

Presentació

«Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs, pendant des siècles»

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*

Iconografies

Les formes d'interrogar l'art poden ser molt diverses i no tenen el mateix sentit posades al compàs, al davant o al darrera del que és o s'entén per la manera de crear-lo. Tanmateix, aquestes diferents formes de fer i d'estudiar, que fins i tot voldrien esdevenir sistemes que permetessin esbrinar i decidir el que és i el que no és art, no han deixat de voler distingir-se per una capacitat d'anàlisi que porti a veure més profundament els aspectes significants de la matèria o a descobrir el que es cuina en el món de les idees, o de les ideologies, que hi ha implicades en l'art. Mirar de guiar el nostre vaixell en una realitat complexa com aquesta, feta d'aparences i miralls deformadors, que ja sabem que no diuen la veritat, o que potser no diuen la veritat que voldríem sentir, obliga a plantejar o replantejar, ni que sigui de tant en tant, els pressupòsits de la recerca. Tanmateix, tan si acabem sota el signe dels metallenguatges més inspirats com a cavall de singulars i efímeres lluites metodològiques, es fa difícil superar totes les obvietats o no veure elements tautològics o antics en algunes de les escenificacions més agosarades a què porta una cada cop

més impacient aspiració a la novetat. Malgrat la innocència assumible del meu enfocament, tal vegada qualificable de tradicional, és prou tangible que la contrapartida que sembla imposar-se, a la recerca de la profunditat o d'un fons inesgotable de l'art, rau en un cert desprestigi de la «forma», entengui's de la seva superfície que, ara esmicolada ara corrompuda, posada sota el domini d'una estètica relacionada amb la cosmètica, posa en qüestió alguns vells i bells estudis, i altres de més actuals però que, abandonats a la seva anti-uitat metodològica, s'interessen preferentment pels aspectes de les coses, els motlles, els models, les estructures, les tipologies, les maneres, en definitiva, novament per les «formes», idònies o maldestres a l'hora de visualitzar els temes i les funcions o les arrels i els sistemes d'expressió d'aquestes i dels continguts.

Confessarem que el monogràfic «Iconografies» inclòs en aquesta edició de la revista MATERIA, es troba lluny de voler empenyer qualsevol fe cega o escolar en l'anomenat mètode iconogràfic. En el millor dels casos, admès que el mètode pugui existir com a tal i que, encara avui, algú pugui creure en la necessitat d'operar a partir de la seva aplicació sistemàtica, també ha de quedar clar al lector que els estudis aplegats en aquesta primera part de la revista no s'apleguen a redós de cap credo similar. Potser no caldria dir que els autors no han treballat normativament per a fer estudis d'iconografia, però les eines de l'ancià mètode, comunament associat a Erwin Panofsky, tampoc no semblen haver estat arraconades a priori d'entre llurs supòsits.

Els treballs aollits a MATERIA són fruit d'una diversitat evident d'enfocaments, que no pretén justificar-se a partir d'un ànim, que podria esdevenir tant acadèmic com altres, d'afavorir a tota costa la dissolució de les fronteres metodològiques més convencionals per complaure's en la interdisciplinarietat. Encarar el fenomen artístic amb una certa llibertat, encara que aquesta ens aparegui fragmentada i debatuda o vinculada a altres matèries, no plegar-nos a prejudicis de modernitat i, és clar, romandre aliens també a la turmentada postura *antiformalista*, crec que esdevé una necessitat vital en un món que fiscalitza o voldria poder fiscalitzar tots els passos que donem. En definitiva, «Iconografies» és més un terme sorgit de l'art i de les obres d'art, fonamentat en la seva realitat formal, figurativa, emocional i comunicativa, que no una proposta revestida d'arguments i teories forjades en un desenvolupament disciplinàriament compartimentat o reduccionista de la història de l'art. Amb la

voluntat de defugir també els jocs del *dilettante*, les que podríem anomenar «iconografies recreatives», les recerques simbolistes excedides i el possibilisme interpretatiu sense límits, aquell que sembla basat en una llibertat tant autosuficient com absoluta d'interpretació, els estudis del monogràfic de MATERIA ens permetran reflexionar una vegada més, ni que sigui casualment, sobre l'existència laberíntica d'unes manifestacions que cal intentar desxifrar i entendre a redós d'un context que s'incorpora a altres contextos. Així doncs, podem escoltar algunes de les coses que es diuen o s'han dit des del l'art i des del món de l'art, però sense abandonar la història de l'art.

Al costat de Marcel Proust i de la seva colossal *Recherche du temps perdu*, algú podria pensar en què allò que hem hagut de desxifrar i dilucidar amb el nostre esforç personal no és nostre, que solament prové de nosaltres mateixos allò que nosaltres fem sortir de l'obscuritat que es troba en nosaltres i que els altres no coneixen. En aquest esforç de percepció i interpretació, de creació, donació i desxiframent, que cerca una veritat relativa amb el risc, ben assumible, de no trobar-la sempre, o de no trobar-la mai, posem el mètode més autèntic i els ingredients d'un itinerari pel coneixement que es pot compartir, tot jugant necessàriament amb el que és nostre i amb el que no ho és, amb el que podria ser nostre i amb el que no és solament nostre.

Els antics continguts, esdevinguts temes i subjectes, assumptes, missatges, motius, anècdotes, formes del discurs, idees radiants, assenyades o boges, argument o refutació, història o antihistòria, formen part inqüestionada de moltes creacions artístiques del passat i del present. Són també matèria de la matèria artística. Son matèria profunda i imatgeria impregnada de totes les components del que, alguna vegada, considerem o podem considerar art. Malgrat tot, sembla que ens cal descobrir més coses per assaborir, pas a pas, si aquests supòsits del contingut tenen sempre una força equivalent en les obres, si el gruix atorgat al tema és inalterable, si sota la pell, prima o gruixuda, d'una grafia hi ha també una idea gràfica i un pensament artístic o, simplement, hi ha un pensament. Ens cal entendre si sota la representació de sentit més evident s'hi amaga de vegades una nova *forma* del sentit més profunda, encarnada, polifacètica o suggeridora. Probablement les respostes a aquests interrogants no han de ser sempre positives, perquè no hi ha una llei on agafar-se que ens expliqui totes les motivacions ocultes i totes les formes del coneixement humà o artístic, perquè no hi ha una raó sola que resolgui

totes les incògnites vives o il·lumini tots els racons, molts encara incòmodes, obscurs o inexplorats, de la realitat mudable i camaleònica de l'art.

A través de les recerques de les iconografies, explícites o implícites, evidents o amagades, es podria oferir un merescut homenatge a tots els *amants d'imatges* a què al·ludia Baudelaire en les seves crítiques d'art. Al capdavant, si ens ho proposem, realment ha de ser possible evitar caure en la tria dolorosa, emmirallada en les extremitats d'una espècie de Judici Final o gran tribunal per a amants de l'art, que separi o diferenciï entre els que s'enamoren de l'aparença de la realitat i confonen el realisme artístic amb la realitat mateixa, i els que, més conscients de la ficció, l'enginy o el parany, transcendeixen els temes per contemplar també els que podríem definir com a tècnica o forma del sentit, o de la significació original, o del que, en altres moments, ha pogut ser idealment definit com a fugisser i enigmàtic «esperit de l'obra».

Ens trobem entre els benaurats o entre els condemnats, o entre els que no creuen en res, com a historiadors de l'art no tenim excuses per a abandonar la recerca del sentit peculiar, concret, estrident, comú, general, ideal, matusser, mentider o extraordinari que s'ofereix als nostres ulls i a la nostra raó. Potser som més lliures en donar aquest pas que en no donar-lo, tot i que sabem que es tracta sempre de resseguir una via litúrgica, pauta dins d'un context ple d'altres significacions condicionades. La via més antiga, aquella que ens ofereix el contingut indefectiblement associat a una forma, a un estil o a un medi, ens interessa per intentar comprendre la tirania o el domini que la *destresa*, dins d'una orientació molt àmplia del terme destresa, exerceix sobre la *realitat*, en un sentit que esdevé una veritable direcció o una trajectòria amb retorn.

A redós del monogràfic «Iconografies» Maria Laura Palumbo encara el problema de les representacions hagiogràfiques a partir d'una obra que qualifica d'enigmàtica. Són enigmes convertits en recerques sobre la realitat figurativa de les vides de sant Quirze i santa Julita en diverses obres catalanes, que li permeten, després d'una consulta pacient i sistemàtica de les fonts, oferir una interpretació del programa del frontal de Durró, tenint en compte el context internacional en què s'insereix la seva temàtica.

Montserrat Pagès revisa les pintures murals de Santa Maria de Cervià per encarar des del seu estudi la realitat complexa de les pintures romàniques relaciona-

des amb el Mestre d'Osormort. Amb una anàlisi important de les fonts històriques, ens apropa a la realitat pictòrica del segle XII, una etapa fascinant de l'art català, que ha estat enriquida en els darrers temps amb descobertes molt significatives. Aquest coneixement recent del conjunt de Cervià incrementa l'interès del treball que ara es publica i que s'endinsa en aquestes noves vessants del tema, després de revisar-ne els paràmetres historiogràfics habituals.

L'estudi que dediquem al retrat de Francesco d'Este, obra reconeguda amb petits matisos a Rogier van der Weyden, replanteja el sentit donat als atributs que el personatge porta a les mans dins del context d'una cultura devocional molt culta i refinada. El pintor flamenc reprèn al temps que refà un seguit d'arguments vigents a l'etapa medieval i que enfilen el sentit del goig amb el sentit del dolor per oferir, amb insondable distanciament, una imatge brillant, elegant i misteriosa que evoca la fe, les creences i les aspiracions del marquès de Ferrara.

Del segle XV passem al segle de l'Edat Moderna gràcies a dues incursions d'ordre diferent. En primer lloc Santi Mercader ens acosta a la catedral de Barcelona i a altres temples de la ciutat a partir de les seves indagacions sobre el context, el personatge i les comandes realitzades per Jeroni de Magarola. L'autor fa una interessant revisió dels retaules del segle XVIII, dels que s'han conservat i dels que es van destruir, amb un recorregut que ens aclareix la identificació d'aquests encàrrecs i les seves cronologies, albirant el seu pes iconogràfic i social en funció d'uns marcs tant destacats com la mateixa catedral. Segueix l'estudi de M. Rosa Vives sobre una important però no massa coneguda vessant del gravat que, inspirada en les seves múltiples utilitats en una època en què la fotografia no existeix, ens fa repensar les seves iconografies com a instruments i evidències aplicats a l'art de guarir. La curació esdevé una de les propietats reconegudes a l'art, però sense defugir la via terapèutica ni les curioses coincidències de materials i instruments comuns a dues disciplines molt llunyanes, l'autora es planteja primordialment la relació entre la medicina i el gravat, entès aquest darrer com a font d'informació per al guariment. Accedim, per tant, als temes i a les múltiples iconografies associades al coneixement de cos, a la seva anàlisi i possibilitat de curació. Un aventurar-se en el món del gravat europeu a l'època moderna que M. Rosa Vives contempla en una visió tant concreta com àmplia i original.

Ni el teatre ni el cinema queden exclosos d'aquest seguiment de l'art poblat d'iconografies i narracions diverses. Toni Galmés ens acosta a la visió de les formes teatrals a partir del seu estudi sobre els putxinel·lis a Catalunya. Amb una atractiva referència al període medieval en què Ramon Llull ja descriu el titella o ninot, anomenat aleshores bavastell, com un «*home de fust e pintura*», l'autor en endinsa preferentment en el període que va dels darrers anys del segle XVIII a la plenitud de l'etapa vuitcentista. Ens trasllada als espais on es feien les representacions, per referir-se també a les obres representades, a la seva estructura i als seus personatges, que s'identifiquen amb figures tant populars com el titella, en tòfol, la Cristeta, el dimoni o la mort. Assumides amb els seus papers convencionals, formen part d'aquelles altres iconografies que fan seus alguns espais en cafès, hostals i sales de la Barcelona del segle XIX.

En l'estudi d'Anna Casanovas les icones i les seves grafies han esdevingut matèria en moviment. A partir de la fotografia i el cinema es pot parlar d'una realitat fílmica de la representació que comporta novetats de gran transcendència. L'article es proposa analitzar la seva dialèctica i interacció amb algunes de les avantguardes pictòriques contemporànies per estudiar la manera en què van poder incidir les noves formes artístiques associades al cinema en aquest canvi de percepció. Aquesta nova forma de mirada ens acostarà a les arts més properes als inicis del cinema. En aquest sentit, el cubisme compareix com la forma d'expressió artística que es vol comparar amb els objectius i troballes, procediments i recerques de la retòrica cinematogràfica.

La mort d'Antonioni el 2007 no és probablement la causa de l'estudi que ens presenta Jordi Corominas i Julián, per bé que la recent desaparició del cineasta, nascut el 1912, afavoreix que el record de la seva obra sigui ara perfectament pertinent. Corominas ens introdueix en la seva trilogia de l'alienació, producció dels anys 1960-1962 que és valorada en funció del perfil d'un home que, qualificat d'home postmodern, viu els perills de l'homologació o l'estandardització dins d'una humanitat abocada a la pèrdua d'identitat que genera la voràgine de formes de comunicació esdevingudes formes d'incomunicació. En aquest marc l'autor fa una revisió dels espais, sovint espais urbans i arquitectònics, de la representació cinematogràfica d'Antonioni, per arribar a fixar algunes de les seves imatges a la recerca dels sentiments que s'extravien i es retroben en un art que genera iconografies fugisseres i inconstants en veure's poblades pel moviment i que, tot i així, podem retrobar sempre que ens ho proposem.

Izaskun Indacochea es planteja també els problemes de la representació cinematogràfica en l'obra de Wong Kar-wai. Tres pel·lícules de les darreres dècades que plantegen la impossibilitat d'arribar a culminar el sentiment de l'amor. Tres pel·lícules que l'autor no reconeix com a trilogia però que, en aquest article, es presenten com un tríptic coherent en què no es poden negligir un seguit d'elements comuns, que articulen un discurs artístic i unes iconografies, basades en uns personatges i unes històries pròpies, i que poden ser interpretades per la seva afinitat més enllà de tot el que determina l'existència d'un estil característic en la filmografia de Wong Kar-wai.

Hem deixat al marge del monogràfic dos interessants estudis sobre l'arquitectura del període modernista i noucentista amb què obrim l'apartat dedicat als Materials. El treball d'Álvaro de la Torre ens acosta a l'obra de Francesc Ferriol, arquitecte que, format a Barcelona i en contacte amb Lluís Domènech i Muntaner, va desenvolupar les seves tasques fonamentals a Zamora a partir del 1908. Aquest retrobament amb el seu complex itinerari i amb la seva producció d'arrel modernista implantada a la ciutat lleonesa obliga a repensar la difusió i els límits d'unes formes arquitectòniques que continuen seduint per la seva vivacitat però que, en moltes ocasions, són mancades encara d'estudis concrets. Al marge dels grans noms del període, les ribes que queden per explorar són encara prou amples. En aquest camí de revisió i concreció cal situar també l'article de Maria Ojuel Solsona, que analitza els resultats dels Concurs municipal d'arquitectura i decoració de Barcelona a partir de la seva instauració el 1899 i fins el 1930. El balanç sobre els objectius d'aquests premis i els valors que es van tenir en compte a l'hora d'atorgar-los formen part de la història de l'arquitectura que pot ser modificada o alterada des de diferents instàncies. L'adaptació als criteris de les obres premiades exerciria una influència que no es pot menystenir i que l'autora analitza a partir d'una seixantena d'edificis premiats.

L'activitat de Carles Gumersind Vidiella (1856-1915) ens descobreix el món musical de la Barcelona que ha vist néixer alguns dels edificis del modernisme, al·ludits en els articles anteriors. Mutsumi Fukushima ens presenta el músic com un home vinculat a l'escola pianística de Barcelona en el pas del segle XIX al segle XX. El recorregut s'inicia en l'etapa de formació de Vidiella i ens porta fins l'etapa més fecunda de la seva activitat en què l'autora centra la seva investigació, per tal d'oferir nova informació sobre els seus concerts, el

seu repertori i l'acolliment que va obtenir de la crítica en diferents moments, especialment en la dècada final del 1800.

A continuació Mercè Vidal ens acosta a un tema historiogràfic amb múltiples ramificacions en l'art que correspon al seu moment. Es tracta d'emmarcar el número que la revista *d'Ací i d'Allà* va dedicar l'any 1934 a l'art del segle xx. Aquesta operació li permet oferir una panoràmica dels estudis en català de l'art i l'arquitectura d'avantguarda, emplaçada en un marc internacional, però també revisar el panorama de l'art de l'entorn d'aquell any 1934 a Catalunya. El número de la revista és interpretat com un veritable manifest dels nous temps, que no sembla recomanable analitzar al marge de moviments com el GATCPAC i altres manifestacions del moviment modern català.

Finalment, Anna Maria Guasch aborda un problema teòric difícil i sensible a partir de l'obra de Athur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. El paper del concepte de bellesa o, simplement, de la bellesa en l'art dels segle xx, menystinguda o excessivament valorada en funció relativa a les pulsions del passat, és posada sobre la taula a partir de les consideracions de Danto. La suposada derogació de la bellesa per una part de l'avantguarda i la defensa de l'imaginari del retrobament amb aquesta categoria substancial apareixen, aleshores, com els eixos vertebradors d'una simptomàtica i paradigmàtica fi de l'art o fi de la història, tant encarcara-des per un discurs discriminador, parcial, i *avant la lettre*, com podien ser-ho les creences cegues en la bellesa clàssica o en la immaculada existència d'una estètica pura, verge de qualsevol patró deformat. El retrobament de Danto amb les pintures de Montherwell sembla modelar aquest imaginari del retrobament amb la bellesa, o amb una idea de bellesa, que es pensa (o es nega) des del límit i les fronteres d'un temps i d'un espai personals.

Apreciar el caire que prenen les coses és sempre important, però ho pot ser encara més incidir, en alguna mesura, en el sentit de la història que construeix el nostre dinàmic objecte d'estudi i, de retruc, la nostra àrea d'estudis. Des de les hores desiguals, i des del que no és solament nostre, convertits en amants professionals de les imatges o dels sons, esdevinguts ocasionalment també adoradors amateurs de l'art, o en els ulls que més intensament miren els monuments al llarg dels temps, o en els que vetllen per ells i ja albiren un renaixement llargament anunciat després de les suposades defuncions de

l'art, o dels seus enterraments de viu en viu, sigui com vulgui, ja no podem partir de la idea que les nostres intervencions són neutres i netes i que no hem estat cridats a incidir en les realitats del nostre temps.

De retorn al moment concret que embolcalla aquesta presentació del n.6/7 de MATERIA, no és pot oblidar la pèrdua del professor Santiago Alcolea i Gil desaparegut el juliol de l'any 2008, que ens abandonava discretament en temps d'estiu. Ja a les portes de la tardor, voldríem recordar-lo en aquesta presentació dels treballs fets per a aquesta nova edició de MATERIA, no sols per haver estat fundador i director durant molt anys del nostre Departament d'història de l'art i primer director de la seva revista, com sobretot pel deute contret en haver-lo conegut en actiu, en haver escoltat els seus consells i en haver-nos comptat, com tants d'altres companys, entre els seus alumnes.

De nou és Proust qui ens recorda que una hora no és solament una hora, és un vas ple de perfums, de sons, de projectes i de climes. Si una sola hora pot ser i contenir tantes coses, si no la podem travessar sense frustració, pesar, entusiasme o fascinació, no pretendré pas fer ara cap balanç, vulgui ser inequívoc o solament aproximat, d'una vida sencera.

Si encara sentim la necessitat d'aprofitar el temps que ens resta per recobrar des de l'estudi de l'art, una part dels moments perduts, de la humanitat, del vers i de les experiències de la vida, de les nostres i de les que no són nostres, és molt possible que, malgrat tot, encara ens sentim cautelosament optimistes. I això no obstant els que parlaven de la fi de l'art, que potser deien el que deien sense adonar-se que és el nostre món el que, a criteri de reputats científics, té els dies comptats.

ROSA ALCOY