

Dossier

Art, mercat i societat.

Mil anys de relacions i interferències

Coordinació

Juan Vicente García Marsilla

afers

Fulls de recerca i pensament

Revista fundada l'any 1985 per Sebastià Garcia Martínez

Director: Manuel Ardit Lucas

Cap de redacció: Vicent S. Olmos i Tamarit

Consell de redacció: Ferran Archilés i Cardona, Joan Bada i Elias, Evarist Caselles i Monjo, Agustí Colomines i Companys, Josep Ferrer i Ferrer, Pere Fullana i Puigserver, Joan Iborra i Gastaldo, Òscar Jané i Checa, Joan Peytaví i Deixona, Antoni Quintana i Torres, Queralt Solé i Barjau, Josep M. Torras i Ribé, Josep Torró i Abad, Pau Viciano i Navarro

Consell assessor: Rafael Aracil, Miquel Barceló, Ernest Belenguer, Domènec Campillo, James Casey, Antoni Ferrando, Josep M. Font i Rius, Josep Fontana, André Gallego, Thomas F. Glick, Albert G. Hauf, Josep L. Hernández Marco, Telesfor Hernández Sempere, Josep Juan Vidal, Francesco Manconi, Josep Massot i Muntaner, Víctor Navarro Brotons, Mariano Peset, Antoni Roca, Vicenç M. Rosselló, Núria Sales, Eva Serra, Sebastià Serrano, Vicent Simbor, François Sureda, Josep Termes (†)

Assessor lingüístic: Ramon Ramon

English Summaries: Maria Jesús Garcia Mateu

Disseny: Rosa Muñoz Izquierdo

Maquetació: Miquel Rosselló

Portada: Obra de Lluïsa Lloret, *Dolorosa*, 2012, acrílic sobre paper (110 x 78 cm)

Redacció: PAÍS VALENCIÀ: Doctor Gómez Ferrer, 55, 1r, 5a / Apartat de Correus 267 / 46470 Catarroja / telèfon: 96 1269394 / e-mail: afers@editorialafers.cat • CATALUNYA: Sancho de Àvila, 176, escala 3, baixos 1a / 08018 Barcelona • EL ROSSELLÓ: La femada d'en Pons / carreró de l'Albera, 1 / 66300 Forques • ILLES BALEARS: Verd, 68 / 07120 Palma

© Editorial Afers

La reproducció total o parcial d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, resta prohibida. Així mateix, no pot ésser emmagatzemada o tramesa de cap manera ni per cap mitjà, compresos la reprografia i el tractament informàtic, elèctric, químic, mecànic, òptic, o bé de gravació, sense la prèvia autorització de la marca editorial. La distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec públics resta rigorosament prohibida sense l'autorització escrita del titular del *copyright*, i estarà sotmesa a les sancions establertes per la llei.

afers@editorialafers.cat
www.editorialafers.cat
editorialafers.blogspot.com

© Editorial Afers

Els treballs publicats a *Afers* s'inclouen als següents repertoris:

- Bibliografía histórica sobre la ciencia y la técnica en España (*Asclepio*, Madrid)
- Dialnet. Hemeroteca virtual de revistas, Universidad de la Rioja (<http://dialnet.unirioja.es>)
- Índice español de humanidades (ISOC, Madrid)
- Índice histórico español (CEHI, Barcelona)
- Instituto de Estudios Documentales sobre Ciencia y Tecnología (IEDCYT)
- Latindex (<http://www.latindex.org>)

Edita: Editorial Afers (Catarroja)
ISSN: 0213-1471
ISBN: 978-84-92542-60-4
Dipòsit legal: V-320-2012
Imprès: Impremta Lluís Palàcios (Sueca)

Índex

Art, mercat i societat. Mil anys de relacions i interferències

Juan Vicente GARCÍA MARSILLA: Art, mercat i societat. Mil anys de relacions i interferències	579
Carles MANCHO: Promotors o artistes. La subtil frontera de l'art medieval..	585
Juan Vicente GARCÍA MARSILLA: Bellesa compartida. Confraries, oficis i par-ròquies com a clients artístics a la València medieval	601
Ximo COMPANYY: La trama social dels àngels de la catedral de València (segle XV)	635
Yolanda GIL SAURA: Les galeries de retrats a la València barroca. La construcció de la memòria.....	655
Rafael GIL SALINAS: El triomf de l'art entre el públic valencià. El mercat artístic al segle XIX	673
Marta BERTRAN I ARMADANS: Els frontals d'altar durant la descoberta del romànic	685
Carmen GRACIA: Què és l'art avui? Reflexions sobre el món actual.....	697

Miscel·lània

Francesc DEVESA I JORDÀ: La salut en <i>Monumenta Borgia</i> VI.....	727
Lluís J. GUIA MARÍN: «En obsequio de vuestra majestad, y considerable estrago de sus casas, y haziendas». L'exili dels veïns de Dénia arran de la Guerra de Successió	745
Alfons JIMÉNEZ CORTACANS: El feixisme que arriba. Reflexions a <i>La Veu de Catalunya</i> sobre el totalitarisme italià (1922-1936)	757
Narcís IGLÉSIAS: La llengua davant les experiències individuals de l'exili (1939-1945): fugida, desarrelament i guerra	771

Recensions

Joan IBORRA, Pablo PÉREZ GARCÍA, Pedro GARCÍA-GUIRAO, Juan Carlos COLOMER RUBIO, Maximiliano FUENTES CODERA.....	791
--	-----

<i>Resums</i>	805
---------------------	-----

<i>Publicacions rebudes</i>	817
-----------------------------------	-----

<i>Normes de presentació d'originals</i>	823
--	-----

Contents

Art, market and society. A thousand years of relations and interferences

Juan Vicente GARCÍA MARSILLA: Art, market and society. A thousand years of relations and interferences	579
Carles MANCHO: Promoters or artists. The subtle border of the Early Middle Ages art	585
Juan Vicente GARCÍA MARSILLA: Shared beauty. Guilds, unions and parishes as clients for art in medieval Valencia	601
Ximo COMPANY: The social plot of the angels of the Valencian cathedral (15 th century).....	635
Yolanda GIL SAURA: Galleries of portraits in Baroque Valencia. The building of the memory	655
Rafael GIL SALINAS: The success of art among Valencian public. The artistic market in the 19 th century.....	673
Marta BERTRANI ARMADANS: Altar frontals during the discovery of the Romanesque.....	685
Carmen GRACIA: What is art nowadays? Reflections about the current world	697

<i>Miscellany</i>	
Francesc DEVESA I JORDÀ: Heals in <i>Monumenta Borgia VI</i>	727
Lluís GUIA MARÍN: «En obsequio de vuestra majestad, y considerable estrago de sus casas, y haciendas». The Denia townpeople's exile as from the War of Succession	745
Alfons JIMÉNEZ CORTACANS: Fascism is coming. Reflections in <i>La Veu de Catalunya</i> about Italian totalitarianism (1922-1936).....	757
Narcís IGLÉSIAS: Language in front of individual experiences of exile (1939-1945): flight, rootlessness and <i>war</i>	771
<i>Books reviews</i>	
Joan IBORRA, Pablo PÉREZ GARCÍA, Pedro GARCÍA-GUIRAO, Juan Carlos COLOMER RUBIO, Maximiliano FUENTES CODERA.....	791
<i>Abstracts</i>	805
<i>Received books</i>	817
<i>Publishing manuscript conditions</i>	823

JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA
Universitat de València

Art, mercat i societat. Mil anys de relacions i interferències

El saber popular diu que una cosa es fa «per amor a l'art» quan no s'espera res material a canvi, sinó el simple gaudi de l'esperit, la satisfacció de la cosa ben feta. Tanmateix, almenys en aquesta ocasió el saber popular s'enganya, i de bon tros. Com ho demostren en bona manera els estudis ací reunits, mai no ha existit aqueixa «edat daurada» en la qual els artistes no treballaven per diners o prebendes, sinó a major glòria de Déu o de la seua Fama. Mai, doncs, els artistes no han treballat per simple «amor a l'art», i darrere de les obres que, d'alguna manera, s'han considerat belles en algun moment de la Història, sempre hi ha hagut un preu, un client que ha pagat el dit preu, i un mercat, més o menys regulat, que ha establert la seua quantia.

Actualment, la casa de subhastes britànica Sotheby's estima en 100 bilions de dòlars —uns 74 bilions d'euros al canvi actual, de novembre de 2011— el *Business of Art*, és a dir, el negoci de l'art a escala mundial¹. Sens dubte, es tracta d'un dels sectors econòmicament més rendibles en un context de crisi com el que ara patim i que, lluny d'afeblir-se, continua guanyant terreny pel seu paper de bé-refugi en temps de dificultats. És ben complicat, gairebé impossible, sostreure's a l'encís d'aquestes xifres de mareig, de manera que fins els artistes més provocadors i suposadament contraris al mercadeig de les seues obres acaben caient en la temptació del capital. Un personatge mític de la contracultura postmoderna, el famós i alhora anònim *graffiter* anglès Banksy, que ha omplit Bristol, Londres i el mateix mur de

¹ Una xifra que recull el fullet dels màsters i doctorats del Sotheby's Institute of Art d'aquest any 2011.

CARLES MANCHO

Institut de Recerca en Cultures Medievales
Universitat de Barcelona

Promotors o artistes. La subtil frontera de l'art medieval

Possiblement, desenvolupar el que amaga aquest títol necessitaria, en primer lloc, una definició, paraula per paraula, dels termes que componen ambdues frases. Un sentit més literari que pràctic d'aquest text ens empeny, però, a no fer-ho immediatament sinó al llarg de les pàgines que segueixen. Voldríem anticipar, tanmateix, que tractarem aquí de la que considerem una falsa dicotomia: la que separa l'impulsor d'un obra d'art del seu autor material. Per bé que per a ser precisos, potser fóra més correcte dir «la de-vegades-falsa dicotomia» que separa promotor i artista.

Tal vegada es pot intuir ja en aquestes primeres línies. La nostra intenció darrera ens condueix a reflexionar sobre la complexa realitat que s'estableix entre el faedor (*maker*) i l'objecte (*object*), tot seguint una terminologia més o menys neutra que ens arriba del món anglosaxó. Sens dubte, per tal d'encarar el problema, ens cal plantejar una primera definició. La podem agafar d'un text recent de Soussloff qui, citant Nahm, planteja que «*the work of art is individualized as a product of an original mind which imposes its unique imprint upon it.*»¹ D'aquesta ens interessen fonamentalment els dos elements que hem destacat. I estem segurs que, per com en pugui ser d'imperfecta aquesta definició, molts dels lectors subscriurien que en una obra d'art coincideixen *original mind* i *unique imprint* en els sentits més amplis possibles d'ambdues expressions. Justament per això, només analitzant el vincle entre el faedor i l'objecte podrem identificar l'*original mind* i veure la relació que s'estableix entre promotor i

¹ Catherine SOUSSLOFF: «Artist», a *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, ed., Oxford Art OnLine, 1-XII-2010: <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0041>>.

art. Potser, pel camí, ens retrobarem amb una definició d'obra d'art un xic diferent. Especialment si parlem d'obra d'art per a l'alta Edat Mitjana.

De fet, aquesta obertura pot semblar estranya feta pel qui subscriu, ja que la història de l'art de l'alta Edat Mitjana pot ser intuïda poc adient per a reflexions teòriques d'aquest tipus. Historiogràficament ho és, perquè el gran problema que per al segle XX ha suposat definir què és art, ha fet que sigui des de i per a aquest segle que s'hagi reflexionat sobre aspectes que per a èpoques precedents no estan millor resolts. La confortabilitat que ens han garantit uns postulats desenvolupats a final del segle XVIII, des de fa temps ha esdevingut un llast. Curiosament la reflexió des de la producció artística altmedieval, és a dir, des de l'art produït entre els segles VI i XI entès com a document històric, i això és ja una declaració, ens ha confrontat amb una realitat contemporània que ens empeny a revisar algunes d'aquestes categories. Sobta, en aquest sentit, el fet que la major part de les teoritzacions sobre els aspectes que ens ocupen, com les recents de Chateau, prescindixin de l'Edat Mitjana en les seves anàlisis². Ignorem si aquesta actitud és deguda a la persistència d'una inèrcia que, trobant les seves arrels en el Renaixement i essent amplificada durant bona part de l'època moderna, considera el moment medieval com la negació de l'art, i doncs mancat d'interès també per a qüestions teòriques, o bé es deu a una posició conceptual assumida plenament i conscient. Curiosament, en el cas suara citat es passa de l'anàlisi del món grec, *el món clàssic*, a l'època moderna. S'exclouen així, pel cap baix, quinze o setze segles que, sincerament, no creiem mancats d'interès per a la configuració d'allò que s'anomena «l'Occident», i que potser fóra més adient anomenar la conca mediterrània. Afortunadament, no tots els punts de vista són iguals i, atès que el problema és molt viu, altres enfocaments s'estan obrint pas. És el cas, per exemple, de Shiner qui, tot i no entrar en profunditat en la problemàtica del món medieval, n'analitza algunes característiques³. Com acostuma a passar, fins i tot en aquest cas, però, l'estereotip s'acaba imposant. L'autor és conscient de la complexitat de l'època medieval però, en dedicar-li només alguns paràgrafs, la projecció que en fa no pot evitar de ser massa plana.

No és difícil veure en algunes d'aquestes posicions un regust winckelmannià en el punt de partida de l'anàlisi, més enllà de la lògica distància respecte del teòric alemany. Recordem de manera molt simplificada quina era la visió històrica de l'art de Winkelmann. El món grec és el punt més àlgid de la producció en època antiga, el món romà és la mostra de la decadència i l'Edat Mitjana de la negació; durant la baixa Edat Mitjana/el Renaixement s'estableixen les bases per a la recuperació que es produeix durant l'època moderna culminant en el Neoclàssic. La major part de la població amb una formació mitjana acceptaria, amb tota probabilitat, aquesta corba evolutiva de l'art. I encara més si hi afegíssim que el segle XX torna a ser el de la decadència.

² Dominique CHATEAU: *Qu'est-ce qu'un artiste?*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes:2008.

³ L. SHINER: *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Einaudi, Torí:2010; original en anglès: *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago:2001; versió espanyola: *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona:2004.

Aquest poderós arrelament conceptual, justifica, en certa manera, que fins i tot qui des de la teoria s'ocupa de donar un nou enfocament a qüestions com ara què és art i què un artista, consideri una pèrdua de temps arromangar-se per superar el tòpic. Però aquesta és encara la realitat de l'art produït durant l'alta Edat Mitjana: es tracta del període artístic més desconegut a nivell general i, a nivell científic, ens confronta amb la realitat històrica més difícil atesos els enormes buits d'informació i l'heterogeneïtat material, cultural i política que la caracteritzen. Per sobre de tot, però, és possiblement el període més allunyat d'un tipus d'anàlisi que enfonsa les seves arrels en les categories i els postulats teòrics amb què va néixer la història de l'art. Tanmateix, i atès que el segle XX ha lluitat, i encara lluita a l'inici del XXI, per desmuntar el tòpic que impera sobre bona part de l'imaginari social occidental i que identifica en l'art modern la cosa ben feta i en l'art contemporani el campí-qui-pugui, sorprèn que els intents teòrics per sortir d'aquest atzucac no hagin provat de superar la barrera històrica i historiogràfica per trobar referents més enllà de la modernitat.

Algunes obres d'art

Com a historiadors la nostra matèria primera són els fets. Aquests, en història de l'art, són realitzacions materials generalment de caire exclusivament visual, el que anomenem obres d'art. El primer problema hauria de ser, doncs, determinar què és, a l'alta Edat Mitjana, una obra d'art. I aquí podrien sorgir els primers problemes. No n'hi ha a l'hora d'identificar un document, escrit o epigràfic, del tipus que s'utilitzen en el treball històric. Document escrit o epigràfic són designacions descriptives de la realitat del material a què s'al·ludeix. Però, i l'obra d'art? Per tal de no parlar en abstracte potser és interessant de citar algunes de les obres que caracteritzen l'art dels segles VI a l'XI de l'era cristiana.

Ningú no pot dubtar que una de les realitzacions més importants del segle VI, una d'aquestes obres d'art, és l'església de Santa Sofia a Constantinoble, actual Istanbul. L'edifici va ser promogut per l'emperador Justinià (527-565) poc després de la revolta ciutadana de Nikà (532) que va destruir bona part de la capital oriental. L'obra va ser encarregada a Antemi de Tralles i Isidor de Milet, descrits per les fonts com a «*Mechanikoi*», quelcom equivalent a enginyers. L'edifici ha patit diverses vicissituds, entre les quals diversos terratrèmols i diversos esfondraments parcials de la cúpula. El més important va tenir lloc poc després de la seva consagració per part del patriarca Eutiquios l'any 537 i en la reconstrucció s'hi van introduir modificacions substancials que li van donar la forma que, amb restauracions diverses, ens ha arribat fins avui.

Aproximadament contemporània és una altra joia, Sant Vidal. L'edifici, majestuós, per bé que molt més modest que Santa Sofia, s'erigí a la capital administrativa dels

territoris itàlics controlats per Bizanci i darrera capital imperial romana: Ravenna. En aquest cas l'obra es va dur a terme gràcies a la generositat, com se sol dir, d'un ric banquer, Julià *Argentarius*, i consagrada per l'arquebisbe Maximià l'any 547.

Lògicament, el nombre d'obres que es poden esmentar és enorme, i lògicament aquesta selecció no és casual. Desplacem-nos ara a territori longobard, per a destacar dues obres prou contrastades. La primera és l'altar encarregat per Ratchis, duc de Friül, vers el 740 i avui conservat al Museu de la catedral de Cividale. La segona és l'anomenat «Tempietto» longobard, a la mateixa Cividale, del qual no se'n té cap dada però que també ha estat situat al segle VIII. El primer destaca per una figuració en relleu caracteritzada per un concepte figuratiu i unes proporcions allunyades de qualsevol cànon naturalista. És una d'aquelles peces que desperten la desaprovació d'un públic que considera l'obra potinera i mal feta. És paradoxal que fos concebuda, en canvi, com una peça d'inusitada riquesa, amb revestiment d'estuc, pintura, vidre i metall, i promoguda per un dels personatges més importants de la cort longobarda, Ratchis, qui va acabar essent-ne monarca. Al costat d'aquest altar, el temple longobard, es caracteritza per una gran delicadesa d'execució. Les figures d'estuc, cal dir que molt restaurades, presenten una proporcionalitat que gairebé sembla parlar d'altres èpoques. La delicada pintura que acompanya els estucs i detalls, com les ampolles de vidre encastades que completaven la decoració, ens parlen d'un patrocini d'alt nivell, no només econòmic sinó per damunt de tot cultural.

No hi ha dubte que el segle VIII finalitzava caracteritzat per una gran obra de notable influència: la capella palatina d'Aquisgrà (Aachen). Carlemany, desitjós de dotar la seva seu oficial amb tot el que havia de caracteritzar una cort, havia encarregat a Otó, arquebisbe de Metz, el disseny de l'església de palau. L'edifici es refereix, inevitablement, a Sant Vidal de Ravenna. I el seu prestigi el va fer perviure en l'imaginari imperial otònic tot al llarg dels segles X i XI.

Pocs anys més tard, a Roma, un pontífex singular, Pasqual I (817-824), endegava una important política constructiva a la ciutat. Entre les obres conservades volem destacar la basílica de Santa Praxèdia a l'Esquilí. L'edifici es caracteritza per una planta que copia, simplificant, Sant Pere del Vaticà i per una espectacular decoració que abastava totes les possibilitats de l'època: mosaic, estuc, escultura, pintura... Malgrat les lògiques reformes, especialment durant el Barroc, l'edifici ha conservat l'essència del segle IX, especialment en algunes zones gairebé intactes.

Una altra seu important en el panorama italià, també antiga capital imperial, Milà, conserva una de les obres d'orfebreria més importants d'aquest període. L'altar de Wolvinius és una obra d'argent daurat, or i esmalts d'una qualitat tècnica excepcional i d'una gran bellesa. Tractant-se d'una obra d'orfebreria del segle IX el més sorprenent, però, és potser que encara presideixi el lloc per al qual va ser construïda, l'altar major de Sant Ambrós a Milà. En el costat ocult als fidels s'hi poden veure, a més, les imatges de l'arquebisbe Angilbert II (824-859) i l'orfebre Wolvinius, promotor i autor de la peça, respectivament.

Durant el segle X a la península Ibèrica, i a redós del regne asturleonès, començava una producció insòlita tant pel subjecte, com per les característiques plàstiques, com per l'èxit indiscutible que va tenir. Ens referim als anomenats Beatus, en realitat còdexs amb el comentari de Beatus, monjo de Liébana, al llibre de l'Apocalipsi de sant Joan. Un dels exemplars més curiosos, realitzat amb tota probabilitat a Tàbara (Zamora), es troba a la catedral de Girona, de la qual pren el nom. Presenta la particularitat, com d'altres manuscrits de Beatus, d'informar-nos quan i per qui va ser realitzat, en aquest cas va ser acabat el 6 de juliol de 975, tot precisant que *Senior presbiter scripsit, i Ende pictrix et Dei aiutrix frater Emetarius*.

Entre les obres islàmiques d'aquest segle X es podrien destacar un gran nombre d'objectes d'ivori o orfebreria. Destacarem l'arqueta de Leyre. L'objecte mostra la gran qualitat del treball de l'ivori als tallers califals i, com en molts casos, fins i tot ens proporciona dades sobre la seva realització. En aquest cas sabem que va ser un artista de cort, Faray, qui va executar el treball en l'any 1004, i que l'objecte va ser regalat per Abd al-Malik al-Muzaffar (975-1008), alt funcionari de la cort d'Hixam II i fill del seu primer ministre Almansor (983-1002).

Podríem cloure aquesta llista amb un monument molt estimat a Catalunya: Santa Maria de Ripoll. D'alt contingut simbòlic, des del punt de vista artístic és una obra del segle XIX amb alguns vestigis de l'edifici dels segles X a XII entre els quals destaca la gran portada escultòrica. Tanmateix, no és estrany, ans al contrari, que sovint sigui presentat com a exemple paradigmàtic de l'arquitectura romànica del segle XI.

L'objecte artístic com a complexitat

Veient aquesta selecció ens adonem ràpidament que allò que normalment apareix classificat com a obra d'art en l'Edat Mitjana està molt lluny de ser quelcom homogeni i, per tant, defuig una classificació simple. Hi trobem objectes de petites dimensions i edificis sencers, objectes que per ells mateixos podrien constituir una obra tancada i complexos monumentals en què a l'arquitectura s'afegeixen l'escultura, el mosaic, la pintura, etc. Evidentment, una realitat com aquesta no pot ser titllada d'altra manera que de «complexa», és a dir, molt allunyada d'una simplificació tan aguda com la que s'imposa en època moderna sota l'epítet de Belles Arts i que distribuiria la producció en arquitectura, escultura i pintura. Malauradament, tot i que aquest esquema grinyola des de fa molt de temps quan s'aplica a tot allò que no sigui l'art d'època moderna, ha estat molt difícil trobar d'altres paràmetres d'estudi. El problema és genètic, és a dir inherent al naixement de la disciplina, ja que també la història de l'art és un producte de l'època moderna.

Ens preguntàvem què era una obra d'art, en referència a l'alta Edat Mitjana. Bé, un cop feta la classificació i vista la complexitat objectual de la selecció presentada, és evident que, a diferència del que passa amb el document escrit, l'adscripció de deter-

minats objectes o realitats al grup de les obres d'art no té a veure amb la realitat física sinó amb una qualitat «essencial». I aquí topem amb el segon problema. L'obra d'art tal i com s'entén des d'època moderna està vinculada al concepte de Bellesa. En aquest sentit, fins i tot amb els ulls del segle XXI, la major part de les obres presentades serien considerades belles, sens dubte, per la major parts dels observadors. Santa Sofia, Sant Vidal o l'altar del Wolvinius, per citar-ne només tres, són realitzacions materials amb la capacitat de provocar un plaer estètic. Què succeeix, en canvi, amb d'altres obres com, per exemple, l'altar de Ratchis? En aquest cas, els historiadors que ens ocupem de l'art de l'alta Edat Mitjana, o els de l'antiguitat tardana, normalment acostumem a atacar aquesta manca de «sensibilitat» davant la peça mitjançant un discurs intel·lectual adreçat a reeducar el gust de qui sosté que l'obra és lletja, és a dir mancada de bellesa, o és mal feta, és a dir mancada de capacitat tècnica.

No analitzarem en profunditat aquest aspecte, perquè el nostre objectiu en aquest article és només palesar els problemes amb què ens trobem en afrontar la realitat de l'autoria de l'obra d'art. Tanmateix, assenyalarem que, també en aquest cas, estem davant d'un conjunt de conceptes o qualitats, sota el nom genèric d'Estètica, que neixen i es desenvolupen en època moderna i, en conseqüència, allunyats d'una realitat medieval que indefectiblement acabem per classificar amb paràmetres dels segles XVIII i XIX. En aquest sentit, caldria doncs advertir que una pregunta com ara «quines són les millors obres d'art del segle VIII?» realitzada, per exemple, a un dels intel·lectuals més importants d'aquell segle a Europa, com podria ser Alcuí de York, no obtindria cap resposta esperada. De fet, probablement no obtindria cap resposta perquè per a Alcuí seria probablement una pregunta incomprensible. Si, tanmateix, volem fer l'abstracció i demanar a un hipotètic personatge medieval de fer aquesta selecció probablement el resultat fóra, efectivament, diferent del nostre. Però alerta, no perquè les persones dels segles IX o X no experimentessin plaer estètic, sinó perquè aquest, amb tota probabilitat, hauria respost a un ventall de paràmetres diferents dels nostres.

Ja fa temps Umberto Eco sostenia que, en el segle XIII, «la bellesa del vitrall, de la melodia, de l'estàtua, no és deguda tan sols al fet de ser agradables. Aquestes formes tendeixen, o al pur plaer, o a l'ensenyament. Bé doncs, sia en un cas sia en l'altre, cal pensar que per al medieval la seva bellesa profunda és deguda a l'adequació a la seva finalitat.»⁴ Tot i que avui dia una afirmació com aquesta hauria de ser molt matisada, encara ens permet demanar-nos: és, o era, més adequat l'altar de Wolvinius que l'altar de Ratchis?

⁴ «La bellezza della vetrata, della melodia, della statua, non è data soltanto dalla loro piacevolezza. Queste forme tendono, o al puro diletto, o all'insegnamento. Ebbene, sia in un caso sia nell'altro, si deve pensare che per il medievale la loro bellezza profonda è data dall'adequazione alla loro destinazione.» La citació d'Eco ha estat presa de L. SHINER: *L'invenzione...*, op. cit., però procedeix d'U. ECO: *Il problema estetico in Tommaso di Aquino*, Bompiani, Milà:1970, p. 217-218. La traducció al català és nostra.

Portant aquestes reflexions a les darreres conseqüències el concepte d'*unique imprint* roman força malparat; però lògicament també la selecció d'obres d'art basades en aquest paràmetre. De fet, podríem dir, per respondre a la pregunta amb què obríem aquest punt, que obra d'art medieval és allò que el segle XIX, però també el XX, ha classificat com a tal a partir de criteris estètics d'època moderna aliens a la mateixa Edat Mitjana.

Individual, col·laborativa, col·lectiva

Acceptem, però, aquestes limitacions i partim dels objectes seleccionats. Com hem vist, aquestes obres ens proporcionen informació molt diversa atesa la també diversa realitat de cadascuna d'elles. Podríem establir, per exemple, una gran, i aparentment grollera, subdivisió entre obres de realització individual, col·laborativa i col·lectiva. Més nombroses les primeres i menys nombroses en apropar-nos a les darreres, la quantitat decreixeria de manera inversament proporcional al nombre d'agents necessaris per a la seva realització. Si en la nostra selecció el nombre d'obres de realització individual és el més baix, això és sens dubte un defecte de la mostra i alhora un reflex de la tendència d'anàlisi que ha marcat els segles XIX i XX.

Podríem suposar que les obres de menor grandària i complexitat, per exemple l'arqueta de Leyre realitzada dins l'estructura productiva vinculada amb la Cort califal que anomenem taller, fossin d'execució pràcticament individual. En el cas de Leyre, va signar com a faedor Faray. Un típic exemple d'obres d'execució col·laborativa podria ser, de manera genèrica, la il·luminació de manuscrits. Entre els exemples citats en tenim un d'exemplar, el Beat de Girona. Els mateixos faedors van signar el treball, i això ens permet de saber que el text va ser executat per Senior, mentre les il·lustracions ho van ser per una dona i un home, Ende i Emeterius. Tots tres degueren treballar en condicions d'igualtat, cadascun en el seu àmbit o especialitat, per tal de realitzar el conjunt del llibre. Lògicament, cal deixar de banda, en aquest cas, tot el procés de producció del llibre, els folis de pergami o el relligat, que només eren el suport adequat a l'obra. Els dos millors exemples d'obra col·lectiva a la selecció que hem proposat són, sens dubte, Santa Sofia de Constantinoble i la capella palatina d'Aquisgrà. També en aquest cas tenim dades de qui n'ordenà la construcció, Justinià i Carlemany respectivament; qui en projectà el conjunt, Antemi de Tralles i Isidor de Milet a Constantinoble i Otó de Metz a Aquisgrà; i tenim el resultat final amb els afegits i les modificacions finals. Ens manquen, però, els noms dels talladors de pedra, dels marbristes, els mosaistes, els bronzistes, els pintors, els orfebres, etc. que van treballar per a dur a terme els conjunts, sens dubte obra d'una munió de professionals, tal com diríem avui.

Fixem-nos que ja en aquesta classificació sumària ens trobem amb algunes paradoxes. Les «Històries de l'Art» generalment agafen Santa Sofia de Constantinoble o Sant

Vidal i n'estudien per una banda l'arquitectura i, per una altra, la decoració en mosaic o escultòrica com si es tractés d'*obres d'art* diferents. Des d'un punt de vista científic és lícit, lògicament, dissecionar els objectes d'estudi per tal de simplificar el procés d'anàlisi; ara bé, no és lícit fer-ne de les parts elements autònoms. La segona paradoxa, que incorpora la primera, té a veure amb el fet que generalment s'ha concentrat l'atenció de manera preferent en les obres menys freqüents i més excepcionals. Sens dubte, això ha donat com a resultat una història de la producció artística basada més en el que era excepcional que no pas en el que era freqüent. Això té lògica des d'un concepte d'art i d'artista propis de l'època moderna, però possiblement no en té ni des d'un concepte medieval ni des d'un concepte postmodern de producte artístic i d'autor, sobretot si l'objecte artístic és un material històric, un document.

Per tal de veure el problema de l'anàlisi tradicional podríem recolzar-nos en àmbits teòrics ben allunyats del nostre, com la biologia, que comparteixen, però, segons creiem, alguns punts de contacte. És el cas de la llei de distribució dels individus en funció de la massa mitjana del sistema. En síntesi, aquesta llei fonamental en la biologia i l'ecologia contemporànies, adaptada a la producció artística podria formular-se dient que la probabilitat de l'existència d'una obra en un context històric donat decreix exponencialment amb la seva massa⁵. Simplificant. No és fruit de l'atzar el que hi hagi més obres petites que grans, com no ho és que hi hagi més insectes que mamífers o més cavalls que balenes. En el nostre cas, hi ha més encensers que altars, més altars que esglésies, més parròquies que monestirs, més monestirs que catedrals. Simplificant més encara, hi ha més obres de producció simple que de producció complexa. Atès que tot plegat, en qualsevol cas, és reflex de la complexitat de la producció artística, és a dir, de la complexitat social que veu néixer l'obra d'art, quan aquesta és analitzada de manera gairebé exclusiva a partir de les excepcions, només obtenim una informació parcial dels documents històrics *obra d'art*. De la mateixa manera, quan analitzem sistemàticament les diferents parts d'una obra complexa, o col·lectiva, com si es tractés d'entitats autònomes, perdem de vista la realitat essencial de l'*obra*.

De l'artista-artesa a l'autoria col·lectiva

Veiem, doncs, que hi ha maneres de concebre i de produir art molt diferents en el món medieval, però sobretot ja s'intueix que la realitat del fer *art* és molt més complexa que la tradicional dels tallers o del geni solitari. En el cas de l'objecte individual, el faedor podria estar en alguns casos molt a prop de l'artista modern, l'*original mind*, en el sentit que partint d'una altíssima capacitat tècnica, artesanal, en alguns casos s'aconseguia portar les pròpies realitzacions fins a l'horitzó màxim d'expectatives, l'*unique imprint*. Podria ser el cas de Faray o de Wolvinius.

⁵ Per a aquesta llei, vegeu J. WAGENSBERG: *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Tusquets, Barcelona:2007 (1a ed.: 1985), pp. 38-41.

La qüestió comença a fer-se més complexa quan passem als objectes artístics de natura col·laborativa. En primer lloc, perquè no sempre disposem de la informació que ens confirmi aquest caràcter. No hi ha dubte, per exemple, que el Beatus de Girona és una obra feta per un grup de tres artesans: un escrivà i dos il·lustradors. Què en podríem dir de Wolvinius? Va treballar sol? Va tenir ajudants? Alerta, però: un compte és dirigir algú, un ajudant, per una qüestió d'organització pràctica del treball. No creiem agosarat considerar que el treball, en aquest cas, segueix essent de tipus individual, tot i que això vagi en detriment de la idea d'uns tallers que sovint tendeixen a assemblar-se excessivament als que tan bé es coneixen per a la baixa Edat Mitjana-Renaixement. I un altre compte és treballar amb d'altres artífexs en un pla d'igualtat o equiparació, com és clarament el cas del Beat de Girona. En quin dels tres personatges identificaríem l'artista? On és l'*original mind* en un procés sens dubte artesanal ensem que creatiu consistent a *copiar* un manuscrit anterior per a oferir-ne un nou exemplar realitzat de manera col·laborativa?

Arribem, però, a les obres col·lectives. Si ja en el cas del manuscrit il·lustrat l'obra és el conjunt de text i imatge, què es pot dir d'una obra com Santa Sofia o Aquisgrà? Tenim aquí, a més, Antemi, Isidor i Otó. Tres personatges que, malgrat aparèixer com a autors, mai no degueren agafar ni un martell ni una plana.

És evident que la natura de les obres col·laboratives i de les col·lectives, especialment de les darreres, allunya de la figura del faedor la responsabilitat de l'artisticitat, tot complicant que faedor i *original mind* siguin el mateix subjecte. De fet, aquest problema ha preocupat, i molt, els autors del segle XX, els quals s'han concentrat molt en la identificació d'aquest binomi.

L'aparició de les biografies d'artistes, els autoretrats i el desenvolupament de la figura de l'artista de Cort, són tres indicis de la gestació de l'Artista modern durant els segles XIII i XIV. Va caler esperar fins al *Dictionnaire des Artistes* (1776) de l'abbé de Fontenai per trobar un nom per als autors d'obres d'art dins el sistema de les Belles Arts, l'Artista, tot cloent el procés. Poc temps després, i no és casual, naixia la categoria de «Científic», entorn del 1833⁶. Aquest concepte d'autor, lligat a unes condicions socioeconòmiques tan concretes i marcades, lògicament està en crisi. N'hi ha prou de citar les consideracions de Roland Barthes a propòsit de la figura de l'escriptor: «L'autor és un personatge modern, un producte de la nostra societat en la mesura que, emergint de l'Edat Mitjana amb l'empirisme anglès, el racionalisme francès, i la fe personal en la Reforma [protestant], descobreix el prestigi de la individualitat, de característiques més nobles, la 'persona humana'. És doncs lògic que en literatura hagi estat aquest positivisme, epítom i culminació de la ideologia capitalista, el qui hagi assignat la major importància a la 'persona' de l'autor.»⁷

⁶ Rebecca B. KINRAIDE: «The Transformation of the Physical Sciences into Professions During the Nineteenth Century», *Science and Its Times*, vol. 5: 1800 to 1899, (ed.) Neil Schlager, Josh Lauer, Gale, Detroit:2000, pp. 456-458. *Gale Virtual Reference Library*; web, 2-I-2011 <<http://go.galegroup.com/ps/i.do?&id=GALE%7CCX3408502800&v=2.1&u=cbuc&it=r&p=GvRL&sw=w>>.

Més enllà de qüestions matisables en l'afirmació de Barthes, el fet que cal subratllar és que, de la mateixa manera que el concepte d'art és fruit de la societat que el va veure néixer, també el concepte d'artista és *a product of our society*. I això, pel que fa a nosaltres, tan vàlid és des de la perspectiva del segle XX de R. Barthes com des de la perspectiva de l'anàlisi del segle IX.

Seguint Barthes, el problema d'un concepte d'autor com el que ell intenta desmuntar per a al segle XX i que, no cal oblidar, determina o contamina les aproximacions dels historiadors de l'art d'altres èpoques, és que d'aquesta manera «l'explicació d'una obra sempre se cerca en l'home o la dona que l'ha produït, com si al final hi hagués sempre, mitjançant una al·legoria de ficció més o menys transparent, la veu de la persona individual, l'autor, 'confiant-se' en nosaltres»⁷. Això condueix a identificar en el faedor, entès com a artista, l'origen i final de la creació artística; una mena de demiürg. De fet, aquesta assimilació entre el faedor, com a imatge imperfecta del Faedor, ja es dona en l'Edat Mitjana a partir de la figura de sant Lluc i la sacralització d'imatges no fetes per mà humana (*akheiropoiatoi*), i està a la base de la visió romàntica de l'artista medieval. No hi ha dubte que el problema detectat per Barthes respecte a aquest tipus de sacrè individualisme autoral és que aquest projecta un sentit individualitzat de l'obra en el destinatari de l'obra. Aquest fet, que pesa tant en l'art contemporani i que per a Barthes és inacceptable en un horitzó del segle XX, és inadmissible en les produccions medievals.

Aleshores, la pregunta segueix essent, què tenim, doncs, en l'Edat Mitjana? La resposta, segons Shiner, fins ara ha estat monopolitzada per la creació de dues figures antagoniques. D'una banda, hi ha la que presenta l'autor medieval com l'artesà anònim treballant *ad maiorem Dei gloria* que ens arriba del romanticisme i que recolza en el mite de l'artista-monjo associat al romànic en què l'art és expressió d'una ètica cristiana i de la fe. De l'altra, hi ha el geni individual que recolza en la documentació i les nombroses signatures d'autors que han estat interpretades com a expressió d'una voluntat de distingir-se a partir de la consciència de les pròpies obres. En aquest cas, el signatari és entès com a *original mind* que proporciona l'*unique imprint* a l'obra.

Malauradament, tampoc el recurs als textos de l'època no dona una resposta satisfactòria, perquè una cosa és conèixer les categories utilitzades en el moment que

⁷ «The author is a modern figure, a product of our society insofar as, emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual, of, as it is more noble put, the 'human person'. It is thus logical that in literature it should be this positivism, the epitome and culmination of capitalist ideology, which has attached the greatest importance to the 'person' of the author.» R. BARTHES: «The Death of the Author», *Manteia* (1968, 4t trimestre); text en francès de l'autor: «La mort de l'auteur», (ed.) Claude Coste, Éditions Points, París:2010, pp. 203-214.

⁸ «The explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person the author 'confiding' in us.» *Ibidem*.

analitzem i una altra és creure'ns-les com si fossin el reflex veritable de la realitat. De fet, estan mancades de la necessària distància històrica que permet de ponderar-ne la fiabilitat. No és sobrer, però, recordar que «en l'Edat Mitjana, el terme *artista* era usat habitualment per a indicar aquells qui es dedicaven a l'estudi de les arts liberals, mentre qui estava implicat en la producció o l'execució, en l'àmbit de les nombroses arts mecàniques, normalment era anomenat *artífex*»⁹. De fet, la reflexió condueix l'autor a sostenir que «tan bon punt es comparin totes les notícies relatives als talladors de pedra, bufadors de vidre, brodadors, arquitectes, poetes, músics sacres i profans, resultarà clar que, excepte alguns casos isolats, tant el concepte modern d'«artista» com el seu diametralment oposat de «simple artesà» són del tot inadequats per a descriure aquest grup heterogeni. Durant el llarg període medieval, que s'esvaeix sense discontinuïtat en el primer Renaixement, no hi havia ni «artistes», ni «artesans», ans artesans-artistes de divers nivell i prestigi.»¹⁰ En resum, «els sostenidors del vell lloc comú de l'anonimat i els revisionistes modernitzadors estan atrapats, ambdós, al parany de les mateixes polaritats binàries del modern sistema de l'art. L'artista-artesà no era ni l'artesà anònim dels romàntics, ni l'individualista modern dels revisionistes.»¹¹

Segons la nostra opinió, però, el problema segueix existint malgrat aquesta proposta, ja que la varietat de la creació artística, tal com hem vist, no s'exhaureix amb aquest binomi. Possiblement, la trampa en el raonament de Shiner la trobem en el fet que segueix cercant i proposant una figura que de manera homogènia expliqui tot el procés de creació artística. D'aquesta manera, l'artista-artesà segueix tenint una funció fonamentalment de faedor, malgrat no poder sostraure-li una part de creativitat, mentre la part decisoria o conceptual dels projectes estarien a les mans dels *committenti*. D'aquesta manera, no queda clar on rau l'*original mind*, mentre que no hi ha dubte de qui proporciona l'*unique imprint*.

Com hem vist, els historiadors de l'art medieval no hem definit què és art, i a més ens hem entestat a imaginar una categoria d'«Artista» unívoca molt allunyada de la realitat de la concepció i del *fer art* en època medieval. Això ens ha allunyat de la

⁹ «Nel medioevo, il termine artista era abitualmente impiegato per indicare coloro che si dedicavano allo studio delle arti liberali, mentre chi era coinvolto nella produzione o nell'esecuzione, nell'ambito delle numerose arti meccaniche, era normalmente detto artífex.» L. SHINER: *L'invenzione...*, op. cit.

¹⁰ «Qualora si confrontino tutte le attestazioni relative agli intagliatori in pietra, ai soffiatori di vetro, ai ricamatori, agli architetti, ai poeti, ai musicisti sacri e profani, risulterà chiaro che, fatti salvi alcuni casi isolati, tanto il concetto moderno di «artista» quanto quello diametralmente opposto di «semplice artigiano» sono del tutto inadeguati a descrivere questo gruppo eterogeneo. Durante il lungo periodo medievale, che sfuma senza discontinuità nel primo Rinascimento, non c'erano né «artisti», né «artigiani», bensì artigiani-artisti di vario rango e prestigio.» *Ibidem*.

¹¹ «I propugnatori del vecchio luogo comune dell'anonimato e i revisionisti modernizzatori sono intrappolati entrambi nelle stesse polarità binarie del moderno sistema dell'arte. L'artista-artigiano non era né l'artigiano anonimo dei romantici, né l'individualista moderno dei revisionisti.» *Ibidem*.

possibilitat d'identificar l'*original mind* de manera més pròxima a la realitat. Per tal de no caure en els mateixos errors, proposem d'observar què succeeix amb les obres de caràcter col·lectiu en què les responsabilitats de cadascun dels actors és més ben definida. En aquests casos, sens dubte l'*original mind* no és altre que allò que ha estat anomenat «comitent» i que potser fóra més adient anomenar «promotor».

Els exemples possibles són molt nombrosos. N'agafarem dos de la llista proposada que ens semblen ben definidors de la complexa realitat que regeix la creació artística medieval. Comencem pel més antic. Santa Praxèdia és un edifici del segle IX patrocinat durant el pontificat de Pasqual I (817-824). És un obra que podríem definir com a tancada, en el sentit que tots els investigadors que n'han tractat coincideixen a considerar-la iniciada i acabada en època de l'esmentat pontífex i en un breu lapse temporal. Com creiem haver demostrat en un article recent, la concepció de l'edifici amb tots els elements que el componen, és a dir, decoracions en estuc, mosaic, pintura, paviments i cancells de marbre, organització litúrgica i models de referència, només són imaginables en el context de la Roma de l'inici del segle IX i del mandat de Pasqual I, inclosos l'estil, la iconografia i la ubicació topogràfica del conjunt¹². En un esquema tradicional sostindríem que Pasqual I és el promotor, ensems que contribuent econòmic, de l'obra; que algú de la seva administració degué seguir els treballs i donar les directrius d'execució; i que tot un seguit d'artistes-artesans haurien executat el pla proposat amb més o menys art (aquí com a sinònim d'habilitat en el propi ofici). Proposarem, en canvi, una interpretació sensiblement diferent. Si haguéssim d'assignar el títol d'artista de tot aquest procés creatiu a algú, sens dubte triaríem el mateix pontífex. En aquest cas, no hi ha dubte que és ell l'*original mind* que concep tot el projecte, o un grup de col·laboradors amb ell al capdavant, i que un cop projectat es degué cedir el seguiment a algun estret col·laborador, qui fou l'encarregat efectiu de fer el seguiment de l'obra. Si el resultat té qualitats estètiques, que les té sens dubte, això és a causa de la conjunció de la ideació d'un projecte ambiciós amb les bones arts (també com a sinònim de destresa en l'ofici) dels qui l'executaren en detall. Ara bé, ja hem dit que els factors estètics només són una part en el discurs medieval. Per tant, la qualitat d'obra d'art, en el sentit de millor producte/document de la Roma de l'inici del segle IX l'assoleix gràcies a qui la va projectar i va posar tots els mitjans per a executar-la amb totes les garanties. Per bé que no es tracta exactament del mateix, paradoxalment, una actuació d'aquest tipus ens aproxima de manera molt interessant a l'art conceptual del segle XX¹³.

Ripoll és un cas completament diferent. D'entrada, no conservem el conjunt original sinó una construcció del segle XIX que, tot respectant alguns, pocs, elements, en fa una reconstrucció interpretativa. El primer problema és que aquesta interpretació, que lò-

¹² C. MANCHO: «Pasquale I, santa Prassede, Roma e Santa Prassede», *Arte Medievale*, en premsa.

¹³ C. MANCHO: *[El paper de] l'artista en l'art medieval/[The Role of] the Artist in Medieval Art*, Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona:2011 (IRCVMLlçons/Lessons, 1), 2011, en premsa.

gicament condiona la nostra imatge del conjunt del segle XI, recolza en tot un seguit de tòpics historiogràfics relatius al Romànic a Catalunya i a la figura del bisbe Oliba. Precisament, el debat més encès durant tot el segle XX ha girat entorn de quines parts de l'edifici calia atribuir a la seva època i quines al moment anterior. La documentació textual en aquest sentit és ambigua. Sabem que l'any 977 té lloc una consagració, la tercera, patrocinada pel comte Oliba Cabreta amb l'abat Guidiscler. Ningú no dubta a atribuir les actuacions, construcció del nou edifici i de bona part de les infraestructures monàstiques, al predecessor de Guidiscler, l'abat Arnulf (941-970), protagonista d'un dels moments de major empenta cultural i política del monestir. El 15 de gener de 1032 va tenir lloc la quarta i darrera consagració d'època medieval, en aquest cas amb un protagonisme absolut de l'abat i bisbe Oliba. Mentre els documents generats per ell mateix el presenten com a únic responsable de la construcció d'una nova església, altres documents parlen adés de construcció a *fundamentis*, ara d'ampliació per part de l'abat (*ampliavit*). L'actitud propagandística, més la interpretació historicista del monument, van acabar per convertir Oliba en l'*autor* de tots els elements de prestigi, des de l'església de Santa Maria i el seu mosaic fins a la famosa portada escultòrica. La incongruència de dos edificis de bell nou en tan poc temps va permetre, a partir dels textos de Jaime de Villanueva, suposar, en canvi, que l'edifici d'Arnulf s'havia conservat i que Oliba hi havia afegit la capçalera actual, un dels pocs vestigis originals conservats. Puig i Cadafalch va sostenir, per contra, que tota l'obra pertanyia a Oliba a *fundamentis*. I així hem anat marejant la perdiu durant tot el segle XX.

Com hem proposat recentment, possiblement l'única manera d'avançar és prescindir d'aquest debat d'autories¹⁴. Només així ens adonem que, possiblement, el projecte de desenvolupament i adequació del monestir de Ripoll, inclosa l'església, degué ser planificat per l'abat Arnulf, i que durant el seu mandat se'n degué executar una part important però, com en qualsevol infraestructura pública, la conclusió es dilatà en el temps. Oliba degué concloure, durant el seu mandat, una part important de l'església, però el projecte, possiblement, no s'acabà del tot fins arribar al segle XII, amb el nou impuls que va suposar l'arribada de la casa de Barcelona al comtat de Besalú i la recuperació del monestir com a panteó reial. És en aquest moment que cal situar el mosaic i el nou mobiliari presbiterial, l'inici del claustre i la portada.

Lògicament, aquest plantejament exigeix que considerem com a obra d'art tot el procés i cadascuna de les fases, mentre la seva autoria seria, més que en cap altre exemple, un fet col·lectiu en què cada promotor-abat, hauria contribuït amb la pròpia personalitat a dotar Ripoll del seu *única imprint*. Un plantejament d'aquest tipus s'oposa per força al concepte d'obra coherent, uniforme, homogènia i ordenada, en definitiva repolida, que tot i estar força lluny del que devia ser una església medieval, i per tant de les expectatives dels seus fidels, és el model en què ens ha instal·lat un segle XIX que va definir què era art, tot modelant-lo al seu gust i congelant-lo per al segle XX.

¹⁴ Immaculada LORÉS i C. MANCHO: «*Hec domus est sancta quam fecit dominus Oliba: Santa Maria de Ripoll*», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL (2009), pp. 205-219.

L'obra reflex del moment històric

En encetar aquest article dèiem que l'obra és, per sobre de cap altra consideració, un document històric. Com a tal és, potser, una de les tipologies més complexes, entre d'altres qüestions per tractar-se d'un document no textual i originat sota un patrocini que respon a unes necessitats pròpies de les coordenades històriques del moment i és executat dins els paràmetres propis del moment històric que el genera. No hi ha dubte que la qüestió estètica complica l'anàlisi de l'obra, tot i ser-ne element essencial. El problema rau en el fet que una història de l'art dominada pel discurs estètic ha projectat una imatge banal del concepte d'estètica inherent a les obres medievals. Encara avui dia molts col·legues historiadors no saben ben bé què fer-ne d'una obra d'art més enllà de jutjar algunes qüestions formals, a partir de discursos més fruit de la improvisació i la subjectivitat que de l'essencial informació continguda en els elements formals, i algunes qüestions iconogràfiques, en què es barreja des de la simple identificació fins a la mítica i mística reacció simbòlica davant els elements continguts en l'obra. Aquest desconeixement es projecta a tots els nivells. A poques persones els passa pel magí de demanar a un historiador si troba bonics, o lletjos, els documents notariais, les actes de consagració o els cartularis en què basa els propis treballs; sens dubte, però, és una de les poques, si no l'única, pregunta que sovint ha de respondre l'historiador de l'art.

Sens dubte, les definicions d'artista s'han interposat entre l'obra i l'historiador, impeding de veure-hi una part important de la informació continguda. Si l'artista és un geni individual, les seves realitzacions són creacions excepcionals que s'elevan per sobre de la realitat històrica del seu moment. Si l'artista no existeix, l'obra és un element ahistòric, traduït en forma i colors per un intèrpret i amb poca o cap connexió amb el moment perquè és preexistent. En certa manera, aquest és el debat que va dividir el món islàmic al segle X entorn de l'essència de l'Alcorà i sorprenentment, o no, el debat que ressuscita Roland Barthes per explicar la figura de l'escriptor contemporani com a simple transcriptor: «*the author is never more than the whole instance writing*», «l'autor no és res més que el que escriu». Si l'artista és l'anònim artesà dedicat a la lloança de Déu, l'obra és unidireccional, teleològica i, per tant, aïllada de la realitat circumdant per transformar-se en pregària.

Possiblement, en una obra d'art medieval, en una obra de l'alta Edat Mitjana, hi hagi tots aquests elements, en cert sentit. Però a diferència del que, possiblement, passa avui, també és la resposta a una necessitat exterior que, canalitzada a través dels emissors socials propis del moment, troba la manera de ser articulada.

Avui dia, estímuls diversos conflueixen en la necessitat de crear dels qui s'autodefinen com a artistes. La causa és interna, surt de l'autor. En l'alta Edat Mitjana, i en la premodernitat en general, l'estímul extern és la necessitat que obliga a la resposta creativa. La causa és externa. Això, segons la nostra opinió, permet l'escissió entre faedor o artífex i *original mind*. Podríem dir que l'artista-artesà d'una obra, seguint

la terminologia de Shiner, poden ser persones diferents. I això permet que l'*unique imprint* pugui ser repartit, com no passarà en època moderna, entre l'un i l'altre. El resultat d'un enfocament d'aquest tipus, sens dubte, és més complex, però possiblement més pròxim a la diversificació de models d'autor presents en l'alta Edat Mitjana.

El canvi que no s'ha produït

La nit del 9 al 10 de novembre de 1989 va caure el Mur de Berlín. Es pot parlar dels molts canvis que això ha comportat. Sens dubte, el més evident és l'hegemonia absoluta i crua del capitalisme real que, ja sense aturador, a principi del segle XXI està demostrant que qualsevol altra alternativa era un fals miratge des de feia temps.

Això, lògicament, ha tingut conseqüències a tots els nivells, i profundes. La història de l'art no n'ha restat al marge, tot i que a voltes sembla més el fruit d'una posició intel·lectual que d'un efectiu i profund debat, perquè seguint Barthes podem considerar que és fruit del sistema capitalista. Malgrat la realitat econòmica actual, la teoria ideològica segueix mantenint els blocs i en la pretesa nova història de l'art trobem des d'historiadors (neo)marxistes fins a (neo)capitalistes. I aquesta és ja una paradoxa per a un debat que gira, precisament, entorn del paper de la desaparició d'aquests mateixos blocs i com aquesta determina la nova història de l'art.

Des de la distància que ens atorga l'estudi de realitats potser fins i tot més dramàtiques, com ara la desaparició de l'Imperi romà i la formació del món medieval, no podem evitar la sensació que el fet, la caiguda del Mur, en si mateix, no és res més que una peça més dins el període de transició que s'inicia amb el segle XX i que encara no ha acabat.

Paul Valéry el 1928 ja parlava d'un futur en què el flux d'informació hauria envaït el quotidià¹⁵ i Walter Benjamin d'una producció reproduïble que substituïa la importància de la materialitat de l'obra d'art¹⁶. Totes dues tesis, filles de la industrialització del segle XIX, han estat verificades, o s'estan verificant, dramàticament, tal vegada plaent, a final del segle XX, coincidint amb l'entrada en la fase aguda del capitalisme. No és estrany que aquestes formulacions hagin coincidit en el temps amb la primera crisi aguda d'aquest mateix capitalisme, l'any 1929. Va ser aquell moment i aquells fets els que van determinar l'orientació econòmica que ens ha conduït cap a l'actual nova crisi sistèmica del 2008-2020. Tampoc no és atzarós que el segle XX s'obri amb *Les*

¹⁵ P. VALÉRY: «La conquête de l'ubiquité», a *De la musique avant toute chose*, Editions du Tambourinaire, París:1928, pp. 3-4; reproduït a *Œuvres*, col. «La Pléiade», Gallimard, París:1960, vol. II, pp. 1.284-1.287; edició electrònica de «Les Classiques des sciences sociales», http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.

¹⁶ W. BENJAMIN: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torí:1991; l'article va ser publicat per primera vegada com a «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Zeitschrift für Sozialforschung* (1936).

demoiselles d'Avignon de Picasso (1907) i al cap de deu anys es presenti la *Fontaine* de Duchamp (1917). És casual que l'any 1905 A. Einstein publiqui la Teoria Especial de la Relativitat i que en 1916 publiqui la Teoria General de la Relativitat que han marcat el paradigma científic del segle XX?

Ens sembla evident que la coincidència de tots aquests factors ens parla d'un canvi radical, una d'aquelles revolucions que canviava el paradigma i de la qual la producció artística no en va ser aliena... però sí una història de l'art segregada pels seus orígens que ha romàs ancorada en uns plantejaments teòrics que només l'escola de Viena i Alois Riegl van aconseguir modificar tot suprimint la distància entre belles arts i arts aplicades. Ara comencem a saber que el plantejament hauria de ser, més aviat, que també la capella palatina d'Aquisgrà, com una fíbula, és un document històric i que la diferència rau en la quantitat d'informació continguda en l'una o l'altra¹⁷.

¹⁷ Aquest text s'escriu abans que es fes pública la notícia que els neutrins podrien superar la velocitat de la llum. Aquest fet, que posaria en qüestió un dels pilars bàsics de la Teoria de la Relativitat, canvia novament el paradigma? Com canviarà la nostra visió del món? I del fet artístic?

JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA

Universitat de València

Bellesa compartida. Confraries, oficis i parròquies com a clients artístics a la València medieval

«No és bo que l'home estiga sol», conta el Gènesi que va dir Déu en contemplar la seua creació (Gn, 2, 18). Aquesta frase, que justifica a la Bíblia la presència de la dona al món, i que es repeteix en les cerimònies nupcials, va ser també una de les màximes de la societat feudal, que va veure precisament com el matrimoni esdevenia un sacrament pels mateixos anys en què els homes i les dones començaven a enquadrar-se en grups més grans a la recerca de protecció, ajuda i consol. En efecte, els segles XI al XIII sobretot van viure, en bona part com a conseqüència del renaixement urbà i de l'emigració de molts camperols a la ciutat, l'origen de vigorosos moviments associatius a través dels quals aquells desarrelats tractaren de lligar nous llaços de solidaritat en un medi en principi estrany i hostil. Nasqueren així les confraries i les almoines, grups pietosos formats tant per clergues com per laics, però on els últims jugaven un paper ben actiu, responent als desigs íntims de cadascú de sentir-se integrat en un col·lectiu i reconfortat per ell. Paral·lelament, les esglésies parroquials deixaren a poc a poc de ser propietats particulars d'algun noble o magnat i es convertiren en un referent bàsic de la vida de la comunitat, on els mateixos veïns començaren a col·laborar en la gestió de les seues infraestructures per mitjà dels obrers de la «fàbrica», elegits anualment entre els parroquians, i que controlaven les despeses de la construcció i el manteniment del temple. Fins i tot, a partir del segle XIII els artesans començaren a crear, juntament amb els seus col·legues de professió, corporacions d'oficis i guildes que, a més de reunir-los sota la protecció d'un sant