

MEMÒRIES
DE LA
REIAL ACADÈMIA DE CIÈNCIES I ARTS
DE BARCELONA

TERCERA ÈPOCA NÚM. 1059

VOL. LXVIII NÚM. 2

LA CIÈNCIA DEL *CONNOISSEUR* I LA SEVA VIGÈNCIA AVUI

MEMÒRIA LLEGIDA PER L'ACADÈMIC ELECTE

senyor ARTUR RAMON I NAVARRO

A l'acte de la seva recepció del dia 20 de febrer de 2020

DISCURS DE RESPOSTA PER L'ACADÈMIC NUMERARI

Excm. senyor DANIEL GIRALT-MIRACLE

Publicada el mes de febrer de 2020

B A R C E L O N A

2 0 2 0

1a edició: febrer de 2020
Tiratge: 550 exemplars
DL: B-2020-59
ISSN: 2462-3334
Maquetació i impressió: 9.disseny s.l.

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

LA CIÈNCIA DEL *CONNOISSEUR* I LA SEVA VIGÈNCIA AVUI

MEMÒRIA LLEGIDA PER L'ACADÈMIC ELECTE

senyor ARTUR RAMON I NAVARRO

A l'acte de la seva recepció el dia 20 de febrer de 2020

Excel·lentíssim Senyor President,
Excel·lentíssimes Senyores Acadèmiques,
Excel·lentíssims Senyors Acadèmics,
Amigues i amics:

L'objectiu del text que segueix, el meu discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, és explicar la ciència del *connoisseur*, el seu recorregut històric i la vigència que té en el món d'avui.

La nostra és una societat dominada per la tecnologia, que veu però no mira. Quina petjada ha deixat el *connoisseur* en el món d'avui? Quan va néixer el *connoisseur* modern? Quins en són els models? Com s'estructuren i es complementen? Quan i per què el *connoisseurship* es va anar diluint? Per quina raó va desaparèixer dels estudis universitaris? Quan i com va passar de l'acadèmia al mercat de l'art, on avui romanen els seus darrers representants?

Aquest assaig intenta donar resposta a les preguntes anteriors i presentar un escenari sobre l'estat de la qüestió d'un tema poc tractat entre nosaltres. L'objectiu de la meva reflexió és dibuixar una cartografia sobre la ciència del *connoisseur*, un mapa on posar les bases del tema que ens ocupa per tal que altres estudiosos o acadèmics puguin aprofundir-hi i completar-lo.

ÍNDEX

1. Introducció: definició de <i>connoisseur</i>	7
2. Breu història de la ciència del <i>connoisseur</i>	9
3. El naixement del <i>connoisseur</i> modern: del model mediterrani a l'anglosaxó	15
4. La ciència en l'art: dels tractats primitius a la pinacologia	23
5. La desaparició del <i>connoisseur</i> en els àmbits acadèmic i universitari	26
6. La pervivència del <i>connoisseur</i> avui: el mercat de l'art	30
7. Conclusions	33
8. Referències bibliogràfiques	35
Resum	41
Resumen	47
Summary	53
Discurs de contestació	59

1. INTRODUCCIÓ: DEFINICIÓ DE *CONNOISSEUR*

El terme *connoisseur* va aparèixer per primera vegada a l'Anglaterra de principis del segle XVIII i prové de *connoistre*, una derivació ja obsoleta del verb francès *connaître*, 'conèixer'. Entre els filòlegs hi ha un debat sobre com cal escriure aquest mot, si amb *a* —*connaissanceur*, respectant-ne l'origen francès— o amb *o* —*connoisseur*, assimilant-lo a l'anglès. Sigui com sigui, avui s'escriu majoritàriament amb *o*, i forma part del grup de paraules importades a la Gran Bretanya del francès pel culturalisme, algunes de les quals ja han estat incorporades al llenguatge comú, com ara *amateur*. Des de mitjan segle XVIII ja s'utilitzava el terme *connoisseur*, i així ho testimonien el diari britànic *The Connoisseur*, publicat entre 1754 i 1756, i la revista de belles arts que, amb el mateix nom, va sortir entre 1901 i 1992.

Curiosament, el mot *connoisseur* en teoria no existeix entre nosaltres, pel fet que no està inclòs ni en el diccionari de la llengua catalana de l'IEC ni en el diccionari de la llengua castellana de la RAE, que tampoc no el recull. Els sinònims més propers són *coneixedor*, *taxador* o *expert*; consegüentment, pot rebre aquesta denominació qui està capacitat per jutjar sobre temes d'art i de gust, però també sobre gastronomia, bibliofília o enologia, matèries que no tenen res a veure amb l'art. En l'àmbit que ens ocupa, el *connoisseur* és qui coneix, qui té l'ull educat per reconèixer les identitats perdudes que hi ha darrere les obres d'art. Podríem definir la ciència del *connoisseur*, o *connoisseurship*, com l'aptitud per identificar l'autor d'una obra d'art de manera gairebé instintiva, fruit del coneixement i l'experiència.

S'atribueix a Leonardo da Vinci un aforisme segons el qual la saviesa és filla de l'experiència, i també un altre on afirma que tot el nostre coneixement té l'origen en la nostra sensibilitat.¹ Aquestes citacions són aplicables a la ciència del *connoisseur*, que està basada en el coneixement que es va adquirint a través de la curiositat i de l'experiència de la retina. El *connoisseur* fonamenta el seu judici crític en la vivència de tot allò que ha vist, que és un cúmul d'erudició, intuïció i memòria. Historiador de l'art i *connoisseur* no són sinònims. Un historiador de l'art pot ser un *connoisseur*, o no, i viceversa. El gran crític Erwin Panofsky ho resumeix molt bé quan afirma que el *connoisseur* pot ser definit com un historiador de l'art lacònic, i l'historiador de l'art, com un *connoisseur* loquaç.² Per què Panofsky associa el *connoisseur* amb el fet d'utilitzar poques paraules, mentre que l'historiador de l'art seria qui en fa servir

1 Els aforismes de Leonardo da Vinci van ser publicats a Nova York per Edward MacCurdy l'any 1935, amb el títol *Leonardo Da Vinci's note books*. Posteriorment, se'n van fer nombroses reedicions amb el títol *The notebooks of Leonardo Da Vinci*, tant de la primera versió com d'una altra a cura de Jean Paul Richter. L'obra ha estat traduïda a diverses llengües, entre les quals el castellà. En anglès, es pot consultar en línia a <<http://www.gutenberg.org/ebooks/author/5000>>.

2 Panofsky fa aquesta afirmació a *Meaning in the visual arts*, Nova York, Doubleday, 1955 (*El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2a. ed., 2008).

moltes? Perquè les funcions i els objectius de cada un són ben diversos. El *connoisseur* basa el seu discurs en l'atribució, és a dir, en el fet de trobar un nom que identifiqui l'artista creador de l'obra anònima que té al davant; és una mena de detectiu privat que arriba a l'escenari del crim i ha de conèixer la identitat del cadàver, necessita un nom. Per contra, la funció de l'historiador de l'art és diferent, busca un altre objectiu. Seguint amb la metàfora de l'assassinat, és el periodista que ha de redactar la notícia i s'interessa pel relat, per comunicar què ha passat. El *connoisseur* busca el qui, l'historiador de l'art el quan, el com i el què. L'un necessita silenci; l'altre, paraules. El primer és un científic, el segon un escriptor. A vegades, *connoisseur* i historiador de l'art poden conuiu en una mateixa persona, com veurem després amb exemples molt clars.

El *connoisseurship* —la ciència del *connoisseur*— es pot combinar amb la història i/o amb la crítica de l'art? Són activitats homologables, compatibles? Tot i que es tracta de disciplines diferents, són perfectament compatibles, sempre que ambdues parteixin d'una mateixa manera de comprendre l'art i busquin l'obra com a document principal, sobre el qual mai no ha de prevaler el context. L'obra és la base d'on sorgeix el discurs, i aquest és el punt que distancia ambdós especialistes. El *connoisseur* considera que l'obra és cardinal, essencial; en canvi, l'historiador de l'art fins i tot pot fer-la servir com a pretext per construir una història secundària. Majoritàriament, el *connoisseur* mira, mentre que l'historiador escriu o parla.

L'atribució és una interpretació de la realitat, un suggeriment, un mètode que permet reconèixer les identitats perdudes de les obres d'art. El *connoisseur* s'enfronta a la imatge d'una obra que va ser creada en el passat, anònima, a vegades en mal estat de conservació, el nivell de lectura de la qual és molt pobre. Es tracta d'una peça que acostuma a venir sola, sense procedència ni documentació, una obra enfrontada a uns ulls i una cultura visual. Com passa amb les fotografies dels criminals sospitosos que la policia examina en les seves bases de dades per quadrar-les, en el cervell del *connoisseur* es despleguen totes les imatges que ha vist i ha estat capaç de retenir —un mar de memòria visual— fins que en troba una amb un nom que pugui associar, per afinitats estilístiques, amb l'obra en qüestió. El *connoisseur* ha de comprendre l'obra, ha de fer un exercici de submarinisme en la ment de l'artista i en la seva època per reconstruir el procés creatiu i poder identificar-lo. Atribuir és identificar, és una manera de desemmascarar l'obra i de reconstruir-ne la identitat. Es tracta d'un exercici de responsabilitat que permet retornar l'obra d'art perduda o adormida en el terreny de la memòria, dotar-la novament de vida a través del reconeixement. Gràcies als ulls dels *connoisseurs*, moltes obres han estat salvades de l'oblit o de la destrucció, i es conserven resguardades en col·leccions públiques i privades.

2. BREU HISTÒRIA DE LA CIÈNCIA DEL *CONNOISSEUR*

El *connoisseurship* —com a ciència o cultura del *connoisseur*— va començar a la Gran Bretanya amb la publicació d'una obra de Jonathan Richardson (Londres, 1667 - 1745) titulada *An essay on the whole art of criticism as it relates to painting and An argument in behalf of the science of a connoisseur* (1719).³ Richardson, un reconegut retratista, col·leccionista de dibuixos i assagista d'art, va ser el primer a presentar el *connoisseurship* com una ciència nova que utilitzava un sistema de procediments i lleis per jutjar les obres d'art. Cal entendre la seva obra en el context històric en què es va crear, és a dir, el Londres de la primera meitat del segle XVIII. Llavors va néixer una cultura visual cosmopolita basada en l'educació del *gentleman*, el qual no només havia de ser instruït en una formació clàssica sòlida —grec i llatí, amb coneixements d'història i de filosofia—, sinó que també havia de fer el viatge iniciàtic a Itàlia, el *Grand Tour*.

Per a Richardson, «ser un bon *connoisseur* és part de l'educació del *gentleman*». I va escriure el seu assaig amb vocació pedagògica: «Obro al *gentleman* un nou escenari de plaer, un nou entreteniment innocent, una realització de la qual mai no ha sentit a parlar [...]. El meu objectiu és clar: esforçar-me a persuadir els nostres nobles i cavallers que esdevinguin amants de les pintures i *connoisseurs*, per a la qual cosa intentaré compartir la dignitat, la certesa, el plaer i l'aprofitament d'aquesta ciència». La pintura és per a Richardson una sintaxi que va molt més enllà de la còpia simple de la naturalesa, i el seu objectiu és nítid: donar eines al *gentleman* perquè pugui entendre-la. Ho fa tenint en compte que aquesta instrucció en la dignitat de la ciència del *connoisseur* també pot revertir en l'entorn social. I no és estrany que en una societat sovint marcada pels vicis —recordem la sèrie *A Rake's Progress*,⁴ de William Hogarth— Richardson trobi en la ciència del *connoisseur* una mena de teràpia per ajudar els *gentlemen*, majoritàriament homes rics i ociosos, a aprofitar bé el temps i allunyar-se de les temptacions.

Richardson deixa molt clares les qualitats del *connoisseur*: «ha de tenir un ull delicat per jutjar l'harmonia i la proporció, la bellesa dels colors, la precisió de la mà;

3 El títol complet de l'obra de Richardson, que reuneix dues dissertacions de l'autor, és *Two discourses: I. An essay on the whole art of criticism as it relates to painting [...] II. An argument in behalf of the science of a connoisseur. Wherein is shewn the dignity, certainty, pleasure, and advantage of it*, Londres, W. Churchill, 1719. Com que aquesta obra no ha estat publicada en català, les citacions que segueixen són traduccions-adaptacions nostres, no literals, a partir del text anglès. L'obra original es pot consultar en línia a <<https://archive.org/details/twodiscoursesia00conngoog/page/n3>>.

4 Aquesta sèrie d'intenció moralista, creada per Hogarth el 1732-1734, aplega vuit pintures sobre tela (se'n van fer vuit calcografies, que es van publicar el 1735). Podríem traduir el títol com *La vida d'un llibertí*. La sèrie, que es troba al Museu Soane de Londres, mostra l'evolució d'un jove ric que malbarata els seus diners i la seva vida amb tota mena de vicis, és empresonat i finalment acaba en un hospital psiquiàtric.

i per acabar, ha d'estar familiaritzat amb tots els artistes i amb l'antiguitat; si no, no podrà ser un bon jutge de la gràcia i la grandiositat. Per ser un bon *connoisseur*, un home ha de ser lliure de tota mena de prejudicis possibles; consegüentment, ha de tenir una manera clara i exacta de pensar i reflexionar, ha de saber com s'adopten certes idees i, atent, cal que tingui un judici tan sòlid com invariable. Aquestes són les aptituds del *connoisseur*; i és que, no són també aquestes, i el seu exercici, les virtuts del *gentleman*?». Tanmateix, Richardson considera que hi ha molts *gentlemen* que es fan passar per *connoisseurs* sense ser-ho: «no n'hi ha prou de ser un home generalment enginyós, d'haver vist els millors monuments d'Europa, fins i tot de ser capaç de fer una bona pintura, i encara menys de saber-se els noms i alguns fets de la història; tot això no fa que un home sigui un bon *connoisseur*».

Més enllà dels coneixements humanístics, el mètode del *connoisseurship* està basat en la comparació, en l'analogia visual entre els detalls i l'apreciació general d'una pintura. Aquesta és la base metodològica a partir de la qual s'ha desenvolupat tota la ciència del *connoisseur*, des de Richardson fins avui dia.

Sovint m'he preguntat fins a quin punt la seva vessant de col·leccionista de dibuixos podria haver influït en les teories de Richardson sobre el *connoisseurship*. Crec que la comprensió d'un dibuix és molt més complexa que la d'una pintura. Els artistes canvien d'estil al llarg de les seves carreres, i així, per exemple, per estudiar la pintura de Van Dyck hi ha quatre especialistes, un per cadascun dels seus períodes. Però la pintura té un marc tècnic amb poques possibilitats de canvi, mentre que el ventall de tècniques que ofereix el dibuix és molt més ampli. La multiplicació de paràmetres complica l'estudi del dibuix, que és una disciplina més exigent que la pintura en tant que hi ha més variables; en el dibuix l'artista expressa les seves idees o percepcions de la realitat d'una manera més lliure i a vegades més íntima, com si es tractés d'un dietari. Estic convençut que l'exercici exigent de *connoisseur* i col·leccionista de dibuixos —una pràctica habitual entre els artistes i tractadistes britànics del seu temps— va ajudar Richardson a aprofundir en la definició del *connoisseurship*. Carol Gibson-Wood va definir el seu treball com «un intent premorellià de racionalitzar el *connoisseurship* i demostrar que l'atribució és una ciència».⁵

Richardson significa, però, la cristal·lització d'una idea concebuda quasi dos segles abans, quan Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 - Florència, 1574) va publicar *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550),⁶ obra seminal de la historiografia de l'art. Vasari no solament va descriure per primer cop el clima cultural de la seva

5 Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 2000. La mateixa autora va publicar un interessant assaig sobre la ciència del *connoisseur*: *Studies in the theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*, Nova York, Garland Publishing, 1988.

6 El 1568 se'n va publicar una segona edició, revisada i ampliada.

època amb el terme *Renaixement*, sinó que a més va construir el primer diccionari d'artistes, especialment florentins. Tot i que les dades biogràfiques reals a vegades es barregen amb la literatura, l'obra de Vasari és una font de primeríssima importància per conèixer la dinàmica entre les dues grans capitals del moment, Florència i Roma, i els seus protagonistes. Més enllà de les veus pròpiament dedicades a artistes, alguns dels quals havia conegut personalment, Vasari analitza el debat de les idees estètiques del seu temps, especialment pel que fa a la supremacia del dibuix sobre el color, i viceversa, una qüestió que centrava en part els plantejaments dels artistes del Renaixement. L'historiador de l'art Bernard Berenson, que, com veurem més endavant, va ser un dels grans *connoisseurs* del segle xx, considerava encara a Vasari «el crític sense rival de l'art italià», perquè «sempre descriu una pintura o una escultura amb la vivesa d'algú que està mirant l'obra mentre escriu sobre ella».⁷ Vasari inaugura l'època de l'ull eloqüent —és a dir, la utilització de l'ull com una lupa— i també la capacitat de trobar equivalències verbals per narrar les qualitats artístiques.

Le vite de Vasari van ser la primera fita d'una llarga cadena de biografies d'artistes que a partir del segle xvii van tenir una gran influència arreu d'Europa. Així, Karel van Mander (Meulebeke, Flandes, 1548 - Amsterdam, 1606) va escriure *Het Schilder-Boeck* ('El llibre dels pintors', 1604), que recull les biografies dels pintors més reconeguts del nord d'Europa (flamencs, holandesos i alemanys). Això mateix és el que va fer Joachim von Sandrart (Frankfurt, 1606 - Nuremberg, 1688), respecte dels pintors alemanys, a *Teutsche Academie* ('Acadèmia alemanya', 2 vol., 1675-1679). Pel que fa als artistes espanyols, Antonio Palomino (Bujalance, Còrdova, 1655 - Madrid, 1726) va donar a impremta la seva cèlebre obra *El Museo Pictórico, y Escala Óptica* (3 toms, 1715-1724);⁸ el volum dedicat a *La vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles [...]* és una mina d'informació per conèixer els artistes espanyols del seu temps, i també d'èpoques anteriors. Paral·lelament, a Anglaterra, William Aglionby (c. 1642-1705), inspirant-se en Vasari, va publicar *Painting Illustrated in Three Dialogues* (1685).

El doctor Giulio Mancini (Siena, 1558 - Roma, 1630) va ser un bon continuador del llegat de Vasari. El 1620 va publicar l'assaig *Considerazione sulla pittura*, obra dividida en dues parts. En la primera presentava la biografia dels artistes i en la se-

7 Bernard Berenson, «Vasari in the light of recent publications», article publicat a *The Nation*, abril de 1892.

8 Contingut de l'obra: Tomo 1. *Teórica de la Pintura en que se describe su origen, Esencia, Especies y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen e ilustran [...]* Tomo 2. *Práctica de la pintura en que se trata del modo de pintar, á el olio, temple y fresco [...]* Y de la perspectiva comun la de techos, angulos, teatros, y monumentos de perspectiva [...]. Tomo 3. *El Parnaso Español Pintoresco Laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles [...]* y de aquellos extrangeros ilustres que han concurrido en estas provincias [...]. Obra disponible en línia a la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://www.bne.es>>.

gona oferia un mètode per saber com distingir un original d'una còpia, crear una galeria d'art i determinar escoles pictòriques i arcs cronològics. És curiós observar com Mancini es fixava que en els originals la pinzellada és més solta i, en canvi, en les còpies és més tancada. Malauradament, el seu estudi no va passar les fronteres italianes.

Més fortuna crítica va tenir un assaig del gravador francès Abraham Bosse (Tours, c. 1604 - París, 1676), *Sentiments sur la distinction des manières de peinture, dessin et gravure, et des originaux d'avec leurs copies* (1649). Bosse seguia els mateixos paràmetres de Mancini i no li resultava difícil distingir l'original creat lliurement de la còpia, frenada per la por d'imitar el model. El també francès Roger de Piles (Clamecy, Borgonya, 1635 - París, 1709) va anar més enllà de les qüestions tècniques. En el seu llibre *Abrégé de la vie des peintres [...]* (1699),⁹ s'adreça als coneixedors des d'una concepció de la pintura com un art més associat amb l'intel·lecte i l'esperit que amb la capacitat tècnica d'execució. Piles pensava que l'aficionat o *connoisseur* està en millor posició per comprendre la pintura que el pintor mateix, opinió poc compartida en aquell temps, en què els pintors acostumaven a assessorar les adquisicions dels col·leccionistes. Va ser llavors que, a través de Piles, l'anglicisme *connoisseur* es va introduir per primera vegada en la llengua francesa, i van utilitzar aquest terme escriptors de la talla de La Bruyère, Molière o Racine.

El món del *connoisseur* i el *connoisseurship* no va assolir un estatus propi fins ben avançat el segle XIX. El pintor William Hogarth, a mitjan segle XVIII, caricaturitzava l'expert com un xerraire pretensió. El *connoisseur* va guanyar prestigi intel·lectual gràcies als treballs de Jonathan Richardson, ja esmentat anteriorment, i de Charles Lock Eastlake (Plymouth, 1793 - Pisa, 1865), primer director de la National Gallery de Londres. Eastlake distingeix clarament entre l'*amateur* i el *connoisseur*; afirma que el primer es deixa portar per la intuïció i fa volar la imaginació per aproximar-se fantasiosament a l'obra d'art, mentre que el segon és un estudiós que basa la seva ciència en l'educació i l'entrenament visual, qualitats que li permeten reconèixer les identitats que amaguen les obres mestres.¹⁰ L'abat Jean-Baptiste Du Bos (Beauvais, 1670 - París, 1742) va més enllà quan afirma que «l'art d'atribuir l'autor d'un quadre, reconeixent la mà d'un mestre, és la més plausible de totes les arts després de la medicina».¹¹

9 El títol complet de l'obra, publicada a París, era *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait; De la connoissance des Dessseins; De l'utilité des Estampes*. L'any 1715 se'n va fer una segona edició ampliada.

10 Charles Lock Eastlake, *Contributions to the literature of the fine arts*, Londres, John Murray, 1848.

11 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719. Edició en castellà: *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2007.

Giovanni Pietro Bellori (Roma, 1613-1696) va ser el Vasari de l'art del Barroc. Va conèixer el món de l'art de molt jove a través del seu oncle Francesco Angeloni, col·leccionista i intel·lectual prominent en els cenacles romans de la primera meitat del segle XVII, pels quals passaven artistes com Domenichino i Poussin, i mecenes com Vincenzo Giustiniani. Bellori es va inscriure a l'Accademia di San Luca, però ben aviat es va adonar que el seu do no era la pintura sinó l'escriptura, on podia desenvolupar la seva teoria sobre la bellesa, que sorgia directament de la natura per retornar als cànons clàssics, tot allunyant-se de la *Maniera*. Les idees estètiques de Bellori van quedar recollides en el pròleg del seu cèlebre llibre *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), on proclama un retorn a l'ideal de bellesa platònic, però amb la naturalesa com a matriu. Reivindicant els grans artistes del Renaixement, particularment Rafael, defensa la línia clàssica dels Carracci, Guido Reni, Nicolas Poussin, Andrea Sacchi i Carlo Maratta, contraposada a la naturalista de Caravaggio i el seu cercle, dels quals critica la copia del natural sense el filtre de la raó, en lloc de cercar l'excel·lència de les formes i la bellesa ideal. Bellori va ser un dels responsables —si més no, des del punt de vista intel·lectual, amb les seves *Vite* i la pràctica com a assessor del papa Climent X i com a secretari de l'Accademia— que aquesta línia estètica classicista s'imposés, relegant el llenguatge naturalista de Caravaggio a les golfes de la història de l'art.¹²

A cavall dels segles XVIII i XIX, el *connoisseurship* es consolida impulsat pel vent de la Il·lustració, que té com a motor del seu programa cultural la curiositat, i com a mètode, la classificació. És el moment en què les col·leccions privades i els gabinets de curiositats es transformen en els primers museus. El museu esdevé un artefacte modern que serveix per desplegar una mena de cartografia visual per explicar el món, un «zoològic» d'obres d'art amb voluntat enciclopèdica. Segons la definició de Richardson, el *connoisseur* és una figura que se situa entre l'artista que assumeix els ideals de l'Acadèmia —Sir Joshua Reynolds, a la Gran Bretanya, n'és un exemple perfecte— i el diletant que col·lecciona i comercia, o fa les dues activitats simultàniament. A poc a poc, aquesta tipologia, tot i que no desapareix, es bifurca en dues de noves, el *connoisseur* diletant, que viatja i escriu les seves impressions davant les obres d'art, i l'historiador de l'art, que des del museu mira de comprimir l'art en l'esquema mental de la història, un classificador de les formes. Stendhal i Winckelmann expressen aquestes dues tipologies, respectivament.

Stendhal, pseudònim de Henri Beyle (Grenoble, 1783 - París, 1842), era un escriptor realista amb vocació estètica. Seguint l'estela del *Grand Tour*, va viatjar per Itàlia durant les primeres dècades del segle XIX i va recollir les seves impressions en dos llibres que són testimonis propis d'un *connoisseur*: *Història de la pintura a Itàlia* i,

12 L'obra cabdal de Bellori ha estat publicada parcialment en castellà: *Vidas de pintores*, Madrid, Akal, 2005. Aquesta edició inclou el pròleg del llibre original i una selecció de biografies d'artistes.

també, *Roma, Nàpols i Florència*, ambdós publicats el 1817. Més enllà de l'anomenada *síndrome de Stendhal* —la reacció emocional davant de tanta bellesa, que ell explica que va sentir sortint de l'església florentina de la Santa Croce—, concepte que ha esdevingut un tòpic, Stendhal és un autor de referència per als qui estimen l'ull eloqüent; és a dir, per a aquells que tenen la capacitat no només de penetrar el món que hi ha darrere de tota gran obra d'art, sinó també de saber narrar-lo, de fer-ne literatura. Per als que ens dediquem a l'art d'escriure sobre art, Stendhal és un far, la llum del qual ens arriba a través d'altres viatgers romàntics, com ara Gautier, Baudelaire, Pater i Proust. Són ells *connoisseurs*? En un sentit estricte de la paraula, potser no, en la mesura que no reconeixen les identitats de les obres, no són «atribucionistes». No obstant això, en una accepció més àmplia del terme sí que ho són, perquè difonen les obres d'art i expressen les emocions que aquestes comporten a través de la literatura.

Johann Joachim Winckelmann (Stendal, Brandenburg, 1717 - Trieste, 1768) va posar els fonaments de l'edifici de la història de l'art. La seva formació com a arqueòleg i hel·lenista no només li va permetre estudiar els nous descobriments arqueològics grecs i romans sinó que a més el va situar entre l'elit intel·lectual de l'Europa del seu temps. L'obra principal de Winckelmann és *Geschichte der Kunst des Alterthums* ('Història de l'art de l'antiguitat', 1764),¹³ on descriu l'evolució de les formes com la d'un ésser viu i defensa la supremacia de Grècia en l'art antic. En la seva concepció de l'art, molt sistematitzada, les diferents èpoques formen part d'un gran organisme complex, una mena d'anatomia. Winckelmann posa les bases de la història de l'art entesa com a ciència, idea que ha perdurat en la cultura alemanya fins als nostres dies. Imbuït de les idees del Neoclassicisme, moviment del qual va ser un dels màxims exponents, l'ideal de bellesa de Winckelmann evoca l'estatuària grega, a partir de la qual buscava la utopia de la *kalokagathia*, és a dir, la fusió de l'ètica i l'estètica, de la virtut i la bellesa, en la formació de l'individu, per tal de construir una societat millor. Les idees de Winckelmann no només van influir decisivament sobre els estudis arqueològics, sinó que a més la seva erudició va arribar a escriptors com Goethe i Walter Pater.

¹³ Obra publicada en castellà: *Historia de las artes entre los antiguos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.

3. EL NAIXEMENT DEL *CONNOISSEUR* MODERN: DEL MODEL MEDITERRANI A L'ANGLOSAXÓ

El *connoisseur* modern és fill del segle XIX i neix amb el col·leccionisme. A Itàlia, seguint la línia iniciada per Vasari i continuada per Bellori, cal esmentar un tractadista d'una importància cabdal, Giovanni Morelli (Verona, 1816 - Milà, 1891). Sota el pseudònim d'Ivan Lermolieff, Morelli va publicar *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* ('Les obres dels mestres italians a les galeries de Munic, Dresden i Berlín', 1880).¹⁴ Aquest llibre va canviar la història que ens ocupa, reatribuint nombroses obres. Morelli proposa l'estudi dels mestres antics amb arguments exactes i incisius a través d'algunes característiques formals que sempre es repeteixen en les seves composicions. Consegüentment, l'estudiós atent pot reconèixer la identitat de l'artista per analogia visual, en funció d'aquests trets comuns, un mètode eficaç els resultats del qual poden servir tant als estudiosos com als col·leccionistes. La idea principal és que cada artista té una cal·ligrafia pròpia, única i intransferible que no pot ser reproduïda per un imitador o copista. Segons Morelli, «de la mateixa manera que la majoria d'homes, oradors i escriptors, recorren a formes d'expressió habituals en les seves paraules, a les seves dites favorites, que utilitzen involuntàriament, fins i tot incorrectament, cada pintor té les seves peculiaritats pròpies, que se li escapen sense ser-ne conscient». Morelli és l'inventor de l'atribucionisme com una mena de morfologia visual que va marcar a foc el desenvolupament del *connoisseurship* en la modernitat. Mitjançant el seu mètode erudit de comparació es podia fer una atribució, és a dir, proposar un nom darrere la imatge.

Morelli estructura el seu assaig en forma de diàleg platònic entre un jove turista rus (que és ell mateix, utilitzant el seu pseudònim, Ivan Lermolieff) i un patriota italià d'edat avançada que li fa de guia per les principals galeries romanes. Distingeix clarament entre l'expert que estudia els aspectes físics de l'obra —allò que anomena «la història real»— i l'historiador de l'art que perd de vista els detalls concrets i es distreu amb les proves tangencials (llocs comuns, atribucions tradicionals, procedència, documents).

No podem entendre la transcendència de Morelli sense valorar en quin context va formular el seu mètode. Aquest no podia arribar en un moment millor, quan començava a desenvolupar-se el mercat de l'art, amb antiquaris i col·leccionistes àvids per trobar els noms amagats rere les obres anònimes; un territori pantanós ple de rèpliques, falsos i fantasies, amb atribucions que sovint confonien el desig amb la realitat. Els grans magnats nord-americans començaven a interessar-se pels mestres antics i utilitzaven una xarxa d'agents per fer les seves adquisicions. Fins llavors hi

¹⁴ El 1886 va aparèixer l'edició italiana d'aquesta obra (*Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, Bologna, Zanichelli*), i el 1893 se'n publicà la traducció a l'anglès.

havia la mala pràctica de vendre còpies als viatgers europeus i nord-americans fent-les passar per originals. Atès que molts artistes antics tenien grans tallers on treballaven diversos deixebles, a parer de Morelli l'única manera de reconèixer la mà del mestre era comparant obra a obra, entre les que hi havia a Itàlia i a la majoria dels grans museus que s'estaven creant arreu d'Europa. Consegüentment, amb l'atribucionisme d'arrel «morelliana» el mercat de l'art va guanyar credibilitat i confiança.

El camí de l'anonimat a l'atribució va esdevenir fonamental en un món de l'art que, amb el Romanticisme, convertia la història de l'art en un relat de noms i genialitats, en què l'artista se sobreposava a les imatges. Si bé l'atribucionisme va néixer amb les idees platòniques i la mimesi on els petits detalls podien explicar l'obra, va acabar desembocant en Morelli. En el seu mètode el dibuix era essencial, i utilitzava els seus coneixements d'anatomia comparada —s'havia format com a metge a Berlín, però va abandonar-ho tot per defensar la independència del seu país— per explorar la manera com els mestres antics es concentraven en els detalls de les seves obres. Així, per exemple, les mans de Botticelli solen ser òssies, amb les ungles quadrades, mentre que les orelles que dibuixa Sebastiano del Piombo són molt singulars, i Ticià té una manera molt personal de pintar la bola del polze. Utilitzant aquests i desenes de paràmetres més, extrets de l'observació directa i atenta dels detalls de les pintures —des de la manera de pintar els halos dels sants fins a la forma d'emprar la perspectiva—, Morelli redueix la identificació dels autors de les obres, l'atribucionisme, a una ciència exacta.

Com una taca d'oli llançada a l'oceà, la influència del mètode de Morelli va arribar als *connoisseurs* moderns —Gustavo Frizzoni, Jean Paul Richter, Adolfo Venturi, Constance Jocelyn Ffoulkes, Alois Riegl, Bernard Berenson— i fins i tot a pensadors de la talla de Freud, que va trobar similituds amb la psicoanàlisi; també a escriptors com Arthur Conan Doyle, el qual va incorporar el mètode en les investigacions del detectiu Sherlock Holmes, i Julio Cortázar, en l'estructura narrativa revolucionària de *Rayuela*.

Giovanni Battista Cavalcaselle (Legnago, Vèneto, 1819 - Roma, 1897) va ser també un dels grans pioners de la cultura del *connoisseur*. Format a l'Acadèmia de Belles Arts de Venècia, després de la revolució de 1848 es va haver d'exiliar a Londres, on el 1853 va formar part del comitè de la llavors jove National Gallery. En col·laboració amb el britànic Joseph Archer Crowe, a qui havia conegut a Munic, va publicar *The early Flemish painters. Notices of their lives and works* (1857) i *A new history of painting in Italy* (1864), entre altres obres.¹⁵ Crowe, historiador de l'art, periodista i excel·lent dibuixant, feia dibuixos molt precisos dels quadres que estudiaven.

15 Aquests llibres van assolir una gran popularitat i se'n van fer diverses reedicions i traduccions a altres llengües. Cavalcaselle i Crowe també van publicar conjuntament *A history of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century* (1871), així com biografies de Ticià (2 vol., 1877) i Rafael (2 vol., 1883-1885).

El 1861, ja de retorn a Itàlia, Cavalcaselle va rebre l'encàrrec, juntament amb Giovanni Morelli, d'inventariar les obres de propietat eclesiàstica a les regions d'Úmbria i les Marques. Del tàndem Morelli-Cavalcaselle va sorgir la cultura del *connoisseur* a Itàlia, que va donar molts fruits, amb experts com Gustavo Frizzoni i Adolfo Venturi, entre d'altres.

Bernard Berenson (Butrimonys, Lituània, 1865 - Florència, 1959) va ser el principal seguidor del mètode morellià i el va perfeccionar. Va conèixer Morelli el 1890, en un viatge a Itàlia finançat per la col·leccionista nord-americana Isabella Stewart Gardner. Berenson va aplicar el sistema morellià al seu propi camp d'estudi, la pintura del Trecento i el Quattrocento a Itàlia, dividint els primitius italians en escoles regionals i dibuixant-ne una cronologia. Està considerat el gran *connoisseur* del seu temps. Va publicar els resultats de la seva forma de treballar en estudis com *Rudiments of Connoisseurship. Study and criticism of Italian art* (1962), un autèntic tractat morellià, on classifica els pintors per grups segons com pinten les estructures de l'anatomia humana, els plecs, els paisatges, etc.¹⁶

A l'assaig *Metodo e attribuzioni* (1947) Berenson distingeix tres elements necessaris per a l'historiador de l'art: els documents contemporanis de l'obra, la tradició i l'obra mateixa. D'aquests tres, el factor més important és l'obra, per la informació que aporta en si mateixa i com a material crític per a la història de l'art. Roberto Longhi, el *connoisseur* que va seguir l'estela de Berenson, va arribar a considerar l'obra com l'únic element d'interès, i la resta (documents, tradició), simple partitura. La relació directa de l'ull amb l'obra és la característica fonamental del *connoisseur* respecte de l'*scholar*; aquest es basa en el document i la tradició (la partitura) i s'allunya de la contemplació de l'obra. No cal dir que la visió de l'*scholar* és la que ha triomfat en el món acadèmic i universitari, mentre que la del *connoisseur* ha quedat relegada a algunes excepcions i, sobretot, al mercat de l'art, on la dialèctica ull-obra esdevé més necessària.

A *Metodo e attribuzioni*, obra ja citada, Berenson construeix una felicitat analogia entre atribuir i caçar.¹⁷ «Es tracta de seguir les passes de la guineu fins a arribar al seu cau. En aquest punt, el joc es torna fàcil i només cal seguir el nas. Per tant, intentaré mostrar els diferents tombs i revolts que cal fer per no perdre la pista, o per retrobar-la en cas d'una malaurada pèrdua, i com cal assegurar-se que s'ha olorat quelcom real i no es tracta d'una falsa percepció». Berenson també fa esment de la destresa i l'astúcia necessàries per dedicar-se a aquesta tasca, i recomana tenir cura

16 Aquesta obra es va publicar originalment en dues sèries, amb el títol *The sense of quality. The study and criticism of Italian art* (1901-1902). L'edició que esmentem, la més difosa, va aparèixer pòstumament a Nova York amb el segell de Schocken Books.

17 Aquest llibre no ha estat publicat en català, de manera que les citacions que fem a continuació corresponen a traduccions-adaptacions nostres, no literals, a partir del text original.

de «no acumular ensenyaments confusos i distraccions». Les seves eines són la intuïció i el sentit crític, i es manifesta contrari a la línia de la historiografia acadèmica, que defineix de manera negativa: «Per exemple, ignoraré la geologia i la climatologia, i també les condicions econòmiques i polítiques que prevalen en l'àmbit de la nostra activitat. I molt menys proposaré una monografia sobre la història de la guineu en general, ni cap mena de biografia d'aquesta guineu en particular, com se sol fer amb el simple ajut de documents i cartes, majoritàriament extravagants». Finalment, es resigna si tota la investigació no ha servit de res, però es manté fidel als principis: «En definitiva, pot ser que la peça no valgui l'esforç esmerçat. Tant m'és. M'encanta caçar. Només hem de gaudir-ne com a pura caça; no per raons o expectatives d'utilitat, sinó solament perquè exercita els ulls, l'atenció i el bon judici». Per a Berenson, l'atribució és un joc d'estimulació intel·lectual.¹⁸

Berenson no solament va ser l'historiador de l'art més prestigiós de la seva època, reconegut expert del Renaixement i protagonista de la cultura del seu temps.¹⁹ Va fer grans descobriments i va assessorar els millors col·leccionistes nord-americans, entre els quals Archer Milton Huntington i Ned Warren. A la seva Villa I Tatti, a Settignano, rebia els convidats amb gran prosopopeia, talment com si fos una cort. La seva estreta col·laboració durant tres dècades amb l'antiquari i marxant britànic Joseph Duveen ha estat objecte de controvèrsies. Duveen es va adonar que en el període d'entreguerres Europa tenia molt d'art per vendre, mentre que als Estats Units hi havia un públic àvid d'adquirir-lo; la seva feina era fer d'enllaç, i Berenson aportava el prestigi necessari a un negoci molt lucratiu.

En la col·laboració entre Berenson i Duveen hi ha l'embrió de la mala imatge que ha tingut el *connoisseurship* en el món acadèmic, perquè l'atribucionisme s'ha vist com un joc d'interessos sospitós i mal·leable, al servei de la lògica dels diners. Berenson va fer una gran fortuna gràcies a les comissions que rebia per assessorar els col·leccionistes. Considerada avui amb perspectiva, la seva figura és paradoxal, en tant que va ser el primer d'arribar al cim de la ciència del *connoisseur* però alhora la va devaluar, arrencant-la del territori acadèmic i situant-la perillosament en les aigües pantanoses del mercat de l'art. Després de Berenson, el *connoisseur* ja no és un científic objectiu que analitza les obres sense cap més interès que fer aportacions a la historiografia, sinó que és considerat com un jutge parcial, venut al poder dels diners.

Max J. Friedländer (Berlín, 1867 - Amsterdam, 1958), expert en els primitius flamencs, va ser el primer *connoisseur* que va sortir del mètode de Morelli i el va criticar

18 L'editorial Elba de Barcelona ha publicat recentment en castellà dues obres de Bernard Berenson, *Apuntes para un autorretrato (Sketch for a Self-Portrait, 1949)* i *Ver y saber (Seeing and knowing, 1953)*, tots dos el 2019.

19 Algunes publicacions posen de manifest que les contribucions de la seva esposa, Mary Berenson, també historiadora de l'art, probablement van tenir una gran influència en el conjunt de la seva obra.

obertament. Considerava que l'anàlisi de les formes tingudes en compte separatament no permetia comprendre el conjunt i no era determinant per arribar a l'autoria. En obres com *Der Kunstkenner* ('El coneixedor de l'art', 1919) i, sobretot, *On art and connoisseurship* (1942),²⁰ Friedländer fa una apologia de la intuïció, la «seguretat íntima» que tot expert adquireix a través de l'estudi i la memòria visual. Tanmateix, creu també que cal aplicar un cert escepticisme envers la intuïció, posar-la a prova. En un context d'historiadors generalistes, Friedländer és dels primers que aposta decididament per l'especialització. Considera que la primera aproximació davant de l'obra és la més profunda, perquè queda marcada per la fascinació d'allò que és nou, inesperat, diferent. I reivindica la importància de l'analogia, de la comparació.

Aby Warburg (Hamburg, 1866-1929) construeix el seu edifici intel·lectual sobre els fonaments de Richardson, i és qui marca el camí del *connoisseurship* anglosaxó. Membre d'una família de jueus rics, va renunciar a la carrera de banquer i a la seva herència per dedicar-se a l'art. Va enfocar la seva recerca en l'àmbit de la iconografia, i va aprofundir en el llegat del món clàssic en la cultura occidental, especialment del Renaixement. Va crear una obra magna, *Atlas Mnemosyne*,²¹ a la qual va dedicar els darrers anys de la seva vida —del 1924 al 1929, tot i que hi treballava des de molt abans—, però no va poder acabar-la. Es tractava de construir una cartografia extensa a través d'imatges, sense més text que una fitxa resumida, per narrar el procés de creació de les formes des del món clàssic fins al Renaixement. El projecte original de Warburg se centrava en la figura de l'artista, la psicologia de la creació i el procés de producció d'imatges i d'idees. Constava d'uns plafons amb reproduccions d'obres d'art agrupades segons analogies visuals (al seu arxiu va recopilar més de dues mil imatges, distribuïdes en seixanta plafons). En cada grup d'imatges hi havia un epígraf textual que ajudava a interpretar-les. Warburg va voler construir una fàbrica d'imatges per propiciar analogies, com una primera etapa vers *El museu imaginari* d'André Malraux.

Warburg no només recupera la idea morelliana, substituint el dibuix per la fotografia, els fragments per la totalitat, sinó que també retorna la dignitat a la ciència del *connoisseur*, destacant el caràcter subjectiu i atzarós de l'atribucionisme. La voluntat que hi ha darrere del seu projecte no és altra que intentar construir una primera narració, una seqüència d'imatges que reflecteixin les formes i la voluntat creadora de l'artista. Una intenció que s'oposa antagònicament al propòsit de Berenson, que utilitzava els seus coneixements per lucrar-se. És aleshores que s'obre una diferència abismal en-

20 A causa de la guerra, aquest llibre va aparèixer primer en anglès, a Londres, el 1942, i més tard se'n va fer l'edició alemanya: *Von Kunst und Kennerschaft* ('D'art i perícia', 1946). Aquesta és l'única obra de Friedländer publicada al nostre país: *El arte y sus secretos*, Barcelona, Juventud, 1949 (2a. ed. 1969).

21 El títol original era *Der Bilderatlas Mnemosyne* ('Atlas d'imatges Mnemosyne'). Edició castellana: *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010. L'Institut Warburg de Londres conté material variat sobre aquest projecte, que es pot consultar en línia: <<https://warburg.sas.ac.uk>>. Podeu llegir una anàlisi interessant sobre l'obra de Warburg a <<https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg>>.

tre el *connoisseur* mediterrani i l'anglosaxó, que ha perviscut fins avui dia. El primer està lligat a la dinàmica del mercat; el segon, a la de l'acadèmia. El primer se serveix de la història de l'art, mentre que el segon la serveix. Naturalment, en un territori i en l'altre hi ha hagut, i encara hi ha, excepcions notables que confirmen la regla.

A principis del segle xx s'impartia a Itàlia i a gran part d'Europa una història de l'art positivista, els dos grans valedors de la qual eren Adolfo Venturi i Pietro Toesca. Els documents d'arxiu i la informació prevalien sobre la visió de l'obra. En aquell context, la irrupció de Berenson va ser una alenada d'aire fresc que va seduir els joves historiadors, entre els quals ja destacava Roberto Longhi (Alba, Piemont, 1890 - Florència, 1970). A Longhi no l'interessaven ni la línia positivista abans esmentada ni l'estètica idealista que aportava el filòsof Benedetto Croce, i va trobar en Berenson el primer filòleg de la pintura després de Vasari, un mirall. A més, era un escriptor excepcional, i des dels seus primers escrits es va obsessionar per trobar l'equivalent verbal, és a dir, com el seu ull eloqüent podia posar-se al servei de l'art. Gran coneixedor de la literatura, influït per Wilde i Pater, va seguir el precepte de Baudelaire segons el qual la millor manera d'escriure sobre un quadre és a través d'un sonet o d'una elegia. Longhi va desenvolupar un llenguatge d'alta cultura literària, atapeït de metàfores i d'analogies (algunes d'arcaïques), molt difícils de desentrellar per qui no estigui avesat a la filologia italiana. Per això és pràcticament un desconegut entre nosaltres, perquè, amb alguna excepció,²² les seves obres no ens han arribat traduïdes, i els originals són de difícil lectura.

Longhi seguia la tradició erudita de la literatura de l'art italiana —Vasari, Alberti, Baldinucci—, que va tenir el seu moment d'esplendor amb els tractadistes dels segles xvii i xviii, entre els quals Luigi Lanzi i Marco Boschini. Eren autors que buscaven adjectius per atrapar la bellesa de les obres, el mateix que intentava Longhi, i això ben aviat el va distingir tant del positivisme mecànic de Venturi i Toesca com de les abstraccions conceptuals de Croce. Amb vint anys, Longhi ja tenia el seu edifici intel·lectual perfilat i sabia que era el continuador de Berenson, la darrera baula de la cadena dels *connoisseurs*.

Des de ben jove Longhi va entendre que la història de l'art és la història del desenvolupament dels estils figuratius. En conseqüència, els estudis de crítica o filologia de l'art havien de servir aquesta idea a través d'un mètode figuratiu pur, sobre temes concrets, no per elaborar abstraccions conceptuals. Longhi fa crítica de les arts figuratives, i sap que en el seu mètode científic la crítica coincideix amb la història. Es va ocupar d'artistes tan diversos com Piero della Francesca, Caravaggio, Tiepolo i Giorgio Morandi, a qui dedicà pàgines que integren una antologia dels millors

²² L'única obra de Longhi que ha estat publicada en castellà és la *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (1914; reed. 1961): *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Madrid, A. Machado Libros, 1994.

escrits d'art de la història. També va exercir el seu mestratge com a professor a les universitats de Bolonya i Florència.

Una de les grans aportacions de Longhi va ser crear escola. Historiadors i crítics d'art diversos han seguit la seva manera d'entendre l'aproximació a l'obra d'art. A Itàlia, des de la seva esposa, Anna Banti (sinònim de Lucia Lopresti), fins a Mina Gregori, Giovanni Previtali, Federico Zeri, Giuliano Briganti, Ferdinando Bologna i Alvar González-Palacios, entre d'altres, constitueixen la generació més brillant de *connoisseurs* del segle xx, i les seves aportacions han estat excepcionals. A França, cal esmentar Michel Laclotte, André Chastel i Pierre Rosenberg. José Milicua, l'únic deixeble de Longhi a Espanya, el va conèixer en un viatge a Milà l'any 1951, i ben aviat el va tenir com a mestre. Posteriorment, el mateix Milicua va ser el meu mestre i em va introduir en la cultura «longhiana».

Entre els continuadors del mestratge de Longhi, Federico Zeri (Roma, 1921 - Mentana, Laci, 1998) ocupa un lloc destacat i simbolitza el final de la cultura del *connoisseur a Itàlia*. De vasta formació clàssica, va col·laborar en les principals revistes especialitzades i va publicar nombrosos llibres, entre els quals *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta* (1957), *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini* (1961) i *Diari di lavoro* (2 vol., 1971 i 1976). Va realitzar diversos catàlegs de pintura italiana per a les galeries Spada i Pallavicini de Roma, com també per als principals museus nord-americans, entre els quals el Metropolitan de Nova York, i per a la Galeria Walters de Baltimore. Amb un ull i una cultura visual prodigiosos, Zeri va entendre bé el seu temps i va ser el primer d'utilitzar els mitjans de comunicació per difondre l'art. Encara es recorden a Itàlia les seves aparicions televisives a la RAI i els seus articles a *La Stampa*. Paradoxalment, no va ser professor universitari al seu país, un fet que no és casual tractant-se del món del *connoisseur*. La majoria de «longhians» a Itàlia no formaven part de l'*establishment* acadèmic. No obstant això, Zeri va ser professor visitant a les universitats nord-americanes de Harvard i Columbia de Nova York, i el 1998 va rebre la *laurea ad honorem* a la Universitat de Bolonya.²³

Tot i que va rebre el mestratge de Longhi com a *connoisseur*, Zeri va mantenir amb ell una relació caracteritzada per discrepàncies freqüents i una certa rivalitat. Els seus textos presenten un estil clar i rigorós, amb referències fins i tot al llenguatge científic, fet que el vincula a la tradició anglosaxona i l'allunya de l'escriptura més literària i rebuscada de Longhi. A més de les seves nombroses publicacions sobre art, Zeri va escriure unes memòries, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici* (1995).²⁴

23 La Fundació Federico Zeri és la dipositària del seu llegat, que inclou la seva vil·la a Mentana, amb una col·lecció de gairebé quatre-cents epígrafs romans, biblioteca d'art i fototeca. És un centre de recerca en història de l'art vinculat a la Universitat de Bolonya (<http://www.fondazionezeri.unibo.it/it>).

24 Hi ha una edició en castellà de les seves memòries: *Confieso que me he equivocado*, Madrid, Trama, 1998.

Com evangelistes d'una nova religió, un cercle de deixebles van seguir el mestratge de Longhi, molts predicant en el desert, sabedors que els temps no anaven al seu favor. De fet, la Itàlia moderna ha estat segrestada durant molt temps per una manera d'explicar la història de l'art completament oposada als paràmetres de Longhi. La irrupció del formalisme, l'estructuralisme, la psicoanàlisi, el marxisme, el feminisme i tots els «ismes» carregats d'ortodòxia i dogmatisme va foragitar Longhi i els seus seguidors de l'entorn acadèmic i universitari, reduint-los al territori marginal del peritatge, el periodisme cultural, el comissariat d'exposicions, algun càrrec institucional i el mercat de l'art.

En la Itàlia moderna guanyava terreny una mirada a la història de l'art conceptual i contemporània, la figura més influent de la qual era el pensador Giulio Carlo Argan (Torí, 1909 - Roma, 1992), destacat intel·lectual autor d'una importantíssima bibliografia crítica. Argan, que va ser professor d'història de l'art a les universitats de Palerm i Roma, va dominar no solament el món acadèmic de la seva època sinó també l'àmbit institucional italià, com a inspector dels museus de l'Estat, alcalde de Roma (1976-1979) i senador de la República (1983-1992). Un dels grans erudits del segle xx, va dur a terme una tasca immensa de promoció i difusió de l'art contemporani en la postguerra. No és gens estrany, doncs, que el seu pensament impregnés també la cultura visual universitària espanyola dels anys seixanta als vuitanta, construïda sobre els «ismes» ja esmentats.

Mentrestant, en el món anglosaxó es desenvolupava una tipologia del *connoisseur* a partir de les aportacions d'Aby Warburg. Allà es van formar historiadors com Panofsky, Gombrich i Kenneth Clark.

4. LA CIÈNCIA EN L'ART: DELS TRACTATS PRIMITIUS A LA PINACOLOGIA

La ciència té un paper cada dia més rellevant en l'anàlisi de l'obra d'art. Avui ja és un instrument essencial que ens permet conèixer les tècniques antigues o datar amb certa precisió els objectes arqueològics, i alhora ajuda a la conservació dels béns culturals. La irrupció de la ciència al servei de l'art constitueix un paràmetre relativament nou que s'implementa decididament al llarg del segle xx i el que portem del segle xxi. És evident que els estudis científics permetran ampliar cada cop més el ventall de coneixements de l'obra d'art, però mai no podran substituir l'ull del connoisseur. De la mateixa manera que avui hi ha la possibilitat de fotografiar l'etiqueta d'una ampolla de vi i, a través d'una aplicació, conèixer en pocs segons les seves dades tècniques, comentaris, valoració, etc., s'ha intentat desenvolupar aquesta mena d'aplicacions en les obres d'art, però no ha estat possible. Per què? Per la unicitat de la mateixa obra, per la seva naturalesa única i singular, que la fa difícilment comparable.

Des de l'antiguitat clàssica, els artistes s'han interessat per les seves tècniques, com si es tractés de la cuina de l'art. Cap al final del Trecento es va escriure un primer «receptari» de tècniques, el *Libro dell'Arte*, de Cennino Cennini (Colle di Val d'Elsa, Siena, 1370 - Florència, c. 1427). L'autor hi descriu els diferents aspectes relacionats amb el color i els pigments, la manera de tractar els materials, les eines emprades i com es practiquen les diverses tècniques artístiques, particularment les pictòriques i del dibuix. D'altra banda, introdueix el concepte de *disegno* no sols com a dibuix sinó també com a projecte o intenció de l'artista, i reivindica l'observació de la realitat i la natura com a millor model, un principi clàssic que en endavant va impregnar la mirada dels pintors. A parer dels estudiosos, l'obra de Cennini marca una transició de l'art medieval al Renaixement, època en què es van publicar diversos tractats que segueixen la línia marcada per ell. En destaquen els que van escriure Leon Battista Alberti (Gènova, 1404 - Roma, 1472),²⁵ Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro, c. 1416 - 1492),²⁶ Luca Pacioli (Borgo Sansepolcro, c. 1445 - Roma, 1517)²⁷ i Leonardo da Vinci (Anchiano, 1452 - Amboise, 1519).²⁸

²⁵ *De pittura* (1435-1436) és la primera obra d'una trilogia d'Alberti sobre les tres arts majors; seguiren els volums dedicats, respectivament, a l'arquitectura (c. 1450) i l'escultura (c. 1462).

²⁶ *De prospectiva pingendi* ('Sobre la perspectiva per a la pintura') és un dels tres tractats científics escrits per Piero della Francesca sobre qüestions d'aritmètica, àlgebra i geometria.

²⁷ Entre els escrits de Pacioli, autor sobretot de tractats de matemàtiques i d'economia, cal esmentar aquí *De divina proportione* ('La divina proporció'), que inclou il·lustracions de Leonardo da Vinci.

²⁸ De les aportacions de Leonardo da Vinci, ingents en nombrosos àmbits, en destaquem la recopilació dels seus manuscrits sobre l'art pictòric: *Trattato della pittura* (1a. ed. París, 1651; 2a. ed. Nàpols, 1733).

Al segle *xvi*, el desenvolupament de la ciència òptica va aportar les primeres lents correctores aplicades als exàmens científics —antecedents de les lupes i els microscopis actuals—, que no només van permetre ampliar el grau del compàs dels coneixements i la forma d'entendre la realitat d'una manera diversa sinó que a més, utilitzats per pintors intel·ligents i aplicats a les seves composicions, van revolucionar la pintura. No podem comprendre tres dels més grans mestres del Barroc —Velázquez, Caravaggio i Vermeer— sense relacionar els seus quadres amb els nous descobriments òptics, especialment amb l'ús de la cambra obscura.

Ja al segle *xvii*, Giovanni Battista Agucchi (Bolonya, 1570 - San Salvatore, Treviso, 1632), Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Sevilla, 1644) i Antonio Palomino, ja esmentat abans, van deixar escrits els seus coneixements i les seves experiències sobre l'ofici de la pintura en tractats molt valuosos que van servir de model als artistes del seu temps, i que als historiadors ens permeten conèixer les idees que circulaven als tallers. Són obres que aporten una informació fonamental per al coneixement de la història de l'art i de les mateixes obres, que té aplicació en camps tan diversos com la història del col·leccionisme —tan en voga avui— i la restauració.²⁹

Si en el Barroc els avenços científics s'aplicaven al terreny de la pràctica de l'art, no va ser fins al segle *xix*, l'època dels grans descobriments, que progressivament es van anar aplicant al camp de la historiografia artística. Louis Pasteur (Dole, 1822 - Marnes-la-Coquette, 1895) va considerar necessària la vinculació de la ciència amb l'art, i així es van crear els laboratoris dels museus, el primer dels quals va ser el de l'*Staatliche Museen de Berlín*, fundat el 1888. Uns anys després, el 1895, Wilhelm Roentgen (Remscheid, 1845 - Munic, 1923) va inventar els raigs X, que podien penetrar els cossos opacs. Aquesta tècnica permetia conèixer l'arquitectura del quadre, el dibuix subjacent, els «penediments» que diferencien l'original de la còpia. El físic alemany Walter König (Berlín, 1859 - Giessen, 1936) va fer les primeres radiografies a pintures i va publicar les seves reflexions. El 1897 es va analitzar l'obra de Dürer a partir de proves radiogràfiques.

Han passat cent vint-i-cinc anys des de les primeres proves experimentals, la tècnica ha anat millorant i avui dia l'aplicació de les anàlisis científiques és fonamental. La majoria dels museus i molts antiquaris i col·leccionistes els utilitzen. Molt abans d'això, a la primeria del segle *xix*, la irrupció de la fotografia va significar, evidentment, una revolució en la manera d'enfocar la història de l'art tant o més gran que la que va comportar Internet. Les fotografies han permès construir bases de dades valuosíssimes sobre les obres i les seves restauracions, documents que aporten informació essencial i són el fonament de tota investigació científica.

²⁹ Giovanni Battista Agucchi, *Trattato della pittura* (c. 1610). Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (1649). Antonio Palomino, *El Museo Pictórico, y Escala Óptica* (1715-1724).

Des de principis del segle xx, els museus més importants del món disposen de laboratoris científics —el British en té des de l'any 1919, el Louvre el 1925, la National Gallery el 1934 i el Metropolitan el 1939— on s'estudien les obres mitjançant raigs X i s'apliquen tècniques especials de fotografia i radiacions monocromàtiques invisibles a l'ull humà (radiografia, llum infraroja, llum ultraviolada). Totes aquestes dades objectives ajuden, sens dubte, a la comprensió de les obres, però mai no podran substituir el coneixement de l'experiència de la mirada.

5. LA DESAPARICIÓ DEL *CONNOISSEUR* EN ELS ÀMBITS ACADÈMIC I UNIVERSITARI

Com hem vist, la cultura del *connoisseur* s'ha anat diluint amb el pas del temps. Avui dia ha quedat com un element residual, marginal, una excepció romàntica en la manera de comprendre l'art. Si el segle XIX és l'edat d'or del *connoisseurship*, una cultura visual impulsada per l'anhel de coneixement que va comportar el positivisme, al segle XX, especialment després de la Segona Guerra Mundial, es va produir el seu ocàs, en un procés lent però definitiu. En rigor, la ciència de l'ull es veia amenaçada per una nova interpretació de l'obra d'art a través del context, per les visions que proposava el món acadèmic i universitari, que van anar prenent força a partir de la revolució de les primeres avantguardes històriques, els «ismes», que van canviar la perspectiva de la mirada. A més, el *connoisseurship* ha quedat reduït a l'atribucionisme. Segons Gombrich, l'atribució consisteix estrictament a assignar la paternitat d'una obra anònima a un artista determinat. Respecta la tasca del *connoisseur* però posa en dubte la seva autoritat i el seu caràcter científic. Considera que l'expert, partint de la seva intuïció i els seus coneixements, expressa una percepció purament personal, que no admet una validació experimental.

[...] avui dia la història de l'art ha assolit tal grau de sofisticació que la majoria de les respostes dels especialistes són les correctes. [...] Així, tenim una gran confiança en allò que llegim als rètols de les obres i als catàlegs especialitzats. [...] la història de l'art està més exposada a abusos per la seva estreta vinculació amb les subhastes i els galeristes. L'opinió d'un expert pot determinar que un objecte valgui milions o bé que no valgui res. En qualsevol cas, vull assenyalar que les opinions també podrien ser errònies. [...] la confiança en l'autoritat, tot i ser important, ha d'estar absent de qualsevol tema que pretengui ser una ciència. La història de l'art no és una ciència. [...] Tinc dubtes seriosos que jo hagi estat algun cop un bon *connoisseur*, atès que no tinc ni la memòria visual ni l'interès especialitzat que els caracteriza. No obstant això, una de les raons que em van portar a dedicar-me a altres qüestions va ser també un cert escepticisme innat.³⁰

En conseqüència, resulta fàcil interpretar erròniament l'ofici del *connoisseur* vinculant-lo amb les pràctiques del mercat. Per tant, l'academicisme es protegeix, i amb una mirada puritana i reduccionista, posa una barrera amb el mercat i, per tant, amb el *connoisseur* amb el qual l'associa. Dos mons antagònics amb poques possibilitats de coincidir.

³⁰ Gombrich expressava aquestes idees el 30 de gener de 1992, en la clausura d'un congrés dedicat a la seva obra a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Complutense de Madrid, un dia abans de ser-ne nomenat doctor *honoris causa* (la traducció és nostra). En el tema que ens ocupa, són obres interessants de Gombrich, entre d'altres, *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, (1960; *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 2003) i *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation* (1982; *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2002).

A partir de la segona meitat del segle xx, en el món universitari l'ull ja no era l'element essencial per valorar l'obra d'art; va quedar substituït pel cervell. Mentre estudiava història de l'art a la Universitat de Barcelona (1985-1990), em sorprenia que aquesta matèria s'impartís sense contemplar realment les obres d'art, reduïdes a imatges que es passaven en diapositives. Llavors la Universitat encara s'estructurava en tres potes: un positivisme formalista rudimentari, una psicologia encara estructuralista i un marxisme militant. La combinació d'aquests tres elements, amanida amb una retòrica oral i escrita vàcua, establia uns filtres que impedièn que ens acostéssim a l'obra d'art. Es feia una història de l'art filològica i dogmàtica, d'una ortodòxia de pedra picada que no permetia cap altre discurs alternatiu. Naturalment, el *connoisseur* no tenia cap possibilitat d'alçar la veu, ni d'existir en aquella universitat cega i segrestada per la dictadura del concepte.

Paral·lelament, vaig poder participar com a oient al seminari «Cómo mirar un cuadro», que el professor José Milicua dictava a la veïna Facultat de Belles Arts. Durant una hora, el professor analitzava la imatge d'un sol quadre, una obra mestra, partint de l'observació i arribant a conclusions científiques i filològiques. No feia sinó aplicar amb els seus alumnes el mestratge de Longhi que ell havia conegut tan de prop. Llavors vaig entendre la diferència entre el *connoisseur* i l'*scholar*, que ja havia apuntat Giovanni Morelli quan el 1890 assenyalava: «els *connoisseurs* d'art diuen que els historiadors de l'art escriuen sobre allò que no entenen; d'altra banda, els historiadors de l'art menyspreen els *connoisseurs* i només els veuen com a criats que reuneixen materials per a ells, però que per si mateixos no tenen el menor coneixement de la fisiologia de l'art». Cent anys després, vaig comprovar que estàvem en el mateix punt. Alhora vaig saber que si havia d'escollir la meua manera de comprendre l'art, estaria més a prop dels *connoisseurs*, i que de gran volia ser un d'ells.

Molts cops a la universitat vaig sentir el mateix que expressa Thomas Bernhard (Heerlen, 1931 - Gmunden, 1989) a la seva obra *Mestres antics*, quan es refereix als professors que porten els alumnes al Kunsthistorisches Museum de Viena:

[...] els professors sufoquen [...] qualsevol sensibilitat en aquests alumnes cap a la pintura i els seus creadors [...]. Estúpids, com són normalment, maten molt aviat en els alumnes que els són confiats qualsevol sentiment no només per l'art pictòric, i la visita guiada per ells al museu de les seves, per dir-ho així, víctimes innocents es converteix la majoria de vegades, a causa de la seva estupidesa, i per tant de la seva xerrameca estúpida, en l'última visita al museu de cada un d'aquells alumnes. Entren una vegada al Kunsthistorisches Museum, amb els seus professors, i aquests alumnes no hi tornen a entrar en tota la seva vida. Els professors aniquilen, en aquestes visites, l'interès per l'art dels alumnes que els són confiats, per sempre, això és un fet.³¹

31 Thomas Bernhard, *Mestres antics. Comèdia*, Barcelona, Còmplices, 2011, p. 32-33. La novel·la original, *Alte Meister. Komödie*, va ser publicada a Frankfurt el 1985.

Historiadors de l'art que són anihiladors de l'art, energúmens capaços d'aniquilar la fascinació que de manera natural produeix l'art en un jove. Però aquests professors el devaluen, «subjuguen l'art i, en general, tot allò que és artístic al seu propi diletantisme estúpid i depriment [...]. Així tanquen els professors, ja des del començament, l'entrada a l'art als seus alumnes».³²

Per què la cultura del *connoisseur* i la de l'*scholar* són irreconciliables? Possiblement perquè s'han anat distanciant en l'objectiu que busquen, que ja no és el mateix. Ambdues figures estudien, investiguen, interpreten l'art, però ho fan des de posicions de sortida molt diferents. Els valors crítics contemporanis veuen l'obra com un símptoma d'una altra cosa: tensions polítiques o socioeconòmiques, impulsos religiosos, ambicions dinàstiques, desenvolupaments tecnològics. L'obra ja no s'estudia com a objecte artístic *per se* sinó com el generador que provoca tota mena de reaccions col·laterals, i és en el context on l'academicisme troba la seva raó de ser. Simplificant, podríem dir que en els àmbits acadèmics s'estudia el context i es deixa d'analitzar l'obra d'art que el motiva, mentre que des de l'essència del *connoisseur* l'obra és la clau de volta, allò que justifica l'estudi.

Des que vaig acabar els meus estudis universitaris fins avui han passat quasi trenta anys, i la tendència a l'allunyament entre l'obra i la mirada universitària s'ha fet cada cop més gran. És el que observo quan torno a la Universitat i quan llegeixo els papers que des d'allí es publiquen, i ho veig amb els universitaris que fan pràctiques a la galeria i que davant de les obres d'art es troben indefensos i incòmodes, perquè ningú no els ha ensenyat a llegir-les. Aquest és el punt: la negligència universitària en proposar una lectura profunda basada en l'observació de l'obra i a partir d'ella del context, i no a l'inrevés.

Han aparegut altres camps d'estudi molt valuosos, com poden ser la història del col·leccionisme o del feminisme, per posar-ne exemples en voga, però segueix existint un abisme insuperable entre la història que es vol fer i l'art pròpiament dit, que no és una abstracció sinó que està format per obres concretes, amb matèria i volum, «jivaritzades», reduïdes a imatges de PowerPoint que escup el projector en avorridíssimes sessions acadèmiques.

Sembla com si hi hagués por de mirar l'obra d'art. De fet, n'hi ha. Ho veiem quan observem els visitants dels museus que passen més temps llegint les cartel·les que no mirant els quadres, sense entrar ja en la utilització de tecnologia, mòbils i guies audiovisuals, que trenquen la dialèctica que caldria establir en els museus entre els objectes passius (les obres) i els subjectes actius (nosaltres). S'hauria de preservar aquesta relació física i no interrompre-la ni trencar-la amb instruments tecnològics que distreuen més que ajuden. Celebro que el Museu del Prado sigui dels pocs

32 *Ibidem*, p. 33.

museus del món que prohibeix la utilització dels mòbils, que no només s'empren per fer fotografies o *selfies*, sinó també per enviar-les a través de missatgeria o penjar-les a les xarxes socials, portats pels vents de l'apologia de l'ego o la pornografia del jo tan pròpia dels temps que corren. És de sentit comú que no es poden fer tantes coses alhora. El mòbil dificulta la concentració en la mirada, i el visitant perd el temps fent la fotografia o *selfie* i enviant-la, temps que no utilitza per mirar les obres. Igualment, l'audioguia dirigeix l'itinerari del visitant en una tria preestablerta, i alhora, si no estem sols, no ens permet comunicar-nos, que és un dels plaers de visitar un museu acompanyat.

Permetin-me aquesta digressió sobre els museus que sembla que està fora del tema, però crec que forma part del mateix problema. És una metàfora diàfana del que succeeix en l'educació de l'art; l'entorn, la partitura, que diria Longhi, ens allunya d'allò que és veritablement important: l'obra d'art. Però com que sense una educació visual sòlida ja no tenim eines per desentrellar el món que condensen les obres, ens limitem a buscar camins alternatius, culs-de-sac que ens aparten de l'art. Als museus, ho fem a través de la tecnologia mal aplicada. A les universitats, mitjançant disquisicions pseudointel·lectuals abstractes i conceptuals mal enteses. La decadència de la cultura visual avui és el símptoma d'una societat hiperbòlica i instantània, sense capacitat de concentració i reflexió —factors clau de tota activitat intel·lectual, com pot ser mirar un quadre—, que no ha sabut preservar el seu llegat ni ha trobat la forma de donar una resposta clara a un problema que cada vegada és més greu. L'ocàs del *connoisseur*, que va lligat al del col·leccionista —són les dues cares d'una mateixa moneda—, és una conseqüència plausible d'aquesta decadència. Fins fa poc pensava que el *connoisseur* és una espècie en vies d'extinció, ara ja sé que està pràcticament extingida.

6. LA PERVIVÈNCIA DEL *CONNOISSEUR* AVUI: EL MERCAT DE L'ART

Sovint els antiquaris surten als mitjans de comunicació com els sospitosos habituals de tota mena d'atemptats contra el patrimoni historicoartístic, però la realitat és que actualment salvem, recuperem i tornem al flux del mercat moltes obres, especialment dels mestres antics. El *connoisseur* ha mutat i ha passat de l'acadèmia al mercat de l'art, com l'última baula d'una cadena molt antiga. El mercat és el seu hàbitat natural, perquè està en contacte permanent amb l'obra i ja és dels pocs territoris on es pot establir la dialèctica física entre l'obra i l'ull.

Alguns dels darrers descobriments han transcendit l'àmbit reduït de la història de l'art i han esdevingut mediàtics. Entre els més coneguts hi ha el *Salvator Mundi* de Leonardo, un oli sobre taula de noguera, de 45,4 × 65,6 cm, que el 15 de novembre de 2017 es va vendre en subhasta pública a Christie's de Nova York per més de 450,3 milions de dòlars, l'obra més cara venuda mai. Però el camí de l'anonimat a l'atribució va durar més de dotze anys. El quadre va ser adquirit el 2005 per Robert Simon, antiquari especialista en mestres antics, en una petita venda a Nova Orleans; va pagar-ne deu mil euros, pensant-se que era una còpia de l'original perdut de Leonardo. Després d'una restauració exhaustiva que li va treure els antics vernissos, Simon es va adonar que podria ser l'original, i l'obra va formar part d'una exposició a la National Gallery de Londres, *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan* (9 de novembre de 2011 - 5 de febrer de 2012). El 2013, el marxant suís Yves Bonnier el va vendre al magnat rus Dmitri Rybolovlev per 127 milions de dòlars, i només quatre anys després va triplicar el preu quan va ser adquirida, a la subhasta esmentada, pel príncep Badr bin Abdullah bin Muhammad bin Farhan Al Saud, ministre de Cultura de l'Aràbia Saudita. Es va anunciar que l'obra seria exhibida a la franquícia del Louvre a Abu Dhabi, capital dels Emirats Àrabs Units, però això no ha succeït.

Se sap que entre 1506 i 1513 Leonardo va pintar aquest tema per al rei Lluís XII de França, que l'obra va passar a mans de Carles I d'Anglaterra i que el 1649 formava part de la seva col·lecció. El 1763 va ser venuda pel duc de Buckingham i Normandia, i no va tornar a aparèixer en el mercat de l'art fins que la va comprar Francis Cook, primer vescomte de Monserrate. La pintura va patir algunes restauracions agressives que es van endur part de les veladures originals. Per aquest motiu, i perquè es pensava que era més aviat una còpia que un original, els descendents de Cook la van vendre el 1958 per 45 lliures. Avui hi ha molts dubtes quant a l'atribució, i els experts malden per saber si és una obra autògrafa de Leonardo o una còpia. Actualment es conserva en un lloc peculiar, el gran iot *Serene*, propietat del príncep que va adquirir-la, a l'espera que s'aclareixi la qüestió atributiva; en paral·lel, s'està construint un gran centre d'art a la zona d'al-Ula, a l'Aràbia Saudita. Paradoxalment, el *Salvator*

Mundi no forma part de la gran retrospectiva de Leonardo que a la tardor de 2019 presenta el Museu del Louvre.

Tots els antiquaris que ens dediquem al noble ofici de la pintura antiga hem somiat trobar un Caravaggio. José Manuel Arnaiz, un antiquari madrileny que es feia passar per historiador de l'art, va localitzar un quadre impactant que representava el *Martiri de sant Andreu* en una col·lecció de Sevilla, i el va comprar intuïnt que podia ser un dels pocs caravaggios que quedaven encara a Espanya. Li va ensenyar a Alfonso E. Pérez Sánchez, llavors el millor historiador de l'art, el qual va descartar-ne l'atribució dient que es tractava d'una còpia bona d'un original perdut. Se sabia per les fonts que Caravaggio havia pintat un Martiri de sant Andreu, però la imatge no s'ajustava a la iconografia tradicional, amb el sant crucificat en una creu en forma d'aspa. De fet, l'historiador va presentar el quadre en una mostra a Sevilla, i a la fitxa no va poder evitar posar un interrogant al costat del nom del Merisi: un simple signe que marcava la diferència que hi ha entre l'ull i el cervell quan es mira un quadre.³³ L'antiquari va trobar uns socis britànics que van creure en la seva intuïció, i va demanar un permís d'exportació al Govern espanyol, que li va ser concedit. Avui penja del Museu de Cleveland com un dels millors caravaggios als Estats Units.³⁴ Al nostre país només n'hi ha cinc. Ara sabem que en temps de Caravaggio hi havia tractats que feien esment del martiri de sant Andreu sobre una creu llatina tradicional, no en aspa. La forma pot eclipsar el fons. La gramàtica esclafa la veu de l'artista. Cal estudiar els quadres mirant-los de prop, sense recrear-se massa buscant imatges en els llibres.

Descobriments d'aquesta magnitud basats en la intuïció de l'ull són més habituals del que sembla en el mercat de l'art. Així, el març de 2016, a TEFAF Maastricht, la millor fira enciclopedista del món, la galeria parisenca Talabardon & Gautier va presentar *El pacient inconscient. Sentit de l'olfacte*, un petit oli sobre taula, peça de joventut de Rembrandt. El mateix quadre havia sortit en una petita venda a Nova Jersey el setembre de 2015 amb una atribució errònia, «19thC Continental School», i amb una estimació entre 500 i 800 dòlars. Després d'una llarga licitació, l'obra va ser adjudicada per 870.000 dòlars. I a Maastricht la va adquirir el col·leccionista Thomas S. Kaplan, per una xifra de gairebé quatre milions d'euros, per al seu Museu de Lakenhal, a Leiden, dedicat a la pintura holandesa del segle XVII. Aquest petit quadre és una obra clau de la primera trajectòria de Rembrandt. Forma part d'una sèrie dedicada als cinc sentits, i aquesta és l'única peça signada, amb la qual cosa es confirma l'atribució de les altres pintures conegudes.

33 Alfonso E. Pérez-Sánchez es va ocupar del catàleg d'aquesta mostra (Sevilla, Reales Alcázares, setembre-octubre 1973): *Caravaggio y el naturalismo español*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

34 El Museu de Cleveland, amb motiu de la restauració del quadre, va publicar *Exporting Caravaggio: The Crucifixion of Saint Andrew*, 2017, obra d'Erin E. Benay que dona fe del periple del quadre.

L'abril de 2017 la casa de subhastes madrilenya Abalarte va posar a la venda per vuit milions d'euros un *Retrat de nena* atribuït a Velázquez que, paradoxalment, no va trobar comprador. Recentment els antiquaris Caylus de Madrid han fet restaurar l'obra i l'han venuda a un col·leccionista privat espanyol.

La darrera *trouvaille* important en l'àmbit dels mestres antics es va produir quan es va descobrir a la cuina d'una nonagenària a Compiègne, al nord de París, un petit oli sobre taula que representava *Crist burlat camí de la Creu*, que va ser identificat com a obra de Cimabue, el mestre de Giotto. La casa de subhastes Actéon va vendre la peça el 27 d'octubre de 2019 per 24 milions d'euros, multiplicant per quatre l'estimació inicial. Aquest quadre forma part de la dotzena d'obres autògrafes del primitiu italià, i és la pintura anterior al 1500 més cara mai venuda, la vuitena més cara del món. Un altre exemple de com l'ull del *connoisseur* —en aquest cas, el de l'expert francès Eric Turquin, el mateix que va descobrir i vendre la dubtosa *Judit i Holofernes*, de Caravaggio— pot despertar una obra perduda i posar-la al lloc que li correspon dins del col·leccionisme públic o privat.

Els *connoisseurs* tenen un do per desxifrar la qualitat de l'obra i trobar la identitat de l'artista. No fa massa un col·lega m'explicava que estava veient amb la seva dona la sèrie de televisió *Homecoming* 2018, on una escena mostra un pla curt de la protagonista, l'actriu Julia Roberts, i al fons hi ha penjat un cartell amb la imatge d' un quadre antic que representa un bodegó amb fruita. El meu col·lega va fer l'atribució a l'instant i li va dir rotund a la seva esposa: és un bodegó de Clara Peeters que es conserva al Metropolitan de Nova York. Va posar la sèrie en pausa i va buscar el quadre a Internet per corroborar el que deia. Tenia raó.

Casos com els esmentats demostren de manera fefaent que la pràctica del *connoisseurship*, entesa com la capacitat de l'ull per associar una imatge amb un artista, ja no és un exercici teòric sinó pràctic, i ja no té lloc a les acadèmies sinó en el mercat de l'art. Això té lògica. El món universitari ha portat l'obra cap a l'àmbit de les idees, els conceptes, les abstraccions teòriques. No hi ha cap necessitat de mirar les obres si poden ser narrades des de paradigmes teòrics. En canvi, el *connoisseur* sobreviu com la darrera baula en el mercat de l'art, i hi ha alguns experts que hi treballen al voltant, perquè la dinàmica del descobriment de les identitats perdudes requereix tenir l'ull afilat permanentment.

7. CONCLUSIONS

Al llarg d'aquest estudi he intentat comprimir la història del *connoisseurship* de manera introductòria i essencial. Hem pogut fer un repàs al seu recorregut cronològic, des de Vasari fins a Zeri. És impossible condensar quatre segles i mig, del 1550 al 2000, en un assaig tan breu, però crec que he dibuixat les línies mestres que ens permeten saber quan i perquè neix la ciència del *connoisseur*, i quin ha estat el seu desenvolupament fins arribar quasi a morir avui dia.

La filologia de l'art no està de moda. Es considera una pràctica pròpia del segle XIX, romàntica, *demodée*, que interessa a uns pocs nostàlgics. Els estudis d'història de l'art, com hem vist, han derivat cap a altres dominis on el concepte, l'abstracció i les idees pesen més que la realitat física i tangible de la mateixa obra. Seguint aquesta línia, hi ha professors que prediquen a les aules teories que no s'entenen i escriuen complicats tractats per impressionar els seus col·legues. Si un estudi no és llegible, no té cap interès. Alguns insinuen que no val la pena anar a veure les obres als museus perquè no els interessien. No s'adonen que l'única font quan s'estudia l'art són les obres d'art, la resta és context. Hem invertit els paràmetres, el context s'ha sobreposat a l'obra i aquesta, reduïda a una imatge marginal, ha deixat de suscitar interès.

Aquest assaig té la voluntat de descriure no solament una cultura visual moribunda sinó també la situació en què es troba actualment l'estudi de la història de l'art, que no només afecta el nostre país sinó que és també una realitat transversal, compartida amb d'altres. Crec que el diagnòstic és clar, i les causes ja estan exposades. Hi ha alguna possibilitat de revertir la situació? És necessari canviar els plans d'ensenyament, des de l'educació primària fins a la Universitat, i introduir la història de l'art dins d'un marc humanístic interrelacionat, que integri també la història, la filosofia i la literatura. Apostant per la cultura humanística des de les beceroles de l'educació podem canviar la situació actual. Cal tenir-ho clar, i que els responsables polítics i la societat hi apostin.

De moment, deixo aquesta petita contribució com a discurs d'entrada a l'Acadèmia. No puc sentir-me més honrat i feliç de pertànyer a aquesta institució tan antiga, i estic molt agraït a l'acadèmic Daniel Giralt-Miracle, que amb la seva generositat —tan habitual en ell com inusual en el gremi— em va proposar, i a tots vostès per acceptar-me. Fins no fa gaire, era molt difícil que un antiquari com jo tingués l'oportunitat d'accedir a una institució com aquesta. El nostre ofici es va diluint, alhora que guanya reconeixement institucional. A casa, ja som dos acadèmics —el meu pare va ingressar a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi el 2014—, un fet del tot inusual en la nostra professió. Aprofito per expressar públicament que l'antiquari Artur Ramon i Picas, el meu pare, és el meu millor mestre, qui no només m'ha ensenyat tot el que puc saber de la professió sinó que m'ha inculcat, com ell va rebre del seu pare, una atenta i sensible mirada envers l'art, el respecte i amor a la feina

i una ètica innegociable en les transaccions. L'admiro perquè ha estat i és un gran antiquari, un far que sempre m'il·lumina. Sé que els nostres ancestres, el meu avi, Artur Ramon i Garriga, i el meu besavi, Artur Ramon i Vendrell, fundadors de la nostra nissaga antiquària més que centenària, avui se sentirien orgullosos de nosaltres. El nostre treball, juntament amb el de la meva germana, Mònica Ramon i Navarro, ha estat continuar i millorar el seu llegat. Avui celebrem rebre un reconeixement acadèmic que, més enllà de nosaltres, entenem que és també una revaloració de l'ofici d'antiquari a casa nostra, que el situa en el lloc social i cultural que mereix.

I per acabar, celebro pertànyer des d'avui a aquesta Acadèmia, perquè el seu caràcter marcadament científic dona sentit a la meua manera d'entendre la història de l'art com la culminació de la ciència del *connoisseurship*, també com una filologia de les formes.

8. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AGLIONBY, William. *Painting Illustrated in Three Dialogues*, 1685. Disponible en línia a: <https://en.wikipedia.org/wiki/Internet_Archive>.
- ARGAN Giulio Carlo. *El arte moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1991.
- ASSOULINE, Pierre. *En el nombre del arte: Biografía de D. H. Kahnweiler*. Barcelona: Ediciones B, 1990.
- BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle xx*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- BAUER, Hermann. *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Madrid: Taurus, 1980.
- BELLORI, Giovanni Pietro. *Vidas de pintores*. Madrid: Akal, 2005.
- BELTRÁN, Clara; RAMON, Artur. «Del coleccionismo privado a los museos: Una reflexión sobre la importancia del mecenazgo en tiempos turbulentos». *Goya: Revista de arte*, núm. 345, 2013, p. 285-303.
- BENAY, Erin E. *Exporting Caravaggio: The Crucifixion of Saint Andrew*. Cleveland: Museu de Cleveland Giles Press, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Desembaló mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2012.
- BERENSON, Bernard. *Rudiments of connoisseurship. Study and criticism of Italian art*. Nova York: Schocken Books, 1962.
- «Vasari in the light of recent publications». *The Nation*, abril de 1892.
- *Metodo e attribuzioni*. Florència: Arnaud Editore, 1947.
- *Apuntes para un autorretrato*. Barcelona: Elba, 2019.
- *Ver y saber*. Barcelona: Elba, 2019.
- BERNHARD, Thomas. *Mestres antics*. Barcelona: Còmplices, 2011.
- BLOM, Philipp. *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- BORRÀS, Maria Lluïsa. *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Barcelona: La Vanguardia, 1986.
- BOSSE, Abraham. *Sentiments sur la distinction des manières de peinture, dessin et gravure, et des originaux d'avec leurs copies*, 1649. [Edició facsímil, Mònaco: Liber Faber, 2015]
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2000.
- BROWN, David Alan. *Berenson and the connoisseurship of Italian painting*. Washington DC: National Gallery of Art, 1979.

- BROWN, Jonathan. *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Nerea, 1995.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO (ed.). *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Madrid: Tusquets, 1993.
- CARRIER, David. «In praise of connoisseurship». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 61, núm. 2, primavera del 2003.
- CAVALCASELLE, Giovanni Battista; CROWE, Joseph Archer. *The early Flemish painters: Notices of their lives and works*. Londres: John Murray, 1857. Disponible en línea a: <<https://books.google.es>>.
- CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. París: Éditions du Seuil, 1992.
- CONSTABLE, William George. *Art collecting in the United States of America: an outline of a history*. Londres - Nova York: Thomas Nelson and Sons, 1964.
- COOMBS, Annie E. *Reinventing Africa. Museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1994.
- CRANE, Susan A. *Collecting and historical consciousness in early nineteenth-century Germany*. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 2000.
- CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- DIVERSOS AUTORS. *Création et marché de l'art*. Col·loqui a la Casa de Velázquez de Madrid, 7-8 maig 1984, que inclou tretze conferències. *Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 1986. (Rencontres, 1)
- DU BOS, Jean-Baptiste. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- EASTLAKE, Charles Lock. *Contributions to the literature of the fine arts*. Londres: John Murray, 1848. Disponible en línea a: <<https://archive.org>>.
- EBITZ, David. «Connoisseurship as practice». *Artibus et Historiae*, núm. 18, vol. IX, 1988, p. 207-212.
- ELSNER, John; CARDINAL, Roger (ed.). *The cultures of collecting*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.
- ESPEL ALDÁMIZ-ECHEVARRÍA, Miguel. *El mercado del arte. Reflexiones y experiencias de un marchante*. Gijón: Trea, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- FRIEDLÄNDER, Max J. *On art and connoisseurship*. Boston: Beacon Press, 1960.
- *El arte y sus secretos*. Barcelona: Juventud, 1969.

- GAGNON, Paulette; RACINE, Yolande. *L'oeil du collectionneur*. Montreal: Museu d'Art Contemporani de Montreal, 1996.
- GAYFORD, Martin; MONTEBELLO, Philippe de. *Rendez-vous with art*. Londres: Thames & Hudson, 2014.
- GIBSON-WOOD, Carol. *Studies in the theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*. Nova York: Garland Publishing, 1988.
- *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GIMPEL, René. *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux*. París: Hermann, 2011.
- GOMBRICH, ERNST H. J. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- *La imagen y el ojo*. Madrid: Debate, 2002.
- *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 2003.
- *Lo que nos cuentan las imágenes*. Barcelona: Elba, 2013.
- HASKELL, Francis. *L'Amateur d'art*. París: Librairie Générale Française, 1997.
- HOLST, Niels von. *Creators, collectors and connoisseurs. The anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*. Londres: Thames & Hudson, 1967.
- HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- HOURS, Madeleine. *Les secrets des chefs-d'oeuvre*. París: Robert Laffont, 1988.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; MACK, Cindy. *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel, 2010.
- KUH, Katharine. *Mi historia de amor con el arte moderno. Secretos de una vida entre artistas*. Madrid: Turner Fondo de Cultura Económica, 2007.
- LLUÍS MONLLAO, R.; GUMÍ, J. *Identificación de las obras pictóricas. Estudio pinacológico de una época*. Barcelona: AUSA, 1996.
- LONGHI, Roberto. *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*. Madrid: A. Machado Libros, 1994.
- MANCINI, Giulio. *Considerazione sulla pittura*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.
- MANDER, Karel van. *Vidas de pintores flamencos*. Madrid: Casimiro Libros, 2012.
- MARÈS, Frederic. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2000.
- MARÍN-MEDINA, J. *Grandes coleccionistas. Siglos XIX y XX*. Madrid: Edarcon, 1988.
- MCCLELLAN, Andrew (ed.). *Art and its Publics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- MILICUA, José. *Ojo crítico y memoria visual. Escritos de arte*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.

- MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The visual culture reader*. Londres: Routledge, 2012.
- MORELLI, Giovanni (Ivan Lermolieff). *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna: Zanichelli, 1886.
- MOULD, Philip. Sleepers. In *Search of Lost Old Masters*. Londres: Fourth Estate, 1995.
- MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion, 2009.
- NICHOLAS, Lynn H. *El saqueo de Europa*. Barcelona: Ariel, 2007.
- PÄCHT, OTTO. *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza, 1986.
- PALOMINO, Antonio. *El Museo Pictórico, y Escala Óptica* (3 toms, 1715-1724). Disponible en línea a la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://www.bne.es>>.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 2008.
- PEARCE, Susan M. *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Routledge, 1994.
- *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. Londres: Routledge, 1995.
- PENUELAS I REIXACH, Lluís (ed.). *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. Barcelona: Polígrafa, 2014.
- PÉREZ, David. *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Alfonso E. *Caravaggio y el naturalismo español*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- PILES, Roger de. *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait; de la connoissance des desseins; de l'utilité des estampes*, 1699 (ed. ampliada 1715). Disponible en línea a la Biblioteca Nacional de França: <<https://gallica.bnf.fr/>>.
- RAMON, Artur. *Ofici d'antiquari*. Barcelona: Mediterrània, 2006.
- RÉAU, Louis. *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*. París: Robert Laffont, 1994.
- RHEIMS, Maurice. *La curiosa vida de los objetos*. Barcelona: Luis de Caralt, 1965.
- *Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode, et de la spéculation*. París: Ramsay, 2001.
- RICHARDSON, Jonathan. *An essay on the whole art of criticism as it relates to painting and an argument in behalf of the science of a connoisseur*. Londres, 1719. Disponible en línea a: <<https://archive.org/>>.
- ROCHE, Daniel. *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII^e-XIX^e siècle)*. París: Fayard, 1997.
- SANDRART, Joachim von. *Teutsche Academie* ('Acadèmia alemanya'), 2 vol., 1675-1679.

- SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid: Akal, 1988.
- SCHOLZ, Janos. «Connoisseurship and the training of the eye». *College Art Journal*, núm. 3, vol. 19, primavera 1960.
- SCHWARTZ, Gary. «Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism». *Artibus et Historiae*, núm. 18, vol. 9, 1988.
- SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1990.
- SPENCER, Ronald D. (ed.). *El experto frente al objeto*. Fundació Gala-Salvador Dalí. Madrid Barcelona: Marcial Pons, 2011.
- STENDHAL. *Historia de la pintura en Italia*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- *Roma, Nápoles y Florencia*. València: Pre-Textos, 1998.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1550 i 1568. Disponible en línea a: <<http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>>.
- VETTESE, Angela. *Invertir en arte*. València: Pirámide, 2002.
- VOLLARD, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona: Viena, 2007.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. L'obra original es pot consultar en línia a: <<https://warburg.sas.ac.uk>>.
- WIESEMAN, Marjorie E. *A closer look. Deceptions & discoveries*. Londres: National Gallery, 2010.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia de las artes entre los antiguos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- ZERI, Federico. *Diari di lavoro*. 2 vol. Torí: Einaudi, 1971 i 1976.
- *Confieso que me he equivocado*. Madrid: Trama, 1998.

RESUM

1. Introducció: definició de *connoisseur*

En l'àmbit de l'art, el *connoisseur* és qui coneix, qui té l'ull educat per reconèixer les identitats perdudes que hi ha darrere les obres. La ciència del *connoisseur*, o *connoisseurship*, és, doncs, l'aptitud per identificar l'autor d'una obra d'art de manera gairebé instintiva, fruit del coneixement que s'adquireix a través de la curiositat i de l'experiència de la retina; un cúmulo d'erudició, intuïció i memòria.

Historiador de l'art i *connoisseur* no són sinònims. El *connoisseur* busca el qui; l'historiador de l'art, el quan, el com i el què. Són disciplines diferents però perfectament compatibles si ambdues parteixen d'una mateixa manera de comprendre l'art i consideren que l'obra és el document principal, sobre el qual mai no ha de prevaler el context.

El *connoisseur* s'enfronta a la imatge d'una obra que va ser creada en el passat, anònima, l'ha de comprendre i reconstruir-ne el procés creatiu per poder identificar l'artista. Al seu cervell es despleguen totes les imatges que ha vist i ha estat capaç de retenir fins que en troba una amb un nom que pugui associar, per afinitats estilístiques, amb l'obra en qüestió. Atribuir és un exercici de responsabilitat que permet donar nova vida a les obres d'art perdudes o adormides en la memòria a través del reconeixement. Gràcies als *connoisseurs* moltes obres han estat salvades de l'oblit o la destrucció.

2. Breu història de la ciència del *connoisseur*

El *connoisseurship*, com a ciència nova que utilitzava procediments i lleis per jutjar les obres d'art, va ser introduït pel britànic Jonathan Richardson: consistia a treballar mitjançant la comparació, l'analogia visual entre els detalls i l'apreciació general d'una pintura; el *connoisseur* havia de jutjar l'harmonia, la proporció, els colors i la precisió de la mà, estar familiaritzat amb tots els artistes i tenir un criteri tan sòlid com invariable. A partir d'aquesta base metodològica s'ha desenvolupat tota la ciència del *connoisseur* des dels segles XVII-XVIII fins avui dia.

Abans de Richardson, al segle XVI, Giorgio Vasari havia inaugurat l'època de l'ull eloqüent i la capacitat de trobar equivalències verbals per narrar les qualitats artístiques. Posteriorment destaquen Karel van Mander, Joachim von Sandrart, Antonio Palomino, William Aglionby, Abraham Bosse, Roger de Piles, Giulio Mancini i Giovanni Pietro Bellori. Ja al XVIII, Jean-Baptiste Du Bos va declarar que «atribuir l'autor d'un quadre, reconeixent la mà d'un mestre, és la més plausible de totes les arts després de la medicina».

A cavall dels segles XVIII-XIX, el *connoisseurship* es va consolidar impulsat per la cultura de la Il·lustració. Abans havia guanyat prestigi intel·lectual amb Richardson, ja esmentat, i Charles Lock Eastlake, qui va afirmar que el *connoisseur* basa la seva ciència en l'educació i l'entrenament visual, qualitats que li permeten reconèixer les identitats darrere les obres mestres. Segons Richardson, el *connoisseur* se situa entre l'artista que assumeix els ideals de l'Acadèmia i el diletant que col·lecciona i comercia. Aquesta tipologia es bifurca en dues de noves: el *connoisseur* diletant, que viatja i escriu les seves impressions davant les obres d'art, i l'historiador de l'art, que des del museu mira de comprimir l'art en l'esquema mental de la història, un classificador de les formes. Stendhal i Winckelmann expressen aquestes dues tipologies, respectivament.

3. El naixement del *connoisseur* modern: del model mediterrani a l'anglosaxó

El *connoisseur* modern és fill del segle XIX i neix amb el col·leccionisme. A Itàlia cal esmentar Giovanni Morelli, que va proposar un mètode eficaç per reconèixer les identitats per analogia visual: cada artista té una cal·ligrafia pròpia, única i intransferible que no pot ser reproduïda per un imitador o copista. Mitjançant el seu mètode erudit de comparació es podia fer una atribució, proposar un nom darrere de la imatge, i així el mercat de l'art va guanyar credibilitat i confiança. Entre els pioners hi ha també Giovanni Battista Cavalcaselle. Del tàndem Morelli-Cavalcaselle va sorgir la cultura del *connoisseur* a Itàlia, que no va assolir un estatus propi fins ben avançat el segle XIX.

Bernard Berenson va ser el principal seguidor del mètode morellià i el va perfeccionar. Considerat el gran *connoisseur* de la primera meitat del segle XX, distingia tres elements necessaris per a l'historiador de l'art: els documents coetanis de l'obra, la tradició i l'obra mateixa; el factor principal han de ser les obres, per la informació que aporten i com a material crític per a la història de l'art. Tanmateix, l'estreta col·laboració de Berenson amb l'antiquari i marxant britànic Joseph Duveen va determinar la mala imatge del *connoisseurship* en el món acadèmic. Berenson va arribar al cim de la ciència del *connoisseur* però alhora la va devaluar, portant-la a les aigües pantanoses del mercat de l'art. Després d'ell, el *connoisseur* ja no ha estat considerat un científic objectiu sinó un jutge parcial, venut al poder dels diners.

Max J. Friedländer va ser el primer *connoisseur* que va criticar obertament el mètode de Morelli: considerava que l'anàlisi de les formes separatament no permetia comprendre el conjunt i no era determinant per arribar a l'autoria.

Aby Warburg va construir el seu edifici intel·lectual sobre els fonaments de Richardson i va marcar el camí del *connoisseurship* anglosaxó. Va construir una cartografia extensa a través d'imatges per narrar el procés de creació de les formes des del món

clàssic fins al Renaixement. El projecte de Warburg intentava construir una seqüència d'imatges que reflectís les formes i la voluntat creadora de l'artista. Una intenció antagonista del propòsit de Berenson, que emprava els seus coneixements per lucrar-se. Aleshores es va iniciar una diferència abismal entre el *connoisseur* mediterrani i l'anglosaxó, que perviu avui dia. El primer està lligat a la dinàmica del mercat; el segon, a la de l'acadèmia.

A principis del segle xx s'impartia a Itàlia i a gran part d'Europa una història de l'art positivista, en què destacaven Adolfo Venturi i Pietro Toesca. La irrupció de Berenson va ser una alenada d'aire fresc que va seduir molts joves historiadors, entre ells Roberto Longhi. Amb vint anys, Longhi ja tenia el seu edifici intel·lectual perfilat i sabia que era continuador de Berenson, la darrera baula de la cadena dels *connoisseurs*.

Longhi considerava l'obra com l'únic element d'interès, i la resta (documents, tradició), simple partitura. La relació directa de l'ull amb l'obra és la característica fonamental del *connoisseur* amb relació a l'*scholar* o acadèmic; aquest es basa en els documents i la tradició (la partitura) i s'allunya de la contemplació de l'obra. La visió de l'*scholar* ha triomfat en el món acadèmic i universitari, mentre que la del *connoisseur* ha quedat relegada sobretot al mercat de l'art, on la dialèctica ull-obra esdevé més necessària.

Longhi va crear escola. Anna Banti, Mina Gregori, Giovanni Previtali, Federico Zeri, Giuliano Briganti, Ferdinando Bologna i Alvar González-Palacios, entre d'altres, són la generació més brillant de *connoisseurs* del segle xx. A França, Michel Laclotte, André Chastel i Pierre Rosenberg. José Milicua (el meu mestre) va ser l'únic deixeble de Longhi a Espanya.

Federico Zeri, amb un ull i una cultura visual prodigiosos, simbolitza el final de la cultura del *connoisseur* a Itàlia. Tot i així, els seus textos, d'estil clar i rigorós, amb referències al llenguatge científic, el vinculen a la tradició anglosaxona i l'allunyen de l'escriptura més literària i rebuscada de Longhi.

La irrupció del formalisme, l'estructuralisme, el marxisme i altres «ismes» va foragitar Longhi i els seus seguidors de l'entorn acadèmic. A Itàlia guanyava terreny una visió conceptual de la història de l'art liderada per Giulio Carlo Argan, que va dur a terme una gran tasca de promoció i difusió de l'art contemporani en la postguerra. Mentrestant, en el món anglosaxó es desenvolupava una tipologia del *connoisseur* a partir d'Aby Warburg, amb historiadors com Panofsky, Gombrich i Kenneth Clark.

4. La ciència en l'art: dels tractats primitius a la pinacologia

Des de l'antiguitat clàssica, els artistes s'han interessat per les tècniques, analitzant el color, els pigments, els materials, les eines... A cavall dels segles xiv-xv, Cennino Cennini va escriure un tractat on reivindicava l'observació de la realitat i la natura com

a millor model, un principi clàssic que en endavant va impregnar la mirada d'artistes com Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli i Leonardo da Vinci.

Al segle XVI, l'òptica va aportar les primeres lents correctores, que van revolucionar l'art. No podem comprendre grans mestres del Barroc com Velázquez, Caravaggio i Vermeer sense relacionar els seus quadres amb els nous descobriments òptics, especialment amb l'ús de la cambra obscura.

Al segle XVII, Agucchi, Pacheco i Palomino van deixar valuosos tractats que van servir de model als artistes del seu temps i que als historiadors ens aporten informació fonamental per conèixer la història de l'art i de les obres.

Si bé en el Barroc els avenços científics s'aplicaven ja a la pràctica de l'art, no es van incorporar a la historiografia artística fins al segle XIX. La irrupció de la fotografia va significar una revolució en la història de l'art tan gran com la que va comportar Internet. Les fotografies han permès construir bases de dades valuosíssimes sobre les obres i les seves restauracions, documents que són el fonament de tota investigació científica. Des de 1895, la tècnica dels raigs X va permetre conèixer l'arquitectura del quadre, el dibuix subjacent i els «penediments» que diferencien l'original de la còpia.

Els principals museus del món disposen de laboratoris científics on les obres d'art són analitzades mitjançant tècniques de fotografia i radiografia, raigs X, llum infraroja, llum ultraviolada... Totes aquestes dades objectives ajuden a la comprensió de les obres d'art, però mai no podran substituir l'experiència de la mirada, l'ull del *connoisseur*.

5. La desaparició del *connoisseur* en els àmbits acadèmic i universitari

La cultura del *connoisseur* ha esdevingut un element marginal, una excepció romàntica en la manera de comprendre l'art. Si el segle XIX va ser l'edat d'or del *connoisseurship*, al segle XX es va produir el seu ocàs, provocat per una nova interpretació de l'obra d'art a través del context. Aquesta visió, proposada pel món acadèmic, va anar prenent força a partir de la revolució de les primeres avantguardes històriques, que van canviar la perspectiva de la mirada.

El *connoisseurship* ha quedat reduït a l'atribucionisme. Gombrich respecta la tasca del *connoisseur*, però dubta del seu caràcter científic quan assigna la paternitat d'una obra anònima a un artista concret; creu que expressa una percepció personal que no admet la validació experimental. Així, s'interpreta erròniament el *connoisseurship*, vinculant-lo amb les pràctiques del mercat. L'academicisme es protegeix, posa una barrera amb el mercat i amb el *connoisseur* amb el qual l'associa. Dos mons antagònics amb poques possibilitats de coincidir.

Des de la segona meitat del segle XX, en el món universitari l'ull ja no és l'element essencial per valorar l'obra d'art, ha estat substituït pel cervell. Per què la cultura del *connoisseur* i la de l'*scholar* són irreconciliables? Simplificant-ho, podríem dir

que en l'àmbit acadèmic s'estudia el context i es deixa d'analitzar l'obra d'art que el motiva, mentre que des de l'essència del *connoisseur* l'obra és la clau de volta, allò que justifica l'estudi.

La distància entre l'obra i la mirada universitària és cada cop més gran. No es proposa una lectura profunda basada en l'observació de l'obra, i a partir d'ella del context, sinó a l'inrevés. Hi ha un abisme insuperable entre la història que es vol fer i l'art pròpiament dit, que no és una abstracció sinó que està format per obres concretes, amb matèria i volum.

Fins fa poc, pensava que el *connoisseur* era una espècie en vies d'extinció; ara ja sé que està pràcticament extingida.

6. La pervivència del *connoisseur* avui: el mercat de l'art

Sovint els antiquaris surten als mitjans de comunicació com els sospitosos de tota mena d'atemptats contra el patrimoni historicoartístic, però la realitat és que salvem, recuperem i tornem al flux del mercat moltes obres. Els *connoisseurs* han passat de l'acadèmia al mercat de l'art, on hi ha descobriments recents molt importants: el *Salvator Mundi* de Leonardo, venut a Nova York per més de 450 milions de dòlars el 2017, tot i que l'atribució presenta problemes, o el *Martiri de sant Andreu* de Caravaggio, avui al Museu de Cleveland.

Descobriments d'aquesta magnitud són més habituals del que sembla en el mercat de l'art. Així, el 2016 es va presentar a TEFAF Maastricht *El pacient inconscient. Sentit de l'olfacte*, obra clau de la primera trajectòria de Rembrandt, fins llavors mal atribuïda; i el 2017, a Madrid, un *Retrat de nena* atribuït a Velázquez, venut recentment a un col·leccionista espanyol.

La darrera *trouvaille* important en l'àmbit dels mestres antics es va descobrir a la cuina d'una nonagenària a Compiègne, al nord de París: un petit oli sobre taula de Cimabue, *Crist burlat camí de la Creu*, venut l'octubre de 2019 per 24 milions d'euros. Un altre exemple de com l'ull del *connoisseur* —en aquest cas, l'expert francès Eric Turquin— pot despertar una obra perduda i posar-la al lloc que li correspon dins del col·leccionisme públic o privat.

Aquests casos demostren que la pràctica del *connoisseurship* no és un exercici teòric sinó pràctic, i ja no té lloc a les acadèmies sinó al mercat de l'art.

7. Conclusions

Els estudis d'història de l'art han derivat cap a dominis on el concepte, l'abstracció i les idees pesen més que la realitat física i tangible de l'obra. Hem invertit els paràmetres, el context s'imposa a l'obra i aquesta, reduïda a una imatge marginal, ha deixat de suscitar interès.

Aquest assaig vol descriure no solament una cultura visual moribunda, sinó també la situació en què es troba avui l'estudi de la història de l'art. Hi ha alguna possibilitat de revertir la situació? Sí, apostant per la cultura humanística des de les beceroles de l'educació.

Celebro pertànyer des d'avui a aquesta Acadèmia, perquè el seu caràcter científic dona sentit a la meua manera d'entendre la història de l'art com la culminació de la ciència del *connoisseurship* i com una filologia de les formes.

RESUMEN

1. Introducción: definición de *connoisseur*

En el ámbito del arte, el *connoisseur* es quien conoce, quien tiene el ojo educado para reconocer las identidades perdidas que se ocultan tras las obras. Así, la ciencia del *connoisseur*, o *connoisseurship*, es la aptitud para identificar al autor de una obra de arte de manera casi instintiva, fruto del conocimiento que se adquiere a través de la curiosidad y la experiencia de la retina; un cúmulo de erudición, intuición y memoria.

Historiador del arte y *connoisseur* no son sinónimos. El *connoisseur* busca el quién; el historiador del arte, el cuándo, el cómo y el qué. Son disciplinas diferentes pero perfectamente compatibles si ambas parten de una misma manera de comprender el arte y consideran la obra el documento principal, sobre el cual nunca debe prevalecer el contexto.

El *connoisseur* se enfrenta a la imagen de una obra que fue creada en el pasado, anónima, ha de comprenderla y reconstruir el proceso creativo para poder identificar al artista. En su cerebro se despliegan todas las imágenes que ha visto y ha sido capaz de retener hasta que encuentra una con un nombre que puede asociar, por afinidad estilística, con la obra en cuestión. Atribuir es un ejercicio de responsabilidad que permite insuflar nueva vida a las obras de arte perdidas o dormidas en la memoria a través del reconocimiento. Gracias a los *connoisseurs*, muchas obras han sido rescatadas del olvido o la destrucción.

2. Breve historia de la ciencia del *connoisseur*

El *connoisseurship* —como ciencia nueva que utilizaba procedimientos y leyes para juzgar las obras de arte— fue introducido por el británico Jonathan Richardson: consistía en trabajar mediante la comparación, la analogía visual entre los detalles y la apreciación general de una pintura; el *connoisseur* había de juzgar la armonía, la proporción, los colores y la precisión de la mano, estar familiarizado con todos los artistas y tener un criterio tan sólido como invariable. A partir de esta base metodológica, se ha desarrollado toda la ciencia del *connoisseur* desde los siglos xvii-xviii hasta hoy.

Antes de Richardson, en el siglo xvi, Giorgio Vasari inauguró la época del ojo elocuente y la capacidad de hallar equivalencias verbales para narrar las cualidades artísticas. Posteriormente destacaron Karel van Mander, Joachim von Sandrart, Antonio Palomino, William Aglionby, Abraham Bosse, Roger de Piles, Giulio Mancini y Giovanni Pietro Bellori. Ya en el xviii, Jean-Baptiste Du Bos declaró que «atribuir el autor de un cuadro, reconociendo la mano de un maestro, es la más plausible de todas las artes, después de la medicina».

Entre los siglos XVIII y XIX, el *connoisseurship* se consolidó impulsado por la cultura de la Ilustración. Antes había ganado prestigio intelectual con el ya citado Richardson y Charles Lock Eastlake, quien afirmaba que el *connoisseur* basa su ciencia en la educación y el entrenamiento visual, cualidades que le permiten reconocer las identidades tras las obras maestras. Según Richardson, el *connoisseur* se sitúa entre el artista que asume los ideales de la Academia y el diletante que colecciona y comercia. Esa tipología se bifurca en otras dos: el *connoisseur* diletante, que viaja y escribe sus impresiones ante las obras de arte, y el historiador del arte, que desde el museo trata de comprimir el arte en el esquema mental de la historia, un clasificador de las formas. Stendhal y Winckelmann expresan esas dos tipologías, respectivamente.

3. El nacimiento del *connoisseur* moderno: del modelo mediterráneo al anglosajón

El *connoisseur* moderno es hijo del siglo XIX y nace con el coleccionismo. En Italia hay que citar a Giovanni Morelli, que propuso un método eficaz para reconocer las identidades por analogía visual: cada artista tiene una caligrafía propia, única e intransferible que no puede ser reproducida por un imitador o copista. Mediante su método erudito de comparación se podía hacer una atribución, proponer un nombre detrás de la imagen, y así el mercado del arte ganó credibilidad y confianza. Entre los pioneros está también Giovanni Battista Cavalcaselle. Del tándem Morelli-Cavalcaselle surgió la cultura del *connoisseur* en Italia, que no alcanzó un estatus propio hasta bien avanzado el siglo XIX.

Bernard Berenson fue el principal seguidor del método morelliano y lo perfeccionó. Considerado el gran *connoisseur* de la primera mitad del siglo XX, distinguía tres elementos necesarios para el historiador del arte: los documentos coetáneos de la obra, la tradición y la propia obra; el factor principal han de ser las obras, por la información que aportan y como material crítico para la historia del arte. No obstante, la estrecha colaboración de Berenson con el anticuario y marchante británico Joseph Duveen determinó la mala imagen del *connoisseurship* en el mundo académico. Berenson alcanzó la cima de la ciencia del *connoisseur* pero al mismo tiempo la devaluó, llevándola a las aguas pantanosas del mercado del arte. Después de él, el *connoisseur* ya no ha sido considerado un científico objetivo sino un juez parcial, vendido al poder del dinero.

Max J. Friedländer fue el primer *connoisseur* que criticó abiertamente el método de Morelli: consideraba que el análisis de las formas separadamente no permitía comprender el conjunto y no era determinante para llegar a la autoría.

Aby Warburg marcó el camino del *connoisseurship* anglosajón. Construyó una cartografía extensa a través de imágenes para narrar el proceso de creación de las formas desde el mundo clásico hasta el Renacimiento. El proyecto de Warburg tra-

taba de construir una secuencia de imágenes que reflejara las formas y la voluntad creadora del artista. Una intención antagonista del propósito de Berenson, que empleaba sus conocimientos para lucrarse. Entonces se inició una diferencia abismal entre el *connoisseur* mediterráneo y el anglosajón, que pervive hoy día. El primero está vinculado a la dinámica del mercado; el segundo, a la de la academia.

A principios del siglo xx se impartía en Italia y en gran parte de Europa una historia del arte positivista, en la que destacaban Adolfo Venturi y Pietro Toesca. La irrupción de Berenson fue una bocanada de aire fresco que sedujo a muchos jóvenes historiadores, entre ellos Roberto Longhi. Con veinte años, Longhi ya tenía su edificio intelectual perfilado y sabía que era continuador de Berenson, el último eslabón de la cadena de los *connoisseurs*.

Longhi consideraba la obra como el único elemento de interés, y el resto (documentos, tradición), simple partitura. La relación directa del ojo con la obra es la característica fundamental del *connoisseur* con relación al *scholar* o académico; este se basa en los documentos y la tradición (la partitura) y se aleja de la contemplación de la obra. La visión del *scholar* ha triunfado en el mundo académico y universitario, mientras que la del *connoisseur* ha quedado relegada sobre todo al mercado del arte, donde la dialéctica ojo-obra resulta más necesaria.

Longhi creó escuela. Anna Banti, Mina Gregori, Giovanni Previtali, Federico Zeri, Giuliano Briganti, Ferdinando Bologna y Alvar González-Palacios, entre otros, son la generación más brillante de *connoisseurs* del siglo xx. En Francia, Michel Laclotte, André Chastel y Pierre Rosenberg. José Milicua (mi maestro) fue el único discípulo de Longhi en España.

Federico Zeri, con un ojo y una cultura visual prodigiosos, simboliza el final de la cultura del *connoisseur* en Italia. Aun así, sus textos, de estilo claro y riguroso, con referencias al lenguaje científico, lo vinculan a la tradición anglosajona y lo alejan de la escritura más literaria y rebuscada de Longhi.

La irrupción del formalismo, el estructuralismo, el marxismo y otros «ismos» expulsó a Longhi y sus seguidores del entorno académico. En Italia ganaba terreno una visión conceptual de la historia del arte liderada por Giulio Carlo Argan, que llevó a cabo una gran labor de promoción y difusión del arte contemporáneo en la posguerra. Entretanto, en el mundo anglosajón se desarrollaba una tipología del *connoisseur* a partir de Aby Warburg, con historiadores como Panofsky, Gombrich y Kenneth Clark.

4. La ciencia en el arte: de los tratados primitivos a la pinacología

Desde la antigüedad clásica, los artistas se han interesado por las técnicas, analizando el color, los pigmentos, los materiales, las herramientas... A caballo de los

siglos xiv-xv, Cennino Cennini escribió un tratado donde reivindicaba la observación de la realidad y la naturaleza como mejor modelo, un principio clásico que en adelante impregnó la mirada de artistas como Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli y Leonardo da Vinci.

En el siglo xvi, la óptica aportó las primeras lentes correctoras, que revolucionaron el arte. No podemos entender a grandes maestros del Barroco como Velázquez, Caravaggio o Vermeer sin relacionar sus cuadros con los nuevos descubrimientos ópticos, especialmente con el uso de la cámara oscura.

En el siglo xvii, Agucchi, Pacheco y Palomino dejaron valiosos tratados que sirvieron de modelo a los artistas de su tiempo y que a los historiadores nos aportan información fundamental para conocer la historia del arte y de las obras.

Aunque en el Barroco los avances científicos se aplicaban ya a la práctica del arte, no se incorporaron a la historiografía artística hasta el siglo xix. La irrupción de la fotografía significó una revolución en la historia del arte tan importante como la que comportó Internet. Las fotografías han permitido construir bases de datos valiosísimas sobre las obras y sus restauraciones, documentos que son el fundamento de toda investigación científica. Desde 1895, la técnica de los rayos X permitía conocer la arquitectura del cuadro, el dibujo subyacente y los «arrepentimientos» que distinguen el original de la copia.

Los principales museos del mundo disponen de laboratorios científicos donde las obras son analizadas mediante técnicas de fotografía y radiografía, rayos X, luz infrarroja, luz ultravioleta... Todos estos datos objetivos ayudan a la comprensión de las obras de arte, pero nunca podrán sustituir la experiencia de la mirada, el ojo del *connoisseur*.

5. La desaparición del *connoisseur* en el ámbito académico y universitario

La cultura del *connoisseur* ha pasado a ser un elemento marginal, una excepción romántica en la manera de comprender el arte. Si el siglo xix fue la edad de oro del *connoisseurship*, en el siglo xx se produjo su ocaso, provocado por una nueva interpretación de la obra de arte a través del contexto. Esta visión, propuesta por el mundo académico, cobró fuerza a partir de la revolución de las primeras vanguardias históricas, que cambiaron la perspectiva de la mirada.

El *connoisseurship* ha quedado reducido al atribucionismo. Gombrich respeta la tarea del *connoisseur*, pero duda de su carácter científico cuando asigna la paternidad de una obra anónima a un artista concreto; cree que expresa una percepción personal que no admite la validación experimental. Así, se interpreta erróneamente el *connoisseurship* vinculándolo con las prácticas del mercado. El academicismo se

protege, pone una barrera con el mercado y con el *connoisseur* al cual lo asocia. Dos mundos antagónicos con pocas posibilidades de coincidir.

Desde la segunda mitad del siglo xx, en el mundo universitario el ojo ya no es el elemento esencial para valorar la obra de arte, ha sido sustituido por el cerebro. ¿Por qué la cultura del *connoisseur* y la del *scholar* son irreconciliables? Simplificando, podríamos decir que en el ámbito académico se estudia el contexto y se deja de analizar la obra de arte que lo motiva, mientras que desde la esencia del *connoisseur* la obra es la clave, lo que justifica el estudio.

La distancia entre la obra y la mirada universitaria es cada vez mayor. No se propone una lectura profunda basada en la observación de la obra, y a partir de ella del contexto, sino al revés. Existe un abismo insuperable entre la historia que se quiere hacer y el arte propiamente dicho, que no es una abstracción sino que está formado por obras concretas, con materia y volumen.

Hasta hace poco, pensaba que el *connoisseur* era una especie en vías de extinción; ahora ya sé que está prácticamente extinguida.

6. La pervivencia del *connoisseur* hoy: el mercado del arte

A menudo los anticuarios son citados en los medios de comunicación como los sospechosos de todo tipo de atentados contra el patrimonio histórico-artístico, pero la realidad es que salvamos, recuperamos y devolvemos al flujo del mercado muchas obras. El *connoisseur* ha pasado de la academia al mercado del arte, donde hay descubrimientos recientes muy importantes: el *Salvator Mundi* de Leonardo, vendido en Nueva York en 2017 por más de 450 millones de dólares, aunque la atribución presenta problemas, o el *Martirio de san Andrés* de Caravaggio, hoy en el Museo de Cleveland.

Descubrimientos de tal magnitud son más habituales de lo que parece en el mercado del arte. Así, en 2016 se presentó en TEFAF Maastricht *El paciente inconsciente. Sentido del olfato*, obra clave de la primera trayectoria de Rembrandt, hasta entonces mal atribuida; y en 2017, en Madrid, un *Retrato de niña* atribuido a Velázquez, vendido recientemente a un coleccionista español.

La última *trouvaille* importante en el ámbito de los maestros antiguos se descubrió en la cocina de una nonagenaria en Compiègne, al norte de París: un pequeño óleo sobre tabla de Cimabue, *Cristo burlado camino de la Cruz*, vendido en octubre de 2019 por 24 millones de euros. Otro ejemplo de cómo el ojo del *connoisseur*—en este caso, el experto francés Eric Turquin— puede despertar una obra perdida y situarla en el lugar que le corresponde dentro del coleccionismo público o privado.

Estos casos demuestran que la práctica del *connoisseurship* no es un ejercicio teórico sino práctico, y ya no se produce en las academias sino en el mercado del arte.

7. Conclusiones

Los estudios de historia del arte han derivado hacia dominios donde el concepto, la abstracción y las ideas pesan más que la realidad física y tangible de la obra. Hemos invertido los parámetros, el contexto se impone a la obra y esta, reducida a una imagen marginal, ha dejado de suscitar interés.

Este ensayo trata de describir no solo una cultura visual moribunda sino también la situación en que se encuentra hoy el estudio de la historia del arte. ¿Existe alguna posibilidad de revertir la situación? Sí, apostando por la cultura humanística desde las primeras etapas de la educación.

Celebro pertenecer desde hoy a esta Academia, porque su carácter científico da sentido a mi modo de entender la historia del arte como la culminación de la ciencia del *connoisseurship* y como una filología de las formas.

SUMMARY

1. Introduction: definition of *connoisseur*

In the field of art, the connoisseur is the one who knows; he has a trained eye to recognize the lost identities that are hidden behind the artworks. Therefore, the science of connoisseur, or connoisseurship, is the ability to identify the author of an artwork almost instinctively, as the result of the expertise acquired through the curiosity and experience of the retina; a combination of knowledge, intuition and memory.

Art historian and connoisseur are not synonyms. The connoisseur looks for who; the art historian, for when, how and what. They are different but perfectly compatible disciplines if both base their understanding of art on the same principles and consider the artwork the main document, over which context should never prevail.

The connoisseur faces the image of a work created in the past, anonymously, he has to understand the artwork and reconstruct the creative process in order to identify the artist. In his brain, all the images he has seen and has been able to retain are displayed, until he finds one with a name that he can associate, by stylistic affinity, with the artwork in question. Attribution is an exercise of responsibility that allows recognition to breathe new life into artworks that are lost or asleep in memory. Thanks to the connoisseurs, many artworks have been rescued from oblivion or destruction.

2. A brief history of *connoisseurship*

British Jonathan Richardson introduced connoisseurship as a new science that used procedures and laws to judge artworks; it consisted of working through comparison, the visual analogy between details and the general appreciation of a painting. The connoisseur had to judge the harmony, proportion, colours and precision of hand, being familiar with all the artists and have a criterion as solid as invariable. From this methodological basis, the science of connoisseur has been developing since the seventeenth-eighteenth centuries until today.

Before Richardson, in the sixteenth century, Giorgio Vasari inaugurated the time of the eloquent eye and the ability to find verbal equivalences to narrate artistic qualities. Later, Karel van Mander, Joachim von Sandrart, Antonio Palomino, William Aglionby, Abraham Bosse, Roger de Piles, Giulio Mancini and Giovanni Pietro Bellori stood out. Already in the eighteenth century, Jean-Baptiste Du Bos declared that «attributing the author of a painting, recognizing the hand of a master, is the most plausible of all the arts, after medicine».

Between eighteenth and nineteenth centuries, connoisseurship was consolidated driven by the culture of the Enlightenment. Earlier it had gained intellectual prestige

thanks to aforementioned Richardson and Charles Lock Eastlake, who claimed that the connoisseur bases his science on education and visual training, qualities that allow him to recognize the identities behind the masterpieces. According to Richardson, the connoisseur is located between the artist who accepts the ideals of the Academy and the dilettante who collects and trades. Gradually, that typology forks in two: the dilettante connoisseur, who travels and writes his impressions with regards to the artworks, and the art historian, who from the museum tries to compress art into the mental scheme of the history, a classifier of forms. Stendhal and Winckelmann express these two typologies, respectively.

3. The birth of the modern connoisseur: from the Mediterranean model to the Anglo-Saxon

The modern connoisseur is son of the nineteenth century and was born with collecting. In Italy we must mention Giovanni Morelli, who proposed an effective method to recognize identities by visual analogy: each artist has their own, unique and non-transferable calligraphy that an imitator or copyist cannot reproduce. Through his scholarly method of comparison one could make an attribution, propose a name behind the image, and thus the art market gained credibility and trust. Among the pioneers is also Giovanni Battista Cavalcaselle. From the tandem Morelli-Cavalcaselle arose the culture of the connoisseur in Italy, which did not reach its own status until well into the nineteenth century.

Bernard Berenson was the main follower of the Morellian method and perfected it. Recognized as the great connoisseur of the first half of the twentieth century, he distinguished three necessary elements for the art historian: contemporary documents of the artwork, tradition and the work itself; the main factor must be the artworks, for the information they provide and as critical material for the history of art. However, Berenson's close collaboration with the antiquarian and British dealer Joseph Duveen determined the bad image of connoisseurship in the academic world. Berenson reached the peak of connoisseur science but at the same time devalued it, taking it to the swampy waters of the art market. After him, the connoisseur has no longer been considered an objective scientist but a partial judge, sold to the power of money.

Max J. Friedländer was the first connoisseur who openly criticized Morelli's method: he considered that the analysis of the forms separately did not allow us to understand the whole and was not decisive in reaching authorship.

Aby Warburg marked the path of the Anglo-Saxon connoisseurship. He built an extensive cartography through images to narrate the process of creating forms from the classical world to the Renaissance. The Warburg project sought to build a sequence of images that reflected the artist's creative forms and will. An antagonistic intention of Be-

renson's purpose, who used his knowledge to profit. Then an abysmal difference began between the Mediterranean connoisseur and the Anglo-Saxon, which survives today. The first is linked to market dynamics; the second, to that of the academy.

At the beginning of the twentieth century, a positivist history of art was taught in Italy and in much of Europe, in which Adolfo Venturi and Pietro Toesca stood out. Berenson's irruption was a breath of fresh air that seduced the young historians, including Roberto Longhi. At twenty, Longhi already had his intellectual building profiled and knew that he was a follower of Berenson, the last link in the chain of connoisseurs.

Longhi considered the artwork as the only element of interest, and the rest (documents, tradition), mere score. The direct relationship of the eye with the artwork is the fundamental characteristic of the connoisseur in relation to the scholar or academic; this is based on documents and tradition (the score) and moves away from the contemplation of the artwork. The scholar's vision has triumphed in the academic world, while that of the connoisseur has been relegated mostly to the art market, where the dialectics between eye and artwork is most necessary.

Longhi had many disciples. Anna Banti, Mina Gregori, Giovanni Previtali, Federico Zeri, Giuliano Briganti, Ferdinando Bologna and Alvar González-Palacios, among others, are the brightest generation of twentieth-century connoisseurs. In France, Michel Laclotte, André Chastel and Pierre Rosenberg. José Milicua (my teacher) was Longhi's only disciple in Spain.

Federico Zeri, with a prodigious eye and visual culture, symbolizes the end of the connoisseur culture in Italy. Even so, his texts, of a clear and rigorous style, with references to scientific language, link him to Anglo-Saxon tradition and distance him from Longhi's most literary and elaborate writing.

The emergence of formalism, structuralism, Marxism and other *-isms* threw Longhi and his followers out of the academic environment. In Italy, a conceptual vision of the history of art led by Giulio Carlo Argan, which carried out a great promotion and diffusion of contemporary art in the post-war period, was gaining ground. Meanwhile, in the Anglo-Saxon world a typology of connoisseur was developed by Aby Warburg, with historians such as Panofsky, Gombrich and Kenneth Clark.

4. Science in art: from primitive treatises to pinacology

Since classical Antiquity, artists have been interested in techniques, analysing colour, pigments, materials, tools... Between the fourteenth and fifteenth centuries, Cennino Cennini wrote a treatise claiming the observation of reality and nature as the better model, a classic principle that afterwards permeated the eyes of artists such as Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli and Leonardo da Vinci.

In the sixteenth century, optics provided the first correcting lenses, which revolutionized art. We cannot comprehend great Baroque masters such as Velázquez, Caravaggio and Vermeer without relating their paintings to the new optical discoveries, especially with the use of the camera obscura.

In the seventeenth century, Agucchi, Pacheco and Palomino left valuable treatises that served as a model for the artists of their time and that provide us with fundamental information to learn about the history of art and works.

Although in the Baroque scientific advances were already applied to the practice of art, they were not incorporated into artistic historiography until the nineteenth century. The emergence of photography meant a revolution in the history of art as important as the one on the Internet. The photographs have allowed to build valuable databases on the works and their restorations, documents that are the foundation of all scientific research. Since 1895, the X-ray technique allowed to know the architecture of the painting, the underlying drawing and the “regrets” that distinguish the original from the copy.

The main museums in the world have scientific laboratories where the artworks are analyzed using photography and radiography techniques, X-rays, infrared light, ultraviolet light... All these objective data help the understanding of works of art, but can never replace the experience of the gaze, the eye of the connoisseur.

5. The disappearance of the connoisseur in the academic and university field

The connoisseur culture has become a marginal element, a romantic exception in the way of understanding art. If the nineteenth century was the golden age of connoisseurship, in the twentieth century there was its decline, caused by a new interpretation of the artworks through context. This vision, proposed by the academic world, gained strength from the revolution of the first historical avant-gardes, which changed the perspective of the gaze.

Connoisseurship has been reduced to attribution. Gombrich respects the task of the connoisseur, but doubts its scientific character when he assigns the paternity of an anonymous work to a specific artist; he believes that it expresses a personal perception that does not support experimental validation. Thus, connoisseurship is misinterpreted by linking it with market practices. Academicism protects itself, puts a barrier with the market and with the connoisseur to which it associates. Two antagonistic worlds with little chance to match.

Since the second half of twentieth century, in the university world the eye is no longer the essential element to value the work of art; it has been replaced by the brain. Why are the culture of the connoisseur and that of the scholar irreconcilable?

Simplifying, we could say that in the academic field the context is studied and not the work of art that motivates it, while from the essence of the connoisseur the work is the key, which justifies the study.

The distance between the artwork and the university vision is increasing. A deep reading is not proposed based on the observation of the work of art and then on context, but vice versa. There is an insurmountable chasm between the story that one wants to make and the art itself, which is not an abstraction but is formed by concrete works, with matter and volume.

Until recently, I thought the connoisseur was an endangered species; now I know that it is practically extinct.

6. The survival of connoisseur today: the art market

Often the media consider antique dealers suspect of all kinds of attacks on historical-artistic heritage, but in fact, we save, recover and return many artworks to the market flow. The connoisseur has moved from the academy to the art market, where there are very important recent discoveries: Leonardo's *Salvator Mundi*, sold in New York in 2017 for more than 450 million dollars, although the attribution is controversial, or the *Martyrdom of St. Andrew* by Caravaggio, today at the Cleveland Museum.

Discoveries of such magnitude are more common than one might think in the art market. In 2016, *The unconscious patient. Sense of smell*, key work of Rembrandt's first period, hitherto wrongfully attributed, was presented at TEFAF Maastricht. In 2017, in Madrid, *Portrait of a young girl* attributed to Velázquez, has recently been sold to a Spanish collector.

The last important *trouvaille* in the field of ancient masters was discovered in the kitchen of a nonagenarian woman in Compiègne, north of Paris: a small oil painting by Cimabue, *Christ being mocked on way to Cross*, sold in October 2019 for 24 million euros. Another example of how the eye of a connoisseur—in this case the French expert Eric Turquin— can awaken a lost work and place it in its rightful place within public or private collecting.

These cases show that the practice of connoisseurship is not a theoretical exercise but a practical one, and it no longer occurs in academies but in the art market.

7. Conclusion

Art history studies have drifted into domains where concept, abstraction and ideas weigh more than the physical and tangible reality of the work. We have inverted the parameters, the context prevails over the artwork, which, reduced to a marginal image, no longer arouse interest.

This essay tries to describe not only a dying visual culture but also the situation of art history studies at present. Is there any possibility of reversing this situation? Yes, supporting humanistic culture from the early stages of education.

I celebrate belonging to this Academy as of today, because its scientific character gives meaning to my way of understanding art history as the culmination of the science of connoisseurship and as a philology of forms.

DISCURS DE CONTESTACIÓ PER L'ACADÈMIC NUMERARI
Excm. Sr. DANIEL GIRALT-MIRACLE

Excm. Sr. President de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, Excms. Srs. Acadèmics, Excms. autoritats i representacions institucionals, família Ramon, senyores i senyors:

Em plau molt que l'amic Artur Ramon i Navarro s'incorpori a aquesta Acadèmia, no només per l'estima personal que li tinc, sinó també perquè sé de la vàlua intel·lectual i professional de les aportacions que farà a aquesta corporació.

Tot i que tenia relació amb la seva família, especialment el seu pare, que ja es dedicava a l'ofici d'antiquari en una històrica galeria del carrer de la Palla, a ell el vaig conèixer el 1998, i va ser de manera imprevista. Vam coincidir aquell any en el jurat del Premi d'Arts Plàstiques per a artistes emergents de la Fundació Enciclopèdia Catalana, que convocava aquesta entitat per a escollir un gravat que posteriorment regalaria als seus subscriptors. En aquell jurat destacava un noi, més jove que els altres membres, amb qui no havia coincidit mai, que s'havia format a la Universitat de Barcelona i que havia ampliat estudis a Cambridge, Londres i París; que opinava amb molt criteri i bon coneixement de l'art, tant que tots els altres jurats vam alabar la seva actuació, en la que no deixava de ser una de les seves primeres col·laboracions professionals públiques, més enllà de les que feia deu anys havia començat a l'empresa familiar.

I puc afirmar que, d'aleshores ençà, l'Artur Ramon ha viscut un *in crescendo* en tots els àmbits de l'art: com a galerista, que ha seguit la tradició iniciada pel seu besavi, i que també havien seguit l'avi i el pare; en l'estudi de la història de l'art; en el comissariat d'exposicions; en l'organització d'esdeveniments artístics, i en el món de l'edició, sense oblidar l'escriptura. Constatem aquest darrer aspecte en les diverses monografies i assajos que ha publicat, dedicats a temes tan diversos com són l'ofici d'antiquari; Manolo Hugué, Piranesi i Caravaggio; el fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya; el món imaginari de l'erotisme femení en la iconografia d'Occident, amb el títol *Falsas sirenas son*; el seu museu imaginari de l'art català, o el sentit homenatge al professor José Milicua, en el qual va recuperar tots els textos d'un professor que publicava ocasionalment perquè preferia centrar-se en la docència. I també hem d'esmentar l'aportació a l'art que fa Artur Ramon mitjançant la seva difusió en els mitjans de comunicació (diaris, revistes, ràdios, televisions...), sempre amb eloqüència i gran capacitat didàctica.

A més, és un gran animador de l'ofici d'antiquari, que vivia ancorat en conceptes i pràctiques obsoletes, i s'ha dedicat a reflexionar i a estudiar el passat, el present i el futur de la professió. En això ha estat important la seva intervenció en seminaris i cicles de conferències en els àmbits universitari i administratiu, i també la feina que va fer com a president del comitè organitzador del Saló d'Antiquaris de Barcelona entre el

2001 i el 2005, tasca que el Gremi d'Antiquaris de Catalunya li va reconèixer amb la Medalla d'Or de l'entitat.

I tot plegat no li ha impedit dedicar-se a l'empresa familiar, Artur Ramon Art, que ara dirigeix i que de la seva mà s'ha traslladat a un gran espai de l'Eixample. Una empresa en què tenen cabuda tant l'art antic i el món del paper, els gravats i les estampes, com l'art contemporani, del qual s'encarrega la seva germana Mònica. Els seus múltiples compromisos i obligacions tampoc no han estat un obstacle perquè es convertís en una referència internacional en el camp de l'art, no endebades és l'antiquari de l'Estat espanyol amb més presència internacional, ja que habitualment participa amb èxit en les fires i mercats de París, Madrid, Londres, Nova York i Maastricht, i és l'únic antiquari català present en la considerada millor fira d'art del món: el TEFAF (The European Fine Art Fair), aconseguint penetrar en els mercats d'aquestes ciutats, com ho demostra el fet que ha venut una peça seva al Museu del Louvre de París, cosa bastant insòlita.

És evident, doncs, que Artur Ramon i Navarro té una gran capacitat de treball i que és una autoritat en la història de l'art, com avui ha posat de manifest davant de tots vostès, amb la lliçó magistral que ens acaba d'impartir, aprofundint en l'evolució històrica i la pràctica quotidiana de l'ofici d'antiquari, en què ell va créixer quan era una disciplina tradicional i que ell ha ajudat a transformar en una ciència, la del *connoisseur*, basada en «l'aptitud per identificar l'autor d'una obra d'art de manera instintiva, fruit del coneixement i l'experiència». Frases com la que utilitza per a definir *connoisseur* com aquell qui «té l'ull educat per reconèixer les identitats perdudes que hi ha darrere les obres d'art» no només són extremament precises i descriptives, sinó que a més ajuden a posar en el lloc que li pertoca aquest ofici que, gràcies a ell, s'incorpora en aquesta Acadèmia de ple dret, perquè en ell conflueixen les ciències i les arts com en cap altra especialitat.

Gràcies, Artur, per tot allò que segur que ens ensenyaràs i benvingut a aquesta casa, des d'ara també teva.

Amb el suport de:

