

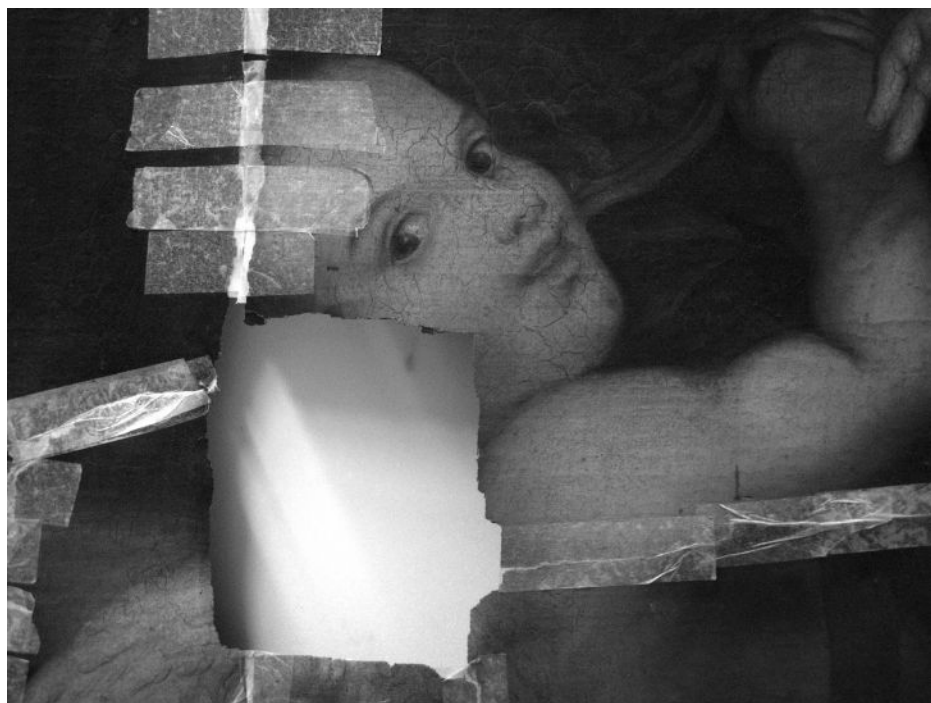
Butlletí

d'un col·leccionisme heterodox: El llegat T.F.

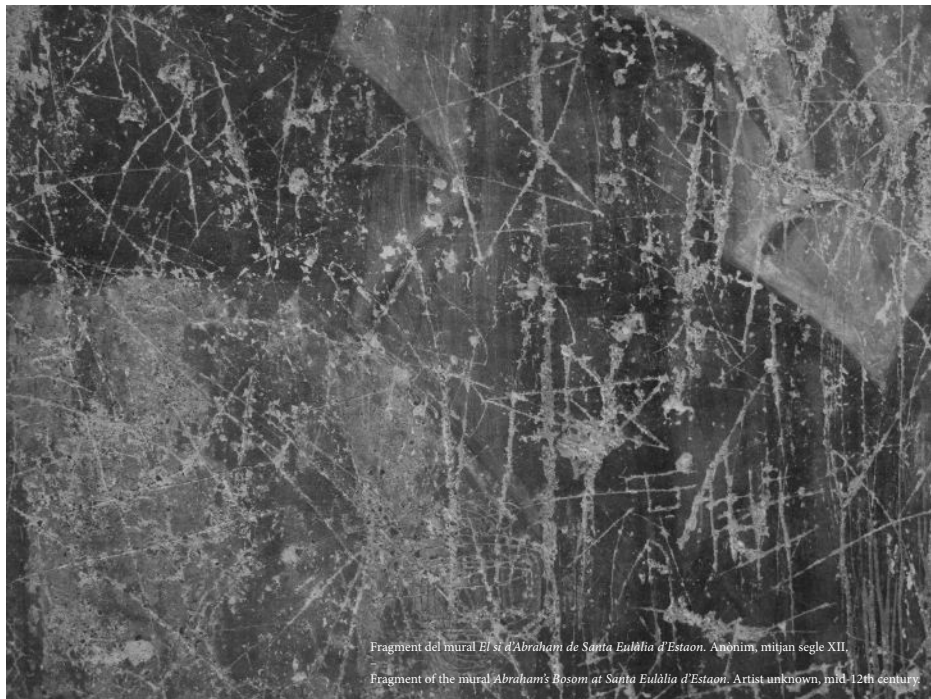
VOLUM XXI NÚMERO 498 2024

CATALÀ-ENGLISH

Enric Farrés Duran i Joana Llauredó Farrés



Quina és la diferència entre la història i una història? La determinació. És establir la/una cosa com a resultat d'una deliberació, o un càlcul. És prendre una decisió no arbitrària, sinó forta, determinada, direccional, sense recular. Aquest element determinatiu violent en tant que és excoent. Marca una singularitat que –en termes econòmics, és a



Fragment del mural *El si d'Abraham de Santa Eulàlia d'Estaon*. Anònim, mitjan segle XII.
Fragment of the mural *Abraham's Bosom at Santa Eulàlia d'Estaon*. Artist unknown, mid-12th century.



Fragment de la pintura *Retrat del general Antonio de Barata*, Vicenç Rodés Aries. 1832.
Fragment of the painting *Portrait of General Antonio de Barata*, Vicenç Rodés Aries. 1832.

dir, de gestió de recursos— atorga valor. És el discurs únic, el discurs oficial. Sota aquesta aparença pètria i impenetrable hi ha d'haver un procediment específic, un espai de construcció on s'han pres i es prenen les decisions contínuament. Aquestes decisions afecten la visibilitat d'una/la col·lecció: què s'ensenya i què s'amaga, en funció d'explicitar un sentit determinat. I la cerca d'aquest sentit és el guió de la/una història. Com lligar elements dispers, com fer emergir la història d'uns objectes determinats? Perquè per a la història —si la pensem com a disciplina amb pretensió científica i habilitat ventríloqua— els objectes tenen l'última paraula. Hi ha d'haver uns objectes que parlin, que funcionin com a emissors del missatge, tot fent del museu una espècie de traductor, o un «simple» mediador, que funciona com a canal poc neutre i més lúcida, conducte a través del qual ens arriba la història produïda per l'objecte de sentit.

L'ambivalència entre la presentació de l'autenticitat a través de la peça històrica i rara, única, que el museu ha de vetllar i conservar tot rendibilitzant el monopoli de la seva experiència a través d'una presentació directa, i la voluntat pedagògica formalitzada en una mediació que permeti encaixar aquell objecte en un relat amb sentit, o potser tot recreant un sentit en el qual encaixar aquell objecte anecdòtic, apunta sempre a la història —nacional?, universal?—, una història comprensible i naturalitzada. Ara bé, perquè la comprensió es doni hi ha d'haver una sèrie d'elements compartits. Uns elements comuns que de manera instantània —i a través d'uns trets recognoscibles— creïn una identificació, una il·lusió d'identitat nacional. La identitat no és el lloc del museu, sinó el seu producte. Una identitat cohesionada a través de subratllar les diferències —que separin de la resta— des de l'especificitat. Marcar una diferència *light*, més aproximada a un paral·lelisme que a un canvi de sentit. L'universalisme que remet a allò determinat —emparat en la coartada de producte d'un càlcul, d'una presa de decisions deliberada— no deixa lloc a l'esquerda. I no es tracta de bombardejar la història o d'oposar una contrapartida per substituir-la, sinó de canviar l'adjectiu de l'article, és a dir, d'indeterminar la història. Aquesta posició obre el camp a l'anècdota significativa, tot eliminant l'error com a possibilitat

Anònim
Lipsanoteca, segle XI
Fusta policromada
Procedeix de l'ermita de Sant Medir

Loc. Au.
BHSN

Aquesta és una de les peces més antigues de la col·lecció, va desaparèixer l'any 1913 de l'ermita de Sant Medir, quan en T.F. tenia 11 anys d'edat. Es tracta d'una lipsanoteca del segle XI, un contenidor que tenia el monopoli de l'experiència religiosa ja que guardava petits objectes sagrats, relíquies que representaven els rastres de la divinitat en persona. Dits, ossos, unghes, trossos de la Santa Creu eren custodiats en aquest petit cub, tot donant testimoni a través de la seva materialitat que existia un més enllà.

Paradoxalment, aquesta singular peça representa la frustració del visitant del museu en tant que l'observador de la peça original, de l'experiència directa, es queda sense poder veure-hi res: allò que ha de ser vist, ha deixat de ser-hi sense desaparèixer, ja que en el seu lloc hi trobem un rastre, un document que en certifica l'existència de la peça en un altre lloc determinat.

PEÇA CEDIDA
TEMPORALMENT

BORROWED
PIECE

Artist unknown
Lipsanoteca, 11th century
Polychrome wood
From the chapel of St. Medir

This is one of the oldest pieces in the collection and disappeared from the chapel of St. Medir in 1913, when T.F. was 11 years old. It is an 11th century lipsanoteca, a container that had the monopoly of religious experience by storing small sacred objects, relics representing traces of the divinity in person. Fingers, bones, nails, pieces of the Holy Cross were kept in this small box, giving testimony through its materiality that the hereafter existed.

Paradoxically, this unique piece represents the frustration of the visitor to the museum inasmuch as the observer of the original piece, of the direct experience, is unable to see anything in it; what should be seen is no longer there without disappearing, since instead there is a trace, a document that certifies the existence of the piece somewhere else.

–el qual s'inscriuria com una possible confusió dins el constructe de la història– per donar pas a una subjectivitat pròpia en constant negociació amb els objectes que ens envolten.

*Un col·leccionisme heterodox: El llegat T.F. és una proposta d'intervenció dins l'estructura del museu que s'hibrida entre els seus dos puntals: la narració i la mediació que envolten els ítems que aquest conté. En primer terme s'elabora un relat heterogeni però versemblant al voltant de la formació d'una col·lecció d'un personatge singular: T.F. Aquest *apropacionista* (1) recalitrant acumula objectes de manera contradictòria tot desafiant el seu propi context polític i ideològic.*

El 9 de juny de 1931 es va constituir el Consell de Cultura com un òrgan encarregat de recollir, conservar i difondre tots els béns culturals vinculats a la tradició catalana. Aquesta primera intenció va assentar les bases d'una manera de fer de la qual avui dia encara som hereus i amb aquesta voluntat es va inaugurar, l'onze de novembre de 1934, el Museu d'Art de Catalunya. En relació amb les polítiques culturals, abans que la Guerra Civil ho aturés tot, el mateix Consell i la Junta de Museus van dur a terme moltes millores, van adquirir la col·lecció Plandiura i van fer la Llei de Patrimoni, entre d'altres. Així i tot, l'esforç dut a terme durant aquells anys no va poder aturar l'atac que el patrimoni artístic català patiria durant la guerra. (2)

Les accions destinades a destruir el patrimoni artístic –principalment vinculat a l'Església i a la burgesia– potser naixien de l'odi i la ràbia acumulada al llarg dels anys, però per aquells que les duïen a terme significava quelcom més –es constituïa com un símbol de revolució, representava trencar amb

Jean-Honoré Fragonard
Jean-Claude Richard, l'abbé de Saint-Non,
vestit a l'espanyola
Cap a 1769
Oli sobre tela

Quan la Generalitat va decretar la incautació provisional de la col·lecció Cambó, els comitès regionals i locals de la CNT i la FAI ja havien ocupat la casa, entre ells s'hi trobava T.F., qui ho recordà com un dels moments més emocionants de la seva vida. Allà hi havia aquesta peça en què veïem el cavaller, amb posat arrogant, que està assegut al costat d'una font, on veu el cavall. Vesteix a l'espanyola, una expressió que al segle XVIII francès designava una indumentària de fantasia, sense cap relació amb el que era espanyol i que s'inspirava en la moda francesa dels temps d'Enric IV i Lluís XIII. Fragonard va ser un dels últims representants del rococó i aquesta pintura mostra el seu estil més autèntic: tocs de matèria lleugera, coneguts com «virtuosisme de la rapidesa».



Jean-Honoré Fragonard
Jean-Claude Richard, Abbot of Saint-Non,
Dressed à l'Espagnole
Circa 1769, Oil on canvas

By the time the Catalan Government ordered the temporary seizure of the Cambó collection, the regional and local CNT and FAI committees had already taken over the house. One of the occupiers was T.F., who remembered it as one of the most exciting moments in his life. In the house was this piece, in which we see the knight, with his arrogant pose, sitting beside a fountain in which his horse is drinking. He is dressed à l'espagnole, an expression which in 18th century France was used to refer to picturesque or fancy attire, and had no bearing on the Spanish fashions of the time. In fact, dress à l'espagnole was inspired by French fashions from the time of Henry IV and Louis XIII. Fragonard was one of the last representatives of rococo art and this work shows his most characteristic style: touches of light material known as “virtuosity of speed”.

tots els ordres que fins aleshores s'havien imposat a les classes obreres i que es manifestaven com els representants de l'opressió a què havien estat sotmeses–. (3)

Ara bé, la revolució i les seves implicacions podien contradir-se amb alguns dels costums, les aficions o, fins i tot, les creences dels seus principals promulgadors. Davant la destrucció del patrimoni artístic, ja que és l'exemple que ens ocupa, un es pregunta: on queda la sensibilitat d'aquells petits *connaisseurs* existents entre les classes populars? Aquest va ser el cas de T.F., militant anarquista, que a través de la seva activitat durant la guerra va aconseguir reunir un conjunt heterodox de peces per tal que no fossin destruïdes pels seus companys. Va entrar en política molt jove, i va fundar la secció local del partit on militava al seu poble natal, Sant Cugat del Vallès. Durant la guerra, va formar part de les Patrulles de Control emmarcades dins el Comitè Central de Milícies Antifeixistes de Catalunya. (4)

T.F. era un aficionat a l'art, i amb els anys havia aconseguit formar una petita col·lecció emocional de peces. A través dels seus contactes amb els antiquaris del carrer de la Palla, havia arribat a forjar una forta amistat amb Joseph Duveen, el galerista més important de l'època, conegut per haver signat contractes amb personalitats com Henry Clay Frick, John D. Rockefeller o el mateix Adolf Hitler. En arribar la guerra i amb ella les corresponents destruccions, T.F. no va dubtar a l'hora de fer desaparèixer tot allò que fos del seu gust. De fet, es complaïa pensant que recopilar les peces que anaven a ser destruïdes era també una manera de fer la revolució. Un acte revolucionari acompanyat de la incomprensió dels seus companys i la por a ser descobert.

Ernest Güell
Recent pintat
Cap a 1967
Acrílic sobre fusta

T.F. va conèixer l'artista conceptual Ernest Güell durant la dècada dels 1950 a Mèxic, lloc on es va haver d'exiliar després de la desfeta republicana. Si bé és cert que en un principi no van tenir bona relació –comprensible si tenim en compte que T.F. estava exiliat pel seu paper destacat dins les milícies durant la Guerra Civil i que Ernest Güell estava a Mèxic com a representant de la nova modernitat patrocinada pel franquisme a través de l'influent Institut de Cultura Hispànica del Ministerio de Asuntos Exteriores–, posteriorment va millorar gràcies a l'afició pel futbol que compartien tot dos. La seva amistat va esdevenir molt estreta als anys 1960 i 1970 i fruit d'aquesta, T.F. va acabar adquirint una peça de la representativa sèrie *Recent* que inaugura unes pràctiques artístiques autoreferencials, iròniques i sornegueres al nostre país. La peça està pintada amb els colors vermell i negre –en referència als colors oficials de la CNT-FAI– i incorpora l'error ortogràfic coma símbol d'allò salvatge i que va en contra de la normativa aplicada.



Ernest Güell
Recent pintat (Frsebly Painted)
Circa 1967
Acrylic on wood

T.F. met the conceptual artist Ernest Güell in the 1950s in Mexico, where he had gone into exile after the Republican defeat. While it is true that at first they did not get on (understandably so when you consider that T.F. had gone into exile due to his significant role in the militia during the Civil War and Ernest Güell was in Mexico as representative of the new modernity sponsored by Franco through the influential Institute of Hispanic Culture in the Ministry of Foreign Affairs), subsequently their relationship improved thanks to a shared passion for football. Their friendship became very close in the 1960s and 1970s, and as a result T.F. ended up getting a piece of the representative series *Recent* which began self-referential, ironic and mocking art in our country. The piece is painted in black and red (in reference to the official colours of the CNT-FAI) and includes the misspelling as a symbol of something wild going against the rules.

(1) Entenent *apropacionisme* tal com explica Joana Hurtado a *CINE COLECCIONISMO Y APROPIACIÓN AUDIOVISUAL* "Resumiendo mucho, diremos que el apropiacionismo consiste en coger y descontextualizar para resignificar, o lo que es el mismo, dejar de hacer para señalar." <http://elproyectordecoleccionaria.es/category/comisarios/joana-hurtado/>
Data de consulta 8/10/2014.

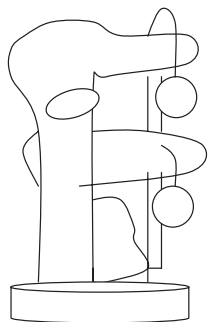
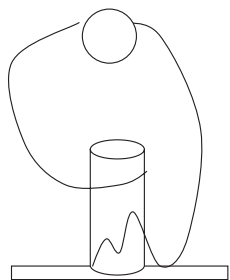
(2) GRACIA F., MUNILLA G. (2011): *Salvar l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*. Ed. La Magrana. Barcelona, pp.13-14.

(3) MERINO DE CÁCERES JM., MARTÍNEZ RUIZ, MJ. (2012): *La destrucción del patrimonio artístico español, W.R Hearst "El gran acaparador"*. Ed. Cátedra, Madrid, pp. 40-42.

(4) MOTA MUÑOZ, F. (2013): *Sant Cugat del Vallès (1931-1941) República, guerra civil i primers anys de franquisme*. Ed. Nodo50, Barcelona, pp. 106-110.

La col·lecció, formada per un heterodox grup d'objectes, es va construir en paral·lel a la història del país i té com a característica única el fet que les peces van ser susceptibles de ser destruïdes. No hi trobarem cap jerarquia, cap criteri artístic ni historiogràfic, sinó una història plausible de ser relacionada.

Pel que fa a la mediació, aquesta proposta presenta un recorregut acumulatiu que acaba cedint per massificació de recursos informatius i capes de significat. És com si superposés un vidre damunt d'un altre i així successivament fins que el conjunt es torna totalment opac i perd la seva transparència original i individual en pro d'una protecció de l'objecte, o potser del subjecte, o potser de tots dos. Aquesta opacitat col·lectiva ens fa dubtar, com a mínim, de la suposada transparència individual, que, per falta de mitjans a l'hora de percebre-la, semblava cristal·lina quan en realitat era d'una opacitat imperceptible als nostres ulls. El recorregut es comença sol, tan sol que allà on has de mirar no hi ha res a veure. La peça està cedida temporalment. A continuació apareixen les cartelles amb la seva informació exacte i el seu aire científic, els fulls de sala que et contextualitzen el conjunt i et descriuen breument cada una de les obres que formen l'exposició, l'audioguia que et submergeix a l'ambient musical de l'època, tot connectant amb aquell lloc comú que ens indica quina era la banda sonora del crist fluorescent de Marià Pidelaserra o del dit trencat del *Desconsol* d'en Llimona. Seguim amb el guia i les seves explicacions formalistes i gaudim de la possibilitat de rèplica, després apareix el comissari com a veu experta que des d'una posició privilegiada ens guia a través dels vaivens teòrics de l'exposició, per donar pas a l'actor que protagonitza la visita teatralitzada, tot oferint un nivell més de realitat a través del vestit d'època, l'accent adequat o el privilegi d'escoltar en primera persona les anècdotes d'un artista mort fa més de 60 anys. Per acabar la veu de l'artista, ja no com a narrador sinó com a autor, com a responsable que explica perquè ha fet allò, què pretenia fent-ho i, sobretot, assenyalar de quina manera s'ha de llegir aquest treball, és a dir, aquesta història.



VISITA "UN COL·LECCIONISME HETERODOX. EL LLEGAT T.F."

- | | | |
|---|-----|--|
| I | 1. | ENTRADA + MAPA. |
| C | 2. | ENTRADA + MAPA + PEÇA CEDIDA. |
| I | 3. | ENTRADA + MAPA + PEÇA + CARTEL·LA. |
| D | 4. | ENTRADA + MAPA + PEÇA + CARTEL·LA + FULL DE SALA. |
| O | 5. | ENTRADA + MAPA + PEÇA + CARTEL·LA + FULL DE SALA + AUDIOGUIA. |
| O | 6. | ENTRADA + MAPA + PEÇA + CARTEL·LA + FULL DE SALA + AUDIOGUIA + GUIA. |
| L | 7. | ENTRADA + MAPA + PEÇA + CARTEL·LA + FULL DE SALA + AUDIOGUIA + GUIA + COMISSARI. |
| A | 8. | ENTRADA + MAPA + PEÇA + CARTEL·LA + FULL DE SALA + AUDIOGUIA + GUIA + COMISSARI + ACTOR (VISITA TEATRALITZADA). |
| T | 9. | ENTRADA + MAPA + PEÇA + CARTEL·LA + FULL DE SALA + AUDIOGUIA + GUIA + COMISSARI + ACTOR (VISITA TEATRALITZADA) + ARTISTA. |
| R | 10. | ENTRADA + MAPA + PEÇA + CARTEL·LA + FULL DE SALA + AUDIOGUIA + GUIA + COMISSARI + ACTOR (VISITA TEATRALITZADA) + ARTISTA + VERMUT. |


Marià Pidelaserra
Vida de Jesús XXII: enterrament de Jesús
 1941
 Oli sobre tela

Aquesta peça escenifica el conflicte entre la història i la biografia. Mai mostrada al públic anteriorment, forma part d'una sèrie de quadres anomenats *La vida de Jesús* pintats per Marià Pidelaserra al final de la seva vida. La rellevància d'aquest pintor és que és un dels representants més importants de l'impressionisme català. Al tombant de segle anà a París i tornà amb al modernitat de les seves pintures influenciades per Monet i Sisley. Importà les novetats parisenques a Barcelona i va fer entrar els nous corrents estètics a les galeries de la Ciutat Comtal. Fins aquí tot bé. Més tard es retirà i cultivà una espiritualitat molt particular, que podem veure reflectida en aquest quadre on s'escenifica l'enterrament de Jesús. D'un cromatisme delirant i amb una composició i temàtica difícilment relacionades amb l'impressionisme, aquesta peça representa un trencament amb els corrents moderns de l'època, tot impossibilitant una mostra retrospectiva d'aquest pintor, ja que demostraria la suposada irregularitat de la seva obra, transformant en anècdota tota aportació prèvia als ismes històrics que representa.



Marià Pidelaserra
Life of Jesus XXII: Burial of Jesus
 1941
 Oil on canvas

This piece portrays the conflict between history and biography. Never before shown to the public, it is part of a series of paintings called *The Life of Jesus* painted by Marià Pidelaserra towards the end of his life. The relevance of this painter is that he is one of the most important practitioners of Catalan Impressionism. At the turn of the century he went to Paris and returned with the modernity of his paintings influenced by Monet and Sisley. He imported Parisian developments to Barcelona and brought new aesthetic trends to the city's galleries. So far so good. Later on he retired and cultivated a most peculiar spirituality, which we can see reflected in this painting which portrays the burial of Jesus. In a delirious chromaticity and with a composition and subject matter that are hard to relate to Impressionism, this piece represents a break with the modern trends of the time, preventing a retrospective for this painter as it would demonstrate the alleged irregularity of his work, turning all his previous contributions to the historical isms he represents into mere anecdote.



Heterodox Collecting: The T. F. Llegacy

What is the difference between history and a story? Determination. It is establishing the/a thing as a result of deliberation, or calculation. It is taking a decision that is not arbitrary, but rather strong, determined, directional, not backing down. This determinative element distorts inasmuch as it excludes. It marks a singularity which

in economic terms, i.e. resource management, affords value. It is the unique discourse, the official discourse. Under this stony and impenetrable appearance there must be a specific procedure, a construction area where decisions have been and are made continuously. These decisions affect the visibility of a/the collection: what is shown and what is hidden depending on stating a certain meaning. And finding this meaning is the script of history/a story. How can you tie together disparate elements, how can you make history emerge from certain objects? Because for history, seen as a discipline with scientific pretensions and ventriloquist skill, objects have the last word. There must be some objects that speak, that function as the transmitters of the message, making the museum into a kind of translator, or a “simple” intermediary, which functions as a barely neutral and more lucid channel, a conduit through which the history produced by the object of meaning comes to us.

The ambivalence between the presentation of authenticity through a historic, rare and unique piece, which the museum has to safeguard and preserve while monetising the monopoly of its experience through direct presentation, and the educational resolve formalised in intermediation that makes it possible to fit that object into a meaningful story, or perhaps recreating a meaning into which that anecdotal object can be fitted, always points to history (national, universal?), an understandable and naturalised history. Nonetheless, for there to be understanding there have to be a number of shared items, common items that instantly and through recognisable traits create identification, an illusion of national identity. Identity is not the place of the museum, but rather its product. An identity drawn together by stressing differences which separate it from the rest as a result of specificity, making a slight difference, closer to parallelism than a change in meaning. The universalism that refers to what has been determined, protected by the alibi of the product of a calculation, of a deliberate decision, leaves no room for cracks. And it is not about bombarding history or putting up a counterpart to replace it, but rather changing the adjective of the article, i.e.,

Joan Vallhonrat
Còpia de l'absis de Santa Maria de Mur
1915
Paper, pintura al tremp muntada sobre
bastidor de fusta

Joan Vallhonrat va rebre l'encàrrec de realitzar unes il·lustracions de les pintures romàniques per tal d'elaborar-ne un catàleg. Per fer la feina es va desplaçar fins a Guàrdia de Tremp on hi havia l'església de Santa Maria de Mur. Allà va realitzar uns apunts per, posteriorment, acabar el dibuix a l'estudi. Un accident fortuït mentre esmorzava va fer malbé el dibuix, fet que el va fer tornar al Pallars Jussà –durant dos dies de viatge– a repetir la còpia. La sorpresa va ser majúscula quan va descobrir que la pintura de l'absis havia desaparegut. Les pintures murals acabarien a Boston –on es conserven actualment– fet pel qual aquella còpia tacada va esdevenir l'original, l'últim testimoni directe d'una pintura del segle XI.



Joan Vallhonrat
Copy of the Apse of Santa Maria de Mur
1915
Paper, tempera paint mounted
on a wooden frame

Joan Vallhonrat was commissioned to make illustrations of Romanesque paintings in order to produce a catalogue containing them. To do this he went to Guàrdia de Tremp where the church of Santa Maria de Mur stood. There he made some notes so he could later finish the drawing in his studio. An unfortunate accident while he was having breakfast spoiled the drawing, and this forced him to go back to El Pallars Jussà (a journey lasting two days) to make another copy. His surprise was enormous when he discovered that the painting of the apse had disappeared. It would end up in Boston where it is currently held, meaning that that stained copy would become the original, the last direct testimony of an 11th century painting.

of making history undetermined. This position opens up the field to the significant story, while eliminating error as a possibility, which would register as a possible confusion within the construct of history, to make way for a subjectivity that is in constant negotiation with the objects around us.

Heterodox Collecting: The T. F. Legacy proposes an intervention in the structure of the museum is hybridised between its two pillars: the narration and the intermediation that surround the items it contains. Firstly a diverse but plausible story is produced about the construction of the collection of a unique character: T.F. This recalcitrant appropriationist (1) contradictorily hoarded objects and challenged his own political and ideological background:

On 9 June 1931 the Culture Council was set up as a body charged with collecting, preserving and disseminating all cultural assets linked to Catalan tradition. This initial attempt laid the foundation for a way of doing things of which we are still the heirs today, and for this purpose the Museu Nacional d'Art de Catalunya was opened on 11 November 1934. Before the Civil War brought everything to a halt, the Council and the Board of Museums made many improvements to cultural policies, including acquiring the Plandiura collection and passing the Heritage Act. However, in spite of all the efforts made during those years they could not prevent the attack on Catalan artistic heritage during the Civil War. (2)

Destruction of artistic heritage, mainly in terms of the church and the bourgeoisie, may have come out hatred and anger built up over the years, but for those who carried it out it meant something more; it beca-

(1) Understanding *appropriation* as defined by Joana Hurtado in *CINE COLECCIONISMO Y APROPIACIÓN AUDIOVISUAL* "Summarizing, we can say that appropriation consists in taking and recontextualizing, or in other words, to stop doing in order to point out."

(2) GRACIA F., MUNILLA G. (2011): *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*. Ed. La Magrana. Barcelona, pp.13-14.

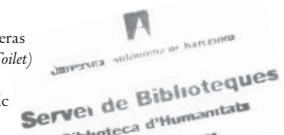
Jaume Llongueras
Sanitari
1929
Ceràmica vidriada

Les arts decoratives també estan representades en aquesta col·lecció, tal com veiem en la peça següent: el sanitari dissenyat per l'il·lustre decorador Jaume Llongueras que formava part del gabinet de la reina Victòria Eugènia de Battenberg al Palau Nacional durant l'Exposició Internacional de 1929. El fet que tots els mobles que formaven part d'aquesta estança fossin destruïts, atorga a aquesta peça un valor excepcional, ja que va ser l'única que ha sobreviscut gràcies a la figura de T.F. i la seva col·lecció.



Jaume Llongueras
Sanitari (The Toilet)
1929
Glazed ceramic

The decorative arts are also represented in this collection, as can be seen in the following piece: *El sanitari*, designed by the illustrious decorator Jaume Llongueras who was a member of Queen Victoria Eugenie of Battenberg's office at the National Palace during the Universal Exhibition of 1929. The fact that all the items of furniture in this room were destroyed gives this piece exceptional value, since it is the only one that has survived because of T.F. and his collection.





Fragment de la pintura estudi de figura de Zefir per El triomf del Dia sobre la Nit, Antoni Caba. 1882.
 Fragment of the painting figure study of Zephyr victory day over the night, Antoni Caba. 1882.



Fragment de la pintura Panera de pomes, codonys i magranes, Juan de Zurbarán. 1643-1645.
 Fragment of the painting Basket of apples, quinces and pomegranates, Juan de Zurbarán. 1643-1645.

me a symbol of revolution, and meant breaking with all the orders which until then had imposed themselves on the working classes and were seen as the representatives of the oppression to which they had been subjected. (3)

Nevertheless, the revolution and its repercussions might come into conflict with some of the habits, interests or even beliefs of its main promulgators. Given the destruction of artistic heritage, as this is the example at hand, one wonders: where is the sensitivity of those small *connoisseurs* in the working classes? This was the case of T.F., an anarchist whose activities during the War enabled him to amass a heterodox collection of pieces to prevent them being destroyed by his comrades. He entered politics at a very early age by founding the local branch of the party in which he was active in his hometown, Sant Cugat del Vallès. During the War he was a member of the Control Patrols under the Central Committee of Antifascist Militias of Catalonia. (4)

T.F. was fond of art and over the years had managed to build up a small emotional collection of pieces. Through his contacts with antiques dealers in La Pallà Street, he had come to forge a strong friendship with Joseph Duveen, the leading gallery owner of the period and famed for having signed contracts with people such as Henry Clay Frick, John D. Rockefeller and Adolf Hitler himself. When the War broke out and brought destruction with it, T.F. did not think twice about removing everything that was to his liking. In fact, he was pleased to think that collecting pieces that were to be destroyed was also a way to make the revolution. It was a revolutionary act accompanied by the incredulity of his comrades and the fear of being

(3) MERINO DE CÁCERES JM., MARTÍNEZ RUIZ, MJ. (2012): *La destrucción del patrimonio artístico español, W.R Hearst "El gran acaparador"*. Ed. Càtedra, Madrid, pp. 40-42

(4) MOTA MUÑOZ, F. (2013): *Sant Cugat del Vallès (1931-1941) República, guerra civil i primers anys de franquisme*. Ed. Nodo50, Barcelona, pp. 106-110

Josep Llimona
El dit del Desconsol
 1904
 Talla en marbre

En aquest punt trobem una absència. Hi ha present tot allò que envolta la peça custodiada per T.F. Aquesta és minúscula, un detall insignificant dins tota l'estructura escultòrica: el dit de la mà dreta. Un dit que possiblement va ser sostret en algun aldarull davant el Parlament de Catalunya, un exercici d'amputació que probablement era més fetixista que iconoclasta. Una possible explicació de perquè T.F. va voler aquesta peça per a la seva particular col·lecció, fa referència a l'activitat que desenvolupava dins les patrulles de control (assenyalar els sospitosos de col·laboració amb la insurrecció militar per a ser executats), i al sentiment tràgic produït per aquest assenyalament continu. Sorpren que, si tenim en compte que l'escultura de Llimona es caracteritza per la línia genèrica i el control dels volums en la seva totalitat per sobre dels detalls de la figura, T.F. escollís aquest precís detall com a objecte de desig personal.



Josep Llimona
The Finger of Grief
 1904
 Marble carving

Here we come across an absence. There is everything that surrounds this piece safeguarded by T.F. It is tiny, an insignificant detail in the whole sculptural structure: a finger of the right hand, a finger that was possibly removed in some alteration outside the Parliament of Catalonia, an exercise in amputation which was probably more fetishistic than iconoclastic. A possible explanation of why T.F. wanted this particular piece for his private collection lies in what he did as a member of the control patrols (pointing out those suspected of collaboration with the military uprising to be executed) and the tragic feeling engendered by this continuous pointing. Bearing in mind that Llimona's sculpture is characterised by a general line and control of volumes in their entirety over the details of the figure, it is surprising that T.F. should choose this precise detail as an object of personal desire.

found out.

The collection, consisting of a heterodox group of objects, was built in lockstep with the history of the country and its unique feature is that the pieces were likely to be destroyed. In it there is no hierarchy, no artistic or historiographic approach, but rather a commendable story to be told.

As for the intermediation, this proposal presents a cumulative journey that ends by yielding due to widespread growth of information resources and layers of meaning. It is as if you were to put a pane of glass on top of another pane of glass and so on until the whole becomes completely opaque, losing its original and individual transparency to protect the object, or perhaps the subject, or perhaps both of them. This collective opacity makes us doubt, at least, the supposed individual transparency which due to lack of means when perceiving it seemed crystal clear when it was actually an opacity that was imperceptible to our eyes. The journey begins alone, so alone that wherever you look there is nothing to see. The piece is temporarily relinquished. Below are the cards with their precise information and scientific air, the exhibition leaflets which contextualise the collection for you and briefly describe each of the works making up the exhibition, the audio guide that immerses you in the musical atmosphere of the time, all connected with that cliché that tells us what the soundtrack to the fluorescent Christ by Marià Pidelaserra or the broken finger in Josep Llimona's *Grief* was. We then go on with the guide and their formalist explanations enjoying the chance to reply, then a curator appears as an expert who is well placed to guide us through the theoretical fluctuations of the exhibition before making way for the actor who stars in the historical re-enactment, providing a higher level of reality through vintage dress, the right accent and the privilege of hearing at firsthand the stories of an artist who died more than 60 years ago. Finally the voice of the artist, now not as a narrator but rather as an author, as the person responsible who explains why he has done this, what he intended to achieve by doing it, and especially to indicate how all this work, that is to say this history, should be read.

Anònim
Samarreta màniga curta unisex model T.F.
 2014
 Cotó, talla XL

Aquesta peça és un petit homenatge a la figura del singular col·leccionista T.F. i a la seva vida marcada per la contradicció ideològica i política. Decapitar una figura sagrada de poder –religiosa, cultural i representant de l'art més específic del país– per convertir-la en un producte de masses representa un canvi de paradigma total a l'hora d'entendre els valors humanístics, tot concentrant calidoscòpicament tots els períodes històrics del museu. Hi podem veure la iconografia romànica, l'expansió tècnica tèxtil del gòtic, l'estratègia publicitària barroca i la reproductibilitat de l'obra d'art moderna. A més, permet la destrucció d'un més enllà bo i portant-lo més aquí, tan aquí que fins i tot podem interaccionar amb ell, tacar-lo, encongir-lo o acabar fent-ne draps. I gràcies al seu disseny i a la seva producció industrial, fer que els poders fàctics finalment arribin al poble.



Artist unknown
Unisex T.F. T-shirt
 2014
 Cotton. Size XL

This piece is a small tribute to the singular collector T.F. and his life marked by ideological and political contradictions. Decapitating a sacred figure of power (religious, cultural and representing the most specific art in the country) to turn it into a mass product represents a total paradigm shift in understanding human values while kaleidoscopically concentrating all the historical periods in the museum. Here we can see the Romanesque iconography, the Gothic technical textile expansion, Baroque advertising strategy and the reproducibility of a work of modern art. It also allows the destruction of the hereafter by bringing it closer, so close you can even interact with it, stain it, shrink it and end up making it into cloths. And thanks to its design and its industrial production, ensure that the powers that be finally reach the people.

VISIT "HETERODOX COLLECTING. THE T.F. LEGACY"

- | | |
|-----|---|
| 1. | TICKET + MAP |
| 2. | TICKET + MAP + BORROWED PIECE |
| 3. | TICKET + MAP + PIECE + MUSEUM TAG |
| 4. | TICKET + MAP + PIECE + MUSEUM TAG + EXHIBITION LEAFLET |
| 5. | TICKET + MAP + PIECE + MUSEUM TAG + EXHIBITION LEAFLET + AUDIO GUIDE |
| 6. | TICKET + MAP + PIECE + MUSEUM TAG + EXHIBITION LEAFLET + AUDIO GUIDE + GUIDE |
| 7. | TICKET + MAP + PIECE + MUSEUM TAG + EXHIBITION LEAFLET + AUDIO GUIDE + GUIDE + CURATOR |
| 8. | TICKET + MAP + PIECE + MUSEUM TAG + EXHIBITION LEAFLET + AUDIO GUIDE + GUIDE + CURATOR + ACTOR (HISTORICAL RE-ENACTMENT) |
| 9. | TICKET + MAP + PIECE + MUSEUM TAG + EXHIBITION LEAFLET + AUDIO GUIDE + GUIDE + CURATOR + ACTOR (HISTORICAL RE-ENACTMENT) + ARTIST |
| 10. | TICKET + MAP + PIECE + MUSEUM TAG + EXHIBITION LEAFLET + AUDIO GUIDE + GUIDE + CURATOR + ACTOR (HISTORICAL RE-ENACTMENT) + ARTIST + DRINK |

Eugenio P. Cendoya, Enric Catà i Pere Domènech i Roura, Ramón Reventós, Gae Aulenti i Enric Steegman, Josep Benedito, Joan Ardevol
Palau Nacional
 1929, 1934, 1992
 Edifici

El Palau Nacional esdevé l'última peça d'aquesta col·lecció immersiva. Si hem començat per no veure-hi res ara ens situem aquí, tan a prop de la peça que fins i tot ens ha fagocitat. Transitant per les seves entranyes ens hem fos amb el fons d'aquest plató neoclàssic. La il·lusió de l'espectador independent s'ha desfet i ara formem part d'un tot, com actors involuntaris d'un petit engranatge dins una gran màquina transparent. Finalment, només queda dir que el destí ha volgut que part d'aquesta col·lecció s'hagi acabat reunint aquí, al Palau Nacional. I és precisament aquest palau l'última peça de la col·lecció, l'últim capítol d'una història protagonitzada per la història i els mecanismes que la fan possible.



Eugenio P. Cendoya, Enric Catà i Pere Domènech / Ramón Reventós / Gae Aulenti and Enric Steegman / Josep Benedito / Joan Ardevol
National Palace
 1929/34/92
 Building

The National Palace is the last piece of this immersive collection. If we began by not seeing anything, now we stand here, so close to the piece that it has even absorbed us. Travelling through its entrails we have faded into the background of this neoclassical set. The illusion of the independent viewer has dissolved and we are now part of a whole as unwitting actors in a small cog in a large transparent machine. Finally it only remains to say that fate has willed that part of this collection should have ended up gathering here at the National Palace. And this palace is precisely the last piece of the collection, the last chapter in a story starring history and the mechanisms that make it possible.

Agraïments:

M. Teresa Guasch, Quim Rivera, Jesús Casales, Jorge Luis Marzo, Pilar Cruz, Maria León, Pilar Bonet, Roger Casadellà, Juanjo Pintado, equip de seguretat del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Pepe Serra, Juanjo Lahuerta, Joana Hurtado, Lucas Duane, Christoper Jordan, Arantxa Garcia, Stuart Munroe, Oriol Fontdevila, Marta Vilardell, Txuma Sanchez i Alba Sanmartí.

Aquesta publicació forma part del projecte *Un col·leccionisme heterodox. El llegat T.F.* presentat al Museu Nacional d'Art de Catalunya els dies 15, 22 i 29 de novembre de 2014.

Ha estat realitzat en el marc de la convocatòria de projectes d'intervenció en l'àmbit museístic i patrimonial 2014 de la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya, en col·laboració amb el Museu d'Art Nacional de Catalunya.

S'hi recull una selecció d'obres que en algun moment van estar en relació amb la col·lecció T.F. i un text on s'especula sobre la diferència entre una història i la història, és a dir, al voltant de la determinació a l'hora d'explicar alguna cosa.

—

This publication is part of the *Heterodox Collecting. The T.F. Legacy* project presented at the Museu Nacional d'Art de Catalunya on 15, 22 and 29 November 2014.

It has been produced in the framework of the 2014 museum intervention projects grants by Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya, in collaboration with Museu d'Art Nacional de Catalunya.

It includes a selection of works that were at some point related to the T.F. collection and a text discussing the difference between a story and history, in other words about determination when telling or explaining something.

Text / Text: Enric Farrés Duran

Traducció / Translation: Aadimatq

Correcció / Correction: Susanna Méndez,
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Tirada / Print run: 300

Novembre, 2014



**SALA
D'ART
JOVE**

 Generalitat
de Catalunya
Departament
de Benestar Social
i Família

Imatge de la portada:

Fragment de la peça *La forja de Vulcà visitada per Venus*,
d'Antoni Ferran Satayol. Després de 1837.

—

Fragment of the painting *The Forge of Vulcan visited by Venus*,
Antoni Ferran Satayol. Before 1837.