

## **Comentaris de les noves obres d'història de l'art. PAU 2011**

### **1. Època clàssica greco-romana**

1. Arquitectura grega. Temple d'Atenea Niké
2. Arquitectura romana. Aqüeducte Segovia
3. Arquitectura romana. Pompeia
4. Escultura romana. Sarcòfag dels Esposos de Cerveteri
5. Escultura romana. Ara Pacis Augustae

### **2. Època medieval**

6. Art paleocristià, bizantí i islàmic. Mosaics de l'absis de la Catedral de Monreale
7. Art gòtic. La Capella Scrovegni

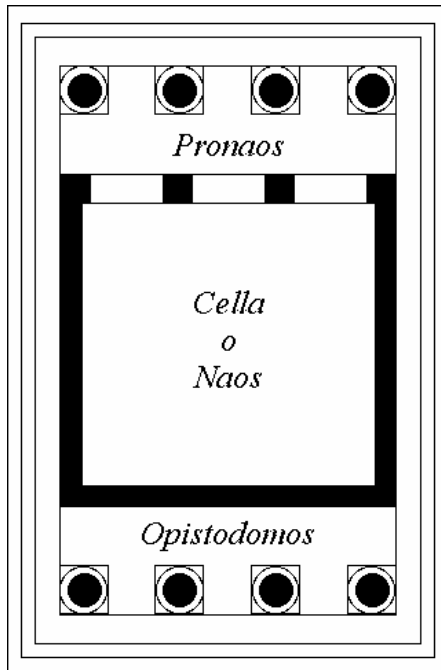
### **3. Època moderna**

8. Renaixement i Manierisme. Leonardo: La mare de Déu de les Roques
9. Barroc i Rococó. Salzillo: Oració a l'hort de Getsemaní
10. Barroc i Rococó. Vermeer: Al·legoria a la pintura

### **4. Època contemporània**

11. Finals segle XVIII i segle XIX. Sullivan: Magatzems Carson
12. Finals segle XVIII i segle XIX. F. De Goya: El Tres de Maig
13. Finals segle XVIII i segle XIX. Van Gogh: Nit estrellada
14. Segle XX. Boccioni: Formes úniques de continuïtat en l'espai
15. Segle XX. Leandre Cristòfol: Nit de lluna
16. Segle XX. Luise Bourgeois: Maman
17. Segle XX. S.Dalí: La Persistència de la Memòria
18. Segle XX. Tapies: Creu i R

## 1. Arquitectura grega. Temple d'Atenea Niké



### FITXA TÈCNICA

**Títol:** Atenea Niké (Atenea Victoriousa) o Niké Aptera (Victoria sense ales).

**Autor:** Cal·lícrates (probable)

**Cronologia:** Segle V a.C. Les obres s'iniciaren el 421aC.

**Material:** Marbre blanc del Pentèlc

**Dimensions:** (naos) 5x5m

**Ordre:** Jònic

**Estil:** Art grec antic, període Clàssic.

**Localització:** In situ. Atenes, Grècia.

### Història.

El temple ocupa l'indret on hi hagué un temple anterior destruït pels perses el 480aC. Les restes del qual són visibles a la cripta. Es troba situat dalt un petit bastió a l'entrada de l'Acropòlis. La decisió de substituir un nou temple sembla que estava presa el 440aC, però diversos factors varen endarrerir-ne les obres. Cal·lícrates tenia fet un model de l'edifici des de molt abans de construir-se. El comitent va ser Cimó, el ric estrateg cap del partit

aristocràtic i etern rival de Pèricles. La determinació de construir un temple a la Victòria sembla que tenia funcions propagandístiques destinades a encoratjar els ciutadans, donat que Atenes es trobava en plena guerra contra Esparta, amb resultat advers.

El 1686, sota domini turc, les restes de l'edifici es desmuntaren i s'aprofitaren per a refer les fortificacions de l'Acròpolis. El 1831 es va reconstruir, en un gest de marcat caràcter patriòtic en la Grècia, just acabada d'emancipar de l'Imperi Otomà. Es va tornar a desmuntar i a reconstruir el 1930 i el 1998, per a assegurar-ne la conservació aquest cop.

### **Aspectes tècnics i constructius.**

Construcció de molt petites dimensions, segueix els trets característics d'un temple grec. **Configuració:** Amfipròstil (columnes a la façana i a la part posterior), tetràstil (quatre columnes).

Estructura adintellada, coberta a doble vessant i ús de columnes com elements de suport i decoratius, situades als dos pòrtics que delimiten longitudinalment la construcció. La planta és molt simple, rectangular, amb dos pòrtics als costats curts, anomenat *pronaos* l'anterior i *opistodomos* el posterior. L'espai intern està ocupat per una sola estança (*naos* o *cel·la*), on s'hi trobava l'estàtua monumental de la deessa.

### **Aspectes formals i estilístics.**

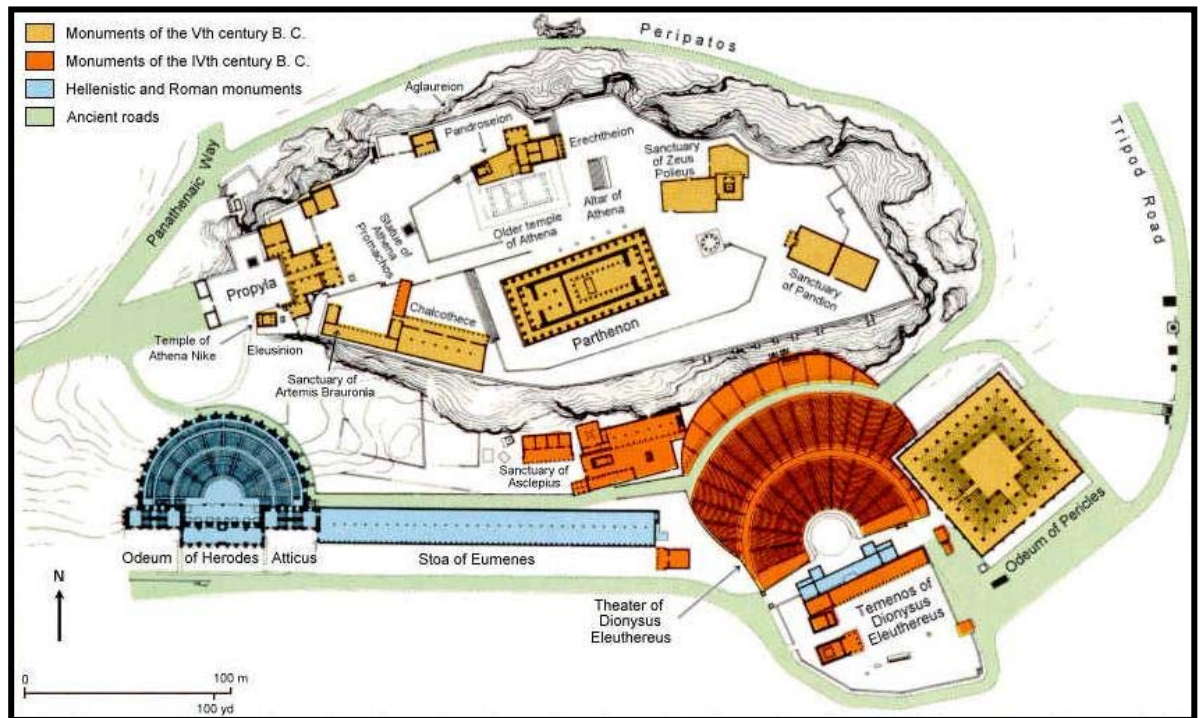
En alçat, l'edifici es troba sobre unes grades que l'envolten (estereòbat). L'ordre, jònic, és molt elegant i refinat, amb unes columnes de 7:1 de ràtio entre alçada i diàmetre. Són de fust monolític, acanalades amb arestes rebaixades. La voluta de l'extrem anterior de cada capitell dels quatre angles, es troba inclinada tangencialment, amb l'objectiu de crear una estereometria més perfeccionada.

L'entaulament està configurat per un arquitrau subdividit en tres bandes horitzontals, un fris continu ornat amb relleus i, a cada extrem, un frontó triangular (perduts).

Els relleus del fris són d'estil de Fídies, ignorem el nom dels autors. En el fris N. hi ha una batalla entre grecs. En el fris S. s'hi representa la decisiva victòria de Platea contra els perses. A E. i W. es representen escenes de les divinitats olímpiques presidides per Zeus i Atenea garantint els seus favors a Atenes. Poc després d'acabat, hom l'envoltà d'un parapet per a fer més segur l'accés als visitants, ornat amb uns magnífics relleus dedicats a Atenea, també d'estil fidíac. Part dels relleus es conserva al British Museum i la resta són avui dia al Museu de l'Acròpolis, amb facsímils in situ.

## Entorn i integració urbanística

El temple forma part de l'Acròpolis, on destaquen el **Partenó**, l'**Erecteion** i els **Propileus**.



## Funció i significat.

El temple no estava dedicat a acollir assemblees, sinó només la imatge sagrada de la divinitat amb diferents objectes litúrgics i les ofrenes dels fidels. La consagració d'un temple a la Victòria en el context d'una guerra manifesta una finalitat màgica, encaminada a propiciar als Déus en la guerra i refermar la cohesió militar dels ciutadans.

Segons Pausànies (geògraf i viatger del Segle II), en el seu interior hi havia una estàtua d'Atenea Victòria, de fusta (probablement, recoberta de materials nobles). Contràriament a la tradició, no tenia ales, amb la pretensió que, d'aquesta manera la victòria no podria fugir i acompanyaria sempre als atenesos.

## 2. Arquitectura romana. Aqüeducte Segovia



### FITXA TÈCNICA

**Títol:** aqüeducte de Segòvia.

**Autor:** desconegut.

**Cronologia:** 90 - 105.

**Estil:** romà.

**Tipologia:** obra pública.

**Materials:** granit.

**Localització:** Segòvia (Espanya)

### Context

És un misteri el nom de l'arquitecte responsable de la construcció de l'aqüeducte de Segòvia, si bé, segons sembla, el seu nom constava en la inscripció que, amb prou feines pot llegir-se avui en dia sobre les tres arcades més altes.

El que si s'ha pogut determinar, amb més o menys exactitud, a partir dels orificis de les grapes que en l'època varen aguantar les lletres de bronze que formaven la inscripció commemorativa, és la llegenda "IMP [ERATOR] NERVA CAESAR". Aquesta dada, descoberta pel professor Blanco Freijeiro, permetria datar l'aqüeducte durant el breu mandat d'aquest emperador l'any 97, si bé altres estudis avancen la data al 90, en temps de Domicià, o bé el retarden fins els primer anys del segle II, en època de Trajà.

### Descripció formal

L'aqüeducte s'inicia a uns 16 km als afores de la ciutat, a la serra de Guadarrama, d'on pren l'aigua del cabal del riu Frío. Des d'allà en surt un canal de 30 cm de diàmetre que es dirigeix en suau descens i, en alguns trams sota terra, fins a una torre (El Caserón) construïda a la ciutat de Segòvia, i que s'encarregava d'eliminar la possible brutícia acumulada.

A partir d'aquí s'inicia la part visible i arquitectònica de l'aqüeducte dividida en dos grans trams: un primer construït a partir de 78 arcs de mig punt que van prenent alçada gradualment fins

arribar a la plaça de Díaz Sanz; i un segon tram amb 44 arcades dobles sobreposades, i que en l'època romana desembocava l'aigua a un estany. En total són 728 m de longitud, amb una alçada mínima de 7 m i una màxima de 29, a la plaça del Azoguelo. L'arqueria superior es manté sempre invariable, no obstant, els pilars de l'arqueria inferior varien la seva mida segons les irregularitats del terreny.

Tots els arcs estan construïts amb grans carreus de pedra granítica tallats de manera tosca i units els uns amb els altres sense cap tipus d'argamassa que ajudi en la seva d'adherència, a excepció de l'*opus caementicium* utilitzat a l'àtic on hi ha la canalització de l'aigua..

A sobre de la inscripció commemorativa, avui desapareguda, situada al capdamunt dels tres arcs inferiors de major alçada, s'hi obren dos nínxols a banda i banda, que en època romana guardaven imatges de déus pagans o del mateix emperador. En el seu lloc, actualment, es troben dues imatges de la Mare de Déu i san Sebastià.

### **Entorn i integració urbanística**

L'aqüeducte és, avui en dia, la principal imatge del paisatge urbà segovià. Les seves arcades, testimoni perenne i excepcional de la cultura, l'art i la tècnica assolida per la civilització romana en aquesta ciutat, travessen una part principal del centre de la població, sent especialment espectacular el tram que s'eleva sobre la plaça del Azoguelo.

### **Significat i funció**

Aquest aqueducte fou construït per tal de proveir d'aigua la part alta de la ciutat de Segòvia, on s'hi havia construït un estratègic enclavament militar romà. Després d'una rehabilitació i petita adaptació, l'aqüeducte continua en funcionament.

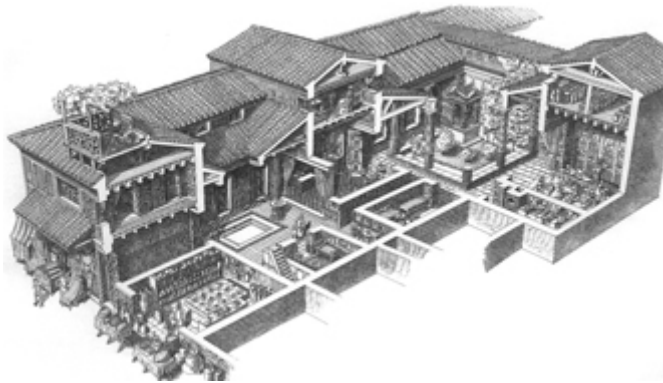
No obstant, i com ha succeït amb altres obres d'enginyeria d'època romana, existeix una llegenda medieval que atribueix la seva construcció al diable. Segons la tradició, una noia, cansada d'haver de pujar l'aigua cada dia fins a la part alta de la ciutat on vivia, va fer un pacte amb Llucifer: si ell podia construir en una sola nit un pont capaç de dur l'aigua, ella li donaria la seva ànima. Quan al diable era apunt de col·locar l'última pedra, el gall cantà, salvant així la funesta juguesca de la jove.

### **Models i influències**

L'aqüeducte de Segòvia és l'obra d'enginyeria romana més important de la Península Ibèrica, i una de les més rellevants d'Europa, només comparable a l'impressionant **Pont du Gard**, que forma part de l'aqüeducte de la ciutat francesa de Nimes. Toledo, Tarragona, Mèrida, Sevilla i moltes altres ciutats posseïen o posseeixen aqueductes similars, però cap arriba a la seva magnificència.

També cal remarcar l'ús de l'*opus caementicium*, utilitzat en l'arquitectura romana des del segle II a.C. Aquest material estava format per petites pedres que es disposaven en un encofrat, sobre el qual s'hi bolcava una argamassa composta fonamentalment per calç i sorra. Tant per la seva composició, com per la seva gran resistència i duresa vindria a ser, avui en dia, una espècie de formigó.

### 3. Arquitectura romana. Pompeia



#### FITXA TÈCNICA

**Títol:** *Casa del Poeta Tràgic*

**Autor:** desconegut

**Cronologia:** s. I a.C.

**Tipologia:** Domus, mosaic (opus tessellatum), i pintura al fresc d'estil il·lusionista o quart estil

**Localització:** Pompeia Itàlia

#### Context

Ciutat fundada pels oscos, antic poble de la Itàlia preromana, en el s. VII a. C. Era un enclavament molt important per al comerç entre fenicis i grecs, ja que està ubicada a la badia de Nàpols. Pompeia deu el seu nom a Sila, Colònia Cornelia Veneria Pompeyanorum, anomenada així, a partir de l'any 80 a. C.

L'agost de l'any 79 d. C., durant el regnat de l'emperador Titus, va ser destruïda pel volcà Vesuvi, quedant enterrada per les cendres i per enormes fragments de pedra tosca. Els seus habitants van morir asfixiats pels vapors de sofre que va desprendre el volcà. Nombroses excavacions arqueològiques es van dur a terme durant el s. XVIII, que han continuat fins als nostres dies.

Actualment es pot apreciar, no només el traçat dels seus carrers, sinó les seves vivendes, edificis públics, el fòrum, el teatre, l'amfiteatre, els temples, i en les domus es poden contemplar mosaics, atris, jardins i restes de pintures murals, que s'han conservat gràcies a la lava.

A l'antiga Roma existien tres tipus de vivendes: les *insulae*, casa de veïnatge formada per diversos pisos, que generalment constituïa una illa, i que en la majoria dels casos eren de lloguer. Les *villae*, residències camperoles situades als afores de la ciutat o bé en el camp; les seves dimensions i característiques depenien de l'economia dels seus propietaris. La *domus*, casa unifamiliar, propietat de famílies de nivell social i econòmic alt. El model primitiu era d'origen etrusc, de planta rectangular dividida en tres zones: l'entrada, un cos central i un jardí en la part posterior. En contacte amb la cultura grega aquest model va anar evolucionant i ampliant: a Pompeia trobem els exemples millors conservats.

La domus del Poeta Tràgic, deu el seu nom a un mosaic representant un preparador d'actors de teatre que es troba en el *tablinum* ( una espècie de sala per rebre). Casa de modestes dimensions pertanyent, pel que sembla, a una família de classe mitja enriquida. A un costat i a l'altre de la porta es trobaven uns taulells, - el propietari de la casa es dedicava al comerç -. Les úniques estades que s'obrien directament al carrer eren les *tabernae*, destinades a les botigues.

En la domus s'entrava per un corredor, *vestibulum*, fins a la porta; el passadís continuava fins a l'atri, que era un espai buit amb una obertura en el sostre, *compluvium*, que es corresponia a terra a una espècie de pila rectangular, *impluvium*, destinada a recollir l'aigua de la pluja. El *peristylum* era un jardí envoltat d'un pòrtic sostingut per columnes: en ell s'obrien una sèrie d'habitacions, *alae*. Les dependències de servei, es situaven on quedaven espais lliures, com la cuina, el bany i les latrines.

### El mosaic

La paraula mosaic prové etimològicament, de "musa". Es deia al món clàssic, que era un art tan difícil, que havia estat inspirat per les muses. Es realitzava amb fraccions petites de pedra, marbre o vidre de diversos colors, sobre grans superfícies planes: sòls, parets i sostres. Després de conquerir Grècia, els romans van incorporar aquesta tècnica a les seves construccions. Eren petites peces cúbiques, tesse-les, i que depenent de la mida d'aquestes, podia ser: a) *opus vermiculatum*, pedres molt petites, b) *opus musivum*, utilitzades per als murs, c) *opus sectile*, de mida més gran, i d) *opus signinum*, que consistia en pols acolorida barrejada amb calç que donava lloc a un ciment vermellós molt dur.

En la domus del Poeta Tràgic es representa un mosaic d'estil hel·lenístic a l'entrada, un gos subjecte amb una cadena, amb una inscripció "*Cavi C Canem*".

Ave, salutació, C, cova i canem, tenir cura, es podria traduir com " Et saludo a casa meva, cura amb el gos". Els gossos guardians de la casa o gossos falders, (*villatici*), eren animals que estaven lligats durant el dia i solts a la nit per defensar la casa i als seus habitants. Pel que sembla aquest animal va ser sorprès pel volcà quan encara es trobava lligat ( es va fer un relleu en guix del gos).

### La pintura

A Pompeia la pintura mural, generalment al fresc, s'ha conservat en bon estat malgrat l'erupció del Vesuvi, que va cobrir la ciutat amb una gruixuda capa de cendres.

Es poden reconèixer quatre estils pictòrics; el primer estil o d'Incrustació (150-80 a. C.), el segon estil o arquitectònic (80-30 a. C.), el tercer estil o ornamental (30 a. C.- 60 d.C.), i el quart estil o il·lusionista (60-80 d. C.). A aquest últim correspon *El Sacrifici d'Ifigenia*, gust per l'arquitectura teatral, amb escenes mitològiques.

Aquesta obra, datada cap a l'any 62 d. C., es trobava en el pòrtic del peristil de la domus del Poeta Tràgic, avui en el Museu Nacional d'Arqueologia de Nàpols.

Es creu que és una rèplica d'una pintura original de Timantes, s. IV A. c. que era deixeble de Parrasio.



Al centre Ifigènia sostinguda per Ulises i Diomedes, és portada al sacrifici, mentre l'endeví Calcantès mira, a la dreta, l'escena. A l'esquerra, Agamèmnon es cobreix el cap en senyal de duel i desesperació, ja que no vol veure com immolaran a la seva filla. En un segon pla i darrere d'Agamèmnon, apareix la deessa Artemisa com una *xoana* (escultura de fusta de l'època arcaica), sobre una columna. Està flanquejada per dos gossos: vesteix una llarga túnica i sobre el cap porta un *modus* o birret.

També en segon pla però a la dreta, se la representa com a Diana caçadora romana, portant arc i fletxes. A l'esquerra la deessa porta una cérvola que substituirà a Ifigènia en l'altar del sacrifici.

#### **Temàtica de la pintura: *El sacrifici d'Ifigènia***

Aquesta obra representa un episodi de la guerra de Troia. Ifigènia era filla del rei de Micenes, Agamèmnon i de la seva dona Clitemnestra. Agamèmnon, estant en Aulide, en el transcurs d'una cacera, va matar un cérvol irritant la deessa Artemisa, qui, ofesa, el va castigar impossibilitant la sortida de la seva flota cap a Troia, per rescatar a Helena, dona del seu germà Remenahor, que havia estat segrestada per París, fill de Príam rei de Troia. L'endeví Calcantès envia un missatge a Agamèmnon: ha de sacrificar a la seva filla Ifigènia per calmar la ira d'Artemisa. Amb l'excusa de què es casaria amb Aquil·les, Ifigènia es trasllada a Aulide... però en l'últim moment la deessa substitueix la jove per una cérvola. Posteriorment es va convertir en sacerdotessa d'Artemisa en la regió de Tauride.

Eurípides, un dels grans escriptors tràgics grecs, explica aquesta història en les seves dues tragèdies: Ifigènia en Aulide i Ifigènia en Tauride.

#### **Models i influències**

Pompeia era el lloc de moda en aquella època; en aquesta zona de la Campània, al sud d'Itàlia, nobles i patricis romans, acostumaven a descansar envoltats de luxe i obres d'art. Vil·les i domus s'omplien de rics mosaics i pintures, amb representacions de déus, escenes quotidianes, lluites de gladiadors, carreres de quadrigues, batalles...

Després de molts segles de l'erupció del Vesuvi, i sobretot a partir del regnat del Borbó Carlos III (1759-1788), gràcies a les excavacions dutes a terme a Pompeia i Herculà, va sortir a la llum, aquesta magnífica cultura. Fins i tot s'ha arribat a algunes conclusions interessants: les professions més rendibles van ser les de forner, banquer i fabricant de *garum* (salsa de peix molt apreciat en les bones taules).

El model i la tècnica dels mosaics i les pintures romanes, van ser en bona part heretada del món grec, on ja es decoraven els sòls i les parets en el s. III a. C. Les esglésies paleocristianes dels segles IV i V i posteriorment l'Imperi Bizantí, van heretar la tradició musivària, prenent com a exemple les pintures gregues i alguns temes que en elles es representaven.

#### 4. Escultura romana. Sarcòfag dels Esposos de Cerveteri



#### FITXA TÈCNICA

**Títol:** Sarcòfag dels esposos.

**Autor:** desconegut.

**Cronologia:** 520 aC.

**Estil:** etrusc

**Tipologia:** grup exempt.

**Materials:** terracota policromada.

**Mides:** 2,20 x 1,41 m.

**Tema:** funerari.

**Localització:** Museo Nazionale di Villa Giulia (Roma).

#### Context

La civilització etrusca es desenvolupa a la península Itàlica entre el segle X i el segle II aC. D'origen probablement oriental, aquest poble aglutina la tradició cultural i artística de les civilitzacions del Pròxim Orient i la Mediterrània.

El seu art és eminentment de caràcter religiós, amb la intenció d'obeir la voluntat dels seus déus, per tal de no caure en desgràcia. Igualment, tal i com també succeïa en les civilitzacions egípcia i mesopotàmica, el poble etrusc dona molta importància a la vida després de la mort. Per aquesta raó, es té el costum de perpetuar la memòria del difunt, bé fos creant màscares de cera del finat o bé fent urnes funeràries on es guardaven les cendres.

Només les famílies pertanyents a l'aristocràcia, tenen els mitjans per a poder construir originals sepulcres on enterrar els seus familiars.

### Descripció formal

El *Sarcòfag dels esposos* és fet amb terracota. La seva tapa té forma de *kline* (llit), sobre el qual hi ha un jaç on es reclinen un home i una dona en actitud relaxada i carinyosa. Es tracta d'una parella que es mostren des d'una perspectiva frontal. La dona, en primer terme, va vestida amb una llarga túnica grega (*quitó*), porta unes sabates acabades en punxa i una gorra frígia de la qual escapen unes llargues trenes. La figura masculina es mostra, al darrera, com un home fort i protector; duu el tors nu, va descalç i amb el cabell tirat enrere característic del poble jònic. Tot i que els personatges no es creuen les mirades, la relació afectiva entre ells es transmet a partir dels gestos de les seves mans. L'home recolza el braç dret sobre l'espatlla de la dona, mentre la mà esquerra queda estesa en actitud afable davant de la dona, esperant ser agafada. Ambdues figures demostren un treball força acurat en la part superior del cos, així com també en els peus i les sabates, mentre que les cames, en canvi, evidencien una certa simplicitat tècnica. Els rostres presenten un clar perfil geometritzant i hieràtic en el que destaquen la forma ametllada dels ulls, la barbata punxeguda i el somriure arcaïtzant i estereotipat.

Les petites restes de policromia que encara es conserven en les figures, els coixins i els vestits d'aquest grup escultòric, fan pensar que el conjunt estigué pintat amb uns colors força vius.

### Temàtica, significat i funció

El poble etrusc tenia un gran respecte pels seus déus i una gran por a la mort. Creien que el difunt no havia mort del tot, sinó que seguia viu a l'altra vida, dins del sepulcre. Per aquesta raó, les tombes etrusques reproduïen generalment les cases de les persones mortes, decorant les cambres mortuòries amb pintures al fresc, que representaven escenes de dansa, banquets, genets acrobates i animals, així com també col·locaven una sèrie de manufactures i objectes quotidians destinats a acompanyar el difunt a l'altra vida. Així mateix, també era deure de l'artista reproduir de la manera més fidedigna possible els trets característics corporals i, sobre tot, facials de la persona morta, representant-los en una escena quotidiana i relaxada.

Es creu que es tracta de la representació d'uns esposos que semblen estar celebrant un banquet, xerrant de forma distesa. L'esposa apareix en primer terme, doncs la dona etrusca no estava marginada de la vida social, com passava amb les dones gregues i romanes, que es mantenien subordinades a l'home. En la civilització etrusca, participava activament en la vida pública, assistint a les festes, els banquets, els balls i els jocs gimnàstics.

Aquest tipus de sarcòfag servia per a guardar les cendres de la persona morta, en la part posterior, una vegada acabat el ritual d'incineració. Així doncs, es pot afirmar que el *sarcòfag dels esposos* és en realitat una urna funerària.

### Models i influències

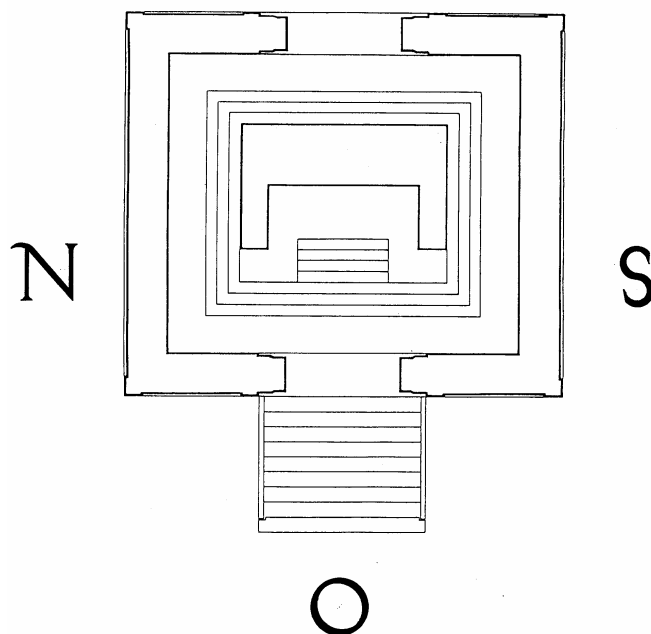
El sarcòfag dels esposos recull alguns aspectes estilístics, com ara el tors nu del personatge masculí, o els ulls ametllats, els pentinats geomètrics i el somriure forçat que mostren ambdues figures. Les imatges es poden relacionar amb els *kuroi* i les *korai* de l'escultura arcaica grega. Igualment, les urnes funeràries s'inspiren en models jònics de l'Àsia Menor o d'Egina.

Tanmateix, cal advertir la voluntat de l'art etrusc de presentar cada rostre amb un marcat caràcter individualitzat, tot i utilitzar alguns estereotips facials. Aquesta voluntat, absent a l'escultura grega del període arcaic i fins i tot del clàssic, esdevé precursora del retrat en l'escultura, com a gènere que, posteriorment fou molt cultivat en les escultures dels prohoms romans.

## 5. Escultura romana. Ara Pacis Augustae



E



### FITXA TÈCNICA

**Títol:** *Ara Pacis Augustae*

**Autor:** desconegut

**Cronologia:** 13 a.C.

**Material:** Marbre Blanc

**Dimensions:** 11,65 x 10,62 metres, Amplada de les portes: 3,6 metres

**Estil:** Romà imperial

**Localització:** Via Ripetta, Roma. Originàriament en el Camp de Mart

### Descripció formal

L'Ara és un recinte de quatre murs rectangulars, sense coberta, que té dins una estructura simètrica en forma d'U, com una taula, damunt d'una mena de podi quadrat amb graons al voltant, omplint tot l'espai. Té dues portes alineades sobre l'eix de simetria, originàriament en una direccionalitat O-E, al que sempre es farà referència; a l'occidental s'arriba per una escala, com una rampa, continuant en els graons de la U. El conjunt destaca sobre d'un sòcol. Tota l'extensió dels murs té relleus de marbre blanc; les parts més altes i baixes s'emmarquen amb motllures. És una estructura de disseny quadrangular i també la majoria dels seus elements (portes, panells).

El mur exterior està dividit en dos registres, l'un baix, amb decoració vegetal, separat del de dalt per una sanefa formada per un sol traç que fa esvàstiques; les plantes s'estructuren a partir d'un centre i entre les branques hi ha animalons que passen per una metamorfosi, com cucs; al registre més alt i ha dues comitives i altres escenes amb models d'aspecte humà. El mur interior es divideix de la mateixa manera: baix es reproduïx una empallissada, rematada per una sanefa; més amunt hi ha una garlanda, amb fruits de tots els temps, fent festons, lligats a cranis de toro. Dins hi ha una mena de taula en forma d'U amb una escala de set graons.

### Temàtica, significat i funció

És un altar clàssic, al que es sacrificaven víctimes, cremant-se damunt l'altar: l'aroma pujava cap el cel i era plaent a la divinitat.

L'*Ara Pacis Augustae* és una edificació per celebrar cada any un ritu religiós, donant gràcies a Déu per la pau que August ha dut a Roma (el Senat fa el vot d'erigir-la el 4 de juliol de l'any 13 a. de C, fent un primer acte de culte que l'altar expressa, en retornar a Roma August victoriós, d'Hispania i la Gàl·lia, dedicant-se el 30 de gener de l'any 9 a. de C., onomàstica del natalici de Livia, l'esposa d'August); alhora s'estableix que s'hi celebri un culte cada any, a càrrec de les Vestals i altres ministres: això està presentat als relleus de les cresteries de l'ara. L'*Ara Pacis* s'aixeca a Roma sobre una parcel·la quadrangular, orientada als quatre punts cardinals, tancada per murs plens de relleus, a dos registres, explicant el ritu al que està dedicat; no està cobert. Dins hi ha un altar (*ara*), al lloc central, elevat, i tots els elements tenen un eix de simetria; una escala puja des de fora fins arribar a aquest centre. L'*Ara Pacis* és petit, sense cap utilitat pràctica, però molt complex i ple de significacions. És un espai diferent dels altres als que vivim, al que es dirigeix la processó dels Romans que es veu als murs, encapçalada per August i la seva família, acompanyats pels sacerdots i el Senat. Aquest poble ofereix víctimes, immolant-les a Déu, i les fa arribar mitjançant el perfum de la carn que crema, pujant al cel, d'olor agradable, agraint així la pau aconseguida per August.

L'*Ara Pacis* és una fita històrica, celebrant la clausura del temple de Janus, déu de la guerra, i inaugurant la pau que August ha portat a Roma. Mussolini va intentar, al 1938, aprofitar-se de l'*Ara* per comparar-se al primer emperador, en restaurar-lo, canviant l'orientació per alinear-lo amb altres edificis considerats importants pel govern feixista.

L'altar és la expressió religiosa del món, segons els Romans, ordenat i abalisat en funció dels quatre punts cardinals i els quatre elements del Món (manifestats en la quadrangularitat) i el centre; té un disseny en funció del curs solar, marcant el seu camí en l'eix de simetria que puja i, amb la seva llum, permet que les coses siguin, dona forma al pas del temps amb el seu curs, i és el vehicle per accedir a Déu, representat pel Sol: ells, per dur a terme el seu culte, puguen des de la profunditat de la nit (porta occidental) fins el cim del migdia (punt més alt de l'altar), on Déu baixa amb tota la seva força i esplendor. Acabada la cerimònia, el sacerdot, que va ser August, sortia per la porta del Sol ixent (la de l'Est), que té, a una banda, un relleu dels Elements Pacífics, manifestant la pau que Roma ha assolit amb el seu govern. L'Altar està fet amb una gran perfecció formal, manifestat l'equilibri, i també serveix per donar cos al ritu que allà es celebra.

La sanefa manifesta l'essència de l'Ara; la seva línia expressa la noció del temps, que es repeteix en un cicle tancat; el dibuix que fa (esvàstica) amb quatre angles, senyala els

Elements (Aigua i Foc, Terra i Aire) i els quatre punts cardinals, que són els límits del Món; l'encreuament de les dues línies marca el centre (noció molt important pels Romans). L'esvàstica estableix el conjunt temps - espai, unint cercle (sol), quadrat (món), devenir (curs solar) i estabilitat (immobilitat terrestre).

August i els seus acompanyants participen del ritu, hi ha una semblança entre aquest acte de culte, ordenat, el ritme del món, establert per Déu, i el seu govern. L'altar és un element de propaganda del govern d'August, manifestant la renovació de les estructures polítiques romanes i l'arribada d'un temps nou i canvis, a un moment difícil, glosat amb diferents obres artístiques i literàries (com *Les Metamorfosis*, d'Ovidi, o les *Geòrgiques*, de Virgili).

### **Models i influències**

Un precedent de l'*Ara Pacis* pot ser l'Altar de Pèrgam; el caràcter narratiu de l'Ara l'havien expressat als Atenesos al fris de les Panatenees del Partenó, i el tornem a trobar a les columnes commemoratives, com la Trajana, i als relleus dels arcs triomfals. Alhora, el temple cristià canònic també adopta l'orientació de l'Altar Clàssic. L'estil de l'altar, precís i reposat, el podem retrobar als murals de la Càmera dels Esposos (*Encontre dels Gonzaga*), de Mantegna, i inspirarà molts monuments neoclàssics i edificis i monuments públics dels segles XIX i XX.

## 6. Art paleocristià, bizantí i islàmic. Mosaics de l'absis de la Catedral de Monreale



### FITXA TÈCNICA

**Títol:** *Mosaics de l'absis de la catedral de Monreale*

**Autor:** desconegut

**Cronologia:** cap a 1190

**Estil:** bizantí

**Tècnica:** mosaic (*opus tessellatum*)

**Tema:** religiós

**Localització:** absis de la catedral de Monreale, Sicília

### Context

Sicília és la principal illa italiana del mar Mediterrani; està ubicada al sud d'Itàlia, i els grecs l'anomenaven *Sikelia* per la tribu nativa que l'habitava, els sícils. Per la seva privilegiada situació geogràfica va patir diverses invasions durant la seva història; grecs, cartaginesos, romans, que la van convertir en territori romà durant la República, fins a l'any 476 d. C. També va estar ocupada per els vàndals i els ostrogots i en el s. VI el general Belisari la incorpora a l'Imperi Bizantí.

Des del nord de l'Àfrica els sarraïns van dur a terme nombrosos atacs contra la illa en el s. VIII, conquerint-la i romanent en ella durant dos-cents anys. Després de la conquesta normanda en 1091, els seus reis van ser grans mecenes que van afavorir les arts i es van inspirar en obres bizantines amb la voluntat d'equiparar-se a l'Imperi romà d'Orient.

Els orígens de la ciutat de Monreale són incerts, encara que alguns historiadors creuen que va poder tenir origen àrab per la seva estratègica posició, però aquesta ciutat va arribar al seu màxim esplendor durant la dominació normanda, cap al s. XI, ja que era el lloc de descans i de caça per als monarques normands, cansats de guerres i de conflictes amb altres pobles.

### **Descripció formal**

La catedral de Monreale és una de les més grans obres de l'art normand al món. Es fon amb l'art musulmà que imperava a Sicília abans de la conquesta normanda. El rei Guillem II, fa edificar en 1172 una església i al costat d'ella un monestir benedictí, amb un magnífic claustre amb 228 columnes decorades profusament amb arcs d'inspiració musulmana i capitells molt treballats. Es van importar de Constantinoble mosaics, esmalts i portes de bronze.

El més important de la catedral, són sens dubte, els magnífics mosaics, el conjunt decoratiu més gran, - s'estén sobre 6.430 metres quadrats -, que ens ha arribat, més grans, fins i tot, que els de Sant Marc de Venècia. Es van necessitar 2.200 kg. d'or i van participar en la seva elaboració, artistes no només sicilians, sinó bizantins, grecs i venecians, enviats pel Papa per a la decoració dels murs.

L'estil de la catedral és sincrètic, és a dir que uneix elements de l'arquitectura nòrdica normanda, com les torres en la façana, amb elements de l'art musulmà, com la decoració geomètrica o els mosaics.

Són molt interessants les portes de bronze, una de les quals és obra del magnífic escultor Bonanno Pissano, que representen històries de la Bíblia en 46 panells.

L'interior de la catedral està decorat amb mosaics amb fons d'or que narren històries i passatges de la Bíblia, Antic i Nou Testament, temàtica que comprèn des de la Creació del món fins a la Passió de Crist, seguint una cronologia lineal d'esquerra a dreta. L'absis està presidit per un colossal Pantocràtor i en els dos registres inferiors, es pot veure a la Teotocós, arcàngels i sants.

Aquests mosaics repeteixen temes que podem veure a la Capella Palatina de Palerm, que era la capital del regne normand. D'influència bizantina té especial rellevància la disposició del programa iconogràfic que decora els espais del temple; la jerarquització espacial dels temes està en consonància amb la importància teològica de cadascun dels personatges representats

### **Temàtica, significat i funció**

A partir de 1174 s'inicien les sèries de mosaics més extensos per a la catedral de Monreale, portades a cap per artistes bizantins. Però l'esquema decoratiu dels mosaics orientals, es va haver de adaptar a l'obra arquitectònica de l'església: sota de l'arcuació de la nau central es situen escenes del Gènesi. Els temes del sacrifici d'Isaac, Rebeca en el pou i Jacob lluint amb l'àngel, estan adaptats a l'espai pla dels arcs i amb un estil dinàmic i narratiu. A la part superior de l'absis es representa un Pantocràtor de dimensions espectaculars : la distància entre els seus ulls és de tres metres, i sembla que mira a l'espectador des de qualsevol lloc de la catedral. La túnica, vermella i daurada, li dóna un aspecte real i diví; el mantell blau sobre les seves espatlles, representa la humanitat de Crist.

Els mosaics eren una espècie de Bíblia dels pobres, dels analfabets, que cercaven en aquestes representacions l'acostament a Déu i al seu regne; la seva finalitat era didàctica.

En el registre inferior al Pantocràtor es representa a la Theotocós, la Verge envoltada de 6 sants i dos àngels a un costat i a l'altre. El seu nas és rectilínia, llavis tancats i ulls molt apagats. Va vestida amb un *maphoriòn* o vel, i dirigeix la seva mirada cap als fidels: el Nen està assegut sobre els seus genolls

En el primer registre, separats per una finestra, podem veure 7 sants a cada costat, lluint rics vestits. Aquests mosaics van ser realitzats durant el període bizantí mitjà, que va coincidir amb el domini de la dinastia imperial comnena, 1081-1185, etapa que va iniciar una nova tendència artística.



## 7. Art gòtic. La Capella Scrovegni



El Prendiment



Fugida a Egipte

### FITXA TÈCNICA

**Títol:** Cappella degli Scrovegni o de l'Arena

**Autor:** Giotto di Bondone (1267 – 1337)

**Cronologia:** 1304-1306

**Estil:** Italogòtic

**Tècnica:** Fresc

**Dimensions:** 200 x 185 cm

**Tema:** religiós

**Localització:** Pàdua. Itàlia.

### L'autor

Giotto di Bondone és considerat un artista molt innovador, deixeble de Cimabue, va ser molt valorat en vida i especialment considerat per l'escriptor Vasari, qui va veure en ell l'impulsor del primer renaixement italià, el Trecento: com arquitecte dissenya el *campanile* de la catedral de Florència (la construcció no va respectar el seu projecte) i com pintor inicia el moviment italogòtic que supera el bizantinisme imperant i tendeix al realisme. És coneguda la seva activitat també com retratista, decorador i escultor per tot Itàlia però hi ha molt poques obres que puguin ser-li atribuïdes documentalment.

### **Descripció formal**

La Capella dels Scrovegni, anomenada també Capella de l'Arena (perquè està situada sobre un amfiteatre) és especialment valorada pel grup de frescos atribuïts a Giotto di Bondone. És un edifici de planta rectangular, cobert amb una volta de canó que, al llarg del temps, ha estat diverses vegades modificada. A l'exterior la capella té una sèrie de contraforts vistos i teulades a dues vessants. Sembla dubtós que Giotto fos l'arquitecte de la capella, en canvi no es tenen dubtes de l'autoria dels frescos de l'interior.

Aquesta obra està dedicada a Santa Maria de la Caritat i va ser encarregada per Enrico Scrovegni, entre els anys 1304 – 1306, amb la finalitat d'allotjar les restes mortals del seu pare, Reginaldo degli Scrovegni, el qual havia acumulat un immens patrimoni gràcies a la usura. El fill, Enrico pretén expiar-ne els pecats perquè la usura estava prohibida per la llei. Segons les disposicions de l'Església, el prestar diners amb alts interessos era un greu pecat, igual que exigir qualsevol mena d'interès pel préstec.

Algunes escenes estan destruïdes, altres han perdut el seu color primitiu. S'han trobat poques sinòpsies - dibuixos en vermell fet sobre el blanquejat del revestiment del mur amb morter, ciment o calç, com a preparació prèvia a l'execució del fresc -, les pinzellades són homogènies, encara que Giotto va estar ajudat per deixebles que van seguir fidelment les indicacions del mestre. Es pot apreciar la representació dels vels transparents i de cabells, amb magnífiques graduacions i encertades tonalitats.

Giotto manté les aurèoles daurades a l'entorn dels personatges sants però les seves figures tenen un tractament de la llum i dels contorns que permeten percebre els volums individualitzats de cada un dels cossos, les robes cauen amb una naturalitat que cada un dels personatges sembla sorgir clarament del fons.

Es va mesurar l'espai amb exactitud abans de distribuir les representacions de la decoració, que es troben en dos registres superposats i que es corresponen amb l'altura de les finestres. Una tercera seqüència, més baixa pels efectes òptics, s'estén fins a la curvatura de la volta. Cadascun dels registres està disposat en sis requadres, un total de 36, sent la seva lectura d'esquerra a dreta i de dalt a baix.

### **Temàtica, significat i funció**

En la volta de canó es pot contemplar un cel estrellat amb una sèrie de medallons en què es representa a Crist, la Verge, els quatre evangelistes, -sant Mateu, sant Marc, sant Lluc i sant Joan- i diversos profetes.

Giotto va pintar el retrat del seu mecenes, Enrico Scrovegni, a la part inferior del Judici Final, entre el Paradís i l'Infern. Enrico, de perfil, amb la mà esquerra alçada, front ample, boca lleugerament oberta i nas afilat, apareix agenollat lliurant a la Verge una maqueta de la capella, i 15 benaurats estan al seu darrere. Com en la majoria de les obres gòtiques s'identifica el *donant*. La seva actitud és més aviat arrogant, a la dreta del Jutge Diví i al costat oposat dels usurers que pateixen les penes infernals.

El programa iconogràfic comprèn escenes de la infància i de la Passió de Crist, paral·leles a les escenes principals de l'Antic Testament i els marcs pintats imiten mosaics i elements de marbre, nombrosos *trompe l'oeil*.

Hi ha una sèrie d'estances simulades on s'han volgut veure representats, uns sepulcres ( nínxols de cor, "coretti" ) buits destinats a Enrico i al seu pare, adornats amb unes petites llums i un fresc de l'Anunciació, cosa que en l'Edat mitjana es solia col·locar en els monuments funeraris, i que indicava la Victòria sobre el pecat. No se sap què volia expressar Giotto, amb la representació d'aquestes estances, tal vegada uns sepulcres buits de manera fingida, per als seus mecenes.

La iconografia d'aquests frescos té el seu origen en el Nou Testament i en les tradicions apòcrifes de la Llegendà Àurea de Jacobo de la Voràgine: es refereixen a la Verge, a Santa Anna i Sant Joaquim, els seus pares, i a l'Evangeli apòcrif conegut com de Sant Jaume.

A la banda superior del mur esquerre, es relata la vida dels pares de Maria: l'anunci d'un àngel a Santa Anna de la seva propera maternitat.

Al mur sud de la capella es reproduïx a San Joaquim i Sant Anna que es besen i abracen, perquè han concebut la Verge Maria; estan acompanyats de diverses dones emmarcades sota un arc de mig punt, i d'un pastor a l'esquerra de la imatge. Es tracta de l'anomenada Porta Daurada, una de les portes de Jerusalem.

En aquest mateix mur es representa el retir de Sant Joaquim entre els pastors, quan encara no coneix la bona nova de la seva propera paternitat i afligit s'ha retirat a les seves terres.

Al mur d'enfront, el mur nord, podem veure diverses representacions de la vida de la Verge, com la Presentació al Temple.

A la paret esquerra es relaten episodis del Naixement i Infància de Jesús, com la fugida a Egipte. Al costat oposat hi podem veure la vida pública, disputa amb els Doctors de la llei, baptisme en el riu Jordà, noces de Canà, la resurrecció del seu amic Llätzer, l'entrada a Jerusalem i l'expulsió dels mercaders del Temple.

Les bandes inferiors d'aquests murs narren la Passió: des de l'oració a l'Hort i el petó de Judes a les lamentacions sobre el cos mort de Crist i la seva Resurrecció.

A la paret del fons de la capella es representa una immensa imatge del Judici Final: al centre, el Jutge Universal, un Pantocràtor en un cercle, envoltat d'àngels i de dotze benaurats, asseguts en un tron.

Al registre inferior unes escenes fantasmagòriques presenten un infern terrible: un enorme dimoni que engoleix un pecador, Judes penjat amb els intestins que li surten del cos i figures que es recargolen de dolor. Damunt de Judes apareixen tres usurers, que pengen de les cordes de les seves borses i a l'esquerra, un pagès amb un sac de diners sobre la seva esquena. El tema de l'avarícia apareix representat en el programa iconogràfic de la capella.

Giotto va pintar catorze al·legories de Viciis, al costat esquerre, i al·legories de Virtuts, al dret, a les bandes inferiors dels murs. El missatge podria ser " els vicis condueixen a l'infern i les virtuts a la salvació".

És probable que la consagració de la capella es dugués a terme el 25 de març de 1305.

**8. Renaixement i Manierisme. Leonardo: La mare de Déu de les Roques****FITXA TÈCNICA**

**Títol:** *La mare de Déu de les Roques*

**Autor:** Leonardo da Vinci ( Vinci, prop de Florència, 1452 – Clos-Lucé, Amboise, 1519)

**Cronologia:** 1483-1486

**Estil:** Renaixement

**Tècnica:** oli sobre taula passada a tela: 199 x 122 cm..

**Tema:** Religios

**Localització:** Musée du Louvre ( Paris)

**L'autor:**

Leonardo da Vinci representa l'artista humanista i científic amb més amplis i diversos coneixements del Renaixement italià. Format a Florència, al costat del pintor i escultor Andrea Verrocchio, les seves primeres obres son de temàtica religiosa – *Anunciació* i *Adoració dels Mags* (Museu dels Uffizi)- i retratística, com el retrat de *Ginevra de'Benzi* (NG de Washington). L'any 1482 es trasllada a Milà, a la cort de Ludovico Sforza on realitza *l'Últim sopar* pel refectori de Santa Maria delle Grazie. De tornada a Florència pinta el quadre de *Santa Ana, la Verge i el*

*Nen* i el retrat de *Mona Lisa*, coneguda com *La Gioconda*, ambdues obres estan, avui, al Louvre. L'any 1516 s'instal·la a França a la Cort de Francesc I. Al marge de la pintura, destaca com a inventor i estudiós de la natura, treballs coneguts a través dels múltiples dibuixos que il·lustren els seus manuscrits. La seva teoria pictòrica, present en els seus escrits farcits de dibuixos, va tenir una forta influència, sent publicada per primera vegada a partir de notes esparses com a *Tractat sobre la Pintura*, en italià i en francès l'any 1651.

### **Descripció formal:**

La composició s'estructura en tres registres: el primer correspon al grup de la MaredeDéu, el nen Jesús, sant Joan i l'arcàngel Uriel; el segon a la cova, i el tercer al paisatge del fons. El grup principal s'inscriu dins una composició piramidal perfectament delimitada entre el cap de la Verge i els cossos dels dos infants, el que fa que les figures adquireixin un gran protagonisme fruit de la seva major definició a través del dibuix.

Leonardo en el seu *Tractat* parla dels tres tipus de perspectiva que utilitza en aquesta obra: La perspectiva té tres parts principals: la primera tracta de la disminució de les dimensions dels objectes a diverses distàncies, és la perspectiva lineal; la segona tracta de la disminució del color d'acord amb la proximitat o llunyania de les figures i la tercera de la indefinició dels contorns que tenen els objectes vistos des de varies distàncies o perspectiva aèria. En relació a aquesta darrera visió parla de l'aire que s'interposa entre l'observador i els objectes llunyans, afirmant que les muntanyes semblen blaves i així s'han de pintar. A nivell lumínic, Leonardo utilitza dos tipus de llum: la natural entre les roques i la més misteriosa i irreal de les figures. Un aspecte a destacar és el joc de les mans que, juntament amb les mirades interrelaciona els personatges. Es tracta d'una composició unitària en la que els personatges queden individualitzats gràcies a les mans en diferents escorços, sobre tot amb la mà estesa cap al davant de la Verge. El paisatge del fons no es correspon amb la realitat del paisatge toscà, es tracta d'un paisatge inventat, de gran força expressiva, no d'un paisatge real.

### **Temàtica, significat i funció**

Aquesta obra havia de formar part d'un políptic encarregat a Leonardo i els germans de Predis per la Confraria de la Concepció de l'església de San Francesc el Gran de Milà, però l'obra no va ser acceptada. L'escena, força inusual en la iconografia de l'època, s'inspira en els *Apòcrifs del Nou Testament*. La Verge en el seu viatge a Egipte fugint d'Herodes, va descansar en una cova on es va trobar amb el nen Joan, cosí de Jesús, a qui havia vetllat i protegit l'arcàngel Uriel. Gràcies a la versió posterior del mateix tema, avui a la National Gallery de Londres, podem distingir les figures dels dos nens. A primera vista sembla que el nen protegit per la Verge és Jesús i el que està a prop de l'arcàngel, Joan. En la versió londinenca, el nen de l'esquerra porta una creu de canyes símbol de Joan i el nen Jesús, beneït, s'assimila a Jesús. L'àngel amb un gest de la mà, absent en la versió londinenca, crea el nexa d'unió conceptual entre els personatges. L'arcàngel Uriel, protector de les persones desvalgudes, i per aquesta raó, protector de Joan a la mort dels seus pares, tanca la composició en el paper de mediador entre els dos nens. El significat de l'obra ha d'associar-se al Misteri de l'Encarnació i Passió, en el que el precursor, Joan, té un paper important com company de jocs i alhora com a visionari de la Passió de Crist.

### **Models i influències**

Aquesta obra es relaciona amb la versió de Londres, que avui es considera, en part, obra del taller de l'artista. En la representació sorprèn l'absència de Sant Josep, quasi sempre present a la iconografia de l'itinerari de la fugida a Egipte i tema preeminent en els *Apòcrifs del Nou Testament*. El tema elegit no és gaire comú, raó per la qual va ser poc utilitzat pels pintors del Renaixement tardà, del Manierisme i del Barroc, malgrat les múltiples còpies de l'original leonardesc. Es diferencia de la versió londinenca per la seva laïcitat, ja que contràriament a aquesta, les figures no tenen dibuixades les corones de santedat, ni cap atribut identificatiu, a més de la supressió del gest de la mà d'Uriel envers el Baptista. A nivell compositiu, segueix l'exemple de les *Sacra conversatione* renaixentistes, després copiades pels pintors del segle XVI italià.

## 9. Barroc i Rococó. Salzillo: Oració a l'hort de Getsemaní



### FITXA TÈCNICA

**Títol:** *Oració a l'hort de Getsemaní*

**Autor:** Francisco Salzillo ( Murcia, 1707 – 1783 )

**Cronologia:**1754

**Estil:** Barroc

**Tècnica:** Fusta policromada i encarnada.

**Tema:** Religios

**Localització:** Museu Salzillo ( Murcia)

### L'autor

Fill i deixeble de l'escultor napolità Nicolas Salzillo. Va entrar com a novici a l'Ordre dels dominics fins que, als vint anys morí el seu pare i es va fer càrrec del taller. Sempre va viure a Múrcia, fent escultura religiosa per a convents i esglésies. Amb altres intel·lectuals va fundar, l'any 1777, la Reial Societat Econòmica d'Amics del País, i l'any 1779, l'Escola de dibuix que va presidir.

En un primer moment, la seva producció s'entroncà en la tradició napolitana dels pessebres, d'un acurat realisme, no exempt de bellesa.

En relació a aquesta tradició cal esmentar el conjunt de 456 personatges i 372 animals de fang, fusta, cartró i teles endurides que conformen el seu Pessebre, que destaca pel seu realisme popular dins la tradició dels famosos pessebres napolitans. L'any 1752 la confraria de Jesús Natzarè de Murcia li encarrega una sèrie de vuit passos processionals, en els que, al realisme esmentat, Salzillo hi impregna un sentiment religiós molt profund. A aquest encàrrecs de conjunt cal afegir-hi una sèrie de figures aïllades entre les que sobresurten, el sant Jeroni del monestir de Ñora, avui a la catedral de Murcia i un ampli grup d'escultures religioses de gran força expressiva i subtil i agradable bellesa.

Va cultivar un estil molt personal, treballant quasi sempre la fusta policromada amb tècniques com l'acabat del cabell a punta de cisell o el llaurat en forma d'estries molt fines.

### Descripció formal

El grup escultòric de l'Oració a l'hort de Getsemaní forma part del conjunt de vuit passos de Setmana Santa que Salzillo feu per a la Confraria de Nuestro Padre Jesús Nazareno de l'església de Jesús de Murcia. Els altres set són *L'Últim sopar*; *el Prendiment*; *Jesús a la columna*; *La Verònica*; *La Caiguda*; *Sant Joan* i *La Dolorosa*. El conjunt de l'Oració a l'hort està compost de dos grups: l'Àngel amb Crist, aquest en una imatge de vestir, i tres apòstols dormint. És, sens dubte, l'obra més coneguda de Salzillo i la que traspua més sensualisme per la figura de l'Àngel i l'expressió de Crist. Les figures dels apòstols, en contraposició, són d'un gran realisme. El conjunt es completa amb una palmera que conté, entre les seves branques, el Calze de la Passió. Destaca el suau modelatge de les figures així com la policromia dels vestits i objectes. Demuestra una tècnica molt acurada en l'encarnat, de gran suavitat en la cara, el cos i els braços, sobretot de l'àngel. En el Crist s'observa una certa morbidesa groc/violeta, que accentua l'expressió angoixada, i en les cares dels apòstols expressa un gran realisme popular. Aquest grup de tres figures destaca per l'enginyós estudi de les actituds: Sant Joan dorm profundament sobre el seu braç estès; Sant Jaume descansa en actitud descuidada i Sant Pere, amb l'espasa a la mà, està també dormint però amb actitud d'alerta. Els tres creen una composició dinàmica i alhora unitària en relació al grup principal. L'àngel, en la seva sensualitat ens recorda un Apol·lo cristianitzat, semblant a les imatges de Sant Sebastià dins la iconografia religiosa.

### Temàtica, significat i funció

Després del sopar, segons els evangelis de Sant Mateu, Sant Marc i Sant Lluç, Jesús i els seus deixebles van anar a resar a l'hort de Getsemaní. Els apòstols, però, es van quedar adormits i Jesús va patir un moment de molta ansietat en sentir l'immediat destí. Tanmateix, va decidir acatar la voluntat de Déu. La representació de Jesús i l'Àngel és força innovadora perquè normalment, en la plàstica pictòrica, Jesús es representa al cel amb el calze de la passió a les mans. Aquí l'àngel ha baixat a la terra per assenyalar el calze. Jesús el mira i exclama: "Pare, si és possible, que passi de mi aquest Calze, però que no es faci la meua voluntat, sinó la teua" [Mateu, capítol 26, verset 26 i ss].

El sentit de devoció està present de manera clara, i també el sentit didàctic de la imatge contrareformista que, segons els dictats del Concili de Trento, havia de ser comprensible, dirigida als sentits - no a la raó -, i incitar a la pietat. Salzillo, home d'una gran religiositat, pensa que el procés creatiu parteix d'una actitud, fruit de la praxis, i d'una llum divina que inspira l'obra. Per aquesta raó, en l'obra, contraposa la bellesa del grup de Crist i l'Àngel amb el realisme popular dels apòstols, ja que segons les seves paraules "gràcies a la llum divina es pot crear una obra de bellesa acabada, ja que qui la té fixada només en el model real no farà res bell."

L'obra es mostra en el context més idoni i manifesta tot el seu sentit artístic, estètic i religiós, quan surt en l'anomenada *Processó de Salzillo*, la matinada del Divendres Sant, i Murcia es converteix en un museu en moviment

### Models i influències

L'obra de Salzillo s'emmarca en la tradició imatgera espanyola del segle XVII, però incorpora un sentit estètic que recorda Bernini. Es fa palès en la imatge sensual de l'Àngel, propera a la representada per Bernini a *l'Éxtasi de Santa Teresa* de la capella Cornaro de l'església de Santa Maria de les Victòries de Roma.

La tradició dels pessebres napolitans, també present en les seves obres, incorpora una mirada a la realitat sobretot en els seus personatges no divins que tenen els trets dels homes de l'horta murciana. En el moment de la seva creació, va possibilitar una més gran identificació entre l'obra i l'espectador.

Salzillo s'inspira també en els gravats de la Bíblia Sacra Vulgata de Lió (1598) i la Bíblia Veneciana (1750), com es demostra, de manera especialment evident, en els passos d'*El Prendiment* i en el de *La Caiguda*.

**10. Barroc i Rococó. Vermeer: Al·legoria a la pintura****FITXA TÈCNICA**

**Títol:** *Al·legoria de la pintura*

**Autor:** Jan Vermeer (Delft 1632 –1675)

**Cronologia:** 1666 - 1668

**Estil:** Barroc

**Tècnica:** oli sobre tela: 120 x 100cm

**Tema:** Al·legoria

**Localització:** Kunsthistorisches Museum de Viena

**L'autor**

Johannes Vermeer o Jan Vermeer (Delft, 1632 - 15 de desembre de 1675) fou un pintor neerlandès especialitzat en interiors domèstics, retrats i vistes urbanes. D'origen protestant es va convertir al catolicisme després de casar-se. Va ingressar a la Confraria de St. Lluc de Delft l'any 1653 i malgrat que no se li coneix el mestre, alguns investigadors el relacionen amb Carol Fabritius, el millor deixeble de Rembrandt.



Pintor molt meticulós i lent, avui només se li atribueixen 35 obres. La major part són de caràcter quotidià, interiors domèstics amb grans semblances entre ells i només hi ha dos pintures d'exterior. Malgrat això, les referències a un univers més ampli es tradueixen amb mapes que decoren les parets de les estances, mercaders i atributs de navegació o simplement cartes que comuniquen figures –sovint femenines- amb un entorn més ampli. L'interès per la ciència també es fa palesa en els títols de les obres i en la seva pròpia tècnica pictòrica.

Vermeer fou mestre a l'escola de pintura de Delft des de l'any 1653 i, més tard, escollit degà (1662-1663). Va ser altament considerat en vida i redescobert al segle XIX i, sobretot per alguns surrealistes durant el segle XX.

### **Descripció formal**

El quadre, a nivell compositiu es divideix en tres parts, seguint les proporcions de la “secció àuria”. D'esquerra a dreta, el primer tram està presidit per l'ampli cortinatge i la taula; al centre hi veiem la imatge de la model, i a la dreta la del pintor. El pintor situa el “punt de fuga” sota de la mà dreta de la model, aconseguint, així, que la mirada de l'espectador s'adreci a la figura femenina. Vermeer ens ofereix una composició que individualitza les figures i els objectes, encara que, a través de la llum, les unifica. La llum il·lumina l'estança des d'una finestra que no veiem, però que intuïm.

Tècnicament, Vermeer utilitza pinzellades diferents, gruixudes en els cortinatges, cadires i llum, i més diluïdes a la resta del quadre.

Els colors utilitzats són el groc llimona, el blau, el gris perla, el negre i el blanc que, barrejant-se, creen una atmosfera intimista. En el seu conjunt, l'escena és d'una gran teatralitat, però a la manera d'un teatre sense públic en el que l'espectador es converteix en “voyeur”, és a dir en algú que mira sense ser vist. En aquest sentit, es pot dir que el diàleg es converteix en monòleg, en la mida en que els personatges representats són aliens a la realitat de ser vistos.

### **Temàtica , significat i funció**

A nivell iconogràfic, identifiquem la figura femenina com a Clio, musa de la Història. Vermeer segueix la descripció de Cesare Ripa en el seu tractat *Iconologia*, que descriu Clio com una dona amb el llibre de Tucídides a una mà, una trompeta a l'altra i coronada de llorer. El significat del conjunt és clar: vol representar el desig del pintor d'assolir la fama i la glòria i de perpetuar-se en el llibre de la Història.

Al fons del quadre s'hi veu un mapa dels Països Baixos, que s'ha identificat amb el mapa de Claes Jansz Vischer, amb les disset províncies sota la dominació espanyola, abans del Tractat de Münster (1648), el tractat que atorgà la independència a Holanda. Si a això hi afegim l'àguila bicèfala dels Habsburg, i el vestit del pintor a la moda borgonyona del segle XVI, podem concloure que el pintor fa un homenatge a la monarquia en el seu interès de ser pintor d'un rei abans que d'un burgès adinerat. Tanmateix el vestit, el mapa i la llum els trobem en altres obres de pintors holandesos i del mateix Vermeer, cosa que dificulta la veracitat d'aquesta interpretació. Sobre la taula veiem una màscara i un llibre obert que poden ser entesos de diversa manera. La màscara com a símbol de la imitació, és a dir de la pintura; en referència a l'escultura o a la màscara teatral de Talia; el llibre, com un llibre de traces arquitectòniques o com a partitura musical. Així el significat del quadre pot ser referit a la pintura com “paragone”, és a dir, en comparació amb les altres arts, esdevé superior; com un homenatge a les Belles Arts o com a homenatge a les arts en general, incloent teatre i música.

Finalment, com bé afirma Svetlana Alpers, al definir la pintura holandesa com l'art de descriure, podem concloure que el quadre pretén, imitant el més quotidià, crear una nova realitat a mig camí entre el que és físic - taller del pintor - i el metafísic: el quadre.

### **Models i influències**

La plasmació de l'estudi del pintor ha estat un tema recurrent en la història de la pintura. A Holanda, Gerard Dou, Rembrandt i altres artistes van repetir aquesta temàtica. Velázquez i Goya es van autoretratar pintant els personatges reials i, a mitjans del segle XIX, el realista Courbet ho va fer envoltat dels seus models, dels clients i els crítics en el quadre *El taller del pintor*. Finalment, sense fer ara un recull exhaustiu, també Picasso realitzà múltiples versions del *Pintor i la model*.

Tots tenen en comú la defensa i l'exaltació de la pintura en la figura de l'artista, tanmateix, allò que diferencia el quadre de Vermeer dels altres, és que en aquest cas, la figura és una al·legoria.

## 11. Finals segle XVIII i segle XIX. Sullivan: Magatzems Carson



### FITXA TÈCNICA

**Títol:** Magatzems Carson, Pirie i Scott.  
**Autor:** Louis Sullivan (Boston, 1856 –Chicago, 1924).  
**Cronologia:** 1899-1901 (ampliat entre 1903 i 1904).  
**Estil:** Escola de Chicago.  
**Tipologia:** civil.  
**Materials:** formigó, ferro, i vidre.  
**Localització:** Chicago (EUA).

### L'autor

**Louis Sullivan** és l'arquitecte més rellevant de l'anomenada escola de Chicago. Estudia arquitectura a l'Institut Tecnològic de Massachusets (ITM), i a l'Escola de Belles Arts de París, on rep la influència del decorativisme modernista.

La seva activitat professional s'inicia a Boston, i posteriorment a Chicago on s'associa amb l'arquitecte Dankar. Junt amb Adler, ben aviat investiga les possibilitats que ofereixen les estructures metàl·liques i l'aplicació que aquestes poden tenir en edificis comercials, construint els primers gratacels a la ciutat de Chicago.

Tot i l'interès per l'estructura, Sullivan manté encara elements decoratius que l'entronquen amb el modernisme. Entre els seus deixebles destaca la figura de l'arquitecte Frank Lloyd Wright.

### Descripció formal

En alçat, la façana dels *magatzems Carson, Pirie i Scott* presenta dues parts ben diferenciades. La base de l'edifici l'ocupen l'entresol i la primera planta, tancats amb amplis aparadors de vidre situats a ran de façana. En aquest cos inferior, destaquen dues bandes de rica ornamentació de ferro fos. Té caràcter naturalista, és feta amb de fulles d'acant lobulades i espinoses i bandes espirals, que emmarquen els grans aparadors.

La resta de plantes que s'aixequen sobre aquest primer cos homogeni segueixen una construcció cel·lular, consistent en la repetició d'un mateix mòdul seguint un ritme uniforme de finestres horitzontals, que a la part superior són més baixes, separades per una geomètrica estructura de formigó. La part superior es tanca amb una coberta plana.

En el pla horitzontal, **Sullivan** resol el trencant de la cantonada, aixecant un pavelló circular que segueix l'estructura del cos inferior de l'edifici, si bé gaudeix d'una decoració molt més exagerada en la seva part baixa. En els vitralls que segueixen la línia dels aparadors dels murs laterals de l'edifici, s'hi poden veure els noms dels magatzems.

En el seu conjunt, la façana està projectada per tal que compleixi funcions indispensables, especialment la de deixar entrar la llum. Els seus elements fonamentals són les anomenades finestres de l'Escola de Chicago, perllongades en sentit horitzontal i estudiades per tal que coincideixin amb l'estructura de muntants i jàsseres. Així mateix, aquesta horitzontalitat fa que l'edifici doni poca sensació d'alçada, tot i els deu pisos que té i permet una major adaptació visual al seu entorn.

Finalment, cal ressaltar que els grans finestrals dels aparadors i les portes del pavelló circular permeten una perfecte interrelació de l'interior amb l'exterior, de tal manera que existeix una continuïtat entre el carrer i el vestíbul dels magatzems.

### Entorn i integració urbanística

La proposta urbanística en la que es construeixen els *magatzems Carson, Pirie i Scott*, en el xamfrà dels carrers Franklin i Adam, dins l'històric districte comercial de la ciutat de Chicago, inclòs en el registre Nacional de llocs històrics dels EUA l'any 1998, no s'entendria sense la necessitat de reconstruir la ciutat arran del gran incendi que devastà el centre de la ciutat l'any 1871.

La reconstrucció també va suposar un canvi d'usos i la centralització de les activitats econòmiques i administratives en la *City*, l'emplaçament dels negocis en el centre de la ciutat. Aquesta part de la ciutat es troba associada tradicionalment als grans magatzems i al comerç, per la qual cosa cal tenir present la importància d'estar en una cantonada, on, gràcies a la seva monumentalitat, es pot dominar molt més el camp visual.

### Significat i funció

Aquest edifici va funcionar, fins el 2007, com a grans magatzems de la firma Carson, Pirie i Scott, especialitzats en la venda de roba, calçat, mobles per a la llar, joieria i productes de bellesa entre d'altres.

Aquests magatzems estan considerats, no només una de les construccions més rellevants del **Louis Sullivan**, sinó també un dels edificis més significatius de l'Escola de Chicago. Suposa un clar exemple del pensament arquitectònic de **Sullivan**, segons el qual cada part havia de reflectir clarament la funció per a la qual havia estat dissenyada. Una teoria que es resumeix en una frase atribuïda a ell mateix: "la forma segueix a la funció".

### Models i influències

Si bé Sullivan manté el decorativisme ornamental hereu de l'arquitectura modernista, que pogué estudiar durant la seva estada a París, els *Magatzems Carson, Pirie i Scott* recullen l'essència de les innovacions constructives de l'escola de Chicago, desenvolupada entre 1875 i 1905.

Recollint les possibilitats de nous materials com el formigó (experimentat des del 1880 a França), el ferro i el vidre, planteja una estructura interna de ferro que permet fer edificis molt més alts, poder obrir grans finestres i poder dissenyar els interiors de l'edifici lliurement, sense dependre de murs de càrrega. Aquesta major alçada promou i és possible gràcies a l'ús de l'ascensor elèctric, construït per Siemens l'any 1887.

A banda d'aquestes innovacions, el plantejament arquitectònic de Sullivan segons el qual la forma dels elements està condicionada a la seva funció i no a l'inversa, constitueix l'arrel del moviment funcionalista europeu, en el que destaquen **Adolf Loos** i Le Corbusier.

**12. Finals segle XVIII i segle XIX. F. De Goya: El Tres de Maig****FITXA TÈCNICA**

**Títol:** *El tres de Maig de 1808*

**Autor:** Francisco de Goya ( Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828

**Cronologia:** 1814

**Tècnica:** oli sobre tela

**Mides:** 266 x 345 cm

**Estil:** neoclàssic- romàntic

**Tema:** històric - al·legòric.

**Localització:** Museo del Prado ( Madrid)

**L 'autor**

Pintor i gravador, Goya és un dels creadors més grans de tots els temps. Va aprendre l'ofici a Saragossa i a l'any 1770 va viatjar a Itàlia, on va estudiar els mestres italians i va adquirir l'estètica neoclàssica i el gust per les figures al·legòriques i mitològiques. De tornada a Espanya va pintar els frescos de la basílica de El pilar de Saragossa i tot seguit es va traslladar a Madrid, sota la tutela del pintor de Cort Francisco Bayeu.

Recomanat per Bayeu, va ingressar a la Real Fabrica de Tapices el 1775 on va realitzar quatre sèries de cartrons seguint els paràmetres classicistes del moment. Es va introduir als cercles aristocràtics de Madrid i va esdevenir el retratista de més anomenada a la Cort, fins que el rei Carles IV el va nomenar pintor de cambra l'any 1789. L'any 1792 Goya va pronunciar un discurs a l'Acadèmia a favor de la originalitat del pintor i de la necessitat d'alliberar-se de les rígides regles neoclàssiques i academicistes.

L'ambigua posició de Goya durant la guerra del Francès ( 1808-1814) va fer que, acabada la guerra, perdés els seus privilegis. L'any 1824, decebut per la situació apolítica a Espanya, governada aleshores per Ferran VII, es va refugiar a Bordeus, on va morir exiliat.

**Descripció formal.**

La composició s'articula en tres grups amb un paisatge de cases al fons. A l'esquerra veiem a un conjunt de persones, unes mortes, d'altres en el moment de màxim dramatism abans de la execució i un grup que espera el seu moment amb por i desesperació. L'espai de la dreta està ocupat per l'escamot de soldats arrengrerats en diagonal . La llum serveix per il·luminar amb força els personatges de l'esquerra, mentre l'ombra envolta els soldats de la part dreta. La composició s'articula en relació a la figura que amb els braços oberts sembla encarar-se als soldats. Una línia de l'horitzó alta fa que l'espectador es converteixi en un protagonista mes i alhora potencia el realisme del tema representat.

Destaca la expressivitat dels personatges, en actituds i escorços violents, alhora que amb una sàvia descripció d'actituds: por,horror, resignació, heroisme.... Per contra els soldats francesos semblen autòmats, figures que representen, no a homes, sinó a la repressió . Al fons , els terrats de les cases donen realisme a l'escena ja que la situen en un lloc concret: Madrid. La gama cromàtica força reduïda – ocre, negre, blanc, groc i vermell- potencia el dramatisme de la escena , alhora que unes pinzellades llargues i obertes accentuen la expressivitat del conjunt. Llum i color ajuden a crear una gran profunditat, alhora que compositivament els grups de personatges s'organitzen en línees diagonals que, entrecruant-se, dinamitzant la representació.

**Temàtica, significat i funció**

El 24 de febrer de 1714, quasi sis anys després del fet representat, Goya escriu al regent, el cardenal Lluís de Borbó, per oferir-se a “ perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa”, referint-se a Napoleó. *El Tres de maig* va formar parella amb *El dos de maig* conegut també com *La carrega dels mamelucs*, als que alguns autors volen afegir dos més, avui desapareguts: *Aixecament dels patriotes davant el Palau reial* i *La defensa del Parc d'artilleria*

La acció es situa en la muntanya del Príncep Pío, des de on es visible el presumiblement Cuartel del Conde-Duque, les architectures del qual es dibuixen al fons de la composició. Destaca la inclusió en l'escena d'una dona i d'un frare, el que dona versemblança a l'escena, ja que aquella nit va ser afusellat l'eclesiàstic Francisco Gallego y Dávila, i les dones s'havien afegit a la lluita sent víctimes també de la repressió.

A nivell iconogràfic la figura de l'home amb els braços en creu es relaciona amb la crucifixió de Jesús, alhora que els colors groc i blanc , símbols heràldics del Papa simbolitzen l'església, mentre la llum es una metàfora de la presència de Deu..

El caràcter heroic dels quadres neoclàssics d'Història, com *El jurament dels Horacis* o *Les Sabines* de David, està absent de la representació, que s'acosta mes a l'esperit del Goya dels *Desastres de la guerra*(1810-1812), es a dir una funció de denuncia de la Guerra i del Invasor francès, a la que aquí s'afegeix la representació d'aquells que lluiten per la llibertat, idea i imatge que, a partir del Romanticisme- La llibertat guiant al poble de Delacroix com exemple, arribarà fins els nostres dies.

No se sap, un cop fets els quadres, quina va ser la seva funció, si com a decoració d'un arc de triomf en honor del retorn de Ferran VII, o per a la celebració commemorativa del Dos de Maig.

**Models i influències**

Aquesta obra segueix la tradició de la plàstica barroca , a la manera dels martiris de sants, amb tota la seva cruesa. El mateix Goya en quadres cronològicament posteriors com *l'Oració a l'Hort de Getsemani*(1819) utilitzarà la mateixa expressió, semblantment a com ho havien fet, entre d'altres, Ribera i Tíepolo en les seves representacions del martiri de sant Bertomeu. Alhora el fort contrast de llum i ombra es deutor del tenebrisme hispà i de solucions italianes del segle XVII.

La influència d'aquest quadre es evident en *La execució de Maximilià* de Manet i en *La matança de Corea* de Picasso. A nivell conceptual- l'horror de la Guerra- es relaciona amb el *Guernica* de Picasso.

**13. Finals segle XVIII i segle XIX. Van Gogh: Nit estrellada****FITXA TÈCNICA****Títol:** *Nit estrellada***Autor:** Vincent van Gogh ( Groot Zunder 1853- Anvers - sur - Oise 1890)**Cronologia:** 1889**Estil:** Postimpressionista**Tècnica:** Oli sobre tela: 73,7 x 91,1 cm**Tema:** Paisatge**Localització:** MoMA, Nova York**Anàlisi formal**

La *Nit d'Estrelles* pren com a base la vista que Van Gogh tenia des de la seva habitació, a l'asil psiquiàtric prop de Saint-Rémy, a la Provença: un camp de blat amb les muntanyes al fons; afegeix els elements que li convenen, que són el xiprer i el poble amb l'església, fent una amalgama.

És un paisatge nocturn, manifestant interès per la expressió dels colors de la nit, a més del sentit d'aquesta com a temps de misteri, solitud i angúnia; té dues parts ben diferents; baix està la terra, amb el poble, del que destaca l'agulla de l'església; hi ha llum a algunes finestres; dalt hi ha el cel, amb la lluna i les estrelles, irradiant la seva llum des d'unes formes circulars; el firmament és molt dinàmic, amb uns fluxos ondulants que es combinen entre sí; la claredat que envolta la carena podria ser la primera llum del matí. Un xiprer, a l'esquerra, estableix el primer pla, donant l'efecte de la profunditat, i uneix les dues parts, de terra i cel.

El pintor ha usat la pinzellada que li és característica, dibuixant clarament cada traç, entonant el quadre en la gama dels blaus i verds, i donant-li, contrastant, als focus de llum, a cases i astres, un groc ben viu. Aquest traç va cobrint la tela, com teixint-la amb puntades que van formant les diferents coses, fent ritmes diferents, que són circulars pels astres, ondulants pel firmament, de tirabuixons per la vegetació del fons, de traços rectes per les cases, i

serpentejants i verticals pel xiprer. Aquesta composició li dona al conjunt un caràcter vibrant, decidit i esvelt.

Així doncs, xiprer, poble i també la posició de les estrelles (que no són les de maig de 1889, quan Van Gogh les va pintar) resulten de la voluntat creadora de l'artista i no una dada del paisatge; és més, l'església té el perfil de les holandeses, fent memòria del Nord, i és molt diferent de la que hi ha a Saint-Rémy.

### Temàtica, significat i funció

El paisatge provençal seran l'element que Vincent Van Gogh va fer servir per expressar la seva lluita íntima que acabarà amb el seu suïcidi, el juliol de 1890. Va arribar a la regió al febrer de 1888, buscant nous camins per la seva pintura; va patir una greu crisi nerviosa el desembre següent i va acceptar l'internament a l'asil psiquiàtric de Saint Paul de Meusole, prop de Saint-Rémy, on va passar un any; a la sortida va tornar al Nord de França on es va suïcidar, dos mesos després.

Saint-Rémy era a una plana de secà d'agricultura tradicional; hi havia horts d'oliveres i alineacions de xiprers que protegien els ametllers de la força del mistral, el vent fred del Nord; els camps tenien, al sud, les muntanyes dels Alpilles. Així Van Gogh va viure el seu infern a un paisatge molt diferent de la verdura humida i plana de la seva Holanda, o de la regió pròspera, urbana i ben comunicada, d'Arles, on va patir la crisi. L'artista va sentir que, amb el canvi, deixava la modernitat urbana i decadent per endinsar-se dins d'un àmbit tradicional, sobri i autèntic.

La natura i l'agricultura no solament li serveixen per expressar la seva percepció d'un món primordial i pur, diferent de la realitat moderna contaminada, sinó també el seu drama religiós. L'artista pinta buscant consol i deixant aquí de costat els assumptes tradicionalment usats, que són els extrems de l'Escriptura. Olivera, xiprer, camp i cel, això és, els elements de la natura, són les limitades eines formals que Van Gogh explota per donar cos al seu estat d'ànim.

Van Gogh fa servir el xiprer com un vincle obscur, dens i alhora vibrant, com una flama, mogut pel vent, que uneix la terra amb el cel, i que pot manifestar la seva identitat; és un arbre que manifesta elevació i s'usa per simbolitzar, per la seva verticalitat, la fe en la vida després de la Mort i la mateixa idea de la Mort, dient el pintor, a la seva correspondència, que és funerari.

Van Gogh expressa a la *Nit Estrellada* el seu estat d'ànim; al segle XIX hi ha una regressió dels valors religiosos que són discutits pels grans avenços científics; molts busquen a la naturalesa i al Cosmos una resposta a l'anhel humà d'infinít; el pintor havia crescut en la fe, fill d'un pastor protestant, i ell mateix havia estudiat teologia i s'havia dedicat a l'apostolat, havent deixat la predicació per la pintura; ha fracassat en moltes coses, ha intentat suïcidar-se, no ha venut cap quadre i a acabat en la folia: ha hagut d'acceptar l'internament a l'asil i ara busca consol; alhora, pinta assumptes religiosos, l'asil, i paisatges als que projecta la seva inquietud espiritual, convertits en un grafisme de la seva ànima.

El xiprer és una flama ardent, mogut pel vent, i s'aixeca cap el cel, immens i llunyà. El poble està lluny, perquè ell està sol; així dona forma al calor humà, present a les experiències que es produeixen rere els vidres il·luminats i de les que l'artista no hi pot participar. L'església, amb la seva agulla, és el ressò del xiprer, llunyana i inútil. Vincent Van Gogh busca, en la immensitat de la nit, la resposta de Déu, *que li amaga el seu rostre* (cf. Is 8,17). Havia escrit, a la seva germana Wil, el 1888, que *Déu és un far durant l'eclipsi, i llavors certament ara passem per aquest eclipsi*.

Alhora les estrelles, llunyanes, misterioses, dinàmiques, i el firmament, que no té límits i és el lloc de Déu, li serveixen per expressar l'anhel religiós de forma innovadora, amb un element de la natura; el pintor, a una de les seves cartes, diu cercar una pintura *que pugui donar consol*, però sense tornar *a lo romàntic o a les idees religioses*.

En aquest quadre l'artista ha aconseguit donar forma a la seva crisi íntima, que té un component religiós important, mitjançant una temàtica, els paisatges, aparentment seculars; Van Gogh, com a home del seu temps, busca en la natura les respostes que, a les seves qüestions sobre l'infinít, la vivència religiosa tradicional no pot donar.

### Models i influències

El tractament religiós del paisatge havia estat iniciat per Friedrich (per exemple, *Monjo a la vora del mar*, 1808) i reprès per altres artistes, com Millet, el pintor dels camps i de la vida tradicional i humil, amb una altra sensibilitat (*L'Àngelus*), i Van Gogh havia recorregut moltes vegades a aquests assumptes.

Van Gogh influirà en els expressionistes, com Munch i els alemanys (Kirchner, Kokoshka, etc), i es convertirà en una icona imprescindible de la Modernitat cultural.

**14. Segle XX. Boccioni: Formes úniques de continuïtat en l'espai****FITXA TÈCNICA**

**Títol:** Formes úniques de continuïtat en l'espai

**Autor:** Umberto Boccioni ( Reggio di Calabria, 1882- Verona1916)

**Cronologia :**1913

**Estil:** Futurisme

**Tipologia:** Escultura exempta

**Material:** bronze

**Tècnica:** fassa

**Dimensions:** 111.2 x 88 x 40 cm

**Tema:** al·legoria, home en posició de marxa (dinamisme, moviment )

**Localització:** Museu d'Art Modern MoMA ( Nova York )

**Autor**

Umberto Boccioni va ser un dels principals exponents del Futurisme, moviment artístic de principis del segle XX. La seva obra es mou dins de la creació escultòrica i pictòrica. Teòric del moviment, va escriure "El Manifest" dels pintors futuristes a l'any 1910.

Vinculat des de molt jove amb els ambients culturals, resideix a Roma, viatja a París on es produirà la seva trobada amb les noves avantguardes, més tard va estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts de Venècia. Marxa a viure a Milà on, en aquell moment, el moviment futurista es trobava en plena eferescència. La seva producció evoluciona de manera similar a la de molts autors futuristes, per exemple, el seu mestre Giacomo Balla, trencant amb el realisme figuratiu per anar al divisionisme i finalment arribar a l'abstracció geomètrica marcada per la influència de les formes cubistes. Està considerat un dels principals exponents del Futurisme. L'obra que es comenta apareix reflectida a les monedes de 20 cèntims d'euro d'Itàlia i és una de les diverses còpies que existeixen..



**Descripció formal**

L'obra representa un home en posició de marxa, recorda les figures de l'art grec, alguns autors assenyalen a la Victòria de Samotràcia. La figura de cos sencer, mostra un tors sense braços que han estat substituïts per una forma arrodonida, les cames fixades a dos blocs permetent, no obstant, crear una imatge aerodinàmica deformada per la velocitat. Per aconseguir un efecte de dinamisme i una expressió de la figura humana mecanitzada, el volum del cos es desplaça en un moviment per l'espai generant aquest efecte òptic de moviment, és una figura que sembla avançar a gran velocitat. El contorn de la figura, apareix desdibuixat, obrint-se en diverses perspectives, multiplicant-se, en volums còncavos i convexos que es tallen, creant un joc de plànols on la imatge mostra un moviment d'ales o de roba que juga amb les llums que emanen del propi material, en un resultat final de massa, de màquina però com quelcom vital i espacial. L'escultura és oberta però a la vegada està integrada entre l'objecte en moviment i el context espacial que l'envolta.

**Context estilístic**

El Manifest futurista, obra de Filippo Tommaso Marinetti, va ser publicat al diari Le Figaro, a l'any 1909, dona a conèixer l'ideari d'un nou moviment cultural anomenat Futurisme. El Manifest serà el primer d'una sèrie de publicacions literàries que realitzarien els autors futuristes juntament amb articles en revistes com per exemple la revista Lacerba, portaveu en nombroses ocasions de les seves revolucionàries opinions. Diferents autors consideren aquesta producció literària la base del Futurisme.

El futurisme va suposar l'abandonament dels models del passat, de la tradició figurativa, encara que moltes de les obres beuen del món clàssic i són transformades amb una visió contemporània. Situat al començament del segle XX (1<sup>as</sup> avantguardes), obre nous camins per la representació artística. En l'escultura es busca donar-li moviment, el que serà un element propi del futurisme, segons Angulo "els elements formals suggeridors del moviment, converteixen les figures humanes en éssers que extradeixen les seves formes en l'espai". El Futurisme introdueix un nou concepte: la rapidesa per a plasmar el moviment veloç en la línia dels nous progressos de la tècnica, aconsegueix plasmar la sensació de moviment a partir de la descomposició de la figura i utilitza una sèrie de recursos geomètrics propis del cubisme el que ha fet que, estilísticament, s'ha interpretat com a cubisme dinàmic

El Futurisme també destacarà els símbols de la modernitat: els nous mitjans de transport, la ciutat, l'home i la seva realitat, la velocitat, el risc; en ocasions la violència i el militarisme, el que ha derivat que el moviment estigui associat a aspectes morals i socials negatius.

En paraules de Boccioni: "destruïm-lo tot i proclamen la total i absoluta abolició de la línia finita i de l'estàtua tancada.....la reconstrucció abstracta dels plànols i dels volums que determinen les formes, no el seu valor figuratiu" En definitiva un total abandonament dels convencionalismes del passat per alliberar-se, transgredint l'establert per afirmar la més absoluta llibertat.

**Funció i significat**

L'obra vol donar una imatge de l'home modern, un ésser anònim que viu a una gran ciutat, que viu al seu temps, protagonitzat per la màquina, de tal forma que l'home és semblant a una màquina, un organisme mecànic. Pot recordar la figura d'un guerrer si es pensa en l'exaltació del militarisme dels artistes futuristes.

Experimentació del concepte del moviment en l'escultura, simbolitza la figura humana que avança vers el futur, la força, el moviment, la màquina, elements vitals de l'època industrial i de l'home futurista que viu en ella.

**Influències**

Els artistes futuristes tenen com a model molt proper, l'estètica impressionista, però aviat fan seves les formes cubistes, en el que serà una visió dinàmica de plànols i elements geomètrics que utilitzaran per analitzar la nova concepció de les imatges que ells crearen, imatges que marcaran els ambients culturals del segle XX, no només de la pintura i l'escultura, també el teatre, el cinema...

**15. Segle XX. Leandre Cristòfol: Nit de lluna****FITXA TÈCNICA****Títol:** *Nit de lluna***Autor:** Leandre Cristòfol ( Os de Balaguer,1908- Lleida 1998)**Cronologia:** 1935**Tècnica:** *assemblage* fusta i vidre: 42 x 32 x 22 cm**Estil:** Surrealista**Localització:** Museu d'art Jaume Morera de Lleida. Còpia del mateix artista de mides 71 x 40 cm sense vidre al MNAC de Barcelona**L'autor**

El seu autor, Leandre Cristòfol Peralba, va néixer a Os de Balaguer (Lleida) l'any 1908, en el si d'una família pagesa. Des ben petit va rebre les influències de l'entorn rural i tot això el va encuriosir i el va predisposar per les arts manuals. Per aquesta motiu, l'any 1922 es va traslladar a Lleida per aprendre l'ofici de fuster, i més tard, el d'ebenista i el de tallista, coneixements que el van ajudar molt en el món artístic. La seva trajectòria artística es caracteritza per la gran diversitat d'exposicions individuals i col·lectives, tant de temàtica abstracta com figurativa, principalment realitzades a Catalunya i París, entre altres indrets. L'any 1998 va morir a Lleida i va ésser enterrat al seu poble natal.

**Context**

El segle XX serà el segle de les Avantguardes Artístiques que tindran dues grans etapes subdividides pels grans canvis socials i polítics d'aquesta centúria. D'aquesta forma els historiadors de l' Art acostumen a incloure les **Primeres Avantguardes** fins la Segona Guerra Mundial, mentre que les **Segones** s' inclouran a partir d' aquest gran esdeveniment històric.

**Les Primeres Avantguardes Artístiques** estaran incloses dins d'una dinàmica de canvis, que es reflecteixen en tots els camps:

. "**Científic i tecnològic** amb el motor d' explosió, l' aviació, l' energia atòmica, els mitjans de comunicació: telèfon, ràdio, cinema, televisió...

. **Econòmic i social** amb l' emigració del camp a les ciutats, la crisi del sistema capitalista amb el crac de 1929, la industrialització...

. **Polític** amb el Colonialisme, l' esclat de la Primera Guerra Mundial i de la Revolució Russa, l' aparició i consolidació dels moviments feixistes, la Segona Guerra Mundial"...

Per tant, l' art de la primera meitat del segle XX serà un reflex d' aquesta societat activa que modifica amb un ritme frenètic totes les seves estructures anteriors. Per aquest motiu després del Modernisme, el segle XX s' inicia amb l' esclat de les Primeres Avantguardes Artístiques que es desenvoluparan al continent europeu.

Els principals països on sorgiran aquests corrents seran bàsicament: França i Alemanya. Des d' aquests indrets s' estendran per tota Europa i, concretament, París serà el centre artístic fins finalitzada la Segona Guerra Mundial.

Des de 1905 fins gairebé 1924, París s' esdevindrà conjuntament amb Dresden i Munic els nuclis de moviments artístics com: el *Fauvisme*, l' *Expressionisme*, el *Cubisme*, l' *Abstracció* i el *Surrealisme*, entre d' altres.

### Descripció formal

"*Nit de lluna*" és una peça escultòrica representada, com ja hem esmentat abans, amb tres elements de fusta: un ou de sargir, un fus de filar i una peça circular de color blau a l'interior d'una vitrina de fusta semicircular, pintada de color negre i, amb una porta de vidre.

Aquesta obra està firmada i datada en l'angle inferior esquerra del marc de la caixa de fusta amb la següent referència: "*Cristòfol 1935*".

L' *assemblage* és la tècnica emprada per Cristòfol en aquesta escultura, que consisteix en unir diferents materials i objectes de forma que s' aconsegueixi un efecte tridimensional.

En aquesta composició tan senzilla destaquen dos aspectes:

- Un eix de simetria diagonal** que ve determinat per la posició del fus de filar damunt de la fusta circular.
- La llum natural de l'obra** que prové del color beix de la fusta de l'ou de sargir i del fus de filar damunt de la peça circular blavosa i a l'interior de la vitrina que està pintada de negre en tot el seu interior.

Tot això ens permet afirmar que es tracta d'una obra amb un equilibri físic i real i atemporal perquè representa un tema transcendent, amb un ritme de moviment fictici remarcant pel predomini de la forma diagonal del fus de filar i amb una textura llisa, brillant, suau i dura provinent dels materials utilitzats.

Aquesta obra de Leandre Cristòfol és una de les seves primeres peces no figuratives que corresponen a les **escultures surrealistes** que va realitzar durant la dècada dels anys trenta i que formalment estan relacionades amb aquest moviment que tanta importància va tenir dins de les Primeres Avantguardes Artístiques.

**De l'aire a l'aire, El peix damunt de la sorra, Nit de lluna o l' Aureola Astral o Harmonia estel·lar (Ralenti)** són de les obres més conegudes d' aquest estil surrealista de Cristòfol.

Leandre Cristòfol podem dir que té una similitud amb Joan Miró, ja que els dos artistes principalment utilitzaven el **surrealisme de l'automatisme pur**, a més d'utilitzar la fusta i de fer servir objectes trobats.

### Iconografia

"*Nit de lluna*" és una obra de temàtica secular que reproduceix el món de l'inconscient del nostre artista, tal i com ell ho va descriure en vida:

"*Us explicaré - diu Leandre Cristofol - com em va sortir una de les primeres obres surrealistes. [...] Va arribar un moment que vaig veure que els perdria (es refereix als seus pares) i vaig*

*pensar que si feia una composició amb un fus d' aquells amb el que filava la mare i un ou de sargir mitges, tindria amb allò un record de la meva mare [...]. Per a mi era un record, i va ser entesa com una obra surrealista. Realment ho és”.*

En aquesta peça escultòrica també hi volia reflectir més coses, com els 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.

“*Nit de Lluna*” reflecteix molt bé aquest món inconscient del nostre artista, que el transportava al seu passat més immediat i estimat, en què el paisatge de la comarca de *La Noguera*, al costat de Balaguer i de la serralada del Montsec, li impressionava, sobretot durant les *nits de Lluna* amb aquella il·luminació que ell va voler reproduir mitjançant aquesta peça escultòrica. Per aquest motiu va escollir uns elements molt senzills que va ubicar a l'interior d'una caixa de fusta semicircular pintada de negre, per tal que la llum de l'ou de sargir i del fus reproduïssin de la forma més exacta possible, aquell somni d'infantesa.

### Significat i funció

Des del punt de vista de significat es tracta d'una obra no figurativa i simbòlica, tal i com acabem de comprovar en l'apartat anterior.

En canvi, la seva funció, tant de localització com de demostració, és decorativa, lúdica i il·lustrativa de la forma en què treballava l'escultura Leandre Cristòfol.

Aquesta peça escultòrica es podria comparar amb la d' “*El profeta*” de Pablo Gargallo amb la qual tindrien en comú la seva pertinença a les **Primeres Avantguardes Artístiques** mentre que hi hauria moltes diferències, entre les quals podríem esmentar:

- . **Els seus estils:** surrealista la de *Nit de Lluna* i cubista la d' *El profeta*.
- . **La seva cronologia:** 1935 la de *Nit de Lluna* i 1933, la d' *El profeta*.
- . **Els materials:** fusta i vidre la de *Nit de Lluna* i bronze la d' *El profeta*.
- . **La tècnica:** *assemblage* la de *Nit de Lluna* i forja la d' *El profeta*.
- . **Les dimensions:** reduïdes a la *Nit de Lluna* i grans en l'obra d' *El profeta*.

Després d'haver analitzat “*Nit de Lluna*” podem concloure que es tracta d'una de les millors obres de Leandre Cristòfol i una de les més destacades del moviment surrealista, tal i com va quedar demostrat el 3 de juliol de 1986 en què la seva obra va ser exposada, conjuntament amb la de d' altres grans artistes com Miró i Alberto Giacometti, en la mostra *Qui est-ce que la sculpture moderne?* del Centre George Pompidou de París.

### Models i influències

L'obra de Leandre Cristòfol ha de ser catalogada dins l'objecte surrealista -l'objecta trobat-, especialment les composicions incloses en l'esmentada exposició Logicofobista, i en relació amb Ramon Marinel·lo i Antoni Garcia Lamolla, també presents en dita exposició. Malgrat això, el mateix Cristòfol referint-se a *Aureola astral* afirmà que per ell “era un record i va ser entesa com una obra surrealista”. Aquesta transformació dels objectes quotidians en objectes poètics el relaciona amb els Ready- Made de Marcel Duchamp, malgrat que s'aparta del no significat de les obres de Duchamp, per esdevenir segons paraules del mateix Cristòfol “una intuïció d'amor envers tot allò que et crida l'atenció”. És una actitud que l'acosta a la poètica de les escultures objecte de Joan Miró i als poemes objecte de Joan Brossa.

## 16. Segle XX. Luise Bourgeois: Maman



### FITXA TÈCNICA

**Títol:** *Maman*.

**Autora:** Louise Bourgeois (París, 1911 – Nova York 2010).

**Cronologia:** 1999.

**Tècnica:** Bronze, acer inoxidable i marbre.

**Mides:** 8,95 x 9,80 x 11,60 m.

**Estil:** expressionista.

**Tema:** metafòric, simbòlic.

**Localització:** Museu Guggenheim (Bilbao).

### La autora

**Louise Bourgeois** està considerada una de les artistes franceses més importants del segle XX. **Bourgeois** ingressà a la Sorbonne, on estudia geometria i matemàtiques, disciplines que l'ajuden a perfeccionar l'estil cubista dels seus primers anys. Posteriorment, l'artista francesa assisteix a diverses escoles d'art de París, i treballa, entre d'altres, a l'estudi de Ferdinand Léger.

L'any 1938 es trasllada a Nova York amb el seu marit, Robert Goldwater, - un historiador de l'art nord-americà professor d'arts conegut pel seu treball pioner en l'art primitiu -, i allà abandona paulatinament la pintura, per dedicar-se a l'escultura i es caracteritza per tenir una gran habilitat per treballar amb diferents materials amb un estil molt personal.

Va descobrir el seu impuls creatiu en els seus traumes de la infància i les tensions.

El reconeixement de la crítica artística no li arriba fins l'any 1982, quan el MOMA de Nova York organitza una exposició retrospectiva, convertint-se en la primera dona en assolir aquesta fita.

### Descripció formal

*Maman* forma part de la sèrie d'escultures anomenada *Spider* (Aranya). És una escultura de bronze que s'eleva, desafiant, sobre vuit gegantines potes, a l'exterior del museu Guggenheim de Bilbao. Aquestes potes, amb una estructura que recorda vagament a la dels arcbotants de les catedrals gòtiques, no es presenten tenses, tot i la duresa del material, sinó que reproduïxen molt bé la mobilitat de les extremitats de l'aranya. Mostren una superfície rugosa i

imperfecte, fruit de les nombroses plaques assemblades entre elles que les conformen a mode de trossos de tela.

Totes les potes conflueixen en un cos central de dimensions força més reduïdes, sota el qual hi ha un teixit metàl·lic, que suporta un conjunt de pedres blanques de marbre, simulant els ous.

**Bourgeois** conjuga molt bé la fragilitat que es desprèn de la indefensió de la bossa que guarda els ous, sospesa en el buit, amb la protecció que, com una presó, ofereix al mateix temps la posició de les vuit extremitats, lleugerament més elevades que la bossa materna.

### **Temàtica, significat i funció**

Aquestes escultures són un homenatge que fa l'artista a la seva mare, a qui considera la seva millor amiga, i que, com les aranyes, és deliberada, intel·ligent, pacient, calmada, raonable, fina, subtil, indispensable, neta i útil. No obstant, el vincle d'aquesta escultura amb la figura materna va més enllà, doncs connecta directament amb els traumes psicològics de la infantesa de l'artista. De fet, el motiu de l'aranya ha estat present d'una o altra manera e l'obra d'aquesta escultura des de 1940. Quan era petita, **Bourgeois** va patir el menyspreu del seu pare, que esperava que fos un nen, i fou testimoni de la relació amorosa que van mantenir la institutriu que l'educà amb el seu pare, relació que la mare de Louise **Bourgeois** va voler ignorar.

Per **Bourgeois** aquest insecte expressa la duplicitat de la naturalesa materna: l'aranya utilitza la seda tant per a fabricar el capoll que protegeix els ous, com per filar la teranyina que necessita per a caçar la seva presa. Una doble funció totalment contradictòria: vida i mort. Una dicotomia que també es pot percebre en la forma, doncs les dimensions monumentals de l'escultura resulten amenaçadores, si bé, les llargues i primes potes de l'aràcnid que protegeixen, alhora, la vida dels seus fills. Les aranyes són presències amistoses que s'alimenten de mosquits, aquests propaguen malalties i les aranyes, com la mare, protegeixen.

Així doncs, es pot considerar aquesta obra com una reconstrucció, un teixit –com fa l'aranya i com feia la seva mare- tangible de les emocions viscudes en el passat, creades amb la voluntat de revivre la memòria i possibilitar-ne l'oblit.

### **Models i influències**

Al llarg de la seva llarga trajectòria artística que abraça més de sis dècades, **Bourgeois** ha anat creant una obra sòlida i innovadora que ha oscil·lat entre l'abstracció i la representació personal dels estats psíquics de la persona. Alhora, aquesta aposta s'ha vist enriquida pel contacte amb el surrealisme parisenc, l'expressionisme abstracte de Nova York, així com també pel diàleg mantingut amb l'art de les tribus índies i africanes.

No obstant, cal recordar també la influència que la traumàtica infantesa de **Bourgeois** ha tingut en la seva obra. Així, d'alguna manera es pot afirmar que l'artista francesa trasllada a l'art algunes de les seves vivències, sentiments i emocions més profundes, i com ella mateixa va revelar, la seva obra és, en gran mesura, autobiogràfica.

**Bourgeois** amb el seu art promou la igualtat de gènere i també col·labora amb organitzacions activistes contra la SIDA

**17. Segle XX. S.Dalí: La Persistència de la Memòria****FITXA TÈCNICA**

**Títol:** *La persistència de la memòria*

**Autor:** Salvador Dalí (Figueres, 1904- Castell de Púbol, 1989)

**Cronologia:** 1931

**Estil:** surrealisme

**Tècnica:** oli sobre tela: 24 cm x 33 cm

**Tema:** Oníric

**Localització:** Museu d'Art Modern de Nova York (MoMA)

**L'autor**

Salvador Dalí neix i es forma a Figueres fins que als 16 anys es desplaça a Madrid per assistir a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mentre viu a la Residencia de Estudiantes, on fa amistat amb un grup de joves que, amb el temps, es convertiran en personalitats destacades dins el panorama intel·lectual i artístic: Luis Buñuel, Federico García Lorca i Pepín Bello, entre altres.

El 1928 signa el Manifest groc que suposa un atac contundent a l'art convencional. Arran de la publicació de l'article «San Sebastián», dedicat a Lorca, l'artista inicia amb la revista avantguardista *L'Amic de les Arts* una col·laboració regular fins al 1929, any en el que entra en contacte amb el grup de surrealistes de París. Col·labora amb Luís Buñuel en la pel·lícula *Un chien andalou* i *L'âge d'or* viu una època de gran creativitat.

André Breton l'expulsa del grup surrealista per raons ideològiques i entre els anys 1948 i 1958 viu a Nova York on intervé en cinematografia i publicitat a Hollywood i en contacte amb Walt Disney.

S'estableix a Port Lligat, es casa amb Gala, la seva pròpia personalitat esdevé fenomen artístic i contemporitza amb el règim franquista. Fa obres de caràcter religiós i alhora de marcat contingut sexual. Tècnicament, elabora el que anomena *mètode paranoico-crític*.

Mor al castell de Púbol l'any 1989.

**Context:**

La vida i obra de Dalí en aquesta època es poden contextualitzar a l'època del final de la Dictadura de Primo de Rivera, instaurada el 1923 i l'inici de la II República a Espanya. Durant aquesta nova etapa republicana (1931-1936), artísticament el podem definir com un període de

grans inquietuds i il·lusions, però va ser un període massa breu perquè les seves iniciatives en marxa donessin fruit i es portessin a terme projectes nous.

#### **Anàlisi formal:**

**La composició** està molt estudiada. Presenta una composició en diagonal ascendent d'esquerra a dreta del quadre. Hi ha un equilibri perfecte entre la zona dels rellotges tous, a l'esquerra, i la zona de les roques al fons a la dreta, reforçada per la llum daurada que les il·lumina. Tota la banda de l'esquerra (rellotges, taula, olivera) queda compensada per la força de la llum de la dreta. Les línies diagonals de la perspectiva de la taula fan que la nostra mirada arribi fins el rellotge tou penjat de la branca de l'olivera, així no es perd al fons del cel i com si la branca fos un dit que assenyala, la mirada queda reconduïda cap a les roques daurades. Des de les roques la nostra mirada torna als rellotges del primer pla a través del cap adormit.

**Elements plàstics:** Estem davant d'un paisatge al capvespre. Trobem en primer terme i al centre de la composició una estranya figura: un cap tou amb un enorme nas del qual surt una llarga i carnos llengua. No hi ha boca. El coll es perd a la foscor. L'ull està tancat, té unes enormes pestanyes. Tot el cap sembla que dormi sobre la sorra. Pot ser que sigui un autoretrat del pintor. A sobre reposa un rellotge de butxaca tou.

Sobre el moble rectangular situat a l'esquerra de la composició s'hi troben altres dos rellotges:

- un més petit, tancat, sobre el qual s'apilonen una gran quantitat de formigues,
- l'altra, molt més gran, tou, deformat, prenent la mateixa forma del moble, sobre el qual hi ha una mosca i que marca les 7h.

D'aquest moble surt un arbre trencat, potser una olivera amb una sola branca sense fulles de la qual penja un altre rellotge tou.

**Paisatge:** <sup>1</sup>Al fons, intensament il·luminada podem veure una cala retallada per penya-segats rocosos. Una pedra més petita, arrodonida, projecta la seva ombra sobre la sorra de la platja que està deserta. El mar es confon amb el cel blau cobert de vaporosos núvols blancs.

**Dibuix:** El dibuix té una enorme importància en el quadre. De línies pures, molt acadèmic. Els objectes estan representats amb exactitud i detallisme però les seves dimensions no són reals i estan deformats.

**Llum:** La llum juga un gran paper en el quadre. És una llum nítida i brillant que projecta ombres allargades i configura un ambient crepuscular. 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 a l'espai; i l'altra, molt il·luminada al fons, amb una llum molt blanca, irreal.

**Color:** És ric i variat. Predominen els tons freds (blau ultramar, grisos, blancs), que contrasten amb els càlids (ocres, marrons i grocs). El color contribueix a marcar els efectes dinàmics de la composició, ja que els tons càlids ens apropen les formes, mentre els freds les allunyen.

**Estil:** És una obra que pertany al *Surrealisme*, moviment d'avantguarda creat el 1924, a França, després del *Manifest del surrealisme* d'André Breton, pare d'aquest moviment i també el seu redactor. Inicialment literari, aquest estil afecta a totes les arts i acaba essent una actitud vital, un estil de vida que intenta transformar la societat burgesa. El *Surrealisme* és hereu del moviment *Dada* en l'ús constant de la provocació (*épater le bourgeois?*) però també es pot considerar fill espiritual del romanticisme i el simbolisme, amb els que comparteix els valors, el lirisme i la fe en la capacitat de l'art per transformar el món.

Breton proposa recórrer a l'automatisme psíquic, mitjançant el qual es pretén expressar de paraula, per escrit o de qualsevol altra manera el funcionament real del pensament.

Inspirant-se en Freud, els surrealistes pensaven que la imaginació s'havia d'alliberar dels lligams de la raó i l'única forma de fer-ho era a través del subconscient. La seva temàtica era la dels somnis i l'art era per a ells un mètode de coneixement de la realitat interior, no visible.

---

<sup>1</sup> En el moment que Salvador Dalí pinta aquesta obra, el paisatge ha adquirit una importància cabdal en la seva trajectòria artística. Aquestes obres fetes entre 1930 i 1931 incorporen gradualment paisatges amb horitzons elevats, les roques del cap de Creus, les tonalitats blaves del mar i l'especial llum de l'Empordà.



Pel que fa a les tècniques, utilitzen l'automatisme (que consisteix en dibuixar o escriure sense lògica, movent la mà incontroladament), la desorientació reflexiva (per la qual associen objectes estranys, del subconscient, dins d'espais lògics i realistes), *el frotatge* o dibuix obtingut a través de fregament i d'altres tècniques dadà.

Però per Dalí no n'hi ha prou amb els somnis i l'automatisme per pintar. Les imatges s'han d'usar sistemàticament per provocar associacions delirants que neixen del món interior de qui les mira. Aquesta manera d'estimular la visió de les seves obres a partir del subconscient és el *mètode paranoicocrític*<sup>2</sup>, amb l'ajuda d'aquest mètode, Dalí interpreta els somnis i els transforma en imatges. Alguns dels seus olis més coneguts són somnis que trasllada a la pintura fent ús del mètode paranoicocrític.

Salvador Dalí en aquesta obra ens dona una perfecta mostra del seu estil més propi per la clara definició del dibuix i les imatges i la gran senzillesa compositiva; aconsegueix un efecte doblement suggestiu, per la seva definició plàstica i per l'atractiu que sempre provoquen l'enigma i el misteri.

En aquest quadre, Dalí ens presenta part del seu imaginari i de les seves obsessions que es relacionen perfectament amb l'ideari surrealista, a més de mostrar-nos nombrosos símbols presents a la seva fantasia onírica.

### **Temàtica, significat i funció:**

**Tema:** Dalí, en aquest oli de petit format representa el paisatge que li és més proper, Portlligat. Fàcilment podem reconèixer les roques del Cap de Creus, els colors del cel i del mar<sup>3</sup>. Dins d'aquest paisatge hi trobem tres rellotges tous i un de rígid. Un dels rellotges tous penja de la branca d'una 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 esquerre. El quart rellotge, rígid, cobert de formigues i situat cap per avall contrasta amb els tous. Tots els rellotges marquen una hora diferent, i l'únic que manté la seva rigidesa està pintat cap per avall i infestat de formigues.

### **Significat:**

Dalí insinua la relativitat del concepte de temps i una de les preocupacions més artificials i abstractes inventades per l'home: l'angoixa de controlar el temps. El pintor contraposa, l'escena infinita del paisatge amb objectes que ens recorden a cada moment la fugacitat dels instants i de les coses: tot és efímer i fugisser. Una altra preocupació recurrent i obsessiva en Dalí és la immortalitat, aconseguir la permanència i conquerir l'eternitat sense el control ni la presència del temps. El paisatge integra els elements "durs" de l'obra, els que persisteixen en el temps i perviuen en la memòria: el mar, les roques del cap de Creus, la pedreta blanca, la branca de l'olivera o el moble. Aquest paisatge és el marc de "la imatge sorprenent" que cercava i que va aconseguir pintant els rellotges tous. Aquesta és la contraposició dels elements "durs" que persisteixen i els "tous" que es desfan<sup>4</sup> i ens donen la sensació de relativitat del temps.

Els tres rellotges tous marquen una hora diferent, indicant que el temps és un concepte relatiu. En contrast amb els rellotges tous hi ha un quart rellotge dur, cobert de formigues i col·locat capgirat. En aquest es fa palesa la inutilitat del temps en el moment que el símbol queda destruït. El paisatge de Portlligat persisteix en la memòria, va més enllà, és immortal, en canvi el temps o el cap de l'home amb els ulls tancats és efímer, mortal, caduc.

---

<sup>2</sup> "...Un somni s'esvaeix i, quan un es desperta, no produeix res; amb el meu mètode, solidifico els somnis" DALÍ, S. (2003) *Obra completa*. Barcelona; (Figueres); Ediciones Destino; Fundació Gala-Salvador Dalí, volum IV, Assaigs 1, p.782-783

<sup>3</sup> A l'obra de Dalí hi ha un gran lligam amb el seu entorn "M'he fet en aquestes pedres, aquí he forjat la meva personalitat, he descobert el meu amor, he pintat la meva obra, he construït la meva casa. No em puc separar d'aquest cel, d'aquest mar, d'aquestes roques, estic lligat per sempre més a Portlligat (...)".

<sup>4</sup> Dalí explica que la imatge del rellotge tou li va ser provocat per la imatge d'un formatge camembert que havia pres aquella nit per sopar i que la imatge tova del formatge no l'havia deixat dormir.

**Iconografia:**

Podem veure elements iconogràfics que no són nous:

- La forma adormida del centre de l'obra podria ser l'autoretrat de Dalí. Té una gran semblança amb altres rostres d'aquesta època com el que apareix a "El gran masturbador" (1929) en el que Dalí s'autoretrata identificant les seves faccions en unes roques del cap de Creus.
- El paisatge del cap de Creus, de Portlligat també apareix en obres com Les ombres de la nit que cau (1931) o A la vora del mar (1931).
- La mosca<sup>5</sup> sobre el vidre del rellotge i les formigues sobre el rellotge dur són símbols de putrefacció, quan volia representar l'art decadent pintava ases i ocells podrits coberts de mosques i formigues, a més d'aquesta manera dona sortida a un dels traumes de la seva infantesa, la por als insectes.

Com a elements iconogràfics nous trobem els rellotges amb la seva significació de pas del temps.

**Funció:** La persistència de la memòria correspon a l'etapa d'inici de la relació afectiva amb la seva musa, Gala, que a més és ella qui l'introdueix en el grup surrealista. La seva plena adaptació al grup i les seves obsessions emocionals provocades per la seva amant donaran sortida al Dalí més creatiu i surreal.

Dalí va pintar aquesta obra una tarda després de dinar, amb mal de cap, quan Gala havia marxat al cinema amb una amics. La inspiració la va trobar en el formatge camembert que havien pres per dinar i en els problemes filosòfics del que era "super-tou" en el formatge.

Després de dues hores, quan Gala va veure l'obra la va definir "com un quadre impossible d'oblidar per a qui l'hagi vist, ni que sigui un breu instant".

Aquesta obra també anomenada Rellotges tous es va exposar per primera vegada a París a la Galeria Pierre Colle al juny del 1931, el galerista novaiorquès Julien Levy la va comprar, i el 1934 el quadre passà a formar part de la col·lecció permanent del MoMA (Museum of Modern Art de Nova York).

**Models i influències**

La formació de Dalí com a pintor havia estat acadèmica, en aquesta obra, de dimensions reduïdes, posa de manifest una tècnica tan depurada i minuciosa que es pot dir que hi ha una voluntat de seguir els pintors detallistes, quasi miniaturistes als que els pintors surrealistes admiren com Hieronymus Bosch, Bruegel el vell, Arcimboldo i Francisco de Goya.

També rep influències en les seves primeres obres del Cubisme, del Noucentisme i de la pintura Metafísica de De Chirico.

Dins de la modalitat objectiva i figurativa del surrealisme, Dalí es relaciona amb Magritte, Ernst i Delvaux que utilitzen una tècnica quasi fotogràfica per imitar la realitat.

L'obra pintada el 1931 la reinterpreta en La desintegració de la persistència de la memòria (1952-1954), en aquest moment el pintor es troba immers en un període mistic nuclear de la seva trajectòria i en la nova obra hi destaquen la naturalesa corpuscular de la matèria i els aspectes metafísics.

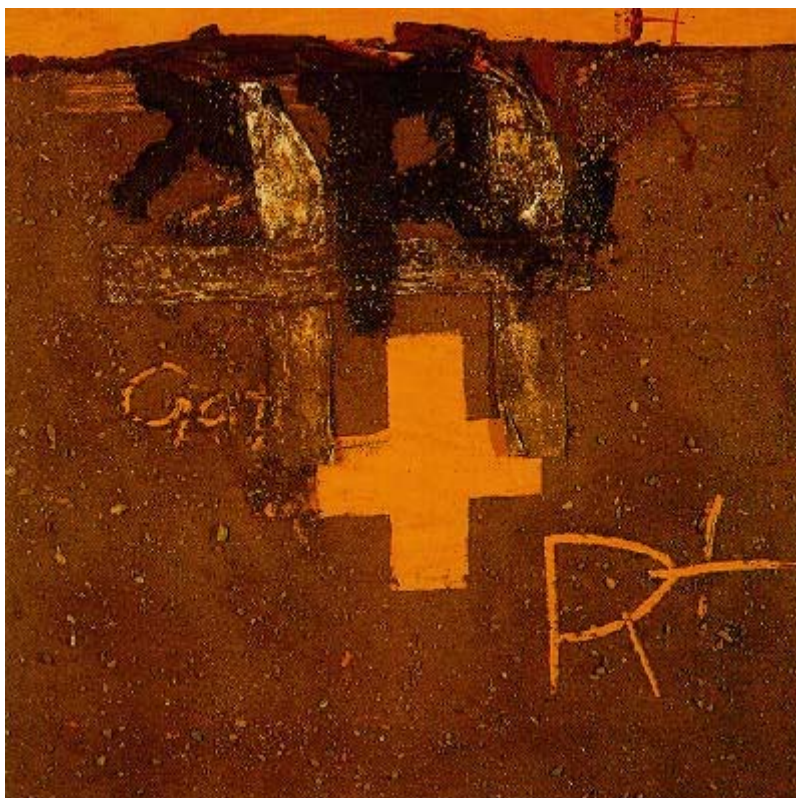
Ens il·lustra sobre la concepció atòmica del món. Els objectes estan formats per àtoms separats pel buit, sota una aparença de continuïtat (superfície marina). Els "projectils" mostren el dinamisme d'aquestes partícules.

Els rellotges tous, símbols del temps, ja no estan sobre una base sòlida sinó que suren a l'espai, un d'ells ja està fora de control.

Aquest va ser l'impacte que l'Era Atòmica va produir al pintor. La mateixa temàtica es repeteix a l'obra "Galatea de les esferes".

---

<sup>5</sup> Aquesta mosca ens convida a fer jocs de paraules "el temps vola"

**18. Segle XX. Tapies: Creu i R****FITXA TÈCNICA****Títol:** *Creu i R***Autor:** Antoni Tàpies**Cronologia:** 1975**Estil:** Informalisme**Tècnica:** tècnica mixta: Sorra, tela, pedres, pintura i llapis grafit**Suport:** fusta de contraplacat, 162 X 162,5 cm**Localització:** Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Cedida en comodat<sup>6</sup> per la Colección de Arte de Telefónica**L'autor**

Antoni Tàpies neix a Barcelona el 1923 en el si d'una família burgesa, culta i catalanista, immersa des de mitjan segle XIX en una tradició editorial i llibretera que ben aviat desperta en l'artista un amor pels llibres i la lectura. Aquesta predisposició es veu accentuada en la llarga convalescència d'una malaltia pulmonar, durant la qual inicia els seus tempteigs artístics. Progressivament es dedica amb més intensitat al dibuix i a la pintura, i acaba deixant els seus estudis de dret per dedicar-s'hi plenament. En la dècada dels anys quaranta ja exposa les seves obres, les quals destaquen en la panoràmica artística del moment. Participa d'una sensibilitat generalitzada que afecta els artistes d'ambdues bandes de l'Atlàntic arran de la Segona Guerra Mundial i el llançament de la bomba atòmica, Antoni Tàpies expressa des de ben aviat un interès per la matèria, la terra, la pols, els àtoms i les partícules, que es plasma formalment en l'ús de materials aliens a l'expressió plàstica academicista i en l'experimentació de noves tècniques. Les pintures matèriques formen una part substancial de l'obra de Tàpies i constitueixen un projecte que es continua desenvolupant avui dia. Tàpies creu que la noció de matèria s'ha d'entendre també des de la perspectiva del misticisme medieval com a màgia,

<sup>6</sup> Contracte unilateral segons el qual una de les parts deixa gratuïtament a l'altra una cosa perquè l'usi un cert temps i després la hi torni. És un préstec d'us

mimesi i alquímia. És en aquest sentit que hem de comprendre el desig de l'artista que les seves obres tinguin el poder de transformar el nostre interior. Durant els anys cinquanta i seixanta Antoni Tàpies anirà elaborant un seguit d'imatges, generalment extreïdes del seu entorn immediat, que apareixeran en les diferents etapes de la seva evolució. Sovint, una mateixa imatge, a més de ser representada de diverses maneres, tindrà una sèrie de significacions diferenciades que s'aniran superposant. El seu missatge se centra en la revaloració del que es considera baix, repulsiu, material (no és en va que Tàpies escull sovint temes tradicionalment tinguts per desagradables i fetitxistes, com poden ser un anus defecant, una sabata abandonada, una aixella, un peu i d'altres). Així mateix, l'obra d'Antoni Tàpies ha estat sempre permeable als esdeveniments polítics i socials del moment. A finals dels anys seixanta i començament dels setanta, el seu compromís polític contra la dictadura s'intensifica, i les obres d'aquest període tenen un marcat caràcter de denúncia i de protesta.

Coincidint amb l'eclosió de l'*arte povera* a Europa i el postminimalisme als EUA, Tàpies accentua el seu treball amb objectes, no mostrant-los tal com són, sinó imprimint-los el seu segell i incorporant-los al seu llenguatge.

A principis dels anys vuitanta, un cop restaurat l'Estat de dret a Espanya, l'interès de Tàpies per la tela com a suport adquireix una força renovada. Durant aquests anys, realitza obres amb goma-escuma o amb la tècnica de l'esprai, utilitza vernissos i crea objectes i escultures de terra xamotada o de bronze, alhora que es manté molt actiu en el camp de l'obra gràfica. D'altra banda, a finals dels anys vuitanta sembla que es reforça l'interès de Tàpies per la cultura oriental, una preocupació que ja s'havia anat gestant des dels anys de la postguerra i que esdevé, cada vegada més, una influència filosòfica fonamental en la seva obra pel seu èmfasi en el que és material, per la identitat entre home i natura i per la negació del dualisme de la nostra societat. Igualment, Tàpies se sent atret per una nova generació de científics, els quals contribueixen a donar una visió de l'univers que entén la matèria com un tot en un canvi i formació constants.

Les obres dels darrers anys constitueixen, sobretot, una reflexió sobre el dolor -tant físic com espiritual- entès com a part integrant de la vida. Influït pel pensament budista, Tàpies considera que un major coneixement del dolor permet fer més dolços els seus efectes i, per tant, millorar la qualitat de vida. El pas del temps, que sempre ha estat una constant en l'obra de Tàpies, adquireix ara nous matisos en viure's com una experiència personal que comporta un millor autoconeixement i una comprensió més clara del món que l'envolta. Durant aquests darrers anys, Antoni Tàpies ha consolidat un llenguatge artístic que tradueix plàsticament, d'una banda, la seva concepció de l'art i, de l'altra, unes preocupacions filosòfiques renovellades amb el pas del temps. La seva pràctica artística continua permeable a la brutalitat del present, a la vegada que ofereix una forma que, tot i la seva ductilitat, roman fidel als seus orígens. En aquest sentit, les obres dels últims anys no tan sols s'inscriuen en la contemporaneïtat, sinó que també són un registre del propi passat de l'artista.

#### **Context:**

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.

#### **Estil:**

L'Informalisme és un moviment pictòric que compren 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 estadunidenc. 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, a les que 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, al qual a més li agradava relacionar el seu estil amb l'etimologia del seu propi cognom<sup>7</sup>

### **Anàlisi formal:**

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 (+)

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.<sup>8</sup>

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:**

En la seva obra més característica dins de l'informalisme matèric, 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'arrenca, 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, estisores, 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. A això contribueix també les seves pròpies empremtes a l'obra, les incisions que practica, que per ell són un reflex de la naturalesa.

### **Significació i 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,

<sup>7</sup> "El mur és una imatge que vaig trobar una mica per sorpresa. Fou després d'unes sessions de pintura en les que em barallava tant amb el material plàstic que utilitzava i l'omplia de tal quantitat d'esgarrapades que, de sobte, el quadre canvià, donà un salt qualitatiu, i es transformà en una superfície quieta i tranquil·la. Em vaig trobar amb que havia pintat una paret, un mur, el qual es relacionava a la vegada amb el meu nom"

<sup>8</sup> "Si he arribat a fer quadres tan sols amb gris, és en part per la reacció que tingué enfront al colorisme que caracteritzava l'art de la generació anterior a la meua, una pintura que s'hi feien servir molt els colors primaris. El fet d'estar rodejat contínuament per l'impacte de la publicitat i les senyalitzacions característiques de la nostra societat també em portà a cercar un color més interioritzat, el que podria definir-se com la penombra, la llum dels somnis i del nostre món interior. El color marró es relaciona amb una filosofia molt lligada al franciscanisme, amb l'hàbit dels frares franciscans. Hi ha una tendència a cercar el que diuen els colors alegres: el vermell, el groc; però en canvi per mi, els colors grisos o marrons són més interiors, estan més relacionats amb el món filosòfic".

l'angúnia de l'existència de què parlava Sartre; la soledat, la malaltia, la pobresa que percebem en Tàpies la trobem també en l'obra de Samuel Beckett o Eugene Ionesco. 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<sup>9</sup>

### Iconografia:

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 que 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 i 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 la seva 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 es superposen a la part superior donant un efecte de volum. Podem relacionar aquests símbols amb la inicial de Ramon (Llull), o també podrien ser una referència a la seva malaltia?

### Símbols:

Tanmateix, té una primordial significació en l'obra de Tàpies el caràcter iconogràfic que afegeix a les seves realitzacions a través de diversos signes com creus, llunes, asteriscs, lletres, números, figures geomètriques, etc. Per Tàpies aquests elements tenen una significació al·legòrica relativa al món interior de l'artista, evocant temes tan transcendents com la vida i la mort, o com la soledat, la incomunicació o la sexualitat. Cada element té el seu significat concret: quant a les lletres, A i T són per les inicials del seu nom o per Antoni i Teresa –la seva dona–; la X com a misteri, incògnita, o com a forma de tatxar quelcom; la M l'explica de la següent manera:

*"Tots tenim una M dibuixada a les línies del palmell de la mà, el qual remet a la mort, i al peu hi ha unes arrugues en forma de S; tot combinat era Mort Segura"*

### Models i influències:

Els principals exponents de la *pintura matèrica* foren, a més de Tàpies, els francesos Fautrier i Dubuffet i l'espanyol Manolo Millares. L'informalisme matèric serà des dels anys 1950 el principal mitjà d'expressió de Tàpies, en el que amb diverses peculiaritats encara treballa.

Als anys 1970, influenciat pel *pop-art*, començà a fer servir objectes més sòlids en les seves obres, com parts de mobles. Amb tot, la utilització d'elements quotidians en l'obra de Tàpies no té el mateix objectiu que en el *pop-art*, on són utilitzats per fer una banalització de la societat de consum i els mitjans de comunicació de masses; en canvi, en Tàpies sempre està present el substrat espiritual, la significació dels elements senzills com evocadors d'un major ordre universal.

Se sol considerar Tàpies com a precursor de l'*Arte Povera*, en la seva utilització de materials pobres i de rebuig, encara que novament cal remarcar la diferència conceptual de tots dos estils.

Paral·lelament a la producció pictòrica i objectual, Tàpies ha anat desenvolupant des de 1947 una activitat intensa en el camp de l'obra gràfica. En aquest sentit convé destacar que l'artista ha realitzat un gran nombre de llibres de bibliòfil i carpetes en estreta col·laboració amb poetes i escriptors com Alberti, Bonnefoy, Du Bouchet, Brodsky, Brossa, Daive, Dupin, Foix, Frémon, Gimferrer, Guillén, Jabès, Mestres Quadreny, Mitscherlich, Paz, Saramago, Takiguchi, Ullán, Valente i Zambrano, entre d'altres.

Així mateix, Antoni Tàpies ha desenvolupat una tasca d'assagista que ha donat lloc a una sèrie de publicacions, algunes traduïdes a diversos idiomes: *La pràctica de l'art* (1970), *L'art contra l'estètica*, (1974), *Memòria personal* (1978), *La realitat com a art* (1982), *Per un art modern i progressista* (1985), *Valor de l'art* (1993) i *L'art i els seus llocs* (1999).

<sup>9</sup> "Penso que una obra d'art tindria de deixar perplex l'espectador, fer-lo meditar sobre el sentit de la vida"