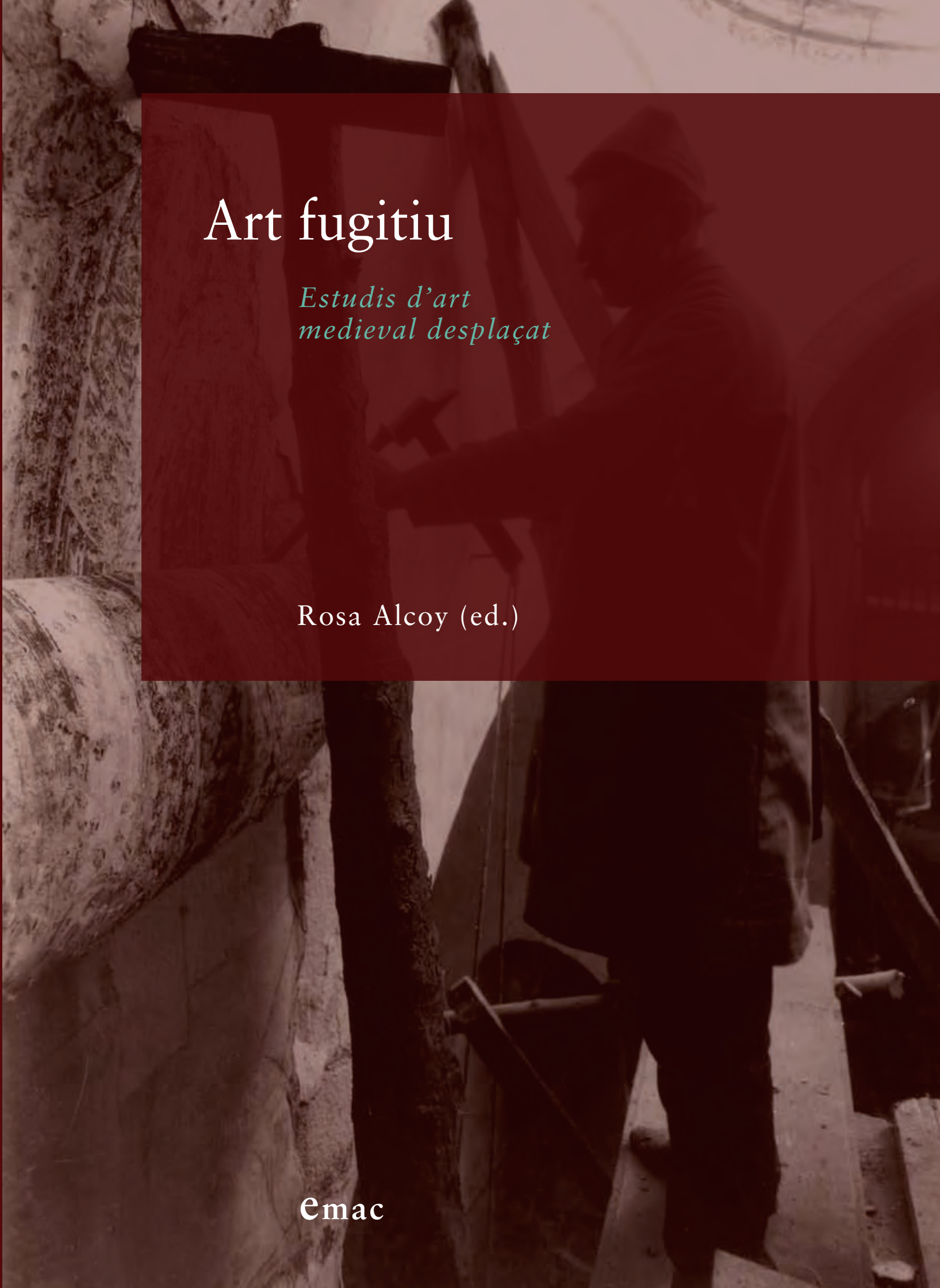




Art fugitiu

*Estudis d'art
medieval desplaçat*

Rosa Alcoy (ed.)

εmac

ÍNDEX

Rosa Alcoy	
<i>Art fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat</i>	11

Estudis: àmbits de recerca i obres fugitives

Aleix Cort	
<i>El fugitiu a l'art. La pèrdua</i>	19

Eduard Riu-Barrera i Eva Tarrida i Sugranyes	
<i>La nova configuració de l'absis major de Sant Climent de Taüll amb els vestigis d'art fugitiu (Vall de Boí, Catalunya)</i>	33

Gaspar Coll i Rosell	
<i>Protocols de cort al segle XIV: punts de contacte en la còpia i la il·luminació de manuscrits de la cort catalanoaragonesa i els regnes veïns de França i Mallorca</i>	53

Xavier Barral i Altet	
<i>DOPO LA MORTE DEL RE. Politica, religione e arte nei trasferimenti delle spoglie di Alfonso il Magnanimo (Napoli – Poblet, 1458-1671). A proposito del De translatione cadaveris Alphonsi Regis de Aragonia di Michele Muscettola (1667)</i>	65

Maria Laura Palumbo	
<i>Una tavola misteriosa: il Giudizio Universale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina</i>	87

Gerardo Boto Varela	
<i>Lapides in itinere. Instal·lació a Catalunya d'escultures pètries romàniques de procedència forana</i>	109

Rosa Alcoy	
<i>Obres mestres de la pintura gòtica catalana a Amèrica: del Políptic Morgan a la Mare de Déu de Filadèlfia</i>	139

Maria Alessandra Bilotta	
<i>Il Midi fuori dal Midi: un prezioso foglio "fuggitivo" ritrovato, miniato dall'atelier del Messale di Augier de Cogeux (Cogenx) nelle collezioni della Lilly Library (Indiana University Bloomington)</i>	211

Enrico Puseddu	
<i>Il retablo di san Pietro martire e san Marco evangelista di Joan Figuera (1456-1477), un caso emblematico di pittura catalana desplaçada</i>	225

Alessio Monciatti	
<i>La pittura celata e la pittura perduta. Per la Croce di San Frediano a Pisa</i>	257

Montserrat Pagès i Paretas	
<i>Murals fugitius: la pintura romànica catalana i la seva història</i>	285
Susanne Wittekind	
<i>Las Ordenacions de Pedro el Ceremonioso en París, adaptación, transposición y reorganización artística</i>	317
Anna Gudayol	
<i>El Repertori de Manuscrits Catalans de la Institució Patxot: Les missions a París i Anglaterra de Pere Bobigas</i>	339
Pere Beseran i Ramon	
<i>Un nou fragment d'escultura gòtica castellonenca i algunes reflexions sobre el seu context</i>	359
Guadaira Macías Prieto	
<i>El Mestre de Riglos: un artista fugisser i alguns retaules fugitius</i>	383

Contribucions

Alba Barceló	
<i>El cicle de l'Èxode en l'Haggadà d'Or, una obra catalana a Anglaterra</i>	411
Sebastià Sánchez Sauleda	
<i>Entre Bernat Martorell i els Vergós: la col·lecció Deering i el patrimoni català a la diàspora</i>	423
Jacobo Vidal Franquet	
<i>Obres que se'n van; obres que es transformen; obres que, de vegades, vénen... Apunts sobre el trànsit d'obres medievals a la catedral de Tortosa</i>	433
Maddalena Bellavitis	
<i>Indiscrezioni su Joan Mates: uno sguardo "al di là" del retablo dell'Annunciazione</i>	447
Guillem Tarragó Valverde	
<i>Medievalisme i art fugitiu: El cas d'Apel·les Mestres</i>	455
Paolo di Simone	
<i>Profughi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di Stefano Fiorentino</i>	461
Joan Yeguas	
<i>Jaume Rigalt (doc. 1535-1573): un escultor català errant</i>	485
Índex d'autors	499

Art fugitiu

Estudis sobre art medieval desplaçat

Rosa Alcoy

«Si hay alguien que necesita recuerdos sin deformar, es el artista de nuestro mundo [...]. Y se puede afirmar muy bien que los recuerdos falsos, un pasado hechizado, han creado tantas neurosis en el arte como en la vida, tanto si es el mito académico de que los griegos tenían un pasaporte especial para la belleza como si es el cuento de hadas romántico de que los grandes artistas siempre han sido ridiculizados y rechazados por sus contemporáneos.»

E. H. Gombrich, «Arte y saber histórico»,
*Meditaciones sobre un caballo de juguete
y otros ensayos sobre la teoría del arte*

Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat és un llibre sorgit del III Simposi Internacional del grup EMAC. Romànic i Gòtic (Barcelona, 2-6 de maig de 2012).¹ A partir d'aquesta activitat relacionada amb el projecte Contextos per a l'art català medieval desplaçat, i amb tot un conjunt de projectes anteriors i actuals, ha estat possible aplegar les contribucions que configuren aquest volum d'estudis, el tercer d'una sèrie iniciada amb les trobades internacionals dels anys 2007 i 2009.² Des

1. Tots els treballs recollits en aquest llibre, signats pels membres i col·laboradors del grup consolidat EMAC Romànic i Gòtic, i l'edició del llibre en conjunt, s'emmarquen en el projecte d'investigació *Contextos per a l'art català medieval desplaçat* (HAR 2008-01395), amb finançament del ministeri de Ciència i Innovació i els fons Feder, i troba continuïtat en el projecte HAR 2012-36307. Volem agrair els ajuts atorgats pel Departament d'Història de l'Art i per la Comissió de Recerca de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona com també el suport rebut de l'editor Manuel Moleiro, que dóna continuïtat a l'atorgat a simposis anteriors.

2. Els dos primers simposis van donar lloc a la publicació dels llibres: *El Trecento en obres*, Barcelona, 2009, i *Contextos 1200 i 1400*,

de la seva creació, el 1996, i fins a l'actualitat, el grup EMAC treballa en la catalogació de les obres catalanes que es conserven fora de Catalunya, amb l'objectiu de crear un corpus general en què cada peça pugui ser analitzada i valorada. Aquestes obres, remogudes dels seus antics emplaçaments, determinen l'orientació d'una investigació que contempla, així mateix, l'aproximació a peces que encara circulen, i afronta les migracions medievals d'altres i les dinàmiques sobreposades que els poden aportar formes diferents de rellevància.

La idea de celebrar un simposi dedicat a un *Art fugitiu* va néixer sola i inculta, però no seria just oblidar que el món contemporani ha produït un interessant ventall de precedents que engendren tota una tradició, fornida de teories i d'obres, a l'entorn de la naturalesa fugitiva de l'art. Si ens fem càrrec d'aquestes experiències, desvetllades també en el desig de permanència, podrem atorgar noves dimensions als nostres estudis, a la vista de camins paral·lels que, tot i allunyar-se del nostre objectiu principal, l'adjectiven en alguna mesura. No són poques les connexions de fons i de concepte que es poden establir entre els temes que s'exploren en aquest llibre, dedicat fonamentalment a l'art medieval desplaçat, i altres vies d'anàlisi de l'art fugitiu. Per això, abans de centrar-nos en els estudis més específics, que dediquem a les creacions del passat,³ Aleix Cort les examina en un

Barcelona, 2012, editats per Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona i pel grup EMAC, respectivament.

3. Les sessions van tenir lloc, del 2 al 6 de maig de 2012, a l'Aula Magna de la Facultat de Geografia i Història, a la Sala d'Actes de la Diputació de Barcelona (Pati Mani) i al Museu Nacional d'Art de Catalunya i també a les sales del Museu Marés de Barcelona i del Museu de Lleida. Agraïm a totes aquestes institucions, i als seus responsables, la seva generosa acollida. A les directores del Museu Marés, doctora Pilar Vélez Vicente, i del Museu de Lleida, senyora Montserrat Macià i Gou, a més, la presentació de temes relacionats amb les seves respectives col·leccions i vinculats als continguts principals del Simposi.

treball introductori que ens il·lustra sobre el sentit de la pèrdua i el sentiment del fugitiu en l'art, a l'hora que ens apropa a un àmplia gamma d'obres i situacions en què és lícit interrogar-se sobre el valor que atorguem a cadascuna d'aquestes fugues.

Les manifestacions artístiques escapen als seus creadors i promotors des del moment en què s'articulen múltiples instants, espais i formes per a la seva lectura. Les obres esdevenen, així, creacions centrífugament fugitives, i, per això mateix, no són mortes i ens resulten properes, malgrat els segles que ens poden distanciar del període de realització. Poc es pot fer per impedir que la seva interpretació, els seus valors, o les seves funcions, es transformin al llarg dels segles davant de mirades i iniciatives diverses. Hi ha, fins i tot, qui ens ajuda a preguntar-nos si van néixer un dia concret, ja que les fugues tenen moltes categories i es retroalimenten.⁴ Els canvis, relacionats amb les noves situacions, trastocuen el sentit de les obres i modifiquen la seva realitat inicial: les modelen, les trosseguen i els arriben a conferir dimensions noves, novells entorns i audiències, nous telons de fons que ens ajuden a entendre que el discurs històric no té un moment de naixement únic: «*Toujours il recommence*».⁵

4. Com adverteix P. SOLLERS en la presentació del seu llibre, *Fugues*, Gallimard, 2012, p. 11-12, la fuga és una composició musical que dona la impressió de fugida però que implica també el retorn «*une poursuite par l'entrée successive des voix et la reprise d'une même thème, et qui comprend différentes parties: l'exposition, le développement, la strette*». En definitiva, els temes, podrien dir, les solucions, es multipliquen, però roman una sola passió que ho domina tot. En un segon sentit, torna a remarcar que les eleccions poden ser variades, però totes tendeixen a la llibertat: «*Les enfants rebelles font souvent des fugues dans la nature [...] Il est vrai qu'ils ne deviennent pas universitaires ou membres des institutions académiques. Leur tempérament est foncièrement anarchiste*» (IDEM., p. 12).

5. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'Art et temps de Fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 11.

Davant de les operacions de rentat de cara, més o menys malintencionades, que han patit algunes obres, quan la procedència pot arribar a ser una dada camuflada, la necessitat de treballar per retrobar els contextos originals és més que una simple evidència acoblada a les recerques dels historiadors. En els processos de distanciament i de pèrdua no cal descartar, doncs, ni la creació de curioses mitologies a l'entorn d'algunes de les obres⁶ ni la consolidació de falses identitats, que han pogut servir a interessos diversos. Aquestes situacions, generadores de confusió, ens exigeixen un doble esforç, ja que cal valorar de forma correcta el context de creació primigeni, sense deixar de banda les interpretacions ulteriors. Per tal d'entendre les transformacions que han sofert les obres cal fer atenció a les distintes lectures històriques i als marcs de difusió i comercialització.

El llibre d'estudis *Art fugitiu* aplega exemples i reflexions sobre el pes de les migracions medievals, modernes o contemporànies, que han afectat l'art de l'Edat Mitjana. Cal destacar l'anàlisi de la problemàtica del famós «claustre de Palamós», un tema abordat per Gerardo Boto i que es va difondre àmpliament després de la celebració del Simposi Art fugitiu. L'anàlisi feta durant les sessions per Olivier Poisson al voltant de la història dels claustres i obres del Rosselló també esqueia perfectament al tema tractat, així com les aventures viscudes per les pintures murals romàniques que ens relata Montserrat Pagès. Les destinacions d'algunes taules pintades en context aragonès, valencià, mallorquí i català, fugides a Amèrica i a diversos llocs d'Europa, o dispersades dins del mateix marc peninsular, ens han permès fer revisions específiques de qüestions vinculades a la pintura gòtica, amb estudis a càrrec de Guadaira Macías, Maria Laura Palumbo, Madda-

lena Bellavitis i jo mateixa. No és menor l'atractiu dels manuscrits itinerants, que analitzen des de diferents perspectives els estudis de Gaspar Coll, Susanne Wittekind, Anna Gudayol, Maria Alessandra Bilotta i Alba Barceló, ni l'interès dels fragments escultòrics recuperats per Pere Beseran i Francesco Aceto⁷ o les recerques d'Alessio Monciatti sobre la Creu de San Frediano (Pisa). Tot plegat ens descobreix un món artístic molt interessant que va més enllà de la part anecdòtica, que passa també per valorar el paper de les restauracions, del mercat d'obres d'art i del col·leccionisme, temes, aquests darrers, abordats per Guillem Tarragó i Sebastià Sánchez. Un conjunt de situacions que no poden quedar al marge d'una visió més global i teòrica dels fenòmens que contemplem. A algunes personalitats fugitives, prou nombroses i altament significades en l'etapa medieval, que són representades prou bé per la figura de Maestro Stefano Fiorentino, perfilada en l'aportació de Paolo di Simone, i en el periple d'algun notable mestre d'època moderna, com Jaume Rigalt, estudiat per Joan Yeguas, s'afegeix el tema vinculat al tractament que cal donar als espais que han viscut la pèrdua de la part més extraordinària del seu mantell cromàtic, espais que han patit les fugues en carn viva. Eduard Riu-Barrera i Eva Tarrida ens presenten un cas pertinent, que ens condueix fins a Sant Climent de Taüll i el magnífic univers artístic configurat pels seus murals. Xavier Barral explora les voluntats, els destins i la figura d'Alfons el Magnànim, gran promotor d'obres d'art, a cavall de Nàpols i Catalunya i, Enrico Puscetdu, interroga les línies mestres de la historiografia americana a l'entorn de les diàspores de la pintura sarda, mentre que Jacobo Vidal ens acosta als escenaris tortosins, a la seva catedral, on van ser moltes les obres desplaçades o en trànsit.

6. Vegeu la cita de E. H. GOMBRICH, «Arte y saber histórico», *Meditaciones sobre un caballo de juguete y o otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, 1993 (1963), p. 106-119, a l'encapçalament de la presentació.

7. Intervenció, aquesta darrera, que malauradament no s'ha pogut incloure en la publicació, com tampoc la ponència presentada per Olivier Poisson.

Dins del vast radi de moviment de peces medievals que va afectar tot Europa, es poden valorar millor les dimensions del catàleg d'obra catalana dispersa o exiliada, que ha anat perfilant el grup EMAC en les darreres dècades. Sense necessitat de sostenir que es tracta d'un recull exhaustiu, es pot advertir que l'inventari de peces catalanes, que es troben avui fora de Catalunya, per qualitat i quantitat, ha anat adquirint unes dimensions molt importants que permetran nodrir un fons virtual consagrat a tota l'obra catalana dispersa al món. En un futur força immediat ens proposem publicar una part dels estudis derivats de la catalogació de més de tres-cents peces desplaçades, i llistes complementàries, que ens portaran encara una mica més enllà. Aquest treball es pot entendre com una base, susceptible de ser ampliada i millorada en el futur, després del procés de revisió crítica i de la depuració que tota catalogació reclama i que no podria avançar de forma adient sense gaudir de nous suports que ens permetin aplicar els criteris més apropiats a cadascuna de les recerques i especialitats implicades.

Algunes de les obres desplaçades han aparegut de forma sobtada, ben alienes a destinacions conegudes i ben al marge d'aquelles altres obres que han perviscut en els seus emplaçaments originals o conservades en museus propers. Certament, altres peces disseminades van romandre (o poden romandre encara) ocultes, invertint, pel fet de ser redescobertes, el sentiment de destrucció i el destí catastròfic que han patit tants objectes artístics de l'Edat Mitjana. Recordem que algunes creacions del tot fonamentals no s'han donat a conèixer fins molt avançat al segle xx, essent claus necessàries per poder revisar problemàtiques substancials del nostre art medieval. El *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, donat a conèixer per François Avril el 1983, potser en sigui un dels exemples més clars, però no és un exemple únic. Siguin descobertes recents o més antigues, és clar que les obres desplaçades són produccions que no és lícit deixar en l'oblit.

El catàleg de l'art desplaçat català ens ubica da-

vant d'una bona sèrie de creacions fonamentals que van abandonar el territori català en circumstàncies ben variades i, sovint, pel fet de ser peces d'una gran qualitat. Gràcies a elles es van iniciar recerques de caire internacional que intentaven apropar-se també, i en bona lògica, a les manifestacions artístiques que les contextualitzaven. Avui, l'estudi de les obres antigues i medievals es justifica per si sol, en funció del seu interès cultural i artístic, però també perfila dinàmiques riques de conseqüències i de redescobertes encara probables. Les possibilitats de retrobament amb els escenaris originals s'han multiplicat, fet que afavoreix la recuperació d'algunes d'aquestes produccions, emplaçades en territoris forans, i vesteix la idea de dedicar un o diversos simposis a un art que ens descriu la seva fugida sense deixar de banda la seva història inicial. L'art esdevé fugitiu quan escapa a les nostres recerques, encobert per realitats o classificacions errònies, però també quan el sabem llunyà i difícil de ser interrogat en directe. La capacitat per fer-lo emergir, restablert el seu origen, a partir del plantejament de nous interrogants i observacions, imposa canvis d'òptica que poden trastocar el que havien pogut donar per cert en etapes anteriors.

L'art desplaçat es pot convertir, alternativament, en ambaixador d'una cultura que, malgrat la seva fragmentació, dispersió o abandonament, sobreviu en cada una de les obres que ha creat. Les obres d'art són significatives més enllà del context en què van ser creades. La voluntat de portar aquesta idea endavant, situant-nos en una perspectiva històrica, enriqueix la mirada i ens obliga a sortir també dels universos medievals, sigui dels que intenten fer gala de la seva realitat específica o dels creats i els recreats. Per fer-ho, cal travessar aquells capítols de la història que van promoure la revaloració de l'art medieval, ni que fos mitjançant l'espoli, afavorit per la desmemòria, el desconcert o el desconeixement dels qui no el van poder o no el van saber evitar.

Per configurar aquest volum d'estudis sobre *Art fugitiu* a l'Europa medieval ha semblat convenient no que-

dar-se tancat ni dins del món català ni dins del món medieval. Per tant, es contemplen algunes d'aquelles obres que, produïdes en altres emplaçaments i moments, han viscut processos similars. No cal dir que, més enllà dels intercanvis de peces entre països europeus, la riquesa d'aquest patrimoni excepcional també es va escampar per molts altres indrets del món. Són diversos els estudis que evoquen les circumstàncies que van afavorir la transformació de les peces en objecte d'especulació, col·leccionisme, intercanvi o comerç, però també són majoria els que s'interessen per explicar-les i analitzar l'espai artístic que els pertoca. L'objectiu i el marc cronològic de les nostres recerques i catalogacions, dins d'una aproximació a les obres catalanes del 1000 al 1500 que es conserven avui fora de Catalunya, poden ser enfortits així per via de la comparació, donant una primera resposta a la necessitat de compondre un marc teòric general que ha de deixar entreveure algunes de les coordenades dels més importants fluxos i formes de mobilitat de l'art al llarg dels temps.⁸

* * *

En una reflexió sobre un art que hem qualificat de «fugitiu», plantejar les virtuts de l'art com una arma carregada de futur no sembla contradictori. Tenint en compte que tot art és fruit del seu desplaçament i de la seva temporalitat, en la seva mateixa fugida l'art es carrega de nou potencial, malgrat el raonable sentiment de pèrdua que es posa de manifest en diferents acostaments al tema.⁹

8. Les guerres són moments de destrucció del patrimoni, però també afavoreixen el seu espoli, explotació i dispersió. Vegeu: M.A. GARMONAL TORRES, *Arte y política en la Guerra Civil española, el caso republicano*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987; H. FELICIANO, *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, Barcelona, Destino, 2004; A. COLORADO CASTELLARY (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Postguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010

Fer prevaldre la paraula «arma», enfront d'altres paraules possibles, eina o instrument, per exemple, ens col·loca davant d'una afirmació contundent i expressiva que té un dels seus referents en el poema de Gabriel Celaya: «*La poesía es un arma cargada de futuro*».¹⁰ Més enllà dels debats sobre el compromís de l'art amb una realitat concreta o de l'art compromès políticament, o *art engagé*, és apropiat mantenir la força de la metàfora que introdueix la idea d'un compromís il·limitat o d'una entrega resolutive i global. Acceptem el valor de la imatge poètica, ja que, si és ben cert que cal donar tota la força constructiva a la realització artística, no cal encobrir la seva capacitat demolidora i regeneradora.¹¹ L'art va unit a la creació, però aquesta va associada a la capacitat per a descrear-se dins d'un univers propi o més enllà d'aquest.¹² L'art introdueix el valor del canvi i, amb la modificació dels paràmetres del present, ajuda a entendre que l'obra que s'hi realitza ja no serà mai igual

9. Als nombrosos estudis monogràfics publicats des del 1997 pel grup EMAC sobre l'art català medieval desplaçat, podem afegir ara altres iniciatives d'estudi com la de M. CABAÑAS BRAVO (ed.), *El arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 2003; F. FERNÁNDEZ PARDO, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, Fundación Universitaria Española, 2007; A. COLORADO CASTELLARY (ed.), *Exodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008.

10. De Gabriel CELAYA, «La poesía es un arma cargada de futuro», *Cantos Iberos*, 1955. En la mateixa línia, i entre d'altres possibles precedents, recordaré el poema de José Martí en *Poemas Sencillos*, Poesía V: «[...]//Mi verso es como un puñal// que por el puño, echa flor...», del 1891, en plena eclosió modernista. Vegeu també B. BRECHT, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973 (1967).

11. Pablo CEREZAL, «Creando futuro a través de las artes», *Astrolabium, revista de cultura*, n. 0, desembre de 2012, p. 145-148.

12. Per explorar el tema de la creació artística en les seves múltiples dimensions, vegeu el recent assaig de Pere SALABERT, *Teoría de la creación en el arte*, Madrid, Akal, 2013.

a la visible en el passat.¹³ L'art pot convertir-se en porció d'una realitat més gran, ser part d'un episodi submergit, actuar com a vestigi que ens crida l'atenció sobre altres fets paral·lels i que només l'estudi rigorós i informat, unit a la imaginació i l'especulació, poden ajudar a recuperar en part o més que en part.

Els desplaçaments de l'art, els propis i els impropis, dins d'un món que trafica amb tota mena d'objectes, són tema central d'aquest llibre que ens apropa a la història i al sentit de cada fugida. Per sota de l'estudi de les obres, mai per sobre, podem situar el debat sobre molts dels problemes de l'art que circula, que es compra o es ven, inclòs el de la seva autenticitat, la seva reparació o maquillatge, sense oblidar les derivades del comerç i les transaccions de gran complexitat.¹⁴ No és inútil preguntar-se què estem fem i què podem fer per retrobar-nos amb aquest munt de creacions significatives.¹⁵

Situats en plena anàlisi prospectiva, podem intentar encarar la idea d'un art que mai no resulta intranscendent i que, quan es mou, deixa petjades, senyals diversos que cal aflorar. En definitiva, els estudis sobre l'art desplaçat plantegen recuperacions que tenen tot el seu sentit emmarcades dins d'una tradició artística coneguda i sobre unes herències que impedeixen l'omissió absoluta dels punts de partida, encara que la seva supressió

pugui haver estat en algun moment el detonador de la fugida. Si es perden aquests referents, niats en el mateix territori, es pot perdre també el sentit que cal donar a l'obra d'art, ofegada o propensa a emmarcaments que la depassen. La història s'integra, per consegüent, com un espai necessari de la interpretació i ens obliga a recuperar el context de les peces per fer l'operació adequadament i poder descriure algunes de les etapes del viatge.¹⁶

Art fugitiu, III Simposi Internacional del grup EMAC, es fonamenta en una mostra prou significativa de produccions i temes que poden desvetllar un cop més els debats sobre la significació dels patrimonis dispersos, però que, com es sabut, no són perduts del tot en tant aspirem a conèixer-los cada vegada millor. Es tracta de recuperar obres que han anat fugint del seu temps al nostre i que, a més, han estat desplaçades a espais forasters als de la seva creació i destinació original. La realitat inestable de l'art i la seva mateixa capacitat d'adaptació fan que reconstruir la història de les obres exiliades sigui un repte que, en definitiva, implica redescobrir els seus valors per procurar-los una digna, i sobretot, justa posició dins de la història de l'art català, però també dins de la història general de l'art. Cal pensar en els retaules, les talles, els relleus, els claustres i els seus capitells, els objectes i les peces d'orfebreria, les pintures murals i els conjunts funeraris; en síntesi, en totes aquelles creacions que sigui possible aplegar dins de la categoria d'art desplaçat.¹⁷

13. Richard WAGNER, «The Art-Work of the Future», Leipzig, 1950, traducció de William Ashton Ellis (original, *Das Kunstwerk der Zukunft* 1849, <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagnerfut.htm#d0e1071>

14. Darrerament, aquest tema ha estat abordat per altres grups de recerca que han incidit sobretot en les diferents vessants del col·leccionisme i en la circulació de les obres. La trobada *El revers de la Història de l'Art. Convents, desamortitzacions, exposicions i col·leccionisme en el segle XIX i XX* es va celebrar el 8 i 9 de juny del 2012 al Centre del Carme de València i la publicació de F. PÉREZ MULET i I. SOCÍAS (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Universitat de Barcelona/Cádiz, Universidad de Cádiz, 2011.

15. Treballs ambiciosos com el de J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, encara serveixen de base a les nostres recerques.

16. Entre les distintes vies d'interpretació, vegeu les obertes per José Miguel MERINO DE CÁCERES y María José MARTÍNEZ RUIZ, *La destrucción del patrimonio artístico español*. W.R. Hearst: «el gran acaparador», Grandes temas Cátedra, Madrid, 2012.

17. En una anàlisi extensible a altres geografies i períodes: Loredana LORIZZO (ed), *Fare e disfare: Studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, Roma, Campisano, 2012.

Si és ben cert que la fugida de les obres arrossega implicacions del passat, també és obvi que ens exigeix refer uns itineraris que depassen les expectatives inicials. Re-veure les obres, examinar-les de nou, és la millor solució que tenim. La seva escapada es planteja sobre les expectatives de cada nou present: aquells en què l'art pot tenir cada vegada més coses a dir, com a instrument carregat de futur i com una arma nova contra les velles armes.

Si l'art afronta la realitat i l'eludeix al mateix temps, no podrem deixar d'observar el seu valor de representació. Veurem, no cal dir-ho, que en tots aquests processos hi ha interessos creats i persones implicades. Intentar saber vers on va caminar l'art del nostre passat és important, com també ho és veure aquest art integrat en un sistema de relacions històriques, descobrir quan i com va ser interpretat i apreciat en altres etapes i com, ja a partir del segle XIX, es va convertir en matèria de recerca i centre d'atenció per estudis acadèmics i artístics, al mateix temps, és clar, que despertava les passions i el desig dels col·leccionistes.

El fugitiu a l'art. La pèrdua

Aleix Cort

La fuga i el fugitiu

El *fugitiu* fuig, s'amaga, es burla de la llei. Hi ha qui el busca i hi ha qui el troba, qui el captura, qui creu que el pot retornar al punt de fugida. A cops, el *fugitiu* escapa sense ser vist; d'altres, ho fa sota la llum dels focus i amb una punta de supèrbia deixant, rere seu, un rastre més o menys visible. O un engany. La història del *fugitiu* és procliu a la construcció de llegendes que solen tenir dues cares, dues lectures distintes: la que neix en el context de la fugida i la que neix en el destí de la fuga, de tal manera, amb tanta gràcia a cops, que l'acció que desenvolupa —la *fuga*— acaba donant nom a una composició musical.

I és que la *fuga* és l'acte de fugir, però també un moment d'exalçament momentani semblant al que podem experimentar davant d'una obra d'art que ens emociona. De vegades, fuig l'artista [1]; d'altres, el que fuig és la seva obra.¹



1. Portada de *The Fugitives*, pàgina dedicada al grup de poetes del mateix nom.

1. The Fugitives era un grup de setze poetes de començament del segle xx (Nashville). Desconfiaven dels canvis socials i culturals que estaven presenciant al sud dels Estats Units durant la primera part del segle xx i defensaven un ideal estètic tradicional, tant en el valor com en les formes. Van editar la revista *The fugitive* (1922-1925), <http://wnpt.org/productions/fugitives/>.



2. Detall de l'*Ars magna*, dedicat a Ramon Llull. Manuscrit de Karlsruhe.



3. Portada de *Tirante il Bianco*, part II (Venècia, 1611).



4. Portada de *Los cinco libros del esforçado e invencible Cavallero Tirante el blanco* (Valladolid, 1511).

Fugir és apartar-se veloçment del camí o d'algú per evitar un dany o molèstia: «Les bèsties salvatges... veem que'ns donen exempli com nosaltres fujam a les temptacions diabolicals... axí com elles fugen als cassadors e als paradors» escriu Ramon Llull [2].

Fugir és «evitar», també. El *Diccionari català-valencià-balear*² il·lustra aquesta acceptió amb un exemple extret del *Libre de tres*:³ «Tres coses fan bon clerga: fogir al temporal, tenir aprop lo missal e no tocar el cuxal.» *Fugir* és «desaparèixer», també, deixar d'estar en un lloc: «Criden e estremxen-se, e fui-los la sang e la força», escriu Bernat Metge. *Fugir* és escapar-se, esmunyir-se, salvar-se, però també dispersar-se: «No fugien com a enemichs vençuts, mes axí com a servos fugitiu», llegim al *Tirant* [3, 4]. Les obres d'art no escapen a aquests moviments.

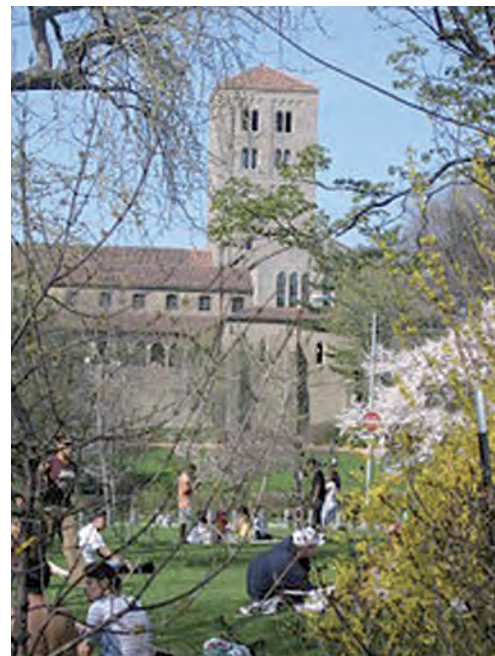
Entre totes les fugues possibles, n'hi ha que poden semblar més interessants que d'altres, però. Especialment, si van acompanyades d'una llegenda, d'una història que les magnifica, la qual cosa no vol dir que hagin d'ésser les més doloroses ni les més importants. Segui com sigui o pel que sigui, és, normalment, durant el moment de la fuga que aquesta agafa la màxima importància. Després, s'oblida. Aparentment, si més no. Perquè una fuga mai no s'oblida del tot. Una fuga és una ferida en el seu origen, i les ferides es poden tancar més o menys bé però deixen, sempre, una cicatriu que ens les recorda [5][6].

La memòria ens sobreviu i es construeix, en gran part, a partir de cicatrius, de fugues, d'encontres i desencontres, i és aquest exercici memorialístic el que tant ens mata com ens salva però que sempre ens situa, ens contextualitza, i permet que puguem avançar-nos al desastre, de vegades, per salvar allò que més estimem. I és que no sempre qui fuig —el *fugitiu*— ho fa perquè vol; de vegades, ho fa perquè no té cap més opció (per qüestions polítiques o de supervivència), tot i el perill de fugir del foc per caure a les brases.

Contràriament a l'home que decideix fugir, però, l'art no pot fugir sense l'ajuda d'un mitjancer, l'art és *fugitiu* com a reflex de la vida, perquè ho vol el seu creador, o per decisió de qui el posseeix. I ja se sap que l'home és ell i les seves circumstàncies [7].

2. Els tres exemples que il·lustren les tres accepcions del verb «fugir»: la del *Llibre de tres*, la del *Tirant* i les paraules de Bernat Metge, estan trets del *Diccionari català-valencià-balear*.

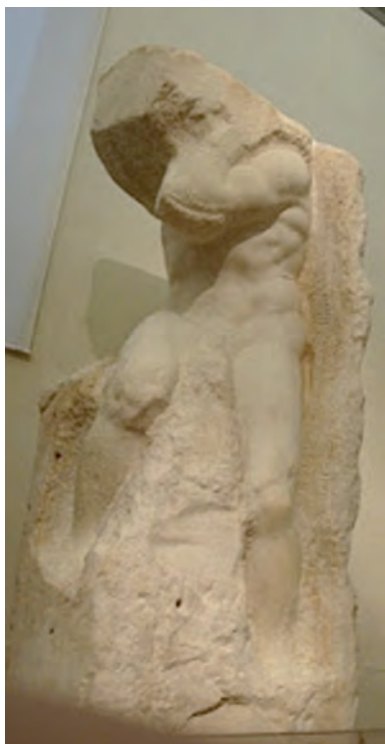
3. *Libre de tres*. Paròdia de reculls seriosos i assenyats de màximes, bons consells i aforismes atribuïda a Anselm Turmeda (1355-1423) i donada a conèixer per l'erudit francès Alfred Morel-Fatio.



5. A l'esquerra, detall d'un dels capitells del claustre de Sant Miquel de Cuixà (monestir benedictí del segle XII) que forma part de The Cloisters.

6. Façana d'un dels monestirs de The Cloisters, museu dels EUA situat al nord de Manhattan (NY) que agrupa claustrs i col·leccions d'objectes medievals europeus i forma part del Metropolitan Museum of Art.

7. Porta d'Ixtar, vuitena porta de la ciutat interior de Babilònia (575 aC) . Dedicada a Ixtar, formava part d'una de les Set Meravelles del Món Antic i és un bon exemple d'art desplaçat. Després d'ésser descoberta per arqueòlegs alemanys durant les campanyes de 1902-1914, va ésser traslladada a Alemanya i reconstruïda al Museu Pergamon de Berlín (1930).



8. Visió d'un dels presoners (Els esclaus) de Miquel Àngel, figures masculines a mig fer (1521-1536) destinades a la tomba del papa Juli II que semblen lluitar per desfer-se de la presó de pedra que els empresona.

El fugitiu a l'art

No direm res de nou si recordem que l'obra artística acaba, un moment o un altre, escapant al creador i a la persona o entitat que la promou (de vegades, intenta escapar, fins i tot, del material que li dona vida) [8], sigui com a conseqüència del pas del temps o del pes de la història. És fàcil, també, que les necessitats o els interessos que impulsen la confecció d'una obra d'art acabin oblidant-se amb el pas dels anys, que els materials originals mudin, que el resultat d'aquests canvis i d'altres acabin modificant la percepció final, el sentit original de l'obra estudiada. Des d'aquest punt de vista, com en d'altres, l'art pot ésser també *fugitiu*, i podem parlar de projectes fugitius, de materials fugitius, de temes fugitius o de representacions artístiques més o menys fugitives.

La realitat fugissera de l'art i la seva capacitat d'adaptació suggereixen, doncs, la importància de reflexionar sobre el concepte *fugitiu* en totes les accepcions possibles per reconstruir la història d'algunes obres artístiques i poder entendre-les adequadament i en tota la seva importància: retaules, talles, relleus [9] i capitells [16], peces d'orfebreria, pintures murals i conjunts funeraris, manuscrits [10], mobles i claustres sencers.

Fa uns mesos, Patricia Barea va penjar un post⁴ dedicat a un sarcòfag egipci de la dinastia XXI que, després d'ésser confiscat a Miami, tornava finalment a casa. El text reflexionava sobre un mercat negre que mou milions travessant fronteres, burlant duanes, i reflexionava sobre aquelles obres que, després de ser arrencades del seu context original, van a parar a museus o col·leccions privades, per concloure que «*ciertas obras jamás deberían haberse sacado de su contexto original*». [11]

En l'argumentació, que no entrarem a debatre, Barea veia el cas del sarcòfag egipci com un exemple més d'*art fugitiu*, però la historiadora, penso, cau en l'error de generalitzar. Cada *fuga* és un cas particular i fariem bé d'intentar analitzar el contingut i la forma de cada una d'elles abans de jutjar-les, perquè només a partir del judici correcte de cada cas podem aspirar a proposar una possible solució.

No és la meua intenció crear una epistemologia del *fugitiu*, però penso —m'agrada pensar— que no hi ha *fugues* definitives (més enllà de les que acaben amb la destrucció de l'obra). M'agrada pensar que la majoria d'aquelles són «transitòries» d'una manera o d'una altra (sigui per decisió de l'artista, pel projecte del qual forma part o pels propis fluxos dels mercats), i que aprofundir en les múltiples lectures que agombola el concepte *fugitiu* pot servir per enriquir la comprensió de l'obra estudiada i per descobrir, o redescobrir, el seu valor. Les obres d'art solen ésser indicatives tant del moment viscut com del context en què sorgeixen i de l'interès que susciten, però també són significatives per elles mateixes. D'aquí la importància de situar, en cada cas, tant el context de la fuga com la forma en què s'ha produït. És així que podem parlar d'un art que és *fugitiu* com a resultat de l'interès d'una persona, però també com a resultat d'una operació que permet, al públic, gaudir, físicament o virtualment, d'una obra d'art a la qual d'una altra manera tindria difícil d'accedir. El primer grup estaria format per aquelles «fugues» que són promogudes per col·leccionistes i per obres d'art que acaben formant part de botins de guerra; el segon, per les adquisicions realitzades per museus, fundacions i col·leccions privades (una maniobra que sol assegurar la seva preservació), per les obres que són exposades a la Xarxa i per aquelles que poden ésser utilitzades virtualment en espais que tenen poc o res a veure amb el context original, com era el cas de la Catedral d'Imatges [12], en què la projecció de les imatges sobre els murs i pilars de la pedrera transcendia les pròpies imatges, atorgava a l'espai un caràcter gairebé religiós, molt adequat, per dir-ho d'alguna manera, al concepte d'espai «catedralici» somniat per Plecy i el seu equip.

4. Patricia BAREA, «El escritorio de Patri», post del 6 de març de 2010.