

Mercè Vidal

## PICASSO I L'ARCAISME MEDITERRÀ: EL SUBSTRAT DE GÓSOL EL 1906

### Unes notes introductòries

El tema el centraré en l'estada a Gósol de Picasso<sup>1</sup>, de la qual molts historiadors des d'Alfred H. Barr, jr., Pierre Daix, passant per Palau i Fabre o William Rubin, entre d'altres, s'hi han referit; tot assenyalant el «gran gir» que es produirà en la seva obra els mesos posteriors, un cop ha retornat a París i que el portarà a la realització de *Les Femelles d'Avignon*, la primavera-estiu de 1907.

També és cert, però, que s'ha emfasitzat més com a ressort la influència ibèrica i la de l'art negre atorgant-els-hi un paper, gairebé exclusiu, en l'esmentat quadre. En aquest sentit, seguint a W. Rubin<sup>2</sup>, aquest reconstrueix un procés que passa per les referències donades per Mario de Zayas qui posava «l'èmfasi en l'art negre com a "model"», basant-se en una entrevista amb Picasso que tingué lloc el 1923; Barr en el catàleg de la mostra *Picasso: Forty Years of His Art*, (1939) que el Museum of Modern Art de Nova York va dedicar a l'artista ho recull i ho expandeix. El fet de parlar de «model» (còpia) va molestar Picasso qui, des de la Segona Guerra Mundial, va negar que hagués vist art negre abans de la realització del quadre i fins i tot que la famosa visita efectuada al Musée du Trocadéro no havia precedit la realització de l'obra<sup>3</sup>. Picasso, va dirigir la mirada vers l'art ibèric. Les publicacions de Christian Zervos *Pablo Picasso. Oeuvres de 1906 à 1912*, (1942) i de J.J. Sweeney *Picasso and Iberian Sculpture*, (1941) feien decantar la balança cap a l'iberisme. Creiem i ens agradaria de demostrar que, potser, no s'hauria de destriar d'aquest «iberisme» l'afirmació del què va suposar Gósol.

No voldríem definir a Picasso, perquè molts ja ho han fet, però sí remarcar la seva aplicació al treball i la seva constant insistència; la seva obstinació d'extreure de l'obra una concatenació de solucions que li obren nous camins, alguns deixats immediatament d'explorar o sobre els quals hi retornarà anys després, i, d'altres, que es converteixen en el desafiament d'aquells moments.

<sup>1</sup> El meu treball s'inscriu dins el marc de la celebració «PICASSO2006BCN», en el que el nostre Departament, la Universitat de Barcelona i el Museu Picasso han organitzat un cicle de conferències sobre Picasso en els mesos d'octubre a desembre; gairebé amb el mateix títol va ser impartida el 15 de novembre.

<sup>2</sup> Vegeu l'ampli estudi dedicat a Picasso i el tema del primitivisme en el capítol sobre «Picasso» a *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità fra il Tribale e il Moderno* (a cura di William RUBIN), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985, (1984), pp. 260 i ss. i, en especial, n.63 i 64. I, també, el catàleg on es presenten per primera vegada recopilats tots els dibuixos preparatoris realitzats per Picasso a *Les Femelles d'Avignon* (comissària Hélène SECKEL), Barcelona, Museu Picasso, Edicions Polígrafa, Ajuntament de Barcelona, 1988 (1987).

<sup>3</sup> D'altra banda, en l'extens estudi que Rubin ha dedicat a *Les Femelles d'Avignon*, demostra, representant a més l'exclamació de Picasso pronunciada al sortir del Trocadéro, el fort impacte rebut i

el reprendre l'obra i acabar-la després d'aquesta visita.

<sup>4</sup> Fernande OLIVIER, *Recuerdos íntimos, escritos para Picasso*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990 (1988), p. 180.

<sup>5</sup> Jaume SABARTÉS, *Picasso*, Paris, Les Éditions Braun & Cie, s.d., s.p.

Hi ha el testimoni de la seva companya Fernande Olivier, amb la qui va conuiu des del setembre de 1905 fins el 1912, que ens il·lustra i complementa aquest aspecte quan ens diu que era un: «*Buscador incansable, enemig ferotge d'allò realitzat, etern insatisfet, es passarà la vida buscant-se; descontent amb ell mateix, es passarà la vida buscant-se en el seu propi art. Desorientat a vegades com en un laberint, s'equivocarà de camí, donarà voltes entorn d'ell mateix, però es perseguirà fins i tot en aquestes giragonses. Tan sols ell podrà tractar de comprendre's*»<sup>4</sup>.

El Picasso al qual em referiré ara —en aquestes notes introductòries— és el Picasso que s'instal·là al Bateau-Lavoir l'abril de 1904, en el taller que li va deixar l'artista basc Paco Durrio quan es traslladà no lluny d'allà, de la rue Ravignan, en el barri de Montmartre. Un Bateau-Lavoir on ja hi viu també Ricard Canals i que esdevé centre de reunió d'una certa «colònia d'artistes catalans»: Manolo, Joaquim Sunyer, Enric Casanovas, Àngel Fernández de Soto... i dels francesos que també s'hi han instal·lat, com André Salmon, i d'altres que hi confluiran: Guillaume Apollinaire, Max Jacob... i que esdevindran el «cercle de Picasso» .

La fidelitat a uns amics i al nostre país és i ha estat una constant en Picasso. En el pròleg del llibre *Picasso*, que escrigué Jaume Sabartés, l'amic i secretari per espai de més de 30 anys, ho deixa molt clar: «*La Catalogne le captiva, sans doute parce qu'il y trouva quelque chose de différent de tout ce qu'il avait vu auparavant. C'est là qu'il commença à se rendre compte du sens de la vie. C'est là qu'il prit conscience de lui-même. Les luttes idéologiques catalanes l'intéressaient au suprême degré, en tant que spectacle et probablement aussi comme la révélation de ce qui était le plus profondément en lui: l'esprit de lutte, d'une lutte sans espoir de succès, une sorte de lyrisme politique. Ce qui est certain c'est que ses amitiés se nouèrent en Catalogne*»<sup>5</sup>.

No hi ha dubte que el contacte amb la modernitat que significà l'època dels 4 Gats, per a Picasso, va ser decisiva, i es continuarà puntejada en indrets com Gósol (1906), Horta d'Ebre (1909) Cadaqués (1910), Ceret (1911, 1912, 1913), d'altra banda, convertits en etapes d'innovació del seu treball.

## L'interès per la Mediterrània

M'interessaria també remarcar com en l'ambient parisenc, des de l'últim terç del segle XIX, ja sigui sota el gir que un simbolista com Jean Moréas (poeta d'origen grec) provoca abraçant les fonts trobadoresques provençals; passant per l'admiració que ha desvetllat l'obra de Puvis de Chavannes en artistes tan diversos com Gauguin, Seurat, Signac, Denis, Matisse o el mateix Van Gogh —qui remarcava que els vestits dels seus personatges podien ser alhora antics i moderns— però que, tots ells, n'apreciaven la simplicitat

de la factura i la vivacitat del color de les seves pintures, fins a la percepció nova de les formes i dels colors que el mestre d'Aix-en-Provence, Cézanne, aportava, el món llatí s'anava afirmant. Picasso sabia qui era Puvis de Chavannes, perquè la revista modernista *Luz*, arran de la seva mort el 1898, havia dedicat el número de novembre a glossar la seva figura i podia haver apreciat directament les seves pintures del Panteó a París.

A través d'ells, d'antics i moderns, el Mediterrani, la llum del Midi, l'evocació d'antigues Arcàdies es va paulatinament absorbint i es converteix en presència entre la majoria d'artistes a la capital francesa. Fins i tot els vells mestres impressionistes, per a qui, el convenciment que la pintura era filla del Nord, i que el sol decolorava els colors seran atrets per aquest Sud. Monet, Renoir... quan s'instal·len a la vora d'aquest mar poden fer seves les paraules d'Albert Camus al contemplar el paisatge de la Mediterrània: «A determinades hores, el camp és negre de sol».

Quan Picasso s'instal·la definitivament a París, una sèrie d'esdeveniments tenen lloc i, com alguna vegada s'ha apuntat, és molt probable que no en restés al marge. El Salon d'Automne, d'aquell 1904, dedicava una exposició retrospectiva a Puvis de Chavannes i de Cézanne es presentaren cinc pintures, entre elles les *Banyistes* i el Museu del Louvre presentà la dedicada als «Primitius francesos». Aquella primavera el Salon des Indépendants havia mostrat les obres de Paul Signac que atragueren als joves pintors, alguns d'ells encara no *fauvistes*, però que marcava que es produís una certa revifalla del neopuntillisme, com ho evidencien les obres de Matisse i Derain d'aquell moment. L'any següent, el 1905, el mateix Salon des Indépendants dedicà dues exposicions retrospectives, una, a Seurat i, l'altra, a Vincent van Gogh; mentre que en el Salon d'Automne la figura d'Ingres, on es mostrà *Le bain turc* (1862) que tanta transcendència hauria de prendre en l'obra de Picasso de Gósol, va ésser un contrast ja que els *fauves* feien la seva irrupció.

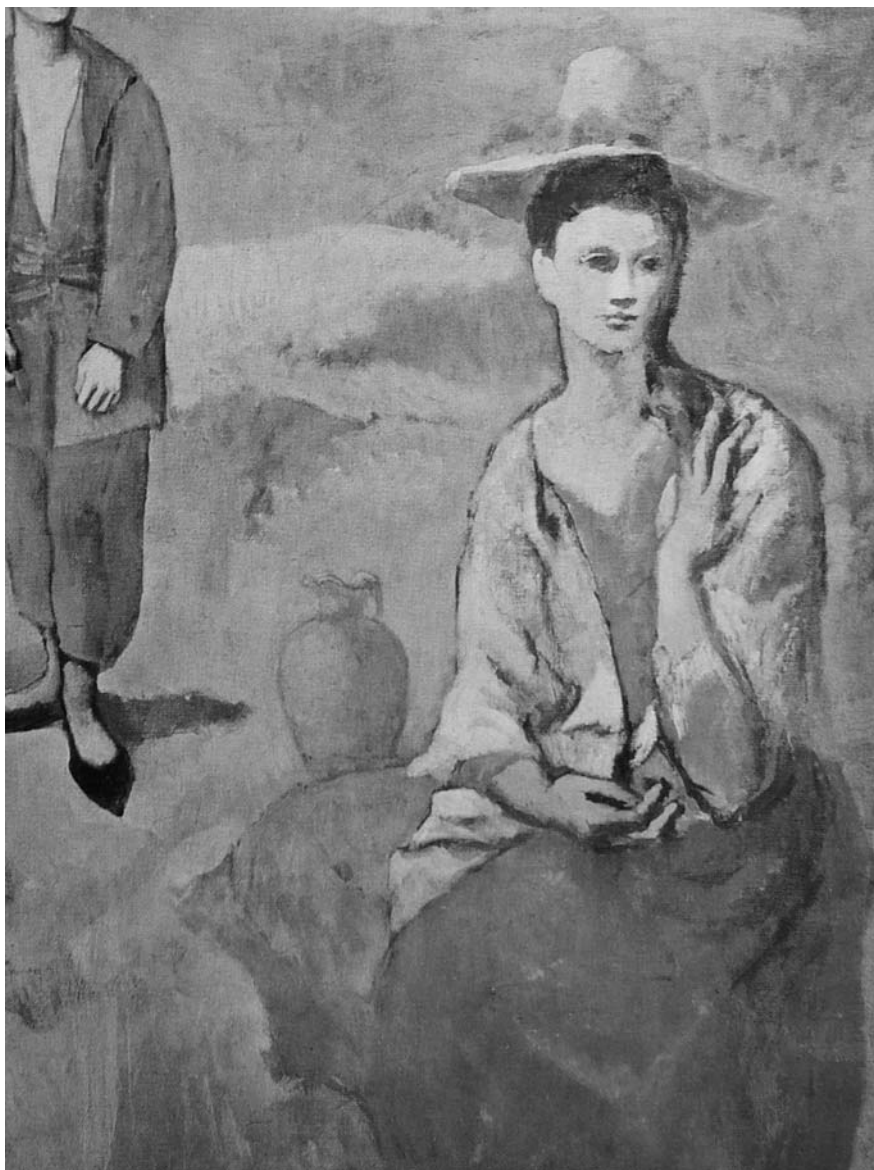
L'escàndol de la pintura *fauve*, ha fet oblidar, sovint, que també tingué un fort impacte una obra d'Arístides Maillol, present en el Salon, que serà coneguda, per la seva denominació posterior, com *La Mediterrània*. Maillol, que havia tingut arrels en el moviment simbolista, serà, ara saludat per Maurice Denis<sup>6</sup> com el gran mestre d'una nova puresa clàssica, en la línia de Cézanne, considerant-lo com un primitiu clàssic. Amb *La Mediterrània*, de la que el 1902, n'havia fet ja un primer esbós en terracuita, s'hi troba un nou tipus de dona, el de la dona llatina<sup>7</sup>, rossellonesa, tractada amb una gran puresa de línies, en el nou caràcter sintètic i esquemàtic, d'un marcat gust arcaic.

El jove Picasso viu aquell París en el que una onada de classicisme comença a detectar-se, al costat de certs crits de ruptura. El seu món simbolista de l'etapa blava, denominada així pel color monocromàtic dels seus quadres,

<sup>6</sup> «Aristide Maillol» *L'Occident*, núm. 48, 1905; recollit a Maurice DENIS, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs, 1920 (1913), pp. 235-244.

<sup>7</sup> Quan la presentà Maillol al Salon d'Automne de 1905 el títol va ser el de *Dona*; després denominada *Banyista recolzada*, *Estàtua per a un jardí ombrívol*, *El Pensament i Pensament llatí*. El 1906 en va fer una versió en pedra; el 1909, el bronze que donà a la vila de Perpinyà i, també entre 1923 i 1927, realitzà un marbre que es troba en el Musée d'Orsay, a París.

donà pas a la iconografia del circ i a l'ús d'una paleta més clara. De la mà de Guillaume Apollinaire frequentarà les tertúlies de *Vers et Prose* que cada dimarts tenien lloc a la Closerie des Lilas, presidida per la figura del vell poeta Jean Moréas, al costat d'altres de més joves, com el mateix Apollinaire o Paul Fort.



1. *La familia de Saltimbanquis*, detall, oli sobre tela, 211,8 × 229,6 cm, Washington, D.C. The National Gallery of Art, Col. Chester Dale.

Del període final de 1905 Picasso executa *La família de Saltimbanquis* (fig. 1), obra que modificà quan introduí la figura d'una noia asseguda, situant-la en el costat dret, aconseguint així un equilibri en la composició. L'elegant gest de la noia, evocador d'una bellesa antiga, s'acompanya amb la presència d'una airosa i senzilla gerra situada al seu costat. Aquest objecte és clarament un element de regust clàssic i ha estat Pierre Daix, qui n'ha donat la filiació catalana de la peça pel que li han aportat els treballs de Gósol. Sabem de l'amistat que Picasso tingué amb l'escultor Enric Casanovas, instal·lat a París el mateix any que ho feia ell; sabem l'afició i, després el paper que jugarà en el període cubista, l'interès de Picasso per la fotografia, en aquest sentit, doncs, existeix una fotografia de Casanovas en el seu taller, realitzada potser per Picasso (?), ho desconeixem, on hi figura aquella gerra que trobem en el quadre. Tan sols coincidència (? ) o no.

Pierre Daix de *La família de Saltimbanquis* indicava que la comunicació que plana en cadascun dels personatges, sense que cap d'ells es miri, sembla suggerir un adéu, al món del circ Médrano, i, ahora, la noia, que en principi va ser pintada com la Madeleine, va ser acabada amb Fernande, la nova companya de Picasso<sup>8</sup>. Les tonalitats suaus i l'elegància d'aquesta noia ens porten també a pensar en les esplèndides figures de Tanagra. D'altra banda, el Museu del Louvre no era desconegut per Picasso i, potser, aquestes figuretes, de l'Atenes pre-clàssica que hi eren exposades, varen captar l'atenció d'ell, com va passar-li a Rainer Maria Rilke, en veure-les, el 1906. La sensibilitat del poeta, secretari llavors de Rodin, el portaria a escriure el poema *Tanagra* corprès per aquest refinament. Rilke ens parla del color torrat per un sol grandíols; del suau gest que ha pogut viure eternament en les mans d'aquestes Tanagres i d'aquell sentiment que li fa evocar a Terpsícore — la musa de la dansa i del cant coral— per produir el gaudi de les noies.

Picasso, de qui Barr n'ha consignat, però situant-la a principis de 1906, «la primera època clàssica» de l'artista té una clara correspondència amb algunes de les obres executades una mica abans. En aquest sentit, tant *La família de Saltimbanquis* (1905) amb la introducció de la gentil noia, tot evocant un cert gust clàssic, com la presència de la gerra, ja es poden inscriure en un primer moment classicista, al costat de la pintura *Dona del ventall* (1905; National Gallery of Art, Washington, D.C.). Aquesta figura, empeltada per una marcada serenitat, rígidesa o hieratisme clàssic, sembla trobar —com ha assenyalat Schapiro<sup>9</sup>— en l'obra d'Ingres *Tu Marcellus eris* (1819) un clar parentiu. Ingres concentra en el gest del braç aixecat l'atenció de la narració quan Virgili llegeix el sisè llibre de l'*Eneida* i comença a pronunciar el fragment que ha donat títol a l'obra; el mateix gest que captarà Picasso.

Encara, en aquest punteig, d'unes certes referències hauríem d'al·ludir a la pintura realitzada per Picasso a finals de 1905 principis de 1906 *Noi guiant*

<sup>8</sup> Pierre DAIX, «Els anys del gran gir», a *Picasso 1905-1906. De l'època rosa als ocres de Gósol*, Barcelona, Museu Picasso, Kunstmuseum de Berna, Electa, 1992, p. 39.

<sup>9</sup> Meyer SCHAPIRO, *El arte moderno*, Madrid, Alianza editorial, 1988 (1968), pp.95-101.

<sup>10</sup> Ens cenyim a la cronologia establerta per Pierre DAIX i Georges BOUDAILLE a *Picasso 1900-1906. Catálogo razonado*. Catálogo elaborado con la colaboración de Joan ROSSELET, Barcelona, Blume-Nauta, 1967 (1966), XIV.7.

<sup>11</sup> Phoebe POOL, «Picasso's new classicism: first period: 1905-1906», *Apollo*, February, 1965, pp. 122-127.

*un cavall*<sup>10</sup> (The Museum of Modern Art, Nova York). En la que el món dels joves adolescents nus, que retrobarem en les obres de Gósol, comencen a ser tractats. En ella se'n destil·la tant —com assenyalava Phoebe Pool (1965)<sup>11</sup>— el record de les formes planes de Gauguin dels seus genets a la platja, com la sobrietat de la figura del noi no queda lluny de les *Banyistes* de Cézanne que, molt bé, va poder veure Picasso, tant al Salon d'Automne, el 1904, exposades al costat de Puvis de Chavannes, com a la galeria d'Ambroise Vollard. En aquest darrer cas la indicació prové de William Rubin. La gamma cromàtica d'una sua entonació entre el gris i els tons grogosos i rosats jo hi situaria una afiliació clarament de Puvis de Chavannes, com la de *Noia a la vora del mar* (1879). L'evocació del mediterranisme faria novament acte de presència aquell abril de 1906 en el Salon des Indépendants, producte de les llargues estades a Colliure i a la Provença tant de Vlaminck, de Derain, com de Matisse amb obres ben significatives com les pastorals i *Le bonheur de vivre* de Matisse. El treball, però, de Picasso a través d'aquest registre «clàssic» passava, tal com hem volgut evidenciar, per uns altres canals.

Com se sap la venda d'una sèrie d'obres de Picasso a Ambroise Vollard aquella primavera de 1906 li va permetre disposar de diners i emprendre amb la seva companya Fernande Olivier la vinguda a Barcelona. Poc abans del viatge el Museu del Louvre presentava l'exposició dedicada a «l'Art Ibèric antic», que constituïa una gran novetat per les troballes que tres anys abans s'havien fet a Osuna i al Cerro de los Santos. L'escassetat de restes ibèriques que existien llavors eren un atractiu per a molts i, tothom presuposa que Picasso no deixà escapar l'ocasió de visitar-la.

## Afirmació nacionalista i pertinença a Gósol

Els amics Max Jacob i Guillaume Apollinaire acompanyaren Fernande i Picasso fins la Gare d'Orsay, on d'altres amics els esperaven, ja que Picasso portava un gran bagul de vímet ple de tubs de colors i de materials per continuar treballant com era habitual en ell. Varen sortir a les 6 de la tarda del dissabte; viatjaren tota la nit; van fer canvi de tren a Portbou i arribaren a les 7 de la tarda del diumenge 20 de maig a la nostra ciutat. Tenim el testimoni de Fernande, qui, en els *Recuerdos íntimos*, indica clarament que quan varen arribar al baixador del Passeig de Gràcia es van trobar amb una gran manifestació; ella ens diu «*turbulenta manifestació*», encara que el civisme —com ho recullen els diaris— va regnar en tots moments.

Efectivament, era l'acte unitari i multitudinari de Solidaritat Catalana que tenia lloc aquell diumenge per celebrar, com a fet nacional, després dels incidents del *Cu-Cut!* i de *La Veu de Catalunya* —les redaccions de la Lliga— l'oposició al projecte de llei sobre Jurisdiccions que s'havia presentat a les Corts de Madrid, el qual venia a coartar i a fer restrictives les llibertats

polítics nacionalistes<sup>12</sup>. Els diputats arribaven aquell matí, també en tren, i l'acte per homenatjar-los consistí en una manifestació que durà fins gairebé el vespre. La ciutat s'havia engalanat, s'havien posat domassos als balcons, banderes, flors i cívicament els milers de ciutadans vinguts d'arreu van fer un llarg recorregut acabant-se l'acte a la plaça Catalunya, a l'Hotel Colon, on s'hostetjaven els diputats. Encara aquella nit els cors Euterpenses varen interpretar cançons al bell mig de la plaça. Picasso i Fernande també s'hostetjaren, però, a l'Hotel d'Anglaterra, situat en el mateix lloc. Aquesta febre nacionalista que la ciutat vivia crec que contribuï perquè quedés, tot i el pas dels anys, tant viu el record en la memòria de Fernande.

L'estada a Barcelona fou compartida amb amics, alguns retrobats, i d'altres que provenien de París. Fernande esmenta: Ricard Canals amb la seva muller Benedetta, Casanovas, Gargallo, Cinto Reventós, Fernández Soto, Utrillo. Alguns eren, com veiem, els mateixos amb els qui es relacionaven a París. Una fotografia feta per Joan Vidal i Ventosa, al seu taller del Guayaiba, del carrer de l'Oli, recull aquella estada. Fernande Olivier, Picasso i Ramon Reventós figuren asseguts davant d'una gran taula i, gairebé, com mig entrant en l'escena, però a la vegada, quedant en primer pla, figura la càmera «Déetective»: l'instantània dels aparells de mà que tenia Picasso i que, com han posat de manifest els estudis d'Anne Baldassari<sup>13</sup> sobre el Picasso fotògraf, tanta importància prengué en el desenvolupament dels seus treballs.

El clima d'exaltació nacionalista seria, de ben segur, com ens rememorava Jaume Sabartés, compartit per Picasso i, no tan sols els aconteixements polítics més immediats degueren tenir un protagonisme, sinó que feia poc que Enric Prat de la Riba havia publicat *La nacionalitat catalana* i el jove Eugeni d'Ors, com a Xènius, havia iniciat des de primers d'any les seves glosses a *La Veu de Catalunya* iniciant-se la formulació del nou programa estètic-cultural del noucentisme.

Xènius parlava de mediterranisme, de les fonts greco-llatines, dels signes d'identitat nacional com Prat de la Riba en el seu llibre. Es referia a la civilitat tot dient: «*Tant fragmentàriament, tan confusament com es vulgui, cal reconèixer que els noucentistes han formulat, en la idealitat catalana, dos mots nous: Imperialisme — Arbitrarisme. — Aquestes dues paraules es tanquen en una sola paraula: Civilitat. — L'obra del Noucents a Catalunya és — potser millor dit: serà — l'obra civilista*»<sup>14</sup>.

Què volia dir amb aquesta exaltació de l'esperit cívic, Xènius?. Res més de tant ideal que el de construir un país que s'emmirallés amb els que a Europa anaven al capdavant del progrés; portar a terme la construcció d'una capital; prendre la ciutat com a centre de cultura, sense oblidar la idiosincràsia pròpia. Per això, en una altra glossa recollia, pràcticament, tot un programa: «*Au, de pressa, de pressa, vinguen Museus, vinguen Acadèmies,*

<sup>12</sup> M. ARDIT/A. BALCELLS/N. SALES, *Història dels Països Catalans*, Barcelona, ED-HASA, 1980, pp. 447 i ss. «Fiestas de la Solidaridad Catalana» *La Vanguardia*, 21-V-1906.

<sup>13</sup> Anne BALDASSARI, *Picasso photographe, 1901-1916*, Paris, Musée Picasso, RMN, 1994, vegeu també de la mateixa autora *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928* (amb la col·laboració d'Ivan de MONBRISON), Paris, Musée Picasso, RMN, 1997.

<sup>14</sup> Eugeni D'ORS, *Obra Catalana Completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona, Editorial Selecta, 1950, p. 183.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>16</sup> Joaquim FOLCH i TORRES, «L'exposició Casanovas», *La Veu de Catalunya*, 8-XI-1911. Sobre el paper desenvolupat com a crític, historiador de l'art i museògraf vegeu el meu estudi *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Institut d'Estudis Catalans, 1991.

<sup>17</sup> Vegeu sobre el tema, de manera més desenvolupada, el que vàrem escriure a MARTÍ PERAN/ALÍCIA SUÀREZ/MERCÈ VIDAL (eds.), *El Noucentisme, un projecte de modernitat*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, Generalitat de Catalunya, 1994, així com també MARTÍ PERAN/ALÍCIA SUÀREZ/MERCÈ VIDAL (eds.) *Noucentisme i Ciutat*, Madrid, Electa, 1994, pp. 9-31.

<sup>18</sup> Aquests interrogants els hem compartit amb la professora Teresa Camps de la UAB qui, d'altra banda, també plantejava una sèrie de dubtes al tractar l'escultura d'aquests anys, vegeu Teresa CAMPS MIRÓ «El nostre primitivisme», a *L'avantguarda de l'escultura catalana*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1989, pp.18-43.

<sup>19</sup> Citat a OLIVIER, *op.cit.* p.171; mentre que Brigitte LÉAL «El paisatge durant l'època rosa. Entre l'impressionisme i el primitivisme» a *Picasso. Paisatges 1890-1912. De l'Acadèmia a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Picasso, Lunwerg editores, 1994, p. 257, n. 8, recull el testimoni del que Picasso va dir a Daix i Rosselet (1966) «*Tornaven de Gósol. Els havia semblat que era magnífic*» qui a més de

*vinguen Exposicions, vinga Educació, vinga Cultura, vinga Vida Civil, vinga Urbanitat, vinga Frivolitat [...]*»<sup>15</sup> Per a bastir aquest projecte de convertir Catalunya en un país modern el discurs noucentista va implicar a una àmplia generació d'intel·lectuals i artistes.

El noucentisme començava amb aquestes noves «*palpitacions del temps*» —com sovint deia Xènius— a concretar-se, el modernisme havia entrat en crisi entre els joves, i, encara que, el 1906, no podem parlar d'un *corpus* d'obres noucentistes en el món de les arts, a diferència del camp literari, amb uns quants anys el projecte noucentista es materialitzaria en la producció d'artistes com Joaquim Torres-García, Joaquim Sunyer, Enric Casanovas, Josep Clarà, Manolo Hugué, Xavier Nogués, Rafael Benet, Josep de Togores, entre d'altres. En aquest sentit, ja a la tardor de 1911 Joaquim Folch i Torres, en el comentari de l'exposició d'en Casanovas, assenyala que «*l'art nostre va orientant-se vers els ideals de puresa i de concreció oblidats de temps*»<sup>16</sup>. I, a primers d'any, s'havia publicat l'*Almanach dels Noucentistes* sota el guiatge d'Eugeni d'Ors en el que, com a compendi de col·lectivitat, també hi figurà Picasso amb una punta seca on recreava el tema de la maternitat i el circ. Aquest projecte de modernitat moderada que és, en definitiva, el noucentisme, situava els seus fonaments en la tradició clàssica mediterrània tot cercant-hi un origen mític per a legitimar els seus ideals lluny de l'academicisme i, a la vegada, també s'orientava en la valoració de la tradició popular com a veritable mentor en la descoberta d'uns valors essencials<sup>17</sup>.

Si retornem a Picasso ens podríem preguntar: per què va escollir Gósol i no Horta d'Ebre, que amb l'amic Pallarès hi havia estat el 1898 (¿?) i que com sabem hi retornarà l'estiu de 1909. Per què, Picasso, no es dirigí a aquella Provença, o aquell Midi que havia demostrat que exaltava els colors. Oh! per què no anar a la costa del Rosselló que tant plaïa als *fauves*? Les hipotesis<sup>18</sup> ens situen a un Picasso —que la historiografia internacional hi ha al·ludit— que té necessitat de retrobar-se en ell mateix; d'afiançar-se en quelcom encara indefinit; de poc concret: malgrat que l'onada de llatinitisme ja començava a fer-la palpable. Doncs, bé, arribats fins aquí, creiem que el que li digué Enric Casanovas d'anar a Gósol —tal com testimonia Fernand<sup>19</sup>—, mentre es trobaven a Barcelona, van fer reviure en ell, en Picasso, o van evocar-li quelcom de semblant del què per a Isidre Nonell va significar l'anada a Caldes de Boí d'on sorgirien els seus coneguts «cretins». I que, com molt bé indicava el crític d'art Rafael Benet: allà «*l'estil de Nonell es fa veritablement nonellià*»<sup>20</sup>. Gósol, doncs, serà per a Picasso un retrobar-se amb ell i amb unes arrels; amb uns valors essencials. Gósol serà el Pont-Aven de Picasso<sup>21</sup>, però un Pont-Aven autèntic, aïllat, solitari, no un tropisme, com ho era Pont-Aven quan hi acudeix Gauguin ple d'artistes i freqüentat per turistes.





2. Imatges amb escenes de ball p. 67 del *Carnet Catalan*

## L'estada a Gósol

Gósol, situat a més de 1.400 m d'altitud, al peu del Pedraforca i envoltat per carenes muntanyoses i amb la serralada del Cadí, en plena comarca del Berguedà, avui, tot i el pas del temps encara podem quedar sostrets per l'impressionant paisatge que ens ofereix. Sense cap carretera, en aquells anys, que hi portés directament hi van fer cap Picasso i la seva companya. Van haver de valdre's d'uns mitjans de transport molt rudimentaris. Una bona part del trajecte el van haver de fer a dalt de muls, sortejant certs perills i, encara, amb les neus presents en els cims que envoltaven el poble; ja que l'estiu, tot just començava. Alguns dibuixos de Picasso ens puntegen aquell trajecte que van haver de viure amb el siluetejat d'una figura dalt d'un mul, o bé en una corrua d'aquesta tracció animal com a mitjà de transport.

Encara, avui, la historiografia no en precisa les dates d'arribada, per tant, en aquest sentit m'agradaria fer-ne algunes. Per bé, que a través dels records de Fernande es poden refer molts aspectes, la memòria l'ha traït, quan ens diu que varen romandre «*vàries setmanes*» a Barcelona. La publicació de la correspondència entre Picasso i Guillem Apollinaire ens permet aclarir que el diumenge següent, al de l'arribada a Barcelona, ja eren a Gósol. La carta escrita per Fernande facilitant a Apollinaire l'adreça a l'hostal de Can Tam-

Casanovas també esmenta al fill d'un primer ministre grec molt cèlebre. Josep PALAU I FABRE «L'or de Gósol» a *Picasso 1905-1906, op.cit.*, tot i que al·ludeix que Picasso li digué que era el fill d'un polític grec el qui l'aconsellà, es pregunta —després del que testimonia Fernande— si potser volia Picasso llevar el mèrit a l'escultor i amic Enric Casanovas, al no esmentar-lo. p. 76.

<sup>20</sup> Rafael BENET, *Isidro Nonell y su época*, Barcelona, Editorial Iberia, pp. 40-45. Picasso no tan sols compartí, a Barcelona, la proximitat d'un mateix replà en l'estudi que tenia al costat del d'en Nonell, sinó que, com molt bé remarca Benet, va ser per al jove creador, Picasso, el seu punt de mira.

<sup>21</sup> També ho ha afirmat Brigitte LÉAL «El paisatge durant l'època rosa..» *op.cit.*, p. 250.

<sup>22</sup> *Picasso/Apollinaire Correspondència* (Edició de Pierre CAIZERGUES y Hélène SECKEL. Introducció de Pierre CAIZERGUES), Madrid, Visor, 2000 (1992), p. 47 i repro. p. 48.

<sup>23</sup> *Picasso. Carnet Catalan* (Préface et Notes par Douglas COOPER), Paris, Berggruen & Cie, 1958, p. 4.

panada i els mots que hi adjunta Picasso, il·lustrats amb unes parelles de balladors i un músic tocant el violí, ho exemplifiquen abastament: «*Mon cher Guillaume, dimanche a la place bal quand la musique fini les filles ont peur. Je te écrirais. Picasso. Gosol 29 Mai 1906*»<sup>22</sup>. Per tant, el diumenge 27 de maig Picasso i Fernande ja s'han instal·lat a Gósol.

De l'estada de Picasso a Gósol n'han restat molts dibuixos, pintures i algunes escultures. Si un dia Gertrude Stein, l'escriptora i col·leccionista nord-americana, quedava sorpresa de la quantitat de feina que en poc temps havia fet Picasso, ell, només li va respondre, «*és que som joves, Gertrude!*». I, a Gósol, Picasso només tenia vint-i-cinc anys. Per tant, una nodrida producció, avui escampada per tot el món, va ser elaborada allà.

El 1958 les edicions Berggruen van editar de forma facsímil el que es coneix com *Carnet Catalan* (fig. 2), —avui el Museu Picasso de Barcelona en té l'original—. Era un dels carnets de dibuix que Picasso portava a Gósol, l'havia comprat a París, i tan sols alguna adreça havia estat anotada a la capital francesa. La publicació d'aquest *Carnet* s'acompanya d'un estudi introductor de Douglas Cooper on ens diu que el mateix Picasso li confirmà que no hi havia afegit res més, després del retorn de Gósol. Crec que no hi ha un ordre que ens permeti seguir un fil conductor, fins i tot, a vegades el sentit de les pàgines s'inverteix. Però, sí que tal com afirma Cooper podem seguir de la mà de Picasso el seu treball; entreveure les seves preocupacions artístiques; l'observació que de la gent del poble en fa; de la manera de viure dels gosolans; de Fernande; de l'interès per la llengua; per la poesia de Joan Maragall. Fins i tot, Douglas Cooper, remarca aquesta austeritat i arcaisme «ibèric» que els dibuixos transcriuen; però, veritablement, eren només «iberisme» (¿?).

Si bona part del que s'afirma és cert, ens cal, però, resituar-ho encara una mica més i diria que s'ha de fer tant cultural com vivencialment. Picasso anotà i a més ho traduí també al francès, per fer-ne de ben segur partícep a Fernande, el cant cinquè de les poesies *Vistes al Mar* de Joan Maragall que acabava de publicar-se en el recull de poemes intítulat *Enllà*. Escrit per Picasso podem llegir: «*Una a una, com verges a la dança,/ entren lliscant les barques en el mar;/ s'obra la vela com una ala al sol,/ i per camins que no més elles veuen/ s'allunyen mar endintre..// Oh cel blau! Oh mar blau, platja deserta,/ groga de sol! D'aprop el mar te canta,/ mentres tu esperes el retorn magnífic,/ a sol ponent, de la primera barca,/ que sortirà del mar tota olorosa*»<sup>23</sup>.

Per què l'anotà Picasso? Potser hi trobà una certa simbiosi a través d'aquella descoberta mítica que efectuava el poeta (¿?). D'aquella incertesa en la que maldava per sortir-se'n, com les barques endint-se en el mar, el pintor (¿?). El motivà el to pictòric, colorístic, que recreaven els mots del poeta (¿?). No podem afirmar res amb certesa. Al costat del fragment de poema

hi ha el dibuix de tres noies situades dalt d'un pedestal potser, Picasso, projectava algun tipus de monument escultòric, per al qual les noies eren com les Tres Gràcies del món clàssic que els versos de Maragall evocaven.

En canvi, per a Xènius, la significació d'*Enllà* de Maragall sí que li era molt clara en aquell moment àlgid de construcció del projecte noucentista i, així, ho expressà en una de les glosses a finals de juny. Ja que, malgrat aquest gir cap a l'estètica mediterrànica de Joan Maragall, no deixava d'establir una clara diferenciació entre «*«Enllà» i la generació noucentista*», tot afirmant que: «*Enllà és la nota més aguda, més estrident, del romanticisme llatí, potser del romanticisme de tot el món.*» però afegia «*L'acció civilista en què tenim posats el coll i el cor és essencialment inseparable d'una estètica clàssica*»<sup>24</sup>.

Gósol significà per a Picasso un canvi radical de paleta, i, tant, les obres ho confirmen com en aquest carnet ho trobem escrit. Gósol era «*l'Oro ocre/ Rojo vermillo/ Verde*»<sup>25</sup> i amb aquestes tonalitats les obres d'aquest nou període s'impregnen. L'indret li facilitava de veure'ls. Els prats curulls de blat; el Tossal on s'hi troben les ruïnes de l'antic castell i l'església; la mateixa geologia que ha donat nom a algunes de les muntanyes, com el de Roca Roja; les teulades i el cromatisme groguenc i grisós de les pedres del poble... el verd de la vegetació, que en algunes anotacions trobarà una transcripció en el «*verde veronés [...]*» tot, en definitiva, feia sorgir un nou cromatisme. Picasso creava un cromatisme que no provenia, com en Matisse o Derain del neopuntillisme, sinó del nou vincle que Picasso volia perpetuar. Els seus colors adoptaven els tons i matisos de regust arcaic, que, de les antigues pintures romanes i de Pompeia, arribava fins als nacarats i torrats de les Tanagres i es reafirmava en les colradures de la Verge romànica de Gósol. Molts dels treballs són executats en la tècnica del guaix; d'altres en aquarel·la, un mitjà que també contribuïa a deixar-hi una patina mat; fins i tot en aquelles obres realitzades amb la tècnica a l'oli hi trobem la mateixa qualitat.

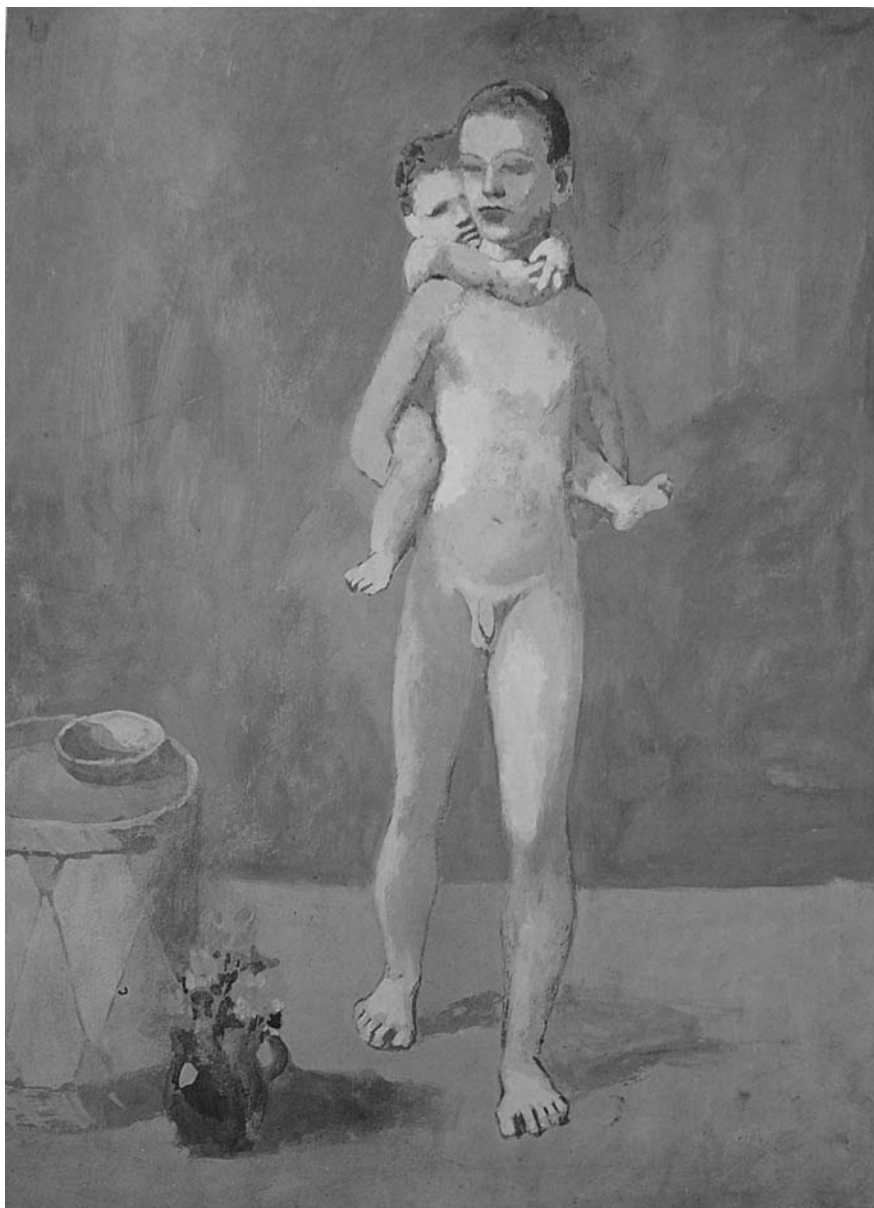
Si la paleta era vivificada a través d'aquest arcaisme mediterrà, allò que hi representà com podem veure en obres tant significatives com *Els dos germans*, *Adolescents*, *Dos adolescents* és el nou caràcter «primitivista»<sup>26</sup>. La nuesa dels cossos sembla voler perfilar la puresa del traç, amb una síntesi i un esquematisme extraordinaris. La planitud, en unes, o el modelat en d'altres és extremadament estudiada. Picasso experimenta amb la composició que tan aviat prové de Puvis de Chavannes com d'Ingres. Els dibuixos, alguns recollits en el *Carnet Catalan*, i que podem reconèixer en les obres realitzades, ens ajuden a seguir el procés creatiu.

També, en el treball de Picasso i això esdevindrà una característica en ell, la reflexió el porta a situar determinats elements que són com una clau significativa, o que donen peu a fer-la, com el mateix timbal —evocador dels

<sup>24</sup> Eugeni D'ORS, *Obra Catalana*, op. cit., p. 186.

<sup>25</sup> Picasso. *Carnet Catalan*, op.cit., p. 9.

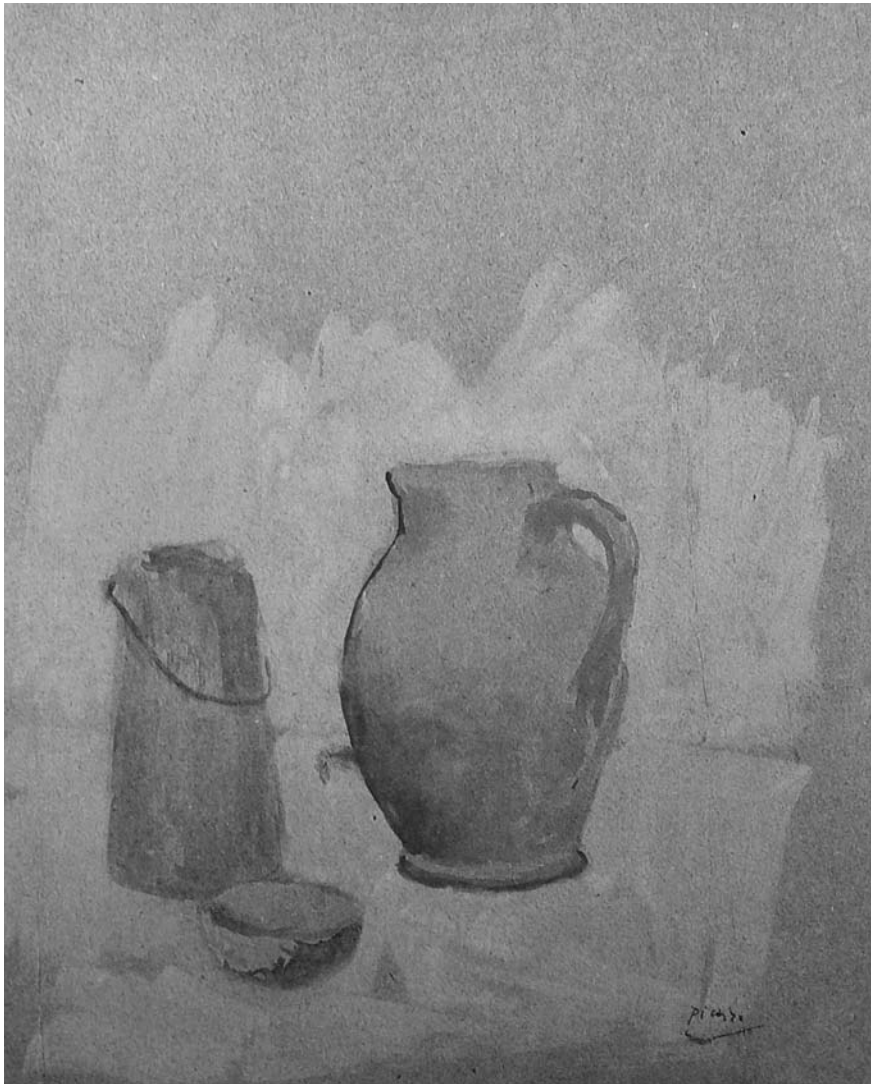
<sup>26</sup> Anne Baldassari a *Le miroir noir*, op.cit. estableix un vincle, que els fons de l'Arxiu Picasso li han brindat, amb dues fotografies provinents d'Egipte com *Jeunes garçons nus* (1880-1890) relacionat amb *Els dos germans* i *Femme et enfant* (1860-1880) amb *Els dos germans*, p. 62.



3. *Els dos germans*, guaix sobre cartró, 80 × 90 cm., París, Musée Picasso

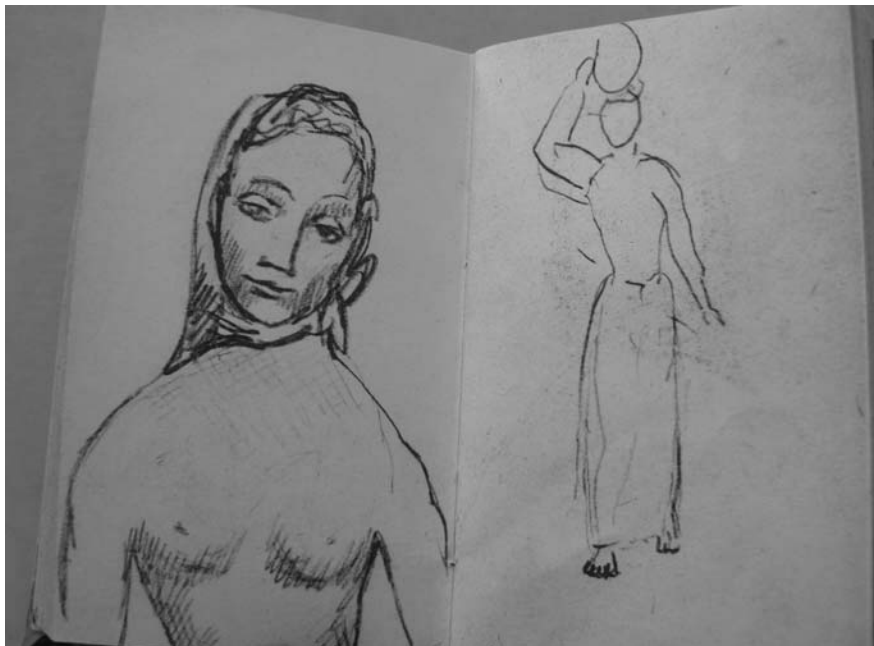
temes del circ de l'etapa rosa— que figura en un dels quadres, en el d'*Els dos germans* (fig. 3), gairebé disposat a sortir per l'extrem esquerra de la composició i encerclat per dos nous objectes provinents del món vernacular: el bol de terrissa i la gerra amb flors. De ben segur que eren aquells estris que envoltaven i amb els que feinejaven els gosolans. Un món primari, rústega, autèntic.

Per primera vegada aquesta cultura material és motiu d'atenció per part de Picasso, com ho podem veure en *Gerra, bol i pot de llet* (fig. 4) o en *Natura morta amb porró* (Museu de l'Ermitage, Sant Petersburg). Com indicava Douglas Cooper, l'atenció per la llengua catalana queda també recollida en el *Carnet* amb mots grafiats com «*Armoills*» —segurament es referia a l'estri dels molls, de les pinces— que el transcriu per «*tenazas*» o el de «*farigola = timó*» o la paraula «*cesto*» ens mostra el detall dels cistells de pagès; els fets amb vímet. Més d'una vegada, tal com recull Fernande, Picasso havia manifestat la seva desplaença per «*la campagna*» francesa, ja que deia que



4. *Gerra, bol i pot de llet*, aquarel·la sobre paper, 41,9 × 29 cm., Col. particular

<sup>27</sup> Fernande OLIVIER, *Recuerdos.. op.cit.*, p. 186.



5. Fernande transformada en gosolana i esbós de noia gosolana pp. 47 i 48 del *Carnet Catalan*

tot «*feia olor de bolets*» i, contraposava, precisament les olors que li plaien: «*li agraden —deia— les olors fortes de la farigola, del romaní, dels cactus polsosos i salvatges del seu país*»<sup>27</sup>. Gósol era, doncs, un incentiu per als sentits de Picasso; en flairava un perfum de família.

Evidentment, els gosolans són motiu d'una anàlisi constant, a través de notes, dibuixos, esbossos, però el personatge principal és Fernande. Era el primer estiu que passaven junts i feia només uns mesos que convivia en el mateix espai del Bateau-Lavoir. Fernande és transformada en gosolana (fig. 5), vestida amb mocador al cap *Fernande Olivier, de gosolana* (Musée Picasso, París) o situant-la dalt d'un mul amb el Pedraforca per fons com ho recull a *Fernande sobre un mul* (col·l. Marina Picasso).

## El sentit de la festa

La coneixença dels indrets, la familiarització amb les variants idiomàtiques, la relació amb les gents, amb els seus costums, fins i tot a vegades volent introduir, per part de Fernande, quelcom de diferent i més en sintonia amb la igualtat de gèneres, el saber de les creences, de la cultura d'un poble muntanyenc, d'allò que n'era genuí... tot, en definitiva, ens porta a pensar com l'estada a Gósol esdevingué un pòsit important per a Picasso i per al seu

treball. L'ambient cultural i l'afirmació nacional del país que compartien els seus amics en aquest període de construcció del noucentisme mirava, com ja hem indicat, a la tradició pròpia per retrobar-hi les essències. Per tant, res no li era aliè i, és en aquest sentit, que si abans hem fet referència a la cultura material que incorpora en les obres, ens cal referir-nos, ara, al sentit de la festa; d'aquelles celebracions fonamentades en la tradició popular, aspecte, d'altra banda, que ha passat desapercebut per a la historiografia i que, en canvi, es van produir en el temps que van estar a Gósol.

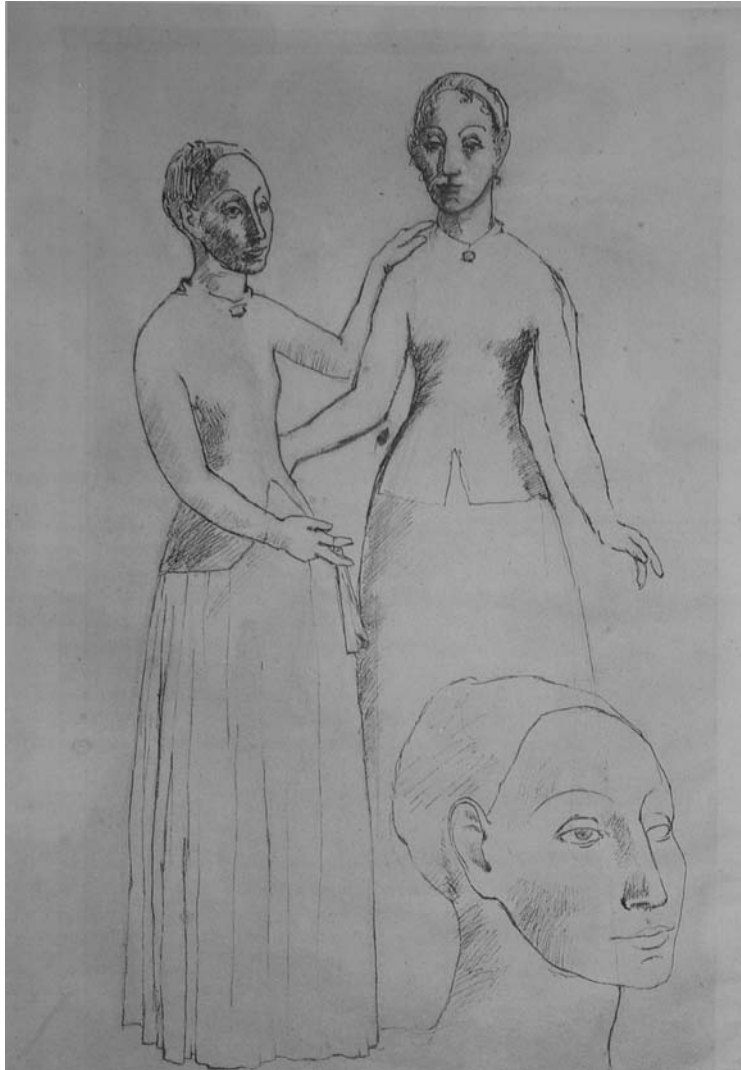
Picasso recull una determinada iconografia centrada en la festa i en els balls populars. Obres, com *Jove de Gósol* (fig. 6), del Konstmuseum de Göteborg,



6. *Jove de Gósol*, guaix i aquarel·la sobre paper, 61,5 × 48 cm. Suècia, Göteborg, Konstmuseum

<sup>28</sup> Em refereixo a les obres reproduïdes a Daix i Boudaille xvi, 11; 12; 13; 14; 15 que tenen com a resultat la pintura *Dues noies nues*, París tardor 1906.

<sup>29</sup> En primer lloc voldria puntualitzar que dibuixos com *Pageses d'Andorra* (The Art Institute of Chicago) Zervos 6, 780 (1954) incomprensiblement se les ha situat en aquest indret allunyat més de 100 kilòmetres de Gósol; haurien de reubicar-se com gosolanes i, en segon lloc, els dibuixos *Home i dona dempeus* (Zervos 6, 768 —1954—); *Jove dempeus* (Zervos 6, 771 —1954—); *Dona amb ventall* (Zervos 6, 786 —1954—); *Dona jove dempeus* (Zervos 6, 782 —1954—), juntament amb la primera obra que hem esmentat crec que formen part d'una sèrie dedicada al tema dels balls populars.



7. *Pageses d'Andorra*, que proposem com a *Pageses de Gósol*, llapis i tinta sobre paper verjurat, 63,5 × 43,4 cm., Chicago, The Art Institute

el noi va habillat per a la dansa. En dibuixos que formaven part, alguns, de diversos carnets, avui dispersos i aïlladament conservats al Guggenheim de Nova York; en l'Art Institute de Chicago (fig. 7); o en col·leccions particulars, les noies que hi apareixen molt endiumengades i, algunes, en l'actitud d'estar entrelaçades —aquest tema de les dues figures hi insistirà, de retorn a París<sup>28</sup>— responen a la plasmació de figures immòbils, concentrades; a la manera que precedeix abans d'executar el ball<sup>29</sup>. Aquesta iconografia té la seva correspondència en el *Carnet Catalan* on alguns dibuixos tracten el





8. Dibuix de mans i anotació de “mano de mujer sobre el ombro de un dansez” p. 64 del *Carnet Catalan*



9. Escena de dansa, d'un dels Àlbums de Gósol, París, Musée Picasso

<sup>30</sup> Picasso. *Carnet...*, p. 64.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>35</sup> Picasso/Apollinaire, *op. cit.* pp. 61-62. És una carta, datada el 21 o 22 de juny, molt extensa en la que li escriu receptes de cuina catalana per complaure els interessos d'Apollinaire i, evidentment, Fernande també incorpora paraules en català, prova de la simbiosi, tot i que ella només sap el francès, amb el poble.

<sup>36</sup> Fins fa poc es desconeixia amb certesa quan retornen a París, molts autors ho establien a mitjan d'agost, fonamentant-se en la carta datada el 17/08/1906 a París, tramesa a Leo Stein i reproduint l'esbós de la composició *Els camperols* (actualment a The Barnes Foundation, Merion) que Pierre Daix i Georges Boudaille reproduïen ja el 1966, vegeu *op.cit.* p. 343 (1967). Més recentment a *Gertrude Stein/Pablo Picasso, Correspondance (édition de Laurence MADELINE)*, París, Gallimard, 2005, p. 37 es reproduïx una carta sense datar, però amb la indicació «*Paris- Dimanche*» tramesa a Leo Stein on Picasso li afirma: «*Mon cher ami Stein/nous sommes ici depuis/trois semaines et/helas! sans fortune*» i li demana alguns diners. El contingut d'aquesta carta amb la que ja es coneixia concorden, ja que Picasso li donava les gràcies per l'ajuda rebuda.

<sup>37</sup> Joan AMADES, *Costumari Català*, Barcelona, Edicions 62, 2006 (1950), pp. 334-340, Vol. I; pp.214-216; 218; 821; 1027; 1084, Vol. IV i pp. 802-803 Vol. V.

tema del ball; de les parelles de balladors; del gest i la pose del recolzament de les mans...; fins i tot hi figuren anotacions com «*mano de mujer sobre el ombro de un danseur*»<sup>30</sup> (fig. 8); «*miran el baile*»<sup>31</sup>, o en d'altres «*el Pueblo, una basa, gentes que trahen bueyes, un baile*»<sup>32</sup>; en un altre full anota «*mano de mujer cojida al bailador*»<sup>33</sup> o «*Una montaña silueta sobre un cielo azul, un rebanco de casas sube desde la plaza, un lago azul refleja el cielo, delante un hombre conduce dos bueyes, un baile*»<sup>34</sup>. Sabem, pel que li deia Picasso a Guillem Apollinaire que cada diumenge hi havia ball a la plaça del poble. I, d'altra banda, Fernande quan ens descriu a *Recuerdos íntimos* la gentilesa amb la que la gent els tractava afegeix el següent: «*Em sembla que a Gósol sempre era festa*». Encara, en aquesta presència que la música pren en l'estada que feren a Gósol, Fernande confessa a Apollinaire «*En resum, això és bastant bonic i si canvia la temperatura encara ens quedarem un temps.[...] Cada diumenge tenim dret a la bucòlica escena del ball del poble. [...] Aquí, el cant nacional és la marsellesa, que canten cada diumenge i festes tots els joves, com si fos un himne de glòria: es tracta d'una marsellesa «sui generis», traduïda al català, arreglada i més llarga, etc., etc.*»<sup>35</sup> (fig. 9).

Els mesos que s'hi van estar, des del 27 de maig fins més o menys el 10 d'agost, perquè el dia 11 ja es trobaven novament a París<sup>36</sup>, tot un corol·lari d'antigues tradicions eren viscudes a través de la música i dels balls populars, al poble de Gósol. Des del *Ball de la Llet*, passant pel *Ball de les Cosses* fins al *Ball de les Senyores*, aquest darrer provenia del passat senyorial medieval, que ens van puntejant un seguit de festes que Picasso i Fernande visqueren, com la Festa de la sega del blat, la de la Nit de Sant Joan al voltant de les fogueres, la celebració de l'aplec a l'ermita de Santa Margarida i la Festa Major. Són celebracions col·lectives a vegades amb significacions —tal com recull Joan Amades en el *Costumari Català*<sup>37</sup>— ancestrals. El so dels instruments, com la tenora o la gralla, en aquella vall prenia gairebé un caràcter iniciàtic<sup>38</sup>. La mateixa Fernande diu que Picasso allà es va tornar «*molt diferent d'ell mateix, alegre, menys salvatge, més brillant, animat*» i en una carta tramesa al seu amic Enric Casanovas s'autonomena «*el Pau de Gosol*», tot signant, també com a «*Pau*» i no com a Picasso. Hi hagué doncs una clara adhesió i indentificació amb aquell indret tan aïllat i allunyat de la resta.

En aquest acte col·lectiu, de participació de tots, com ho són aquest tipus de corrandes, els músics, els instrumentistes, i en molts casos, només, aquell qui toca la samsònia —l'arpa en la que la boca fa de caixa de ressonància— es revesteixen d'un deix sagrat —com indica Joan Amades— són «*en molts casos els continuadors d'antics sacerdots, i, com ells, menen i dirigeixen la dansa al seu so*». No esdevé, doncs, del tot desencertat si establim un símil amb el que va consignar Picasso en el *Carnet Catalan* i podem extreure'n un significat. Picasso anotà el següent: «*Un tenor que dá una nota mas alta que esta escrita en la partija [partitura]. Yo!*»<sup>39</sup> Picasso com l'instrumentista,

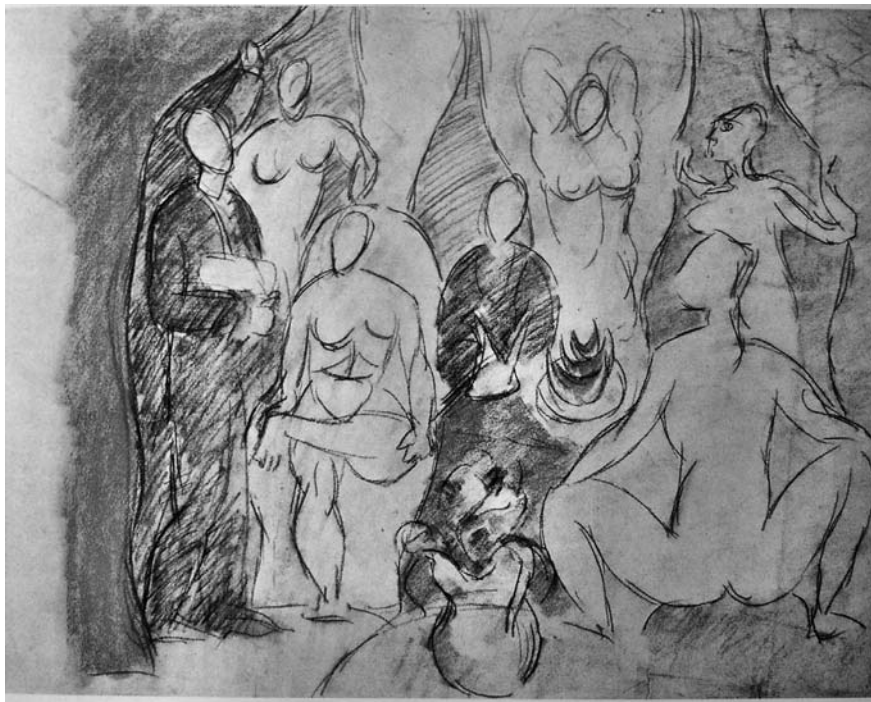
com aquell antic sacerdot, prenia la direcció, havia arribat a reafirmar-se; enrera quedaven aquells dubtes ben vius al París que feia uns mesos que havia deixat. Picasso en aquest període, potser, havia comprès que ell podria convertir-se, més enllà de l'impacte que havien provocat els *fauves*, en el cap de l'art del segle XX. Com, ara, tots reconeixem.

## El ressò de Gósol en la seva producció

Des d'aquesta nova perspectiva, assaig rera assaig, ell s'afirmava. I, així temes com *La Toilette* (Allbright-Knox Art Gallery, Buffalo), un tema que ja el jove Picasso havia tractat en el primer viatge fet a París i que era tant familiar entre els artistes del París de llavors, com moltes de les obres de Toulouse-Lautrec reflecteixen, era reprès tot idealitzant la figura de la noia nua, Fernande, com una deessa del món clàssic; com una musa. Tema d'altra banda, que al contraposar dues figures, una d'esvelta, airosa, nua, a l'altra, més matussera, més xaparrona, vestida i sostenint un mirall, ens anunciava el que amb els anys va ser una iconografia constant en ell —sobretot en molts gravats—. Em refereixo al tema del pintor i la model; del pintor esdevingut *voyeur*.

<sup>38</sup> Per bé que en aquest text no podem reproduir la sonoritat d'aquells balls populars, quan pronunciarem la conferència, la interpretació que en va fer el músic Joan Sagnagustín, mitjançant el so de la gralla dolça, vàrem retrobar l'expressivitat musical que degué colpir al jove Picasso.

<sup>39</sup> Picasso. *Carnet...*, p. 40.



10. Estudi per a *Les Femelles d'Avignon*, març-abril de 1907, llapis i pastel sobre paper, 47,7 × 63,5 cm., Basilea, Öffentliche Kunstsammlung Basel

<sup>40</sup> Vegeu l'estudi de Leo STEINBERG «El burdel filosòfic» de 1972 i recopilat a V. COMBALTÀ DEXEUS, *Estudis sobre Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 99-135; també reproduït i ampliat al catàleg *Les Demoiselles*, *op.cit.* pp. 320-364.

<sup>41</sup> Malgrat que com s'ha afirmat es tracta de quelcom terrorífic.

<sup>42</sup> Recollit per Malraux (1933) i reprès per William RUBIN a «La gènesi de *Les Demoiselles d'Avignon*», *Les Demoiselles*, *op. cit.* p. 372.

Una altra sèrie d'obres amb el tema de *Dona pentinant-se*, *Nu pentinant-se* el portaria a plasmar un gran conjunt *L'Harem* (The Cleveland Museum of Art) en el que el ressò de *Le bain turc* d'Ingres es reconverteix en clau primitiva. Picasso, a diferència d'Ingres i, aquest, més fidel a la realitat íntima dels banys turcs on la dona practica la seva intimitat compartint-la entre d'altres del seu mateix gènere, introdueix la presència de l'home. És una gran figura, amb el cos estructural com els de Cézanne —el *Gran banyista*, per exemple— o com els grans colossos antics. És, en realitat, una nova contraposició entre allò idealitzat —noies nues relaxades, concentrades en les seves actituds alienes a l'entorn, encara que sempre és Fernande— i, allò real, tenyit per la presència inquietant de la luxúria; proper a una orgia, en la que el porró, el pa i les botifarres complementen el plaer de l'escena. Com de fet ja podem intuir quelcom de *L'Harem* realitzat a Gósol serà abordat de nou amb l'obra *Les Demoiselles d'Avignon*<sup>40</sup> (Museum of Modern Art, Nova York).

En un dels esbossos d'aquest quadre (fig. 10), realitzat durant la primavera de 1907, una nova *Joie de vivre*<sup>41</sup>, les figures es distribueixen com en una dansa entorn d'una sèrie d'elements, afrodisíacs i voluptuosos, alguns, com els que acabem d'indicar en *L'Harem*. L'element central de l'esbós no és altre que una natura morta feta amb la gerra de terrissa amb flors —el primer element que destacàvem del quadre d'*Els dos germans*—, acompanyat pel plat amb fruites i el porró que sosté la figura del mariner. Quan Picasso pensa en executar *Les Demoiselles d'Avignon*, i el llarg procés d'elaboració ens ho confirma, el referent de Gósol és molt viu. Recordi's que tot just arribats a Gósol, Picasso escrivia que Apollinaire que «*quand la musique fini les filles ont peur*». I, afirmaria, que no és únicament perquè poguem retrobar-hi aquests elements o com suggereix Steinberg que la idea dels *Tres nus* (The Alex Hillman Family Foundation, Nova York), realitzat a Gósol, fos suplantada pel projecte de *Les Demoiselles*, sinó que també hem de veure allò que roman en el substrat de l'obra. I, en aquest sentit, la significació primera que expressà Picasso al referir-se a *Les Demoiselles* era que havia executat «*la primera tela d'exorcisme*»<sup>42</sup>. Picasso en visitar el Musée d'Ethnographie del Trocadéro li havia impactat el que aquells fetitxes tinguessin una funció ritual que els rètols disposats llavors explicitaven. Rubin representava a Malraux recollia el que li havia confiat Picasso que «*Les màscares no eren escultures com les altres [...] eren coses màgiques [...] intercessors [...] Contra tot, contra els esperits desconeguts, amenaçadors*». ¿I com sinó podem entendre que, en paral·lel a l'execució de *Les Demoiselles d'Avignon*, estigués pintant, amb aquell groc —una mica més pujat de to i que Pierre Daix ha qualificat de *fauve*— el tema d'*Els segadors*?

En *Els segadors* (fig. 11) aquell sentit de la Festa de la sega del blat que la música de les corrandes gosolanes li havien fet viure a Picasso en l'estada a Gósol és recobrat. Tal com explica Amades la «*creença subconscient del geni del blat el trobem en els crits que fan els segadors quan seguen el darrer blat i en els noms que donen a les darreres espigues*. [...] A Gósol li diuen

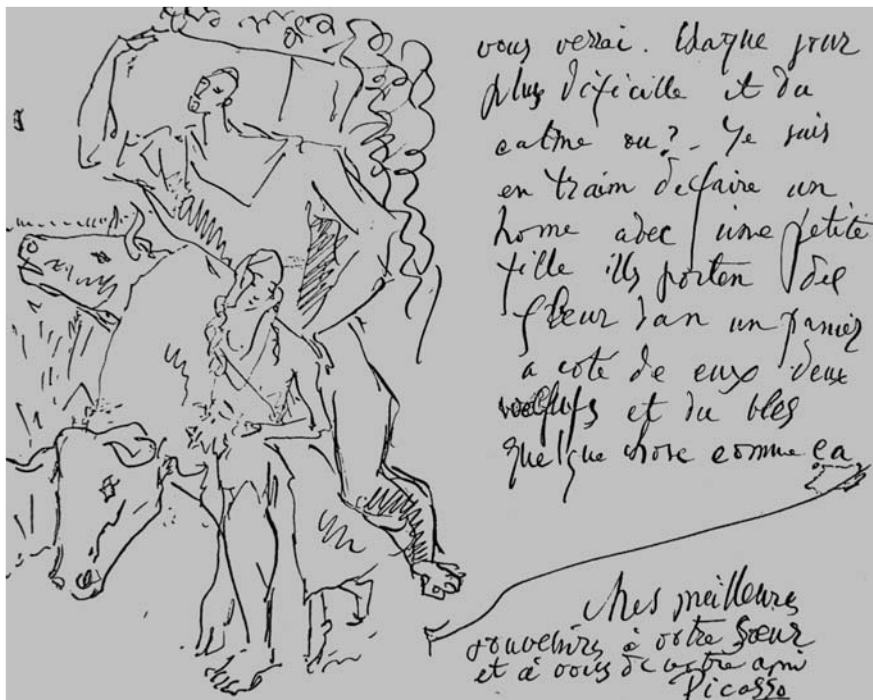
«boc»<sup>43</sup>. En l'obra d'*Els segadors*, aquests, tenen els braços enlairats com si es volgués acompanyar el crit amb més força i esdevingués més estrident, fins i tot un dels bous, el que es troba més a la dreta, a banda del recurs rítmic, el cap s'estira enlaire per sumar-se, potser, a aquell brogit ancestral. L'actitud dels segadors és captada en dinamisme, talment com si s'empaités alguna cosa. Sabem de l'interès que Picasso tingué pels relats, en aquest sentit, doncs, la tradició popular vinculada als balls de Gósol n'està nodrida. De ben segur, que conegué el contingut d'aquell imaginari col·lectiu que prevalia entre els gosolans; com el vell de la fonda, Josep Fondevila, amb qui compartia moltes hores de lleure. Encara la iconografia de l'obra ens presenta la pagesa que porta el cabàs sobre el cap, situada en un pla més allunyat, i que ens recorda les gosolanes que amb tanta constància va anar captant en dibuixos. Per a Rubin el referent és una estàtua d'una portadora d'ofrenes del Regne Mitjà d'Egipte, del Louvre, ja que Picasso estudià des 1903 aquelles produccions<sup>44</sup>. El ritme arquejat de la composició, que, des del primer pla fins al darrer es repeteix, queda reforçat per la parella de bous i, sobretot pel que enlaire el cap. Aquests tenen un parentiu ben clar amb els de la composició d'*Els camperols* (Barnes Foundation, Merion), realitzada definitivament el mes d'agost a París, un cop retornat de Gósol, i que en la carta tramesa a Leo Stein n'havia fet l'esbós (fig. 12) del dibuix que serà conegut pel *Venedor de flors cec* (Art Gallery of Ontario, Toronto). El traç en blau que en *Els segadors* marca el ritme és el mateix amb el que perfila algunes de les figures de *Les Demoiselles*.

<sup>43</sup> Joan AMADES, *Costumari...*, p. 784, vol. III.

<sup>44</sup> William RUBIN «La gènesi...», p. 372 i n. 17.



11. *Els segadors*, primavera 1907, oli sobre llenç, 65 × 81,5 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



12. Carta de Picasso a Leo Stein, escrita a París el 17-VIII-06 amb l'esbós per *Els camperols*, Yale University Library, Collection of American Literature

El darrer dels temes és el dels rostres-màscare, rostres tractats de manera molt esquemàtica, amb les arcuacions dels ulls molt marcades, provinents potser de l'escultura ibèrica, però també del hieratisme del romànic; d'aquella Verge de Gósol dels segles XII-XIII (fig. 13) i que constitueixen aquest estadi «primitivista» amb el que, molt aviat, Picasso, farà el gran gir en el seu treball. L'anàlisi de les dones gosolanes portant en el cap gerres, en d'altres casos, cistells o paneres i grans pans, li serveixen per fer-ne una transposició en el rostre de Fernande que pren vida, amb aquell hieratisme monacal, en el carbonet sobre paper d'*Estudi per a «La dona dels pans»* (The Menil Collection, Houston) i, en la pintura a l'oli, pròpiament, *La dona dels pans* (fig. 14). El retrat fet de l'hostaler de Can Tampanada, un home molt vell amb la pell ja molt fina, pergaminada, i amb els pòmuls molt marcats esdevé tema d'experimentació i anàlisi per a Picasso, com veiem en el dibuix fet amb tinta xina *Rostre-màscara de Josep Fondevila* (Musée Picasso, París). D'altra banda, en el fet de convertir els rostres en una màscara hi ha un caràcter ben real; d'autenticitat: el de portar fins al final el desig nietzchenià de desemmascarar-ho tot, malgrat que darrera una disfressa, sempre se n'amaga una altra.

Quan Picasso retorna a París, acaba el *Retrat de Gertrude Stein* (The Metropolitan Museum of Art, Nova York), que després de més de 80 poses a la

que va ser sotmesa Gertrude, no el podia acabar perquè «*je ne vous vois plus quand je vous regarde*»<sup>45</sup>. Ara, sí que el podia finalitzar el retrat. Tractarà també el fons del quadre establint dues diferències en el sofà del darrera —el detallisme del costat dret difereix de l'esquematisme de la pinzellada del costat oposat com en les pintures de Gósol hem vist— i, la cara, de Gertrude es descobrirà com rostre-màscara. El converteix en quelcom més «real»; més «autèntic». Era la lliçó de Gósol la que plasmava en el quadre.

L'escultor Antoine Bourdelle en els seus *Écrits sur l'art et sur la vie*<sup>46</sup> davant les acusacions amb les que se l'havia qualificat com un arcaic, va saber respondre-hi molt encertadament: «*Tout ce qui est synthèse est archaïsme, l'archaïque c'est l'opposé du mot copie, c'est l'ennemi né du mensonge de tout cet art du trompe-l'oeil, sottement odieux qui change le marbre en cadavre. L'archaïque n'est pas naïf, l'archaïque n'est pas fruste, l'archaïque est les plus pénétré et le seul harmonisé à l'universel: c'est l'art plus humain et le plus éternel; tout esprit court, effrayé par la nudité si hautaine du vrai, le trouve fruste parce qu'il est trop loin de lui*». Picasso ja no era lluny d'ell mateix i a Gósol executà dues petites escultures *Les bois de Gósol* (fig. 15) en deia ell. Són dues figures, executa-des potser amb les eines que a finals de juny li reclamava que li portés

<sup>45</sup> Gertrude STEIN, *Autobiographie d'Alice B. Toklas*, Paris, Gallimard, 1980 (1933), p. 70.

<sup>46</sup> Antoine BOURDELLE, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Paris, Arted, 1981 (1955), pp. 66-67.



13. *Verge de Gósol*, finals segle XII-principis segle XIII, de l'església de Santa Maria del castell de Gósol, fusta policromada amb colradura, 77 × 30 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



14. *La dona dels pans* (Fernande), oli sobre llenç, 99,5 × 68,8 cm., Philadelphia Museum of Art

<sup>47</sup> Carta datada el 27 de juny de 1906 de Picasso adreçada a Enric Casanovas i reproduïda a José Manuel INFUESTA, «Una correspondencia inédita», *Destino* 3-VIII-1974; fragmentàriament reproduïda per Teresa CAMPS «Notes biogràfiques», a *Enric Casanovas*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona. Publicacions, 1984-1985 p.16. També Teresa Camps, a qui agraeixo haver-me adreçat a l'article de *Destino*, reproduïx un altre fragment de carta de Picasso tramesa des de Gósol, la qual cosa ens reafirma els lligams entre ambdós i, l'anada al poble; malgrat que està sense datar podríem situar-la escrita el 21 o 22 de juny, el mateix moment en que Ferrnande explica a Apollinaire que fins aquell moment havien tingut un temps advers, però que, aquest, començava a canviar. Vegeu *Picasso/Apollinaire*, *op. cit.* pp. 59-62.

Enric Casanovas<sup>47</sup> des de Barcelona, fetes amb fusta de boix que els mateixos gosolans li van portar. Esculpí dues figures de noies, on s'aprecia el tall expressiu de les eines. Són dues peces d'una gran rusticitat, però tant autèntiques com els bastons de pastor que més d'un, a Gósol, des de temps immemorial tots els avantpassants n'havien fet algun.

El «*Pau de Gósol*» havia sabut extreure'n les essències d'aquell indret i propiciaren, com Nonell a Caldes de Boí, que «l'estil de Picasso es fes més picasssià», tot fent un símil amb el que expressà el crític d'art Rafael Benet d'Isidre Nonell.

Mercè Vidal  
Universitat de Barcelona



15. *Bois de Gósol*, boix i pintura, 46,5 × 0,4 × 60 cm. París, Musée Picasso

#### PICASSO Y EL ARCAISMO MEDITERRÁNEO: EL SUSTRATO DE GÓSOL EN 1906

Recuperamos la estancia de Picasso en Gósol, en el verano de 1906, sirviéndonos de nuevas puntualizaciones cronológicas y estableciendo un paralelismo con la cultura catalana en el momento de construcción del proyecto del *noucentisme* con el cual, Picasso, comparte unas mismas peculiaridades. El primitivismo, considerado como arcaísmo mediterráneo, actúa como correctivo frente al exclusivismo "ibérico". La relectura del *Carnet Catalan* nos facilita recuperar el sentido de la fiesta y el de la tradición popular como sustrato de las obras que Picasso realizó en Gósol, así como en aquellas que culminan el gran giro: *Les Demoiselles d'Avignon* y *Els segadors*.

Palabras clave: pintura, Gósol, arcaísmo mediterráneo, tradición popular, cultura material

#### PICASSO AND MEDITERRANEAN ARCHAISM: THE SUBSTRATE OF GÓSOL IN 1906

This article recreates Picasso's stay in Gósol in the summer of 1906, using recently discovered documentary evidence and establishing a parallel with Catalan culture at the time of *noucentisme*, a movement with which the artist shared certain features. Primitivism, considered as a Mediterranean archaism, acted to tone down the effects of Iberian exclusivism. A rereading of the *Carnet Catalan* helps to evoke the sensation of the *fiesta* and popular tradition as a substrate of Picasso's works in Gósol, as well as the works that crowned his great change in direction: *Les Demoiselles d'Avignon* and *The harvesters (Els segadors)*.

Keywords: picture, Gósol, Mediterranean archaism, popular tradition, material culture