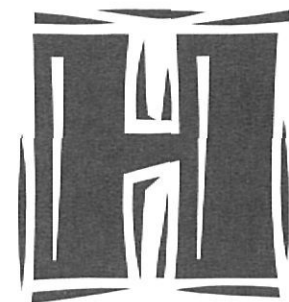


# Història de l'art sense història i sense art? L'estudi universitari de la història de l'art

**Francesc Serés**



o hem de dir sense embuts. Avui, se'ns fa difícil concebre la història com un producte pur, com un discurs que parli des de si mateix sense tenir en compte cadascun dels adjectius o proposicions que a tall de brúixola se li poden afegir –història econòmica, història de les institucions, del dret, de l'art, de l'art del segle XX, de l'art feminista del segle XX, de l'art feminista afroamericà de les últimes dècades del segle XX...–, i d'altres que podrien incorporar al substantiu *història* el gir d'una determinada visió: des de l'òptica de l'antropologia, de la sociologia, de les religions, de les classes socials, i un llarg etcètera que per si sol podria ocupar les pàgines que estan dedicades a acollir aquest article. És molt probable que hi hagi historiadors que no hi estiguin d'acord i reclamin encara la centralitat de la història dins dels camps de les humanitats, però la discussió està fora de lloc i de temps: també les humanitats han perdut el centre indeterminat que tal vegada mai tingueren. Foucault riu.

Una de les grans beneficiades enmig de tots aquests canvis ha estat –creu qui subscriu– la història de l'art, no tant per la seva especificitat pròpia, sinó per l'espai mudable que constantment reclama –o hauria de reclamar– i que d'aquesta manera es pot atorgar a si mateixa, un espai propi i autònom des del qual parlar amb les altres «disciplines» com un interlocutor actiu i no com un ens subsidiari. Tant és així que moltes de les formes de revisió que la història s'ha aplicat a si mateixa, com ara la història de les representacions, la història del cos, la de la vida privada, la de la gent sense història, han anat a buscar en la història de

l'art idees, estudis i fonts que moltes vegades, més que suports, han esdevingut punts de partida i eixos vertebrals.

D'una banda tenim, doncs, la tradició clàssica universitària que atorgava a la història de l'art l'estatut de carrera, com uns estudis independents que mereixien aquest tracte, i de l'altra, una història de l'art ancorada encara en mètodes de la història clàssica, una història positivista, occidental, i amb una visió formalista que demanava, per superar amb èxit les proves que proposava, un repertori lax d'adjectius i una memòria capaç de tenir prou retentiva com per endevinar si un quadre (sovint una diapositiva esgrogueïda) era o no era de Massaccio. Els artistes i les seves obres eren (dubto si utilitzar el verb *ésser* en passat o en present) equiparats a la forma clàssica de fer de la història: una inacabable llista de reis, de feus o de reialmes; l'explicació d'un determinat estil artístic i el seu desenvolupament geogràfic i històric prenién sobre els mapes la forma de l'expansió de determinats imperis, i, per descomptat, rere cada quadre o pintor s'havien de trobar aquelles especificitats nacionals que l'estil –es suposava– proclamava, i que la biografia de l'autor havia de reflectir tant des del punt de vista històric com psicològic: la vida d'un artista semblava una «vida exemplar». Tot això sense oblidar-nos dels temaris –el *temari*, aquesta paraula investida sempre d'una aura aulicoadministrativa-inamovibles; el temari és com Déu, és el que és. Un bon temari hauria de començar –ens diuen els manuals– sempre per Grècia, i ha de mantenir la separació entre els temes: quan es fa romànic no es pot parlar de gòtic ni de Renaixement, i tampoc de les subdisciplines que aixopluga la història de l'art: la ceràmica, els vitralls, les anomenades «arts menors» que sovint només s'estudien en arribar al rococó. El famós rococó.

Maiestas Domini de l'absis major  
de Sant Climent de Taüll.

Val a dir també que nombroses formes de qüestionament d'aquest panorama no se n'han sortit mai prou bé, a causa que han estat escassos els esforços per fonamentar teòricament un model d'història de l'art diferent, i no parlo només dels corrents i les teories, sinó de l'aplicació d'aquesta matèria a l'aula, en la realitat diària de la classe. I així, si hem d'explicar que l'art no obeeix només a una voluntat expressionista o a un conjunt de solucions tècniques, sinó també a una forma de coneixement i de representació del món, hem de tenir en compte les conseqüències d'aquesta afirmació, és a dir que partim de la tesi que cal veure en la història una constant revisió de si mateixa, des de tots els punts de vista possible, obligant a imposar al discurs una discussió contínua.

Els productes purs embogeixen, ens diu el poeta Williams Carlos Williams, els productes purs embogeixen, però no per la barrija-barreja que hi ha al seu voltant, sinó pel seu propi contingut mestís, fragmentat i de futur. D'aquesta manera, la història de l'art serà mestissa o no serà, haurà de poder donar raó de continguts que surtin de la seva jurisdicció precisament perquè les altres disciplines així ho fan amb els que pertocquen a aquesta; i compte, no es tracta pas de saber qui ha d'explicar determinats objectes d'estudi, ans al contrari, es tracta de bastir xarxes de coneixement que la lliguin no només amb la sociologia de l'art o amb l'estètica, sinó a qualsevol altre camp del coneixement. Tanmateix, haurà de reclamar per a si mateixa aquest valor de centralitat que abans hem mencionat, el que hauria de demanar qualsevol altra disciplina que vulgui superar una divisió del saber tan obsoleta com perillosa. Evidentment, la tasca de l'ensenyant i del qui aprèn adquireix així certes dificultats afegides. La primera que cal destacar és l'acceptació que una assignatura d'història de l'art no té com a objectiu primordial el coneixement de tots i cadascun dels artistes, estils, obres d'un determinat període, sinó el valor relacional que hi podem establir: conèixer és saber relacionar la informació que se'ns està oferint, ésser capaç d'organitzar una pròpia cartografia d'allò que se'ns està mostrant. Sorgeixen dificultats tant en la confecció del temari per part de qui l'ha d'impartir com per moure-s'hi, modificar-lo, criticar-lo i ampliar-lo per part de qui l'està rebent. La interdisciplinarietat, tan de moda i tan poc practicada. És possible que fins aquí tot pugui ésser llegit com una declaració de bones intencions; per això podem fer preguntes més concretes per introduir-hi la discrepància, que és en definitiva del que es tracta: pot un antropòleg donar una visió diferent de la història de l'art?; es pot bastir una història de l'art a partir de la seva recepció en obres literàries?;



podem explicar el romànic a partir de la música del *Carmina Burana* de Carl Orff?; és possible una història de l'art com una història de les recepcions de les obres d'art?; i si és així, quines teories hi ha darrere?, quines crítiques se n'han fet? Aquestes preguntes i moltes d'altres són les que van sorgint quan es tracta d'abandonar els mètodes històrics tradicionals, basats en un estudi de les tècniques, de les biografies i dels desenvolupaments formals.

Per il·lustrar d'una manera més adient la qüestió crec que podríem veure quins han estat els dubtes i el context en els quals han aparegut aquestes reflexions. A l'hora de fer un plantejament per a l'assignatura «Història de l'art I», que en el temari oficial comprèn des de l'art clàssic fins al gòtic, i davant de la necessitat de trobar un fil conductor més encaminat cap a la necessitat de trobar un projecte de treball a seguir durant el curs que cap a la voluntat innecessària i irrealitzable d'ensenyar-ho «tot» o de fer «un llibre de COU», vaig optar per proposar un estudi del desenvolupament de l'arquitectura monumental al llarg de la història, un desenvolupament que demanava una hermenèutica i una antropologia, és a dir preguntar-se en cada cas quina havia estat la relació de l'home amb l'art (o almenys el que nosaltres hem considerat art posteriorment) i quin era el significat que per a ell tenia. Un dels temes ineludibles era òbviament el del romànic, i si l'utilitzo a tall d'exemple —podria proposar-ne qualsevol altre dels nou de què constava el temari— és

Dos detalls del Tapís de la Creació de la catedral de Girona.



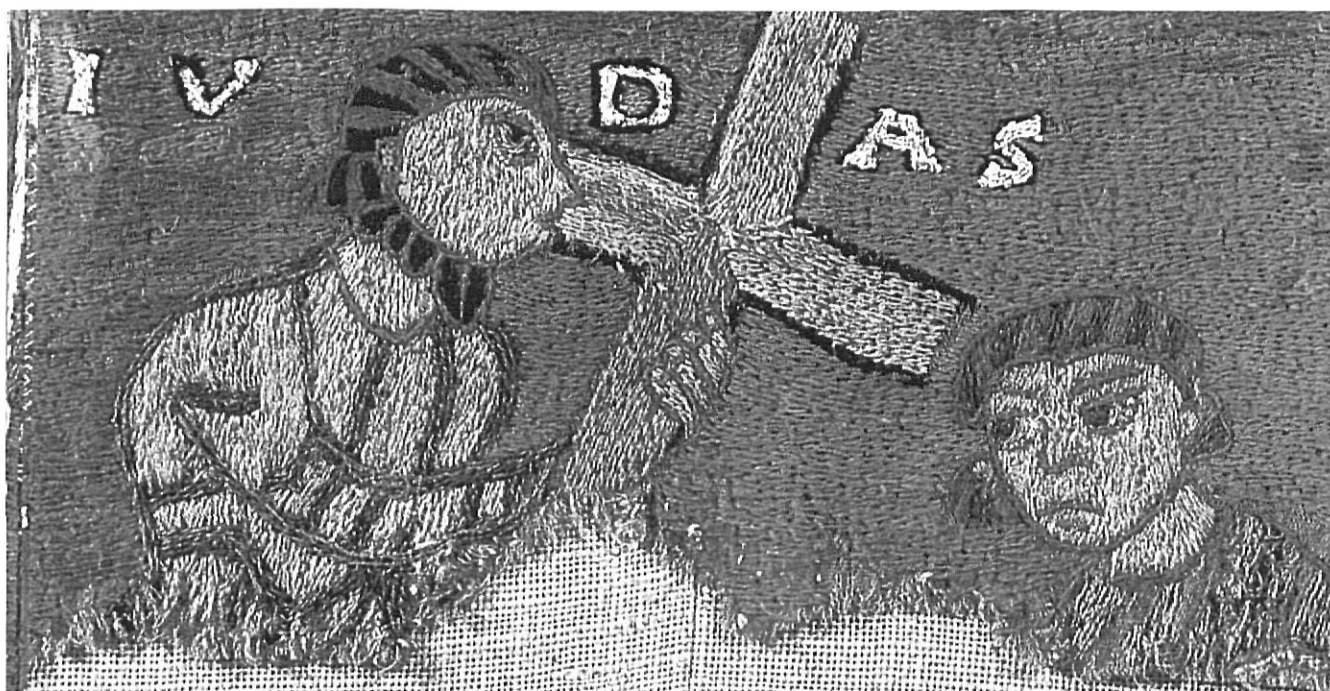
per motius que considero del tot adients, tenint en compte, en primer lloc, l'àmbit de difusió d'aquesta publicació; segon, el valor articulador que tenia aquest tema dins del desenvolupament del curs; i tercer, que era un dels temes dels quals els alumnes posseïen un millor coneixement, atesa la proximitat de les construccions i de les obres, i fins i tot la seva presència en els llocs de vida quotidiana dels estudiants(1).

La història de l'art sovint ha disfressat de coneixements importants justament aquells en els quals es podia sentir còmoda i on podia justificar la seva pertinença com a disciplina: biografies, tècniques, anàlisi de les formes en termes de les pròpies formes, i a tot estirar, fent una introducció històrica o com a molt un afegitó en forma de sociologia de l'art que intentava traduir en termes de relació causa-efecte allò que era l'art per a la societat en la qual es produïa. També hi ha hagut una necessitat de generalitzar excessivament determinats continguts, a saber, les obres d'art romànic són anònimes, totes tenen un rerefons religiós, etc., per no parlar de la necessitat de veure en el romànic un estil artístic unitari quan potser és un dels més difícilment delimitables.

Ni l'art romànic ni el gòtic queden explicats en les seves formes, sinó precisament a partir d'aquestes: aquesta és la principal crítica que hauríem de fer a la història de l'art que pren l'estil com un conjunt de formes. El romànic no és un estil basat en formes constructives que imposen murs gruixuts, arcs de mig punt i voltes de canó, sinó que tots aquests elements són producte d'unes constàncies i uns canvis històrics, culturals i socials que hem de saber interpretar i reconstruir críticament.

Tornem a agafar un exemple clar, el de l'absis de Sant Climent de Taüll, que com tots sabem és considerat la joia de la corona del romànic català. En primer lloc, haurérem de pensar si hi ha quelcom que puguem qualificar com a romànic català, de la mateixa manera que ens estranyem si algú ens parla del cubisme francès. Són del tot conegudes i estan àmpliament documentades les influències llombardes en la pintura i en la construcció que aixopluga aquest monument, tal vegada perquè el mestre venia precisament d'allà. Veient la varietat morfològica i els manlleus estilístics arreu d'Europa d'allò que anomenem romànic, podem reduir-lo al concepte d'estil?

Convé també deixar clar que aquesta obra no ha estat mai concebuda de manera autònoma; com s'han d'entendre si no les paraules del llibre, «Ego sum lux mundi»? Davy ens explica(2) que aquestes paraules tenen una clara relació amb l'orientació del temple. Aquest pren una direcció tal que l'absis ha d'estar orientat cap a l'est, cap a



l'eixida del sol, i en conseqüència, la porta cap a la posta, cap a l'ocàs; només així aquesta pintura adquirirà sentit, només així entendrem que la llum, que ha de penetrar dins de la nau després de la cerimònia litúrgica, ha d'il·luminar Crist vencedor després de l'Apocalipsi. Com es pot comprovar, sovint estudiem les obres d'art d'altres èpoques i cultures amb conceptes que els són del tot aliens. No podem aplicar els mateixos criteris d'anàlisi a un quadre de Delacroix i a un mosaic bizantí, i això ens torna a posar davant de la necessitat d'incloure les formes d'interpretació, és a dir, estudiar i raonar la forma d'apropament que ens reclama cada període històric o cada cultura. El passat és un país llunyà.

En tercer lloc, crec que la història de l'art ha de poder ser una història estètica de l'art, tenint sempre en compte les fonts teòriques i conceptuals que hi ha, no només en el substrat cultural de l'època sinó també en les obres que de ben segur no estaven a l'abast de tothom però que certament tenien influència en els «comitents», fos quin fos el seu estatus social, religiós, polític, etc. Darrere del valor narratiu d'aquestes pintures hi ha tota una teoria que d'alguna manera també es dona en altres períodes i, si considerem el temps en què es va pintar Taüll, en altres indrets. L'anàlisi d'una obra d'art és, en essència, complexa, i només des del punt de vista relacional podem, si no arribar, si més no aproximar-nos a allò que l'obra ens diu. Evidentment aquests tres punts es podrien desenvolupar de manera més extensa i formen

part d'una llista molt més ampla, però crec que il·lustren prou bé les tesis anteriorment exposades.

En quart lloc, i per acabar aquest escrit, crec que és interessant remarcar que la història de l'art és una història de les complexitats, que els valors relacionals de les obres s'han de posar tant en funció d'allò que les uneix com d'allò que les fa dissemblants. Cal que tots plegats aprenguem a veure en la història de l'art una història no només de les conclusions, sinó també de les diferències. De ben segur que mentre transitem d'un lloc a l'altre podrem aprendre molt.

*Francesc Serés és professor d'història de l'art a la Universitat Pompeu Fabra.*

## Notes

- 1.- Val a dir que en el temps que dura l'ensenyament primari i secundari, àdhuc el batxillerat, el romànic és un d'aquells temes redundats, i així no és estrany trobar alumnes a la universitat que diuen que cada any han hagut de fer un treball o altre sobre el romànic català a l'ESO i al batxillerat; jo puc donar-ne fe, perquè durant dos anys vaig ser professor en aquestes etapes. També hem de pensar que durant molt de temps aquest «estil artístic» ha estat profusament promocionat: qui s'atreveix a dir que el Pantocràtor de Taüll no ha anat adquirint determinats valors extraartístics? Algun dia ens haurem de demanar molt seriosament si el fet d'afegir a l'art romànic unes connotacions nacionals que res tenen a veure amb el seu contingut artístic no ha fet més mal que bé al seu estudi, i no seria un mal estudi per a aquell que hi volgués dedicar algun temps.
- 2.- DAVY, R. (1997). *Iniciación a la simbología románica*. Madrid: Akal.