PAU DE GÓSOL

PICASSO AL PIRINEU

Aturar-se per transformar l'art

Iñaki Rubio

comanegra

A Hermínia,
que ens ha tornat la il·lusió

«Je ne crois qu'au travail. Il n'y a d'art qu'avec un grand travail, un travail matériel tout autant qu'un travail cérébral»

(«Només crec en el treball. No hi ha art si no és amb un gran treball, un treball tant material com cerebral»)

PABLO PICASSO

«Plus que n'importe quel autre grand artiste, Picasso a accouplé sexualité et travail. Il finit d'ailleurs par metre sur un plan d'égalité acte créatif et acte procréatif»

(«Més que cap altre gran artista, Picasso va unir sexualitat i obra. Fins i tot va acabar per posar en un pla d'igualtat acte creatiu i acte procreatiu»)

JOHN RICHARDSON

«Una a una, com verges a la dansa,
entren lliscant les barques en el mar»

Enllà. JOAN MARAGALL

TAULA

Prefaci 13

París 19
Jo, Picasso 23
Bateau-Lavoir 27
Au Lapin Agile 31
Viatge a Barcelona 37
Fernande 43
Cal Tampanada 51
Gósol 55
Ball 61
Carnet 69
Natura morta 73
Natura viva 79
Fondevila 83
Blau de Gósol 89
Carrer Fleurus 93
Adolescents 97
Xollada 103
Estel de pastor 107
Verge 113
Herminia 117
Hermínia, un altre cop 121

Dislocació 125
Partida 129
Cacera 133
Boix de Gósol 139
Dones de Gósol 145
Retrat 149
Tres nus 155
Ventall 161
L'harem 167
Albada 173
La dona dels pans 175
Rostre-màscara 179
Cal Benet 181
Viatge de tornada 185
Partida 189
París 193

Epíleg 197
Agraïments 203

PREFACI

Què no s'ha escrit ja de Picasso? Considerat l'artista més important del segle XX, la seva figura és mundialment coneguda. Les diverses biografies, la majoria escrites per amics seus —i, per tant, molt fiables, però també possiblement «contaminades» per la tendència del mateix Picasso a mitificar alguns episodis—, han detallat tots els capítols de la seva llarga vida. L'artista va viure noranta-un anys i va treballar infatigablement. Molts estudiosos i crítics han contribuït a explicar el valor de la seva obra. No només han descrit de manera exhaustiva els períodes creatius —el període «blau», el «rosa», les diferents formes de cubisme, etcètera—, sinó també aspectes tan concrets com la seva connexió amb la fotografia, l'art africà o el romànic català, per esmentar alguns exemples. Han parlat d'ell investigadors i biògrafs, però també ho han fet, a través de la correspondència o directament en monografies i memòries, amics i parelles.

La relació de Picasso amb les seves dones —també a bastament estudiada— és complexa i contradictòria: de l'enamorament inicial, en què l'estimada es convertia en objecte i motor de la seva producció, la convivència es deteriorava de manera progressiva i aleshores el Picasso manipulador, gelós i possessiu tractava amb crueltat les seves parelles, a vegades amb brutali-

tat, i una combinació de menyspreu i distanciament intoxicava la relació fins que es produïa la ruptura final i el pintor substituïa la companya —gradualment desfigurada en els retrats— per una altra amant. En el seu cas, l'obra i la vida són inseparables perquè cada nova parella implicava un canvi radical: de casa, amics, poeta preferit i, sobretot, estil artístic, en un cicle continu de creació i destrucció. El mateix Picasso reconeixia que pintava com altres escrivien la seva biografia i que la seva obra es podia llegir com un diari. Però el seu no és un diari linealment cronològic sinó que funciona per capes que corresponen a cada període creatiu-sentimental: com si fossin estrats geològics, a cada nivell s'hi acumulen tota mena de materials, i els investigadors que volen endinsar-se en els seus arxius han de fer-ho amb botes d'arqueòleg, intentant establir connexions entre els sediments dipositats en una mateixa etapa. Tasca descomunal: no oblidem que Picasso no llençava mai res. Tot ho aprofitava. També les persones.

Ens hem de preguntar, doncs, si encara hi ha res que no s'hagi escrit de Picasso. La bibliografia sobre ell és inabastable i fa l'efecte que caldria una vida tan llarga com la seva per llegir tot el que se n'ha publicat. En canvi, si accedim a la seva figura com un d'aquells investigadors-arqueòlegs i anem baixant d'estrat en estrat, arribarem al moment just abans que es convertís en un pintor famós. Amb vint-i-quatre anys treballava i malvivia amb la seva primera parella estable en un taller del Bateau-Lavoir, a la plaça Ravignan, a la Butte Montmartre, la part més rústica i pobra de l'antiga vila. L'edifici, de fusta, era precari i mancat de qualsevol comoditat, però el lloguer era barat i l'ambient bohemi resultava estimulant. Picasso havia tingut algun èxit relatiu, però molts més fracassos, i fins i tot havia

hagut de malvendre algunes teles quan anava just de calés, però totes aquestes incomoditats no eren obstacle perquè treballés sense descans i amb la màxima llibertat.

En aquest període, quan encara era un pintor únicament conegut en els cercles especialitzats de París i Barcelona, es va produir un episodi que s'ha explicat de manera molt superficial. Fins fa poc, el viatge a Gósol no es coneixia gaire i, amb sort, ocupava algunes pàgines a les biografies, quan no es liquidava el seu pas pel Pirineu amb uns paràgrafs o unes poques línies. El motiu? Per una banda, pràcticament no hi havia documentació, com correspon a l'aïllament entre muntanyes. Per altra banda, la crítica va considerar els tons ocres que dominen la seva producció a Gósol com una prolongació del «període rosa», i aquesta simplificació, basada en una confusió cromàtica, va provocar el desinterès dels estudiosos. Però això ha canviat en els últims anys i no solament s'ha catalogat i inventariat l'obra de Picasso al Pirineu, sinó que també s'ha recuperat la memòria oral dels veïns. Per fer-ho calia anar a Gósol i passejar pels carrers empedrats, parlar amb la gent, conèixer els camins i sentir la presència directa d'una natura imponent. El poble està envoltat de muntanyes: a llevant, la serra d'Ensija; al sud, la serra del Verd; a ponent, bolcant-se sobre la vila, els cingles de la roca Roja, i al nord, a un costat el Pedraforca i a l'altre la impressionant muralla del Cadí, que tanca la població a més de dos mil cinc-cents metres d'altura. En un sentit geogràfic estricte, Gósol s'ubica al Prepirineu, però la seva altitud, a mil cinc-cents metres, l'aïllament i la grandiositat de les muntanyes ens permeten parlar de Pirineu sense matisos.

Malgrat que s'hi havia d'arribar a peu o amb cavalleries, quan Picasso va fer estada a Gósol, hi vivien unes set-centes persones.

Ara bé, cal tenir en compte que la majoria d'homes feien feines itinerants —pastors, paraires, traginers, tractants de bestiar o contrabandistes— i el poble era conduït bàsicament per dones. Però es tractava d'unes dones molt diferents dels models femenins que havia conegut fins aleshores el jove pintor —la mare i les tietes, dones tradicionals i dependents; o les models parisenques, més modernes i lliures, però també molt refinades—. A Gósol va descobrir unes dones que s'ocupaven de les cases, dels horts, del bestiar domèstic i de trescar per la muntanya buscant xicoies o moixerons, els bolets locals que impregnen els boscos d'una aroma molt particular. Gósol no tenia cabarets, teatres, places de toros ni galeries d'art. No hi havia cap entreteniment. L'economia de subsistència estava lligada al treball de la terra: a banda de la ramaderia, les feines del camp eren les més comunes i la vila, orientada al sud, estava envoltada de feixes i camps de blat, romaní, farigola i espígol, amb una olor no tan intensa com a la plana, però amb un subtil matís d'aire de neu.

L'estada a Gósol ha estat «contaminada» en l'imaginari col·lectiu pel viatge a Horta d'Ebre (així es deia llavors), molt més conegut; per això hi ha la confusió de si Picasso va anar a Gósol per recuperar-se d'alguna malaltia com va fer a Horta —a la Terra Alta va passar una temporada per refer-se de l'escarlatina, de la qual s'havia contagiat a Madrid—. L'equívoc es reforça perquè un dels amics que li va recomanar Gósol va ser Cinto Raventós, metge que aconsellava als pacients l'aire sec i pur de les muntanyes gosolanes. Però no va ser el cas de Picasso. El jove pintor estava en plena forma, com ho demostren les excursions i caminades que va fer acompanyant caçadors del poble o per buscar restes fòssils. També ho constata la producció enorme desenvolupada al peu del Cadí. Comptant esbossos,

dibuixos, guaixos, olis i talles, en només dos mesos va fer més de tres-centes peces, el treball equivalent a mig any de feina —una quantitat increïble i molt superior a la mitjana de qualsevol altre artista—. És a l'obra feta a Gósol on la seva primera parella estable, Fernande, comença a agafar protagonisme. Però aquest protagonisme l'ha de compartir amb una altra dona.

Al Pirineu, Picasso i Fernande van ser feliços. Treballar en un poble aïllat, envoltat de muntanyes i de gent rústica però genuïna, va servir a l'artista per superar la crisi creativa que el tenia bloquejat. Lluny de París. A Gósol. D'aquí que la identificació amb el poble fos total i a partir d'un determinat moment va canviar-se el nom i signava les cartes que enviava a l'amic i escultor Enric Casanovas com a «Pau» o «Pau de Gósol».

Aquí hi va fer el dibuix *Pageses d'Andorra*, que em va posar en el camí de Gósol amb la pretensió d'esbrinar la identitat d'aquelles suposades pageses andorranes, enigmàtiques i revestides d'una senzillesa elegant. Però va ser fent aquest camí que vaig comprendre el veritable i profund sentit del viatge de Picasso, que havia arribat a les nostres muntanyes sent un pintor vuitcentista i en va marxar amb el germen de la modernitat enrotllat a les teles que es va endur a Montmartre.

Quan va tornar a París, Picasso va treballar frenèticament per desenvolupar les troballes pictòriques que havia descobert al Pirineu i un any després de saltar el pas dels Gosolans va acabar *Les demoiselles d'Avignon*, el quadre més important del segle XX i que representa una revolució per a la història de l'art: les senyoretes del carrer Avinyó posen en qüestió tota la pintura anterior i són el punt de partida de l'art modern. *Les demoiselles d'Avignon* van néixer a París, però es van concebre a Gósol.

PARÍS

Mai havia vist tants diners junts. Per descomptat, mai abans havia cobrat tant per la seva feina. Després de triar una vintena de teles, Ambroise Vollard acabava d'acomplir la seva paraula i li pagava bitllo-bitllo. Dret, amb la cartera a la mà al mig del taller, el marxant d'art li afluixava la suma acordada. Un bitllet sobre l'altre, dos mil francs el 1906 eren una petita fortuna que els permetria viure còmodament uns mesos. Ell i Fernande podrien sortir de la precarietat disfressada de bohèmia en què vivien i fer el viatge a Espanya que Pablo li havia promès. Barcelona ja es veia a l'horitzó. Però no era només la il·lusió de visitar la mare, la germana i els amics catalans.

Necessitava sortir de París. Allunyar-se dels controls dels gendarmes que el confonien amb un anarquista espanyol. Allunyar-se de l'ambient bohemi de Montmartre, repetitiu i miserable, on qualsevol pretenia fer-se passar per artista o poeta. El fatigava haver de demostrar el seu valor entre tant aspirant a geni sense talent. Com distingir-se dels mediocres si a la pràctica era tan pobre i irrellevant com ells? I en els cercles burgesos que començava a freqüentar, ell encara era un no ningú: per als altres només era un jove pintor espanyol, tan insignificant com baixet i amb una tarota prominent que li donava un aspecte

rústec, gairebé vulgar, i que visiblement no dominava les sofisticades convencions dels col·leccionistes. A les vetllades a casa dels Stein en què es trobava Matisse i els altres fauves, se sentia permanentment examinat. Tampoc no l'ajudaven les dificultats amb el francès. Callava. Sovint callava i observava. Els seus ulls repassaven tots els quadres, absorbien les tècniques, l'ús dels colors, les composicions. Tot ho enregistrava. En silenci. I si responia quan insistien a demanar-li l'opinió, les frases li sortien atropelladament, brusques com un cop de puny. Aleshores tothom se'l mirava atònit, esperant alguna explicació. Però ell se sentia incapaç de parlar. No aconseguia endreçar l'allau de paraules que tancava dins la boca i havia d'empassar-se en calent. El pap li bullia. La fúria li abrusava els pulmons. A vegades París l'asfixiava.

Però sobretot necessitava fugir del retrat de Gertrude Stein. Ell, que era un retratista virtuós, capaç de representar qui fos en un temps rècord, feia mesos que estava encallat amb el rostre de Gertrude. Havia estat ell qui li havia proposat de pintar-la. Ella havia acceptat. Pablo creia que era una oportunitat per consolidar la seva amistat, i sí, van fer-se amics: Gertrude i el seu germà Leo aviat van ser dels seus principals benefactors. Ella s'havia desplaçat prop de noranta vegades a Montmartre i posava en llargues sessions en què Picasso gairebé no parlava. Pintava i fumava, mig amagat rere la tela. Gertrude, asseguda en una butaca ronyosa, pensava en *Three Lives*, el llibre que volia escriure. A vegades Fernande li llegia alguna cosa perquè no s'avorrís.

Al principi Picasso havia avançat bé. Diu la llegenda, alimentada per la mateixa Gertrude, que una de les primeres tardes van passar pel taller els seus germans Leo i Michael, amb la

seva esposa, i que en veure el retrat van quedar fascinats i els va agradar molt, però el pintor els va prohibir de fer cap foto de l'obra perquè estava inacabada i, poc content amb la feina, va deixar entendre que al final no seria tal com la veien. Ningú recorda com havia de ser aquell retrat, però Picasso devia canviar totalment de parer i va escollir-ne un d'Ingres que havia vist al Louvre com a joc formal per al de la Stein. El que passa és que Ingres retratava un home, *monsieur* Bertin, director de diari, polític i home de negocis. Acostumat a manar, a la tela mostra una actitud autoritària. Picasso situa Gertrude en mirall a Bertin, però amb la mateixa actitud: és una dona monolítica, compacta i ferma. També els tons de la paleta són variacions d'Ingres i en el joc de miralls i de referències fins i tot els dits de l'americana semblen prestats del senyor Bertin. La composició estava feta i només faltava la cara, que l'artista havia fet, refet i esborrat infinitat de vegades, acumulant capes i capes de pintura. Quin sentit tenia reproduir mimèticament els seus trets quan una càmera fotogràfica sempre seria més fidel? L'art havia de fer un pas més. Havia de projectar enfora alguna cosa que hi havia dins, l'energia vital que s'amagava rere la mirada decidida de la seva amiga. Ell pretenia captar l'esperit d'aquella dona forta, rica i segura d'ella mateixa. Però després de tres mesos estava encallat. No se'n sortia. Potser perquè Gertrude tenia algun tret masculí?

Sol al mig del taller, Pablo observa la tela falcada al cavallet. La composició funciona. El conjunt cromàtic és equilibrat, el perfil de la vella butaca i el fons insinuat condueixen els ulls cap al punt focal, allà on hauria de pintar la cara. Ha exagerat el volum de Gertrude per emfasitzar el seu aplom, el gest de la dona transmet un punt d'intranquil·litat i la impaciència

lògica després de tantes sessions de posat. En altres ocasions ha exagerat defectes o ha deformat faccions per expressar alguna pulsió latent amagada en els personatges. Però com fer-ho en un retrat sense que esdevingui una caricatura? La dona de la tela s'hauria d'assemblar a la model, però fins a quin punt està preparat per estripar els cànons? Quan la mira, la troba absent. En què deu pensar, es pregunta. Percep la incomoditat de la rica senyora, asseguda al mig de l'estudi. La sent com un volcà adormit: per fora no passa res, però a dins veu una efervescència que crema. També ell se sent així a vegades; però, aleshores, per què no sap pintar-la?

—Ja no et veig quan et miro! —va exclamar-se, aclaparat.

Van decidir fer un descans. Dies, setmanes. I quan va arribar Vollard, el retrat incomplet de Gertrude Stein era contra la paret, perdut en el caos del taller. I allà es va quedar quan, una setmana més tard, Pablo i Fernande agafaven el tren cap a Espanya. Oblidat en un racó, agafant pols: pendent, inacabat. Mentre van ser fora. Setmanes. Mesos. Un problema sense resoldre. La senyora va quedar asseguda a la butaca gastada. Vestida i entallada però sense rostre. És el primer cop que l'expert retratista no sap com rematar la feina. És la primera vegada que se sent perdut. No sap quin rumb seguir. No vol tornar a l'abúlia de l'«època rosa». No vol imitar ningú i troba imperdonable repetir-se. Fa mesos que està bloquejat. I això l'afecta. Està cansat. Irritable amb Fernande —més de l'habitual—. Avorrit de Montmartre. Ni tan sols els seus amics Max Jacob i Guillaume Apollinaire aconsegueixen animar-lo. Fart de sentir-se permanentment examinat.

Necessita fugir de París.

JO, PICASSO

La primera exposició de Picasso a París es va inaugurar cinc anys abans, el 24 de juny de 1901, a la galeria d'Ambroise Vollard, al 37 del carrer Laffitte, prop de La Fayette, compartint espai amb el pintor basc Iturrino. Era el seu segon viatge a la Ciutat de la Llum, quan va instal·lar-se a casa del marxant Pere Manyac, a qui havia conegut un any abans i amb qui havia acordat una paga mensual de cent cinquanta francs a canvi de tota la seva producció. No era una gran quantitat, però per a un pintor pobre era una suma perfectament acceptable: amb dinou anys Picasso no tenia ni un franc però sí, en canvi, tota la il·lusió —i l'ambició— de fer camí a la capital artística del món.

El conjunt que va mostrar en el debut a França era molt heterogeni, amb un ús del color i de la pinzellada gruixuda que l'apropava al fauvisme. La seva carta de presentació era un atrevit autoretrat titulat *Jo Picasso*, un oli en què el jove artista apareix pintant amb una rutilant camisa blanca i un mocador taronja al coll. Fa l'efecte que ha aturat la feina i es gira per guaitar directament l'espectador, interpel·lant-lo amb els ulls, contenint la queixa perquè l'han interromput. És una mirada confiada, desacomplexada, gairebé desafiadora. La paleta de tons càlids que sosté a la mà contrasta amb el fons blavós,

i la tofa de cabells desendreçats i foscos com la nit completa la composició, que recorda vagament Van Gogh. Amb aquest quadre irrompia a París segur de si mateix, disposat a superar tots els cànons i convencions. L'autoafirmació es reforçava amb el títol, un *Jo Picasso* amb lletres grosses a la part superior esquerra, més contundent encara si tenim en compte que l'artista rarament posava títol a les obres. Alguns crítics han qualificat d'arrogant aquesta actitud. És cert que l'autoretrat és tota una declaració d'intencions: Jo, Picasso, transformaré l'art. Això és el que ens diu.

No és casualitat que, segons els experts, sigui obligatori comparar l'autoretrat picassià amb el famós *Retrat de Baltassar de Castiglione* de Rafael Sanzio, un dels retrats més importants del renaixement italià i que Picasso devia veure al Louvre. La composició és gairebé idèntica, però davant de la delicadesa i el traç perfecte del mestre d'Urbino, Picasso hi enfrontava la pinzellada enèrgica, mentre combatia l'harmonia cromàtica i la serenor del retrat renaixentista amb el contrast furiós de colors brillants; Picasso pretenia superar la dedicació artesanal i contemplativa de setmanes de feina amb la rauxa d'una tarda de treball. Això és el que volia proclamar quan signava *Jo Picasso.*

El malagueny sovint establia aquest tipus de jocs i connexions amb les obres clàssiques: d'aquesta manera es feia seu tot l'art precedent, se l'apropiava, el refeia i el retornava canviat. Millor. El pintor caníbal avançava devorant tot l'art fins que al final ja no li quedava aliment i es trobava sol davant d'un repte majúscul: per al retrat de Gertrude Stein ja no tenia referents. Havia utilitzat Ingres com a mirall —gairebé de manera irònica, com un joc formal— per a la composició general, però per al rostre se sentia venut. Els grans noms del moment, els

que ell considerava els grans mestres del seu temps (Van Gogh, Cézanne, Gauguin), ja no li servien. Ni tan sols li valia res del que ell mateix havia pintat abans. Ell, retratista virtuós, començava a intuir que ja no es podien seguir les convencions renaixentistes que havien marcat els últims segles. El gènere del retrat havia col·lapsat.

La representació mimètica havia perdut sentit i, amb l'aparició de la fotografia, la recerca de la perfecció figurativa li semblava un absurd. Segons la tradició, tot retrat havia de contenir un relat. Però no sabia què dir de Gertrude. No la coneixia prou. Pintar-la havia estat l'excusa per reforçar la connexió amb qui havia d'esdevenir, en poc temps, la seva benefactora, però l'oportunitat s'estava convertint en una dificultat. Un problema que minava la seva confiança. Cinc anys després del *Jo Picasso* l'atreviment i la gosadia s'havien transformat en dubtes i un bloqueig creatiu que no sabia com resoldre. Gertrude Stein el tenia atrapat al Bateau-Lavoir.