre el pes de l'«art negre» a la seva pintura, Picasso va respondre: «Es parla sempre de la influència que he rebut de l'art africà. Com explicar-ho? Els fetitxes ens agradaven a tots. Van Gogh va dir: “l'art japonès el compartíem tots”. Per a nosaltres va ser l'art negre. Les seves formes no em van influir pas més que a Matisse. O a Derain. Però per a ells, les màscares eren escultures com les altres. Quan Matisse em va mostrar el seu primer cap “negre”, em va parlar d'art egipci.»²⁶ Per a Matisse representava una altra font d'inspiració, compatible amb els antics mestres del Renaixement, la imatgeria islàmica i les estampes japoneses. La seva filla Marguerite recorda que posseïa diverses xilografies japoneses: «El meu pare va comprar alguns gravats senzills, no sempre de grans artistes, però tots amb una harmoniosa frescor i energia [...] Del 1911 fins al 1914, novament, el meu pare va contemplar bastant sovint valuoses col·leccions japoneses i xineses del comerciant Charles Vignier...»²⁷ i algunes de les obres de Matisse testimonien la sàvia assimilació de l'essència d'aquestes peces.²⁸ Per contra, Picasso s'allunyava de qualsevol vel·leïtat decorativista i, reflexionant sobre la pintura de Cézanne i l'«art negre», va iniciar l'aventura del cubisme. Concentrat en la transformació de l'espai pictòric, concebut independentment dels objectes i figures, però indissoçiablement lligat a la radiació de les formes i al rebuig del «motiu» com a font de la pintura, ¿com no havia de manifestar repetidament el desplaer que li causava l'exotisme en general i

l'art japonès en particular? Les superfícies delicadament acolorides i delimitades per un traç subtil i l'existència d'un sol enfocament de les estampes japoneses se situava als antípodes dels plans sense contorn, la fusió de l'espai amb els objectes i la multiplicitat de punts de vista del nou llenguatge pictòric que, juntament amb Braque, estava desenvolupant.

Malgrat tot, alguns personatges del seu cercle d'amistats mantenien viva la passió pels gravats japonesos. Seguint les passes dels Stein, les germanes Etta i Claribel Cone²⁹ van adquirir dibuixos i pintures de Cézanne, Matisse i Picasso, alhora que incrementaven la seva col·lecció d'estampes japoneses. Un altre mecenes, Jacques Doucet,³⁰ *amateur* eclèctic, va iniciar la seva col·lecció d'art oriental cap al 1906, deixant-se aconsellar, com Matisse, per l'expert Charles Vignier; el 1924, després d'una llarga negociació amb Picasso, va comprar-li *Les Demoiselles d'Avignon*.³¹ Un cop a la bigarrada mansió del col·leccionista, la revolucionària i incompresa pintura va ser col·locada davant per davant del gabinet oriental.³²

Molt més proper, el pintor Frank Burty Haviland (1886-1971), nét del col·leccionista i expert en art japonès Philippe Burty,³³ compartia amb Picasso la passió per l'«art negre» i, amb el seu avi, el gust per les estampes japoneses. Ambdós pintors es van conèixer el 1909, per mitjà de l'escultor Manolo Hugué, i van mantenir un estret contacte entre 1911 i 1913. Segons explica Fernande Olivier, ella i Picasso freqüentaven la casa de Haviland³⁴ al carrer Orleans i el pintor americà insistia en mostrar a l'espanyol la seva col·lecció japonesa (fig. 3).³⁵ El 1910, el cunyat de Haviland, Hamilton Easter Field, també

•[24] *Ibidem*, p. 67.

•[25] Pierre Daix, *Dictionnaire...*, op. cit., 1995, p. 763.

•[26] André Malraux, *La cabeza de obsidiana*. Buenos Aires, Sur, 1974, p. 18.

•[27] Klaus Berger, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 314.

•[28] Existeixen similituds cromàtiques i compositives entre *El luxe I* de Matisse (1906) i *Els visitants d'Enoshima* de Kiyonaga, entre *Natura amb gerani* (1910) i *Actor d'Utagawa Toyokuni i Peixos vermells i escultura* (The Museum of Modern Art) i *Peixos vermells* (1912, Museu Puixkin) i *Les carpes* de Hokusai, adquirida el 1912 per Matisse.

•[29] Les americanes Claribel (1864-1929) i Etta Cone (1870-1949) van ser introduïdes al cercle de Picasso per Gertrude Stein. A més de les compres directes als artistes, els anys vint van adquirir algunes de les obres de Gertrude. Actualment aquesta col·lecció es troba al Baltimore Museum of Art.

•[30] El dissenyador de moda Jacques Doucet (1835-1929) va iniciar la seva col·lecció d'art amb objectes de la *Belle Époque* i antiguitats. Més endavant va aficionar-se a l'art oriental per dedicar-se, finalment, a l'art més avantgardista. A casa seva es podien contemplar obres de Van Gogh, Degas, Manet, Chardin, La Tour, Picabia, Duchamp, Max Ernst i Picasso, entre objectes d'art oriental i una importantíssima biblioteca.

•[31] Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, oli sobre tela, The Museum of Modern Art, Nova York. El 1937 va passar a mans de Jacques Seligman i el mateix any la va adquirir el MoMA.

•[32] François Chapon relata: «Enfront de l'estudi i del Gabinet d'Orient, *Les Demoiselles d'Avignon* atreïen de seguida les mirades». *Les Demoiselles d'Avignon* [cat. expo.]. Barcelona, Museu Picasso/ Polígrafa, 1988, p. 610.

•[33] Philippe Burty va ser un dels pioners en el reconeixement i importació d'estampes japoneses i qui va donar nom al nou moviment en publicar l'article «Japonisme» a *La Renaissance littéraire et artistique* del 1872.

•[34] Fernande Olivier, *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona, Parsifal, 1990, p. 197.

•[35] Vegeu nota 22.



[fig.3] Kitagawa Utamaro
Parella en una habitació privada a una casa de te
Utamakura [Poema del coixí]
 1788
 Gravats xilogràfic a color (*nishiki-e*)
Oban
 British Museum, Londres

[fig.4] Pablo Picasso
Retrat d'Auguste Herbin
 París, taller de Picasso al núm. 11 del boulevard de Clichy,
 començament del 1911
 Tiratge original; 11 x 8,6 cm
 Archives Picasso. Musée national Picasso, París

col·leccionista d'estampes orientals, va demanar a Picasso que li decorés la biblioteca; aquest, mogut per la rivalitat amb Matisse, que havia decorat la mansió del mecenes rus Sxukin, va acceptar l'encàrrec, per bé que no va arribar a concloure'l. Amb tot, una foto presa per Picasso al seu estudi del boulevard de Clichy,³⁶ el 1911, testimonia l'inici del projecte. La fotografia mostra el pintor Auguste Herbin³⁷ (fig. 4) entre diversos quadres cubistes sense acabar, el format dels quals fa suposar que estaven destinats a la biblioteca de Field.³⁸ A la part superior esquerra de la fotografia s'hi pot distingir, entre d'altres objectes, una petita estampa japonesa de Kikukawa Eizan (fig. 5), que també apareix a la foto que l'artista va fer de Marie Laurencin al mateix taller. Aquestes fotografies donen fe que Picasso ja posseïa almenys una d'aquestes estampes el 1911. El fet de conservar-la i emportar-se-la en tots els canvis de domicili representa una contradicció amb les reiterades declaracions de rebuig de l'art oriental, atès que Picasso només col·leccionava el que li agradava o allò que tenia algun valor sentimental.

LA COL·LECCIÓ

Picasso va iniciar la seva activitat com a col·leccionista durant els anys de joventut a Barcelona. Arran probablement d'intercanvis amb d'altres artistes, va reunir un conjunt en el qual es barrejaven pintures mediocres amb dibuixos de Casagemas, Juli González, Rusiñol i Manolo Hugué, que van ser abandonats al domicili familiar en traslladar-se a París.³⁹ En el decurs de la seva vida va formar una col·lecció heterogènia, fruit de les relacions que mantenia amb

d'altres pintors i marxants.⁴⁰ Obres de Cézanne, Matisse, Renoir, Rousseau, Braque, Balthus o Modigliani, convivien amb treballs dels seus amics íntims –Pallarés, Casagemas, Édouard Pignon– i amb els de les seves companyes Fernande Olivier, Dora Maar i Françoise Gilot. Al costat de les escultures primitives i els bronzes ibers, l'inventari incloïa seixanta-una estampes japoneses,⁴¹ d'entre les quals destacaven les d'Utamaro, Kiyonobu, Jihei, Koryusai, Shunshō, Moronobu, Eizan, Harunobu, Eishi i Kiyonaga.⁴²

Segons Penrose, «La qualitat fonamental de cada objecte d'aquesta heterogènia col·lecció era el valor que havia tingut per a Picasso. Arreu hi havia indicis de la seva activitat, tot havia passat per les seves mans i tot havia estat examinat a fons abans d'ocupar un lloc en aquella selva: teles, ceràmiques, rajoles, plats, escultures de bronze i de guix, voluminoses carpetes plenes de dibuixos i gravats, es barrejaven amb coses que hi van ser dutes intencionadament o fortuïta. Tot tenia un significat i un lloc propi al cau d'alquimista que Picasso havia creat al seu voltant.»⁴³

Alguns testimonis d'aquells que van tenir el privilegi de conèixer-lo expliquen com Picasso guardava les seves estampes japoneses i com el rebuig inicial va derivar en estima i reconeixement. Brassai⁴⁴ va reproduir una conversa que va mantenir amb Picasso al taller del carrer Grands Agustins, el 1945: «L'art mai no és cast, em va dir un dia [Picasso] tot ensenyant-me les planxes eròtiques d'Utamaro, estampes de gran bellesa, en les quals els sexes, en primer pla, despallats de tota cruesa, sorgeixen en un frenesí estrany com vegetals estranys d'un paisatge

estrany, fuetejats per una estranya tempesta.»⁴⁵ També William Rubin⁴⁶ va tenir l'oportunitat de contemplar amb Picasso les carpetes que contenien estampes japoneses: «Vaig veure un d'aquells retrats d'actors [japonesos] en un àlbum d'estampes originals que Picasso tenia al taller.»⁴⁷

Picasso conservava les estampes japoneses, d'extraordinària qualitat, en carpetes o emmarcades amb motlures de fusta vermella. El conjunt el formaven imatges de cortesanes de Yoshiwara, actors de *kabuki*, escenes satíriques (fig. 6) i escenes eròtiques (*shunga*), realitzades pels millors artistes i gravadors de l'imperi Edo. Les més antigues, de la segona meitat del segle XVII, d'una autoria difícil de precisar, estan acolorides a mà, cosa que les fa peces úniques. Les xilografies del segle XVIII, extretes de volums de formats diversos –des de l'*ōban*, el *kōban* i el *chōban*, fins a l'allargat *hashira*–⁴⁸, constaten l'evolució de la tècnica, formal i compositiva, dels gravats ukiyo-e. Els estampadors japonesos van innovar la tècnica d'aplicació de color, primer mitjançant diferents planxes i, més tard, amb el buidat continu d'una mateixa matriu, procediment molt similar al que utilitzava Picasso en els gravats sobre linòleum dels primers anys seixanta.

Com Degas, Rodin i Toulouse-Lautrec,⁴⁹ Picasso també es va deixar seduir per l'elegant erotisme dels gravats *shunga*, en els quals l'explícit acte sexual focalitza la composició, sense que aquesta perdi per causa d'això la delicadesa en el tractament dels rostres, els vestits i l'escenari. No deixa de resultar estrany que Picasso, l'obra del qual està amarada d'erotisme,⁵⁰ col·leccionés tan poques composicions



[fig.5] Atribuït a Kikukawa Eizan

Ōgiya no Hanahito [Hanahito de la casa Ōgiya]
c. 1804-1818

Gravat xilogràfic a color (*nishiki-e*)
38 x 25,5 cm (*ōban, tate-e*)

Col·lecció particular. Cortesia Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte

[fig.6] Anònim

Ōtsu-e. Neko to nezumi no shuen
[*Ōtsu-e. Gat i ratolí: festa de l'alcohol*]
Segle XIX (Edo)

Tinta i colors sobre paper

16 x 11,6 cm

Col·lecció particular. Cortesia Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte



•[36] A finals del 1909, Picasso s'havia instal·lat al bulevard de Clichy número 11. Durant el 1910 i el 1911 es va dedicar a fotografiar els seus amics al taller.

•[37] Auguste Herbin (1882-1960) va conèixer Picasso el 1909 i se'n va distanciar a partir del 1913.

•[38] Anne de Baldassari ha identificat aquestes pintures a *Picasso photographe 1901-1916*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 130-133.

•[39] Unes trenta peces de diversos artistes que van formar part de la donació al Museu Picasso de Barcelona el 1970.

•[40] Donada pels seus hereus a l'Estat francès, la col·lecció de Picasso s'ha exhibit en algunes ciutats europees. Es va mostrar al Museu Picasso de Barcelona la temporada 2007-2008.

•[41] Hélène Klein, «Una col·lecció particular», *Picasso y su colección*. Barcelona, Museu Picasso, 2007, p. 53, nota 18.

•[42] Diana Widmaier-Picasso, *Picasso: Art can only be Erotic*. Londres, Prestel, 2005, p. 9.

•[43] Roland Penrose, *Picasso... op. cit.*, p. 351.

•[44] El fotògraf d'origen hongarès Gyula Halasz, conegut com a Brassai, va realitzar diversos reportatges dels diferents tallers de Picasso.

•[45] Brassai, *Conversaciones con Picasso*. Madrid, Turner, 2002, p. 276.

•[46] William Rubin (1927), historiador de l'art, va ser director del Departament de pintura i escultura del MoMA entre 1973 i 1988, i va comissariar diverses exposicions sobre Picasso.

•[47] William Rubin (dir.), *Picasso et le portrait* [cat. expo.]. París, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 99, nota 19.

•[48] Vegeu, en aquest catàleg, Hayakawa Monta, «Ukiyo-e i les estampes *shunga*».

•[49] Els *shunga* eren un important subgrup en les col·leccions d'estampes japoneses d'aquests tres artistes. Toulouse-Lautrec posseïa dotze gravats que representaven dones copulant amb diversos animals.



[fig. 7] Pablo Picasso
Paisatge d'inspiració xinesa
 París, juny-juliol del 1907
 Aiguada de tinta xinesa sobre paper cru
 31,2 x 24,7 cm
 Quadern 13, MP 1990-96, f. 8 r
 Musée national Picasso, París
 ZVI, 988

de caràcter eròtic, raó per la qual els seus *shunga* adquireixen un relleu especial.

DIÀLEGS

Són sobradament coneguts els freqüents canvis estilístics de Picasso al llarg de la seva extensa vida i la capacitat d'assimilar les innovacions d'altres artistes per fagocitar-les i adequar-les a un llenguatge que anava sempre una passa més enllà i sempre es renovava. Com ell mateix apuntava, la creació no pot prescindir del passat, però l'artista no s'ha de limitar a copiar o a imitar, seguint les pautes academicistes, sinó que ha de dinamitar el trajecte fet per poder obrir-se un camí propi.

Biògrafs i amics van recollir en algun moment paraules de l'artista en què negava qualsevol influència a la seva obra de l'«art negre», de Degas, Toulouse-Lautrec o Velázquez, que contrasten amb d'altres declaracions en les quals, paradoxalment, manifesta l'admiració que li despertaven. «[...] Hom pot canviar d'idea, o no? Almenys jo he canviat d'idea moltes vegades [...] sobre la pintura i sobre tantes altres coses [...]»,⁵¹ proclamava Picasso en conversa amb Roberto Otero. Com hem vist, aquesta paradoxa la trobem també en la seva relació amb les estampes japoneses; d'una banda, declarava l'escassa consideració cap a aquestes, i de l'altra, en col·leccionava. Si bé no es pot parlar d'influència, atès que l'assimilació estilística es va produir tan sols per osmosi els anys de joventut i només n'apareix el reflex en poques obres aïllades, sí que s'hi poden trobar certs paral·lelismes que, a manera de diàleg, marquen les fites de la seva prolífica producció.

Palau i Fabre⁵² veu certs indicis japonitzants en els paisatges del 1907 (fig. 7), per bé que aquesta aproximació es basa en el ritme i no en el dibuix resseguit i circumscrit.

Richardson apunta que Picasso, quan treballava en el *Guernica*, va explotar l'estil dels gravats japonesos en alguns estudis de dones, conseguint que d'una boca petita en sorgís un crit aterrador.⁵³ Al seu torn, Rubin troba que a la sèrie de dibuixos que Picasso va fer d'Helena Rubinstein,⁵⁴ el 1955, «la tretzena de la sèrie mostra una Helena Rubinstein assimilada, mig conscientment, a un tipus de retrat habitual de les estampes japoneses, que representa la mímica dels actors.»⁵⁵

Però és, sobretot, en els dibuixos eròtics que Picasso va fer la primera dècada del segle xx i en els gravats de les acaballes, on es poden trobar paral·lelismes i confluències, tant temàtiques com compositives, amb les estampes dels mestres japonesos.

En el període 1902-1905, la majoria de dibuixos eròtics apareixen en suports de dimensions petites, sovint als reversos de les targetes comercials de la mercaderia dels germans Junyer-Vidal. Els fets a Barcelona tenen un aire caricaturesc però realista i mostren els seus amics en actituds íntimes. Per contra, d'altres posseeixen un marcat caràcter simbòlic o al·legòric, com *Dibuix eròtic: Dona i pop* i *Le Maquereau* (p. 81),⁵⁶ i enllacen amb els que portaria a terme a París durant aquests anys. Aquests últims, fets per plaer i en ocasions a causa de la penúria econòmica de l'artista,⁵⁷ van assolir un cert grau de misogínia en els quals s'hi exageraren les preferències sexuals dels personatges. Així, la dominació fal·lica —«el fal·lus al cap»— i l'obsessió

sexual és parodiada amb unes figures el cap de les quals s'obre en forma d'enorme vagina o s'allarga en forma de fal·lus, reprenent un motiu ja tractat pels gravadors japonesos que, en caricaturitzar l'acte sexual, representaven el personatge masculí amb un enorme fal·lus sortint del cap i penetrant la testa d'una dona. El 1907 Picasso va pintar *Les Femelles d'Avignon*. Durant l'intens procés creatiu, va analitzar les actituds i poses de les cinc dones. Els carnets de dibuix es van omplir d'esbossos de totes i cadascuna d'elles i els referents a la *Demoiselle* ajupida, que a la pintura apareix d'esquena amb el cap violentament girat cap a l'espectador, mostren una noia asseguda, amb les cames exageradament obertes (fig. 8) tot exhibint agressivament el sexe, en una postura i actitud molt properes a un dibuix fet amb tinta sobre una biga de l'edifici Kondō del temple Hōryū de Nara (segles VII-VIII; fig. 9). Per descomptat, es tracta d'una mera coincidència formal, d'una mateixa forma d'aproximació al sexe femení i de la troballa d'una solució plàstica similar.

Podem trobar de nou el diàleg de Picasso amb l'estampa eròtica japonesa en els dibuixos i gravats del final de la seva vida. Klaus Berger, en el seu treball sobre el japonisme europeu, indica: «En una sèrie de quatre dibuixos, Picasso va parafrasejar, amb vuitanta-nou anys, alguns gravats eròtics de Kiyonobu que van il·lustrar *Fleurs du Japon*, [...] ens oferien l'abraçada sexual de corbes vibrants i obscur tremolor; abstracte i alhora extremament concret.»⁵⁸

Per bé que tota l'obra de Picasso traspua erotisme i sensualitat, serà l'any 1968 quan el sexe adquirirà un extraordinari protagonisme, especialment



[fig. 8] Pablo Picasso
Estudi per a la senyoreta a la gatxoneta, d'esquena, a la dreta: nu assegut, cames separades, de front
 Març-juliol del 1907
 Llapis negre
 19,5 x 24,3 cm
 Quadern 9, MP 1961, f. 47 r
 Musée national Picasso, París
 Z. XXIII, 26

[fig. 9] Figura femenina
 Segles VII-VIII
 Tinta sobre fusta (biga de l'edifici Kondō
 Temple Hōryū (Nara), Japó



•[50] Picasso tenia també els monotips de Degas que havien servit per il·lustrar *La Maison Tellier* de Maupassant i *Mimes de courtisanes* de Lucien de Pierre Louÿs, i algun dibuix eròtic surrealista.

•[51] Roberto Otero, *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*. Barcelona, Dopesa, 1975, p. 83.

•[52] Josep Palau i Fabre, *Picasso vivent: 1881-1907*. Barcelona, Polígrafa, 1980, p. 494-495.

•[53] J. Richardson, *Picasso...*, op. cit., p. 203.

•[54] Helena Rubinstein, reina dels cosmètics i col·leccionista d'art tribal i contemporani, desitjava que Picasso li fes un retrat per unir la tela als retrats que li havien fet Dalí, Marie Laurencin, Graham Sutherland i Pavel Txelitxev. Entre agost i novembre del 1955, Picasso va realitzar dinou dibuixos de Rubinstein.

•[55] W. Rubin, *Picasso et...*, op. cit., p. 20.

•[56] Vegeu, en aquest catàleg, Ricard Bru, «Tentacles d'amor i de mort: de Hokusai a Picasso».

•[57] P. Daix, *Dictionnaire...*, op. cit., 1995, p. 306.

•[58] K. Berger, *Japonisme in Western...*, op. cit., p. 324.

en la sèrie de gravats coneguda com la *Suite 347*, realitzada a Mougins entre els mesos de març i octubre, que s'entendrà com un cant a la vida i una declaració de l'artista sobre la seva filosofia de la pintura.

Un Picasso gairebé nonagenari es retrata com el *voyeur* que contempla delerós i sense amargor els acoblaments càlids i carnals dels joves (fig. 10 i 11 i p. 130). Els aiguaforts i aiguatintes de la sèrie destil·len un erotisme contingut i en el subgrup dedicat als amors de Rafael i la Fornarina, continua la història iniciada en el famós quadre d'Ingres per narrar-nos les escenes que van des dels preludis amorosos fins a la consumació de l'amor. Si als gravats de la *Suite Vollard*⁵⁹ i a les pintures dels anys trenta (fig. 12) l'acoblament amorós quedava només suggerit, als dedicats a Rafael la unió carnal es mostra explícitament i l'artista es complau en el tractament dels òrgans sexuals i en el coit. Com passa a les estampes japoneses, els cossos dels amants s'entortolliguen en poses inimaginables, els òrgans sexuals se'ls engrandeixen i les penetracions ja no són suggerides sinó mostrades amb total nitidesa (fig. 13 i p. 126-127). Estranyament, la inexpressivitat dels rostres dels intèrprets no permet que es trasllueixi cap sentiment i cedeix tota vehemència al *voyeur*, el personatge passiu que frueix de la contemplació i amb qui Picasso s'identifica.

La radicalització del tractament sexual en Picasso coincideix amb la publicació a París, la dècada dels seixanta, de diverses monografies dedicades a les estampes eròtiques japoneses, sens dubte ja conegudes per artistes i *amateurs*, però ara a l'abast del gran públic.⁶⁰ Picasso, per a qui art i erotisme eren una mateixa cosa, va veure com

la seva obra eròtica era censurada, com ho havien estat els *shunga* a l'imperi Edo, i no va poder veure-la exposada fins a les acaballes de la seva vida, amb l'alliberament dels costums que va comportar el moviment social del Maig del 1968.

•[59] Conjunt de cent gravats realitzats per Picasso entre 1930 i 1937 editat per Lacourrière després de la mort d'Ambroise Vollard el 1939. Per la seva qualitat s'ha comparat a la *Suite 347*.

•[60] Els anys vint s'havien publicat a París alguns llibres dedicats a les estampes eròtiques japoneses, però a la dècada de 1960 van aparèixer tres importants monografies: *Érotique du Japon* de Théo Lesoualc'h (1967), *Erotic Art of the East* de Philip Rawson (1968) i *Fleurs du Japon* (1969).



[fig.10] Hishikawa Moronobu
 Pàgina de l'àlbum *Koi no hanamurasaki*
 c. 1686
 Gravat xilogràfic (*sumizuri-e*)
Ōbon
 Col·lecció Nichibunken Enpon

[fig.11] Katsushika Hokusai
Home espiant una parella (porta oberta i tancada)
Egoyomi [Calendari]
 c. 1805
 Gravat xilogràfic a color (*nishiki-e*)
Koban, surimono
 Scholten Japanese Art, Nova York

[fig.12] Pablo Picasso
Cópula
 Boisgeloup, 18 d'abril del 1933
 Llapis plom
 34,4 x 51,5 cm
 Musée national Picasso, París
 MP 1103. 2 VIII. 100

[fig.13] Isoda Koryūsai
Parella
Shikidō torikumi jūniban
 [Dotze encontres en el camí de la sensualitat]
 c. 1775-1777
 Gravat xilogràfic a color (*nishiki-e*)
 23,5 x 37,7cm (*ōban*)
 Scholten Japanese Art, Nova York