

UNES NOTES SOBRE PICASSO, ELS IBERS I ELS NEGRES

EDUARD RIPOLL I PERELLÓ

Són aquestes que segueixen unes breus notes entorn a dos petits fets que guarden relació amb el *cursus* artístic de Picasso. Ambdós es situen a la ciutat de Barcelona. Creiem que són dues evidències que venen a confirmar la relació del genial artista amb el que, abusivament tal vegada, qualifiquem com "art primitiu", en aquest cas ibèric i negre. Escrivim amb una expressa volguda restricció en l'ús de la bibliografia. La biblioteca picassiana és tan ampla que ni tan sols la utilització d'una petita parcel·la hauria portat a estendre les que precisament volem que siguin unes limitades pàgines¹.

Picasso i l'art ibèric

En primer lloc ens ocuparem d'uns fragments ceràmics que es poden relacionar amb Picasso i amb una de les seves persistències iconogràfiques duradera i quasi constant.

Era la primavera de l'any 1954 i amb el senyor Josep Colominas i Roca (1883-1958)² estàvem instal·lant el contingut de la sala XX, nova, del Museu Arqueològic de Barcelona. Al col·locar tres trossos units de ceràmica ibèrica procedents del poblat de Sant Antoni de Calaceit (Baix Aragó), el senyor Colominas em digué:

1. Vegeu-ne una mostra en els apèndixs bibliogràfics de (ANA BERISTAIN i ROSA M. SUBIRANA, eds.), *Picasso, 1881-1973, Exposició antològica* (Madrid, XI-XII. 1981; Barcelona, I-II. 1982), Vi-tòria, Ministeri de Cultura, 1981, pàgs. 395-437.
2. J. C. SERRA-RÀFOLS, «José Colominas Roca (1883-1958)», *Ampurias*, XXI, 1959, pàgs. 338-340, 1 fig., on es fa el degut homenatge a l'eminent investigador i museòleg. També a la GEC, l'article signat pel que fou el seu gran amic A(GUSTÍ) D(URAN) S(ANPERE).

«Aquests fragments són molt importants per a la cronologia dels estils de la ceràmica ibèrica. Però ho són també per a l'art actual, car estigueren una temporada en mans de Picasso que els pogué tenir a casa seva per mediació del senyor Bosch Catarineu».

Sobre el padellàs hi havia — hi ha — pintada una figura humana amb l'“ull desplaçat” (15,8 x 13 cm). En parlar de la seva cronologia vàrem estar d'acord en exhibir-ho com a obra dels segles IV/III a.C. Enfeinats com estàvem, no vaig demanar més precisions al senyor Colominas, però sovint he fet memòria d'aquelles paraules del recordat i respectat amic que durant tants anys treballà per a que el Museu Arqueològic fos una gran institució³. Llàstima que les sempre apassionants converses que teníem amb ell — una didàctica permanent i plena d'idees, i ironies, sobre el passat i el futur —, no ens portés de nou a parlar de Picasso al que ell conegué i del que era quasi coetani, i també del senyor Bosch Catarineu⁴.

Què era aquella figura que havia interessat al nostre pintor? Al ocupar-se novament dels problemes de la ceràmica ibèrica, un dels seus grans temes, el prof. Pere Bosch Gimpera en donà una fotografia i la descriví així: “...unos fragmentos de San Antonio con una figura humana de estilo muy tosco y con el ojo en mitad de la cara...”⁵. La peça també fou descrita i representada per Francesca Pallarès en el seu fonamental estudi del poblat ibèric de Sant Antoni de Calaceit.

Diu el que segueix:

«Fragmento de vaso ibérico, hecho con pasta de color ocre. Está decorado con una figura humana, seguramente masculina, que se encuentra a la izquierda de la parte posterior de un caballo. Los espacios vacíos aparecen rellenos por motivos diferentes especialmente peñiformes. Se considera como una manifestación posterior a las representaciones más modernas del Sur-Este español y Bosch Gimpera cree que nos encontramos en el momento inmediatamente precedente de los estilos de Numancia»⁶.

3. Les sales XVIII a XXIII del Museu Arqueològic de Barcelona foren inaugurades el 16 de juliol de 1954.
4. Ròmul Bosch i Catarineu (ca 1880-1936), industrial, col·leccionista, mecenes i promotor dels esports de mar. El seu pare, Ròmul Bosch i Alsina (1852-1923), llegà al Museu de Barcelona un important col·lecció numismàtica. Les aplegades pel fill (miniatures, art romànic i gòtic, vidres d'excavació, etc.) pasaren als museus en un episodi de la crisi econòmica dels anys trenta. Desconeixem quina era la relació de Bosch i Catarineu amb Picasso. Nota necrològica per JOAQUIM FOLCH I TORRES al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, VI, n° 61, juny de 1936, pàg. 187.
5. P. BOSCH GIMPERA, *Todavía el problema de la cerámica ibérica*, Mèxic, UNAM, 1958, pàg. 56 i lám. XXIVd (és l'ampliació d'un estudi del mateix títol publicat a Madrid, CIPP, 1915). També a P. BOSCH GIMPERA, *Etnologia de la Península Ibèrica*, Barcelona, Alpha, 1932, pàg. 372 i fig. 333.
6. FRANCISCA PALLARÉS SALVADOR, *El poblado ibérico de San Antonio de San Antonio de Calaceit*, Bordighera, IIEL, 1965, pàg. 85, amb la figura que aquí reproduïm (conté, al final, el diari de



Padellàs procedent del poblat ibèric de Sant Antoni de Calaceit (Baix Aragó).
Tamany natural (15,8 x 13 cm.). Museu Arqueològic de Barcelona.

Per a no estendre més aquestes consideracions, recordaré, sols per arrodonir-ho, que l'any 1960 ajudava i aconsellava sovint a Joan Sales que s'havia encarregat de la part gràfica de la *Història dels Catalans* de Ferran Soldevila. Quan li vaig explicar les paraules de Josep Colominas tingué interès en reproduir els frag-

les excavacions redactat per Pere Bosch Gimpera sobre els seus propis manuscrits, notes i dibuixos conservats al Museu Arqueològic de Barcelona).

ments aquí al·ludits, fent referència a Picasso en el peu corresponent per a il·lustrar un text de Miquel Tarradell⁷.

També tenim que preguntar-nos quina fou la data d'aquell préstec del Museu del Parc de la Ciutadella al pintor Picasso. Aquesta qüestió està en relació amb el moment d'entrada dels fragments al museu, amb diferents possibilitats: la prospecció i petita excavació de Josep Pijoan el 1907; la donació dels senyors Santiago Vidiella i Julián Ejerique del 1915; l'adquisició de la col·lecció de Joan Cabré el mateix any; o les excavacions de P. Bosch Gimpera, dels anys 1915, 1916 i 1919. Potser amb noves investigacions als arxius del Museu Arqueològic i de la Junta de Museus es podrà resoldre la incògnita. Seria interessant saber-ho per a poder situar, encara que sigui aproximadament, la data del manlleu i la seva relació amb la producció picassiana.

Queda descartada la procedència de l'expedició Pijoan. A més dels materials que ell obtingué a Sant Antoni de Calaceit i que portà a Barcelona, el seu article descriu peces senceres de la col·lecció de J. Cabré i també els materials del poblat d'Azaila de la col·lecció Gil i Gil, de Saragossa, que aleshores comprà el museu de Barcelona. Però en aquest treball no s'esmenten els fragments que ens interessin, encara que conté algunes consideracions sobre les representacions antropomorfes a la ceràmica ibèrica i la nostra figura no hauria deixat d'esser-hi esmentada⁸. A reserva del que es pugui descobrir, el que això escriu pensa que els fragments podrien correspondre a la donació Vidiella/Ejerique, si bé la data sembla molt avançada. Es tracta, potser, d'una adquisició aïllada anterior a 1910?

Una de les característiques que degueren cridar l'atenció de Picasso en la figura de Sant Antoni de Calaceit degué ésser l'ull, aquell ull excèntric i frontal que cabria qualificar d'"ull egipci". Aquest detall iconogràfic perviurà en la producció de l'artista. Així està present en moltes de les obres pintades poc abans i durant la segona guerra mundial⁹. Un bon exemple de la seva persistència el tenim en aquell "ull sobreposat" de l'oli sobre tela "El pintor i el seu model", de 1963 (Centre Reina Sofia, Madrid).

7. MIQUEL TARRADELL, «Prehistòria i Antiguitat», en el vol. I de la *Història dels catalans*, dirigida per FERRAN SOLDEVILA, Barcelona, Ariel, 1961, pàg. 287.

8. JOSEP PIJOAN, «La ceràmica ibèrica a l'Aragó», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1908, pàgs. 241-262, 26 figs. També JUAN CABRÉ AGUILÓ, «Excavaciones practicadas en el monte de San Antonio de Calaceite», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, IV, 1907-1908, p. 234-241, i 4 làms.; en el mateix volum i del mateix autor, «objetos ibéricos, las representaciones de animales, procedentes de las excavaciones de Calaceite», p. 399-408, amb figs. (en el que no figuren els fragments que ens ocupen).

9. Heus aquí algunes mostres d'«ulls ibèrics» — o potser «ulls egipcis» — en una breu recensió: «El silló vermell», 1931 (oli esmaltat sobre fusta, 130 x 97, que fou de l'artista, Musée Picasso, París); «Interior amb noia dibuixant», 1935 (oli sobre tela, 130 x 195, The Museum of Modern Art, Nova York); «Marie Thérèse amb garlanda», 1937 (oli sobre tela, 61 x 46, que fou de l'artista, Musée Picasso, París); «Dona sentada», 1937 (oli sobre tela, 130 x 97, Jan Krugier Gallery, Nova York); «Dona que plora», 1937 (oli sobre tela, 60 x 49, signat i datat, Col. Anthony Penrose, Londres); «Retrat de Dora Maar», datat i signat a París el 1937 (oli, pastel i gouache sobre tela, 92 x 65, que fou de l'artista, Musée Picasso, París; amb duplicació dels

Creiem que és molt probable que el coneixement del padellàs de Sant Antoni de Calaceit no era segurament el primer contacte de Picasso amb l'art ibèric. A Barcelona, Picasso estava molt relacionat amb la gent que en aquells moments eren presents o regien amb molta dedicació i eficàcia el que s'estava fent al Museu de la Ciutadella on començaven a arribar el fruits de les excavacions a Empúries i als poblats ibèrics del Baix Aragó. Un altre contacte important pogué tenir lloc a París. El 1906, s'exhibiren al Louvre les escultures ibèriques procedents d'Osuna (Sevilla) i del Cerro de los Santos (Montealegre, Albacete). El promotor sembla que fou Pierre Paris (1859-1931) que en aquell moment havia publicat una obra — encara essencial — sobre la cultura ibèrica¹⁰, i que uns anys després seria el fundador de la madrilenya Casa de Velázquez. Una manifestació artística espanyola a París no podia deixar indiferent al jove Picasso que tenim que creure la va visitar en la seva estada a la ciutat del Sena d'aquell any¹¹.

Picasso i l'art negre

Passem, ara, a un altre aspecte de l'obra de Picasso: la influència de l'art dels pobles primitius actuals o sub-actuals. En efecte, els anys 1907 i 1908 foren, per a la recerca picassiana de les formes, d'una gran importància i transcendència. És evident que és l'època en que l'artista, obert a tots els horitzons, valora l'art negre. Però, sobre ell, A. Cirici digué:

«A la fi de 1907 i durant tot el 1908 desenvolupà amb ràbia les conseqüències de les recerques d'estructura fins arribar a l'extrem perdedor del Nu amb vels de l'Ermitage, on la forma desapareix sota les trames estructurals. Fou la que anomenem Època Negra, encara que l'autor hagi negat que l'escultura dels negres l'influís»¹².

ulls); «Noia amb gall», 1938 (oli sobre tela, 146 x 121, The Baltimore Museum of Art); «Retrat de Maya amb nina», 1938 (oli sobre tela, 37 x 60, que fou de l'artista, Musée Picasso, París); «Cap de dona amb barret-barca», 1939 (oli sobre tela 46 x 38, Göteborgs Konstmuseum); «Dona sentada», 1941 (oli sobre tela, 92 x 73, Col. Privada, Brusel·les); «Dona en una poltrona», 1941 (oli sobre tela, 139 x 97, Col. privada, Madrid); «Dona sentada», 1941 (oli sobre tela, 92 x 73, que fou de l'artista, Musée Picasso, París); «Dona sentada amb barret-peix», 1942 (oli sobre tela, 100 x 80, Stedelijk Museum, Amsterdam); «Dona sentada», 1942 (oli sobre tela, 100 x 80, que fou de l'artista, Musée Picasso, París); «Cap de noia», 1949 (oli sobre tela, 61 x 50, Col. privada, Torí); «Dona sentada amb vestit turc», 1955 (oli sobre tela, 146 x 114, exposat a la Galérie Louise Leiris, de París, els mesos de març i abril de 1957); «Dona a l'estudi», 1956 (oli sobre tela, 146 x 114, signat, exhibit a la Galérie Leiris com l'anterior). I un molt llarg etcètera.

10. PIERRE PARIS, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, París, 1903-1904, 2 volums. Per obra del mateix arqueòleg, el Museu del Louvre posseïa aleshores la Dama d'Elx, adquirida quan fou trobada l'any 1897 i que el 1941 retornà a Espanya (ara al Museo Arqueológico Nacional de Madrid).
11. Potser algun record de la ceràmica ibèrica es pot trobar en l'estil picassà que G. Stein denominà «cal·ligràfic», però la indagació iconogràfica en aquest aspecte no està al nostre abast.
12. ALEXANDRE CIRICI, *Picasso. Su vida y su obra. La seva vida i la seva obra*, Barcelona, 1981, pàg. 42.

Fixem-nos ara en la darrera frase de Cirici que, aproximadament, ha estat repetida per altres. Tenim la sensació que certs autors passen un xic a les palpen-tes sobre les influències de l'art de certs pobles exòtics sobre l'obra picassiana. D'altres es limiten a conceptes generals, tot dissimulant l'afer darrera d'unes fra-ses brillants però sense gaire, o cap, contingut documental. Moravia, per exemple, recorre a aquelles expressions dient:

«¿Qué hay de común, por ejemplo, entre Picasso y "l'art negro"? Responderemos de buena gana a la manera de Hemingway, otro gran vitalista: the guts [sic, proba-blemente gust]. Es decir la idea de una violencia expresiva, sobre todo biológica, más aún, fisiológica, probada y demostrada por las vertiginosas estilizaciones de las es-culturas africanas»¹³.

Naturalment no estem d'acord amb aquella generalització que fa Moravia de la influència de l'art negre sobre Picasso. Preferim veure en tot aquest assumpte l'enorme capacitat de l'artista per a trobar en l'art dels primitius un gran nombre d'indícis, intuïcions i suggestions que eren sistemàticament reelaborats en el seu pensament analític en constant ebullició. Picasso, com Matisse, s'interessa per l'art africà sols en funció dels seus problemes estètics i de les seves definicions plàsti-ques. Així creiem que ho va entendre E. Gómez Carrillo que, en una crònica perio-dística de l'any 1927, va escriure:

«...su gran inquietud no le ha permitido nunca cultivar largo tiempo el mismo esti-lo... Sus veleidades son tan aladas, que a veces, cuando sus innumerables imitadores emprenden en pos suya el viaje de ida ya él está de vuelta. Ved sino lo que ha pasado con el arte negro. En los momentos en que Picasso se embriagaba con su descubi-ri-miento, absorbiendo lo que su exotismo tiene de ingenuo, de vivo, de original, de inesperado, de fuerte, de expresivo, de vivificante, los demás se perdían en disquisi-ciones teóricas sobre las posibilidades de hallar algo digno de estudio en las formas africanas. Y cuando, a fuerza de discursos, los cubistas se convencieron de que no era, tal vez, inútil hacer excursiones por las tierras del Senegal o del Congo, el diabólico andaluz, pudo decirles, con la elegante ironía de su desdén: — ¿El arte negro? Ya lo tengo olvidado de tanto saberlo... Estoy sorprendido — suele decir — del abuso que se hace, al hablar de mí, de la palabra evolución. Yo no evoluciono. Yo marchó. En arte no hay ni pasado ni futuro. Lo que no es presente no es nada. Los griegos y los egipcios, por ejemplo, no han pasado: están hoy más vivos que nunca. El cambio no supone evolución»¹⁴.

13. ALBERTO MORAVIA, «Explosión del Manierismo», introducció a PAOLO LECALDANO, *Picasso azul y rosa*, Clásicos de Arte Noguer-Rizzoli, nº 11, Barcelona, Noguer, 1969, pàg. 6. - JOSÉ PALAU FABRE, *Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1981, només en fa una brevíssima menció — menys de dues línies, a la pàg. 13 — sense cap referència a l'art ibèric. S'ha de dir, emperò, que es tracta d'una molt bona síntesi de 20 planes.
14. E. GÓMEZ CARRILLO, «Un gran pintor español: Picasso», ABC (Madrid), 24 de juny de 1927, pàg. 3. Extret de la rica i àmplia antologia de papers picassians, freqüentment fugissers (pàgs.

Lluny de la divagació, però sense donar-nos detalls que voldríem conèixer, es troba un interessant paràgraf de Josep Pijoan. Bon coneixedor de Picasso i la seva obra, Pijoan explica així la sensació que va causar a París l'exhibició pública de l'art negre:

«Las cabezas ancestrales de pauinos, reducidas a una masa grandiosa del cráneo esférico y la barbilla cónica, fueron conocidas en París hacia 1910, cuando se iniciaba el estilo cubista. La impresión que produjeron fue enorme. En ellas, la simplificación estética había sido obtenida con un éxito indiscutible. La traza empleada en estas cabezas hacía buena la frase de Cézanne, que todo puede reducirse al cubo y a la esfera. Tenían la moderación arquitectónica que exigía Juan de Herrera; la esfera del cráneo era magnífica por su sobriedad hasta hacerse una cúpula como la bóveda del cielo. Enseñaban también abstracción y cubismo al hombre blanco, distraído con impresionismo y realismo»¹⁵.

A més, gràcies a Pijoan, sabem que Picasso fou propietari al menys d'una màscara negra de la Costa d'Ivori, de la que dit autor presentà una fotografia en el seu *Summa Artis*¹⁶. Un altre testimoni gràfic d'aquest interès és una fotografia en la que està retratat Picasso en el Bateau Lavoir. En ella, darrera el personatge, al fons, es veuen dues escultures de Nova Caledònia¹⁷. La foto és de 1908, any en que s'iniciava el gran comerç de les obres d'art exòtiques. F. Minervino, que la publicà, es refereix així a aquest moment:

«En este camino le ayudan, sin lugar a dudas, la literatura y la comprensión de la obra de Cézanne, además del descubrimiento del arte negro, que se produce entonces. De acuerdo con sus propias afirmaciones, Picasso se familiarizó con las obras de arte africano en el Museo del Trocadéro de París (hoy Musée de l'Homme), donde especialmente le atrajeron las creaciones del Congo francés, de la Costa de Marfil y de Nueva Caledonia; sorprendido por el aspecto "racional" de aquel arte, adquirió incluso algunos ejemplares. Empieza el llamado "periodo negro"»¹⁸.

El període crucial iniciat l'any 1907 és segurament la principal de les inflexions de l'art contemporani que propicià Picasso: el cubisme. No és una cesura,

313-393) recopilada per A. MARTÍNEZ NOVILLO i R. M. SUBIRANA dins (BERISTAIN I SUBIRANA, eds.), *Picasso, 1881-1973*, op. cit., pàg. 330.

15. JOSÉ PIJOAN, *Summa Artis*, I, *Arte de los pueblos aborígenes*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, pàg. 179. Les voltes cranials de les màscares tornaran a sortir a «La Calavera», de 1944 (bronze de 29 x 22 x 26, que fou propietat de l'artista, ara al Musée Picasso, de París).
16. PIJOAN, op. cit., pàg. 198, fig. 267.
17. FIORELLA MINERVINO, *Picasso cubista*, Clásicos de Arte Noguer-Rizzoli, n° 35, Barcelona, Noguer, 1973, fotografia de la pàg. 83.
18. MINERVINO, op. cit., pàg. 83. De l'escàs interès per l'obra picassiana d'influència negra en tenim també un exemple en el pròleg de MARGARITA PÉREZ GRANDE i en el mateix text de la, per altra part ben documentada, biografia de ROLAND PENROSE, *Picasso*, Barcelona, Salvat,

és la suma de la permanència i de la innovació. El símbol n'és «Les Demoiselles d'Avignon», o, si es vol — és igual —, «Les senyoretes del carrer d'Avinyó». Quina fou la fase immediatament anterior o com es pot definir? Cirlot, molt encertadament, va intentar explicar-ho:

«Pero antes de penetrar en el cubismo, Picasso pasó por una corta fase, cuya ruptura se inicia con Las Señoritas de Aviñón de 1907 (Museum of Modern Art, Nueva York) y prosigue con una serie de estudios de personajes, cabezas y bodegones, e incluso composiciones con varias figuras que han sido llamadas "negroides", aunque en el sistema formal se imbrican profundamente estilización ibérica, talla africana y acción independientemente de construir la forma geometrizada»¹⁹.

És ben sabut que en «Les Demoiselles d'Avignon» (1907) s'ha convertit en un lloc comú l'assenyalar alguna influència de l'art negre a més d'identificar-hi la partida de naixement del cubisme. No insistirem en un aspecte molt suggestiu — l'evolució de les figures d'esquerra a dreta —, però voldriem, en aquest aspecte, consignar l'encertat criteri d'A. Cirici quan diu:

«En arribar a la quarta i la cinquena figures es produeix la metamorfosi: aquella tendència a la màscara primitiva, que es veia ja als retrats de Gòsol s'hi accentua d'una manera radical. El tema del tipus de nas, que el pintor anomenava "quart de Brie" (un quart de lliure de formatge) no vacil·la a resoldre'l dibuixísticament, amb ombres ratllades, cosa que contrasta amb les altres figures, fetes de grans plans de color i grafismes lineals sobreposats, per clar o fosc. A més, aquest rostre dominat pel nas tallant, presenta, a la cinquena figura, l'asimetria que deriva dels seus autorretrats, evidentment exagerada. També els cossos apareixen com tallats en plans o en superfícies guexes exquemàtiques, amb molt més radicalisme que els altres»²⁰.

Sols dissentim del recordat amic Cirici, en que pensem que cal considerar la cinquena figura com la culminació de la sèrie, car en ella creiem que encara és més evident la inspiració de les màscares negres. Vegis, per exemple, la extraordinària similitud de la quinta *demoiselle* amb una màscara Bayaka (Congo) del Rietberg Museum, de Zurich²¹.

1986 (original: *Portrait of Picasso*, Londres, Thames and Hudson, 1981). En aquest mateix llibre, a la pàg. 77, hi ha una fotografia del pintor Ramon Pitxot a l'estudi de Picasso del Boulevard Clichy (1910 o 1911). En aquesta foto es veu penjada a la paret una màscara Pangwé (els que Pijoan anomena «pauinos») o Baoulé (Gabon) (com Braque tenia les seves, pàg. 80 de la mateixa obra).

19. CIRLOT, op. cit., pàg. 158.

20. CIRICI, *Picasso*, op. cit., pàg. 97.

21. ELSY LEUZINGER (selecció i seqüència de Maria-Lluïsa Borràs), *Arte del África negra*, Barcelona, Polígrafa, 1976, n° 3. També a JEAN LAUDE, *Les Arts de l'Afrique noire*, París, Le Livre de Poche, 1966, pàg. 215, fig. 110.

Independentment del fet que sembla que en un primer estadi tots els caps de les *demoiselles* eren «negroides» (radiografies), s'ha d'adduir que en els treballs preparatoris no ho eren, almenys pel que fa a les dues figures centrals²².

Hi ha un altre detall de la iconografia picassiana al que voldríem fer referència. Ens referim a la cara esquematitzada en forma de «T» — molt freqüent en l'art africà i en l'art prehistòric postpaleolític d'Europa — i que sovint trobem en l'obra de l'artista. És més, el nas comunament denominat *quart de brie* o en triangle isòsceles (la barra vertical de la «T») és en ella una constant. En tenim una mostra en l'escultura «Cap de dona», de 1906/1907, en la que nosaltres veiem l'estructura formal d'una màscara²³. Dita constant iconogràfica és un aspecte a estudiar i, pel moment, és un misteri que potser caldrà investigar més enllà de l'art negre^{23bis}.

A propòsit d'aquell cap, els autors del catàleg de l'exposició de 1981/1982, aporten un text de Werner Spies que creiem que és el que més s'aproxima a la realitat dels fets que ens ocupen:

«Robert Goldwater va ser el primer que va estudiar críticament l'actitud de Picasso davant l'escultura africana. Es basa en el fet de que Picasso s'interessa únicament pels aspectes formals de les obres primitives. Descobreix els punts de contacte més interessants entre la pintura picassiana i les màscares i escultures de fusta de la Costa d'Ivori (Dan) i les figures ornades amb metall del Gabon (Bakota). Jean Laude examina detalladament aquesta qüestió. La seva demostració de les influències egípcies, ibèriques i africanes en l'obra de Picasso del període que estem estudiant, es basa en l'afirmació que Picasso no ha copiat un exemple concret, sinó que només ha desenvolupat els elements estilístics que l'atreuen. No l'impressiona el sentit històric-artístic o etnològic de les obres: "Descobrint les arts ibèriques i les arts africanes, Picasso descobreix unes obres, la significació de les quals i és, tant com la seva època, perfectament desconeguda"»²⁴.

22. La preparació de les dues figures centrals apareix en el «Bust de dona» de 1907 (oli sobre tela 64 x 59, Galeria Nacional de Praga). (BERISTAIN I SUBIRANA, eds.) *Picasso 1881-1973*, op. cit., pàgs. 127-127 (nº 47 del catàleg). Palau Fabre aporta quatre obres de la primavera/estiu de 1907 que són també assaigs per a les «Demoiselles» i en els que són evidents les influències de l'art negre: «Bust de dona amb els ulls clucs» (oli sobre tela, 61 x 46, Museu de l'Ermitage, Sant Petersburg); «Tors de dona de mig perfil esquerre» (oli sobre tela, 81 x 60, Col. Berggruen, París); «Una de les senyoretes» (oli sobre tela, 65 x 58, Musée National d'Art Moderne, París). PALAU FABRE, *Picasso*, op. cit., nos. 85, 86, 87 i 88.

23. París, 1906/1907, bronze, 10 x 8,5 x 9, Musée Picasso, París, nº 235.

23bis. Encara que des del convenciment que Picasso no va conèixer les figures d'art prehistòric de que s'ocupa, A. Beltrán assenyala la convergència de certes figures *pierniabiertas* (Tassili al Sahara; Kimberley i Burrunguy a Austràlia) i d'*espirales y laberintos* (Barranc de l'Infern i Pla de Petracos, Alacant), de diferents llocs, amb alguns aiguaforts del nostre artista dels anys 1970 i 1971. A. BELTRÁN, «Símbolos prehistóricos en los grabados de Picasso; un notable caso de convergencia de ideas», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LV, 1994, pàgs. 29-43. L'article era motivat per la contemplació dels aiguaforts picassians del Musée de Saint-Etienne que es varen exhibir a Saragossa, a la sala d'exposicions d'Ibercaja, l'any 1994.

24. WERNER SPIES, *Esculturas de Picasso*, Barcelona, 1971, pàgs. 21-22, reproduït a (BERISTAIN I SUBIRANA, eds.), *Picasso, 1881-1973*, op. cit., pàg. 124. No hem aconseguit veure aquest llibre, com tampoc el de Robert Goldwater que esmenta.

I, per si quedés algun dubte sobre la relació de Picasso amb l'art negre, tenim un preciós text testimonial aportat per Françoise Gilot, en el que l'artista, a través de la memòria de la seva companya, parla del tema. Diu així:

«Quand j'ai découvert l'art nègre, il y a quarante ans, et que j'ai peint ce qu'on appelle mon Époque nègre, c'était pour m'opposer à ce qu'on appelait "beauté" dans les musées. A ce moment là, pour la plupart des gens, un masque nègre n'était qu'un objet ethnographique. Quand je me suis rendu pour la première fois avec Derain au musée de Trocadéro, une odeur de moisi et d'abandon m'a saisi à la gorge. J'étais si déprimé que j'aurais voulu partir tout de suite. Mais je me suis forcé à rester, à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaires entre eux et les forces inconnues, hostiles, que les intouraient tâchant ainsi de sourmonter leur frayeur et leur donnant couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où je compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin. — Et puis les gens ont commencé à juger ces masques en termes esthétiques; maintenant, tout le monde répète qu'il n'y a rien de plus beau, et ils ne m'intéressent plus. En plus, ce truc de Nouvelle-Guinée me fait peur. Il doit aussi faire peur à Matisse, et c'est pour cela qu'il veut tellement me le donner. Il pense, sans doute, que je saurai mieux que lui l'exorciser»²⁵.

El text transcrit és del més alt interès per a tota aquesta problemàtica, encara que no aporta una concreció cronològica pel que fa als inicis dels contactes de Picasso amb l'art negre. En efecte, podem preguntar-nos a quin moment fa referència quan parla de *il y a quarante ans*. Per altra part, seria molt interessant fer una «prospecció» a l'actual Musée de l'Homme parisenc per conèixer quines foren les peces exhibides a començaments de segle en el seu antecessor, el Musée du Trocadéro, que pogué veure Picasso.

Un altre testimoni rellevant i directe és el de Gertrude Stein. Ella utilitza amb freqüència l'art negre com «argument» del seu discurs, aparentment inconnex. En un fragment ens dona una informació situant la influència africana després de Gòsol i per obra de Matisse. En un altre trobem la síntesi del que ella creia en aquest aspecte. Diu així:

«L'arte africana cominciò nel 1907 ad avere una parte nel definire quello che Picasso creava: ma nelle creazioni di Picasso l'arte africana come tutti gli altri influssi che di volta in volta lo distoglievano dal proprio modo di dipingere, l'arte africana e i suoi compagni cubisti francesi portano più conforto che aiuto alle visioni di Picasso. L'arte africana, il cubismo francese, più tardi l'influsso italiano e quello russo, erano

25. FRANÇOISE GILOT i CARLTON LAKE, *Vivre avec Picasso*, París, Calman-Lévy, 1965, pàgs. 248-249.



Oli sobre tela, catalogat com «Rostre»,
probablement una màscara Dan (26,5 x 20,5), pintat vers 1900.
Museu Picasso de Barcelona (Inv. 110.096).

come Sancho Panza per Don Chisciotte, volevano distrarre Picasso della sua vera visione, la sua vera visione spagnola»²⁶.

L'any 1920, o el 1921, Picasso encara pintava «negre», fet que no ha de sorprendre ni cal oblidar. Vegeu-ne un testimoni que és de Josep Pla i correspon a una visita, amb el pintor Domènec Carles, al domicili de Picasso a la rue de la Boétie. Carles pregunta: «Continueu fent cubisme?» i Picasso respon «Faig representacions de l'art negre. Té un gran interès...». I ve a continuació l'explicació, sempre contundent, de Pla:

«El pis és gran – habitacions altes de sostre, en realitat tot el pis deu ser un taller. En un racó, perfectament posades l'una al costat de l'altre, estintolades a la paret, hi ha una considerable quantitat de teles a punt d'ensenyar al sempre indefectible comprador. La tendència d'aquestes teles és diversa, d'una varietat sorprenent, però la majoria es troben dins de l'actual manera del pintor – reminiscències de les monstrositats de l'art negre. La pintura de Picasso no està pas dominada per la monotonia...»²⁷.

La moda de la «negrofilia», nascuda en el primer decenni del segle, que culmina en el segon i es projecta al darrer, té que ésser tinguda en compte. Res escapava a les curiositats de Picasso, que mai es mantingué al marge del que passava al seu entorn. Per això ens sembla molt probable que conegués al menys algunes de les grans exposicions d'art africà d'aquells anys: Marsella, 1923; Pavillon de Marsan, 1925; Galerie Pigalle, 1931; la gran Exposition Coloniale de Vincennes, 1931; l'ampli eco de l'expedició Dakar-Djibuti, 1931-1933; o la conversió del Musée d'Ethnographie du Trocadéro en Musée de l'Homme, 1937²⁸.

Hem fet un modest intent de recensió d'obres picassianes amb influència de l'art negre recurrent als repertoris més divulgats. En el catàleg de Lacaldano (de 1901 a 1906) no hem sabut veure res en aquest aspecte. Però sí que abunden en el de Minervino: dels anys 1906 a 1908 hi ha més d'una dotzena d'obres en les que l'influx de l'art africà és molt evident²⁹. Ho és especialment en el ja citat «Nu amb

26. GERTRUDE STEIN, *Picasso*, 1938. No hem vist l'edició en anglés, com tampoc la francesa, ni l'edició en castellà de Buenos Aires, Schapire, 1959. Citem per la versió italiana de VIVIANE DI MAIO, Milà, Adelphi, 1973 (1994). El text transcrit a la pàg. 29, l'altre referència a la pàg. 33.

27. JOSEP PLA, *Sobre París i França*, vol. IV de l'*Obra completa*, Barcelona, Destino, 1967, pàgs. 66-72, i moltes altres notícies i al·lusions, a vegades molt dures. Vegeu, per exemple, *Notes del capvesprol*, vol. 35 de les *O. C.*, Barcelona, Destino, 1993, pàgs. 379-382.

28. JEAN LAUDE, *Les arts de l'Afrique noire*, op. cit., pàgs. 36-40. Pel nostre gust, malgrat tractar-se d'un «llibre de butxaca», la de Laude és una de les millors síntesi sobre l'art africà, a més amb un excel·lent panorama bibliogràfic. Tant pel seu text com per la seva il·lustració, cal destacar així mateix ERICH HEROLD, *Arte africana*, La Spezia, 1991 (l'edició original és de Praga, Artia, 1989).

29. MINERVINO, op. cit., nos. 13, 26, 47, 48, 53, 108 i 109, totes de 1907; nos. 1234 i 175, de 1908; i segurament d'altres.

vels» del Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg i molt particularment en els 26 dibuixos preparatoris d'aquesta pintura que creiem plenament cubista i que, essent del mateix any 1907, potser s'hauria de col·locar, cronològicament, abans de «Les Demoiselles d'Avignon»³⁰. També s'hi pot relacionar el dibuix «Dos nus de dona» (1908) del Museu Pushkin, de Moscu³¹.

Caldria afegir, per aquest moment, les escultures pròpies que l'artista conservà en la seva col·lecció privada. Són una desena de peces, totes de l'any 1907, d'un tamany més aviat menor, en les que la influència de l'art exòtic és molt evident i van acompanyades d'una profunda anàlisi i recerca. A vegades és el suport el que dona caràcter arcaic a la figura, per exemple la «Petite Ève» sobre un fragment d'os, datada a Ménerbes el juliol de 1946³². Cal sumar-hi alguns dibuixos estretament relacionats³³. Després, el període cubista fuig del «naturalisme negre» anterior, si bé aquest resorgirà algunes vegades, per exemple en la litografia «cap de negre» (1948) o en l'«Autoretrat» de Mougins (1972)³⁴.

Hem assenyalat les anteriors referències, que es podrien multiplicar, per a poder presentar una pintura que al nostre entendre és el testimoni més antic de l'interès de Picasso per l'art africà. Ens referim a l'oli «Màscara» (Barcelona, 1900)³⁵, que publicà J. E. Cirlot i no hem vist reflectit, o no hem sabut trobar, en els catàlegs usuals de l'obra picassiana. Cirlot presentà la pintura en el següent text:

«En 1900, Picasso pintó también, antes de su viaje a París, una curiosa composición, Máscara (que Picasso denominó «La novia de El Greco»), en la que se ve un rostro cuyo óvalo se recorta — sin el resto de la cabeza — contra un fondo blanco animado por unas flores esquemáticas. Dominan los lilas verdosos y grisáceos, ens una pintura, como la anterior [es refereix a «Finestra», 1900, el seu n° 189], que rebasa el modernismo para penetrar en la estética del siglo XX»³⁶.

Al nostre entendre es tracta d'una indubtable màscara dels Dan, d'un tipus que és freqüent en els museus etnogràfics. Creiem que ho és pel seu perfil oval i les fines línies dels arcs ciliars, amb uns ulls «abaixats» que poden ésser una inter-

30. MINERVINO, op. cit., n° 76 i estudis preparatoris nos. 77 a 103.

31. Tinta sobre paper, 41 x 31, 1908. Els dos caps son dues màscares ben evidents. HANS L. C. JAFFÉ, *Pablo Picasso*, Barcelona, Labor, 1974, fig. 13.

32. GILOT i LAKE, op. cit., làm. en front de la pàg. 49.

33. MINERVINO, op. cit., nos. 64 a 73, dibuixos 74 i 75.

34. Litografia, 64 x 47, 1948, The Museum of Modern Art, Nova York, és una màscara probablement feta de memòria. JAFFÉ, op. cit., fig. 83. L'«Autoretrat» a l'antiga col·lecció de l'artista, ara al Musée Picasso de París.

35. Oli sobre tela, 26,2 x 20, MAB 110096, Museu Picasso, Barcelona.

36. JUAN EDUARDO CIRLOT, *Picasso, el nacimiento de un genio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973, pàgs. 97-98 (n° 190 del seu catàleg, pàg. 112). Malgrat la important documentació gràfica que conté, la pintura no es troba ni reproduïda ni citada a (JOAN AINAUD DE LASARTE, ed.), *1881-1981. Picasso I, Barcelona*, Barcelona, Ajuntament, 1981 (Catàleg de l'exposició de X. 1981 a I. 1982 al Saló del Tinell, amb textos preliminars de F. FONTBONA i A. CIRICI).

pretació del propi artista en lloc de les incisions horitzontals, «mongòliques», que són pròpies de les màscares Dan. Dins del concepte Dan, caldria incloure altres tribus de l'espai geogràfic de Libèria i Costa d'Ivori, que és la regió clàssica de les màscares facials³⁷. Generalment, aquestes son utilitzades per les societats secretes (*poro*), si bé cal subratllar que els Dan no se sap que tinguin aquest tipus d'organització social. Els tractadistes han establert un complex estilístic Dan-Ngéré. Dins el mateix, les màscares Dan tenen una tendència realista, emperò molt idealitzada³⁸.

Sembla que, per les seves tints, l'obra del Museu de Barcelona és una producció que preludia el període blau. El problema que planteja aquesta pintura és la seva data: 1900. Picasso tenia dinou anys. Hi havia a Barcelona algú que tingués una màscara Dan en aquell moment? Potser seria possible pensar que l'*antes* de Cirlot s'hagi d'entendre per *después*? Conegut el rigor amb que escrivia Cirlot no creiem que aquest sigui el cas. També cabria pensar que la pintura fos feta a París i portada a Barcelona a finals de l'any 1900 i en ocasió del primer viatge a la capital francesa³⁹. En la biografia picassiana, l'any 1900 és el de l'exposició a «Els Quatre Gats», en la que, segons sembla, l'obra que ens ocupa no hi figurà. El que això escriu creu que és possible que, durant la curta estada a París, els viatgers visitessin el Musée du Trocadéro. Però resta sempre el dubte. Si la pintura fou feta a Barcelona, fou produïda en el taller que el dit any, amb Carles Casagemas, tingué Picasso a la Riera de Sant Joan, nº 17.

A no ser per la seva ubicació física (el «llegat Barcelona 1970», 2.200 peces) i fixant-nos sols en la seva factura, podriem atribuir aquesta obra de 1900 als anys 1906-1908⁴⁰, car és possible assegurar que aquest bienni, en la vida de Picasso, és el de més intensa recerca i de continus experiments de formes expressives tot tenint en compte que tota la seva trajectoria vital estigué sempre impregnada de reflexió, anàlisi i capacitat retentiva.

Tornant a les motivacions, s'ha d'insistir que en tota aquesta qüestió de l'art primitiu, no hi ha res de curiositat etnològica o d'interès per la història de la cultura. El que Picasso — amb alguns pocs artistes del seu temps —, realitza, són «expedicions» en busca d'estètiques fins aleshores inexplorades.

Amb tot això es fa ben evident la importància de l'influx de l'art exòtic sobre la producció de Picasso, tema generalment al·ludit sols de forma marginal en la

37. També podria ésser Baoulé, Fang, Pangwé, Senoufo, Ashanti, etc., però hi veiem una forta articulació tendent a reduir les arestes, que és pròpia de les màscares dels Dan. A escala mundial, sobre les màscares, cf. ENRIQUE PALAVECINO, *La máscara y la cultura*, Buenos Aires, Municipalidad, 1954, amb un mapa de distribució.

38. Entre tants d'altres no hem vist el llibre *Kunst der Dan*, d'EBERHARD FISCHER HIMMELHEBERT (Zurich, 1976), que sens dubte deu contenir una interessant documentació.

39. Octubre-desembre de 1900, amb Carles Casagemas i Manuel Pallarés, període en el que visqueren en el que havia estat l'estudi d'Isidre Nonell.

40. El «cap», en negres, ocre i vermell, del Moderna Museet, d'Estocolm, datat el 1907, és així mateix una màscara.

literatura sobre l'artista. Creiem que, junt amb el modernisme —blau i rosa—, el cubisme, el classicisme, el mediterranisme i altres ismes picassians, moltes vegades entrecreuats, convergents o divergents, cal valorar molt més àmpliament dins l'obra picassiana la magnitud del pes de l'art d'un moment poc definit que es sol denominar Etapa Negra (potser «negrisme»?).

Ben segur que damunt aquest assumpte de la influència de l'art ibèric i de l'art negre sobre la producció de Picasso, es podran aportar noves i més àmplies evidències. Com hem dit, aquestes notes, modestament, no pretenen més que cridar l'atenció per part d'un estudiós de l'art prehistòric i dels pobles «primitius» sobre uns fets que no s'han de considerar aïllats i que hem cregut dignes d'un succint comentari. La paraula la tenen els especialistes. A ells correspon anar més lluny.