
ENTREVISTA

FRANCESC FONTBONA



per JORDI DE NADAL



Francesc Fontbona (Barceleona, 1948), un dels millors historiadors de l'art d'aquest país, ens rep la tarda del 7 de desembre, al seu despatx privat a l'Avinguda de la República Argentina de Barcelona. Una habitació subterrània, d'uns vint-i-cinc metres quadrats, literalment folrada de llibres. A sota, ens explica, encara hi ha una altra habitació, ocupada per armaris compactes, fins a arribar a encabir-hi els 5.000 o 6.000 (no sap el número segur de) llibres d'art de la seva biblioteca. Un somni, vaja. En aquest ambient, durant una mitja hora que s'ha convertit en dues hores i mitja, parlem de la seva carrera i dels seus llibres.

VOSTÈ ESTUDIA FILOSOFIA I LLETRES. ARREL DE QUÈ?
HI HAVIA ANTECEDENTS FAMILIARS?

No, però jo tenia molt clar que volia fer lletres. El clàssic en aquests casos era estudiar dret i, a mi, el meu avi em va insistir molt en això. Però com que es va morir quan feia PREU, em vaig sentir alliberat de fer-li cas i vaig estudiar Filosofia i Lletres. Entre altres raons perquè en aquest país, no sé per què, tothom vol ser poeta. I en aquella època, jo volia ser poeta, dramaturg, novel·lista i no sé quantes coses més. I naturalment, m'anava presentant als premis de Santa Llúcia cada any, amb un èxit perfectament descripcible. Després, a mesura que anava fent la carrera, m'anava interessant més la història de l'art i com que aleshores encara faltava una mica per poder llicenciar-se en història de l'art, em vaig llicenciar en història, concretament, en l'especialitat d'història moderna.

HI HA ALGUN MESTRE QUE RECORDI, DINS O FORA DE LA UNIVERSITAT?

Més que dintre de la Universitat, jo sempre he reivindicat algú que n'estava fora, en Josep Gudiol i Ricart. La meua escola, el Sant Gregori, va tenir la santa paciència i el bon criteri de fer una cosa que només va durar un parell d'anys o així. Als alumnes de Batxillerat superior, ens van dir: com que ja sou grandets, veniu a l'escola al matí, però que a la tarda anireu a treballar. Ens van buscar una feina a cadascun. I a mi me la van buscar a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, fundat i dirigit per Josep Gudiol, al Passeig de Gràcia. Per a mi allò va ser, tot i que encara volia ser poeta i tota la resta, anar veient tot un món que no sospitava. Gudiol, d'alguna manera, ja el coneixia, perquè el meu pare era un metge il·lustrat i tenia una bona biblioteca, amb uns quants llibres de Gudiol que jo ja havia llegit. Però va ser treballant amb ell que vaig veure que això de la història de l'art era per a mi.

QUINA MENA D'HISTÒRIA DE L'ART PRACTICAVA EN GUDIOL?

Gudiol era això que ara és tan combatut: un positivista. Un positivista d'aquells qui posen ordre a la història de l'art, a base d'atribuir una sèrie de, per exemple, taules anònimes a un o altre mestre. Ara està molt mal vist, però és perquè no s'adonen que sense això, no pots elucubrar res després. Si no saps de qui és, ni de quina època, ni d'on procedeix, no es poden fer totes aquestes construccions estructuralistes i panofskyanes ara tan en boga. En definitiva, has de saber de què parles. I Gudiol s'hi dedicava, en un moment en què moltes coses estaven per fer. En tot cas, tenia una base sobre la qual partir: Chandler R. Post, Cook, amb els quals havia als Estats Units; el seu oncle, Gudiol i Moncunill; Duran i Sanpere, Duran i Miquel, i això només pel que fa a l'art medieval. Sobre aquests inicis, en Gudiol va posar-hi ordre i es va convertir en una figura internacional. Durant el temps que vaig ser a l'Institut, rebia, a diari, visites que venien de tot arreu del món, a consultar-lo. Gudiol va actuar com el gran patriarca de la historiografia d'aquest país, fins que un deixeble seu, en Santiago Alcolea, va ser el primer catedràtic d'Història de l'Art a la Universitat de Barcelona.

COM ÉS QUE UNA FIGURA COM GUDIOL NO ENTRA A LA UNIVERSITAT?

Perquè, entre altres coses, en Gudiol era dels de l'antiga escola. L'antiga escola, els historiadors de l'art d'abans, eren o capellans, o arquitectes o pintors, perquè eren els únics que, a la seva carrera, havien estudiat historiografia artística: a Belles Arts s'estudiava Teoria i Història de les Belles Arts, al Seminari s'estudiava Arqueologia Cristiana i a Arquitectura s'estudiava Història de l'Arquitectura. Així, els historiadors de l'art antics, Puig i Cadafalch, Sampere i Miquel, Domènech i Montaner, Martinell, són arquitectes. En Gudiol, Mossèn Junyent, són capellans. Folch i Torres, Feliu Elias, Rafael Benet, havien fet Belles Arts. En canvi, a Lle-

tres no s'estudiava art, sinó temes de literatura. En tot cas, Gudiol, a les seves vellúries, sí que va fer cursos a la Universitat, això sí, cursos magistrals, superiors. D'altra banda, també hem de pensar que la Universitat no és la panacea universal –jo mateix, vaig començar a la Universitat i me'n vaig anar. En el món de la història de l'art, tenen molt més pes els museus que no pas la universitat. La gent que està al Metropolitan, al Rijksmuseum o al MNAC és la gent que té a les mans el retaule d'Huguet o el quadre de Ribalta. A la Universitat els falta aquest accés directe a l'obra.

I ÉS NORMAL QUE UNIVERSITAT I MUSEU SIGUIN DUES INSTITUCIONS QUE TENEN UN DIÀLEG DIFÍCIL?

Jo no diria que dialoguen amb dificultat. Hi ha una certa competència entre ells, tots voldrien tenir el que els altres tenen, però d'una manera institucional, la col·laboració existeix. Jo mateix, per exemple, pràcticament cada any faig alguna classe o cursset a la Universitat i sempre hi ha hagut molt bona relació. No em reconec aliè a la Universitat, al capdavall, jo em vaig llicenciar com a historiador.

ENTRE QUE VOSTÈ ES LLICENCIA, AL 1970, I LA SEVA TESI, AL 1988, PASSEN 18 ANYS. LA SEVA TESI, SOBRE LA XIL·LOGRAFIA A CATALUNYA. AQUEST TEMA NO RESULTA GAIRE CORRENT, OI? PER QUÈ EL VA ESCOLLIR?

Amb la meva tesi, va haver-hi un problema burocràtic, digues-li el que vulguis. Jo ja tenia inscrita una altra tesi, des de feia molts anys, que al final no es va poder llegir per un seguit de reticències, pel fet que la treballava conjuntament amb un altre, en Miralles. Tot plegat va fer que allò fos un llibre, però no una tesi. Mentrestant, vaig entrar a la Biblioteca de Catalunya i com que allà ningú no em demanava que fos doctor, no vaig pas córrer a doctorar-me. Fins que va arribar un moment que vaig pensar que tocava, perquè era com un final de trajecte. Aleshores vaig buscar un tema que tingués ben a mà a la Biblioteca i com a conservador dels gravats, els tenia absolutament a l'abast.

ERA UN TEMA ABSOLUTAMENT NOU, EN EL MOMENT QUE L'EMPRÈN.

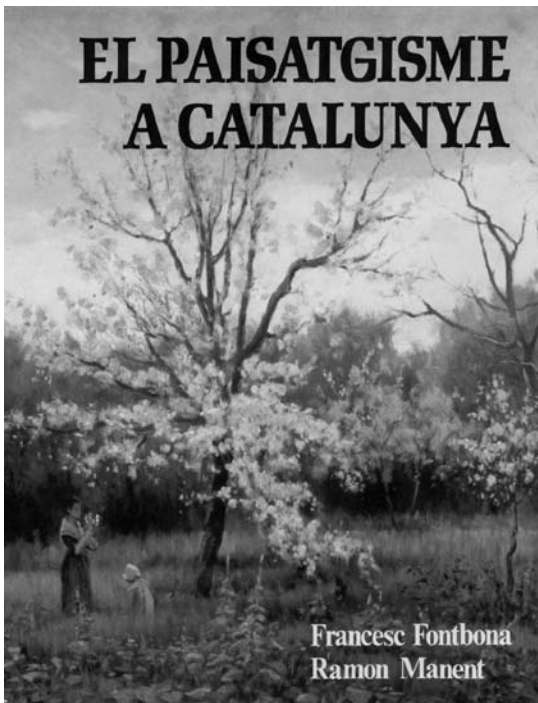
Sí, sí, clarament. De tot el tema del gravat, que ara està bastant més estudiat, fa 20 anys, només hi havia, uns resums que havia fet Maria Aurora Casanovas. També hi havia treballat en Joan Ainaud, un d'aquells personatges que, en la història de l'art, va cobrir molts camps i que, cal recordar-ho, també era deixeble de Gudiol, com Verrié, Milicua o Alcolea, com tots els de la generació que havia nascut a l'entorn dels anys 20. Ainaud va tapar molts forats perquè n'hi havia molts, i ho va fer força bé, perquè era un home d'una gran erudició i cultura, però és clar, sense poder entrar en profunditat.

MENTRE ARRIBAVA LA TESI, VAN ANAR APAREIXENT ELS SEUS PRIMERS LLIBRES. EL PRIMER IMPORTANT ÉS LA CRISI DEL MODERNISME ARTÍSTIC.

De fet, aquest llibre és un recull de treballs que jo ja havia anat publicant, encara que alguns capítols els vaig fer expressament i, els altres, els vaig refer una mica i els vaig enriquir amb notes. A més, no va ser idea meva. Jo vaig col·laborar amb Max Cahner, a l'Enciclopèdia Catalana i, parlant, parlant, em va animar a reunir els articles i fer-ne un llibre. Com que tots anaven d'aquesta mateix tema del final del modernisme, va quedar com un llibre escrit de nou. I de la mateixa manera que em va donar l'empenta, Max Cahner va ser qui me'l va publicar: va ser un dels primers llibres de Curial, la seva editorial.

EXPLIQUI'NS UNA MICA MÉS AQUESTA CRISI DEL MODERNISME.

Bé, el que tractava en el llibre és el fet que, un cop les grans figures, Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer i altres, com Sebastià Junyent, Brull, Graner, van haver passat la seva gran època, que van ser els anys 90, entren en una mena d'estancament. Segueixen pintant molt bé, però tota aque-



“Si no saps de qui és, ni de quina època, ni d'on procedeix, no es poden fer totes aquestes construccions estructuralistes i panofskyanes ara tan boga. En definitiva, has de saber de què parles.”

Illa inquietud que havien tingut, que els dura des de 1980 fins al 1900, queda aturada. Aleshores, els qui surten just darrere d'ells, Joaquim Mir, Nonell, Pidelaserra, Gargallo, Torres-García, Canals i molts

més, fan un altre plantejament, fan un pas més enllà. S'assemblen més a tots els post-impressionistes francesos, sense ni tan sols conèixer-los. És el cas de Mir, que sense haver estat a París i trotant per Mallorca, es converteix en un pintor brutalment original. D'aquesta generació en vaig dir els post-modernistes, per distingir-la una mica –Cirici n'havia dit l'“ala negra” del modernisme, però en qualsevol cas, eren deu anys més joves que els de l'“ala blanca”, per dir-ho d'alguna manera.

SEMBLA, PER TANT, QUE HI HAGI UNA DIFERÈNCIA ENTRE UN PRIMER MODERNISME MOLT SUPORT SOCIAL, MOLT COHESIONAT, AMB MOLTES IMPLICACIONS POLÍTiques (PUIG I CADAFALCH, DOMÈNECH I MONTANER), I AQUEST POST-IMPRESSIONISME, AMB UNS ARTISTES MOLT MÉS MARGINALS (NONELL, MIR). ÉS REALMENT AIXÍ? QUINS MECANISMES SÓN ELS QUE TRENQUEN AQUESTA PRESENCIA SOCIAL DE L'ARTISTA?

Bé, aquí hi ha una cosa que hem de tenir sempre en compte i és que, per entendre'ns, ens movem sempre en paraules. I una paraula és modernisme. Però en contra del que pugui semblar, modernisme no és una etiqueta que sigui homogènia, sinó que és el nom que hem escollit, anys després (si bé a l'època ells mateixos també se'n deien), per referir-nos a una sèrie de gent que no téen gaires més coses a compartir que un nom i una inquietud de fer coses noves. Els qui m'has dit, Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner, el propi Gaudí, són arquitectes i els arquitectes es mouen per un altre camí. Si mirem les obres més conegudes del Modernisme, moltes ja són de 1900 a 1910. És a dir, amb un desfament de ben bé 10 anys respecte al gran moment dels pintors modernistes. Això s'explica, i ja ho va dir l'Oriol Bohigas, perquè és molt més fàcil moure un pinzell que no pas moure una bastida –per simplificar-ho. Comparar tot això amb el que va fer Nonell, Mir i tots aquests, potser sí que funcioni, quan fas un volum com els de Ràfols o Cirici de l'art modernista, però si els haguéssim de donar un carnet, no seria el mateix –tot i que Mir i Cadafalch van col·laborar-hi. Però es movien

en móns que no tenien per què ser exactament els mateixos.

EL SEGÜENT LLIBRE ÉS PAISATGISME A CATALUNYA, POTSER MÉS D'ENCÀRREC.

Aquest llibre va ser provocat per Joan Teixidor. Ell era copropietari de Destino, havia estat a un premi de l'Institut d'Estudis Catalans que m'havien donat per la Crisi del Modernisme, i se li va acudir de demanar-me un llibre per a la col·lecció Imatge de Catalunya. M'hi vaig posar amb el mateix entusiasme que si hagués estat una idea meva, perquè vaig veure que fent la història del paisatgisme, feia la història de la pintura, perquè a Catalunya el paisatgisme va tenir un protagonisme que en d'altres bandes no va tenir.

D'ALTRA BANDA, AMB EL PAS DEL TEMPS, AQUEST LLIBRE SEMBLA HAVER GUANYAT UN VALOR AFEGIT, JA QUE HA QUEDAT COM UN DELS POCOS QUE REIVINDICA UNA ÈPOCA DE LA PINTURA CATALANA, L'ESCOLA D'OLOT, QUE ARA ESTÀ MENYSTINGUDA.

Potser a nivell del públic culte en general, sí que està oblidada. Però entre els historiadors de l'art, no he observat una marginació, sinó al revés. S'han fet exposicions, patrocinades per la Caixa i per més entitats, sobre l'Escola d'Olot; sobre Vayreda s'ha fet un llibre important editat per Ausa, d'en Jordi Carbonell i del Jordi González Llàcer; a Olot mateix, hi ha el Joan Sala, que ha estudiat l'Escola amb molta profunditat i en diverses publicacions. Fins i tot alguns dels seus col·laterals, com Josep Berga, té monografia.

DINS DEL CONTEXT EUROPEU, AQUESTA ESCOLA D'OLOT, ARRIBA A TENIR ALGUN RESSÒ IMPORTANT?

Poc. Vayreda exposa algunes vegades a França, però com tants d'altres. Més aviat és el reflex de l'Escola de Barbizon francesa. Així com Mir, que tampoc no

va tenir ressò a Europa, però que ara el comença a tenir, encara que mínimament, està fent una pintura absolutament creativa, l'Escola d'Olot, en canvi, l'hem de col·locar en l'estela de Barbizon, més que encapçalant res.

DESPRÉS PASSEM JA A UN DELS SEUS LLIBRES MÉS REFERENCIATS, EL D'ANGLADA CAMARASA, DE 1981. QUÈ ERA ANGLADA CAMARASA ALS ANYS 80? ERA TAN RECONEGUT COM ARA?

El cas d'Anglada Camarasa és excepcional. A principi de segle, va ser enormement famós a tot el món. Quan anava a exposar a Viena o Berlín, es podia permetre el luxe d'exigir i marcar les seves condicions (per exemple, presentar-se sense haver de competir i amb sala pròpia) i obtenir-les. Tothom el coneixia. Quan van fer l'exposició a Roma al 1910-11, de caràcter internacional i més gran que qualsevol d'anterior, la premsa assenyalava Anglada-Camarasa com el candidat segur per al Gran Premi. Finalment, aquest premi es va repartir entre 10, amb un disgust tal d'Anglada, que aquest el va rebutjar. Entre els restants, hi havia noms com Klimt, o Mancini. D'altra banda, Gorki, que passava per Roma, una mica abans de la inauguració, va insistir fins que el van obrir per poder veure la sala d'Anglada. I la premsa ho va recollir com un gran privilegi per a en Gorki. Anglada va arribar a un grau de reconeixement internacional com cap altre creador català va aconseguir. Però aleshores arriba la Primera Guerra Mundial i canvia totalment el panorama. En acabar la guerra, l'art de l'Anglada ha passat de moda totalment. A París l'han oblidat totalment i Anglada tampoc no hi torna. Troba el paradís de Pollença, s'hi estableix i es retira, encara que no era vell. Té una segona vida als Estats Units, perquè el Carnegie Institut de Pittsburgh, que centralitzava tota l'activitat artística moderna dels Estats Units el venen a buscar, i el convencen. Hi va anar el 1923-24 i a partir de llavors, cada any, fins a la Guerra Civil, un grup d'obres seves fa la volta pels Estats Units. Després de la Guerra Civil, tot s'enfonsa, ell s'exilia, viu uns 10 anys exiliat a

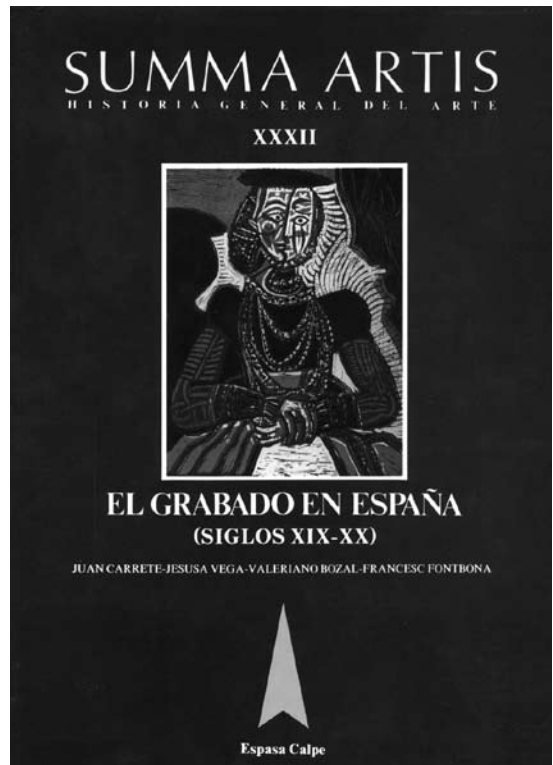
França i quan torna, ja és molt vell. Així que quan vaig fer el llibre, amb el Miralles, estàvem en un moment de baix record de d'Anglada, si bé només fora de segons quins cercles: els grans col·leccionistes continuaven tenint obres d'Anglada. I quan sortien a galeries i subhastes eren de les més gran preu, sempre dins de l'àmbit català.

SEMPRE S'HA DIT QUE, A PART DELS GRANS NOMS COM PICASSO, MIRÓ, DALÍ, L'ART CATALÀ ÉS UN ART COL·LECCIONAT PELS PROPIS CATALANS, SENSE PROJECCIÓ INTERNACIONAL, A PESAR DE LA SEVA QUALITAT. HI HA ALGUNA EXPLICACIÓ PER AQUEST FENOMEN?

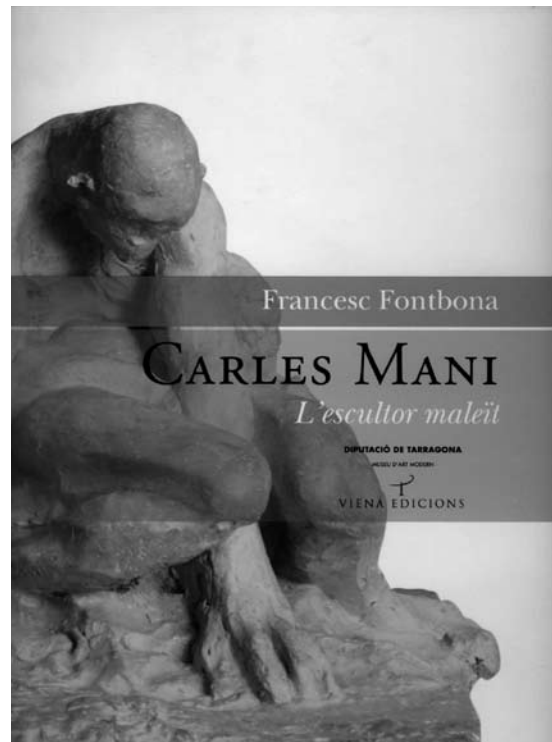
Bé, tampoc no és tan dràstic com sembla. Per exemple, en vida, Rusiñol va vendre bastant a França. Casas va vendre a França i Estats Units. D'Anglada, encara avui, trobem obres a museus de Suècia, de França, d'Itàlia, de Bèlgica, de Rússia i en col·leccions privades. També a l'hora d'adquirir-les, hi ha interès a l'estranger. De la última exposició d'Anglada, que vaig comissariar al Caixaforum, el quadre que sortia a la sobrecoberta era en una col·lecció sueca i el col·leccionista l'havia comprat recentment, en una subhasta internacional. D'altra banda, de tanta en tant surt un Nonell a França, perquè ell va tenir com a marxant el mateix Ambroise Vollard o Berthe Weil. En tot cas, és cert que els primers interessants en adquirir l'art català són els propis catalans. Això es deu donar perquè l'art, com la literatura, no només depèn de la pròpia obra, sinó també dels mitjans per difondre-la. Si els canals de comunicació estan ben dissenyats, l'art es pot escampar per tot arreu. Si, en canvi, cada cop que sortim, hem de canviar d'ample de via, és normal que ens quedem en el consum intern.

D'ALTRA BANDA, EXPOSICIONS RECENTS, COM LES D'AMSTERDAM O DEL METROPOLITAN, HAN TINGUT ÈXIT.

És cert, però aquestes exposicions són molt recents i no se n'han fetes més de vuit o deu. La del Metropolitan, que en realitat és de Cleveland, que és on



se la van inventar, va ser el resultat de molts anys de treball. Els dos comissaris, a més, van haver de batallar molt perquè a Cleveland l'acceptessin: els noms d'Anglada, Rusiñol, Mir, no els coneixien noms gens ni mica –però tot va ser més fàcil en afegir-hi Picasso i Gaudí. Després, ho van haver de vendre i quan semblava que tot estava lligat per anar a Los Angeles, va sortir el Metropolitan, que al final se'ls va endur. Tot això amb dos comissaris americans, Carmen Lord i Robinson. A la mateixa època, hi va haver, amb menys ressò, una altra exposició a Alburquerque, on van anar peces bastant importants. A Venècia, uns quants anys abans i amb el patrocini de la Generalitat, se'n va fer una que es va dir *Il Modernismo catalano*, al Palau Cini de la Isola di San Giorgio, esplèndida. A més, hi ha hagut aparicions més puntuals, com a l'exposició *Réalismes* a París, van incloure, a tota pàgina, una obra del Feliu Elias, una altra de Sunyer i d'altres. En una altra, també celebrada a París, sobre La pintura del Mediterrani,



“A Varsòvia, o a Oslo, van continuar mantenint una sèrie de gent que era boníssima, com a Catalunya. Hi ha molt a reescriure en la història de l’art.”

s’hi van poder veure uns grans Mirs. Precisament d’aquesta exposició, em van explicar l’anècdota que Chirac, aleshores President de França, es va aturar davant d’un Mir i li va preguntar a la comissària: “Qu’est-que-ce ça?”; la resposta va ser: “Monsieur le Président, ça c’est une découverte!” –a mi m’ho explicar un col·leccionista català que hi era perquè havia prestat un Rusiñol. És clar, c’est une découverte, però un segle després, no?

COMPLERTA, SENSE L’APORTACIÓ CATALANA, MÉS ENLLÀ DE PICASSO, DALÍ, MIRÓ, GAUDÍ.

No, no es pot fer. Però tampoc no es pot fer sense l’aportació noruega, danesa, polonesa... I en canvi es fa, perquè la major part dels llibres, que tracten d’aquesta part de la història de l’art, acaben traient els mateixos noms –que acostumen a ser els dels artistes que, al llarg del segle, tot i ser nascuts on fos, van acabar passant per París. Aquests eren els únics que comptaven. Però resulta que a Varsòvia, o a Oslo, van continuar mantenint una sèrie de gent que era boníssima, com a Catalunya. I aquests, fins

EN GENERAL DONCS, ENS PODEM PREGUNTAR SI ES POT FER UNA HISTÒRIA DE L’ART EUROPEU DEL SEGLE XX,

ara, han sortit molt poc. Ara, com que hem vist més coses, ja comencen a ser més tinguts en compte. Em refereixo, per exemple, Hammersoi o l'exposició Les llums del nord, de només pintors escandinaus, que, simplement, era per caure d'esquena. O la Polònia, fin de siglo, que es va fer a Madrid, amb pintors fabulosos, totalment desconeguts. Que al capdavall, també és una cura d'humilitat per a nosaltres, perquè tenim molta gent que es lamenta que els nostres pintors no haguessin estat francesos, i per tan més coneguts. Això val pels bons, per a la resta, hi ha pintors iguals o millors que els nostres que encara ningú no els coneix. Igualment, a França mateix, hi ha pintors molts dignes que, com que és un país que està molt ben servit d'artistes, no aconsegueixen més que una antològica en un museu secundari. En definitiva, hi ha molt a reescriure en la història de l'art. I un dels qui ho va intentar, i no se li recorda, és el Rafael Benet. Va publicar dos llibres, als anys 40 i 50, que els va titular Simbolismo i Impresionismo, com una manera de poder incorporar més noms dels que tothom coneix. De fet, Benet era un monstre, encara que estava fora de la historiografia oficial, perquè era un pintor.

TORNANT ALS SEUS LLIBRES, ARA TOCARIA PARLAR DEL SEU PRIMER VOLUM PER A LA HISTÒRIA DE L'ART D'EDICIONS 62, DEDICAT AL SEGLE XIX. PEL TEMA, EL LLIBRE ÉS UNA RARESA, I DE FET, NO DEIXA DE SER UNA DESCOBERTA RERA DESCOBERTA.

Efectivament, es van fer moltes aportacions noves. Però és que hi ha èpoques de l'art català que estan pràcticament per descobrir. Per exemple, el segle XVII. Naturalment, no hi ha cap Rembrandt, ni cap Velázquez, però és que en sabem un 0,002%. Això és el que passava en el XIX. Sabíem coses, però les sabíem esquitxades, més per testimonis directes que parlaven de memòria que per una altra via. Jo vaig estar molt content de fer aquesta història i m'ho vaig passar molt bé. I encara queda molt per fer, perquè, aquesta és una història no pas feta després d'uns buidatges exhaustius de documentació escrita, sinó una mica a l'inrevés: fent una aproximació a les noti-

cies i testimonis que es poguessin torbar més ràpidament. Aquests llibres, diguem-ho tot, s'havien d'escriure de pressa, perquè aquesta va ser la condició que ens va imposar en Castellet. De fet, quan li vam protestar pels terminis, ens va respondre una cosa que, segurament, no hauria dit si s'hagués tractat d'una història de la literatura: "Vosaltres sou uns joves desconeguts. Si no us aveniu a fer-ho, el meu amic Alexandre Cirici em farà tots els volums, ell, en un parell de caps de setmana". Evidentment, exagerava, però la cosa anava per aquí. En qualsevol cas, benvingut va ser l'encàrrec.

EN AQUESTA OBRA, ENS APAREIX UNA HISTÒRIA DE L'ART CATALÀ DEL XIX MÉS ESTRUCTURADA DEL QUE SEMBLARIA A PRIMERA VISTA I SOBRETOT, UN ART MENYS ENMIRALLAMENT AL MÓN OFICIAL DE MADRID DEL QUE ENS PODRÍEM ESPERAR.

El model no era Madrid, sinó Roma, durant la primera meitat, i cada cop més París a partir de la segona meitat. Tenim uns neoclàssics boníssims, però que són com Canova i Thorvaldsen; també hi ha bons romàntics, però que segueixen Cornelius, Overbeck i els nazarens; i uns realistes que són com Courbet i com els altres. Sempre parant l'orella, cosa que no va fer ni Mir, ni Nonell, ni Gaudí, ni Gargallo. Aquests van aportar, ells, una cosa nova.

AQUEST ÉS POTSER EL CANVI MÉS GRAN ENTRE AQUEST SEGLE XIX I EL SEGLE XX.

Clarament. Fins i tot Casas i Rusiñol, que són tan bons, se'n van a París i xuclen d'allà el que els va més bé a la seva sensibilitat: un impressionisme atenuat. En canvi, els següents ja fan el que els ho dona la gana —una altra cosa és que els ho reconguin.

EL SEGÜENT LLIBRE ÉS TAMBÉ DE LA HISTÒRIA D'EDICIONS 62, DEDICAT PRECISAMENT A L'ÈPOCA DEL MODERNISME, DESPRÉS VE LA PUBLICACIÓ DE LA SEVA TESI I, FINALMENT, UN LLIBRE QUE EM SEMBLA QUE RESPON

A UNA ALTRA DE LES SEVES PASSIONS, LA MÚSICA. ÉS EL LLIBRE SOBRE EL CERCLE DEL LICEU.

Aquest sí que va ser un llibre d'encàrrec, molt ben acceptat d'altra banda. El plantejament de l'obra és meu, però a l'hora d'escriure, vaig fer el pròleg i un capítol. De la resta, se'n van encarregar el Roger Alier, el Joan Bassegoda, el Jordi Ribera i d'altres. En tot cas, el llibre va quedar bé i la institució era interessant per si mateixa. Es tracta d'una d'aquestes societats peculiars, fundada al mateix temps que el Teatre del Liceu i el Conservatori del Liceu, de manera que cada una d'elles és independent de l'altra, encara que comparteixen edifici.

A CONTINUACIÓ VE EL CATÀLEG DE PINTURA DE LA REIAL ACADÈMIA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI. UN ALTRE COP, UN TEMA QUE NINGÚ NO S'ESPERAVA.

Sí, és clar, amb aquest vaig estar nou anys treballant-hi. L'últim catàleg de l'Acadèmia era de 1867, em sembla, i no era més que una llista amb els títols, les mides i les atribucions. De fet, va ser la meua contribució a l'Acadèmia. A mi m'havien elegit membre molt jove i vaig pensar que m'ho havia de guanyar. Així que vaig buidar els seus arxius, els de la Junta de Comerç, vaig sistematitzar tots els catàlegs publicats i inèdits que hi havia, fent les fitxes... En definitiva, vaig anar posant en pràctica aquest positivisme, que ara algú menysprea, però que jo ja havia après de Gudiol. A més, volia reivindicar el fet que el Museu de l'Acadèmia és el primer Museu d'Art que hi ha al país. Com les altres acadèmies d'arreu d'Europa, però a un altre nivell, havia nascut com una col·lecció d'exemples per als estudiants de Belles Arts, i al final es van obrir al públic. Naturalment, com que la historiografia no estava gaire avançada, cadascuna d'aquestes Acadèmies es pensava que tenia un Tiziano o un Veronese, Claude Lorrains, i al final han quedat com deixebles de deixebles. La meua feina, doncs, va ser posar en ordre tot això, en total més de 700 pintures. Algunes eren de primer ordre, com les d'Annibale Carracci, provinents de l'església hispànica de Roma, i que ara es

conserven al MNAC. Però gran part de la feina va ser depurar les atribucions. És el llibre més avorrit que he fet, però jo no m'hi vaig avorrir gens.

PERÒ SI FEM UNA ULLADA GENERAL A LA LLISTA DELS SEUS LLIBRES, SEMPRE TROBEM AQUESTES GANES DE FICAR-SE ON NINGÚ S'HA FICAT ABANS.

Sí, i això que Gudiol em va recomanar tot el contrari. "Vostè, no es fiqui en menudalla. Dediqui's a grans figures". Jo me'l mirava i sí, ell, de gran, es va dedicar a Goya, a Zurbarán i al Greco. Però la primera meitat de la seva vida, es va ficar en els petits mestres del gòtic català i, abans, a posar ordre a tot el romànic català i, quan jo el vaig conèixer, estava amb la taula plena de fotografies 18 x 24 de pintors del XVI, absolutament desconeguts. O sigui que ell que recomanava que de menudalla res de res, s'havia passat mitja vida endreçant-la. Perquè, al final, la història te l'expliquen no només els grans, sinó també la vegetació del sotabosc.

AQUESTA ÉS UNA LLIÇÓ QUE S'ESTÀ DONANT ACTUALMENT, A LA UNIVERSITAT?

Déu n'hi do, Déu n'hi do. Jo, de vegades, he estat bastant crític amb la Universitat, però també perquè aquí som crítics sempre. Ara, després, quan veus, un per un, la gent que ha vingut pel teu despatx perquè estava fent una tesi o un estudi, et trobes que hi ha una gran quantitat de joves, que tant vénen de la Universitat de Barcelona, com de l'Autònoma com, últimament, de Girona, de la Rovira i Virgili i de Lleida, amb un nivell de coneixements insospitat. La veritat és que sóc molt més optimista del que, anys enrere, jo mateix proclamava. Naturalment, hi ha gent que va a la universitat i no li aprofita gens, però, d'altra banda, en surt molta de vàlida. El que està per veure és si aquesta que val, trobarà una sortida professional o no. A part d'aquest a més, de tant en tant, t'arriba un que ve de París, Buenos Aires, d'Estat Units. Però cal insistir en els formats aquí, perquè els que a la meua època érem potser una dot-

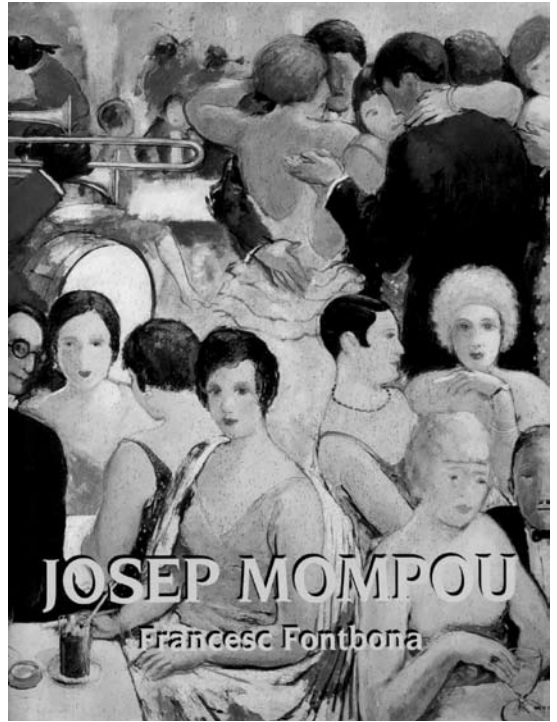
zena, ara són centenars. I si la Universitat ha estat capaç de generar aquestes promeses, sòlides, jo sóc el primer en alegrar-me'n i proclamar-ho.

D'ALTRA BANDA, VOSTÈ TÉ FAMA DE TENIR, EN EL SEU DESPATX, UNA POLÍTICA DE PORTES ABSOLUTAMENT OBERTES.

Sí, sí, completament. Que vingui algú, a mi em produeix plaer. Fins i tot, m'alegro si algú es dedica a temes meus –quan normalment, tothom és gelós que li toquin els “seus” temes. Per a mi, en canvi, perfecte si algú es fica amb el llibre de l'Anglada Camarasa i el fa nou i, si és necessari, amb un “fixa't la quantitat de coses que es va deixar aquest tí” –això sí, que ho faci amb cortesia. Perquè aquest treball consisteix exactament en això: anar col·locant una pedra sobre l'altra, de manera que la teva, encara que és necessària, arriba un moment que ningú no la veu perquè ja hi ha construït molt al damunt. És el que toca.

TORNEM A LA LLISTA I ENS TROBEM AMB EL CATÀLEG DE MOMPOU.

Aquest llibre va ser un encàrrec de la Fundació Rafael Benet, precisament. El vaig emprendre amb una gran il·lusió, perquè Mompou és un pintor que comença la seva carrera amb una exposició al 1907, i mor al 1968. O sigui que, a través de Mompou, es pot explicar, en certa manera, bona part del segle XX català – també amb les seves concomitàncies europees. A més, també hi havia una petita reivindicació a fer, perquè normalment no s'han fet biografies de pintors. El que sí s'ha fet molt, són llibres de pintors amb moltes fotografies – i poc text. Jo vaig deixar molt clar que volia fer una biografia (al final van ser unes 500 pàgines), que vaig procurar que fos el més documentada possible. Hi havia una feina feta prèvia, un inici de tesi doctoral que havia fet un professor de Belles Arts, que molt generosament em va cedir els seus materials. D'altra banda, la família de Mompou havia conservat fitxes, de tamany



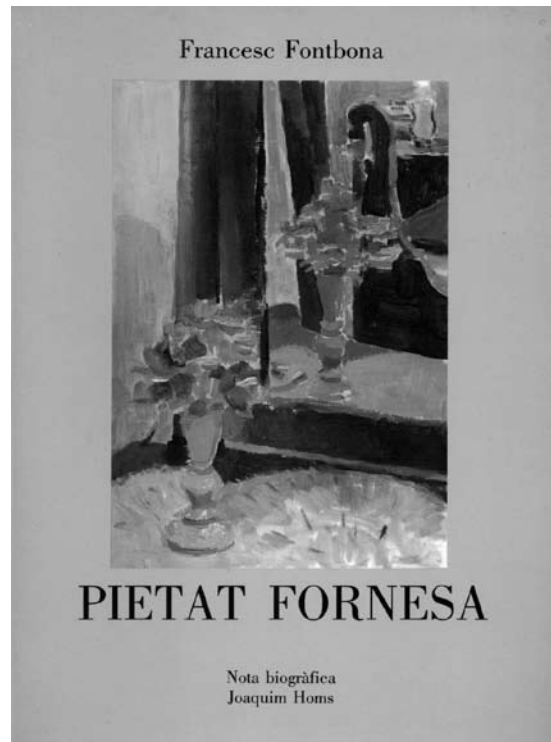
“Mompou és un pintor que comença la seva carrera amb una exposició al 1907, i mor al 1968. O sigui que, a través de Mompou, es pot explicar, en certa manera, bona part del segle XX català.”

postal, de bona part de la seva obra. Així, quadres que no vaig poder arribar a veure, els vaig poder documentar amb l'aval del propi pintor. També tenia una col·lecció de retalls de premsa molt ben

ordenats. I tot això és bàsic, perquè de vegades hi ha pintors bastant coneguts, però que no saps per on agafar-los perquè no hi ha ni una dada concreta. Tot plegat fa que aquest sigui un dels llibres que em fa més il·lusió, també perquè sembla que la història de l'art català tot sigui Picasso, Miró, Dalí i després Tàpies, però, en realitat, és molt més rica i complexa. És el que tracto d'explicar en aquest llibre.

ARA ARRIBEM AL QUE, CREC, ÉS UNA DE LES OBRES MÉS IMPORTANTS: LA SÈRIE SOBRE EL MODERNISME AMB L'EDITORIAL ÍSARD, EN CINQ VOLUMS, SI NO M'ÉQUIVOCO.

Són cinc, sí. En principi eren quatre, però els editors ens van venir a veure i ens van dir que estava funcionant millor del que s'esperaven i ens van demanar un altre volum. Es venien per subscripció, perquè és la manera que funcioni. Si les poses a les llibreries, no en vens més de mitja dotzena. Però si aprofites una xarxa d'aquestes, que ja estan creades de fa molts anys (ja ho feia Carroggio, Enciclopèdia Catalana o Planeta), als venedors els interessa tenir una obra gran per oferir. De vegades, aquesta obra gran era fer volar coloms: molta fotografia i poca teca. Però si t'ho encarreguen a tu, fantàstic, perquè els pots donar el producte que volen però, al mateix temps, pots aprofitar-te d'aquests canals per tal d'omplir-los de contingut. I és clar, aquí hi vaig fer col·laborar més de 80 especialistes, els principals, o sigui pràcticament tothom— i amb total carta blanca per escollir-los. Hi ha les patums, però també els joves doctorands. Amb temes que fins aleshores no s'havien estudiat i que es van fer expressament per a aquesta obra, a base d'historiadors que els havien tocat de prop però sense ressò. En definitiva, si m'ho hagués proposat tot sol, no ho hauria fet. Perquè si alguna cosa m'ha ensenyat la vida és que si tens una idea i comences a trucar portes, les portes no se t'obren: si algun llibre meu s'ha quedat inèdit, mai no he aconseguit col·locarlo. En canvi, si estàs amatent i selecciones bé els encàrrecs que et fan, les coses surten. Així és com



“En aquest país sembla que no hi hagi més cultura que la literària. Només cal veure els diaris i els seus suplementos culturals: catorze pàgines dedicades a la literatura, dues dedicades a l'art.”

he fet el 98% de les coses: acceptant el que em proposaven i intentant orientar-les en el sentit que em semblava més apropiat.

EN AQUEST LLIBRE FA UNA SÈRIE D'AFIRMACIONS SOBRE EL MODERNISME QUE M'AGRADARIA COMENTAR. LA PRIMERA ÉS QUE EL MODERNISME ÉS LA CRISTAL·LITZACIÓ DE LA RENAIXENÇA. PERÒ LA RENAIXENÇA SEMPRE S'HA PRESENTAT COM UN MOVIMENT BÀSICAMENT LITERARI.

És que en aquest país sembla que no hi hagi més cultura que la literària. Només cal veure els diaris i els seus suplementos culturals: catorze pàgines dedicades a la literatura, dues dedicades a art. Si tu fas un llibre de poemes (ara que hi penso, no sé per què al final no m'hi vaig dedicar), tens pràcticament garantit que en parlaran tots els diaris. Una altra cosa és que els venguis, però de parlar-ne, segur que en parlaran. En canvi, el llibre d'art està oblidat. Bé, crec que és el plus que hem de pagar per tots els atacs que rep la llengua catalana: com que són molts, aquests atacs, la llengua rep una protecció especial per part dels propis catalans. Això fa que l'art no estigui tan present i que la música (em refereixo a la música culta), sigui pràcticament ignorada.

QUINS SÓN DONCS ELS NEXES ENTRE AQUESTA RENAIXENÇA I EL MODERNISME ARTÍSTIC?

Amb la Renaixença, que no deixa de ser la versió local del Romanticisme, el país es mira a si mateix i es descobreix. Veu un Guifré el Pilós i se l'inventa i se'l reinventa, i es passa de rosca, però sobretot es descobreix. I això ho fa Aribau, i el Gaiter del Llobregat, però també ho fa Claudi Lorenzale, Pau Milà i Fontanals, Pelegrí Clavé, Espalter i tots els pintors de l'època. Això senta les bases d'una escola, moderna fins on podien ser moderns els romàntics del moment, a partir de la qual es dona l'esclat de tot un mercat artístic, donat a més que el país rutlla econòmicament, amb els creixements dels exemples (primer a Barcelona, però també a Girona, Tarragona). Al principi, és un mercat molt respectuós que ja hi havia, fins que als anys 80, hi ha uns quants que s'adonen que no n'hi ha prou amb això

i s'atreveixen a ser una mica més moderns, seguint el que veien que passava a Europa. Comencen aleshores a fer i a dir-se modernistes. Però per a mi, tot aquests procés és una cadena. Sense la Renaixença, ves a saber on hauria anat a petar: tant podria haver estat d'una manera diferent, com donar lloc a cent anys més de provincianisme cultural. De fet, tampoc no m'estic inventant cap teoria: hi ha un professor americà, Philip Joseph Cervera, del qual ja he perdut totalment la pista, que va fer una tesi doctoral sobre el modernisme amb aquesta frase final (si no recordo malament): "Pablo Picasso és, en definitiva, el gran fruit de la Renaixença". Des que ho vaig llegir, que penso que aquest senyor té tota la raó del món: si Picasso, fill d'un professor de Belles Arts de la vella escola, hagués aterrat a Barcelona i no hi hagués trobat tot aquest brou de cultiu, potser hauria acabat com un magnífic pintor d'història que hauria fet la setena versió del Puñal del Godo i després, alguna obra mestra amb el tema "Y aún dicen que el pescado es caro." I poca cosa més.

TAMBÉ DIU QUE EL MODERNISME NO ÉS UN ESTIL, SINÓ QUE ÉS UNA ACTITUD.

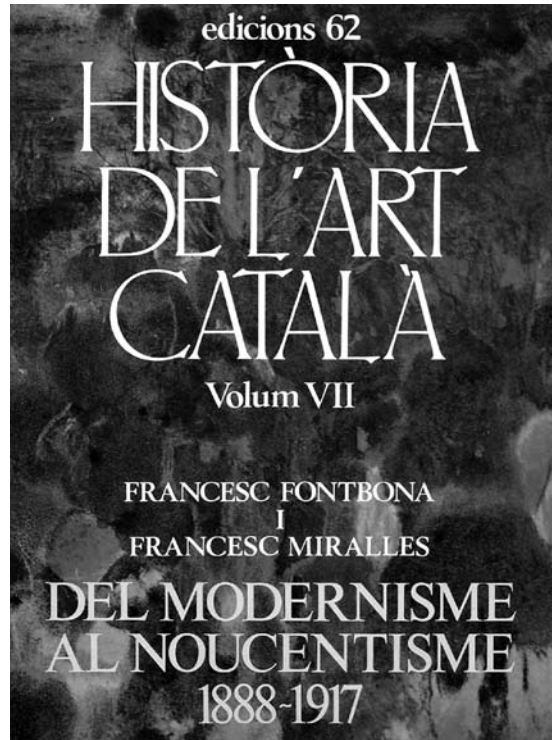
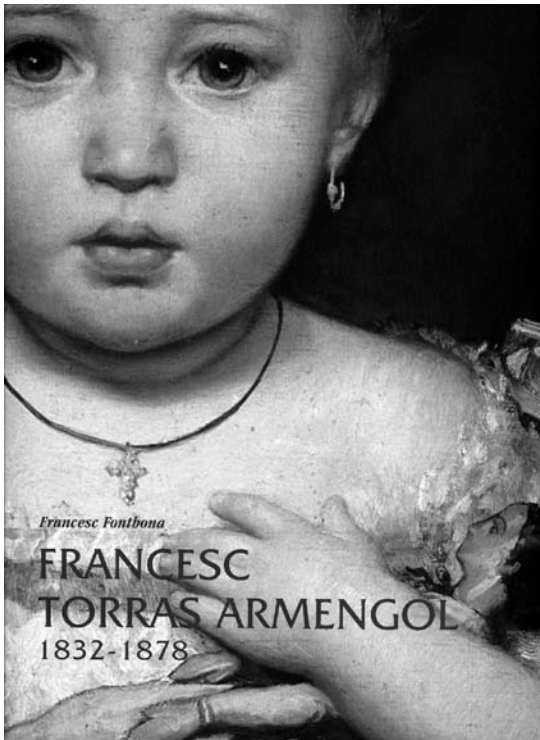
És claríssim. Es tendeix a simplificar, a identificar el modernisme amb aquelles línies corbes amb moltes flors, espiadimonis i una fada entremig. Això, com a màxim, és una part del simbolisme, que es vulgaritza i es converteix en la moda decorativa de l'Art Nouveau. Però el Modernisme no és això. Des que ens els anys 80, els de l'Avenç comencen a fer circular la paraula "modernista", és clar que es tracta de la conscient voluntat de ser modern i, aleshores, entenien ser modern estar a to amb els moderns de fora: sobretot de França, però també amb alguns d'Itàlia, Anglaterra, els països nòrdics o alemanys. I dintre de tot això hi ha aquest Simbolisme que comentàvem, però només és una part.

UNA ALTRA DE LES COSES QUE AFIRMA ÉS QUE, DURANT EL MODERNISME, L'ART QUE ES FA AQUÍ DESPERTA, PER PRIMER COP, UN CERT INTERÈS A EUROPA.

Efectivament. Abans hi havia hagut el cas Fortuny, que va ser un fenomen mundial, de manera que va volar i, de fet, va deixar de ser un pintor típicament català per convertir-se en un producte internacional del mercat de l'art, fins arribar a ser un mite, tant en vida com, sobretot, un cop mort. Però deixant-lo de banda, mai no hi havia hagut (i quan dic mai és que ens hauríem de remuntar a Guillem de Sagrera, el gran arquitecte d'Alfons el Magnànim a Nàpols) ressò per als artistes catalans, fins que els de la segona meitat del XIX s'instal·len a París i comencen a fer coses. Tampoc és que estiguem parlant de les primeres firmes; tenim per exemple el cas de Roman Ribera, o el de Francesc Miralles, un valencià que es va convertir en el pintor de les classes altes de la societat parisenca de l'època. També un tal Joan Sala, que ara ni el recordem, es va fer farts de pintar i exposar per als Salons de la capital. Després ja ve Nonell, que exposa en els salons dels impressionistes i els simbolistes, o Pichot que és un dels qui són en la famosa "sala de les feres" que va donar nom als fauves, o tota la sèrie de dibuixants, com Xavier Gosé, que es converteix en un gran il·lustrador de tot Europa, o Joan Cardona, que participa en totes les millors revistes il·lustrades del continent. Els seguirà la generació següent, Miró i Dalí. En definitiva, aquesta presència internacional de l'art català no es dona fins a finals del XIX. Encara que l'hauríem volgut més intensa i que tots aquests senyors haguessin fet més forat, però Déu n'hi do. De fet, hi ha un llibre, de la meua sèrie avorrida, que no el vaig fer jo sol però sí que el vaig impulsar, el Repertori de pintors catalans que exposen a París des dels inicis fins a 1914, que deixa clar com, fins a mitjans del XIX, eren poquíssims els artistes catalans que hi ha i, en canvi, a partir de l'Exposició Universal de 1855, quan hi van els de la generació romàntica, el nombre creix cada cop més i més. No són els reis del mambo, però hi viuen i treballen correctament: Miquel Blay, per exemple, té tombes al cementiri del Père Lachaise.

AQUEST PANORAMA TAN POTENT ES GENERI, INTERNAMENT, UNA ACTITUD DE REBUIG?

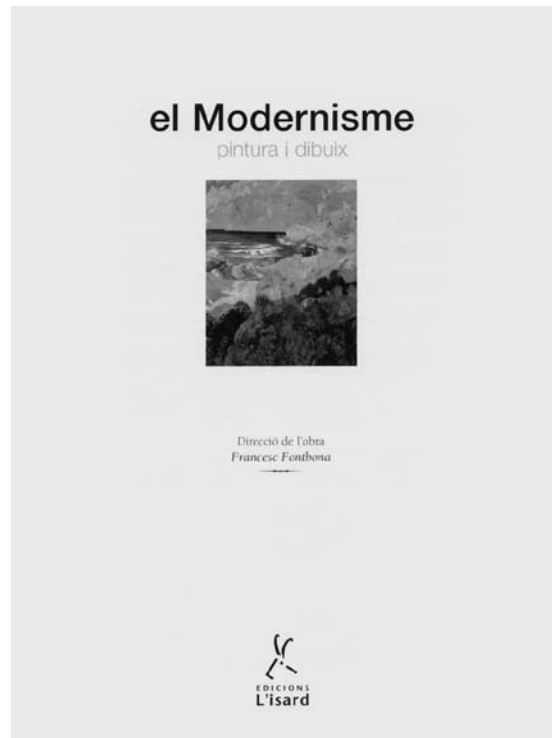
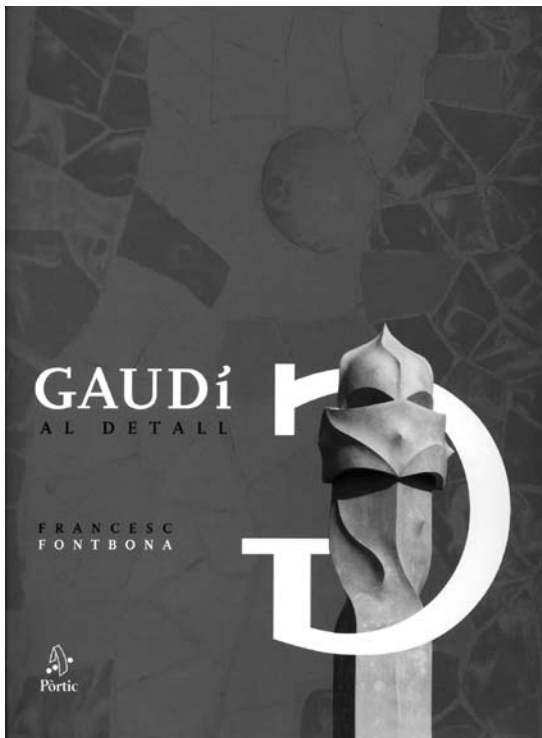
També és més complicat del que sembla. Perquè, encara que és veritat que són coses completament diferents, i que els noucentistes abominen dels modernistes clàssics, en realitat, ¿qui posa en circulació Sunyer com a gran pintor de la nova època (quan encara no se'n deia Noucentisme)? Joan Maragall. Joan Maragall, quan a l'any 11 Sunyer fa l'exposició al Faianç Català, amb una pintura absolutament diferent de la que es feia aquí, escriu un article a la revista *Museum*, saludant-lo com el gran pintor del moment. O sigui, que el gran poeta i intel·lectual del Modernisme dona una empenta al pintor emblemàtic del Noucentisme. També tenim el cas de Clarà. En l'exposició de l'11, quan tothom esperava que li donessin el premi i no el rep, se li organitza un d'aquells grans banquets de l'època i, allà, a les postres, Maragall li llegeix el poema en que el posa com el gran escultor de la Catalunya nova. I també *Els dolços indrets de Catalunya*, de Torné Esquius, que s'ha considerat un dels llibres que inaaugura el Noucentisme, porta pròleg d'en Joan Maragall. I en Maragall havia fet l'article de *Museum* perquè hi havia un senyor que li havia bufat l'orella: el Miquel Utrillo, que és la tercera pota del trípede del Modernisme –Rusiñol, Casas i Utrillo. Les coses, com deïem, són més complicades del que sembla. Si persones tan significatives modernistes com Maragall i Utrillo resulta que són els impulsors de l'art nou, és que no estem parlant de coses tan antagoniques. Simplement és que han canviat els gustos, potser el llenguatge, però al capdavant, tan modernistes com noucentistes tenien molt clar que volien tirar un país endavant. Què va passar, doncs? Bé, per una banda, el que ja he dit al principi: que els grossos, Casas, Rusiñol, Riquer es van apalancar. Al primer decenni del segle XIX, res del que pinta Casas tenia la força del que havia pintat abans, ni Rusiñol, ni cap altra. També va passar que, per raons que encara no tinc del tot estudiades, cap a 1903, detecto que a la premsa, que hi ha una crisi de vendes molt importants –fins a l'extrem que quan el propi Riquer,



“El Noucentisme s’ha consagrat amb una imatge i qui dissenya aquesta imatge és Torres-García. Eugeni d’Ors, en el fons, és un personatge bastant superficial. Encara ara fa deixebles, en aquest país encara hi ha gent que vol ser petit Ors, actualment.”

em sembla, fa una exposició a l’any 1904, el titllen de valent. També, els Quatre Gats es tanquen al 1903. Hi ha uns anys d’atonía artística. Allà hi ha un sotrac. Que, d’altra banda, l’haurien d’omplir aquests joves que pujaven amb força, com Mir o Nonell, però que resulta que no sempre els fan cas. A alguns, de fet, els fan molt poc cas. No hi hagut mai, que jo recordi, tants artistes decebuts com en aquells anys. Nonell acaba tan fart que fins i tot,

momentàniament, arriba a tenir aquesta passió tan nostra d’engegar-ho tot i anar a Madrid –se li va passar i el tornen a reciclar. Pidelaserra, després del fracàs 1905, decideix deixar de pintar i no hi torna fins a 1928 –mentrestant fa alguns quadrets, però es dedica sobretot a l’empresa familiar. Mir, curiosament, es torna boig al 1904 i està del 4 al 6 al manicomi i, després, del 6 al 10, allà a l’Aleixar i a Maspujols, en repòs i allunyat del món. O si-

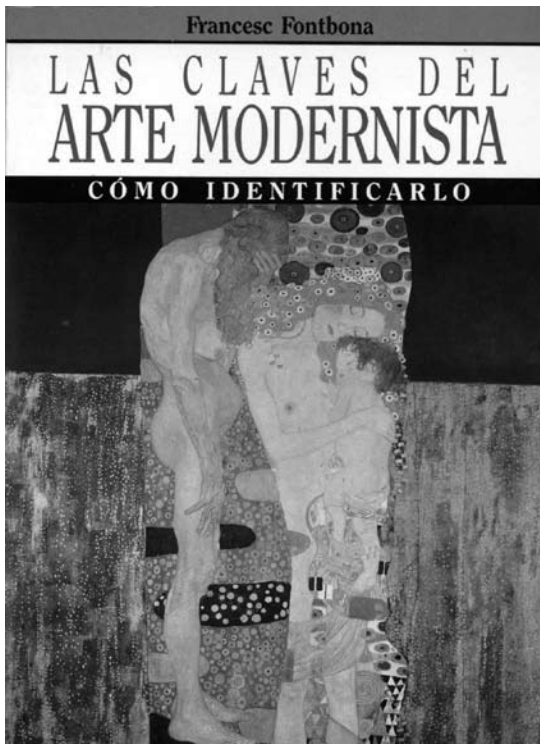


gui, que el buit que Casas, Rusiñol i companyia han deixat per apatia, no l'omplen els altres perquè el mercat està baix i perquè no es cohesionen la cosa. I no es cohesionarà de ple fins ben bé 1910 - 1911, que és quan aquesta nova promoció de Sunyer, Clarà, Casanovas, Torres-García, pren el relleu, i imposant unes noves normes. En aquest punt, Torres-García és molt important, perquè tot aquest gir al Mediterrani, que moltes vegades s'atribueix a Ors, és molt més clar en Torres-García.

QUIN VALOR TÉ DONCS LA FIGURA D'ORS?

Torres-García és la figura important. Amb el seu article a Empori, anima a oblidar-se de les “boires del nord” i girar cap al mediterrani. És, ell per tant, que dona contingut al Noucentisme. Ors, mentrestant, està fent noucentistes a artistes molt diversos: tan Clarà, com Sert, com Junyent, com Ismael Smith. És molt més clar Torres-García —una

altra cosa és que hi estigués o no d'acord, potser no s'haurien d'haver ficat a ser mediterranis. En tot cas, el Noucentisme s'ha consagrat amb una imatge i qui dissenya aquesta imatge és Torres-García. A Ors, el que no se li pot negar és que va tenir una capacitat de seducció enorme. Jo encara he viscut com la generació del meu pare estava fascïnada per l'Ors, malgrat que no li perdonaven que s'hagués fet falangista i que s'hagués passat al castellà i se n'hagués anat a Madrid. El que sí que va aconseguir, i se li ha de reconèixer, és que tota una generació de joves, cultes, es tiressin damunt el Glossari com el pa beneït. I la veritat és que quan te'l rellegeixes, penses, mira que en deia de vaguetats, d'atzagaiades i de paradoxes. Et posava un títol i després et parlava de tot menys del tema del títol. Deia el que ningú no deia. O sigui, se li pot valorar que és un personatge molt propi, molt seu, que va tenir aquesta capacitat de seducció que d'altres, amb més mèrits, no tenen. Però Ors, en el fons, és un personatge bastant superficial: desarmava la gent per la manera, amb



aquell to tan aixís. Un to que encara ara fa deixebles, en aquest país encara hi ha gent que vol ser petit Ors, actualment. L'últim, Salvador Sostres, amb la seva columneta a l'Avui (que ara ja no surt) i aquell elitisme reconcentrat i aquelles ganes de fi-blar i, en definitiva, aquell no dir-te res sòlidament agafat. A Ors, un li podia dir el contrari del que ell havia defensat la setmana abans i ell ho subscribia –mentre li sonés bé. Les columnes de Sostres, amb aquell jugar amb coses serioses, són caricatures de les Gloses de l'Ors. Sense Ors, no s'haguessin escrit mai – i ja han passat 100 anys!

PARLEM DELS EXTREMS DEL MODERNISME. COMEN-
CEM PER GAUDÍ: ¿ÉS INESGOTABLE, HI HEM DE TORNAR
UN I ALTRE COP?

Potser fa uns trenta o quaranta anys enrere no era així, però ara Gaudí ja és una figura totèmica. Agra-
di o no agradi, la realitat de Gaudí serà de per vida.

Per a mi és un personatge d'una envergadura de Mi-
quel Àngel. Com ell, era polifacètic i, a la vegada,
total. No és només un professional de l'arquitectura,
sinó tot un cosmos. Gaudí ja està instal·lat en la his-
tòria de la cultura no ja catalana, sinó universal. I
s'hi estarà tota la vida i rebrà relectures, com totes
les grans bèsties culturals.

SEMBLA PERÒ, QUE TENIA UN PECAT D'ORIGEN, EL SEU
TRADICIONALISME. QUAN SE SUPERARÀ AQUESTA VISIÓ
ESTRETA?

Bé, Gaudí era tradicionalista en el camp social i en
el camp religiós. Però en canvi, a l'hora de fer una
obra artística, fa una cosa absolutament diferent del
que ningú no havia fet, ni a la seva època ni en to-
tes les anteriors. S'inventa un nou llenguatge i una
nova tècnica, i s'ho inventa amb tota la força. De
vegades veus que algú que no ha fet res més que els
deures i un bon dia decideix que està a l'avantguar-
da. I hi insisteix un i altre cop. En canvi Gaudí, sen-
se ni proposar-s'ho, estava clarament a l'avantguar-
da. Fins al punt que André Bréton, quan ve aquí i fa
la conferència a l'Ateneu, diu que en aquesta ciutat
s'estava fent un edifici que li "agrada enormement,
malgrat que és una església". Uns anys més tard,
Paul Éluard diu, en un acte públic a Barcelona,
que Gaudí era un surrealista. Si tot això ho hagués
sentit Gaudí els hauria engegat a tots plegats, però
és que era veritat: era un surrealista que es picava
el pit i resava no sé quantes vegades al dia. És el
que Dalí, que era molt més sincer del que la gent
es pensa, va dir en aquell gran article a Minotau-
re, amb fotografies del Man Ray. I d'altra banda,
la mateixa generació que adorava a Ors, deia que
la Sagrada Família era una mona de Pasqua. Però
això va passar també a altres llocs: el cas de la Casa
del Poble de Victor Horta a Brussel·les, l'edifici em-
blemàtic de l'Art Nouveau belga, el van enderrocar,
físicament, a l'any 1966.

UN ALTRE DELS EXTREMS DEL MODERNISME SERIA
NONELL. QUINA PROJECCIÓ TÉ ACTUALMENT?

A fora, se'l coneix com el precursor de Picasso – fins i tot en un llibret del Que-ce-jais. I se'l coneix així des de fa temps: per exemple, ja surt a l'exposició de Sources du Vingtième Siècle, dels anys 50, comisariada per figures com Nikolaus Pevsner i altres. I com que Picasso és tan gros internacionalment, Nonell sempre portarà aquesta etiqueta. Pel que fa a casa nostra, Nonell passà el silenci dels morts: després de la seva mort, hi ha uns anys que no se'n parla, fins que al 1915-1916 el recuperen amb l'exposició al Faianç. I tot així, als anys 40 i 50, encara que se'n feien llibres, Nonell era assequible. Ara Nonell és presentable internacionalment, però el que passa és que un pintor d'un sol registre, bàsicament de figura, amb uns recursos expressius bastant repetits. Per això jo, de tota aquella generació, valoro molt més Mir. És veritat que va viure molt i que, com Casas i Rusiñol, va haver-hi un moment que es va estancar. Però el Mir de Mallorca o del Camp de Tarragona, el pots posar en un museu d'art contemporani o d'art del segle XX i et sortirà el Chirac de torn que se sorprendrà.

RESPECTE A MIR, HI HA LA IDEA D'UN GENI QUE PROMETIA MOLT, PERÒ QUE L'AMBIENT VA MATAR.

Jo no crec que sigui un tema d'ambient. Si ens hi fixem, nosaltres coneixem els artistes sobretot per les seves obres de joventut, quan fan l'esclat –deixant de banda monstres com Picasso i altres. Als artistes normals, hi ha un moment que se'ls acabava la bufèra i, llavors, els queda l'ofici. En el cas del Mir, quan ja s'ha equilibrat mentalment, decideix viure bé i ja està. Però aquest Mir no ens ha d'amagar el Mir de principis de segle.

EN AQUESTS VOLUMS SOBRE EL MODERNISME QUE ESTEM COMENTANT, ES DÓNÀ L'ALTERNATIVA A HISTORIADORS JOVES. QUINS EN DESTACARIA?

N'hi ha bastants. El que passa és que molts d'aquests historiadors nous, com que s'han centrat en el tema de la seva tesi doctoral, són superespecialistes, però

potser encara no s'han atrevit a ser més generalistes. Tampoc no vull destacar-ne cap, perquè qualsevol dels capítols està fet per algú que hi entén. Per no haver-los de citar, prefereixo, en canvi, assenyalar-ne un que encara no surt allà: és l'Eduard Vallès. Ell és fill d'Horta de Sant Joan i nebot de Manuel Pallarès, el gran amic que Picasso tenia allà. Això l'ha portat a tenir un interès enorme per Picasso, de manera que ara és el català que, sense cap mena d'exageració, sap més de Picasso. I deu tenir 38-40 anys. Va fer un llibre fantàstic, que van publicar a Sitges, sobre la relació entre Picasso i Rusiñol, amb descobertes importants i amb un coneixement molt profund de l'època i de la història de Picasso.

PER PARLAR UNA MICA DEL FUTUR: QUINS TEMES QUEDEN PER EXPLORAR DINS DE LA HISTÒRIA DE L'ART CATALÀ?

De monogràfics, molts. Encara avui, no hi ha un catàleg general de l'obra de Nonell. Ja hi ha qui ho està fent, la Glòria Escala, que ja ha fet de comissària d'un parell d'exposicions importants i porta anys inventariant-ne i destriant-ne l'obra. De Mir, només tenim el que el Miralles, parcialment, ha anat traient: el Mir de Vilanova, el de Tarragona, però falta el catàleg general amb un estudi general. Com a temes, queda per explorar, encara, la presència catalana a París i fer-ho a fons. Hi ha, d'altra banda, personatges totalment oblidats, com Aleix Clapés, Josep Maria Xiró i altres. O tota la carrera internacional de Ricard Canals, que va tenir com a marxant Durand-Rouel. Falta per fer, també, un estudi en profunditat del paper que va jugar Kahnweiler, gran amic i marxant de Picasso, però també del Manolo, de Togores, i de no sé quants més. Perquè, de l'art, no només n'hem d'estudiar els artistes, sinó també la sociologia. Un dels grans estudis pendents de l'art del segle XX és l'estudi dels mecanismes de difusió: Kahnweiler, Vollard, Berthe Weil, Aimé Maeght i altres.

M'acomio i marxo amb un llibre seu a les mans, que porta la dedicatòria "a qui ha tingut la paciència

—sense precedents— d’empassar-se la meva bibliografia. / El meu ego li ho agraeix”. Bé, em comprometo a fer-ho realitat en poc temps: és l’exercici perfecte per aprendre com s’ha de fer història de l’art.

BIBLIOGRAFIA BÀSICA DE FRANCESC FONTBONA:

La crisi del Modernisme Artístic, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1975.

El paisatgisme a Catalunya, Barcelona, Destino, 1979.

Amb Francesc Miralles. *Anglada Camarasa*, Barcelona: Polígrafa, 1981.

Història de l’Art Català: Del Neoclassicisme a la Restauració (1808-1888), Barcelona: Edicions 62, 1983.

Direcció i pròleg a *Inventari d’artistes catalans que participaren als Salons de París fins l’any 1914*, de Sílvia Flaquer i Revaud i

M. Teresa Pagès i Gilibets, Barcelona, Diputació Porvvincial, Biblioteca de Catalunya, 1986.

Amb Francesc Miralles. *Història de l’Art Català: Del Modernisme al Noucentisme; 1888-1917*, Barcelona: Edicions 62, 1985.

Amb Roger Alier, Joan Bassegoda Nonell, Eduard Escartín i Jordi Ribera. *El Cercle del Liceu. Història, art, cultura*, Barcelona: Edicions Catalanes, 1991.

La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1992.

Amb Victòria Durà. *Catàleg del Museu de la Reia Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999.

Josep Mompou. *Biografia i catàleg de la seva obra (pintura, gravat i tapís)*, Editorial Mediterrània, Barcelona, 2000.

Direcció i capítols de *El Modernisme*, Edicions l’Isard, Barcelona, 2002-2004 (5 volums).

<http://francescfontbona.cat>



BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ A LA REVISTA RELLEU

SUBSCRIPCIÓ ANUAL (4 NÚM.): 28 €

Desitjo rebre periòdicament la revista RELLEU a partir del núm.

Fotocopieu o retalleu aquesta butlleta i trameteu-la a:

REVISTA RELLEU
C/ARAGÓ 287, 3r 2a B
08009 BARCELONA

Nom
Cognoms
Adreça
Telèfon
CP-Població

Domiciliació de rebuts en banc o caixa.

Sr. Director, li prego que atengui, amb càrrec al meu compte/llibreta, els rebuts que li presentarà la Fundació Relleu.

Titular del compte
Banc o Caixa
Adreça de l’agència
CP-Població
Codi Compte Client (CCC)

entitat oficina control número del compte



Data

Signatura del titular del compte o la llibreta