

# FAULES DE LA CONTEMPORANEÏTAT: ELS ESTUDIS DE L'ART ENTRE COMMOCIONS MUNDIALITZADORES I ENFERVORIMENT DIGITAL

Amb insistència reiterada se'ns repeteix des dels mitjans que el món està canviant més i més ràpidament que mai. No se'ns permet ignorar tampoc que el món millora i que ho fa guiat pels canvis accelerats que alteren la nostra manera de viure. Definida o acceptada aquesta rutina, és important preguntar-nos on som exactament i com es fan servir les dades, com es passa en un sospir d'un món global a un de postglobal i per quines raons germinen conceptes com *g/local*. Els models i les dades no són sempre objectius i poden amagar intencions no completament transparents. Observem que, tot i l'afany d'alguns per revertir-ho, les aparences manen, les ficcions ens envaeixen i la falsedat, potser a la recerca de la confusió, esdevé un utensili letal, perquè té cos i no té ànima (o viceversa), que seria una manera de dir que actua sense escrúpols.

Ja encarat el final de la segona dècada del segle XXI, no voldria ser sospitosa de dubtar ni de les mudances viscudes ni d'aquelles que les sobrevindran. És evident, però, que la transformació, la metamorfosi o la variació són, més que una novetat manifesta, la tendència en qualsevol període històric, per cautelós que sigui el seu discurs. D'altra banda, ressonen les veus que ja adverteixen que, arrossegats per tantes novetats tecnològiques, perdem perspectiva sobre els aspectes que empitjoren, que romanen constants o que, fins i tot, ens fan retrocedir. Davant l'allau de novetats actual, argumentar a partir de la nostra experiència i comparar és inevitable. Es tracta més de poder jutjar que de trobar-hi refugi: de repensar algunes de les expectatives creades dins del nostre món contemporani, de replantejar-se els jocs i sistemes de plataformes actuals i d'inquietar-se davant de les visions més interessades.

Darrere d'un «progrés» jutjat imparable en certes àrees, que pot actuar com un animal ferotge que s'alimenta de si mateix i dels seus, sorprèn la necessitat de fer-ne la comercialització a totes hores, fins a deshora, per tal de predicar-ne la tangibilitat absoluta i indiscutible. El terme progrés té més d'un sinònim, que serà aproximatiu (com tots els sinònims) i que,

obert el camp semàntic, ombreja les seves virtuts incontestables. No puc donar per fet que termes com avenç, evolució, progressió, desenvolupament o innovació hagin d'equivaldre a millora en termes absoluts. Com és ben lògic, cadascun d'aquests conceptes obliguen a delimitar el guany, l'enriquiment o el profit dins d'un àmbit, sobretot quan es tracta de valorar amb precisió on radica el benefici i on —aquest mateix benefici— es converteix o es convertirà en problema. Alguns reportatges sobre els avenços tecnològics més espectaculars presenten la situació com si tot plegat només depengués d'un atzar històric que ens domina i al qual no és possible enfrontar-se. Els entrebancs ja es resoldran orgànicament o, d'una manera o altra, Déu proveirà. Es parla com si no existís la política i, tot i que es pugui reconèixer que el procés no serà satisfactori per a tots, es conclou que els beneficis superaran les pèrdues.

Les sospites i valoracions sobre les fites buscades per tanta innovació i tant progrés absoluts —convertits en espectacle temptador més que fascinant— em portarien massa lluny i, per no desbarrar gaire, em circumscriurí a reflexionar sobre el tema en l'espai i temps de l'art que contempla la nova edició de la revista MATÈRIA. REVISTA INTERNACIONAL D'ART. Els estudis que s'hi apleguen, com també els nostres estudis en general, són concernits per termes com global i local. Així es fa al·lusió a dues realitats i dues òptiques que depenen de la creació artística i els estudis que hi dediquem. Amb molta freqüència, es valoren com a extrems i local i global s'arriben a oposar, seguint una estratagema que disposa la coordinada global per damunt de la local, ni que sigui per una raó de mesura o per garantir la idea de mundialització unificadora, en el sentit del canvi o de la progressió ecumènica immanent.

Hauria de ser xocant que, en funció dels nostres temes d'estudi, puguem esdevenir estudiosos locals o globals o que els nostres treballs puguin ser classificats com a locals, nacionals o internacionals. Potser ho poden matisar els contactes o el radi d'acció de cadascú, o els controls sobre l'impacte —a cops que no haurien de fer mal—, però no deixa d'auscultar-se la dinàmica pròpia de l'art que analitzem i que situarà els estudis i les recerques en un terreny més o menys confinat. La fortuna internacional del fet artístic desbarata la seva localització immediata i observem com hi ha temes estimats locals i temes estimats universals, quasi com si es tractés de comparar-los amb sants amb molta o poca devoció. En paral·lel, és lícit distingir entre un art creat per ser global i un art que esdevé objecte d'interès global, ja que, òbviament, són coses ben diferents.

Podria afirmar, sense arribar a concloure encara, que davant d'alternatives extremes calen matisos i una percepció que vagi més enllà del *formateig* incessant de la realitat, en funció d'unes premisses durament

aplicades. Ambdues variables, global i local, són ambigües i flexibles i tenen massa realitat associada per doblegar-se a uns apriorismes artificiosos, forçats per generalitzacions que ens allunyen de les necessitats realment contrastades. Una argumentació seriosa requereix la valoració de les conjuntures específiques de tota manifestació artística i de tot estudi sobre les arts. L'art local de primer ordre es consolida amb facilitat dins les vies internacionals i globals, però aquest no és el problema. En canvi, una de les dificultats rau a confondre el culte universal a una obra d'art amb la seva forma de pertinença a la història, o al context on s'engendra, i alhora a desatendre, consegüentment, aquesta segona perspectiva.

Partint d'un discurs obligadament generalitzador i universalista, l'art sense tantes pretensions esdevé el nucli d'allò local i, aquell que l'estudia, passa a encadenar-se a uns estudis considerats de menor importància, aliens a les oratòries dels manuals i els grans mitjans. Per tant, la segona contrarietat radica en el menysteniment de la validesa de l'estudi realitzat en funció del tema. Així, semblaria que cal atorgar categories diferents a Margaritone d'Arezzo, Cimabue o Giotto mentre Leonardo, Miquel Àngel o Tiziano desplacen els seus deixebles i seguidors a uns llimbs inferiors. La qüestió és tan enrevessada com interessant i, per això mateix, no es tracta d'eludir en l'argumentació cap perspectiva oberta o despullada de prejudicis. Tanmateix, seria una obligació defugir les més sentencioses i maximalistes en els seus posicionaments, per més que es considerin les més fàcils d'aplicar en la seva ontogènesi taxativa i economicista i solament aparentment neutral. Per desgràcia, aquestes darreres encara són molt visibles en els sistemes d'avaluació dels nostres estudis i recerca. No és recomanable contraposar, al meu parer, dos universos de treball — local i global — sense percebre que, quan parlem de l'art, ambdós se sustenten mútuament sense necessitat de confondre's sempre en un punt de trobada únic, que alguns evocuen amb termes com *glocal*.

D'altra banda, des de la història de l'art, sense que calgui rebutjar certes anàlisis discriminatòries, es pot tenir per ben cert que no és la idea de progrés la que ha de regir les percepcions. La primera asserció no suposa que tot art sigui igual o que no puguem discernir sobre un art més rellevant que un altre dins d'un mateix nucli creatiu o dins d'un marc cronològic específic o més enllà d'aquests. L'aportació de Simone Martini no va ser idèntica a la de Lippo o Federico Memmi, els seus cunyats, i tampoc no ho van ser la de Giotto a Itàlia i la de Ferrer Bassa a Catalunya, però la capitalitat de cada tema ni convida a l'oblit dels segons ni els bateja d'artistes locals en exclusiva, ja que el qualificatiu escau també als primers.

La densitat de la matèria, i els aspectes paradoxals que en deriven, em porta a advertir que algunes aproximacions han posat en crisi l'equivalèn-

cia de valor dels resultats artístics quan, en un sentit general —que pot afectar èpoques senceres—, s'accepta l'equívoc que comporta donar primacia al més recent o a l'Antic clàssic. Mentre s'acostuma a donar la prioritat absoluta al model, en un sentit genètic perturbador, algú també admetrà que la «còpia», entesa com a nou model amb referents oberts, és o ha de ser superior. Giovanni Pisano ja es vantava d'haver superat el seu pare, Nicola, però el fet resulta encara més evident quan es nega l'existència del model, ja que la còpia ja no és còpia, perquè es pretén que no hi ha pauta o no hi ha cap patró. Se'ns convida a descobrir l'original absolut, la Creació absoluta. L'altre extrem utilitza el model sense amagar-lo i —a disgust o a satisfacció de propis o estranys— aquest es converteix en la base d'una actuació que adopta l'original citat, dit o reproduït per ser reconegut a primer cop d'ull, malgrat el trastorn evident que pot haver sofert. A l'abast dels apropiacionistes, el model queda dins i fora, revelat, lluny de ser engolit dins d'una nova llei o de ser ensinistrat per un llenguatge artístic que l'encobreixi quasi del tot.

És innecessari fer recompte ara dels errors flagrants en la lectura de determinades obres d'art que són relegades a èpoques molt anteriors a la seva, en funció d'una realització matussera. Tampoc cal insistir en aquells altres desencerts historiogràfics, prou coneguts, que patien de la perspectiva contrària i que, empesos per la qualitat de l'art analitzat, podien arribar a situar obres del segle XII al segle XIV o obres del segle XIV al segle XVI. No obstant això, sense ometre el parèntesi creat per l'art clàssic hauríem de lamentar que aquests paràmetres —viciats per certs apriorismes que situen el més «perfecte» més endavant en la història i, de retruc, porten el més dèbil artísticament cap a èpoques precedents— hagin quallat en la mentalitat de massa gent i, fins i tot, en la de més d'un historiador. És obvi que la centralitat del Renaixement té els seus inconvenients, i la mirada mandrosa sobre les cronologies i els estils fa mal. Potser caldria acceptar una vegada per totes que l'art, el nostre mal-leable objecte d'estudi, no avança en el sentit que ho poden fer les tècniques, les enginyeries o la medicina, per més que s'alterin algunes de les seves constants. És justificat celebrar-ne l'existència en el canvi i en el temps, sense haver de discutir la presència d'artistes més o menys qualificats que d'altres en totes les èpoques. Quan es desconeix l'especificitat de l'art, poca lògica trobarem en els instruments per a l'avaluació dels seus estudis i menys encara en els sistemes generals aplicats al debat que afecta la relació entre disciplines.

Quan fem estudis des de la història de l'art, no és raonable advertir millores i progressos segons un esquema que doni per fet que la similitud al «real» —un real obvi, proper i, fins i tot, prosaic— és la gestora inevitable de la representació i, al mateix temps, la vara de mesurar tot fet

artístic. El macromodel que defineix la *realitat*, el món tangible, físic i perceptible, si així ho volem definir, per no haver d'entrar massa a fons en el tema, dissenya en bona proporció el referent i imposa un parany inevitable, forçós, que creix fort a mesura que li deixem camp per fer-ho. El paper de la tècnica torna a ser un eix considerat positivament, i el perill radica en la seva valoració indiscriminada, no neutral i voluntariosament expansiva i visionària. Ara bé, advertir el risc no implica renegar del fons de la qüestió i descartar el paper de la tècnica en l'art o en el món.

Canviant d'escenari, la tècnica contemporània compareix tan oberta a les conquestes il·limitades que es parla ja d'*humanitats digitals*. Les nostres disciplines ens arriben referides sota aquest títol només lleument malèvol, si es pot tenyir de certa reciprocitat. Establert que vivim en una Era digital, tot acaba essent sospitosament digital. Hem de valorar si volem seguir el camí que assenteix a la idea i disseny d'una Era dels dígits, que se solapa amb una menys apreciada Era televisiva, ja englobada també dins del nou format tecnològic. Hauríem de saber si ens convé situar-nos sota el paraigua del sistema tecnològic i si desitgem subordinar-hi, ni que sigui nominalment, les directrius de les ciències de base, perquè és evident que anant per aquest camí és fàcil caure en una trampa ben parada, que anul·la parcialment la capacitat de dirigir l'operació. Apocalíptics o integrats, ens caldria defensar l'enfocament que pertany a les nostres disciplines i no supeditar-les als mitjans que les han d'ajudar a desenvolupar-se, ja que també poden empènyer-les a perdre's en discursos que no sempre són els més adequats. No deixa de ser un contrasentit assumir que siguin les eines i els mitjans els que acabin conquerint la major part de l'espai i dels recursos, que se supediti a la seva sobirania absoluta allò que es cou dins i fora del seu àmbit i que, tota la resta, en el terreny de l'art o la cultura, hagi de ser gratuït o tingui una funció subalterna.

L'art de l'Era industrial no és necessàriament un art industrial. Em sobtaria parlar de la història de l'art fotogràfica, perquè es fa o s'ha fet un ús de la fotografia o de la diapositiva. Altres etiquetes relatives al mitjà o la ideologia —història de l'art comunista o capitalista, per exemple— introdueixen qualificatius estranys a la matèria d'estudi i evidents contrasentits. No sembla just qualificar de digitals la medicina, la biologia, la farmàcia o el dret i, en la mateixa línia, tampoc les Humanitats em semblen mereixedores d'aquesta etiqueta. Soc refractària a acceptar-la, per més que la informàtica i els seus àmbits d'actuació forneixin a les ciències instruments beneficiosos o una col·laboració eficaç.

Reconec que potser ens desviem del tema i que convindria aprofundir moltes d'aquestes qüestions, però la modernitat de les paraules, el seu ús metafòric, retòric o publicitari, no hauria d'amagar un rerefons descon-

certant. La part negativa —l'anomenem *spam*, soroll o desori digital— pot crear perplexitat en molts de nosaltres, perquè massa sovint el sistema creat adopta forma de realitat primària i es converteix en una frontera per a la investigació fonamental, sobretot en unes àrees determinades. Només cal veure els criteris que prioritzen alguns dels ajuts per a projectes de més prestigi i més ben finançats en el nostre context d'estudi. Els dominis informàtics semblen haver creat les seves pròpies lleis, sovint encara al marge de la llei que, pel que sembla, ja els va al darrere. En tot cas, encara que pugui existir un «art digital», ni tot l'art és digital ni cal que ho sigui, en una època que s'hauria de definir per moltes més coses. No dubtem de la importància que va tenir la impremta i que la història li atorga un gran paper com a mitjà de comunicació i de coneixement, però no tot gira o va girar al seu voltant. No és la impremta per si sola la que construeix la consciència, encara que pugui ajudar a construir-ne.

De fet, l'art ofereix rostres tan múltiples que, des de la seves coordenades específiques, són tan complets i poden ser tan significatius i universals com d'altres ho seran en coordenades locals ben diferents. Els artistes *Magiciens de la terre* sempre han existit, encara que aquest sigui el títol de la que s'ha considerat «la première exposition véritablement internationale, rassemblant des artistes du monde entier», en paraules de Jean-Hubert Martin (*L'Art au large*, París, Flammarion, 2012, p. 42) referides a la gran mostra que es va celebrar a París el 1989. Potser no som capaços encara de treure les conseqüències últimes de la mecànica globalitzadora que roda sobre els nostres caps, sirians o troians, però si ens atrevim a no participar-hi per complet com a tot inapel·lable i indiscutible, potser és senyal que optem per entreveure la posició específica de cada realitat, bona o dolenta, dins d'una esfera general. Per tant, parlar de fets artístics globals o globalitzats és alhora una aposta compromesa i arriscada com ho seria examinar només perfils locals.

Els canals de difusió informativa poden arribar a tothom potencialment, però sabem del cert que no ho fan en la seva concreció geogràfica i temporal, i tampoc no ens ocupen sempre i en general de tot, cada medi i cada persona introdueixen els seus filtres. En tot cas, internet no és el canal únic per mitjà del qual el món es transforma. La digitalització i les xarxes són tan necessàries, còmodes i útils, connectades als nostres ordinadors, com contaminadores, sospitoses i creadores de remor. No són el fons de la cosa i tampoc no en són la forma. No ho són si el medi no es converteix en fons i forma singulars, aïllats en el seu marc específic, cosa que pot succeir d'una manera més o menys esporàdica. L'ontologia del fenomen encara esdevé fugitiva en el temps i l'espai no representat. Per tant, tot i que els recursos digitals permeten atendre excepcions, no cal

contemplar-los com a bastidor que ho captiva tot en l'univers dels intangibles visualitzats a través de la pantalla. Si arribem a aquest punt, que dona la prioritat a l'espai virtual, l'espècie haurà canviat en un sentit radical. Mentrestant, és molt convenient evidenciar els vicis del programa i considerar-ne els punts dèbils, la contaminació que genera per saber aprofitar-ne millor els avantatges. En definitiva, hem de saber gestionar els riscos associats a aquests instruments excepcionals.

En el fons, la mirada globalitzadora és també una selecció ben òbvia i comporta la marginació de certes lectures de l'art més actual. El punt de mira, pretesament universal, exclou, expulsa o descarta una part important del públic potencial de l'art i, fins i tot, una part dels seus especialistes. No penso solament en aquells que tenen els seus temes de més interès en èpoques passades, ben llunyanes del món contemporani i el seu imperi creatiu digital, sinó sobretot en aquells que han consagrat el temps a l'estudi de la contemporaneïtat. No cal ser refractari als rèdits de la nova mecànica, però tampoc no cal confondre's entre lectures massa inspirades per les rumorologies de moda.

La història de l'art, com a disciplina amb uns objectius d'estudi plurals i d'abast i de dimensions molt variades, no és ni hauria de ser, al meu parer, una disciplina qualificable de digital. És una disciplina que pot fer ús, com tantes altres, de les eines digitals quan aquestes aporten un plus als seus estudis. Algun dia caldrà superar la idea d'espectacle paral·lel i entendre fins on arriba la confluència amb perspectives d'estudi alternatives. Al meu parer, aquestes podrien arribar a ser molt poderoses. No hi ha dubte que despassaran els confins actuals i generaran espais per als presagis sobre els estudis estilístics i iconogràfics, i també, és clar, per a l'art i les seves creacions. Tot i això, tinc la impressió que, de vegades i més enllà de l'optimització de l'eina disponible, ara com ara, hem venut massa de pressa una part important de l'art (i de les humanitats) a la informàtica. No és convenient deixar el discurs subjecte a uns paràmetres ideals o desconeguts, que poden obligar a redimensionar l'afany creatiu o d'estudi per interessos no sempre confessables. La llibertat de fer-ho hauria de ser només una opció entre d'altres, però el camp està ja força minat. És cert que aquests diàlegs multilaterals ens compelleixen a reflexionar sobre les nostres mancances. Ara bé, també opino que seria convenient no oblidar les insuficiències d'altres àrees d'estudi o d'alguns sistemes instrumentals quan s'enfronten a l'art.

El món actual es desperta commogut per l'avenç de la globalització digital, però, al mateix temps i no contradictòriament, sembla entossudit en la banalització dels continguts culturals i a mantenir registres fundats en un espectacle mal entès, que acaba fent més soroll que llum. És fàcil crear així

una suma divagadora de moltes variables que són cridades a esdevenir superficialment globals, ja que el terme cohesiona i unifica, però no sabem mai fins a quin punt especifica, perquè difícilment s'ocupa del detall o dels interiors. Sempre es tracta d'abastar una superfície molt extensa, quasi infinita en la seva paradoxal insuficiència òptica, en la qual són massa els elements que es contemplen perquè siguem capaços d'ordenar-los en un sumari coherent, en un extracte lúcid o en un índex articulat. És trist caure en una superficialitat aparentment entenedora sense advertir la possibilitat d'anar molt més enllà. La *facies* epidèrmica no és la *vera facies*. En tot cas, ho sigui o no ho sigui circumstancialment, ens interessava arribar a les coses sense quedar-nos atrapats en embolcalls engegadors.

Passant per damunt de les múltiples commocions mundialitzadores i de l'enfervoriment digital, no pot estranyar gens que la poètica imperant sigui la de la pèrdua del fil i la de la caiguda en el laberint. Es constata la manca d'estabilitat, la desorientació i els materials líquids que s'escolen arreu, el flux incessant de les imatges, la falta de crítica..., tot dins d'una contemporaneïtat de l'art que no sé si vol ser tan global com aparenta. Ja no hi ha estil, ja no hi ha cercle, ja no hi ha tendència, ja no hi ha història, ja no hi ha cosmos, ja no hi ha pintura, ja no hi ha art... No es classifica degudament, s'arxiva, davant la mirada indiferent d'una majoria. Crida l'atenció que el tradicional enriquiment dels exemples múltiples s'expliqui com a acumulació. Per fortuna, podria ser que la realitat immensa de l'art ens obligui a retrocedir per repensar les variables retòriques, sobretot aquelles que més que rupturistes són fruit de tesis lapidàries, de filosofies inestables, i alhora massa vagues i fugisseres per subjectar allò que realment ens interessa. Per més atractiu que pugui ser el Caos dins l'abisme que recrea la seva *figura*, el Caos també es va valorar com a font d'una antiga substància primordial. És més, es pot creure que Cosmos i Caos s'avenen molt. Abandonats els posicionaments astrològics i zodiacals, i al marge del contingut ideològic, estètic o dels interessos immediats i creacionistes, que puguin derivar d'una mena de propostes basades en la digitalització i la globalització, i les seves agitacions inicials, els filtres que planen sempre sobre els continguts de l'obra d'art no poden emprar només un sedàs instrumental o disciplinari, o desdibuixar-se dins d'una xarxa infinita, als ulls enlluernats d'una humanitat que no sigui capaç de contemplar el seu valor *per se*.

És urgent cercar els canals més apropiats d'especialització per tal de ser capaços d'apreciar el conegut dins del desconegut, sense oblidar les necessitats i les implicacions més pertinents de les nostres recerques locals, que poden ser o no ser globals al mateix temps. El contenidor pot ser bonic, però cal anar més enllà d'aquests embalatges que es presenten en forma de



pàgines web creades per professionals hàbils i en què, de vegades, l'efecte publicitari i la bellesa articulada del material supera de molt la bondat del producte que s'ofereix. Les matèries d'estudi són múltiples i abasten tota la història de l'art a la qual, alguns, intenten posar fi sense tenir en compte que la disciplina evoluciona amb la seva pràctica i que rebatejar-la negant pot dividir excessivament.

Algunes exigències i vessants metodològiques no sempre seran pertinents, i certes tendències d'estudi poden tenir sentit desigual segons l'època o àmbits estudiats. Algunes de les derivades de la pràctica de l'art actual no són aplicables *tout court* a qualsevol realitat artística. Les filosofies d'anàlisi de l'art, els mecanismes i els instruments disponibles han de diferenciar els objectius específics i predisposar a no generalitzar els criteris que alguns consideren més moderns o més actuals, encara que, en alguns casos, uns aspectes determinats reverteixin positivament. La carta escrita a mà pot tenir un carisma que no té la carta mecanografiada, encara que la segona pugui ser més fàcil de llegir. Quan passem de la carta inèdita a la carta publicada també podríem fer balanç de la gran o minsa repercussió que té, però és evident que no totes les cartes desitgen ser editades i divulgades.

Del caos aparent a l'ordre aparent només hi ha un pas. Del global al local potser caldria pressuposar l'existència d'una distància no molt exagerada. En la cruïlla entre local i global sempre és possible, i probablement necessari, procedir a desconjuntar la immensitat de l'art total i obrir alguna finestra a la raó de la circumstància específica i a la necessitat del cas concret, vist en el seu espai i el seu temps. Local i global, però també local i internacional, són termes que qualsevol hauria de tenir en compte en profunditat davant de disciplines com la nostra, sobretot abans de sentenciar sobre la feblesa d'allò més específic i que, en defensa de l'obra que ho mereix, no sempre ha de ser entès com un valor aïllat o secundari. Per damunt de termes a la moda com glocal o glocalització, terminologies diabòliques i aplicades a determinades tècniques de cultiu, indústries, companyies aèries, trames financeres i estratègies de venda..., però també al camp artístic, encara penso que aquesta idea, que sembla endinsar-nos en una síntesi sincrètica o sumarial, pot ser àmpliament superada des de la teoria de l'art. En aquest sentit, m'atreviria a afirmar que la revista *Matèria* és internacional perquè és local i perquè no confon ser local amb ser d'un únic lloc. Ara bé, no diria mai que és una publicació *glocal*. Local i global, ni que siguin possibles cares d'una mateixa moneda, es contaminen de pensaments massa rics per ser supeditats a un vocable unívoc, que busca el terme mitjà en forma d'intangible que pot ser agosarat, pactista, factici o ridícul.

No oblidaria, posats a matisar, que no hi ha laberint sense sortida, perquè la presó real o imaginària, que es configura dins del laberint artístic i historiogràfic, no és cridada a ser una garjola per sempre més. L'afany de sortir ens guia tant com la possibilitat de fer-ho. Recuperar el fil de la història porta a fer passos dins del laberint i, malgrat que algun pas sigui errat, és assumible si ens ajuda a trobar la via de sortida més adequada, sense dilapidar el cos específic que formen les aportacions antigues i les aportacions més actuals. Al capdavant sembla encara impossible sortir del discurs del temps sense caure en el seu buit.

MATÈRIA. REVISTA INTERNACIONAL D'ART ens lliura, en aquest número 13, un seguit d'aportacions —set en total— que ens duren per diferents etapes històriques, de la fi de l'Edat Mitjana a l'art més recent, i que, abordades curosament, ens permeten reflexionar sobre la major part dels aspectes que he resseguit fins aquí, sense oblidar-ne d'altres que esperem que resultin tant o més atractius per al lector. Raúl Romero Medina ens acosta a un moment de canvi que situa, segons el seu criteri i paraules, la transició dels llenguatges arquitectònics del darrer gòtic i les primeres formes renaixentistes en el context de la Baixa Andalusia. Per fer-ho centra l'estudi en la figura de l'arquitecte Diego de Riaño i en l'anàlisi de la parroquial andalusa de Santiago de Utrera. A partir d'aquest afer que podríem pressuposar local, ens revela l'itinerari portuguès d'Utrera, càntabre d'origen, i els efectes que va tenir aquest acostament a Portugal sobre la seva obra posterior, realitzada dins de l'arquebisbat de Sevilla. El darrer gòtic en descriu les modalitats i particularitats gràcies a un teixit creatiu ben específic que, tanmateix, revela, a partir de les precisions sobre la biografia d'un arquitecte que viatjarà fins a Lisboa, un marc d'actuació en què pesen obres tan notòries com la catedral de Sevilla o el monestir de Batalha.

Les aportacions següents, que corresponen a estudis fets sobre l'art del món contemporani o sobre aspectes que s'hi relacionen, ens obren un ventall ampli de temàtiques. Yolanda Ruiz Ruiz ens parla de l'adquisició de llibres que Salvador Sanpere i Miquel va dur a terme l'any 1890 i que fou l'origen de la biblioteca ara anomenada Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), encara que els usuaris de la meua generació l'havíem conegut com a Biblioteca dels Museus de Barcelona. De fet, la nota número dos de l'article fa recompte de les denominacions rebudes per la Biblioteca, una anàlisi de les quals donaria per fer més d'un comentari sucós, no menys que la seva llarga història de trasllats per diversos edificis i equipaments de la ciutat (nota 3). En tot cas, Yolanda Ruiz defensa la idea que vincula el naixement d'aquesta important biblioteca a la creació i l'organització del Museu de Reproduccions Artístiques, que ens explica a fons tot descrivint també el contingut d'obres

que s'hi aplegaren. Salvador Duran i Sanpere seria l'encarregat de gestionar «todo lo relativo á la contratación y compra de objetos destinados al expresado Museo, y adquisición de catálogos, fotografías, libros, etc.» que, d'alguna manera, posava les bases de la creació de la gran biblioteca associada actualment al MNAC.

Kazimir Malevitx és el tema tractat per Sergi Álvarez Riosalido, fent una aportació que es proposa valorar els lligams entre pintura i pensament: l'art com a forma de creació relacionada amb la reflexió filosòfica que deriva dels escrits de Malevitx. Un camí que explica les vies que porten l'artista, nascut segons s'admet generalment a Ucraïna, dins l'imperi rus, a un *grau zero* de la pintura, per arribar a trencar amb les formes de representació i abordar la no-figuració. Álvarez cita Adorno quan refereix la idea d'universalitat en allò individual: «No se trata de que lo que expresa el poema lírico tenga que ser inmediatamente lo vivido por todos. Su universalidad no es ninguna *volonté de tous*, una universalidad de la mera comunicación de lo que justamente los demás no pueden comunicar. Sino que la inmersión en lo individual eleva el poema lírico a lo universal poniendo de manifiesto algo no adulterado, no aprehendido, aún no subsumido...», i ens retorna així als conceptes de local i global, que hem explorat anteriorment, als seus valors i les seves interrelacions. El viatge pot portar per vies incertes i no sempre convindrem plenament en la interpretació i el posicionament de Malevitx, sigui per les derivades del suprematisme i, més enllà del grau zero, en atenció a la mateixa idea de progrés i realisme artístic. Sense negar els debats generats per l'art no figuratiu i l'art figuratiu, considerarem que el nou artefacte artístic, alliberat de la realitat, si vol reconèixer-se a si mateix ha de reconèixer també a l'art del passat l'embrollada existència de la seva entitat autònoma.

La fotografia i la vida quotidiana són valorades com a construcció de la imatge i el temps contemporanis en l'article de Silvia Martí Marí, per cercar-ne el reflex en l'art contemporani. Novament es tracta de construcció de la realitat, però la via és substancialment diferent que la de Malevitx, fins es podria predicar als seus antípodes per més que sempre s'hi pugui trobar algun nexa. Es diu que l'evolució de la fotografia reflecteix els canvis socials que impliquen els seus propis sistemes filosòfics. També s'estableix que, de fet i a partir de Barthes, la característica fonamental de la fotografia és *haber-estado-allí*, de manera que implica que en un moment determinat allò que representa va ser-hi present. Per redimensionar la lògica de la modernitat, no es pot deixar de recordar el «Jan van Eyck va ser aquí» (*Johannes de Eyck fuit hic*) i la seva pintura també, acompanyant la visió del famosíssim *Matrimoni Arnolfini*. El mirall situat al fons ho evidencia. Per tant, la tensió entre passat i present sempre és viable en

l'art. Fer art és fer història, segons Benjamin i segons ens recorda Silvia Martí, tal vegada perquè l'art és història i en la història. És ben clar que l'art pot beure d'un passat que va ser present i que no busca indisposar-se amb el futur, malgrat que pugui enfrontar-se amb algú. Cal celebrar que l'article ens remeti de nou a les tensions entre local i global, per més que el punt de vista antropològic i certes derivades que emmarquen problemes molt amplis facin visible que hi ha gurus que, de vegades, caldria afrontar amb esperit crític. Novament hi ha termes polisèmics que cal explorar bé abans de sentenciar o subordinar la subcultura local als beneficis d'allò global. Arjun Appadurai afirma, segons una citació de l'autora, que «el ciudadano de a pie ha comenzado a hacer uso de su imaginación en la práctica de la vida cotidiana», però em pregunto, potser com a medievalista, si ha començat ara o si fa segles que va emprendre aquest camí.

«Unica Zürn, la *poupée* de Hans Bellmer» és el títol triat per Pilar Parcerisas per sintetitzar les idees contingudes en un article en què aborda la creació de Zürn a partir de la *poupée* de Bellmer, desmuntable en fragments, desdoblada o redoblada...: l'obra de Bellmer, creada el 1934, revela nexes amb el món de les joguines i els maniquins, i opera des d'una visió que semblarà amarada per les forces obscures de la ment. S'observen les derivacions patològiques i les perversions que, dins del context surrealista, descrit per Parcerisas, implicaran directament la pintora i escriptora Unica Zürn, dona de Bellmer. Unica Zürn es convertirà en la víctima real i *poupée* de Bellmer, però també en creadora d'imatges i d'anagrames, en *Hexentexte (Écritures sorcières)* i *L'Homme-Jasmin (L'home gessamí)*, que partirien de les «anatomies de la imatge» del mateix Hans Bellmer.

Tot seguit, Miren Uharte Huertas planteja una sèrie d'interrogants sobre el paper de l'ull en el cinema i s'aplica al que seria la recopilació de les seves visions negatives, desenfocades o més desconfiades. Parteix dels textos de George Bataille (Lord Auch), *Histoire de l'œil* —per cert, obra il·lustrada en una de les seves edicions per Hans Bellmer—, i de Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Es proposa valorar, evocant el famós tall de la còrnia d'*Un chien andalou*, la crisi de l'ocularcentrisme en el cinema. L'ontologia extraviada de l'ull cec li permet evocar una situació oposada a la de l'experiència contemplativa que esdevé, no queda fixat el camí, experiència *voyeurística* amarrada per algunes de les obres de Duchamp i a la possibilitat poc transitiva dels *regardeurs* individuals. L'interès radica a definir, també en el marc cinematogràfic, un assaig de rebel·lió contra l'autoritat de l'ull. La pèrdua de la mirada innocent i prístina entra de ple en l'argumentació fins al punt que el raonament farà confluïr diversos paràmetres de recerca.

Dos treballs més tanquen aquest conjunt d'aportacions en l'apartat de notes. El de Simone Botteri i Carmen Pérez Torrecillas ens parla del retrat de Hendrickje Stoffels del Museum Städel de Frankfurt. Una obra que els autors de l'article creuen possible atribuir a Michele Gordigiani (1835-1909). L'artista del segle XIX, amic dels Macchiaioli, desplaça l'autoria de l'obra reconeguda bé directament a Rembrandt o bé a un deixeble seu; una pintura que, segons recorden Botteri i Pérez, altres estudiosos van considerar falsa o d'un pintor del segle XIX. La història del quadre és l'eix fonamental per arribar a la conclusió perseguida, ja que es fonamenta sobre l'existència documentada d'una còpia del retrat de Hendrickje Stoffels pintat per Rembrandt, feta per Gordigiani, que també hauria copiat una segona pintura del neerlandès. Aquesta informació es trobaria a l'arxiu d'Eleonora von Mendelssohn, filla de Giulietta Gordigiani i neta del pintor. A partir d'aquí, els autors valoren la firma imperfecta de Rembrandt que apareix al quadre i estudien les aportacions de Michele Gordigiani, en particular com a retratista.

Antoni Sangrà s'acosta a l'obra del català Agustí Ferrer i Pino a partir d'alguns dels seus dibuixos, que emmarca dins l'època del Noucentisme i situa entre el 1918 i el 1926. A partir del plantejament formal d'aquestes obres, caracteritzades pel ressò ben evident d'altres experiències paral·leles, justifica l'enllaç amb el moviment noucentista d'un artista poc conegut que va néixer el 1884 a Sitges, localitat on desenvolupà una part de la seva activitat artística. S'apunta que Ferrer i Pino, abans del 1917, també hauria viscut a França, Algèria i Itàlia, encara que es destaca la seva etapa barcelonina (1918-1933). Després del retorn a Sitges, ja entrats els anys trenta, passà, en temps de postguerra, per Mallorca i Andalusia fins a instal·lar-se a Madrid. Ferrer i Pino va morir el 1960 a Sitges, la seva ciutat natal. L'interès indubtable d'aquesta mena de treballs per a l'estudi de l'art català ens permet tancar el recorregut amb una nota que es podria considerar local però que forneix arguments suficients per interpel·lar el complex context artístic europeu que evoquen l'època i els dibuixos objecte d'anàlisi.

Presentem aquest número de MATÈRIA amb el convenciment que, a partir del conjunt d'arguments sobre els quals he volgut reflexionar i sobretot dels articles que enclou, el contingut de la revista ens convida a pensar, una vegada més, en els nostres objectes d'estudi, les idees i les modes que graven la seva interpretació davant del món real i virtual en el qual podem veure'ls o veure'ns instal·lats.

ROSA ALCOY PEDRÓS  
Codirectora de la revista

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeixin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

