

CARLES MANCHO



El paper de l'artista en l'art medieval

The role of the artist
in medieval art



Universitat de Barcelona

Publicacions i Edicions

EL PAPER DE L'ARTISTA
EN L'ART MEDIEVAL



THE ROLE OF THE ARTIST
IN MEDIEVAL ART

Lliçons / Lessons, 2

EL PAPER DE L'ARTISTA
EN L'ART MEDIEVAL



THE ROLE OF THE ARTIST
IN MEDIEVAL ART

Carles Mancho



Universitat de Barcelona

Publicacions i Edicions

Universitat de Barcelona. Dades catalogàfiques

Mancho, Carles

El paper de l'artista en l'art medieval . – (Lliçons ; 2)

ISBN 978-84-475-3554-5

I. Títol II. Col·lecció

1. Art medieval 2. Sociologia de l'art 3. Artistes

© Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel. 934 035 530

Fax: 934 035 531

www.publicacions.ub.edu

comercial.edicions@ub.edu

DISSENY DE LA COL·LECCIÓ

DIRECTOR DE LA COL·LECCIÓ

ISBN

DIPÒSIT LEGAL

IMPRESSIÓ I REL·LIGAT

Marta Serrano

Carles Mancho,

director de l'IRCVM

978-84-475-3554-5

B-40743-2011

Gráficas Rey

És rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

A la Tina

ÍNDEX

*El paper de l'artista
en l'art medieval*

II

*The role of the artist
in medieval art*

47

EL PAPER DE L'ARTISTA
EN L'ART MEDIEVAL

Aquesta lliçó va ser impartida el 14 d'octubre de 2009 a la Universitat de Barcelona.

La realitat artística actual, amb colleccions públiques i privades, exposicions, fires i informació quotidiana sobre els esdeveniments artístics, ha fet que ens hàgim acostumat a una presència de l'art, la indústria artística i els seus agents sense precedents en la història. L'habitud és tal que fins i tot ens sembla normal el protagonisme assolit pels autors. Els artistes s'han erigit gairebé en una nova classe social que, com altres elits, és objecte d'una certa atenció i tensió mediàtiques. Per bé que no es pot considerar un fet completament nou, sí que és sorprenent la dimensió del fenomen. Possiblement es tracta d'una conseqüència lògica d'algunes tendències artístiques i de la seva inserció plena en un sistema econòmic i social en què qualsevol cosa pot estar a la venda. No cal dir que el món de l'art no ha gaudit sempre d'aquesta atenció i, si bé la construcció d'una catedral sempre creava expectació, i la

traça d'aquest pintor o d'aquell escultor podia ser celebrada o denigrada amb gran passió, l'interès que suscitava la creació artística no deixava de ser, comparativament, molt modest.

En cert sentit s'ha produït una exacerbació del fenomen artístic com a conseqüència, sens dubte, de la superació d'un model artesanal d'artista. Que parlem d'indústria artística com a camp específic de les indústries culturals n'és una evidència clara. El fet que la creació no depengui d'un mestratge tècnic de caràcter artesanal i que l'obra final pugui ser reproduïda *ad infinitum*, no només mecànicament sinó també industrialment, ha convertit els creadors artístics del segle xx en quelcom diferent dels seus homòlegs del segle xix i anteriors. Ben mirat, avui dia no n'hi ha prou amb dir «és un artista», perquè la paraula té molts matisos: artista plàstic, videoartista, artista conceptual... Tampoc no es tracta de distincions fútils: cadascuna d'aquestes figures, i d'altres, entenen l'obra d'art i la seva funció de manera radicalment diferent.

D'antuvi, doncs, podríem pensar que l'actualitat té poc a veure amb el passat que ens interessa, el passat medieval; que el present només parla de nosaltres, i que no té sentit observar l'ara per entendre l'ahir. Tot

i que aquesta actitud és força habitual, no és menys cert que cada moment fa la història que li correspon. El nostre present guia les nostres preguntes, i és en funció d'aquestes preguntes que trobem les respostes. En conseqüència, com a historiadors de l'art del passat remot, el rebuig del present només es pot considerar un error epistemològic.

Des d'una aproximació sociològica a l'art, és clar que avui l'estatus de l'artista difereix profundament de l'estatus d'un terrissaire grec del segle VIII aC. Analitzat així, com una progressió ascendent en el reconeixement social de l'artista, obtenim molta informació de la societat actual, i constatem, fins i tot, quines han estat les inflexions que han decantat definitivament la situació cap a la nostra realitat postmoderna.

Ara bé, des d'una aproximació històrica, des de l'àmbit d'anàlisi propi de l'historiador de l'art, un plantejament com el que acabem d'esmentar —que és, sigui dit de passada, un dels més freqüents— ens ajuda ben poc a conèixer les aportacions essencials de l'autor d'una obra i de l'obra mateixa a l'època analitzada. Si realment volem saber alguna cosa sobre el paper de l'autor, l'enfocament ha de ser diferent. I només si canviem l'enfocament arribarem a entendre com i per què

alguns terrissaires del segle VIII aC, com ara el mestre de Dypilon, van ser els inventors del *ready made*, sense que això tregui cap mèrit a la transformació del concepte d'art afavorida per Marcel Duchamp a principis del segle XX.

El present té un avantatge metafòric essencial per al treball històric: ens obliga a viure sense consciència de la categoria històrica; al marge, per tant, de l'evidència que les nostres accions són els fets de la història futura. No pot ser d'altra manera. També els protagonistes del passat ignoraven que feien història, malgrat que en observar-los amb la lent de l'historiador, força vegades ho oblidem.

L'historiador de l'art tendeix, sovint, a caure en aquesta trampa. Si oblida que la periodització artística és una construcció convencional, més o menys desafortunada, que durant molt de temps li ha servit de crossa per ordenar i simplificar un discurs historico-artístic, se n'acaba creient la veridicitat. I ho fa d'una manera estructural, indestriablement lligada al propi discurs. Com si per art d'encanteri la realitat historiogràfica s'hagués transformat en veritat històrica.

En conseqüència, fins i tot quan l'historiador incorpora aquestes perioditzacions al discurs i tot seguit

en desacredita la validesa, n'assumeix la utilitat, no només en el seu discurs sinó també en la seva metodologia. D'aquesta manera és ell el qui esdevé utilitzat, perquè el fet de perpetuar aquestes categories historicoartístiques li impedeix de canviar els paradigmes epistemològics, emparat en la confortabilitat d'una estructura tradicionalment establerta. Una cosa semblant passa amb la categoria d'«artista».

ARTISTA

El primer problema amb què ens trobem, doncs, és de tipus nominal. Qualsevol autor, o gairebé, que comença una reflexió sobre la figura de l'artista a l'edat mitjana ho fa recorrent a la llista de noms que d'una manera o d'una altra han signat obres. No cal anar gaire lluny per trobar alguns noms ben coneguts.

Una de les signatures medievals més antiga del nostre territori és als folis 283v-284r de l'anomenat *Beat de Girona*, conservat al Tresor de la catedral gironina. En realitat, és una obra realitzada molt lluny de Catalunya, a Tábara (Zamora). Possiblement, el llibre devia ser atractiu per la seva bellesa o peculiaritat,

i això va fer que algú el portés a Girona cap al 1070. Aquests folis recullen que el 6 de juliol de l'any 975 fou acabat pels seus autors: «Senior presbiter scripsit; Ende pictrix et Dei aiutrix frater Emeterius», és a dir, 'el prevere Senior el va escriure; Ende, pintora i serva de Déu, Emeteri, frare i prevere [el van pintar]'.¹

A partir del segle XI manifestacions d'aquesta mena van ser molt més freqüents. En la documentació trobem un *Bonhom aurifico*, l'any 1024; un *Josephos israelita artificii*, el 1070; un *Fedantius architectus et magister edorum*, a Sant Cugat l'any 1010, que quatre anys abans es va presentar com a *artificem petre*. Una de les signatures més celebrades és la del nou mestre d'obres per a la seu d'Urgell, el famosíssim *Raimundus Lambardus*, que va signar el contracte el 1175 i que ha fet córrer força tinta sobre la presència de mestres llombards a Catalunya. En documents de Barcelona consta un pintor anomenat Pere que va morir el 15 de juny de 1032 i que era pare del pintor Galceran i apareix un *signum Olivariis pictoris* en un contracte rubricat per pintar la casa del Temple de Barcelona el 14 de les calendes de juliol de 1185.

1 Traducció de Mercè Puig-Rodríguez Escalona.