

# LA MODERNITAT DE L'ESCULTURA ◊ EUROPEA ◊ DE PRINCIPI DE ◊ SEGLE ◊

Eva Vázquez

**L**aproximació a l'obra i la personalitat de Fidel Aguilar probablement serà sempre massa «arqueològica». Hem de gratar en les fonts de la seva existència, sota les pedres de la Girona antiga on ell va viure, embolicada amb un tel de misticisme —des del seu taller del carrer de la Força, es deixava transportar a altres àmbits escoltant les campanes de la Catedral i els cants litúrgics de les monges de clausura—; rebusquem en les seves possibles lectures, les que li proporcionaven els seus pigmalions noucentistes, Rafael Masó i Xavier Montsalvatge; indaguem en els seus hàbits quotidians, en els seus orígens humils, la seva senzillesa, els seus silencis, intentant desxifrar algun signe, un senyal que el rescati d'aquest espai en suspens, semblant al dibuix inquietant que deixen les interferències en una pantalla de televisió, aquest espai que es mou darrera nostre, en la memòria, obscurament.

Ens queden, és clar, com a pistes perdurables, algunes obres, dibuixos, apunts deliciosos de rostres femenins recargolats en un calfred de timidesa o de coqueteria, alguns bustos en pedra, rotunds, robustos, caps de

guerrers llegendaris, figuretes de «putti» en terra crua, una mica carrinclones, guixos, motllos, i molts esbossos en fang, escultures incompletes, mudes, congelades en el temps.

La mort prematura i, no obstant això, la resolució amb què en tan poc temps havia après de tallar alguns dels seus bustos més reeixits, prodigiosament sintetistes, ens conviden a un desig irrealitzable: voldríem continuar construint l'obra de Fidel Aguilar allà on ell la va deixar, tal com ell l'hauria completada, de la mateixa manera i amb la mateixa precisió que un paleontòleg reedifica peça a peça l'estructura òssia d'un dinosaure només a partir d'un fragment de la seva mandíbula.

Ja sabem que l'exercici no ens funcionaria. Conèixer com és l'obra de l'artista en un moment determinat de la seva vida no ens garanteix un fil evolutiu lineal. Aristide Maillol va començar la seva carrera com a pintor i, si hagués mort abans de complir els quaranta anys, ara podríem estar vaticinant, ben erròniament, que la seva pintura hauria anat cap aquí o cap allà, però no podríem sospitar que el 1902 deixaria de pintar i es dedicaria quasi exclusivament a l'escultura.



### Un interrogant capció

Què hauria passat amb Fidel Aguilar? La seva biografia és tan dolorosament breu que els catàlegs han d'omplir la fitxa cronològica amb esdeveniments i personatges tangencials: la creació d'Athenea, l'explotació de les seves ceràmiques a Can Marcó, la col·locació d'un monument en la seva memòria als jardins de la Devesa, algunes exposicions pòstumes, la persistent reivindicació del seu nom. Podríem fer-nos una pregunta més àmplia i de més fàcil resposta: què va passar amb l'escultura europea dels primers anys del segle?

L'interrogant, tanmateix, és capció, s'ofereix a múltiples trampes. Una llista dels artistes europeus contemporanis a Fidel Aguilar –entenen com a tals aquells qui coincideixen amb ell temporalment, encara que sigui en una extrema brevetat– podria fer-nos divagar massa: Menardo Rosso, Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Henri Matisse, Pablo Picasso, Constantin Brâncuși, Vladímir Tatlin, Henry Moore.

Mentre Catalunya celebrava les excel·lències del món clàssic reedificant la seva identitat nacional sobre els models de la mediterrània –el món grec, el romànic–, a Europa es covava el cubisme, el futurisme, el constructivisme o el dadaiisme. Sota l'influx renovador del nou segle començaven a esfondrar-se els murs d'algunes conviccions inqüestionades fins aquest moment. Calia inventar una iconografia verge per al nou segle, en la qual el passat fos una herència i no un dogma, de manera que el renaixement del classicisme a la llum de l'home nou esdevingués un símptoma de modernitat tan eficaç com la destrucció radical dels models tradicionals que van dur a la pràctica els cubistes. Ben aviat, el 1908, Brâncuși esculpia en un monòlit de granit «El bes» i deixava definitivament tancada una porta: l'escultura comença a ser concebuda com un artefacte autònom, específic, construït a partir de les seves pròpies lleis de forma, massa, espai i llum; quedava alliberada de l'anècdota i d'aquell il·lusionisme narratiu que l'entenia fins aquell moment com una còpia, mai prou fidel ni prou exacta, de la realitat. «No sé si puc expressar la realitat imitant només el seu aspecte exterior» dirà Brâncuși.

No tractarem pas de fer un recorregut exhaustiu del que van significar aquells primers anys per a l'art europeu en general i per a Fidel Aguilar en particular. La brevetat ens imposarà més aviat preguntes, qüestions obertes, que no pas solucions definitives, per altra banda sempre poc convincents o, si més no, matisables. Tampoc no es tracta de «salvar» l'obra de Fidel Aguilar d'una comparació injusta i sovint precipitada amb els seus valors intrínsecs, passant per alt, ni que sigui momentàniament, la influència molt determinada i determinant del corrent noucentista. Probablement aquesta podrà ser una manera d'acostar-nos a les escultures de Fidel Aguilar sense les trampes del localisme estricte i la transitorietat de l'època que el va acollir.



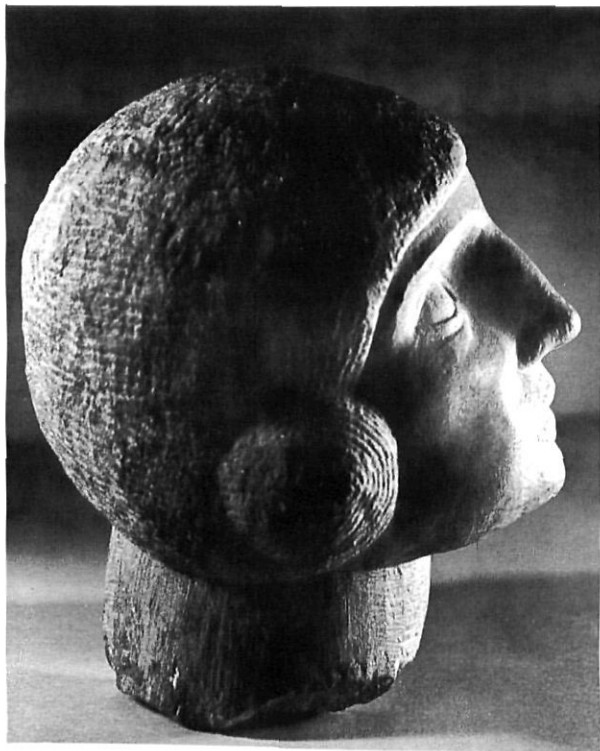
### Una renovació prodigiosa

Els primers anys del segle XX van ser un període de veritable explosió creativa. L'impressionisme i sobretot els seus representants més tardans –Degas, Cézanne, Van Gogh i Gauguin– van començar a sentar les bases que obririen nous flancs de combat en la invenció de les imatges i les seves diverses formes de representació. Va propagar-se una inquietud de saber que s'encomanava d'un extrem a l'altre del continent, a vegades sense que intercedís un contacte real d'influències. També és cert que les facilitats de comunicació a través de revistes, escrits, viatges o l'intercanvi d'obres entre els mateixos artistes van afavorir aquest «contagi» i la seva ràpida propagació. Hi havia la necessitat de transformar tota la iconografia del segle anterior en alguna cosa completament nova, original, agermanada amb els canvis del nou segle. Ja no hi havia pintors que només pintessin o escultors que només esculpissin; ara l'artista era pintor i escultor, i escriptor i teòric de l'art, eventualment compositor, diletant per damunt de tot i, sovint, aprenent de pseudo-científic. Gauguin, que amb les seves pintures planes de colors purs i formes elementals va donar les pautes a molts dels artistes que van venir després, es lamentava de no poder articular científicament el discurs

teòric dels seus èxits, no pas com sí que sabia fer-ho Emile Bernard, un dels seus joves deixebles de Pont Aven que era qui, de fet, contribuïa a dotar de cos intel·lectual els exercicis de recerca estètica de Gauguin. Hi havia una febre per explicar els propòsits de cada nou moviment, per edificar de forma coherent les noves troballes que, d'altra banda, se succeïen i s'encavallaven vertiginosament. L'optimisme galopant per l'avenç estètic i tecnològic del segle va comportar també conseqüències tràgiques: el futurisme, potser el primer moviment estrictament modern, va entronitzar la màquina com a símbol de la màxima creació i poc després elogiava la destrucció i la guerra com a escenaris de la més pura manifestació del nou temps. Molts expressionistes alemanys es van allistar voluntaris a les files del seu país per combatre a la I Guerra Mundial. Hi veien un camp d'experimentació encara inexplorat. Molts d'ells van morir al front. Els que van tornar, van arrossegar seqüeles psicològiques irreversibles.

### Modernisme, *art nouveau*, *jugenstil*

Però el segle no naixia amb les mans buides. No podem pas caure en la simplificació de creure que es va fer «*tabula rasa*» de l'art precedent. Les acaballes del segle XIX havien propagat per les principals capitals europees el decorativisme sensual del modernisme, o *art nouveau* o *jugenstil*. Gustav Klimt i l'estil de la Sezessió vienesa van trobar sobretot un ampli ressò a Catalunya. Fidel Aguilar no en va ser aliè. Alguns dels seus dibuixos manllevan els característics tirabuixons decoratius de



Klimt per delimitar el fons de les composicions en un ambient de somni o al·legoria. Hi ha un dibuix al carbó d'un cap femení, lleugerament tombat enrera, amb els ulls tancats i els llavis, molsuts i marcats, que apunten un somriure de satisfacció. La noia sembla abandonada a un plaer molt íntim, com el de la «*Judit*» de Klimt o les dones perverses dels simbolistes. Podria ser la noia del «*Bes*» de Klimt, agafada aïlladament quan, un cop separada de l'amant, encara conserva en l'expressió del rostre el record del desig.

En general, la integració de totes les arts que van impulsar els moviments modernistes resultaria determinant en l'evolució posterior de l'art, només que allà on abans es parlava d'integració amb el temps hauria de veure's com una confusió. Però els qui realment van contribuir a formular una nova consciència del fet artístic en aquell final de segle XIX van ser els pintors posteriors a l'impressionisme. Abandonant la pretensió impressionista de captar fidelment el moment fugaç de la realitat que prenien com a base d'experimentació la llum i el joc òptic dels colors complementaris, la nova generació d'artistes substitueix la provisionalitat de la representació per la projecció de les sensacions provocades per allò vist en l'obra. Aquesta concepció té molt a veure amb la teoria de les correspondències dels simbolistes, que actuen simultàniament en aquesta època.

La importància dels pintors en la configuració de l'escultura moderna es deu particularment al sentit arquitectònic de les composicions de Cézanne, que posaven en joc la «*intel·ligència organitzadora*» de l'artista. Gauguin hi va contribuir amb la recuperació de l'essencialitat pròpia dels pobles primitius, descoberta en els seus viatges a la Polinèsia i en el folklore de la Bretanya francesa. Degas va afegir-hi una atenció innovadora en la captació del moviment en les tres dimensions, de manera que introduïa el concepte d'«*equilibri dinàmic*». Matisse va anar encara més lluny quan va atrevir-se a qüestionar el mètode de l'escultor per excel·lència del moment, August Rodin, a qui criticava el fet de sacrificar el ritme dominant i unitari del conjunt per recrear-se en els detalls, en el fragment.

### De Rodin a Brâncusi

Rodin, de fet, va fer més per recuperar el prestigi perdut de l'escultura des dels temps de Bernini, encallada en dos segles d'academicismes, que no pas per la seva renovació en un sentit literalment modern. Rodin sostenia la seva obra en tres pilars bàsics: la seva admiració il·limitada per Miquel Àngel, la definició de tots els contorns de la figura perquè pogués ser contemplada des de tots els angles possibles en un perfecte equilibri dinàmic, i la concepció de l'escultura com una massa que projecta la seva vida de l'interior a l'exterior. En realitat, no va ser un veritable inventor d'imatges, tot i que la seva obra ha deixat una empremta duradora en l'art del segle XX a base de les superfícies trencades, estriades, per on els dits de l'escultor deixen

penetrar i relliscar la llum. Però ni tan sols en això era un innovador: enamorat de l'expressivitat de les peces inacabades de Miquel Àngel, buscava en les seves pròpies escultures aquest mateix efecte volgutament, deixant zones incompletes i fragmentades allà on, en el mestre renaixentista, eren pur accident del treball. Rodin només va ser plenament modern en el monument a Balzac, cosa que ell mateix admetia: una massa compacta, com una roca, serveix de suport al bust imponent de l'escriptor homenatjat. Amb el monument a Balzac, Rodin trencava anys de convencionalismes en la representació de monuments commemoratius, des de les estàtues eqüestres a l'escriptor de torn assegut en un escambell i amb un llibre obert a la mà. El retrat de Balzac no té res a veure amb això, expressa no pas l'artista amb els seus atributs simbòlics, sinó l'artista com a creador, en l'acte de crear.

Hi ha un exemple il·lustratiu de les limitacions de l'escultura de Rodin. El 1904 va arribar a París el romanès Constantin Brâncuși. Tenia aleshores 28 anys. El 1907 exposa quatre escultures al dissetè Saló de la Societat Nacional de Belles Arts al Grand Palais de París. En veure-les, Rodin es va interessar per l'autor i li va demanar de treballar com a col·laborador al seu taller. Brâncuși va ser taxatiu: «No es pot créixer a l'ombra dels grans arbres», va respondre, i va continuar la seva feina d'eremita, emparat en les lectures místiques de Milarepa, un monjo budista del segle XI. Un any més tard Brâncuși esculpia sobre un rectangle de pedra els trets essencials de dos amants que es besen: una incisió vertical parteix el bloc en dues meitats que delimiten les siluetes dels personatges; dues línies horitzontals indiquen l'abraçada. Alguns consideren aquesta escultura com una resposta al «Bes» que Rodin havia modelat en marbre set anys abans. No fa al cas si Brâncuși pretenia posar o no en evidència la submissió al model que revelen les peces de Rodin, en canvi sí és interessant observar l'enorme canvi que s'opera entre aquestes dues peces en només set anys de diferència. «El bes» de Rodin és clarament descriptiu. Dos amants es recargolen en un bes, intuïm l'expressió dels seus rostres, resseguim el recorregut dels braços que palpen el cos de l'altre, percebem el defalliment del gest, la tensió dels múscles, la suavitat de la pell, quasi tenim la vibració d'una vena del coll. «El bes» de Brâncuși, en canvi, no descriu cap bes en particular, sinó qualsevol i tots alhora, senzillament proposa a la nostra observació el petó en ell mateix. D'on arranca aquest salt prodigiós que separa allò singular d'allò universal?



## La percepció de l'art

Abans de l'últim decenni del segle XIX es buscava que l'observador pogués reconèixer allò ja existent en la naturalesa a través de l'obra d'art i mitjançant un intercanvi concertat de valors estètics. En el període de l'impressionisme tardà, el públic ja havia après d'acceptar les innovacions tècniques dels més agosarats, però encara els continuava reclamant que el tema tractat formés part de l'experiència comuna a la gent; en definitiva, que fos identificable. Gradualment, i fins aproximadament l'any 1914, l'artista comença a aventurar-se i busca l'impacte que l'objecte provoca en l'espectador precisament per l'absència de referències d'aquest món real, fenomenològic, transformat plàsticament en una nova dimensió de coneixement en la qual ja no són vàlids els mecanismes tradicionals d'anàlisi descriptiva, sinó que reclama una implicació intel·lectual més complexa i imaginativa.

L'artista inventa per a nosaltres una nova realitat, continguda exclusivament en l'obra concreta, subjecta a les seves pròpies lleis, i l'espectador, al seu torn, es veu obligat a reconstruir el procés de creació d'aquesta nova realitat per atènyer el seu significat en profunditat. L'obra d'art ja no és l'objecte en si, almenys no es limita només a la cosa física, sinó que es projecta també en aquest espai que s'estira des d'una ment creadora a una altra de receptora. Així com la paraula escrita existeix sobretot en el moment de la seva lectura, l'obra d'art no pot ser plenament eficaç fins que no s'estableix aquest diàleg entre el sentiment generador de l'autor i la percepció de l'observador, amb l'obra com a element de transmissió. Brâncuși va haver de pledejar durant dos anys contra l'administració duanera nord-americana perquè en un control es van resistir a admetre la classificació d'objecte d'art per al seu «Vol d'ocell», que el funcionari va veure només com un «objecte de metall». Brâncuși va guanyar el procés però en el moment que el duaner veia en el «Vol d'ocell» només una peça de metall, molt polida i daurada, sí, però metall al cap i a la fi, aquesta escultura fusiforme era realment només una massa de metall.

Molts dels artistes actuals es refugien encara en la ignorància del públic per justificar l'absència de diàleg entre obra i espectador i, fent-ho, limiten una part important de la força transmissora de la seva activitat creativa. En el mateix sentit, quan algú elogia o critica qualitats pre-apreses d'altres en obres amb les quals no ha establert en realitat cap tipus de comunicació, està fent el mateix paper que aquell qui disserta sobre les virtuts o els defectes d'un llibre que, de fet, no ha llegit.





### El primitivisme

La importància dels pintors en la renovació de l'escultura, a la qual recorrien sovint per fer extensives les seves investigacions pictòriques al volum de tres dimensions, és indiscutible. Però hi ha encara un altre element decisiu que hi va estretament lligat: el retorn a les formes de l'art primitiu de les tribus africanes i oceàniques, o de la pròpia cultura occidental, com el romànic o el gòtic, per recuperar una puresa formal que no podien prendre sense disgustos de les seves referències més immediates dels segles XVIII o XIX. L'experiència recent estava massa adulterada per imposicions de tota mena. A través de l'art primitiu, molts dels nous artistes constaten la primacia de l'objecte per damunt del tema; és a dir, proclamen la seva autonomia com a ens transmissor de significats o emocions. L'obra entesa d'aquesta manera eludeix la transitorietat del sentiment subjectiu d'un moment determinat, el transcendeix i el converteix en un símbol de reconeixement universal tot objectivant l'impuls que l'ha originat. És simptomàtic que es recuperés dels corrents del passat els estats més primigenis —el Quattrocento en lloc de l'exactitud del Cinquecento; la Grècia arcaica o el període micènic en lloc de l'època clàssica d'un Fídies; el romànic més que no pas el gòtic; la cultura etrusca i no pas l'art de la Roma imperial—. També hi havia, és clar, els qui preferien els moments més consolidats de cada període, segurament els més nombrosos, però en general aquests artistes van contribuir poc a la renovació de l'art.

Gauguin va ser un dels primers a valorar el caràcter elemental de les cultures antigues a través del seu contacte amb les tradicions locals de la Bretanya, del qual n'és un exemple el seu «Crist groc» de 1889, inspirat en un crucifix de fusta que hi havia en una capella de Pont Aven. El seu estil característic de pintura plana i perfectament delimitada, el va prendre del mètode «cloisonné» dels vitralls medievals, que es refereix a les divisions metàl·liques que aïllen cadascun dels colors de l'esmail. Però Gauguin encara s'anomenava ell mateix impressionista.

Els impressionistes també havien introduït la influència d'un art no europeu quan van incorporar el sentit compositiu de les estampes japoneses, però l'impacte de la cultura oriental no va deixar de ser momentani i conjuntural i, de fet, no va variar substancialment el camí de l'art al continent.

A l'Exposició Universal de 1889 Gauguin va veure per primera vegada l'art prehistòric d'Amèrica central i del sud i no va poder evitar d'endur-se el fragment després d'un fris col·locat a la reproducció d'una aldea javanesa que li va servir per tallar una de les seves escultures més primitivistes, «Dona del Carib».

L'interès artístic pels pobles primitius no va ser sobtat. Arranca del segle XIX, amb l'interès per l'estudi etnològic. Els navegants europeus ja s'havien familiaritzat amb la cultura polinèsia al segle XVIII, però l'Àfrica negra era encara desconeguda. Els fons dels museus no van començar a enriquir-se d'aquests materials exòtics fins al tercer quart del segle XIX, només cal veure que el museu d'etnologia de París, el Trocadéro, no es va fundar fins el 1878. Però en aquests museus hi havia encara poques peces i només aquelles que podien demostrar la teoria general de l'evolució de Darwin; és a dir, només aquelles peces d'estètica naturalista. Fins als anys 20 d'aquest segle no es va començar a apreciar aquest art pels seus valors estètics i no únicament etnològics. En aquest reconeixement van tenir un paper destacat els artistes.

Matisse va ser un dels primers a difondre l'art primitiu, que va conèixer entre els anys 1904 i 1905. El 1906 adquireix la seva primera màscara negra i esdevé un col·leccionista fervent de l'art de les cultures antigues, una passió que va transmetre un any més tard a Picasso. Lipchitz també va ser un gran col·leccionista d'art primitiu des de 1912. De Matisse, la passió es va estendre als altres artistes «fauves», però la influència sobre la seva pintura va ser bastant indirecta. En les escultures de Picasso de 1907 hi ha una intenció primitivista més que un desig d'estil. Qui exemplifica realment la influència decisiva que va tenir l'art primitiu en l'escultura moderna és Bràncusi, que estava perfectament al corrent de l'estètica africana des de 1909. Probablement va ser ell qui va transformar d'una manera més duradora la influència primitiva en una cosa d'enterament moderna, no limitant-se solament a la intenció d'acostar-se a la seva simplicitat, sinó adoptant també el respecte pel material utilitzat, a les seves qualitats inherents, sense negligir la sensibilitat i el sentit compositiu de l'home modern.

## La renovació de l'escultura

L'evolució de l'escultura s'acceleraria increïblement a partir d'aquí. Picasso pinta ben aviat, el 1907, «Les demoiselles d'Avignon», que defineixen per primera vegada les coordenades d'una nova concepció de l'espai artístic, la consideració que el buit que dibuixa una forma al seu voltant és també matèria de l'artista. Aquesta apreciació de l'entorn més immediat de l'obra com a integrant de l'obra mateixa té una influència cabdal en l'escultura, en la qual se separava fins aleshores el que era el volum i el que era el seu marc o simple farcit atmosfèric. Les formes inacabades de Rodin, que permetien una interacció de la llum sobre la matèria estriada i ondulant tenien una intenció impressionista, no pretenia encara aquesta integració d'una en l'altra.

Els futuristes acabarien de posar l'accent en la necessària ubicació de l'obra en el seu espai com una conseqüència lògica de la fe en la velocitat del món modern i de la possibilitat de traslladar-la a través del moviment en una escultura. Boccioni inventa el 1913 una figura només intuïtivament humana que avança poderosament cap endavant. El cap, els muscles, els braços, les cames semblen parts d'un cos que es desintegra per efecte d'un moviment sense arribar a perdre mai la noció d'unitat de volum. La massa sembla construïda de plaques mòbils que s'aparten del tronc principal a mesura que la figura desplaça l'aire del seu voltant en l'ímpetu de la seva acció. L'escultura s'anomena significativament «Formes úniques de continuïtat en l'espai» i, de fet, ens recorda aquella imatge fugaç, congelada a meitat de carrera, d'un home que es mou a gran velocitat, que ocupa imparable l'espai que troba al seu pas.

Més tard, Picasso crea una sèrie d'escultures metàl·liques que semblen gàbies de filferro que intenten atrapar l'espai circumdant en l'exigua presó de metall, un tema que reprendria a un nivell més sofisticat encara Alexander Calder amb els seus mòbils. La idea afectaria també les escultures de Giacometti, els personatges filiformes del qual serien vistos per Sartre com cossos fets amb pols espacial; és la integració màxima. Giacometti no necessita una forma abstracta per expressar aquest espai. Una figura, una cosa concreta i identificable, pot contenir en ella mateixa el volum i l'espai.

L'extraordinària renovació de l'escultura en els tres essencials amb què ens ha arribat fins a l'actualitat es pot atribuir a molts factors ambientals i fins i tot casuals, però no podem incloure entre aquests factors de canvi una maduració generalitzada del gust i de la percepció artística. El públic va deixar de seguir el ritme dels artistes a l'època impressionista. Poca gent entenia les necessitats iconogràfiques i conceptuals de l'estètica que emergia. L'acusaven d'obscena i insultant, quan no entraven el discurs perillós del descrèdit personal contra l'artista mateix i la seva falta d'habilitat. Només cal veure que els qui més adquirien aquest nou tipus de treball eren els mateixos artistes entre ells o marxants que assumien el compromís amb la modernitat a costa d'arruïnar-se. El favor popular, en canvi, els va estar negat des d'un principi.

## Fidel Aguilar, modern

Què podem dir en aquest context de Fidel Aguilar? Contactes, no n'hi faltaven mitjançant sobretot de Rafael Masó, de les revistes que li facilitava, de l'ambient creatiu tot i que efímer d'Athenea, i de diversos encàrrecs públics. Li hauria calgut encara ampliar més els horitzons en aquell primer i últim viatge a Barcelona que la malaltia va frustrar al cap de pocs dies.

Eludim les comparacions, com hem remarcat de bon principi. Els dibuixos de Fidel Aguilar són definitivament volumètrics. No ens podem confondre, són els dibuixos d'un escultor, i això vol dir que coneixia perfectament el seu ofici, que dominava amb un candor i una destresa estranyes. La seva aspiració màxima era aprendre de tallar amb domini la pedra directament, i hem de recordar que el debat entre modelat i talla directa era ben actual en aquell moment a Europa. No cal dir cap on es va decantar la dialèctica. M'agradaria deixar de banda les figures dels seus inicis i les més clarament simbòliques o expressionistes per observar més detalladament els caps en pedra de Girona que Fidel Aguilar va esculpir al final de la seva vida.

Aquests caps se'ns imposen sense afegits gratuïts, únicament com a volum, com a massa. Són l'arquitectura d'un rostre, no necessàriament el rostre de ningú. Les referències al món de la Grècia arcaica, d'on pren fins i tot aquesta mena de casquet que cobria el cabell dels guerrers o atletes, són evidents, però no ha anat a buscar una còpia fidedigna. Hi ha més una «intenció» clàssica que no una determinació explícita per imitar-ne les formes. El cas és que a partir d'aquesta intenció inicial, imposada probablement pel corrent de la seva època, Fidel Aguilar construeix un estil que li és propi i distint, és modern, existeix en consonància amb el seu temps. Maillol, Picasso, Bràncusi i Fidel Aguilar, per què no? No es tracta d'una comparació. Uns van canviar el curs dels esdeveniments artístics a Europa, altres no van afectar excessivament ni tan sols el seu entorn més immediat. No ha d'importar-nos si, veient-los ara, encara hi descobrim forces poderoses que poden educar la nostra percepció de les coses i en valorar-les, ens poden fer més savis.

Eva Vázquez  
és historiadora de l'art.

