

Fidel Aguilar i l'art europeu del seu temps: Elie Nadelman, Celso Lagar, Amedeo Modigliani

Maria Lluïsa Faxedas Brujats

Universitat de Girona. Departament d'Història i Història de l'Art
mlluisa.faxedas@udg.edu

Recepció: 26/04/2018, Acceptació: 26/06/2018, Publicació: 04/12/2018

RESUM

L'obra de l'escultor gironí Fidel Aguilar (1894-1917), tot i la seva escassetat i fragilitat, sorprèn per, entre altres, la maduresa assolida i les extraordinàries afinitats que el seu treball presenta amb el d'alguns dels millors artistes europeus del seu temps. En aquest article s'exploren precisament els punts comuns i les relacions amb l'obra de tres artistes ben concrets: Elie Nadelman (1882-1946), Celso Lagar (1891-1966) i Amedeo Modigliani (1884-1920). En els primers apartats de l'article es revisen els possibles punts de contacte o d'influència directa que van poder permetre que l'escultor gironí conegués l'obra dels altres tres artistes, ja sigui a partir de contactes personals, de converses amb tercers persones o bé a partir de reproduccions en revistes o diaris. Tot seguit s'analitzen els conceptes estètics comuns entre els seus treballs respectius, que s'articulen principalment en la tria de materials, la iconografia i l'interès comú pel primitivisme i el classicisme. Finalment es valoren algunes de les connexions formals concretes que es poden detectar en les escultures, els dibuixos i les pintures realitzats per aquests artistes, que s'expliquen precisament a partir de les afinitats conceptuals esmentades. La comparació entre les obres respectives ens porta a concloure que és necessari estudiar el treball d'Aguilar en un marc més ampli que el del noucentisme que normalment l'ha acollit, perquè alguns dels seus trets tenen més a veure, per exemple, amb una anticipació de l'*art-déco*.

Paraules clau:

Fidel Aguilar; Elie Nadelman; Celso Lagar; Amedeo Modigliani; escultura; noucentisme; primitivisme; art modern

ABSTRACT

Fidel Aguilar and the European art of his time: Elie Nadelman, Celso Lagar and Amedeo Modigliani

Despite its scarcity and fragility, the work of the Catalan sculptor Fidel Aguilar (1894-1917) is surprising for, among others, the maturity he achieved and the extraordinary affinities that his work shares with that of some of the best European artists of his time. This article explores the aspects and relations his work has in common with that of three well-known artists: Elie Nadelman (1882-1946), Celso Lagar (1891-1966) and Amedeo Modigliani (1884-1920). In the first part of the article, we review the possible contacts or direct influences that allowed the sculptor from Girona to know the work of the other three artists, either from personal contacts, from conversations with third parties, or from reproductions in magazines or newspapers. We then study the common aesthetic concepts between their respective works, which are mainly related to the selection of materials, the iconography and their common interest in primitivism and classicism. Finally, we evaluate some of the specific formal connections that can be detected in the sculptures, drawings and paintings made by these artists, which are explained precisely from the aforementioned conceptual affinities. The comparison between the respective works of these artists leads us to conclude that it is necessary to study the work of Aguilar in a broader framework than that provided by Noucentisme, because some of its features have more to do with, for example, an anticipation of Art Deco.

Keywords:

Fidel Aguilar; Elie Nadelman; Celso Lagar; Amedeo Modigliani; sculpture; Noucentisme; primitivism; modern art



La completíssima exposició titulada «Un meteorit fugaç: Fidel Aguilar (1894-1917)», que va commemorar el centenari de la mort de l'escultor gironí i que va ser comissariada per Eva Vázquez¹, ens va oferir la possibilitat excepcional de contemplar i estudiar la pràctica totalitat de l'obra artística conservada d'aquest autor, que malauradament, degut a la seva mort massa prematura, és escassa. Aquesta revisió va fer ressorgir algunes preguntes que poc o molt s'han anat plantejant des de la mort de l'artista, una de les més interessants de les quals és, possiblement, com és que l'obra d'Aguilar, que no va arribar a sortir mai de Catalunya i amb prou feines de Girona, comparteix tants elements pel que fa als seus temes i formes amb la d'alguns dels seus coetanis europeus més reconeguts. Si hi ha algun element que sorprèn de les seves escultures és l'extraordinària maduresa formal i conceptual que descobrim en algunes de les seves peces escultòriques més significatives, tenint en compte, sobretot, la joventut i l'aïllament d'aquest artista respecte als corrents artístics nacionals, i sobretot internacionals. En un article anterior, Vázquez, que no dubtava a qualificar Aguilar de modern, ja havia proposat una sèrie d'escultors amb l'obra dels quals les seves creacions mantenen proximitats certament significatives: Picasso, Brancusi i Maillol, entre d'altres². En el catàleg de l'exposició esmentada se citen els noms de molts altres creadors amb els quals l'obra d'Aguilar estableix connexions ben evidents³.

En aquest article em proposo revisar la seva relació amb tres artistes concrets, l'obra dels quals ofereix, al meu entendre, punts de contacte interessants i suggeridors amb la d'Aguilar, i que pogueren ser, en un moment donat, una referència o fins i tot una influència per ell. Es tracta

de l'escultor d'origen polonès Elie Nadelman (1882-1946) i el pintor i escultor italià Amedeo Modigliani (1884-1920), a l'obra dels quals Aguilar va poder accedir, o bé a través de la premsa i les revistes, o bé a través de terceres persones que l'haurien pogut conèixer directament. A aquests dos artistes cal afegir-hi el pintor salmantí Celso Lagar (1891-1966), a qui Aguilar sí que va poder tractar personalment; per aquest motiu la seva possible influència podria ser, doncs, més directa. Tot i que a la primera part de l'article he provat de documentar amb detall les possibles vies d'accés d'Aguilar a l'obra d'aquests autors, cal destacar que l'objectiu no és tant el d'intentar establir l'existència de contactes o d'influències directes, que probablement són impossibles de confirmar, sinó més aviat el de suggerir afinitats i coincidències estètiques que ens poden ajudar a considerar Aguilar, malgrat la seva joventut i el seu isolament, com algú absolutament capaç de captar i de treballar amb els mateixos principis, intuïcions i idees artístiques d'alguns dels seus coetanis més reconeguts. Finalment, cal dir que, tot i que en aquest article m'he centrat en la figura i en l'obra d'Aguilar, algunes de les ressonàncies que esmentarem s'estenen també, de fet, al conjunt de l'escultura noucentista catalana de la seva generació⁴, en l'estudi de la qual és possible que la influència d'aquests artistes hagi estat poc considerada.

Elie Nadelman a Barcelona

L'escultor Elie Nadelman fou una de les figures més significatives en els cercles avantguardistes del París dels primers anys del segle xx, malgrat que avui el seu nom i la seva obra hagin caigut en un cert oblit. Nascut a Varsòvia el 1882, Nadelman va marxar primer a Munic, el 1904, i mesos



Figura 1.
Exposició de Nadelman a la Galerie Druet, 1909. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

després a París, on es va quedar fins al 1914. Tot just començada la Primera Guerra Mundial va viatjar als Estats Units. Malgrat que pensava que seria una estada temporal, va acabar convertint-se en permanent, fins al punt que es va nacionalitzar com a ciutadà nord-americà el 1927. Va morir a Riverdale, Nova York, el 1946. Durant els seus anys parisencs d'abans de la guerra, Nadelman es va esforçar, com molts dels seus col·legues, a elaborar un llenguatge escultòric propi que fugís de la influència allargassada de Rodin, la figura més destacada, sense cap mena de dubte, de l'escultura de l'època⁵; una influència que és perceptible en les primeres obres de Nadelman, però de la qual va aconseguir escapar gràcies al seu recurs a la linealitat i a una certa recuperació de determinats elements classicistes, com veurem.

A París, Nadelman va ser un habitual del saló dels germans Stein, ja que Leo fou un dels seus primers col·leccionistes i un gran amic seu, i es va relacionar amb totes les figures clau de l'avantguarda, fins i tot Picasso, que va visitar el seu estudi com a mínim una vegada⁶. Més tard Nadelman diria que, d'aquesta visita, Picasso, que hi havia vist una escultura titulada *Cap*, de 1908, realitzada només amb volums còncaus i convexos, n'hauria tret la inspiració per crear la seva obra cubista, particularment escultures com ara el *Cap de Fernande Olivier*, de 1909⁷. També va insistir diverses vegades en la precedència de la seva obra respecte al cubisme, afirmant que

era ell qui havia descobert en primer lloc la forma abstracta⁸. Malgrat que la seva reivindicació pugui semblar exagerada, ja que Picasso i Braque experimentaren amb els principis cubistes ja des de 1907, sí que cal reconèixer que, certament, Nadelman va treballar en la línia d'una escultura en què la dissecció de la massa en plans que interseccionaven avançava decididament cap a l'abstracció abans que ho fes cap altre autor.

En tot cas, entre 1908 i 1914, Nadelman va viure alguns anys d'èxit en què va participar en diversos salons i va exposar individualment en galeries importants, com ara la parisenca Druet (el 1909 i el 1913) (figura 1) o la londinenca Paterson (1911), amb força succés comercial i crític. Cal tenir present que per als escultors fer-se un lloc als ulls del públic en aquest període era més difícil encara que per als pintors (les exposicions individuals d'escultors importants que es van presentar en galeries parisencques entre 1902 i 1914 no arriben a la desena⁹). La reputació de Nadelman va quedar ben establerta, doncs, en aquests anys: quan André Salmon va escriure la seva obra *La jeune sculpture française* (llibre redactat abans de la Primera Guerra Mundial i publicat l'any 1919 sense modificacions ni actualitzacions) li va dedicar un capítol sencer, titulat «Humanisme», i el va situar, juntament amb Maillol i el mateix Picasso, al capdavant de l'escultura contemporània, que tanmateix, segons Salmon, oferia un panorama més aviat pobre¹⁰.



Figura 2.
Elie NADELMAN, *Figura femenina dempeus (Gertrude Stein)*, c. 1907. Bronze, 74,9 × 26,7 × 24,1 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York; Donació del llegat d'Elie Nadelman 97.149

Salmon qualifica l'obra de Nadelman de potser excessivament cerebral o teòrica, més fàcil de percebre primer per la intel·ligència que per les sensacions, i hi adverteix un cert element primitivista: «Doué de l'application de l'artisan savant, artiste par la volonté lointaine et jamais immobilisée tandis que la main s'applique, si Elie Nadelmann est Grec l'Athéna vers laquelle il tourne ses regards est, assurément, l'Athéna d'Egine»¹¹.

De fet, Nadelman, i en paral·lel al seu treball més abstracte o formalista¹², havia començat a revisitar el classicisme en la seva escultura ja a partir de 1907, tal com mostra per exemple la seva *Figura femenina dempeus (Gertrude Stein)* (figura 2), que reprèn una antiga iconografia del cos femení actualitzada mitjançant una estilització molt característica de l'autor basada en la

línia corba¹³. Nadelman no és pas l'únic d'entre els escultors del moment que cercarà el seu camí personal en una revisió i en una relectura de l'art clàssic: Maillol o Bourdelle en són uns altres exemples, cadascú mitjançant estratègies diferents¹⁴. Per molts dels escultors instal·lats a París en aquell moment, la nova mirada vers el classicisme no era només una manera d'allunyar-se clarament de la omnipresent influència rodiniana, sinó també de trobar «a new, classical language appropriate to the modern, international community in which they lived»¹⁵. L'estratègia de Nadelman passa per portar les formes clàssiques a una simplificació formal extrema, quasi abstracta, que tanmateix manté una gràcia elegant: «Ces références [clàssiques] lui permettent cependant de perpétuer la tradition et surtout de l'enrichir car Nadelman ne s'en tient pas aux formules grecques, il suggère le mouvement, l'élan, le dynamisme, par de séduisantes lignes fluides et les arabesques de l'Art Nouveau»¹⁶. Aquesta insistència en la revisió dels models grecs, tanmateix, que com hem dit convivia amb les seves peces més abstractes, no va ser del tot entesa i hauria contribuït progressivament a araconar Nadelman de les principals valoracions històriques i crítiques de l'art modern, tot i que sens dubte va ajudar a fer-lo més interessant pels espectadors catalans que el descobririen el 1912, en ple apogeu de l'estètica noucentista.

En efecte, Nadelman mai va deixar de relacionar-se amb la important i activa colònia d'artistes polonesos que es movia al París de l'època¹⁷, a la qual pertanyien també, entre d'altres, tres dels crítics d'art més actius en la defensa de les avantguardes, com ara Guillaume Apollinaire, Adolphe Basler i el propi Salmon, tots els quals escriurien sobre el seu treball. Per això no ens ha d'estranyar que quan el galerista català Josep Dalmau va decidir organitzar una exposició d'artistes polonesos, celebrada entre el 18 de maig i finals de juny de 1912 i encapçalada per Mela Mutermilch, Nadelman en fos un dels participants destacats¹⁸. Mutermilch ja era coneguda del públic barceloní perquè havia fet una primera exposició personal a can Dalmau l'any anterior, i va ser tan ben acollida que no va dubtar a tornar-hi l'any següent, aquesta vegada acompanyada d'algunes de les personalitats artístiques més rellevants del seu entorn artístic parisenc¹⁹. Per una carta enviada per Dalmau a Muter el 20 de gener de 1912 deduïm que el galerista català ja coneixia Nadelman, probablement de la seva visita anterior a París, ja que el titlla de «bon cher ami»²⁰.

La mostra, anomenada «Exposició d'art polonès: Grupu d'artistes polonesos residents a París», va ser tot un esdeveniment a la temporada artística catalana, com va recollir àmpliament la premsa de l'època²¹. S'hi van presentar quinze

creadors i un total de cent trenta-sis obres²². Tot i que Muter era l'artista central de l'exposició, com revela el seu posicionament privilegiat al catàleg, Nadelman fou, amb diferència, el més ben representat. En concret, s'hi van exposar quaranta-dues peces seves, entre les quals hi havia dos caps en marbre (*Nocturn* i *La Gràcia*), un cap en bronze (*Amazona*), una estàtua en bronze (*Venus*) i una estatueta en guix (*Ballarina*), que foren les úniques escultures de l'exposició; la resta eren dibuixos. De les escultures, en podem identificar amb precisió el cap en marbre titulat *Nocturn*²³, reproduït al catàleg (figura 3). Així mateix, l'article de Folch i Torres a *La Veu de Catalunya* anava il·lustrat amb una fotografia d'*Amazona*²⁴. Val a dir que, precisament amb l'excepció de *Nocturn*, que va aparèixer amb aquest nom en altres exposicions, Nadelman normalment no titulava específicament les seves obres, i quasi totes porten noms molt genèrics, com ara *Cap de dona* o *Nu femení dempeus*. Batejar-los amb aquests títols tan concrets fou possiblement una estratègia pensada per a aquesta exposició. Així mateix, les peces triades per ser mostrades a Barcelona pertanyen clarament a la seva línia més classicista, que segurament va pensar que podria ser més fàcilment assimilable pel públic català. En referència als dibuixos, cal fer notar que aquest era un mitjà expressiu de gran importància per Nadelman, que el va cultivar al llarg de tota la seva vida. Dos anys més tard, el 1914, en va publicar una selecció d'una cinquantena a París sota el títol de *Vers l'unité plastique* (que reeditaria més tard a Nova York). Els títols dels que va exposar a Barcelona no ens permeten identificar-los clarament: dels que indiquen un tema concret, setze són caps, i nou, nus, mentre que la resta es titulen simplement *Estudi*. En qualsevol cas sembla clar que, segons el criteri dels historiadors, és entre els seus dibuixos d'abans de 1912 on precisament podem trobar els millors exemples de les seves qualitats com a artista gràfic i on es fan més evidents les seves capacitats de simplificació formal, fins arribar gairebé al límit de l'abstracció²⁵.

Per tal de reforçar la importància de l'exposició, el 4 de juny Mela Muter i el seu marit Michel, juntament amb Nadelman, Léopold Gottlieb i Witold Gordon, van arribar a Barcelona, on el dia 5 van ser objecte d'una recepció a les mateixes Galeries Dalmau, i el dia 9 Michel va oferir una conferència pública²⁶. La presència dels artistes a la ciutat va reforçar l'impacte positiu de l'exposició i en va augmentar les referències a la premsa, que va fer un ampli seguiment dels diversos actes als quals van assistir²⁷. La recepció crítica més especialitzada també va ser molt positiva en termes generals, i en totes les referències s'hi esmenta el nom de Nadelman com un dels participants destacats en l'exposició. Ja abans de

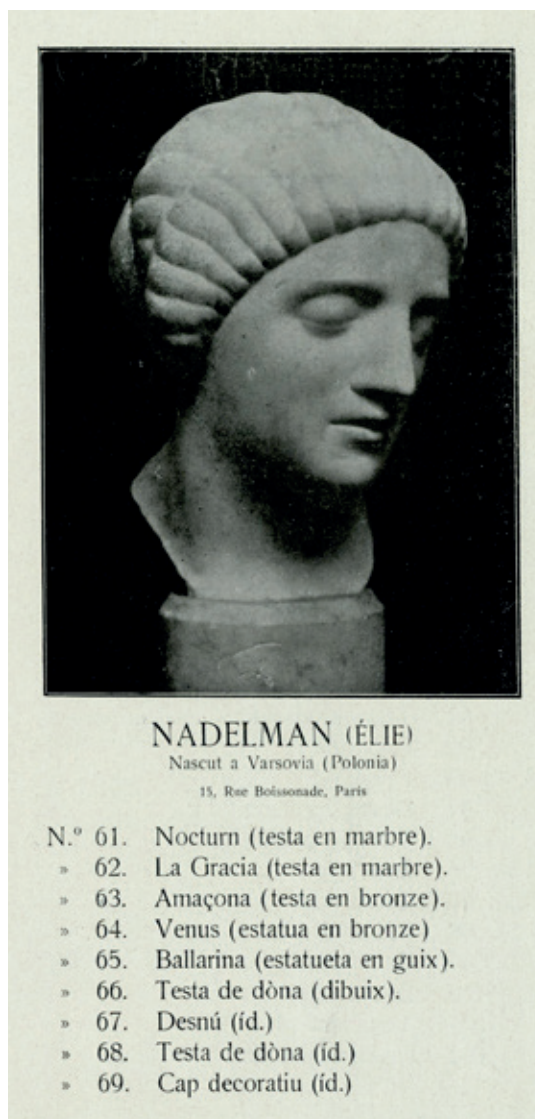


Figura 3. Pàgina dedicada a Nadelman en el *Catàleg de l'exposició d'art polonès: Grup d'artistes polonesos residents a París*, Galeries Dalmau, Barcelona, 1912. Ajuntament de Girona, Arxiu Municipal. Fons Galeries Dalmau.

la seva inauguració trobem, a *La Veu de Catalunya*, un article entusiasta que augura que aquesta «farà època en els anys de la nostra vida artística, ja que de sa visita se'n recull una sensació d'art intensíssima»²⁸. L'àmplia crítica de Folch i Torres es publica el 30 de maig a tota pàgina i amb cinc il·lustracions d'obres de l'exposició; una de les quals, com hem dit, pertany a una de les escultures de Nadelman, de qui parla extensament:

[...] Polònia viu a través les clàssiques y pures conformacions de les escultures den Nadelman. Un artista certament com poch n'hi hà pel món, que al costat de la seva obra d'esculptor ens mostra la seva meravellosa sèrie de dibuixos, en els quals trobem una recerca incansable vers les solucions esculptòriques

que tornen arrodonida realitat en la hermosa testa titulada «Nocturn», demunt la qual les ombres y les llums, juguen rodonament, resolent a superfícies esfèriques el problema constructiu de l'escultor. Encantarse en l'avidesa d'aquells dibuixos linials den Nadelman, es una de les més altes delícies que'n siguin donades a gosar [...]²⁹.

Serenor, puresa i solidesa són uns altres mots que Folch no dubta a aplicar a l'obra de Nadelman. Alexandre Plana també es va fer ressò d'aquesta exposició a la *Revista de Catalunya*, tot i que potser en va parlar amb menys entusiasme. Esmenta Nadelman con un dels artistes que, segons ell, té una personalitat visible i en valora sobretot els dibuixos: «repeteix d'una diversa manera una mateixa actitud, com si no pogués sintetitzar-la d'una vegada, i ara amb línies simples, ara amb jocs de ratllats, dóna una suau sensació de cossos en moviment»³⁰. Pel que fa a les escultures, les troba poc originals i de modelatge acadèmic, tot i que suggeridores. La revista *La Cataluña* va publicar la seva crítica el 6 de juliol, just quan la mostra acabava de tancar. S'hi cita Nadelman, Muter i Gottlieb com el nucli de l'exposició. L'escultor és qualificat de «sorprendente y enigmático» i s'hi esmenta que «sabe jugar con el arte clásico, animando con dulcísima inquietud bustos purísimos [...]. Este autor, preocupado en el estudio de las estructuras, analiza, descompone, investiga en el papel, con enérgicos y concienzudos trazos a pluma, los problemas que resuelven sus graciosos mármoles»³¹.

La Publicidad també en va publicar una crítica a primera pàgina, que va ser il·lustrada amb el *Retrat de Josep Dalmau*, de Mela Muter, gairebé a la fi de l'exposició, el 22 de juny. Sobre Nadelman, s'hi diu que les seves peces «denotan una privilegiada intel·ligència algo oscurecida, no obstante, por el sinnúmero de complicadas fórmulas y torturadas combinaciones decorativas»³². D'altra banda, un exemple concret del ressò que l'exposició va poder tenir entre els artistes locals ens l'ofereix el gravador Enric C. Ricart, que escriu el següent a les seves memòries:

L'exposició dels artistes polonesos a Can Dalmau de la Portaferriça va apassionar a gairebé tots els que anàvem a Can Galí. El mateix senyor Galí no ens frenava el nostre entusiasme, tot i que la lluminositat dels polonesos no tenia res a veure amb la mitja claror tan cara a Galí. Hi havia, però, un lligam *germànic* manifestat més en la manera de compondre i de dibuixar que no pas en el color.³³

Val a dir que en la repercussió positiva d'aquesta mostra hi va tenir molt a veure, sens

dubte, la fraternitat espiritual que el catalanisme noucentista sentia envers Polònia, un país la història tràgica del qual l'havia obligat a dipositar en la seva cultura l'essència de la identitat nacional. Així, a *La Veu de Catalunya* s'escriu que cal rebre com es mereixen els artistes vinguts de Polònia, «la haròica terra germana nostra que ve a revelarnos la força espiritual de la seva nació, que reviu a través de les opresions que priven la expansió del seu gran esperit»³⁴. Més explícita en la comparació entre les dues nacions és la publicació *Renaixement*, que saluda els artistes polonesos tot dient que «els qui volen per a la seva Terra tota la llibertat que vosaltres també voleu per a la vostra, vos adressen, encoratjadora, l'abracada de germans»³⁵.

Tot plegat ens porta a concloure que l'exposició en general i l'obra de Nadelman en particular van obtenir un ressò molt important en els ambients artístics barcelonins i catalans. Per tant, tot i que és improbable que Aguilar visités l'exposició personalment el 1912, no ho és tant que, gràcies al catàleg o als retalls de diaris, o bé per comentaris fets per algú que sí que l'hagués visitat, arribés a tenir algun coneixement sobre l'obra de l'escultor polonès. A més, cal tenir en compte que la mateixa Mela Mutermilch va fer una estada a Girona durant la primera meitat de 1914, en la qual es va relacionar molt estretament amb el grup noucentista gironí, ja que fins i tot va exposar a Athenea el mes de maig. És molt probable que en aquest moment conegués personalment el jove Aguilar, que ja formava part del grup de Masó i Montsalvatje, a qui hauria pogut parlar perfectament del seu amic escultor polonès i fins i tot mostrar-li alguna reproducció del seu treball. En qualsevol cas, més enllà d'un possible coneixement directe que cal mantenir en el terreny de la hipòtesi, el cert és que els punts en comú entre les obres de tots dos són prou significatius, com veurem.

Celso Lagar a Catalunya

El pintor Celso Lagar, nascut el 1891 a Ciudad Rodrigo, va arribar a Catalunya el 1914³⁶ procedent de París i probablement fugint de la Primera Guerra Mundial, juntament amb la seva companya, l'escultora Hortense Begué. Lagar s'havia format inicialment com a escultor, primer amb el seu pare, que era ebenista, i després treballant a Madrid amb el català Julio Antonio. En conèixer Miquel Blay, aquest li hauria recomanat que anés tan aviat com pogués a París per millorar la seva formació, tal com havia fet ell mateix³⁷. El 1911 se n'hi anà, doncs, gràcies a una beca concedida per l'Ajuntament del seu poble, de la qual només va poder gaudir durant divuit mesos. D'aquest

període data la seva única escultura coneguda, titulada *Rosa de Thebas* (1912). Un cop acabada la beca es va quedar a la ciutat, on va fer la seva primera exposició individual l'any 1913, a l'Ashnur Gallery, i on va coincidir amb alguns pintors catalans, com ara Domènec Carles, a qui va retratar.

Quan torna a Espanya i s'instal·la a Barcelona el 1914 ho fa tanmateix com a pintor³⁸. Uns quants anys més tard, ell mateix explicaria que va fer el pas de l'escultura a la pintura perquè «la escultura entraña una emoción demasiado lenta, nada en armonía con mi naturaleza; en cambio, creía encontrar en la pintura más campo para realizar mis aspiraciones»³⁹. És com a pintor, doncs, que debuta a l'escena artística catalana l'any 1915, amb tres exposicions destacades. La primera és una important mostra de seixanta obres que té lloc a les Galeries Dalmau, del 28 de gener al 12 de febrer. Un dels observadors més atents de l'activitat artística barcelonina del moment, Joan Miró, fa referència a aquesta exposició en una carta al seu amic Bartomeu Ferrà: «Nostra vida d'art barcelonina es ara molt intensa; un pintor de gran talent, molt lluny d'estar format, empro, en Lagar, ens ha mostrat les seves obres *cezannistes*; are tenim l'Otto Weber, alemany i estructuralista si be no tan fort com l'altre. Molt ens interessa veure aquestes guspises d'art nou»⁴⁰. Aquesta mostra pot ser considerada la primera exposició d'avantguarda d'un artista espanyol presentada per Dalmau⁴¹, en el catàleg de la qual es pot llegir un pròleg del propi galerista, a més d'un text molt breu de Lagar que és la seva principal definició teòrica del planisme, *-isme* d'avantguarda creat per ell que podem considerar també el primer proposat per un artista espanyol (si deixem el cubisme de Picasso a banda, és clar): «Après le sentiment, la couleur et la forme comprise dans le planisme et le volume sont les éléments du bel art»⁴². En una entrevista que se li va fer dos anys més tard hi afegiria que «la escuela planista interpreta el natural utilizando planos de color para darle profundidad y volumen a los cuerpos, y prescinde bizarramente de los valores de claroscuro»⁴³. En termes molt generals, el planisme pot ser considerat un llenguatge d'avantguarda que nega la perspectiva i la tridimensionalitat, posant èmfasi en una voluntat constructiva combinada amb elements de dinamisme futurista i un agut colorisme. Aquest interès per presentar-se sota la bandera d'un *-isme* evidencia clarament que, a París, Lagar s'havia adonat del fet que la nova pintura d'avantguarda necessitava ser definida mitjançant uns mots que permetessin distingir les aportacions de cada artista o grup de la resta.

Curiosament, la resposta més entusiasta a l'obra de Lagar la va oferir Eugeni d'Ors, que

no va dubtar a elogiar-lo tot afirmant que el seu avantguardisme no trencava amb la tradició, sinó que l'afirmava («si un gran cubista se puede contar en la literatura del mundo, éste fué castellano y se llamó D. Francisco de Quevedo»⁴⁴), i advertia Sunyer i la resta de pintors mediterranis que estiguessin atents, no fos cas que la renovació de la pintura de construcció no acabés venint d'altres artistes. Lagar va voler aprofitar de seguida la mà que li estenia d'Ors, i així el veiem publicant un article a la revista gironina *Cultura* dedicat a Xènius i titulat «El renacimiento después del cubismo»⁴⁵, que es pot llegir com un agraïment i al mateix temps com una adhesió a les tesis estètiques de l'intel·lectual català. Lagar hi defensa el rol precursor de Cézanne i reivindica el valor estructural de la pintura, tot prenent elements del propi vocabulari artístic de Xènius⁴⁶. Òbviament, Lagar també havia entès que l'apropament al noucentisme podia ser una bona via per consolidar la seva posició a Catalunya. El va ajudar el fet que diversos elements de la seva pintura, com ara l'estructuració compositiva, un cert primitivisme i la idealització formal podien ser considerats també propers a aquest moviment⁴⁷.

Si l'article de Lagar es va publicar en una revista de Girona va ser perquè en aquell moment el pintor salmantí es trobava instal·lat allà. En efecte, del 21 de març al 15 d'abril de 1915 va celebrar una segona exposició a la sala Athenea on va presentar les obres que no havia venut a la mostra barcelonina⁴⁸. Tot i que no sabem amb exactitud qui va ser el contacte que li va facilitar la possibilitat de fer una exposició a Girona, és molt probable que es tractés de l'escriptor Xavier Montsalvatje, figura clau dels ambients intel·lectuals gironins del moment⁴⁹. Lagar va aprofitar l'avinentsa per fer una estada a la ciutat, on va arribar el 18 de març juntament amb Begué, avisant que pensaven restar-hi cinc o sis setmanes per preparar la seva exposició com calia⁵⁰. A Athenea va presentar un total de quaranta-cinc obres més algunes escultures de Begué. Ni a l'exposició de Girona ni a l'anterior de Barcelona hi apareix cap obra que, pel títol, es pugui identificar clarament com a planista⁵¹.

Val a dir que el fet d'exposar a Girona fou interpretat per alguns com un cert pas enrere per Lagar, després d'haver fet un debut important a Can Dalmau. Així sembla suggerir-ho la revista *Vell i Nou*, que manifestà clarament els seus dubtes sobre el fet que una pintura innovadora com la de Lagar pogués ser mínimament entesa o acceptada a la ciutat:

En Celso Lagar está fent una Exposició a Girona. Encara que creiem que'l art no's déu negar a ningú, temem que potser és una mica pertorbador portar les vigoroses pintures del

fort artista salmantí, tant innovadores tant revolucionaries, a una quieta ciutat on les evolucions de les escoles artístiques no s'han pogut anar seguint, i on poden resultar enigmes els raonaments espirituals d'una estètica que marxi den Paul Cézanne a l'abisme.⁵²

Els intel·lectuals gironins es van sentir obligats a respondre a aital atac a la receptivitat artística del públic de la seva població a l'art d'avantguarda, cosa que van fer al mateix número de la revista *Cultura* on va sortir el text de Lagar.⁵³ La seva resposta ens permet saber que Lagar, commogut per la ciutat, va tenir temps de pintar-hi algunes obres destacables, i també que algunes de les creacions exposades van ser venudes. Sobre la pertinència o no d'exposar a Girona, podem citar de nou el jove Miró, que, en una carta, felicita Ricart per haver presentat la seva obra a la ciutat, i hi afegeix: «Jo per ara no penso encara exposar. Quan sigui arribat el dia penso passar també per Girona, que's fa ben simpàtica amb aquesta vitalitat artística»⁵⁴.

Aquest període relacionat amb l'exposició d'Athenea fou el de la seva primera i principal estada a Girona. Tenint en compte que al maig tornava a exposar a Barcelona, podem calcular que, efectivament, va romandre a la ciutat unes sis setmanes, de mitjan març a final d'abril de 1915. En aquest temps pintà, segons Montsalvatje, una sèrie d'obres de tema gironí que «són les més superiors i hermoses, per a nosaltres que cerquem, ara, la més justa interpretació de la ciutat en lloc de l'ensenyança d'una tècnica»⁵⁵. Alguna d'aquestes creacions la va fer tan ràpidament que una setmana després de la inauguració ja va ser fins i tot incorporada a l'exposició d'Athenea⁵⁶. Aquestes obres van formar el gruix de l'exposició següent de Lagar, que no fou a Madrid com indicava el *Diario de Gerona*⁵⁷, sinó a La Cantonada, sala relacionada amb Santiago Segura, el mateix empresari del Faijanç Català, les Galeries Laietanes i la revista *Vell i Nou*. A les peces gironines s'hi van afegir apunts de la platja de Pequín i imatges del Bal Bullier, de París⁵⁸.

Tanmateix, segons sembla, Lagar va tornar encara una segona vegada a Girona. Segons Montsalvatje, hi va arribar «de retorn de la seva terra nadiua. Totes les tonalitats són enfosquides, les clarors s'han esvaït i les ombres devenen negres, mates»⁵⁹. L'únic moment en aquests anys en què Lagar hauria tornat a visitar la seva família fou quan va anar a Ciudad Rodrigo i a Galícia entre finals de 1917 i principis de 1918⁶⁰. Després va tornar a Catalunya, i potser llavors va fer aquesta segona estada a Girona, que tanmateix no està documentada. En tot cas, és veritat que l'exposició d'Athenea va suscitar en aquell moment certa controvèrsia a la ciutat, ja

que era la primera vegada que s'hi presentaven obres d'un caire mínimament avantguardista⁶¹, tal com es va reflectir a la premsa local. A banda de les notícies ja citades que van aparèixer a *Cultura* i al *Diario de Gerona*, també se'n va parlar a la revista *Aiguaforts*. El número del 28 de març d'aquesta publicació, per exemple, du a la portada un dibuix de Samuel (Joan Corominas) en què dues noies molt elegants passegen pels afores de la ciutat mentre l'una li pregunta a l'altra: «I tu, voldries servir de model an en Lagar?», i la segona li respon: «Que't penses que vull veure'm més lletja del que soc? I ca!»⁶². A la pàgina següent trobem la crítica de l'exposició, que es mou en l'ambivalència al reconèixer la sinceritat de l'autor i fins el valor d'algunes obres, tot agraint-li la possibilitat de conèixer en el seu treball les tendències pictòriques contemporànies, però titllant-lo al mateix temps d'equivocat i arbitrari⁶³. Encara un mes després el mateix crític recorre a comparar l'obra de l'expositor següent, Myrbach, amb la de Lagar, tot remarcant el desconcert que aquesta havia generat⁶⁴. A *Art i Sport* en van fer una crítica encara més negativa: «L'Art dels desorientats: futura Torre de Babel, que's beslluma vivament, però de resultats deplorables, té un nou paladí. Aquest és En Celso Lagar. Les seves aquarel·les exposades, dolentes, dolentíssimes, ho demostren ben clarament»⁶⁵.

La possibilitat que hi hagués una relació personal entre Lagar i Fidel Aguilar caldria situar-la, doncs, en aquestes poques setmanes entre març i abril de 1915. És d'allò més probable que Aguilar visités l'exposició i tractés personalment amb l'artista, malgrat que no en tinguem proves efectives. Sí que podem afirmar, això no obstant, que Aguilar posseïa un exemplar del catàleg de l'exposició de Lagar a les Galeries Dalmau⁶⁶ i, per tant, que en coneixia el treball. A més, Lagar va seguir estant molt actiu en el panorama artístic català dels anys següents: part de l'estiu de 1916 el va passar, sembla, pintant diversos paisatges de la costa catalana, entre altres llocs, a Blanes⁶⁷. El juny i el juliol de 1916 publicà uns dibuixos als números 34 i 37 de la *Revista Nova*. El setembre-octubre de 1916 Lagar va fer una altra exposició a les Galeries Laietanes i es van publicar uns dibuixos i unes reproduccions de la seva obra al número 34 de la revista *Vell i Nou*. El novembre de 1916 publicà un gravat més avantguardista com a portada del número 44 de la *Revista Nova*. Tot seguit marxà a Madrid, on va presentar una exposició individual, i tornà a Barcelona entre maig i juny de 1917, per presentar-hi una nova exposició a les Galeries Laietanes. La seva presència a l'escena artística del país va mantenir, doncs, certa regularitat. En qualsevol cas, si és cert que, com s'ha

detectat⁶⁸, cap al 1915 començà una nova etapa de maduresa i consolidació en l'obra d'Aguilar, sens dubte el coneixement de l'obra del pintor salmantí en va poder ser un dels catalitzadors.

Celso Lagar i Amedeo Modigliani

A més de la influència que Lagar pogués exercir en Aguilar en virtut de la seva relació personal, una altra qüestió interessant és si, a través d'ell, Aguilar va poder tenir algun coneixement directe de l'obra de Modigliani, amb la qual algunes de les seves peces presenten unes afinitats tan suggestives. Els estudis sobre el pintor salmantí donen per fet que Lagar i Modigliani es van conèixer a París en la seva primera etapa a la ciutat, abans de venir a Catalunya el 1914, i que, per tant, en les obres que es van exposar aquí el 1915 ja s'hi percebia la seva influència⁶⁹. Amb tot, no s'hi aporten detalls ni informacions concretes que permetin datar o contextualitzar la seva relació⁷⁰. En la molt àmplia bibliografia sobre l'artista italià, en canvi, no hi ha pràcticament cap esment a l'amistat entre els dos artistes que ens ajudi a situar-la en el temps⁷¹. Com veurem, és un fet que Modigliani i Lagar es van conèixer a París, però no tenim tan clar quan es van trobar i, per tant, en quin moment l'italià va poder exercir alguna influència en l'artista salmantí, si és el cas, i, indirectament i a través d'ell, en Aguilar. Tot seguit analitzaré amb cert detall les informacions de què disposem sobre la seva relació per mirar d'aclarir aquestes qüestions.

En la ja citada entrevista publicada el 1931, Lagar explica que el seu primer quadre el va vendre gràcies a una gestió que la seva dona, Hortense Begué, va fer amb el galerista Chéron, del carrer de la Boétie⁷². Tot seguit afirma que «entonces trabajábamos para Chéron Modigliani y yo [...]. Me acuerdo que Modigliani me hizo un retrato que vendió entonces a Paul Guillaume, un día de hambre por 20 francos»⁷³. Georges Chéron fou, en efecte, marxant de Modigliani. La seva Galerie des Indépendants, després anomenada Chéron et Cie, va obrir justament al carrer de la Boétie el mes de desembre de 1915, any en què està datat un dels dos retrats a l'oli que li va fer Modigliani. Allà exposaria, per exemple, una col·lectiva d'artistes que incloïa Modigliani entre l'1 i el 20 de maig de 1917. Que Lagar també treballava amb Chéron queda documentat pel fet que una de les obres que va presentar a l'exposició de les Galeries Laietanes de setembre-octubre de 1916, *Ensaig de llum per planisme*, figura en el catàleg com a propietat de la Col·lecció Chéron, Galeries [sic] des Indépendants. Aquesta coincidència de marxant entre Lagar i Modigliani és la primera referència ferma sobre

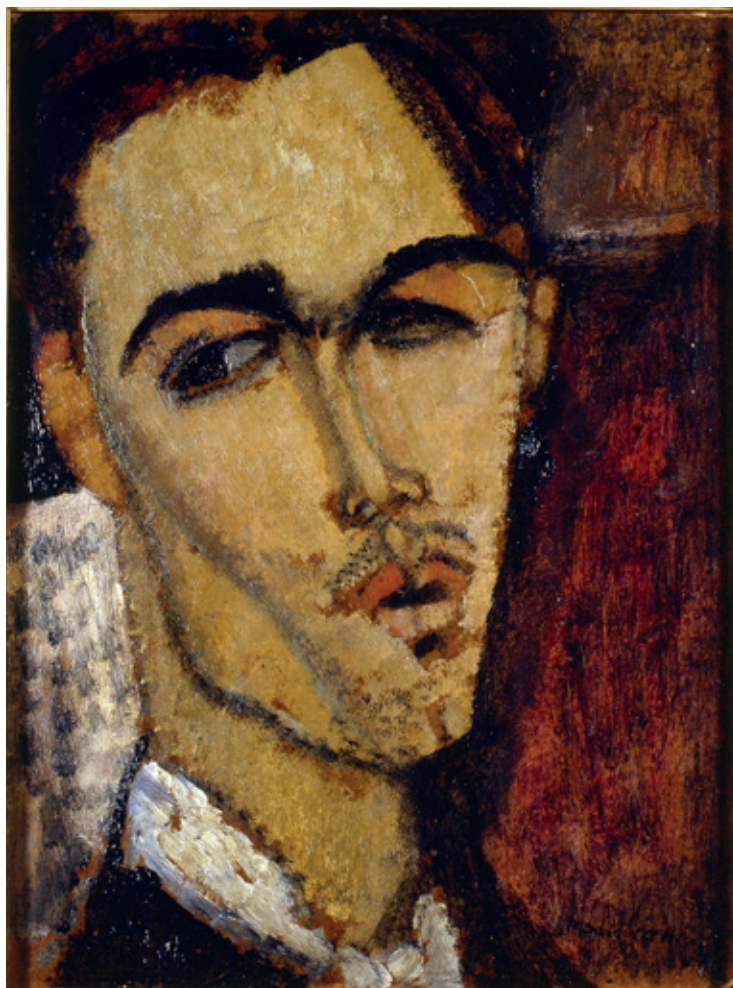


Figura 4. Amedeo MODIGLIANI (1915), *Retrat de Celso Lagar*. Oli sobre tela, 35 x 27 cm. Donació anònima a l'Estat d'Israel; en préstec permanent a The Israel Museum, Jerusalem, de l'Administrador General de l'Estat d'Israel. N° de registre: L-B99.437. Foto © The Israel Museum, Jerusalem, per David Harris

la seva relació que ens situa en un marc temporal concret. Pel que fa a Guillaume, va treballar amb Modigliani des de principis de 1914.

D'altra banda, existeix en efecte un magnífic retrat a l'oli sobre tela de Lagar pintat per Modigliani que s'ha datat el 1915⁷⁴ (figura 4) i un o dos retrats que va dibuixar més tard, cap a 1919-1920⁷⁵. El retrat a l'oli, que es troba avui al Museu d'Israel, a Jerusalem, és, des d'un punt de vista estilístic, plenament consistent amb les seves pintures realitzades el 1915, en què es detecta un cert aire cubista. Des d'un punt de vista temàtic, cal dir que pertany també clarament al grup de retrats d'artistes i intel·lectuals que Modigliani executa entre 1914 i 1916 i que inclou, entre d'altres, Juan Gris, Frank Burty Haviland, Manuel Humbert, Moïse Kisling, Henri Laurens, Chaïm Soutine, Picasso, Diego Rivera, Jacques Lipchitz i Beatrice Hastings⁷⁶. Val a dir que el gènere del retrat fou sens dubte el més important dels que tractà Modigliani, tant per motius quantitius

com per la seva qualitat i dedicació personal⁷⁷. La tria dels seus models no depenia del fet que aquests fossin molt amics seus o no —tot i que és cert que els més íntims els va retratar unes quantes vegades—, sinó que en aquell moment reproduïa sobretot la imatge de persones que li interessaven des dels punts de vista de la fisonomia i de la seva actitud exterior.

D'altra banda, l'autoria del retrat no planteja cap mena de dubte. Ja es va exposar a la Galeria Bing & Cie el 1925, en la important retrospectiva celebrada després de la mort de l'artista, i sempre ha format part de tots els catàlegs raonats de l'obra de Modigliani com a retrat de Celso Lagar. Sabem també que Modigliani no treballava gairebé mai de memòria, sinó que sempre tenia el model davant (només molt puntualment va pintar a partir d'una fotografia), per la qual cosa és evident que el retrat es va pintar en presència del seu model. Finalment, consta que al revers de la pintura hi ha una inscripció que diu «Fait en 1915 à l'atelier de Lagar, Avenue de Maine»⁷⁸.

La qüestió és que enlloc de la bibliografia existent sobre Lagar consta que aquest tornés a París entre 1915 i 1916, tot i que, efectivament, durant uns quants mesos no es documenta res de les seves activitats. Únicament es dona per suposat que va arribar a Catalunya el 1914 i que es va quedar a Espanya fins al 1919. Les referències en premsa que es van publicar a l'època també suggereixen que durant aquests anys s'hauria quedat al país i que hauria viatjat entre diverses ciutats⁷⁹. L'existència d'aquest retrat, en canvi, palesa que en algun moment entre maig de 1915, quan encara és a Catalunya amb tota seguretat, i la primavera de 1916, quan també sabem amb certesa que hi torna a ser, el pintor i la seva dona devien tornar a París, malgrat la Guerra. La datació del retrat és tan clara que, encara que penséssim que la imatge que hi apareix no és la de Lagar⁸⁰, el fet que s'hagués pintat al seu taller ens hauria de portar a concloure que, efectivament, Lagar va ser a París en aquest període. El retrat, la prova més clara de la relació entre Lagar i Modigliani, fa que la data més antiga confirmada de la seva relació ens situï a finals de 1915, la qual cosa esdevé coherent amb la col·laboració de tots dos amb la galeria Chéron. No és possible doncs establir amb tota seguretat que Lagar conegués l'obra o la persona de Modigliani abans d'aquest any, i que, per tant, n'hagués pogut rebre la influència abans de venir a Catalunya, malgrat les profundes concomitàncies que existeixen entre alguns dibuixos dels dos autors⁸¹. També queda en suspens, per tant, la possibilitat que Aguilar hagués pogut tenir referències directes de Modigliani a través de Lagar.

De tota manera, el coneixement de l'obra de Modigliani a Catalunya s'havia fet possible per

altres vies. Cal tenir present que l'artista italià, que havia arribat a París el 1906, va abandonar la pintura totalment entre 1911 i 1913 per dedicar-se exclusivament a l'escultura (i als nombrosos dibuixos preparatoris corresponents). Modigliani hauria expressat reiteradament la seva voluntat d'apropar-se a Brancusi⁸², a qui coneixia i admirava, i també va dir repetidament que l'escultura era la seva vocació artística principal⁸³, però que no s'hi podia dedicar per motius de salut i econòmics. El retorn a la pintura a partir de 1914, impulsat per raons comercials, el va viure en part com un fracàs. Durant els seus anys de dedicació a l'escultura va crear un total de vint-i-vuit peces⁸⁴ que, en conjunt, suposen una síntesi molt personal d'influències diverses, amb un marcat caràcter primitivista. Entre aquestes influències, per cert, sembla que hi hauria tingut un paper molt rellevant l'obra de Nadelman, que Modigliani va poder veure per primera vegada a l'esmentada exposició de la Galerie Druet de 1909 i que el va atreure intensament i li va servir d'estímul poc abans de començar la seva breu carrera com a escultor⁸⁵. Modigliani hauria après de Nadelman «the idea of a plastic reasoning [...] which proceeded through the ideal type, of Classical derivation, of the sculptural head and its order in homogenous series». La seva afinitat va arribar fins al punt d'incloure citacions específiques als pentinats d'algunes obres de Nadelman en els seus propis bustos⁸⁶. És molt probable fins i tot que Modigliani i Nadelman es coneguessin personalment, ja que tots dos anaven als mateixos cafès de Montparnasse, van estudiar a l'Académie Russe en la mateixa època⁸⁷ i tenien amics comuns⁸⁸. Més tard, la seva obra va mostrar-se conjuntament en almenys un parell d'exposicions col·lectives: a la mostra «Twentieth century art: A review of modern movements» (Whitechapel Gallery, Londres, 1914) i al Cabaret Voltaire de Zurich, el juny de 1916.

En qualsevol cas, com deïem, el primitivisme és un tret característic de l'obra escultòrica de Modigliani, i va ser en aquest context que va aparèixer per primera vegada a Catalunya. El 20 d'agost de 1914, el número 20 de la *Revista Nova* es va dedicar en part al tema del primitivisme, tot reproduint dos dels caps esculpits de Modigliani (catalogats actualment com a *Ceroni XX*⁸⁹ i *Cap B*, es troben al Museu de Filadèlfia i a la Kunsthalle de Karlsruhe respectivament i estan datats entre 1911 i 1912) (figures 5 i 6), que formaven part aleshores de la col·lecció parisenca de Charles Malpel. La revista també incloïa dos textos de Joan Sacs, la publicació d'alguns fragments poètics de *Noa Noa* de Gauguin, i reproduccions de diverses pintures d'Eduard Egozcue. Qualsevol lector català interessat en l'escultura hauria pogut tenir, doncs, una primera aproximació molt



Figures 5 i 6. Revista Nova, núm. 20 (20 d'agost de 1914), p. 11 i 12.

directa a una de les vies més interessants de l'art europeu del moment, precisament a través de Modigliani.

Per tant, si bé no podem provar que Lagar hagués parlat de Modigliani a Aguilar, sí que és molt possible que Aguilar hagués pogut tenir accés a aquest número de la Revista Nova i a les reproduccions de l'artista italià, ja que Athenea hi estava subscripta⁹⁰. S'ha de tenir en compte, tanmateix, que l'article teòric principal que es publica en aquest número, titulat «Gauguin i el primitivisme» i signat per Joan Sacs (Feliu Elias), fa una valoració molt negativa, no tant sobre el primitivisme en si, sinó sobre el treball de la majoria d'artistes que es consideren a si mateixos primitivistes, començant pel propi Gauguin. Per Sacs, la majoria d'aquests artistes s'equivoquen, perquè s'allunyen «de la Veritat, de la Realitat, que és l'ànima del classicisme», i acaba l'article dient el següent:

[...] un exercit de pompiers del primitivisme han caigut sobre del mercat, acaparant amb llurs exageracions gratuïtes l'atenció dels marxans de pintura i del públic [...]. D'alguns d'aquests falços primitivistes avui ne doném unes reproduccions, perquè REVISTA NO-

VA se deu an aquesta tasca informadora; i si bé ens trovém d'acord amb els acadèmics al condemnar aqueix error, en cambi ens trovém d'acord amb aqueixos primitivistes equivocats en condemnar als acadèmics i d'acord amb els veraders primitivistes en condemnar als uns i altres, tot desllindant els camps.⁹¹

S'entén, doncs, que tant Egozcue com Modigliani, els únics artistes que poden ser considerats més o menys primitivistes l'obra dels quals apareix a la revista, formen part d'aquests pompiers i falsos tan condemnables. El segon article de Sacs es titula «El barbarisme i el primitivisme artístics en el curs de la història» i l'autor hi reitera la seva opinió que el primitivisme que practiquen la majoria d'artistes moderns és anodí i arribista; tanmateix, afirma que l'arcaisme, el salvatgisme, el barbarisme, el rusticisme i el primitivisme són fenòmens recurrents en totes les cultures d'arreu i en tot moment i que, per tant, han de ser tinguts en compte, tot i que hagin donat resultats reeixits molt poques vegades, potser només en els casos d'Ingres i Cézanne⁹². En síntesi, el context en què es presenta per primera i única vegada, en vida, l'obra de Modigliani a Catalunya no li fou

gaire favorable, ja que dels textos que l'acompanyen es desprèn una visió més aviat negativa del seu treball⁹³, però això no vol pas dir que aquest no pogués causar efecte en algun lector català.

Entre Nadelman, Modigliani, Lagar i Aguilar

Fins aquí hem provat de fer un repàs de les possibles vies de contacte, més o menys directes, mitjançant les quals Aguilar va poder tenir coneixement de l'obra dels tres artistes citats. Com hem vist, només en el cas de Lagar podem confirmar amb gairebé total seguretat que en coneixia la persona i l'obra; en el cas de Nadelman i Modigliani, en canvi, la seva coneixença de l'obra depèn de si en va poder consultar reproduccions de les escultures en revistes, o bé del que terceres persones li n'haguessin pogut explicar. En qualsevol cas, i com dèiem al principi, no es tracta tant de cercar els punts de contacte entre els seus treballs respectius en el camp de les influències com d'assenyalar-ne les afinitats, que són prou suggerents i diverses, com provarem de revisar tot seguit.

Un primer element important que cal destacar pel que fa als trets en comú que comparteixen els tres escultors és la seva preferència per la talla per sobre del modelatge, i per tant del treball amb la pedra per sobre de qualsevol altre material. Aquesta és una qüestió crucial per a tots els escultors de l'època, que, com hem esmentat en començar, necessitaven allunyar-se de l'ombra de Rodin i les seves metodologies de treball industrialitzades, i en general de la tradició de l'escultura de tipus impressionista basada en el modelatge, com la de Medardo Rosso: «It is for this reason that, for many sculptors, the technique of direct carving became the most pleasing form in the exploration for less predictable expressive modes»⁹⁴. En aquest sentit, el tall directe sobre la pedra podia oferir una nova experiència plàstica: «Rather than a fluctuating and asymmetric articulation in space, the stone block offered an architectonic stability and a plastic uniformity. The sense of gravity, sobriety and simplicity of the forms were reflected by the rough stone which, absorbing the light, confirmed its monolithic nature»⁹⁵. En referència a l'opinió que Modigliani tenia sobre la qüestió, el seu amic Lipchitz va escriure que ell, com altres escultors del moment, «was very taken with the notion that sculpture was sick, that it had become very sick with Rodin and his influence. There was too much modling in clay, "too much mud". The only way to save sculpture was to start carving again, direct carving in stone»⁹⁶. Pel que fa a Aguilar, l'any 1916 ell mateix va afirmar

el següent: «El objeto predilecto de mis aficiones es poder trabajar la piedra. En su dureza encuentro que obtienen mayor plasticidad mis ideales»⁹⁷. Nadelman, d'altra banda, va treballar sovint el bronze, però va realitzar una part molt important, qualitativament i quantitativament parlant, de la seva obra del període parisenc en marbre. Val a dir també que la seva tria de materials com la pedra o el marbre no només els distingia dels artistes considerats del passat, sinó en certa mesura també dels del futur, ja que en aquell moment l'evolució de l'escultura avançava precisament cap a la diversitat de materials i tecnologies. Així ho mostren les obres del propi Brancusi, que treballava la pedra però també la fusta o el vidre, o de Picasso i Archipenko, que elaboraven construccions cubistes policromes i polimatèriques⁹⁸.

En qualsevol cas, tant per Modigliani com per Nadelman i Aguilar, la destil·lació més representativa del seu treball es va plasmar en els caps de pedra que van crear: vint-i-sis de les vint-i-vuit escultures conegudes de Modigliani són caps (les altres dues són cariatides). En l'obra escultòrica parisenca de Nadelman els caps també ocupen un paper numèricament molt important. Cal recordar que tres dels cinc treballs que va presentar a Barcelona ho eren i que n'hi havia dos que estaven esculpits en pedra. Pel que fa a Aguilar, és una opinió àmpliament compartida que els seus quatre magnífics caps esculpits en pedra de Girona segurament el 1915, a tot estirar a principis de 1916 (figura 7), constitueixen la mostra més madura del seu art, encara que potser no siguin les seves darreres obres⁹⁹. L'interès pels caps com a motiu és també un tret compartit amb altres escultors moderns: «[...] the head in stone or marble became one of the most widespread types used for a sculpture that aspired at affirming, more than a sensational cultural fracture, a bland dissidence»¹⁰⁰.

Com hem anat apuntant, un altre element compartit per aquests artistes és la gran diversitat d'influències que els crítics i els historiadors han anat identificant en les seves creacions. En el cas de Nadelman, més enllà de les ressonàncies evidents de tots els períodes de l'art grec (arcaic, clàssic i hel·lenístic, en funció de l'obra), respecte al seu període parisenc s'han citat referents aparentment tan diversos com Rodin, l'escultor gòtic alemany Viet Stoss, Aubrey Beardsley i l'art *nouveau*, Von Hildebrand, Miquel Àngel, Giovanni da Bologna, Clodion, i fins i tot Constantin Guys i Seurat¹⁰¹. Pel que fa a Modigliani, un repàs de les possibles influències que hauria rebut la seva obra hauria d'incloure des de l'escultura khmer, hindú, egípcia, japonesa o de la Costa d'Ivori, fins a l'art clàssic, egipci, ciclàdic, l'escultura gòtica francesa i italiana, el Greco,

Brancusi o Cézanne¹⁰². En relació amb Aguilar, les referències reconegudes pel seu treball també són múltiples: ell mateix ressaltava l'interès que li suscitava l'art clàssic en general i el grec en particular¹⁰³. Jaume Fàbrega va assenyalar com a referents, en el seu estudi pioner, l'art de les *Sezession* centreeuropees, el preraphaelisme, els frescos romànics catalans o l'obra de Matisse, el propi Modigliani o el pintor Manuel Cano¹⁰⁴, i Comadira precisaria més encara apuntant el paper del món d'Olbrich, Hoffman i Klimt, com també de l'art grecollatí passat per Munic¹⁰⁵. A tot això, Vázquez, que creu que Aguilar «desbordava d'influències»¹⁰⁶, hi ha afegit elements de la cultura popular (el cinema, la moda, les revistes, la fotografia, etc.)¹⁰⁷, a més de molts noms d'escultors europeus, sobretot de l'àmbit germànic, l'obra dels quals hauria pogut descobrir en les revistes internacionals esmentades. En aquest sentit, és interessant assenyalar que de Nadelman, que havia passat uns quants mesos a Munic el 1904, es va dir precisament que interpretava el classicisme tal com s'entenia en aquella ciutat, fent referència a la circumstància que hi vivia Adolf von Hildebrand, autor de l'influent llibre *Das Problem der Form in der Bildender Kunst (El problema de la forma en les arts figuratives)* (1903), que també era molt conegut als cercles artístics parisencs¹⁰⁸.

Entre aquesta diversitat és possible distingir-hi dues grans línies d'interès, que ho foren també per molts altres artistes de la seva generació. La primera naixeria, com hem avançat, del primitivisme, per imprecís i difícil de definir que resulti aquest terme, tant aleshores com actualment¹⁰⁹. Deixant de banda el fet que el recurs al tall directe de la pedra ja és en si mateix un arcaisme, en l'obra dels tres escultors és possible rastrejar, fins i tot, alguns dels objectes artístics concrets que els van servir d'inspiració, des dels marbres d'Egina en el cas de Nadelman¹¹⁰, fins a les màscares fang de la col·lecció Guillaume en Modigliani¹¹¹, passant pel capitell de la lluita de Jacob i l'àngel del claustre romànic de Girona pel que fa a Aguilar¹¹². També per Lagar la qüestió del primitivisme és un aspecte essencial; no en va escriure el 1915, en el seu article de resposta a Xènius i parafrasejant Cézanne, que «nosotros somos en nuestro tiempo los iniciadores de un arte primitivo»¹¹³. Aquest és un dels elements en què més clarament es detecta la seva afinitat amb Modigliani, perquè, més enllà de la semblança entre les seves obres, coincideixen en «[...] ese discurso general, de tipo conceptual, que compartían muchos de los vanguardistas europeos contemporáneos. Aspirar a ser primitivista era una manera inequívoca de definirse como artista moderno»¹¹⁴. Val a dir que l'obra escultòrica més rellevant de Lagar, la ja citada *Rosa de Thebas*, es caracteritza precisament per un hieratisme, una



Figura 7.
Fidel AGUILAR (1916), *Cap*. Pedra de Girona cisellada, 56,5 x 27 x 31 cm. Col·lecció particular. Foto: Jordi Puig.

frontalitat i una rigidesa de les formes del cos de característiques que podem qualificar clarament de primitivistes.

Aquests elements primitivistes conviuen amb la segona gran línia d'interès, que es correspondria amb les referències classicistes que també hem anat esmentant. Aquests referents semblen més evidents en el cas de Nadelman i d'Aguilar, el qual tradicionalment ha estat adscrit genèricament al noucentisme. Val la pena tenir present, però, que, exactament igual com passa amb les referències més primitivistes, també el classicisme és per a ells, en bona mesura, un llenguatge que adopten però que no imiten, sinó que es fan seu. Com s'ha escrit sobre Nadelman: «It must be remembered, however, that Nadelman used antiquity only as a pretext; he borrowed its vocabulary to create a new language which fit his own message»¹¹⁵. Modigliani també pren diversos elements del classicisme, el més destacable dels quals és possiblement la recurrència a la cariàtide¹¹⁶, que es concretarà en només dues escultures (*Ceroni XI* i *Ceroni XXV*), per a les quals elaborarà, però, un gran nombre de dibuixos que es troben

entre el millor de la seva producció gràfica¹¹⁷. Val a dir que la cariàtide és un motiu que trobem repetidament entre els escultors del període¹¹⁸. També entre els papers d'Aguilar hi ha almenys dos dibuixos de cariàtides, pensats possiblement per formar part del projecte de la Casa Casas, de Masó. L'admiració per l'art antic s'estenia també entre els artistes moderns a l'apreciació de les tanagres, recentment revisada en el cas d'Aguilar i els seus coetanis¹¹⁹ i perfectament demostrable en el cas de Nadelman, que, en la seva època americana, crearia tota una sèrie d'obres que s'hi inspiraven¹²⁰, igual com van fer altres artistes moderns.

La referència a les cariàtides ens remet a un dels aspectes essencials per entendre el treball escultòric d'Aguilar, que és el fet que una gran part d'aquest va ser pensat i realitzat en conjunció amb projectes arquitectònics i decoratius proposats per Rafel Masó¹²¹. Tampoc en aquest sentit va ser una excepció, perquè no només molts dels dibuixos que Nadelman va presentar a Barcelona, per exemple, portaven l'epítet *decoratiu* en el títol, sinó que pel mateix Modigliani la seva escultura estava pensada com a tal. Fins i tot la primera presentació pública de les seves escultures al Salon d'Automne de París de 1912 va aparèixer al catàleg sota el títol genèric d'*Ensemble décoratif*¹²². Així mateix, sembla que l'italià es va arribar a plantejar la possibilitat de portar a terme una obra d'art total, una mena de «temple de l'amor»¹²³, que uniria arquitectura i escultura, una mica a la manera del *Temple dedicat als herois de Kosovo*, d'Ivan Mestrovic, obra de certa fama en aquell moment arreu d'Europa. El fet de pensar en la pròpia escultura en conjunció amb un entorn arquitectònic o decoratiu determinat no era vista per ells, doncs, en cap cas com un demèrit, sinó com un valor.

Primitivisme (o arcaisme) i classicisme són, doncs, els dos camins principals que, com hem dit, van recórrer els escultors moderns per allunyar-se de l'escultura de Rodin i els seus seguidors. Totes dues vies, per diferents que puguin ser-ne els resultats, coincideixen en un punt fonamental: condueixen a l'allunyament de tot naturalisme i expressionisme, i aspiren a una voluntat de produir una síntesi formal i una estilització. Com escriurà Nadelman:

It is form in itself, not resemblance to nature, which gives us pleasure in a work of art [...]. The subject of any work of art is for me nothing but a pretext for creating significant form, relations of forms which create a new life that has nothing to do with life in nature, a life from which art is born, and from which spring style and unity.¹²⁴

L'escultura només es deu, doncs, a les seves pròpies normes internes, ja que la vida de les for-

mes artístiques obeeix a regles ben diferents de les que regeixen la vida de les formes orgàniques. El recurs principal per aconseguir-ho serà l'estilització, un procés que també Comadira veu, a propòsit d'Aguilar, com un pas que no porta al realisme, sinó a la plenitud formal¹²⁵.

És aquesta estilització la que allunya les obres dels artistes que aquí ens interessen de la rudesia i la contundència dels punts de partida originals i els aporta un element de gràcia i elegància que historiadors i crítics han esmentat en tots els casos. Pel que fa a Aguilar, Fontbona té clar que aquest element no només caracteritza el seu treball, sinó també les aportacions de la segona generació d'escultors noucentistes catalans en el seu conjunt: «els noucentistes més joves introduïren en el seu art un punt d'amanerament estilitzadament arcaïtzant [...] absent en els definidors de la tendència, sigui escultors, com Clarà i Casanovas, sigui pintors, com Torres-García, Sunyer o Xavier Nogués»¹²⁶. També en l'obra de Modigliani es fa evident que l'estilització elegant i agradable és l'element més determinant en l'apropiació i en la transformació d'elements visuals presos d'objectes que podem qualificar com a primitius¹²⁷. Respecte a Nadelman, potser el cas més clar, només cal esmentar que d'ell s'ha escrit que «[he] was in love with style. It is the central fact in his life and in his art»¹²⁸. En tots els casos es produeix, doncs, un procés d'abstracció idealitzada i d'extrapolació a partir de la realitat en què s'eliminen la fidelitat al model i als detalls i les particularitats característics de les figures. També es redueixen aquestes a un joc de línies (en els dibuixos) i de volums (en les escultures), on tot se subordina a una idea superior d'unitat formal.

És partint d'aquestes premisses que les afinitats formals entre les respectives obres dels artistes citats, manifestes tant en els conceptes generals com en detalls molt concrets dels seus treballs, se'ns fan més intel·ligibles i esdevenen més naturals que sorprenents. Un exemple d'aquests detalls podria ser, per exemple, la peculiar posició doblegada de la mà dreta a la ja citada *Figura femenina dempeus (Gertrude Stein)* (figura 2), un gest que retrobarem de manera molt semblant en nombrosos dibuixos i escultures d'Aguilar, com ara a *Aurea pax* o a *Figura femenina* (figura 8). L'elaboració dels pentinats dels caps de tots tres autors (i també en alguns dibuixos de Lagar) en complexes trames geomètriques, que sovint fan que els veiem més com a casquets que no pas com a cabells, és un altre element comú fàcilment identificable. Pel que fa als ulls ametllats, als trets facials molt marcats i linealment simplificats i als peculiars «colls torçats» de molts dels dibuixos, com ara el *Cap de dona*, realitzat als voltants de 1916, o escultures, com ara *Imploració* o el ja ci-

tat *Cap* (figura 7), d'Aguilar és clar que tenen un parentiu clar amb alguns dibuixos i amb molts dels retrats i de les figures pintats per Modigliani a partir de 1915, que, al seu torn, mostren elements directament procedents del seu treball escultòric¹²⁹. Però també són trets compartits amb la majoria de dibuixos i d'escultures de Nadelman i fins i tot de Lagar, com ara en obres d'aquest darrer que van ser exposades a Catalunya, per exemple: la pintura *Figures en un paisatge* (*La vida al camp*) (c. 1915) o l'aquarel·la *Tors de dona* (c. 1915).

Pel seu possible paper mediador, val la pena ressaltar unes altres connexions entre l'obra d'aquests artistes i els dibuixos de Lagar dels anys 1914-1916, ja sigui per influència de Modigliani o d'altres autors o per la seva pròpia evolució. Aquests dibuixos també mostren els mateixos elements de simplificació i estilització d'ascendència primitivista que hem detectat en els tres escultors. En peces com ara el dibuix *Eva* (1914)¹³⁰ o en la il·lustració que es va publicar a la portada del catàleg de l'exposició Dalmau de 1915, aquesta simplificació condueix a una representació dels cossos construïda quasi exclusivament a partir de línies corbes, la qual cosa evoca fortament diversos dibuixos i escultures de Nadelman sobre el tema del *Nu dempeus*, del període 1907-1912¹³¹. Alguns d'aquests dibuixos fins i tot sembla que avancin creacions futures del jove Joan Miró, que, cap a l'any 1915, també treballarà uns nus femenins i masculins clarament basats en estructures curvilínies. Com hem apuntat més amunt, és indubtable també la semblança entre dibuixos com aquest de la portada i la sèrie d'estudis sobre el tema de les cariàtides realitzada per Modigliani, una de les més extenses i elaborades de la seva obra gràfica¹³², i podríem indicar aquí també les indubtables concomitàncies existents amb alguns dibuixos d'Aguilar, realitzats possiblement després de l'estada de Lagar a Girona (figura 9). Així mateix, els dibuixos de nus dempeus de Lagar publicats a la *Revista Nova* els mesos de juny i juliol de 1916¹³³ o a *Vell i Nou* l'octubre d'aquell mateix any¹³⁴ (figura 10) s'han afinat i s'han fet més lineals. També hi apreciem, especialment en aquests darrers, formes molt similars a les que treballa el propi Aguilar per exemple a la seva coneguda sèrie d'exlibris per a la família Montsalvatje, tot i que aquest les refina encara una mica més. El dibuix en tinta *Figura* (1915-1916), que va pertànyer a Xavier Montsalvatje, és un altre exemple d'aquesta reducció a la pura línia que practica Lagar en aquests anys.

Finalment, també és molt interessant observar les semblances entre el tractament geomètritzat del tema de la *Noia de les trenes*, un motiu que Aguilar va treballar repetidament i en diferents materials cap a 1915 en dibuixos



Figura 8.
Fidel AGUILAR (c. 1915), *Figura femenina*. Marbre, 23 x 14 x 8,5 cm. Col·lecció Anna Aguilar Domènech. Foto: Jordi Puig.

i escultures en fusta i pedra i que Lagar pintaria el 1921 a la *Nena de les trenes*, en una imatge que ha estat directament comparada amb els retrats de Modigliani¹³⁵.

Òbviament, també hi ha elements diferencials entre els treballs dels diversos artistes. Per exemple, les testes de Modigliani presenten unes característiques de frontalitat i simetria que no percebem amb la mateixa contundència en els caps dels altres dos escultors, que solen presentar una lleugera inclinació, o bé del rostre en si o bé del coll, la qual cosa els confereix un toc més gràcil, com podem apreciar en els quatre *Caps* esmentats d'Aguilar¹³⁶. Aquesta gracilitat continua destacant com un tret compartit quan comparem obres com ara el dibuix *Seguici de quatre figures femenines* (c. 1916) (figura 11), d'Aguilar, i el conjunt d'escultures de *Les Qua-*



Figura 9.
Fidel AGUILAR (c. 1915), Composició amb figura femenina. Llapis plom sobre paper, 21,3 x 31,5 cm. Museu d'Història de Girona, núm. reg. 01946. Foto: Jordi Puig.



Figura 10.
Revista *Vell i Nou*, núm. 34 (octubre de 1916), p. 213.

tre estacions, de Nadelman (1911)¹³⁷. En tots dos casos, quatre dones vestides amb túniques elegantment drapejades, amb el cabell recollit i trenat, inclinen el cap i gesticulen suaument en el que esdevé una veritable harmonia rítmica lineal de cossos i vestits.

Les relacions visuals que hem apuntat entre les obres dels artistes tractats en aquest article ens ajuden a argumentar una de les intuïcions que emergeixen més clarament quan es té l'oportunitat de valorar l'obra d'Aguilar d'una manera global, i és que, malgrat que l'escultor gironí hagi estat sistemàticament enquadrat en el context del noucentisme, atesa la seva vinculació amb el cercle de Masó i d'Athenea, el cert és que la seva obra presenta, malgrat la migradesa, una diversitat formal i estilística que ens hauria d'impedir d'encasellar-l'hi de manera tan immediata. Ho havia apuntat Comadira¹³⁸ i ho resumeix perfectament Vázquez quan escriu el següent:

[...] l'encaix de Fidel Aguilar dins el noucentisme genuí és, doncs, més aviat problemàtic [...]. És força revelador que, ampliant la perspectiva, la seva obra resulti més comprensible i quasi menys singular i tot, com si hagués sabut entreveure el món epicuri, estilitzat, mundà i decorativista que als anys vint inundaria el fructífer mercat de l'Art Déco¹³⁹.



Figura 11.
Fidel AGUILAR (c. 1916), *Seguici de quatre figures femenines*. Carbó sobre paper, 36,3 x 48,5 cm. Museu d'Història de Girona, núm. reg. 01989.
Foto: Jordi Puig.

Tal com hem vist en aquest article, els artistes que hi hem esmentat o bé haurien pogut oferir-li models per ajudar-lo a evolucionar o, si més no, convertir-se en companys de viatge, encara que fos simbòlicament¹⁴⁰. Certament, també és possible pensar que aquesta via de l'estilització permanent s'hauria pogut acabar convertint en un camí sense sortida. És en certa mesura el que demostra l'evolució de l'obra de Nadelman —el que va tenir una carrera més llarga d'entre els tres escultors— en la seva etapa americana, al llarg de la qual el veurem tractar temes diversos però que repeteixen i accentuen potser en excés aquest element de sofisticació que li és tan característic. Això potser també li hauria passat a Modigliani si no hagués deixat l'escultura, tal com sembla suggerir un dels seus amics, Zadkine, que el va tractar en aquest període:

A cette époque, Modigliani traversa aussi une crise d'ordre artistique; la sculpture de ses têtes en pierre, même celle de sa cariatide de vingt mètres, ne le satisfaisait pas. Il se rendait compte qu'il se répétait et ses têtes

longues, tout en s'effilant, perdaient leur sveltesse. Le presque-sourire d'intime satisfaction qui animait ses premières têtes, s'était tari; une habileté du savoir-faire ne permettait plus à l'âme «inquiète» de sourire¹⁴¹.

Lagar va esquivar aquest perill abordant al mateix temps una diversitat d'estils, des del seu planisme fins als flirtejos amb el fauvisme, el cubisme i el simultaneisme, que, tanmateix, en certa mesura van diluir la seva personalitat artística, en dificultar-ne la classificació. La mort prematura d'Aguilar li va impedir desenvolupar plenament el seu potencial artístic i personal, i això provoca que hàgim de deixar només en el pla de l'especulació la possibilitat que hagués arribat a caure en el perill que la repetició continuada de determinades troballes formals reeixides s'hagués acabat desnaturalitzant en un arabesc buit de tota significació. En tot cas, la seva obra compta pel que és i, entre moltes altres coses, ha de ser valorada per haver-se situat, encara que fos sense que el seu autor en fos plenament conscient, a l'avantguarda de les preocupacions estètiques dels escultors del seu temps.

* Aquest article s'ha escrit en el marc del projecte Iberian modernisms and the primitivist imaginary (AAC n° 02/SAICT/2017 – 029837), cofinançat per COMPE-TE 2020, Portugal 2020 i la Unió Europea (European Fund for Regional Development).

1. L'exposició es va celebrar del 13 de maig al 10 de setembre de 2017 a la Casa Pastors, organitzada per l'Ajuntament de Girona. Se'n va editar un catàleg: E. VÀZQUEZ i J. FALGÀS (2017), *Un meteorit fugaç: Fidel Aguilar (1894-1917)*, Girona, Ajuntament de Girona.

2. E. VÀZQUEZ (1994), «La modernitat de l'escultura europea de principis de segle», *Revista de Girona*, 167, p. 64-69.

3. E. VÀZQUEZ (2017), «Introducció: Un meteorit fugaç», a VÀZQUEZ i FALGÀS, *Un meteorit fugaç*, Girona, Ajuntament de Girona, p. 27-45, p. 37.

4. Com ara en l'obra de Julio Antonio, en particular el seu *Monument als Herois* (1910-19) o els estudis per al *Monument a Enric Granados*, o del terrassenc Josep Armengol. Vegeu F. FONTBONA (1994), «El context artístic català del temps de Fidel Aguilar», *Revista de Girona*, 167, p. 70-72.

5. C. CHEVILLOT (dir.) (2009), *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*, Madrid, Fundación Mapfre.

6. Hi va anar de la mà de Leo Stein a finals de 1908, abans de la primera exposició de Nadelman a París. Carta de Nadelman a Kinton Parkes, 1922. citada a P. KEOBANDITH (1998), *Elie Nadelman: Les années parisiens 1909-14*, París, Au même titre, p. 11.

7. B. HASKELL (2003), *Elie Nadelman: Sculptor of modern life*, Nova York, Whitney Museum of Art, p. 37-38.

8. P. KEOBANDITH (1998), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 14.

9. C. CHEVILLOT (2009), «El problema era Rodin», a CHEVILLOT, *¿Olvidar a Rodin?...*, op. cit., p. 17-23, p. 19. Tanmateix, l'autora oblida precisament comptabilitzar l'exposició de Nadelman de 1909.

10. «L'état de la jeune sculpture française, tel que nous le considérons présentement aux fins d'une étude précise est proprement un état d'indigence» (A. SALMON (1919), *La jeune sculpture françai-*

se, París, Société des trente, Albert Messein ed., p. 29).

11. *Ibidem*, p. 81.

12. En aquest període parisenc, Nadelman va treballar en diversos estils simultàniament. Els seus primers estudiosos en van arribar a identificar fins a vuit de diferents en els seus dibuixos i quatre en les seves escultures (J. I. H. BAUR [1975], *The sculpture and drawings of Elie Nadelman*, Nova York, Whitney Museum of American Art, p. 7). Chevillot es refereix també a aquesta diversitat estilística quan escriu: «Cubista cuando tenía un lápiz en la mano, Nadelman dejaba de serlo en tres dimensiones», a «El problema era Rodin», op. cit., p. 22.

13. Ell mateix va escriure: «I employ no other line than the curve, which possesses freshness and force. I compose these curves so as to bring them in accord or in opposition to one another» (declaració de l'artista publicada a «The Photo-Secession Gallery», *Camera Work*, 32 (octubre de 1910), p. 41).

14. Per una revisió de la influència del classicisme en l'obra de Modigliani i altres escultors moderns, vegeu K. WAYNE (2010), «Modigliani, Modern Sculpture and the influence of Antiquity», a G. BELL, F. FERGONZI i A. del PUPPO (2010), *Modigliani Sculptor*, Milà, Silvana Editoriale, p. 76-85.

15. B. HASKELL (2003), *Elie Nadelman...*, p. 29.

16. P. KEOBANDITH (1998), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 23.

17. Formava part, per exemple, de la Societat des artistes polonais, fundada a París el 1911.

18. La bibliografia més antiga sobre Nadelman esmenta l'existència d'una exposició conjunta d'ell i Manolo Hugué el 1911 a Barcelona, però no n'hem trobat cap evidència. Creiem que en realitat fa referència a aquesta exposició col·lectiva de 1912.

19. M. MUTERMILCH (1994), «Memòries», a *Mela Muter: Girona, 1914*, Girona, Ajuntament de Girona, p. 72.

20. Carta de Josep Dalmau a Mela Mutermilch, 20 de gener de 2012, Ajuntament de Girona, Arxiu i Biblioteca Rafael i Maria Teresa Santos Torroella (Galeries Dalmau).

21. A més de les que citarem tot seguit, es troben notícies breus so-

bre l'exposició i les activitats relacionades a *De Tots Colors* (núm. 230, 31 de maig de 1912); *El Diluvio* (4, 7, 9 i 11 de juny de 1912); *El Poble Català* (4, 9 i 15 de juny de 1912); *La Publicidad* (19 de maig i 4, 7, 9, 16 i 21 de juny de 1912), i *La Veu de Catalunya* (16, 18 i 19 de maig, 4, 5 i 6 de juny de 1912).

22. Per l'ocasió, Dalmau va editar un catàleg de quaranta-tres pàgines, amb un prefaci de Michel Mutermilch que revisava breument la història de l'art polonès, i la llista d'obres i d'autors acompanyada de fotografies en blanc i negre d'algunes de les peces. Vegeu *Catàleg de l'exposició d'art polonès: Grup d'artistes polonesos residents a París*, Galeries Dalmau, Barcelona, 1912; Ajuntament de Girona, Arxiu i Biblioteca Rafael i Maria Teresa Santos Torroella (Galeries Dalmau).

23. També va aparèixer una fotografia d'aquesta mateixa obra a la revista polonesa *Sztuka*, 2 (1912). Segons Haskell, és una peça de 1911 inspirada en el cap de l'Afrodita de Cnidos. B. HASKELL (2003), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 40.

24. J. FOLCH I TORRES (1912), «Els artistes polonesos», *La Veu de Catalunya* (30 de maig), p. 6.

25. J. I. H. BAUR (1975), *The sculpture and drawings...*, op. cit., p. 8; B. HASKELL (2003), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 37.

26. *La Veu de Catalunya* publica un resum de la conferència el 13 de juny, juntament amb una fotografia dels artistes polonesos a Barcelona.

27. Mutermilch, «Memòries», op. cit., p. 72-73. Segons els diaris, també van assistir a una trobada amb el president de la Diputació de Barcelona i van visitar el Cercle Artístic.

28. «Crònica», *La Veu de Catalunya*, 9 de maig de 1912, p. 6.

29. J. FOLCH I TORRES (1912), «Els artistes polonesos», op. cit.

30. A. PLANA (1912), «Crònica d'art», *Revista de Catalunya*, 9 (29 de maig), p. 141.

31. *La Catalunya* (6 de juliol de 1912), p. 419.

32. J. J. (1912), «Arte y artistas: Exposición de arte polaco», *La Publicidad* (22 de juny), p. 1.

33. E. C. RICART (1995), *Memòries*, Barcelona, Parsifal, p. 21.

34. «Crònica», *La Veu de Catalunya* (9 de maig de 1912), p. 6.
35. «Salutació», *Renaixement* (13 de juny de 1912), p. 1.
36. Sembla que ja havia fet una primera estada breu a Barcelona el 1910, en ple període de formació (I. GARCÍA [2010], *Celso Lagar*, Madrid, Fundación Mapfre, p. 11).
37. F. MELGAR (1931), «Los artistas españoles en París: Celso Lagar», *Ahora: Diario Gráfico*, 39 (29 de gener), p. 19-20.
38. En el catàleg de l'exposició a les Galeries Dalmau de 1915, el mateix galerista, que n'escriu el prefaci, aclareix que «En Lagar fa pocs mesos que cultiva la pintura». Vegeu *Exposició Celso Lagar – Pintures, acuarel·les: Quatre escultures de Mme Begué*, Ajuntament de Girona. Arxiu i Biblioteca Rafael i Maria Teresa Santos Torroella (Galeries Dalmau). Cal, doncs, prendre amb precaució les datacions d'algunes de les seves obres en els anys 1912 i 1913, tal com han aparegut sovint en diversos catàlegs de galeries.
39. F. MELGAR (1931), «Los artistas españoles en París: Celso Lagar», op. cit., p. 20.
40. Carta del 15 de març de 1915. Vegeu J. MIRÓ (2009), *Epistolari català*, establert per Joan Ainaud de Lasarte i editat per J. M. Minguet, T. Montaner i J. Santanach, Barcelona, Fundació Miró, p. 47.
41. Les poques crítiques de l'exposició van ser prou positives: «Exposició Lagar-Bagué a Can Dalmau», *La Veu de Catalunya* (8 de febrer de 1915), p. 4.
42. *Exposició Celso Lagar – Pintures, acuarel·les*, op. cit.
43. PARMENO (1917), «Lagar el innovador: El misteri de la escuela planista», *El Heraldo de Madrid* (24 de març), p. 1.
44. E. d'ORS (1915), «Celso Lagar», *España* (5 de febrer), p. 4.
45. C. LAGAR (1915), «El renacimiento después del cubismo», *Cultura* (6 de febrer), p. 181-182. En realitat, aquest número de la revista es devia publicar a l'abril, entre altres coses perquè el propi text de Lagar està datat el dia 4 d'aquest mes.
46. J. MURGADES (1997), «Visió noucentista del cubisme segons Ors», *Els anys vint en els Països Catalans (Noucentisme/avantguarda). Primer Col·loqui Internacional de l'Associació Francesa de Catalanística*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 33-63.
47. I. GARCÍA (2010), *Celso Lagar*, op. cit., p. 11.
48. Hauria venut cinc aquarel·les i quatre olis. Vegeu R. SANTOS TORROELLA (1969), «Celso Lagar en Barcelona», a *Revisiones y testimonios: Dietario artístico*, Barcelona, Taber, p. 158.
49. Montsalvatje dedicarà a Lagar un capítol del llibre que va escriure en col·laboració amb Joaquim Pla, *Terra de gestes i de beutat: Girona*, dins el llibre IV dedicat a «Girona en la pintura», Girona, Dalmau Carles, 1918, p. 101-103 (edició facsímil de Libros Certeza, Zaragoza, 2003). Segons Miquel de Palol, Montsalvatje era el cicerone dels artistes plàstics que van visitar la ciutat durant els primers anys de la dècada de 1910, quan «una colla de joves pintors de la darrera escola havien fet de Girona un Montmartre rural». Vegeu M. de PALOL (1991), *Girona i jo*, Barcelona, Tanagra, p. 106.
50. *Diario de Gerona* (19 de març de 1915), p. 7.
51. El catàleg de l'exposició gironina està reproduït a I. GARCIA (2002), *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, tesi doctoral defensada a la Universidad Complutense de Madrid, p. 1015.
52. *Vell i Nou*, 4 (3 d'abril de 1915), p. 4.
53. *Cultura* (6 de febrer de 1915), p. 22-23. La resposta la va escriure Josep Tharrats, fundador i director de la revista. Val a dir que la visió positiva de l'ambient artístic gironí que vol transmetre aquesta nota anònima la desmenteix una altra nota publicada en el mateix número i signada per A.E. (P. Ferrés-Costa), en què es fa referència a la gasiveria i pobresa espiritual i cultural dels gironins. *Ibidem*, p. 22.
54. Carta del 25 de juliol de 1916, a MIRÓ (2009), *Epistolari...*, op. cit., p. 58. En cartes posteriors, però, menysté l'opció d'exposar a Girona dient que el que han de fer es exposar a Europa, s'entén a París. Per exemple, a la carta a Ricart del 4 d'agost de 1918. *Ibidem*, p. 96.
55. X. MONTSALVATJE I PLA (1918), *Terra de gestes...*, op. cit., p. 102. Les obres pintades a Girona serien, segons ell, *El riu, El tren de França, Camí de Sant Daniel, Camí de la Font i Sant Pere de Gulligants*. També va pintar un retrat del propi Montsalvatje, no sabem exactament en quin moment, però podria ser en aquesta estada.
56. Tal com informa el *Diario de Gerona* del 27 de març de 1915, p. 6. A l'exposició de Barcelona també havia incorporat diverses obres que ja havia tingut temps de pintar a la ciutat.
57. *Diario de Gerona* (15 d'abril de 1915), p. 7.
58. *Vell i Nou* (15 de maig de 1915), p. 15.
59. X. MONTSALVATJE I J. PLA (1918), *Terra de gestes...*, op. cit., p. 102.
60. I. GARCÍA (2002), *Orígenes...*, op. cit., p. 575.
61. *Diario de Gerona* (15 d'abril de 1915), p. 7.
62. *Aiguaforts* (28 de març de 1915), portada.
63. COLORIT (1915), «Les pintures den Lagar a Athenea», *Aiguaforts* (28 de març), p. 2.
64. COLORIT (1915), «Exposició de Myrbach a Athenea», *Aiguaforts* (25 d'abril), p. 2.
65. «D'Art», *Art i Sport* (15 d'abril de 1915), p. 3.
66. E. VÀZQUEZ (2017), «Un ideal de coll torçat: L'escultura de Fidel Aguilar», a E. VÀZQUEZ I J. FALGÀS, *Un meteorit fugaç*, p. 131-199, p. 167.
67. J. M. de SAGARRA, «Celso Lagar», *La Vanguardia Española* (9 de setembre de 1959), p. 5. És possible que ja hi hagués anat l'estiu de 1915.
68. J. FÀBREGA (1972), «Assaig d'introducció a l'obra de Fidel Aguilar», a J. FÀBREGA (ed.), *Fidel Aguilar (1894-1917)*, Girona, Ajuntament de Girona i Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balarç, p. 53-55, p. 54.
69. García afirma que, al catàleg de les Galeries Dalmau de 1915, «se advierten las primeras connotaciones de los diferentes lenguajes que más atrajeron a Lagar en París. Uno de ellos fue el arte primitivo de Modigliani» (I. GARCÍA [2002], *Orígenes...*, op. cit., p. 402). En una altra publicació esmenta que la

relació amb l'italià comporta «influència decisiva de los dibujos de cariátides de Modigliani, que Lagar asumirá como base para su futuro lenguaje» (I. GARCÍA [2010], *Celso Lagar*, op. cit., p. 9).

70. García també afirma que «no se conocen con exactitud los momentos-clave de esta convivencia» (I. GARCÍA [2002], *Orígenes*, op. cit., p. 402) i es remet a Narciso Alba, que diu que van viure junts un temps, però no ofereix cap dada o font d'aquest fet. N. ALBA (1992), *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, Valladolid, Junta de Castilla y León, p. 55. El crític anglès Philip Vann escrigué: «Poc després de la seva arribada a París, Lagar va conèixer Modigliani a la terrassa d'un cafè; la relació entre Lagar l'ascètic, Modigliani, loquaç i gregari, va ser instantània. Durant un temps els dos van compartir un petit taller, compartint també la pobresa, el gust pel vi i per les animades discussions sobre l'art» (*Celso Lagar. Pinturas, 1912-1936*, Barcelona, Galeria Joan Gaspar, 1997, p. 7). A la bibliografia sobre Modigliani no apareix, però, cap indicati d'aquesta convivència.

71. A més dels que se citen en referències posteriors, s'han consultat: A. SALMON (1957), *La Vie passionnée de Modigliani*, París, Intercontinentale du Livre; C. PARISOT (ed.) (2000), *Modigliani e i suoi: Jeanne Hébuterne, André Hébuterne, Georges Dornic, Amedeo Modigliani*, Venècia, Canale Arte ed.; *Modigliani and His Models*, Londres, Royal Academy of Art, 2006, i *Modigliani y su tiempo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008. Vull expressar el meu agraïment als estudiosos de Modigliani Kenneth Wayne i Alessandro de Stefani, de The Modigliani Project, per les valuoses informacions que m'han aportat sobre la qüestió.

72. Recordem que l'any 1915 va vendre diverses obres a les Galeries Dalmau. Potser aquí es referia al seu primer quadre venut a París.

73. F. MELGAR (1931), «Los artistas españoles en París: Celso Lagar», op. cit., p. 20. Fins on sabem, és l'única vegada en què Lagar va esmentar directament en un text publicat la seva coneixença amb Modigliani.

74. En la procedència del qual, tanmateix, no s'esmenta mai Guillaume, sinó que es remet a la galeria Lefevre, de Londres.

75. Un d'aquests dibuixos és de 1919, quan Lagar ja tornava a ser a

França, i es troba al Kunstmuseum de Berna; porta les inscripcions «A Lagar» i «dessiné à la Rotonde 1919/Lagar». H. WAGNER (1970), «Amedeo Modigliani: Bildnis Celso Lagar. Zeichnung, 1919», *Mitteilungen*, 119-120 (juliol-agost), p. 1-5. L'altre va ser subhastat el mes de novembre de 1997 per Christie's, i Parisot el llista al seu catàleg raonat amb el número 72/19. C. PARISOT (2006), *Modigliani. Catalogue raisonné. Tome III: Dessins, aquarelles*, Roma, Carte segrete.

76. K. WAYNE (2016), «Modigliani entre 1914 et 1916: Beatrice Hastings, portraits d'artistes et proto-surréalisme», a *Amedeo Modigliani: L'oeil interieur*, París, Gallimard, p. 68-82.

77. W. SCHMALENBACH (2002), «The portraits», a *Modigliani: The melancholy angel*, París, Skira, p. 33-51.

78. *Modigliani*, catàleg de l'exposició realitzada a l'Storran Gallery de Londres el mes d'abril de 1937.

79. Vegeu, per exemple, l'article de Romà JORI (1916), «Una exposició: Celso Lagar, pintor fauve», a *Vell i Nou*, 34 (octubre), p. 212-215.

80. Certament, la semblança entre el retrat i el propi Lagar, per les poques fotografies que en tenim, o fins i tot en comparació amb el dibuix de 1919, es pot posar en dubte.

81. I. GARCÍA (2002), *Orígenes...*, op. cit., p. 402-407.

82. A. CERONI (1965), *Modigliani: Dessins et sculptures, avec suite du catalogue illustré des peintures*, Milà, Edizioni del Milione, p. 13.

83. Segons Bernard DORIVAL, «La sculpture a été sa passion majeure, sa vocation véritable», citat a A. WERNER (1962), *Modigliani Sculpteur*, París, Les éditions Nagel, p. 5.

84. Que van ser estudiades per primera vegada en el seu conjunt a l'exposició *Modigliani scultore*, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, de desembre de 2010 a març de 2011.

85. A. BASLER (1931), *Modigliani*, París, Les éditions Crès, p. 6, citat a P. KEOBANDITH (1998), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 15. Dirrim escriu sobre l'exposició de 1909 que «the work demonstrated a daring modernity and such an original personality that it shook

the young artists in Paris. Its percussion soon became visible in the work of such future masters as Picasso, Brancusi, Modigliani, Archipenko and Lipchitz». Vegeu D. DIRRIM (1981), *Elie Nadelman (1882-1946): His hellenic influence, 1900-1920*, Art History Research Paper, p. 18.

86. A. del PUPPO (2010), «Post-Rodin Options for the Sculptural Head in Paris», a *Modigliani Sculptor*, op. cit., p. 123-126, p. 126.

87. K. WAYNE (2002), *Modigliani and the artists of Montparnasse*, Nova York, Harry N. Abrams, p. 24.

88. El pintor hongarès Czobel, íntim amic de Nadelman, vivia el 1907 al mateix edifici que Modigliani, al 14 de la Cité Falguière. Vegeu P. KEOBANDITH (1998), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 15.

89. Aquesta escultura en particular està considerada una de les seves obres més madures, en la qual les diverses influències visuals en què es va inspirar arriben a una síntesi més completa. A. del PUPPO (2010), «Head, 1911-12», a *Modigliani Sculptor*, op. cit., p. 216-217, p. 216.

90. Les revistes que es rebien a Atheneia, a més de la *Revista Nova*, eren com a mínim *Vell i Nou*, *The Studio*, *Museum* i *Moderne Bauformen* (E. VÀZQUEZ [2017], «Un meteorit fugaç», op. cit., p. 45, nota 6). A part, Aguilar podia tenir accés a les revistes que rebia Masó, com ara *Deutsche Kunst und Dekoration*. Tots els autors que han tractat l'obra d'Aguilar han destacat la importància d'aquestes publicacions en la conformació de la seva cultura visual i artística.

91. J. SACS (1914), «Gauguin i el primitivisme», *Revista Nova*, 21 (20 d'agost), p. 4.

92. J. SACS (1914), «El barbarisme i el primitivisme artístics en el curs de la història», *Revista Nova*, 21 (20 d'agost), p. 9.

93. Aprofitem l'avinentesa per recordar que, tanmateix, Modigliani va mantenir relacions personals amb diversos artistes catalans i espanyols importants, a banda del propi Lagar, com ara amb Manuel Humbert o Juan Gris. Vegeu R. SANTOS TORROELLA (1983), «Modigliani y nosotros», a *Modigliani 1884-1920*, Barcelona, Obra social de la Caixa de Pensions. A banda dels artistes que hi esmenta l'autor, cal afegir-hi com a mínim els noms

de l'escultor Lleó Solà i del mateix Eduard Egozcue.

94. A. del PUPPO (2010), «Modigliani's Beginnings as a Sculptor: Direct Carving on Stone, Precedents and Continuations», *Modigliani Sculptor*, op. cit., p. 129-136, p. 129.

95. *Ibidem*.

96. J. LIPCHITZ (1954), *Amedeo Modigliani (1884-1920)*, Nova York, Harry N. Abrams.

97. MAXLIM (1916), «Al pasar... siluetas locales: Fidel Aguilar», *El Norte* (20 de juny), p. 1.

98. A. del PUPPO (2010), «Worldly primitivism, orientalism for museums», *Modigliani sculptor*, op. cit., p. 62-75, p. 69; B. LÉAL, «La escultura invisible», a C. CHEVILLOT (dir.) (2009), *¿Olvidar a Rodin?...*, op. cit., p. 87-93, p. 87-88.

99. E. VÀZQUEZ (2017), «Un ideal de coll torçat», op. cit., p. 131-132. Els quatre caps estan reproduïts al catàleg *Un meteorit fugaç*, op. cit., p. 15-18.

100. A. del PUPPO (2010), «Post-Rodin Options for the Sculptural Head in Paris», *Modigliani sculptor*, op. cit., p. 124.

101. J. I. H. BAUR (1975), *The sculpture and drawings...*, op. cit., p. 7.

102. A. del PUPPO (2010), «Worldly primitivism, orientalism for museums», *Modigliani sculptor*, op. cit., p. 62.

103. MAXLIM (1916), «Al pasar... siluetas locales: Fidel Aguilar», op. cit.

104. J. FÀBREGA (1972), «Assaig d'introducció a l'obra de Fidel Aguilar», op. cit., p. 54-55. Fàbrega també indica que, a més de les revistes europees i catalanes que ja hem citat, tenia accés a les publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans sobre els frescos romànics.

105. N. COMADIRA (1991), «Fidel Aguilar i la seva ombra», a *Fidel Aguilar, un noucentista gironí*, Girona, Ajuntament de Girona, p. 8-9. Comadira també recalca el paper indiscutible de Rafael Masó en la transmissió i el decantament de tots aquests models.

106. E. VÀZQUEZ (2017), «Introducció. Un meteorit fugaç», op. cit., p. 39.

107. E. VÀZQUEZ (2017), «Un ideal de coll torçat», op. cit., p. 163.

108. K. WAYNE (2010), «Modigliani, Modern Sculpture and the influence of Antiquity», op. cit., p. 82-83.

109. En aquest article entenem per *primitivisme* l'interès i la fascinació de molts artistes europeus pels objectes produïts per les cultures oceàniques, africanes, indígenes americanes i orientals, així com per les societats arcaiques (Egipte, Pèrsia, Etrúria, etc.), l'art medieval i l'art popular.

110. Vegeu la nota 11 d'aquest article.

111. A. del PUPPO (2010), «Worldly primitivism, orientalism for museums», op. cit., p. 64.

112. J. FÀBREGA (1972), «Assaig d'introducció a l'obra de Fidel Aguilar», op. cit., p. 55. Es conserva el dibuix que Aguilar va realitzar d'aquest capitell.

113. C. LAGAR (1915), «El renacimiento después del cubismo», op. cit., p. 182.

114. I. GARCÍA (2010), *Celso Lagar*, op. cit., p. 24. L'autora esmenta l'existència d'unes fotografies dels inicis artístics de Lagar com a escultor en les quals se'l veuria al costat de relleus i de blocs de pedra on s'insinuen formes inspirades en imatges arcaiques i exòtiques.

115. D. DIRRIM (1981), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 20.

116. K. WAYNE (2010), «Modigliani, Modern Sculpture and the influence of Antiquity», op. cit., p. 83.

117. N. ALEXANDER (1994), *Modigliani desconocido: Dibujos de la antigua colección de Paul Alexandre*, Madrid i Ambers, MNCARS i Fons Mercator, p. 189-235.

118. F. FERGONZI (2010), «Preliminary issues for Modigliani sculptor», a *Modigliani Sculptor*, p. 21-61, p. 52.

119. E. VÀZQUEZ (2017), «Un ideal de coll torçat», op. cit., p. 194-197.

120. J. I. H. BAUR (1975), *The sculpture and drawings*, op. cit., p. 10; B. HASKELL (2003), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 41-42.

121. J. FALGÀS, «L'escultura d'Aguilar en l'ideari noucentista de Masó», a E. VÀZQUEZ i J. FALGÀS, *Un meteorit fugaç: Fidel Aguilar (1894-1917)*, p. 105-123.

122. També Lipchitz va explicar que Modigliani li havia dit que els concebia com un *ensemble* (J. LIPCHITZ [1954], *Amedeo Modigliani (1884-1920)*, op. cit.).

123. F. FERGONZI (2010), «Preliminary issues...», op. cit., p. 56.

124. E. NADELMAN (1910), «The Photo-Seession Gallery», op. cit., p. 41.

125. N. COMADIRA (1991), «Fidel Aguilar i la seva ombra», op. cit., p. 10.

126. F. FONTBONA (1994), «El context artístic català del temps de Fidel Aguilar», op. cit., p. 71-72.

127. «Every primitivist synthesis, or every archaeological allusion, had to be translated into stylised elegance, very pleasing to modern tastes», a F. FERGONZI [2010], «Preliminary issues», op. cit., p. 54; Modigliani «favoured the most graceful Primitivist stylist elements, refusing the explicitly tribal roots and the more exotic echo of Oriental art», a A. del PUPPO, «Worldly primitivism, orientalism for museums», op. cit., p. 72.

128. J. I. H. BAUR (1975), *The sculpture and drawings*, op. cit., p. 7.

129. Pel que fa a la influència del treball escultòric de Modigliani portat a terme entre 1911 i 1913 a la seva pintura posterior a aquesta data, s'ha resumit així: «The process of synthesis of the planes and the elimination of the spatial junctions, experimented by Modigliani in his sculptures (and above all, the long graphic phase of his sculpture), is carried into his painting in this way. It determines that trace of distance from reality [...] that makes Modigliani's paintings so appealing», a F. FERGONZI (2010), «Painting as a Development of the Sculptural heads», a *Modigliani Sculptor*, p. 193-197, p. 193.

130. Reproduït al catàleg *Paintings by Celso Lagar*, Londres, Crane Kalman Gallery, 1959, làmina XXIV. Aquest dibuix podria ser un estudi per a *La dona de la poma*, que es va exposar a Can Dalmau i a Athenea el 1915; I. GARCÍA (2002), *Orígenes...*, op. cit., p. 406.

131. Vegeu els dibuixos reproduïts a B. HASKELL (2003), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 34-35 i 58-59. A l'exposició Dalmau, recordem-ho, es van presentar diversos dibuixos titulats *Desnú* o *Estudi de desnú*.

132. Aquests estudis s'han de datar entre 1911 i 1913, perquè Modigliani els va deixar a casa del Dr. Alexandre abans de marxar de viatge a Itàlia el mes d'abril d'aquell any. A la seva tornada només en va realitzar uns quants més. Vegeu N. ALEXANDER (1994), *Modigliani desconocido...*, op. cit., p. 189-192.
133. *Revista Nova*, 34 (15 de juny de 1916), p. 1, i *Revista Nova*, 37 (31 de juliol de 1916), p. 1.
134. *Vell i Nou*, 34 (octubre de 1916), p. 213.
135. R. SANTOS TORROELLA (1983), «Modigliani y nosotros», op. cit., p. 20.
136. Que, tanmateix, sí que comparteixen amb almenys set dels caps de Modigliani el somriure amb prou feines esbossat, que evoca immediatament l'escultura arcaica.
137. Reproduït a B. HASKELL (2003), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 49.
138. N. COMADIRA (1991), «Fidel Aguilar i la seva ombra», op. cit., p. 9.
139. E. VÀZQUEZ (2017), «Introducció. Un meteorit fugaç», op. cit., p. 39.
140. Nadelman ha estat assenyalat com un precedent directe de l'*art-déco*. Vegeu D. DIRRIM (1981), *Elie Nadelman...*, op. cit., p. 22, i la nota 16 d'aquest treball.
141. O. ZADKINE (1968), *Le maillet et le ciseau: Souvenirs de ma vie*, París, Ed. Albin Michel, p. 90.