

# Emili Vilà: un artista per descobrir



## Treball Final De Grau

Carlota Ventura Capella  
Tutor/a: M<sup>a</sup> Lluïsa Faxedes  
Grau Història de l'Art  
Juny 2017



## Índex

<b>1. Introducció</b> .....	<b>2</b>
<b>2. Biografia d'Emili Vilà i Gorgoll (1887-1967)</b> .....	<b>5</b>
<b>3. Context històric de l'Art Déco (1920 – 1940)</b> .....	<b>10</b>
<b>3.1. L'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París de 1925</b> .....	<b>15</b>
<b>3.2. L'Art Déco a Catalunya (1909-1936) i l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929</b> .....	<b>17</b>
<b>4. Producció artística</b> .....	<b>21</b>
<b>4.1. Pintura</b> .....	<b>22</b>
<b>4.1.1. Paisatgisme</b> .....	<b>23</b>
<b>4.2.1. Retrat</b> .....	<b>25</b>
<b>4.2. Fotografia</b> .....	<b>26</b>
<b>4.3. Cartellisme</b> .....	<b>30</b>
<b>5. Història del Museu Emili Vilà i Gorgoll</b> .....	<b>34</b>
<b>6. Conclusions</b> .....	<b>36</b>
<b>7. Bibliografia</b> .....	<b>38</b>
<b>8. Annex d'imatges</b> .....	<b>40</b>
<b>8.1 Context històric</b>	
<b>8.2 Pintura</b>	
<b>8.3 Fotografia</b>	
<b>8.4 Cartellisme</b>	
<b>8.5 Història del Museu</b>	

## 1. Introducció

L'objectiu d'aquest treball és introduir-nos en el món artístic d'un home d'origen llagosterenc, caràcter parisenc i de cor mediterrani. Aquest autor és Emili Vilà i Gorgoll (1887-1967), que tot i ser d'origen català, la seva obra es va difondre principalment a la París dels “feliços” anys vint. És un artista polifacètic, que es va donar a conèixer gràcies el seu negoci com a cartellista publicitari, però també practicava altres tècniques, com la pintura i la fotografia. L'elecció d'aquest tema va ser motivada per un sentiment d'insatisfacció que vaig experimentar en acabar un treball per l'assignatura de Tradició i Modernitat amb la meua actual tutora del Treball Final de Grau M<sup>a</sup> Lluïsa Faxedas, quan vaig descobrir que era un artista completament inexplorat.

Després de realitzar una primera recerca vaig comprovar que el que s'havia publicat sobre ell, era: la seva inclusió dins un llibre de pintura general d'autors de Llagostera <sup>1</sup>, un llibre sobre l'art déco a Catalunya on se'l menciona breument <sup>2</sup>, un estudi de la seva fotografia circumscribit a un article d'una revista cultural no especialitzada <sup>3</sup>, i un total de quatre o cinc articles de premsa de fa més de vint anys, que podeu consultar detingudament a la bibliografia. És per això, que un cop realitzat aquest primer estudi, vaig proposar a la professora, seguir estudiant aquest tema per preparar-ne el que seria el meu Treball Final de Grau, que rebria el títol de: *Emili Vilà i Gorgoll: un artista per descobrir*. És així com descobreixo que per a realitzar aquesta monografia és imprescindible tenir en compte la dilatada biografia de l'autor, que resulta ser clau per entendre la seva producció artística i la raó de ser de bona part de la seva iconografia.

Se'm fa indispensable, doncs, utilitzar el llibre de la doctora Mariàngels Fontdevila titulat *Art Déco Català (1909-1936)* que a part de referenciar-lo, ens ajuda a situar l'autor dins el context de la seva trajectòria que anirà des dels feliços anys vint, fins ben passada la Guerra Civil Espanyola. L'altre llibre on se'n parla és a *80 anys de pintura a Llagostera*, de la historiadora de l'art Mariona Seguranyes, que m'haurà servit per definir la descripció formal i estilística de l'obra de l'autor.

---

1 Seguranyes (2009). *80 anys de pintura a Llagostera (1892-1975)*

2 Fontdevila (2015). *Art Déco Català (1909-1936)*

3 Grau (1989). *La Fotografia d'Emili Vilà als feliços anys vint*

També han estat de gran ajuda els petits estudis publicats a la Revista de Girona per Dolors Grau sobre la fotografia d'Emili Vilà, que com veurem en el treball, Vilà no només pintava, i al llarg de la seva carrera no deixa mai de practicar les diferents tècniques que dominava.

Per abordar el context històric de l'art déco, m'he basat en el llibre *Art Déco:1920-1940. Formas entre dos guerras* de Pablo Maenz on parla de l'art déco internacional, però a més a més, el pròleg escrit per Alicia Suárez i Mercè Vidal, serveix per introduir-nos en el que són les primeres fonts textuais de l'art déco català. Per referir-me a l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París del 1925 he citat també Javier Pérez Rojas a *Art Déco en Espanya*, i del mateix autor també el text específic *La Exposición de Artes Decorativas de Paris de 1925*, publicat a la revista Artigrama. Javier Pérez ens proporciona principalment informació sobre l'art déco espanyol, i tot i que l'art déco català s'hi estudia molt parcialment, el considera un iceberg per descobrir. És per això que el complementaré amb la ja citada Mariàngels Fontdevila que n'ha fet un estudi posterior.

Tot i aquestes aproximacions, l'obra d'aquest artista no ha estat motiu de cap estudi exhaustiu o de tesi encara; tot i que cada vegada són més les persones que s'interessen per la seva obra, sobretot gràcies a l'hereu i cuidador del museu Jeffrey Martí que actualment està a punt de publicar una novel·la anomenada *De Affichekonikg* (El Rei del Cartell), escrita per l'autora holandesa Eveline Stoel, que s'ha fixat en la història de l'artista i vol parlar del seu llegat. Molta de la producció d'Emili Vilà es troba dipositada en el seu propi museu a Llagostera, del qual parlarem més endavant, però una part important es troba dispersa en col·leccions privades de França, Catalunya i, sobretot, d'Estats Units; a les quals malauradament, no he pogut accedir.

Sovint l'obra d'Emili Vilà s'ha explicat de manera cronològica dividida per etapes, com és el cas d'Eva Romo en el seu treball inèdit *Emili Vilà (1887-1967): El cartellista de la Belle Èpoque*. Romo també proposa que la classificació en etapes de l'obra d'Emili Vilà podria fer-se en funció del seu lloc de residència, segons que aquest fos a Catalunya o a París. Tot i això, considera que aquest no seria el millor criteri ja que malgrat que tota l'època anterior a l'any 1936 és parisenca, i la posterior catalana, durant el llarg de la seva vida alternà contínuament les seves estades a s'Agaró, Sant Feliu, Barcelona i París. És per això que, he decidit exposar la seva obra dividida segons la tècnica, com

és la pintura, la fotografia i el cartellisme, per tal de poder explicar el domini de cada pràctica amb el màxim de rigor possible. D'aquesta manera poso en valor les tres tècniques diferents, que sovint han quedat subordinades davant de la producció cartellista.

He d'agrair la participació i col·laboració de Jeffrey Martí, l'actual director del Museu Emili Vilà, així com la documentació proporcionada per l'Arxiu del Museu Emili Vilà, que ha estat molt útil per verificar els punts exposats del treball. També m'agradaria mencionar l'ajuda proporcionada per la periodista Sònia Genóher, natural de Llagostera, que comptava amb el testimoni directe de la primera hereva del llegat d'Emili Vilà, Clara Bussot. A l'Eva Romo per proporcionar-me un treball realitzat durant la seva carrera, que inclou la informació extreta a partir de la lectura dels dietaris de Salvador Vilà, pare de l'artista. A la meua àvia Assumpció Brugulat, i al meu pare Joan Ventura, veïns del poble de Llagostera per proporcionar-me tots els contactes amb els testimonis implicats. A Berta Aiguabella, propietària d'un quadre original de l'autor que adjuntava un document original de la factura de compra. I finalment, vull agrair l'ajuda i correcció del treball a la meua tutora M<sup>a</sup> Lluïsa Faxedas, i als membres del tribunal per donar-me la oportunitat de presentar el meu treball de final de grau.

## **2. Biografia d'Emili Vilà i Gorgoll (1887-1967)**

Emili Vilà i Gorgoll va néixer el 18 d'octubre de l'any 1887 a la casa número 29 del carrer Sant Pere de Llagostera, immoble que ha esdevingut l'actual Museu Emili Vilà i Gorgoll. Llagostera era un poble del Gironès conegut en aquells anys com molts de la zona, per la seva prolífica indústria surera. El seu pare, Sebastià Vilà era un expert i qualificat taper; i la seva mare, Filomena Gorgoll es dedicava a la confecció de barrets i gorres. El matrimoni Vilà també va tenir una filla, la Consol que va seguir l'ofici de la mare. Des de ben petit Emili Vilà va mostrar la seva capacitat artística i va iniciar els seus estudis a l'Escola de Belles Arts de Llagostera on va ser alumne de Rafael Mas <sup>4</sup> durant el curs 1900-1901. Els seus pares el van enviar a l'Acadèmia Baixas <sup>5</sup>, on hi estudiarà durant cinc anys (1901-1906). Va ser precisament Rafael Mas qui va convèncer als seus pares perquè ampliés la seva formació artística a Barcelona. Aquest fet explica la relació d'amistat que tindrà amb Mas el llarg de la seva carrera. Tot seguit la família es va traslladar a Barcelona.

En aquest període d'aprenentatge a l'acadèmia, va començar a utilitzar el color d'una forma molt personal, un tret que més tard caracteritzaria tota la seva obra i li valdria l'admiració de molts crítics. L'any 1903 a l'edat de 16 anys, va guanyar un concurs d'aprenents de l'Ajuntament de Barcelona. Durant la seva estada a la ciutat comtal vivien en una pensió modesta, sabem que la seva condició econòmica i provinciana va provocar les mofes dels seus companys fills de la naixent burgesia barcelonina, fet que segurament va contribuir a enfortir el seu caràcter. És per això que no va trigar gaire a buscar feina, i de seguida va ser contractat a la Fàbrica i Tallers d'arts gràfiques

---

4 Rafael Mas Ripoll (Barcelona 1876 - Girona 1956), realitza a la seva formació artística a l'Escola de Belles Arts la Llotja a Barcelona. La seva arribada a Llagostera és motivada per ocupar la plaça de professor interí a l'Escola de Belles Arts, quan Pere Sutrà abandona el càrrec el juliol de 1899. És en aquesta escola on coneixerà la que serà la seva esposa i on formarà la seva vida.

5 La reconeguda acadèmia fundada per Joan Baixas i Carrater, on també s'hi van formar pintors com Isidre Nonell, Ignasi Mallol, Iu Pascual, Rafel Estrany, Joaquim Torres Gracia, entre altres.

Henrich i Cia <sup>6</sup>, com a dissenyador dibuixant, on va treballar als tallers de tipografia, litografia, fotogravat, fototípia i impresos (FONDEVILA 2015, 71).

Probablement aleshores París ja era a l'horitzó del pintor, ja que en aquell temps era el centre de la cultura mundial, on s'hi congregaven els artistes més inquiets de l'època. La majoria dels qui hi anaven eren fills de burgesos i tenien un bon coixí econòmic que els garantia la manutenció, i que tot sovint, es deixarien endur per l'ambient més bohemi de la ciutat. Aquest però, no va ser el cas d'Emili Vilà, que s'hi va traslladar amb tota la família, on va dur una vida ordenada i meticulosa mentre treballava per mantenir-los. A principis del segle XX, quan arriba la crisi de la indústria tapera a Llagostera, com a totes les poblacions gironines que es nodrien d'aquesta indústria, Sebastià Vilà es va veure obligat a tancar el negoci. A finals de l'any 1906 la família es trasllada a França, ja que al seu pare li ofereixen una feina en una empresa de fabricants de taps d'Épernay (Champagne). Uns mesos després, l'any 1907 Emili i la seva germana Consol van fer un viatge a París, per tal de cobrar unes factures i buscar feina. Quan Vilà trepitja París només tenia 19 anys i decideix buscar feina. Entra a una foneria de la ciutat on s'hi s'ofereix per treballar, i gràcies a l'experiència de Barcelona el contracten a *Le Val d'Osne*, cobrant 150 francs. Més tard va treballar com a aprenent de retolista i així és com va anar consolidant la seva vocació de cartellista.

Durant els primers anys a París, els germans Vilà van viure al número 6 de la Rue Titón, on ell tenia l'estudi i la Consol la botiga *Modes Titon*. Durant aquesta època començarà a pintar retrats de personatges representatius de la política com Francesc Cambó, del món de l'art o cantants com Hipólito Lázaro, i és també en aquests anys quan dissenya els cartells per a diverses manifestacions culturals (teatre, concerts i festes, etc.). L'any 1912, a la zona de Montmartre i Montparnasse, Emili Vilà era un dels primers cartellistes reconeguts de París (fig. 1). Va conèixer l'obra i compartir moments amb els diversos artistes de l'època com Modigliani, Toulouse-Lautrec o Picasso, els quals apostaven per una estètica avantguardista i una actitud rupturista que, com veurem a continuació, no va ser seguida per Vilà.

---

<sup>6</sup> L'any 1886 Manuel Henrich i Girona (1852-1925) va fer construir un gran edifici per als seus tallers d'arts gràfiques a la illa delimitada pels carrers Pau Claris, Còrsega, Roger de Llúria i la Diagonal, de Barcelona. *Henrich y Cia. Sociedad en Comandita*, nom amb que va registrar l'empresa a l'any 1889, va ser durant anys la més important i activa de l'Estat Espanyol en el ram de les arts gràfiques. Donava feina a prop de 800 operaris amb 200 màquines mogudes per motors de vapor.

Va ser llavors ja ben entrat l'any 1913, quan va començar a treballar per prestigioses empreses de cinema del moment com Gaumont, Fox, Pathé, Paramount, Galeries Barbés, Monat Films, etc. També comença creant cartells publicitaris de tot tipus de productes, ja fossin d'alimentació, cosmètics o automòbils (GRAU 1998, 31), i treballa per marques com Peugeot, Shell, La Samaritaine, Palmolive, Crème Simon, La Columbia, entre altres (FONTDEVILA 2015, 71).

Cartells i més cartells omplien el seu estudi, els encàrrecs publicitaris que rebia van provocar un augment de la cotització de la seva obra que li van permetre llogar un petit palau al número 58 de Boulevard Voltaire (fig. 2), que ell descrivia: “amb dotze grans balconades, un ascensor particular, diverses sales d'exposicions i un jardí amb estàtues de bronze” (ROMO 1994, 8). Aquesta correspon a la seva època més brillant i és quan es relaciona amb la *crème de la crème* de la societat aristocràtica parisenca; anant a estiuajar a Deauville, la zona turística més “in” del moment. Però tot i envoltar-se de la vida moderna de la París dels anys vint, Emili no es va submergir en l'ambient bohemí que el rodejava, al contrari, el desqualificava i treballava durament per mantenir la família. Tots els ingressos del pintor eren administrats amb molta cura pel pare Sebastià Vilà, que apuntava totes les despeses en uns dietaris, per més petites que fossin <sup>7</sup>.

Durant aquest període la Consol treballava fent barrets, moltes hores per poc sou. Es va casar amb un taper català de Palafrugell amb qui va tenir un fill, Emili Ribas Vilà, que solien anomenar Mimil. Malauradament però, durant la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Champagne va ser atacada pels soldats alemanys i els pares de Vilà fugiran de França per anar a refugiar-se a Mataró, a casa d'unes parentes modistes. El 1915, la Consol es trasllada a Barcelona, on nasqué el seu fill Emili Ribas. El marit d'aquesta, el palafrugellenc Ribas, va morir en un bombardeig quan intentava salvar les seves pertinences d'Épernay i ella es va quedar viuda. Al cap de dos mesos de que hagués nascut el seu fill, la Consol es trasllada a viure amb el seu germà un altre cop que seguia guanyant-se la vida com a cartellista.

L'obra d'Emili Vilà va assolir difusió massiva, en gran part també gràcies a la seva participació en campanyes publicitàries dedicades a l'eradicació de malalties de gran impacte (FONDEVILA 2015,

---

<sup>7</sup> Aquests dietaris s'inicien als anys 20, i els escriurà fins els 40, i resultaran ser un gran testimoni històric, tant sobre la vida del pintor i la família, com sobre els esdeveniments de la Guerra Civil Espanyola.



71), com van ser els segells de la Lluita Antituberculosa. És l'any 1929 quan Vilà guanya el concurs del segell Antituberculós. Un concurs que era molt prestigiós on s'hi van presentar uns 200 pintors, i aquest fet li acabà de reforçar la fama que ja tenia. Al 1930 van sortir tirades d'aquest segell amb el dibuix de Vilà, però malauradament, els encàrrecs i les vendes van disminuir en picat degut al "crack" de la borsa de Nova York de l'any 1929. Als problemes econòmics que l'impedièren pagar amb normalitat el lloguer del pis de Boulevard Voltaire, s'hi va sumar un fort interès per part dels nous propietaris de l'edifici de fer-los fora.

Els propietaris augmentaren desmesuradament el preu del lloguer i es van negar a fer unes reformes que finalment va haver de pagar Vilà. Degut a aquesta situació, va fer unes reclamacions judicials que van ser perjudicials per ell, ja que en tenir serioses dificultats per continuar pagant el lloguer, els propietaris li posaren un plet de desnonament que va perdre (ROMO 1994, 9). S'inicia en aquest moment, i continua al llarg de la seva vida, una carrera de plets que afectarien altres propietats seves que acabarien arruïnant-lo, com és el cas de la pèrdua d'un terreny a s'Agaró. El pintor però, no abandona mai la seva feina i la seva passió, continua portant ingressos a casa tot i tenir més dificultats. Vilà, en moments determinats de la seva vida, es va dedicar també a escriure novel·les i guions, i va patentar alguns invents sense massa èxit. Un d'aquests invents va ser el que contribuiria a portar-lo a la ruïna, el joc de saló en el qual va invertir tot el seu capital anomenat MI-O-MI <sup>8</sup>. El joc es va posar en explotació l'any 1932, però no va tenir cap mena d'èxit.

Vilà fou declarat en fallida l'any 1936 i va tornar al seu país natal per a establir-s'hi. Ja a Catalunya, i en plena Guerra Civil Espanyola (1936-1939), l'artista va llogar una finca prop de Sant Feliu de Guíxols, a s'Agaró, a una Costa Brava encara verge. Vilà va batejar l'habitatge amb el nom de mas MI-O-MI, i en va rehabilitar les estances, els jardins, un taller i una sala d'exposicions. També tenien grans pinedes on hi cultivaven garrofes, però com a negoci tampoc va acabar de funcionar. La família va sobreviure la guerra al mas, amb les anades i vingudes de l'Emili de París a s'Agaró. La seva mare va morir el 10 de maig del 1937, a causa d'un trencament de cama, que la va fer ingressar a l'hospital, d'on ja no en va sortir. Els dietaris de Sebastià Vilà, on hi figuren els preus dels productes de primera necessitat, esdevenen un document molt valuós per entendre les penúries d'aquells anys quan van treballar de pagesos, per poder menjar.

---

<sup>8</sup> Nom que prové de la combinació dels noms abreviats: Emili Vilà i Emili Ribas, el seu nebot.

Acabada la Guerra Civil, el pintor va veure revifar la seva economia i va tornar a tenir feina com a artista. Això va ser gràcies als nous rics de la postguerra, que van esdevenir els seus nous clients i Vilà es va instal·lar al número 21 del Passeig de Gràcia de Barcelona: un pis amb un taller i sala d'exposicions. La seva germana i el seu nebot que s'havien quedat a París, van tornar per reunir-se amb Vilà, perquè la Consol fou desnonada del pis que tenien al número 4 de la Rue de la Grande Chaumière de París, a causa de l'inici de la Segona Guerra Mundial (1939-1944). Entre els objectes de la mudança, van aparèixer dibuixos originals de Modigliani, que haurien estat regalats pel pintor a Vilà, amb qui tenien una especial relació i que Emili Ribas s'encarregà posteriorment de restaurar, i més tard, vendre'n una part (ROMO 1994, 11). En aquell moment, Ribas ja anava consolidant la seva carrera com a restaurador artístic, a París ja havia estat professor de l'Escola Francesa. Durant els primers anys de post-guerra Vilà va intercalar les seves estades entre el mas MI-O-MI i l'estudi de Barcelona. Però l'any 1958 Vilà abandona el mas definitivament, on havia fet créixer un meravellós jardí (fig. 3), per establir-se al número 90 de la carretera de Palamós, a Sant Feliu de Guíxols.

Ja en la darrera etapa de la seva vida, l'any 1965 amb l'ajuda del seu nebot, compra la casa on havia nascut al carrer Sant Pere número 29 de Llagostera on, després de fer-hi unes reformes, s'hi instal·len tots dos. L'objectiu de la reforma era preparar la casa per convertir-la en un museu i en una institució artística. L'escriptura de la compra de la casa que avui és l'actual museu, porta la data de 8 de novembre de 1965, però no hi van anar a viure fins el 1967. Tres mesos després d'inaugurar el Museu Fundació i Centre d'Investigacions Artístiques Emili Vilà, va morir a l'edat de 80 anys d'una pneumònia, el 28 de desembre de l'any 1967, amb una vida agitada i immortalitzat amb dos nomenaments destacables: el títol de “Cavaller de la legió d'honor” i el guardó de la “Creu de l'artista francès” (GRAU 1998, 31). Automàticament, el museu i tot el fons de la seva obra, juntament amb els diversos Modiglianis, una important biblioteca amb valuosos incunables i una notable col·lecció de fotografies, passà en herència al seu nebot Emili Ribas. Malauradament, aquest va morir de càncer l'any 1972, i ho deixà tot en herència a Clara Bussot – que va ser propietària del museu fins el dia de la seva mort, el 23 de febrer del 2011 – i al seu marit, Joan Martí, que havien cuidat al pintor i al seu nebot fins al darrer moment de la malaltia, i de qui en parlaré posteriorment en l'apartat dedicat a la Història del Museu. Clara Bussot va ser enterrada juntament amb Emili Ribas i Emili Vilà, al mateix nínxol del cementiri de Llagostera.

### **3. Context històric de l'Art Déco (1920 – 1940)**

Tot fent un petit estat de la qüestió de la bibliografia existent sobre l'art déco, i més concretament, sobre l'art déco català, descobreixo que diversos autors citen el llibre publicat l'any 1976 de Paul Maenz, *Art déco: 1920-1940: Formas entre dos guerras*, com a referent principal. Així, jo també l'utilitzaré per tal de fer una petita introducció i poder situar-nos en l'estil d'aquest context històric, que neix en un període definit entre dues guerres, desenvolupant-se aproximadament entre els anys 1920 i 1939, tant a Europa com a Amèrica. No obstant, el terme definit com a art “déco” - també anomenat *Estil 1925* - no apareix escrit per primera vegada fins el 3 de maig de l'any 1966, en ocasió de la mostra retrospectiva *Les Années 25 (3 de març - 16 de maig)*, celebrada al Museu d'Arts Decoratives de París en homenatge a l'*Exposició Internacional d'Arts Decoratives i Industrials Modernes de París* de 1925 (MAENZ 1976, 10).

L'exposició de París de l'any 1925 va suposar l'època de màxima esplendor de les arts decoratives, en uns anys en què el decorativisme va inundar tots els àmbits de la vida quotidiana, des de la creació d'una joia, el disseny d'una làmpada, la decoració d'un interior o fins i tot, la construcció d'un edifici. Aquest peculiar estil és resultat d'un seguit de successos i circumstàncies provocats pel record d'una guerra i la intenció d'oblidar-la, que ens permetrà entendre el comportament de la societat del moment. Des dels aspectes més frívols, als refinaments més exagerats que generaran un nerviosisme global i ens portaran a la dècada dels felïços anys vint – seguits dels trenta – els anys bojos, *les annes folles* o la *Belle Èpoque*. La vida queda atrapada en els grans centres urbans, i es mou a un ritme vertiginós: a París, Londres i Nova York el moviment dura les vint-i-quatre hores del dia. Per obra de l'enllumenat elèctric els carrers es converteixen durant la nit, en enormes aparadors on l'eslògan és: “La llum crida la gent”. I tot això va lligat a una sèrie d'avenços tecnològics, que aniran creant una societat creixent que no parará fins el desastre de *Wall Street*, el 24 d'octubre del 1929 (MAENZ 1976, 83).

És per això que Maenz afirma una distinció d'etapes dins l'estil, proposada primerament per Herbet Sherer (MAENZ 1976, 199): la primera coneguda com *Zig-zag Line*, que compren aproximadament des de l'any 1920 al 1929 a Europa, i la segona anomenada *Stream Line*, que abarca aproximadament des de l'any 1930 al 1939 i que es manifesta majoritàriament als Estats Units i en altres països com Cuba o Brasil. La primera etapa, va ser la que es va basar més en les referències de les cultures passades, és una època influenciada pels últims descobriments arqueològics del moment provinents de Egipte <sup>9</sup>, que aportaran decoracions amb colors d'or, lapislàtzuli i ocre, que inspiren els motius ornamentals geomètrics innovadors. També hi haurà influències de llocs com Mesopotàmia, Mesoamèrica, la cultura Inca, la cultura extrem-oriental, etc. I d'objectes que es van rescatar de l'oblit i del desinterès occidental que s'havia mantingut fins aleshores, tal com peces africanes i d'algunes mateixes cultures europees antigues. Els artistes començaran a copiar i plasmar en les seves obres, les seves pròpies interpretacions d'aquests motius indis ondulants, els zig-zagues egipcis, i estilitzades serps provinents d'aquestes cultures orientals, que poc a poc, aniran formant una nova moda.

Pel que fa el període denominat *Stream Line*, s'ha de tenir en comte que la *Union des Artistes Modernes*, fundada el 1928 per René Herbst, marca la clausura de la tradició de les *arts déco* pròpiament dites, de l'*Estil 1925* i del *Bon gout français* (MAENZ 1976, 196). Aquest fet, i el "crack" borsari de Nova York del 1929, provocarà una recuperació de la societat i de l'economia a partir de l'ús de la lògica i el sentit comú, que es plasmaran en l'art, amb una sobrietat de les formes i l'elegància dels materials, que es convertiran amb les característiques pròpies dels anys 30. Trobarem la interpretació d'homes forts i nus que controlen màquines de diversa índole i promouen un futur tecnològic prometedor, que adornen els panells publicitaris. Els principals motius decoratius d'aquest període són les línies corbes aerodinàmiques, d'aquí el seu nom, línies horitzontals aplicades o també abstraccions de la velocitat. Anys en què es construiran edificis tant importants com l'*Empire State Buildings*, l'*Radio City Music Hall* i el *Rockefeller Center*, que esdevindran els nous símbols iconogràfics d'Amèrica (MAENZ 1976, 84), així com el descobriment de la penicil·lina, la comunicació radiofònica per sobre l'Atlàntic, o la escissió de l'àtom, etc. Tot i així seguirà sent París qui marcarà la moda tèxtil, l'estil i la tendència decorativa, deixant a Estats Units, dominar als avenços tecnològics i la idea de modernitat.

---

<sup>9</sup> "El 1922 Howard Carter descobreix la tomba del Faraó egipci Tutankamon, que suposa un impacte de la mateixa magnitud per el món científic que per la premsa de boulevard". (MAENZ 1976, 142)

Tornant al sorgiment d'aquest nou estil, la dècada dels vint i la societat moderna, veurem que neix una nova connexió entre la producció i el consum, que sorgirà a partir dels llaços d'unió que es formaran entre els artistes moderns i els grans magatzems. Els tallers d'artistes establiran contractes de permanència amb els magatzems; com és el cas del taller de *La Maitrise*, amb les Galeries Lafayette, el taller *Primavera* amb els magatzems Printemps, el taller *Pomone* relacionat amb els magatzems Au Bon Marché (PÈREZ 2006, 58), o com és el cas dels tallers de Vilà amb els magatzems de la Samaritaine (fig. 4). Una cadena de magatzems que s'allunyen de la concepció de dirigir-se únicament a una clientela selecta i aristocràtica, i es basen en un públic majoritari, tot i que no deixarà de ser un públic que disposarà del capital suficient com per permetre's viure bé, davant d'un gran percentatge existent de d'aturats. Per tant, trobem l'artista vinculat de manera permanent a la indústria.

Tal i com ens expliquen Alicia Suárez i Mercè Vidal, en el pròleg pel llibre de Paul Maenz, la relació entre el grup d'artistes de l'art déco es planteja i es desenvolupa des d'una òptica en la que pesa més la tradició d'artista i la d'“artisticitat” que la de tècnic o investigador. En la producció de l'art déco, la resolució de les formes dissenyades no es formulen de manera exacte, responent a unes necessitats de la producció o del consumidor, sinó que és precisament aquesta ambigüitat que regna en tot l'estil, la que no permet definir de manera explícita, organitzada i normativa, la seva realitat formal (SUÀREZ i VIDAL 1975). Un sector social més ampli de la població desitja consumir també aquests nous objectes de dissenys exclusius; aquesta és la raó per la qual la indústria produeix gran quantitat de productes, copiats o inspirats en els originals que es vendran en els selectes magatzems i les fines *boutiques*. Aquesta època de consum també provocarà que els grans magatzems comercials siguin decorats atractivament per atreure l'atenció dels consumidors. Tot això s'escampa i es dona a conèixer a través de la publicitat, on el cartell pren gran importància.

Com és d'esperar el terme “déco” és una abreviatura del terme “decoratiu” i rep aquesta denominació perquè prima el decorativisme, la forma, per sobre de la funcionalitat. Citaré la definició extreta del pròleg:

L'art déco es basa en la barreja del decorativisme extret d'altres cultures (índia, asteca, egípcia, oriental, etc.), que contrasta amb la simplificació geomètrica i esquemàtica fruit de la sintaxis post-cubista i, a més a més, el resultat final, aconsegueix un grau tal

d'ambigüitat que fluctua entre un llenguatge ampul·lós, retòric i arcaic, davant un altre més simple i estructural (SUÀREZ i VIDAL 1975).

Com ja sabem, l'art déco es va manifestar en tots els camps artístics: pintura, escultura, arquitectura, cinema, publicitat, il·lustració gràfica, joies, mobiliari, moda i paisatgisme. És un estil que no neix de la puresa, sinó del desconcert, de la barreja, de la transició entre l'artesanía i la indústria, per això és difícil de definir, o no es pot fer amb poques paraules. Tot i que una afirmació que si que és certa i és que es caracteritza per la profusió ornamental, el luxe dels materials i el freqüent recurs a motius geomètrics, vegetals i zoomòrfics, per tal d'aconseguir un efecte més sofisticat.

En quan a les formes estilístiques s'adverteix una recerca constant d'elegància, refinament i sofisticació per aconseguir efectes sorprenents. L'art déco es basa principalment en la geometria imperant del cub, l'esfera i la línia recta, a més dels imprescindibles *ziga-zagues*. Trobem representacions a vegades, d'un caire més abstracte, que mostren en la naturalesa, raigs lluminosos radiants, fluids aquàtics, núvols ondulants, etc. S'utilitza la representació faunística sovint per fer referència a certes qualitats com la velocitat; gaseles, llebrers, panteres, coloms, garses, serps, etc. També existeix la representació d'elements fitomorfs, s'utilitzen les flors, els cactus, les palmeres, representats per mitjà de delineacions geomètriques. A partir dels anys 30 s'accentua la utilització de la figura humana, amb la representació d'homes gimnastes, obrers, habitants de les urbs, lluint el *look* de l'època, al costat de la de dones que vestint la moda més atrevida, amb els cabells curts, fumant i prenen *còcktails*, denoten una nova actitud i el seu progressiu alliberament.

Aquest aspecte luxós i sofisticat s'aconsegueix a partir de l'ús de materials de gran qualitat, com fustes exòtiques portades de terres llunyanes com el banús o el palissandre per realitzar estilitzats mobles amb nacre, ivori, pell de serp, etc. Tot i de ser de qualitat, en aquella època es podien trobar sovint a preus raonables, com era el cas del cel·luloide, la galalita o la nacrolaca, que són creats a partir de procediments químics, per resines sintètiques. Per la qual cosa, el seu ús és tan fàcil d'aconseguir com barat.

Inclús en els materials naturals, s'observa la preferència pel corajo <sup>10</sup>, davant de l'ivori, o la troca davant del nàcar, que eren materials que en aquella època s'oferien al mercat a preu molt assequible. Després a principis dels 30, es posa més de moda la utilització de nous materials industrials com la baquelita o l'acer, el crom i el plàstic, seguint amb les fustes nobles el banús i el palissandre, afegint pells naturals de sapa, de tauró i el carei, que permeten crear formes ondulades i de caràcter geomètric i vegetal.

En arquitectura, les façanes presenten les següents característiques dominants: murs de tancament moguts amb profusió de formes angulars, distribució regular dels forats i simetria molt acusada, que en molts casos queda subratllada per dos cossos laterals sortits; finestres geminades que destaquen així la horitzontalitat; mansardes geomatitzades de tipus francès que coronen els edificis; bandes paral·leles horitzontals o escalonades que es repeteixen en tota la façana o apareixen en els forats de les finestres i portes. També veiem la utilització d'estils històrics com columnes, capitells i volutes, però de forma plana i esquemàtica. Així com l'ús de balustrades de ciment, cilíndrics o prismàtics de força gruix, o l'aparició de baix relleus en plaques que es troben generalment sobre la porta, els més significatius són els que prenen com a tema la velocitat: vaixells, trens, avions.

Però potser és en les reixes dels balcons i portes on els caràcters de l'estil poden captar-se de forma més immediata; les formes geomètriques simples, paral·leles, ondulacions, *zigs-zags*, espirals, sortidors d'aigua, temes florals simplificats o siluetes de cactus i palmeres, apareixen constantment. es recorre a rematades acabats esglaonadament i amb proes marítimes que sostenen pals que serveixen com astes; arcs i portes vuitavades i luxosos materials com el marbre, el granit i l'alumini consumeixin l'aparell decoratiu (SUÀREZ i VIDAL 1976).

Com a artistes representants del déco, entre d'altres, hem de citar: Tamara de Lempicka (1898-1980), Maurici Dufrene (1876-1955), Jean Dunand (1877-1942), André Groult (1884-1967), Pierre Chareau (1883-1959), Paul Follot (1877-1941), el polonès Joseph Czajkowski (1872-1947), i el soviètic Konstantin Melnikov (1890-1974).

---

<sup>10</sup> Corajo o palmell corajo (*Acrocomia crispata*). És una espècie pertanyent a la família de les palmeres originària de Cuba. És més abundant a Camagüey. Presenta el tronc i les fulles molt espinoses, incloent el raquis. El tronc és més gruixut cap al centre que a la part inferior i superior

Alastair Duncan, defineix l'art déco a l'*Enciclopèdia of Art Déco*:

No és fàcil definir les principals característiques de l'art déco, perquè l'estil va atraure una multitud de diverses i, sovint, contradictòries influències. Moltes d'elles van venir dels estils pictòrics d'avantguarda dels primers anys del segle, com el cubisme, el constructivisme Rus i el Futurisme Italià - abstracció, distorsió i simplificació - tots evidents en les arts vernacles decoratives de l'art déco. Però aquests no van ser tots: un examen del repertori de motius estandarditzats de l'estil tals com - conjunt de flors estilitzades, joves donzelles, formes geomètriques i fruits - revelen influències del món de l'alta moda, d'Egipte, l'Orient, l'Àfrica tribal i dels Ballets Russos de Diaghilev. A partir de 1925 el creixent impacte de la màquina pot ser discernit en repetides i superposades imatges, i més tard, en els trenta, per formes modernitzades derivades de principis aerodinàmics. Tot això va resultar en una elevada amalgama de complexes influències artístiques, descrites desafiadament per una simple frase, el terme Art Déco.

### **3.1. L'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París de 1925**

L'origen del certamen de 1925 es remunta al juliol de 1912, quan la Cambra de Diputats francesa va votar un projecte perquè el Govern posés en marxa la celebració de l'Exposició Internacional de les Arts Decoratives i Industrials Modernes a París l'any 1915. No obstant això, va resultar posposada fins deu anys més tard, a causa, entre altres circumstàncies, de l'esclat de la Primera Guerra Mundial. És per això que el 28 d'abril de 1925 es va inaugurar aquesta exposició que, fins a l'octubre, va ocupar el centre de la capital francesa, situant-se entre el dos marges del Sena. L'ordenació general del traçat responia a dos eixos: un de principal, coincidint amb el del pont d'Alexandre III, on en un dels seus extrems hi havia la Porta d'Honor i, en l'oposat, el Pavelló dels Oficis, de la Societat d'Artistes Decoradors de París (PÉREZ 2006, 48). Al llarg de l'eix, i aprofitant la gran esplanada dels Invàlids i el citat pont, es van disposar galeries i pavellons d'entitats franceses; i un segon eix constituït pel mateix Sena, trobant-se en el seu marge dret els pavellons de les nacions estrangeres i els dels departaments i colònies francesos, i a l'esquerra, la part destinada a espectacles. El lloc on es va emplaçar aquest certamen es van disposar construccions provisionals



amb altres ja existents, entre elles, el *Grand* i el *Petit Palais* que van ser utilitzats per a l'ocasió (PÉREZ 2006, 50).

L'exposició del 25 va marcar el punt d'arrencada per a l'efervescència de l'art déco; és a dir, que és a partir d'aquesta exposició quan la convergència de cases, botigues, moviments, dissenyadors, arquitectes i països, van mostrar el que per a ells era el més avançat en arts decoratives, que en el seu conjunt van tendir cap a certs elements, que sense ser comuns entre si, tenien certes coincidències o similituds en el seu origen o aplicació i van donar per resultat el que més tard es denominaria com art déco. Val a dir que l'exposició també va influenciar notablement l'art déco català, i de fet, la participació catalana i espanyola, va ser de la més gran de les exposicions d'arts decoratives de l'època. Molts arquitectes i artistes espanyols van visitar el certamen i altres van tenir coneixement del mateix a través de les revistes de l'època. Aquest certamen va tenir una gran importància per al progrés i millora de l'art de la construcció. Alguns dels arquitectes espanyols, com Luis de Sala, es van adonar de que l'arquitectura espanyola necessitava una renovació i la importància que aquesta exposició brindava a noves alternatives <sup>11</sup>. Segons l'opinió de Pérez Rojas, Antonio Palacios (1874-1945), Eduardo Farrés i Puig (1880-1929), Teodoro Anasagasti (1880-1938) i Rafael Masó (1881-1935) són alguns dels noms més significatius d'aquesta primera evolució cap a l'esperit déco (PÉREZ 1990, 186).

Van tenir especial rellevància les obres presentades al *Grand Palais* i a la *Galerie Dominique*. A la *Galerie Dominique* el grup català FAD (Foment de les Arts Decoratives) del qual era president Santiago Marco es va presentar independentment amb una nodrida i digna representació de mobles de Marco, Badrinas, Rigol, Ribas; tapissos i teles de Aymat i Cardys; decoracions de Viullaró, Marco, Plaxats, Busquets i laques de Bracons. Al *Grand Palais* hi havia una més àmplia representació espanyola on sobresortien les obres gràfiques de Penagos, Bartolozzi, Manchón, Capuz, Larraya, decoracions de Fontanals, escenografies de Barradas per la *Linterna Mágica del Teatro de Arte* de Martínez Sierra (PÉREZ 2006, 71).

---

11 “L'arquitectura espanyola va ser el menys rellevant de l'exposició. El pavelló d'Espanya de Pascual Bravo interpretava de manera lliure els regionalismes. Però el seu edifici per a l'Exposició de París està més a prop del andalusisme, és fonamentalment la idea de tipisme la qual sembla prevaler, enfront de la del regionalisme popular i casticista de les arquitectures blanques. Fa del regionalisme una interpretació decorativa i estilitzada. L'edifici no va ser molt apreciat pels arquitectes espanyols en general. L'enginyer Manuel Gallego considerava que no representava a la nostra pàtria, era francament pobre, tenia poc de típicament nacional.” (PÉREZ 1990, 71)

També tenim constància dels artistes espanyols premiats en l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives, per una fotografia (fig. 5), d'esquerra a dreta: Antonio Calvache, Bon, Salvador Bartolozzi, F. López Rubio, Tono Lara, Daniel Vázquez Díaz, Rafael Penagos. Tal i com afirma Javier Pérez, tot i que no es qüestiona la vàlua dels participants, resulta patent, que era el disseny gràfic la gran avançada de l'art déco espanyol, podent compartir les creacions dels nostres creadors amb la de la resta de noms internacionals.

És en aquesta exposició que sabem que Emili Vilà, tal i com assenyala Seguranyes, va guanyar la Medalla d'or a l'*Exposition Internationale des Arts Decoratives e Industriels Modernes* (fig. 6), per un dels seus *affiches* (SEGURANYES 2009, 114). Vilà participarà com a artista francès, presentant el seu cartell en un estand de la *Union de l’Affiche Française* (FONTDEVILA 2015, 72), és per això que no en trobem referència en la participació espanyola de l'exposició. Serà un dels premis més importants de la seva trajectòria i representarà la consolidació de la seva carrera com a cartellista a París .

### 3.2. L'Art Déco a Catalunya (1909-1936) i l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929

Barcelona és la ciutat per excel·lència de l'art déco a Catalunya, el seu art el podem veure reflectit encara avui, en botigues, especialment en petits comerços, edificis de diversos habitatges, cases unifamiliars, reixes de portes, balcons, relleus, etc., inclús en escultures, que són el bell testimoni d'aquella època. Com també ho són els objectes conservats a la secció d'arts decoratives del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), i les nombroses fonts textuais de revistes de l'època com *D'Ací d'Allà*<sup>12</sup> o *Hogar y la Moda*, que ens deixen veure exemples de mobles, objectes, tipografies i

---

12 Després de la Primera Guerra Mundial i de la desaparició del diari *La Il·lustració Catalana* va sortir a la llum el gener de 1918 el primer número de *D'Ací i d'Allà*, la primera gran revista artística i d'actualitats en català d'estil europeu sobre notícies i actualitats de la vida catalana. El primer director va ser Josep Carner (1918-1919), dins el projecte regionalista Editorial Catalana, de Francesc Cambó. Després la direcció va passar a Ignasi M. Folch i Torres (1919-1924), i entre 1924 fins 1936 l'edició va ser a càrrec de l'editor Antoni López Llausàs i del periodista Carles Soldevila. Sota la direcció d'aquest, la revista es va convertir en un instrument difusor de propostes d'urbanitat i de comportament social, dirigides a les classes benestants de Barcelona i de la Catalunya urbana, amb una pretensió pedagògica d'infondre una pàtina d'estil i de bon gust (més aviat *snoob*) entre els cercles dirigits del país.

dibuixos, que són exemplars d'un art déco català, un art influenciat per l'art francès i l'internacional, que una vegada més, naixerà d'una societat feliç i benestant.

Suàrez i Vidal citen a Albert Pérez Baró:

...la vida nocturna de Barcelona mai no havia estat tant brillant i fàcil com llavors, i els nostres industrials, passada la depressió del moment (anys 1915-16), s'atiparen de fer diners i, amb igual facilitat que els guanyaven, els gastaven. Les soles de cartró per el calçat de l'exèrcit francès facilitaven no sols la vida alegre, sinó també l'aparició de nous rics en gran quantitat<sup>13</sup>.

Aquest aspecte de la Barcelona alegre i frívola, amb un públic de nous rics, contrastats amb la inestabilitat social, encaixa perfectament amb l'ambient de l'art déco internacional, però per unes característiques molt particulars a Catalunya. En aquells moments, a pesar de que comptava amb una base social que podia ser el suport de la ideologia estètica d'aquest nou estil, és a dir, una burgesia industrial hegemònica i una classe mitja alta urbana apta per al consum de masses; les circumstàncies polítiques i l'evolució de la nostra història fan que en aquest moments el moviment Noucentista <sup>14</sup> sigui el que marqui les pautes estètiques (SUÀREZ i VIDAL 1976). Ara bé, el cosmopolitisme del grup noucentista, la sobrevaloració de ser “moderns” i la gran influència de França, faran sortir relacions catalanes plenament déco.

Aquest és per exemple el cas de Manuel del Bust, de qui en podem destacar la *Casa Blanca*, presentada a l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, on destaca la rematada del massís esglaonat amb copes acanalades, cornucòpies de fruites i un relleu amb llamps, ziga-zaga, rínxols i garlandes, que eleven a la màxima monumentalitat la iconografia déco. Aquests exemples tenen molt a veure amb les versions que els Estats Units dona l'art déco francès, dotant-lo d'un major vigor i sentit ascensional (SUAREZ i VIDAL 1976). Tal i com afirma Fontdevila en el seu llibre en el cas de l'art déco català: “És un art sincrètic, que absorbeix elements del modernisme, del noucentisme i de l'avantguarda, sobretot del cubisme (FONTDEVILA 2015, 98)”.

---

13 PÉREZ, A. (1974). *Els “feliços” anys vint. Memòries d'un militant obrer: 1918-1926* (Citat a SUÀREZ i VIDAL 1976)

14 Moviment artístic-cultural que s'inicia a Catalunya a partir de la primera dècada del s. XX caracteritzat per al valoració de l'ordre i la mesura, de la mediterraneïtat i de la tradició autòctona, manifestació que va ser assumida i promoguda per la burgesia dominant.

Malgrat la llista d'artistes que Fontdevila inclou en el llibre, a Catalunya, a diferència del modernisme, ple de grans noms propis, l'art déco no té grans representants. En pintura no existeix un nom comparable a la gran representant internacional de l'estil com és Tamara de Lempicka, per exemple. En canvi, sí que s'excel·leix en cartellisme i fotografia, com és el cas del nostre artista. Per acabar-ho d'adobar, els artistes déco no van tenir mai consciència de grup, l'estil només es va defensar des del FAD (Foment de les Arts Decoratives), sobretot en el *Pavelló d'Artistes Reunits* de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929 (FONTDEVILA 2015, 14). Això és degut al que ja hem esmentat abans i és que l'art déco no es bateja a nivell internacional fins al 1966. El FAD, va ser fundat i dirigit per Jaume Marco des del 1922, i aglutinarà tots els artistes que a l'exposició de 1925 a París, demostrassin arribar a un nivell internacional: per el qual el grup rebrà una menció honorífica i els seus expositors una gran quantitat de premis. La participació catalana venia patrocinada per la iniciativa privada del FAD, davant del fet d'haver-se dissolt la Junta d'Exposicions que establia el nexa d'unió entre nuclis artístics i l'Estat (SUÀREZ I VIDAL 1976).

Serà majoritàriament el mateix nucli d'artistes qui a l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, promoguda en el seus inicis per aquelles classes socials que volien fer “una Catalunya gran dins una Espanya gran”, intentaran portar a l'extrem el nou estil, que en el Pavelló dels Artistes Reunits, trobarà la seva expressió més completa. L'arquitectura de l'exposició era de Mestres Fossas i el conjunt estava dirigit per Jaume Marco, que també és l'autor de l'únic testimoni que es conserva d'aquest pavelló: les portes, d'una botiga de Barcelona (SUÀREZ i VIDAL 1976).

Durant l'exposició internacional es van bastir tot un seguit d'edificacions que es dividien en palaus, edificis de grans dimensions que acollien aspectes monogràfics de l'exposició, un munt de pavellons i estands de dimensions més reduïdes i vinculats a la representació d'alguna empresa o grup important. Malgrat el seu caràcter efímer, és en aquest últim grup on triomfa l'art déco, basat en la incorporació del lèxic modern, l'ús dels nous materials i els dinàmics reclams publicitaris. A l'estand de l'empresa Neslte, construït per Eusebi Bona, s'hi va construir una plataforma giratòria que facilitava als visitants la contemplació dels teatrins i la publicitat animada a partir d'autòmats. Al seu servei, van treballar-hi Emili Vilà, Rafael de Penagos, Claperas i Ramon Rigol, entre altres (FONTDEVILA 2015, 111).

Altres autors catalans importants que hi van participar són: Ramon Sunyer, Jaume Mercadé i Emili Store; escultors com Granyer, Manolo, Otero i Gargallo; laquers com Ramon Sarsanedas i Lluís Bracons; dibuixants com Emili Ferrer i Joan Vila o altrament anomenat d'Ivori, de Roqueta i Jener, també cal destacar les ceràmiques de Gol i Guardiola, els vidres de Crespo i els cartells de Galí, Clapera, Alumà, J. Sala, M. Durban, entre altres.

#### **4. Producció artística**

La producció artística d'Emili Vilà i Gorgoll es pot dividir en tres grans tècniques, com són la pintura, la fotografia i el cartellisme. Era un home polifacètic sempre ansiós de provar coses noves i al corrent de les noves tècniques aplicades perquè com sabem, al llarg de la seva vida mentre pinta, també dissenya, fotografia, inventa jocs de taula, escriu, però sobretot, treballa sense parar. També s'interessarà per realitzar estudis de la llum a través de l'ús de la fotografia i elaborar preparacions de colors especials que li permeten trobar un toc especial de la tècnica del guaix. És per això que al final de la seva vida té l'últim projecte de fer el seu propi museu, juntament amb un institut d'investigacions artístiques, que inclouria un laboratori i un estudi de fotografia. El fet d'haver de mantenir una família és una de les raons per la qual produeix molta obra cartellista, deixant en segon pla les altres pràctiques; tot i això, és gràcies a aquesta vida tant productiva, que actualment té un llegat - tot i trobar-se repartit arreu del món - que podria arribar a les vint mil obres artístiques, entre cartells, pintures, retrats i fotografies, al menys sabem que al museu se'n conserven cinc-cents de les quals només tres-cents estan exposades.

Un altre element important a tenir en comte són les moltes relacions socials que va mantenir, ja que són aquests contactes amb l'alta burgesia tant francesa com barcelonina, el que faran que Vilà mantingui tant el seu negoci, com la seva fama, durant tota de la seva carrera. Com ja he esmentat, tenia un contracte amb els magatzems La Samaritaine, que va ser promogut pels senyors Cognac (fig.4), important parella de comerciants, amb qui va mantenir vincles estrets durant la dècada dels anys vint. Altres encàrrecs importants provenien del Sr. Dreyfus, la Madame i Monsieur Ybels, Sr. Elyse i Madame Felix. També sabem que es va relacionar amb el Sr. Blanch, l'escultor Josep Clarà, Josep Pla, Pau Casals, el Sr. Encesa i el Sr. Vilallonga, entre altres. Aquests dos últims van proporcionar-li la participació a l'Exposició a les Galeries Laietanes de Barcelona el 31 d'octubre de 1931, que va ser visitada pel president de la Generalitat Francesc Macià, que va opinar dels seus paisatges:

Emili Vilà ha tingut un doble triomf, artístic i patriòtic. Qui com ell interpreta un paisatge de la nostre terra, copiant-ne i exaltant-ne les belleses amarades de colors purs, abrandades de sol i esclatants d'un sol magnífic, és un benemèrit de Catalunya, puix escampa arreu del món la seva joia inefable<sup>15</sup>.

## 4.1. Pintura

Dins de la pintura es poden diferenciar dues temàtiques principals, el retrat i el paisatge. En els inicis d'aquestes dues pràctiques trobem el caràcter més disciplinat i academicista de l'artista. Els primers paisatges són de caràcter realista amb la intenció de captar la natura tal i com és, i els personatges són extraccions de la realitat, representades sobre paper. No obstant, veurem que en la pintura de Vilà existeix una lenta però progressiva evolució cap a un paisatgisme de colors forts - sense deixar de ser reals - que accentuen els atributs de natura mediterrània. Així com les figures representades en ells que tot i ser d'un virtuosisme realista indiscutible, les veurem rodejades de llum i colors vius, en certa manera il·lusionistes, fruit de la influència de la seva obra cartellista.

A Vilà el paisatge li serveix d'inspiració, punt de partida i per prendre fotografies, però veurem com cada vegada s'allunya més de les obres que dibuixava al principi practicant el *plein air*, per exemple, i evoluciona cap a uns paisatges que reinterpreten la realitat, exaltant-ne els atributs més marcats. L'univers de Vilà, el trobem habitat per gitanes d'ulls grossos (fig. 13), dones esveltes passejant vora la platja o bé banyistes despistats. Com hem dit, la seva obra no deixa de ser filla de l'art déco i això ho veurem demostrat en la representació de les figures influenciades per altres cultures, com podem veure en el seu quadre *Belle époque* de 1919 (fig.7) o *Model Belle époque* de 1935 (fig.8), que tot i ser d'anys més tard, hi segueix jugant.

El més sorprenent de la pintura d'Emili Vilà, és que al mateix temps que veiem una de les representacions de la realitat més ben aconseguides, no es deixa de percebre una certa aura en els seus personatges, quelcom misteriós, enigmàtic o idíl·lic, que fa del seu el estil, un estil únic i

---

15 Bosch, E. (1931). "Exposició Emili Vilà". *L'avi Muné* (citat a SEGURANYES 2015, 124)

incomparable. Provenent d'una època de transició, de dubte i desconcert, que porten a una època de llum, color, i un cert exotisme, que veurem plasmat en les obres de Vilà.

#### **4.1.1. Paisatgisme**

En aquest apartat en centrarem en aquelles obres on Vilà treballa, utilitza i plasma el seu paisatge més proper, és a dir, el de Sant Feliu de Guíxols, s'Agaró, Tossa de Mar, Llagostera, etc. I farem una aproximació a la seva vida artística en la mesura que ens ho permet l'arxiu conservat en el seu museu de Llagostera. Com ja he dit, Vilà treballarà de manera constant la seva obra pictòrica retornant assíduament a la seva terra natal. Els seus vius escenaris són els que ens donaran la clau per entendre l'obra, de la qual podem destriar dues produccions: la cartellista, enfocada a satisfer encàrrecs d'una clientela molt concreta i una segona producció lligada als seus paisatges vitals, i als homes i dones que el van envoltar, que van acabar sent els protagonistes de les seves obres. Malgrat que la seva carrera professional es desenvolupés plenament a la ciutat de les Illes, sempre que podia, sobretot a l'estiu, acudia a aquests racons a treballar en el seus paisatges que exhibirà a París i en els quals mostrarà la seva faceta més pictòrica. A mitjans dels anys trenta, quan la gran crisi econòmica afectarà a nivell mundial i els encàrrecs com a cartellista baixaran en picat, ell reprendrà aquest contacte amb les arrels i el seu paisatge de manera més assídua.

Els primers anys va participar en exposicions col·lectives; el 1903 quan encara és a Barcelona és premiat en el Certamen Artístic del Palau de Belles Arts de Barcelona per l'obra *Notes de Color* de Tossa de Mar. De l'etapa a Épernay tenim una tela que representa la *Recollida de la Verema* (fig. 9), de grans dimensions, amb un tractament quasi hiperrealista, pel detall dels personatges, ambientats en la feina al camp. Aquesta tela que és de l'any 1909, la va presentar posteriorment a un Saló l'any 1912 (SEGURANYES 2009, 111). A París és present en diversos salons d'exposicions col·lectives, l'any 1922 participa al Saló de les Arts Independents amb dos quadres i dos anys més tard amb diverses obres al Saló del *Grand Palais*. Vilà demostra en al seva obra un gran domini del dibuix, que ja presentava en un dels primers paisatges coneguts, el *Paisatge de Riudaura* de 1914 (fig. 10), un espai on solien anar a pintar mossèn Josep Gelabert i Rafael Mas, i possiblement en alguna



ocasió els havia pogut acompanyar Vilà en algunes de les seves anades a Llagostera. També és important Sant Feliu de Guíxols, població a qual estarà estretament vinculat per ésser el lloc de naixement del seu pare. L'any 1929 Vilà exposarà algunes teles, la majoria vistes de la costa de la zona al Casino Guixolense, on podrem observar que la seva manera de interpretar el paisatge és diferent a la del principi, juga més amb el contorn de les formes i sobretot amb els colors. Ara són colors vius de forts contrastos i ombres, molt més característic de la seva pintura, que podem anomenar, de la mediterraneïtat. Algunes d'aquestes obres: *Sota Sant Telm, Tossa* (fig. 11), *Sant Feliu, Des de s'Agaró, Platja de sa Conca* (fig. 12), *Platja de Sant Jordi (Fanals d'Aro)*, etc <sup>16</sup>.

Vilà representa escenaris ideals, en els que situa figures femenines com a *Platja de Tossa de Mar* (fig. 13) on en un primer pla, hi ha tres nenes de cabells negres i pell colrada per la llum del sol. La noia que sosté amb les mans nues un tros de pa apareixerà en diverses obres seves i es coneixen fotografies amb les quals va treballar per representar aquesta model. A darrera un grup nombrós de dones apedaçant xarxes, les mullers dels pescadors que treballen a la platja i finalment una gran muntanya de sorra, amb tres grans barques reposant, de composició idealitzada. Al fons a la dreta un petit mar, llunyà. La gran taca d'ocre pujat de la sorra de la platja i aquestes gitanes davant ofereixen una imatge suggerent, exòtica i quasi irreconeixible de Tossa de Mar. De nou ens trobem davant d'un dels miratges de Vilà, aquesta aura màgica que tot ho omple. Els paisatges a Vilà li serveixen per dibuixar uns nous escenaris on es desenvolupa el seu univers màgic, habitat per gitanes d'ulls grossos, dones esveltes passejant vora la platja o bé banyistes ocasionals.

Tal i com afirma Seguranyes, la seva obra és filla de l'art déco de la tradició del *jugenstil*, el modernisme europeu, que reprèn els corrents de mitjans i finals del s. XX (SEGURANYES 2009, 123). També manté contactes amb el corrent costumista per les seves gitanes que tan agradaven a una part de la societat del moment. Emili Vilà serà tractat com un exaltador de les belleses de la nostra terra.

---

16 Bosch, E. (1929). "Exposició Emili Vilà", *L'Avi Muné* (citat a SEGURANYES 2009, 119)

#### 4.2.1. Retrat

Els anys vint són, sens dubte, l'època daurada de l'artista. El període en què es trobava a París treballant per les marques cinematogràfiques més importants del moment i realitzant nombrosos retrats de les actrius dels films que coneixia com per exemple *France Dhelia* (fig. 14). La faceta com a retratista de les protagonistes dels films de l'època serà una constant en la seva obra pictòrica, tal com podem veure pel retrat de *Model Francesa* (fig. 15) de l'any 1920 o el de *Carmen Miranda* de l'any 1927 (fig. 16), exemple d'aquells retrats d'actrius interpretant un paper tot amagant-se darrera una màscara de maquillatge i vanitat. Una de les obres on se'ns mostra plenament aquest *glamour*, aquesta aureola daurada del seu univers és *Model a París* (fig. 17) on emergeix un home sota la pluja d'or apoteòsica, una atmosfera absolutament artificiosa i engegadora, amb aquestes formes espirals que es repeteixen en un continu discontinu que recorden indubtablement a alguns recursos pictòrics de l'obra de Van Gogh.

Però també tindrà una faceta retratística molt naturalista i realista que triomfarà de la mateixa manera, amb el retrat minuciós d'un personatge de tercera edat, de mirada penetrant i unes mans que deixen veure les venes marcades, pel qual guanya un premi en un dels Salons de París l'any 1921. De l'any 1920 és el *Retrat de la germana d'Emili Vilà* (fig. 18) a qui sempre estarà molt unit. Un oli sorprenent que centra la composició en uns enormes ulls, que engrandeixen la mirada i que es contraposa a una boca tapada per una bufanda. Reproduïm també el seu *Autoretrat* de 1922 (fig. 19) amb el seus enormes bigotis que lluia pel París d'aquells anys (SEGURANYES 2009, 111). Amb els anys, millora encara més la seva tècnica per representar la realitat, com podem veure en el *Retrat de Filomena Gorgoll*, la seva mare (fig. 20).

Afegeixo també un retrat, més tardà de l'Emili Ribas (fig. 21), que ens mostra el gran domini que tenia Vilà per la representació de les mans. El presenta vestit amb una llarga túnica obrint un jeroglífic, l'emblema de l'estudi del passat i del descobriment que el lliga a la saviesa. Coneixem alguns dels artistes espanyols amb qui es va relacionar a través dels retrats que realitzarà, com

l'escultor expressionista Santiago Bonome Rodríguez (fig. 22). Però també executa retrats del poeta Josep Lampayas (fig. 23), que ens mostra un virtuosisme alhora de captar realitat de la vellesa de manera extraordinària. També són de gran reconeixement els de de Francesc Cambó (fig. 24) o d'Antoni Freixes (fig. 25), entre d'altres. Lentament la seva cartera de clients augmenta i es farà una fama entre l'alta societat parisenca com a retratista, que es basarà en els homes i dones que el van envoltar, amb qui es va relacionar socialment i que els trobarem essent protagonistes de les seves obres.

L'any 1928 exposa a una galeria de París, on es mostra per primer cop *Hereuse Mère* (fig. 26), una de les millors teles de l'artista, amb el mar darrera d'aquesta dona que està alletant dos petits nadons vestida tan sols amb un xal de color carbassa amb els ulls i els llavis maquillats i unes vistoses arracades. És la imatge d'una maternitat moderna, que trenca amb els estereotips de les maternitats clàssiques. Sens dubte es tractava d'un més dels seus nombrosos retrats, però que va acabar esdevenint una peça emblemàtica del pintor, ja que anys més tard, l'utilitzarà com a imatge per un cartell republicà.

## **4.2. Fotografia**

Per parlar d'aquesta tècnica utilitzada per Emili Vilà cal fer una breu explicació del context de la fotografia del moment del nostre país. A finals del segle XIX és un moment important per la fotografia, ja que està evolucionant el seu ús, passant d'un simple ús funcional, com era el del retrat, a convertir-se en un nou mitjà d'expressió. És per això que a la fi de segle a Catalunya, sorgeix un corrent anomenat *pictorialisme*. Els autors pictorialistes preparaven escenes i hi posaven diferents elements per tal de crear una història, que posteriorment, un cop impressionada a una placa de vidre, es podia modificar al gust de l'autor. La intenció en el fons, era transformar l'escena captada per l'objectiu. Tenim nombrosos exemples d'artistes que van practicar aquesta tècnica, com són Pere Casas, Pla Janini, Antoni Campañà i Jaume Ferrer i Massanet (GRAU 2000, 353). No és fins la dècada dels anys vint, que apareixen les avantguardes, amb les quals la fotografia ja es distanciaria definitivament de la pintura i pren protagonisme per si mateixa, però ho faria amb noves tècniques

com podien ser el *collage* o el fotomuntatge. Tenim els exemples, Salvador Dalí o Remedios Varo que utilitzen la fotografia vinculada al món surrealista.

Però, una vegada més, el nostre Emili Vilà discrepa i s'oposa tant al pictorialisme com al surrealisme. Ell utilitza la fotografia única i exclusivament com a recurs i com a mitjà d'inspiració per a la seva obra artística, sense preveure que les imatges captades per la seva càmera podien ser considerades obres artístiques per elles mateixes. Així doncs la producció fotogràfica, tot hi haver estat una mera eina d'estudi per l'artista, manté el potencial de ser valorades com autèntiques obres d'art. Gràcies a l'estudi de la fotografia d'Emili Vilà per part de la historiadora Dolors Grau i Ferrando, podem saber que al Museu s'hi conserven un gran nombre de fotografies suficients per a realitzar-ne un estudi com a influències de la seva producció comercial i artística. El coneixement d'algunes de les fotografies de Vilà procedents de col·leccions privades, publicades a *Las fuentes de la memoria* de Publio López Mondéjar, i a *Photographies catalanes des annés trenta*<sup>17</sup> la van portar fins al Museu Emili Vilà on va trobar dos grups de fotos. Les fotos de creació per un costat, i la descoberta d'un fons d'imatges de la guerra civil a Catalunya, amb fotografies dels bombardejos a Barcelona i seguiments d'actes oficials, segellades pel Comissariat de Propaganda i per l'empresa *Office Informations Photographiques Ribas* situada a París al domicili d'Emili Ribas (GRAU 1998, 30), nebot de l'artista.

Grau afirma que Emili Vilà, com a fotògraf, destaca per l'interès de captar nus femenins en espais interiors de les seves cases de París i de Llagostera (fig. 34), però també en destaca la utilització del color en fotografies dels primers anys deu, quan l'aparició dels autocroms havia succeït només uns anys abans, l'any 1903 (GRAU 2000, 354). Les fotografies d'Emili Vilà exploren les infinites possibilitats del llenguatge del cos, mitjançant un acurat plantejament compositiu i una gran eficàcia comunicativa. Són la matèria primera de la qual extrauria els elements per compondre el cartell publicitari. En les seves fotografies Vilà no deixava res per decidir; gairebé sempre apareixia la figura de la dona que protagonitzava composicions perfectes i equilibrades. Les mans, els peus, la cintura, el coll eren els punts de l'artista, amb els quals jugava. Els gestos de les models (fig. 29 i fig. 30), amb els seus vestits i amb la nuesa dels seus cossos li permetien introduir-nos en els jocs sensuals i suggeridors, de vegades amb la complicitat de petits objectes com perles o cigarretes

---

17 Varis Autors, (1892). *Photographies catalanes des annés trenta*. París: Centre d'Estudes Catalanes.

(GRAU 1998, 33). Sovint desenvolupava uns escenaris interiors propicis a les confessions entre dones, intimistes, on els seus cossos la majoria de vegades nus o mig nus (fig. 33 i fig. 34), explicaven històries prohibides, inconfessables, sempre suggestives i evocadores de cert secretisme amagat.

Però si que és cert que Vilà sovint prenia només algun element d'aquella fotografia que l'interessava per després plasmar-lo a la pintura. Un gest, una postura, una expressió, una mà.... Dolors Grau ens recorda com Charles Malexis, director del periòdic parisenc *Eva*, el va definir com “el pintor de les dones”, i va quedar fascinat per les mans que Emili Vilà pintava, que era el producte final que havia passat pel sedàs d'una estudiada posa fotogràfica. Aquest autor va escriure l'any 1926:

...il est vraiment le peintre de la femme (...) Ses mains de femmes sont d'une éloquence extraordinaire. Il y a la main baguée d'émeraude de la grande coquette: la main de la jeune maman qui dirige avec précaution une cuillère d'émeraude de la grande coquette: la main de la jeune maman qui dirige avec précaution une cuillère vers le bec rose d'un joli bébé; la main de la gourmande qui écrase avec énergie une orange sur des lèvres adorables; la main de la femme qui lit, celle de la femme qui se maquille; des mains crispées, des mains tristes, des mains gaies. Les mains de femmes d'Emilio Vilà sont des bijoux charmants (GRAU 1998, 33).

Així, aquell gest estudiat, aquella expressió riallera o pensativa, aquella postura curvilínia només apta per a les noies primes i de cintura ajustada, seria l'element decoratiu que seduiria al consumidor a adquirir una determinada marca de perfum o de sabó, convidar-lo a assaborir una peça de xocolata o una copeta de licor, a utilitzar un determinat oli o un fil de cosir.

Les fotografies de Vilà també van ser utilitzades per a la seva extensa obra pictòrica formulada a través d'olis, dibuixos i *gouaches* que intentava canalitzar cap a els circuits comercials aprofitant-se de la merescuda fama que ja tenia com a cartellista. Mariona Seguranyes suggereix que l'ús que destina Vilà a la fotografia de l'estudi del cos de les models i dels escenaris, interiors i exteriors, és també el mateix que feia Alphons Mucha - de qui en parlaré més endavant -, i esdevindrà una tècnica imprescindible per ambdós artistes per realitzar cartells i també les obres pictòriques (SEGURANYES 2009, 107). Malgrat la rigorositat i fixament en el tractament formal de les noies, Vilà mostrava un desinterès total per tot allò que envoltava la imatge, ja que no intervenia ni en el discurs artístic ni en l'argument publicitari. Sabedor que la fotografia no seria observada pel públic,

Vilà ens explica una història a través dels seus personatges obviant el mobiliari de posa i els elements quotidians que hi ha en l'escenari fotogràfic com; quadres, estufes, cortines, cadires, cables o pots de pintura que no serien mai reflectits ni en la seva obra publicitària ni en la seva obra pictòrica (GRAU 1998, 35). Un element exclusivament de posa que apareix en nombroses fotografies és el sofà (fig. 2), el mateix moble que va ser en totes les residències de Vilà: París, Sant Feliu de Guíxols i, finalment, Llagostera on resta com un element més de l'exposició del museu.

Vilà també va fer fotografies en escenaris exteriors que va incorporar temàticament i iconogràficament en la seva producció pictòrica i publicitària. Aquests escenaris eren majoritàriament els seus paisatges mariners francesos, els més salvatges de la Costa Brava (sobretot des de Sant Feliu de Guíxols a Tossa de Mar). Aquesta diferència d'escenaris es veu reflectida en la fotografia de Vilà en una distinció temàtica. En les escenes exteriors, Vilà deixa de banda la sofisticació produïda en la intimitat, i recupera imatges fresques, de personatges que duen a terme alguna activitat quotidiana. Tenim un clar exponent d'aquestes composicions en escenaris exteriors en la sèrie de *Pescadores de cloïsses a Berck-plage* (fig. 28) o la sèrie de *Venedores ambulants*. Hi ha un tercer grup temàtic en la producció de Vilà que tant pot estar representat en escenes interiors com exteriors. Són les representacions de gitanes, la imatge que ens transmeten però està molt lluny de l'estereotip de la fotografia "nacional" o "racial", atès que són noies joves, rialleres i en actituds espontànies (GRAU 1998, 35).

Les fotografies que va executar Vilà van ser la matèria primera per a la composició dels cartells i la seva obra pictòrica com és el cas de la fotografia per al cartell publicitari "*Taking Ways!*" de la productora Pathé (fig 33 i fig. 34), però en elles va deixar volar la seva creativitat lliure dels lligams inherents a l'ús publicitari. És curiós, però, que en el Museu Emili Vilà els visitants poden veure la trajectòria pictòrica i cartellista de l'autor, però no així la seva producció fotogràfica que passa desapercebuda pel gran públic, atesa l'escassa difusió que ha tingut la fotografia de creació enfront de la fotografia documental. Si que és veritat però, que des de fa pocs anys, el Museu Nacional de Catalunya, ha introduït a la seva col·lecció una gran part de fotografia de diversos autors catalans, i entre ells hi trobem Emili Vilà <sup>18</sup>, trobareu alguns exemples en l'annex de fotografia (fig. 31 i fig. 32).

---

18 <http://www.fotografiacatalunya.cat/ca/cataleg?keyword=emili+vil%C3%A0>

### 4.3. Cartellisme

Sincerament, crec que es podria fer un treball exclusiu sobre els cartells del pintor donat que va ser la seva gran producció artística, i s'han de tenir molts fets i conceptes en compte. Per començar, com ja he explicat detalladament en la biografia, la situació econòmica en què es trobés en cada moment condicionarà la seva producció comercial. Tal i com afirma Eva Romo en el seu treball inèdit *Emili Vilà (1887-1967): El cartellista de la Belle Epoque*, el “crack” de la borsa de l'any 1929 no és un fet simbòlic en la carrera artística de Vilà, sinó que és una experiència real que marca fortament el que serà la resta de la seva vida (ROMO 1994, 14). A més a més, també viurà una Catalunya que es veurà immersa de sobte en una guerra sense precedents com és la Guerra Civil Espanyola (1936-1939). No cal fer gaire esforç per poder-se imaginar la situació de Vilà com a cartellista en aquest context - tot i aconseguir sempre fer petites vendes per anar-se mantenint -. Així doncs, en aquest apartat sí que veig adient seguir un discurs cronològic, per tal de poder comprendre millor la seva producció com a cartellista i publicista.

Tornem una mica als inicis i ens situem a l'any 1907 quan Vilà ja porta un any treballant pel taller de la *Valle d'Osne*, quan finalment es pot permetre fundar el seu propi taller i espai d'exposicions per a la seva obra, que poc a poc anirà propiciant l'augment de la fama com a dissenyador de cartells. Vilà era un home absolutament ordenat i tenia una vida molt disciplinada. Bona prova d'això són les seves agendes anuals escrites pel seu pare, i revisades per ell, on portava una comptabilitat detallada de tot allò que adquiria; des de la compra d'una barra de pa, fins les maquetes i treballs que anava entregant. Fins i tot, tenim constància de les visites que rebia al seu estudi. L'any 1913, ja va dissenyar els primers cartells de cinema per la casa Pathé Frères (GRAU 1998, 31).

Més tard, va elaborar una maqueta per a la casa Gaumont i en els següents mesos va començar a realitzar nombroses maquetes per a marques de cinema, i productes de diferents comerços, com són:

Fox Film, Pathé Frères (fig. 37), Paramount, Maison Monet Film, Loet Film, Ametller, Colúmbia, Cyma, Savon Palmolive (fig. 38), Crème Simon (fig. 39), Renault (fig. 40), Peugeot, La Samaritaine (fig. 41) i Shell, etc. (FONTDEVILA 2015, 71). El maig de l'any 1920 realitza el cartell promocional per al tercer episodi de la sèrie *Lassieter Vengeur*, i de les pel·lícules *Sur le piste sans fin*, *Madamme Traverse*, *Tih Minh* (fig. 42) entre d'altres. Són els feliços anys vint i Vilà porta una gran activitat laboral. Paral·lelament està fent els retrats d'actrius, tal i com he esmentat anteriorment.

Mariona Seguranyes ens recorda que un dels cartellistes més importants, coetani seu, és Alphonse Mucha (1860-1939) que va crear tot un estil on hi condensa el món finisecular, amb aquestes nimfes quasi ofegades pels esgrafiats que les envolten i les llargues cabelleres, l'influx de l'orient i d'allò ocult i misteriós, i l'element de la vegetació sempre visible en aquestes dones que tenen l'objectiu de fer-nos arribar un missatge publicitari alhora profund. Vilà sens dubte devia conèixer l'obra de Mucha present a principis de segle per tot París, i el deuria tenir en compte a l'hora de crear les seves imatges publicitàries (SEGURANYES 2009, 106). En algun dels seus cartells hi apareixen dames amb un cert gust oriental que sobretot miren cap a l'antic Egipte (fig. 7 i fig. 8). Però Vilà sempre ho fa des d'un punt més realista amb figures extretes de l'entorn quotidià, de la vida mateixa dels feliços anys vint, amb aquells tallats curts i *chics*, les perles, les cigarretes, els vestit de moda o el perfum.

Gràcies a tots aquests nombrosos encàrrecs Vilà es podrà costejar el magnífic luxós estudi i domicili del Boulevard Voltaire nº 58 de París que, com ell mateix descrivia, hi tenia oberta una exposició permanent de la seva obra <sup>19</sup>. És el moment que obté la Medalla d'Or a l'*Exposition Internationale des Arts Decoratives e Industriels Modernes* de París, amb un dels seus cartells, que farà d'aquests anys, l'època d'esplendor de l'autor. La primera exposició individual l'hem de datar de l'any 1926 a la *Galeria de la Boëtie*, on mostra sota el nom de "*Tetes, Gestes, Mains de Femmes*" (fig. 43) una sèrie d'obres relacionades amb les mans de les dones (SEGURANYES 2009, 114). Vilà ens ofereix una visió de la dona amb una certa frivolitat, com un element decoratiu, per al

---

19 "...cinc salons d'exposition, 12 balcons donant sur les deux Boul. Voltaire et Richard Senoir, un enorme l'etage escalier a part une escalier privé deuz autres de service a ces pieds a l'entrée une enorme porte..." (SEGURANYES 2009, 19)



gaudi d'aquell que l'observa. Aquesta exhibició és important dins la producció de Vilà, en total exposa al públic 293 peces, entre elles paisatges de Berck Plage, Nice, Biarritz, Cannes, i una part dedicada als seus *affiches*, entre els quals hi ha els premiats per a l'exposició de l'any 1925 i el dedicat a la Cremè Simon (SEGURANYES 2009, 114). L'any 1927 participarà en una exposició col·lectiva francesa que tindrà lloc a Madrid entre maig i juny. Quan l'any 1928 presenta *Heureuse Mère* (fig. 26) a una galeria de París, el crític Luis Forest, ressaltava les imatges de Vilà: “il a imaginé, imagier, des images qui restent dans l'oeil longtemps après s'être décollées dur mur <sup>20</sup>”. Aquestes imatges atrapen a l'espectador amb l'objectiu de vendre no tan sols un determinat objecte, sinó en certa manera una utopia, una idealització de la realitat, en que aquella pastilla de sabor, aquella taula de xocolata o bé aquell perfum, s'acaba convertint en un fetitxe de la vida moderna.

Totes les obres de Vilà exhibeixen aquesta aura màgica pròpia de la publicitat, únicament els cartells fet per la campanya de prevenció de la tuberculosi per encàrrec del *Comité National de Défense contre la Tuberculose* (fig. 45), mostren l'aspecte més cru de la vida però sempre amb elegància que el caracteritza. Aquestes imatges es reproduiran en segells, cartells, fulletons i participacions i amb ells l'any 1928 obtindrà un diploma especial. A més a més, com ja he esmentat l'any 1929 guanya el prestigiós concurs francès del Segell Antituberculós (fig. 44) i el 1930 una Medalla d'Honor, atorgats pel mateix comitè. Recordem que és el mateix any 1929 que presenta el cartell per a la Nestle a l'Exposició Internacional de Barcelona (GRAU 1998, 31).

D'aquest mateix any és la composició *Models a París* (fig. 46) de forma ovalada on apareixen dues noies nues, cobrint el seu cos amb uns fanalets típics de l'època, ajupides davant una llar de foc, la qual tan sols podem veure una mena de reflex aconseguit amb pigment vermell encès. Aquesta és una imatge màgica irreal, que per portar-la a terme va realitzar prèviament una sessió de fotos amb una model que en la composició és converteix en la figura de dues bessones. Aquest oli servirà de base per configurar alguns dels cartells d'aquest moments. Estem davant d'una reconfiguració d'aquesta realitat exterior, amb un estudi minucios de la llum a través de l'ús de la fotografia i l'elaboració de colors especials que li permet la tècnica del *gouache*.

---

20 Forest, L. (1928) *Presentació catàleg de l'exposició d'Emili Vilà* (Citat a SEGURANYES 2009, 117)

Acabada la Guerra Civil, Vilà va deixar de banda la publicitat i es va consagrar definitivament a la pintura. De totes maneres, malgrat la seva llarga etapa parisenca, Vilà no s'havia deslligat mai de la seva terra, ni activament, ni professionalment, atès que feia cartells per a firmes de dos costats dels Pirineus i col·laborava amb publicacions tant franceses com catalanes, per la revista catalana *Ford* (1931), on col·laboraven fotògrafs com Josep Sala, Pere Català Pic, Ramon Batlles i Josep Maria de Sagarra, *Mi revista* (1937) i les franceses *Le Cinématographie* (1922) o *l'Animateur des temps nouveaux* (1933) (GRAU 1998, 33).

Els aproximadament 300 cartells que es conserven actualment al Museu Emili Vilà, no deixen cap dubte del domini que té el pintor d'aquesta tècnica, que predomina en la totalitat de l'obra tot i que podem trobem un bon nombre de retrats realitzats a llapis i alguns paisatges a l'oli. Una mostra d'aquest gran domini, és la seva excepcional capacitat per donar la sensació de lluminositat amb una tècnica que, per la seves pròpies característiques, dona uns resultats més aviat esmorteïts. Vilà aconsegueix aquests efectes de lluminositat mitjançant una àmplia gama cromàtica intensa, blaus, vermells, verds, taronges, grocs, fúcsies, exagerant el seu efecte òptic amb la combinació de pinzellades de blanc brillant. A més a més, Vilà tenia el costum de demanar colors especials pels seus cartells per tal de que fossin únics i diferents (fig. 47 i fig. 48). També sabem que utilitzava mel per tal d'augmentar els graus de tonalitat dels pigments, per això ressaltaven tant, donant aquest caràcter tant oníric i màgic.

## 5. Història del Museu Emili Vilà i Gorgoll

Tal i com hem esmentat, l'any 1965 Emili Vilà va comprar la casa on havia nascut, anomenada la *Casa Franquesa*, i la va reformar per fer-ne la casa Museu que és avui. En una entrevista a un mitjà local, mesos abans d'obrir el museu, explicà que tenia la intenció d'impulsar un Institut d'Investigacions Artístiques a les mateixes instal·lacions, que lideraria el seu nebot, restaurador, antropòleg i fotògraf Emili Ribas <sup>21</sup>. Malauradament, tres mesos després d'obrir el museu, Emili Vilà i Gorgoll va morir amb 80 anys, i el seu llegat va quedar en mans de Ribas, que s'encarregà del museu fins a la seva mort, el març de 1972. Sense parents propers, Clara Bussot, que era la minyona de la família des de feia molts anys, va heretar els més de mig miler d'obres entre els quals trobem cartells publicitaris i cinematogràfics pintats a París entre 1912 i 1933, paisatges de la Costa Brava, a banda d'un arxiu fotogràfic i la documentació personal com cartes, catàlegs, notes de treball, quartilles autobiogràfiques, els dietaris del pare Salvador Vilà i, fins i tot, un esbós de memòries tardanes, que no va poder dur a terme (VÁZQUEZ 2013, 24).

El llegat que va deixar, és incalculable i digne d'admirar, malgrat que ara incomprendiblement, sigui massa desconegut i no rebi en absolut cap mena de suport institucional. Durant més de trenta anys Clara Bussot va fer el que va poder obrint el museu amb regularitat, més endavant només a hores convingudes, mentre anava venent part dels fons per fer front a les costoses despeses de mantenir una casa senyorial de tres plantes. Però els seus esforços per preservar l'esperit dels antics patrons van atraure també el pillatge. Alguns robatoris van tenir ressò internacional, com el de 1976, en què uns lladres van emportar-se la petita col·lecció de dibuixos de Modigliani, que Vilà havia reunit durant els seus anys de París, unes obres de fet, que la Interpol va recuperar al cap de tres anys. Els cobejats Modigliani tornarien a desaparèixer el 1983, en una confusa operació de compravenda en què Clara Bussot va denunciar haver estat estafada per uns holandesos <sup>22</sup>. Tenim

---

21 “Tiene por objeto el examen de la pintura en todas sus técnicas y manifestaciones, a base de aparatos modernos, tales como, rayos X, ultravioleta, infrarrojos, y toda suerte de luces necesarias para el análisis de la pintura en sus variaciones y composiciones. Existe en este laboratorio un microscopio con adaptación de cámara fotográfica, aparatos eléctricos de precisión y alta frecuencia para el estudio de las constituciones pictóricas. Laboratorio para el estudio analítico de los barnices y colores, así como una variedad de espátulas movidas por la electricidad, permitiendo analizar los pigmentos y demás material clásico de la pintura.” (REPORTER 1776, 23)

22 Podeu consultar-ne les notícies adjuntades a l'annex de la Història del Museu.

també una mostra del tipus de factures que la Clara Bussot firmava com a directora <sup>23</sup>, que ens serveixen d'exemple per veure com administrava les ventes del museu. A mesura que va passar el temps el museu va començar a decaure i va acabar tancant quan la propietària, també malalta, ja no va poder-se'n fer càrrec. Però uns mesos més tard l'actual director Jeffrey Martí, net de Clara Bussot, va reobrir el museu, i gràcies a ell el centre torna a funcionar amb normalitat (PUIG 2011, 56).

El que s'ha de tenir en compte és al Museu Emili Vilà i Gorgoll s'ha de reservar cita prèvia per tal de poder fer la visita, per un cost de 3€. Jeffrey Martí guia el visitant per la mostra oferint-li unes explicacions magnífiques d'una casa de dues plantes que es conserva tal i com ell la va deixar, les parets són plenes de quadres penjats que decoren cada un dels murs de les cambres de la casa, on s'hi poden veure il·lustracions, quadres i obres diverses de tota la seva trajectòria, que durant la primera meitat del segle XX van omplir diaris, revistes i carrers, tant de París com de Catalunya, fent d'Emili Vilà un dels fills més il·lustres de Llagostera, de Catalunya i, fins i tot, de l'Estat espanyol. Un cop ets a dins, és com entrar dins d'uns d'aquests palauets on Emili i els seus companys celebraven les grans festes dels anys vint. Són molt poques les portes que romanen tancades al públic, és per això que aquest museu és ideal per poder-se imaginar de manera més directe la vida que podria haver portat aquest artista, la gent per la qual s'havia rodejat i els paisatges dels que hauria gaudit. Una visita de la que ben segur no se'n sortirà indiferent.

---

23 Consultar annex de la Història del Museu.

## 6. Conclusions

L'obra de Vilà ens explica molts successos d'aquest segle XX, ens parla d'unes sensibilitats estètiques característiques de la seva època i de les necessitats pròpies de les arts industrials i decoratives, des de l'art aplicat a la moda i a la propaganda, fins a les tendències artístiques del paisatgisme i l'art figuratiu realista. Així, les seves relacions entre el treball més comercial i el més personal, obre noves perspectives per les aproximacions del paper de l'artista en la societat de cada moment.

Ens trobem que és un artista del qual, tot i tenir aplegat bona part del seu llegat en un museu privat, no se n'ha fet cap estudi profund. La raó d'això podem pensar que no és la manca d'interès artístic de l'autor, sinó el fet de restar la seva col·lecció en mans d'hereus poc relacionats amb el món de l'art, dins un circuit de compra-venda privat – on destacava la seva obra de cartellisme, de gust més popular – i el poc accés que els estudiosos de l'art han tingut a la mateixa, fins ben recentment. El fet d'haver desenvolupat gran part de la trajectòria a França i tenir el llegat situat a un poble petit de Catalunya, així com la seva gairebé nul·la presència als museus públics, tampoc ho ha afavorit. De forma esporàdica alguns dels seus cartells o pintures han format part de mostres col·lectives, sense haver rebut encara una atenció més especial per part del circuit d'exposicions a Catalunya. Com ja he dit abans, actualment només el MNAC té una petita representació de fotogràfiques realitzades per Vilà. Així doncs, hi ha molt camí per fer, a l'hora de situar-lo al lloc que li correspondria.

En una segona etapa d'aquesta aproximació a l'estudi de l'obra de Vilà realitzat, he volgut analitzar el seu ressò en la bibliografia francesa, una tasca que m'ha dut a una cerca sense resultats, ja que la informació segueix essent difícil de localitzar per manca de referències publicades. En aquest treball, s'ha intentat recórrer un primer tram del camí que cal fer a l'hora de conèixer, estudiar estils i influències, de posar en valor i difondre l'obra d'un artista català que va assolir l'èxit al París dels anys vint i que va mantenir una trajectòria important i destacada com a artista al llarg de la seva dilatada vida. Aquesta feina ha estat realitzada a partir de gairebé tota la informació existent en

quan a referències bibliogràfiques, totes publicades en un marc de recerca d'àmbit local, que han estat analitzades sota el meu criteri personal.

Així doncs, queda encara pendent una aproximació més profunda i la realització de noves recerques que haurien de començar per la transcripció dels dietaris, per tal de verificar i contextualitzar cada un dels elements biogràfics, com també, la tasca de dur a terme una catalogació detallada de cada una de les obres conservades al museu. Tot plegat, ens hauria de permetre seguir el rastre del seu llegat a França – cercant entre els arxius documentals de les empreses per a les quals va treballar – i també als Estats Units, on diferents testimonis situen bona part de la seva obra en col·leccions privades. I finalment, organitzar un projecte expositiu, per tal de poder difondre el llegat i contribuir a posar en valor aquest – ara sí – redescobert i admirat Emili Vilà i Gorgoll. Seria una molt bona iniciativa de futur, la qual esperem que pugui convertir-se en una realitat.

## 7. Bibliografia

### Llibres:

DUNCAN, A. (ed) (1988) *Encyclopedia of Art Deco*. Londres: Quantum Books.

FONDEVILA, M. (2015) *Art déco català (1909-1936)*. Bellaterra: Universitat autònoma de Barcelona [etc.].

LÓPEZ, P. (1989). *Las Fuentes de la memoria*. Madrid: Lunwerg.

MAENZ, P. (1976) *Art déco: 1920-1940: Formas entre dos guerras*. Barcelona: Gustavo Gili.

PÉREZ, J. (1990) *Art déco en España*. Madrid: Cátedra.

SEGURANYES, M. (2009) *80 anys de pintura a Llagostera (1892 – 1975)*. Llagostera: Ajuntament de Llagostera.

SUAREZ, A. VIDAL, M. (1976). Pròleg citat a *Art déco: 1920-1940: Formas entre dos guerras* (MAENZ 1976).

### Articles en revistes:

GRAU, D. (2000) Fotògrafs professionals i cineastes amateurs. *Revista de Girona, volum maig-juny*, 200, 349-361.

GRAU, D. (1998). La fotografia d'Emili Vilà per a l'ús publicitari en el París dels anys 20. *Revista de Girona, volum gener-febrer*, 186, 30-35.

MARQUÈS, E. (1980). Emili Vilà: un llagosterenc il·lustre. *Butlletí de Llagostera*, volum novembre, 8, 12-13.

PÉREZ, J. (2006). La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. *Artigrama*, 21, 43-84.

PUIG, C; PEYRECABE, B. (2011). A can Vilà ja s'hi pot tornar. *Butlletí de Llagostera*, volum octubre, 16, 52-57.

REPORTER. (1967). Pluma en ristre. *Lacustaria*, revista de l'Agrupació Filatèlica, volum gener, 23, 22-23.

#### Articles en premsa:

VÁZQUEZ, Eva. (3 de maig del 2013) Descobrint Emili Vilà: La reobertura del museu dedicat al pintor, cartellista i fotògraf de Llagostera al seu poble natal dona ocasió per reconstruir una trajectòria apassionant i triomfal al París d'entreguerres. *El Punt Avui*. 24

<http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/641757-descobrint-emili-vila.html?cca=1>

(última consulta 04/05/2017)

#### Treballs universitaris inèdits:

ROMO, Eva.(1994). *Emili Vilà (1887-1967): El cartellista de la Belle Epoque*. Universitat de Girona: Girona.

#### Webgrafia:

<http://www.museuvila.com/> (última consulta 25/05/2017)

<http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0070616.xml> (última consulta 14/05/2017)

<http://www.fotografiacatalunya.cat/ca/cataleg?keyword=emili+vil%C3%A0>

(última consulta 20/05/2017)

<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/DacidAlla> (última consulta 20/05/2017)



## 8. Annex d'imatges

### 8.1 Context històric



Figura 1. Emili Vilà davant d'un dels seus quadres, *Les vendages en Champagne, Épernay, 1912*. Museu Emili Vilà



Figura 2. Emili Vilà a l'interior de la seva residència de París, 1930. Museu Emili Vilà.

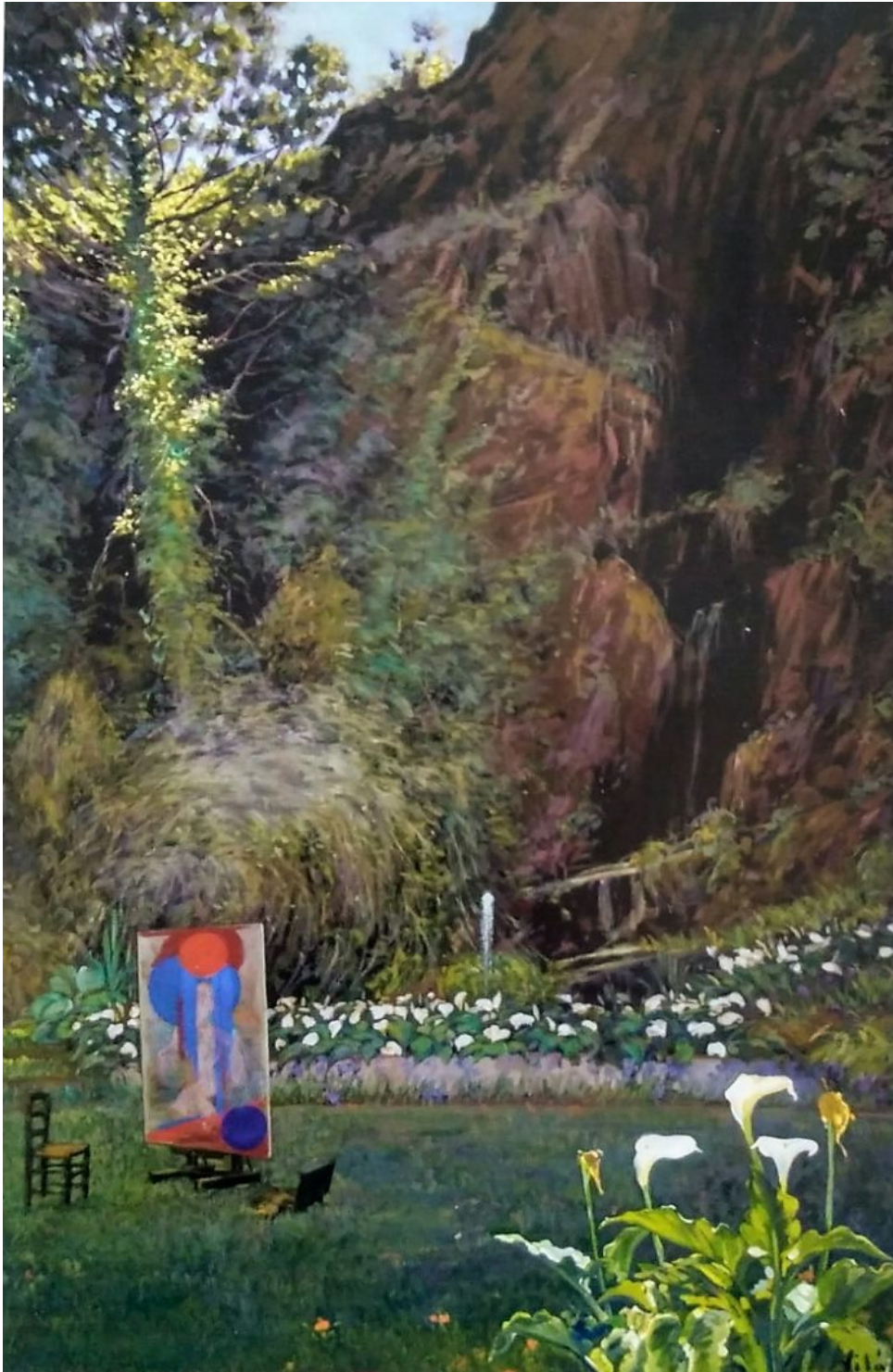


Figura 3. *Mas MI-O-MI*, 1957, oli sobre tela, 229x150 cm. Museu Emili Vilà



Figura 4. Samaritaine, 1929, 60x75 cm. Col·lecció privada



Figura 5. Artistes espanyols premiats a París, 1925.



Figura 6. Diploma de Medalla d'Or atorgada a l'Exposition Internationale des Arts Decoratives e Industriels Modernes, 1925. Museu Emili Vilà

## 8.2 Pintura



Figura 7. *Belle époque*, 1919, guaix sobre paper, 156x207 cm. Museu Emili Vilà



Figura 8. *Model Belle Époque*, 1935, guaix, 111x84 cm. Col·lecció privada



Figura 9. *Épernay o Recollida de la verema*, 1909, oli sobre tela, 131x193 cm. Museu Emili Vilà



Figura 10. *Paisatge del Riudaura*, 1914, llapis carbó sobre paper, 29x41 cm. Museu Emili Vilà



Figura 11. *Castell de Tossa de Mar*, 1928, oli sobre tela, 116x96 cm. Col·lecció privada

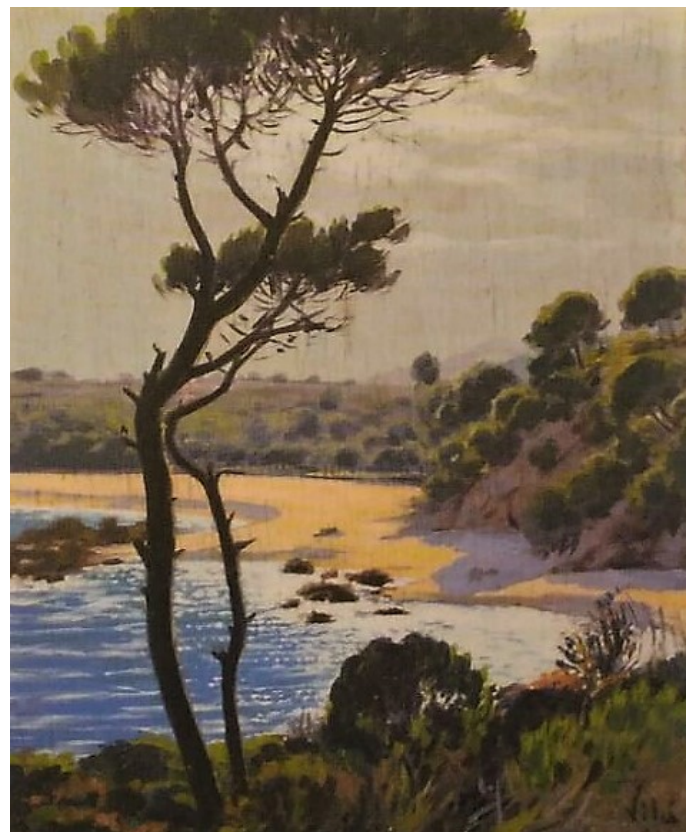


Figura 12. *Estudi per a la platja de sa Conca*, 1941, oli sobre fusta, 41x33 cm. Col·lecció Carles Mateu



Figura 13. Vista de la platja de Tossa de Mar, 1931, guaix sobre cartró, 148x68 cm. Museu Emili Vilà

### 8.3 Retrat



Figura 14. Sense títol (*France Dhélia*), 1925. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Figura 15. *Model francesa*, 1920, guaix sobre paper, 49x63 cm. Museu Emili Vilà

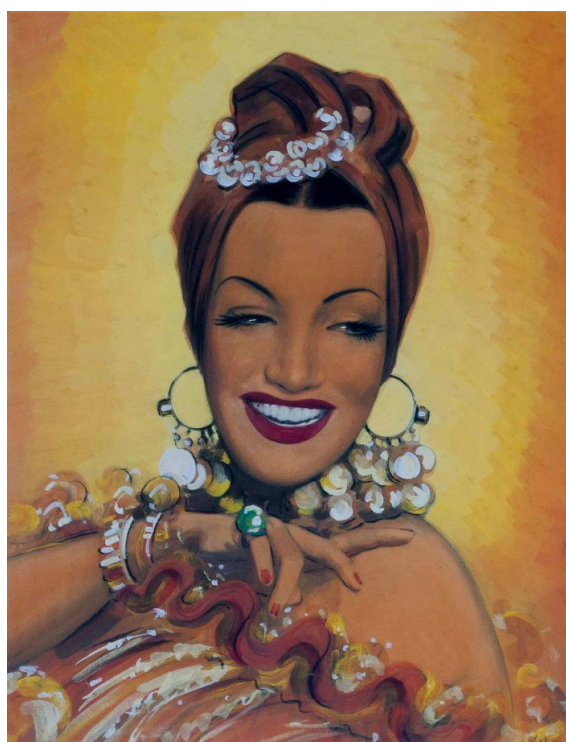


Figura 16. *Carmen Miranda*, 1927, guaix i llapis, 77x60 cm. Museu Emili Vilà



Figura 17. *Model a París*, 1929, guaix sobre paper, 189x115 cm. Museu Emili Vilà





Figura 18. *Retrat de la germana de l'Emili Vilà*, 1920, oli sobre tela, 26x34 cm. Museu Emili Vilà

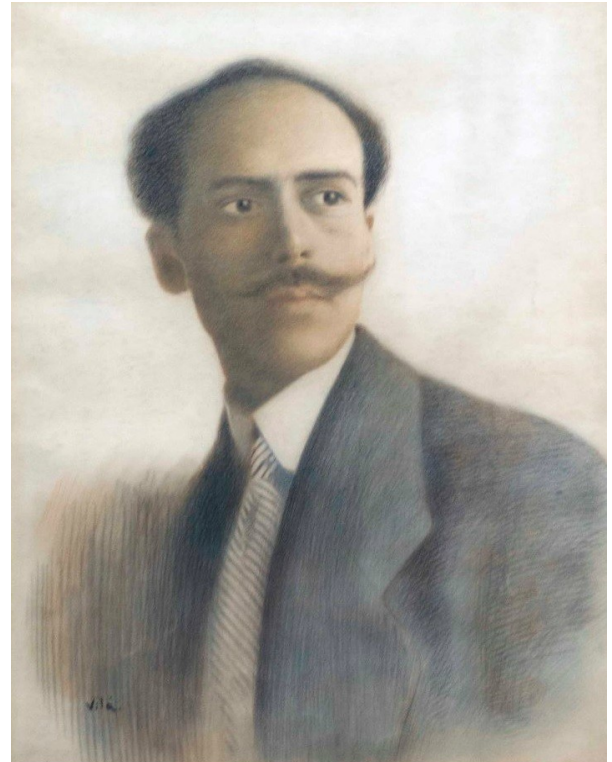


Figura 19. *Autoretrat*, 1922, llapis i cera sobre paper, 60x46 cm. Museu Emili Vilà



Figura 20. *Mare del pintor, Filomena Gorgoll*, oli sobre tela, 1933, 58x50 cm. Museu Emili Vilà

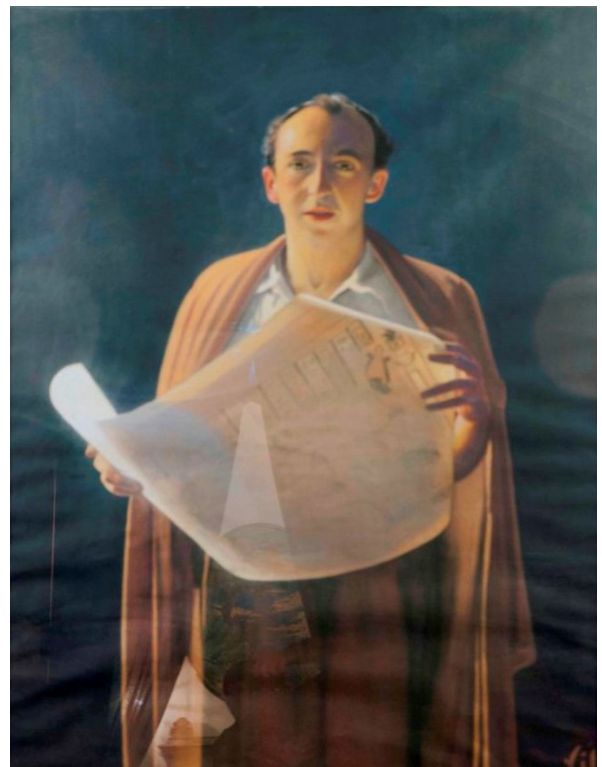


Figura 21. *Professor Emili Ribas Vilà*, 1942, guaix, 145x120 cm. Museu Emili Vilà



Figura 22. *Retrat de Santiago Bonome (amb escultura d'Emili Vilà)*, 1929, guaix sobre catró, 99x78,5 cm. Museu Emili Vilà

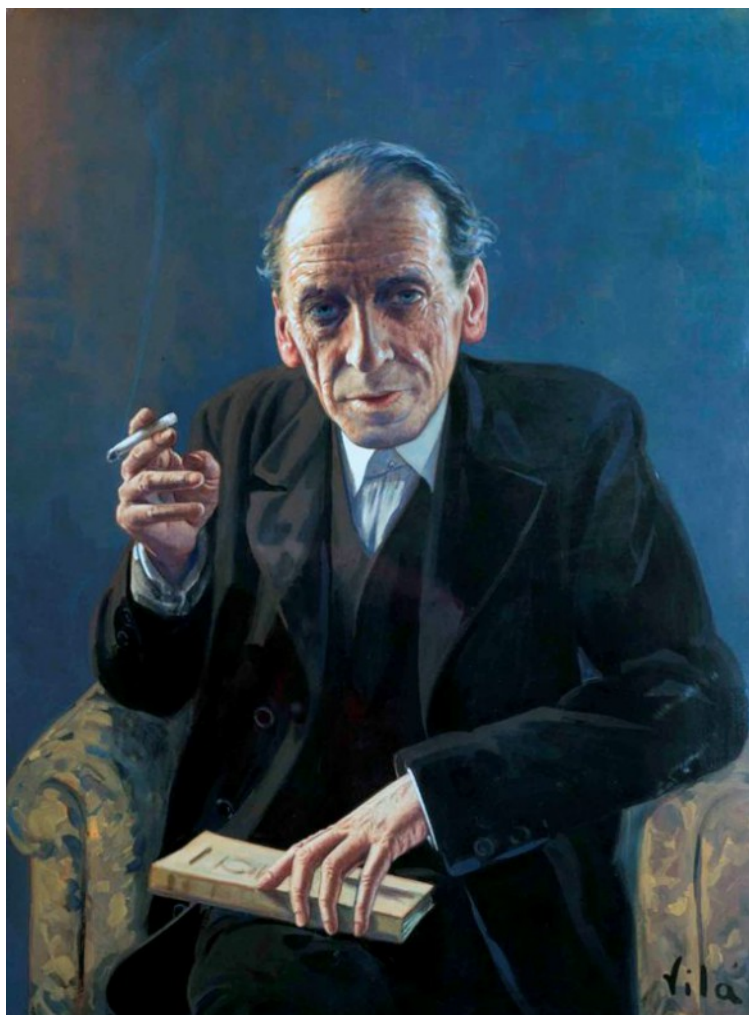


Figura 23. *Poeta Josep Llampayas*, 1933, guaix, 170x100 cm. Museu Emili Vilà



Figura 24. *Francesc Cambó*, 1931, guaix, 125x95 cm. Museu Emili Vilà

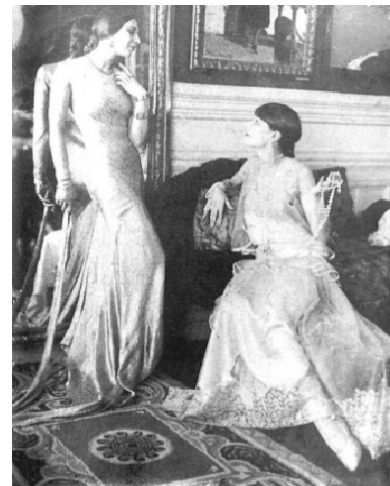
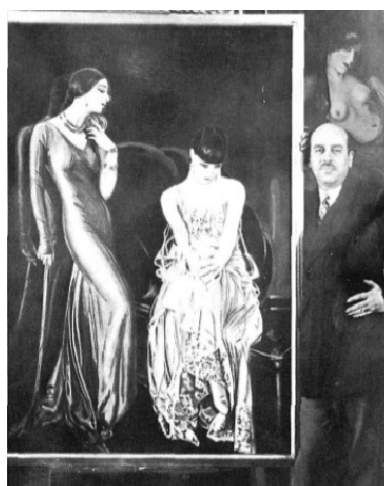


Figura 25. *Antoni Freixes*, 1928, guaix sobre catró, 120x92 cm. Museu Emili Vilà



Figura 26. *Hereuse Mère*, 1927, guaix sobre cartró, 79x100 cm. Museu Emili Vilà

### 8.3 Fotografia



Més fotos d'exemples i comparativa amb el quadre posterior.

Figura 27. *Sense Títol*, 1925, gelatina de plata sobre paper baritat, 11x8'2 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Figura 28: Fotografia inicial comparada amb el quadre posterior anomenat *Pescadores de cloïsses a Berck-plage*, guaix, 87x112 cm. Museu Emili Vilà



Figura 29. *Sense títol*, 1920-30, estereoscòpica, gelatina de plata sobre paper baritat. 7,8x15,6 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Figura 30. *Sense títol*, 1920-30, estereoscòpica, gelatina de plata sobre paper baritat, 7'7x16 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Figura 31. *Sense títol*, 1920-30, gelatina de plata sobre paper baritat, 8'8x11'4 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Figura 32. *Sense Títol*, 1925, gelatina de plata sobre paper baritat, 11'6x8'7 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Figura 33. *Sense Títol*, (no datat), gelatina de plata sobre paper baritat, 9'1x11'9 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).



Figura 34. *Sense Títol*, (no datat), gelatina de plata sobre paper baritat, 8'9x11'9 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Figura 35. Fotografia model per al cartell «Taking Ways!», 1920-25, gelatina de plata sobre paper baritat, 14,9x7,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Figura 36. Taking Ways! - Pathé - Baby Cine Camera. 1926. Impressió en paper, 77x50 cm. Col·lecció privada



## 8.4 Cartellisme



Figura 37. *Napierkowska (Pathé Frères)*, 1915, 80x59 cm. Col·lecció privada



Figura 38. *Savon Palmolive*, 1917, 42'5x31'1 cm. Col·lecció privada

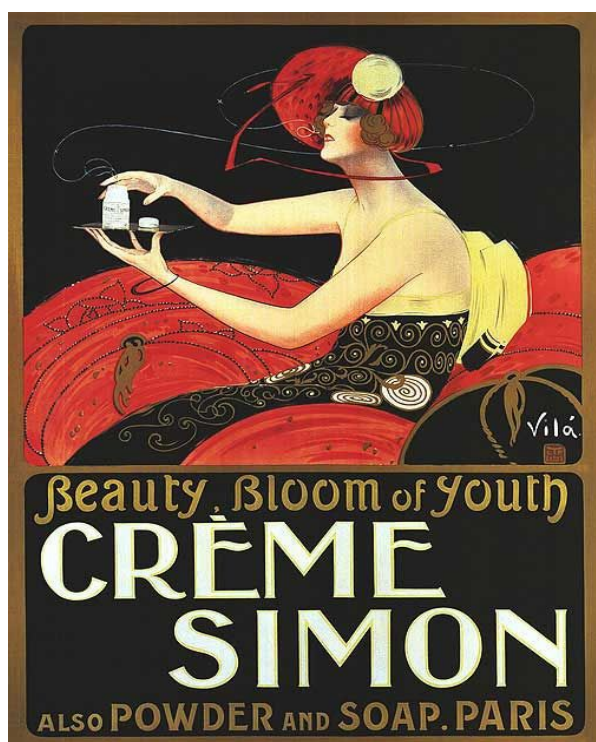


Figura 39. *Crème Simon*, 1920, 60x40 cm. Col·lecció privada

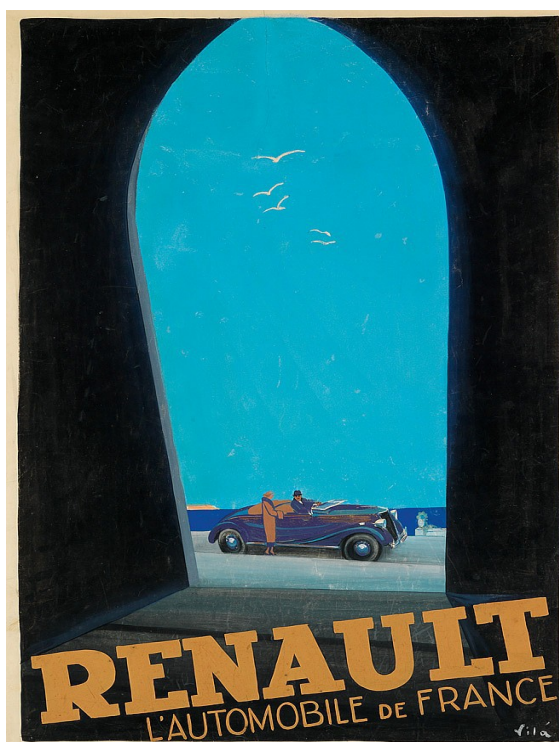


Figura 40. *Renault. L'automobile de France*, 1922, 115x75 cm. Col·lecció privada



Figura 41. *La Samaritaine*, 1927, 211x143 cm. Museu Emili Vilà



Figura 42. *Tih-Minh*, 1924. Col·lecció privada

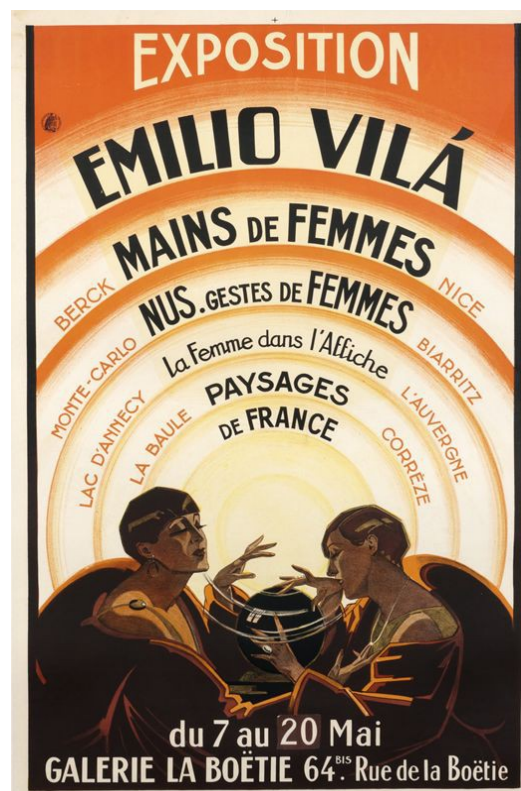


Figura 43. *Exposition Mains de Femmes* d'Emili Vilà, 1926. Col·lecció privada



Figura 44. *Grâce au timbre antituberculeux*, 1930, 79'5x60 cm. Col·lecció privada

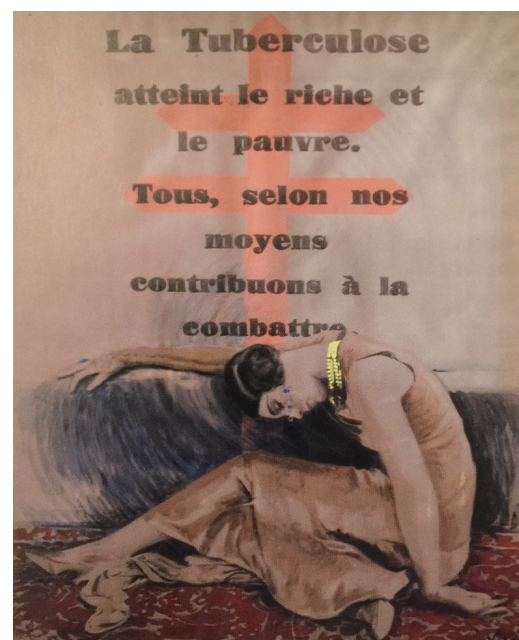


Figura 45. *La tuberculose*, 1930, tinta sobre paper, 129x181 cm. Museu Emili Vilà.



Figura 46. *Models a París*, 1929, guaix sobre cartró, 138 cm2. Museu Emili Vilà.



Figura 47. *La Nuit De L'Elegance*, 1927, 60x40 cm. Col·lecció privada



Figura 48. *Bal Hispano American*, 1928, 115'6x155'8 cm. Col·lecció privada

#### 4.5 Història del Museu Emili Vilà



Museu Emili Vilà i Gorgoll. Primera planta



Museu Emili Vilà i Gorgoll. Primera planta



Museu Emili Vilà i Gorgoll. Segona planta



Museu Emili Vilà i Gorgoll. Segona planta

# Fundación Emilio Vilá

GALERIA DE ARTE - MUSEO - BIBLIOTECA

Calle San Pedro, 25-27 - Teléfono 830253

LLAGOSTERA (Gerona)

LLAGOSTERA a 18 de Enero de 1994.

## CERTIFICO:

Haber vendido una obra original del pintor catalán Emili Vilá Gorgoll.

Dicha obra está materializada a la gouache sobre papel cartón.

Cuya época corresponde al año 1927.

Lleva por título "Modelo París".

En la Fundación Emili Vilá esta obra llevaba el número de catálogo 289.

Entregada a manos a la Sra. CARME SAIS

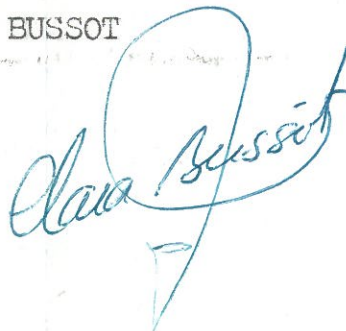
Les Arcades 3

Travesia Tremal

PLATJA D'ARO (GI).

LA DIRECTORA

CLARA BUSSOT



Dos holandesos, en una pretesa operació comercial

# S'enduen els Modigliani de Llagostera i estafen a la propietària

**LLAGOSTERA**(De la nostra Redacció).— La fundació-Museu del Vil·la de Llagostera s'ha vist voltada de nou en una polèmica a l'entorn dels famosos quadres del pintor italià Amedeo Modigliani. Arran de l'exposició que es féu a Barcelona, l'abril d'aquest any, es va encetar una discussió sobre l'autenticitat de pintures exposades a Llagostera. Mentre els experts que s'acompanyaven la filla del pintor asseguraven que les obres propietat de la senyora Clara Bussot no eren autèntiques, la senyora Bussot manifestava tot el contrari, dient que «Jeanne Modigliani posava com a condició per reconèixer les obres que se li entregués la meitat del seu patrimoni, a la qual cosa es va negar aleshores propietari dels quadres; el nebot del pintor Vil·la, Sr. Rius».

Amb tot, la polèmica no es va acabar i fins avui ningú no ha decidit si els quadres havien estat fets o no per Amedeo Modigliani. Uns quadres que foren venuts ja una vegada —el vint de febrer de 1966— però que el vuit de febrer de 1979 van poder ser recuperats.

## DECLARACIÓ DENUNCIADA PRESUMPTA ESTAFADA

El trenta de juny passat, però, Clara Bussot denunciava a les autoritats una presumpta estafa que havia estat víctima en relació a uns holandesos vuit dels quadres del pintor italià. Poc



Clara Bussot al costat precisament d'un dels quadres robats.

després de l'exposició de Barcelona W.F. Minjhardt, un holandès que viu a Llafranc, li va presentar dos compatriotes seus que, sembla, volien comprar les obres de Modigliani.

Després de diverses ofertes per part de Van Houten i de Van Heek, que eren els interessats en la compra, i després que Clara Bussot no hagués acceptat que se li paguessin les obres en un país estranger, es va poder arribar a un acord satisfactori per a ambdues parts. Els holandesos havien de lliurar a la propietària la quantitat de quinze milions de pessetes a canvi dels vuit quadres. L'operació s'havia de realitzar el setze d'abril a la mateixa població de Llagostera.

I, efectivament, tal i com estava convingut, el dia setze del mes d'abril, Van Heek i Van Houten es presentaren, acompanyats altra vegada per Minjhardt, amb el diner en efectiu. Un cop comprovat que els bitllets eren de curs legal, Clara Bussot no dubtà a fer lliurament dels quadres que, a partir d'aquell moment, deixaven de ser seus. Els compradors, però, van voler que els signés un document d'acord amb el qual el preu de la venda de les pintures només ascendia a quatre milions de pessetes. Això obeïa al fet que

només s'hauria de pagar a l'expert que havia de reconèixer les obres —Arthur Phanstiel— una quantitat proporcional al preu oficial de venda —és a dir, els quatre milions—, quantitat força més inferior a la que correspondria sobre el preu real, o sigui, els quinze milions de pessetes.

En haver realitzat l'operació, els compradors van demanar a la Clara si els volia acompanyar a agafar l'avió que els havia de dur, a ells i als quadres, cap a Holanda. La Clara ho va acceptar i, acompanyada del seu fill, es van embarcar en el cotxe propietat de Minjhardt cap a l'aeroport del Prat. Allí van aparcar el cotxe, a l'interior del qual havien deixat els diners, amb el convenciment que els sistemes d'alarma de què gaudia es farien sentir només que algú intentés de forçar mínimament el pany de la porta. Aleshores, un cop acomiadats els holandesos que s'enduien els quadres, les tres persones que quedaven, la Clara, el seu fill i l'intermediari holandès, es van dirigir cap al bar de l'aeroport. Quan van arribar al cotxe per dirigir-se altre cop a Llagostera tot era, fins aleshores, ben normal.

El que ja no fou tan normal va ser el que es comprovà en arribar

a Llagostera i obrir el portamaletes del cotxe en què viatjaven. Sorprenentment, la maleta que contenia els quinze milions de pessetes havia desaparegut. Ni l'alarma ni va sonar ni els lladres van haver de forçar la porta per endur-se la xifra que s'havia pagat per uns quadres que eren ja a mig camí d'Holanda. W.F. Minjhardt, aleshores, s'ofert per solucionar el cas sense que s'haguera d'avisar la Guàrdia Civil. Clara Bussot així ho va fer i va creure que probablement recuperaria o bé els diners o bé les obres.

Però, després de dos mesos, s'adonà que cap de les dues coses no tornaria a veure mai més si continuava refiant-se d'aquell holandès que, en el fons, no se sabia massa bé quin era el seu paper en l'operació comercial fantasma. Així que, definitivament, la Clara va decidir de presentar denúncia a la Guàrdia Civil perquè s'encarregués del cas.

A partir d'aquest moment la Clara Bussot no vol dir res ni fer res més del que ha dit i fet fins ara. Cap comentari, cap avaluació. Nosaltres vam intentar que ens digués alguna cosa, però només vam aconseguir que ens manifestés, amablement, que «no podia dir res. M'hó han prohibit»....

La estafa tardó dos meses y medio en denunciarse a la Guardia Civil

## Tres holandeses roban los Modigliani de Llagostera, fingiendo una operación comercial para adquirirlos

JORDI BUSQUETS, Gerona

Ocho obras originales del pintor Modigliani y cuatro libros cuyas cubiertas habían sido ilustradas por el artista, que estaban valorados en 15 millones de pesetas, constituyen el objeto de la estafa realizada por tres holandeses a Clara Bussot, directora y co-propietaria junto con su marido, Joan Martí Simón, del Museo-Fundación Emilio Vilà, de Llagostera. El presunto robo, ocurrido el 16 de abril, no fue denunciado ante la Guardia Civil hasta el pasado 30 de junio, al romperse las negociaciones que la propietaria venía manteniendo con uno de los supuestos estafadores para recuperar lo desaparecido.

Clara Bussot recibió la visita de W. F. Minjhardt, durante la primera quincena del mes de abril. Este súbdito holandés, domiciliado en la Costa Brava, acompañado de otras dos personas de la misma nacionalidad que se identificaron como Van Houten y Van Heek. Ambos se mostraron interesados en la compra de algunas de las obras de Modigliani expuestas en el museo.

Después de distintas conversaciones en las que la propietaria rechazó diversas ofertas, al pretender los compradores abonar el importe de las obras en un país extranjero, se acordó efectuar la transacción el día 16 en Llagostera, donde serían entregados los cuadros a cambio de 15 millones de pesetas. Los holandeses llegaron a la cita a bordo de un Mercedes matrícula E-MS-132, llevando consigo florines holandeses por valor de 15 millones de pesetas. Clara Bussot quiso comprobar la autenticidad del dinero, trasladándose para ello con algunos de los billetes a una entidad bancaria, cuyo director acreditó que eran de curso legal. Antes de cerrar la operación, los compradores solicitaron a la directora del museo que les firmara un documento en el que figurase cuatro millones de pesetas como precio de venta, con la finalidad de rebajar la cantidad que deberían pagar al experto Arthur S. Phannstiel, residente en Hamburgo (RFA), que como conocedor de la obra debería extender los certificados de autenticidad.

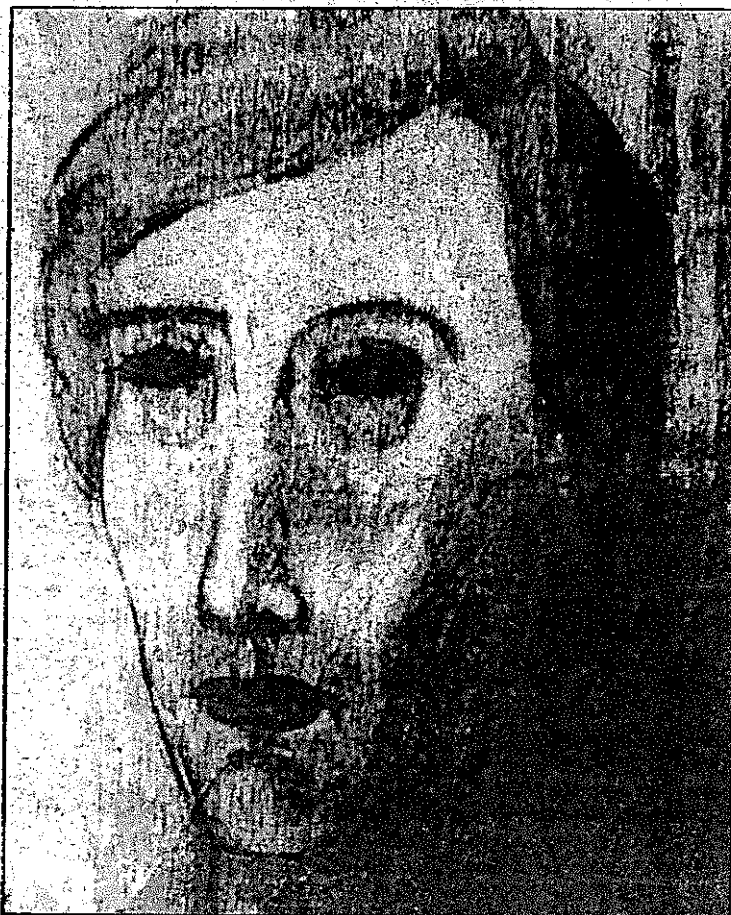
### El dinero desapareció en El Prat

Firmado este documento, los compradores formularon una última petición: que los acompañara hasta el aeropuerto de El Prat. Clara no sabe porqué pero accedió. A primeras horas de la tarde, los tres holandeses, Clara, su hijo

José María, de 27 años, los cuadros y el dinero partían hacia Barcelona en el Mercedes. En el aeropuerto de El Prat estacionaron el vehículo, dejando el dinero en su interior por indicación de Minjhardt, quien aseguró que el coche estaba provisto de amplias medidas de seguridad. Van Houten y Van Heek tomaron los cuadros y embarcaron en un vuelo con destino a Holanda.

Clara, su hijo y el holandés afinado en la Costa Brava se dirigieron al bar del aeropuerto. Después que Minjhardt se ausentase unos instantes para comprar tabaco, regresaron los tres a Llagostera, donde al abrir el compartimento de equipajes observaron que faltaba el dinero. Incapaz de ofrecer ninguna explicación de lo ocurrido, ya que el vehículo no presentaba ninguna señal de haber sido forzado mientras estuvo estacionado, el holandés se ofreció a arreglar el asunto sin que tuviera que intervenir la Guardia Civil. Al no obtener ni los cuadros ni el dinero, Clara presentó denuncia el 30 de junio.

Los cuadros desaparecidos son: *Autorretrato de Amadeo Modigliani*, pastel sobre madera, 41 por 33 centímetros, firmado abajo a la derecha Modigliani, en 1919; *Retrato de Soutine*, pastel sobre madera 63 por 48 centímetros, firmado Modigliani a Soutine; *Tête de femme*, pastel sobre madera, 30 por 25 centímetros, firmado y fechado en 1915; *Desnudo de mujer sobre cartón*, lápiz carbón sobre papel cartón, 60 por 39 centímetros, firmado; *Retrato de Jean Cocteau*, dibujo al carbón sobre cartón, 40 por 34, firmado; *Tête de femme*, dibujo al carbón sobre papel cartón, 33 por 28, firmado; *Paisaje Modigliani*, dibujo al carbón sobre papel cartón, 48 por 33, firmado y *Autorretrato de Amadeo Modigliani*, dibujo al carbón sobre papel cartón 48 por 33, firmado y fechado en 1919.



Uno de los cuadros robados por los holandeses.

### Otras dos veces desvalijado

Inaugurado en 1967, el Museo-Fundación Emilio Vilà fue creado por este pintor que, tras permanecer casi toda su vida en París, donde se dio a conocer, quiso volver a España para morir y para dejar expuesta su obra en la misma casa en que nació en 1887.

Clara Bussot, que sin tener ninguna relación de parentesco con el pintor, es hoy, junto con su marido, su heredera, explica la posición de los Modigliani, señalando que "proceden de la colección particular de una hermana del artista italiano que los regaló a una hermana de Vilà en agradecimiento a los cuidados que durante muchos años le dispensó en París".

La colección Modigliani de Llagostera se ha visto merma-

da en otras dos ocasiones, por otros tantos robos. La primera en 1970, cuando tres obras que prestó para que fueran expuestas en una exposición celebrada en Nueva York se perdieron en el avión de regreso. En 1976 tuvo lugar el robo más importante. De forma incomprensible desaparecieron del museo 12 obras de distintas firmas, algunas de gran tamaño. A los tres años, en 1979, la policía francesa consiguió recuperar cinco de estas obras.

La autenticidad de los cuadros ha sido puesta en duda en varias ocasiones al no existir certificados de autenticidad. En el museo quedan aún seis Modigliani "algunos muy buenos" significa Clara "como los dos ejecutados sobre lienzo".

País 28-7-82  
dijos  
R 1221