

Límits i limitacions de la història de l'art catalana. El cas afronterer d'Arístides Maillol

Eric Forcada

Millor ser a la perifèria del que s'enlaira
que ser al centre del que s'enfonsa
Friedrich NIETZSCHE

Encara que l'art tingui el poder de l'indefinible, la història de l'art ha fet seu el de la interpretació. Entre la reivindicació permanent d'una certa *llibertat* i un desig constant de ser reconeguda com a *ciència*, s'ha constituït, d'ençà el seu naixement oficial al segle XIX, com a camp autònom i específic d'un saber especulatiu distint de qualsevol altra temporalitat, que arrossega uns valors col·lectius que li permeten jugar un paper actiu en l'emergència dels diferents fets nacionals a Europa. Prenent el relleu a la *història dels artistes*, ordena l'espai, reagrupa les individualitats artístiques per tal d'identificar el *geni* propi a cada poble. Ara bé, alhora que —a través d'aquest procés d'afirmació col·lectiva de les històries nacionals de l'art— es dissenya, eludeix qualsevol problemàtica relativa a una delimitació territorial o respecte tota materialització de fronteres. La història nacional o internacional de l'art roman, per defecte, com un espai *afronterer*.

Al segle XIX i al començament del segle XX, mentre s'estructura ideològicament, econòmicament i institucionalment el món de l'art, com en el cas de l'Estat francès —on centralisme, nacionalisme artístic i irradiació universal es confonen—, els corrents artístics més avantguardistes defugen els centres de decisió, de formació, de debat i de difusió per experimentar noves recerques lluny de les capitals. Les perifèries esdevenen l'espai predilecte de l'avantguarda, com ho demostren clarament els períodes provençals de Cézanne o de Van Gogh. D'acord amb aquest exemple, el grup dels Nabís aposta per una regenerescència artística a partir d'imatges copsades del món arcaic bretó

mentre que Gauguin sondeja noves lògiques perifèriques anant a les antípodes, a la Polinèsia. Els plantejaments per la modernitat —fet urbà— troben resposta en terres verges —fet rural. Amb això, l'avantguarda se situa als límits dels territoris, allà on es troben noves fronteres, i permet, cal remarcar-ho per la seva importància, projectar el nord de Catalunya al capdavant de la història de l'art. Així, alguns artistes que cercaven un canvi d'aire total, com ara els fauistes, van aproximar-se a la *frontera espanyola* i s'instal·len el 1905 en un dels últims pobles on arriben els trens francesos, és a dir, a Cotlliure. Paral·lelament, altres intenten retrobar un espai verge de qualsevol cultura acadèmica, i d'acord amb una lògica de proximitat, van a la redescoberta de llur identitat, com és el cas del barceloní Manolo Hugué, que ve a viure a Ceret i atrau nombrosos artistes. Aquesta colònia d'artistes permetrà a la capital del Vallespir d'obtenir el títol envejable de *Meca del Cubisme*. Perllongant aquest espai geogràfic es troben Banyuls, punt de referència central dels mediterraneïstes o noucentistes, i Cadaqués, que esdevé un dels epicentres de la creació surrealista gràcies a la personalitat de Salvador Dalí. Després de la Primera Guerra Mundial, Cotlliure i Ceret continuaran atraient nombrosos artistes, i més particularment els de l'Escola de París, així com Tossa de Mar que, del 1933 al 1936, serà anomenada *Montmartre-Plage* per alguns crítics. D'aquesta manera i en menys de mig segle, la regió de l'Albera esdevé un dels llocs clau de la creació a Europa.

En qualsevol cas, aquest espai, *català* per definició, no es veu mai tractat com a tal en la seua unitat cultural i territorial pels diferents llibres d'història de l'art català. La *frontera estatal* que travessa aquest nord de Catalunya actua, doncs, com un filtre engegador i talla qualsevol lectura catalana d'aquest *espai artístic*. Una incapacitat deguda a la negativa de la història de l'art catalana a enfrontar-se a una reflexió global a l'entorn del fet fronterer dins el fet nacional. En comptes d'adjudicar-se'l, el continua patint. Sense visió de conjunt, sense encreuament d'informacions i de dades, deixa de banda aquest espai de creació sense poder reivindicar-lo de manera eficaç com ho requeriria la seua rellevància històrica. Seguint sempre el model francès, prefereix focalitzar la seua irradiació a partir del seu únic centre de difusió i d'opinió, la seua capital, Barcelona. Per tradició cultural, la història de l'art catalana poua les seues orientacions ideològiques en el model francès, però ho fa lluitant des d'una situació de nació sense Estat, i només pot fracassar enfront d'aquest model d'identificació que té un aparell ideològic estatal desacomplexat, eficaç i eficient. Estancada en aquest mite centralista i confrontada amb una necessitat de visibilitat internacional, la producció de la historiografia de l'art catalana es limita a voler inscriure la seua capital en la xarxa mundial de les grans metròpolis, deixant de banda i ignorant el conjunt del seu territori, particularment quan una part d'aquest depèn d'un altre espai estatal o, per dir-ho d'una altra manera, està sotmesa a un altre centralisme. Una síndrome, aquesta, que es podria anomenar com el cas Maillol.

El cas de la recepció de l'obra d'Arístides Maillol per la crítica barcelonina (1905-1944)

Sense cap mena de dubte, Arístides Maillol (Banyuls de la Marenda, 1861-1944) continua sent l'escultor més representatiu del territori català, tot i que la recepció de la seua obra a la Catalunya del sud és simptomàtica de la incapacitat de la crítica barcelonina per tractar i entendre la complexitat del seu territori alhora que la producció dels artistes que hi emergeixen. La indefinició dels límits del seu camp d'actuació així com una incomprensió recurrent de la identitat del seu territori, han fet difícil una integració en la història de l'art català d'un artista que sempre s'ha autodefinit com a *català*.

Maillol assoleix una fama internacional gràcies a l'èxit de la tramesa de *Mediterrània* al Saló de Tardor del 1905; a partir d'aquí, es veurà ràpidament secundat per nombrosos crítics francesos de primer pla que firmen els primers articles monogràfics d'importància, com ara Octave Mirbeau (1905), André Gide (1905) i Maurice Denis (1905, 1908-1909). Aquest últim agrupa una gran part dels seus textos i constitueix el primer recull monogràfic dedicat a l'obra de Maillol el 1925 (Edicions Crès, París, 1925). Poc temps després veurà la llum una primera biografia establerta per l'escriptor i crític nord-català Pere Camo (Gallimard, París, 1926). Un nombre important de publicacions confirmarà l'obra de l'artista, que ocuparà el primer lloc de l'estatuària mundial durant més de trenta anys. Succeint Rodin, Maillol esdevé la referència última per a la jove generació d'escultors, sobretot a Catalunya, on el Noucentisme triomfant troba, a través el seu èxit, una projecció internacional. Ara bé, el fort entusiasme expressat per l'obra de Maillol per nombrosos artistes catalans com Manolo Hugué, Enric Casanovas o Josep Clarà, fa del tot incompreensible la quasi ignorància en la qual la crítica barcelonina la deixa. De fet, caldrà esperar el mes de juliol de 1910 perquè aparegui publicat a Girona el primer article monogràfic sobre Maillol, i ho farà a les columnes del primer número de la revista *Lectura*. En aquest cas, només es tracta de la traducció d'un article de Maurice Denis publicat al mes de gener de 1909 a *L'Art et les Artistes*, si bé presenta en el seu text introductori un caràcter interessant vist que Maillol hi declara: "Enlloc me sento tan a casa meua ni enlloc me sembla viure tan entre compatriotes com quan me trobo a l'altre costat dels Pirineus".¹

Naturalment, Maillol es desplaça cap a Girona seguint una lògica de veïnatge, fet que facilita la seua integració en aquesta ciutat i on troba l'amistat de persones com Frederic Rahola, Miquel de Palol o Prudenci Bertrana. Aquest últim firma el primer veritable article monogràfic, a través del qual l'autor reafirma els sentiments de pertinença nacional de l'artista, "Maillol: un nom que encara que sigui conegut per alguns dels nostres artistes no desperta pas entre els catalans l'admiració que es mereix, i no obstant es tracta d'un fortíssim escultor, d'esperit ben catalanesc: «Jo considero Catalunya com la meua veritable pàtria», ha dit en una lletra íntima, i si ell no ho hagués dit,

1. DENIS, Maurice, "Arístides Maillol", *Lectura*, 1, Girona, 1 de juliol de 1910, pp. 13-16.

ho proclamaria la seva obra ferma, sincera, rude, despallada de tot boato i de tota ampul·lositat inútil.”² Conscient de la dimensió internacional de l’obra de Maillol, Bertrana fa una crida al món artístic barceloní per tal que el rossellonès tingui el reconeixement que es mereix. “Aqueix artista per a qui no existeixen obstacles, vencedor del temps i de la matèria, que és nostre i a penes el coneixem, no pot restar sense un nexa amb el desvetllament del nostre art català. Caldria cridar-lo, dirigir-li una súplica en nom de Barcelona. Ell gaudeix de gran predicament per terres estrangeres [...] I és tristíssim per al nostre urc de catalans que no sigui enlairat en la mateixa terra que ell estima. Han vingut en Casanovas, en Violet, l’Inglada, en Canals, vindrà Sunyer i algun altre a dur-nos una alenada de regeneració, i entre ells enyorarem en Maillol, també nostre, també un tros d’ànima catalana que s’imposa triomfant en el món de l’art, sense que en gaudeixin els ulls dels seus germans.”³

Paradoxalment, la primera oportunitat per veure presentada l’obra de Maillol a Barcelona té lloc l’any 1917, a través de la invitació feta per la capital catalana per acollir el Saló de Tardor, el Saló dels Artistes Francesos així com el de la Societat Nacional de Belles Arts. De fet, la guerra no permet celebrar aquest tipus de manifestacions a l’Estat francès i la solidaritat i hospitalitat de Barcelona seran benvingudes. Sota el títol *Exposició d’Art Francès*, la capital catalana acull el conjunt del panorama artístic francès. El Saló de Tardor és el més destacat, gràcies a la participació d’artistes famosos com Bonnard, Dunoyer de Segonzac, Friez, Jaulmes, Manguin, Lenoir, Marquet, Mare, Matisse, Monet, Redon, Renoir, Rouault, Roussel, Signac, Steinlein, Vallotton, Vuillard. D’una banda, el Saló dels Artistes Francesos presenta els pintors més emblemàtics del panorama artístic francès amb figures com Besnard, Blanche, Degas, Denis, La Gandara, Lévy-Dhurmer; d’altra banda, els escultors Bartholomé, Bourdelle, Despiau i Rodin, participen al de la *Societat Nacional de Belles Arts*. Cap obra de Maillol no serà presentada aleshores a Barcelona. Enric Casanovas, Josep de Togores i el crític de la revista *Vell i Nou* que especifica “que tant se troba en manca aquí”,⁴ lamenten aquesta absència. De fet, cap peça del Mestre, mentre ell sigui viu, serà presentada a Barcelona, i el balanç bibliogràfic de la recepció de la seua obra és més aviat pobre. No trobem cap article monogràfic a les revistes *La Veu de Catalunya* (1899-1937), *La Revista Nova* (1914-1917), *Vell i Nou* (1915-1919), *Gasetta de les Arts* (1924-1930) o *L’Amic de les Arts* (1926-1929); Maillol només serà esmentat en articles que fan la síntesi de les diferents evolucions de l’estatuària moderna o en ressenyes d’exposicions o de salons francesos.

Entre 1918 i 1944, només ha estat possible localitzar quatre articles monogràfics dedicats a Maillol, si bé un d’aquests, publicat l’any 1929 per la *Nova Revista*, que presenta les aportacions de Maillol i de Bourdelle,⁵ és només una traducció d’un dels capítols de l’obra *Panorama de la peinture française contemporaine* (Edicions Simon Kra, París, 1927) de Pierre Courthion. El segon

2. BERTRANA, Prudenci, “Arístides Maillol”, *La Pàtria*, any I, 4, 12 de juny de 1914.

3. *Ibid.*

4. ANÓNIM, “Exposició d’Art Francès”, *Vell i Nou*, Any III, 43, 15 de maig de 1917, Barcelona, p. 436.

5. COURTHION, Pierre, “L’orientació de l’escultura moderna: Bourdelle i Maillol”, *La Nova Revista*, vol. II, 28 d’abril de 1929, Barcelona, pp. 318-322 i p. 348.

article és una nova súplica dirigida, aquesta vegada, per Tomàs Garcés i intitulada *Un escultor enyorat*⁶ i el tercer és una ressenya de la publicació a França de la biografia de Maillol per Judith Cladel.⁷ En aquest balanç derisori, destaca, malgrat tot, el treball de Feliu Elies que cerca integrar *Arístides Maillol, el català del Rosselló* en l'art català dedicant-li un capítol en *l'Escultura catalana moderna* (Editorial Barcino, Barcelona, 1926 i 1928). El crític reprèn una part del seu text en l'article que dedica a l'escultor dins la revista *Mirador* després de la vinguda a Barcelona de Maillol per la inauguració d'una exposició de Josep de Togores el 1935. Hi constata: "La veritat és que tots els qui ens acostàrem a aquest home eminent, el primer escultor del món avui dia, ens sentírem constantment banyats en una gran emoció: el més gran escultor del món parla com nosaltres."⁸ La ingenuïtat manifestada per l'admiració que té el crític per Maillol, demostra el desconeixement de la crítica barcelonina envers la realitat cultural i lingüística de la Catalunya del nord. Un element que permet explicar en part la no-integració des de Barcelona —fins i tot durant el període de la Generalitat republicana— dels artistes i dels corrents artístics nord-catalans en la història de l'art català. L'especificitat territorial de Catalunya del nord diferenciada de les altres terres catalanes repartides sota administració espanyola no fa objecte de cap reflexió singular i qualsevol designació d'artistes eixits d'aquestes comarques està sempre impregnada d'una relocalització diferenciadora, com ho demostren aquestes diferents apel·lacions lligades a Maillol: *català de França, català del Rosselló, rossellonès...*

La figura d'Arístides Maillol i el món artístic barceloní (1944-1979)

Una altra gran paradoxa: *La Venus al Collaret* serà la primera obra de Maillol presentada a Barcelona, pocs mesos després de la mort de l'artista, en el marc de *l'Exposició d'Artistes Francesos Contemporanis* (1945) organitzada sota la direcció de l'Associació Francesa d'Acció Artística i l'Institut Francès a Espanya. Si els crítics barcelonins dubtaven sempre a l'hora de presentar Maillol com a *català*, en canvi Philippe Rebeyrol, comissari de l'exposició, afirma en ple règim franquista la unitat del territori català escrivint en el prefaci del catàleg de la manifestació: "*Maillol vivía aún hace unos meses, y nadie pone en duda la paternidad espiritual que ese anciano ejercía, des de el fondo de un pueblo catalán, sobre toda la escultura moderna (...) Maurice Denis le llamó: Un griego de Cataluña.*"⁹

Serà, finalment, sota l'èmpara de les autoritats franceses que Maillol tornarà a trobar a Barcelona una identitat plenament catalana i es veurà integrat en una continuïtat territorial coherent. La figura de Maillol esdevé, aleshores, per a la crítica i els artistes barcelonins un símbol contraidentitari que confronta la voluntat del règim franquista de veure l'art català limitat a una realitat estrictament regional amb una dimensió transestatal i europea. De fet, després de l'exposició de 1945 i amb l'ajuda de l'Institut Francès

6. GARCÉS, Tomàs, "Un escultor enyorat", *La Publicitat*, Barcelona, 23 de gener de 1930.

7. Anònim, "Artistide Maillol per Judith Cladel", *Meridià*, any I, 13, Barcelona, 8 d'abril de 1938.

8. ELIES, Feliu, "Arístides Maillol", *Mirador*, Barcelona, 21 de febrer de 1935.

9. REBEYROL, Philippe, "Prefacio", Catàleg de la *Exposició de Artistas franceses contemporáneos. Pintura - Escultura - Ilustración del Libro*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1945, s/p.

de Barcelona apareix el *Cercle Maillol* presentat per Jordi Sarsanedas a la revista *Ariel* com a “cercle artístic creat en homenatge al gran escultor català de França, símbols dels contactes culturals que es volen mantenir”.¹⁰ És al voltant d’aquesta revista que comença a dibuixar-se una nova percepció de la identitat de l’escultor. Encara que Rafael Benet¹¹ el presenta primer com sent de Banyuls, uns números més tard, Frederic-Pau Verrié utilitza primer un qualificatiu bastant curiós, fent servir l’expressió “un escultor de Catalunya-Banyuls”,¹² per concloure finalment el seu article tot recordant “l’obra del català Josep Bonaventura Maillol”.

La generació de crítics i d’historiadors de l’art de la postguerra comencen a reivindicar la figura de Maillol tornant a considerar l’àrea geogràfica en la qual s’ha d’inscriure d’ara endavant l’art català. En la seua obra *L’escultura catalana* (Editorial Moll, Mallorca, 1957), Alexandre Cirici-Pellicer precisa la dimensió justa de Maillol en la història nacional de l’art i el defineix —sense cap justificació ni complexos— com “el gran escultor català” abans de convertir-lo en “el primer noucentista català” en un text editat a la col·lecció *L’art català contemporani* (Edicions 62, Barcelona, 1970). Aquesta panoràmica de publicacions s’ha de completar fent referència a diferents articles i textos de Josep Pla (revista *Destino*, Barcelona, 1952 i Editorial Selecta, Barcelona, 1958) que tornen a situar, hàbilment però aproximativa, Maillol en el seu territori natural, tot afegint elements que recordaven els lligams que mantenia l’artista amb el conjunt de Catalunya.

Durant aquest període i forçada per un context polític desfavorable, la historiografia catalana de l’art va portar a terme una política d’obertura i de reconsideració dels límits que va desembocar naturalment, després del restabliment de la democràcia i de la Generalitat de Catalunya, en l’exposició-homenatge dedicada a Maillol organitzada per l’Obra Cultural de la Caixa de Pensions i la Vila de Barcelona l’any 1979. Prop de setanta-cinc anys després del primer èxit internacional de Maillol, l’artista es veu per fi honrat i reivindicat per la capital catalana. El catàleg de l’exposició reuneix la quasi totalitat dels articles i textos publicats fins aquest moment a Catalunya del sud: Prudenci Bertrana (1914), Tomàs Garcés (1930), Feliu Elies (1928 i 1935), Manuel Brunet (1944), Josep Pla (1944), Rafael Benet (1946), Frederic-Pau Verrié (1948), Eugeni d’Ors (1953), Alexandre Cirici (1970), així com també noves aportacions (Joan Ainaud de Lasarte i Maria Lluïsa Borràs). Val la pena remarcar, per la seva importància, que la coordinadora de l’exposició i del catàleg, Maria Lluïsa Borràs, introdueix part de la producció bibliogràfica nord-catalana (Josep Sebastià Pons —1930 i 1956—, Enric Frère —1946— i René Puig —1965—), que és així integrada a la historiografia catalana i permet també confirmar de nou la catalanitat de l’artista.

L’exposició barcelonina del 1979 marca un gir ja que obre un nou període de normalització i assenta una lectura de la història de l’art català a partir

10. SARSANEDAS, Jordi, “El Cercle Maillol”, *Ariel*, 5, Barcelona, setembre de 1946.

11. BENET, Rafael, “L’Eternitat de les esseïncies mediterrànies. I. – Renoir i Maillol com a antídoto del transtorn”, *Ariel*, 3 i 4, juliol-agost de 1946, Barcelona, pp. 52-53.

12. VERRIÉ, Frederic-Pau, “Maillol”, *Ariel*, 5, setembre del 1946, Barcelona, pp. 70-72.



d'una realitat transestatal transcendida pel fet nacional. La voluntat de constituir els Països Catalans es troba transposada en la història de l'art per historiadors clau del moment com Alexandre Cirici o Maria Lluïsa Borràs, o com els que s'estan consolidant: Xavier Barral o Francesc Fontbona. Aquesta nova generació mantindrà vigent aquesta visió territorial i cobrirà el conjunt de l'espai nacional com un element fonamental del seu treball d'historiadors.

Fronteres i anormalitat o *afrontera* i normalitat (1979-2009)

En el debat, tímid debat, de definició dels límits de la història de l'art català que ha tingut lloc durant els darrers anys, s'ha de remarcar la proposta feta per Xavier Barral i Altet: "Quedarà per veure si per desgranar l'essència de l'art català cal parlar d'art de Catalunya, o més aviat, com jo crec, d'art a Catalunya. Per mi el concepte d'art català s'aplica a tota la creació artística feta a Catalunya, sigui quin sigui l'origen dels creadors, pel simple fet d'existir en aquesta terra i de tenir un paper en l'art posterior; també hi afegiria l'art creat pels catalans fora de Catalunya en la mesura que aquest expressi una irradiació de l'esperit català."¹³ Una concepció que està comunament acceptada pel conjunt dels historiadors de l'art català però on, una vegada més, el territori i els seus límits no es troben identificats clarament. Amb el restabliment de la Generalitat de Catalunya i com a conseqüència de la tasca d'ordenació cultural del seu territori en total coherència amb les seves competències polítiques i les seves limitacions administratives, una confusió terminològica es fa vigent entre *Catalunya* i *Comunitat autònoma de Catalunya*. El marc administratiu regional esdevé, tot limitant-lo, el marc nacional. L'acceptació d'aquesta concepció per part de la seua població, així com de la historiografia de l'art català, dificulta de nou una delimitació del territori català i condueix fins i tot a un cert revisionisme.

Continuant amb el cas Maillol, les fites de normalització guanyades des de 1979, es veuen qüestionades el 1995, quan, després de la publicació d'un article del periodista de *La Vanguardia* Óscar Caballero¹⁴ tot informant de l'obertura del museu consagrat a l'obra de l'escultor *català* a París, Alain Catta, cònsol de França a Barcelona, exigeix rectificar la pertinença nacional de Maillol a través una carta al director i precisa: "*Afin de completar la información de los lectores, quiero comunicar algunas informaciones. Aristide Maillol es un escultor, pintor y dibujante francés, nacido en Banyuls (Francia) en 1861 y muerto en Perpiñán (Francia) en 1944. Estudió pintura en Perpiñán y luego, en París, en el taller de Gérôme y de Cabanel. El Grand Larousse Encyclopédique confirma esos datos biográficos del artista.*"¹⁵ Una intervenció en el debat públic que provoca una forta polèmica que fa intervenir la societat civil catalana en el seu conjunt, Dina Vierny, dipositària de l'obra de Maillol, i fins i tot el batlle de Banyuls de la Marenda, per tal de reafirmar la catalanitat de l'artista. Una altra prova: una setmana abans de la publicació de l'article de Caballero a *La Vanguardia*,

13. BARRAL I ALTET, Xavier, "Art i nacionalisme", *Avui*, 31 de gener de 1995.

14. *La Vanguardia*, 21 de gener de 1995.

15. *La Vanguardia*, 3 de febrer de 1995.



un article del diari *Le Monde* anunciava també l'obertura del museu, utilitzant la denominació de "*sculpteur catalan*".¹⁶

Victòria terminològica, però finalment la intimidació diplomàtica ha vençut els esperits. En efecte, si fins als anys quaranta Maillol no es podia qualificar de català *stricto sensu* —els crítics barcelonins prefereixen aleshores fer servir les expressions *català de França*, *català del Rosselló* o *rossellonès...*—, a partir de 1995 la denominació utilitzada per la crítica serà la de *nord-català*. La denominació és pertinent, però implica una distinció que, en ella mateixa, enforteix la noció de separació reafirmant la frontera que divideix Catalunya en dos, alhora que reforça l'etnocentrisme dels *catalans*. Per a aquests darrers, un habitant de Portbou és un *català* mentre que el seu veí de Cervera de la Marenda és un *nord-català*. Una incoherència, ja que Maillol, com el conjunt dels habitants de les comarques del nord de Catalunya, mai no s'ha identificat amb aquest terme i roman fidel al de *català*.

Després de l'incident de 1995, la crítica barcelonina fa de manera no concertada un gir significatiu, com ho demostra l'aproximació territorial de Maillol feta el 2001 per la historiadora catalana Teresa Camps i Miró: "*Incluso el reconocimiento de la deuda a Francia fue, en cierto modo, excesivo: el escultor Maillol, autor en 1906 [de fet 1905] de una escultura ejemplar y paradigmática, Méditerranée, fue conocido y estimado en Cataluña hasta el punto de ser considerado escultor catalán del norte, a causa de su nacimiento y residencia en Banyuls, pueblo francés bañado por el Mediterráneo próximo a la frontera catalana.*"¹⁷ Amb confusions de qualificatius així com de límits territorials, la historiadora basteix de nou una història de l'art català, això sí, respectuosa amb les fronteres administratives però en cap cas amb les seues realitats històriques o identitàries. En una mateixa línia convé notar l'esforç de l'historiador Santiago Alcolea i Gil, que entén *alliberar* definitivament l'art català de l'espai espanyol, tot integrant-lo plenament en l'espai cultural europeu. La seva és una demostració brillant però que no identifica els límits territorials de l'art català, ja que en aquest assaig, *Catalunya-Europa. L'art català dins d'Europa* (Pòrtic, Barcelona, 2003), Rigau o Maillol apareixen citats com a artistes francesos pel fet d'haver nascut després de 1659 (data oficial de l'annexió del Rosselló a França, amb el tractat dels Pirineus). Només amb un treball de camp i tenint en compte la identitat d'aquests dos artistes, l'autor hauria pogut demostrar de manera eficaç que la història de l'art català no pot ser reduïda a un espai regional espanyol sinó que, al contrari, està ja plenament integrada en realitats europees que li són consubstancials.

En un context, avui en dia evident, de constitució d'una història de l'art europea, sembla important redefinir l'espai d'expressió de l'art català deixant de banda els límits imposats per les fronteres estatals per inscriure'l en un espai identitàri. Encara que, actualment, la historiografia de l'art i les institucions catalanes s'estalvien aquesta reflexió —condicionades per imperatius de

16. En aquests moments, l'autor d'aquest article té en curs d'elaboració el treball *Maillol, entre geopolítica i identitat(s)*.

17. CAMPS MIRÓ, Teresa, "La configuración y consolidación del modelo figurativo en la escultura catalana del momento «noucentista»", Catàleg *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Exposició presentada per la Fundación Cultural Mapfre Vida, del 14 de novembre de 2001 al 13 de gener de 2002, Madrid, pp. 57-58.

visibilitat—, fent valer la imatge internacional de la seua capital. Les exposicions *Paris-Barcelone de Gaudí à Miró* (París i Barcelona, 2001 i 2002) o *Barcelona and Modernity. Picasso - Gaudí - Miró - Dalí* (Cleveland i Nova York, 2007) són la prova més clara d'aquesta aposta. Fent servir les receptes habituals, posen de relleu una metròpoli identificable internacionalment i grans artistes de renom, de manera que així s'estalvien les problemàtiques lligades a les delimitacions territorials i qualsevol afirmació identitària o nacional.

Amb la voluntat d'aconseguir una rendibilitat ràpida, no permeten d'impulsar lògiques de desenvolupament sostenible lligades a una política d'ordenació cultural del conjunt del territori, ocultant així qualsevol visió unitària i, doncs, els artistes i propostes vinguts de la seva perifèria. Maillol no ha representat Catalunya, ni a Cleveland, ni a Nova York. Les fronteres estatals continuen limitant la concepció nacional del territori català o la interpretació més àmplia que es pugui fer. Superar les limitacions administratives com ho fan els models historiogràfics germànic o helvètic —acceptant com a pròpies les seues diferents divisions estatals passades o encara vigents— permetria que la historiografia catalana entrés en un nou espai afronterer en el qual les delimitacions culturals que imposa són coherents amb la història i la identitat del territori. Aquestes lògiques *afrontereres* obren el camp a *zones frontera* de contactes, d'intercanvis, de superposicions emmarcades de ple en la realitat cultural global europea que d'ara endavant dicta una redefinició total de la història de l'art a partir d'un punt de vista descaradament postestatal.