



Jacques MACQUET: *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Ed. Celeste, 1999.

Al llarg del passat segle hi ha hagut — tant en la teoria com en la producció artística — una reconsideració del concepte d'art que ha liquidat tota pretensió de definir-lo: ja no es tracta de trobar o fixar unes propietats identificatives d'allò que és art, sinó d'atendre a les diverses modalitats de funcionament i així percebre el radi d'acció d'aquest sistema en el conjunt de sistemes d'una cultura. Aquest marc antropològic era una de les poques bases d'on semblava que es podia partir amb certa seguretat. I per això hem de saludar que des de la mateixa antropologia s'obri una via d'aproximació al tema: és el que intenta fer Jacques Maquet, professor de la Universitat de Califòrnia, en el llibre *La experiencia estética*.

La mirada de un antropólogo sobre el arte (ed. Celeste, Madrid, 1999).

Maquet parteix d'una perspectiva fenomenològica segons la qual tant un objecte estètic com la seva contemplació són realitats socialment construïdes. Aquest enfocament elimina tota definició d'ordre substancial: «El coneixement quotidià es preocupa més per on trobem art i com tractar amb ell que pel que és». La interacció dins d'una realitat comuna no es basa en la definició de cada element, sinó en la pràctica i el coneixement dels filtres a través dels quals veiem les coses —és a dir, els llenguatges. D'acord amb això, Maquet es proposa «considerar l'art en termes de la realitat quotidiana».

El punt de partida és enginyós: igual com en una investigació de camp, en advertir una paraula que es creu important, s'intenta delimitar-ne el sentit, Maquet intenta delimitar l'extensió del terme «art» en la nostra cultura acudint a la guia telefònica i buscant les entrades associades a objectes o funcions artístiques. Això, però, únicament mostra allò tractat explícitament en una xarxa especialitzada. Conforme a la pràctica habitual en antropologia d'explicar des d'una malla classificatòria, Maquet situa l'art en un triple nivell: la xarxa social en què s'inscriu, el seu procés de producció material, les configuracions ideacionals que li donen sentit. I en un altre moment diferencia el pla de la cultura específica, el de la condició general humana i el de la singularitat individual. Òbviament, allò referit a l'art que podem trobar a una guia telefònica correspon als nivells «social» i «cultural». Tanmateix, la segona delimitació ja permet endevinar que Maquet ubica

l'experiència estètica en el pla de la condició antropològica, veient-la com un «mode fonamental de la consciència humana».

De fet, l'antropologia tradicionalment ha mostrat la diversitat cultural, però dintre d'aquesta varietat ha tendit a veure en l'art un patrimoni comú. Boas, per exemple, ha sostingut que «fins i tot les tribus més pobres han produït obres d'art que els han proporcionat plaer estètic». I també Maquet, tot partint del fet que els éssers humans tenim bases i elements comportamentals comuns, creu que l'apreciació d'una qualitat estètica pot donar-se en tota la gama de cultures.

En tant que antropòleg, ell parteix dels objectes que susciten una reacció estètica i que s'han introduït en el circuit expositiu amb el rètol d'art primitiu, però que originàriament complien una altra funció. Així, presenta la idea d'una estètica intercultural a partir de preguntes com: «quines eren les funcions dels meravellosos tocats dels Baga (...)»? Eren percebuts només com a objectes cerimonials pels membres d'aquestes societats o bé els usuaris els consideraven també objectes d'art?». I salva el *décalage* que representa la introducció d'aquest darrer concepte amb la distinció de Malraux entre «art per metamorfosi» i «art per destí». Si aquesta darrera categoria engloba objectes creats per ser contemplats com a art, la primera apel·la a la construcció d'una realitat nova mitjançant la qual objectes aliens a una cultura adquireixen sentit per a ella; verbigràcia: una màscara que ja no allotja cap esperit es metamorfosa en art en un museu.

Heus aquí, doncs, la qüestió: cal veure si la potencialitat de la percepció estètica ha estat realitzada per societats

alienes a la cultura industrial contemporània, ni que sigui en unes determinades àrees. I, efectivament, en la majoria de cultures citades hi ha paraules equivalents a «bo per ser mirat», i també objectes amb formes que no es justifiquen ni per l'ús ni pel ritual. Trobem, per exemple, una regularitat d'un mànec i una perfecta circularitat d'un bol que no són necessàries per a l'ús, fets que semblen revelar una preocupació estètica. Sobre aquesta base, i a partir del coneixement dels rituals i els usos en aquestes cultures, Maquet conclou que «l'interès per una qualitat visual» fa que s'ultrapassi sovint allò estrictament exigint per la instrumentalitat o el ritual.

Ara bé: aquesta formulació ja indica que estem parlant des d'un determinat concepte d'art. Hem dit abans que, a més de donar-se en una xarxa relacional i en unes condicions tècniques i productives, tota experiència cultural respon a «configuracions ideacionals». I dintre d'aquest marc significant, Maquet s'ubica al final d'una tradició que posa l'accent en les qualitats visuals d'un objecte i en l'actitud contemplativa. L'obra d'art és un objecte per ser mirat. I que ha de ser mirat d'una determinada manera. La «resposta positiva» depèn de l'estat de la ment i de la forma percebuda. Així, sense tenir en compte el procés de reconsideració a què al·ludíem al principi, Maquet presenta com a «components de la qualitat estètica» els valors de la tradició clàssica: claredat, simplicitat, integració compositiva, reducció a formes regulars... I anàlogament, quan tematitza la noció de contemplació estètica, complementa l'ideal de la *vue d'ensemble* amb el de l'enquadrament i la separació de l'entorn

quotidià. L'experiència visual ha d'omplir la consciència deixant a fora el jo; ha d'aprehendre l'objecte com un tot; i no ha d'aspirar sinó a aquesta aprehensió, que és més aviat un ser posseït per l'objecte. És, en definitiva, la idea tradicional d'actitud desinteressada i fixada en l'objecte, aliena a tot discurs o anàlisi.

Maquet no deixa de dir que, si bé l'antropologia és una «disciplina empírica», no pot estar-se de descripcions interpretatives, i encara més: que en aquest cas elles són les que dominen; tanmateix, les seves interpretacions es despleguen amb desimboltura superficial i sense acostar-se a un punt de tensió que pogués restituir la riquesa del fenomen estètic. Si el llibre pren volada en mostrar la interacció del «segment estètic» amb altres aspectes culturals (per exemple, la relació de la profunditat en la imatge amb l'experiència d'un temps històric o seqüencial), és molt menys convincent quan es perd en la nebulositat dels estats mentals, en la simplicitat d'apreciacions subjectives o en el bellugadís terreny dels significats.

I tanmateix, al final Maquet intenta emparar-se en la científicitat argüint que una base vàlida per verificar les hipòtesis és aplicar una mateixa eina conceptual a diversos casos. Però el problema es planteja quan s'aplica com a única «vara de mesura» el concepte tradicional de contemplació holística i concentrada.

Josep Casals



Georges DIDI-HUBERMAN: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Són moltes les obres que han jugat un paper cabdal en la crítica o la teoria i que no han aparegut en el nostre mercat editorial. Potser el cas més flagrant sigui *The Transfiguration of the Commonplace* d'Artur Danto¹, però també en podríem citar algunes de Didi-Huberman. Per això volem presentar un text d'aquest autor que no és nou però que darrerament hem trobat traduït a les llibreries: *Lo que vemos, lo que nos mira*.

Aquesta obra, tot i tenir alguns anys de vida, encara cobreix un buit en el nostre panorama, en primer lloc perquè la revisió del concepte d'«aura» a què al·ludeix el títol² i que s'ha desenvolupat a partir del ple coneixement

¹Harvard Univ. Press, 1981.

² Recordem que la definició de l'aura de la *Petita història de la fotografia* («Una trama singular d'espai i temps: única aparició

del corpus benjaminiana —sobre tot a França i Itàlia, amb autors com C. Perret, G. Agamben, etc.— no ha trobat un adequat ressò entre nosaltres; i en segon lloc, perquè el mateix Didi-Huberman ha perllongat la reflexió en ulteriors iniciatives com la mostra relativa a l'empremta i el vestigi que va comisariar al Centre G. Pompidou de París fa pocs anys³.

Aquí Didi-Huberman aplica aquestes nocions a l'Art Minimal, i ho fa diferenciant el que anomena, d'una banda, «l'home de la tautologia», que vol atènyer-se a allò que se li presenta específicament i sense cap latència que problematitzi aquesta identitat, i d'altra banda, «l'home de la creença», que busca l'autoritat d'una presència enllà del que es veu. Tal com va ser presentat per R. Wollheim, el Minimal art és el paradigma de l'actitud tautològica en tant que aspira a «un mínim de contingut» i ofereix objectes reduïts a la màxima simplicitat, sense res que afavoreixi una il·lusió espacial i amb «materials fets precisament per resistir el temps». Quan Stella diu: «La meua

d'una llunyania per més a prop que pugui estar») s'afegeix a una referència d'un acte de mirar en què l'instant participa de l'aparició. Així mateix a *Sobre alguns temes de Baudelaire* hi llegim: «no hi ha cap mirada que no esperi una resposta de l'ésser a què s'adreça. Quan aquesta espera es veu complicada (...), l'aura assoleix la seva plenitud». I també: «qui és mirat o creu que és mirat alça els ulls. Advertir l'aura d'una cosa significa dotar-la del poder d'alçar els ulls».

³ Respecte de la dialèctica entre els conceptes d'«aura» i «empremta» cal recordar l'apartat H del *Passagenwerk*: «L'empremta és l'aparició d'una proximitat per lluny que estigui el que l'ha imprès. L'aura és l'aparició d'una llunyania per a prop que estigui el que l'evoca. Amb l'empremta nosaltres prenem possessió de la cosa; amb l'aura és ella la que pren possessió de nosaltres».

pintura es basa en el fet que només s'hi troba el que pot ser vist. (...) Tot el que s'ha de veure és el que es veu», ens trobem amb un rebuig de l'evanescència subjectivista que ha estat una de les constants del segle xx, i que trobem ja en Benjamin quan enfronta el repliegament en l'interior com a compensació de l'experiència empobrida amb l'exterioritat dels materials en què no es pot deixar cap empremta. O encara més clarament en Wittgenstein, quan diu que no es tracta de buscar essències ocultes sinó de mirar allò que està a la vista. Tanmateix, cap d'aquests pensadors cau en l'aplanament de la visió tautològica. I això tampoc s'esdevé, de fet, en les obres més significatives de l'art minimal. Per molt que els textos declaratius s'apartin del que és relacional i antropomòrfic, aquests són aspectes inherents a tot acte significant. Així, per exemple, Didi-Huberman mostra que els elements de certes obres de Robert Morris actuen entre sí i sobre l'espectador donant entrada a una experiència «obrada» i espesseïda pel temps —de l'evidència a la latència— fins al punt que en algun cas afronten la condició de retrat.

Enfront de la pretensió de Donald Judd d'un «ull pur» i «sense subjecte», Didi-Huberman afirma que «tot ull porta la seva taca», que és la del subjecte i el marc intersubjectiu. Per tant, l'acte de veure no representa «donar evidències visibles a uns ulls que s'apoderen unilateralment d'aquest do», sinó que és un joc entre presència i absència, identitat i inaprehensibilitat, reconeixement i separació que «inquieta el veure». Si la creença eclipsa l'escissió amb la memòria, la tautologia fa el mateix amb la «pantalla» que es vol superfície llisa i evident. La imatge només es pot pensar realment, és a dir, radicalment, en tant que no «es deixa

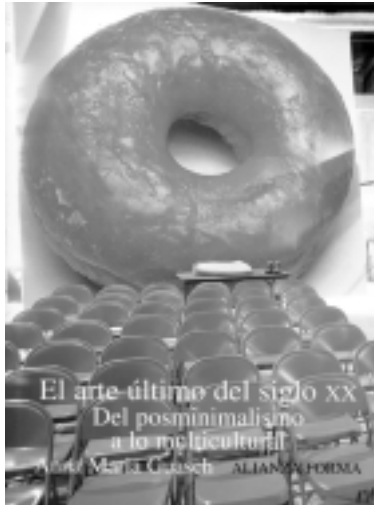
veure» sinó que ens increpa, cosa que vol dir que presenta quelcom que ens concerneix i que se'ns escapa. En aquest plegament i desplegament és on les obres d'art mostren una «obscura llibertat» que desafia fins i tot «les premisses teòriques pròpies».

Trobar aquestes contradiccions o disjuncions és el treball del crític, ens diu Didi-Huberman; tot i que —afegeix— «sovint el crític no vol veure això» que pertorba el discurs legitimador. Tot depèn de si es posa en el paper de qui ofereix el «mot d'ordre», o de qui problematitza el repartiment d'etiquetes per entrar al club. En el moment en què el crític mostra el punt de suspensió on la mateixa imatge esdevé crítica, sense complaure's en la facticitat ni en la invisibilitat, ans treient del joc de figuració i desfiguració una «visibilitat augmentada», ja no efectua un treball de crítica o d'història de l'art (concepte que Didi-Huberman considera en si mateix inadequat), sinó que superposa sobre aquestes activitats aquella que tradicionalment s'ha anomenat filosofia. I això és el que trobem en aquest llibre, que no solament realitza una anàlisi històrica del Minimal Art, sinó que, a més, relaciona nocions del pensament benjaminiana amb aportacions de la fenomenologia o la psicoanàlisi (així l'escena del «Fort-Da» —«lluny» i «vet aquí»— de *Més enllà del principi de plaer*) per presentar aquesta «dialèctica d'allò visual» (o altres temes com el del sublim).

Així doncs, més enllà de la informació i els judicis concrets, aquest llibre mostra fins a quin punt ha quedat caduca la diferenciació clàssica de les disciplines referides a l'art (història, crítica, estètica). I també, que l'ús més fecund de l'aportació benjaminiana està molt lluny de la consideració que contraposa l'aura i l'art redimit per la repro-

ducció tècnica. Si aquesta visió pot encarnar-se en la desautorització que un historiador com Hobsbawm fa de gairebé tot l'art d'avantguarda, la contrafeç postmoderna d'això podria veure's en aquells que invoquen Benjamin per justificar una pràctica crítica que —a més de no ser immanent, com ell demanava— se situa, per la seva acomodació al *establishment* artístic, en l'extrem oposat del caràcter intempestiu que pren en Benjamin la figura del crític⁴.

Josep Casals



EN LAS RUINAS DE LA FORMA. EL ARTE ÚLTIMO, SEGÚN A. M. GUASCH

Anna Maria GUASCH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2000, 597 pp., ill.

«Es imposible ver el mundo desde el centro, tan sólo es posible verlo atravesándolo en todas direcciones». Con esta sugestiva frase acaba la profesora Anna Maria Guasch su narración de lo que ha sucedido en las artes plásticas desde 1968 hasta mediados de los años noventa. Es ésta una tarea muy difícil, sin duda, como lo prueba el que nadie haya logrado entre nosotros escribir un libro similar desde que Simón Marchán publicara, en 1972, *Del arte objetual al arte de concepto*. Ésta es una de las razones por las que debemos saludar con alborozo a *El arte último del siglo XX*. La creación artística reciente ha sido muy abundante, y los acontecimientos, poco filtrados e insuficientemente consensuados, están demasiado próximos a nosotros como para percibirlos de un modo global.

Necesitamos guías fiables que nos orienten. El libro de la profesora Guasch satisface esta necesidad, y lo hace sobrepasando con mucho las expectativas que abrigábamos quienes conocíamos desde hace años su proyecto intelectual. Para soslayar los numerosos problemas de este tema se ha optado aquí por un armazón conceptual basado en la segmentación de la época en cinco periodos cronológicos; dentro de ellos se examinan las tendencias y figuras, aún a sabiendas de que muchas de esas pulsiones creativas han seguido activas con posterioridad. Así es como cada parte del libro aspira a considerarse como una especie de «etapa» en la historia del arte reciente. Se insinúa, en conjunto, un relato global subyacente que podríamos resumir del modo siguiente:

En una primera fase, entre 1968 y 1975, la antifirma de algunos escultores, y distintas manifestaciones de arte procesual, como el *earth art* o la corporalidad extremada del accionismo vienés, sugieren una aspiración hacia la desmaterialización de la obra de arte; eso culminaría, de alguna manera, con Beuys y el arte conceptual. Entre 1975 y 1979 se describe «el retorno y la reafirmación de la pintura», incluyendo episodios como el fotorrealismo, el trabajo de *Supports-surfaces* y la pintura norteamericana de los años setenta. Esta etapa parece preparar el terreno a la siguiente fase, de 1980 a 1985, que ocupa mayor extensión pues se le dedican dos partes del libro consagradas, respectivamente, a «la posmodernidad cálida», en Europa y en Estados Unidos; destacan aquí los capítulos del neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana y el «arte español en la era del entusiasmo»; los equivalentes norteamericanos de estas

⁴ En aquest sentit és molt clara la frase de C. Perret citada per Didi-Huberman a la nota 20 (p. 99): «si hi ha realment una qüestió de l'aura en Walter Benjamin, aquesta no es refereix de cap manera al fet de saber si cal conservar-la o liquidar-la».

cosas serían el apropiacionismo pictórico, el neoexpresionismo y el arte del graffiti. La pasión de esa etapa, con tanta vehemencia pictórica, habría provocado la reacción de una «posmodernidad fría en Europa y Estados Unidos», con numerosos «neos» (como el neogeo, el neoconceptual o el neobarroco); una consideración especial merece el vídeo arte y el arte digital. La sexta parte, de 1985 a 1995, ofrece una «mirada múltiple a la realidad», describiéndose el nuevo activismo artístico-político, el arte del cuerpo y las repercusiones creativas de las preocupaciones por el género, las minorías étnicas y los grupos sociales marginados.

El ciclo se cierra, justificándose el subtítulo del libro como una especie de eco argumental del precedente heroico de Marchán. Si en *Del arte objetual al arte de concepto* se contaba la historia de una progresiva desmaterialización, aquí parece que se habla de un deseo de ir más allá de la forma. Los últimos treinta años del siglo xx, viene a decirnos Guasch, habrían visto caminar a los creadores desde las ruinas del formalismo hasta el corazón mismo de lo político. El arte de las últimas décadas no se podría describir fácilmente en términos de «estilo», pero como tampoco es adecuado atenerse sólo a sus estrategias políticas, resultaría imprescindible atravesarlo «en todas direcciones», como ya hemos visto que propone nuestra autora.

Los esfuerzos por poner en claro y describir con rigor e inteligencia toda esta selva creativa contemporánea han debido ser enormes. Especialmente meritorio ha sido su examen de la teoría artística que ha acompañado a cada artista o movimiento. El resultado nos parece convincente, y será difícil soslayar en el futuro semejante puesta a

punto. *El arte último del siglo xx* aparece, pues, como una obra de referencia fundamental en los albores del siglo que acaba de comenzar.

Juan Antonio Ramírez



UNA PASSA MÉS EN LA HISTORIOGRAFIA DE LA PINTURA GÒTICA MALLORQUINA

Rosa ALCOY: *El retaule de Santa Anna del castell reial de Mallorca i els seus mestres, dels Bassa a Destorrens (1345-1358)*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, Editor, 2000. (Pròleg de F.-P. Verrié).

Ja han passat vint anys d'ençà que G. Llompart posà els fonaments per a l'estudi de la pintura gòtica mallorquina, arran de la ingent documentació que exhumà. Amb la publicació dels seus quatre volums (1977-1980) quedava fixat un sòlid punt de partença per a l'estudi de les pintures medievals executades a l'illa —especialment en la vessant iconogràfica—, per al coneixement dels artífexs que en foren responsables i per a un apropament al medi cultural en què es desenvolupà l'activitat pictòrica a Ciutat de Mallorca. Però les revisions, puntualitzacions i monografies que un treball d'aquestes característiques podria suscitar han trigat, si exceptuem les apor-

tacions que el mateix Llompart ha fet arran de la localització de nous testimonis escrits. Una compilació ben generosa és l'últim lliurament de documents sobre picapedrers i pintors, aplegats en forma de miscel·lània i publicats pel Museu de Mallorca (1999).

A hores d'ara, amb vint anys de vigència del corpus, les coses sembla que comencen a canviar favorablement. Els estudis realitzats per al catàleg de l'exposició «Mallorca gòtica» són una bona mostra de l'interès de molts investigadors per la pintura gòtica de Mallorca i de la renovació que es pot derivar d'una mirada més plural sobre les obres, analitzades en contextos més amplis i a la llum dels nous estudis sobre la pintura que és referència bàsica de la mallorquina. Ara bé, els imperatius d'un catàleg d'exposició tan sols permeten insinuar o deixar apuntades idees que necessitarien més espai que el d'una fitxa per desenvolupar les propostes. Amb tot, tenen el valor d'estimulants punts de partida per obrir noves vies de coneixement al respecte d'una obra, un taller, un cercle...

L'aportació de R. Alcoy que és el motiu d'aquesta ressenya depassa amb escreix allò que es consideraria l'anàlisi d'una obra. Anirà errat qui pensi que es tracta d'un estudi monogràfic limitat a les despulles d'un gran retaule que, obrat a Catalunya, va presidir l'altar major de la capella de Santa Aina, a l'Almudaina de Ciutat de Mallorca. Tot i que l'anàlisi detallada de les nou taules sobreviscudes sigui a la base de la publicació, cal fer cas del subtítol del llibre per intuir-ne el contingut real. Es parla, amb to polèmic respecte a la historiografia precedent, d'artífexs com els Bassa, Destorrens, els Serra, així com els anònims mestres d'Irivals i de Rubió, en relació més o manco pro-

porcional a la importància que tenen per a la comprensió de la cultura figurativa del retaule.

L'estudi s'estructura bàsicament en tres parts i un balanç final, en el qual es recapitulen els aspectes tractats i s'apunten vies per on haurà de prosseguir la recerca. Es recullen, així mateix, els cinc documents al·lusius al retaule, dels quals se'n proposa aquí una lectura nova, tot i ser coneguts de fa temps. Tanca el text una extensa bibliografia, que diferencia les publicacions que s'ocupen directament del retaule de les que fa servir l'autora per contextualitzar l'obra i els seus artífexs. Hom trobarà, al final, un repertori d'un centenar d'il·lustracions que donen el suport visual adient per secundar —o relativitzar, en cas de tenir un parer diferent— les propostes d'Alcoy.

D'ençà dels articles escrits per F.-P. Verrié a la dècada dels quaranta, les taules més importants del retaule de santa Aina —la de la titular conservada a Lisboa i el Calvari que la coronava, al Museu de Mallorca— no tan sols s'havien atribuït a Ramon Destorrens, sinó que havien esdevingut les peces clau per pautar la seva dimensió figurativa i per proposar l'atribució d'altres obres no documentades que presentaven paral·lelismes formals. Es treia importància, doncs, al pagament de 50 lliures que el gener de 1345 el rei Pere efectuava a Ferrer Bassa sobre les 150 lliures que havien de valer els retaules de Mallorca i Lleida i que certifica, en efecte, que al taller dels Bassa es va iniciar l'obratge d'aquests mobles, per bé que la mort, tant del pare com del fill, va interrompre el treball. Nou anys més tard (1353) era Ramon Destorrens qui rebia 10 lliures per la feina feta als retaules de

Mallorca i València. La reconsideració d'aquests dos documents serveix de punt de partida a Alcoy per pensar que en les restes preservades del retaule mallorquí hi ha d'haver el testimoni d'aquesta dualitat, d'aquest pas de l'obra d'un taller a l'altre. Si a això s'hi suma el fet que els escuts dels muntants amb les barres catalanes i les armes de Maria de Navarra foren substituïts pels blasons de les successives esposes del Cerimoniós, es confirma una prèvia intervenció dels Bassa, que degué ser especialment significativa en la concepció global o traça del retaule, en el dibuix de les escenes i en l'inici del treball pictòric.

Destriar, a partir d'una meticulosa anàlisi estilística, allò que pertany als Bassa i el que va aportar Destorrens és, d'entrada, un dels reptes que l'autora desafia. Si a partir del retaule mallorquí ja s'havia apreciat l'estret parentiu entre l'obra d'Arnau Bassa, R. Destorrens i els germans Serra (Verrié, Gudiol i Ainaud), en l'estudi que ens ocupa es planteja la possibilitat de discernir l'art d'aquests mestres a partir de la creació d'una imatge distinta i original de Destorrens. La diferenciació comença a establir-se espigolant les diverses fonts italianitzants en les quals beuen els pintors catalans. Els vincles que la historiografia anterior havia assenyalat entre la santa Aina lisboeta i l'art de Simone Martini prenen tot el seu sentit si es posa la taula en mans d'Arnau Bassa, el pintor que s'inspira directament en el gran mestre sienès, captant-ne el grafisme elegant, el lirisme de les actituds, la manera d'inscriure les figures en l'espai i la forma de compondre el grups humans. Alguns d'aquests elements seran transferits a l'obra de Destorrens, per bé que no es puguin confondre, com opina l'autora.

A la segona part, R. Alcoy afronta una anàlisi detallada dels vestigis del retaule mallorquí, recordant el periple sofert per cadascuna de les taules, especialment la de la titular, ara conservada al Museu Nacional de Lisboa. En fa una minuciosa descripció, el pertinent comentari iconogràfic i fixa l'autoria. Una convincent proposta —que es desmarca amb coratge dels arguments consagrats pels posicionaments de la crítica anterior— comença per desvincular la taula central de Destorrents, per veure-hi l'estil del pintor del Sant Jaume de Jonqueres i del retaule de sant Marc de Manresa, o sigui, Arnau Bassa. En efecte, hom hi descobreix les construccions facials, el gust pels valors de superfície (les textures dels teixits), la saturació cromàtica, la suggestió matèrica, la tendència a mostrar els llibres oberts amb el text corresponent, idèntics estampats en les teles i el modelat suau que caracteritza tota l'obra d'Arnau Bassa. Ara bé, en el retaule de l'Almudaina els possibles retocs de Destorrents o els del pintor mallorquí Joan Daurer, encarregat de reparar la pintura després de les malmenades del viatge —el fuster Berenguer Hortals es féu càrrec d'adobar la fusteria— introdueixen uns perfils més durs i un linealisme que vanament es troba en l'obra del més jove dels Bassa.

Si considerem lògic que els Bassa varen començar a pintar les parts més importants, podríem subscriure la proposta —altrament defensable a partir de la constatació de diferències estilístiques— que les parts secundàries, com els muntants del carrer central o les taules cimeraes, es deixessin per al final, o almenys que romanguessin inacabades. Així l'autora, sense passar per alt la coincidència iconogràfica amb els muntants del retaule de sant Marc

de Manresa, símptoma d'una traça bassiana, pensa que es varen obrar quan la pintura del retaule fou represa al taller de Destorrents.

Si Gudiol i Alcolea (1987) ja havien atribuït el pinacle central amb el Calvari a Arnau Bassa, Alcoy creu que, sense descartar la presència d'aquest mestre, no es pot oblidar la figura del pare, Ferrer, el qual hauria pogut intervenir en la concepció i plantejament global del retaule. L'estil diferent que presenten els cinc pinacles, amb les representacions de Déu Pare i els profetes Elies, Enoc, Daniel i David, requereix una atribució diferent a la de les taules del carrer central suara esmentades; fet que ja s'havia apuntat amb precedència, acostant-les a un anònim mallorquí, el Mestre del bisbe Galiana (Gudiol) o, en opinió de G. Rosselló Bordoy, «a la manera de Destorrents».

Els qui s'havien interessat abans pel retaule havien defugit la problemàtica de la ubicació dels cinc pinacles conservats. Proposaven, per tant, una reconstrucció hipotètica del moble només a partir de tres carrers. Si es parteix, en canvi, del que s'ha conservat i dels convincents paral·lelismes entre els profetes dels muntants del Calvari i les figures dels pinacles —parentiu que G. Rosselló Bordoy no havia passat per alt— hom ha d'imaginar, per força, un retaule monumental de cinc carrers que explicaria, en certa mesura, la quinzena d'anys durant els quals s'hi va treballar, per bé que amb intervals en els quals l'obratge de l'obra va romandre aturat. Aquests cinc carrers s'haurien pintat, segons Alcoy, amb sis o set escenes dedicades a santa Aina, completades amb històries de la infància de la Verge i els goigs; amb una predel·la amb la passió de Crist o el Baró de Dolors i efígies de sants. Una solució d'aquesta casta, amb taules historia-

des als carrers laterals, era corrent a l'escola catalana, a la qual s'ha de vincular el retaule, mentre que a Mallorca i València s'anava imposant la tendència a col·locar grans figures de sants flanquejant el carrer central. Tenint en compte la capacitat narrativa manifestada pels Bassa i l'existència en la pintura italiana de cicles molt extensos relatius a la mare de la Verge, no es pot invalidar la possibilitat que totes les escenes dels carrers laterals es dediquessin a la titular.

És també un mèrit de l'autora recuperar definitivament per a aquest retaule dues peces conservades al Museu de Mallorca que tenen gablet triangular, pinacles estilitzats i traceries semblants a les dels profetes. Estan trencades a la part alta, la qual cosa fa sospitar que anaven coronades amb algun element. Com que l'única informació que es té sobre la procedència d'aquestes peces les situa al mateix oratori de Portopí, d'on sortiren la resta de les taules, Alcoy proposa integrar-les en el conjunt com a primers pinacles que, al seu torn, anirien remuntats amb els dels profetes (vegeu l'esquema de la p. 170). Els dos pinacles mostren, amb molta probabilitat, la Presentació al Temple d'acord amb una fórmula que no és gaire corrent —Simeó amb el Nen, separats de la Verge—, però que a la pintura catalana apareix almenys al retaule del Fogg Art Museum. Considerats per Rosselló pròxims a la manera de pintar de Francesc Comes i atribuïts per Llompart al Mestre del bisbe Galiana, Alcoy hi descobreix el mateix estil que els profetes Elies i Enoc, pintats per Destorrents amb l'ajut d'algun col·laborador del taller, atès que s'hi aprecia un treball més sumari i expeditiu que a la resta de taules cimeraes.

Una vegada fixada la responsabilitat dels diversos mestres, l'estudi continua amb una reconsideració dels seus tradicionals catàlegs i amb un apropament a la cultura figurativa en la qual s'insereixen les respectives trajectòries; un aspecte que en part és avançat al darrer apartat de la primera part del llibre. Arnau Bassa, com ja hem dit, manifesta de forma clara l'assimilació de l'art del darrer Simone Martini — sense arribar a la seva sofisticació—, per uns camins semblants al del pintor italià Vitale da Bologna. La presència del gran mestre sienès a Avinyó redueix les distàncies entre Catalunya i Siena. Alcoy presenta també els deutes de Bassa amb els encara anònims mestres de Baltimore i de l'Escrivà, tot destacant la capacitat d'Arnau de fer modulacions més suaus que eviten el retall sec de la silueta i els contorns durs dels volums. Però enlloc de l'inflat catàleg que la historiografia ha atorgat a Arnau Bassa, Alcoy proposa altres atribucions; en compensació reivindica el paper fonamental que va tenir el pintor en el conjunt mallorquí.

Baix l'epígraf «Ramon Destorrens. Figures i contrafigures de la seva imatge» es presenta una nova proposta desmarcada de tota la tradició historiogràfica anterior, tot partint de la definició del seu estil a través dels vestigis mallorquins, o sigui, els muntants del carrer central i els pinacles. Si Destorrens perd intensitat en el retaule mallorquí en treure-li de les mans les taules centrals, la guanya a partir de la redimensió del seu art. Alcoy avança, tal vegada de manera massa densa i concisa, un esbós del que hauria de ser una biografia artística raonada de Destorrens. Partint dels fonamentals estudis de Verrié, creu que obres com el retaules d'Iravalls, Tobed o Sant Celoni s'explicarien millor com a pri-

mera etapa de l'activitat dels Serra, i que Destorrens, tot i haver estat responsable de l'aprenentatge de Pere Serra, no es pot confondre amb l'activitat d'aquests pintors; li cal una originalitat i «una aparença suficientment contrastada amb la realitat de la seva època». En canvi un altre grup d'obres incloses per Verrié en la mateixa activitat del Mestre d'Iravalls (predel·la de sant Onofre de la catedral de Barcelona, les taules de la passió del convent del Sant Sepulcre de Saragossa, el retaule de Sixena, la pentecosta barcelonina i la taula del sant sopar de Palerm) es poden vincular a les obres tradicionalment atribuïdes al Mestre de Rubió, personalitat que es desmarca del seu context per l'energia de les resolucions plàstiques, les formes dures i contundents, i la qualitat gràfica i lineal de les seves creacions. Com que aquestes característiques es troben també a la part del retaule de l'Almudaina atribuïda a Destorrens, es pot començar a pensar en la superació de l'anonimat del Mestre de Rubió. Així s'explicarien millor els exordis de Pere Serra i els vincles de Destorrens amb la il·lustració de llibres, car a les taules abans atribuïdes al Mestre de Rubió s'hi descobreix un dibuixant que crea volums en tensió a partir d'esquemes molt lineals, com els que delata el Breviari d'Amor de la Col·lecció Yates Thompson de Londres. L'orientació expressiionista d'aquestes pintures condueix cap al context avinyonès, nodrit per la personalitat de Matteo Giovannetti.

A la tercera part del llibre, Alcoy ens brinda interessants observacions que caldrà tenir en compte en futurs estudis, ja que hi contempla les repercussions que el retaule de santa Aina va tenir en la pintura mallorquina del darrer terç del xiv i començament del xv, una vegada instal·lat a la capella del cas-

tell reial el 1358. Si la pintura del primer tres-cents, arrelada en la tradició italianitzant, evitava la diferenciació i fragmentació de la superfície pictòrica, el retaule de l'Almudaina degué influir en l'opció posterior de presentar les històries de forma autònoma, amb marcs de fusteria ben visibles. D'altra banda, les taules cimeres damunt de florons, com les dels profetes de l'Almudaina, tindran el seu ressò en la retaulística insular, com evidencien el retaule de Montision i els que es vinculen amb els artistes de la nissaga dels Mòger, mentre que a Catalunya el paral·lel precisament més pròxim és el retaule de la Coronació que dona nom al Mestre de Rubió. Les influències estructurals del retaule reial es deixaren sentir també en la peculiar manera de reduir les taules centrals a la part alta, capçant-les amb una forma lleugerament trapezoidal que permetia assentar una taula més petita al damunt; recurs que els artífexs de l'illa feren seu al darrer quart del segle xiv.

De manera semblant, el retaule reial degué tenir el seu pes com a model iconogràfic i estilístic, però és més difícil d'argumentar atesa la seva fragmentació. Joan Daurer, el qual va intervenir com a restaurador de l'obra, és exponent d'un treball que tendeix a la concreció lineal del volum, com el Mestre de Rubió (Destorrens, segons la proposta d'Alcoy) i que té altres seguidors a Mallorca, com el Mestre de Santa Margalida. La taula de santa Aina va poder influir també en la manera com es versiona a l'illa la Verge de la Humilitat. Però la pèrdua de les escenes dels carrers laterals de ben segur ens priva de poder formular dependències i paral·lelismes entre la pintura mallorquina del segon tres-cents i l'obra que des de la capella reial va marcar el devenir pictòric illenc. Igualment inte-

ressant per a futurs treballs és la proposta sobre l'anomenat Mestre del bisbe Galiana, que treballaria pels volts de 1363-1375 i que es vincula clarament a les parts realitzades per Destorrens al retaule reial; tant que per a Alcoy s'ha d'entendre en l'àmbit de la pintura catalana i en relació amb algunes obres del renovat catàleg de Destorrens, com la predella de sant Onofre, a la catedral de Barcelona. No debades Gudiol l'havia considerat un col·laborador de Destorrens.

«*Tabula rasa* feta, Rosa Alcoy ha elaborat una visió nova del tema en la qual, això no obstant, d'una manera minuciosa ha reincorporat totes aquelles matisacions que les aportacions de la bibliografia precedent li oferien; i el resultat sembla convincent i més que satisfactori». Aquesta opinió del prologuista del llibre, ni més ni menys que F.-P. Verrié —investigador en qui recau el mèrit d'haver posat les bases del tema tractat en aquest llibre, com ja s'ha dit— ens servirà per encapçalar les nostres darreres observacions a propòsit de l'obra, tot recapitulant aspectes ja apuntats.

L'estudi sobre el retaule de santa Aina i els seus mestres conjuga amb minúcia els documents amb la realitat pictòrica de les parts sobreviscudes, i distingeix amb més nitidesa del que s'havia fet, la feina dels Bassa i Destorrens d'acord amb el que podia ser la seqüència lògica de realització d'un retaule, on es devien plantejar, primer, els temes centrals, i després prosseguir pels carrers laterals, muntants i pinacles. Al costat d'arguments estilístics, les consideracions sobre els elements estructurals del moble, l'heràldica i el context pictòric català i mallorquí fan que la proposta resulti més versemblant i assolixi un abast que depassa

sobradament l'estudi del retaule del castell reial per passar a tenir present tota la producció documentada i/o atribuïda dels autors que s'implicaren en l'afer. Resulta interessant remarcar que paral·lelament a la reconsideració dels respectius catàlegs que condueix a establir diferències i a crear grups més unitaris, l'autora no obvia els préstecs, dependències, interrelacions... entre els tallers més prestigiosos que obraven alhora.

La nova figura o el nou perfil que es presenta de Destorrens resulta tan interessant com complex. Per bé que l'autora ho plantegi com una hipòtesi a l'espera d'un estudi monogràfic, l'esbós que aquí es fa del problema requereix lectors familiaritzats amb el moment complex i fascinant de la pintura gòtica catalana de les dècades centrals del tres-cents. Cal conèixer la tradició historiogràfica al respecte no sols d'autors com Ferrer i Arnau Bassa, Ramon Destorrens i els germans Serra, sinó estar al corrent de l'activitat pictòrica assignada als anònims mestres dels Serra, d'Irivals i de Rubió. Per prendre partit a favor de la visió renovada que aquesta contribució ofereix al respecte d'algunes identitats artístiques ens caldria una documentació gràfica encara més abundant i un desenvolupament més detingut de les hipòtesis, com reconeix la pròpia autora. Amb tot, aquestes primeres passes em semblen ben donades i haurem d'estar a l'aguait de les futures recerques per seguir l'evolució de la proposta.

Per bé que suara reclaméssim més imatges, cal reconèixer que moltes vegades, per imperatius editorials, no resulten possibles suports gràfics tan extensos, amb la qual cosa els estudis sovint romanen coixos. L'esforç edito-

rial que requereixen els llibres sobre les arts figuratives sembla que aquí, sortosament, s'ha acomplert. Esperem, idò, que la via dels estudis monogràfics sobre la pintura gòtica mallorquina, inaugurada amb l'obra que ens ha plagut comentar, segueixi donant fruit, ja que només des de noves lectures, punts de vista diferents i propostes inèdites de filiació, es podrà escriure una «altra» història de la pintura gòtica mallorquina.

J. Domenge i Mesquida



Vicenç FURIÓ: *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra. Arte. Grandes Temas, 2000. 392 pàgines

El llibre *Sociología de l'Art* es va publicar per primera vegada en català l'any 1995. Per a la present edició castellana, Vicenç Furió ha revisat i ampliat el text considerablement, atorgant una major atenció als estudis pròpiament sociològics. Un altre tipus de canvi —no accidental, ni menor— és de caràcter visual, ja que, en relació a la versió catalana, s'ha augmentat considerablement el nombre d' il·lustracions, les quals no solament fan més atractiu el llibre, sinó que constitueixen unes valències amb valors propis.

Aquest treball de Vicenç Furió ha tingut una bona acollida per part de la crítica, la qual ha remarcat l'oportunitat i utilitat d'aquesta publicació que ultrapassa amb escreix els interessos dels àmbits merament acadèmics, alhora que ve a omplir un important buit dins de la bibliografia universitària.

Un dels pilars bàsics d'aquest llibre és la voluntat d'oferir un enfocament in-

terdisciplinari, de constituir una mena de pont integrador entre el camp de la història i el de la sociologia, de vegades veïns mal avinguts.

D'altra banda, cal assenyalar que aquesta obra, que pretén ser una obra de fonaments entorn de la sociologia de l'art, és plena de referències conceptuals que parlen de l'orientació intel·lectual del seu autor. En aquest sentit són molt abundants les referències a Ernst Gombrich, Francis Haskell, Peter Burke... historiadors que, com és prou conegut, han donat un enfocament renovat als estudis d'història de l'art. Però junt a la presència d'aquests il·lustres historiadors, cal també esmentar les reflexions de sociòlegs de la talla de Pierre Bourdieu, Raymonde Moulin o Howard Becker, entre d'altres, l'utilitat teòrica dels quals l'autor incorpora d'una forma suggestiva a la seva anàlisi.

Finalment, cal dir que el doctor Furió opta per una narració de caràcter didascàlic que s'allunya dels discursos abstractes, demostrant d'una forma reeixida que el rigor i l'erudició són compatibles amb la claredat expositiva, un aspecte que òbviament el seus lectors agrairan molt.

Immaculada Socias



José-Enrique MONTERDE: *Martin Scorsese*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen/ Cineastas, 2000. 579 pàgines.

Dins de la literatura dedicada al cinema s'han anat configurant diversos gèneres que han abordat el fenomen cinematogràfic des del punt de vista històric, teòric, crític ... El llibre que ara presentem sobre *Martin Scorsese*, de José-Enrique Monterde, s'inscriu dins d'un d'aquests «gèneres», concretament ens referim a les monografies dedicades als directors de cinema clàssics i actuals. Aquesta atenció envers la figura dels directors de cinema no és causal, sinó que està motivada per una sèrie de factors. Un d'ells ha estat la confirmació del caràcter indubtable del Cinema com a Art, i del cineasta o director com artista, el qual és responsable d'un *corpus* fílmic que està determinat per una manera personal, un estil, i una peculiar visió del món.

Així mateix, un altre aspecte, evidentment relacionat amb el primer, és el desenvolupament d'una passió cinèfila, d'un interès creixent, sobre tot a partir de la segona Guerra Mundial (1945), arran de la persona del director, com és el cas justament de Martin Scorsese.

D'altra banda, en els anys setanta va aparèixer a Hollywood un nou model d'autoria, capaç de trencar la dicotomia existent entre Art i Indústria, a la qual s'hi adscriu i exemplifica la trajectòria de Scorsese. Un director amb *glamour*, l'obra del qual gaudeix d'una llarguíssima bibliografia, sovint molt apassionada.

Tanmateix, ja en el pròleg José-Enrique Monterde fa una declaració de principis i manifesta la seva voluntat de no deixar-se contaminar per la mitomania *scorsesiana*, a la vegada que també declara que el seu objectiu no és tant omplir un forat —pràcticament impossible en el cas del director que ens ocupa— com oferir un treball de síntesi del què s'ha dit, i com s'ha dit, en torn de Scorsese, així com replantejar la seva filmografia.

El llibre està estructurat en tres parts, evidentment intercomunicades entre elles. La primera aborda els aspectes biogràfics, així com la realitat ambiental de Martin Scorsese, és a dir, l'*humus* en el qual s'ha desenvolupat el seu imaginari cinematogràfic, mentre que la segona explora les presències fílmiques que han definit i determinat el seu univers.

La tercera part resulta ja clàssica en una monografia introductòria sobre un cineasta de prestigi i que no oculta la seva intenció divulgativa: la

revisió ordenada cronològicament dels seus 24 films. En fi, un llibre suggestiu per als amants de Scorsese i del cinema en general.

Immaculada Socias