

**Època contemporània**  
**segle XX**

# Història de l'Art

Segon de Batxillerat



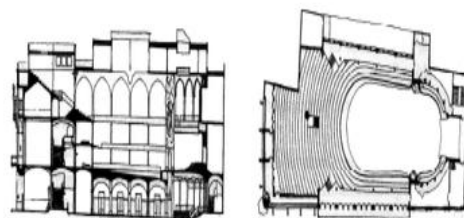


# Índex

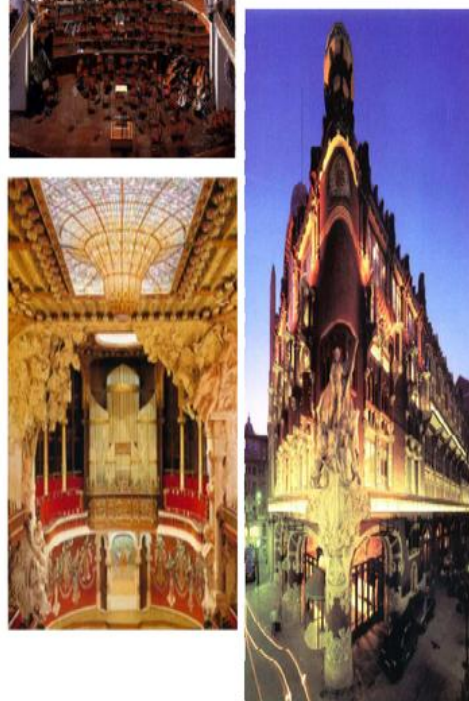
---

1. Palau de la Música de Lluís Domènech i Montaner
2. Casa Milà d'Antoni Gaudí
3. El Pavelló Alemany de Mies van der Rohe
4. Casa Kaufmann -Fallingwater- de Frank Lloyd Wright
5. Museu Guggenheim de Frank Gehry
6. Maman de Louise Bourgeois
7. Formes úniques de continuïtat en l'espai d'Umberto Boccioni
8. Gran Profeta de Pablo Gargallo
9. Nit de Lluna de Leandre Cristòfol
10. Elogio del agua d'Eduardo Chillida
11. La ratlla verda de Henri Matisse
12. Composició IV de Wassily Kandinsky
13. Interior holandès de Joan Miró
14. Guernica de Pablo Ruiz Picasso
15. La persistència de la memòria de Salvador Dalí
16. Number 1 de Jackson Pollock
17. Campbell's soup d'Andy Warhol
18. El Marxisme donarà salut als malats de Frida Kahlo
19. Creu i R d'Antoni Tàpies

# 1. Palau de la Música Catalana. Lluís Domènech i Montaner.



Documentació general o catalogació	
<b>Catalogació</b>	<p><i>Nom de l'edifici:</i> El Palau de Música Catalana.</p> <p><i>Arquitecte:</i> Lluís Domènech i Montaner. (1850 -1923)</p> <p><i>Estil:</i> Modernisme català.</p> <p><i>Cronologia:</i> 1905-1908</p> <p>Inaugurat el 9 de febrer de 1908.</p> <p><i>Localització:</i> S'emplaça al barri vell de Sant Pere a Barcelona, en l'angle on conflueixen el carrer Sant Pere més Alt i el carrer Amadeu Vives. En aquest indret antigament es localitzava el claustre del convent de Sant Francesc, obra anterior al 1589.</p> <p>Remodelat per Óscar Tusquets entre els anys 1982-1989. La magnífica remodelació feta per Tusquets, va respectar l'obra de Domènech i Montaner, i va ampliar els espais, dotant l'edifici d'equipaments moderns i funcionals. Actualment és la sala de concerts més important de la ciutat.</p>
<b>Breu ressenya</b>	<p><i>Materials utilitzats:</i> Pilars i jàsseres de ferro per a l'estructura, així com maó, revoltos de ceràmica, terrissa artística, columnes revestides amb tesselles irregulars de rajola, capitells neogòtics amb motius florals, arcs ogivals i vidrieres de colors exuberants.</p> <p><i>Sistema constructiu:</i> L'edifici es projecta a partir de l'organització espacial interna, que gira al voltant de l'auditori, concebut com una "gran capsa de vidre" que gaudeix d'una acústica excepcional. La seva estructura, inspirada en les estructures gòtiques, està formada per un entramat metàl·lic de pilars i jàsseres de ferro que juntament amb la utilització de columnes aconseguen un àmbit interior diàfan on les distintes arts (escultura, pintura i les arts decoratives) hi són representades.</p> <p>Cal destacar-ne la <b>decoració floral</b> que en aquest edifici arriba a un esclat total i la <b>policromia</b> és present i pensada fins al més petit element.</p>



## Anàlisi formal

### Espai exterior i elements decoratius

Exteriorment el maó i la decoració ceràmica de colors, juguen un protagonisme especial.

L'edifici presenta **dues façanes que s'uneixen formant un angle** que és on es concentra tota l'estructura arquitectònica i decorativa més complexa. A partir de la façana s'endevina la **disposició de tres pisos interiors**, així com la **fantasia de la decoració exterior** ens condueix a la **desbordant i exaltant riquesa de les solucions internes**.

Al **xamfrà de l'edifici**, l'angle que forma la confluència dels dos carrers (Sant Pere més Alt i Amadeu Vives), es localitza el **grup al·legòric esculpit per Miquel Blay que representa la Cançó Popular**. Al darrere i al seu damunt, un **mosaic en forma de medalló amb l'escut del Palau de la Música Catalana**. En el punt més alt, es fa visible una **petita cúpula amb mosaics**.

El grup escultòric de **La Cançó Popular** està dividit bàsicament en **dues parts**: en una hi trobem **figures femenines i infants**, en representació de la **llar**; en l'altra, el **món del treball**: el pagès, l'operari i el pescador que aguanten la **Musa de la Cançó**. **Sant Jordi**, patró de Catalunya, senyoreja el conjunt.

El cos principal (carrer Sant Pere més Alt i primer sector d'Amadeu Vives), que arrenca d'unes **robustes columnes** que formen els **grans arcs d'accés** sosté una **balconada** que envolta tot l'edifici. Sobre aquest sòlid suport, s'eleva la **façana principal**, composta de **tres esveltes arcades gotitzants**.

A la **façana del carrer de Sant Pere**, **set parells de columnes recobertes de ceràmica**, sostenen una complicada estructura superior damunt la qual se situa un **gran mosaic de Lluís Bru** que representa l'**Orfeó Català**. A nivell del segon pis hi ha els **bustos de músics cèlebres**, atribuïts a Eusebi Arnau: **Palestrina, J.S. Bach, Beethoven** (al carrer Sant Pere més Alt) i **Wagner** (al carrer Amadeu Vives).

Al **sector del carrer Amadeu Vives**, que correspon a la sala de concerts, és format per **cinc grans finestral**s i una **balustrada** a nivell del segon pis.



### Espai interior i elements decoratius

L'interior és la part més remarcable del Palau. Revestit pràcticament tot de **ceràmica i vidres**.

L'edifici bàsicament es troba **dividit en planta baixa i tres pisos**:

– **Planta baixa**: destinada a acollir el **vestibul d'accés**, les **taquilles**, el **bar**, les **oficines de l'Orfeó** i la **sala d'assaig** sota de l'escenari.

El vestibul d'accés connecta amb la sala d'audicions a partir d'una **magnífica escalinata doble**.

– **Primer pis**: amb la **platea** amb **lloges laterals** i un **amfiteatre**. També té la sala anomenada de **Lluís Millet** i una **sala de descans**.

– **Segon pis**: **Grades de l'amfiteatre més ampli** i amb els **laterals dividits en lloges**.

– Sobre el sostre de la sala d'audicions i sota el sostre de l'edifici existeix un **tercer pis**. Actualment hi ha els **despatxos de gerència**. Situat al sostre de la sala de concert o en el terra d'aquests tercer pis, un **ull de bou** permet observar i seguir-ne les audicions.

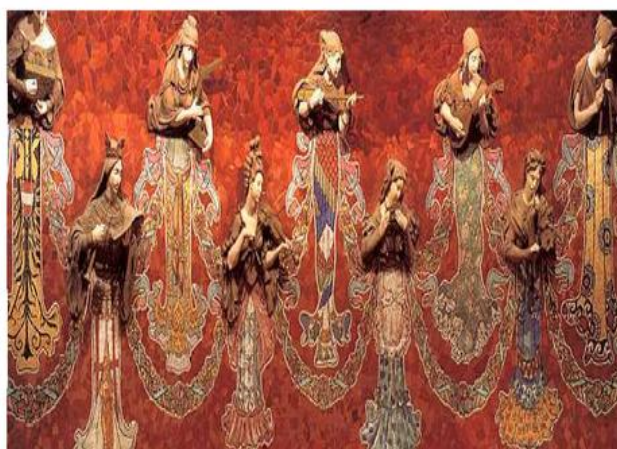
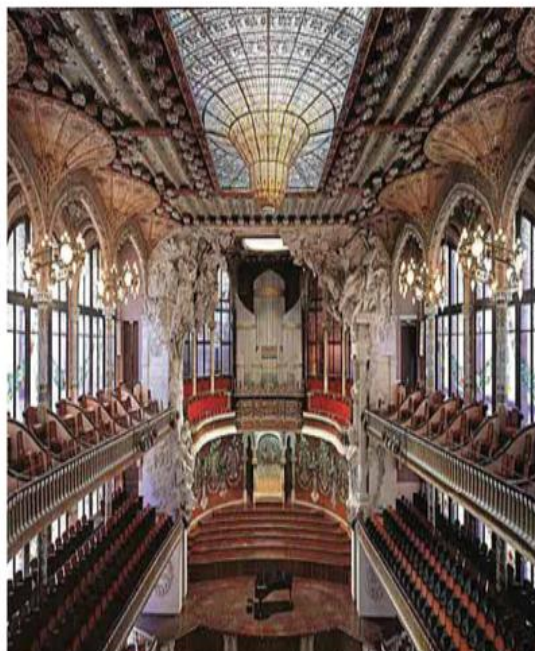


La sala d'audicions, situada al primer pis, té una capacitat per a uns 2.000 espectadors. Aquesta sala de concerts, de planta oval, a la qual tots els altres espais estan supeditats, mostra una gran unitat d'espai, accentuada per la disposició dels elements, que no permeten el tancament visual entre l'escenari i la sala.

Els murs laterals de vidre permeten la il·luminació natural de la sala. El sostre és format per elements estructurals vistosos; revoltons de maó i bigues de ferro, i és cobert d'una enorme claraboia central de vidres multicolors formant una gran flor amb els pètals oberts. Aquesta claraboia, obra de Rigalt, Granell i Cia (firma comercial formada pel mestre vitrallers, Antoni Rigalt i l'arquitecte Jeroni Granell), a manera de gran làmpara, que filtra la llum natural, està envoltada de sanefes de ceràmica representant ponceles de rosa.

L'arc de la boca de l'escenari desapareix i queda només suggerit pels dos conjunts escultòrics de grans proporcions de l'artista Pau Gargallo. Aquests grups representen: a l'esquerra, la música popular i catalana amb "Les flors de maig", al·lusió a la més famosa cançó de Josep Anselm Clavé, el bust del qual centra la composició; i, a la dreta, la música culta i internacional amb el bust de Beethoven i "La cavalcada de les walkiries", el gran tribut a Richard Wagner, autor preferit i molt representat en aquell temps a Catalunya. L'hemicicle de l'escenari té un òrgan i un mosaic amb l'escut de Catalunya de Lluís Bru i escultures de 18 fades amb instruments musicals d'Eusebi Arnau.

Les llotges dels espectadors en el projecte original tenien unes balustrades que donaven la sensació que els seus diversos pisos donaven la imatge d'un sol "bloc de públic". Malauradament, van ser substituïdes posteriorment per les baranes actuals que trenquen aquesta unitat buscada.



## Estil

El Modernisme a Catalunya podem situar-lo entre l'any 1888, any de l'Exposició Universal de Barcelona i el 1906, amb un epíleg fins a l'any 1926, data de la mort d'en Gaudí.

És un moviment cultural que es produeix a Europa a finals del segle XIX i principis del XX. **Art Nouveau** (a França i a Bèlgica), **Modern Style** (Anglaterra), **Jugendstil** (a Alemanya), **Sezessionstil** (a Àustria), **Stile Liberty** (Itàlia).

Malgrat que aquest moviment cultural de recerca de noves formes i expressions afecta totes les manifestacions de l'art i el pensament, és en l'arquitectura i les arts plàstiques on es mostra amb ple sentit.

A Catalunya el Modernisme té unes dimensions i una personalitat especial que fa que pugem trobar manifestacions per tot arreu de la geografia catalana i en edificacions de molts diversos tipus: fàbriques, cooperatives agrícoles, ateneus, mercats i habitatges.

El moment històric és idoni, creixement econòmic i reafirmació nacional.

L'agricultura s'orienta cap a l'exportació (vi, fruits secs), la indústria en general, i la tèxtil en particular, viu un moment expansionista, també el comerç i les finances en general gaudeixen d'excel·lent salut a les grans ciutats del país, en especial Barcelona, on se'ls ha quedat petit el cinturó medieval de les muralles i han iniciat la seva expansió urbanística amb els plans d'eixamplament.

Aquesta situació, a Catalunya, contrasta amb un moment especialment pessimista a Espanya, on la pèrdua de les darreres colònies americanes posa en crisi el concepte de l'Estat espanyol i manifesta de forma meridiana l'anquilosament de les estructures de l'estat i la manca de modernitat en l'economia i la societat espanyoles.

L'arquitectura modernista a Catalunya significa, per una banda, la modernització de les tècniques de construcció (ús del ferro en les estructures, utilització dels elements prefabricats), al mateix temps que conserva elements tradicionals (construccions amb tobo vist) i enllaça amb l'estil gòtic amb el que guarda un cert paral·lisme. És una arquitectura decorativa, integradora en l'edifici de totes les arts plàstiques. Els arquitectes són sovint decoradors també d'interiors i dissenyen tots els detalls: el mobiliari, la marqueria, les vidrieres, els mosaics, la forja, etc. Hi ha una reivindicació de les artesanies en un moment de domini industrial.

Com a trets generals de reconeixement de l'estil modernista podem definir: el **predomini de la corba** sobre la recta, l'**asimetria**, el **dinamisme de les formes**, el **detallisme de la decoració** en la recerca d'una estètica per se, l'**ús freqüent de motius vegetals i naturals** i les **figures de dona**.

**Lluís Domènech i Montaner** es pot considerar un **antecessor del racionalisme**; a les seves obres, trobem una concepció global de l'edifici, amb l'espai interior i els plans perfectament definits, i la utilització de materials i tècniques innovadores com a element expressiu.

Les obres de joventut mostren una clara **preferència pel maó** i els **ornaments de ceràmica**: Editorial Montaner i Simon, a Barcelona (actual Fundació Tàpies).

La primera obra madura de Domènech i Montaner és el **Cafè Restaurant de l'Exposició Universal de 1888**, conegut com el **castell dels tres dragons**, al Parc de la Ciutadella, en el qual l'estructura de ferro deixa a la vista alguns dels seus elements. La integració de la tècnica constructiva més moderna i els elements decoratius tradicionals es manifesta en les obres posteriors com el **Palau de la Música Catalana**, l'**Institut Pere Mata** i la **Casa Navàs a Reus** i l'**Hospital de Sant Pau a Barcelona**.

Hem d'assenyalar que, en aquells moments, l'elecció de Domènech i Montaner per realitzar el Palau de la Música, va ser molt encertada, perquè des de l'any 1900 era **director de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona** i era un dels **personatges que més activament participà en la política de to catalanista**. Fou un dels **fundadors de la Lliga de Catalunya**, partit que va ajudar a la formació de l'Orfeó Català.

## Interpretació

### Contingut i significació

*Caràcter de l'edifici*: Edificació civil destinada a sala de concerts.

*Símbols*: El Palau, en paraules de l'arquitecte, havia de ser "**el temple de l'Art Català i el Palau del nostre Renaixement**", per tant, el Palau és un **símbol del catalanisme** representat per una de les seves institucions més emblemàtiques com és l'Orfeó. Com hem dit anteriorment, el grup escultòric de Miquel Blay és un símbol a la cançó i al Poble Català, com també ho és el mosaic de L. Bru.

A més, la seva inauguració fou carregada de fort simbolisme, perquè en ser col·locada la **primera pedra**, en una capsa metàl·lica s'hi van disposar unes **medalles de la «Unió Catalanista»**.

*Encàrrec i recepció*: Edifici encomanat a Domènech i Montaner per l'Orfeó Català com a **nova seu social** que fou costejat totalment per **capta popular i pels amics de l'Orfeó**.

L'Orfeó Català, associació coral fundada l'any 1891 per Lluís Millet i Amadeu Vives, tenia com a objectiu la pràctica i la difusió de l'art de la música. El president de l'Orfeó, Joaquim Cabot, aprofità un concert realitzat per la seva coral en el Teatre Novedades per anunciar l'adquisició d'uns terrenys situats al carrer Alt de Sant Pere per aixecar un "Palau", futur local de l'Orfeó. El dia 23 d'abril de 1905, diada de Sant Jordi, patró de Catalunya, s'hi va posar la primera pedra.

### Explicacions

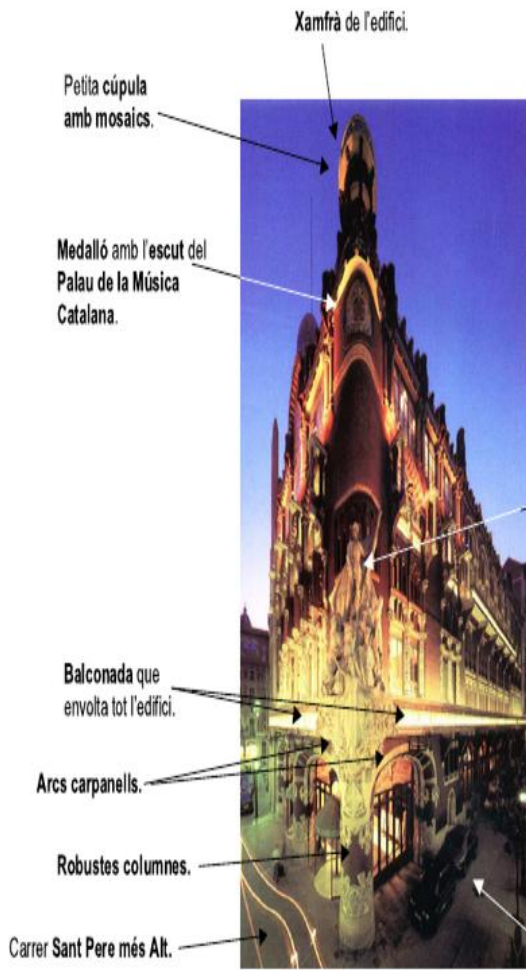
El Palau de la Música Catalana és un dels millors exemples d'integració de les arts de l'època modernista.

Resulta molt interessant en el Palau la utilització tan prematura d'una estructura de ferro, perquè sembla ser que l'edifici d'aquest tipus construït a Europa, amb l'ús d'aquest material, fou l'**Hotel Ritz de Londres**, obra de 1905, és a dir, pràcticament contemporània al Palau.

El 30 de maig del 1909, l'Ajuntament de Barcelona li otorgà el **premi del Concurs d'Edificis Urbans al millor edifici artístic** de l'any anterior, segons consta en una placa de la façana.

Passat l'apogeu del període modernista, els nous corrents estètics van generar un rebuig vers el que consideraven excessos decoratius de l'estil. Aquest rebuig afectà també el Palau de la Música, que va ser objecte de dures crítiques, fins al punt que en alguns casos s'arribà a demanar-ne l'enderroc.

# Palau de la Música Catalana. 1905-1908 Lluís Domènech i Montaner



Grup al·legòric esculpit per *Miquel Blay* que representa la "Cançó Popular"



Figures femenines i infants en representació a la llar.

Carrer Amadeu Vives.

S'emplaça al barri vell de Sant Pere a Barcelona, en l'angle on conflueixen el carrer Sant Pere més Alt i el carrer Amadeu Vives. En aquest indret antigament es localitzava el claustre del convent de Sant Francesc, obra anterior al 1589.

Façana del carrer Sant Pere més Alt.

Gran mosaic de *Lluís Bru* que representa l'Orfeó Català.

Tres esveltes arcades ogivals.

Bust de Palestrina.

Set parells de columnes recobertes de ceràmica.

Balconada que envolta tot l'edifici.

Arcs carpanells.

Robustes columnes.



Petita cúpula amb mosaics.

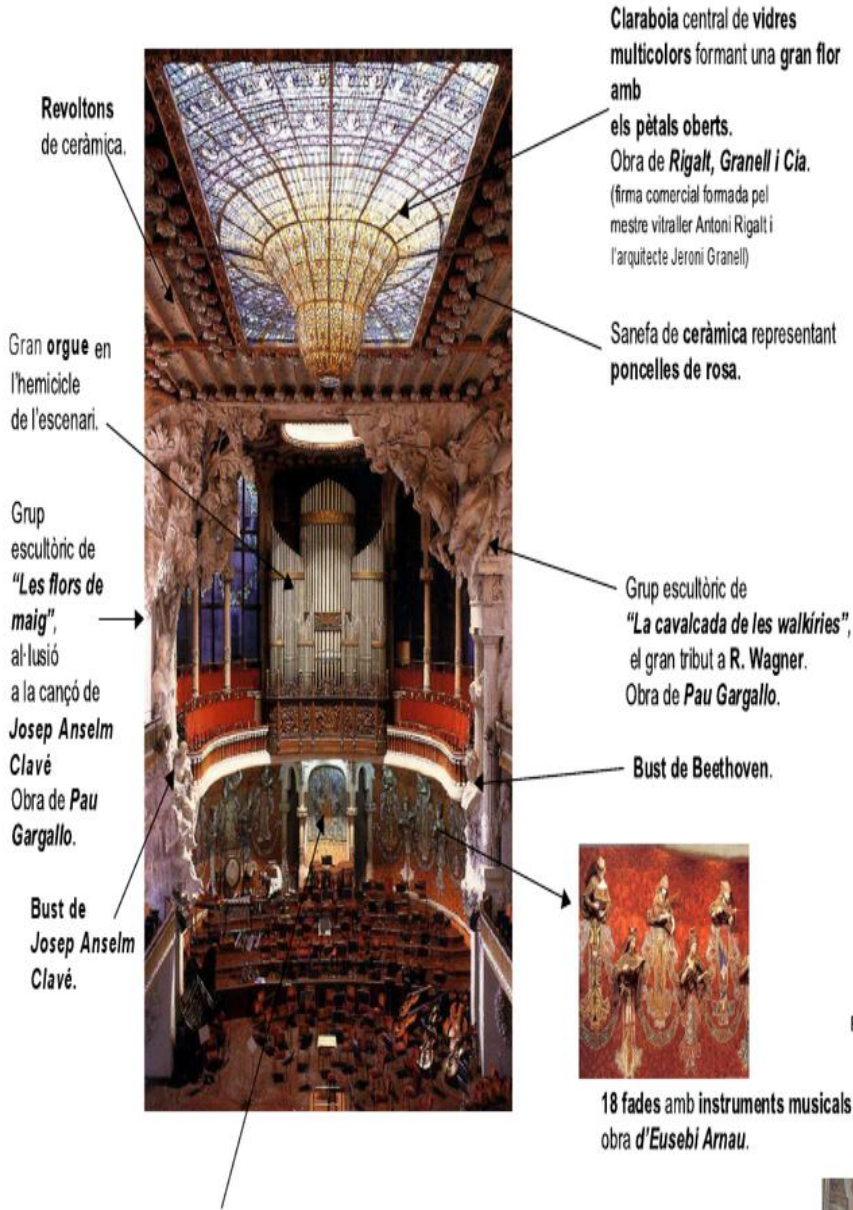
Medalló amb l'escut del Palau de la Música Catalana.

Bust de Beethoven.

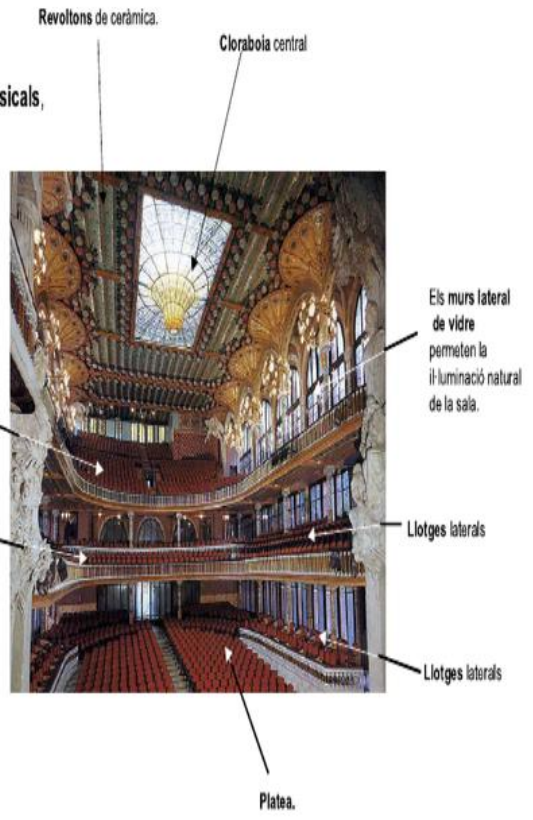
Bust de J.S. Bach.

Grup al·legòric esculpit per *Miquel Blay* que representa la "Cançó Popular"





Mosaic amb l'escut de Catalunya de *Lluís Bru.*



## 2. Casa Milà. Antoni Gaudí.



### Documentació general o catalogació

<p><b>Catalogació</b></p>	<p><i>Nom de l'edifici:</i> Casa Milà. Coneguda amb el nom de «La Pedrera».</p> <p><i>Arquitecte:</i> Antoni Gaudí (1852 -1926)</p> <p><i>Estil:</i> Modernisme català.</p> <p><i>Cronologia:</i> 1906-1910</p> <p>Inaugurat el 9 de febrer de 1908.</p> <p><i>Localització:</i> A l'Eixample barceloní. Passeig de Gràcia, número 92. Encarada a migdia, agafa tota la cantonada amb el carrer de Provença.</p> <p><i>Estat actual, modificacions, ampliacions, restauracions:</i></p> <p>L'edifici de la Pedrera experimentà al llarg dels anys diverses intervencions que van afectar la seva estructura i la decoració inicial. Ja en un primer moment, després de la mort de Gaudí, Roser Segimon, esposa de Pere Milà, va fer una remodelació en la decoració interior, incorporant-hi elements de tipus clàssic i fent recobrir de guix els sostres i les columnes. Aquesta modificació, que es va mantenir fins a l'any 1966 no fou, però, l'única, ja que altres espais interiors foren modificats progressivament; així, per exemple, l'any 1954 essent propietària la família Ballvé, es van construir tretze apartaments de lloguer a les golfes. L'any 1969 l'edifici fou declarat monument històrico-artístic. El 2 de novembre de l'any 1984 declarat Patrimoni mundial de la UNESCO. Al desembre del 1986 fou adquirit per la Caixa de Catalunya amb l'objectiu de recuperar-ne l'aspecte original i utilitzar-lo com a seu de les seves activitats culturals. La façana va ser netejada i el pis principal va ser restaurat i condicionat, i es destina en l'actualitat a sala d'exposicions, mentre que al soterrani s'ha instal·lat un auditori. A més, s'ha recuperat l'aspecte original del terrat i el lliure accés a les golfes, fins ara ocupades pels apartaments.</p>
<p><b>Breu ressenya</b></p>	<p><i>Materials:</i> Els materials preferits per l'arquitecte eren la pedra del Garraf i de Vilafranca, el ferro forjat, el maó i la ceràmica.</p> <p><i>Tractament del mur:</i> El mur és tractat de manera molt plàstica. Plenament ondulant, el primer que hom observa és una muntanya de pedra natural que sembla treballada a cop de cisell. Es diu que Gaudí feia aparellar els carreus de pedra l'un sobre l'altre sense l'ajut de cap element cohesionador, com el morter, a la manera de la construcció civil romana.</p> <p><i>Sistema constructiu:</i> Gaudí utilitzà dos sistemes estructurals:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Fins al primer pis aplicà pilars de pedra i jàsseres de ferro. Aquest sistema permet, per un costat, eliminar la paret de càrrega i disposar de planta lliure en la distribució interior, i per l'altre costat aconsegueix grans obertures a la façana.</li> <li>* A les golfes, una successió d'arcs catenaris de diferents amplades, fets de maó de pla, per aconseguir una cambra aïllant sobre el forjat de l'última planta. L'arc catenari, de forma parabòlica, l'utilitza Gaudí sense tenir en compte si és bonic o lleig i és l'arc que pren la forma d'un arc quan és carregat.</li> </ul>

## Anàlisi formal

### Espai exterior i elements decoratius

#### Façana:

Exteriorment es presenta com una **escultura abstracta monumental**.

Amb dar **predomini de l'horitzontalitat**, la façana continua eludeix els angles característics de les cantonades. És un **simple revestiment de pedres** que s'aguanten gràcies a una estructura interior de ferro. La pedra calcària utilitzada en la planta baixa, prové del Garraf i la de la resta de l'edifici, de Vilafranca.

La façana és, tanmateix, un **bloc unitari lligam de dos edificis adossats però independents**, als quals s'accedeix per **dues entrades independents**, una pel xamfrà i l'altra pel carrer de Provença.

Exteriorment, són visibles els seus cinc pisos on **unes fileres de balcons s'onduelen alternativament cap endins i cap enfora**, que configuren una gran plasticitat al conjunt. A la planta baixa, a peu de carrer, s'hi allotgen diferents comerços.

La seva forma exterior evoca una naturalesa de muntanyes, de penya-segats o de roques erosionades, que poden estar inspirats en les costes i els massissos catalans. És clar que la seva forma ondulant pot recordar-nos l'onatge del mar Mediterrani.

Les originals **baranes de ferro**, també prenen formes orgàniques i imiten algues marines, crustacis, cavallets de mar i, fins i tot, gavines. Gaudí, fill d'un calderer, va conservar l'afició pel treball del ferro forjat posant-ho de manifest en quasi la totalitat de les seves arquitectures. Cal destacar, però, que aquestes baranes són fetes amb la col·laboració de Josep M. Jujol, un dels artistes més vinculats a Gaudí.

Les **finestres, de gran amplitud**, són també amb formes ondulades i les seves cantonades, sinuosament corbades. A manera de fris, a la part superior s'hi llegeix la inscripció: «*Ave (Maria) Gratia plena Dominus tecum*», posant de manifest la forta religiositat i el misticisme d'Antoni Gaudí. La paraula «*Maria*» fou substituïda per una rosa mística i, a sobre, coronant l'edifici, hi havia d'anar una imatge en bronze de la Mare de Déu del Roser, d'uns quatre metres d'alçada.

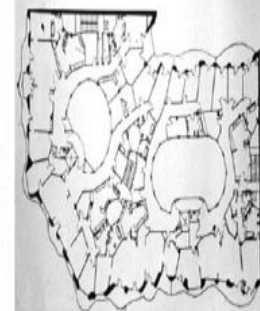
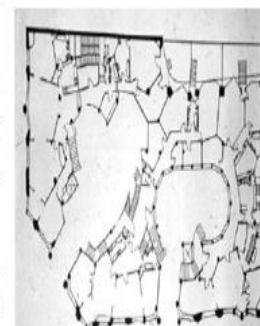
#### Terrat:

El terrat, **esglaonat en diferents nivells**, és un dels espais més sorprenents de l'arquitectura universal i constitueix un **veritable bosc de formes màgiques** que, en algun moment, poden recordar el conjunt de peces d'un escaquer. Sis sortides d'escaleres i nombroses xemeneies i obertures de ventilació, talment disposat com si d'un exèrcit guerrer es tractés.

Les formes helicoidals del sortint d'escaleres **recorden grans cristallitzacions volcàniques** i són coronades per unes estructures en forma de creu (manifestació simbòlica de la gran religiositat de Gaudí). Quatre d'aquestes sortides se situen mirant la façana principal i estan **recobertes per trossos de marbre i ceràmica**. Les dues restants se situen mirant l'interior i estan despullades de decoració.

Completant aquest conjunt, i com hem dit anteriorment, xemeneies i obertures de ventilació **recobertes de trencadisses d'ampolles de cava**.

Malgrat la innegable força suggestiva d'aquestes formes, el seu significat continua sent un enigma. Alguns creuen veure figures islàmiques i ho relacionen amb les tradicions de moros i cristians; d'altres, creuen veure formes procedents de paratges com el de Montserrat o, fins i tot, de la Capadócia.





## Anàlisi formal

### Espai exterior i elements decoratius

Un cop travessada la llinda de l'accés a la planta baixa, ens trobem **dos grans celoberts o patis** de planta circular i ovoide. A tall anecdòtic, cal dir que un dels patis fou pintat per **Iu Pascual**, però en fer-ho sobre guix, la majoria de les pintures han desaparegut.

**Cada habitatge s'obre a la façana exterior i a un dels patis**, de manera que la **llum i la ventilació adequades queden garantides**.

Dels baixos neix una **rampa helicoidal** que, originalment, conduïa al soterrani on Gaudí situava les **quadres del bestiar**, pensat també com a **aparcament** per als pocs automòbils de l'època.

La planta és lliure, perquè l'edifici s'aguanta sobre pilars i jàsseres, estructura que elimina la necessitat de murs de càrrega i que permet una **distribució lliure dels envans**. Gaudí, en l'organització interior, trenca amb la **geometria rectilínia tradicional** i organitza uns espais domèstics amb **paràmetres corbs i traces poligonals, cels rasos ondulants**, etc.

Interiorment, Gaudí introdueix una innovació que consisteix en la **supressió de les escales de veïns**, de manera que **només és possible accedir als pisos mitjançant els ascensors o les escales de serveis**

**Gaudí cuidava fins a l'extrem l'estètica i la funcionalitat de l'espai**. Ell i els seus ajudants van dissenyar els sostres de les habitacions i una bona part del **mobiliari amb ritmes ondulants**; d'aquesta manera, estableix un **lligam entre l'arquitectura i les arts decoratives**.

La decoració interior dels apartaments es basa en motius modernistes, en **estucs** en sostres i panys verticals representant **motius florals, cels rasos ondulats i guarniments profusament decorats**.

L'interès de Gaudí per la tradició artesanal i constructiva s'evidencia en les golfes. Les **golfes són configurades de manera molt simple**, la seva construcció es basa en **270 arcs catenaris de maó pla** de diferent alçada; així no va haver d'utilitzar bigues.



---

## Estil

A la dècada de **1880** comencen a aparèixer a Catalunya un conjunt d'actituds culturals noves, **caracteritzades per una voluntat de modernització**. Calla **substituir la nostàlgia històrica** per una clara **voluntat de modernització**. El nucli ideològic més representatiu és la revista **«L'Avenc»** que es defineix per la voluntat de promoure **«lo conreu en nostra pàtria d'una literatura, d'una ciència i d'un art essencialment modernista»**. Amb aquest programa atrau els escriptors i artistes.

Els arquitectes **Lluís Domènech i Montaner, Josep Vilaseca i Antoni Gaudí** són els capdavanters en la revisió dels plantejaments arquitectònics, basats en l'abandonament de la tradició arquitectònica històrica tot **defensant els avantatges que oferia la tècnica i la indústria**.

La modernitat en arquitectura ja estava representada per les grans estructures de ferro i vidre de caràcter funcional, com els edificis dels **mercats del Born i de Sant Antoni**, però els nous arquitectes del Modernisme es plantejaven arribar a la **sintesi entre aquesta modernitat i la tradició constructiva, sobretot la dels segles del gòtic**.

El darrer quart del segle XIX viu una notable revifalla dels vells oficis, reacció, en part, contra la incipient mecanització present arreu. El arquitectes, conscients de la lliçó de **Morris**, principal representant de **«Art & Craft»**, eren també dissenyadors, i viceversa. **L'arquitecte esdevé, doncs, el responsable de la integració de les diverses arts aplicades a l'estructura arquitectònica**. Ferro forjat, esgrafiats, mosaics, vitrall, mobles i un llarg etcètera són **elements intimament lligats a l'edifici**, concebuts no com a simples afegits sinó com a part de l'edifici. La **ceràmica** o el **mobiliari** tenen la mateixa importància que l'edifici perquè en són parts inseparables.

Un altre dels trets característics del Modernisme és la utilització d'una **línia sensible, corba**, que sembla embolcallar amb ritmes permanents el conjunt de l'obra plàstica. Una **forma vegetal**, una tija fina que es retorça de manera desmaiada, recorre tot el món de formes que el Modernisme és capaç de crear.



A Catalunya, el Modernisme rep el suport de la burgesia industrial pròspera, culta i nacionalista. Els trets que fan d'aquesta arquitectura una de les de més èxit per a aquesta classe social són:

\* **Enllaça amb la tradició del gòtic del segle XIV i XV** (moment en què el gòtic català es desmarca de l'europeu i pren un fort sentit nacionalista).

\* **Satisfà les aspiracions de modernitat de la burgesia** per les seves innovacions tècniques i estètiques.

\* **És un art refinat que permet a la burgesia fer ostentació de la seva riquesa i del seu bon gust.**

**Antoni Gaudí és l'artista més excepcional pel que fa al Modernisme Català. Va néixer a Reus en una família de calderers i, des de petit, va aprendre l'ofici artesà que li dona el gust pel tractament de materials metàl·lics i l'interès pels detalls.**

Es va formar com a arquitecte a Barcelona, on va dur a terme la major part de les seves obres. En els seus inicis, reflecteix una **forta influència dels estils historicistes**, sobretot del **neomudèjar** i del **gòtic** que l'obsessiona per la seva mecànica constructiva. El **col·legi de les Teresianes de Ganduixer**, a Barcelona, és un dels bons exemples.

Al costat d'aquesta influència manifestà **passió i amor per la naturalesa**. El diu que ser original és **«retornar a l'origen»** i, per tant, les **formes vegetals i animals** van ser font de la seva inspiració. A la **casa Batlló del Passeig de Gràcia** de Barcelona, la part baixa sembla ser sostinguda per tibies d'àmfibis prehistòrics enormes, i la teulada serpenteja com un ésser marí. Amb la **casa Milà**, «**La Pedrera**», torna a manifestar l'interès per un **món orgànic vegetal**.

L'obra de Gaudí és fruit d'una contínua experimentació que combina els **elements moderns (estructures de ferro) amb la recuperació de materials i tècniques tradicionals (voltes i arcs de maó)**. El resultat és una arquitectura d'espais complexos i de formes exteriors sorprenents. Cal subratllar que, és també el **dissenyador de tots els elements interiors: mobiliaris, llars de foc, mosaics, etc.** Un dels elements decoratius més característics a la seva obra és el **trencadís, revestiment mural a mena de mosaic fet a base de fragments de ceràmica trencats de forma arbitrària**.

Per acabar, no hem d'oblidar la **forta religiositat** i el **misticisme** present tant en la seva persona, fins al punt que actualment és **proposat per ser beatificat**; com en la seva obra, que posa de manifest a través de nombrosos **simbols religiosos (creus, flors místiques, inscripcions, etc.)**, aquest profund sentiment.

Altres obres: **La Sagrada Família, el Palau Güell, la Colònia Güell, el Parc Güell, i el Palau episcopal d'Astorga.**

## Interpretació

### Contingut i significació

*Caràcter de l'edifici:* **Immoble residencial d'habitages.**

*Símbols:* Són molts els símbols que són presents en la casa Milà; però, a part dels **simbols relacionats amb la naturalesa**, hem de destacar que en l'obra de Gaudí es percep un **simbolisme carregat de profunditat religiosa**. No hem d'oblidar que en el projecte inicial l'arquitecte havia dispostat al capdamunt de l'edifici un colossal grup escultòric dedicat a la Mare de Déu del Roser (patrona de la propietària). Tanmateix, la **crema de convents de la Setmana Tràgica (1909)** aconsellà al propietari una certa prudència en la seva exaltació mariana que el duqueren a abandonar aquests detalls religiosos.

*Encàrrec i recepció:* Encarregada pel **Sr. Pere Milà i Camps i la seva esposa Roser Segimon i Artells**.

El solar, d'una superfície de 1.835 m, havia estat comprat amb data 9 de juny del 1905 per Roser Segimon a Josep Antoni Ferrer-Vidal, juntament amb una torre amb jardí que tenia soterrani, tres pisos i terrat.

Pere Milà va demanar el 13 de setembre del 1905 permís a l'Ajuntament de Barcelona per engerrocar la casa. Mentrestant, Antoni Gaudí realitzava el projecte per al nou edifici a l'obrador de la Sagrada Família. El 2 de febrer del 1906 es van presentar els plànols a l'Ajuntament, i es va demanar el corresponent permís d'obra.

L'Ajuntament manifestà, l'any 1908 al senyor Milà, que el volum de l'edifici construït era més gran que el permès per la llei. Tanmateix, el 28 de desembre del 1909 la Comissió d'Eixample de l'Ajuntament va acordar la legalització de l'obra, en considerar que l'edifici tenia caràcter monumental i que podia, en conseqüència, no ajustar-se a la normativa estricta. El mateix any, Gaudí abandonà l'obra, com a conseqüència d'un plet amb els propietaris per qüestió d'honoraris, que arribà a l'Audiència de Barcelona. L'any 1915 es dictà sentència a favor de l'arquitecte, el qual va fer donació immediata de l'import cobrat per obres de beneficència.

*Funció:* El primer pis és el més luxós, ja que anava destinat als propietaris. Així, doncs, la seva funció és clara; la d'**acollir els seus propietaris tot mostrant una atmosfera de confort i elegància**.

Per altra banda, l'enorme magnitud de l'espai no pretenia res més que l'**exaltació del poder de la burgesia** com a nova classe poderosa.

Amb aquesta obra, Gaudí pretén **fugir de tot convencionalisme potenciant la unió de totes les arts**.

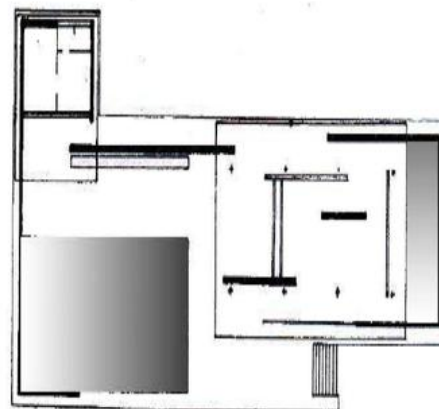
### Explicacions

La casa Milà constitueix la **darrera de les obres que Gaudí realitzaria abans de dedicar-se exclusivament al treball en el temple de la Sagrada Família** i, en conseqüència, **recull tota l'experiència tècnica acumulada** per l'arquitecte en la realització de cases de veïns de l'Eixample, alhora que **expressa la seva llibertat creativa**. A més, en l'obra de la casa Milà, arribaren al seu punt àlgid les propostes innovadores de Gaudí, que s'anticipà a un seguit de plantejaments que, posteriorment, esdevindrien usuals, com ara la **coberta-espectacle, la façana sense pràcticament funció de suport o la planta lliure**.

# 3. El Pavelló Alemany de Barcelona. Mies van der Rohe.



Documentació general o catalogació	
Catalogació	<p><i>Nom de l'edifici:</i> Pavelló alemany per l'Exposició Internacional de Barcelona.</p> <p><i>Arquitecte:</i> Ludwig Mies van der Rohe (1886 - 1969)</p> <p><i>Estil:</i> Arquitectura racionalista i funcionalista. Inscrit en el corrent artístic Bauhaus del 1920.</p> <p><i>Cronologia:</i> Aixecat l'any 1929 com a Pavelló a l'Exposició Internacional de Barcelona.</p> <p><i>Localització:</i> Avinguda Francesc Ferrer i Guàrdia, jardins de Montjuïc, dins del recinte de l'antiga Exposició de Barcelona.</p> <p><i>Estat actual, modificacions, ampliacions, restauracions:</i> L'any 1957, la ciutat de Barcelona va decidir <b>reconstruir el Pavelló</b>. Oriol Bohigas envià una carta a Mies van der Rohe per demanar-li que tornés a reconstruir-lo. El projecte de reconstrucció queda aparcat i cap a l'any 1980 l'alcalde de Barcelona va decidir reconstruir-lo per celebrar l'aniversari Mies. L'any 1986, coincidint amb el <b>centenari del naixement de Mies van der Rohe</b>, i en el mateix emplaçament original, Cristòfol Curió, Ferran Ramos i Ignasi de Solà-Morales el reconstrueixen.</p>
	<p><i>Materials utilitzats:</i> <b>Combinació de materials tradicionals i nobles</b> com l'ònix, el marbre i <b>materials moderns</b> com el vidre i l'acer inoxidable. L'arquitecte aprofità a consciència totes les possibilitats que li oferien els nous materials i les noves tècniques constructives per crear un espai <b>centrifug, allargat i de poca alçada</b> format per la combinació de plans verticals i horitzontals.</p>
Breu ressenya	



## Anàlisi formal

### Elements de suport i suportats

El mur de càrrega perd tota la seva funció i és substituït en la tasca estructural per vuit pilars cruciformes d'acer inoxidable molt prims. El sostre el forma una placa rectangular sobre aquests vuit pilars.

### Espai

La idea era la de crear un espai fluid amb una sèrie d'ambients intercomunicats, on no hi ha façana i on no hi ha una clara delimitació del que és interior i el que és exterior.

Els murs de càrrega, alliberats de la seva finalitat, donat que l'estructura d'acer els allibera de suportar el pes de la coberta plana, són només pantalles que juguen a delimitar l'espai circumdant.

De disseny senzill i depurat, l'horizontalitat domina el conjunt. És una estructura de planta baixa aixecada damunt d'un podi o basament elevat de marbre traverti. S'hi accedeix ascendint vuit graons i, en el seu interior, hi ha un estany rectangular, les aigües del qual cobreixen un terra de tartera que produeix a l'observador una imatge invertida del cos tancat del pavelló.

El cromatisme juga un paper importantíssim: el marbre traverti, de color crema, del podi i de les parets al voltant del gran estany; el marbre verd dels Alps que encercla el segon estany i el vidre verd translúcid que el tanca en la cara oposada; el marbre verd grec de Tinos a la paret d'entrada; l'ònix daurat d'Algèria a la paret que fa de punt focal de l'espai intern; el vidre glaçat, o el transparent; una catifa negra i una cortina de vermell intens.

«Demà» o també coneguda pel «Mati», l'estàtua de Georg Kolbe (1877-1945), s'erigeix al davant d'un pany fet de marbre verd dels Alps que aprofita les vetes de la pedra per crear un fons de línies abstractes que contrasten amb l'estil figuratiu de l'estàtua. Cal subratllar la curvilinitat de les seves formes enfrontades amb la rectilinitat de tota la construcció.

A l'interior es pot contemplar un mobiliari creat especialment per a l'ocasió pel mateix arquitecte: la famosa *cadira Barcelona* (Tubs d'acer cromat per les potes, tires extensibles que aguanten el respall i el seient, i coixins d'escuma folrats de cuir blanc) encara en producció en l'actualitat. El projecte de l'edifici és concebut per poder caminar lliurement per tot el recinte, on interior i exterior perden la seva raó d'ésser. Un mur fet de marbre de traverti que suporta un banc corregut del mateix material, serveix d'enllaç entre el cos principal i l'auxiliar situat a l'extrem sud del recinte; enmig hi trobem l'estany.

## Estil

El Funcionalisme o Racionalisme és, sens dubte, el moviment arquitectònic que més clarament ha marcat l'activitat constructora de tot el segle XX; el seu precedent el trobem a l'Escola de Chicago, sobretot en l'obra de Sullivan (*la forma segueix la funció*), qui defensava que l'interès primordial de l'arquitectura és la seva funcionalitat i que la forma ha d'estar, per tant, supeditada a la funció. A Europa, el funcionalisme arquitectònic està relacionat amb les avantguardes artístiques, especialment amb el Neoplasticisme holandès de Van Doesburg i Mondrian; però el gran impuls de la nova forma de construir va venir de l'Escola de la Bauhaus.

El Racionalisme es caracteritza per la senzillesa essencialista i per la sinceritat expressiva, com deia Mies van der Rohe «el menys és el més». Com a trets d'aquest moviment hem de destacar: el gran interès per les estructures arquitectòniques esquelètiques, l'ús de formes geomètriques simples quant a volums i l'ús del formigó, de l'acer, del maó i del vidre.

Ludwig Mies van der Rohe neix a Aquisgrà (Alemanya) el 1886. Fou el fill d'un negociant de marbres. L'any 1905 es traslladà a Berlín per completar els seus estudis d'arquitectura. Allà prengué contacte amb Walter Gropius i Le Corbusier. L'any 1912 obrí el seu primer estudi d'arquitectura a la capital alemanya.

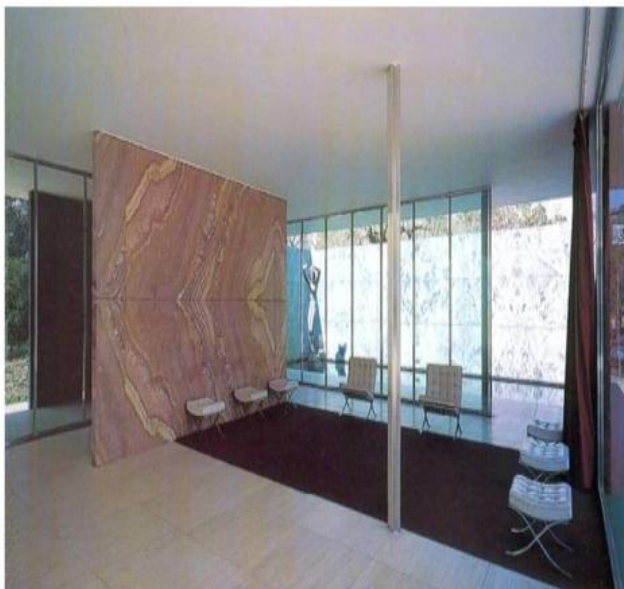
Cap a l'any 1919 començà a desenvolupar projectes on es començaven a mostrar aquells trets que posteriorment caracteritzarien la seva obra, com els *gratacels de vidre i acer*, o els *edificis residencials de planta única amb espai interior continu*. Durant aquesta etapa, Mies començà a elaborar les seves primeres obres significatives. L'any 1929 construí el Pavelló d'Alemanya per a la Exposició Internacional de Barcelona, considerat per a molts la seva gran obra mestra. També destaca la Casa Tugendhat a Brno (República Txeca), aixecada l'any 1930. Va ser aquell mateix any, quan Mies es posà a càrrec de la Bauhaus (la prestigiosa escola fundada per Walter Gropius), substituïnt a Hannes Meyer. L'any següent, l'escola es veu obligada a abandonar Dessau i es traslladà a Berlín, sota l'amenaça nazi. Finalment, l'any 1933 la Bauhaus tancà i Mies es traslladà a Estats Units, on va ésser nomenat, l'any 1938, director de la facultat d'arquitectura de l'Illinois Institute of Technology de Chicago.

L'arquitecte alemany va desenvolupar durant el període comprès entre els anys 1940 i 1956 nombrosos projectes en la ciutat de Chicago, dels quals destaca el nou Campus de la Universitat (Illinois Institute of Technology de Chicago) que dirigia, on Mies fa ús dels materials més característics de la seva obra, l'acer i el vidre. També va ésser durant aquest període, quan projectà una de les seves obres més emblemàtiques, la Casa Farnsworth, situada en un prat d'Illinois. Aquest edifici, amb façana de vidre i amb planta totalment diàfana i aixecada del terra, destaca per la seva simplicitat i la seva harmonia amb l'entorn natural que l'envolta.

Entre els anys 1948 i 1951, Mies aconseguí aixecar els seus primers gratacels. Aquests varen ser uns edificis residencials construïts a Chicago, on l'arquitecte va usar el mètode del mur cortina, consistent en centrar les càrregues estructurals al nucli de l'edifici i poder crear, d'aquesta forma, una façana íntegrament de vidre. Uns anys més tard, construïria el seu gratacel més emblemàtic, el Seagram Building de Nova York, on Mies perfeccionà el mètode del mur cortina.

Anys més tard, Mies tornaria a construir a Alemanya. Fou l'any 1968, quan aixecà la Galeria Nacional de Berlín, on emprà novament el vidre i l'acer com a principals materials.

El 1969 morí a Chicago, i deixà com a llegat tota una extensa i reconeguda trajectòria com a arquitecte i una àmplia obra que abraça tant el continent europeu, com Amèrica del Nord.



## Interpretació

### Contingut i significació

*Caràcter de l'edifici:* El Pavelló és un edifici de caràcter públic.

*Símbols:* Seguint el principi del Bauhaus, no hi ha ni ornamentació ni referències simbòliques. La bellesa no prové de la decoració, sinó de la gran qualitat dels materials.

*Encàrrec i recepció:* Si per terra el Pavelló deixava bocabadats els visitants, en aquell mateix moment, al cel de Barcelona sobrevolava el dirigible «Zèppelin», i els deixava perplexos. Ambdues novetats, dirigible i Pavelló, responien a l'interès d'Alemanya per mostrar el seu esperit com a nació, el seu potencial industrial i cultural.

Mies van der Rohe va rebre, del govern de la República de Weimar, l'encàrrec de dissenyar el Pavelló Alemany de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929. En aquells moments, el govern de Weimar defensava la idea que l'arquitectura moderna fos representativa de l'esperit democràtic alemany. L'edifici no havia de durar més que l'Exposició i la seva funció era únicament la de representar Alemanya i proporcionar un espai per a les recepcions, atès que totes les exposicions tenien lloc en un altre edifici. El Pavelló fou l'escenari de l'acte protocol·lari de la signatura en el Llibre d'Or dels monarques espanyols, Alfons XIII i Victòria Eugènia, en la inauguració de l'Exposició.

Vuit mesos després que se celebrés l'Exposició, el Pavelló de Barcelona va ser derruït. Pocs crítics i arquitectes l'havien vist, però va entrar a la història de l'arquitectura com una de les obres mestres de l'arquitectura moderna. No va ser fins als anys 80 que es va aprovar el projecte per reconstruir-lo en l'emplaçament original. Es va inaugurar el 2 de juny de 1986.



### Explicacions

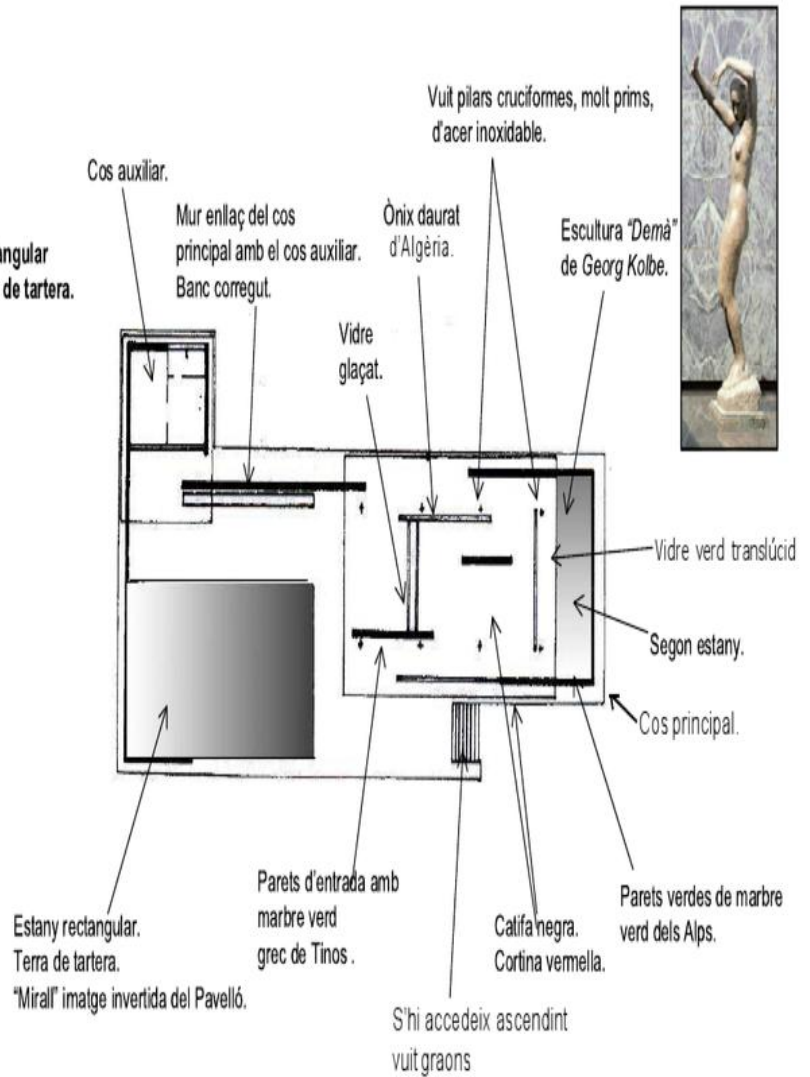
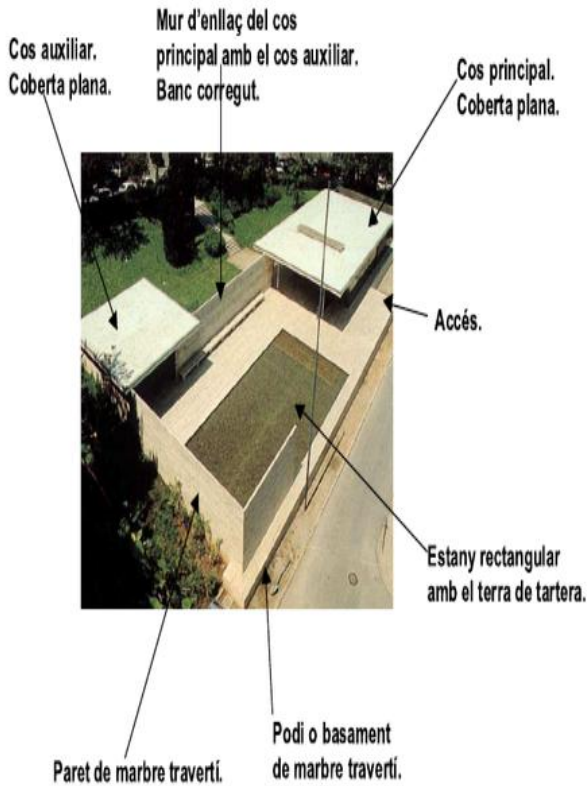
Com hem dit anteriorment, el Pavelló va ser construït com una obra temporal i desmantellat al cap d'uns quants mesos. No obstant això, va tenir una enorme influència en l'arquitectura del segle XX. El contrast és brutal amb els altres pavellons de l'Exposició com ara el Palau de Victòria Eugènia, obra de Puig i Cadafalch; pensem per un moment què devien pensar els visitants de l'època en contemplar-lo.

L'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1929 va representar la remodelació, en el vessant nord, de la muntanya de Montjuïc. L'accés al recinte de l'Exposició es realitzava a través d'una gran avinguda, la de Maria Cristina, que unia la plaça Espanya amb el Palau Nacional, al qual s'accedia per una ampla escalinata. En aquesta avinguda, plena de pavellons als dos cantons, cal destacar-hi una de les meravelles del recinte firal: la Font Lluminosa projectada per Carles Buïgues. La Font Lluminosa és un cant a l'enginyeria, on aigua i llum es fusionen. El Poble Espanyol i l'Estadi, situat en la part superior del recinte firal, eren els altres edificis representatius d'aquella Exposició en què Barcelona augurava progrés.





# Pavelló Alemany per a l'Exposició Internacional de Barcelona 1929. Mies van der Rohe.



# 4. Casa Kaufmann - Fallingwater - Frank Lloyd Wright.



Documentació general o catalogació	
<b>Catalogació</b>	<p><i>Nom de l'edifici:</i> Casa Kaufmann o Casa de la Cascada.</p> <p><i>Arquitecte:</i> Frank Lloyd Wright (1869-1959)</p> <p><i>Estil:</i> Arquitectura orgànica nordamericana.</p> <p><i>Cronologia:</i> 1936-1939</p> <p><i>Localització:</i> Bear Run, Pennsylvania.</p>
<b>Breu ressenya</b>	<p><i>Materials utilitzats i sistema constructiu:</i></p> <p>Materials prefabricats, formigó armat, ferro, pedra, vidre i alumini. Per a l'interior, materials naturals com la pedra i la fusta. Façana complexa construïda d'aplacats de pedra rústica, tota ella es confon amb l'entorn. Amb sistemes constructius nous, és dissenyada per adaptar-se als desnivells del terreny, i forma tres plans o nivells projectats en terrasses.</p>

## Estil

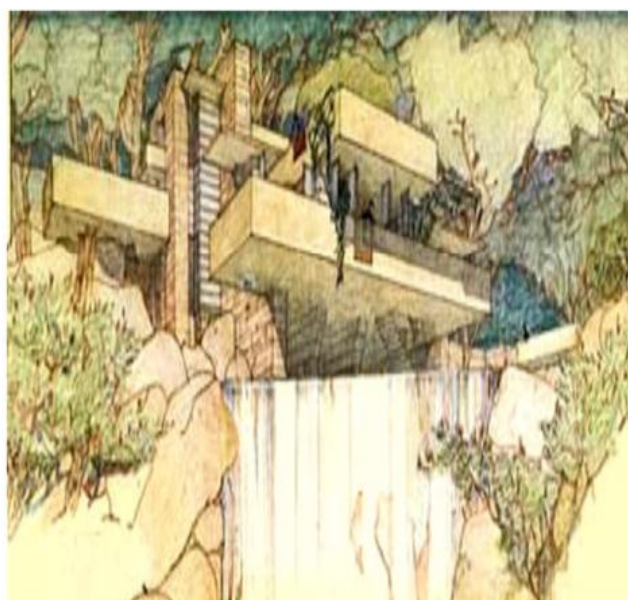
Als Estats Units es desenvolupa, a partir dels anys trenta, un nou corrent arquitectònic, l'**Organicisme**. Frank Lloyd Wright és el màxim representant de l'**arquitectura Organicista**. Fou deixeble de Louis Sullivan i es va influir del racionalisme de la Bauhaus i de Le Corbusier, fruit del seu viatge a Europa, l'any 1910.

Tot i la seva **formació funcionalista**, no es troba còmode amb la **fredor** d'aquest estil, el considerava **mancat de sensibilitat** i, com a alternativa a la fredor respecte de l'individu del racionalisme, proposa una **arquitectura funcional** però de caràcter orgànic on l'edifici és un organisme que té sentit en si mateix, en la seva relació amb la natura que l'envolta i amb la personalitat de la gent a qui va destinat. Es tracta, doncs, de fer una arquitectura on l'home s'acomodi com ho fa el corgol dins la closca.

El punt de partida és **conèixer l'home i les seves necessitats**. Cal preguntar-se per què agrada ser o no ser en aquest lloc o en un altre? És per aquesta raó que l'arquitecte ha de **conèixer l'acústica, l'harmonia dels colors, les relacions de l'edifici-paisatge-clima**. Ha de **col·laborar** amb els geòlegs, els psicòlegs, els físics i els matemàtics. Ha de **conèixer l'olor dels materials, el tacte**. De totes maneres, cal destacar que Lloyd Wright era rabiosament individualista i amic de fer-se totalment responsable dels seus projectes, tant en la concepció com en l'execució de l'obra, fins al més mínim detall: els materials, les instal·lacions, la decoració, el disseny de mobiliari, els serveis...

L'arquitectura de Wright es resumeix en aquests **set punts bàsics**:

- 1) **Integració de l'edifici en el medi** per crear un espai que s'acosti a la natura, que es pugui mantenir un diàleg harmònic entre ambdós espais i, per tant, calia conjugar murs amb arbres i roques.
- 2) **L'edifici ha de néixer de terra**. L'edifici ha de ser un producte de la Mare Natura, n'ha d'ésser el seu fruit.
- 3) **Cal respectar els desnivells de la terra**. No trencar la bellesa de l'entorn sinó acomodar-hi en tot moment l'arquitectura.
- 4) **Qualsevol element ha d'estar integrat al disseny global**.  
Wright afirma: « fins i tot les taules, els armaris i els instruments musicals han de ser elements del mateix edifici ».
- 5) **Els materials han d'estar en estat natural**.
- 6) **Cobertes en amplis voladissos**. Sovint utilitzà voladissos d'inspiració japonesa, que prolonguen horitzontalment l'espai, paral·lel al sòl.
- 7) **La calefacció ha de sortir de terra** i des d'aquí irradiar calor a tot el cos, de manera que es conservi l'habitade fresc i el cap clar.



Entre les seves obres més destacades cal esmentar el **Museu Guggenheim de Nova York** (1959) el seu objectiu era crear un museu d'art actual, les obres del qual estiguessin ben il·luminades i on la circulació dels visitants fos còmoda. Wright va idear el sistema de rampa helicoidal que es reflecteix a l'exterior amb la forma d'un con invertit rematat amb una gran cúpula de vidre que il·lumina l'interior.

## Anàlisi formal

### Espai exterior i elements decoratius

Emplaçada en un entorn natural accidentat, està situada al fons d'una vall frondosa i sobre un rierol i una cascada. Lloyd Wright trenca definitivament amb la idea de caixa, la dissenya per adaptar-se als desnivells del terreny, i en forma tres plans o nivells projectats en terrasses que se superen mitjançant graons o rampes.

A la casa s'accedeix per mitjà d'un petit pont, i té tres plantes.

Tota ella es confon amb l'entorn, perquè en forma una unitat. No existeix una línia divisòria entre artificial i natural. Lloyd Wright deixa les roques «*in situ*», sobre les quals s'alça la residència, i les aprofita com una fonamentació natural. A més, els accidents naturals, com el corrent d'aigua, s'articulen com un element estructural més de l'edifici i crea la falsa sensació que és des de la mateixa casa d'on brolla el salt d'aigua.

Una façana complexa, marcada per l'eix vertical de la xemeneia, construïda d'aplacats de pedra rústica, s'eleva des de la roca natural com si fos una torre i articula tots els espais. L'horizontalitat ve donada per una sèrie de voladissos de formigó armat, estucats de color terrós clar, que formen terrasses rectangulars i que, de manera esglaonada i distribuïdes ortogonalment entre si, avancen sobre el buit.

### Espai interior i elements decoratius

A l'interior, un espai fluid. Wright es mostra contrari a la segmentació en petites habitacions i, per tant, juga amb espais oberts i amplis. S'organitza en dues plantes; la planta baixa acull la gran sala d'estar i la cuina; a la planta superior, hi ha els dormitoris.

L'entrada presenta dimensions reduïdes, per tal que el gran espai lluminós de la sala d'estar pugui esclatar en tota la seva potència.

Els grans espais rectangulars interiors s'organitzen entorn d'un nucli central: la torre de pedra o xemeneia. Wright va fixar la xemeneia directament al damunt d'una gran pedra i al voltant va ordenar-ne els espais; així, la xemeneia és el nucli que crea, al seu voltant, vida familiar.

Quant a la decoració, Wright en tot moment pretenia evitar la fastuositat decorativa, fins i tot afirma que molt sovint els quadres, més que decorar fan malbé les parets.

S'han utilitzat, bàsicament, materials naturals com la pedra i la fusta capaços de crear una agradable atmosfera interior. Cal destacar-hi la contraposició de les parets de pedra a la part posterior de la casa, i que són la continuïtat de les roques sobre les quals s'aixeca l'edifici, amb les pantalles de vidre de les parets que donen a la terrassa. Els materials de l'interior i la visió àmplia i oberta a l'espai exterior creen una impressió de cau. No és d'estranyar que algú hagués dit que la casa semblava una cova moblada.

## Interpretació

### Contingut i significació

*Caràcter de l'edifici:* Edificació privada. Vila residencial.

*Símbols:* Si cal destacar-ne un símbol parlariem del seu caràcter orgànic, de la relació entre l'edifici i l'ambient. Wright considerava que una casa no havia de ser una cosa col·locada sobre el terra, sinó que havia de sorgir del terra. "Així com a les cases japoneses, el jardí continua a la casa i la casa s'estén fins al jardí sense solució de continuïtat; el mateix ha de succeir amb l'ambient exterior, sigui quin sigui: un tot harmònic que s'integri a les parts i en el conjunt".

*Encàrrec i recepció:* Pensada com a segona residència dels Kaufmann, la casa s'adequa a la necessitat de comunió amb la naturalesa, propis dels caps de setmana, vistos com una evasió. Rep l'encàrrec l'any 1935 d'Edgar Kaufmann, director d'una gran empresa comercial de Pittsburg.



# 5. Museu Guggenheim de Bilbao. Frank Gehry.



## Documentació general o catalogació

<b>Catalogació</b>	<i>Nom de l'edifici:</i>	<b>Museu Guggenheim de Bilbao</b>
	<i>Arquitecte:</i>	<b>Frank O. Gehry (1929)</b>
	<i>Estil:</i>	<b>Deconstructivisme.</b> Estil arquitectònic, de finals de la dècada de 1980, que trenca amb els volums únics i la geometria ordinària. Els volums es destrossen i generen formes estranyes gairebé quasi impossibles, però sempre adaptant-se a la funció.
	<i>Cronologia:</i>	<b>1991-1997</b>
	<i>Localització:</i>	<b>Bilbao,</b> entre el Museu de les Belles Art i la Universitat de Deusto. Al costat del riu Nervión -ria de Bilbao- i creuant el Pont de La Salve.
<b>Breu ressenya</b>	<i>Materials:</i>	Pedra calcària, vidre i làmines de titani.
	<i>Tractament del mur:</i>	Com si fos una escultura monumental d'aparença caòtica i abstracta. Exteriorment, l'irregular conjunt es torna un tot coherent i recorda una gran <b>flor metàl·lica</b> . L'edifici és característic per les seves <b>formes recargolades i curvilínies</b> .
	<i>Sistema constructiu:</i>	Estructura de <b>bigues metàl·liques</b> per l'esquelet, folrat de pedra calcària, de vidre i de làmines de titani. La creació del seu disseny, fou possible gràcies a la utilització d'un avançat <b>programa informàtic de disseny tridimensional anomenat Catia</b> . El Catia fou inicialment concebut per la indústria aeroespacial.

## Anàlisi formal

### Espai exterior

El Museu Guggenheim s'integra plenament en la ciutat de Bilbao. L'edifici està envoltat per una sèrie d'atractius passejos i places, i és accessible des de la zona històrica i comercial de la ciutat. L'entrada principal és al final d'una de les vies neuràlgiques que creua diagonalment la ciutat de Bilbao. Per un dels costats del Museu i gràcies a una rampa de formigó, els passejants redescobreixen el Nervión fins aleshores una mica oblidat. Per l'altre costat, el Pont de La Salve sembla barrar-li el pas, però el Museu l'absorbirà passant per sota i ressorgint pel darrere en forma de torre.

Pel seu costat sud, el Museu dialoga amb tot allò urbà: la pedra, els angles, les rectes, les finestres en filera. Al costat nord juga amb l'aigua, les ondulacions i les formes fluides. Un dels grans atractius del Museu és veure reflectida la seva imatge en les aigües de la riera del Nervión.

Una gran plaça presidida per l'escultura de Puppy, un terrier de 12 metres fet de flors i creada per l'escultor americà Jeff Koons, convida al visitant a descendir per una àmplia escalinata i accedir al Vestíbul del Museu. Tot i que les escalinates descendents no són un disseny freqüent en els edificis institucionals –normalment presenten escales ascendents per emfatitzar solemnitat–, en aquest cas, Gehry resol encertadament la diferència de cota entre la riera i les edificacions, tot aconseguint un edifici que no sobrepassa l'alçada de les construccions circumdants.

L'edifici s'articula per dos tipus de volums:

- Els ortogonals, recoberts de pedra calcària.
- Els corbats, molt més orgànics, revestits amb làmines de titani.

Aquests dos volums són connectats per uns murs-cortina de vidre que donen transparència a l'edifici. El mur-cortina més espectacular és el del vestíbul.

Les sinuoses corbes de pedra i titani foren dissenyades per ordinador. La pedra calcària fou escollida, entre altres coses, per la seva tonalitat harmònica amb la pedra de la Universitat de Deusto. Els panells de titani que, a manera «d'escates d'un peix» recobreixen grans àrees de l'edificació, tenen un gruix de mig mil·límetre. El titani és la identitat del Guggenheim; una pell de 24.000 metres quadrats de plaques lleugerament ondulades que accentuen el seu moviment i que, gràcies a elles, el Museu capta la llum quan el sol es pon.

A la part de darrere del Museu, al costat del pont de La Salve, una gegantina escultura d'una aranya «Mama», de deu metres d'alçada, harmonitza amb el conjunt. És obra de l'artista francesa, afincada als Estats Units, Louise Bourgeois.



## Anàlisi formal

### Espai interior

#### Atri

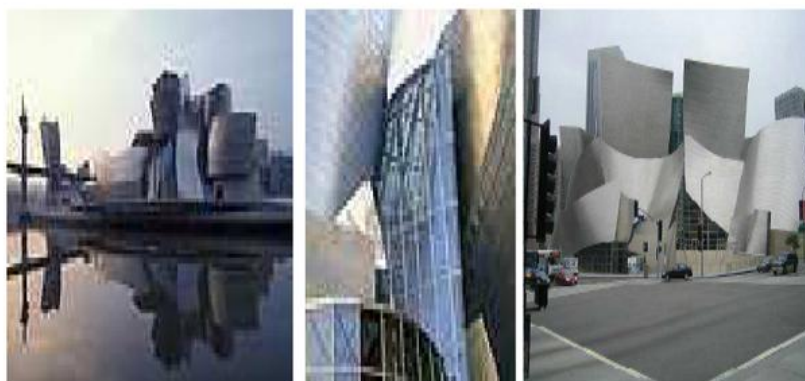
Una vegada creuat el vestibul, el visitant entra a l'Atri. Aquest Atri és, potser, l'espai més representatiu del disseny de Gehry. Amb la seva descomunal alçada, de més de 50 metres i, inundat de llum provinent d'una gran llumera que el corona, és l'autèntic cor del Museu. En ell les formes s'estiren, s'aixafen i es torcen. Serveix com a punt de convergència i d'orientació, així com d'escenari d'instal·lacions plàstiques monumentals.

Els tres pisos o nivells de galeries de què disposa l'edifici, s'organitzen al voltant d'aquest Atri i es connecten mitjançant un sistema de passarel·les, de rampes, de torres d'escaleres i d'ascensors de vidre.

#### Galeries

L'espai expositiu consta de 20 sales de tipologia diferent:

- Dinou sales clàssiques, d'aspecte rectangular i, que s'identifiquen en l'exterior pel seu recobriment de pedra. Totes tenen il·luminació natural provinent de lluernes
- Nou sales irregulars, que s'identifiquen exteriorment pel recobriment de titani. Aquestes galeries proporcionen espais interiors grandiosos.
- Una galeria especial en forma de buc invertit, de 30 m d'amplada per 130 m de llargada. Aquesta galeria, que des de fora travessa el Pont de La Salve per sota, té la seva pròpia entrada i adquireix un caràcter independent. El centre de la galeria el presideix l'escultura, feta amb tres enormes fulles d'acer, de l'artista americà Richard Serra.



## Interpretació

### Contingut i significació

*Caràcter de l'edifici:* Museu d'art contemporani. Es tracta d'un dels diversos museus (Nova York, Venècia, Berlín, Las Vegas) de la Fundació Solomon R. Guggenheim. Alberga una col·lecció permanent d'obres pertanyents a la fundació Guggenheim i exposicions itinerants.

Les exposicions itinerants canvien freqüentment i contenen principalment treballs realitzats al llarg del segle XXI. L'exposició d'obres pictòriques i escultòriques tradicionals són una part minoritària comparada amb l'exposició d'instal·lacions artístiques i formats electrònics.

Alguns entusiastes de l'art consideren que l'edifici en si està molt per sobre de les obres que formen part de la col·lecció del museu.

*Símbols:* Símbol en si mateix. El museu va ser obert com part d'un esforç de revitalització de la ciutat de Bilbao i la província de Biscaia portada a terme per les administracions públiques del País Basc. Gairebé des de la seva obertura, el museu es va convertir en una important atracció turística perquè va atraure visitants de nombrosos països i perquè va esdevenir el símbol més important de la ciutat de Bilbao. El seu gran èxit ha portat a la ciutat enormes beneficis i ha projectat positivament la imatge de Bilbao a nivell internacional.

*Encàrrec i recepció:* Els tràmits per a la realització del Museu varen començar el mes de febrer de l'any 1991, quan responsables de l'administració basca es varen posar en contacte amb la Salomon R. Guggenheim Foundation per proposar-los que participessin en el pla de rehabilitació de Bilbao i del País Basc, en general. La proposta fou molt ben acollida per la Foundation i després de ser escollit l'indret i Frank Gehry com a arquitecte, l'any 1992 el Govern Basc i la Diputació Foral de Bizkaia varen constituir el Consorci del projecte Guggenheim per supervisar la construcció del Museu.

El 3 d'octubre de 1997 s'inicia una quinzena d'actes inaugurals que culmina el 19 d'octubre amb l'obertura del Museu.

*Polèmiques:* Polèmica per ser una franquícia del museu Guggenheim de Nova York, finançat amb diner públic de l'Estat espanyol. El museu, sobretot durant la seva construcció, va rebre nombroses crítiques des de diferents sectors de la cultura basca ja que els fons per construir-lo van sortir exclusivament dels pressupostos del Departament de Cultura del Govern Basc, mentre que molts reclamaven que sortissin d'altres àrees com Indústria, ja que consideraven que, sobretot, era una inversió de tipus empresarial més que cultural; i que deixava a la cultura basca desproveïda de fons durant aquests anys.

Finalment, cal citar la polèmica reivindicació per una part de la societat basca, que el Museu fos la ubicació definitiva del Guernica de Picasso.



## Artista

Considerat un dels més importants i influents arquitectes del nostre temps, Frank O. Gehry és d'origen jueu. Va néixer amb el nom d'*Ephraim Goldberg* a Toronto, Canadà, però va adoptar més tard la nacionalitat nord-americana. El 1961, es trasllada a París on s'estigué un any, durant el qual va estudiar les obres de Le Corbusier i altres arquitectes francesos i europeus, així com les esglésies romàniques existents a França.

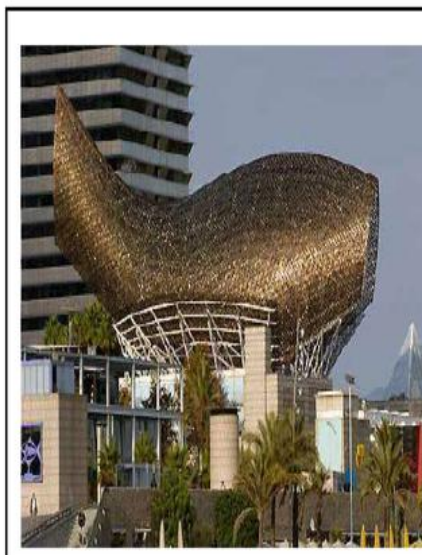
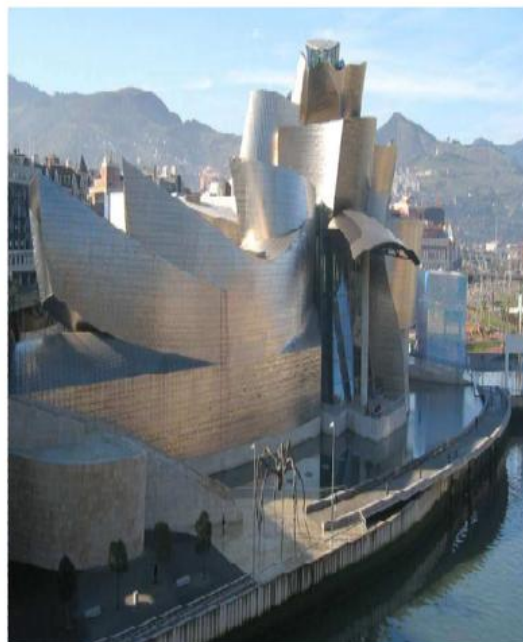
L'any 1962 fundà l'empresa Frank O. Gehry & Associates, Inc. on anirà desenvolupant el seu estil arquitectònic personal i anirà guanyant reconeixement nacional i internacional. El 1989 fou guardonat amb el **Premi Pritzker** d'Arquitectura (premi amb un clar paral·lisme amb el Premi Nobel).

La seva arquitectura és impactant; els seus edificis són «collages» amb materials com el coure, l'acer inoxidable, el zinc i el titani. En un mateix edifici incorpora diverses formes geomètriques simples, que creen un corrent visual entre elles.

Gehry considera que l'arquitectura és un art, en el sentit que una vegada acabat un edifici, ha de ser una obra d'art, com si fos una escultura. Per a acostar-se cada vegada més a aquest ideal, ha anat treballant en els seus successius projectes en aquesta direcció, sense abandonar altres aspectes primordials de l'arquitectura, com la funcionalitat de l'edifici o la seva integració en l'entorn.

La seva obra abraça residències, museus, biblioteques, botigues, auditoris, edificis d'oficines, restaurants i edificacions públiques. Entre els projectes més destacats dels últims vint anys es poden esmentar el Museu del Disseny de Vitra Internacional, a Weil am Rhein, Alemanya (1989) - l'escultura del Peix a la Vila Olímpica de Barcelona (1992) - el Laboratori de Tecnologies Avançades de la Universitat de Iowa, EUA (1992) - el Centre de les Arts Visuals de la Universitat de Toledo, EUA (1992) - el Museu d'Art Frederick R. Weisman a Minneapolis, EUA (1993) - la seu de Vitra Internacional, a Basilea, Suïssa (1994) - el Centre Americà de París (1994) - l'edifici d'administració de Team Disneyland a Anaheim, Califòrnia, EUA (1995) - el Centre d'Estudis Moleculars Vontz de la Universitat de Cincinnati, EUA (1997) - l'Experience Music Project, a Seattle, EUA (1999) - l'Estad Complex de l'Institut de Tecnologia de Massachusetts, EUA (2003) i l'Auditori Disney de Los Angeles, (2003).

A Barcelona, Frank Gehry té previst construir un edifici d'oficines i el Museu de la Mobilitat a l'àrea de la nova estació de la Sagrera i el Nexus III, un immoble d'oficines per a empreses relacionades amb la investigació, per encàrrec del Consorci de la Zona Franca i la Universitat Politècnica de Catalunya, a la plaça Eusebi Güell.



### VILA OLÍMPICA. ESCULTURA DEL PEIX 1992

Des del començament de la seva trajectòria professional, Frank Gehry ha investigat sobre les llibertats expressives que permet l'anàlisi formal del peix. Els anys 80 va dissenyar alguns objectes que exploraven aquestes possibilitats. En aquest cas, amb motiu dels Jocs Olímpics de Barcelona, se li encarrega una intervenció -gairebé escultòrica- a l'àrea del port entre la torre Mapfre i l'Hotel de les Arts. Gehry proposa una gran estructura d'acer en forma de peix, els reflexos daurats del qual marquen l'inici del passeig del Port Olímpic.

# 6. Maman. Louise Bourgeois.



## Documentació general i catalogació

<b>Catalogació</b>	<i>Nom:</i> Maman.
	<i>Escultor:</i> Louise Bourgeois. (1911-2010)
	<i>Estil:</i> Escultora del segle XX. Va pertànyer a l'avantguarda de les arts visuals, configura una particular visió creativa amb tocs de surrealisme, expressionisme, postminimalisme i art abstracte.
	<i>Cronologia:</i> 1999
	<i>Materials:</i> Bronze, acer inoxidable i marbre.
	<i>Formes:</i> Exempta.
	<i>Tipologia:</i> Dempeus.
	<i>Cromatisme:</i> Cromatisme propi dels materials.
	<i>Lloc:</i> Museo Guggenheim de Bilbao. Però també es pot veure en diferents parts del món: el Samsung Museum of Art de Seül, a Corea, el Mori Art Center de Tòquio, al Japó, a la National Gallery de Canadà, a la ciutat d'Ottawa, als Jardí de les Tuleries, a París.
<b>Breu ressenya</b>	«Maman» és una aranya monumental de deu metres d'alçada que porta un sac de disset ous de marbre blanc i gris.

## Ressenya biogràfica

Louise Bourgeois és una icona de l'art feminista i una de les artistes contemporànies més prolífiques que el segle XX hagi pogut donar. «L'art, per a ella, no és treball: és vida» - la va definir The New York Time -. Va ser la primera dona a la qual el Museu d'Art Modern (MoMA) de Nova York li va dedicar una retrospectiva l'any 1982.

Nascuda el 25 de desembre de 1911 a París, en la seva joventut, Bourgeois va ajudar els seus pares en el seu negoci de restauració de tapissos. Ella va començar estudis de matemàtiques a la Sorbona mentre assistia a l'Escola de Belles Arts, gràcies al suport del seu professor Fernand Léger, ja que li va permetre seguir les seves classes sense haver de pagar.

El 1938 es va casar amb l'historiador d'art nord-americà i crític Robert Goldwater amb qui tindrà dos fills biològics i un d'adoptat.

Afincada a Nova York, va continuar la seva formació en l'Art Students League i el 1945 va exposar per primera vegada en solitari a la galeria Bertha Schaefer de Nova York. El 1950 es va reunir amb un grup d'artistes anomenats «irascible» per protestar per l'exposició de pintura americana en el Metropolitan i, l'any següent, el MoMA va ser el primer museu en adquirir una obra seva «Sleeping Figure». L'any 1955 va obtenir la ciutadania nord-americana.

A partir de 1974 es dedica a la docència. Va començar a fer classes a The School of Visual Arts de Nova York, i va ser professora a la universitat de Columbia, així com en els Cooper Union i Goddard College. Després d'uns anys en l'ensenyament va ser distingida per la universitat de Yale amb el títol de doctor honoris causa en Belles Arts el 1977. El 1982 té l'honor de ser la primera dona que el MoMA li dedica una retrospectiva. Morirà el 2010 a l'edat de 98 anys.



## Anàlisi formal

### Composició

«*Mama*» és una **aranya monumental**, de cànons arquitectònics, cavalca entre l'arquitectura i l'escultura i, que només pot ser instal·lada a l'exterior, o en un edifici de gran escala.

Una aranya de **deu metres** d'alçada, que s'alça en equilibri sobre les seves **comes primes i arquejades**, que en són, al mateix temps, **gàbia i cau protector** d'una bossa plena d'ous, de marbre blanc i gris, que és adherit a l'abdomen.

### Ritme

Tot i que utilitza materials pesats com **acer, bronze i marbre** l'escultura té una **gran lleugeresa i moviment**. Les seves estilitzades potes, de mida descomunal, ajuden a confirmar aquesta sensació.

A primer cop d'ull, i per la seva enorme grandària, «*Maman*» resulta freda i amenaçadora, provoca una certa por, però la seva gran alçada en equilibri sobre les comes primes, transmet una vulnerabilitat gairebé commovedora.

### Temps

El treball de Louis Bourgeois ha estat profundament autobiogràfic i, amb «*Maman*», hi ha una clara **voluntat d'eternitat a la seva mare**. «*Maman*» és un símbol de gran força de la seva mare i el seu instint de protecció al mateix temps que és una al·lusió a la seva professió com una teixidora. Aquest insecte, com la mare, és qui organitza tot a la casa, protegeix la família i li dona seguretat.

**«L'aranya és una oda a la meua mare. Era la meua millor amiga. Era teixidora. La família tenia un negoci de tapisseria, la meua mare s'encarregava de l'obra. Com les aranyes, era molt llesta».**

## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* L'obra del Guggenheim pertany a una sèrie inspirada en l'aranya (*Spider*), motiu que va aparèixer per primera vegada en diversos dibuixos realitzats per l'artista en la dècada de 1940 i va ocupar un lloc central en la seva obra del 1994 al 1997.

Obsessionada pels records de la seva infància a França, tot el treball de l'artista sempre ha estat profundament autobiogràfic. Bourgeois va tenir una infància traumàtica en descobrir que el seu pare es ficava al llit amb la seva institutriu, mentre la seva mare no feia res per evitar-ho.

**«Tot el que faig està inspirat en els inicis de la meua vida»** Va dir l'artista en motiu de la retrospectiva que li va dedicar al MoMA de Nova York el 1982.

Les aranyes, que Bourgeois presenta, són animals protectors i depredadors al mateix temps. Cal recordar que l'aranya utilitza la seda tant per fabricar el capoll com per caçar la seva presa, així, que la maternitat encarna fortalesa i fragilitat. És cert que les aranyes són generalment considerades animals sinistres i terrífics, però, l'artista, va posar èmfasi en els atributs positius de l'aranya. Aquesta aranya, representació de la maternitat, era la seva mare, la protectora de la família en aquells complicats moments i, era el lloc -espai simbòlic-, on l'artista, era bressolada i se sentia segura.

**«Les aranyes són presències amistoses que s'alimenten de mosquits. Sabem que els mosquits propaguen malalties i, per tant, no els desitgem. Així, les aranyes són útils i de gran protecció, igual que la meua mare».**

Per una altra banda, hem de recordar que Bourgeois neix en una família de restauradors de tapisos, de manera que la seva «*Maman*» també pot fer referència a l'agulla i la llana, eines que usava i usaven, quan era petita, en aquell taller de reparacions.

Per acabar, cal recordar que l'aranya està associada a la mitologia clàssica i a la dona. La història d'Aracne és sobre una noia que desafia la deessa Atenea a un concurs de teixit. Quan va guanyar Aracne, Atenea, envejosa, va arrencar el tapís, i transformà la donzella en una aranya, condemnats per sempre a teixir.

*Recepció:* L'any 2001 el *Guggenheim*, Bilbao, adquireix la peça i, amb aquest motiu, l'artista fa una exposició de la seva obra. L'escultura va ser rebuda amb sorpresa i acceptació. Els defensors de la nova companyia del 'Puppy' van destacar l'originalitat de l'obra, la seva harmonia amb les línies de l'edifici, l'imponent del seu aspecte i el seu poder d'atracció.

Tot i que inicialment es veurà temptada de seguir el surrealisme, les seves obres tenen sempre com a raó de ser els seus propis traumes personals, el qual cosa dona a la seva producció una dimensió molt personal i allunyada de qualsevol tendència.

Les seves escultures foren realitzades amb **tot tipus de materials** i es caracteritzen per una **constant utilització de l'arquitectura com a element simbòlic**. La ciutat de Nova York, amb els seus enormes gratacels, va afavorir la seva investigació sobre les relacions entre les figures i l'espai en què habiten. Bourgeois es defineix, com col·leccionista d'espais i memòries, usa l'arquitectura i la seva autobiografia com a els elements bàsics amb els que elabora els seus treballs. Amb ella l'arquitectura, es converteix en espai físic al mateix temps que mental i simbòlic, oferint-li la possibilitat de representar la relació existent entre l'interior de l'individu i el seu entorn.

A la dècada dels anys 40 destacar les pintures i els dibuixos de «*Femmes maison*». Dones amb fràgils comes i, el cos o el cap substituït per un habitatge o alguna forma arquitectònica. «*Femme maison*» mostren l'espai ambivalent que ha tingut per a les dones sempre la casa: d'una banda com a lloc de refugi i per un altre com a espai de reclusió, d'asíxia i empenyiment. Entre 1945 i 1950, realitza un grup de més de vuitanta escultures totèmiques «*The Personages*», caracteritzant aquestes obres com a substituïts de la família i els amics que va deixar enrere a França quan es va instal·lar a Nova York el 1938.

A principis de 1960, va abandonar la verticalitat i la rigidesa de la fusta per treballar amb materials flexibles. La fluïdesa de guix i atreia, igual que el làtex. Tractar el tema del refugi, el niu. Durant aquest període, també es produeix un gran nombre d'obres utilitzant fragments del cos, sovint les parts sexuals.

Referències a la sexualitat, a la seva condició de dona i una forta crítica dels valors masculins encarnats per la figura paterna són una constant en les seves creacions. Alguns exemples són «*Fillete*» de 1968 i «*The Destruction of the Father*» de 1974.

A partir dels anys 90, les seves obres consisteixen en instal·lacions, que anomena «*Cells*». Consisteixen en uns espais tancats, com si fossin una mena d'habitacions de la memòria, i que alberguen una sèrie d'elements heterogenis, simbòlics i domèstics (miralls, atuell, formes anatòmiques de vegades desmembrades, bobines de fil...) lligats a la seva infantesa; són uns espais opressius, gairebé claustrofòbics que donen la sensació de golfes, on s'acumulen mobles vells.

Des del 1994 al 1997 apareixen les «*Spiders*» on sota l'amenaçant aparença d'aquest, s'amaga una al·legoria a la maternitat.





# 7. Formes úniques de continuïtat en l'espai. U. Boccioni.



Documentació general i catalogació	
Catalogació	<p><i>Nom:</i> Formes úniques de continuïtat en l'espai.</p> <p><i>Escultor:</i> <b>Umberto Boccioni</b> (1882-1916)</p> <p><i>Estil:</i> Futurisme.</p> <p><i>Cronologia:</i> 1913</p>
	<p><i>Material:</i> Bronze.</p> <p><i>Tècnica:</i> Fosa.</p> <p><i>Formes:</i> Exempta.</p> <p><i>Tipologia:</i> Dempeus. 111,2 x 88,5 x 40 cm.</p> <p><i>Cromatisme:</i> Superfície molt polits i lluent de color daurat.</p> <p><i>Lloc:</i> MoMA Museu d'Art Modern, Nova York.</p>
Breu ressenya	Figura que representa un home en posició de marxa.

## Estil

El futurisme és un moviment d'origen italià i neix en la ciutat industrial de Milà. El seu creador fou el poeta Filippo Tommaso Marinetti que va publicar el *Manifest del Futurisme* el 20 de febrer de 1909 al diari *Le Figaro de Paris*. En el *Manifest del Futurisme*, els futuristes van expressar les seves idees sobre l'art i la societat. El seu primer objectiu era el de lluitar contra els valors del passat i l'aburguesament cultural que impedia la creació d'una Itàlia original. «*Shan de cremar els museus, les biblioteques, les acadèmies de tota mena...*» cridava Marinetti en el seu «*Manifest*».

El «*Manifest*» afirma que tot té moviment i és en constant canvi i, per tant, la **velocitat i el moviment** de la **societat moderna** són els temes preferits dels futuristes. **Aposten per la ciutat moderna**, sobretot la ciutat en procés de construcció i de transformació, **aposten per tots els avenços tecnològics**. L'electricitat, les màquines, les fàbriques, els aeroplans, les locomotores, l'anar i venir dels vianants pels carrers; el trànsit dels cotxes són la inspiració per a les seves obres. Els futuristes **admiraven la modernitat** i **rebutjaven explícitament el passat**.

*«Un automòbil de competició és més bell que la Victòria de Samotràcia»*

Per **expressar el moviment**, utilitzen el que s'anomena **simultaneïtat**, consistent en la repetició d'una mateixa imatge, com si fos una seqüència filmica. A més, utilitzen recursos propis de simultaneïtat de diferents punts de vista propis del **Cubisme**. Aquest intent de captar el moviment mitjançant procediments derivats del Cubisme ha fet que alguns autors considerin el Futurisme com un **Cubisme dinàmic**.

Hem de saber que el futurisme també lluitava per l'exaltació del nacionalisme, la violència i el militarisme. Un bon exemple és la frase de Marinetti «*Volem glorificar la guerra, única higiene del món, el militarisme, el patriotisme, el gest destructor dels anarquistes...*». Malgrat que alguns iniciadors del moviment eren més a prop de l'anarquisme, altres van adherir-se al **moviment feixista italià** de principis de segle.

Els principals artistes del moviment van ser **Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini i Carlo Carrà**.

## Anàlisi formal

### Composició

Escultura de moviment centrfug on l'artista intenta captar l'home corrent. És una figura anònima, sense detalls superflus, sense fisonomia, sense sexe, sense braços. Una figura musculosa esborrada pel vent, una figura de formes quasi aerodinàmiques, que s'estén cap enrere, immobilitzada en l'acte de córrer.

En ser un bronze molt polit, reflecteix molta llum (per als futuristes símbol del progrés) per a tots els costats i aconseguix una major sensació dinàmica.

### Ritme

Gran sensació de moviment. Utilitza múltiples formes geomètriques i juga amb volums còncaus i convexos que es tallen en arestes molt marcades, aconseguix el moviment en l'espai de la figura.

*«Volla trobar no la forma pura sinó el ritme plàstic pur; no la construcció del cos, sinó la construcció de l'acció del cos»*

### Temps

Boccioni ens concep l'home del futur. Simbolitza la figura que s'avança a un futur optimista i deixa plenament el passat.



## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* Boccioni, com tots el futuristes, mostra predilecció pels efectes de velocitat, pel món en moviment, paradigma del qual són les curses automobilístiques a les quals són molt aficionats. Filippo Tommaso Marinetti, teòric del grup, expressa en el seu manifest futurista que «la visió d'un veloc automòbil és més bella que la «*Victòria de Samotràcia*». Malgrat aquesta declaració, l'escultura de Boccioni no deixa de ser una representació abstracta d'aquesta obra grega del període hel·lenístic; tot i això, la gran refulgència del metall, molt polit, al·ludeix a la maquinària moderna estimada per Boccioni i altres artistes futuristes.

Hem de saber que aquest obra és el resultat d'uns estudis rigorosos que Boccioni realitza al llarg de les seves primeres creacions. Boccioni estudia en els seus dibuixos, pintures i escultures el moviment d'una figura despulada que camina.

A més de «*Formes úniques de continuïtat en l'espai*», les seves teories futuristes les duu a terme en l'escultura «*Desenvolupament d'una ampolla a l'espai*» de 1912.

*Recepció:* L'obra original de Boccioni era en guix, i mai no se'n va fer una còpia en bronze durant la vida de l'artista.

Després de la mort de l'artista, quatre escultures van ser foses en bronze a partir del guix original, fet el 1913. Una és al MoMA (1931) i una altra en el Metropolitan Museum of Art (1942), ambdós a Nova York. La tercera va ser fosa en 1960, i és a la col·lecció del MAC-USP (Museu d'Art Contemporani de l'Universitat de São Paulo). La quarta i última va ser fosa pel MAC a petició de la Tate Gallery, i intercanviada en permuta per una escultura de Henry Moore, i és a Londres des de 1972. Hi ha altres versions que van ser foses a partir d'aquests originals citats.

La peça original de guix, exposada al MAC-USP, fou adquirida l'any 1952 per Ciccillo Matarazzo, industrial i mecenes italià-brasil·ler. És una de les poques peces originals fetes per l'artista que va sobreviure de la destrucció que va tenir lloc en una exposició pòstuma fetes en Itàlia. Les circumstàncies de la destrucció de les altres peces roman obscura.



# 8. Gran Profeta. Pablo Gargallo.



Documentació general i catalogació	
Catalogació	<p><i>Nom:</i> <b>Gran Profeta.</b></p> <p><i>Escultor:</i> <b>Pau Gargallo (1881-1934)</b></p> <p><i>Estil:</i> És una de les obres més significatives de l'escultura espanyola contemporània i síntesi de tota la seva obra. Presenta formes cubistes, però usa un llenguatge expressionista.</p> <p><i>Cronologia:</i> <b>1933</b></p>
	<p><i>Tècnica i material:</i> L'obra original (1933) va ser modelada en guix. Pau Gargallo mai no va arribar a veure-la feta en bronze, perquè morí l'any següent de la seva realització. L'obra aquí mostrada és fosa en bronze patinat (1936).</p> <p><i>Formes:</i> <b>Exempta.</b></p> <p><i>Tipologia:</i> <b>Dempeus, 2,35 m.</b></p> <p><i>Cromatisme:</i> <b>Monocroma.</b></p> <p><i>Lloc:</i> <b>Museo N. C. de Arte Reina Sofía. Madrid.</b> <b>Centre Georges Pompidou de París.</b> <b>Museo Gargallo. Saragossa.</b></p>
Breu ressenya	

## Anàlisi formal

### Composició

De grans proporcions i de concepte figuratiu, l'escultura que analitzem presenta una forma humana dempeus, amb les cames obertes i ben fermada a terra. Cobert el cos amb una pell, al seu braç dret porta un bastó i a l'esquerre, amb la mà oberta, s'aixeca amb força desafiadora.

Pablo Gargallo en el *Gran Profeta* substitueix els volums massissos i compactes que eren freqüents en totes les escultures fins a aquell moment i introdueix un nou llenguatge en l'escultura, un nou concepte d'espai escultòric. L'escultura, com en moltes obres de Gargallo, és un dibuix de ritmes en l'espai, on el buit s'omple i allò massís, esdevé silueta.

Hem de destacar-ne el joc harmoniós de línies parabòliques, de corbes i contracorbes, de formes ovals, còncaves i convexes. Convé assenyalar la gran aportació de Gargallo a l'escultura: la gran habilitat per «modelar» el buit, per tal que formi part de l'obra com la pròpia matèria. L'equilibri de Gargallo és precisament aquí, en la saviesa per adequar aquests dos contraris: el ple i el buit. En el rostre, en el cos, en les cames i en els braços d'aquest «Gran Profeta» tan important és l'espai ple com les formes intuïdes ocupades pels forats. És com si la matèria es desprengués del cos i deixa al descobert les línies més expressives amb tota la seva agressivitat i que l'aire passi a formar part de l'escultura.

### Ritme

La ferocitat del rostre, el seu gest terrible i amenaçador i la intensitat expressiva de les deformacions doten l'escultura d'un gran caràcter expressionista i ens transmeten una patent tensió i un fort moviment.

El joc de corbes i contracorbes de la figura creen uns espais buits, canviants i dinàmics a mesura que l'espectador gira a l'entorn de l'estàtua.



## Estil

**Pablo Gargallo** neix a Maella (Saragossa). Es va traslladar a Barcelona amb la seva família el 1888. És a la Ciutat Comtal on va començar la seva vida laboral en un taller de terrisseria i va ser aprenent al taller de l'escultor modernista Eusebi Arnau entre 1895 i 1903. Al mateix temps, cursava els seus primers estudis a l'Escola de Belles Arts de La Llotja de Barcelona, on comença a realitzar dibuixos i esbossos sobre la figura humana. Va ser assidu assistent a les tertúlies d'Els Quatre Gats, la qual cosa li va permetre de relacionar-se amb diferents artistes rellevants de l'època.

El 1903, una beca li permet anar a París per tal d'ampliar els seus estudis. L'estada va ser breu i, en ella, estudia l'obra de Rodin. Torna a Barcelona i exposa individualment, per primera vegada, a la Sala Parés el 1906. Així mateix, treballa com a ajudant de diversos escultors i col·labora amb l'arquitecte Domènech i Montaner per al qual, va decorar l'interior i l'exterior de l'Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau de Barcelona i va fer diverses escultures per a l'interior del Palau de la Música Catalana.

Entre 1905 i 1911 travessa un període de recerca i consolidació durant el qual supera tendències del moment i comença a utilitzar un llenguatge personal amb una clara intenció de simplificar, sintetitzar formes i essencialitzar els volums; en definitiva, una manera més moderna de representar. A partir d'aquest període, Gargallo se sent disposat a utilitzar metalls en la seva escultura.

El 1912 s'establí per dos anys a París, la descoberta de l'art primitiu i el cubisme analític de Picasso i Braque suposa per a ell una revelació i la seva obra fa el gir decisiu cap a la línia avantgardista.

A l'estiu de 1915 torna a Barcelona. Una greu crisi de salut el limita durant un parell d'anys a fer treballs de format més aviat petit, sobretot màscares metàl·liques. El 1920, La Mancomunitat el nomena professor d'escultura de l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art.

Entre 1920 i 1923 incorpora la xapa de plom a la construcció de les seves escultures metàl·liques no fosos i introdueix un procediment innovador amb el modelat de volums en negatiu. El 1924, sota la dictadura de Primo de Rivera, és destituït dels seus càrrecs com a professor i s'estableix definitivament a París. En aquests moments, utilitza xapes de coure, amb el previ assaig dels resultats finals en plantilles de cartó retallat.

A partir de 1927 perfecciona la seva tècnica i experimenta procediments més complexos, en què fa servir xapes més denses i menys dúctils. Des de 1929 comença el predomini del ferro en les seves escultures, construïdes amb planxes molt gruixudes.

Pablo Gargallo mor prematurament el 1934 a Reus, on havia anat a inaugurar una exposició de la seva obra i a rebre un homenatge del Centre de Lectura de la ciutat.

Amb amb **Juli González**, és l'**escultor espanyol d'avantguarda** més important. Ambdós són els grans artífexs del **treball en metall no fos**, a través del qual fan la seva aportació a l'escultura avantgardista. Com hem vist en la biografia, la trajectòria de Gargallo és plural: s'inicia i es forma a la Barcelona modernista, posteriorment s'apropa al Noucentisme, posició que comparteix amb aquest treball d'investigació d'arrel avantgardista.

És destacable la incorporació de la xapa de metall a l'escultura contemporània. Fins aleshores, l'escultura havia utilitzat la pedra, la fusta, el bronze amb les tècniques d'addició i sostracció. Gargallo trasllada i reelabora les tècniques tradicionals de l'orfebreria i de la forja, i la soldadura de metall a l'escultura, primer en objectes de petit format i, posteriorment, en obres de gran envergadura. **La incorporació de la xapa metàl·lica té conseqüències molt importants, perquè capgira el concepte d'escultura.** El volum, en l'escultura tradicional, s'ha plantejat, des de sempre, com a massa; en canvi, la xapa metàl·lica no té una dimensió volumètrica, és una làmina o un sol pla sense volum. El repte que planteja Gargallo és, doncs, el de donar volum i diversitat de punts de vista a la xapa, totalment aliena al concepte de massa.

El resultat és una escultura aèria i desmaterialitzada, en la qual el volum està suggerit pel buit; aquesta és, en essència, l'originalitat de Gargallo. Sintonitza amb la reflexió del **cubisme** i del **futurisme**, que qüestionen la noció d'espai tradicional i incorporen nous conceptes i matèries.

Les obres amb xapa més representativa són la **Màscara de Greta Garbo**, de l'any 1930, la **Gran Ballarina** del 1929 i la **Gran Bacant**, del 1931 al MNAC.

Com a curiositat, cal saber que la ciutat de Barcelona té unes quantes obres de Gargallo repartides pel seu espai urbà: **El pastor de la flauta** i **El pastor de l'àguila**, que es poden veure a la plaça de Catalunya; **La veremadora**, que està instal·lada als jardins del parc de Montjuïc; els dos genets de bronze coneguts com a **Salutació olímpica (Atleta clàssic i Atleta modern)** que són a l'Estadi Olímpic de Montjuïc des del 1989; el **monument a Iscle Soler** a la plaça de Sant Agustí i el **bust del pintor Josep Lluís Pellicer**, actualment dia en una de les façanes de l'edifici del Parlament de Catalunya.

## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* El tema del profeta, que **treballa des de 1904** amb dibuixos, esbossos i escultures troba la seva culminació en aquesta obra, el Gran Profeta.

Gràcies a ser **modelada en guix**, material poc habitual en Gargallo, i **influint pel llenguatge cubista** de la mà de Picasso, va poder **analitzar la forma, descompassar-la, harmonitzar buit i ple, i seleccionar les cares més representatives** per aconseguir així aquesta imatge, **anunci de les grans possibilitats creatives que van quedar truncades quan va morir l'any 1934.**

Quant a la **font del tema:**

El desig de l'home de saber alguna cosa del futur es manifesta en la **creença de figures premonitòries** o bé en la **figura de qui té poders supraterranals per comunicar missatges de bon o mal auguri.**

Es tracta d'un **simbol màgic i específicament poètic que connecta l'àmbit sobrenatural i el terrenal.** Aquest motiu mític, bíblic, literari i artístic, el del profeta, **representa molt freqüentment l'amenaça i l'element tràgic del destí.**

Tant en l'Antic com en el Nou Testament, un àngel del Senyor s'apareix encara que sigui en somnis. A la mitologia grecoromana, Hermes transmet els missatges dels déus... I, en aquesta línia, cal apuntar profetes, endevins, sibil·les, visionaris, etc.

En el cas del Gran Profeta, aquest tema amb tota la càrrega cultural de què hem parlat serveix a l'autor per presentar la fatalitat, l'amenaça i el terror que hom viu durant els temps previs a la guerra civil.

## 9. Nit de lluna. Leandre Cristòfol.



### Ressenya biogràfica

Leandre Cristòfol va néixer a Os de Balaguer, un petit poble de Lleida, el 1908. Fill d'una família de camperols, l'essència de l'entorn rural en què va viure la infantesa deixaren una arrel inesborrable en el seu caràcter introvertit. L'any 1922, amb només 14 anys, es va traslladar a la ciutat de Lleida per aprendre l'ofici de fuster i eberista, activitat professional que el va acompanyar al llarg de la seva trajectòria artística i que el va salvar econòmicament, especialment en els anys més difícils de la postguerra.

Inicialment, practicà una obra basada en volums figuratius d'orientació expressionista inspirats majoritàriament en la figura de la dona rural entesa com a símbol de valors universals.

El 1930 participa per primera vegada en una exposició col·lectiva amb altres companys d'estudis sota el nom de «*Uns Altres*», fent referència a l'altre grup lleidatà de l'època «*Cau d'Art*», d'orientació més tradicional.

El 1931, junt amb altres artistes, forma el grup «*Studi d'Art*», que li serveix de marc formatiu i d'intercanvi d'experiències, on es discuteix i es polemiza sobre art, dins el qual establirà estrets lligams amb el pintor Lamolla, qui després serà company en l'aventura avantgardista.

El 1933, va aparèixer a Lleida la revista «*Art*» i Cristòfol descobrirà el surrealisme i les avantguardes en vincular-se a aquest grup format per joves artistes que pretenien trencar amb les inèrcies estètiques que dominaven l'ambient artístic i cultural lleidatà donant a conèixer les diferents manifestacions de l'art modern. Entre aquests joves, liderats per Enric Crous-Vidal i el poeta Josep (després Manuel) Viola Gamón, hi havia el seu amic Lamolla. Aquest mateix any exhibirà «*Cosa Lírica*», més coneguda com a «*De l'aire a l'aire*», la seva primera obra no-figurativa, en què ja s'evidencia la voluntat de cercar nous camins.

El 1934 va presentar «*Construcció Il·lírica*», la seva segona obra no-figurativa, a un concurs d'art a Lleida. Gens content amb el veredict, junt amb altres artistes, retiraren les seves obres un dia abans de la doenda de l'exposició, per actuar en contra de les bases del concurs, la qual cosa els costà una penya de 50 pessetes imposada per l'Ajuntament de Lleida perquè va considerar-ho un acte de manca d'obediència i de respecte a l'autoritat. Aquest fet també els impedí participar en concursos públics promoguts per l'Ajuntament de Lleida.

Cristòfol celebra la seva primera exposició individual al centre Mercantil de Lleida el 1935, on presenta tota la seva obra fins aleshores, tant l'escultura figurativa com l'escultura experimental on explorava les possibilitats expressives dels materials d'ús quotidià.

### Documentació general i catalogació

<b>Catalogació</b>	<i>Nom:</i> Nit de lluna.
	<i>Escultor:</i> Leandre Cristòfol. (1908-1998)
	<i>Estil:</i> Se'l considera el pioner de l'escultura surrealista a Catalunya.
	<i>Cronologia:</i> 1935
	<i>Materials:</i> <b>Assemblat</b> de fusta vista i fusta tenyida.
	<i>Dimensions:</i> 71 x 40 x 4,5 cm
	<i>Lloc:</i> MNAC. Barcelona. Donació de l'artista a l'Ajuntament de Barcelona. Versió amb caixa al Museu d'Art Jaume Morera. Lleida (assemblat de fusta i vidre: 42 x 32 x 22 cm).

Del 1936 al 1938 participà en l'Exposició **Logicofobista** de Barcelona (1936), i en les mostres internacionals de surrealisme de Tòquio (1937) i París (1938). Tanmateix, l'aventura avantgardista i la seva activitat creativa es van interrompre per l'esclat de la Guerra Civil.

En acabar la guerra al 1939, amb tots els seus companys d'avantguarda exiliats, és enviat a diferents camps de refugiats i de treballs. Un cop alliberat s'instal·la a Barcelona i a Madrid fins que l'any 1946, torna a Lleida on reprèn l'ofici de fuster, obre el seu propi taller d'ebenisteria i conrea exclusivament l'escultura figurativa. Malgrat que l'artista esdevindrà un referent en el redreçament cultural i artístic de la Lleida de postguerra, Cristòfol es redou en un mena d'exili interior, i no serà fins a l'any 1957 que reprendrà el seu treball de caràcter experimental.

Després d'aquest llarg silenci, diferents sèries creatives es van succeir periòdicament durant dues dècades, entre les quals, destaquen especialment els «*Ralentís*» i les «*Volumetries*» –centrades en el moviment dinàmic, real o suggerit, de l'obra escultòrica– i les *Situacions* creació d'artefactes d'una gran càrrega poètica construïts a partir d'antigues eines del camp–.

Encara que aquestes aportacions connecten amb moviments internacionals del seu moment, com l'art cinètic o l'art povera, i malgrat que Cristòfol fou un referent indispensable per a la generació d'escultors de postguerra, el reconeixement públic li arribà amb un considerable retard.

Al començament de la dècada dels vuitanta, després d'una incansable trajectòria de recerca artística personal –que es tanca amb la darrera de les seves sèries experimentals, *Alpha-Omega-Alpha*–, la crítica especialitzada comença a reivindicar-ne l'obra dins del context de les avantguardes històriques i Cristòfol esdevé el centre d'homenatges, premis i distincions. Se li atorga la Creu de Sant Jordi i la Medalla al Mèrit de les Belles Arts, i l'any 1989, la Fundació Miró li dedica una gran mostra antològica. Poc després, l'artista fa donació de gairebé la totalitat de la seva obra als ajuntaments de Barcelona i Lleida, que més tard, es va integrar en els fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya i del Museu d'Art Jaume Morera respectivament.

Morí el 19 d'agost de 1998 a Lleida a l'edat de 90 anys.

## Anàlisi formal

### Composició

Estructura abstracta on Cristòfol prescindeix de les tècniques escultòriques tradicionals i opta per la via experimental d'assemblar objectes procedents de l'entorn quotidià, l'ou de sargir i el fus de filar, traient-los del seu significat original.

En una versió l'ou de sargir i el fus queden emmarcats per una caixa de fons semicircular de color negre, en què la llum crea un resplendor que recorda el de la lluna. En la versió posterior, Cristòfol la presenta com una escultura exempta.

### Temps

Forma part de la cosmologia pròpia de l'artista, en què podem intuir un significat en clau lírica. És un poema-objecte.

L'escultor va conrear dos vessants, el figuratiu i el no-figuratiu. Pel que fa al no-figuratiu, extreu les màximes possibilitats expressives dels materials que utilitza (filferros, fusta, vidres, barnilles de paraigües, forquilles, suro i vidres). Moltes de les seves obres partien d'objectes que ell reutilitzava. Molts d'aquests objectes eren trobats en les seves passejades per la vora del Segre, o eren peces de maquinària antiga de les indústries de Lleida o de les masies de la zona. L'escultor descontextualitzava l'objecte de l'espai, del temps, de la memòria, deixant nu l'estructura i les formes. Per això, les seves obres són menys legibles que les dels surrealistes; són més espontànies i, fins i tot, més irracionals. Amés utilitza títols arbitraris, així com l'elecció dels objectes era qüestió d'intuïcions i immediates i no per qüestions poètiques, eròtiques o literàries.



## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* «Nit de Lluna» és una obra que Cristòfol dedica a la seva mare i l'any 1936 en homenatge al seu pare, li dedicarà «Aurèola astral».

«Us explicaré - diu Leandre Cristòfol - com em va sortir una de les primeres obres surrealistes.

[...] Va arribar un moment en què vaig veure que els perdria (es refereix als seus pares) i vaig pensar que si feia una composició amb un fus d'aquells amb què filava la mare i un ou de sargir mitges, tindria un record de la meua mare [...]. Per a mi era un record, i va ser entesa com una obra surrealista. Realment ho és».

Amb Nit de lluna, també volia explicar els seus records d'infantesa, al costat de la família, durant les nits d'estiu en el mas que la família tenia lluny d'Os de Balaguer, quan hi anaven per segar el cereal.

*Recepció:* Presentada en l'exposició Logicofobista de Barcelona, organitzada per l'Associació d'Amics de l'Art Nou (ADLAN). Amb «Nit de lluna» exposa tres obres més: *Peix damunt la platja*, *Aurèola astral* i *Finestra*.

**L'Exposició Logicofobista**, celebrada el maig de 1936 als locals de la «Llibreria Catalonia», va ser la mostra col·lectiva d'art d'avantguarda més importants de les celebrades a Catalunya abans de la Guerra Civil. Aquesta mostra és considerada, actualment, una de les fites més significatives de l'avantguarda catalana de la dècada dels anys 30.

**ADLAN** (Associació d'Amics de l'Art Nou), fou un grup format el 1932, que desplegà una intensa tasca en pro de l'art d'avantguarda. Entre els seus membres figuren personatges claus del Surrealisme plàstic i literari com ara Àngel Ferrant, Joan Miró, Salvador Dalí.

L'Exposició Logicofobista, celebrada el maig de 1936 als locals de la «Llibreria Catalonia», va ser la mostra col·lectiva més important del Surrealisme espanyol.

## Estil i influències

«Tota la meua producció actual està feta sense apriorístic propòsit de catalogació sota cap etiqueta. Són obres espontànies, el llenguatge de les quals cerco en una osmosi mútua entre la realitat i la superrealitat, creada en estats intensos d'esperit i concrecionada en formes més o menys reals, disposades de manera il·lògica i d'acord amb el meu interior, per a la consecució d'una completa expressivitat.»

Primer de tot, cal saber que Catalunya, a la dècada de 1930, a través de dos focus artístics, va viure d'una manera notable l'efervescència avantguardista. Aquests dos focus estaven instal·lats un a Barcelona i l'altra a Lleida.

- Barcelona amb ADLAN (Associació d'Amics de l'Art Nou), que van exercir un paper clau en la promoció i la difusió de l'art nou que es feia dins i fora del país.
- Lleida, on un grup de joves artistes creadors de la revista «Art» opten per trencar les inèrcies artístiques de l'escena local lleidatana i posen en pràctica alguns dels principis de l'avantguarda.

**Sentida quiet i aprop-se als diferents** ismes, aquests dos focus artístics catalans, van preferir el surrealisme, que va gaudir de gran recolzament entre els diferents artistes. Sens dubte per la influència de Miró i Dalí.

És segura la influència que deixa el seu amic i poeta Josep (després Manuel) Viola, fundador de la revista «Art». Viola fou el seu contacte amb les teories surrealistes. El jove poeta quedà impactat per la personalitat i l'obra de l'escultor i, en molts dels seus textos adscrits al surrealisme, citava l'obra de Cristòfol; molt coneixedor de la seva trajectòria també va participar en diversos homenatges així com el fet que va ser presentador de les seves exposicions.

La influència surrealista també la trobem en l'escultor Àngel Ferrant, artista madrileny, resident durant un temps a Barcelona on participa amb ADLAN i exposà el 1936 en l'Exposició Lógicofòbica. Se'l considera pioner de l'escultura surrealista i cinètica espanyola. Cristòfol, en diverses ocasions, parla de les teories exposades per l'escultor Ferrant, a qui ell se sentí pròxim, i cregué que les seves explicacions sobre l'escultura surrealista, s'aproximaven prou a allò que ell feia. Ferrant afirmava que l'escultura havia de ser animadora de l'espai.

Tot i que el Surrealisme a partir del 1930 accentua la creació a través de l'objecte, Cristòfol se sentí molt pròxim a l'objecte Dada, als *ready-made* de Marcel Duchamp i, posteriorment, a l'art povera, en utilitzar deixalles del món industrial que, en deslliurar-les de la seva funció i després de reordenar-les i combinar-les, anaven assolint valors i sensacions plàstiques properes al lirisme.

També hem de saber, per acabar, que gran part de la preocupació de l'obra de Cristòfol va lligada al tema del moviment, tractat en un inici en escultures cinètiques. L'art cinètic és l'art que investiga el moviment. Un bon exemple seria *Monument*, obra que adquirí l'Ajuntament de Barcelona i la col·locà a la plaça pública George Orwell. Però, aquesta problemàtica la tractà d'una forma diferent en els anys posteriors, en els *Relentis*, perquè són estructures simples fetes de varetes, agulles i suro penjades amb fils, la qual cosa feia que es poguessin moure, apropant-se així, als mòbils de Calder.

És difícil parlar d'influències en Leandre Cristòfol, perquè l'esperit tan perseguit per l'autor d'experimentar i innovar, fa que no segueixi esquemes ni corrents. Podem afirmar que Leandre Cristòfol és un home d'avantguarda. Tot i que molts el consideren el pioner del surrealisme Català, en la seva obra entreveiem, com hem pogut veure, trets, també, del dadaisme, de l'art cinètic i de l'art povera.

«De l'aire a l'aire», la conforma una cinta de metall que delimita els espais a partir de quatre cercles secants i un espiral que puja en diagonal.



«Aurèola astral»



«Peig damunt la platja»

# 10. Elogio del agua. Eduardo Chillida.



## Anàlisi formal

### Composició

Instal·lada en una pedrera, els murs de la qual esdevenen com una mena d'àbsis d'acollida.

L'Elogio del Agua és una obra sòlida, dura i pesada. És una gran massa de formigó armat de 54 tones, amb quatre grans braços recargolats, suspesa mitjançant cables d'acer a 80 cm. d'un estany artificial.

Els seus quatre braços recorden els dits d'una mà amb la intenció de tancar-se per poder atrapar l'aire.

La seva semblança amb una mà, no és casual. El conjunt de dibuixos de l'artista al llarg de tota la seva carrera verifiquen la importància d'aquest element en la seva obra.



Hem de destacar-hi que Chillida aconsegueix que apareguin en l'obra dos nous protagonistes: la gravetat i l'aire. La primera, present en la capacitat de l'artista per aconseguir que una estructura tan pesada sembli lleugera. Quant a l'aire, la seva presència no només es limita a embolcar l'espai, sinó que, d'alguna manera, és convertit per l'artista en un material més, sense el qual no seria possible la total comprensió de l'obra.

Composició força equilibrada.

Les línies rectes, angulacions i formes geomètriques de la part superior de l'obra.



Les línies ondulants i formes més orgàniques, expressives, dels «braços».

## Documentació general i catalogació

<b>Catalogació</b>	<i>Nom:</i>	Elogio del agua
	<i>Escultor:</i>	Eduardo Chillida (1924-2002)
	<i>Estil:</i>	Art abstracte. Segona meitat del s. XX
	<i>Cronologia:</i>	1987
<b>Breu ressenya</b>	<i>Tècnica:</i>	Encofrat.
	<i>Material:</i>	Formigó armat i acer.
	<i>Pes:</i>	54 tones.
	<i>Lloc:</i>	Parc de la Creueta del Coll, districte del Guinardó, Barcelona.
		La peça pren un caire senzill, sobri i auster com és freqüent en la producció de Chillida.



## Artista

Eduardo Chillida Juantegui neix el 10 de gener de 1924 a Donostia. Fou porter titular de futbol de la Reial Societat, esport que abandonarà per una lesió al genoll. Als dinou anys començà la carrera d'Arquitectura a la Universitat de Madrid. Al 1947, després d'abandonar els estudis d'Arquitectura comença a dibuixar en el Cercle de Belles Arts de Madrid i realitza les seves primeres escultures.

L'any 1948 s'instal·la a París i, de mica en mica, la seva obra escultòrica comença a prendre forma. Impressionat per l'escultura grega del període arcaic del Museu del Louvre realitzà les seves primeres escultures en guix.

L'any 1950 es casa amb Pilar Belzunce a Donostia i es traslladen a Vellennes-sous-Bois, regió francesa de Seine-et-Oise. Pilar Belzunce serà la mare dels seus vuit fills i una peça clau en la vida de l'artista. L'any 1951, després de néixer el seu primer fill i de patir una crisi artística, la família s'instal·larà definitivament a Donostia on començarà a treballar en la farga de Manuel Illarramendi, a Hernani. És a Hernani on retroba les seves arrels basques i realitza, **Ilarik I** (pedra funerària en euskera), la seva primera escultura abstracta en ferro forjat.

La necessitat de realitzar obres d'envergadura l'apropren primer a la fusta i, anys més tard, a l'acer. Preocupat per les qüestions lumíniques, a la recerca de materials que atrapessin la llum, l'any 1965, realitzà la seva primera escultura en alabastre, **Homenatge a Kandinsky**. En la dècada dels 70 i de manera casual, descobreix la terra chamotta, un fang d'una regió francesa que l'interessarà per la seva composició compacta. En el procés d'investigació d'aquest material realitzarà les **Lurra** (Terra en esquera). Una nova aventura en els 80 el portarà a trencar amb la verticalitat de la seva producció



artística i fer unes **obres sobre planxes horitzontals de ferro, recolzades per tres punts**, dedicades a filòsofs i pensadors. Fou al 1985 que s'enfrontà cara a cara amb la gravetat amb **Las Gravitaciones**, fetes amb **papers i fils**. En lloc d'enganxar papers com en la tècnica del collage, els cosí per penjar-los amb xinxetes a la paret i, així, aconseguir que l'espai flúis fent levitar l'obra.

A meitats dels anys noranta, va concebre el que hauria de ser el seu projecte més ambiciós, on art i naturalesa s'havien de fondre plenament: el **projecte Muntanya Tindaya**, Fuerteventura, Islas Canarias. Amb aquestes paraules, extretes d'un text enviat a la premsa el juny del 1996, Eduardo Chillida explica el seu projecte:

*«Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia.*

*Un día surgió la posibilidad de realizar la escultura en Tindaya, en Fuerteventura, la montaña donde la utopía podía ser realidad. La escultura ayudaba a proteger la montaña sagrada. El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del sol, de la luna, dentro de una montaña volcada al mar y, al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistente...»*

Hem de saber que l'Administració canària paralitza el projecte a començaments del 2000 però, sembla ser, que després de la mort de l'artista, l'any 2003, el projecte s'ha posat de nou en marxa.

Cal destacar que el 2000 s'inaugurà el **Museo Chillida-Leku**. Un museu situat en un paisatge privilegiat de més de 12 hectàrees a 10 quilòmetres de Sant Sebastià, a Hernani. És un espai de la mida de la seva obra, un museu monogràfic que mostra l'evolució i la trajectòria escultòrica de l'autor durant cinquanta anys. En el Chillida-Leku, l'obra de Chillida s'integra perfectament en el paisatge de roures, magnòlies i fagedes, i l'espectador amb la visió, però també amb el tacte pot anar descobrint tots els misteris amagats de les seves escultures. Al final de 2010 el Museu ha de tancar per les pèrdues econòmiques que té.

L'obra de Chillida es caracteritza per la importància que dóna l'artista dels espais oberts. És per això que les seves escultures surten de les quatre parets dels museus, s'ubiquen a l'aire lliure i, així, s'apropen als espectadors. Un bon exemple són: **El peine de los vientos** a la Platja d'Ondarrieta a Sant Sebastià, **Topos V** a la Plaça del Rei, al barri gòtic de Barcelona, **Elogio del Agua** a la Creueta del Coll de Barcelona, **Mural G-333** al MACBA, **Elogio del horizonte** en el Cerro de Santa Catalina a Gijón i la que, de ben segur, és la seva obra més emblemàtica, **Gure Aitaren Etxea**, a Gernica.

La seva primera exposició individual va ser el 1954 a la galeria Clau de Madrid i el 1956 exposa a la galeria Maeght de París. La seva obra és present actualment en més d'una vintena de països del món. Els EEUU, Espanya, França, Iran, Finlàndia, Suïssa, Suècia, Alemanya i Japó exposen obres monumentals en espais públics de les seves ciutats. S'han celebrat exposicions retrospectives a Houston, Berlín, Madrid, Caracas, Londres i a Palerm.

Chillida va ser considerat en vida un dels escultors més importants del segle XX i això ho demostren els nombrosos premis que rebé; entre d'altres, cal destacar el Gran Premi d'Escultura de la Biennal de Venècia, el Premi Kandinsky, el premi Rembrandt de la Fundació Goethe, la Medalla de Oro de les Belles Arts de Madrid, el premi Europa de les Belles Arts d'Estrasburg, el Gran Premi de les Arts de França, l'any 1987 el premi Príncep d'Astúries de les Arts i, l'any 1991, rep el Premi Imperial del Japó. Fou, a més, nomenat professor de la Universitat de Harvard i Acadèmic de les Belles Arts de Madrid, Boston i Nova York, així com, Doctor Honoris Causa per la Universitat Complutense i per l'Escola d'Enginyers de Bilbao. Fou, també, l'autor del disseny del logotip de la Universitat del País Basc.

El dia 19 d'agost de 2002 mor a la seva ciutat natal, Sant Sebastià.

### Tècnica

El procés que segueix Chillida en la realització de les grans peces de formigó armat és el següent:

- Primer realitza una maqueta de la peça i, a continuació, construeix amb porexpan l'escultura amb les seves mides reals.
- L'estructura de porexpan es recobreix de fusta, que es fixa mitjançant cargols (encofrat).
- S'enumeren les diferents peces de fusta que es desmunten per tornar-se a muntar en el lloc original, esdevenen el motlle de l'escultura que s'omplirà de formigó.
- Un cop el formigó solidifiqui i s'endureixi, l'encofrat de fusta serà enretirat.

## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* Mite de Narcís.

Segons la mitologia clàssica, Narcís, un dia, passejant per la muntanya va adonar-se que la seva imatge es reflectia en una font d'aigües rívides i se'n va enamorar de tal manera que d'ella ja no va voler allunyar-se més del mirall que li oferien les aigües. Quant més es contemplava, més gran era la seva passió: Narcís aleshores sospirava, estenia els braços vers l'objecte estimat, s'esforçava per prendre'l i abraçar-lo. Immòbil dia i nit al costat de la font, es va consumir d'inanició i malenconia. El cos del jove va desaparèixer i, en el seu lloc, a prop de la font, va néixer una nova flor anomenada narcís.

Chillida ens presenta l'escultura, com un «bell Narcís» immòbil, petrificat, que intenta, amb les seves articulacions, capturar la imatge reflectida en l'aigua de l'estany.

*Recepció:* Aquesta obra va sorgir com a resposta a una invitació de l'Ajuntament de Barcelona -amb Oriol Bohigas com a responsable d'urbanisme- per tal que l'escultor basc realitzés una peça per a la ciutat.

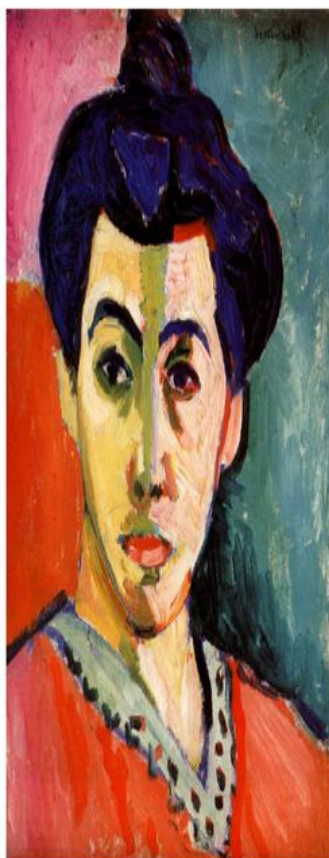


# 11. Retrat de Madame Matisse. Henri Matisse.



## Documentació general i catalogació

<b>Catalogació</b>	<i>Nom:</i>	Retrat de Madame Matisse o La ratlla verda.
	<i>Pintor:</i>	Henri Matisse (1869-1954)
	<i>Estil:</i>	Fauvisme.
	<i>Cronologia:</i>	1905
<b>Breu ressenya</b>	<i>Tècnica:</i>	Oli.
	<i>Suport:</i>	Llenç. 40 x 32 cm.
	<i>Lloc:</i>	Statens Museum for Kunst. (Reial Museu de Belles Arts). Copenhaguen.
	<i>Primera aproximació:</i>	Retrat, vist frontalment, de l'esposa de l'artista que, a simple vista, ens produeix la impressió d'un puzzle de colors. Mitja cara d'un color, l'altra mitja d'un altre i la cridanera ratlla verda al centre del rostre.



## Estil

El Fauvisme és el primer moviment artístic d'avantguarda del segle XX. La seva història s'inicia al **Saló de Tardor (Salon d'Autonne)** celebrat a París l'any 1905. Aquest Saló era l'**alternativa** davant el **descredit** que havia rebut el **Saló Oficial**. Aquell any 1905 s'exposaren, en una mateixa sala, les obres d'un grup de pintors que utilitzaven colors violents i arbitraris, mentre que, al mig de la sala, hi havia una escultura de caire classicista. El crític **Louis Vauxcelles** va dir, en veure-ho, «*Donatello parmi les Fauves!*» (Donatello entre les feres). L'apel·latiu «*Fauves*» va restar com a nom propi d'aquest grup d'artistes format per **Henri Matisse**, **Maurice Vlaminck**, **André Derain** i **Raoul Dufy**, entre d'altres.

El punt de partida de la pintura «*Fauve*» el trobem en **Gustave Moreau**, un dels grans simbolistes. Moreau, professor de l'Escola de Belles Arts i mestre de Matisse, predicà la no imitació, el no copiar i el ser creatiu, i rebutjar la mimesi. Gustave Moreau digué: «*No s'ha de copiar, sinó que s'ha de retenir tot el que constitueix un llenguatge essencial dels mestres del passat, per, més tard, expressar-ho*». Hem de destacar que la fotografia ja representa fidelment la realitat i que, per tant, l'art ha de ser capaç de crear noves necessitats.

L'altre punt de partida és, principalment, la pintura dels **Postimpressionistes**: **Gauguin** i **Van Gogh**. Cal destacar que entre 1901 i 1905, hi hagué a París una sèrie d'exposicions retrospectives d'aquests artistes i és, per aquest motiu, que podem veure en l'obra fauve molts aspectes de l'obra postimpressionista: el color i la pinzellada expressiva de Van Gogh i, l'estètica decorativista i el color pur de Gauguin. Fruit d'aquestes retrospectives, els nous artistes aprenen que el color és un mitjà d'expressió, no pas un instrument per apropiarse a la realitat. Així doncs, el paper del color no és pas el descriptiu sinó l'emocional.

A més d'aquestes influències, el Fauvisme també pren com a punt de partida l'**art primitiu d'Àfrica** per la seva innocència i la seva ingenuïtat. A més, al segle XX, es desenvolupà el gust per l'art primitiu, sobretot **negro-africà**, i comença el **desfici pel col·leccionisme** de peces d'aquest art.

La característica més important del Fauvisme és l'**autonomia del color respecte de la forma**. El color és el protagonista de l'obra, l'element que marca l'expressivitat i el sentit vitalista d'aquest estil, tot alliberant-se de la supeditació als colors reals dels objectes representats. Utilitzen principalment colors **primaris i complementaris**. Els Fauves donen una nova dimensió al color, que esdevé l'element que assumeix la **funció constructiva dins del quadre**, en el qual **desapareix el clarobscur**, la perspectiva tridimensional i el modelat. L'aplicació del color en pinzellades gruixudes i l'**abundància de pasta** ajuda a donar expressivitat a les creacions fauvistas, concebudes com una exteriorització de l'emotivitat de l'artista. Caracteritza també el Fauvisme l'**actitud de rebel·lia** davant de la societat burgesa.

## Artista

**Henri Matisse** (1869- 1954) és considerat un dels pintors més importants del segle XX. La seva fama arrenca de l'època en què encapçalà el moviment «**fauve**», però la seva evolució personal com a pintor i escultor prosseguí més enllà de l'impacte del fauisme.

Fou un artista de vocació tardana: començà a interessar-se per la pintura als vint anys, quan treballava de passant al despatx d'un advocat. Durant una llarga convalescència, la seva mare li regalà una capsa de pintures, l'any següent Matisse decidí marxar a París per estudiar a l'Escola de Belles Arts i dedicar-se exclusivament a pintar.

L'any 1905 obtingué un gran èxit quan exposà, en el *Salon d'Automne*, amb els seus amics, **Maurice Vlaminck** i **André Derain**, una sèrie de quadres que havien estat pintant durant l'estiu al poble mariner de **Collioure**. L'estil propi del grup que exposava amb Matisse, caracteritzat per l'ús molt lliure de colors vius i contrastats, es definí ràpidament com un moviment d'avantguarda anomenat **Fauisme**.

A resultes de l'exposició, Matisse es convertirà en el principal referent del moviment «fauve». A partir d'aquest moment, els **germans Stein**, van començar a comprar-li quadres i Matisse es consagrà com un dels artistes més respectats de les noves generacions. Els Stein (**Gertrude** i **Leo Stein**, col·leccionistes d'art d'origen nord-americà) formaven part d'un cercle molt restringit que s'oposaven al règim establert i manifestaven la «seva diferència» tot identificant-se amb els quadres de Matisse perquè aquests eren "moderns", i això volia dir, pròpies del seu temps. Aviat un sector de la societat parisenca avançada s'interessà per la seva pintura.

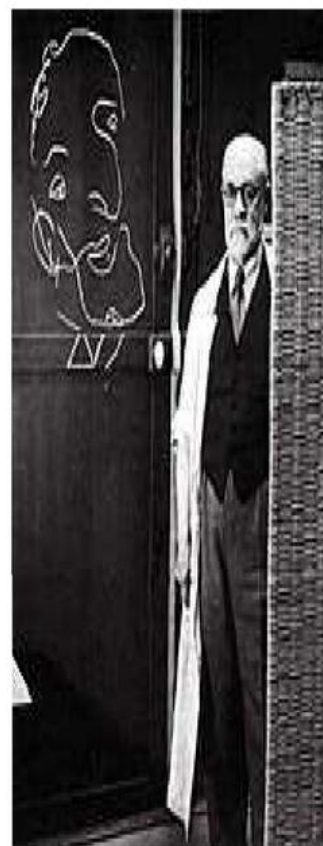
L'impuls innovador de Matisse el portà a **interessar-se per l'expressió plàstica d'altres cultures diferents** a la tradició europea: viatjà a Espanya i a Algèria a la recerca de la **llum i les gammes cromàtiques de la cultura islàmica**, i fou dels primers artistes que **col·leccionà màscares africanes**.

A partir de l'any 1908 el moviment "**fauve**" es **dissolgué** com a tal; cadascun d'aquests pintors seguí una línia diferent d'investigació. Tan sols Matisse continuà fidel tota la seva vida a l'exploració del color com a element bàsic de la construcció del quadre.

L'any 1910, **exhibí al Salon d'Automne** les dues composicions monumentals més exquisides de la seva producció; «**La Dansa**» i «**La Música**». En aquell temps, ambdues peces foren qualificades «*d'art canibal*» i es veien com una pintura excessivament primitiva.

Durant el període posterior a la Primera Guerra Mundial, per raons de salut, Matisse s'establí a Niça, lluny de la seva família, i es concentrà totalment en la pintura de taller, especialment en la figura femenina. El més característic d'aquest període són les seves **odalisques**, dones sensuais en interiors exòtics molt decorats, també anomenades «pintures decoratives».

En els darrers anys de la seva vida, Matisse esdevingué un home solitari i malalt que vivia a la Riviera francesa, a prop de Niça. Mantenint el to optimista del període fauve, treballà en uns collages amb papers retallats, pintats prèviament amb gouache, amb l'objectiu de realitzar l'àlbum «**Jazz**», un llibre que volia expressar en colors i formes les seves reflexions sobre l'art i la vida. Aquesta tècnica de «dibujar amb tissors» fou una de les grans innovacions del moment.



## Anàlisi formal

### Elements plàstics

L'esquematisme en la configuració del rostre és un dels trets destacats, juntament amb l'autonomia que pren el color respecte de la forma. Els colors són evidentment els protagonistes del quadre. Intensos i molt contrastats, amb predomini del vermell, s'escampen per damunt del quadre amb una pinzellada gruixuda i llarga, molt solta i carregada de pasta que amb una factura gairebé d'esbós, descriu les formes més bàsiques d'aquest rostre.

La massa de cabells negres amb reflexos blau-morat i el vestit de tonalitats roges, emmarca la cara, els tons de la qual a la part dreta són groguencs i a l'esquerra rosats, separats per la ratlla verda que la creua verticalment. Unes celles de traços negres-blavosos donen èmfasi a l'expressió.

Quant al fons, Matisse el pinta a la dreta de roig-taronjós que passa a ser roig-lila a la part superior i a l'esquerra, jugant amb el complementari del vermell, el verd que, en la part inferior, entre el coll i el vestit, esdevé blau fosc fruit d'unes pinzellades que l'enfosqueixen.

### Composició

Per Matisse, un quadre és una qüestió d'ordre i unitat i és així com s'hauria d'entendre el «Retrat de Mm. Matisse». Sense profunditat ni perspectiva, el rostre de Mm. Matisse és presentat gairebé frontalment i ocupa tot l'espai del quadre. La línia verda que ocupa l'espai del nas és dau, i marca el centre del rostre tot dividint-lo en dues meitats quasi idèntiques. Això podria donar una certa aparença de simetria i equilibri, però les línies irregulars i desordenades de les pinzellades i l'escot del vestit s'encarreguen de trencar amb la simetria, però no amb l'equilibri que, jugant amb els colors, embolcalla tot el rostre.

La massa negra-morada dels cabells, atrau la nostra atenció, precisament per la seva foscor que trenca amb l'esclat de la resta de colors del llenç.

## Interpretació

### Contingut i significació

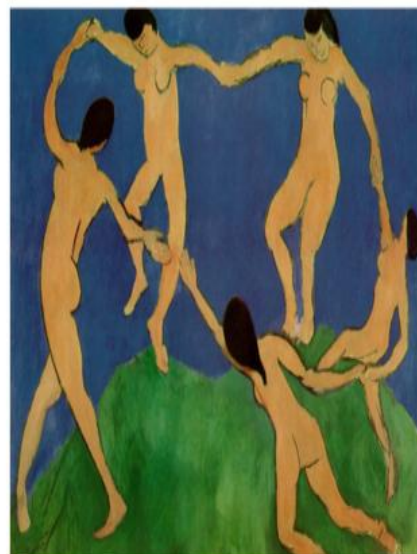
*Tema i gènere:* «La ratlla verda» és un homenatge a Madame Matisse, la dona que dedicà la seva vida a la veneració de l'artista com a geni, que es posà a treballar de modista durant els anys de dificultats econòmiques previs al gran èxit del grup «fauve» i, que hagué de vendre el seu anell de casada per tal que el seu marit pogués adquirir un quadre de Cézanne, un de Gauguin i un bust de Rodin.

En el «Retrat de Mm. Matisse», l'artista en cap moment vol copiar la realitat sinó que ens vol transmetre la seva vivència personal sobre el rostre de la seva dona. En observar el llenç, aviat ens adonem que no és pas una captació real la que fa Matisse de la seva esposa. La pinta d'aquesta manera perquè li interessa fer-ho i li interessa explicar-la no com la veu sinó com ell la sent.

### Funció

Un dels objectius de Matisse es pot descobrir en aquesta frase: «Una obra d'art ha d'imposar-se a l'espectador abans que conegui el tema». D'aquí que aquesta «imposició a l'espectador» a què fa referència Matisse, s'aconsegueix a través del color que, com hem vist, els fauves l'utilitzen com a protagonista en les seves obres.

Com en la totalitat d'obres, el que Henri Matisse intenta és crear plaer estètic a l'espectador, sense cap altra motivació expressiva, contestatària, etc., per això la funció del quadre és més aviat decorativa. Cal destacar, per altra banda, que, a la vegada, l'obra és la manifestació de rebel·lia davant de la societat burgesa parisenca.



La Dansa, 1909 (primera versió)

The Museum of Modern Art, Nova York (MoMA)



Il·lustració pel llibre de Jazz

Icar, 1947

Serigrafia amb gouache retallat



L'escargot (El cargol), 1953

Gouache sobre paper, tallat i enganxat en paper.

Tate Gallery, Londres

# 12. Composició IV. Wassily Kandinsky.



## Estil

El terme «**expressionisme**» es pot utilitzar en dos sentits:

- Per referir-se a la tendència d'alguns artistes, en qualsevol període de la història, a distorsionar i exagerar deliberadament les formes per tal de posar èmfasi en els continguts. És el cas de Goya en "l'Època negra".
- Per referir-se a un període determinat de la història de l'art alemany de principis del s. XX. Durant els anys anteriors a la Primera Guerra Mundial sorgiren a Alemanya nombroses associacions d'artistes. Motivats pel tractament revolucionari del color i de la forma característics de **Gauguin** i de **Van Gogh** i influïts pel pintor **Edvard Munch**, s'agrupaven per exposar conjuntament i per convidar els artistes estrangers que es consideraven més renovadors. A diferència del que passava a França, on l'activitat artística es concentrava a París, a Alemanya foren les ciutats de províncies, com **München** o **Dresden**, les més actives. Els grups més importants foren:

### DIEBRÜCKE (EL PONT)

Format l'any 1905 a **Dresden** entorn d'**Ernst Ludwig Kirchner**, amb **Erick Heckel**, **Otto Mueller**, **Hans Schmidt-Rottluf** i, més tard, **Emil Nolde** i **Pechstein**. L'any 1910 el grup es traslladà a **Berlin**.

Aquests pintors reivindicaven una forma de pintar alliberadora i compromesa políticament. Pintaven de manera tosca i grollera i empraven colors sense criteris de versemblança: el color era per a ells un atribut que conferia significat (l'àngel blau, el dimoni vermell). El seu ideal formal era l'art primitiu. Pintaven amb pinzellades gruixudes i ràpides, de factura molt descuidada, com si no tinguessin tècnica. Traçaven contorns molt angulars, en part a causa de la influència dels procediments característics del gravat sobre fusta, que els pintors del grup van recuperar com a tècnica de la tradició popular alemanya. Pintaven motius sense cap transcendència: el taller del pintor, sortides al camp i escenes de bany en la natura, escenes de prostíbul...

Fou un moviment paral·lel al Fauvisme francès, però amb unes connotacions de revolta social més accentuades. La forma de pintar d'aquests artistes respon a la creença que **l'artista podia transmetre, directament a través de l'art, els seus sentiments i les seves emocions**. Hi ha, en els expressionistes de Die Brücke, una «**poètica de la lletjor**», una complaença en les distorsions i en la degradació de la realitat que respon a la seva visió de la condició humana: una societat degradada, perversa i alienada des de la seva fundació, la societat alemanya dels temps de l'imperi de Guillem II.

La renúncia a les tècniques acadèmiques permetia una relació més directa i espontània entre l'emoció de l'artista i la seva plasmació plàstica. Aquest «**alliberament**» implicava també una actitud de rebuig de les convencions socials i de les coaccions de la civilització, per viure d'una manera més pura, més autèntica.

## Documentació general i catalogació

<b>Catalogació</b>	<i>Nom:</i>	Composició IV.
	<i>Pintor:</i>	Wassily Kandinsky (1866-1944)
<b>Breu ressenya</b>	<i>Estil:</i>	Expressionisme: Abstracció lírica.
	<i>Cronologia:</i>	1911
	<i>Tècnica:</i>	Oli.
	<i>Suport:</i>	Llenç, 1,59 m x 2,5 m.
	<i>Lloc:</i>	Kunstammlung Nordrhein-Westfale a Düsseldorf.
	<i>Primera aproximació:</i>	Una batalla entre cavallers en un país de fades que ha estat considerada, posteriorment, una lluita entre elements pictòrics. Així, segons aquesta darrera versió, s'enfronten el color groc amb el color blau i la línia recta amb la corba.



## DER BLAUE REITER (EL GENET BLAU)

L'any 1911 el pintor d'origen rus **Wassily Kandinsky** formà a Múchen un altre grup sorgit de l'escissió de *La Nova Associació d'Artistes*. l'acompanyaven **Franz Marc**, **August Macke**, **A. Jawlensky**, **Alfred Kubin** i, posteriorment, **Paul Klee**.

Tenien molts punts en comú amb el grup «*Die Brücke*» però eren **menys agressius**, **menys «primitius»** i **més espirituals**, **menys experimentalistes** i **més especulatius**. Els interessaven més els aspectes formals que els continguts de protesta. No tenien un programa concret, només pretenien coordinar i recolzar les iniciatives artístiques de caire renovador mitjançant la celebració d'exposicions i la publicació d'un «**Almanac**».

Amb Kandinsky, negaven el fonament clàssic de l'art, la renovació de l'art s'hauria de fonamentar en l'Irracionalisme, en la investigació del grafisme infantil i en la recerca d'un estat primigeni de l'expressió plàstica que fos incontaminat i innocent. El grup convidà a exposar amb ells molts artistes estrangers, en especial els que treballaven a París. En un primer moment es deixa sentir amb força la influència del moviment «**fauve**», però també del **Cubisme de Braque i Picasso**. L'artista que tingué més impacte en els pintors del grup fou **Robert Delaunay**.



*Der Blaue Reiter*  
Almanac publicat l'1 de gener de 1911

## Artista



D'origen rus i amb formació jurídica, Kandinsky decideix als trenta anys **abandonar la plaça de professor de Dret** a la universitat de Moscou i **instal·lar-se a Alemanya (München)**, per **iniciar la seva carrera artística**. Estudia pintura però, asfixiat pel conservadorisme pictòric dominant, decideix viatjar per diversos països i viure un any a **París**, on **s'impregnà del llenguatge fauvista**. De tornada, el setembre de **1907**, a **Alemanya (Berlin)**, inicia un gran canvi pictòric i coneix els membres del *Die Brücke*. L'any 1908, s'instal·la a **Murnau** (petita localitat dels Alps bavaresos), i forma, amb un grup de pintors i intel·lectuals, *La Nova Associació d'Artistes*, l'any 1909. Unes dissensions internes motiven que el sector més progressista del grup, encapçalat per Kandinsky, es disgregui. Sense formar un grup organitzat, diversos pintors publiquen, l'**1 de gener de 1911**, un «**Almanac**» titulat *Der Blaue Reiter* i organitzen exposicions dins del corrent expressionista.

Tots aquests canvis i viatges responien a una preocupació permanent en Kandinsky: la **d'alliberar-se de tota referència a la naturalesa**. A la història de la pintura de les últimes dècades s'havia produït una clara tendència a l'abstracció, que s'iniciava en el Postimpressionisme i que tenia la seva culminació en el Cubisme, però cap moviment ni ningú no havia fet el pas definitiu.

Wassily Kandinsky explica al llibre «**Mirada al passat**», de 1913, les diverses experiències que havia

tingut en la recerca de l'expressió; des del **descobriments dels colors en la seva primera paleta comprada als tretze anys**, passant per la **sorpresa cromàtica que li produïa l'art popular rus inundat de color**, fins a la **impressió que va rebre davant d'un quadre de Monet** que tenia tan poder de cromatisme, que el tema no el va descobrir per l'observació de l'obra sinó pel títol publicat al catàleg. Finalment, un dia, als voltants de 1908, en entrar al seu taller, **descobrí la bellesa d'un quadre en què els colors destacaven per un raig de sol**. Després de **comprovar que el quadre era seu però que restava posat al cavallet del revés**, **comprèn que el tema podia ser eliminat per crear una pintura pura**.

A partir de 1909, Kandinsky realitza tres extenses sèries de quadres que anomena *Impressions*, *Improvisacions* i *Composicions*. En algunes d'elles trobem elements semàntics clarament identificables com és el cas de l'arc de Sant Martí en la Composició IV; però les formes es dilueixen en un mar de colors contrastats de contorns fluids, i sovint les formes identificables acaben per desaparèixer i donar pas a composicions completament abstractes. En aquests primers moments de l'abstracció, l'obra de Kandinsky es basa en els principis exposats al seu llibre *Sobre l'espiritualitat en l'art*, on relaciona els principis de la música i de la pintura, especialment el concepte del ritme.

La **tornada de Kandinsky a Rússia després de la Revolució bolxevic de 1917** el va posar en contacte amb els **artistes suprematistes i constructivistes**, la qual cosa va provocar un canvi notable en el seu estil.

A partir de 1921, treballà com a professor a l'**Escola de la Bauhaus** i en la seva obra es reflecteixen clarament els principis racionalistes propis de l'escola. Al llibre *Punt, línia sobre el pla*, teoritzà tots els aspectes de l'abstracció racionalista.



## Anàlisi formal

### Elements plàstics: línia i colors

Mostra una sèrie de línies de traç gruixut, de colors i de formes sense cap relació amb la realitat exterior i que expressen un estat emocional, un sentiment de l'artista.

En situar-nos davant de l'obra, una forta impressió ens sacseja. El **predomini del color és total** i la nostra mirada es mou d'un costat a l'altre del quadre. Les taques de color, dominades per la **tonalitat groguenca**, se superposen i lluiten entre si, i interrompen unes amb les altres la seva continuïtat.

Ens trobem davant d'una obra marcada per la més pura abstracció, pel **predomini cromàtic que sorgeix de l'emoció de l'artista i es dirigeix a la psicologia de l'espectador**. Són importants els efectes emotius que produeixen els colors en l'espectador. Els diferents colors produeixen vibracions emotives, com els sons d'un piano. Per Kandinsky, «*el color és el mitjà per exercir una influència directa sobre l'ànima*» i afegeix poèticament que «*el color és la tecla*», «*l'ull, el martellet*», «*l'ànima és el piano amb moltes cordes*» i «*l'artista és la mà que fa vibrar l'ànima humana*».

### Composició

Kandinsky trenca amb l'art tradicional, perquè allibera el quadre de tota temptació imitativa. Compositivament, l'obra es redueix a **senyals pictogràfics**. Aquests senyals (colors i formes) ens fan pensar que no tota la composició és gratuïta. Hi ha una **clara consciència compositiva**.

La pintura està **dividida, al centre, per dues línies gruixudes, verticals i de color negre** que travessen de dalt a baix la superfície pictòrica.

A l'esquerra, un **entortolliment de línies esmolades i dentades** expressen, juntament amb els colors, un **violent moviment**.

A la dreta, tot sembla més **calmat**. La tranquil·litat ens ve donada per les **suavitats de les formes representades i per unagamma de colors més harmònica**.

### Ritme

L'obra està marcada per un ritme, per un dinamisme del color. Tot sembla moure's en aquest espai que com que no té **aparentment gravetat**, anul·la el pes de moltes de les formes que dansen al so d'una música imaginària davant dels nostres ulls. Hem de recordar que, per Kandinsky, **cada color representa un so**. Observar una pintura de Kandinsky és com escoltar una **simfonia musical on cada nota és convertida en un to, una línia, una forma**. Música i pintura estan vinculades, tal com ho escriu al llibre «*Sobre l'espiritualitat en l'art*» de 1912.

La sensació de dinamisme en aquesta obra i en la totalitat d'obres de l'artista respon al seu **concepte d'harmonia**, que ell mateix també explica al llibre «*Sobre l'espiritualitat en l'art*».

Primera  
aquarel·la  
abstracta (1910)  
Llapis, tinta  
xinesa i aquarel·la  
sobre paper.  
Musée National  
d'Art Moderne,  
Centre Georges  
Pompidou. Paris



## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema i funció:* Wassily Kandinsky en la Composició IV, combina l'abstracció amb lleugeres al·lusions al natural, que fan referència a les llegendes heroiques. Així, doncs, en el llenç és clarament identificable l'arc de Sant Martí entre unes muntanyes, així com un castell damunt d'un turó de color blau al centre compositiu. Les línies negres que divideixen l'obra no són res més que **dues llances portades per dos cosacs amb barrets vermells** que romanen drets davant la muntanya blava. Fàcil és distingir un **tercer cosac**, que també amb barret roig llueix una enorme barba blanca i es recolza en la seva espasa de color violeta.

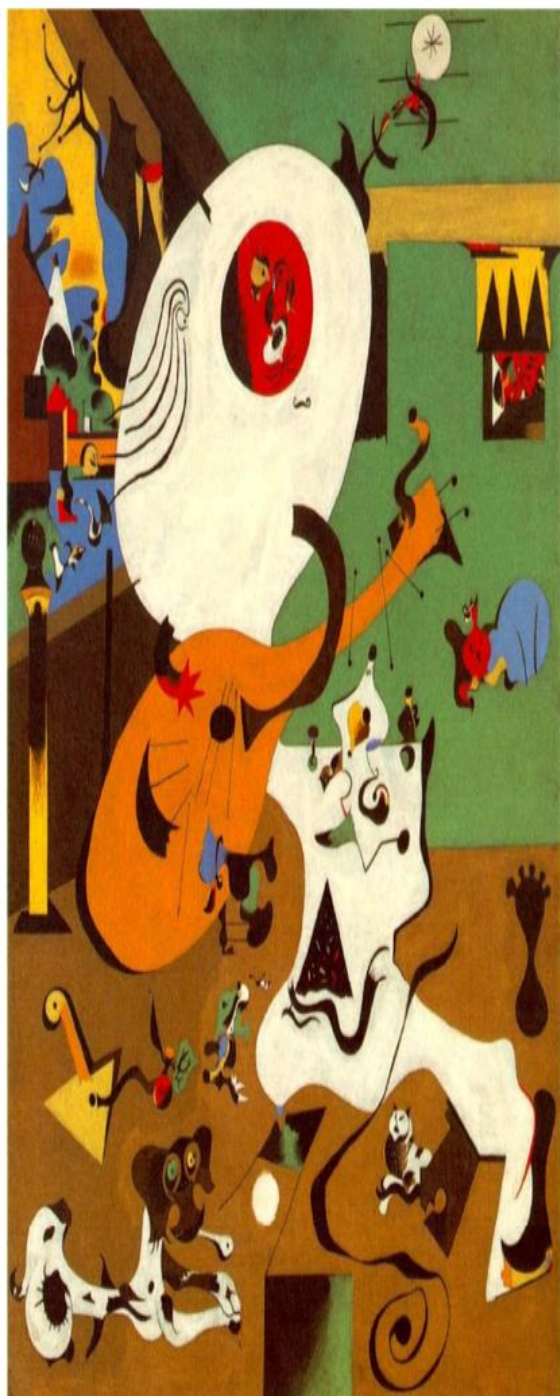
A la dreta, damunt de l'arc de Sant Martí, **dos cosacs a cavall lluiten amb els seus sables** i, a l'esquerra i a dalt d'una muntanya de perfil dentat, **dues figures vestides contempen una parella d'amants**.

Encara que totes les línies, les formes i els colors es poden interpretar d'aquesta manera, l'any 1913 Kandinsky afirmà que **no pretenia donar als seus quadres un caràcter narratiu**.

Als seus escrits, Kandinsky revelava la seva capacitat de **transformar en grafisme tota mena de sensacions**, com ara les que li produí la primera audició de l'òpera Lohengrin de Wagner: «*Vaig veure en esperit tots els meus colors: eren davant dels meus ulls. Línies desenfrenades, com embogides, es traçaven davant meu*».

Kandinsky concebia la pintura com un art capaç de reproduir la comunicació, basat en la música i la seva harmonia: el color i el to havien de convertir-se en cadències musicals; els quadres havien de crear acords cromàtics que produïssin en l'espectador sentiments d'equilibri i dissonància.

# 13. Interior holandès I. Joan Miró.



Documentació general i catalogació	
Catalogació	<p><i>Nom:</i> Interior holandès I.</p> <p><i>Pintor:</i> Joan Miró (1893-1983)</p> <p><i>Estil:</i> Surrealisme.</p> <p><i>Cronologia:</i> 1928</p>
	<p><i>Tècnica:</i> Oli.</p> <p><i>Suport:</i> Llenç. 92 cm x 73 m.</p> <p><i>Lloc:</i> Museu d'Art Modern (MOMA) a NY.</p> <p><i>Primera aproximació:</i> L'any 1928 Miró viatjà a Holanda i, impressionat per alguns pintors holandesos del segle XVII, pintà una sèrie en què els interpretava a la seva manera.</p> <p>Aquest quadre prengué com a referència <i>El tocador de llaüt de Sorgh</i>.</p>
Breu ressenya	

## Artista

Joan Miró, nascut a Barcelona en una família de tradició artesana, es formà com a pintor a La Llotja. El seu mestre li ensenyà a tocar els objectes, amb els ulls tancats, abans de dibuixar-los: aquest procediment l'ajudà a desenvolupar ràpidament el sentit de l'observació i la percepció de la forma d'una manera que marcaria profundament la seva personalitat com a pintor. Exposà per primer cop a les Galeries Dalmau, l'any 1918, unes obres en què es detecta la influència de l'expressionisme i del fauisme, del cubisme, en una època en què a Catalunya l'estil imperant era el noucentisme.

L'any 1919 viatjà a París on conegué Picasso i contactà amb el grup dels surrealistes. L'any 1920 pintà «La Masia», obra adquirida per Ernest Hemingway, en què es detecta la primera formulació d'un llenguatge molt personal, en què els objectes no tenen un valor pel que són, sinó com a signe de les projeccions personals de l'artista. Miró trobà un camí diferent al dels principals estils d'avantguarda: ni distorsions de l'objecte ni simplificació o abstracció, fa una enumeració detallada de l'aspecte extern de les coses, l'arbre fulla a fulla i branca a branca, la teulada teula a teula...per projectar la seva pròpia visió del món. La natura és per a ell un punt de partida, mai d'arribada.

Entre el 1923 i 1925, pot disposar, a París, del taller de Pablo Gargallo a la rue Blomet, 45, durant els mesos lectius. Passa la resta de l'any principalment a Mont-roig on la família tenia una casa. En aquests anys Miró es relacionava intensament



amb els poetes i els teòrics del **Surrealisme**, amb els escriptors i els poetes **Tristan Tzara**, **André Bretón** i amb els pintors **André Masson** i **Francis Picabia**.

La influència de les teories dels surrealistes el portà a pintar les coses tal com les sentia, i no com les veia, i obtingué els primers grans èxits. «**Terra Llaurada**», «**Paisatge català**» i «**Interior holandès I**», són les obres mestres d'aquest moment.

Durant els anys 1930- 1935 **Joan Miró** passà per una profunda crisi personal, relacionada amb la crisi interna del grup surrealista. Es concentrà en l'escultura i el collage: fou una etapa d'experimentació amb els materials i de reflexió entorn de les propietats de l'objecte com a element central de la creació artística.

La Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial determinaren la reintroducció a la seva obra d'elements **expressionistes** i d'un **realisme tràgic**.

L'any 1939, per fugir de la guerra, Miró es refugià en un poble de la costa de Normandia, on inicià la sèrie coneguda com de les «**Constel·lacions**», que acabaria l'any 1941 a Mallorca.

A partir d'aquesta etapa es considera que Joan Miró assumeix la plena maduresa pictòrica. Continuarà elaborant el seu llenguatge, que cada cop gira més entorn d'alguns signes, ja presents a les «**Constel·lacions**»: la **lluna**, la **dona**, l'**ocell**, les **estrelles**, però es fa **més directe**, **més essencial**, perquè elimina tot el que és accessori.

En envellir el pintor, la seva obra guanyà en dinamisme i en experimentació: pintures fetes de regalims o pintures amb els dits, grans formats en els quals els colors purs es combinen amb traços en negre que semblen escriptures.

## Anàlisi formal

### Elements plàstics: línia i colors

Cada motiu del quadre afirma la seva autonomia evolucionant cap al **signe**.

Miró modifica el quadre de Sorgh per tal de fer-lo respondre a la seva pròpia gramàtica cromàtica i formal. Així, els colors són molt brillants, molt mediterranis. El color pur és aplicat de forma plana, i les formes es distorsionen per adquirir un aspecte com d'ameba.

Per a Miró, per exemple, un home és un conjunt d'orelles, cabells, mans, boca i, per això, les seves figures s'estenen pel quadre d'una manera molt particular.

A **Interior holandès I** podem apreciar un Miró que ha assentat el seu llenguatge pictòric, que ja conté molts dels elements que després seran una constant a la seva obra: **línies de relació que connecten els diversos objectes i personatges**, els vigorosos **traços negres que travessen les taques de color**, i els elements **naturals i rurals** (animals de pagès, el sol...).

### Composició

A l'escena hem de destacar que els **dos personatges centrals** del quadre de Sorgh, el músic i la dama que se l'escolta, **han desaparegut** i han estat substituïts per **dues taques blanques** que recorden les taques de llum que il·luminen els personatges principals. Del músic només en queda un **cercle vermell amb ulls i boca**, el **barret** i una **orella molt esquemàtica amb uns filaments negres que ens recorden els cabells**. La **dona ha quedat reduïda a una forma que recorda una ampolla**: les gerres, les ampolles i, en general, els receptacles amb formes arrodonides, són **símbols tradicionals de l'úter femení** en l'obra mironiana. Els protagonistes de l'escena són ara el **gran llautí** i una **multitud d'animals** i de **signes** que tenen el mateix tractament pictòric: un **peu en negre**, **triangles en negre i en groc**, **rectangles de colors**, formes **vagament biomòrfiques**, conjunts de **filaments en negre entorn un punt central**, són projeccions pròpies de l'artista que no tenen cap referent real.

El **tractament de l'espai ja no és il·lusionista**: tots els elements s'estenen sobre una **superfície plana** dividida en **tres zones de color**: es manté la visió d'una habitació tancada amb un **gran finestral obert** a l'exterior, però les formes es presenten esquematitzades i **aplanades**, les **dues diagonals del marc superior i inferior del finestral** són els únics elements que recorden, en abstracte, un tractament en perspectiva.

El resultat és una **mena de collage pictòric**, en el qual s'han enganxat elements extrets de la realitat, però fora de context, per tal de veure quines noves associacions ens poden suggerir.

### Ritme

Si el quadre de Sorgh transmetia un cert ordre, aquesta interpretació de Miró, en canvi, transmet una **clara sensació de moviment**.

## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* El punt de partida d'aquesta pintura va ser una **postalicolorida** d'un quadre del **pintor holandès del s. XVII, Maertensz Sorgh**, que Joan Miró havia adquirit durant un viatge a Holanda l'any 1928.

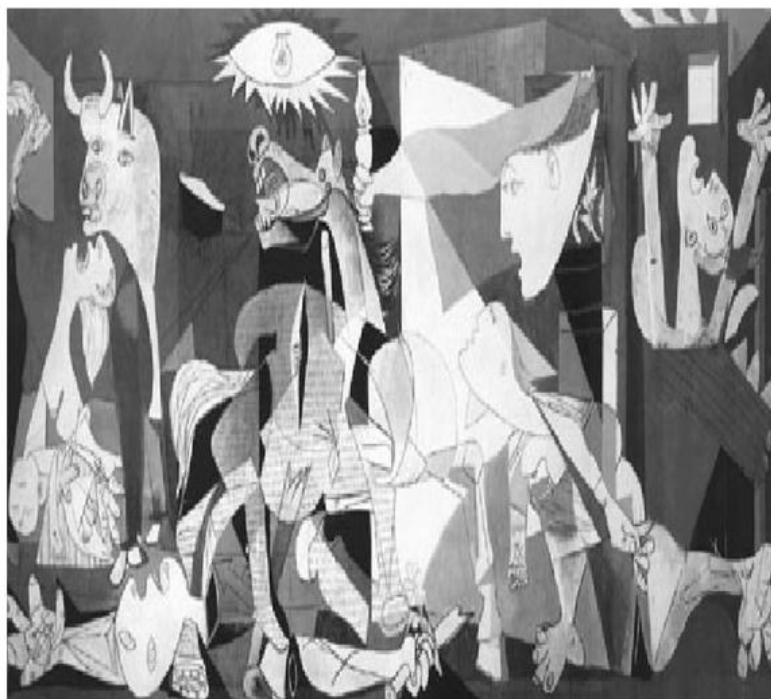
*«Vaig pintar, doncs, aquest «Interior holandès I» amb la postal col·locada al cavallet. No tenia pas la idea de burlar-me de la concepció realista de Sorgh. El que passa és que el resultat respon a la mescla tràgico-humorística que domina el meu caràcter. No hi havia res de preconcebut en la meua manera de pintar aquesta tela, sinó que em sortia així.»*

Com hem vist, l'art de Miró és el resultat d'un **procés de simplificació de la pintura**, que tendeix a reduir els elements essencials: **línia, color i composició**. A partir d'això construeix un **cosmos propi**, en què els objectes no apareixen com són al natural, sinó com a **signes molt simples del seu univers interior**.

*Recepció:* El mateix any que va pintar els «**Interiors holandesos**», Miró va fer una **exposició a la Galeria Bernheim** que representaria la seva consagració. Ho vengué tot i els crítics el consideraren com un dels artistes més importants del moment.

Miró tingué una gran autonomia dintre del surrealisme. No volia submergir-se, com molts surrealistes, en l'inconscient profund, sinó recuperar la innocència d'una infantesa feliç. Per aquest motiu va prestar molta atenció a l'art dels no instruits, com ara els nens o els malalts mentals, i n'admirava la llibertat i l'exuberància.

# 14. Guernica. Pablo Ruiz Picasso.



## Anàlisi formal

### Elements plàstics: línia

No es pot parlar de predomini de la recta ni de la corba, ambdues apareixen en l'obra sense que una s'imposi a l'altra. Els traços, negres, són durs i ben definits, de manera que donen al quadre un gran caràcter i una gran personalitat.

Cal subratllar el trencament amb la perspectiva tradicional.

### Elements plàstics: llum

Tot i que el llenguatge cubista rebutja la llum, al Guernica es percep una il·luminació violenta i quasi tenebrista. Els punts lumínics del quadre vénen ressaltats per la presència del color blanc. El blanc fa que les figures representades desprenguin llum i que, per tant, sobresurtin del negre on estan immerses.

### Elements plàstics: colors

Pobresa de color. Tonalitats fredes. Tota la gamma de grisos compresos entre el blanc i el negre. Aquesta reduïda gamma de color expressa perfectament el sentiment de Picasso envers la guerra. Els colors són reflex de l'angoixa, la pena i el terror que viu la gent de Guernica.

### Temps

Referencial, el del bombardeig de la població basca de Guernica. Però hem de destacar-ne el caràcter universal del quadre, perquè Picasso evita referències específiques al lloc de la tragèdia, a l'agressor, al marc polític en què es desenvolupa o als moderns mètodes de guerra.

## Documentació general i catalogació

### Catalogació

*Nom:* Guernica.  
*Pintor:* Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)  
*Estil:* Cubisme, expressionisme i surrealisme.  
*Cronologia:* 1937

### Breu ressenya

*Tècnica:* Oli.  
*Suport:* Llenç. 3,50 x 7,82 m.  
*Lloc:* Originàriament s'exposà en el Pavelló de la República Espanyola de l'Exposició Internacional de París l'any 1937. El maig del 1939 arribà a Nova York i quedà exposat en el Museum of Modern Art (MOMA). Durant els anys 50 viatjà diverses vegades a Europa per voluntat de Picasso i contra l'opinió de molts restauradors. Arribà a Espanya l'estiu de 1981, poc després de la mort de Franco i un cop reestablertes les llibertats democràtiques. Des d'aleshores ha estat exposat a Madrid en el Casón del Gran Retiro i, actualment, es pot contemplar en el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia.

*Primera*

*aproximació:* Al·legoria antibèlica on s'explica el bombardeig indiscriminat que rep la població basca de Guernica l'any 1937, durant la Guerra Civil Espanyola.

### Ritme

Dinamisme, que com hem comentat anteriorment es percep en l'aire interior que transporta les figures cap a l'esquerra del llenç.

Com podem apreciar, l'atmosfera és plena de tensió i neguit que es fa palès en les figures, les quals llencen els seus membres i crits a l'aire, preses de pànic.

## Anàlisi formal

### Composició

A manera de **gran fris**, la composició és **asimètrica i profunda**. La profunditat es percep en la **juxtaposició de diferents plans** o cares dels cossos representats, fent, per tant, evident que Picasso utilitza la **tècnica cubista**. El **fals collage** que emprà per configurar el cavall ens apropa al **Cubisme sintètic**. La composició es **llegeix d'esquerra a dreta**. Un fort vent que corre de dreta a esquerra arrossega les figures.

Figures representades:

- En l'extrem esquerre, una **figura femenina atrapada en una estructura de flames**. Se li ha calat foc als vestits, una bomba li ha explotat als peus, no pot escapar, està desesperada i aïveca angoixada els braços a l'aire, la seva postura recorda el personatge central dels «**Afusellaments del tres de maig**» de Goya.
- **Dues figures femenines es llancen al centre de la tragèdia; l'una amb moviment feixuc s'esforça per corre**, mira la llàntia. Té els pits plens de llet i els mugrons inflats com xumets; l'altra és com un fantasma, una cara i un braç que surt d'una finestra, porta la llàntia d'oli i corre com empenya per un destí de follia.
- Un cavall agonitzant. És **travessat per una llança** i fa un **renill de mort**. Té el costat obert amb una enorme ferida. Els ulls li surten de la cara, la llengua és com un punxó. Gairebé no s'aguanta sobre les seves potes.
- A sota de la composició hi ha, escampats per terra, **fragments d'un home**, l'única figura masculina del quadre, que sosté amb la mà una **espasa trencada** i una **flor**. Flor que entre tant dolor i crits, és un **convit a l'esperança**.
- Un **toro**, animal fort i desafiant ara plasmada amb dolor. Té la **cara desencaixada**, el **morro agressiu** i una **daga enlloc de la llengua**.
- Un **colom**, com la resta de figures, pateix molta crida el seu dolor. És de **color negre** i és dalt d'una taula atrapat entre aquesta i el sostre.
- Tancant la composició, al costat dret, una **mare plorant amb el seu fill mort entre els seus braços**. **Maternitat truncada**, ja no podrà alletar-lo més, els pits li han quedat secs.
- Tota l'obra està presidida pel dibuix d'una **resplendent bombeta**. Picasso contraposa la llàntia, símbol de la vida tradicional, a la bombeta, **símbol del progrés industrial**. És la **llum, és la raó**, i aquí es manifesten com l'**absurditat del progrés** d'aquest segle que ha portat la **destrucció i el caos**.

## Interpretació

### Contingut i significació

**Tema:** Tal i com el seu nom indica, el llenç es basa en l'esdeveniment del **bombardeig per part de l'aviació nazi (la Legió Còndor: la unitat militar més moderna del món que va ser posada per Hitler a les ordres del general Franco), a la població de Guernica el 26 d'abril de l'any 1937, el dia del mercat, a dos quarts de cinc de la tarda. Dels seus 7000 habitants, 1654 van morir i 889 van resultar-ne ferits.**

Picasso **no coneixia directament els fets** ja que en aquells moments **viu a París** i va pintar el quadre **basant-se en les notícies que rebia dels diaris**. Sempre es va negar a explicar el simbolisme de les figures però en aquesta imatge que esdevé profètica des de la nostra perspectiva actual, s'entendria que el **cavall simbolitza el poble** (Picasso ho va dir en una ocasió); que el **pintor queda personificat en la figura femenina de l'esquerra**; que la **bombeta i el fanal són universalment símbol de progrés**, on la **llum és la raó**, i aquí es manifesten com l'**absurditat del progrés** d'aquest segle que ha portat: la **destrucció i el caos**; que el **nen mort és símbol d'un futur truncat**.

**Gènere:** **Quadre polític. Al·legoria antibèlica, denúncia de la barbàrie.**

**Recepció:** A principis de **gener de 1937**, el **govern de la República** va encarregar a Picasso un quadre per exposar en el **Pavelló Espanyol a l'Exposició Universal de París de 1937**. Espanya és en plena Guerra Civil i el govern legítim vol fer una crida a la comunitat internacional per trencar l'aïllament de la causa republicana. Picasso, que viu a París, és ja el pintor viu més important del món. El pintor accepta l'encàrrec fet per **Josep Renau**, director general de Belles Arts el 1937. Però, en aquells moments, Picasso patia una crisi artística i personal -té relacions sentimentals amb tres dones- que li impedié trobar la inspiració. «Estaba muy deprimido en esa época» recordava Josep Renau, en una entrevista - Yo mismo tenía miedo: «A ver qué nos hace Picasso para la España combatiente!» Dentro, estábamos enardecidos...»

Tres mesos més tard de l'encàrrec, el 27 d'abril de 1937, avions de la Legió Còndor van bombardejar Guernica. El brutal atac va inspirar Picasso per pintar el quadre que li havia encarregat el govern de la República.

Comença a pintar el quadre el **maig de 1937** i al cap d'un mes escàs s'exposava en el **Pavelló de la República Espanyola a l'Exposició Internacional de París**. El quadre va restar allà fins que l'Exposició acabà i després, com hem comentat en el capítol de la documentació general, ha estat al **MoMA de Nova York**, al **Casón del Buen Retiro a Madrid** i, actualment, al **Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, Madrid**.

**El Pavelló de la República a l'Exposició de París de 1937** -obra de l'arquitecte **Josep Lluís Sert**. De materials modestos, s'ordenava al voltant d'un pati central cobert com un envelat, tenia dos pisos i l'estructura, de ferro aparent, es distingia pels colors vermell i blanc. En el pati central, Picasso va exposar el famós Guernica, que s'exhibia al costat de la **Font de mercuri** de l'escultor **Alexandre Calder**.

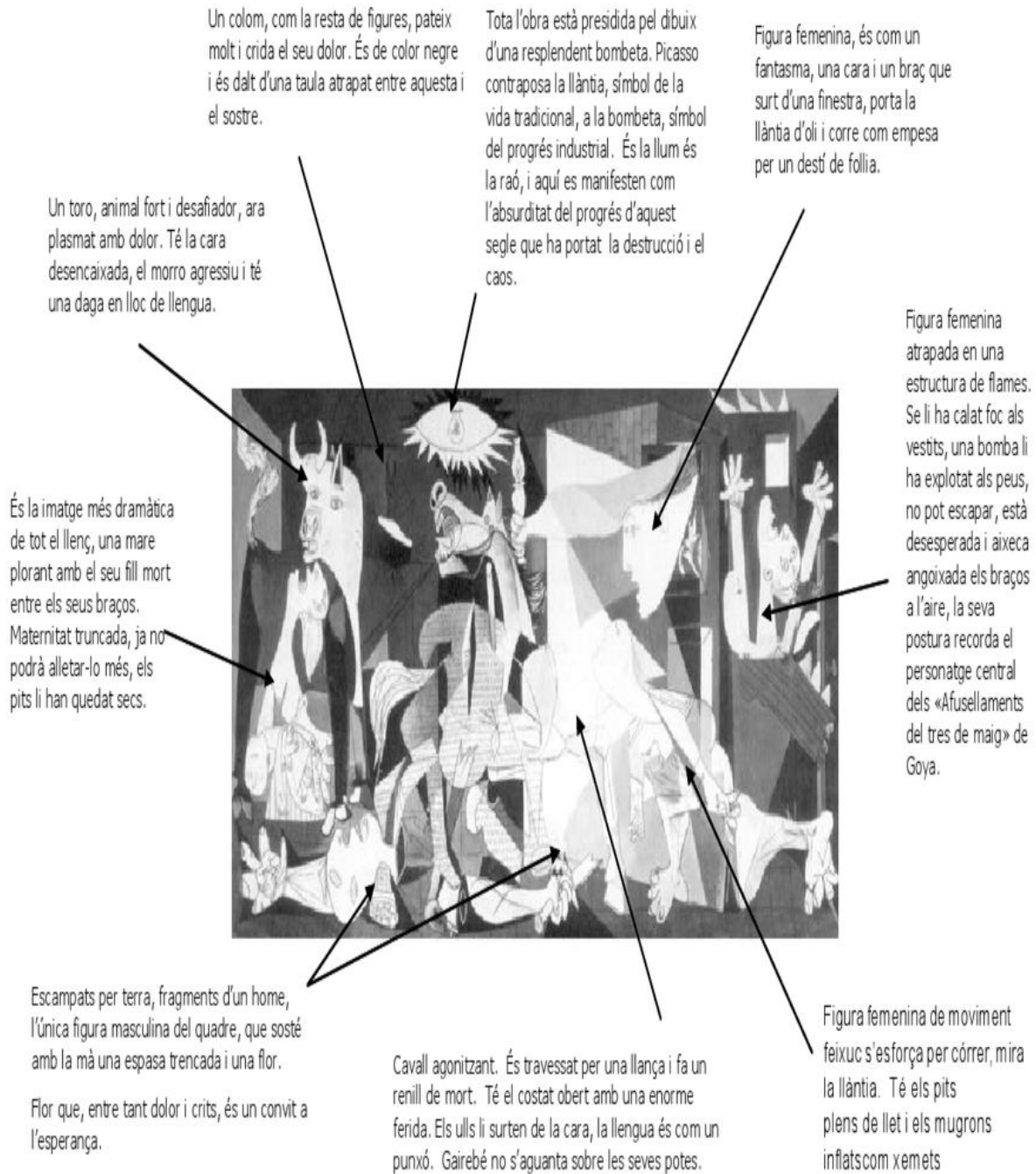
### Funció

**Antifeixista i republicà**, Picasso, amb el Guernica, **posa de manifest l'atroc Guerra Civil que desagnava Espanya**. És la **manifestació dels sentiments personals de l'artista**. Picasso ha comprovat que el dolor rau en el fons de la vida i ens **mostra les innocents víctimes tot apuntalant el seu dolor sobre el seu sofriment**.

A més, mostra que l'art no pot existir al marge de la vida i ens alerta sobre allò tràgic que en aquells moments és a punt de descarregar-se sobre Europa.

«**No, la pintura no està feta per decorar habitacions. És un instrument de guerra ofensiu i defensiu contra l'enemic**» Pablo Ruiz Picasso

## Gran fris. La composició és asimètrica i es llegeix d'esquerra a dreta.



Cal destacar-ne el caràcter universal del quadre, perquè Picasso evita referències específiques al lloc de la tragèdia, a l'agressor, al marc polític en què es desenvolupa o als moderns mètodes de guerra.

## Estil

Picasso aborda l'encàrrec de la realització del Guernica tot mostrant-nos un repertori d'imatges obsessives que situen el quadre dins el món creatiu del surrealisme; a més, utilitza altre cop els recursos estètics del cubisme; però el tractament és tan violent que transcendeix en un aire de gran expressionisme. És un bon exemple d'aquest expressionisme, els tràgics ulls oberts dels personatges davant l'horror, els pits descoberts a la recerca de calor, les boques dramàticament obertes de les quals surten petites dagues, entre altres coses.

## Artista

**Pablo Picasso**, originalment **Pablo Ruiz Picasso** (Màlaga 25 d'octubre de 1881 - Notre-Dame-de-Vie (França) 8 d'abril de 1973) és, potser, el més reconegut de tots els pintors del segle XX.

De jove, signava **Ruiz Blasco**; més endavant va passar a fer servir el cognom de la seva mare, Picasso.

Nascut a Màlaga, la seva família es va traslladar, primer, a la **Corunya** i, posteriorment a **Barcelona** on es pot dir que va començar la seva activitat pictòrica. És en la Ciutat Comtal que freqüenta el cabaret-cerveseria «4 Gats» i es relaciona amb grans artistes i intel·lectuals de l'època com Joaquim Mir, Ramon Casas, Isidre Nonell, Pablo Gargallo, entre d'altres. A la tardor de 1900, Picasso, acompanyat del seu amic **Casagemas**, viatja per primera vegada a **París** i s'instal·len a **Montmartre**. L'estada li permet conèixer de primera mà l'avantguarda artística europea.

Els primers temps a la ciutat del Sena van ser molt durs, amb moltes penúries econòmiques i vivint l'ambient bohemí. El febrer de 1901, el seu amic Carles Casagemas se suïcida. El suïcida de Casagemas és un factor que tindrà un paper important en la gènesi del període conegut com l'**Època blava**; conjunt de pintures molt expressives, de color blau, on els protagonistes són homes i dones familiars, d'expressions passives i apàtiques.

L'univers de representació picassiana torna a fer un gir substancial l'any 1905 amb l'inici de l'**Època Rosa**; obres dominades pels colors rosats on els nous protagonistes picassians són els saltimbanquis i els artistes de circ.

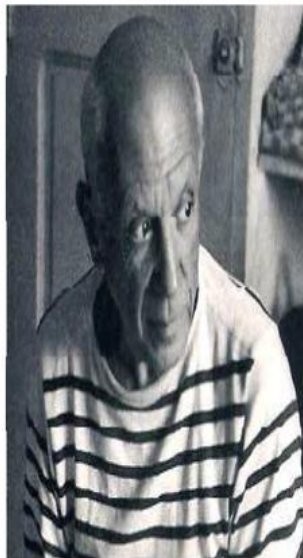
**Les Femelles d'Avignon** a l'any 1907, suposa el començament de l'**etapa cubista**. La influència de **Cézanne** és decisiva i juntament amb **Georges Braque** s'endinsen en aquest nou llenguatge. Entre 1910 i 1912 desenvolupen el que es coneix com a **Cubisme analític** i, posteriorment, entre el 1913 i 1914, el que anomenem **Cubisme sintètic**. En aquest moment, manté amistats amb moltes personalitats artístiques de gran talla, com **André Breton**, **Guillaume Apollinaire**, i els **germans Stein**.

Després d'un viatge a Itàlia, l'any 1917, Picasso se sent atret per l'obra dels grans mestres del Renaixement i del Barroc i, el resultat fou el que anomenem l'**etapa classicista**; una sèrie d'obres que mostren dones monumentals, grandioses per les seves mides i pel volum dels seus cossos.

També en aquest moment es fa evident una constant en la trajectòria del geni: la simultaneïtat dels estils. A més l'activitat creativa no es pot aturar, la curiositat de Picasso és insaciable i, **a part de pintar, treballa el gravat, la ceràmica, l'escultura amb bronze, etc.**

En plena maduresa, torna a Espanya el 1934. En esclatar la Guerra Civil, se situa al costat del govern de la república i és director honorífic del Museu del Prado de Madrid.

El 8 d'abril de 1973 morí a **Notre-Dame-de-Vie** (França) i fou enterrat al jardí del castell de Vauvernagues.



# 15. La persistència de la memòria. Salvador Dalí.



## Estil

L'obra pertany al moviment **surrealista**, l'origen del qual el trobem de la mà d'**André Breton**. André Breton, poeta francès, va redactar el 1924 a París el **manifest surrealista**, punt de partença d'aquest nou moviment artístic i literari que, de bon principi, va estar molt lligat al **Dadaisme**, moviment al qual es va adherir Breton en primer moment. El mateix escriptor francès defineix, així, el Surrealisme: *Automatisme psíquic pur mitjançant el qual algú es proposa d'expressar verbalment, per escrit o de qualsevol altra forma, el funcionament real del pensament .../... en absència de qualsevol control exercit per la raó i al marge de tota preocupació estètica o moral.*

El Surrealisme es fonamenta en l'**automatisme** i en el **món dels somnis**.

Les idees de Breton es basaven en el seu coneixement de la **psicoanàlisi de Freud** i el **comportament dels malalts psiquiàtrics**; el concepte bàsic és l'**automatisme**. Pels surrealistes, automatisme significava el **mecanisme pel qual les idees i les associacions d'imatges sorgien a l'exterior a través de la paraula, l'escriptura o la pintura de manera ràpida, espontània i fluida, sense fer cas en cap moment de la coherència i el sentit**.

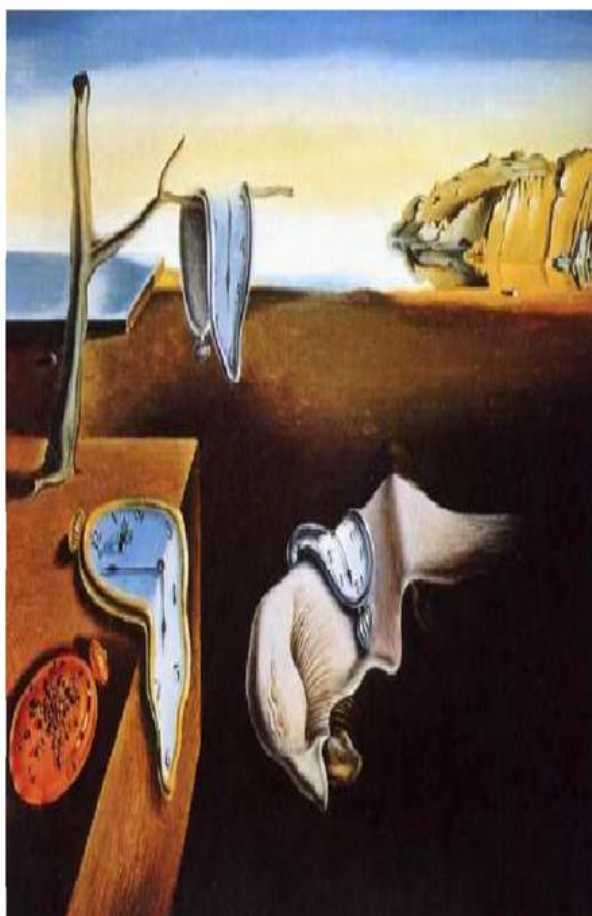
A part de l'automatisme, una altra via per la qual el pintor aconseguia entrar en el món surrealista era la del **somni**. No es tractava de l'estudi dels símbols dels somnis, sinó de la **plasmació d'imatges oníriques**, que podien venir determinades per diferents somnis o podien recordar-ne certes característiques.

**Salvador Dalí i Domènech** Va néixer a **Figueres** el 1904. Personatge polifacètic, a part de pintor, va fer incursions als camps del cinema, de l'escultura, de la joieria i del teatre. Va treballar com a dissenyador de vestuari, com a escenògraf i també va escriure alguns llibres. Fou conegut per inventar-se una personalitat estrambòtica que cridava l'atenció. Dalí, influït pels mestres de la pintura del segle XVIII i, en especial, per Velázquez, es va deixar créixer un extravagant bigotí que es convertí en una icona d'ell mateix.

Salvador Dalí va entrar en contacte amb l'**avantguarda intel·lectual espanyola** en els seus anys a la **Residencia de Estudiantes de Madrid**, on va establir amistat amb el poeta **García Lorca** i amb el cineasta **Luis Buñuel**. L'any 1928 es traslladà a París i s'afegí amb entusiasme al **grup Surrealista**; Dalí, que ja s'havia distanciat de Lorca, va **col·laborar amb Buñuel en la pel·lícula «Un chien andalou»** i va desenvolupar una gran activitat pictòrica dins del grup de Breton. Les **diferències polítiques** del pintor amb el poeta francès i amb el grup surrealista motiven, l'any 1933, la seva **expulsió del grup surrealista**. Aïllat de la resta dels artistes, **només acompanyat per Gala**, que seria la seva **musa** fins a la mort, va elaborar allò que ell anomenava **«Mètode paranoicocritic»**, consistent en **associar imatges d'allò més arbitràries amb d'altres que sorgeixen com a obsessions, al llarg de tota la seva obra**. Algunes d'aquestes imatges tenen el seu origen en els somnis, però altres provenen de la **tradició pictòrica occidental**, com els pagesos de l'**Àngelus** de Millet, reiteradament present en les obres dalinianes.

## Documentació general i catalogació

<b>Catalogació</b>	<i>Nom:</i>	La persistència de la memòria. «Els rellotges tous».
	<i>Pintor:</i>	Salvador Dalí (1904-1989)
<b>Breu ressenya</b>	<i>Estil:</i>	Pintura surrealista.
	<i>Cronologia:</i>	1931
	<i>Tècnica:</i>	Oli.
	<i>Suport:</i>	Llenç. 24 x 33 cm.
	<i>Lloc:</i>	The Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.
	<i>Primera aproximació:</i>	Paisatge oníric. Sobre el fons d'un paisatge de platja i roques de Portlligat se situa una figura estranya envoltada de rellotges tous que recorden el pas del temps i la memòria.



## Anàlisi formal

### Elements plàstics: línia

El **dibuix** utilitzat per Dalí es caracteritza per ser, a més d'**impecable**, molt **precís**. Les formes són representades amb un realisme quasi fotogràfic. La representació és quasi **hiperrealista**.

### Elements plàstics: colors

Els colors són molt **brillants**, alhora que **lluminosos**.

Predominen els tons freds (blaus, grisos, blancs), que contrasten amb els càlids (ocres, marrons i groc). Són **colors típics del Mediterrani**, colors que **posen de manifest l'amor que sent vers la seva terra**.

### Elements plàstics: llum

La llum juga un gran paper. El quadre està dividit en **dues parts** no simètriques: una **tenebrista**, en primer terme, amb un focus de llum a la dreta que il·lumina suaument els objectes, que projecten les seves ombres i es retallen en l'espai, i l'altra, **fortament il·luminada**, al fons, amb una llum molt blanca, irreal.

### Composició

És un **paisatge de Portlligat**, es reconeixen les roques del **Cap de Creus** i els colors del cel i el mar mediterranis. Aquest paisatge plàcid, però, queda interromput per **tres rellotges tous** i un **de rígid** que han acabat per donar múltiples significats a l'obra. Un dels rellotges tous penja d'una **branca d'olivera**; un altre, també deformat, reposa sobre la **figura amorfa** que hi ha al centre de l'obra. L'últim rellotge tou es repenja en el moble situat a l'angle esquerra.

En contrast, hi ha un quart rellotge, rígid, cobert de **formigues** i col·locat cap per avall. Tots els rellotges marquen una hora diferent, i l'únic que manté la seva rigidesa està pintat cap per avall i infestat de formigues.

Està molt estudiada. Domina la línia horitzontal del mar al fons, remarcada per la llum, que divideix el quadre en dues meitats desiguals però harmòniques. Es complementa amb l'horitzontalitat de la branca seca de l'arbre, que amb el seu tronc marca a l'esquerra una vertical que equilibra la composició. Com a elements dinàmics, el pintor utilitza les línies diagonals del tauler i el cap tou i les corbes dels rellotges i també del cap. La perspectiva tradicional existeix, però l'espai sembla estrany. El punt de vista de l'espectador és alt, encara que no en tots els objectes.

### Temps

Dalí insinua, així, la **relativitat del concepte de temps** i una de les preocupacions més artificials i abstractes inventades per l'home: l'angoixa per controlar el temps. Per mitjà de la deformació dels rellotges, sembla com si intentés manipular el mitjà de control del temps. És com si estigués tractant de doblegar-lo per, així, poder escapar del pas del temps només per desfigurar els seus instruments de mesura.

## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* Segons explica el mateix Dalí, aquesta obra popularment anomenada «*Els rellotges tous*» la va pintar un vespre en què es va quedar sol (mentre Gala anava al cinema amb uns amics), ja que sentia un estrany maldecap i un malestar general. Sembla ser que durant el sopar havien degustat un excel·lent formatge de Camembert i Dalí es va entretenir reflexionant filosòficament sobre allò que li inspirava la imatge del formatge tot desfent-se.

Abans d'anar a dormir, com era el seu costum, va anar a fer una última ullada a l'estudi per veure com estava l'obra en la qual últimament treballava. El quadre que en aquells moments estava pintant, representava un paisatge dels voltants de Portlligat il·luminat per una especial llum del capvespre; i, en un primer pla, hi havia una olivera amb les branques tallades i sense fulles. Aquest paisatge havia de servir de fons per a alguna idea genial però, per més que hi havia pensat, no se li acudia cap imatge sorprenent.

Quan era a punt d'apagar el llum, li va venir la inspiració: dibuixaria dos rellotges tous, fonent-se com el formatge, un dels quals penjaria de la branca d'olivera. Toti el mal de cap, va preparar la paleta i va començar a pintar... Dues hores després quan va arribar Gala del cinema, un dels seus quadres més coneguts ja estava del tot acabat. Dalí conta que Gala va exclamar sorpresa: *Oh! estimat, qualsevol que observi aquesta obra ja no la podrà oblidar mai més*.

Quant a la interpretació, el quadre no sembla difícil de llegir:

- **Rellotge tous.** Símbol del temps –la relativitat del temps-. Són el contrapunt de la duresa dels penya-segats. És el triomf de tot allò irracional, perquè l'inconscient i els somnis està fora de tot temps i de tot espai. Per a Salvador Dalí, els elements tous signifiquen tot allò que és bàsic, digerible, substancial però que no dura sempre i, per tant, té un valor efímer; en contraposició amb els elements durs, que representen tot allò sòlid, impenetrable, etern i perdurable com el veritable coneixement.
- **Paisatge mediterrani.** Portlligat. Paisatge deshabitat, mort, amb un arbre trencat i una branca sense fulles.
- **Cap híbrid (autorretrat de Dalí).** Home tou de gran nas, amb els ulls, d'enormes pestanyes, tancats i, una carnositat i llarga llengua. És la interpretació de l'home com a tou, efímer, passatger que es desfà.
- **Mosca.** Una obsessió per a Dalí. L'obsessió per les mosques està relacionada amb el miracle de Sant Narcís (s III), Sant patró de Girona. Dalí l'anomenava el «Sant de les mosques». Segons la tradició, Sant Narcís protegia la ciutat atacant l'enemic amb mosques. El miracle es produí durant la Guerra del Francès quan els soldats napoleònics, que tenien la intenció d'ocupar Girona i saquejar l'església, varen ser atacats per una plaga de mosques que s'aplegaren entorn del sepulcre del Sant.
- **Formigues -símbol de putrefacció-.** Constant en la seva producció i com elles, representen l'angoixa i l'horror paralitzant que sempre li havien provocat aquests animals.

*Gènere:* Podem considerar que el gènere d'aquesta obra és un **paisatge oníric**, però alhora pot ser considerat un **retrat psicològic** de Dalí.

*«M'he fet en aquestes pedres, aquí he forjat la meua personalitat, he descobert el meu amor, he pintat la meua obra, he construït la meua casa. No em puc separar d'aquest cel, d'aquest mar, d'aquestes roques, estic lligat per sempre més a Portlligat [...]».*

*Recepció:* «*La persistència de la memòria*» fou exposada per Dalí, l'any 1931, en la seva primera exposició individual celebrada en la **Galerie Pierre Colle de París**. Comprada el mateix any 1931 pel galerista noaiorquès **Julien Levy** a la galeria Pierre Colle, l'obra marxà als Estats Units i on al 1932 s'exposà a la **Julien Levy Gallery** de Nova York. Ha estat venut i reventat en nombroses ocasions, per acabar, l'any 1934, el **Museu d'Art Modern de Nova York**.

# 16. Number 1. Jackson Pollock.



## Documentació general i catalogació

<b>Catalogació</b>	<i>Nom:</i>	Number 1 (Lavender Mist)
	<i>Pintor:</i>	Jackson Pollock (1912-1956)
	<i>Estil:</i>	Expressionisme abstracte
	<i>Cronologia:</i>	1948
<b>Breu ressenya</b>	<i>Tècnica:</i>	Oli, esmalt i pintura d'alumini
	<i>Support:</i>	Llenç. 2,21 x 3,00 m
	<i>Lloc:</i>	National Gallery of Art, Washington.
	<i>Primera aproximació:</i>	Es tracta d'una pintura plenament abstracta.

## Estil

L'**Expressionisme abstracte** va ser, sens dubte, un dels moviments artístics més importants de la segona meitat del segle XX. Va tenir el seu epicentre a la ciutat de Nova York en les dècades de 1940 i 1950. La presència en aquesta ciutat de nombrosos surrealistes (Max Ernst, Marcel Duchamp, Marc Chagall i Yves Tanguy), que utilitzaven el subconscient i l'espontaneïtat en les seves creacions, va influir de manera decisiva en aquest moviment.

Un dels pioners claus d'aquest moviment fou l'artista americà d'origen armeni **Arshile Gorky**. Influït primer per **Kandinsky** i, posteriorment, pels surrealistes com **Joan Miró**, se'l considera el pont entre els surrealistes europeus i l'Expressionisme abstracte americà.

Sota la denominació d'expressionisme abstracte s'indouen artistes molt diferents, tot i que cada un exercirà el seu propi estil, la seva principal característica era l'afirmació espontània de l'individu a través de l'acció de pintar.

Les dues branques més importants de l'Expressionisme abstracte americà són:

- **la Pintura d'Acció o «Pintura Gestual»**

Inclou un grup d'artistes com **Willem de Kooning**, **Jackson Pollock**, **Franz Kline**, **Mark Tobey** i **Sam Francis**, entre d'altres. Els tenen en comú la pràctica d'una pintura en la qual el gest automàtic de l'artista, plasmat en una pinzellada ampla i empastada, és un element bàsic en la construcció de la imatge, i una estructura compositiua que elimina la distinció clara entre dibuix i pintura: la pinzellada és, alhora, contorn i taca.

- **Pintura de Camps de Color (Colour Field Painting) o Pintura de l'Espai**

Defineix l'estil d'un grup de pintors que són més abstractes que pròpiament expressionistes. **Mark Rothko** és el representant més significatiu. Fa una pintura de taques planes sense cap funció descriptiva, i explota el potencial comunicatiu del color quan és aplicat en grans superfícies, de manera que l'espectador s'ha de col·locar gairebé «dins» del quadre per contemplar-lo.

**Jackson Pollock** va néixer a Cody (Wyoming) l'any 1912 i va morir en un accident de cotxe a Hamptons (Long Island) l'any 1956. Inicialment rep influència de **Orozco**, **Siqueiros** i **Rivera** (muralistes mexicans), del **Guernica** de **Picasso** i del surrealisme. El 1943 realitzarà la seva primera exposició individual a la galeria de Peggy Guggenheim, que li proporcionarà un contacte que li permetia dedicar-se exclusivament a la pintura. És, en aquest moment, que s'allibera de qualsevol referència figurativa i posa en marxa la pintura d'acció, l'action painting. Abandona el cavallet com a suport del llenç i pinta quadres de grans formats que col·loca directament a terra per tal de poder caminar-hi i actuar amb més llibertat. Paral·lelament desenvolupa la tècnica del dripping o degoteig de la pintura damunt del llenç, amb pots feredats o pals xops de pintura. Per aquest motiu, la revista *Time* li va posar el malnom de **Jack the Ripper** (Jack el Degotador).

A Pollock li interessa més l'acció de pintar, l'acte físic, que no pas l'obra acabada; allò que importa és el procés creatiu com a moment vital de l'artista: "Quan sóc a dins del quadre no sóc conscient del que faig. Només després d'un temps de presa de consciència veig allò que he volgut fer...La pintura té vida pròpia."





## Anàlisi formal

### Elements plàstics: traç i color

Per l'elaboració d'aquesta pintura, remarcablement transparent malgrat les moltes capes de color, Pollock va deixar **degotar l'esmalt, l'oli i la pintura d'alumini** sobre el llenç de **gran format** (221 x 300 cm), sense preparar, col·locat **directament a terra**. Els colors, **blanc, blau, groc, gris, rosa, i negre**, són **utilitzats directament i llançats, amb força, mitjançant llaunes foradades o pinzells i pals amarats de pintura**. És la tècnica del **dripping** (esquitxades de colors).

### Composició

La tela és un **entramat ple de filigranes** que defineixen l'estat anímic de l'artista. És el que s'anomena **horror vacui**, literalment, «**por del buit**», tendència a **cobrir tota la superfície** d'un espai pictòric amb multitud d'elements. En el **Number 1 com**, en la majoria de quadres de l'artista, **no hi ha un motiu que centri la nostra vista**. L'espectador passa la mirada per tota la superfície de l'obra. La pintura és com un continuu que es podia expandir més enllà dels límits del llenç.

### Ritme

L'**energia del traç** i la **violència gestual** que suggereix **velocitat i força**.



*«La meua pintura no ve del cavallet. Gairebé mai no estiro la tela abans de pintar. Prefereixo afirmar la tela sense estirar en una paret dura o a terra, Necessito la resistència d'una superfície dura. Sobre el terra em sento més còmode. Em sento més a prop, més part de la pintura, ja que d'aquesta manera puc caminar-hi al voltant, treballar-hi des dels quatre costats i ser literalment a la pintura... Continuo allunyant-me de les eines usuales del pintor, pals com el cavallet, la paleta, els pinzells, etc. Prefereixo pals, culleres, ganivets, i el degoteig de pintura fluida o d'una densa pasta amb sorra, vidre molt o altres materials inusuals addicionats. Quan sóc a la pintura, m'adono del que estic fent. No tinc por de fer-hi canvis, destruir la imatge, etc. Com que la pintura té vida en ella mateixa, intento que sorgeixi. Només quan perdo el contacte amb la pintura el resultat és una confusió. Si no, és pura harmonia, un fàcil donar i prendre i la pintura va molt bé.»* Text de Pollock

## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema i funció:* Pollock, principal representant de l'**Action painting**, pintava involucrant cos i ànima en l'execució de la seva obra. És tanta la seva implicació en el procés que, fins i tot, **deixa les seves empremtes en el llenç**. Per ell pintar era una **experiència vital** i el mateix fet de pintar era tant o més important que el quadre que realitzava. **Immers damunt el llenç, donant tombs, descarregava les tensions acumulades, desfogava les seves ires**. En cap moment del procés no podia predir l'aspecte definitiu que tindrien els seus quadres. El ritme dels colors l'anava excitant a poc a poc i l'obligava a realitzar uns moviments cada cop més intensos i frenètics fins que la pintura li imposava el seu ritme.

Argumentant que **no podia predir l'aspecte definitiu de l'obra**, Pollock titulava els seus quadres al final del procés creatiu. Malgrat tot, preferia donar-los un número per nom, o identificar-los amb la data de creació o, fins i tot, anomenar-los "Sense títol" per no limitar l'espectador. El nom evocador de **Lavender Mist** (boira de lavanda) fou suggerit pel crític d'art i amic de Jackson Pollock, **Clement Greenberg**.

Els expressionistes abstractes canvien la relació de l'espectador amb el quadre. Fins aquest moment, **l'espectador era un simple observador i, a partir d'ara, es convertirà en coprotagonista juntament amb l'artista** de l'obra. Pollock, en cap moment, donava cap tipus d'instrucció sobre els seus quadres, és més, considerava que l'observador havia d'involucrar-se per crear, a manera de segon artista, el seu propi quadre.

# 17. Campbell's soup. Andy Warhol.



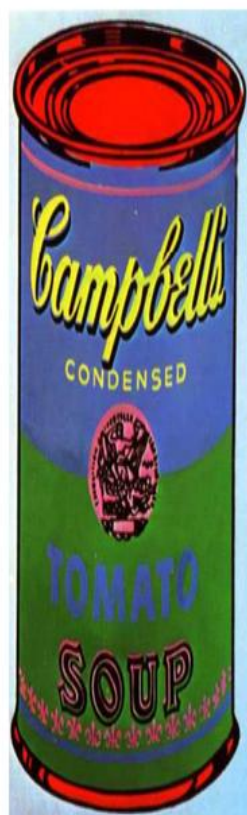
Documentació general i catalogació	
Catalogació	<i>Nom:</i> Campbell's soup
	<i>Pintor:</i> Andy Warhol (1928-1987)
	<i>Estil:</i> Pop art
	<i>Crònologia:</i> 1965
Breu ressenya	<i>Tècnica:</i> Acrílic i tinta serigrafiada
	<i>Suport:</i> Llenç. 92,1 x 61,6 m
	<i>Lloc:</i> A causa de la gran varietat de versions pictòriques de la llauna de sopa Campbell's, hi ha quadres d'aquest tema a diferents museus, entre els quals destaquen la National Gallery of Art, a Washington; el Leo Castelli Gallery, a Nova York, i també en diverses col·leccions particulars.
	<i>Primera aproximació:</i> Reproducció gràfica d'una llauna de sopa de tomàquet Campbell's, molt coneguda i popular als Estats Units, que serveix per desmitificar l'art i acostar l'expressió artística a tothom. Elegir una llauna de sopa com a protagonista recull l'essència mateixa del Pop Art.

## Artista

Va néixer a Pittsburg (Pennsilvania) el 6 d'agost de 1928, en el si d'una família jueca. El seu nom era **Andy Warhola**. Va estudiar pintura i escultura durant quatre anys al Carnegie Institute of Technology (Pittsburgh) i després d'acabar la seva carrera, va instal·lar-se a Nova York, on va aconseguir ràpidament un gran èxit com a il·lustrador a les revistes més famoses dels anys cinquanta: **Vogue**, **Harper's Bazaar**, **Seventeen** o **The New Yorker**, i com a decorador d'aparadors. Aquest contacte amb el món comercial va marcar la resta de la seva obra.

Cap a 1960, decidí dedicar-se plenament a la pintura. Conscient de la importància creixent dels objectes de consum, àmpliament difosos gràcies als mitjans de comunicació, Warhol va començar a desenvolupar un art d'arrel clarament popular a partir d'**ícones extretes de la vida quotidiana** que repetia mitjançant l'ús de la **serigrafia**. Primer introdueix en la seva obra vinyetes i personatges de còmic com **Popeye** i **Superman**, posteriorment estrelles del cinema **Elizabeth Taylor**, **Elvis Presley** o **Marilyn Monroe** i, objectes utilitzats quotidianament com l'ampolla de **Coca-Cola** i les llaunes de **sopes Campbell's**.

L'any 1963 va decidir fixar la seva residència i el seu estudi al carrer 47 Est, el local conegut com **The Factory**. La creació de The Factory és un element clau en la manera de treballar de l'artista. La Factory permet treballar productivament per repeticions, fet que responia a les expectatives del mercat. L'artista està completament immers en la producció de masses, el seu perfil era el de l'**artista empresari** representant d'una "factoria". La primera Factory (es traslladaria tres vegades de local) era coneguda amb el nom de **Silver Factory** perquè els interiors estaven recoberts per paper d'alumini i pintats amb esprai platejat. La Factory tenia sempre visitants: amics, col·laboradors, gent famosa o, simplement, curiosos. Amb els successius trasllats, la Factory perdé la seva condició de fàbrica i s'anà convertint més en una oficina (la segona estava situada en un sisè pis i el treball era molt més organitzat i pautat), i cada vegada es convertí en un lloc més luxós i restringit (el tercer local estava decorat amb mobles Art Decó i hi havia càmeres de vigilància).



## Estil

El **Pop Art**, abreviatura del terme **Popular Art**, o "art popular", neix a Gran Bretanya a la segona meitat dels anys cinquanta. Una de les obres més significatives és el collage de **Richard Hamilton** de l'any 1956 «Exactament què és el que fa que les coses d'avui siguin tan diferents i tan atractives?». En l'obra de Hamilton apareixien reflectits la base del llenguatge del pop; el confort, la cultura, el sexe, el poder, el consum, la publicitat, etc., amb una gran càrrega irònica i crítica. Tot i que el pop neix a Anglaterra, és a **Estats Units**, a la **dècada dels seixanta**, on assoleix una importància més gran i es converteix en l'art americà que substitueix l'Expressionisme abstracte.

Es tracta d'un art figuratiu i urbà que recupera imatges de les revistes, dels cartells publicitaris, dels còmics, dels mites del cinema, de la televisió, de la iconografia comercial, i dels productes de consum de la societat de masses.

A diferència de l'Expressionisme abstracte, que utilitzava un llenguatge elitista, intel·lectual i que era un art minoritari, el Pop art pretén **arribar a tot el públic** amb una temàtica clara. El seu dar objectiu era el d'**unir l'art amb la societat** i, així, arribar al gran públic. El Pop contribueix a trencar la idea de l'artista com un ésser aïllat de la societat.

Els artistes Pop empenen mitjans mecànics i industrials com la fotografia, la impremta, els colors industrials i la serigrafia per realitzar les seves obres, fins a per produir en sèrie com en el cas de Andy Warhol.

Els antecedents americans al Pop art els trobem en l'obra de **Robert Rauschenberg** i **Jaspers Johns**, però els grans mites del Pop art són **Andy Warhol**, **Roy Lichtenstein**, **Tom Wesselmann** i l'escultor **Claes Oldenburg**.

Warhol, en la necessitat de transgredir els límits convencionals de l'art, va començar a experimentar amb altres disciplines artístiques. En primer lloc va ser el **cinema**, i va convertir The Factory en un estudi cinematogràfic en el qual va rodar més de 500 pel·lícules, qualificades com **'underground'**, que sovint no tenien guió ni estructura. Posteriorment, la **música**, per a la qual cosa va esdevenir **màner de la banda The Velvet Underground** i va organitzar **happenings multimèdia** anomenats **The Exploding Plastic Inevitable**, en els quals combinava actuacions, ball i música.

Al 1968, Valérie Solanas, figurant d'una de les seves pel·lícules, el va **disparar al pit** de l'artista i va ferir-lo greument. Després d'una llarga recuperació, al 1969 funda la revista **Interview**, el contingut de la qual era el cine, tot i que després va acabar convertint-se en una crònica rosa.

Durant la dècada dels anys 80, la seva carrera es va encaminar a la producció televisiva i va realitzar programes com **Fashion, Andy Warhol's TV i Andy Warhol's Fifteen Minutes**, per a la cadena nacional MTV. Cada episodi d'Andy Warhol's Fifteen Minutes, oferia una barreja de música i cultura pop. Aquest programa va acabar-se el 1987 amb la mort de l'artista. El darrer episodi en va retransmetre al seu funeral. Andy Warhol morí de manera prematura, el dia 22 de febrer de 1987 a l'edat de 59 anys.

## Anàlisi formal

### Elements plàstics: tècnica

En els seus primers quadres pop, Warhol encara pintava a mà i es podien observar les pinzellades però, ràpidament, optà per noves tècniques, com la **serigrafia**, tècnica d'impressió i d'estampació.

El procés de serigrafia per realitzar el tipus d'obres que feia Warhol, requeria diferents fases: primer de tot, partint d'una fotografia, s'han d'obtenir els dixés, un per a cada color i ampliat segons la mida al que es vulgui estampar la imatge. Després s'agafa la pantalla de serigrafia i es verissa amb una emulsió fotosensible. El dixé es col·loca a sobre la pantalla (una pantalla per a cada color) i se solaritza perquè la llum afecti l'emulsió i un negatiu de la imatge quedi fixat sobre seu. Seguidament, es renta la pantalla amb aigua. Així, les zones negres del dixé que no han quedat impressionades per la llum es dissolen, i deixen lliure la malla de la pantalla. En canvi, les zones blanques del dixé s'endureixen en contacte amb la llum i obstrueixen la malla. La imatge que s'obté és un negatiu (les parts fosques de la fotografia queden destapades i viceversa). Llavors s'asseca la pantalla i es col·loca sobre un suport que pot ser paper o tela. Es col·loca pintura en un extrem, s'estén i es premsa amb una rasqueta i el color travessa les zones de malla lliure del teixit, i esdevé la imatge en positiu. Aquesta tècnica permet serà una mateixa imatge l'obra d'art perd la seva qualitat de peça única. **L'obra d'art es democratitza** i a **uns preus més assequibles** és a l'**abast de tothom**.

Cal saber que Andy Warhol necessitava **col·laboradors i ajudants** per poder portar a terme les diferents parts de les obres. A partir de l'obertura **The Factory** el 1963, sempre va disposar de persones que l'ajudaven a desenvolupar els projectes o que aportaven idees. El control de les obres serà una tasca que sempre durà a terme Warhol però, en molts casos, les realitzaran ajudants o, en les quals, intervindran amics de l'artista. Warhol havia iniciat la seva carrera treballant en el camp publicitari i hom pot afirmar que el seu sistema de treball era semblant al dels dibuixants o creadors publicitaris de més prestigi. Es tractava de comptar amb un equip especialitzat que permetés realitzar coses molt diverses.

### Elements plàstics: colors

La Sopa Campbell's és una de les obres més conegudes de Warhol i també una de les més reproduïdes. Inicialment respectava la llauna original d'etiqueta vermella i blanca, però cap a l'any 1965 **introduï a les seves llaunes nous colors**. Cada cop que Warhol pintava una nova llauna de sopa la diferenciava de la resta, ja fos eliminant el dibuix de l'Exposició Universal i deixant només el cercle groc, perfilant més les lletres, fent constar l'etiqueta del preu, dibuixant-la oberta... En aquesta representació l'artista relega el color **vermell** que apareix a l'etiqueta de la llauna original als extrems metàl·lics i dóna el protagonisme cromàtic de l'etiqueta. La part superior de l'etiqueta és de color **blau** (que substitueix el vermell habitual), a la part inferior de color **verd àcid** (en lloc del blanc). El **rosa** s'observa tant a l'escut de l'Exposició Universal (normalment groc) com a l'ombra de les lletres «soup» i a la sanefa inferior. El color **groc** és aplicat a les paraules «Campbell's» i «condensed» (originalment blanques i vorejades per un filet negre). El resultat és, un pel **'kitsch'**, una **llauna molt colorista** amb poca relació amb la sobrietat de l'autèntica.

### Composició

La imatge de la sopa de Campbell's està representada totalment **plana** i **no té profunditat**. Així, en la composició s'aprecia una incongruència, segurament buscada, entre la frontalitat de les lletres impreses i la visió aèria que permet veure tota la part superior de la llauna.

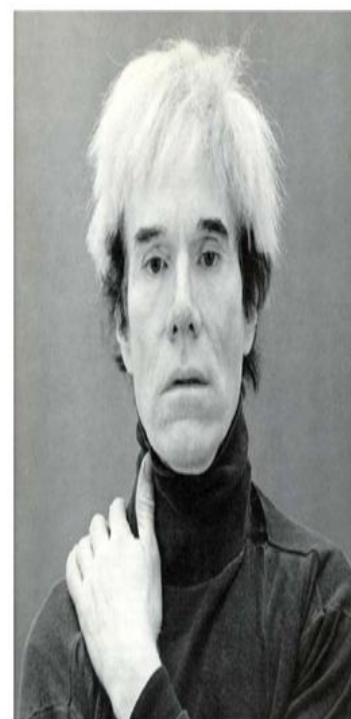
## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema: La llauna de tomàquet Campbell's és el símbol pop warholià per excel·lència. Aquesta representació gràfica d'un **producte de consum** de la societat de masses, es convertirà en la verdadera obsessió de l'artista tot reproduint-la més de 100 vegades. Familiars i amics expliquen que la mare d'Andy Warhol, **Julia Warhola**, va fer de les sopes Campbell's un plat indispensable del menú diari d'aquesta família pobra emigrada cap a Estats Units.*

### Funció

Les representacions artístiques de les sopes Campbell's es constitueixen com una **protesta contra l'art institucionalitzat** que és fora de l'abast del públic i que moltes vegades és venerat sense que s'hi faci cap reflexió ni hi hagi una consciència crítica. Amb una marca popular Warhol vol **acostar l'art a tots els públics**. L'objectiu era **trencar la frontera entre art i vida** i aconseguir que els objectes d'ús popular i quotidià entressin en els museus.



# 18. El Marxisme donarà salut als malalts. Frida Kahlo.



## Artista

Frida Kahlo (Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón) va néixer a Coyoacán, al sud de la Ciutat de Mèxic, el 6 de juliol de 1907. Amb tot, Frida deia que havia nascut el 1910, any de l'inici de la Revolució Mexicana, perquè volia que la seva vida comencés amb el Mèxic modern. Aquest detall ens mostra la seva singular personalitat, caracteritzada des de la seva infància per un profund sentit de la independència i la rebel·lia contra els hàbits socials morals ordinaris, moguda per la passió i la sensualitat. Orgullosa de la seva mexicanitat i de la seva tradició cultural es va enfrontar a la regnant americanització. Tot això barrejat amb un particular sentit de l'humor.

Frida va ser la tercera filla de Guillermo Kahlo García, d'origen alemany, i de la mexicana Matilde Calderón González. La seva vida va quedar marcada pel patiment físic que va començar amb la pòlio que va contraure el 1910 i va continuar amb diverses malalties, lesions, accidents i operacions. Aquesta primera malaltia li va deixar una seqüela permanent: la cama dreta molt més prima que l'esquerra.

El 1922 va entrar a l'Escola Nacional Preparatoria de Mèxic D.F., la més prestigiosa institució educativa de Mèxic la qual començava, per primera vegada, a admetre noies. Fou precisament en aquesta escola on va entrar en contacte amb el seu

## Documentació general i catalogació

### Catalogació

*Nom:* El Marxisme donarà salut als malalts

*Pintora:* Frida Kahlo (1907-1954)

*Estil:* L'obra de Frida Kahlo és extremadament personal perquè reflecteix en la major part de la seva obra, les sensacions de la seva traumàtica experiència vital. Malgrat això, en les seves composicions, es pot veure el seu interès per l'art precolombi i el **realisme social**, aspectes que comparteix amb els muralistes mexicans Diego Rivera, amb qui es va casar,, José Clemente Orozco i Alfaro Siqueiros. L'any 1938, André Bretón visità Mèxic va descobrir l'obra de Frida, i la va associar al grup surrealista. Malgrat que les seves creacions presentaven un alt grau de similitud amb aquest moviment, Frida, al final de la seva vida, rebutjà aquesta etiqueta.

*Cronologia:* 1954

### Breu ressenya

*Tècnica:* Oli.

*Suport:* Fusta. 76 x 61 cm.

*Lloc:* Museo Frida Kahlo, Mèxic DF

*Primera*

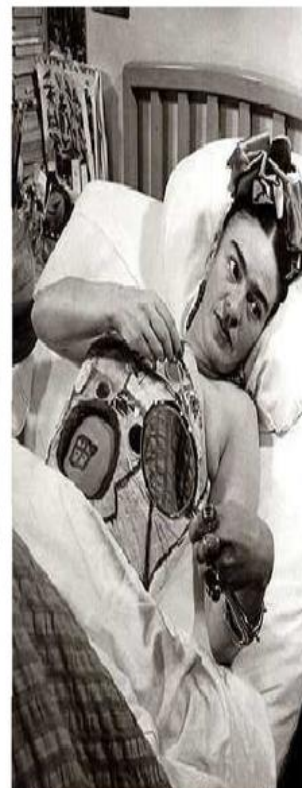
*aproximació:* La pintora s'autoretrata amb un corsé de pell davant un paisatge dividit en dos: la part pacífica de la terra i la part amenaçada per la destrucció. En la primera, banyada per rius blaus, vola el colom de la pau per damunt d'un globus terraquí. A l'altra part, és travessada per rius de sang, amb la presència de l'àliga dels Estats Units d'Amèrica amb el cap de l'oncle Sam.

futur marit, el conegut muralista mexicà Diego Rivera, a qui li havien encarregat pintar un mural a l'auditori de l'escola. El 17 de setembre de 1925 va patir un accident d'autobús que li va deixar lesions permanents a la seva columna vertebral, a les costelles, al coll i a la pelvis, i al seu peu dret. Li van fer nombroses operacions sense gaire èxit i l'avoriment que li va provocar la postració la va portar a començar a pintar: el 1926, encara en la seva convalescència, va pintar el seu primer autoretrat, el primer d'una llarga sèrie en la qual expressarà els fets de la seva vida i les seves reaccions emocionals. La majoria de les seves pintures les realitzarà estirada al seu llit al bany. Amb tot, la seva gran força i energia per viure li permetran una important recuperació.

Després d'aquesta recuperació, que li va tornar la capacitat de caminar, una amiga íntima la va introduir en els ambients artístics de Mèxic on es va trobar, entre altres, la coneguda fotògrafa i comunista Tina Modotti y Diego Rivera. Encara que activament bisexual, Kahlo va contraure matrimoni amb Rivera el 21 d'agost de 1929. La seva relació va consistir en amor, aventures amb altres persones, el vinde creatiu, l'odi i un divorci. Al matrimoni el van nomenar la unió entre un elefant i un colom perquè Diego era una persona robusta i grassa i ella era petita i prima. Frida, a causa de les seves lesions, mai no va poder tenir fills, fet que va trigar molts anys a acceptar. Encara que Diego va tenir relacions amb altres dones (que van arribar a incloure la pròpia germana de la pintora), ell la va ajudar en molts aspectes. Fou el primer que li va suggerir a Frida que anés amb el vestit tradicional mexicà consistent en llargs vestits de colors i joieria exòtica. Això, juntament amb el seu rostre amb les celles sense depilar es va convertir en la seva imatge. Ell estimava la pintura de Frida i fou també el seu més gran admirador. Frida, a canvi, fou la major crítica de Diego i l'amor de la seva vida. La creixent reputació de Rivera als EUA els va portar entre 1931 i 1934 a passar un temps a Nova York i Detroit.

Entre 1937 i 1939 Lleó Trotsky va viure acollit a la seva casa de Coyoacán juntament amb la seva dona. Amb el líder comunista mantindrà una relació sentimental i després del seu assassinat a mans d'un estalinista natural de Barcelona va ser acusada de ser l'autora del crim. Per aquest motiu va ser empresonada però, finalment, ella i el seu marit van ser alliberats. El 1938 el poeta i assagista del surrealisme André Bretón qualifica la seva obra de surrealista en un assaig que escriu per a l'exposició de Kahlo a la galeria Julien Levy de Nova York. No obstant, ella mateixa mai no es va reconèixer com a surrealista ni va mantenir gaires relacions amb membres del grup. El 1939 exposa a París, a la galeria Renón et Colle, gràcies a Bretón. La seva estada a la capital francesa la va portar a relacionar-se amb Picasso i a aparèixer a la portada de la revista «Vogue». Llavors, Frida era una artista coneguda i molt estimada al món sencer. A partir de 1943 va fer classes a l'escola "La Esmeralda" de Mèxic D.F.

A la primavera de 1953, la Galeria d'Art Contemporani d'aquesta mateixa ciutat li va organitzar, per primer cop, una important exposició. La salut de Frida era molt dolenta per llavors i els metges li van prohibir assistir-hi. Però Frida es va presentar estesa en el seu llit hospitalari. Els fotògrafs i els periodistes es van quedar impressionats. La van situar al centre de la galeria. La gent va anar a saludar-la. Frida va explicar acudits, va cantar i va beure tota la tarda. L'exhibició havia estat un èxit rotund. Aquell mateix any li van amputar la cama per sota del genoll a causa d'una infecció de gangrena. Això la va endinsar en una gran depressió que la va portar a intentar suïcidar-se en un parell d'ocasions. Durant aquest temps va escriure poemes als seus diaris, la majoria d'ells relacionats amb el dolor i els remordiments. Va morir a Coyoacán el 13 de juliol de 1954. No se li va practicar l'autòpsia i fou vetllada al Palau de Belles Arts de la Ciutat de Mèxic i el seu cadàver fou cobert amb la bandera del Partit Comunista, fet que fou molt criticat per tota la premsa nacional. El seu cos fou incinerat i les seves cendres són a la Casa Azul de Coyoacán, lloc que la va veure néixer. Als quatre anys de la seva mort, la Casa Azul es va convertir en el Museu Frida Kahlo.



## Anàlisi formal

### Elements plàstics: línia

Cada element està tractat amb una clara intenció realista, perfilant-ne els detalls i els contorns amb una fina línia negra.

### Elements plàstics: colors

Predomini de la paleta de colors foscos. Cal destacar que el vermell (associat al perill) i altres tonalitats com el negre, se situen a la dreta de la tela relacionades amb l'imperialisme. Per altra banda el blau (associat a la serenitat), el groc i altres games més clares, omplen la superfície esquerra, tot vinculant-se positivament en la causa del marxisme.

### Composició

Divisió en dos espais amb presència d'un eix vertical format pel retrat de la pròpia artista. A partir de la seva figura se situen la resta dels elements escènics, i es col·loquen, a la seva esquerra, els relacionats amb el perill imperialista, i a la seva dreta els vinculats a la pau marxista.

#### Eix vertical:

Marcats per la pròpia figura de Frida en forma de triangle remarcats per la forma de la seva falda mexicana. Frida apareix vestida amb un corsé protèsic que va fer servir durant tota la seva vida a causa de l'accident de tramvia que va patir de jove.

#### Part superior:

A l'espai superior esquerra apareix la imatge de Karl Marx, ideòleg del Marxisme del qual surt un braç enorme que captura una àliga de franja blanca. Aquest tipus d'au és típica dels EUA i és el símbol iconogràfic de la seva constitució i moneda. Aquesta àliga té cap humà i representa el símbol de "Yonke Sam", propi de l'Imperialisme americà.

A l'espai superior dret apareix el colom de la pau al costat de la representació del món com una al·legoria contraposada al costat contrari. Aquesta idea de la terra com a món indefinit, ja que geològicament no podríem identificar-ho amb un mapa contemporani, representa el futur, un futur en el qual, segons la pròpia Frida, el marxisme salvarà els malalts.

#### Part central:

Està dominada per les grans mans amb ulls. Unes grans mans que la deixen amb suavitat però sempre observant-la. Als costats, també en un espai més central apareix la lluna groguenca.

#### Part inferior:

Al costat esquerre apareix un ou gegant que, juntament amb la gran mà amb un ull al palmell, remetent al vincle amb el surrealisme del qual Frida mai no va estar-ne convençuda. L'ou també podria simbolitzar la gestació d'aquest nou món o una referència a la maternitat frustrada a la qual Frida fa referència en els diaris que va escriure durant els últims anys de la seva vida; un d'ells apareix a la seva mà dreta.

### Ritme

Malgrat la seva simetria, l'obra té un gran dinamisme gràcies a les diagonals que formen diversos elements com ara les crosses, les grans mans que abracen l'artista i l'àliga imperial.

## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* Frida Kahlo va pintar aquest quadre el 1954, any de la seva mort. En aquells moments era una gran pintora de reconegut prestigi internacional.

L'artista va relacionar-se, des de jove, amb el Partit Comunista Mexicà del qual també en formava part el seu marit Diego Rivera. De fet van acollir Leó Trotski a casa seva quan aquest va haver d'exiliar-se de la Rússia estalinista.

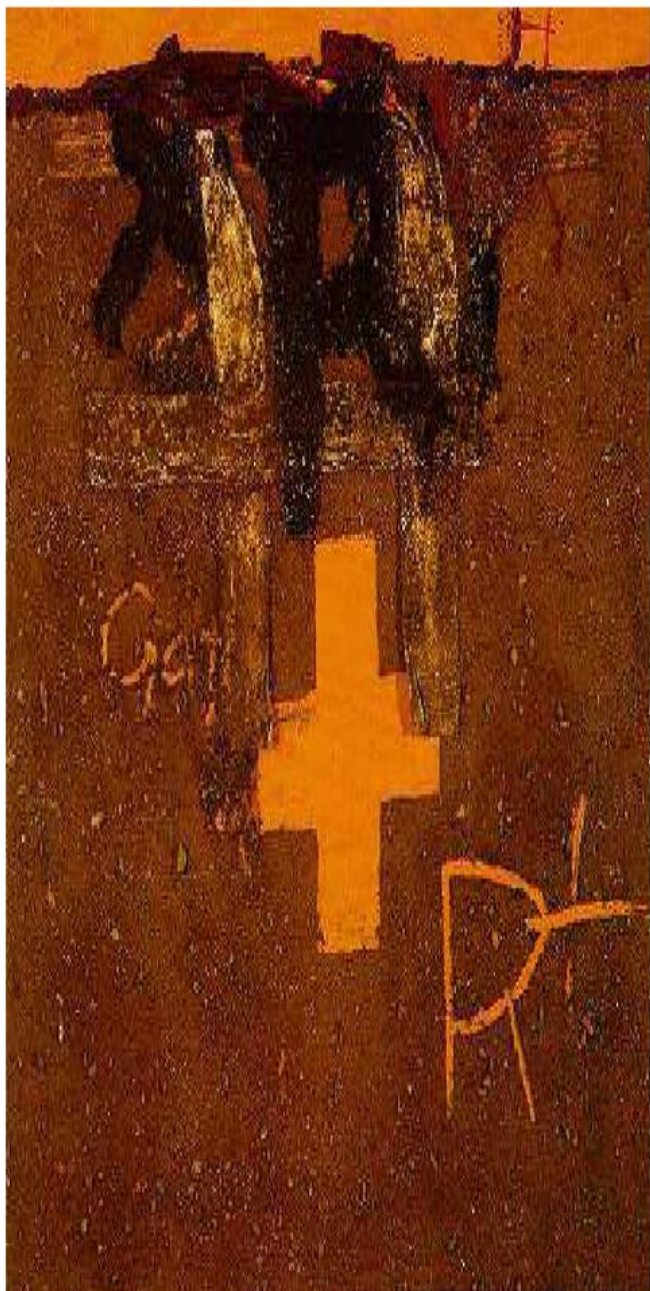
D'aquesta manera, en aquest món bipolar on els EUA exercien un domini imperialista sobre la resta de països i en especial sobre Llatinoamèrica, Frida es posicionà, un cop més, ja a la fase final de la seva vida. Malalta terminal, estirada al seu llit, recorda les icones del seu temps amb una gran lucidesa i remarca la idea de l'artista compromès socialment.

En aquests moments, els EUA exercien una gran pressió sobre els països llatinoamericans tot absorbint les seves indústries i, sobretot, marcant la tendència ideològica a través de la "Doctrina Monroe" que afirmava que Amèrica era pels americans. Segons aquest principi, els EUA instauraran una política imperialista de domini econòmic sobre la resta del continent.

Amb aquesta obra, Frida Kahlo tanca la seva pròpia història artística amb els referents de la seva pròpia existència: la seva tràgica vida personal present a través del corsé i les crosses, la presència de la seva ideologia i, sobretot, el seu protagonisme escènic, ja que és ella mateixa la malalta, a la qual salvarà el marxisme; i no podem obviar les referències a la simbologia surrealista a través de les grans mans amb ulls i l'ou gegant. Al mateix temps podríem dir que ofereix un homenatge al seu marit, Diego Rivera, en tractar aquest quadre com un mural de la seva pròpia vida.

*Gènere:* Simbòlic, amb aquesta obra, realitzada l'any de la seva mort, es pot considerar la síntesi del seu art; el seu testament polític i personal.

# 19. Creu i R. Antoni Tàpies.



Documentació general i catalogació	
<b>Catalogació</b>	<i>Nom:</i> Creu i R.
	<i>Pintor:</i> Antoni Tàpies.
	<i>Estil:</i> Informalisme.
	<i>Cronologia:</i> 1975
	<i>Tècnica:</i> Tècnica mixta (sorra, terra, pedres, pintura i llapis grafit).
	<i>Suport:</i> Fusta de contraplacat. 165,5 x 162,5 cm.
<i>Lloc:</i> Fundació MACBA, Barcelona. Cedita en comodat per la Colecció de Arte de Telefónica.	



## Estil

L'Informalisme és un moviment pictòric que comprèn totes les tendències abstractes i gestuals que es van desenvolupar a França a la resta d'Europa després de la Segona Guerra Mundial, en paral·lel amb l'expressionisme abstracte nord-americà. Dins d'aquest moviment es distingeixen diferents corrents, com l'abstracció lírica, la pintura matèrica, el *taquisme*, etc. Tàpies, en l'obra *Creu i R*, se situa dins d'aquest estil i practica la «pintura matèrica», també coneguda com a «art brut», que es caracteritza per la tècnica mixta i l'ús de materials heterogenis, moltes vegades de rebuig o de reciclatge, barrejats amb els materials tradicionals de l'art cercant un nou llenguatge d'expressió artística. Les obres més característiques de Tàpies són les que aplica la seva mixtura de diversos materials en composicions que adquireixen la consistència de murs o parets, on afegeix diversos elements distintius a través de signes que emfatitzen el caràcter comunicatiu de l'obra, semblant l'art popular del «graffiti». Aquesta consistència de mur sempre ha atret a Tàpies, a qui, a més, li agradava relacionar el seu estil amb l'etimologia del seu propi cognom.

## Anàlisi formal

### Elements plàstics: colors

Utilitza colors terrosos, propis de la matèria, ocre, marró, negre i vermell.

Aquest és un traç distintiu en Tàpies, l'austeritat cromàtica, generalment es mou en gammes de colors austers, freds, terrosos, com l'ocre, marró, gris, beix o negre.

### Composició

Aquesta obra, com la majoria de quadres matèrics de Tàpies, està basada en línies contundents que formen composicions complexes.

En la construcció de l'obra podem observar dos nivells:

- el llenguatge matèric, en aquest cas marcat per la textura de la sorra, les pedres i la tela.
- el dibuix i la línia donats per la creu, les lletres (R, H) i els signes (+).

Dóna molta importància a la superfície de l'obra que adquireix valor de relleu: la textura de la sorra, de les pedres, de la tela enganxada que al mateix temps dibuixa una lletra (H) i crea efectes d'ombra, aporten una gran expressivitat.

### Tècnica

Tàpies utilitza tècniques que barregen els pigments tradicionals de l'art amb materials com sorra, roba, palla, etc., amb predomini del collage i l'assemblage, i una textura propera al baix-relleu. Tàpies defineix la seva tècnica com a «mixta»: pinta sobre tela, en formats mitjans, en posició horitzontal, disposant una capa homogènia de pintura monocromàtica, sobre la que aplica la «mixtura», barreja de pols de marbre triturat, aglutinant, pigment i oli, aplicat amb espàtula o amb les seves pròpies mans.

Quan està quasi sec fa un grattage amb tela d'arpillera, aplicada sobre la superfície; quan està adherida, l'arrencada, creant una estructura de relleu, amb zones esquinçades, esgarrapades o foradades, que contrasten amb els cúmuls i densitats matèriques d'altres zones del quadre. A continuació, fa un nou grattage amb diversos estris (punxó, ganivet, tisores, pinzell). Finalment, afegeix signes (creus, llunes, asteriscs, lletres, números, etc), en composicions que recorden el graffiti, així com taques, aplicades mitjançant el dripping.

No afegeix elements de fixació, pel que les obres es degraden ràpidament –la mixtura és bastant efímera–; amb tot, Tàpies defensa la descomposició, com a pèrdua de la idea de l'eternitat de l'art, li agrada que les seves obres reflecteixin la sensació del pas del temps. Això contribueix també les seves pròpies empremtes a l'obra, les incisions que practica, que per ell són un reflex de la naturalesa.

## Interpretació

### Contingut i significació

*Tema:* Antoni Tàpies pinta Creu i R uns mesos abans de la mort de Franco. Durant aquell any l'artista va contribuir amb un cartell i una litografia a una campanya per abolir la pena de mort a Espanya i va participar activament en les lluites que demanaven l'amnistia dels presos polítics del règim franquista. La seva obra, des dels seus inicis sempre va estar influenciada per la situació política a Espanya.

En Creu i R el motiu principal és la creu, un símbol que es converteix en l'element definitori del seu estil. Tàpies va començar a utilitzar la creu després de la Guerra Civil, moment en què Espanya se li presentava com un gran cementiri.

Posteriorment la creu serà entesa per l'artista com a símbol de les coordenades de l'espai. Però la creu també estarà connectada amb la religió, el cristianisme amb tota una tradició que arrenca de l'art medieval i que Tàpies recupera per donar-li un sentit de contemporaneïtat.

Sembla ser que la creu és també un record a Ramon Llull, pel qual l'artista sempre ha manifestat la seva admiració. Segons el propi Tàpies, a Llull l'estranyava que els artistes de l'època no pintessin creus i els hi deia: «...el més important que tenim són les creus, (...) com és que s'entretenen pintant escenes de reis i de nobles tenint aquest tema tan important de la creu? (...) fixeu-vos en els temes essencials...».

L'obra, a més de la creu conté altres símbols presents en la iconografia de l'autor: les lletres, R, H, amb alguna creu més petita, les benes amb taques de color vermell que se superposen a la part superior amb un efecte de volum. Podem relacionar aquests símbols amb la inicial de Ramon (Llull), o també podrien ser una referència a la seva malaltia?

### Funció

En la seva obra Tàpies reflecteix una gran preocupació pels problemes de l'ésser humà: la malaltia, la mort, la soledat, el dolor o el sexe. Tàpies ens dóna una nova visió de la realitat més senzilla i quotidiana, enaltint-la a cotes de veritable espiritualitat. La concepció vital de l'artista es nodreix de la filosofia existencialista, que remarca la condició material i mortal de l'home. L'existencialisme assenyala el destí tràgic de l'home, però també reivindica la seva llibertat, la importància de l'individu, la seva capacitat d'acció enfront a la vida; així, Tàpies pretén amb el seu art fer-nos reflexionar sobre la nostra pròpia existència.