



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Anàlisi del sistema idiolectal de la sèrie Barcelona de Joan Miró (morfogènia i composició)

Domènec Corbella

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

"ANÀLISI DEL SISTEMA IDIOLECTAL DE LA SÈRIE BARCELONA
DE JOAN MIRÓ (MORFOGÈNIA I COMPOSICIÓ)"

Presentada per
EN DOMINGO CORBELLA I LLOBET

FACULTAT DE BELLES ARTS
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Novembre de 1985

Dirigida pel
DR. RICARDO MARIN VIADEL
Vist i plau

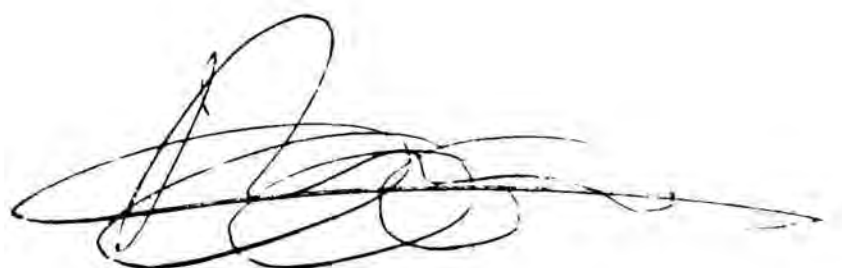
A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Ricardo Marin Viadel', written in a cursive style with several loops and a long horizontal stroke at the end.



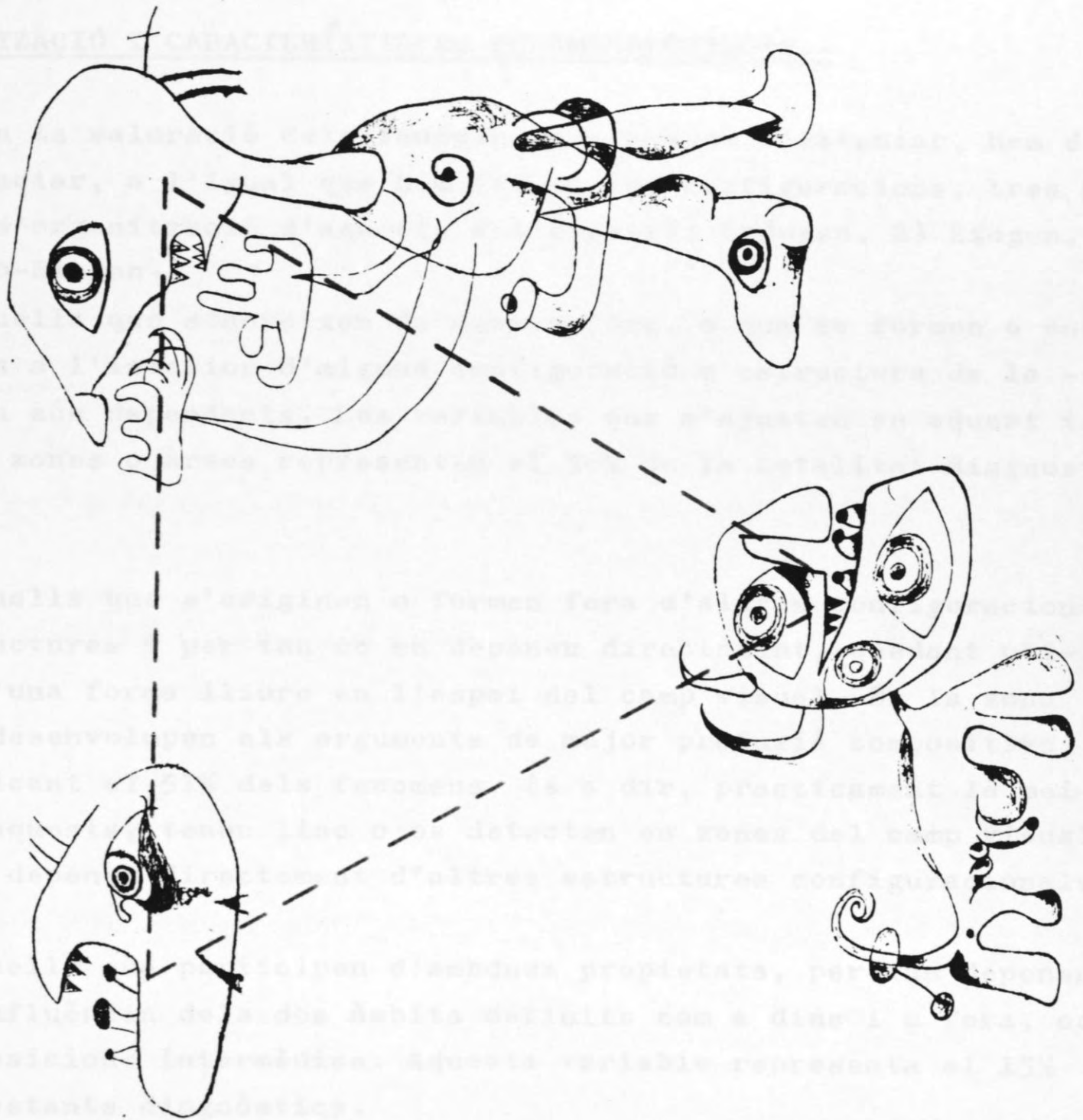
FIG. 69

BARCELONA-14

MASCLE

FEMELLA

FIG. 70



72.- ORGANITZACIÓ I CARACTERÍSTIQUES FENOMENOLÒGIQUES.-

En la valoració dels fenomens que acabem d'estudiar, hem de diferenciar, a l'igual que hem fet en les configuracions, tres nivells d'organització d'aquests a l'espai; 1) Endogen, 2) Exogen, i 3) Endo-Exogen.

1.- Aquells que s'acrecen de dins enfora, o que es formen o engendren a l'interior d'alguna configuració o estructura de la --- qual en són dependents. Les variables que s'ajusten en aquest tipus de zones o àrees representen el 36% de la totalitat diagnòstica.

2.- Aquells que s'originen o formen fora d'altres configuracions o estructures i per tan no en depenen directament, quedant ubicats d'una forma lliure en l'espai del camp visual. És la zona on es desenvolupen els arguments de major profusió compositiva, significant el 51% dels fenomens, és a dir, pràcticament la meitat d'aquests, tenen lloc o es detecten en zones del camp visual que no depenen directament d'altres estructures configuracionals,

3.- Aquells que participen d'ambdues propietats, per tan depenen de l'influència dels dos àmbits definits com a dins i a fora, ocupant posicions intermèdies. Aquesta variable representa el 13% dels restants diagnòstics.

A més de les variables organitzatives esmentades, podem constatar les següents característiques:

1.- Ressaltants: Comporta tècnicament que es destaquin sigui perquè sobresurten, o bé pel contrast o conflicte que plantegen. Encara que el ressaltament impliqui contrast, el primer exigeix que en cada unitat compositiva hi hagi un element dominant segons la Llei de l'ordre (funció compositiva resolta per medi de l'uni-

tat), comportant a la vegada per part dels altres elements, una subordinació.

"... establir en cada composició un punt principal d'atracció significa obrar amb lògica per a obtenir l'unitat necessària."(66)

Segons S.M. Eisenstein:

"Les estructures compositives clàssiques de les obres musicals, dramàtiques, cinematogràfiques i pictòriques es governen quasi sempre per l'unitat dels elements antagonics, units per una contrastant unitat de conflicte. Aquesta característica sembla ser una constant essencial de l'ordre compositiu general..."(67) Si bé a simple vista podem constatar que l'idiòlecte és fortament contrastant, l'anàlisi dels fenòmens estudiats ens evidència que, un 23% d'aquests són clarament ressaltants.

2.- Contrastants: El contrast és creat per l'interés del conflicte i de les tensions que governen entre els elements particulars de la composició. Aquesta característica representa una incidència notable, doncs hem calculat que es donava en un 57% dels fenòmens estudiats.

3.- Unificants: Un 20% dels fenòmens, creen per medi de la connexió visual, un sistema d'inter-relació entre diferents parts, que col·labora en l'ordre compositiu segons la llei de l'unitat. (propugna l'unitat, com a fi últim de tota organització de forces)

4.- Manipulants: Varies són les tècniques que diferents fenòmens aporten per incidir transformant d'alguna manera els components idiòlectals, donant-els-hi unes significacions especials. Per la seva importància que és del 60% dels diagnòstics, les tècniques manipuladores són tractades a part, conjuntament amb els principis ordenadors.

ORGANITZACIO I CARACTERISTIQUES FENOMENOLOGIQUES

ORGANITZACIO

1.-ENDOGENA

2.-EXOGENA

3.-ENDO-EXOGENA

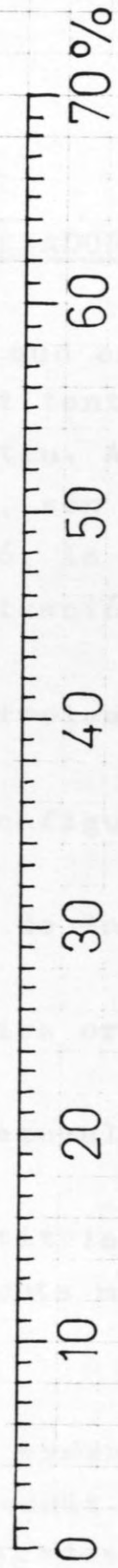
CARACTERISTIQUES

1.-RESSALTANTS

2.-CONTRASTANTS

3.-UNIFICANTS

4.-MANIPULANTS



73- RELACIONS ENTRE TÈCNIQUES MANIPULANTS I PRINCIPIS ORDENADORS.-

Dins de l'extens repertori fenomenològic, n'hi ha que es caracteritzen per la seva implantació manipuladora, actuant tant a nivell configuracional com en el específicament compositiu. Aquests fenòmens, ja definits, que tenen propietats tècniques, són principalment: l'inversió, la transposició, la compenetració, la multiplicitat, la distorsió, el desplaçament, i la sintetització.

Per altra banda els principis ordenadors que controlen compositivament el camp visual són:

- 1.- L'eix o línia entorn de la qual es disposen les configuracions.
- 2.- La simetria o distribució equilibrada de signes.
- 3.- La jerarquia o relevància d'algun signe en virtut de la seva forma, tamany, situació, etc.
- 4.- El ritme/repetició o utilització de correspondències organitzades d'una sèrie de signes.
- 5.- La pauta o regularitat que serveix per a reunir, acumular i organitzar.
- 6.- La transformació o procés que altera en algun sentit la conformació inicial o establerta, constituint un dels agents manipuladors més importants.

La relació que es planteja entre els dos nivells esmentats, es dona segons varies intensitats, que nosaltres hem reduït en dos (punt gros i punt petit), i com a conclusions més destacades del diagrama matriu que acompanyem, podem assenyalar:

- 1.- Que el desplaçament afecta essencialment els eixos.
- 2.- Que l'inversió és l'acció que provoca la simetria, d'una manera més clara.
- 3.- Que l'accentuació és l'estrategia principal de la jerarquia.
- 4.- Que la multiplicitat organitza majoritariament el ritme/re-

petició.

5.- Que la compenetració, s'instaura com a pauta compositiva.

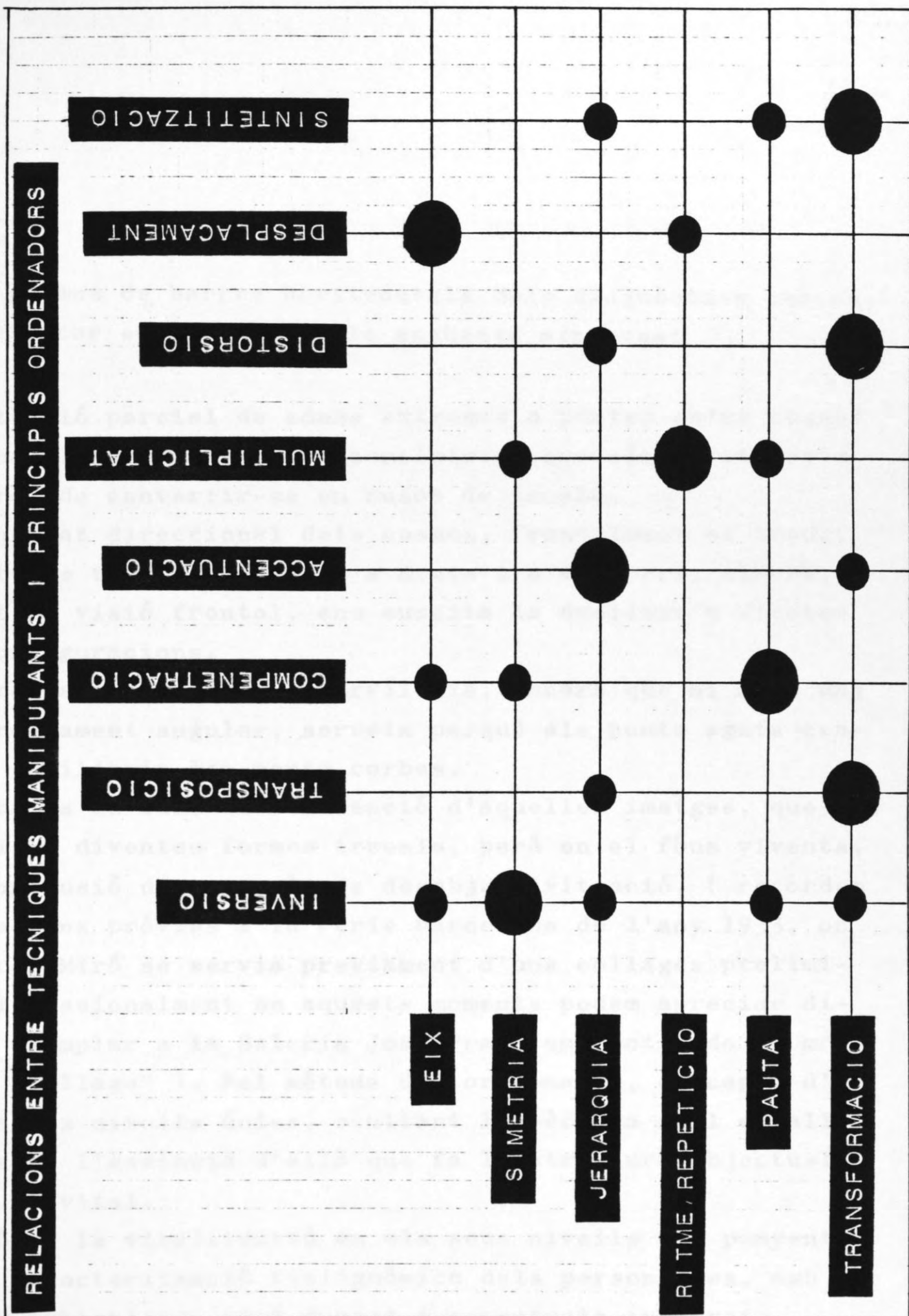
6.- Que la transposició, així com la distorsió i la sintetització, marquen la pauta de la transformació.

7.- Que la transformació i la jerarquia, són els principis ordenadors que intervenen en més tècniques manipuladores.

8.- Que la pauta participa en quatre modalitats manipuladores.

9.- Que l'eix i la simetria participen només en tres fenòmens manipuladors.

10.- Que el ritme/repetició, és el principi menys influent de totes les tècniques manipuladores i compositives en general.



74.- CONCLUSIONS.-

Els diagrames de barres horitzontals dels diagnòstics emesos, ens permet destacar endogenament els següents aspectes:

- La compenetració parcial de zones extremes o puntes entre cossos configuracionals, formen encaixos concèntrics que són enfatitzats fins a l'extrem de convertir-se en nusos de tensió.
- La simultaneïtat direccional dels cossos, frontalment el tronc, i lateralment les testes encarades a dreta i a esquerra, alhora, - tot mantenint la visió frontal, ens suscita la dualitat o dicotomia de les configuracions.
- En la contraposició angular i curvilínia, encara que hi hagi una tendència marcadament angular, serveix perquè els punts aguts contrarrestin i equilibrin les parts corbes.
- La sinèctica és la clau de l'obtenció d'aquelles imatges, que pel seu esquematisme divergen formes irrealment, però en el fons vivents, que són la conclusió d'un procés de desobjectivització, (recordem les configuracions prèvies a la Sèrie Barcelona de l'any 1933, on en les pintures, Miró se servia previament d'uns collages preliminars (68), i ocasionalment en aquests moments podem apreciar directament un exemplar a la Galeria Joan Prats amb motiu de la mostra titulada "Collage"). Pel mètode distorsionador, és capaç d'esquematzar a uns nivells únics, ocultant l'anècdota i el detall - per quedar-se en l'essència d'allò que fa l'estructura objectual, un ser quasi bé vital.
- L'expressió de la vitalització en els seus nivells més punyents, passa per la caracterització fisiognòmica dels personatges, amb els seus ulls orbiculars, agut dentat i accentuats ennassats.
- En el procés sinèctic, es destaca l'anamorfisme, com un dels trets fonamentals de la vitalització o organicitat dels personatges, tot accentuant o suprimint alhora diverses faccions formals.

- Com a culminació de la capacitat d'ocultació s'arriba a descobrir i a codificar uns signes de característiques pròpies que conformen en sí un llenguatge a la manera de línies objectuals, (com a símil podem citar l'escriptura d'apariència alfabètica glagolítica de P. Klee).(69)
- L'ancoratge triangular, base de moltes figures, la circularitat suport de la majoria de rostres i triangulació, rectangulació o centralitat dels troncs dels personatges, formen la base geomètrica del llenguatge dels signes, un dels més gravats del procés creatiu mironià.

A nivell exogen, es remarquen els fenòmens que segueixen:

- La polaritat, es planteja també de forma general al crear-se una diferenciació entre els extrems oposats de les configuracions, tan en l'ordre individual com en l'ordre global veient-les seqüencialment.
- Els enllaços o connexions de les diferents configuracions, segons la seva tipologia, determinen el que hem anomenat fils òptics, que ens aporten una dimensió més globalitzadora i que culmina amb les trames o xarxes estructurals del camp visual.
- L'obsessiva tendència circular, concèntrica i circumvalativa, - definitoria de centres o nusos generadors d'energia i de tensió, entren en contraposició amb la tendència contrària o abismal, en l'absència d'elements subjectants i apoiants, que contribueixen a la percepció de la ingravidesa.
- En la diversitat d'agrupaments configuracionals formadors de les oracions gràfiques, s'estableix una dialèctica constant entre les parts del llenguatge sintagmàtic verbal i nominal (parts actives).
- De la mateixa manera que l'hiperbolisme d'escala creixent, apareix el de l'escala reduïda, que com a contraposició a l'anterior, és capaç de crear en tot el seguit de composicions, una escala de tensió, notable.

- La dinàmica, entre altres estratègies, es materialitza per mitjà dels desplaçaments dels signes, provocant el desfasament entre els eixos virtuals axials del camp, i els reals de les composicions.
- Tant la configuració estructural de la majoria dels signes, com l'armadura compositiva global, ens defineixen un sistema centrat, format per un camp de forces concèntriques o radials.
- Estructuralment, l'espai es divideix segons diferents nivells - de filtres o capes, a vegades de tres, definint-se: macroestructuralment, mesoestructuralment, i microestructuralment. I a vegades de quatre, com hem definit nosaltres, segons la seva funció pública, semipública, privada, i molt o més privada.

De manera semblant, segons l'emplaçament endo-exogen sobresurten:

- El contrast d'escala entre els signes personatges, i els signes còsmics, plantegen una jerarquia entre els signes, i entre nivells de profunditat espacial, plasmant en el sistema, un compàs constant.
- El canvi de corbatura, lligat amb el procés sinèctic, crea per mitjà de la concavitat i la convexitat, de les entrades i sortides dels contorns, punts d'inflexió o de forta tensió.
- Com a complement del fenomen endomòrfic de les compenetracions tenim que, l'organització de dues o més parts estructurals, dóna com a conseqüència la implantació de les formes ocultes.
- Finalment, es destaca de sobremanera el contrast d'àrees delimitades de signes dinàmics, i el de les que fan la funció de fons, delimitades únicament pels límits del camp visual, de sentit obert i infinit.

Quant a les característiques fenomenològiques verifiquem:

- El 60% són fenòmens manipulants, o transformadors dels components idiolectals.
- El 57% són contrastants o activadors de centres d'interès con-

flictiu.

- El 23% són ressaltants o provocadors de centres d'atracció.
- El 20% són unificants o creadors de trames organitzades creant un tot.

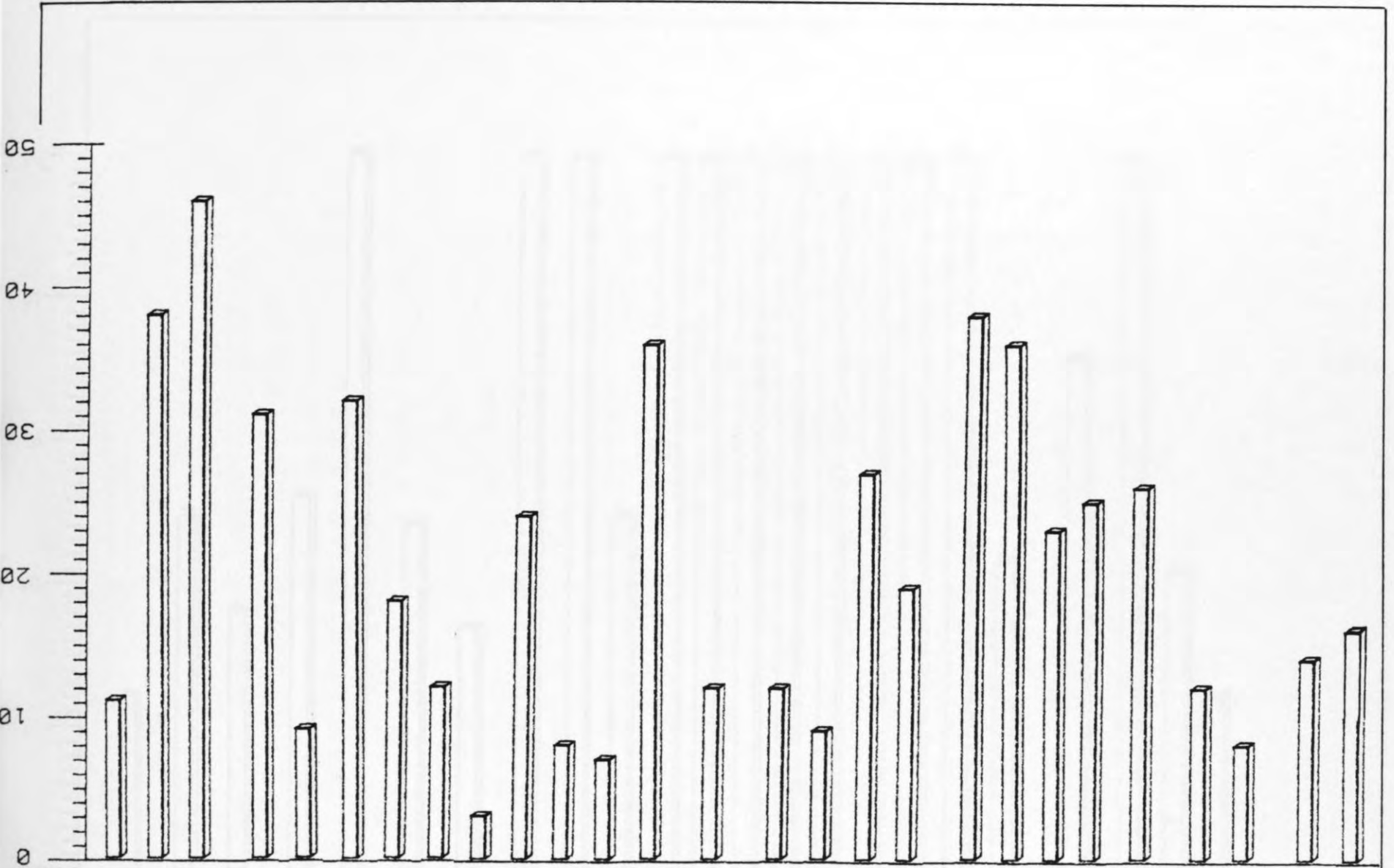
Encara que la quantificació de les quatre característiques esmentades sigui diversa, amb un predomini notable de les manipulants i contrastants, per sobre de les ressaltants i unificants, hem d'aclarar que es tracten de trets fonamentals de l'idiolecte.

Sobre les tècniques manipulants:

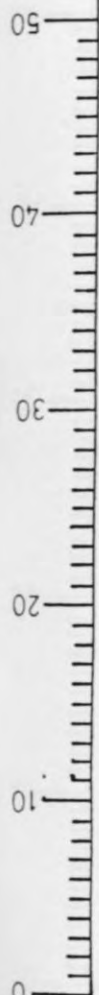
- Sobresurten la inversió, la transposició, la compenetració, l'accentuació, la multiplicitat, la distorsió, el desfasament, i la sintetització. De totes elles, la inversió és la que en més principis ordenadors es relaciona, concretament a nivell d'eix, simetria, jerarquia, pauta i transformació.
- Per altra banda la transformació es perfila com el principi ordenador principal de les tècniques manipulants esmentades, i el que menys transcendència relacional té, és el ritme/repetició.

DIAGNOSTICS FENOMENOLOGICS

- D.1.- INVERSIONS
- D.2.- TRANSPOSICIONS
- D.3.- COMPENETRACIONS (ENCAIX CONCÈNTRIC)
- D.4.- ENCADENAMENTS
- D.5.- HOMEOMETRISMES
- D.6.- ACCENTUACIONS
- D.7.- TRANSPARENTACIONS
- D.8.- POLIMORFISMES
- D.9.- CONTORNS PUNTEJATS
- D.10.- MULTIPLICITAT D'ULLS
- D.11.- DUALITATS ESTRUCTURALS
- D.12.- TRILOGIES ESTRUCTURALS
- D.13.- CONTRAPOSICIONS UNI-BIDIMENSIONALS
- D.14.- CONTRAPOSICIONS BI-TRIDIMENSIONALS
- D.15.- CENTRES FOCALS SINGULARS
- D.16.- COMPOSICIONS CIRCUMDANTS
- D.17.- INCONDICIONAMENTS DEL MARC
- D.18.- SIMULTANEITATS VISUALS DE ROSTRES
- D.19.- SIMULTANEITATS DIRECCIONALS
- D.20.- DESFASES AXIALS
- D.21.- CONFIGURACIONS DE DOBLE LECTURA
- D.22.- REGIONS PSICOLÒGIQUES
- D.23.- CONFIGURACIONS DE DOMINÀNCIA ESPAIAL
- D.24.- JUXTAPOSICIONS (DAVANT-DARRERA)
- D.25.- OBSTACULITZACIONS (PENETRACIÓ VISUAL)
- D.26.- VARIABILITATS DUALS
- D.27.- REITERACIÓ D'ELEMENTS GRÀFICS

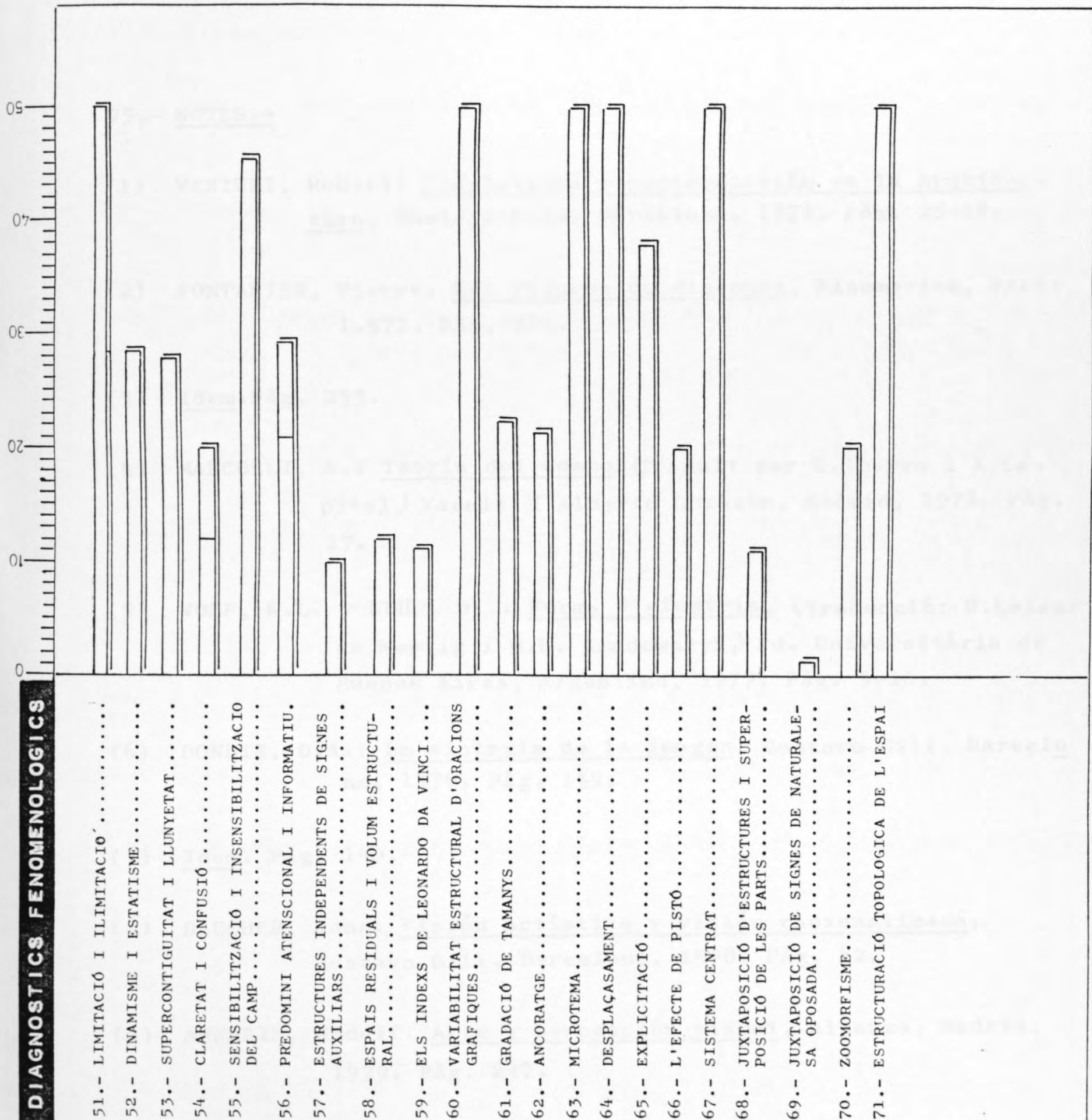


DIAGNOSTICS FENOMENOLOGICS



- 28.-- CONTRAPOSICIONS DIRECCIONALS VERTICALS I HORIZONTALS.....
- 29.-- CONTRAPOSICIONS MULTIDIRECCIONALS.....
- 30.-- CONTRAPOSICIONS DE TAMANYS SEGONS NIVELLS D'ALÇADA.....
- 31.-- CONTRAPOSICIONS D'ESCALES EN LES PROPIES CONFIGURACIONS.....
- 32.-- CONTRAPOSICIÓ ANGULAR CURVILINIA.....
- 33.-- CONTRAPOSICIÓ DE FORMES TANCADADES I DE FORMES OBERTES.....
- 34.-- CONTRAST D'ORGANITZACIÓ D'ESPAIS DINS D'ESPAIS.....
- 35.-- CONTRAST D'ESCALES ENTRE NIVELLS DE L'ESTRUCTURA.....
- 36.-- LA INFLEXIÓ.....
- 37.-- EL GEOTROPISME I L'AREOTROPISME.....
- 38.-- LA SINÈCTICA.....
- 39.-- LA POLARITAT.....
- 40.-- LA FISIOGNOMONIA.....
- 41.-- L'ANAMORFISME.....
- 42.-- LÍNIES OBJECTUALS.....
- 43.-- FILS ÒPTICS.....
- 44.-- FORMES OCULTES.....
- 45.-- GEOMETRISME MORFOLOGIC.....
- 46.-- FREQUÈNCIA I INFREQUÈNCIA DELS SIGNES.....
- 47.-- JUXTAPOSICIÓ D'ÀREES LIMITADES I D'ÀREES ILIMITADES.....
- 48.-- CENTRALITAT I ABISME.....
- 49.-- FECUNDITAT I EXIGUITAT.....
- 50.-- MOVILITAT I INMOVILITAT.....

DIAGNOSTICS FENOMENOLÒGICS



75.- NOTES.-

- (1) VENTURI, Robert: Complejidad y contradicción en la arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Pàg. 25-26.
- (2) FONTANIER, Pierre: Les figures du discours, Flammarion, Paris 1.977. Pàg. 284.
- (3) Idem. Pàg. 293.
- (4) MARCOLLI, A.: Teoría del campo. (Traduït per G.Ibarra i A.Capitel,) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978. Pàg. 17.
- (5) WOLF, K.L. y KUHN, D. : Forma y simetria. (Traducció: R.Leisse -de Mertig i M.H. Gradowczyk,) Ed. Universitária de Buenos Aires, Argentina, 1977. Pàg. 9-10.
- (6) DONDIS, D.A.: La sintaxis de la imagen, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, Pàg. 139.
- (7) Idem. Pàg. 140.
- (8) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 82.
- (9) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 247.
- (10) Idem. Pàg. 47.

- (11) BERGER, René: El conocimiento de la pintura, Noguer, Barcelona, 1976. Pàg. 167.
- (12) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 199.
- (13) MOHOLY-NAGY, László: La nueva visión y reseña de un artista, Infinito, Buenos Aires, 1963. Pàg. 62.
- (14) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 253.
- (15) MALINS, Frederick: Mirar un cuadro, (Traduït per A. Jiménez Rioja) Blume, Madrid, 1983. Pàg. 76.
- (16) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Traduït per G. Ibarra i A. - Capitel), Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978, Pàg. 148.
- (17) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 220.
- (18) Idem. Pàg. 221.
- (19) VENTURI, Robert: Complejidad y contradicción en la arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Pàg. 87.

- (20) CAPEL, H. i MUNTAÑOLA, J. : Aprender de la ciudad, ETSAB, Barcelona, 1978. Pàg. 103.
- (21) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 286.
- (22) MALINS, Frederick: Mirar un cuadro, (Traduït per A. Jiménez Rioja), Blume, Màdrid, 1983, Pàg. 16.
- (23) WONG, Wucius: Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional, Gustavo Gili, Barcelona, 1982. Pàg. 19.
- (24) FONTANIER, Pierre: Les figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg. 284.
- (25) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 99.
- (26) Idem. Pàg. 40.
- (27) Idem. Pàg. 42.
- (28) Idem. Pàg. 223.
- (29) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 26.
- (30) Idem. Pàg. 26.
- (31) Idem. Pàg. 37.

- (32) WOLFFLIN, Enrique: Conceptos fundamentales en la historia del arte, (Traduït per José Moreno Villa), Espasa-Calpe, Madrid, 1970. Pàg. 178.
- (33) ZEVI, Bruno: Saber ver la arquitectura, (Traduït per C. Calcabrina y J. Bermejo Goday), Poseidón, Barcelona, 1976. Pàg. 34-35.
- (34) CIRICI PELLICER, A. i Altres: "XXIII Premi internacional de dibuix Joan Miró", Fundació Joan Miró, Barcelona 1984. Pàg. 16. Un dels textos del catàleg de l'exposició del premi esmentat.
- (35) DAVIS, G.A. i SCOTT, J.A. : Estrategias para la creatividad, Paidós, Buenos Aires, 1980. Pàg. 99-100.
- (36) WOLF, K.L. y KUHN, D.: Forma y simetria (Traduït per R. Leisse de Mertig i M.H. Gradowczyk) Ed. Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1977. Pàg. 11.
- (37) Idem Pàg. 11.
- (38) ARNHEIM, Rudolf: Arte i percepció visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 487.
- (39) LAUDE, Jean : Las artes del Africa negra, (Traduït per Fernando Gutiérrez) Labor, Buenos Aires, 1968. Pàg. 23-26.
- (40) FONTANIER, Pierre: Les figures du discours, Flammarion, Paris 1977. Pàg. 123.

- (41) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 228.
- (42) Idem. Pàg. 288.
- (43) Idem. Pàg. 246.
- (44) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Traduït per G. Ibarra i A. Capitel) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978, Pàg. 29.
- (45) CIRICI, A. : Miró lilegit, Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 16.
- (46) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Traducció de G. Ibarra i A. Capitel) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978. Pàg. 107.
- (47) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 111. Segons unes afirmacions fetes per Delacroix.
- (48) Idem. Pàg. 329.
- (49) Idem. Pàg. 329.
- (50) MIRÓ, Joan: Yo trabajo como un hortelano, Gustavo Gili, Barcelona, 1964. Pàg. 25. Amb pròleg d'Ivon Taillandier.
- (51) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 255.

- (52) MUNARI, Bruno: Diseño y comunicación visual (Traduït per F. Serra Cantarell), Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Pàg. 35.
- (53) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 363.
- (54) RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, J.L.: Las funciones de la imagen en la enseñanza, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 197.
- (55) CIRICI PELLICER, A.: Miró lilegit, Edicions 62, Barcelona, - Pàg. 16.
- (56) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 261.
- (57) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Traduït per G. Ibarra i A. Capitel) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978. Pàg. 92-93.
- (58) LASEAU, Paul: La expresión gráfica para arquitectos y diseñadores, Gustavo Gili, Mexico, 1982. Pàg. 62-63.
- (59) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 26.
- (60) ARNHEIM, Rudolf: El poder del centro, Alianza, Madrid, 1984. Pàg. 238.
- (61) Idem. Pàg. 241.
- (62) Idem. Pàg. 240.

- (63) ARNHEIM, Rudolf: El poder del centro, Alianza, Madrid, 1984. Pàg. 241.
- (64) Idem. Pàg. 11.
- (65) LASEAU, Paul: La expresión gràfica para arquitectos y diseñadores, Gustavo Gili, Mexico, 1982. Pàg. 62-63.
- (66) GERMANI-FABRIS: Fundamentos del proyecto gráfico, Don Bosco, Barcelona, 1973. Pàg. 31.
- (67) Idem. Pàg. 32.
- (68) PENROSE, Roland: Miró, Thames and Hudson, London, 1970. Pàg. 74-75.
- (69) Dit de l'alfabet i de l'escriptura eslaus creats per Ciril de Tessalònica i anteriors a l'escriptura anomenada, erròniament ciríl·lica, segons definició de Sebastià Janeras de la Gran Enciclopèdia catalana, volum 8, Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1975. Pàg. 137.

CAPITOL VIII.-

=====

DIAGNÒSTICS RETÒRICS I ESTILÍSTICS

0.- INTRODUCCIÓ.-

El sistema compositiu, s'organitza segons un engranatge més o menys estructurat de formes conceptuals i morfològiques, que impliquen una retòrica:

"Per retòrica en sentit ampli hem d'entendre l'art de -
parlar en general, exercitat per tota persona que partici
cipa activament de la vida social, per Retòrica en sen-
tit estricte (Retòrica escolar), l'art de parlar de les
parts (especialment davant dels tribunals), Constituit
en objecte d'ensenyança a partir del segle Vè. a. C."
(1)

En el present capítol es planteja el treball d'identificar -
en el text gràfic les possibilitats funcionals lingüístico-con-
ceptuals tradicionals de la literatura. Hem estudiat les diferents
tipologies de figures del discurs, segons l'ordre de Fontanier --
(2), i hem intentat trobar les correspondències gràfiques res-
pectives.

Tal estudi, poc habitual en el camp plàstic ens ha permès pel
mètode interdisciplinar, poder constatar la versemblança de l'apor-
tació de l'experiència literària en el terreny de l'art, i compro-
bar que en el fons tot llenguatge s'estructura segons un sistema
comunicatiu comú. Hem pogut apreciar també com les possibilitats
de la traducció eren extenses, i com en el llenguatge gràfic es
plantegen situacions morfològiques parangonables a les literàries.
No sempre però hem pogut aconseguir el nostre propòsit, que se-
gons les propietats de les figures en qüestió, la traducció ha es-
tat infructuosa, per no trobar l'adaptació equivalent en el món -
plàstic. En altres ocasions, traspasar el fenomen pot resultar -
coaccionat, cosa que no neguem, però forçar totes les possibili-

tats, era obligat si volíem arribar a desenterrar els poders de la forma dins de la grafia de Miró.

Evidentment, només hem fet una incursió, i les possibilitats són encara molt més àmplies, tan en general com en particular, de totes maneres creiem que els vint diagnòstics o valoracions efectuades, són suficients per fer-nos judiciosos sobre el tema, dins de les extenses vessants que ofereix el sistema compositiu mironiana.

1.- DIAGNÒSTIC DE L'ADJUNCIÓ

Les estructures tridimensionals comporten -----
 per a la visió, que uns termes quedin ocults per uns altres. El cubisme va reparar en la simultaneïtat, que resolgué per medi de la juxtaposició de varis membres d'un mateix terme, alhora. A la litografia B-42 per exemple, observem interessanment - - - com l'estructura ambigua del personatge format per dues meitats oposades, la superior vista anteriorment, i l'inferior vista posteriorment, planteja quelcom similar, al recordar-nos mitjançant el signe del sexe femení en el terme comú de les natges quan teòricament seria invisible per aquesta última part. L'efecte d'unir auxiliàriament aquí és patent, de la mateixa manera que l'etiqueta que acompanya un producte.

Paral·lelament la posició superposada de l'estrella poligonal de cinc puntes, sembla també adjuntar-se, però la diferència està en què es tracta d'un terme que no és comú morfològicament al personatge, i per tant és limita a superposar-s'hi.

2.- DIAGNÒSTIC DE L'ALITERACIÓ

Si partim de la base de que el so vocàlic o consonàntic és perceptible o transposable a termes formals, o que aquest a més a més de les seves propietats contenen implícitament un so, podem constatar que la repetició d'un terme formal dins d'una configuració pot produir un fenomen similar. Segons Fontanier:

"L'aliteració, anomenada també -Parachrèse-, és una es pècie d'onomatopeia en varis mots, produït pel joc de certes lletres o de certes sil·labes." (3) En aquest

sentit, a la litografia B-7 entre altres, podem apreciar la repetició morfològica de les implantacions dels ulls orbiculars, que per nou vegades consecutives semblen la configuració del personatge, fins a l'extrem de crear òpticament l'efecte literari de l'eufonia o de la cacafonia a la composició. Com defineix Fontanier, es crea en el nostre cas, un joc de formes i de recorreguts visuals conduïts pel contorn de la configuració contenidora.

3.- DIAGNÒSTIC ANAFÒRIC

Donat el caràcter dominant en el llenguatge mironià, dels estels, i el produir-se la repetició d'aquests, d'alguna manera encapçalant tant la part superior com la inferior de l'enunciat compositiu de la litografia B-35, l'efecte resultant des del punt de vista retòric és paral·lel al de l'anàfora. Inclús podem afirmar que Miró emprà la tècnica anafòrica en moltes composicions - mitjançant els ulls orbiculars, que sintàcticament també dominen i constitueixen els imputs iniciadors de la lectura moltes vegades. Tanmateix, en aquest sentit, el signe del sexe femení ocupa un lloc de significació anafòrica.

Per anàfora és coneguda també, "l'ascensió obliqua d'un astre"(4). En aquest aspecte també, tenim que la litografia B-35, mostra dos estels emplaçats de tal manera que sembla com si l'inferior hagués ascendit obliquament envers la part superior.

I

- 1.- ADJUNCIÓ
- 5.- APOSTROF
- 9.- EUFEMISME
- 13.- METÀFORA
- 17.- PARENTESI

II

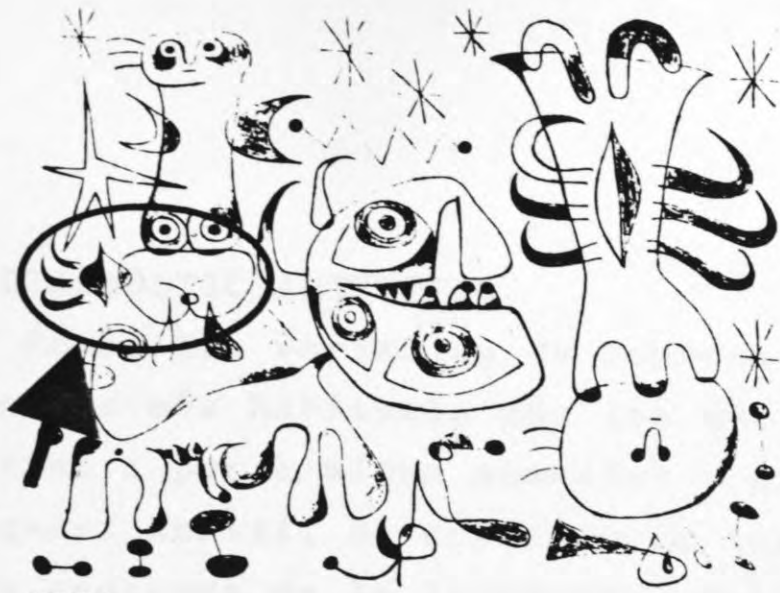
- 2.- ALITERACIÓ
- 6.- CONJUNCIÓ
- 10.- GRADACIÓ
- 14.- ONOMATOPEIA
- 18.- PLEONASME

III

- 3.- ANÀFORA
- 7.- ELIPSIS
- 11.- HIPÈRBOLE
- 15.- PARAL·LELISME
- 19.- REFETICIÓ

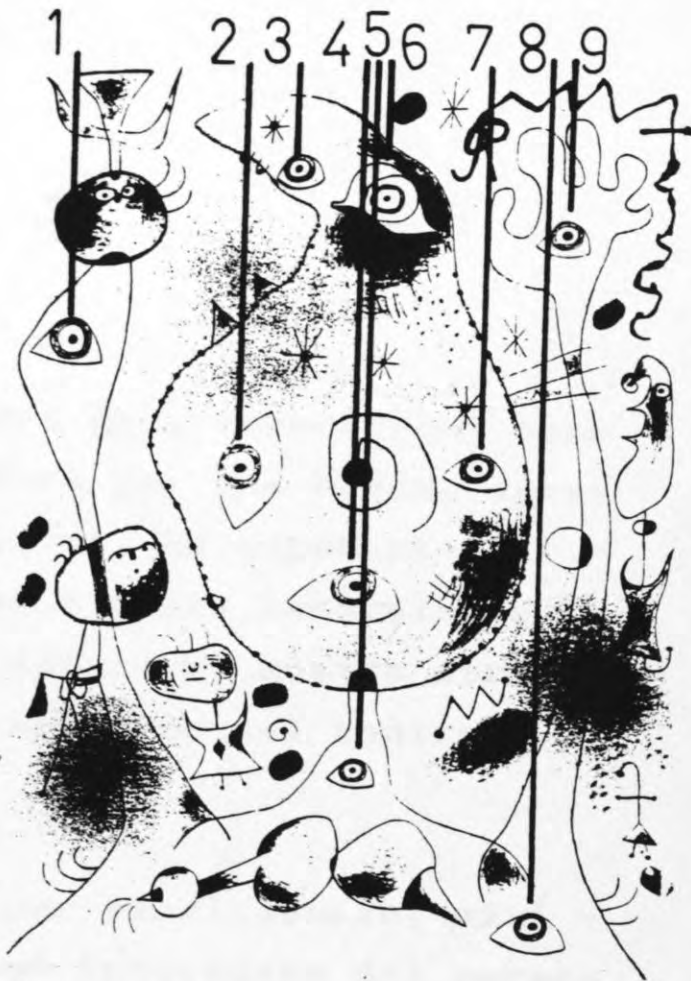
IV

- 4.- ANTÍTESI
- 8.- ENUMERACIÓ
- 12.- INVERSIÓ
- 16.- PARANOMASIA
- 20.- SÍNTESI



1.- ADJUNCIÓ

BARCELONA-42



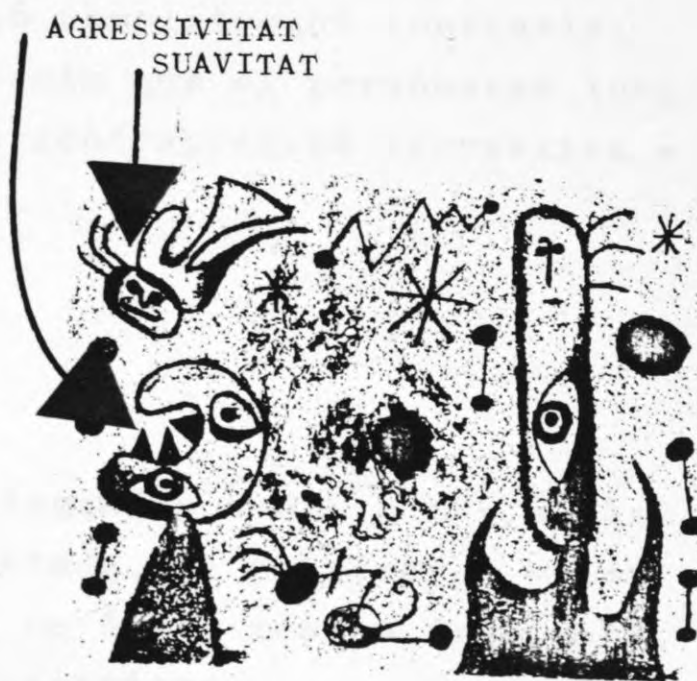
2.- ALITERACIÓ

BARCELONA-7



3.- ANÀFORA

BARCELONA-35



4.- ANTÍTESI

BARCELONA-47

AGRESSIVITAT
SUAVITAT

4.- DIAGNÒSTIC ANTITÈTIC

Entre les variables de contrast sobre dues expressions oposades les més habituals són les que denoten per una banda, agressivitat i per l'altra suavitat o afabilitat. Un exponent clar en aquest sentit, el constitueix les dues figures laterals de la banda esquerra de la litografia B-47. L'inferior, mostra atributs de revelació o d'agressió mentre que la superior pel contrari, mostra atributs de bonhomonia.

El llenguatge mironià és antitètic per excel·lència, així - per exemple, podem citar encara, l'actitud invocadora del personatge de la dreta, i la tímida i inhibida del de l'esquerra, a la litografia B-45. A la litografia B-33 es mostren dos personatges tipologicament de tamany i d'expressió completament contraris. Potser de forma encara més marcada, tenim que el personatge invocador de la litografia B-25, entre en contraposició expressiva - en respecte a la que volea.

5.- DIAGNÒSTIC APOSTRÒFIC

Com acabem de descriure, a la litografia B-25, a més a més de plantejar-se la contraposició esmentada, el personatge principal, sembla invocar en un discurs a un ésser real o imaginari, en finalitat interpel·ladora. Per a Fontanier:

"L'apostrofe que acompanya la major part de les vegades l'exclamació, és aquella variació sobtada del discurs per la qual es desvia d'un objecte, per adreçar-se a un altre, natural o sobrenatural, absent o present vivent o mort animat o inanimat, real o abstracte o per adreçar-se a si mateix." (5) En el nostre cas evidentment; no disposem d'arguments suficients com per determinar

qui s'adreça. Nosaltres valorem basicament l'expressió que emana dels caràcters formals d'esperit invocador, implorador o conjurador.

6.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA CONJUNCIÓ

La conjunció o efecte d'ajuntar constitueix una de les estratègies estructurals bàsiques de l'organització configuracional de manera que les propietats de cadascun dels signes enunciats són bescanviades mutuament, resultant una nova configuració.

Si repasem els diferents agrupaments tipològics configuracionals, podrem observar que la combinació de dues variables tipològicament familiars o diverses es combinen entre sí habitualment. Entre les combinatòries existents, podem destacar la conjunció de la litografia B-40, on la configuració poligonal s'ajunta amb la curvilínia, adquirint conjuntament una nova significació.

Per medi de la conjunció s'obté el fenomen anomenat encaix concèntric, ja estudiat en els diagnòstics fenomenològics, i que constitueix el nus d'unió d'aquesta. De la mateixa manera també es produeixen els encadenaments.

7.- DIAGNÒSTIC DE L'EL.LIPSI

Si literàriament l'el.lipsi consisteix en la supressió de mots necessaris o com diu Fontanier:

"Consisteix en la supressió de paraules que serien ne

cessàries per a la plenitud de la construcció, però que són expressades de manera minimament suficient perquè no quedi res obscur ni incert". (6) Plàsticament ens podem trobar, que membres necessaris per la total plenitud estructural de la configuració, són suprimits.

A la litografia B-44 el personatge de la dreta, no tan sols està exempt de braços sinó que també li falta la boca i la cabellera injustificadament, doncs l'espai que teòricament podria ocupar els braços, és invadit per una taca indefinida que marca a més un centre intensament focal. En canvi sembla més necessària la presència dels braços i de les mans.

Paral·lelament el rostre sol ser atípic en quan el tipus d'ull i per la supressió de les parts esmentades sense haver-hi cap raó aparent que justifiqui la seva absència.

8.- DIAGNÒSTIC DE L'ENUMERACIÓ

L'activitat del camp visual es compon de diferents nivells jeràrquics configuracionals. Entre les configuracions de menor protagonisme, figuren aquelles que es mostren successivament i rapidament, i que es refereixen a una mateixa idea, determinant en el camp una sèrie de punts que marquen un ritme. Aquest és el cas de la litografia B-26 que entre altres, mostra la figura de l'enumeració mitjançant una sèrie de taques, tipus empremta disseminades pel camp.

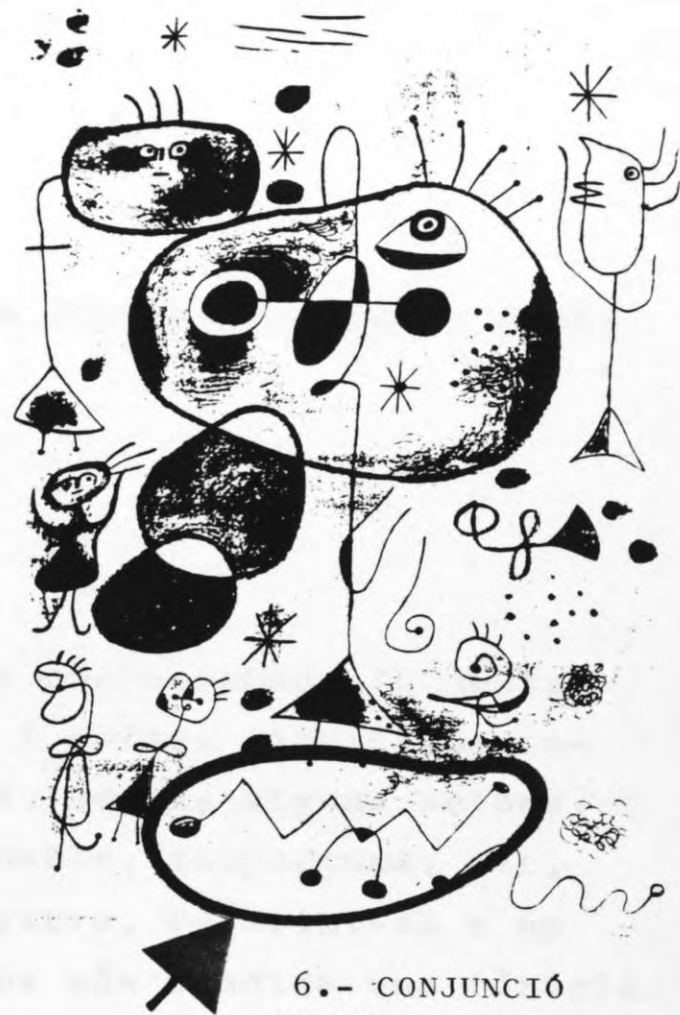
L'ordenació repetitiva dels signes enumeratius no és pas línia, sinó complex, doncs no apreciem cap criteri ordenador deter

CARÀCTER INVOCADOR



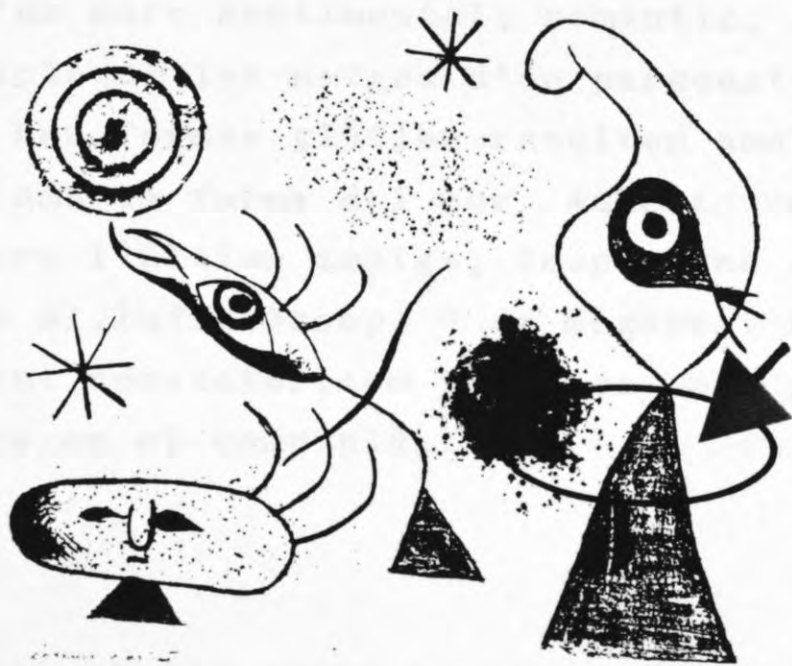
5.- APOSTROF

BARCELONA-25



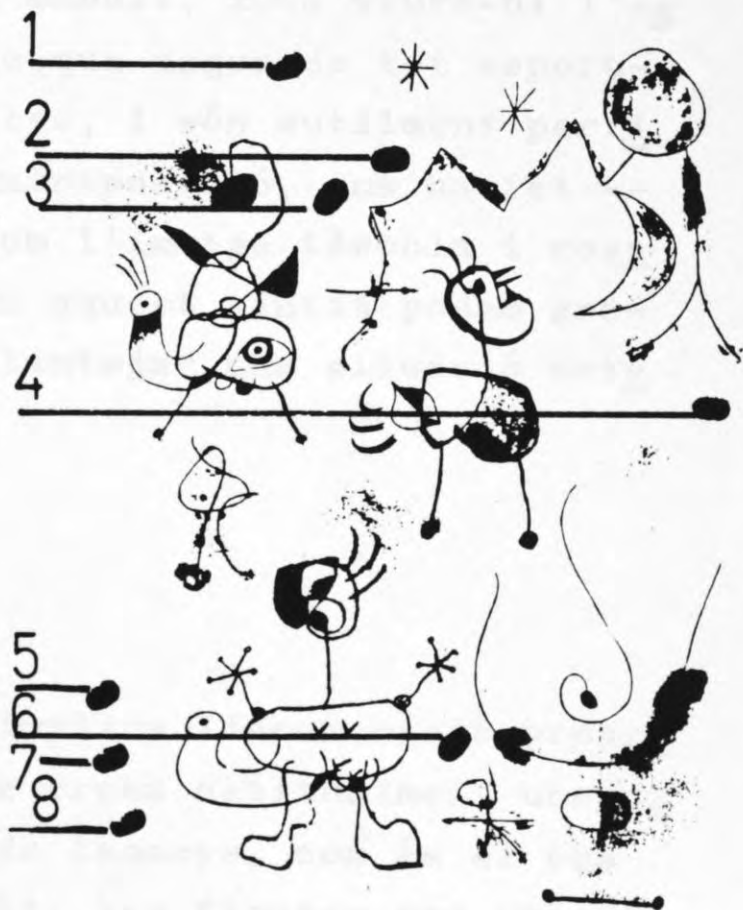
6.- CONJUNCIÓ

BARCELONA-40



7.- ELIPSIS

BARCELONA-44



8.- ENUMERACIÓ

BARCELONA-26

minat, cosa que fa pensar que es limita a omplir els espais residuals.

9.- DIAGNÒSTIC EUFEMÍSTIC

De vegades, resulta difícil trobar la correspondència justa entre les figures propiament literàries, i moltes situacions comunicatives que es plantegen plasticament. Segons alguns autors, l'eufemisme, designa alguna cosa desagradable, inoportuna, etc, amb una expressió amable. Josep M^a de Segarra, referint-se a un grup de nudistes escriu: "...sobre l'herba més càndida una tèrbola i rosada confusió de deformacions pectorals i glúties", (7) ens recorda la composició litogràfica B-39, en el sentit de que el mig d'un marc sentimental, romàntic, i càndit, xoca veure-hi l'exposició de les natges d'un personatge que esguarda tot esporuguit. Les formes glúties resulten amables, i són sutilment perfilades amb la forma del cor. Aquesta contraposició, ens ha fet -- concebre l'última imatge, inoportuna com l'imatge tèrbola i rosada que al.ludia Josep ^a de Segarra. En aquest sentit podem gràficament constatar, com també es pot plantejar una situació eufemística en el camp plàstic.

10.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA GRADACIÓ

La gradació a nivell d'imatges, implica l'enumeració progressiva d'estats, condicions i termes que creen habitualment una diferenciació de densitat, i una escala de tamanys, com és el cas de la litografia B-3, que d'abaix a dalt, les figures van progressivament disminuint de tamany, i a la vegada densificant-se, produint com a conseqüència el fenomen de la profunditat.

Per altra banda, la figura que s'estableix, coincideix amb l'índex de profunditat de Leonardo, segons el gradient ja estudiat en el capítol de diagnòstics fenomenològics.

11.- DIAGNÒSTIC HIPERBÒLIC

L'anamorfisme, és conseqüència entre altres accions que actuen sobre els signes, de l'augment o disminució exagerada de -- les proporcions. Per a Fontanier:

"L'hipèrbole augmenta o disminueix les coses per excés, i les presenta per sobre, o bé per sota del que ----- elles són, visualment no enganyen, porten a la mateixa veritat, i atreuen pel que diuen d'increïble, que és - el que les fa realment creïbles". (8)

L'hipèrbole es destaca com a figura retòrica, per la seva evidència anamòrfica, i per l'ús que Miró en fa, que conjuntament amb la metàfora es troba de manera constant a la majoria de les composicions. Com exemples podem assenyalar la testa erèctil de la litografia B-28, la voluminosa, de la litografia B-24, i la nasal, de la litografia B-16.

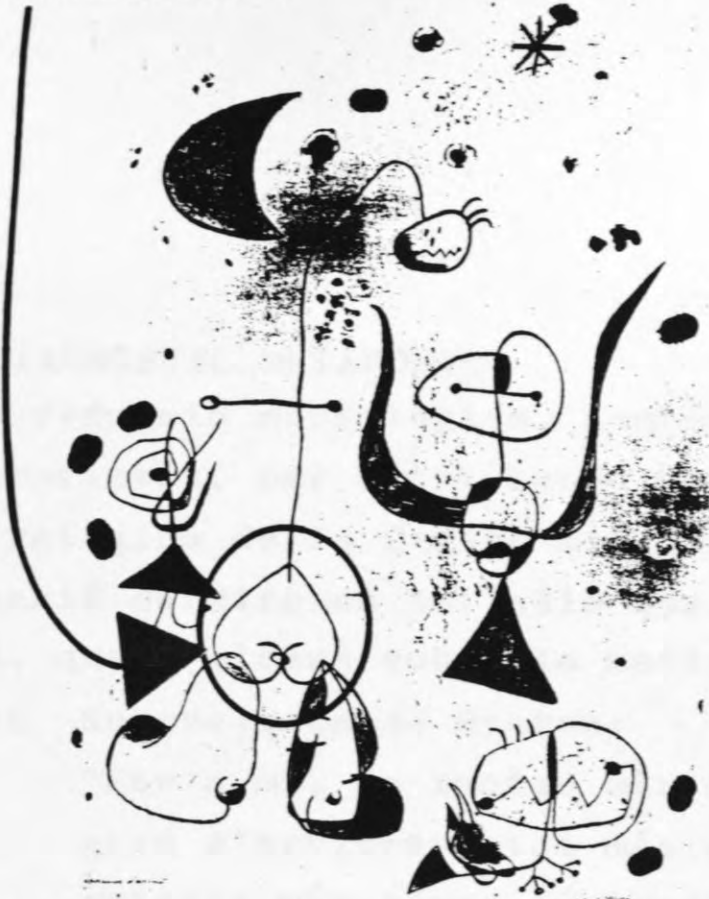
12.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA INVERSIÓ

Figura literària de gran evidència que es dona també gràficament, i que determina una diferenciació oposada direccionalment de les oracions gràfiques. Segons Fontanier:

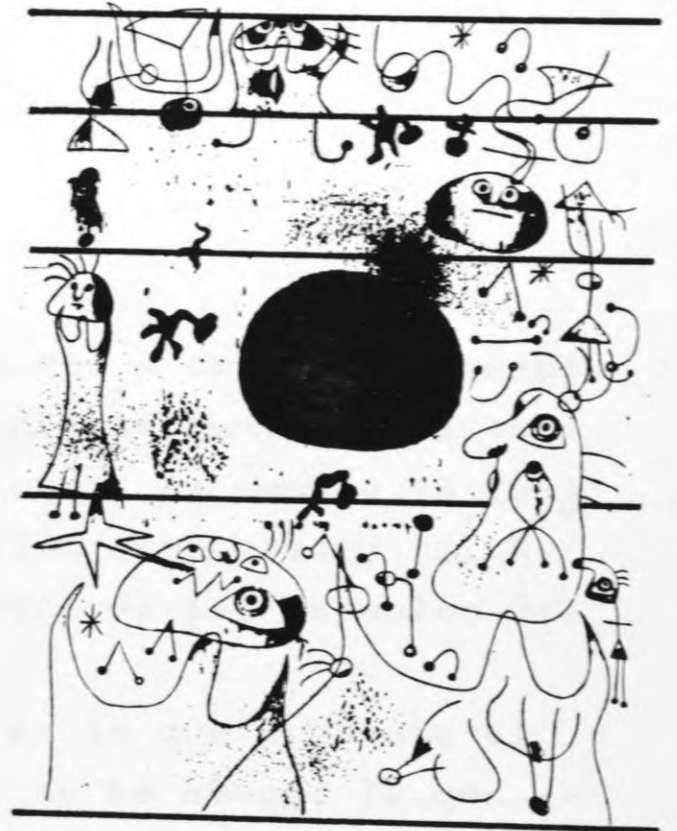
"Consisteix en un arranjament de les paraules posades al revés o inverses, en relació a l'ordre, on les idees se succeïxen en l'anàlisi del pensament" (9)

Es troba en 11 composicions, és a dir en el 22% de la Sèrie.

INOPORTUNITAT ?

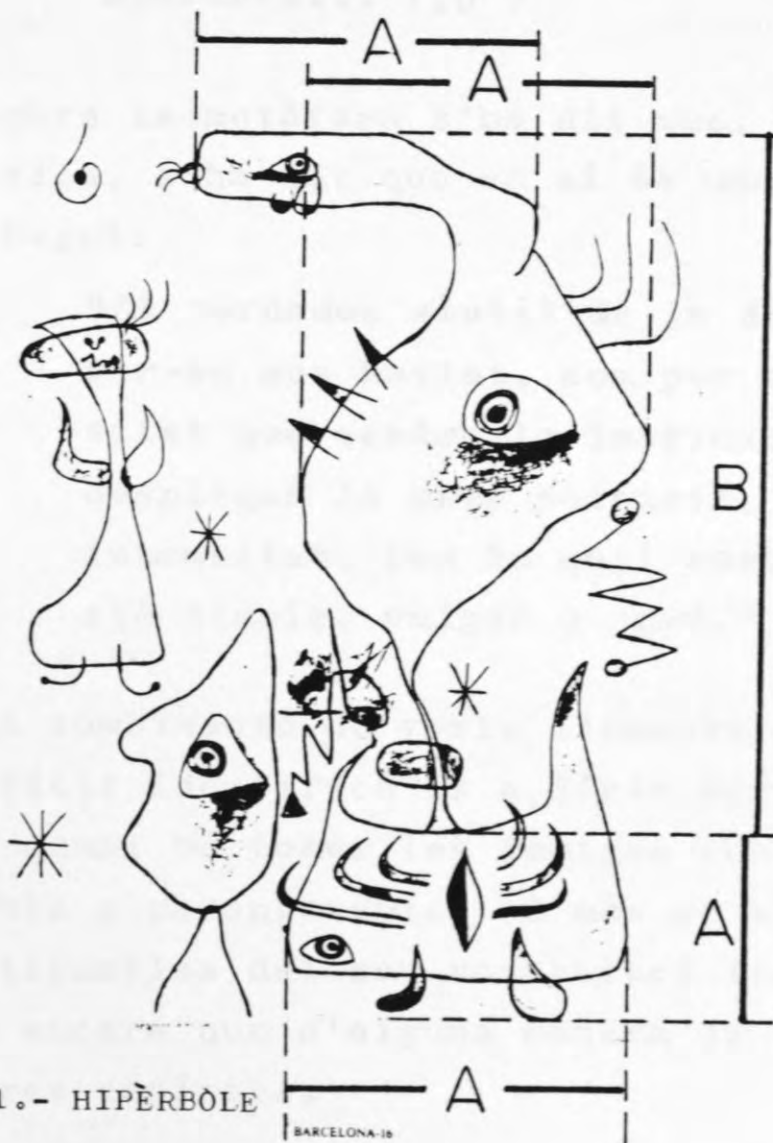


9.- EUFEMISME



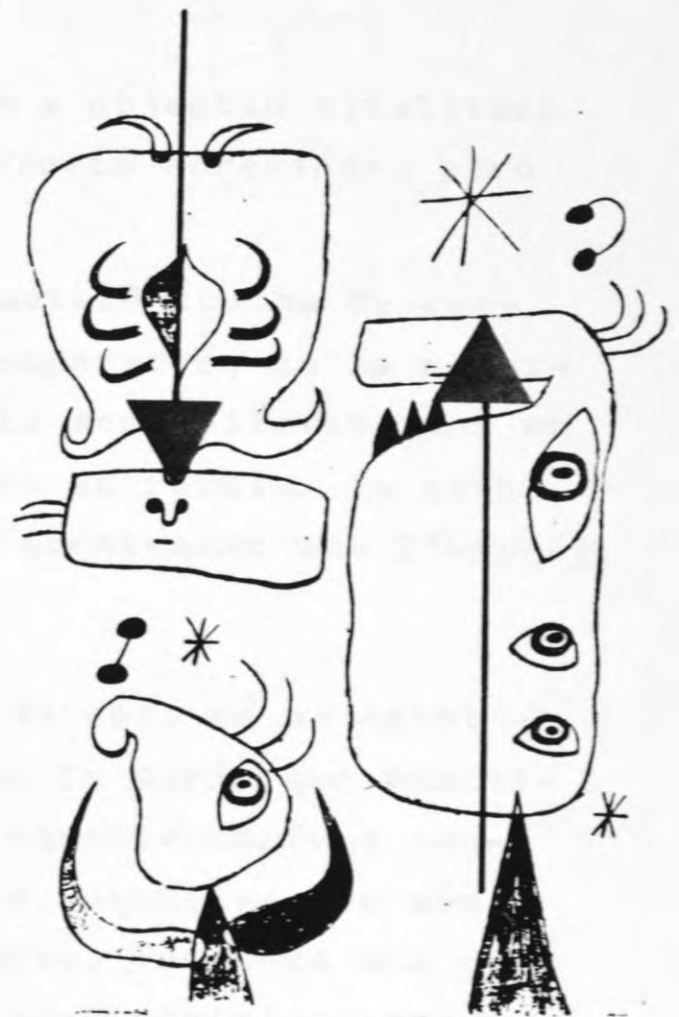
10.- GRADACIÓ

BARCELONA-39



11.- HIPÈRBÒLE

BARCELONA-18



12.- INVERSIÓ

BARCELONA-4

13,- DIAGNÒSTIC METAFÒRIC

La reducció morfològica, sembla que porti a crear tot sovint, l'arbitrarietat, per altra banda no és tampoc estrany l'utilització estratègica de la figura metafòrica, tenint en compte la familiarització de Miró en tot allò que significa surrealisme. J. F. Lyotard, quan glossa sobre la metàfora, recorda les paraules del Manifest Surrealista de Breton:

"Per a mi, la imatge més forta, és la que presenta el grau d'arbitrarietat més elevat, no ho amago; la que -- exigeix més temps en traduir-la a un llenguatge pràctic, ja sigui perquè conté una enorme dosis de contradiccions aparents..."(10)

Sobre la metàfora s'ha dit que, té com a objectiu vitalitzar la poètica, s'ha dit que en sí, és una comparació abreviada, però per a Hegel:

"El verdader sentit de la dicció metafòrica ha de cercar-se més haviat, com per a la comparació, en la necessitat que senten la imaginació i la sensibilitat, una en desplegar la seva potencia, l'altra en revelar la seva intensitat, per la qual cosa no s'acontenten amb l'expressió simple, vulgar o comú." (11)

La combinació de varis elements en un de sol, no ha estat -- pas difícil identifica'ls a Sèrie Barcelona. Es diria que practicamente quasi bé totes les imatges contenen aquesta càrrega confrontable o paragonable, si més no al menys, aquelles que són inqüestionables del seu vocabulari iconogràfic. Veieu-ne una relació, encara que d'alguna manera ja estudiades morfològicament en altres capítols.

- 1.- Sol-testa: El Sol és com un cap, i el cap és com un sol. (Només hem considerat la primera relació, donat que d'alguna manera (tots els caps són solars). 3%
- 2.- Sexe-aranya: L'esquematisme de la pelussa pubiana fa veure el sexe com una aranya. Considerem només els signes de 6 cilis...18%
- 3.- Boca-sexe: La transposició del caràcter sexual a la boca fa evident l'especte eròtic. 3%
- 4.- Boca-bec: El xiuxiueig de l'ocell surt de la boca de la dona? Símil:"El cant de la cotxa blava al migdia i la bonica noia ---- saltant a corda, a l'hora de sortir el sol davant l'oceà Atlàntic" (12) Títol descriptiu d'un projecte 10%
- 5.- Braços-banyes: A mode "d'un batre d'ales de coloms"(13).15%
- 6.- Braços-llunes: El signe astral és transposat al cos humà en forma d'extremitats. 2%
- 7.- Peus-banyes: Sembla com si el bategar de les ales, hagués passat als peus. 6%
- 8.- Peus-ganxo: De vegades aquelles banyes que són ales de colom, es transformen al tancar-se, en ganxos. 5%
- 9.- Mans-flors: Les mans diventen flors de cactus generalment, amb braços de troncs carnosos. 4%
- 10.- Mans-llunes: Les formes còcau-convexes llunars fan de palmells. 2%

- 11.- Mans-serres: Les formes poligonals angulars (serrades), ser veixen també per esbossar els apèndix dels dits d'algunes mans 1%
- 12.-Natja-cor: El símbol del cor, amb els seus lòbuls invertits, fan de lòbuls, però de les natges. 4%
- 13.- Testa-natja:També la natja segons la modalitat esmentada anteriorment es troba en el lloc de la testa, fent la funció de cara de rostre. 1%
- 14.- Testa-ma: Formes ondulars quinàries modulen les testes com si fossin mans. 2%
- 15.- Nas-natja: En el nas també s'hi addereixen els signes dels lòbuls de les natges, adoptant de vegades la forma de trompa. 5%
- 16.- Nas-genitals: Les formes glandulars dels genitals supplanten els orificis nasals, i fen del nas sexe. 5%
- 17.- Penis-mànega: Boques de mànegues, de vegades regalimoses, es converteixen en un altre lloc o context corporal, en penis.12%
- 18.- Pits-ulls: Els pits són ulls? No, no ho són pel context, però de fet són ulls. 3%

I així podríem anar comparant...,com el poeta: Que podria ser una flor, que podria ser una mà,que podria ser un cap, que podria ser una natja, que podria ser un nas, que podria ser uns genitals, que podria ser un sexe, que podria ser una aranya,... Resumint,-- l'ordre de les cinc metàfores més usades és: sexe-aranya, braços-banyes, penis-mànega, boca-bec, i els peus-banyes

Per cloure la inclinació metafòrica que acabem de particularitzar, hem d'advertir també, com resalten aquest concepte, els teòrics com Johnson Sweeny, que s'expressa així:

"De totes maneres, encara que Miró acceptés que la naturalesa és un punt de partida necessari per a la pintura, un quadre, per a ell te sempre més de metafòric que de similar. Amb els seus pinzells està dient: Això és una estrella, una escala, o una dona. I no: Això recorda una estrella, una escala, o una dona."(14) Encara que és possible que pensi en uns elements reals, la transformació sincrètica que el porta a una codificació gràfica, fa que s'ens mostrin ----- irreals, i que suggereixint elements distints.

14.- DIAGNÒSTIC ONOMATOPEIC

De la mateixa manera que mitjançant l'adecuada combinació de fonemes es pot aconseguir la imitació dels sons naturals, com per exemple el zumzeig referint-se a les mosques, gràficament Miró - també logra expressar el "Xiscle punyent d'una oreneta" (15), mitjançant la línia poligonal aguda que figura a la part superior de la litografia B-35, que com a traçat, s'ha estudiat en el primer capítol de Configuracions, morfogènia i tipologies.

15.- DIAGNÒSTIC DEL PARAL·LELISME

La reiteració de dos o més traçats amb petites variacions o la disposició d'aquests segons una ordenació simètrica, és com es manifesta. El paral·lelisme de Miró no es dona pas en la disposició simètrica de les parts, sinó en l'aparellement de signes familiars com els dos ideogrames de la litografia B-1, o de la B-6, entre altres.

Les variables expressives de cada un dels pits dels personatges femenins, de Miró, tot i mantenint una disposició simètrica, constitueixen un dels altres exemples notables de la figura paral·lela.

16.- DIAGNÒSTIC PARANOMÀSTIC

La paranomàsia, consisteix en la col·locació pròxima dins de la frase de dos vocables semblants. Serveix perquè l'un reforci l'altre. Des del punt de vista gràfic, consistirà doncs en la juxtaposició de dos elements sígnics similars dins d'un mateix context.

A la litografia B-30, la paranomàsia es manifesta per medi del paral·lelisme dels dos ulls de la figura principal. En aquest sentit, veiem que paral·lelisme i paranomàsia es complementen.

També resulten paranomàstiques les configuracions duals dels pitams, on els dos elements pectorals apareixen en tots els casos, segons les condicions d'aquesta figura, és a dir, proximament, variablement, i contextualment.

17.- DIAGNÒSTIC SOBRE EL PARÈNTESI

La interrupció de la lectura d'un nivell estructural, es produeix per l'interferència d'algun element, de la mateixa manera - que, literàriament es dóna com:

"La inserció d'un sentit complert, i isolat al mig d'un - altre que interrompeix la continuïtat amb rapport o sense per al subjecte". (16)

A la litografia B-34, la configuració de masa densa i intensa, que creua en diagonal el camp visual determina un parèntesi compositiu. De manera similar, a la litografia B-41 un altra configuració tipològicament familiar a l'anterior, compleix amb les circumstàncies esmentades.

18.- DIAGNÒSTIC SOBRE EL PLEONASME I L'APOSICIÓ

Si la figura estilística de l'aposició, ens determina plasticament la juxtaposició de dos signes de la mateixa categoria, ara tenim que, la repetició d'un signe reforça graficament l'anterior, però, determinar a quin punt el reforça o deixa de fer-ho,

es fa bastant complex. Així doncs, com exemple podem destacar la litografia B-41, on les dues connexions rectilínies puntiformes - es mostren juxtaposades, per tant a la manera d'aposició, però -- alhora, creiem que la dualitat serveix per reforçar la presència de l'individualitat, i des d'aquest punt de vista es pot considerar com un pleonasme.

Tanmateix els dos ideogrames que dominen la composició, són de la mateixa categoria, encara que tinguin diferent tamany, la qual cosa fa que compleixin les característiques de l'aposició - per una banda, i de l'altra també s'hi transfereix l'efecte de - reforç, donant lloc al pleonasme.

19.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA REPETICIÓ

La repetició com a funció decorativa, o amb l'objecte de fer més contundent l'expressió, és utilitzada amb molta freqüència - per medi dels estels, que com hem pogut destacar són localitzables en totes les composicions.

Un dels altres signes que es dona amb circumstàncies similars, és la connexió rectilínia bipuntiforme, que com en el cas de la li tografia B-47 apareix reiteradament cinc vegades consecutives, i en quan a les configuracions simplement puntiformes, podem veure que la repetició es produeix com en tots els casos, irregularment, però amb una gran força visual.

20.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA SÍNTESI

El poder de combinació d'elements separats o ajuntats, però

diferenciats, de manera que formin un tot, és fonamental en el llenguatge mironià. Recordem el procés sintètic de les formes obtingudes mitjançant els collages preliminars de l'any 1.933, on logra configuracions amb qualitats humanes i zoomòrfiques a partir d'imatges mecanofomes i innanimades. En aquest sentit, podem constatar que a més de sintetitzar, el resultat del procés comporta la prosopopeia com a figura de pensament, implícita.

La Sèrie Barcelona, sis anys després del fet esmentat se situa en un nivell sintètic menor que les pintures del 1.933, però tot i així a la litografia B-48 podem observar que les extremitats superior és transformen en una banya i les inferiors queden reduïdes a la forma d'un fesol . Altres vegades el poder sintetitzador, és aniquilador (supressió de les parts com per exemple els braços), i en altres és geometritzant (reducció morfològica vers uns perfils bàsics) .



13.- METÀFORA



14.- ONOMATOPEIA

BARCELONA-35



15.- PARAL·LELISME
BARCELONA-1



16.- PARANOMASIA

BARCELONA-30



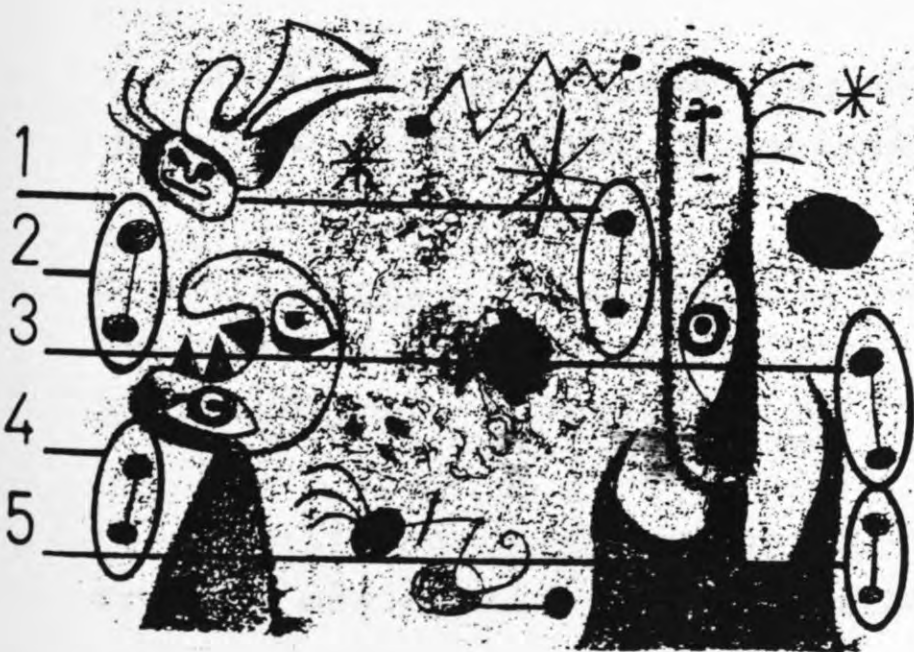
17.- PARENTESI

BARCELONA-34



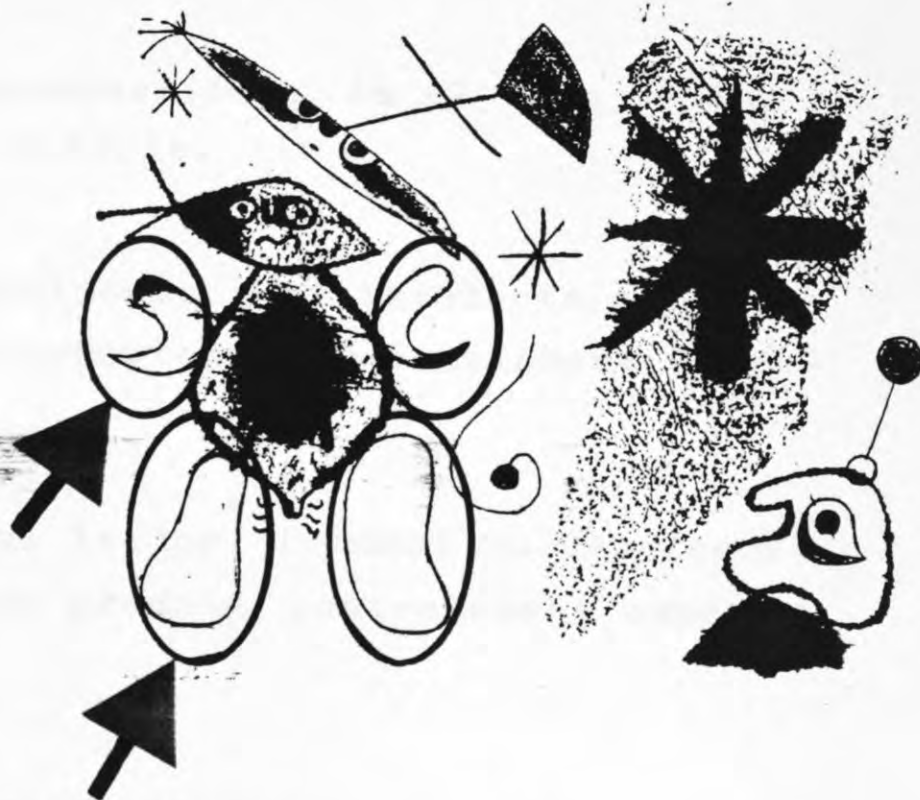
18.- PLEONASME

BARCELONA-41



19.- REPETICIÓ

BARCELONA-47



20.- SÍNTESI

BARCELONA-48

21.- CONCLUSIONS.-

L'art d'argumentar, de convèncer, o de compondre, és una inquietut natural de l'artista que el porta a manifestar-se segons unes necessitats, amb un sistema. L'èxit de l'art prové la major part de vegades de l'experiència expressiva, de l'eloqüència i la tècnica formal emprada per un sistema de composició. La retòrica, aporta les funcions de les variables formals o compositives que s'utilitzen de forma estandaritzada, mòduls funcionals o fórmules formals que funcionen i convencen en general. Aquesta experiència encara poc treballada en el món de la imatge, i en el de la plàstica, aporta la resposta a molts dels fenòmens formals mal definits.

De l'organització compositiva dels elements constituents de l'idiòlecte esbossats, que hem descobert, podem deduir:

- 1.- Molts fenòmens o estratègies compositives en el camp de la plàstica poden tenir un fonament retòric.
- 2.- L'aliteració pot enriquir simbòlicament l'idiòlecte, com succeeix amb els ulls heterotòpics. Comparteix paral·lelament la figura anomenada numeració.
- 3.- L'antítesi, crida l'atenció del lector, formant un dels contrastos més estridents que es poden produir, contraposant expressions, actituds, o diccions.
- 4.- La supressió de termes per medi de l'el·lipsi, porta a la síntesi, i a evitar la distracció de l'objectiu que s'ha marcat l'idiòlecte.

5 .-L'exageració o hipèrbole, i la inversió són dues figures profusament representades en el codi de xoc visual.

6 .-Una atenció especial mereix la metàfora com a figura indiscutiblement bàsica de l'idiòlecte mironià. Les combinacions comparatives més emprades són el sexe-aranya, els braços-banyes, i el penis-mànega. Recordem que un quadre per a Miró té més de metafòric que de literal.

7 .- La representació de sons naturals, onomatopeia és un tema surrealista, i constitueix el fonament de varis signes de l'idiòlecte, com el crit de l'oreneta.

8 .- Les dualitats aporten una dimensió paranomàstica o de reforçament.

9 .- La funció decorativa d'alguns signes també s'evidència per medi de la repetició de termes morfològics, i el poder de refondre o suprimir detalls o excessives explicacions formals aporta el caràcter sintètic convenient per mantenir l'equilibri de la legibilitat formal de l'idiòlecte.

A més dels esmentats que destaquen especialment, tenim altres figures que aporten diferents característiques:

- L'adjunció, és conseqüència de l'esperit d'associació per contra del de la individualització.
- L'anàfora reforça altres entitats gràfiques.
- L'apòstrof, planteja actituds invocadores.
- La conjunció, és un tipus de relació associativa.
- La gradació forma un dels índexs de profunditat que propugnava Leonardo da Vinci.

- La inversió, és l'especte negatiu de la direccionalitat convencional.
- El paral·lelisme planteja dualitats configuracionals familiars.
- La paranomàsia, porta el desconcert al juxtaposar dues entitats gràfiques semblants, de manera que es reforcen mutuament.
- El parèntesi, produeix un trencament per interrupció o suspensió del sistema compositiu.
- El pleonasma, com a dualitat, serveix per reforçar la presència de la individualitat.
- La repetició marca un compàs i un ritme compositiu.
- La síntesi soluciona la reducció formal necessària per fer més simple l'idiolecte.

22.- NOTES.-

- (1) LAUSBERG, Heinrich: Elementos de retórica literaria, Gredos, Madrid, 1975. Pàg. 13.
- (2) FONTANIER, Pierre: Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg. 502-503-504-505.
- (3) Idem. Pàg. 345. L'Allitération, autrement appelée Parachrèse, est une sorte d'onomatopée en plisiers mots, produite par le jeu de certaines lettres ou de certaines syllabes.
- (4) FABRA, Pompeu: Diccionari General de la Llengua Catalana, Edhasa, Barcelona, 1932. Pàg. 99-100.
- (5) FONTANIER, Pierre: Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg. 371." L'Apostrophe, qu'accompagne assez ordinairement l'Exclamation, est cette diversion soudaine du discours par laquelle on se détourne d'un objet, pour s'adresser à un autre objet, naturel ou surnaturel, absent ou présent, vivant ou mort, animé ou inanimé, réel ou abstrait, ou pour s'adresser à soi-même."
- (6) Idem. Pàg.305." L'Ellipse consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude."
- (7) CASALS, Glòria i altres: Garba. Antologia de textos literaris catalans, Edicions 62, Barcelona, 1981. Pàg. 331.

- (8) FONTANIER, Pierre: Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg. 123."L'Hyperbole augmente ou diminue les choses excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, parce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire."
- (9) Idem. Pàg. 284."L'Inversion, que l'on appelle quelquefois H_v-perbate, mais qui n'est qu'une des espèces dont l'Hyperbate est le genre, consiste dans un arrangement de mots renversé ou inverse, relativement à l'ordre où les idées se succèdent dans l'analyse de la pensée."
- (10) LYOTARD, Jean-François: Figura y discurso, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Pàg. 288.
- (11) HEGEL, G.W.F.: De lo bello y sus formas.(Traduït per Manuel Granel), Espasa-Calpe, Madrid, 1958. Pàg. 174.
174.
- (12) PICON, Gaëtan: Joan Miró, Carnets catalans, (Traduït per Rosa M^a Malet.) Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 123.
- (13) Idem. Pàg. 108.
- (14) JOHNSON SWEENEY, James: Joan Miró. (Traduït per M^a Lluïsa Borrás,) Polígrafa, Barcelona, 1970. Pàg. 17.
- (15) PICON, Gaëtan: Joan Miró, Carnets catalans. (Traduït per Rosa M^a Malet,) Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 109.

- (16) FONTANIER, Pierre: Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg.384."La Parenthèse est l'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet!"

CAPITOL IX.-

=====

FONAMENTS GEOMÉTRICS

0.- INTRODUCCIÓ.-

Hem sentit necessitat d'analitzar geomètricament les ordenacions configuracionals, provocats pels dibuixos preparatoris que en els anys vint, Miró, tenia costum de realitzar, sembla ser, -- abans d'emprendre l'ejecució definitiva. Tenim constància per medi dels quaderns o carnets de notes, de la necessitat que sentia d'apuntar les idees per madurar-les posteriorment.

Hi ha nombrosos dibuixos preparatoris que són un apuntament de les formes compositives que intervindran en el camp visual, amb petites anotacions escrites, que complementen o apoien el contingut formal. Altres vegades, com succeix en el carnet de "Palma de Mallorca de 1940", hi ha tot un seguit d'explicacions escrites sobre el títol, tipus de tela, tamanys, etc. Destaquem l'anotació:

"Això prova la necessitat absoluta de meditar llargament i fredament les teles abans d'aventurar-se a realitzar-les -referint-se a un àlbum que després de sis mesos - d'haver-lo perdut diu de consultar-lo- " (1), convertint se quasi bé en un diari de reflexions inclus filosòfiques, com quan expressa:

"No defugir els fets del destí per contradictoris i enutjosos que de moment poguint semblar, més tard poden coordinar-se amb la recta trajectòria de la vida i de l'obra!" (2) Resulten també, ser un lloc de confessió d'inten-

cions:

"Considerar aquesta sèrie de teles com signes esquemàtics, punyents, de pura poesia, crit de l'esperit, com els futurs aiguaforts; que aquests signes esquemàtics tinguin un enorme poder suggestiu, altrament serien cosa abstracta i, per tan, morta." (3) Anotacions - encapçalades també, per titulacions poètiques, com :

"Les ales d'una oreneta de mar batent de joia davant l'encant d'una ballarina amb la pell irisada per les carícies de la lluna." (4)

Hi ha també autèntics estudis projectuals de la composició, on la superfície del camp està totalment controlada mitjançant -- quadrícules fins i tot numerades, que reflexen una consciència i un respecte pels components de l'esquelet del camp, amb la presència i clara delimitació dels quadrants i de les diagonals. Aquests són el tipus de programa de les pintures: "Ballarina espanyola", "Retrat de la senyora K", "El carnaval de l'arlequí", o el "Cap de pagès català", fins i tot en els "Interiors holandesos", aplica el sistema quadriculat, i també en el "Retrat d'una Dama en 1820", i en "La reina Lluïsa de Prússia", en el 1929, absent de diagonals.

Aquestes quadrícules, no sabem si són realment una estructuració prèvia del camp, per ordenar millor les formes, o de fet es tracte d'una quadrícula posterior per a poder traspasar proporcionalment millor les formes a la tela definitiva. Talment, dóna en aquesta ocasió, la última sensació. A les primeres quadrícules però, resalta o emergeix el romb format per les diagonals tancades dels quatre quadrants del camp.

No tenim constància, de que a la Sèrie Barcelona, Miró realitzés estudis preparatoris del tipus esmentat, nosaltres però constatem una reminiscència d'aquests traçats, en l'anàlisi de les particions espaials, segons l'organització configuracional. Previament, analitzem les línies direccionals, divisòries, i de connexió. En tercer lloc, analitzem els contorns bàsics, i tot seguit constatem el predomini de la centralitat, i la constància dels desplaçaments dels eixos.

Tampoc tenim notícies de la continuïtat del sistema de la trama abans esmentat, en l'etapa de la Sèrie que tractem. Examinant el seu procés evidenciem que estava més a prop del sistema compositiu dels collages, molt més directes i sense tantes limitacions que no pas del primer sistema.

Tot i així, no impedeix que poguem detectar o diagnosticar els fenamens geomètrics, si més no, per intentar exposar el sistema compositiu, o com Bouleau (5) afirma, determinar la història compositiva de la Sèrie.

Nosaltres ens fem la mateixa pregunta que Bouleau: Què és l'art de compondre un quadre? ...

"És una cosa instintiva i de cop d'ull? Alguns ens asseguren que és una ciència matemàtica molt subtil i molt secreta, que s'amaga sota l'aparent desenvolupament dels mestres. D'altres, és cert, afirmen que el que hi ha és una falsa ciència, que és reduïda en la pràctica a algunes receptes de taller, a alguns trucs, a un saber -- fer on la joventut ha d'aprendre's sense tardança."

"Al començament, la complexitat del subjecte és gran: l'organització de les idees plàstiques respon a les necessitats que desborden la pregunta de la pintura mateixa; Les disciplines de l'art monumental s'imposen a totes les obres de grans dimensions, a la pintura i a l'escultura decorativa així com a l'arquitectura. Ve després l'acció del quadre sobre el seu contingut, acció -- encara més general i més determinant per l'organització de la superfície pintada que engendra les figures geomètriques, algunes vegades molt complexes." (6)

Si partim de la base d'una determinada estructuració del subjecte, al menys perceptivament, hem de suposar que a l'hora de manifestar-se, l'expressió ha de seguir d'alguna manera les directrius ordenadores d'aquesta, que directa o indirectament, d'una forma més simple o més complexe s'ha de revelar.

1.- ANÀLISI DE LES LÍNIES DIRECCIONALS, DIVISÒRIES, I DE CONEXIÓ.-

El present anàlisi té per objectiu identificar les pautes - linials que en el sentit direccional, divisor, i de connexió es - manifesten en el sistema compositiu.

"La pauta organitza un model arbitrari d'elements per medi de la seva regularitat, la seva continuïtat, i la seva presència permanent.

L'efectivitat d'una pauta linial com a dispositiu orde nador obliga a que tingui una continuïtat visual suficient per a tallar o desviar-se de tots els elements de la composició. " (7)

Les línies pautals atravessen els cossos, determinen els lí mits, i creen connexions. Per exemple, a la litografia B-1, els personatges susciten verticalitat donada la seva direcció altiva. La cinta serpentejant de la part superior, mostre a més a més la direcció contrària, o pauta horitzontal. Entre els cossos de la part superior i els de la part inferior, es produeix un fisura - obliqua, o discontinuïtat que defineix una pauta divisòria diago nal del camp, formant dues àrees. Les dues testes inferiors de l' esquerra, formen al tocar-se una connexió, o una altra pauta li nial obliqua.

2.-ANÀLISI DE LES PARTICIONS ESPAIALS SEGONS L'ORGANITZACIÓ CONFIGURACIONAL.-

Els signes s'organitzen en el camp aparentment de forma aleatòria, però en el fons la seva organització és constituïda d'alguna manera o altra en trama.

"La capacitat organitzativa d'una trama és fruit de la seva regularitat i continuïtat que engloba els mateixos elements que distribueix. La trama estableix uns punts i unes línies constants de referència situats en l'espai, amb la qual cosa els espais integrants d'una organització en trama, encara que difereixen en tamany, forma o funció poden compartir una relació comú." (8)

La desnivellació espacial dels signes engendra un tramat amb diagonal de la mateixa manera que la diferència de tamany provoca una trama inclinada oblíqua (litografia B-3). Altres vegades els signes mostren una lleugera inclinació regular que provoca una trama inclinada (litografia B-4). Quan una trama en sentit paral·lel es correspon alhora amb una altra de direcció oposada, la intersecció d'ambdues, determina mòduls regulars quadrangulars que contenen diferents parts de l'estructura dels signes. És possible també que en una mateixa composició es complementin més d'una trama. (a la litografia B-31 tenim dues trames orientades una cap a l'esquerra i l'altra cap a la dreta de manera similar a la litografia B-37). Els límits de les trames no forçosament han de correspondre's amb els límits del camp visual, així queda patent a les litografies B-28, B-29 i B-30. Finalment, segons el caràcter tancat o obert de les composicions, la trama es mantindrà dins d'uns límits, o pel contrari es pot fer extensible il·limitadament.

3.- ANÀLISI DELS CONTORNS BÀSICS.-

Miró, opte pels contorns fàcils de percebre. Exceptuant els signes ideogramàtics, les demés estructures formals responen a les tres formes bàsiques: cercle, triangle, i quadrat:

"En tota composició de formes, sempre ens inclinarem a reduir el tema que abasta el nostre camp visual als perfils més simples i regulars. Quan més gran és la senzillesa i més regular és el perfil d'una forma més fàcil resulta percebre i comprendre". (9)

Geomètricament la forma predominant és la circular, seguida de la triangular i per últim la quadrada.

- A vegades el perfil bàsic és conseqüència de més d'una forma i s'obté per l'associació global de dos o tres perfils.
- El perfil, no solament es pot identificar en parts corresponents a l'estructura de la figura, sinó que també, l'espai buit que deixa el contorn d'aquesta pot configurar un perfil bàsic de sugestió perceptiva tan notable com la que es capta mitjançant la figura directament. Per exemple, a la litografia B-14 el perfil en forma de ganxo tancat engendra un perfil circular.
- El perfil poligonal de la sèrie infinita de més costats que hem pogut identificar és el pentàgon de la litografia B-12.
- Hi ha configuracions que estan conformades exclusivament per elements linials, i el tram global determina una àrea de perfil. -- Aquest és el cas dels estels que es poden sintetitzar per medi d'un perfil circular.
- En resum, el perfil per excel·lència que s'obté de la síntesi -- morfològica és el conjunt de punts disposats i equilibrats per -- igual entorn d'un centre, fins a l'extrem de que poden arribar a invadir la major part del camp visual.

4.- ANÀLISI DE LA CENTRALITAT I DESPLAÇAMENT DELS EIXOS.-

El centralisme com a fet compositiu és un fet inqüestionable a la Sèrie Barcelona, que es manifesta mitjançant ordenacions inscrites semicircularment, circularment, i concèntricament.

En l'anàlisi anterior, sobre contorns bàsics, ja hem pogut observar que a nivell configuracional, el cercle s'imposa com a perfil bàsic.

"El cercle és una figura centrada i introspectiva generalment estable i autocentrada en el seu entorn. La col·locació d'un cercle en el centre d'un camp reforça la seva centracitat pròpia. L'associació d'un cercle amb formes rectes o amb angles, o la disposició d'un element sobre el seu perímetre pot induir-li un moviment de rotació." (10) Efectivament, l'efecte del cercle més o menys centrat, es dona a les litografies B-1, B-2, B-3, B-4, B-5, i B-6. Curiosament podem constatar que, la Sèrie s'inicia compositivament de forma totalment centralitzada. En altres ocasions, encara que el perfil no sigui propiament un cercle, actua accentuadament complint amb el mateix efecte estabilitzador. Es dedueix, doncs que en els casos en que hagi de prevaler una sensació d'estabilitat "... és probable que es faci resaltar el centre senyalant amb un distintiu especial, particularment en les composicions que se situen a un nivell elemental de concepció visual." (11) Tal és el cas de les litografies B-6, B-9, B-10, B-11, i B-13.

El centre, en altres composicions tot i està clarament definit la seva intensitat o força es participada per altres centres focals, i només se li pot atribuir la centralitat del camp per estar ubicat estratègicament en el centre de l'esquelet estructural.

Així és com s'origina un camp de centres concèntric (litografia - B -7) .

El centre pot no estar definit gràficament, ser virtual i percebre's igualment l'efecte sobre les configuracions del seu entorn (litografia B-8).

És possible també identificar més d'un centre, o que el ca-
ràcter funcional d'aquest sigui diferent (litografia B-12).

Pot haver-hi igualment coincidència de centres, és a dir que el centre configuracional correspongui amb el centre compositiu (litografia B-14), o que hi hagi un desdoblament de centres dins d'una mateixa configuració (litografia B-15), i que el centre si-
gui el causant o es constitueixi en centre anamòrfic, de manera -
que les configuracions es dobleguin entorn d'ell (litografia B-17,
B -18 i B-19).

També és possible la coincidència del centre compositiu amb el signe que marca un centre d'interès del cos (a la litografia B-20 mitjançant el nas a la part superior i la vagina a la part inferior).

També podem constatar la lateralitat del centre quan aquest s'instal·la en un dels límits del marge del camp visual (litogra-
fia B-28)

El poder centralitzador és accentuat per la radialitat con-
cèntrica de la direcció de les mirades (litografia B-30).

També es manifesta la centralitat parcial quan és expressada per medi d'un semicercle o un quadrat (litografies B-1 i B-33).

S'observen casos d'interseccions centralitzadores, de manera que la concentricitat participa d'ambdós centres alhora (litografia B-38 i B-49), o bé quan un revoltí és conseqüència d'una centralització de centres (litografia B-43).

"La posició central s'ha utilitzat al llarg del temps i en la majoria de les cultures per a donar expressió visual al que és diví o a alguna altra potestat elevada. El déu, el sant, el monarca, estan pel damunt dels estira i afluixa de la multitud formiguejant. Estan fora de la dimensió temporal, immòbils, incommovibles. Es percep intuitivament al contemplar tal distribució espacial que la posició central és l'única que està en repòs mentre que tot el demés apunta en una determinada direcció!"

(12)

Per altra banda si considerem els centres com a definidors - d'uns eixos cartesianes, podem constatar la rara coincidència d'aquests en respecte als de l'esquelet del camp visual, tot podent observar que el que és habitual és el desplaçament o desfasament dels eixos del sistema compositiu, tractat ja com a diagnòstic fenomenològic.

I

ANÀLISI DE LES LÍNIES
DIRECCIONALS, DIVISO-
RIES I DE CONEXIÓ.-

II

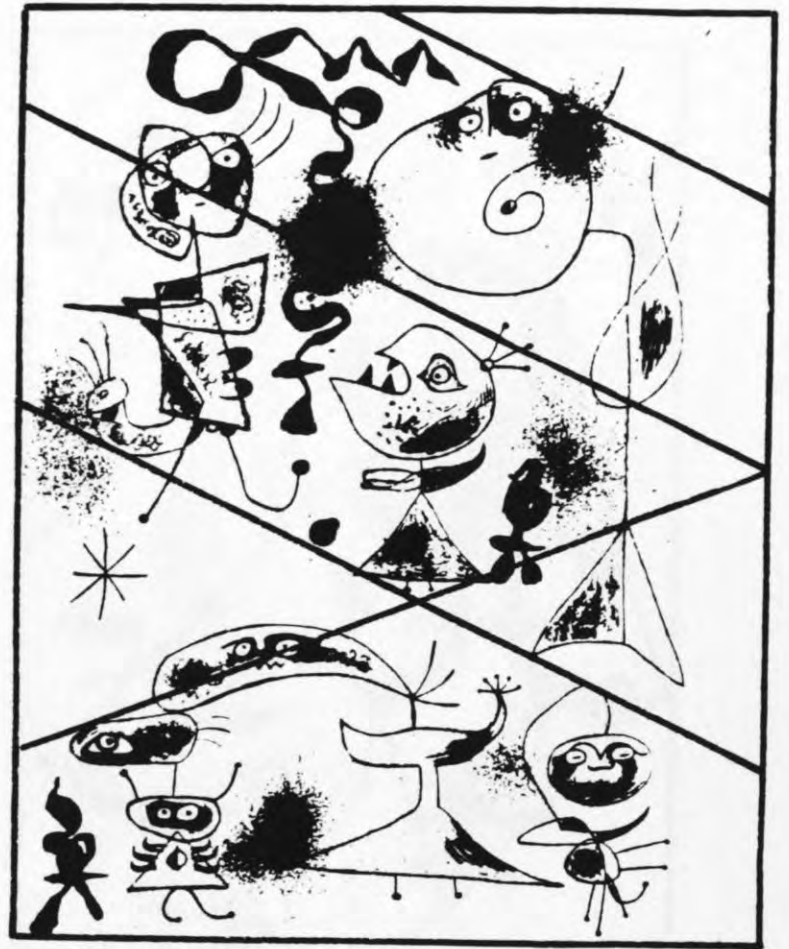
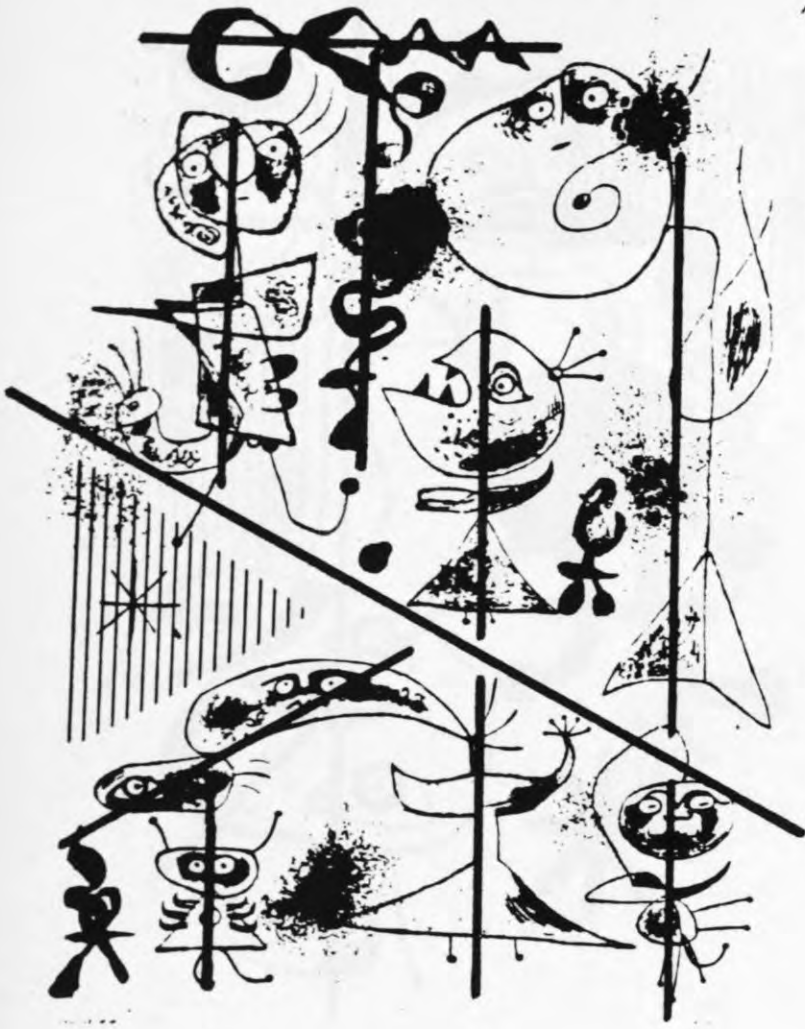
ANÀLISI DE LES PARTICIONS
ESPAIALS, SEGONS L'ORGA-
NITZACIÓ CONFIGURACIONAL.

III

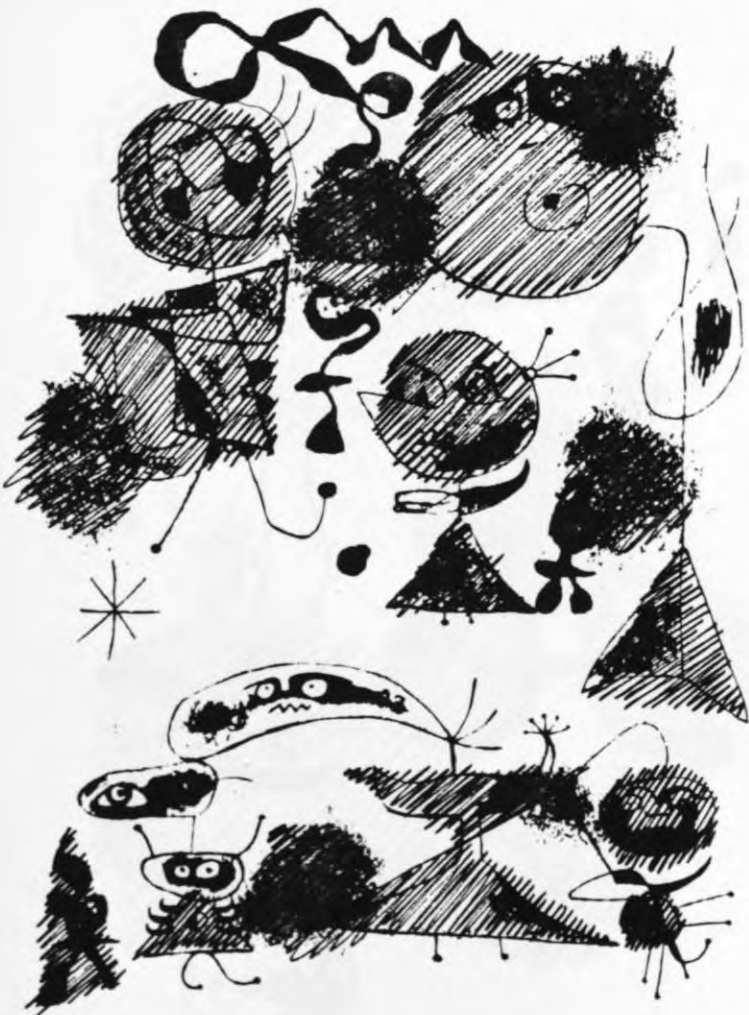
ANÀLISI DELS CONTORNS
BÀSICS

IV

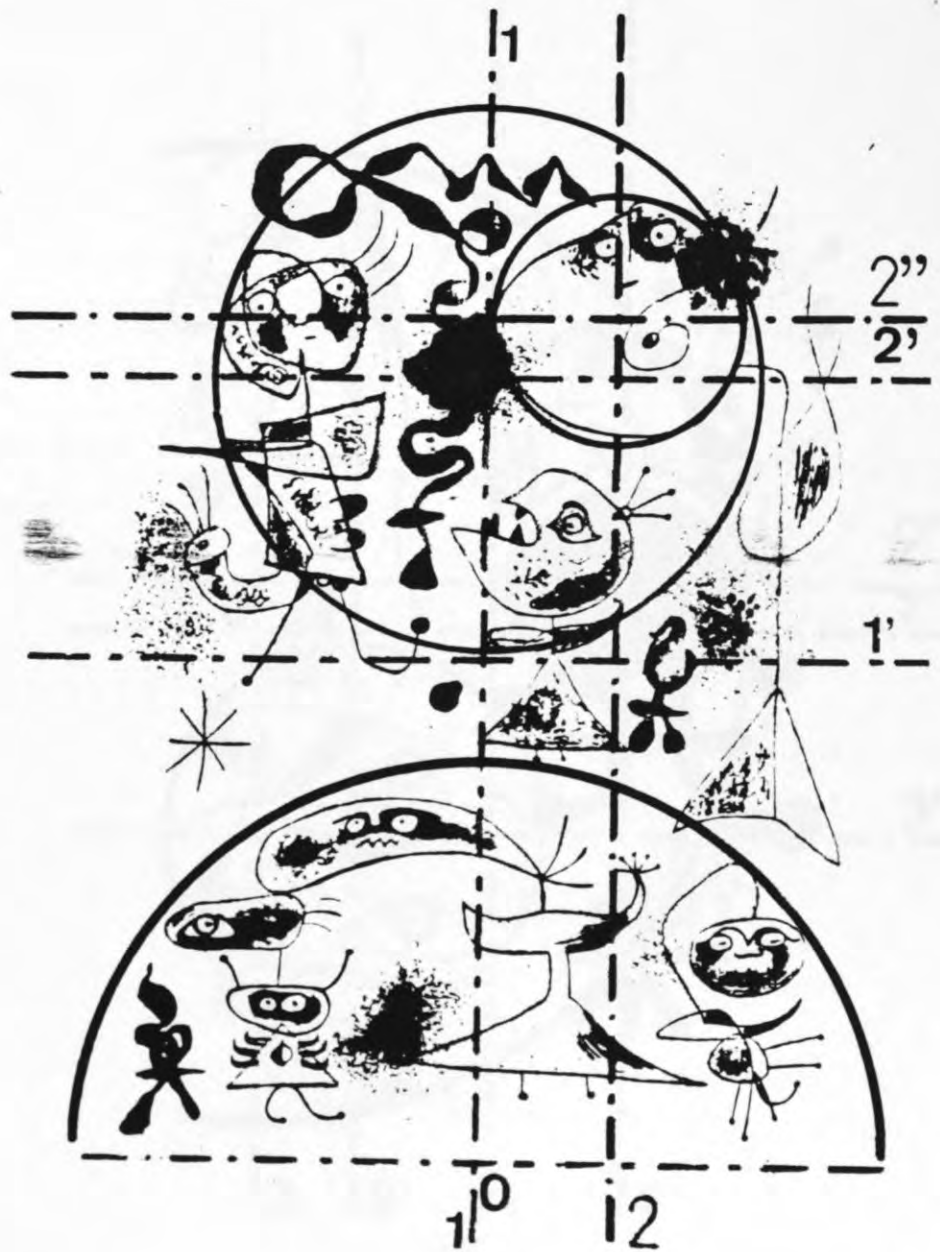
ANÀLISI DE LA CENTRALITAT
I DESPLAÇAMENT DELS EIXOS.

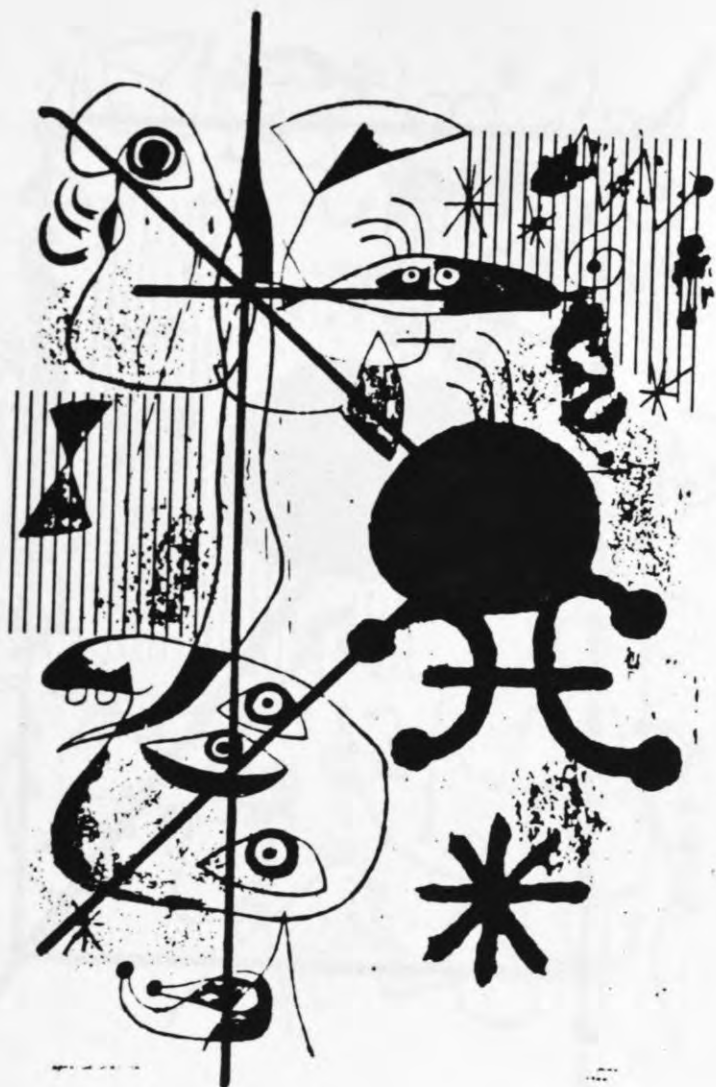


BARCELONA-I

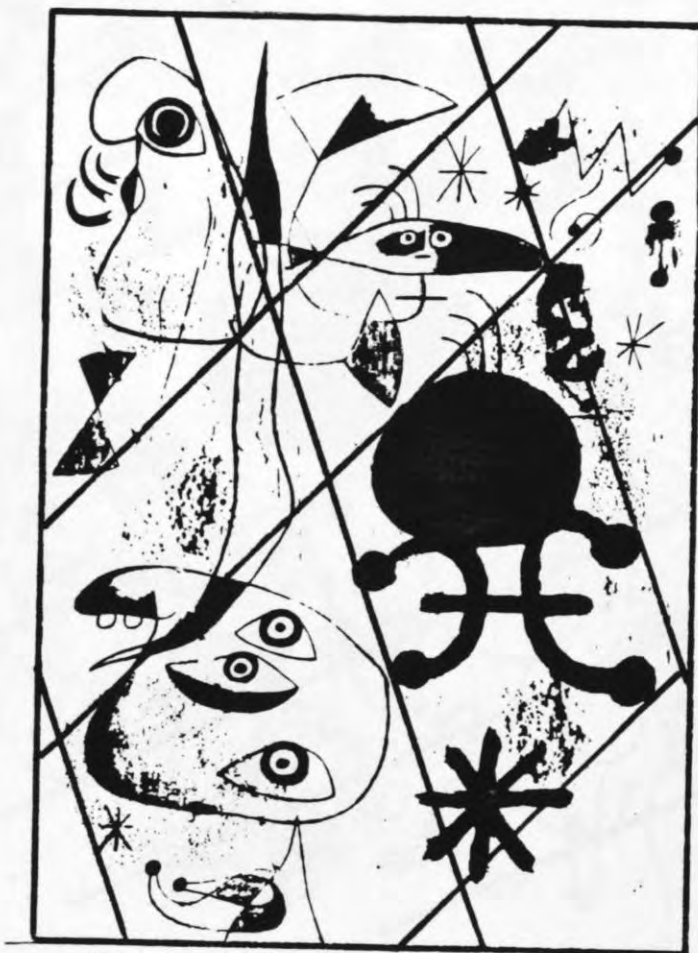


BARCELONA I

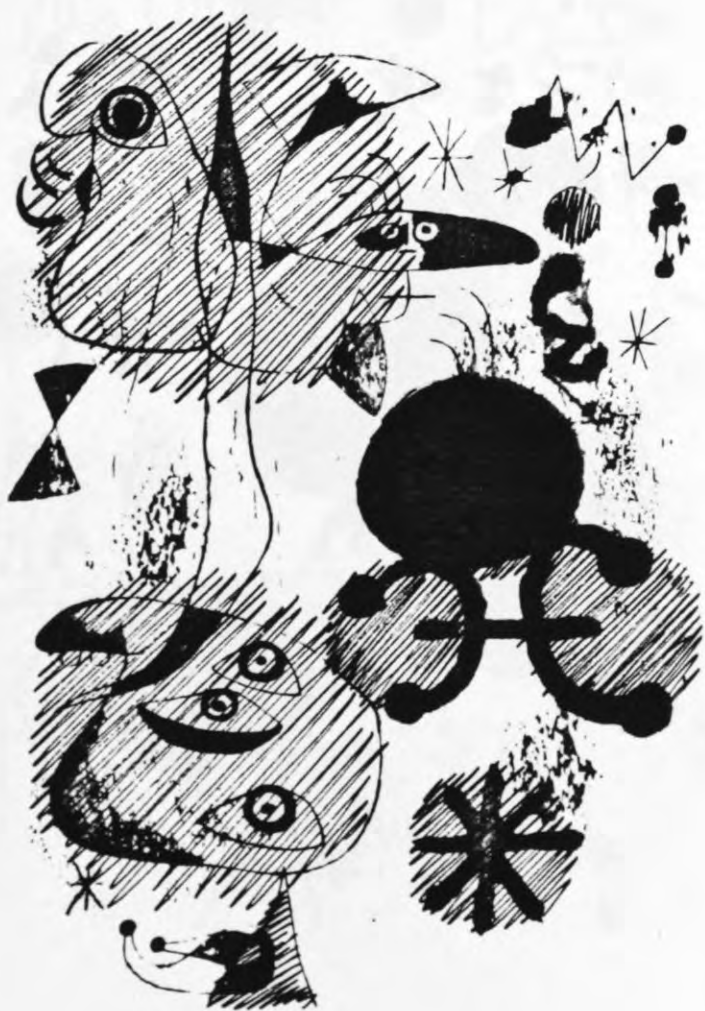




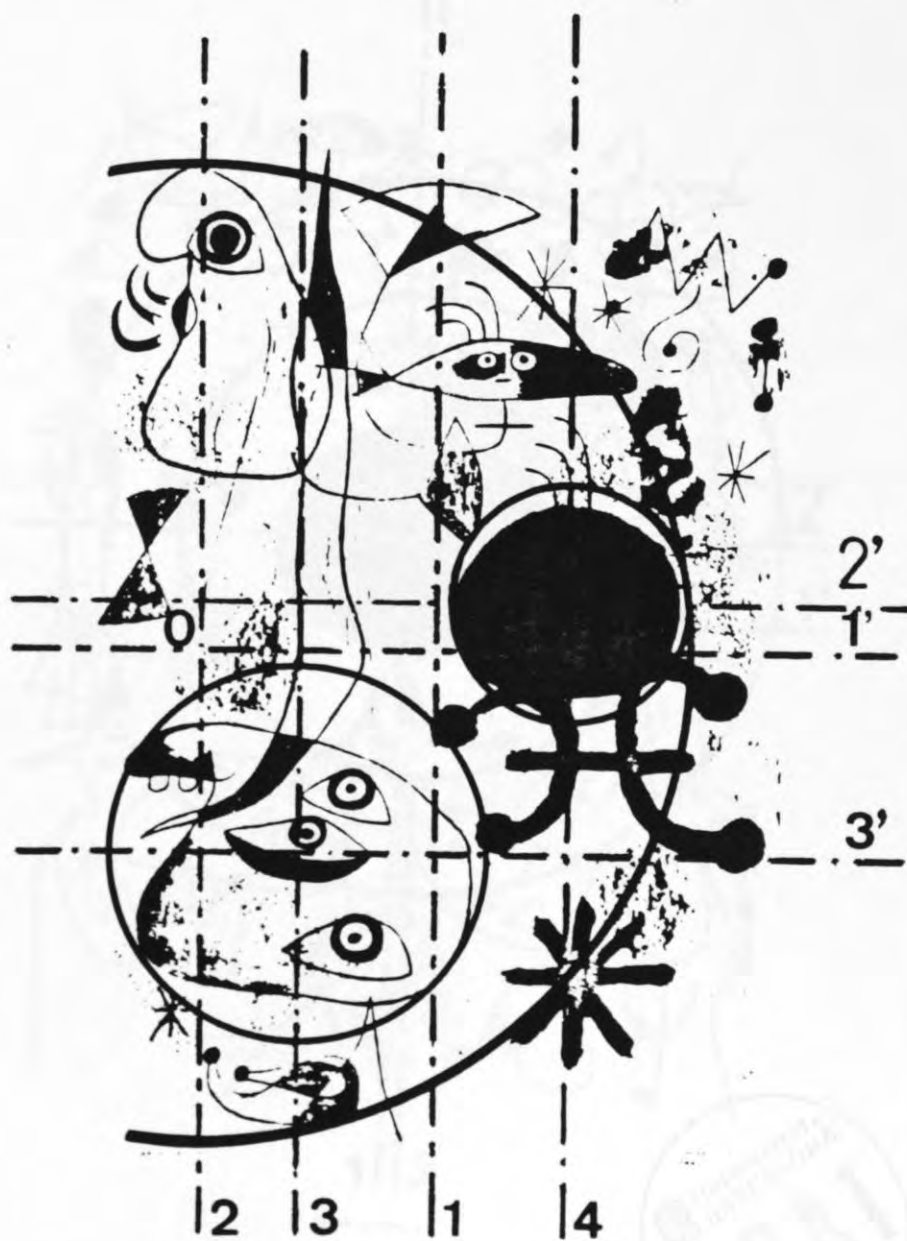
BARCELONA-2



BARCELONA-2

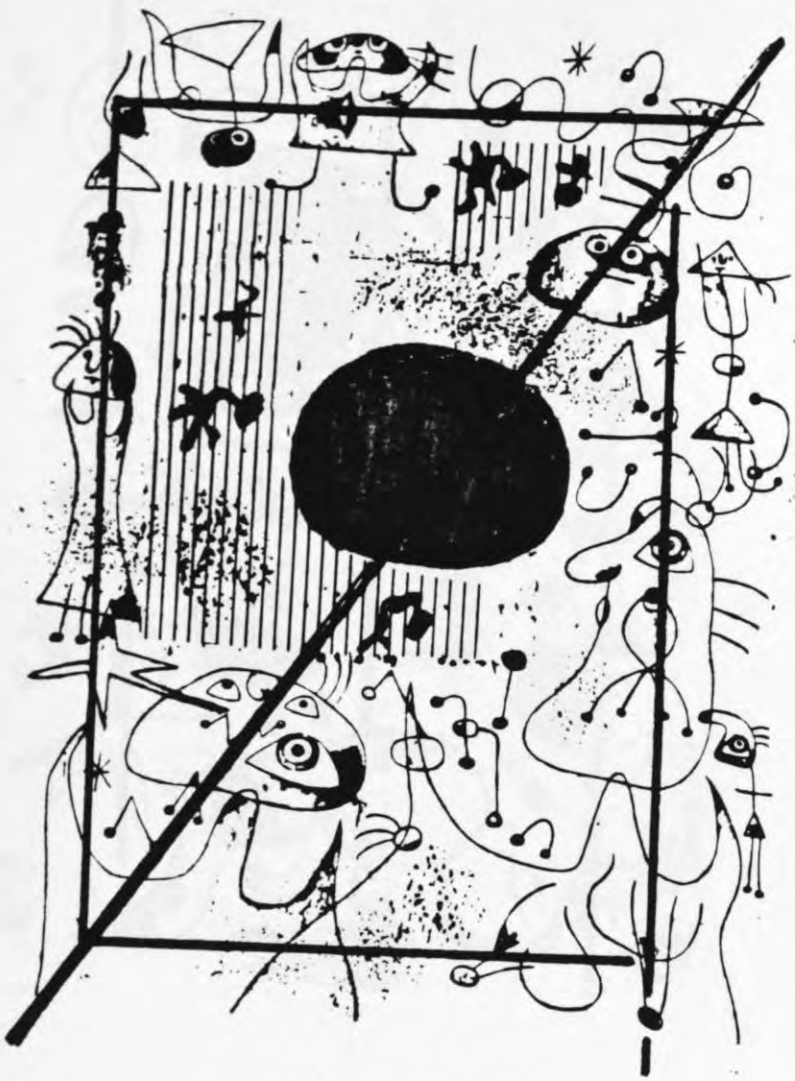


BARCELONA-2

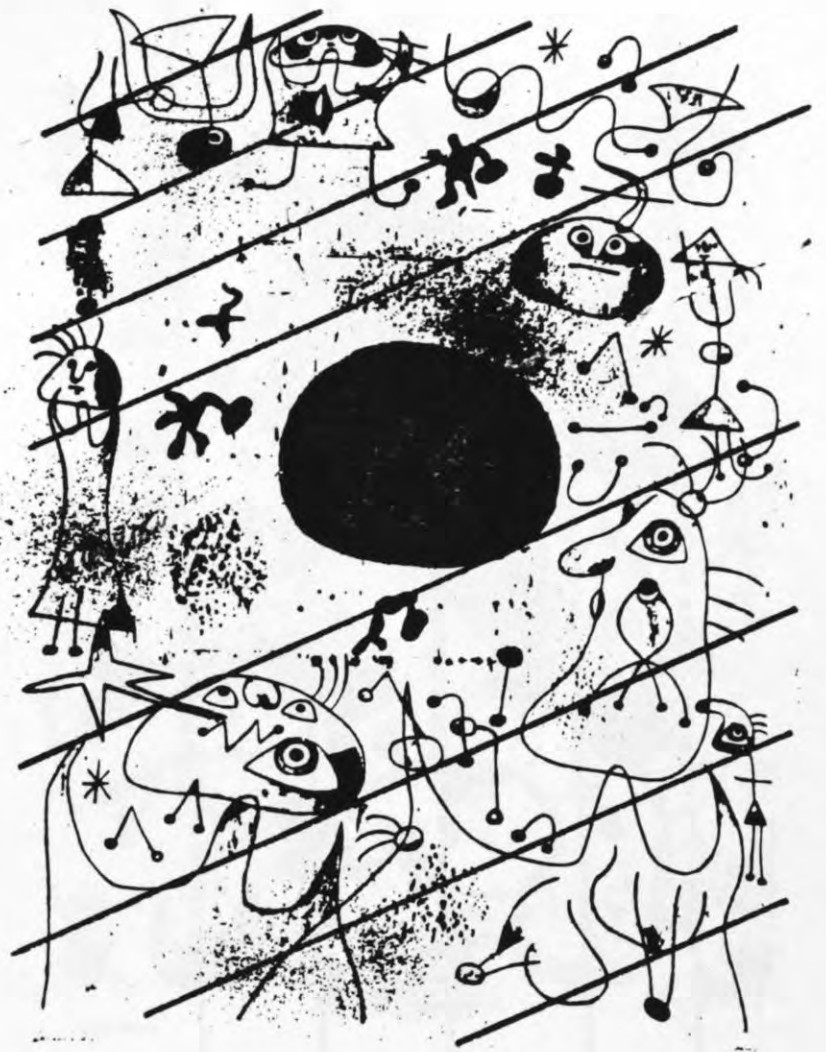


BARCELONA-2

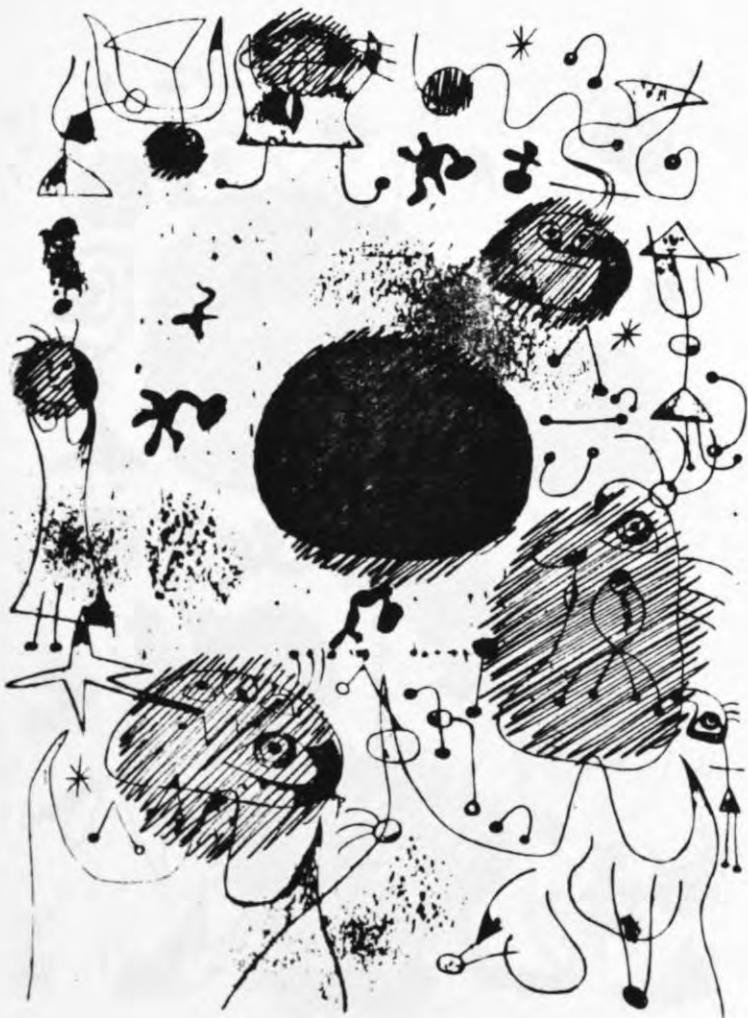




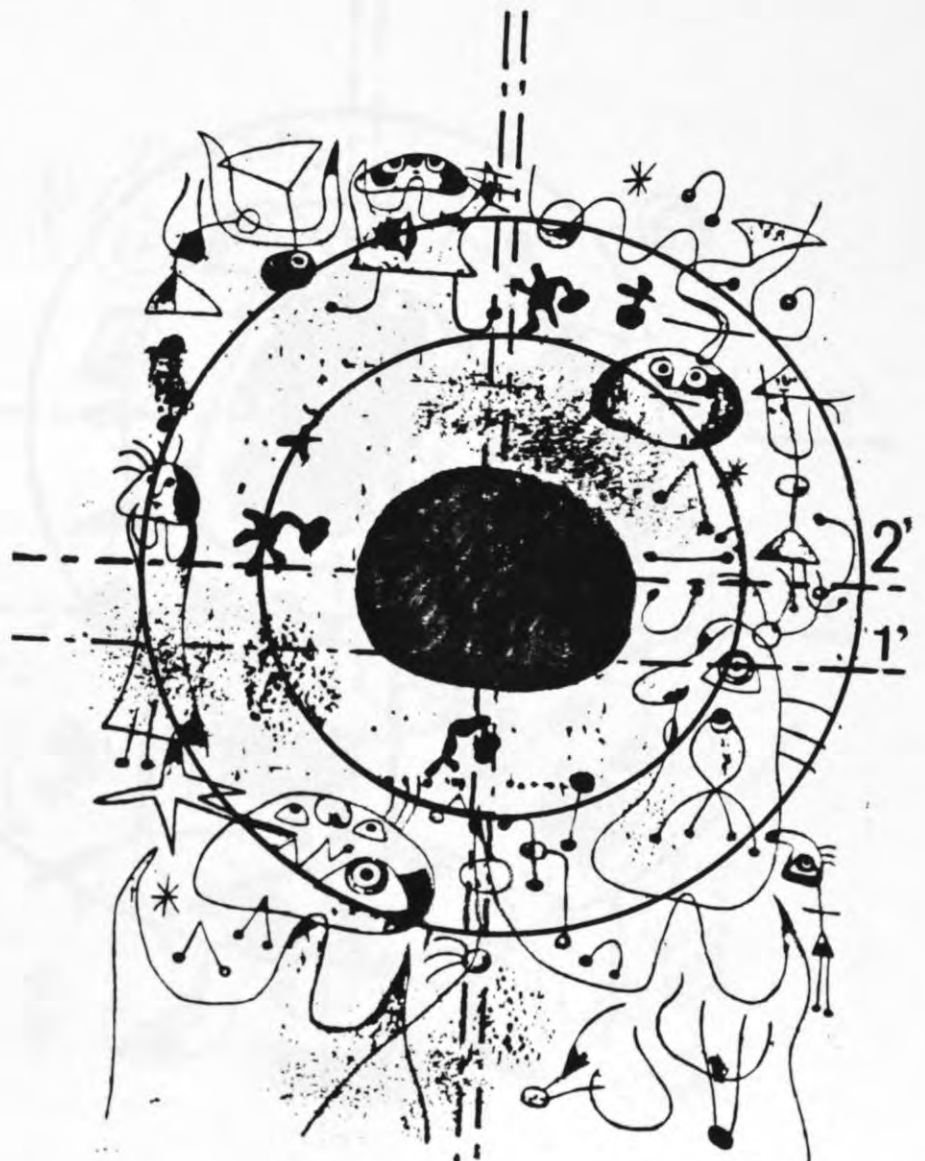
BARCELONA.1



BARCELONA.3



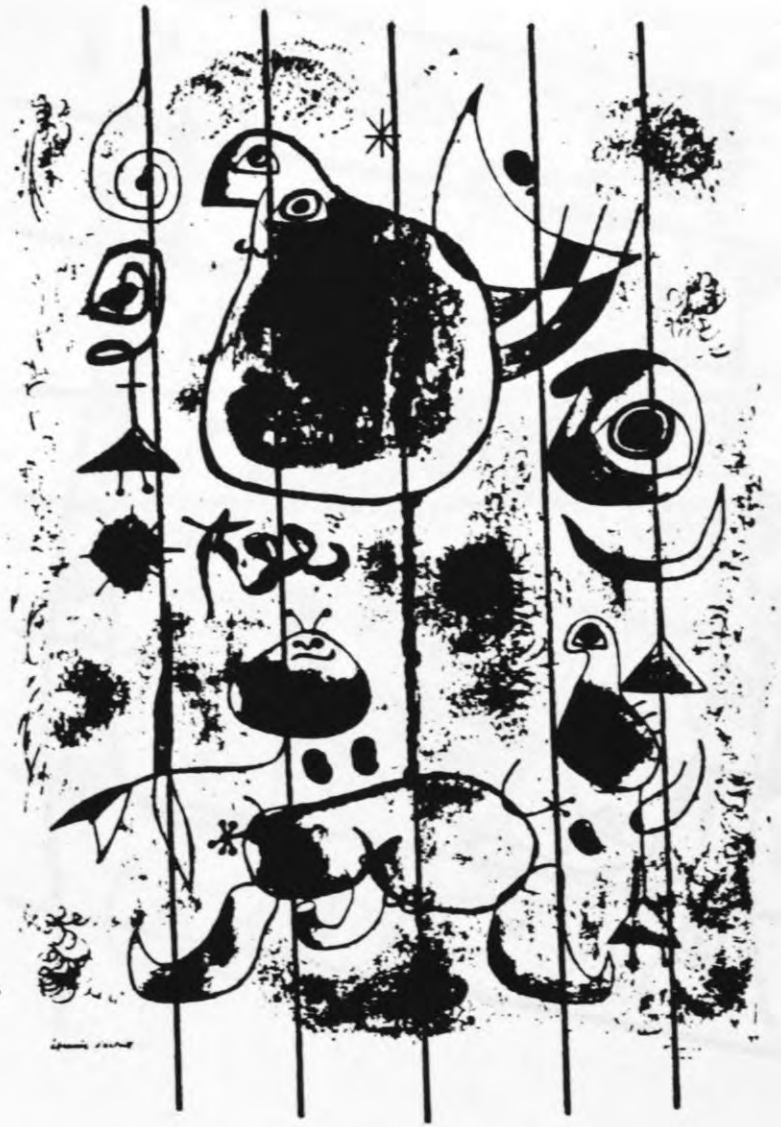
BARCELONA.1



BARCELONA.3



BARCELONA-4



BARCELONA-4

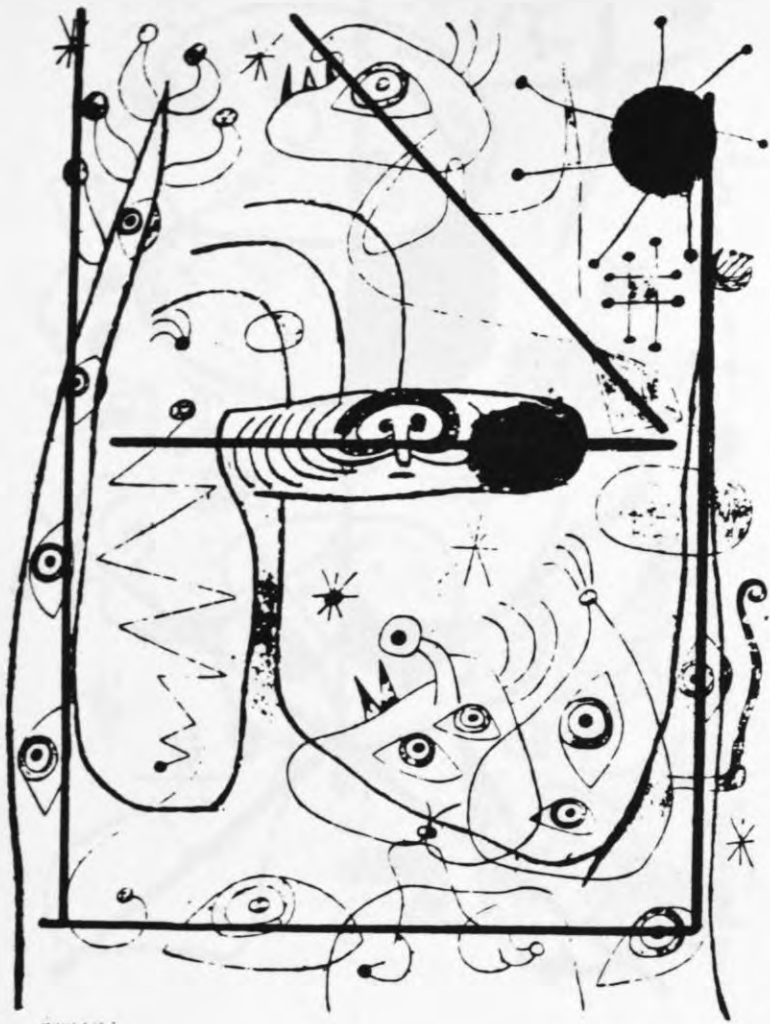


BARCELONA-4

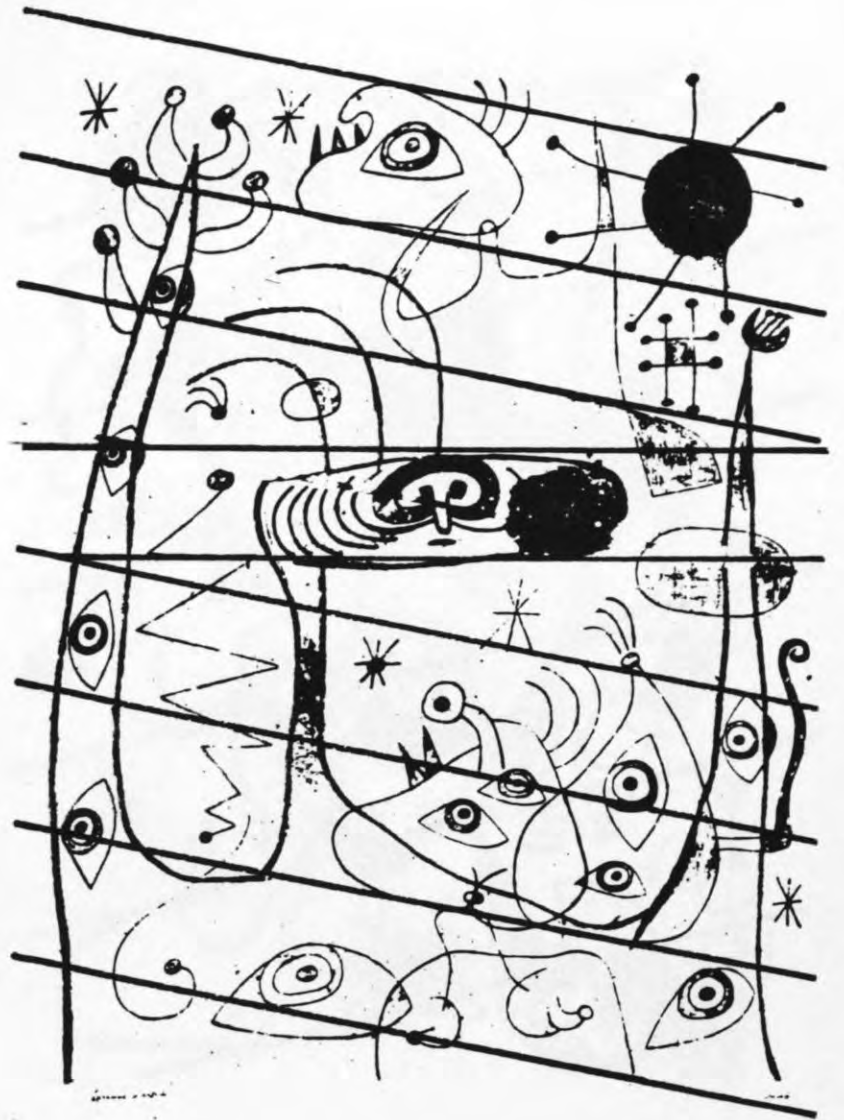


2||1

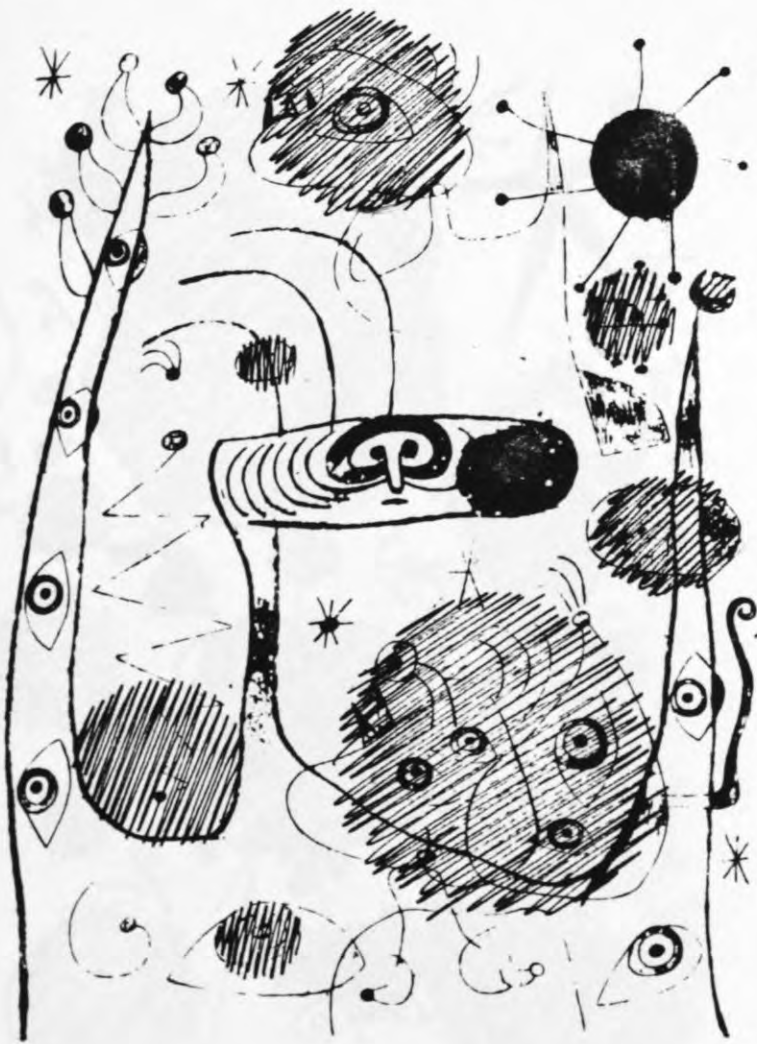
BARCELONA-4



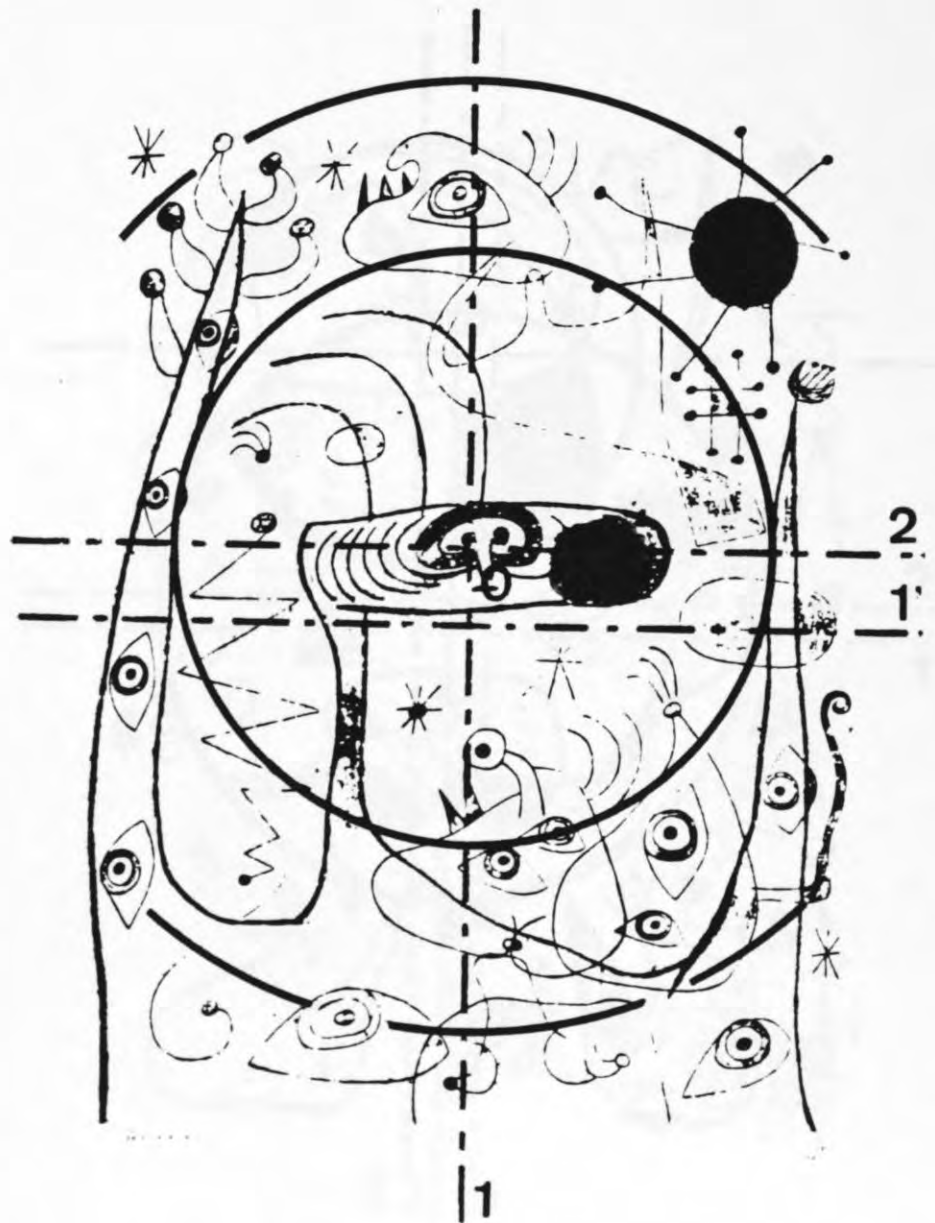
BARCELONA-5



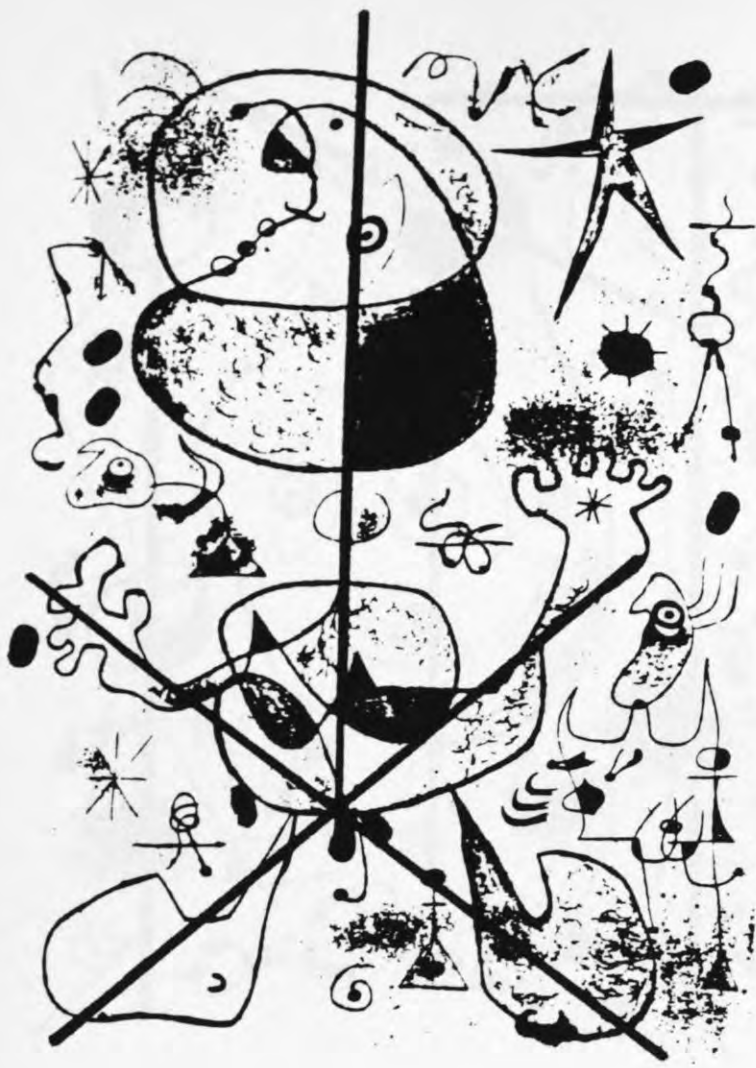
BARCELONA-5



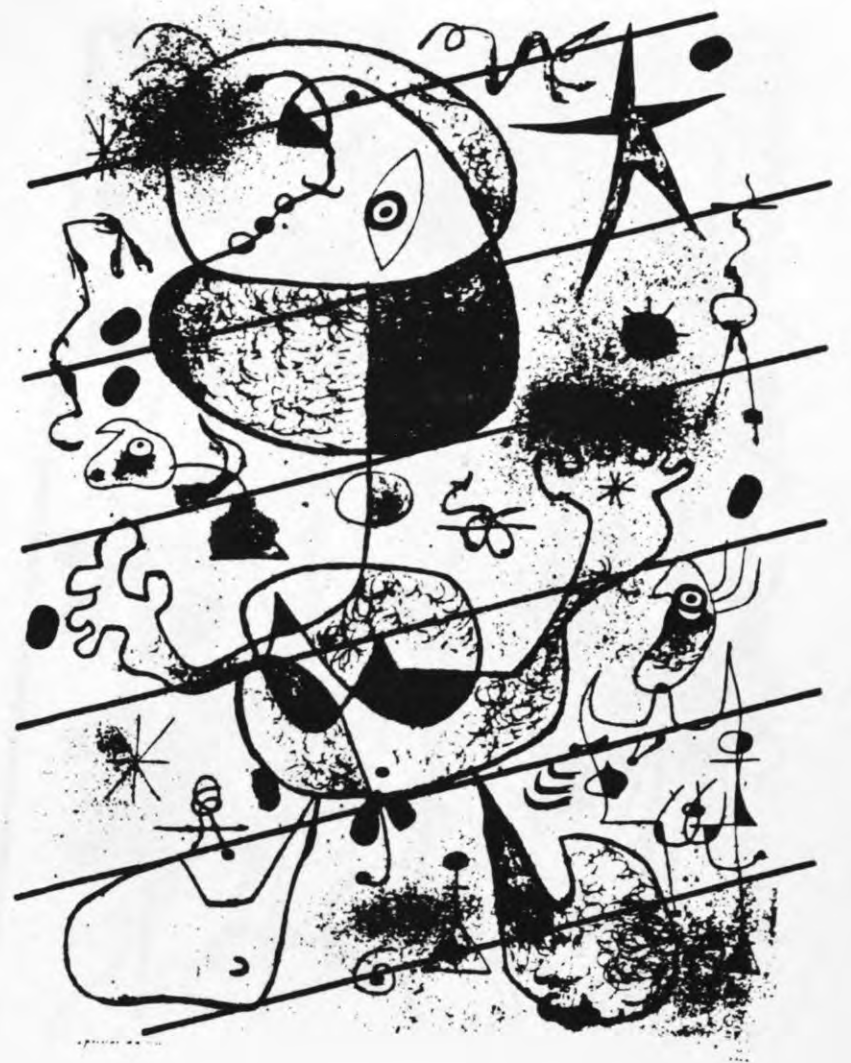
BARCELONA-5



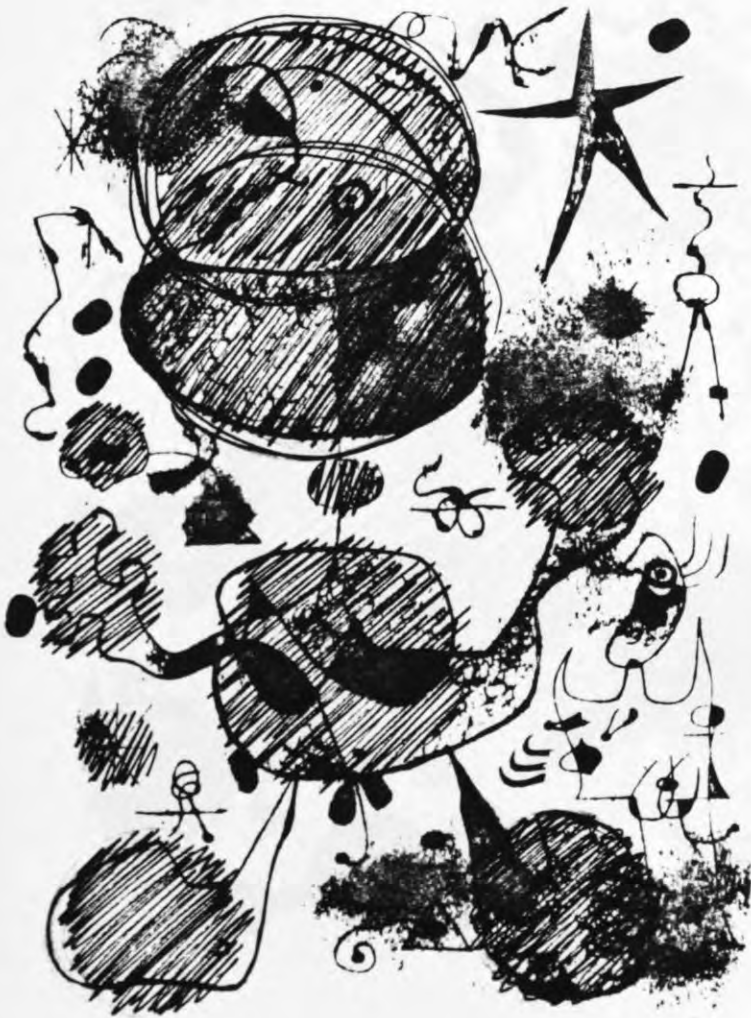
BARCELONA-5



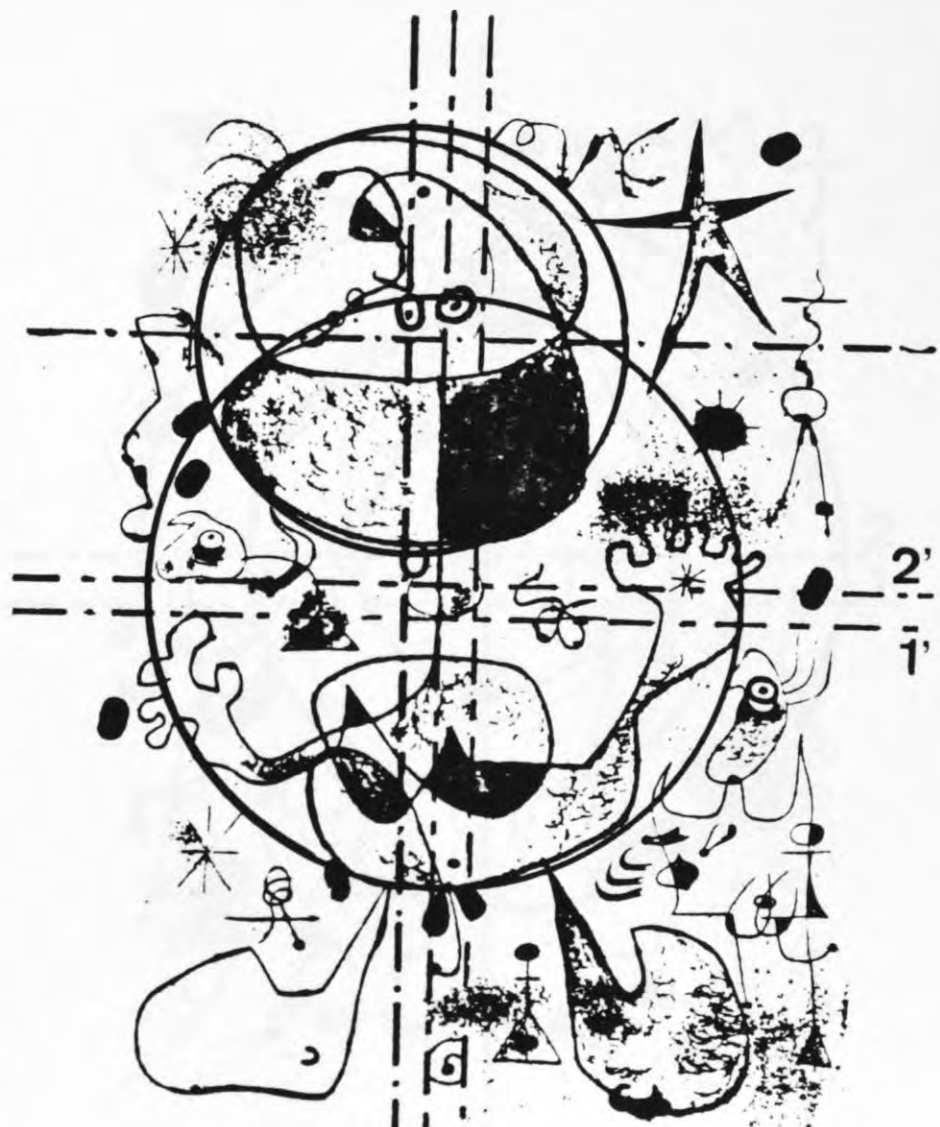
BARCELONA-6



BARCELONA-6

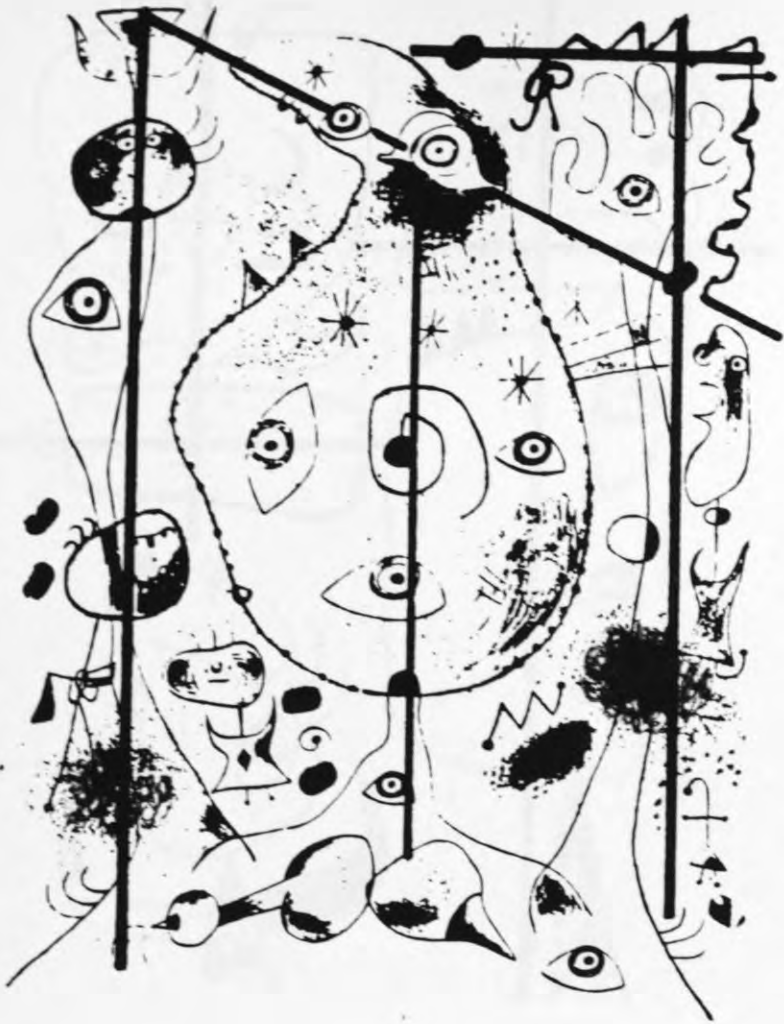


BARCELONA-6

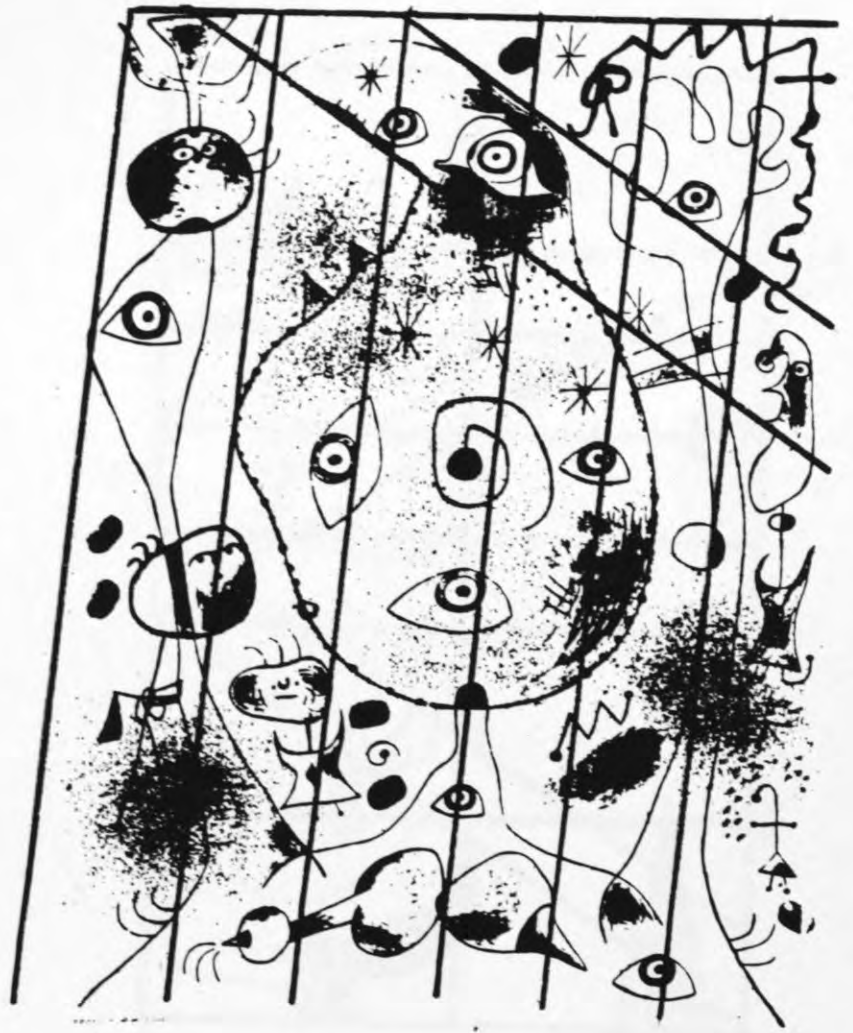


32 | 1

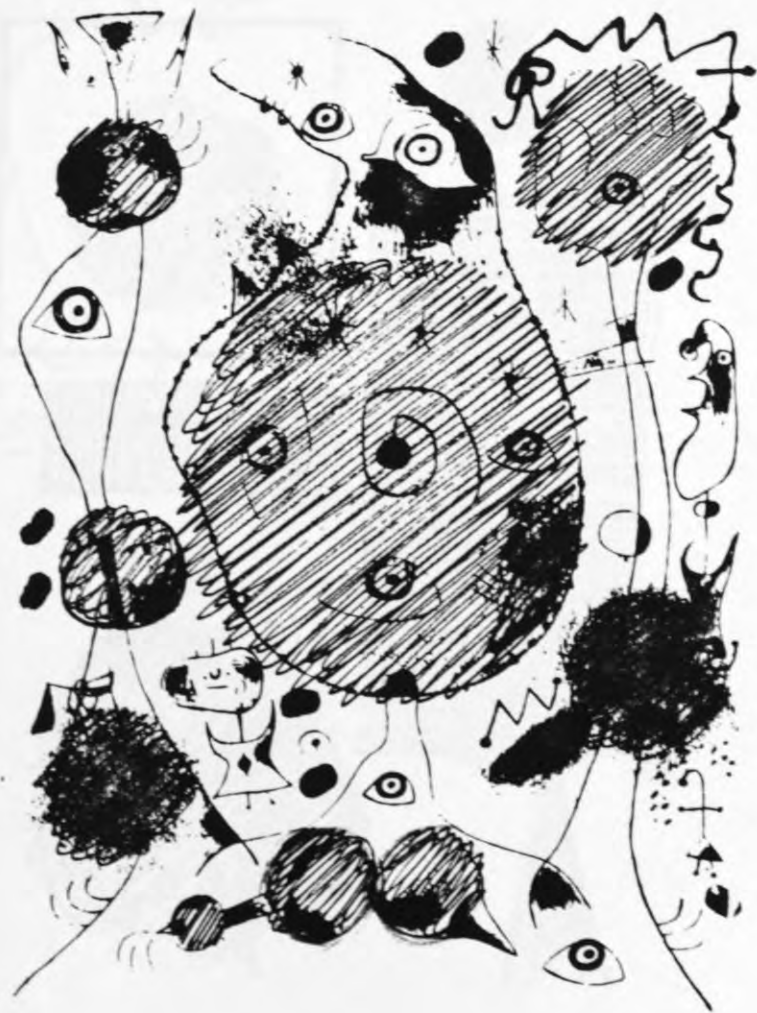
BARCELONA-6



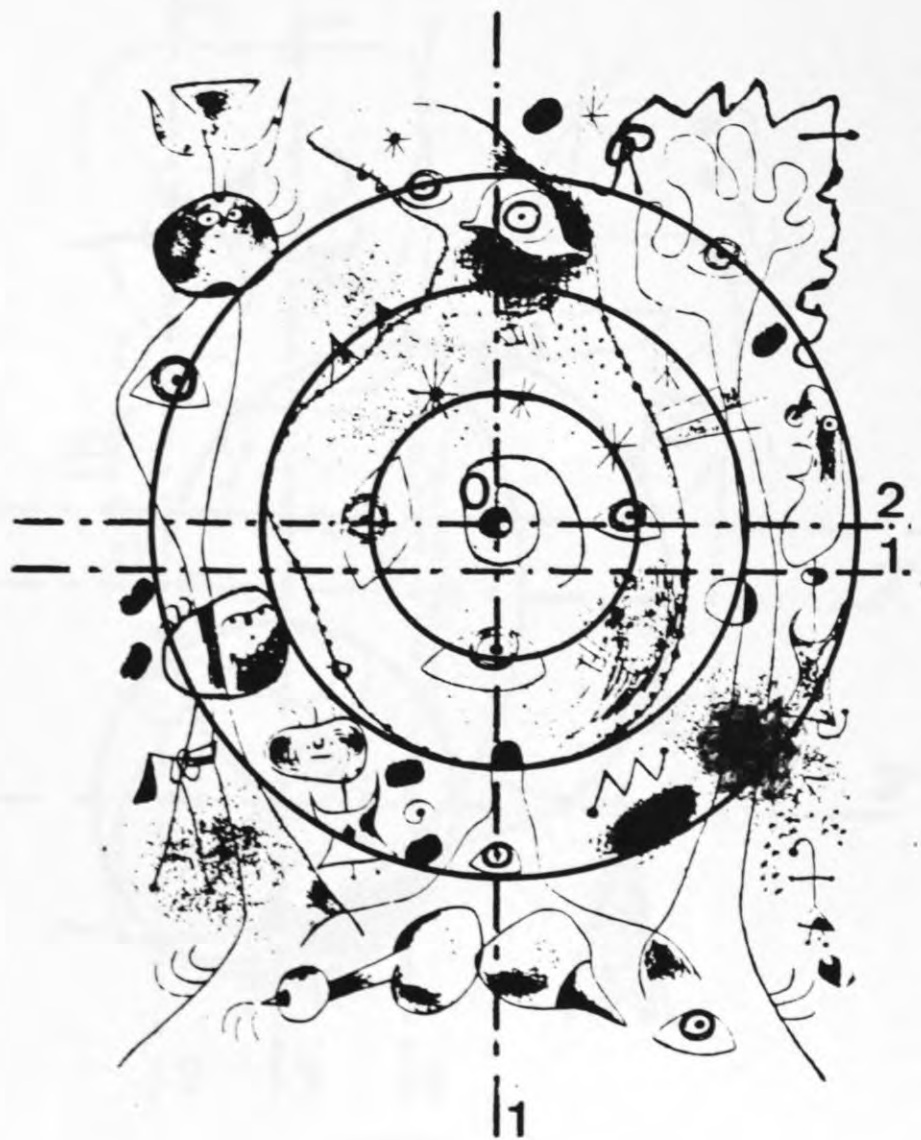
BARCELONA-7



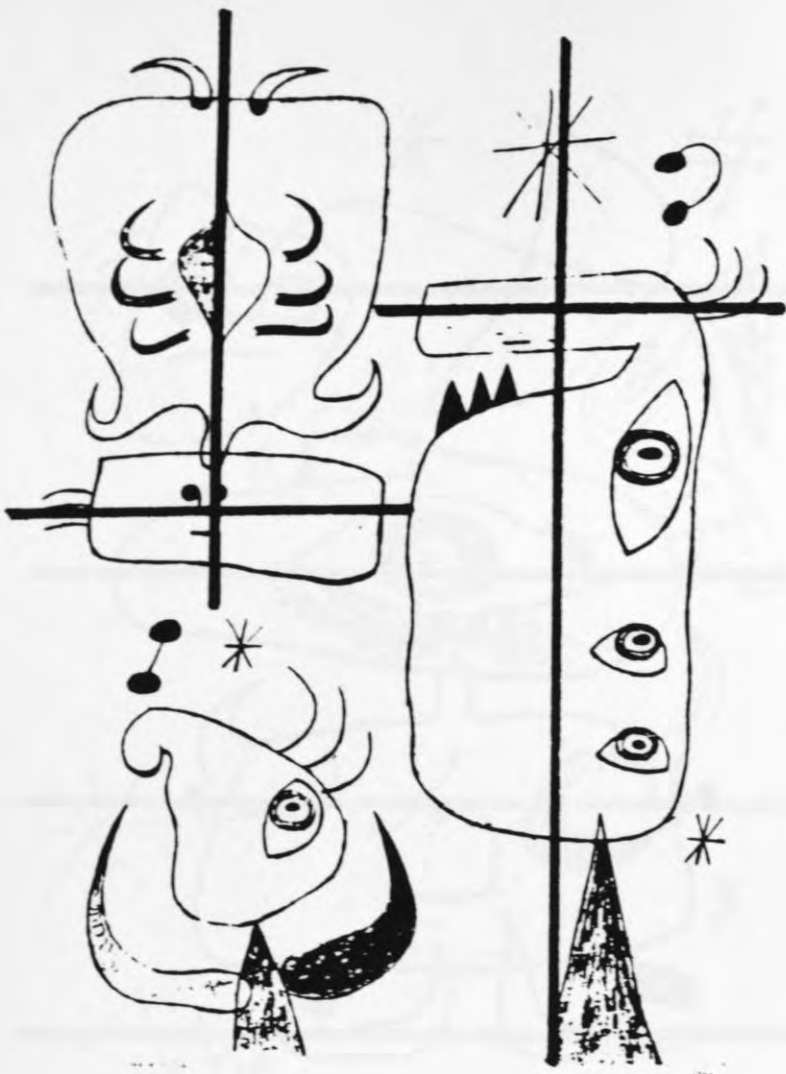
BARCELONA-7



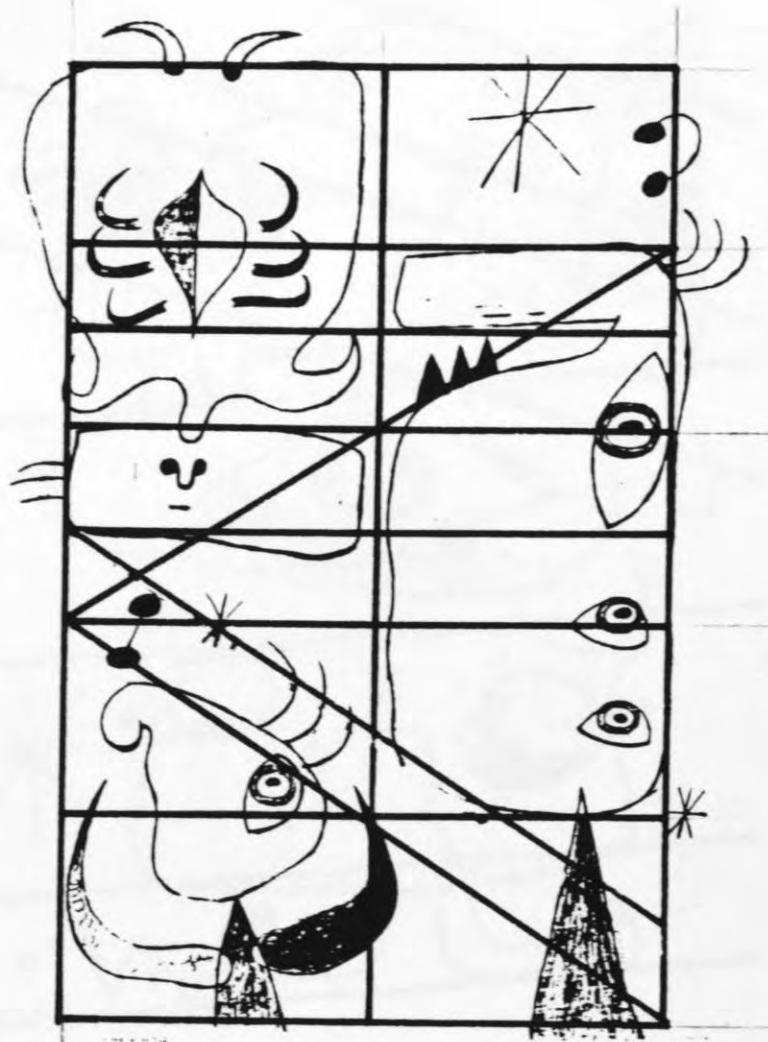
BARCELONA-7



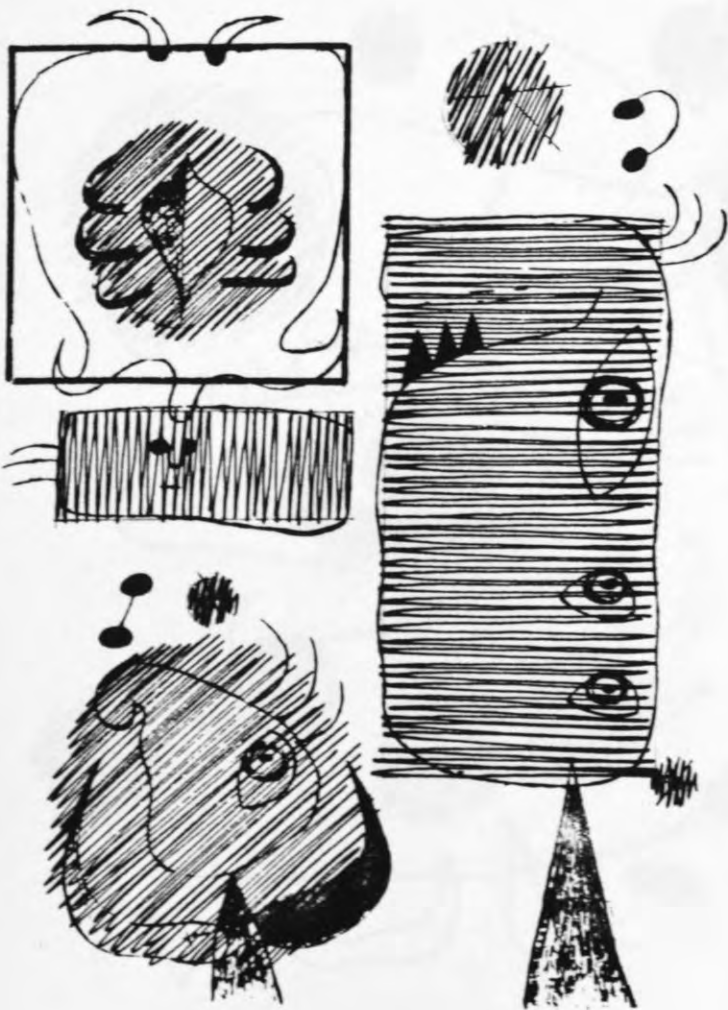
BARCELONA-7



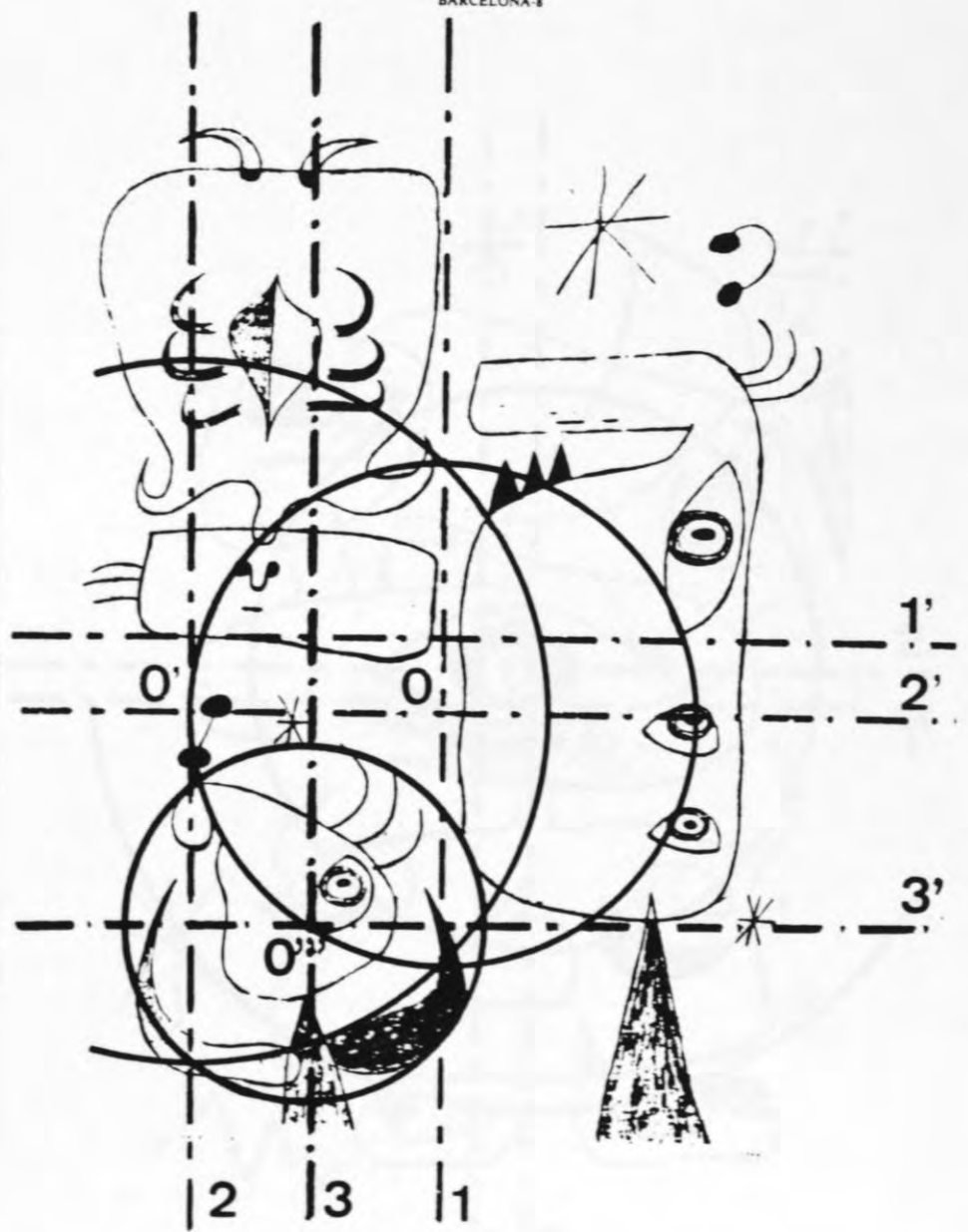
BARCELONA-8



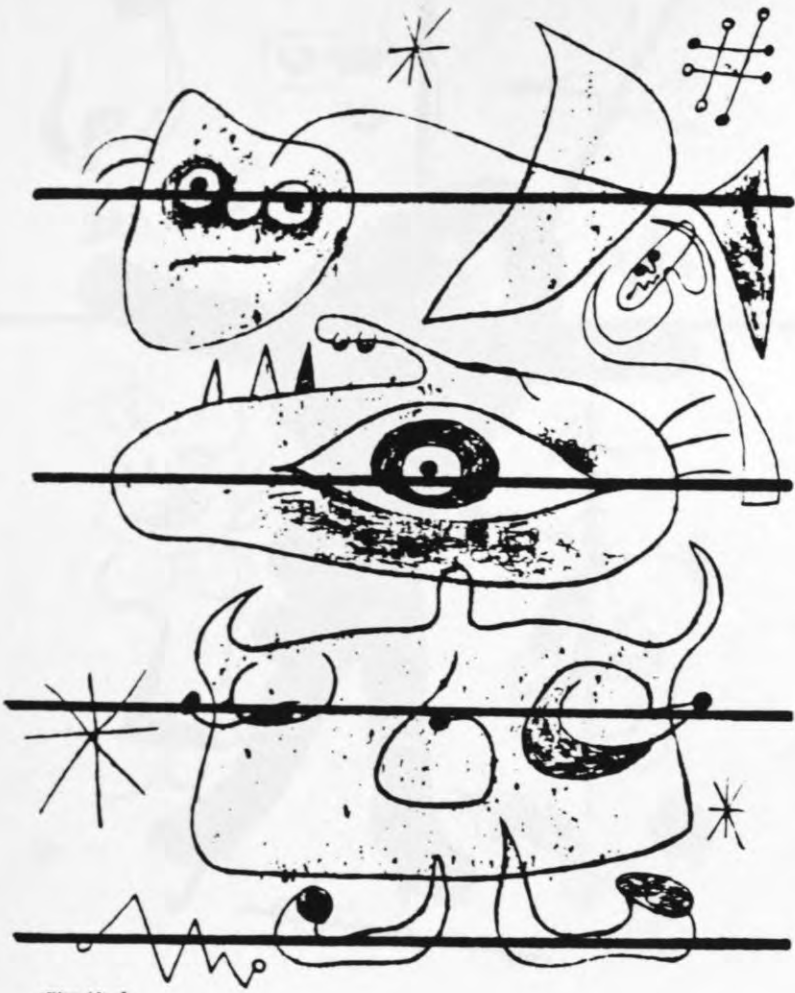
BARCELONA-8



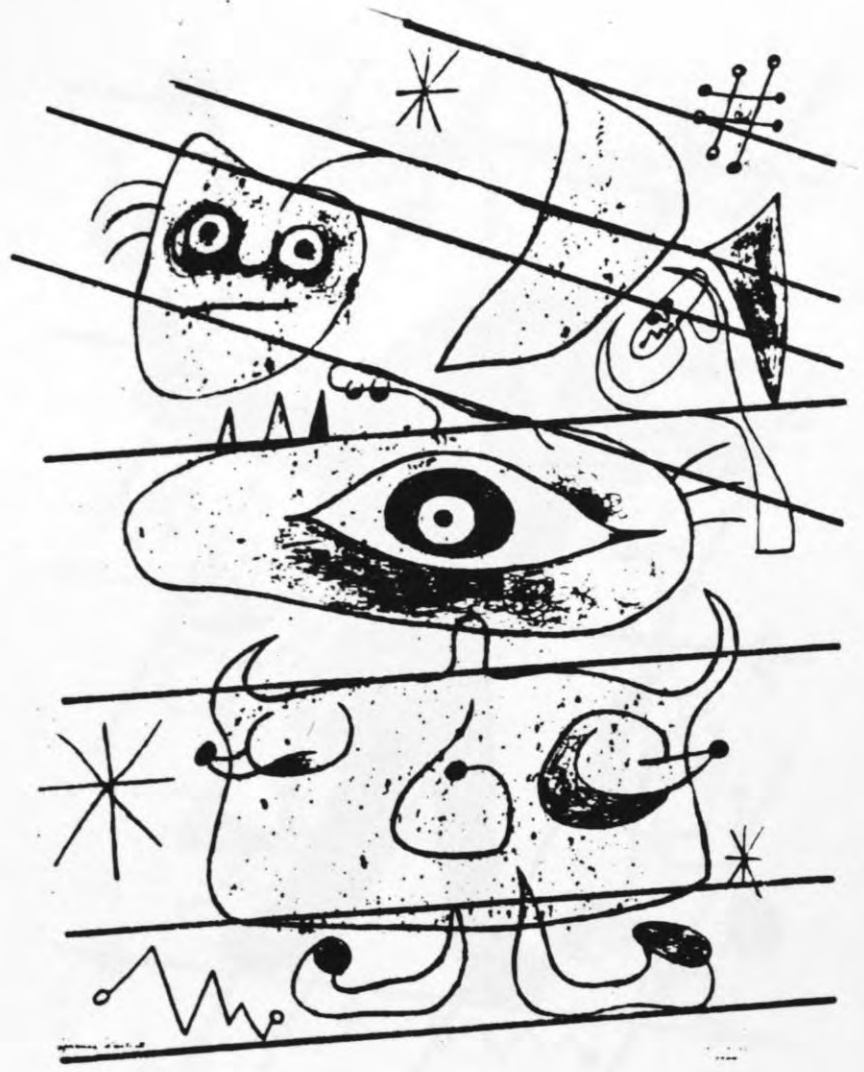
BARCELONA-8



BARCELONA-8



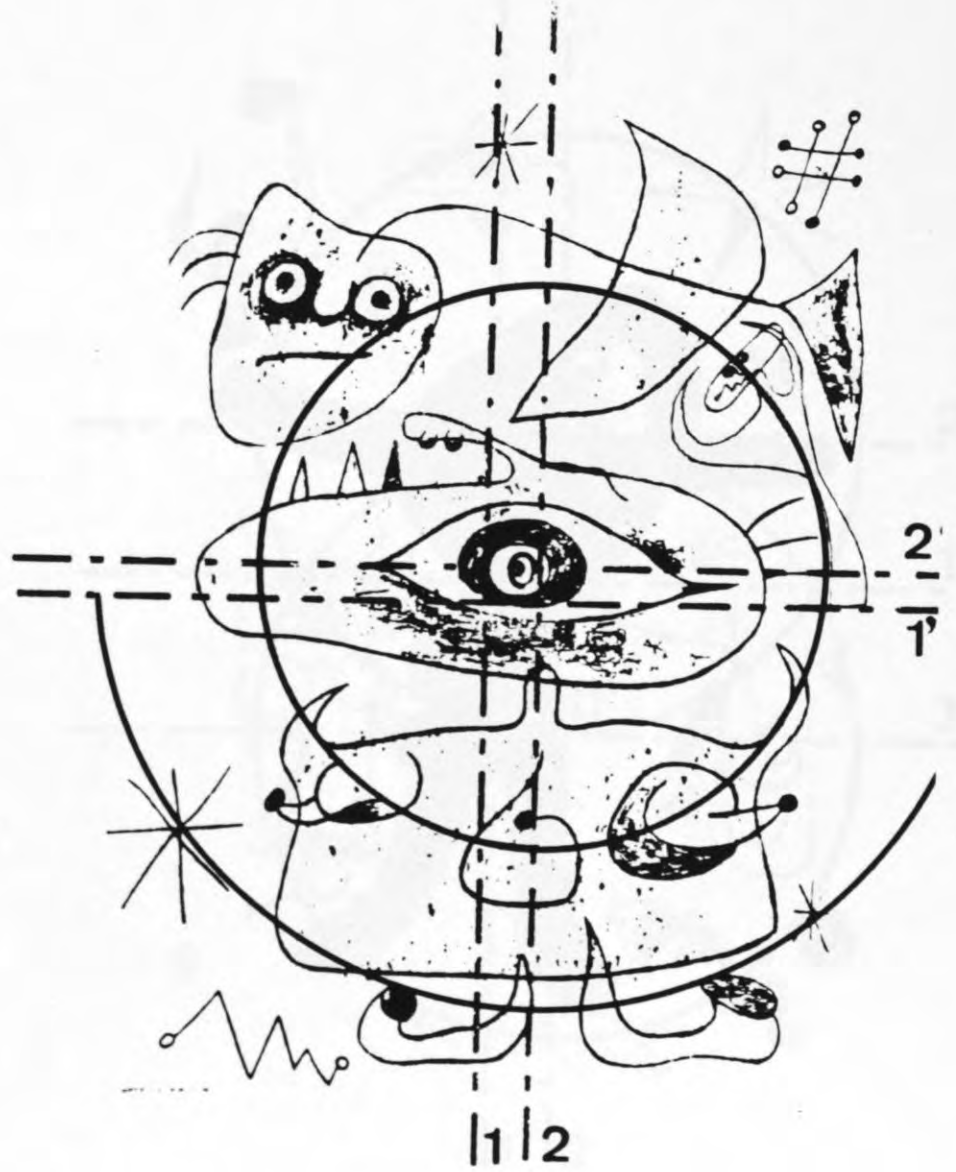
BARCELONA-9



BARCELONA-9



BARCELONA-9



BARCELONA-9



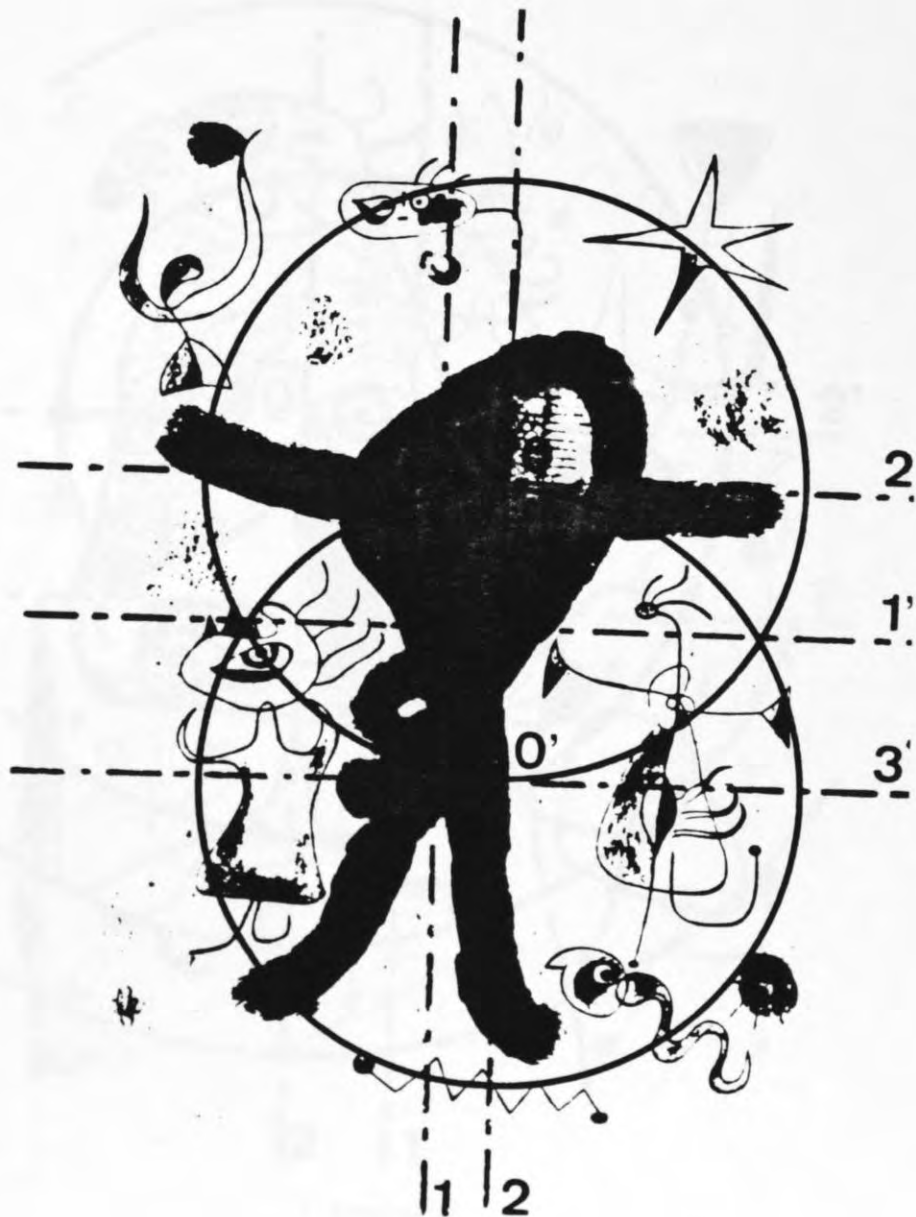
BARCELONA-10



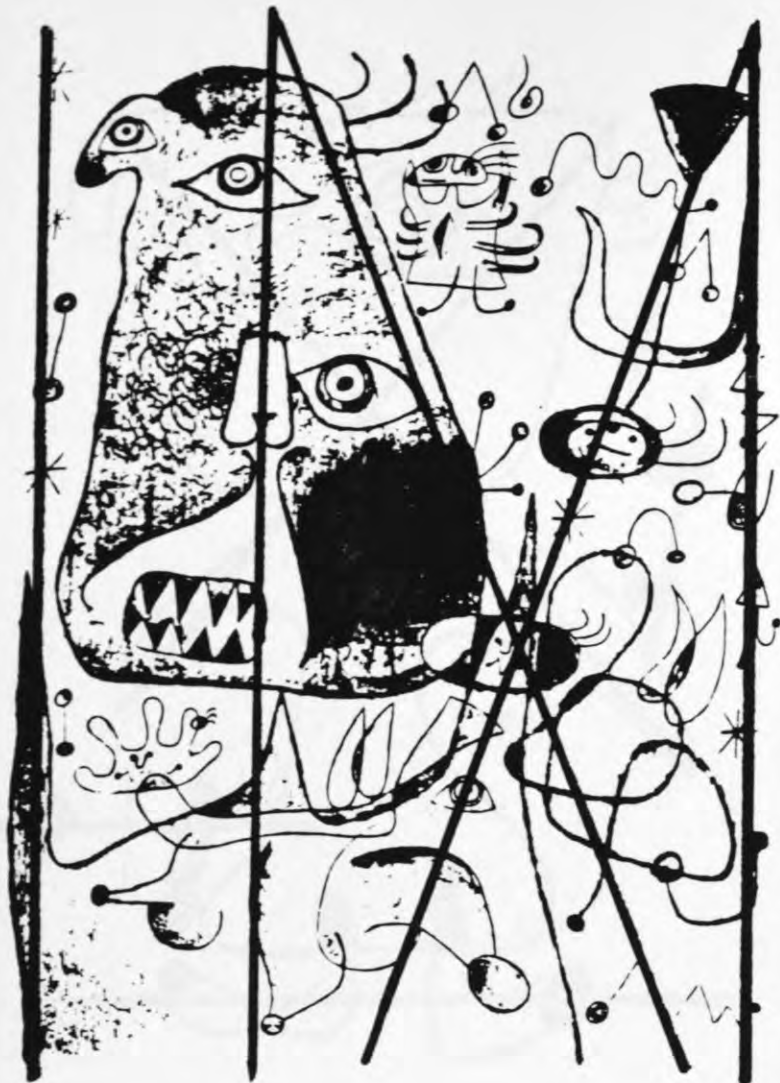
BARCELONA-10



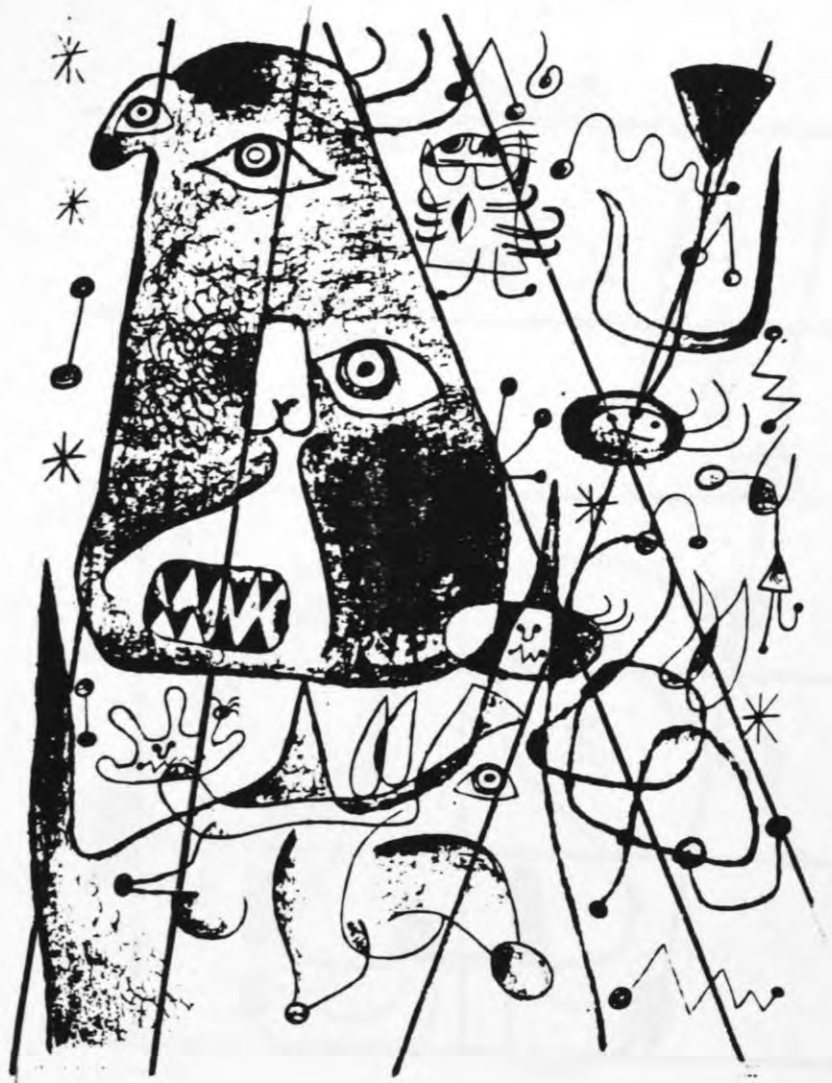
BARCELONA-10



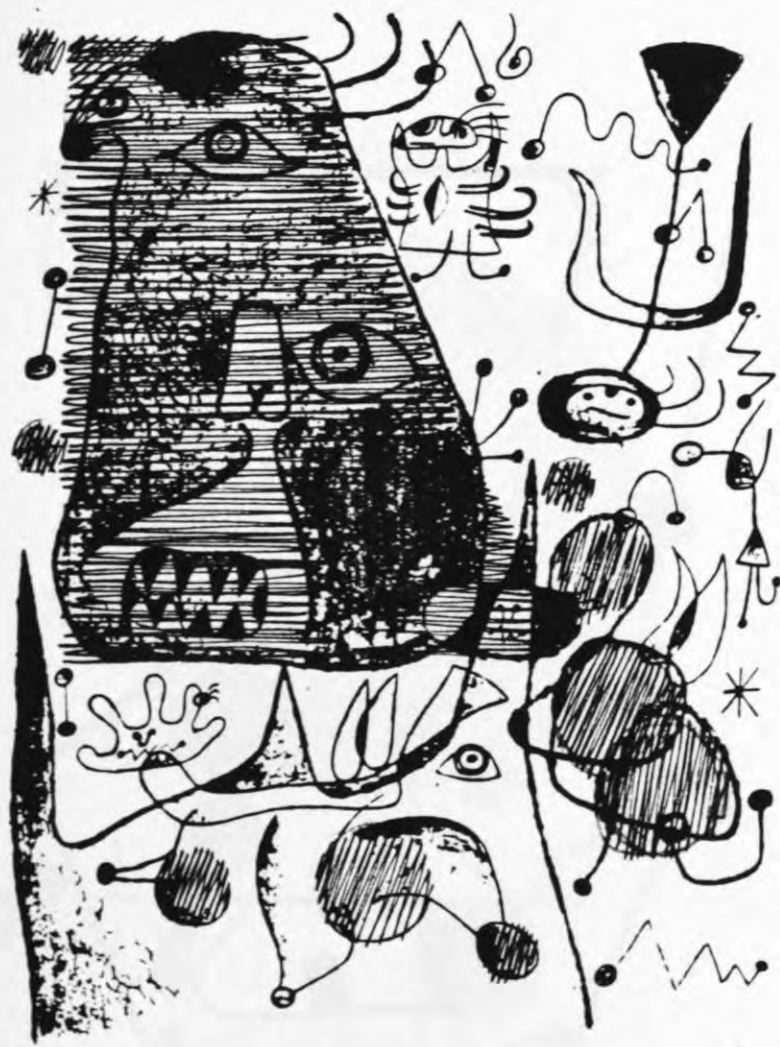
BARCELONA-10



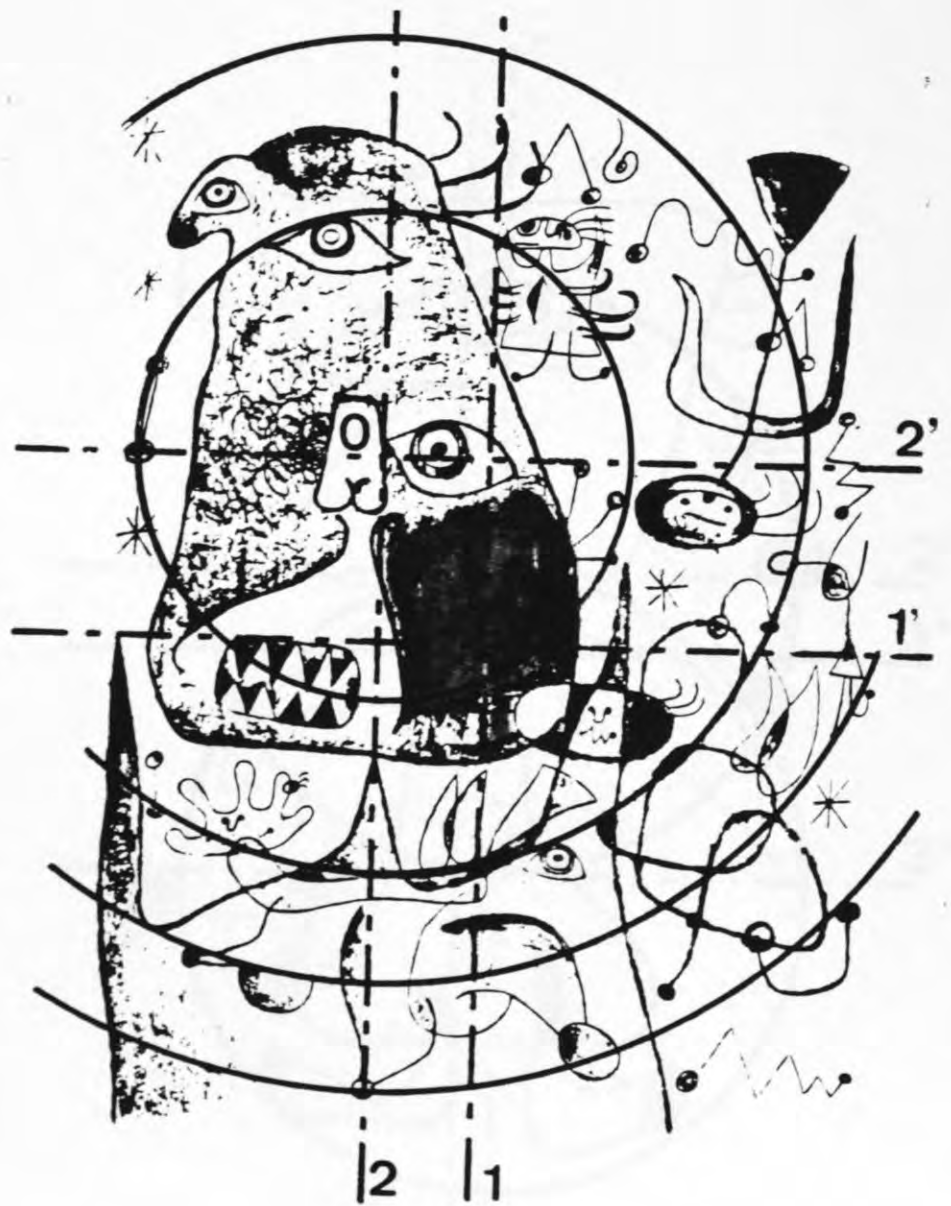
BARCELONA-II



BARCELONA-II



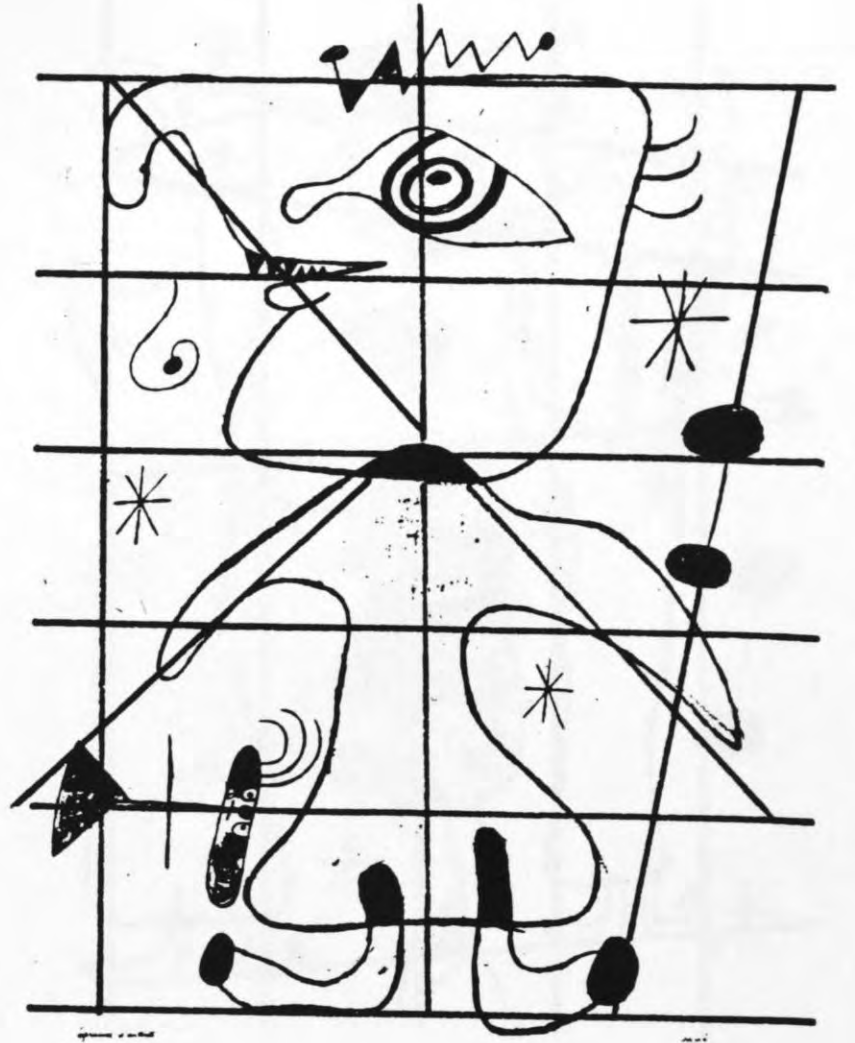
BARCELONA-II



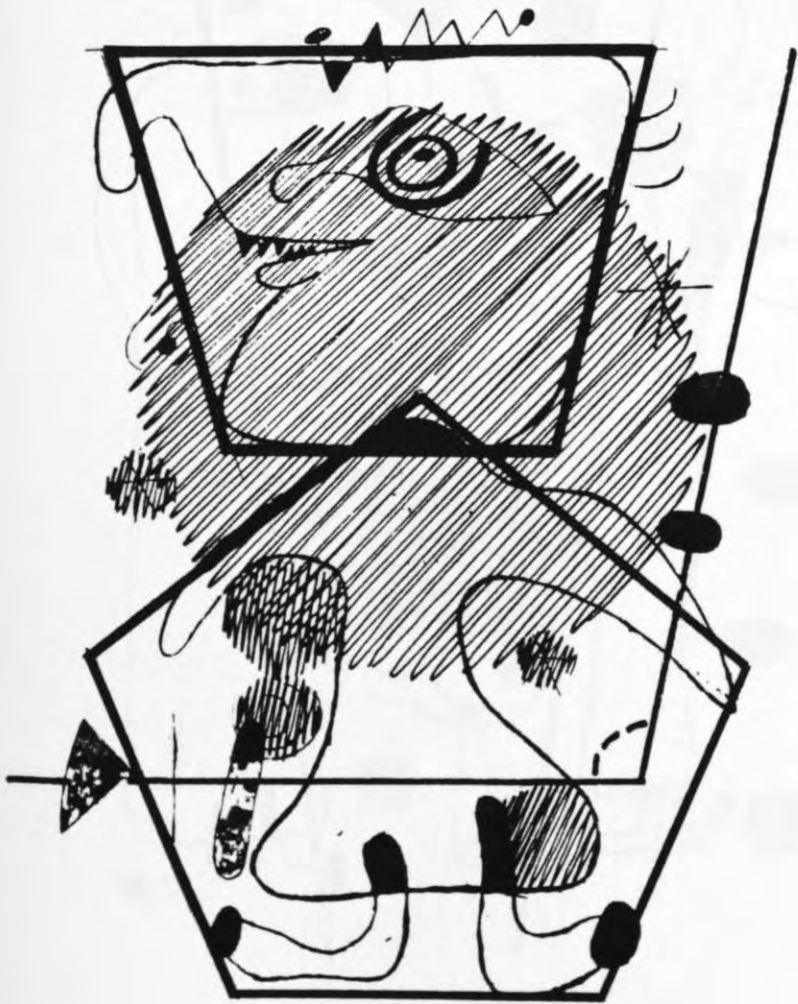
BARCELONA-II



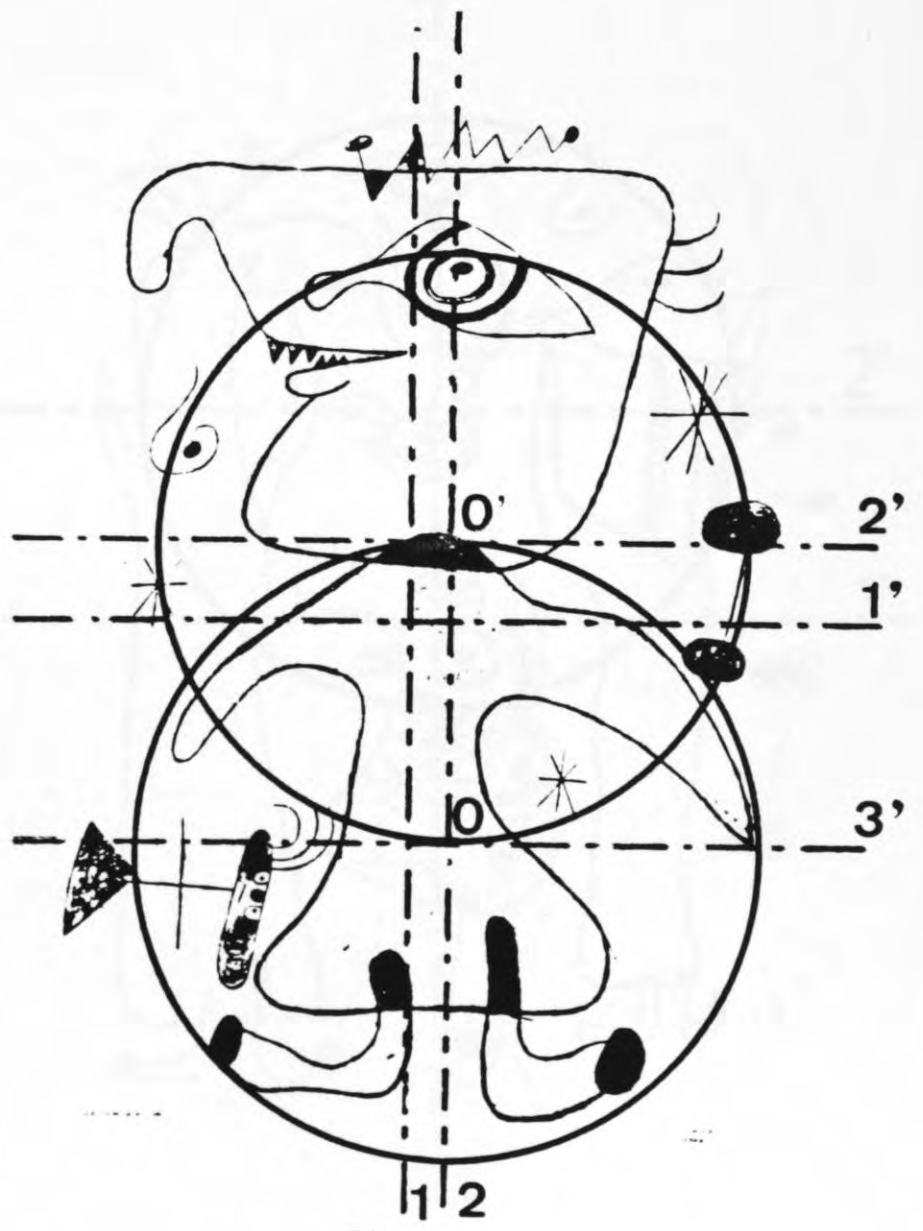
BARCELONA-12



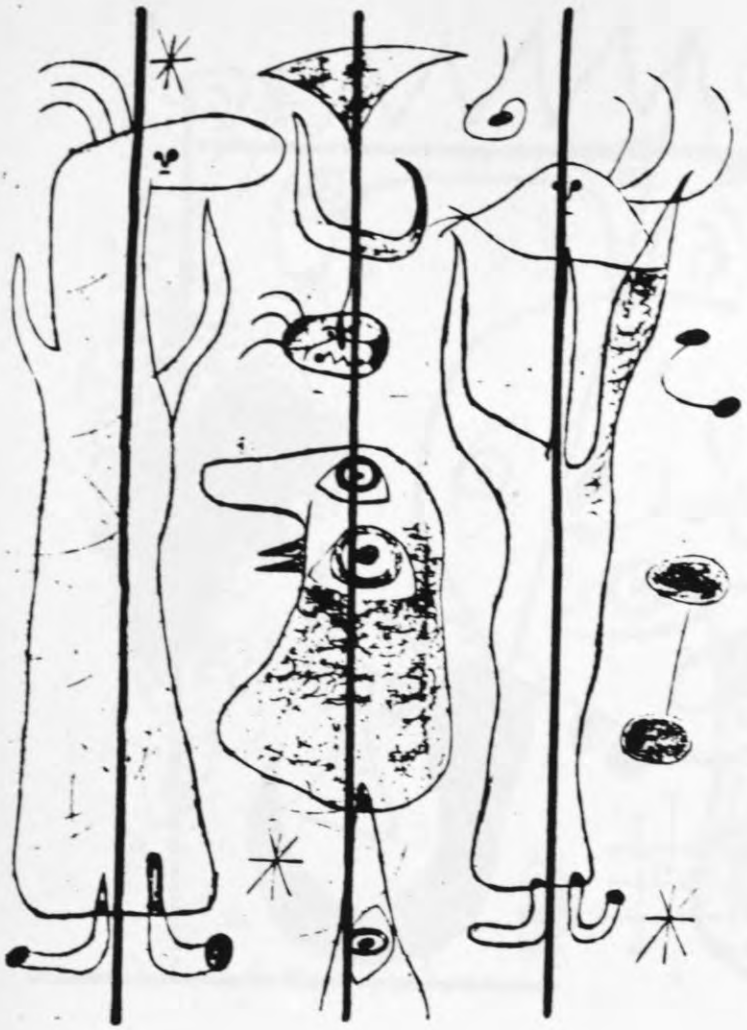
BARCELONA-12



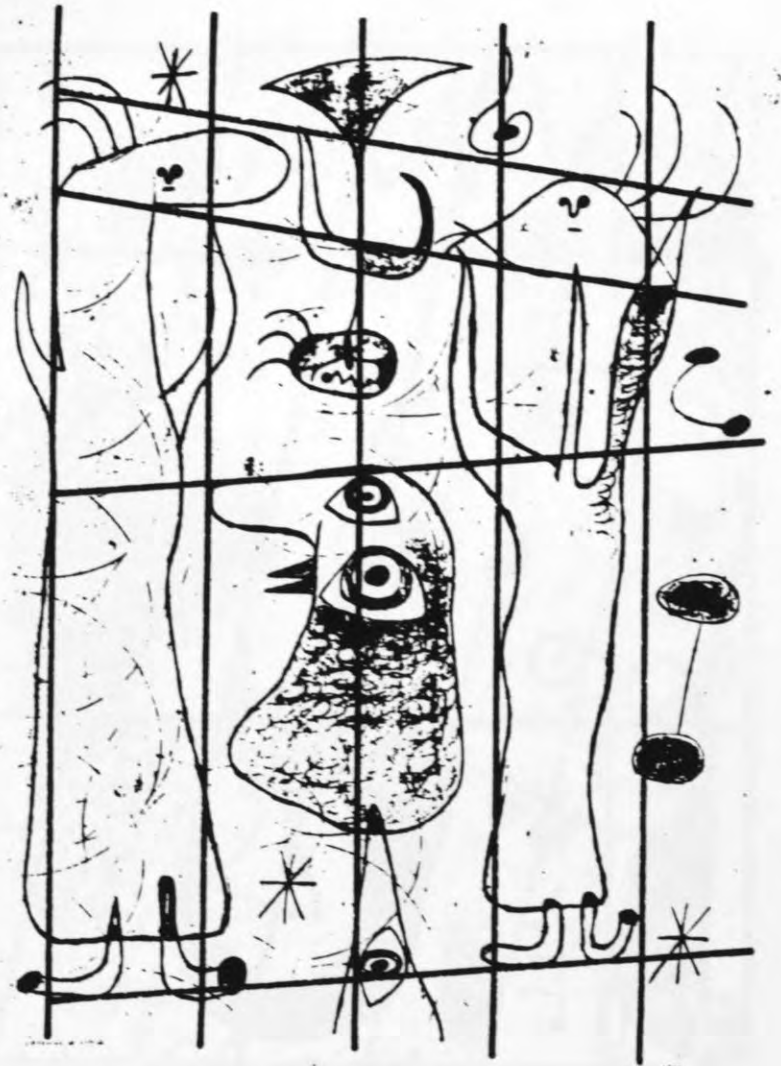
BARCELONA-12



BARCELONA-12



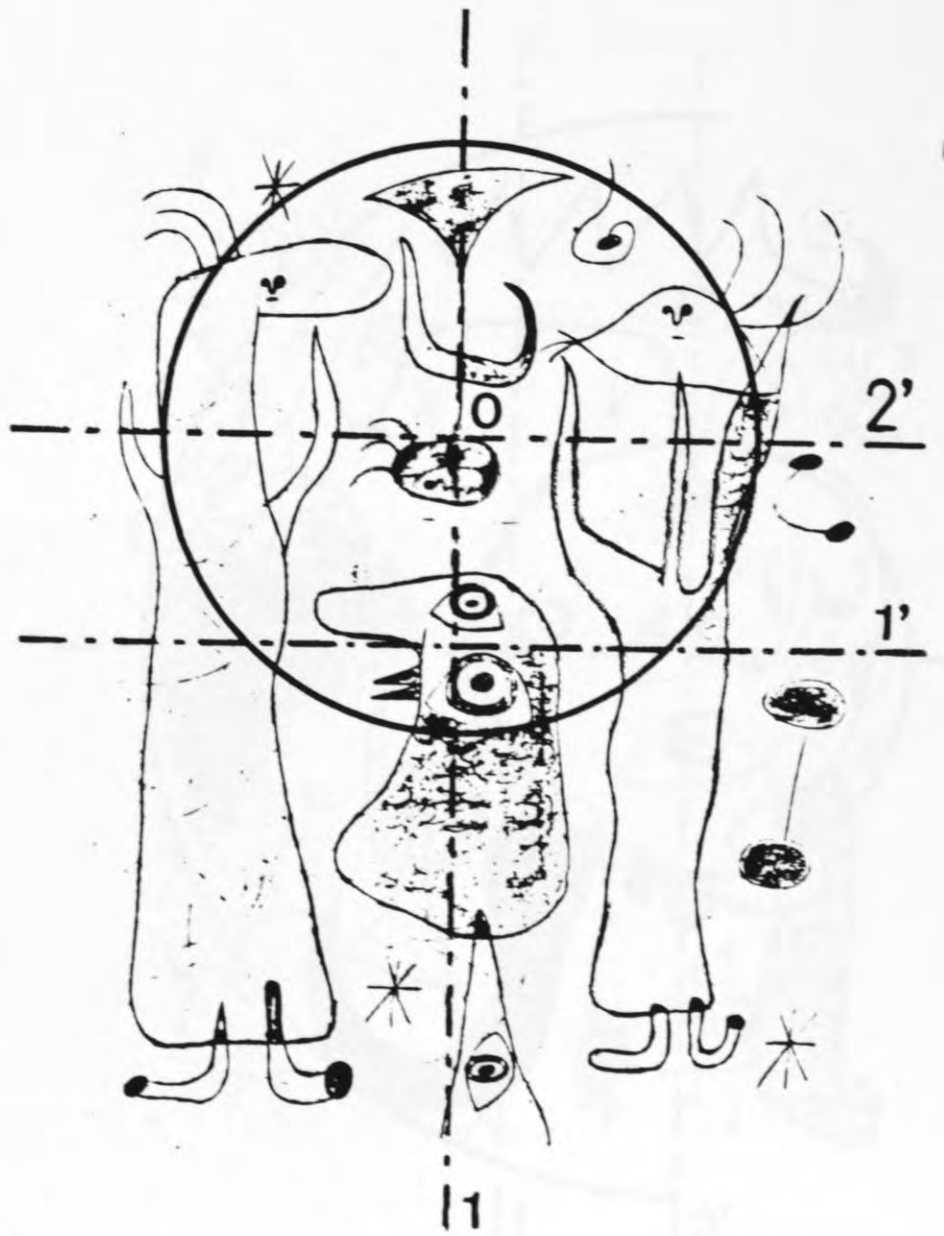
BARCELONA-11



BARCELONA-13



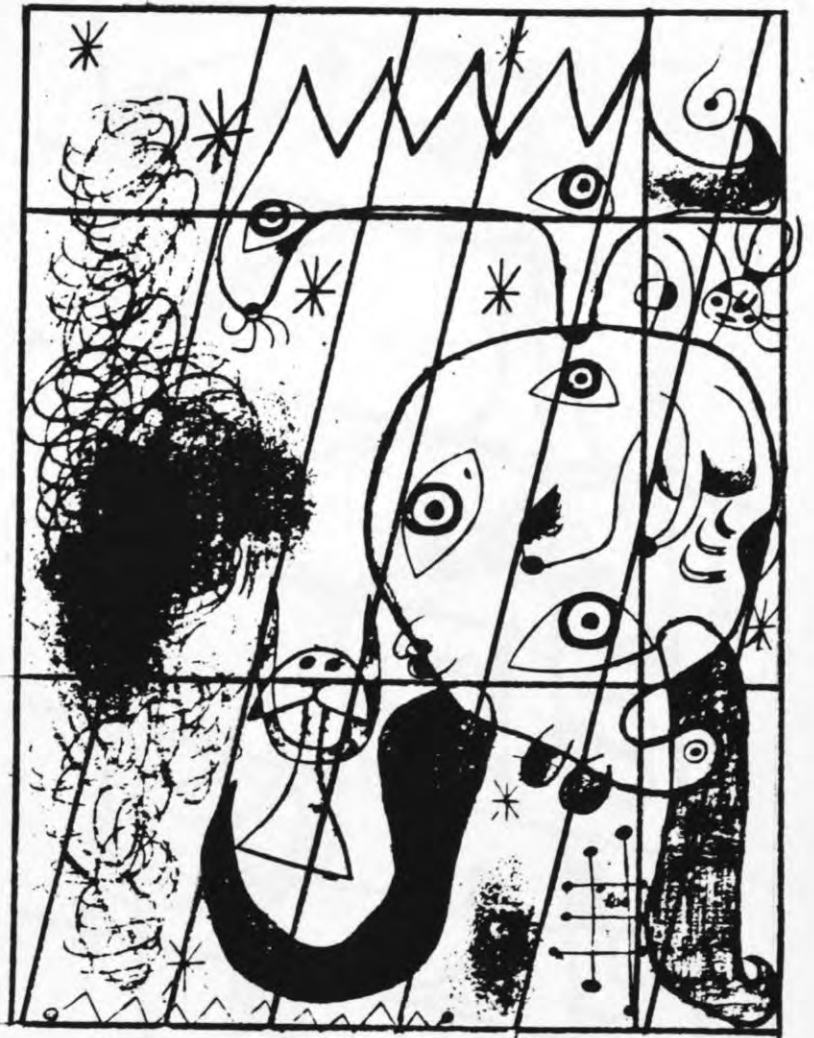
BARCELONA-11



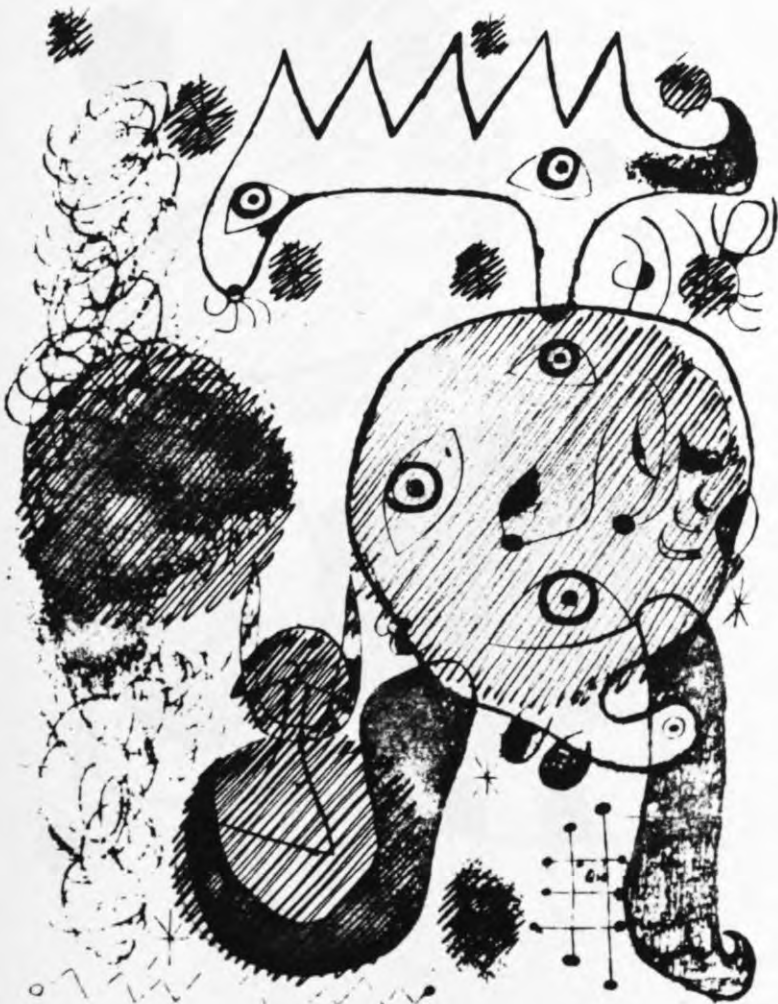
BARCELONA-13



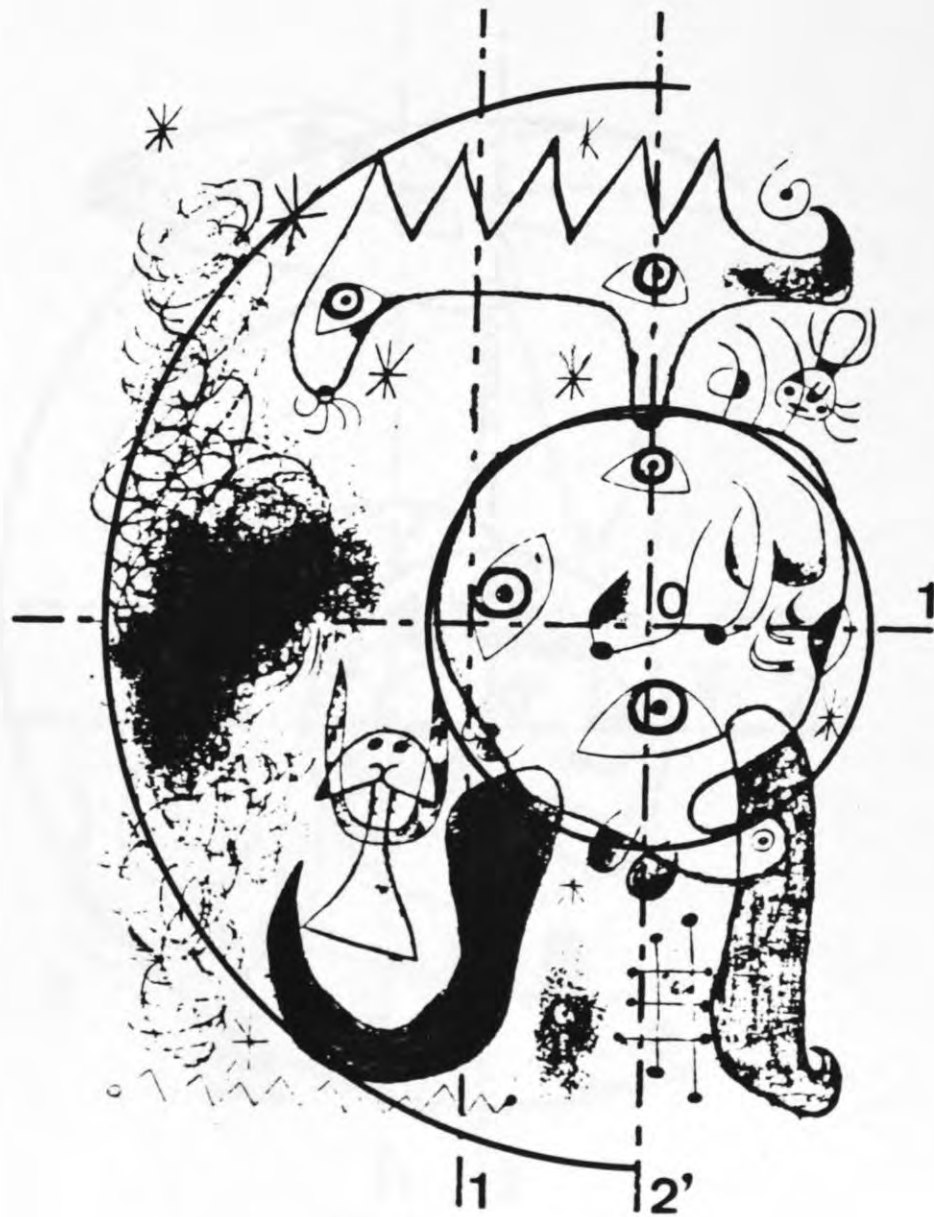
BARCELONA-14



BARCELONA-14



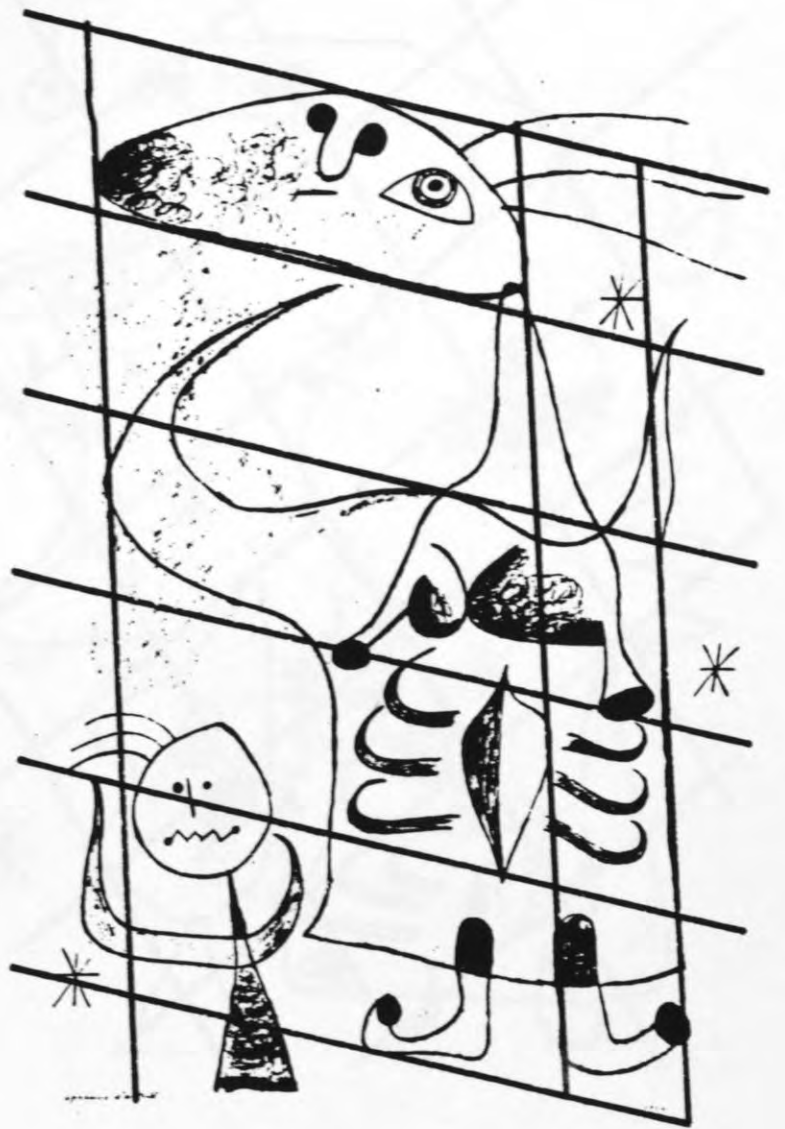
BARCELONA-14



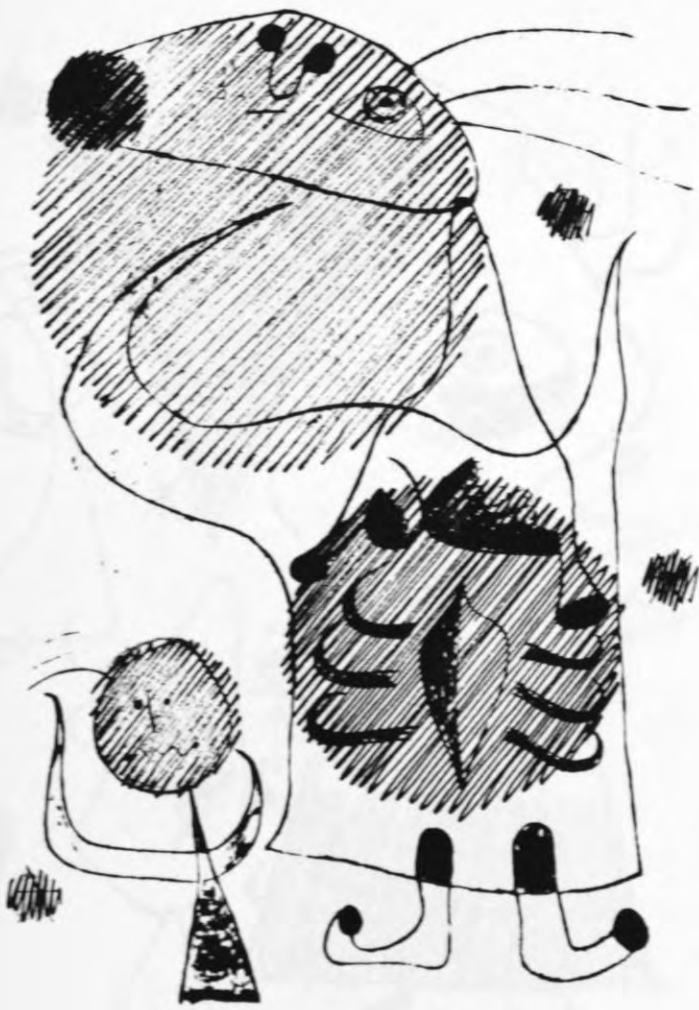
BARCELONA-14



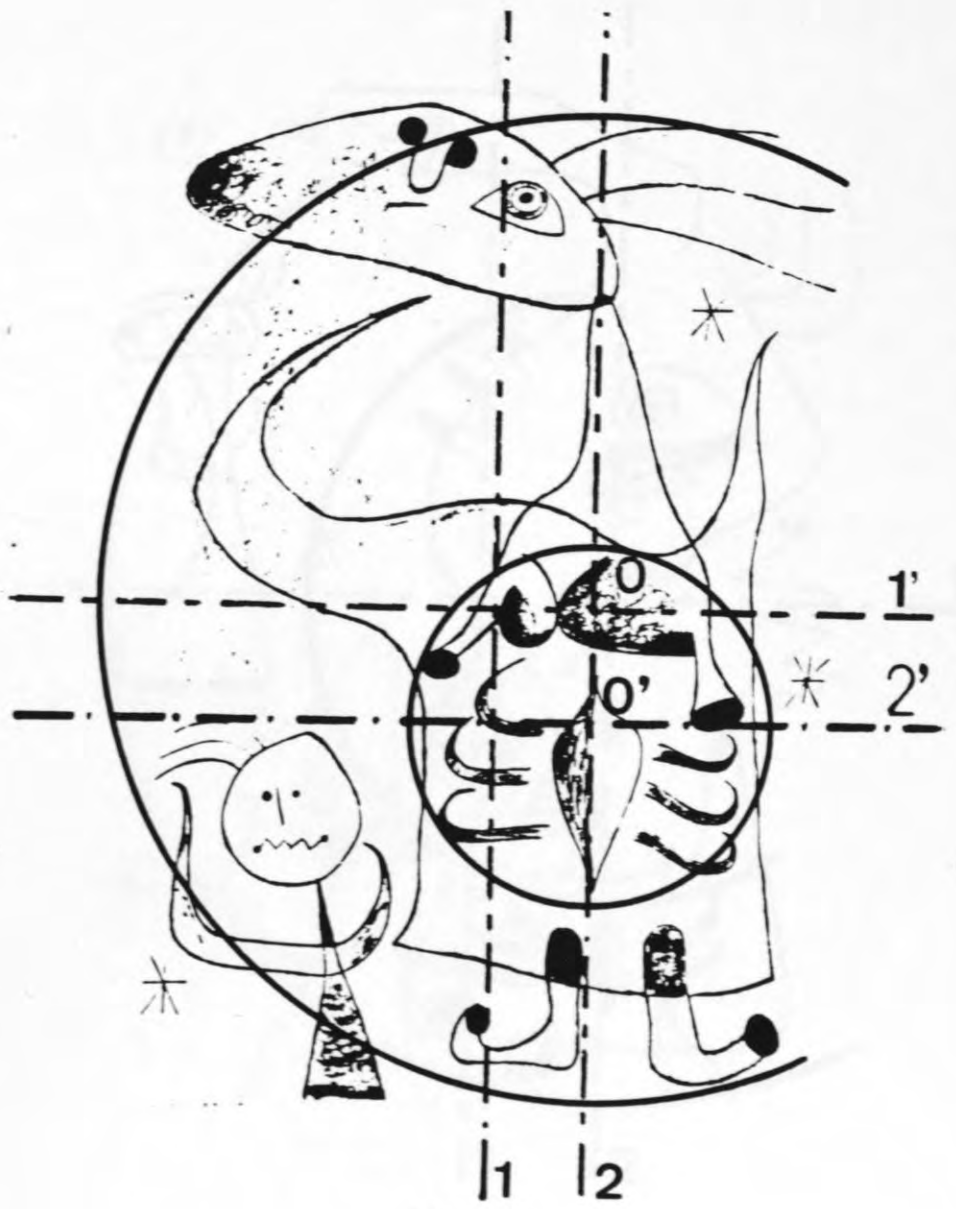
BARCELONA-15



BARCELONA-15



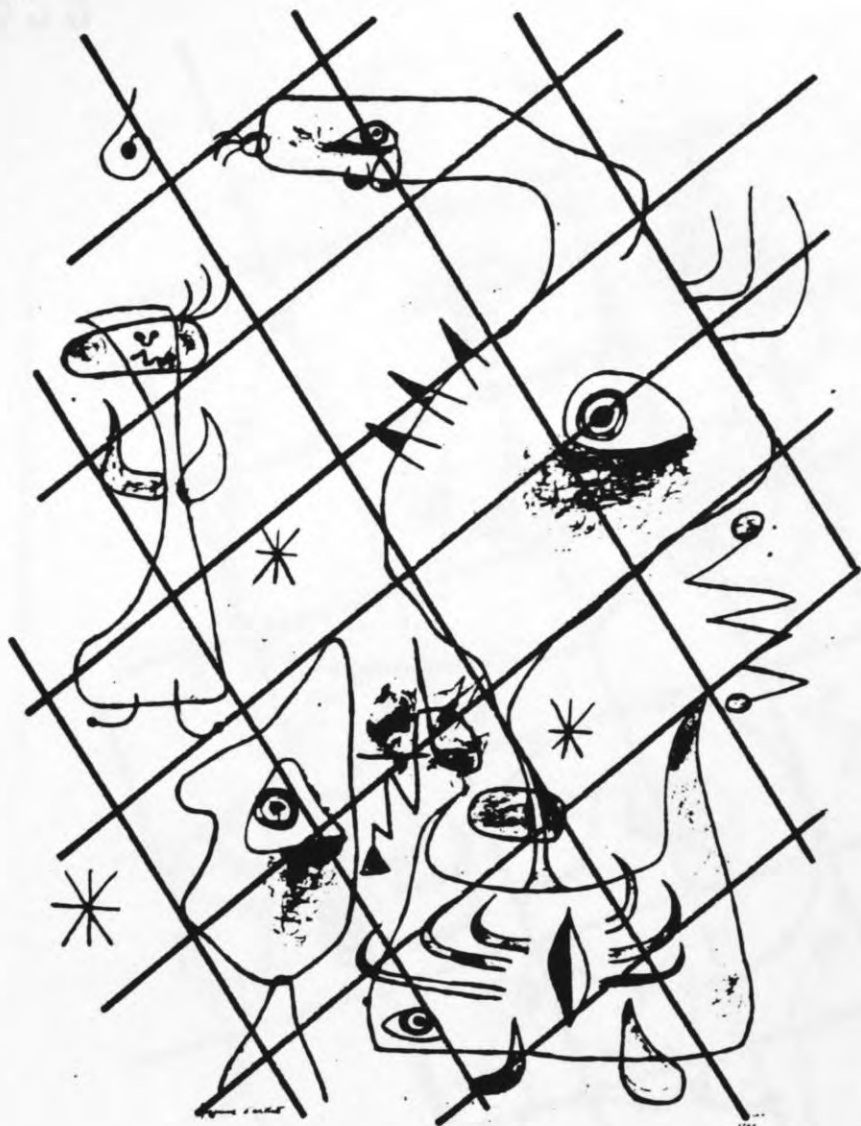
BARCELONA-15



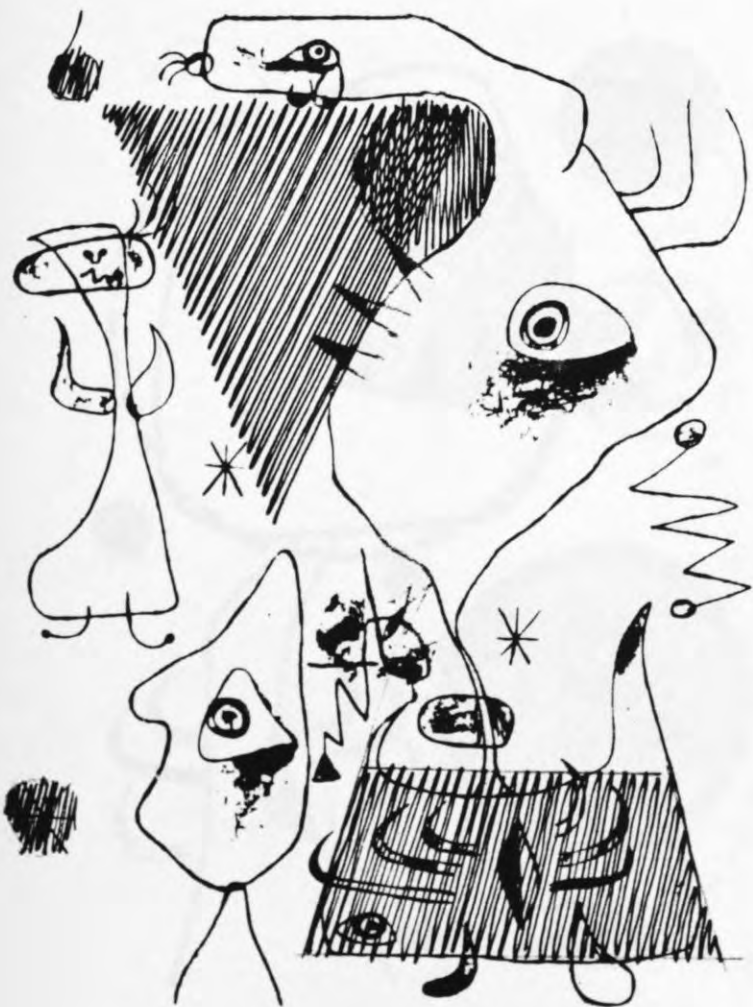
BARCELONA-15



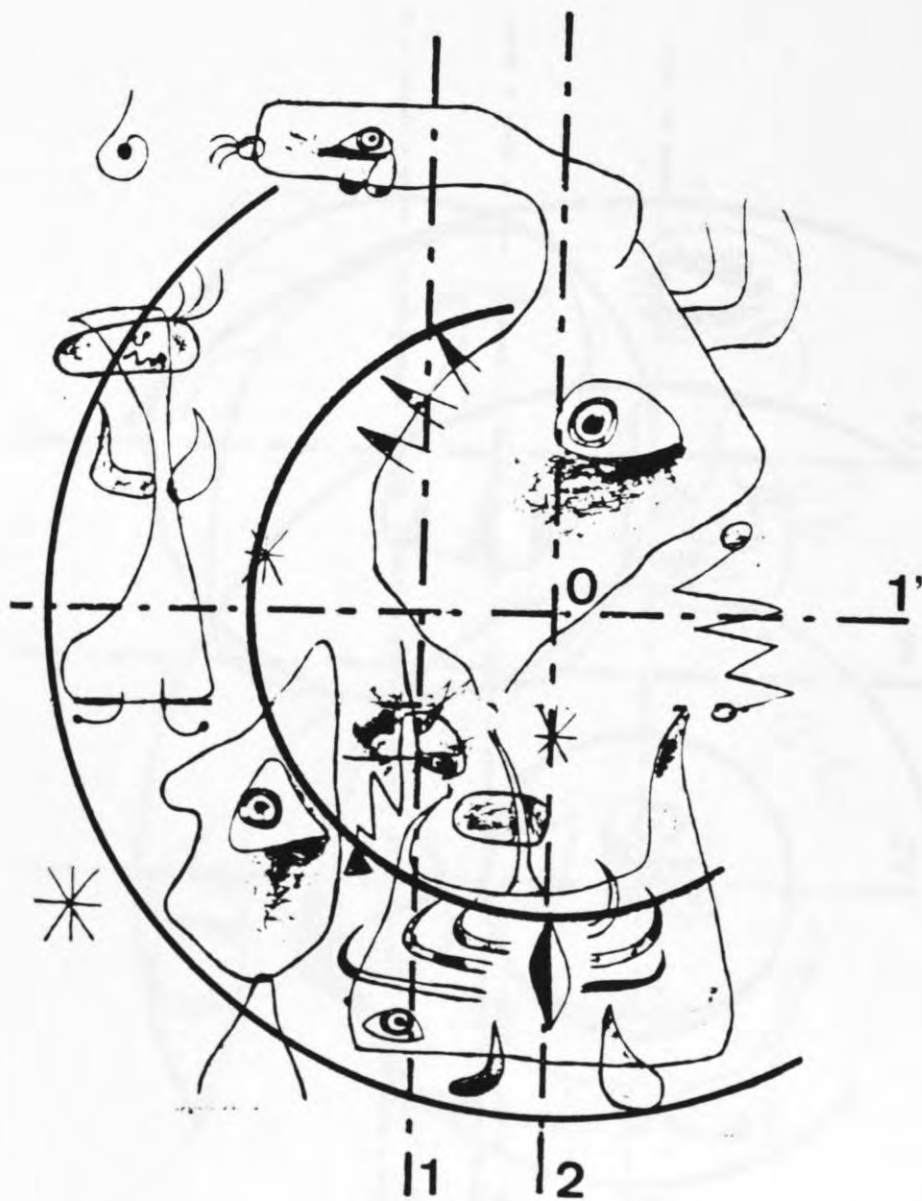
BARCELONA-16



BARCELONA-16



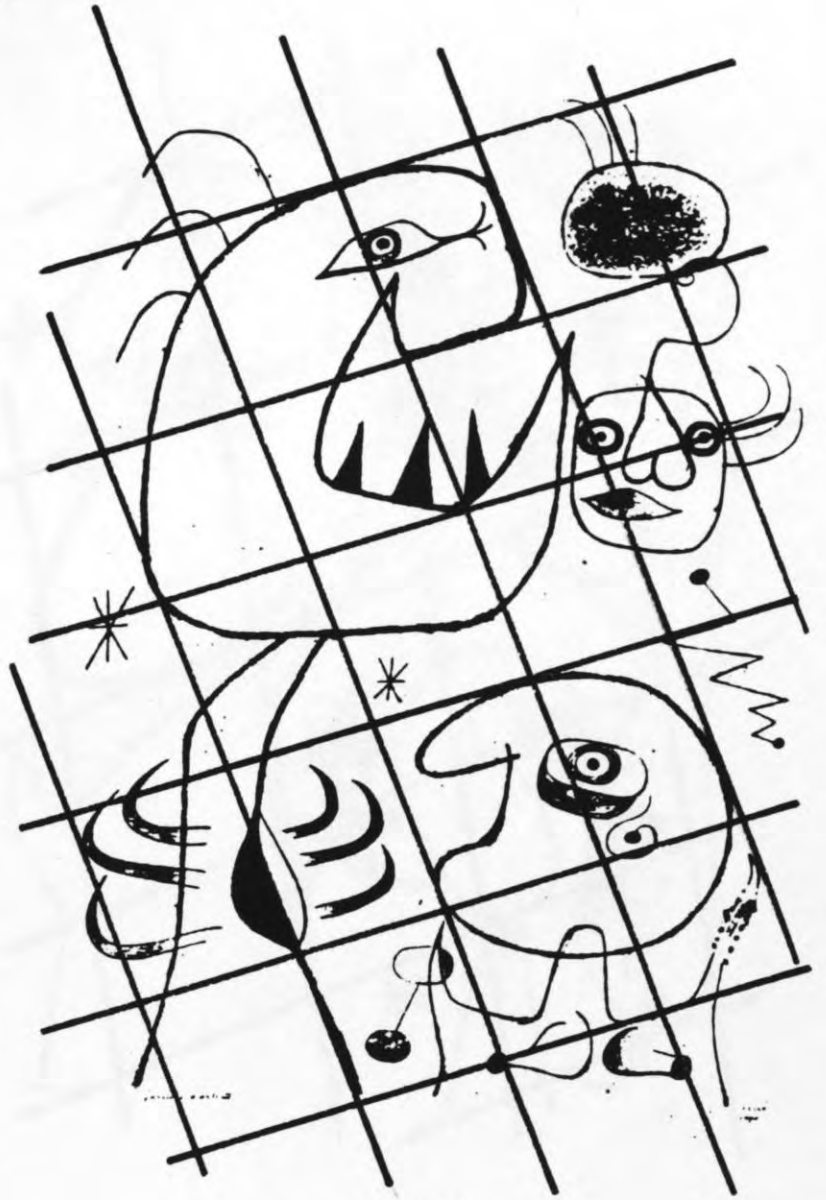
BARCELONA-16



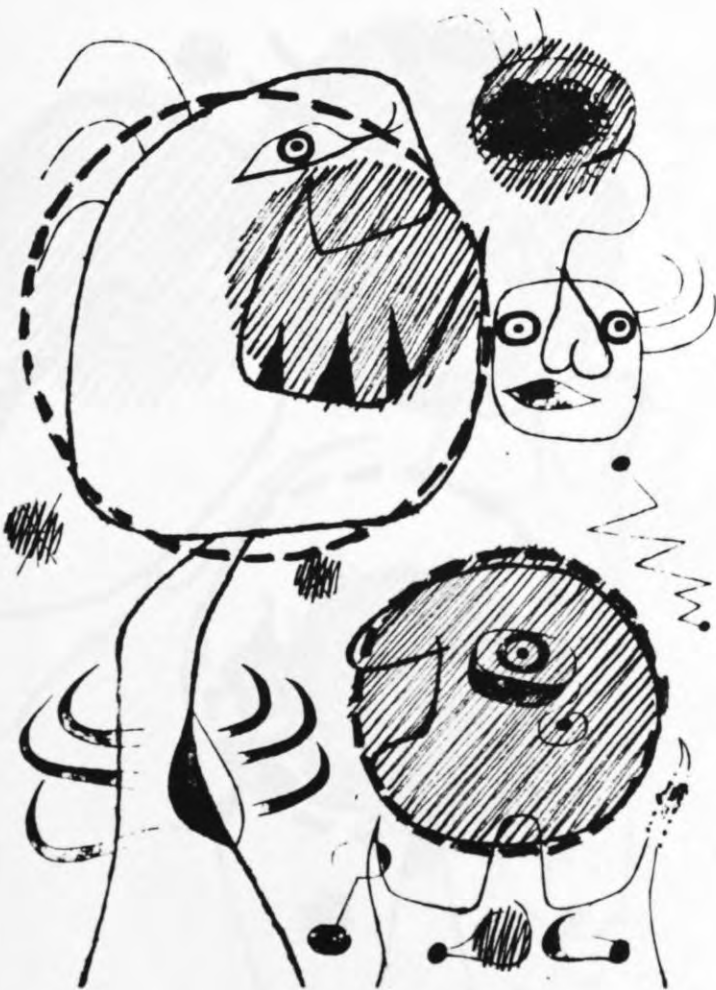
BARCELONA-16



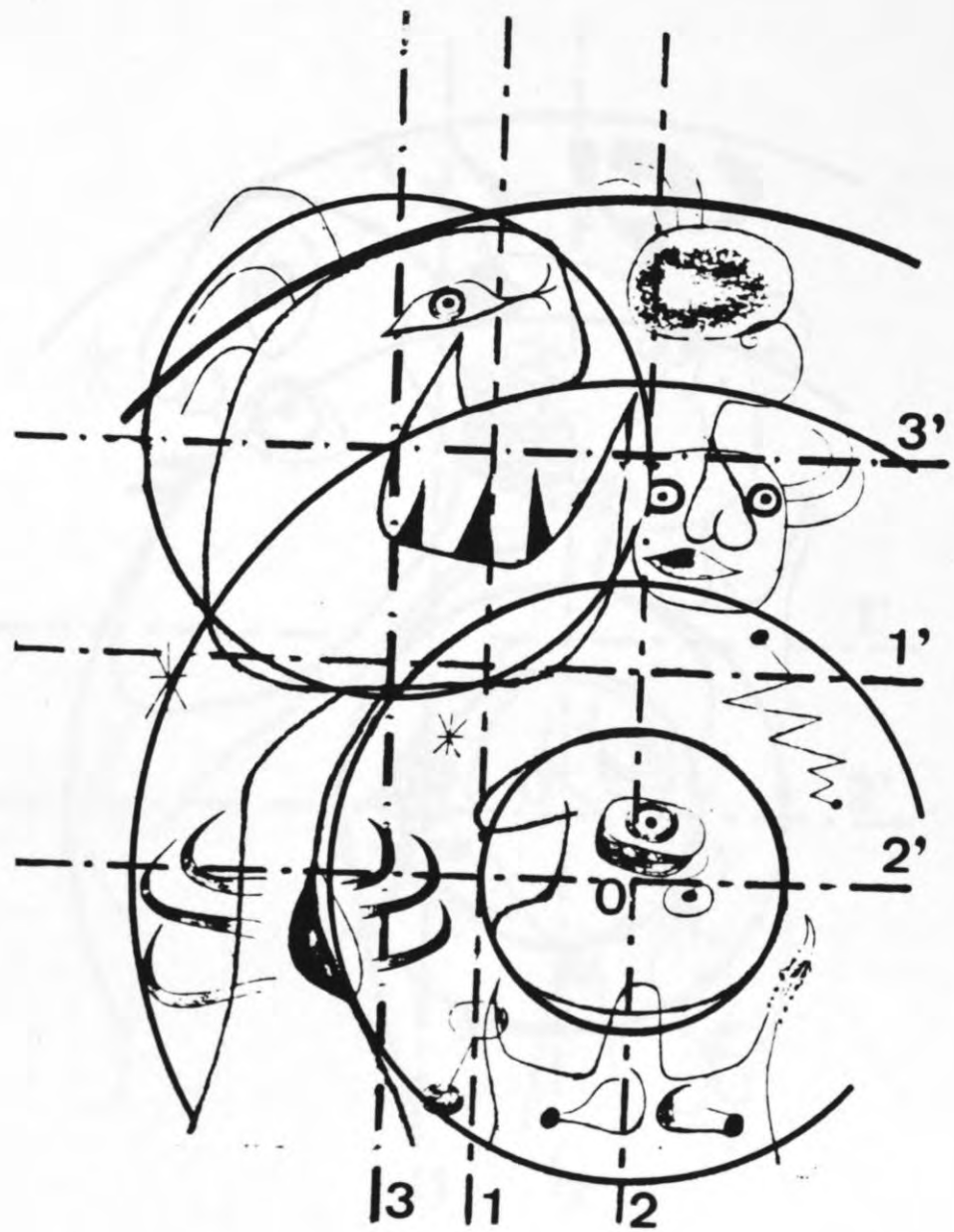
BARCELONA-17



BARCELONA-17



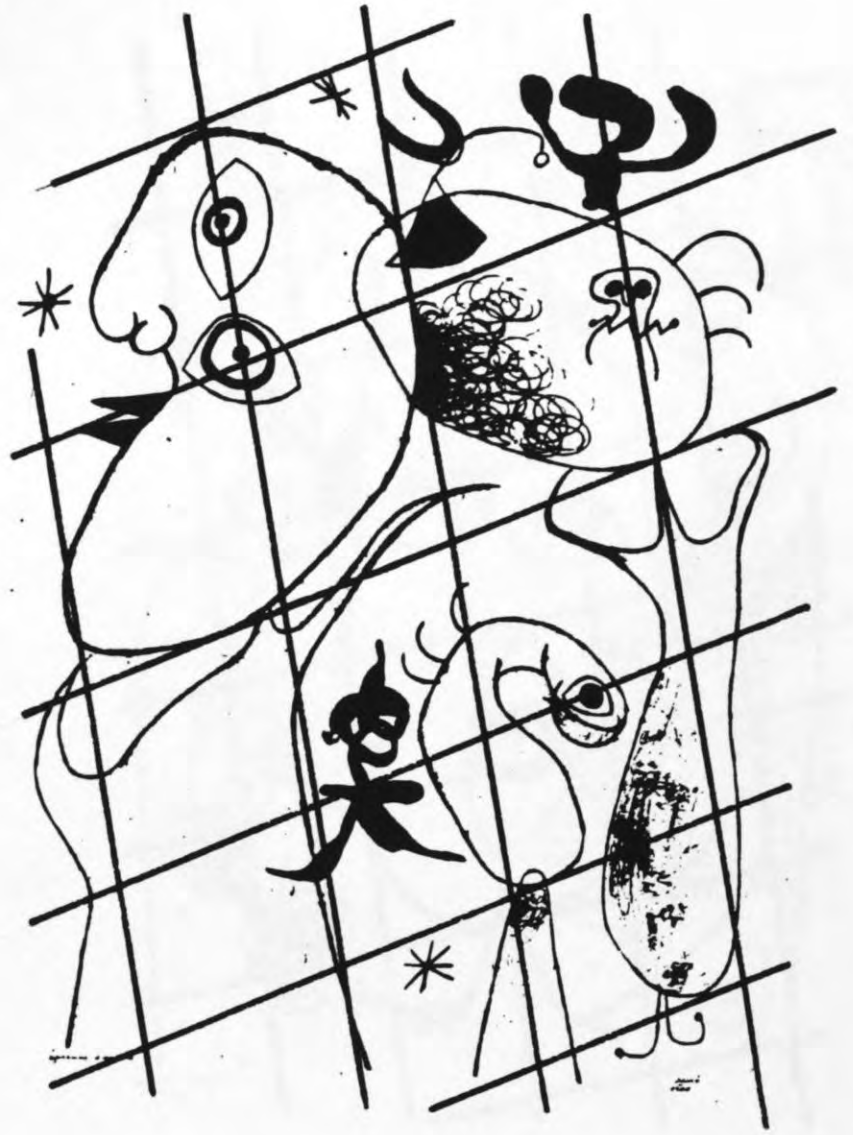
BARCELONA-17



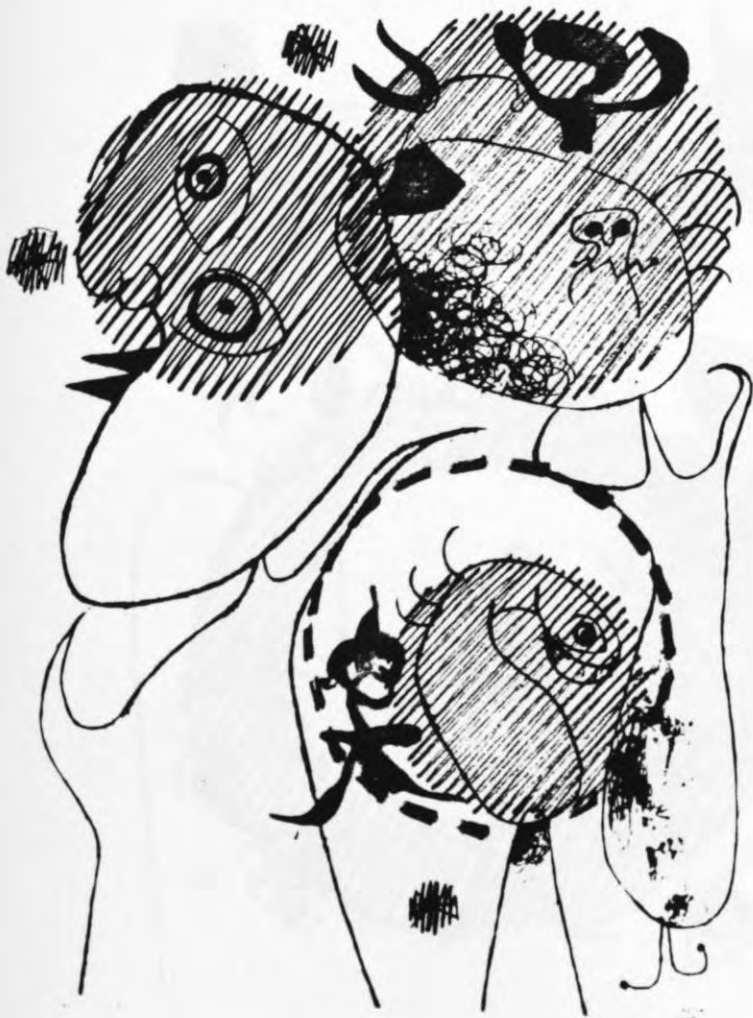
BARCELONA-17



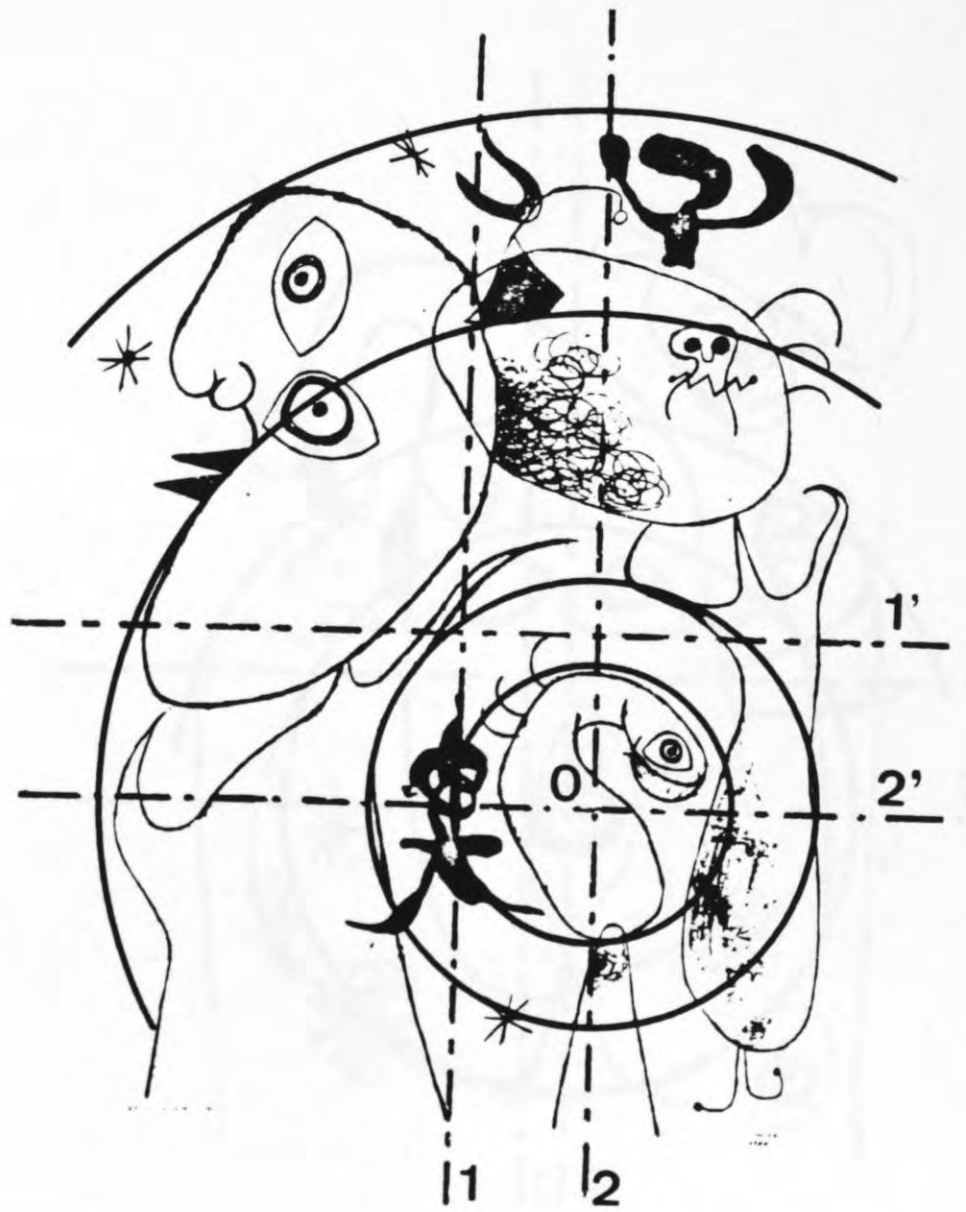
BARCELONA-18



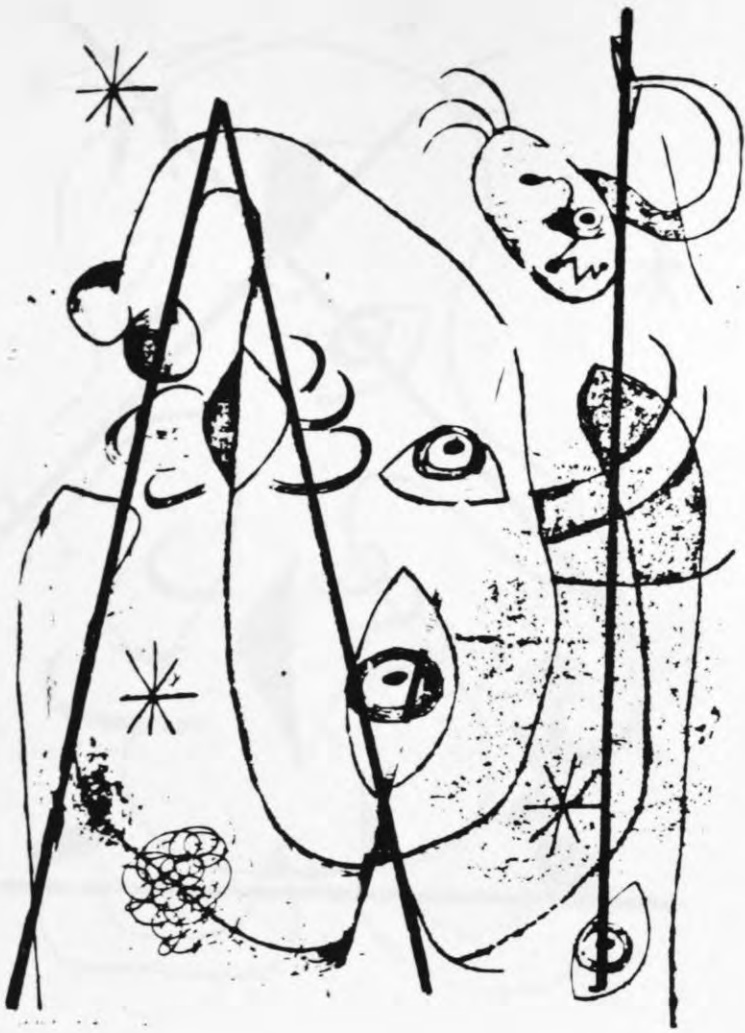
BARCELONA-18



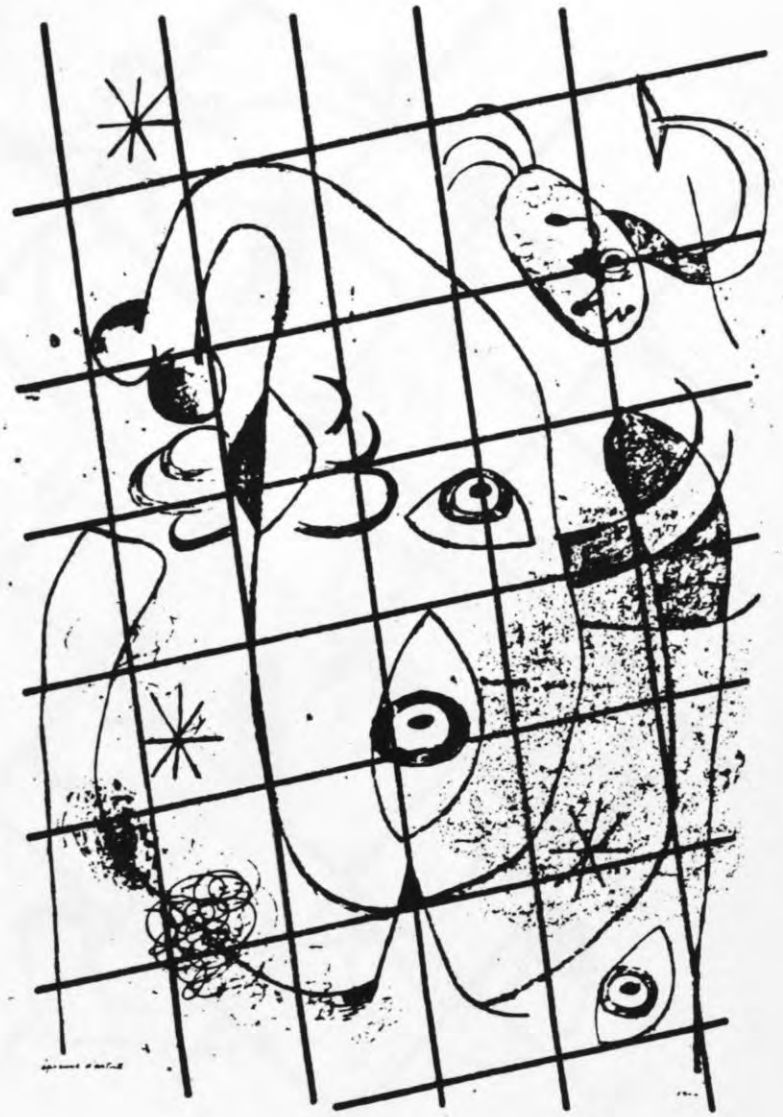
BARCELONA-18



BARCELONA-18



BARCELONA-19



BARCELONA-19



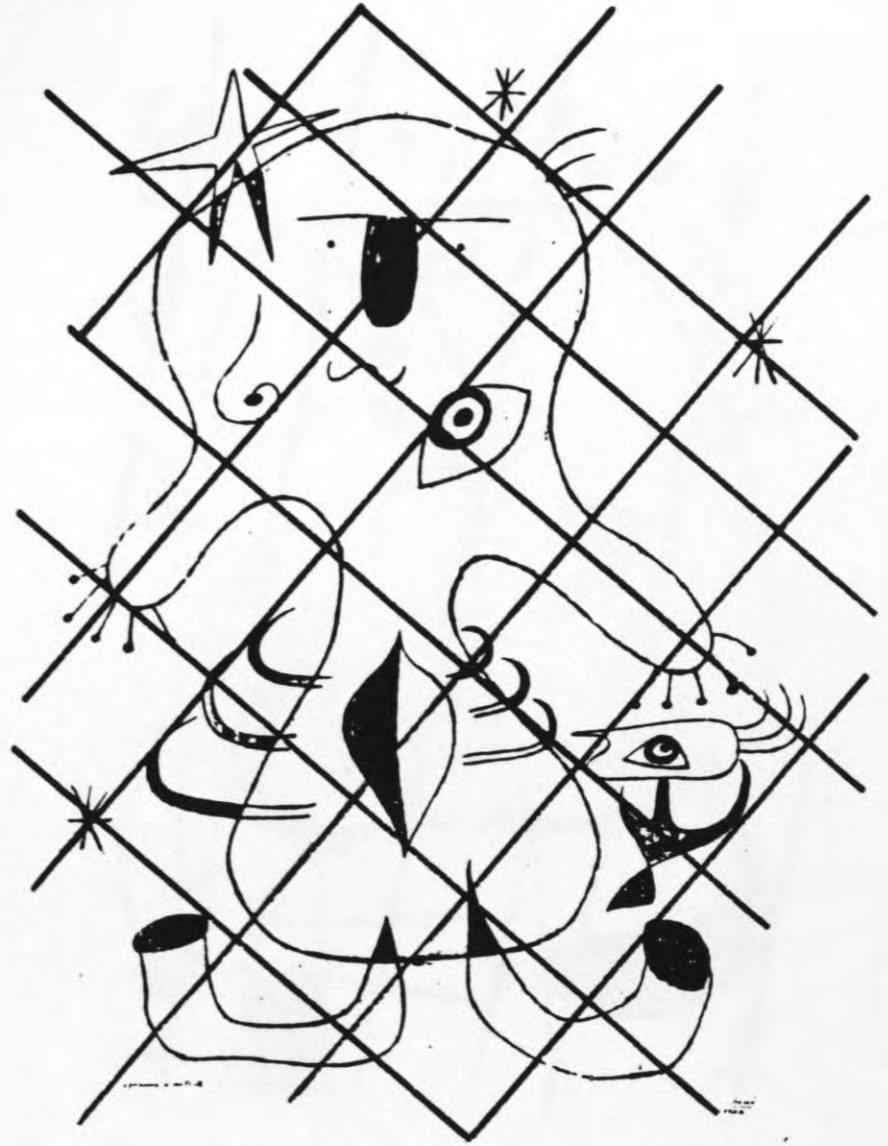
BARCELONA-19



BARCELONA-19



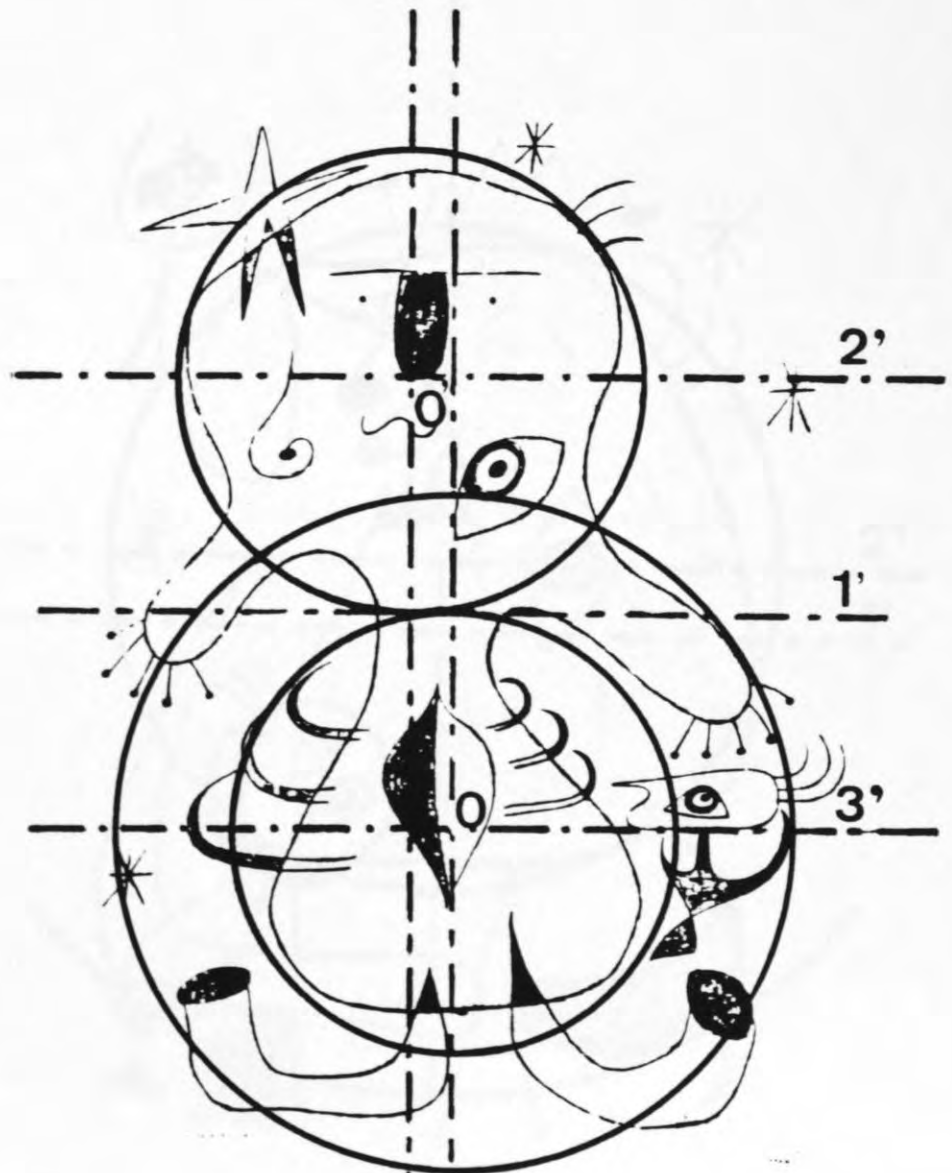
BARCELONA-20



BARCELONA-20



BARCELONA-20



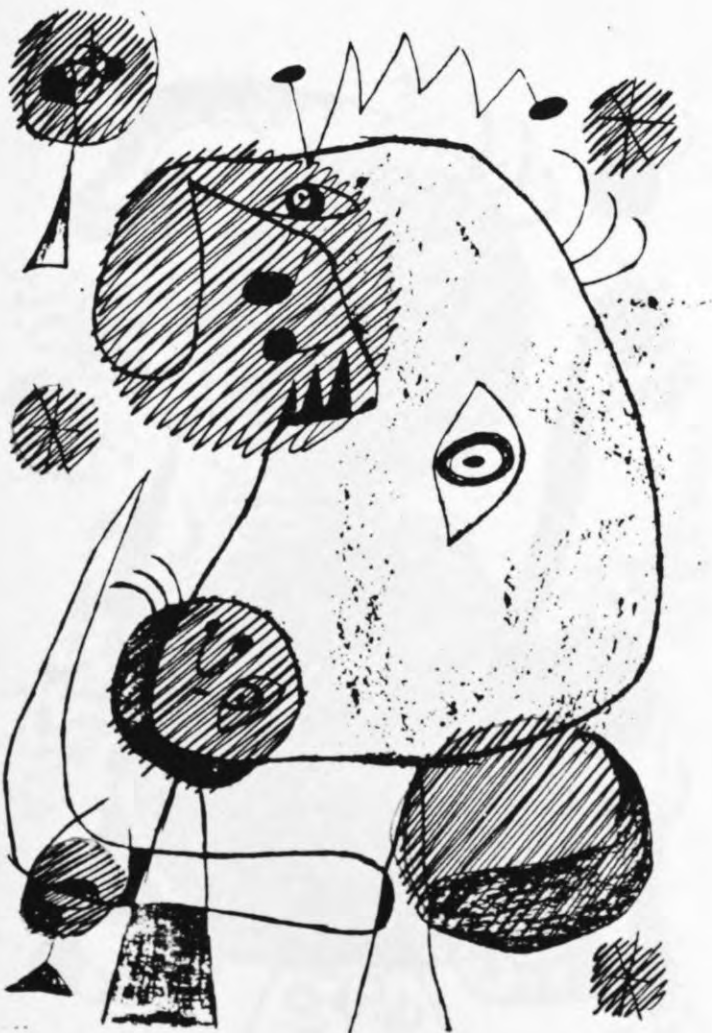
BARCELONA-20



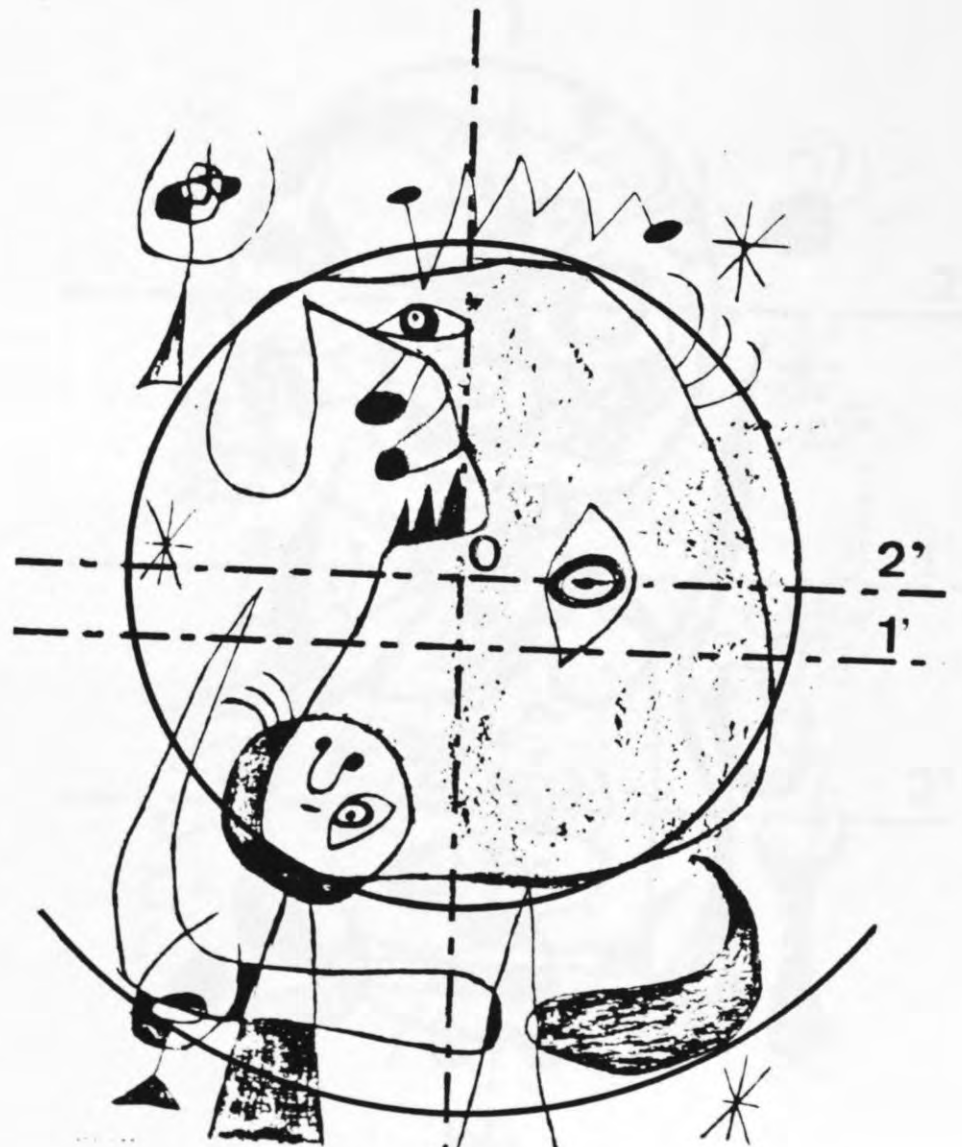
BARCELONA 21



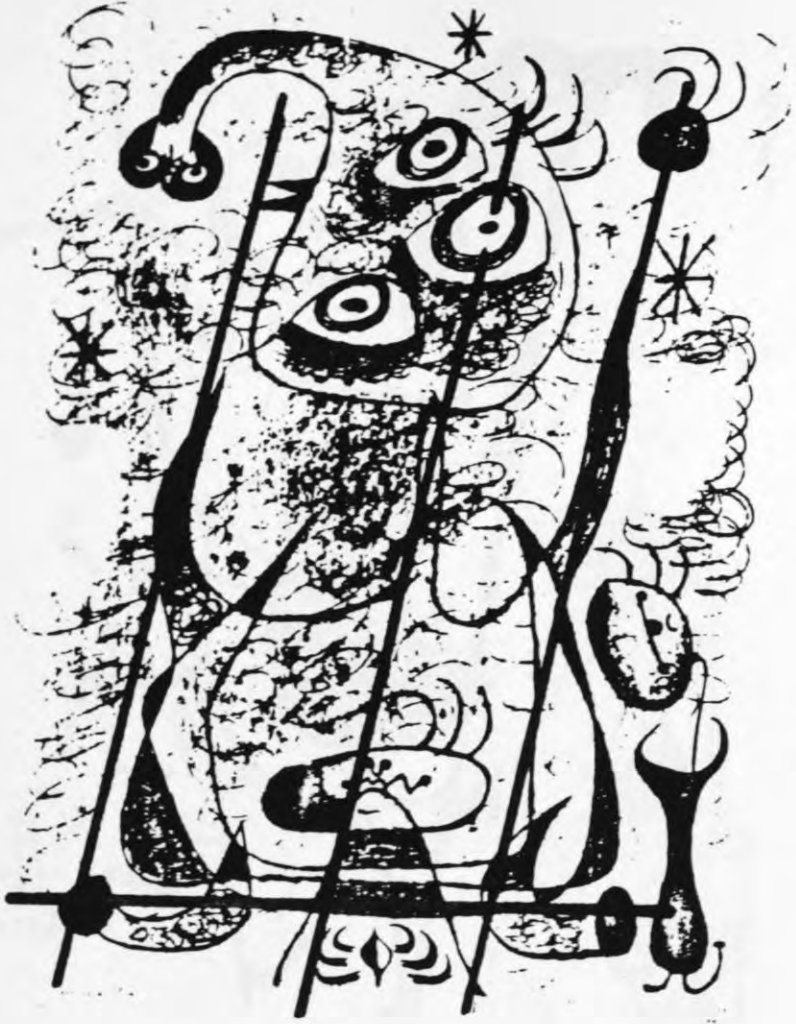
BARCELONA-21



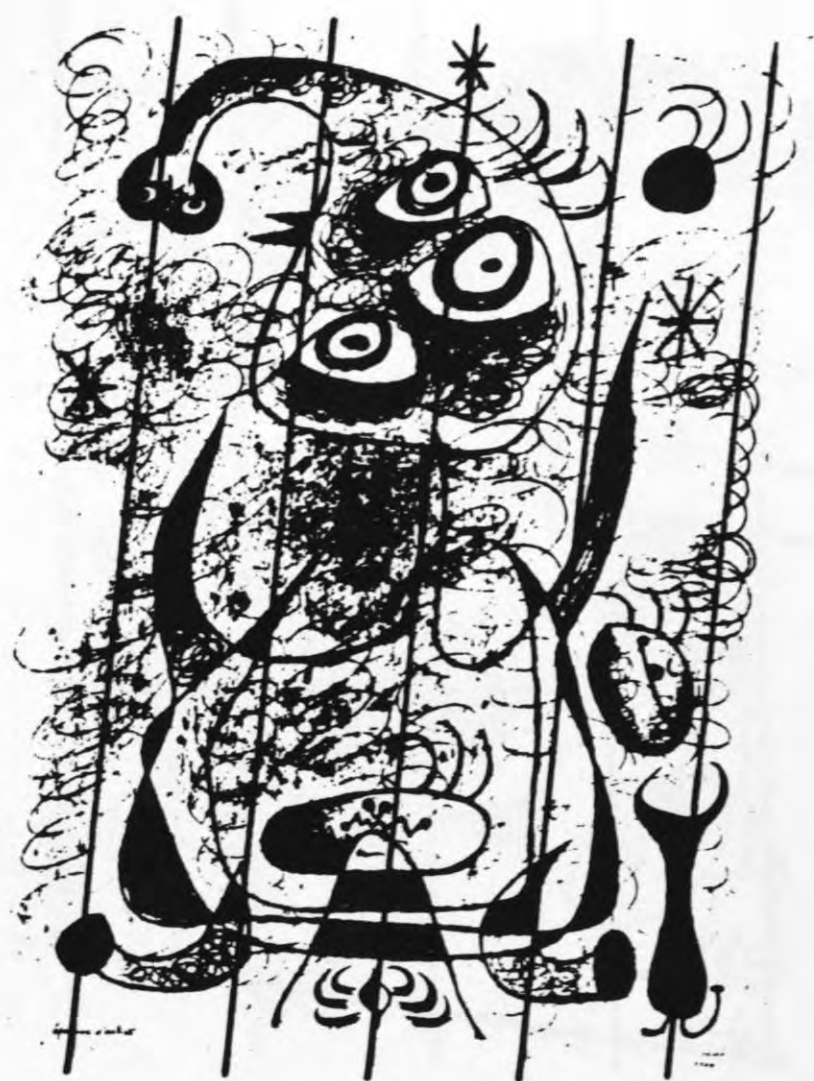
BARCELONA 21



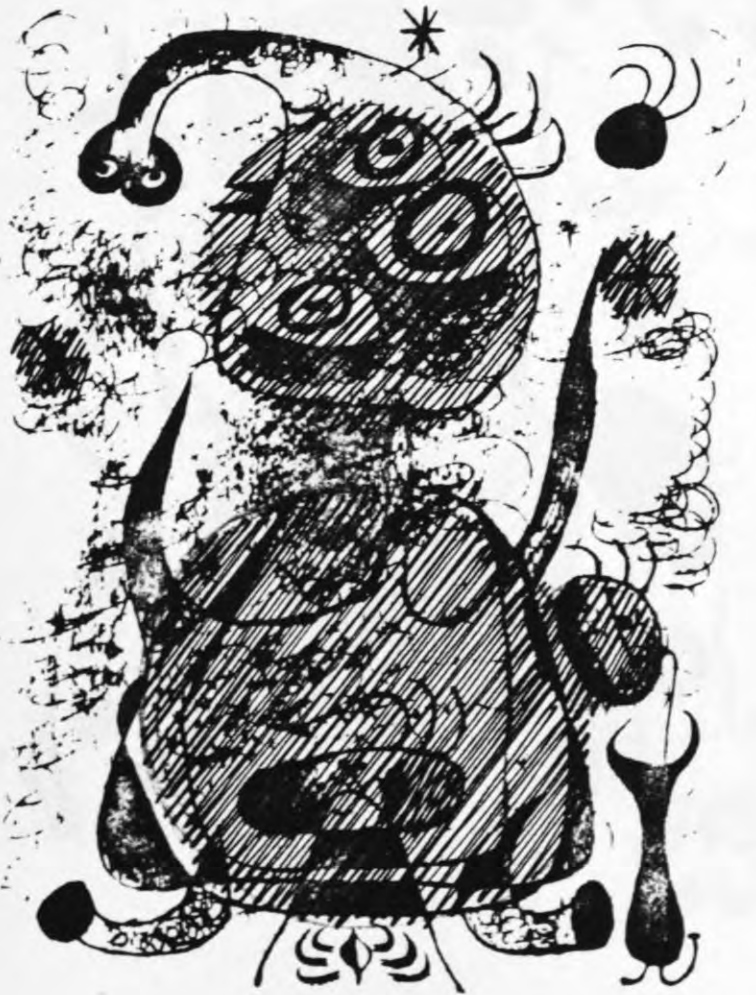
BARCELONA 21



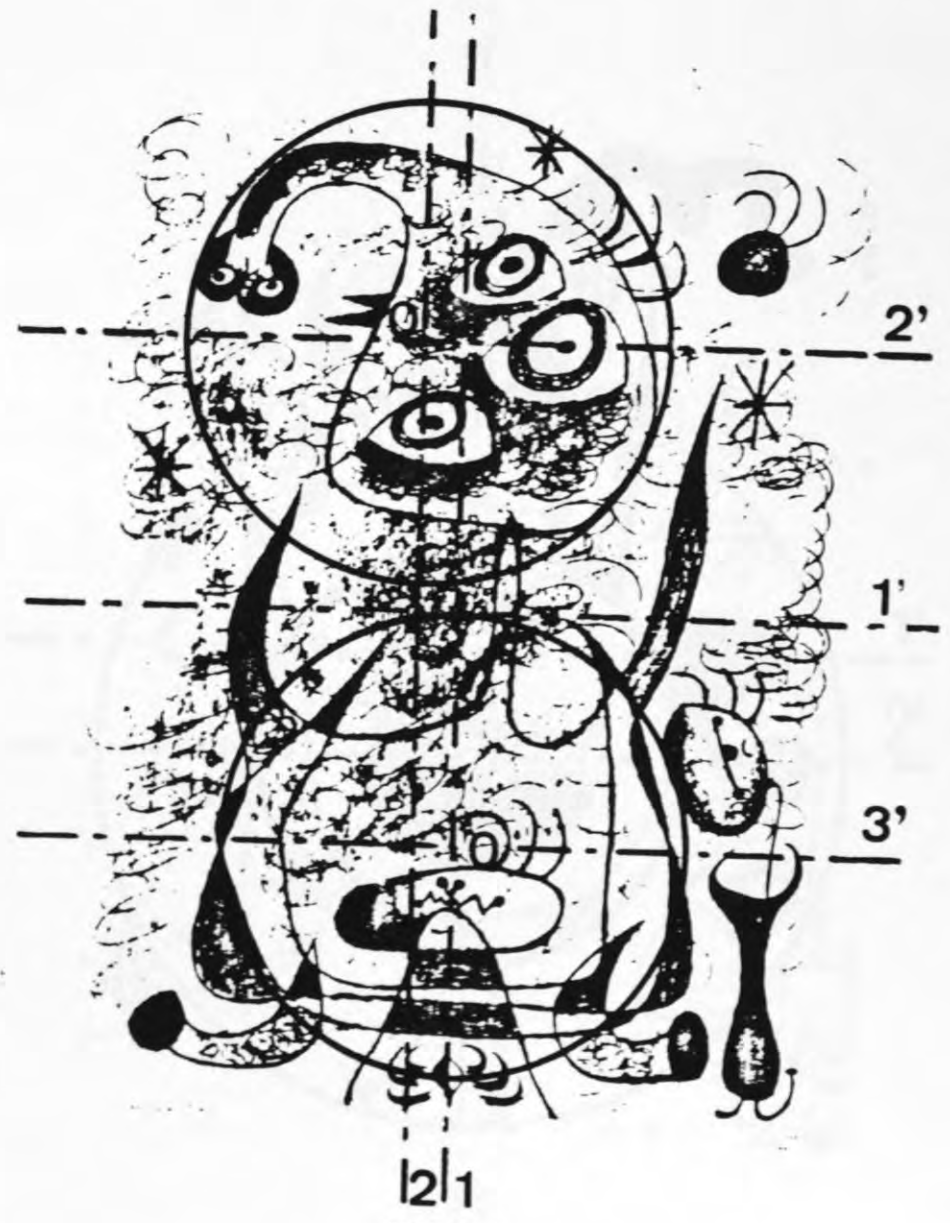
BARCELONA-22



BARCELONA-22



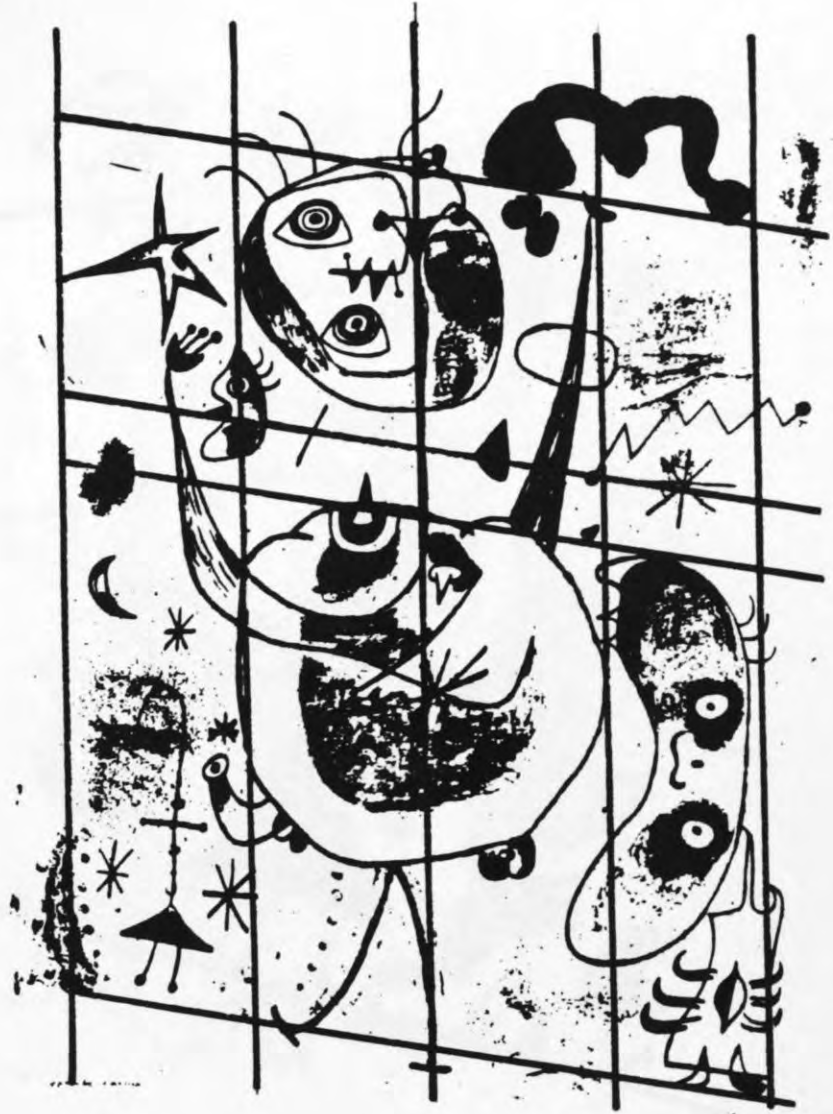
BARCELONA-22



BARCELONA-22



BARCELONA-23



BARCELONA-23



BARCELONA-23

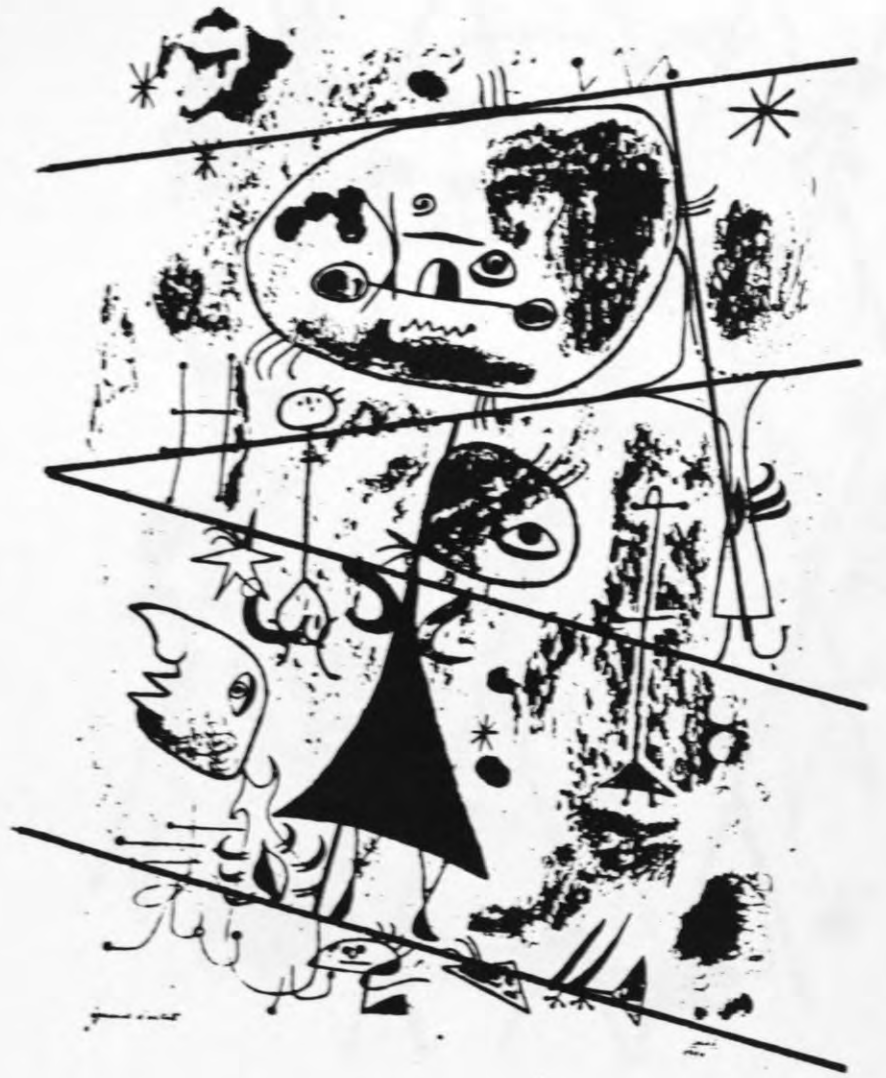


BARCELONA-23

11



BARCELONA-24



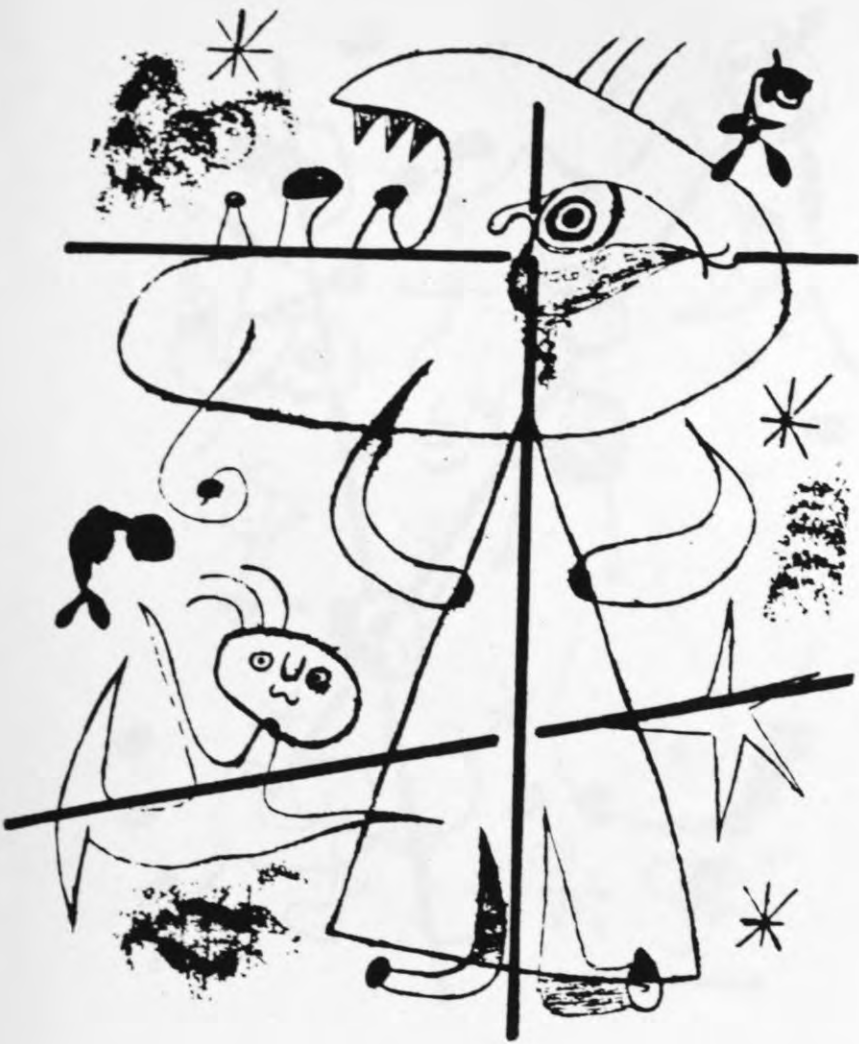
BARCELONA-24



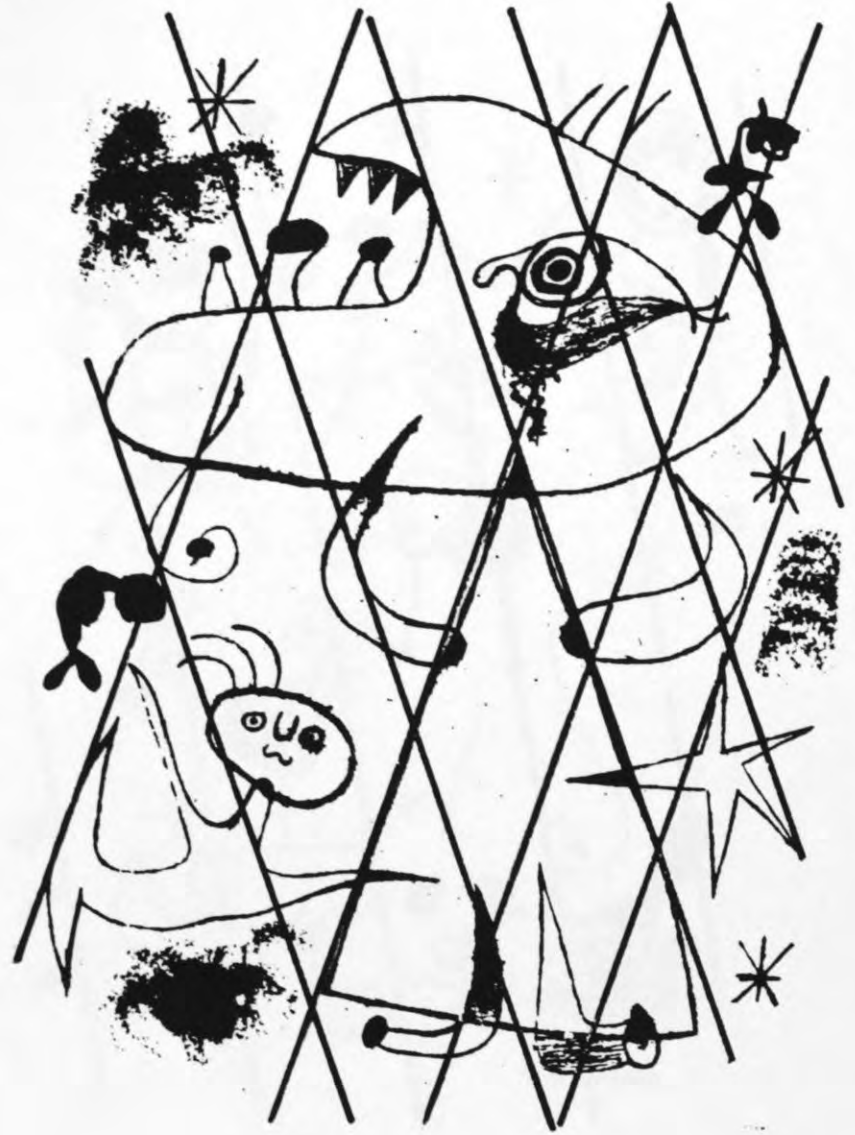
BARCELONA-24



BARCELONA-24



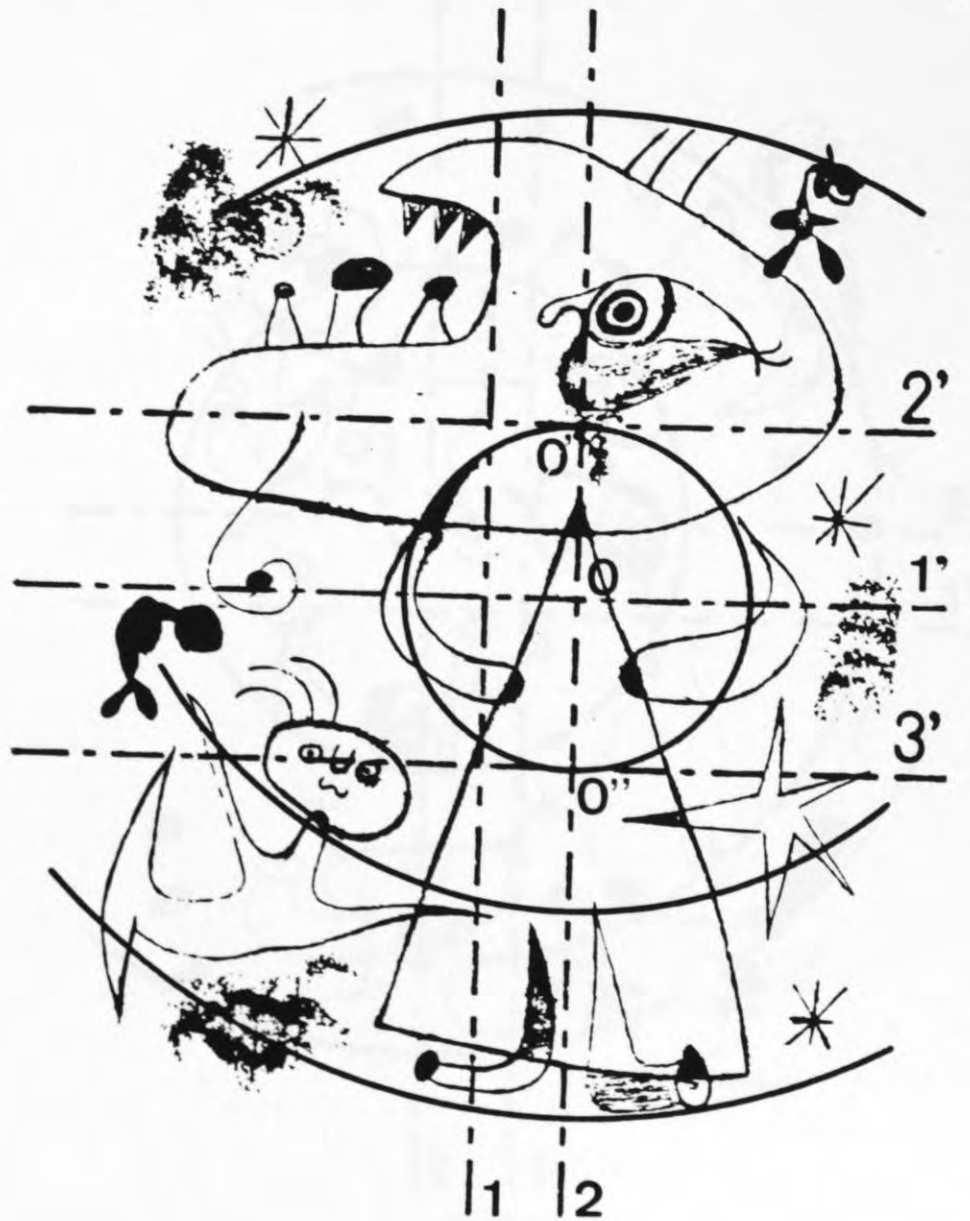
BARCELONA 25



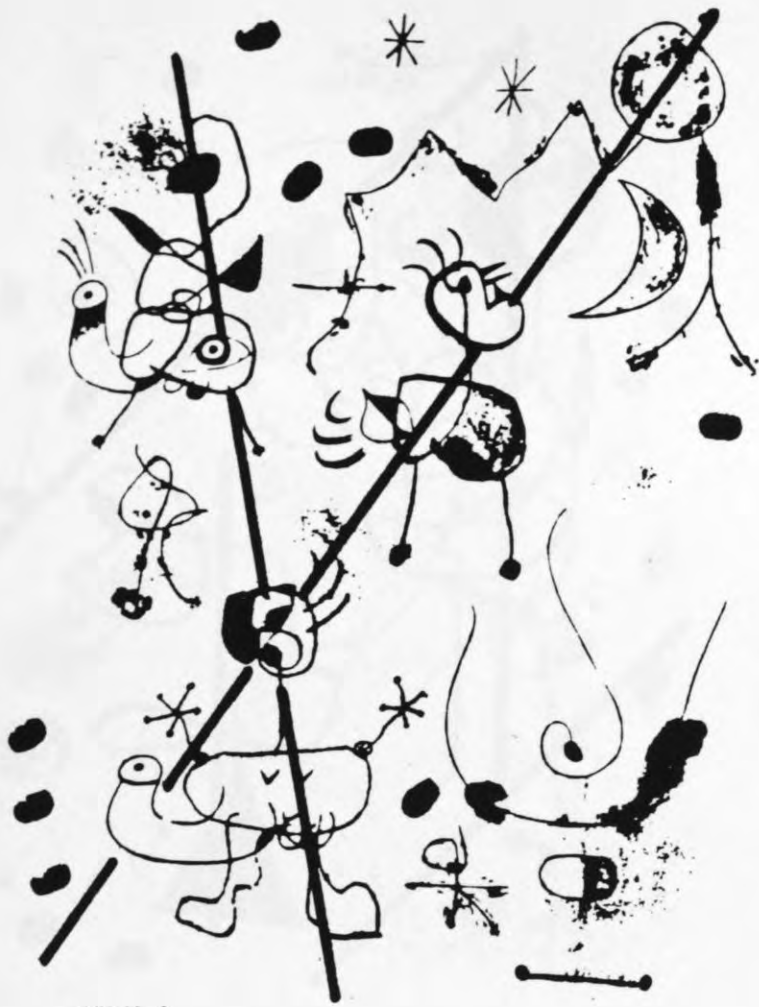
BARCELONA 25



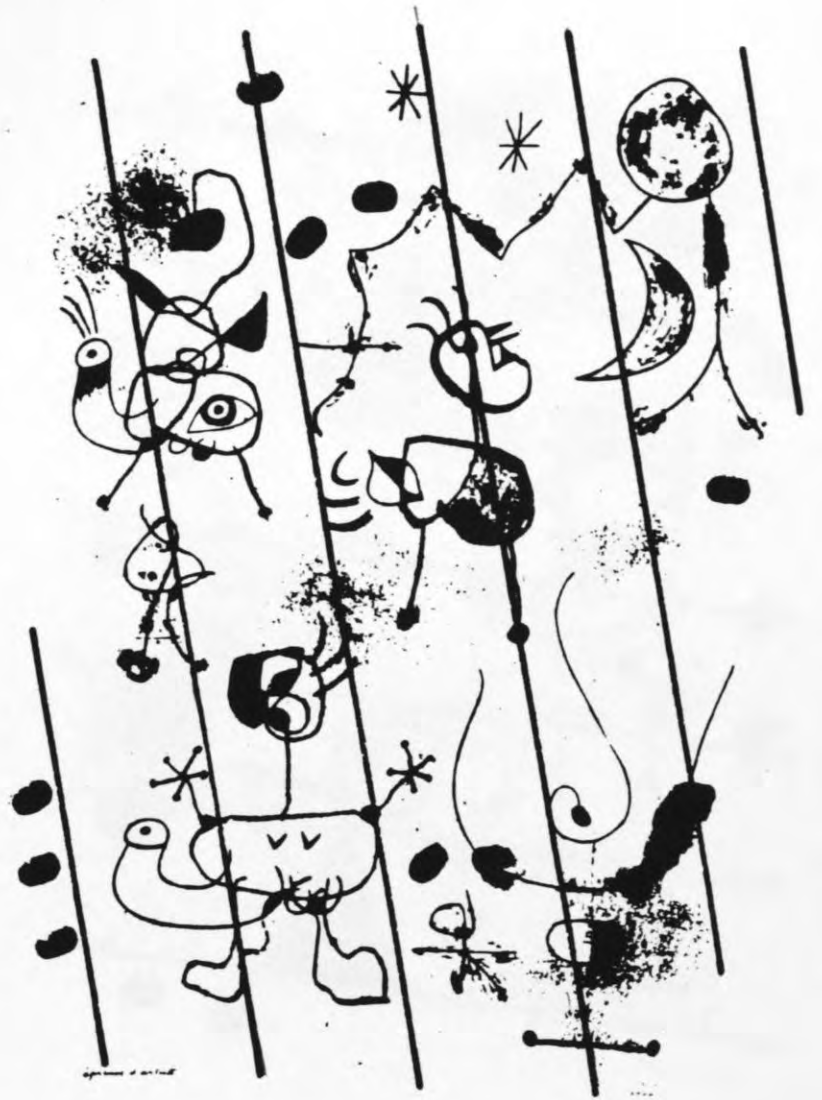
BARCELONA 25



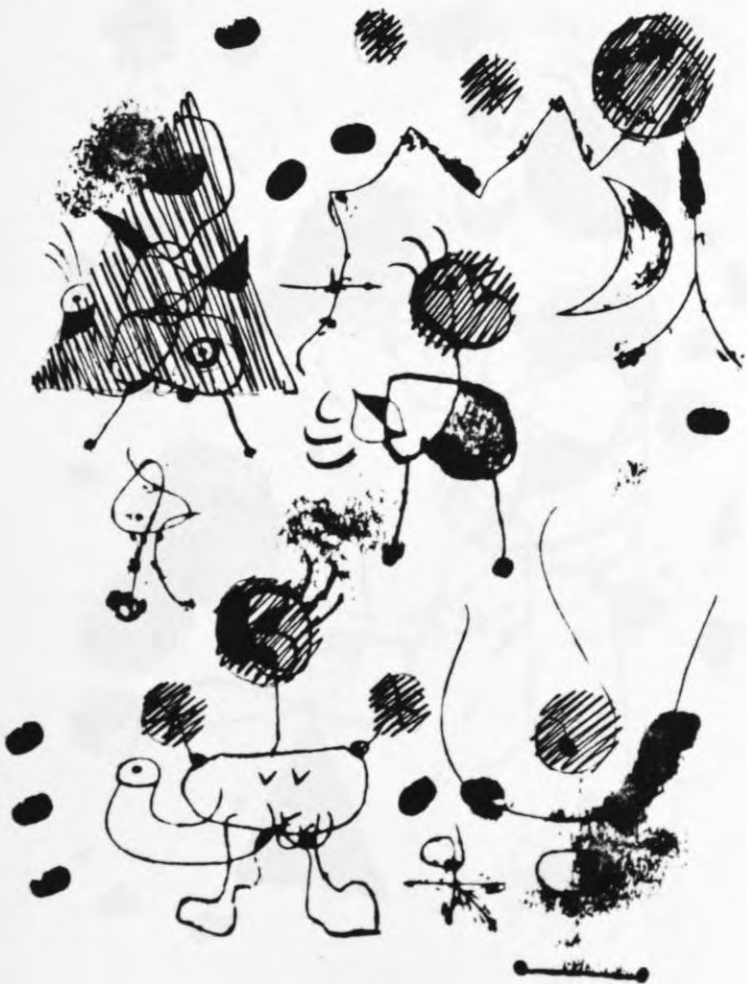
BARCELONA 25



BARCELONA-26



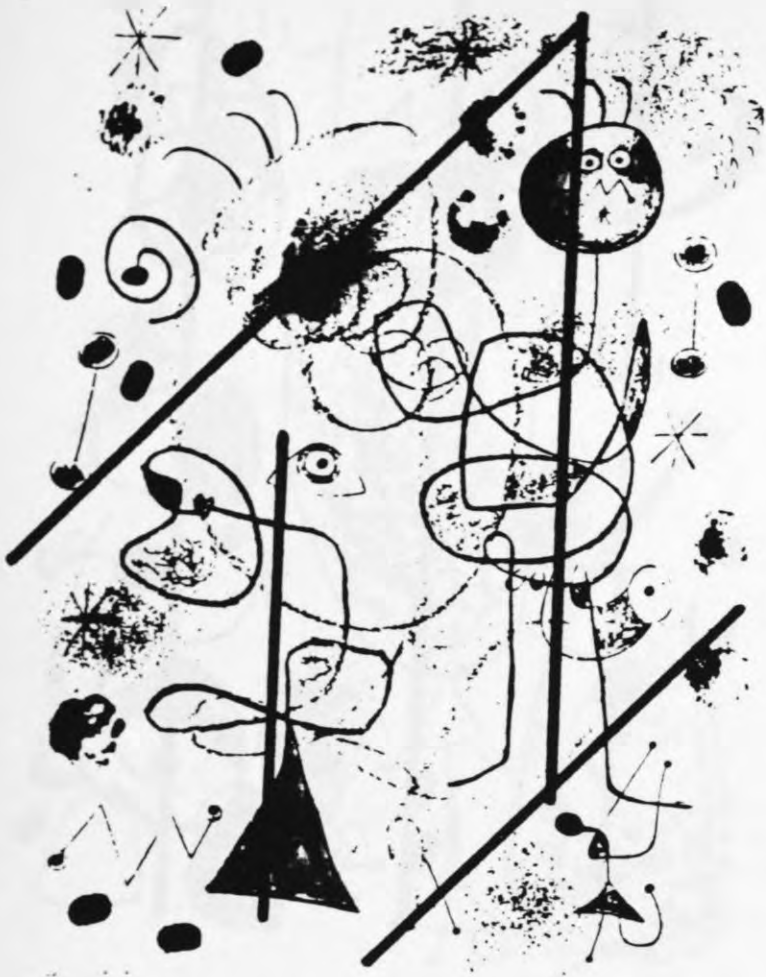
BARCELONA-26



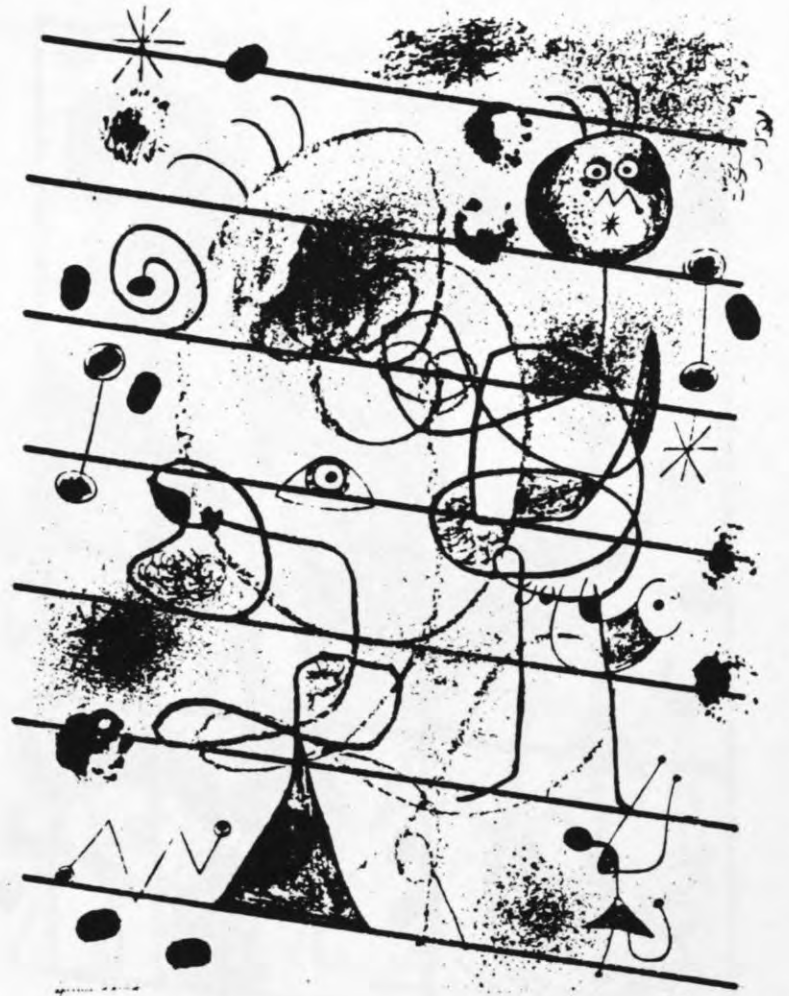
BARCELONA-26



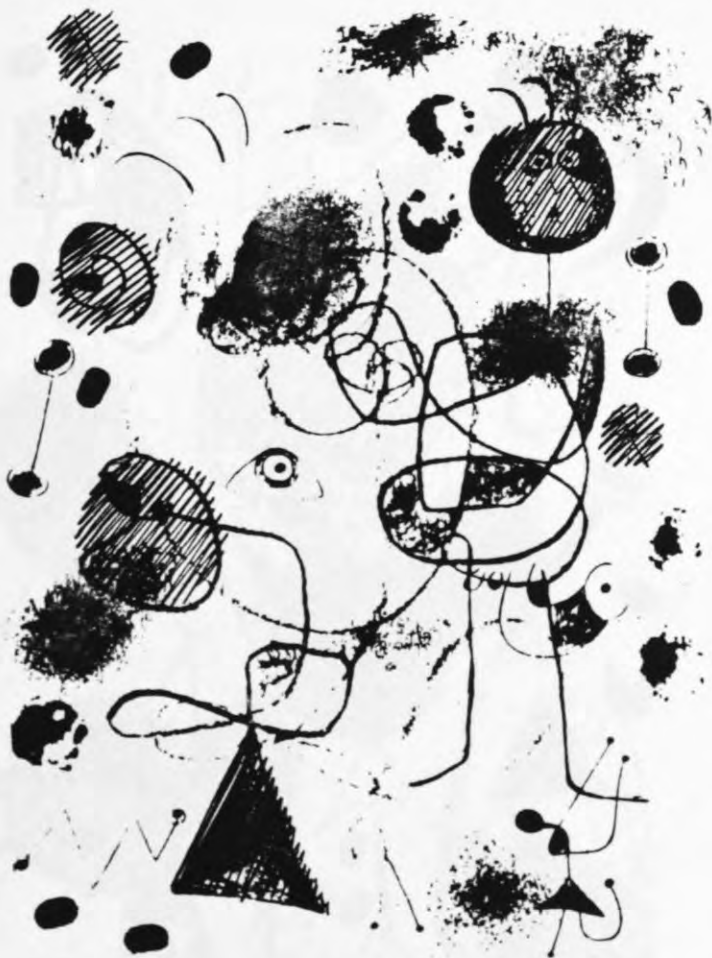
BARCELONA-26



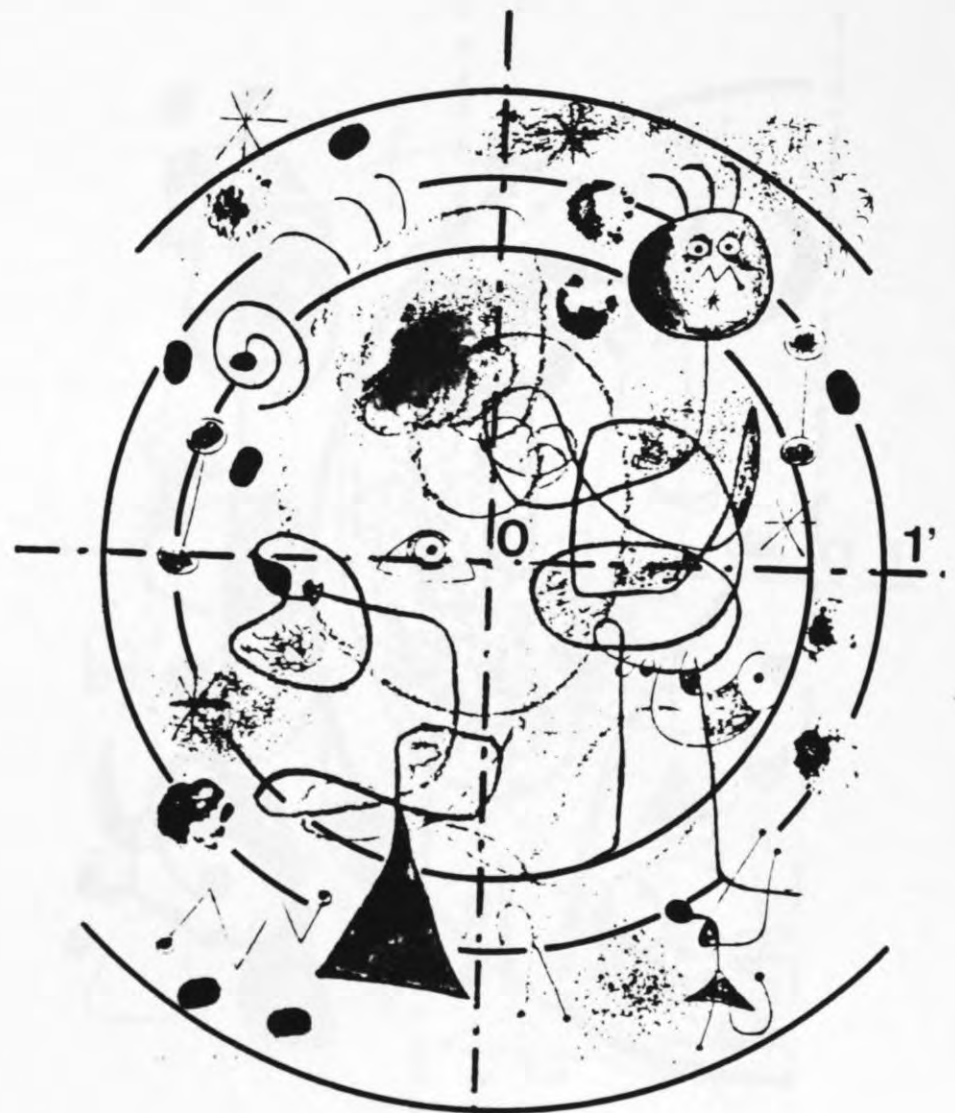
BARCELONA-27



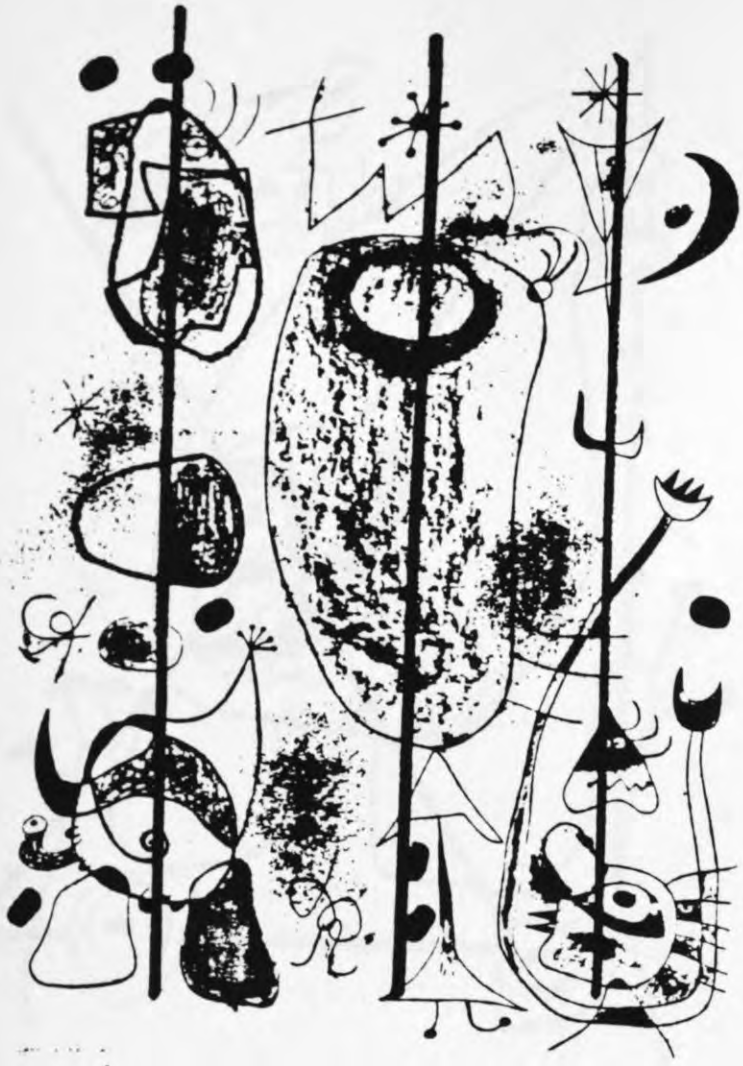
BARCELONA-27



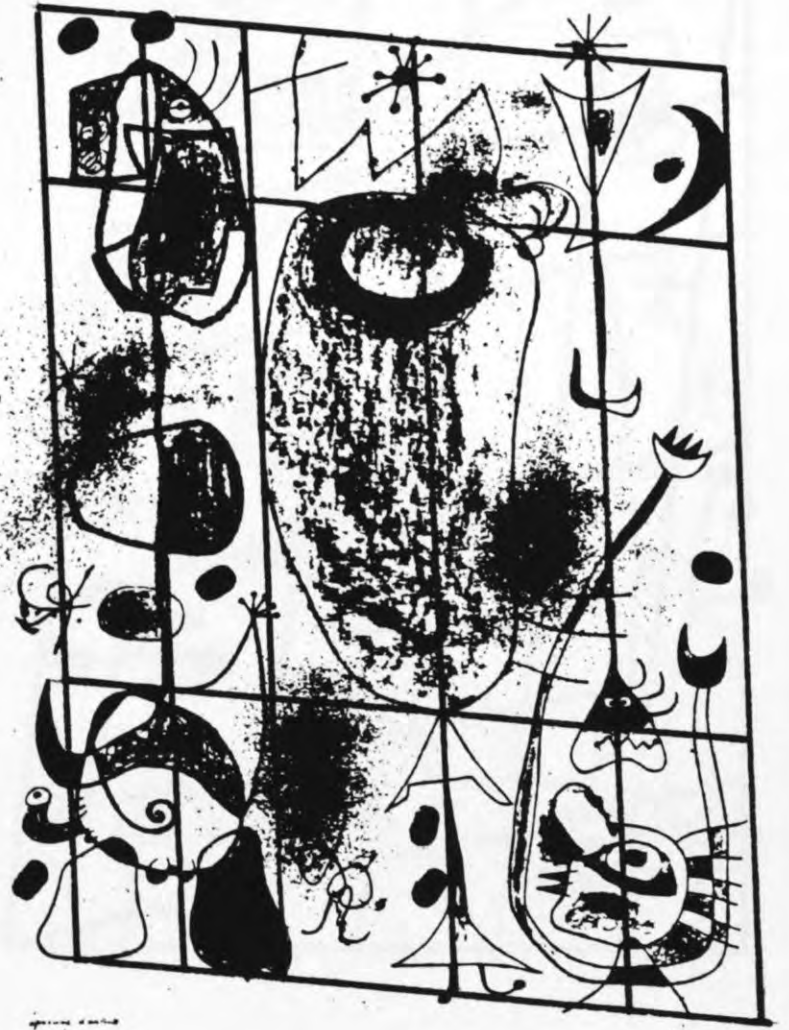
BARCELONA-27



BARCELONA-27



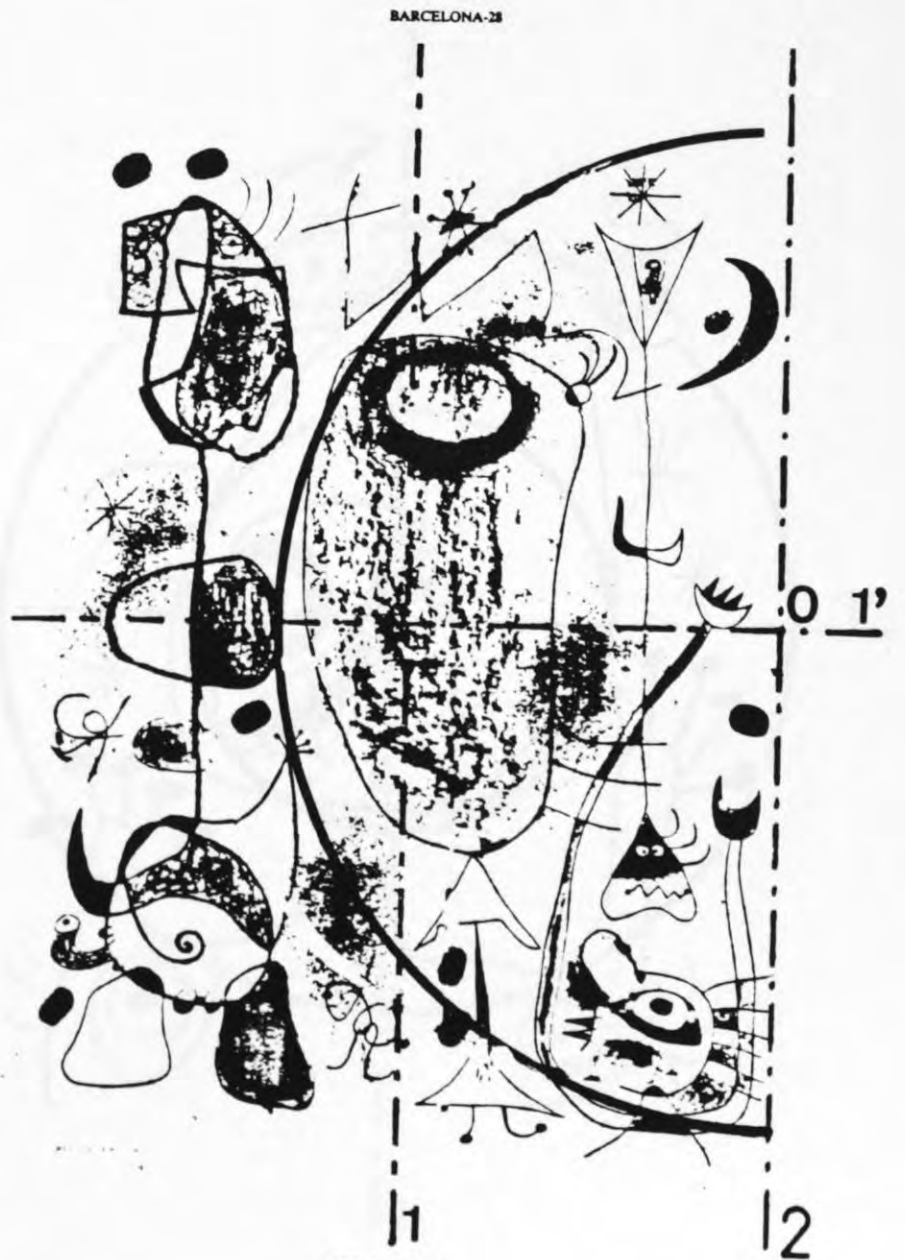
BARCELONA-28



BARCELONA-28



BARCELONA-28



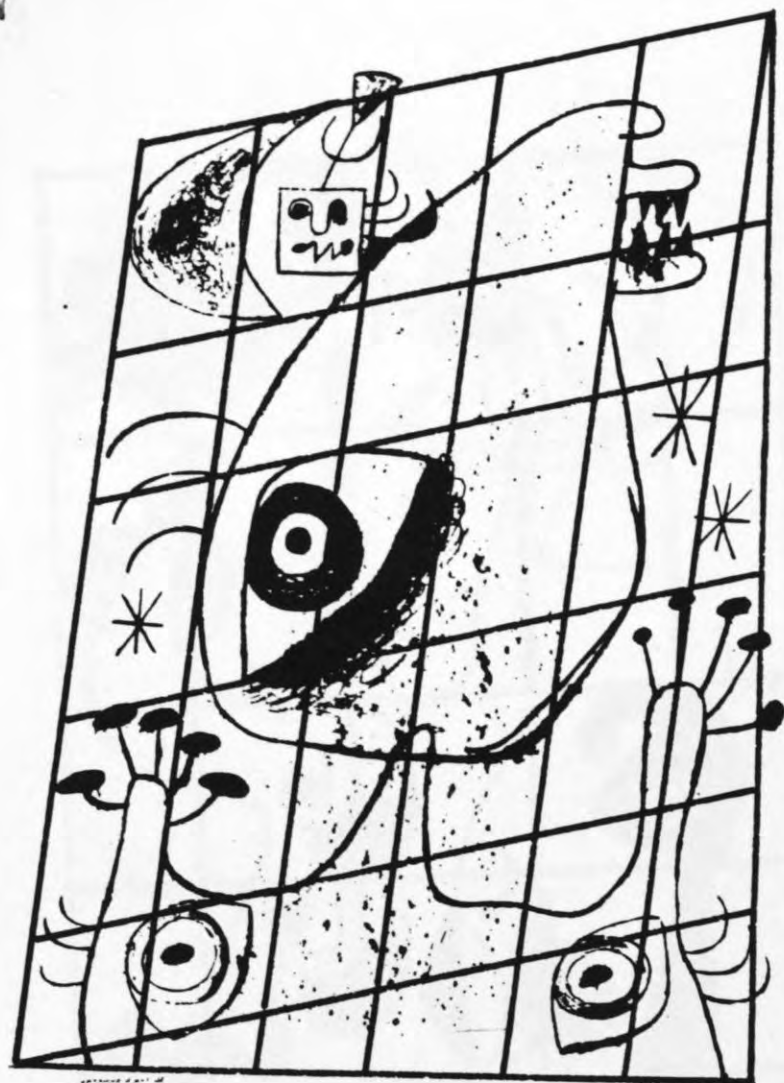
BARCELONA-28

0 1'

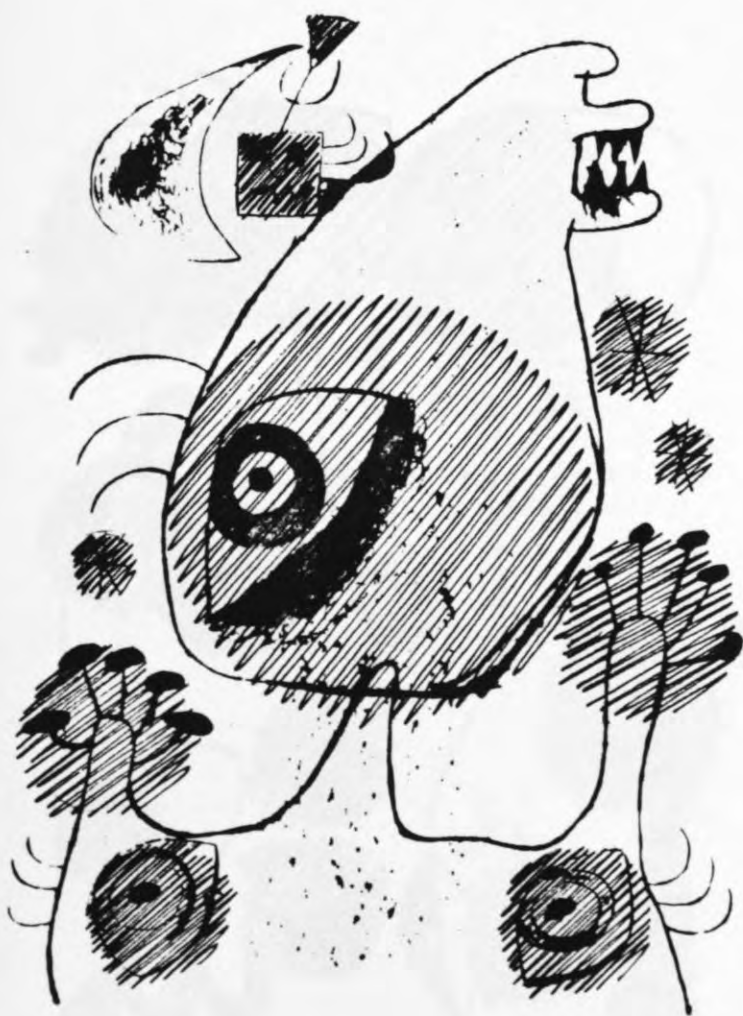
12



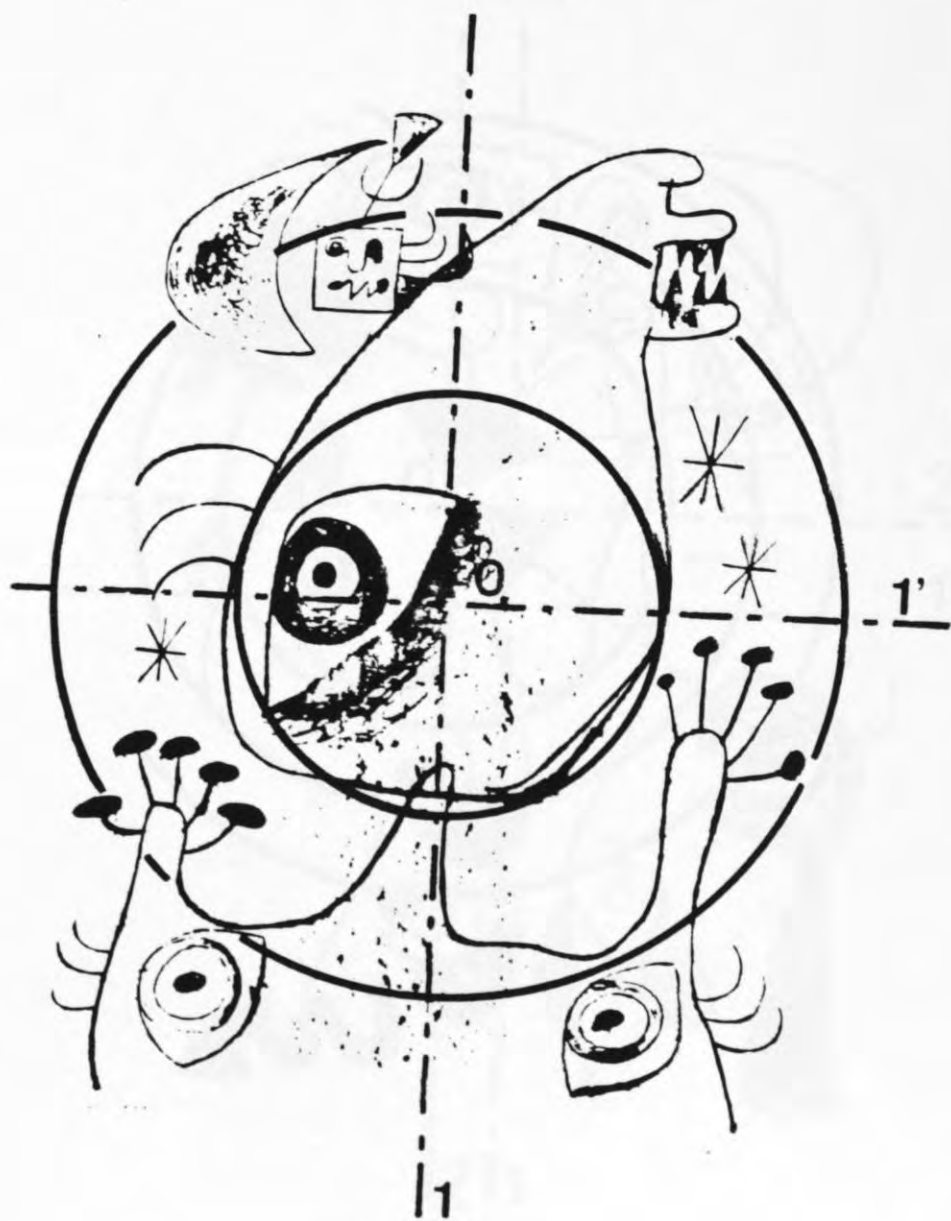
BARCELONA-29



BARCELONA-29



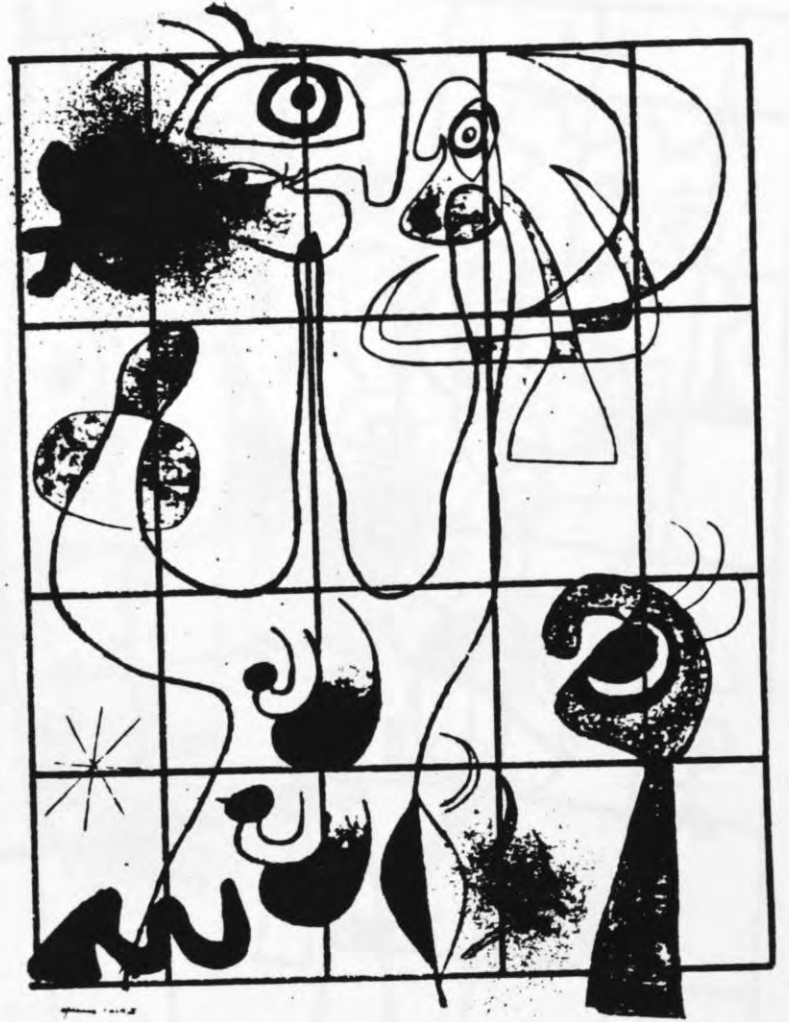
BARCELONA-29



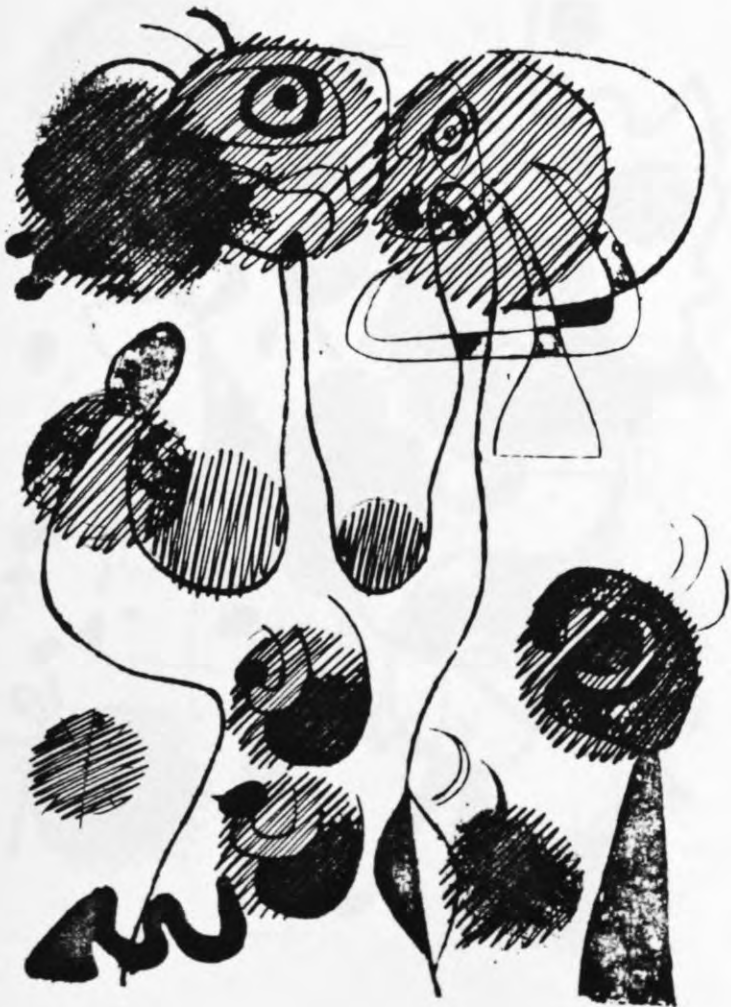
BARCELONA-29



BARCELONA-30



BARCELONA-30



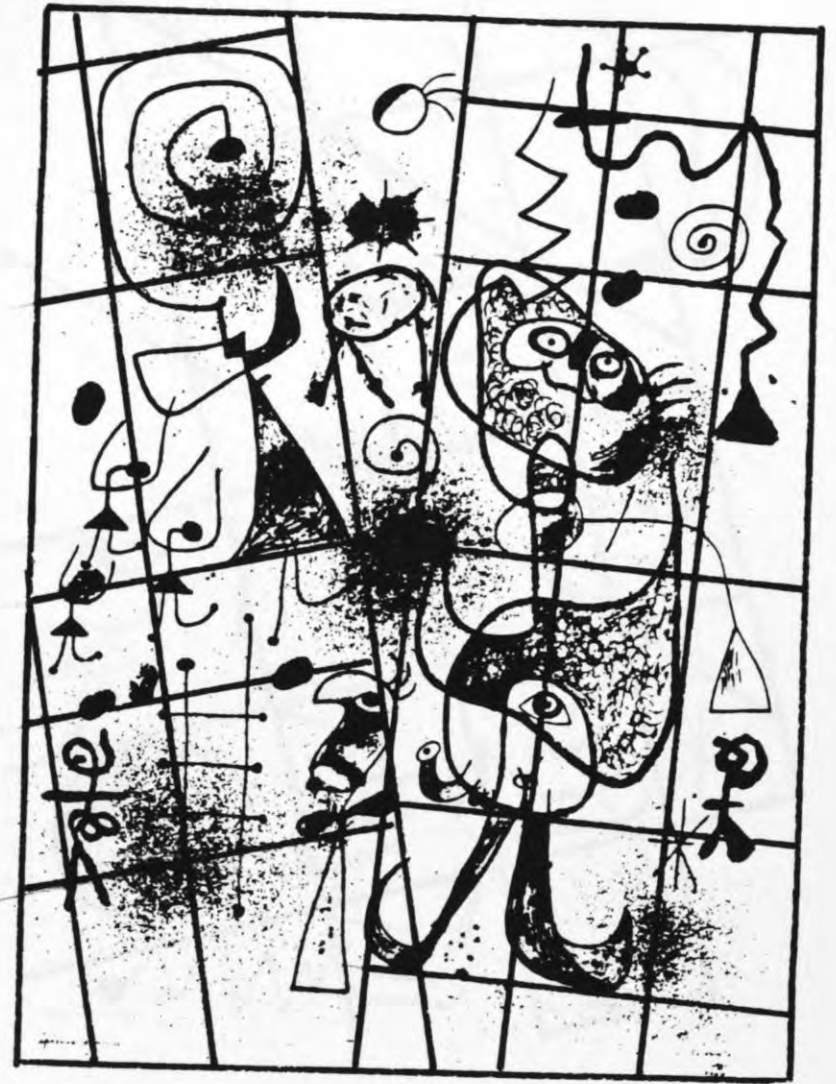
BARCELONA-30



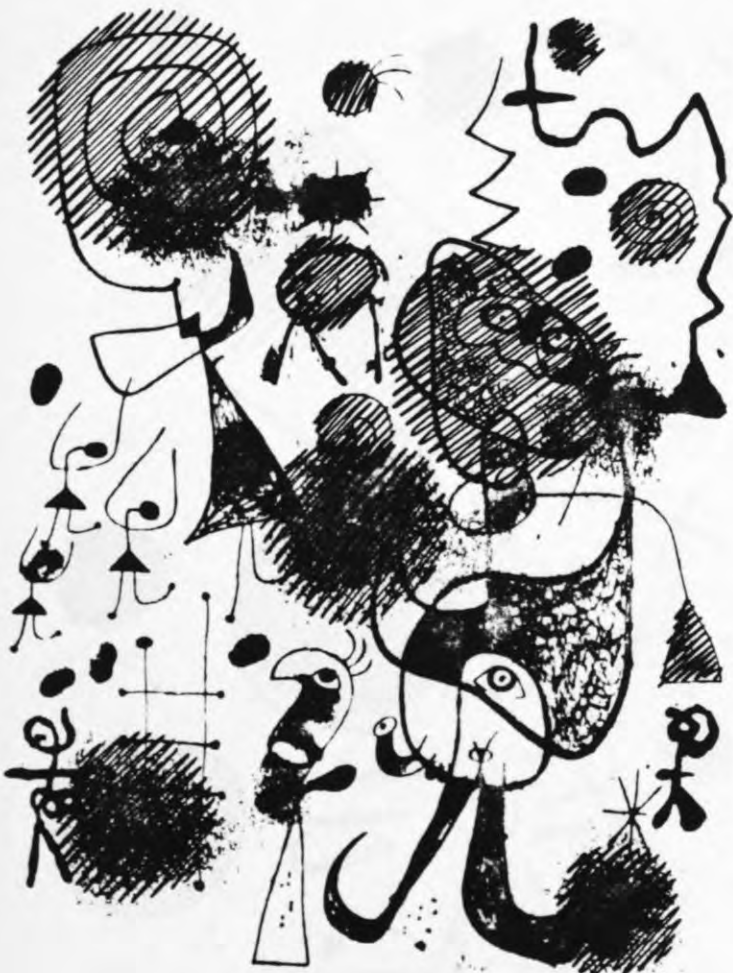
BARCELONA-30



BARCELONA-31



BARCELONA-31



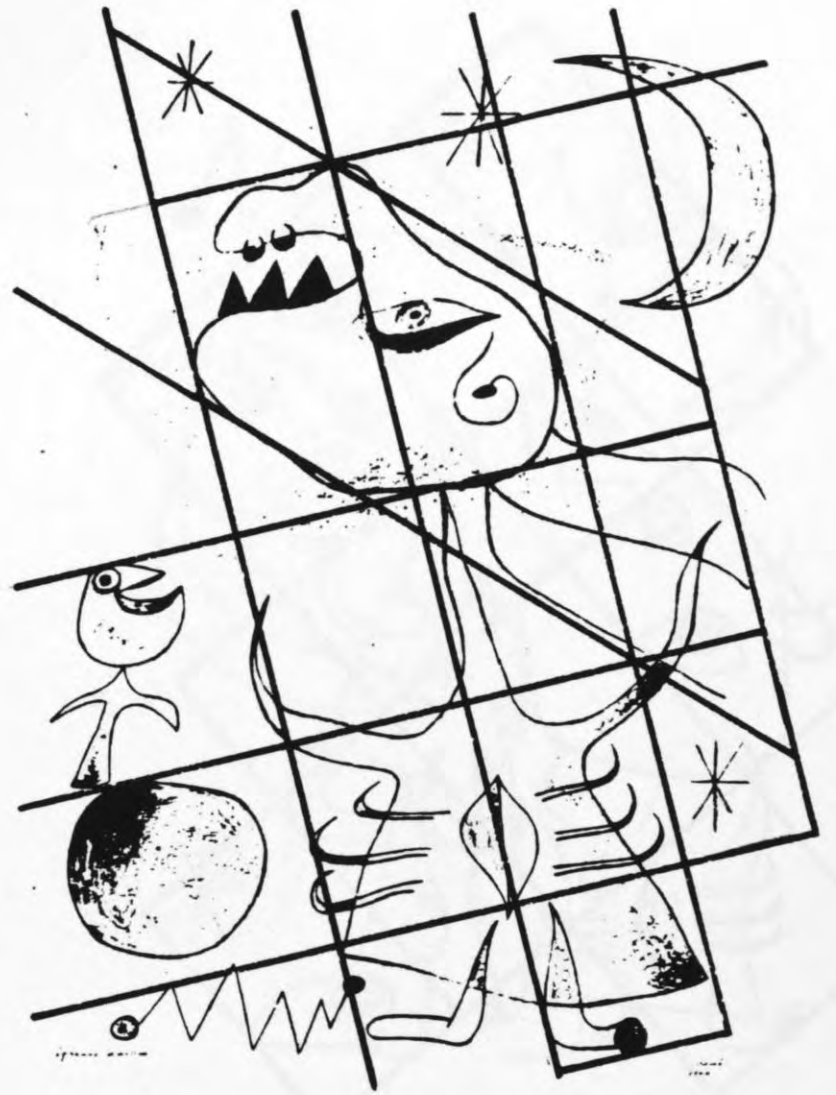
BARCELONA-31



BARCELONA-31



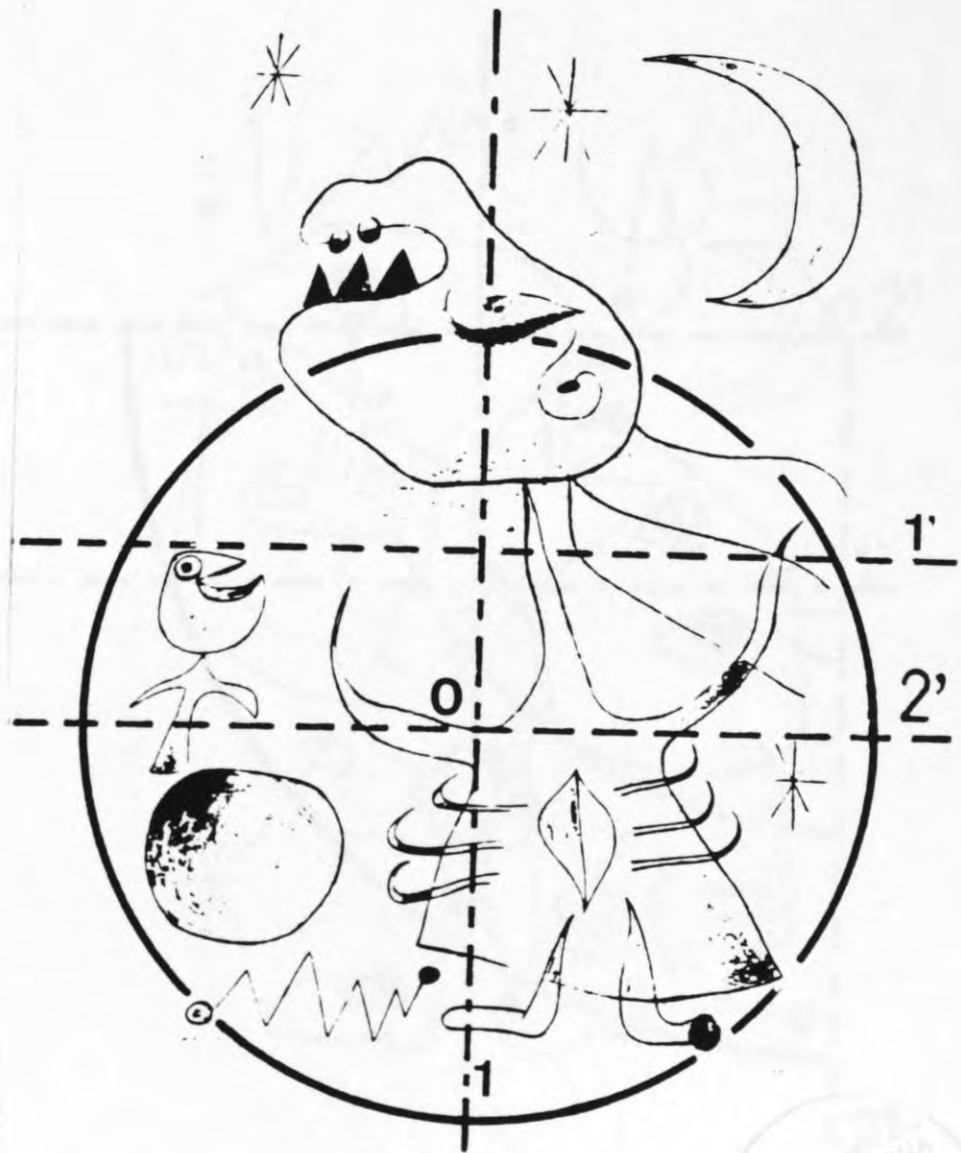
BARCELONA-32



BARCELONA-32

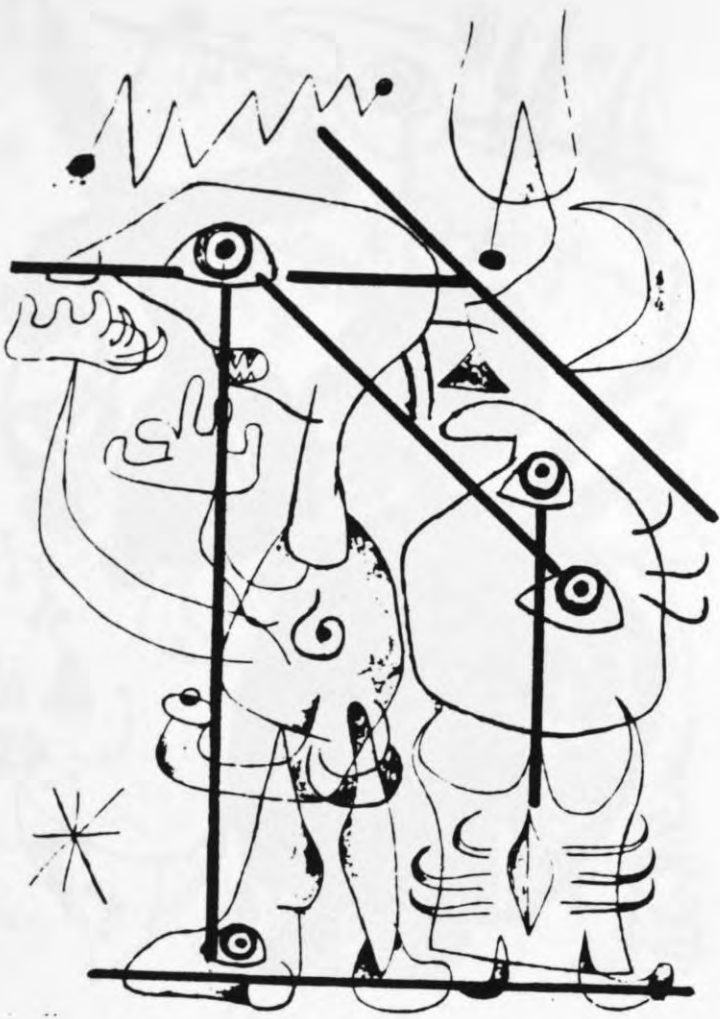


BARCELONA-32

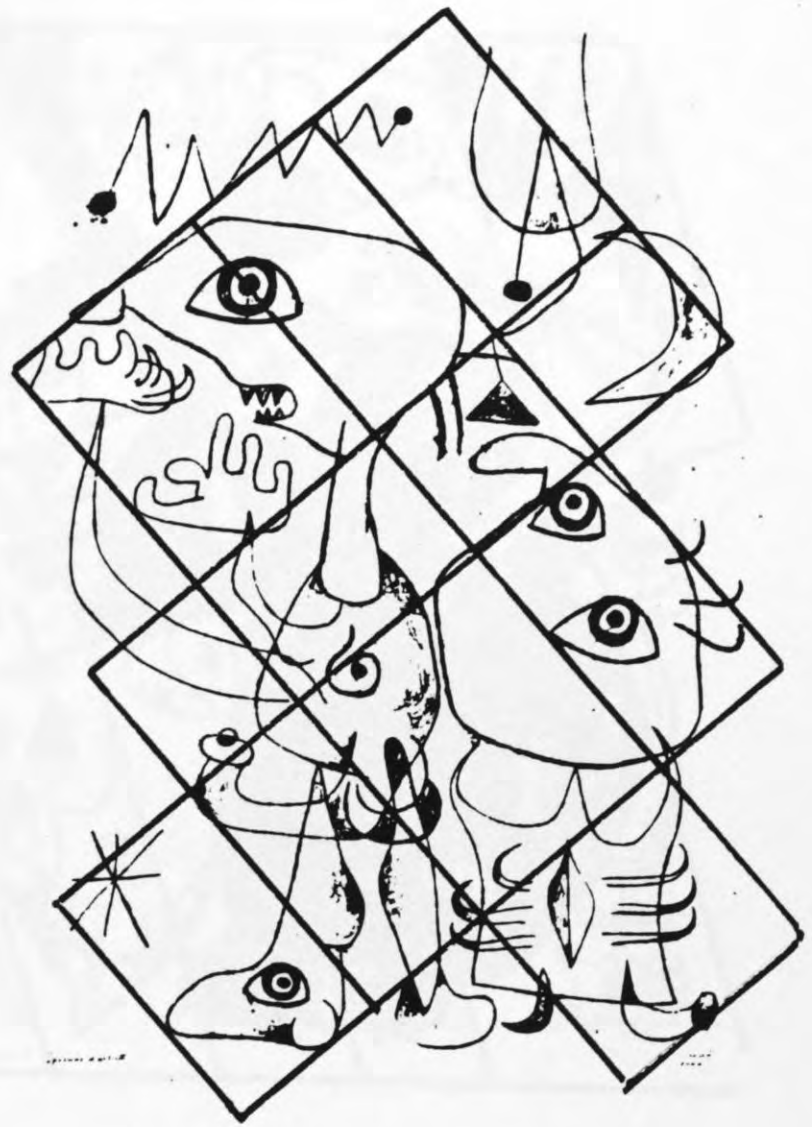


BARCELONA-32

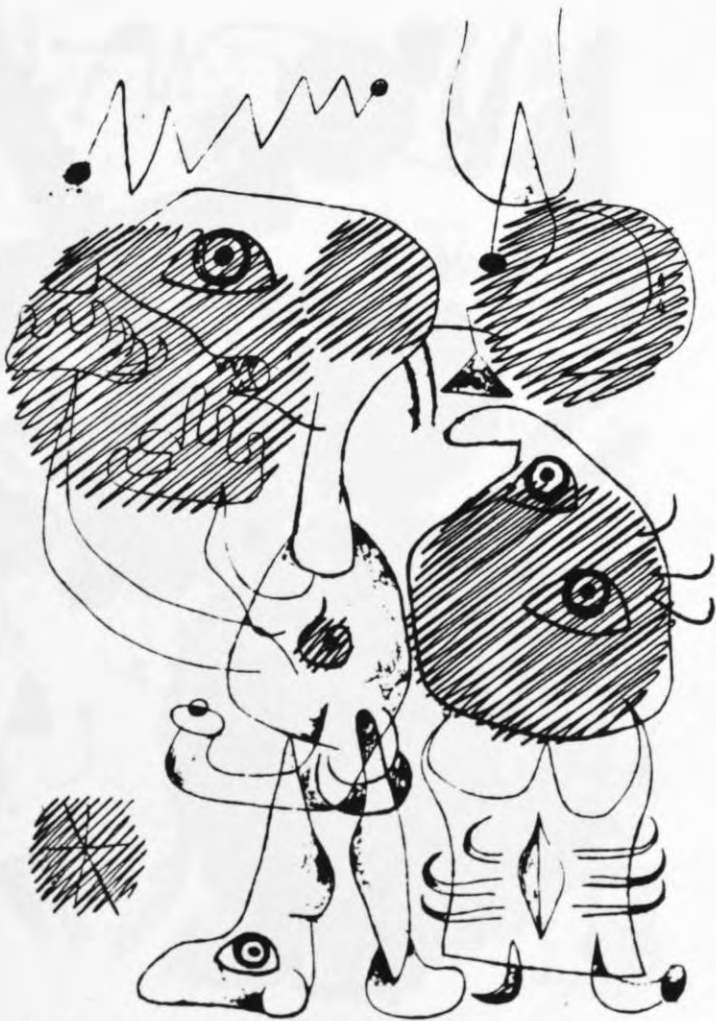




BARCELONA-33



BARCELONA-33



BARCELONA-33



BARCELONA-33



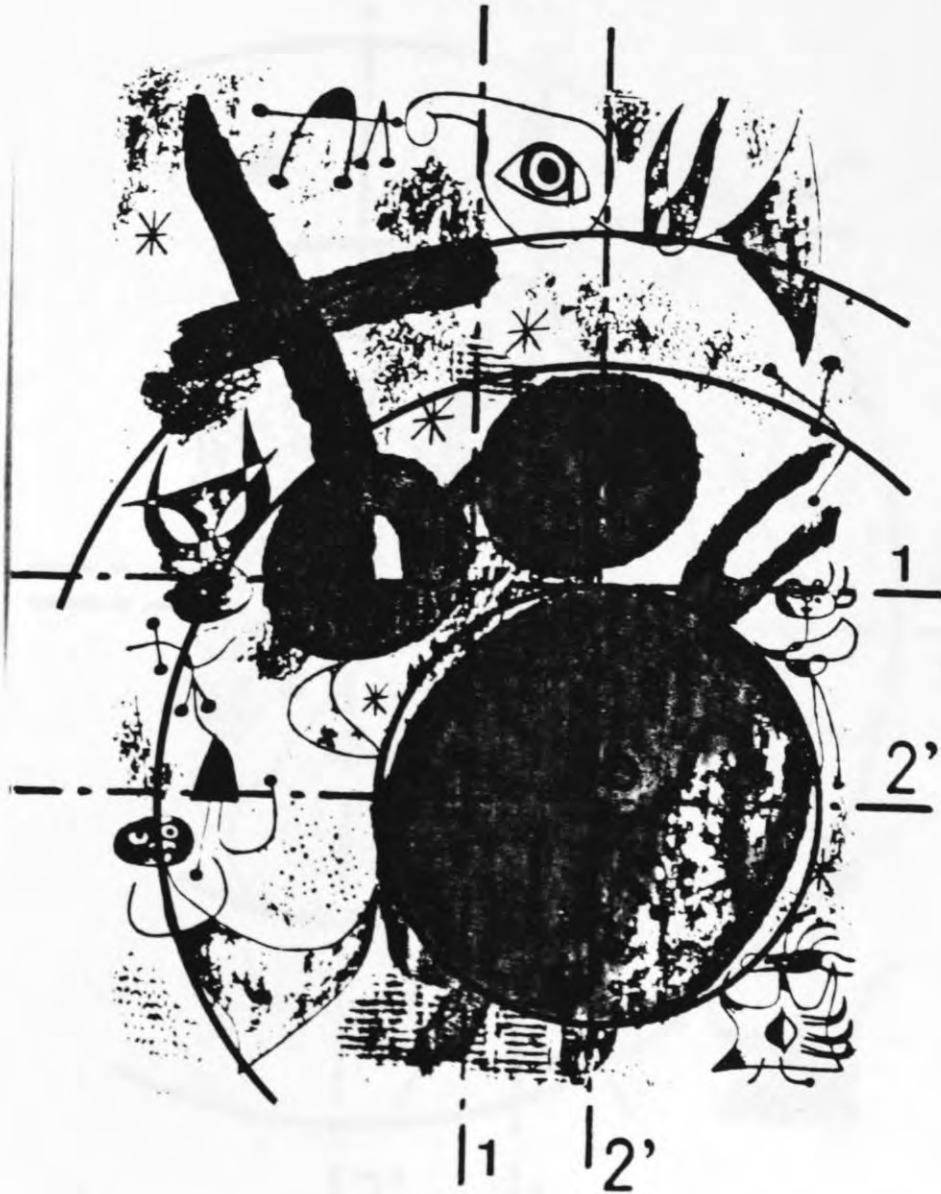
BARCELONA-34



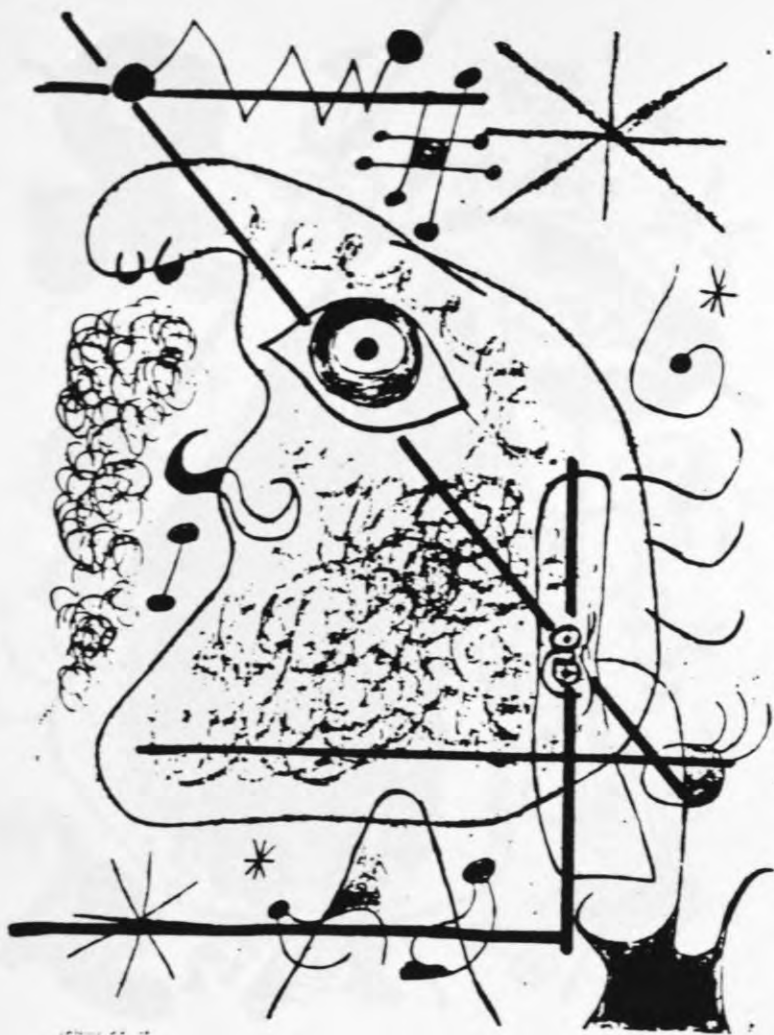
BARCELONA-34



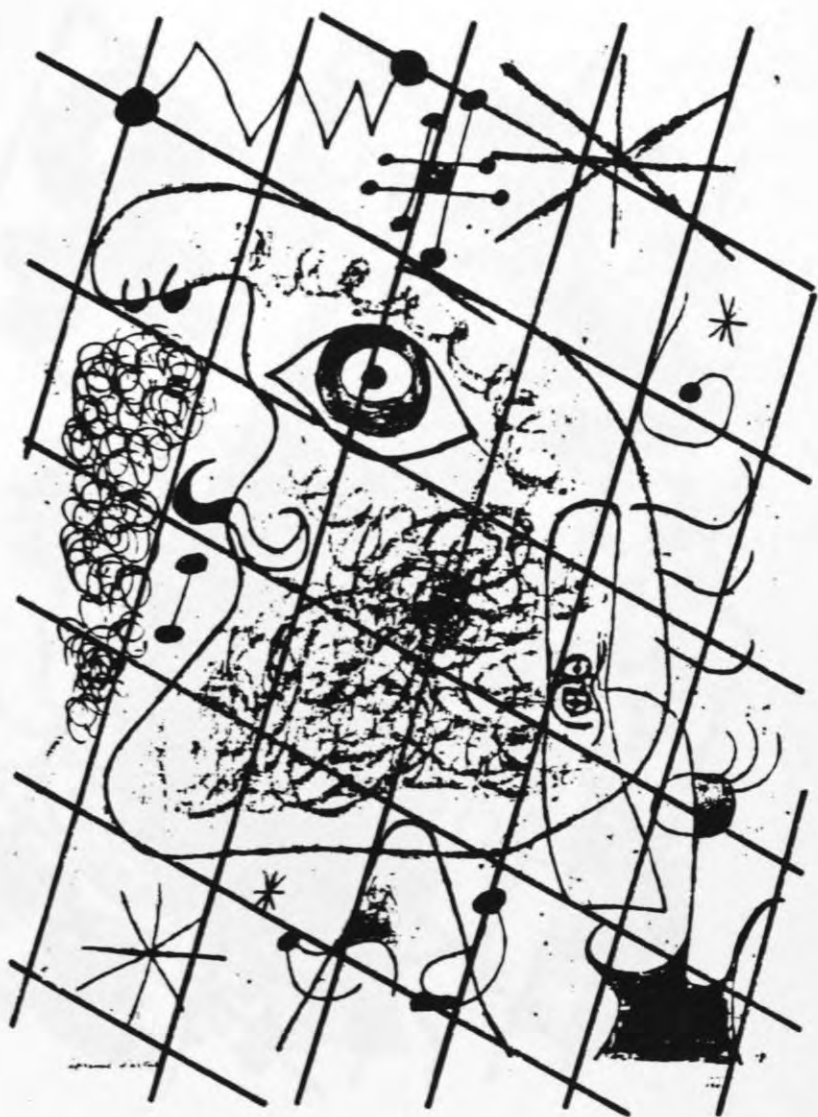
BARCELONA-34



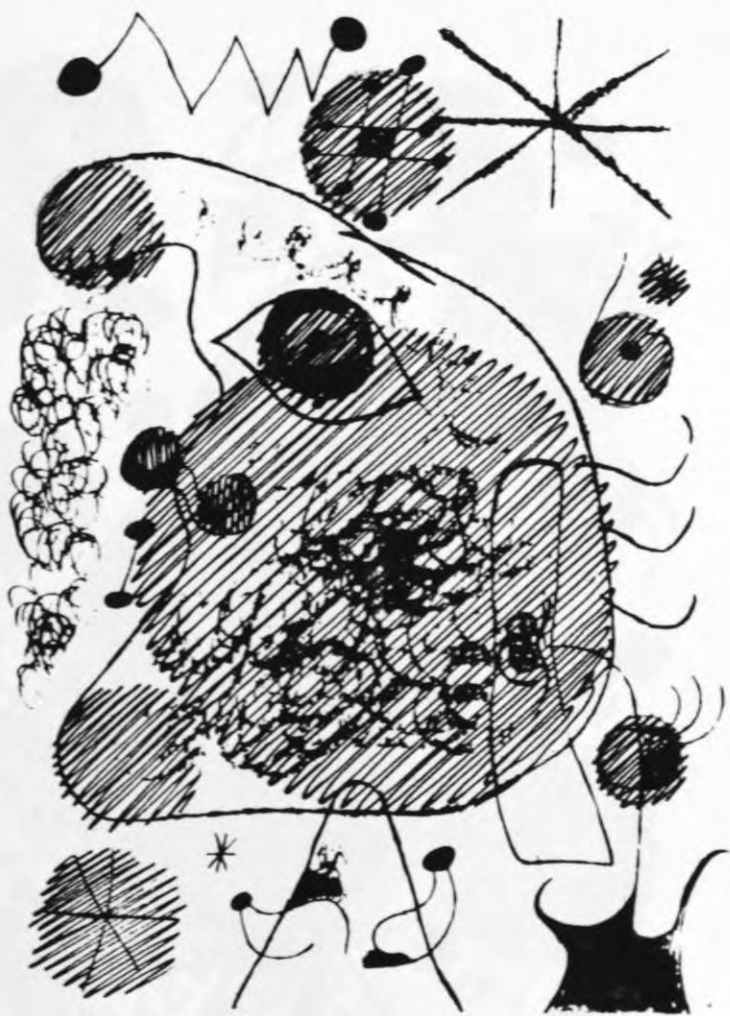
BARCELONA-34



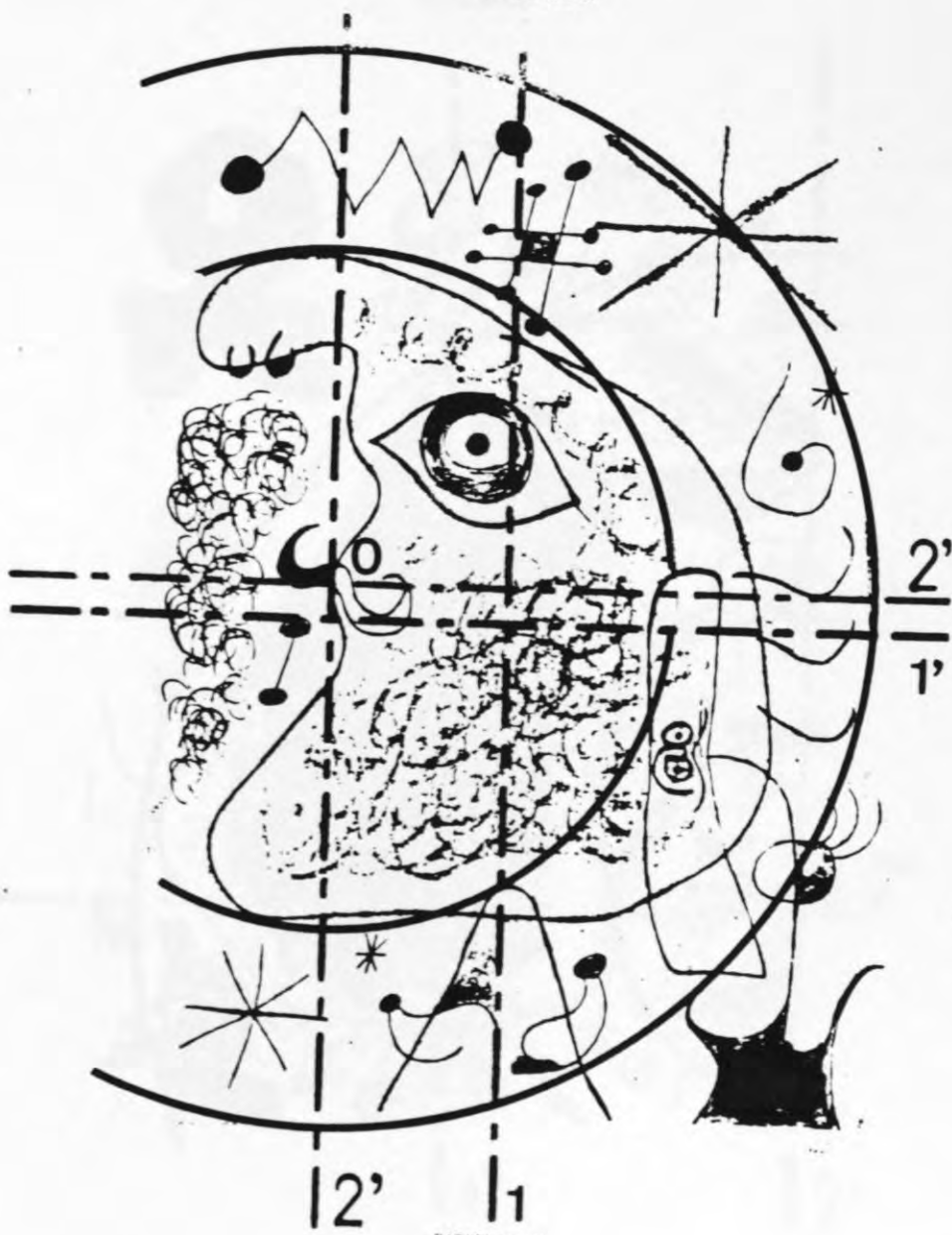
BARCELONA-35



BARCELONA-35



BARCELONA-35



BARCELONA-35



BARCELONA-36



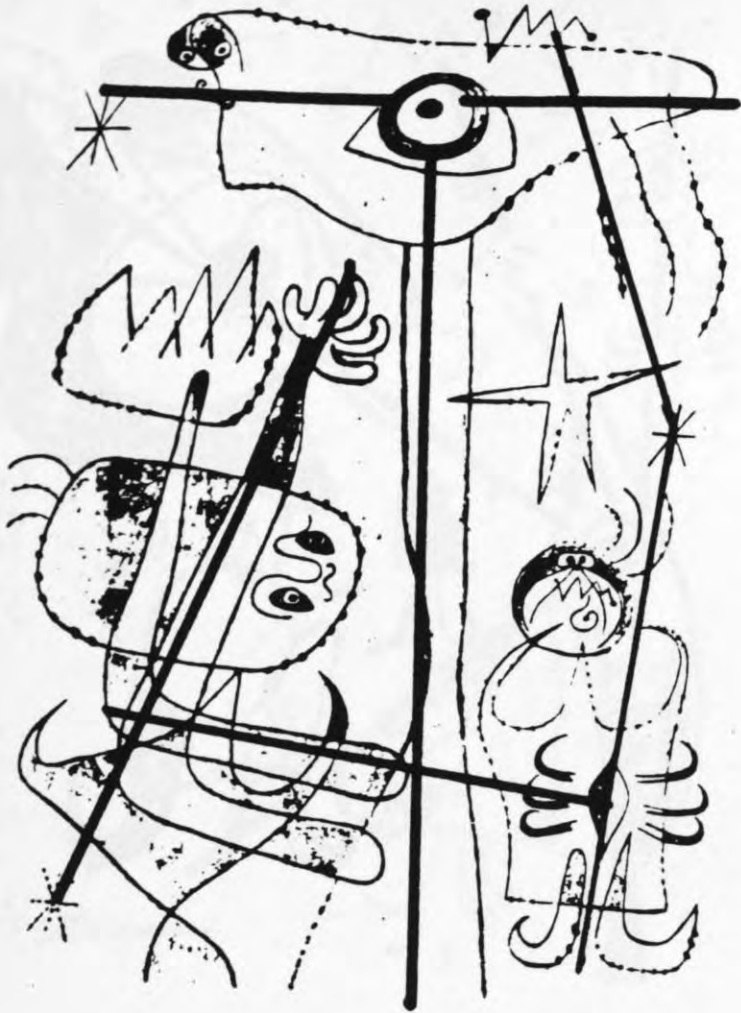
BARCELONA-36



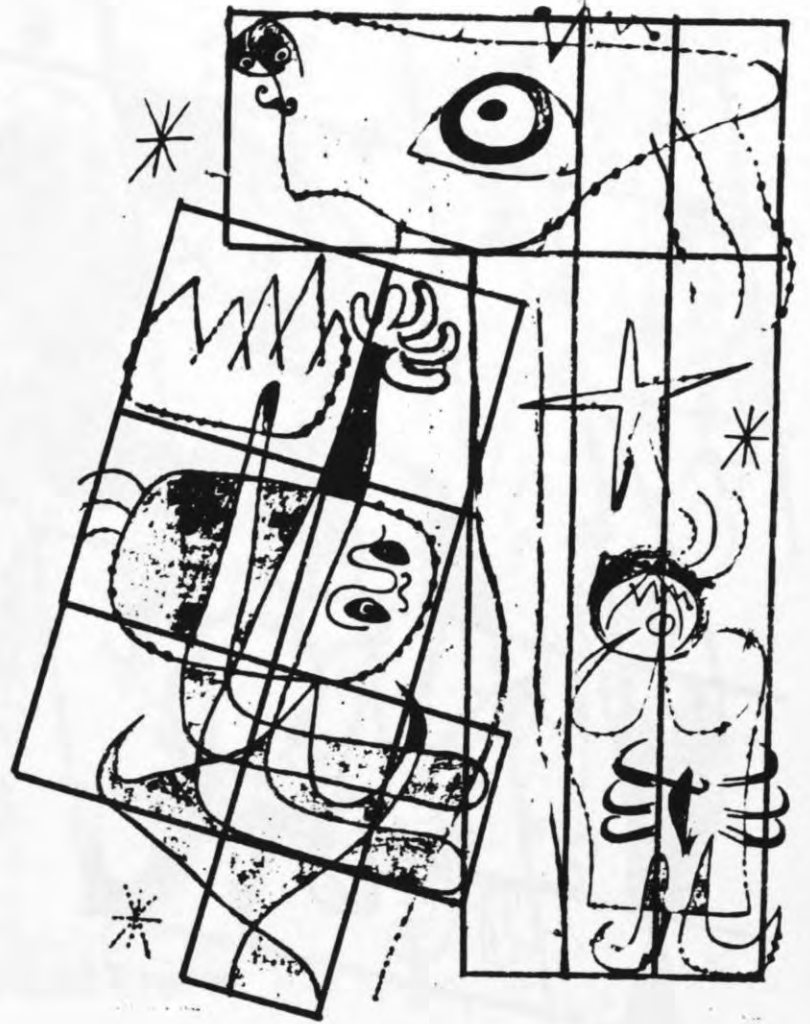
BARCELONA-36



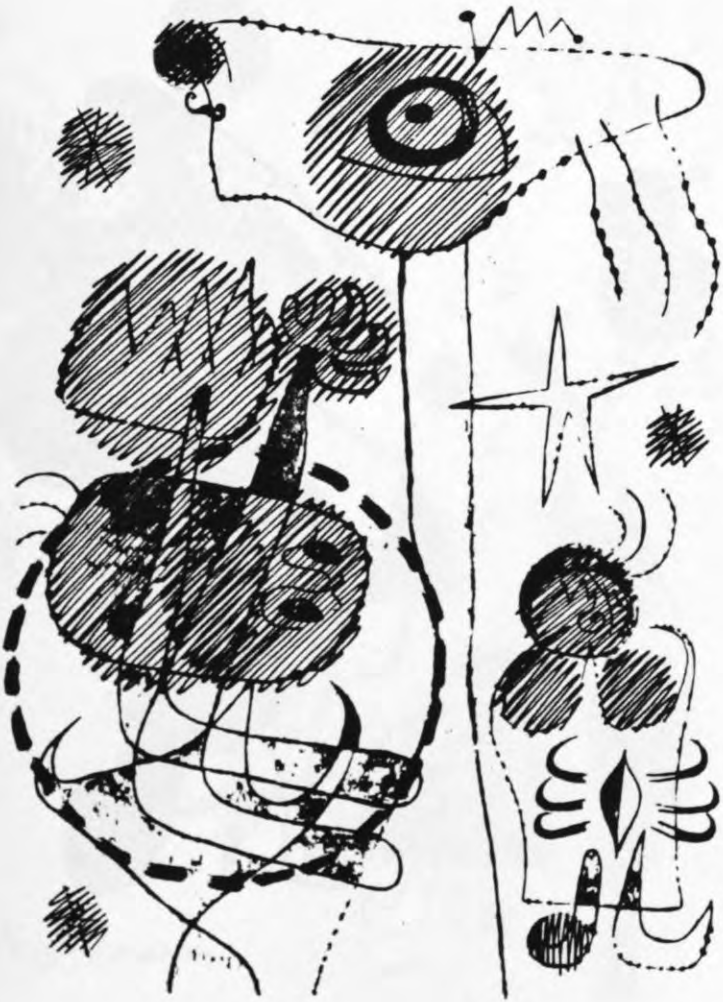
BARCELONA-36



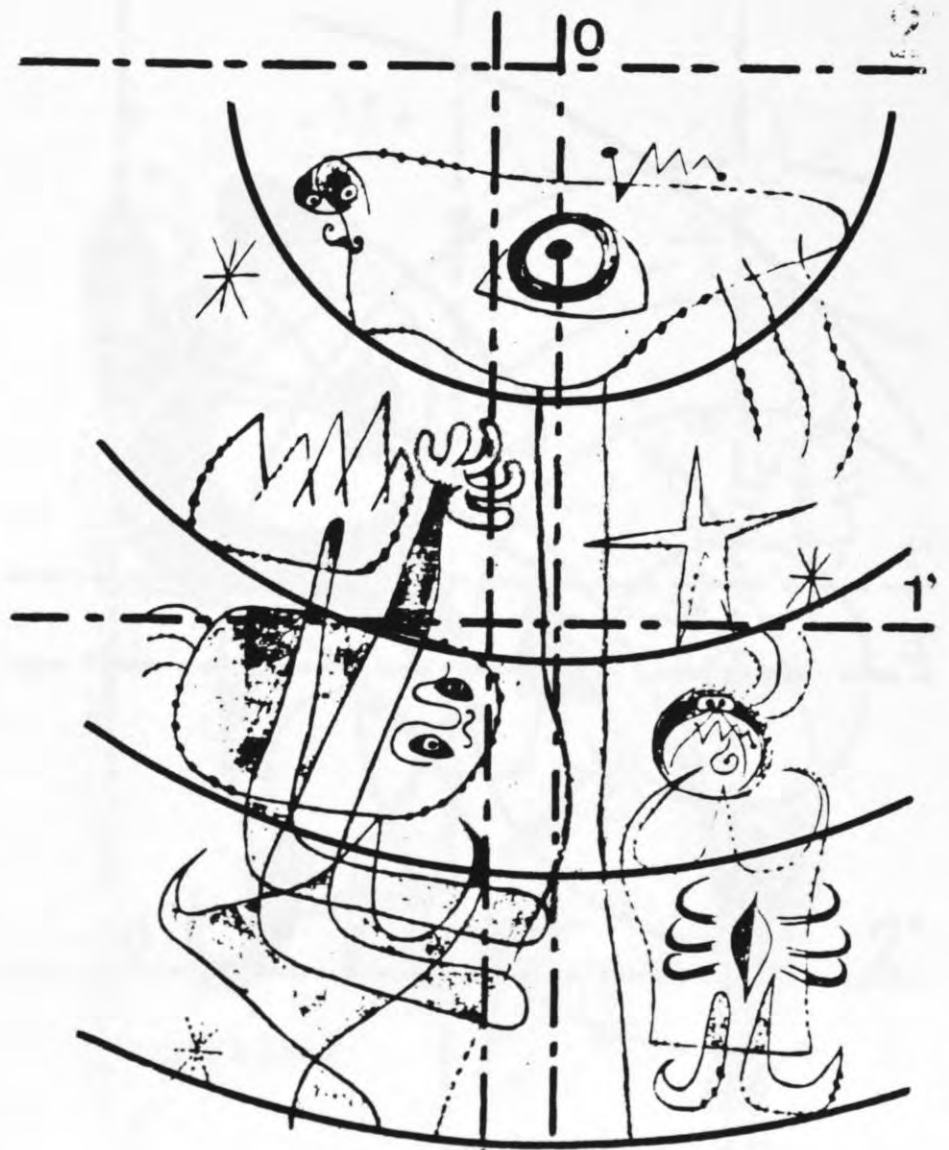
BARCELONA-37



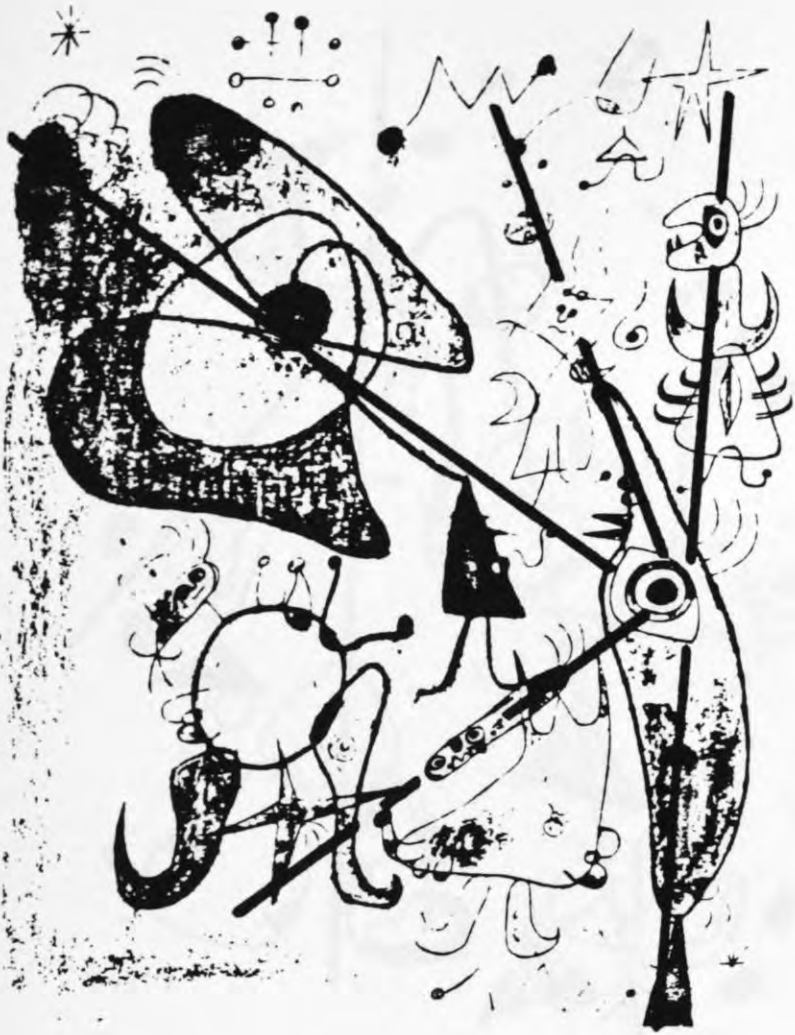
BARCELONA-37



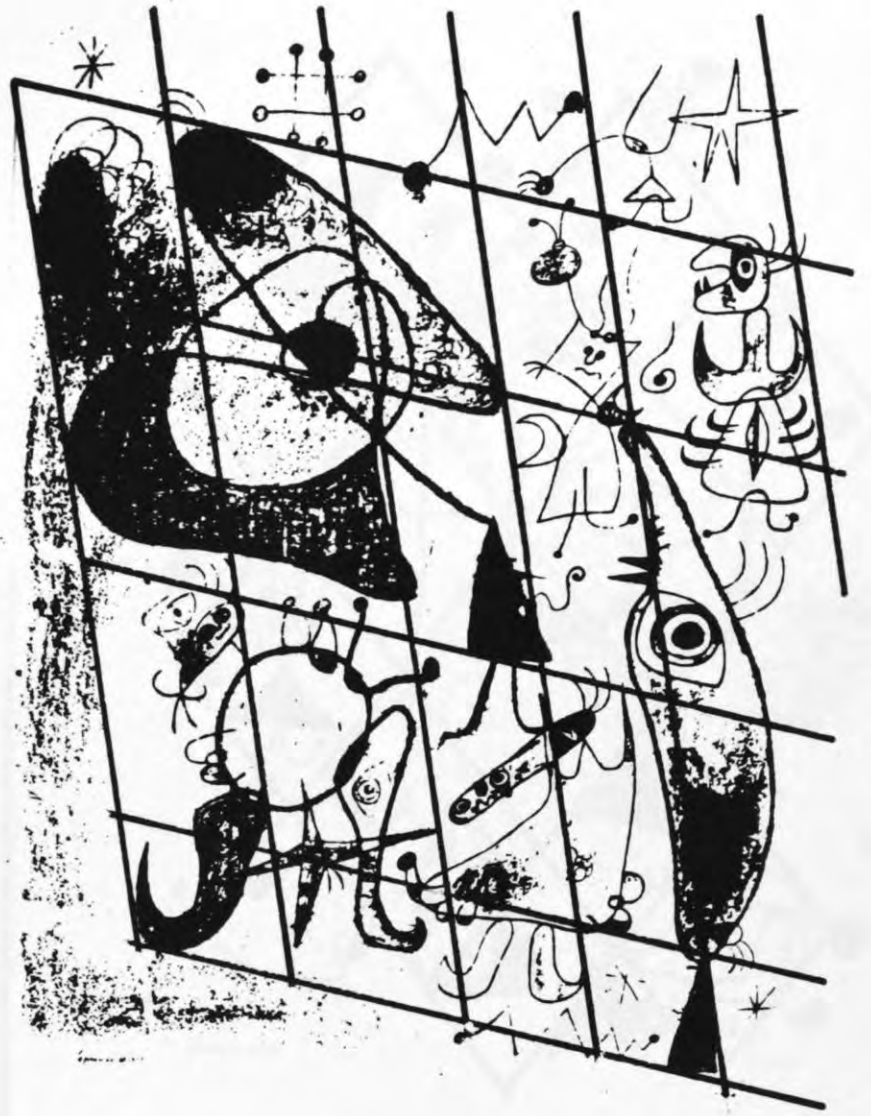
BARCELONA-37



BARCELONA-37



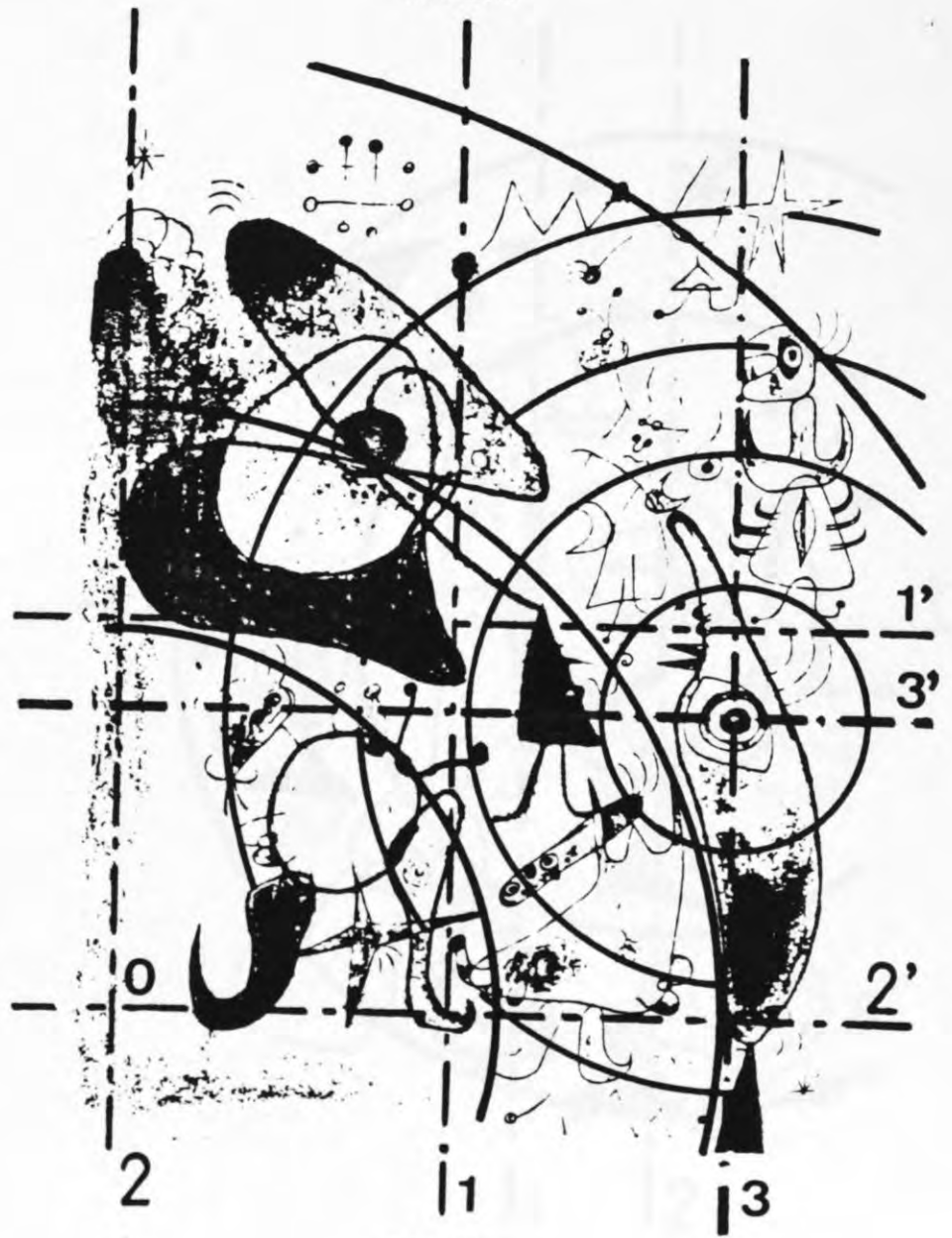
BARCELONA 38



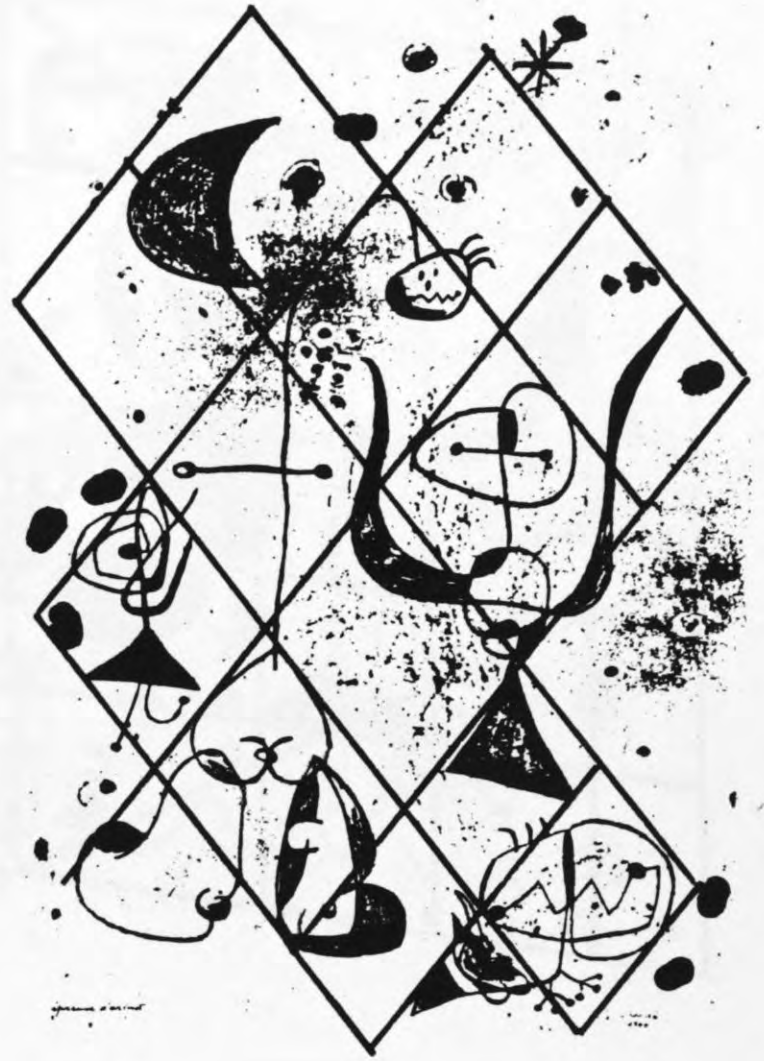
BARCELONA 38



BARCELONA 38



BARCELONA 38



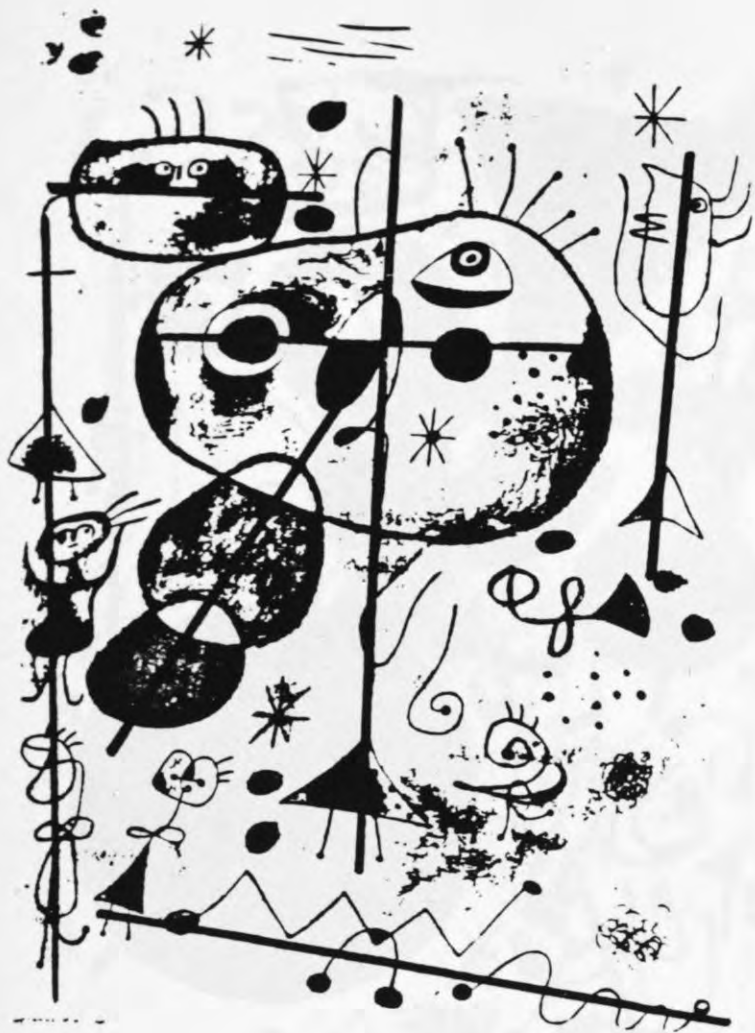
BARCELONA-39



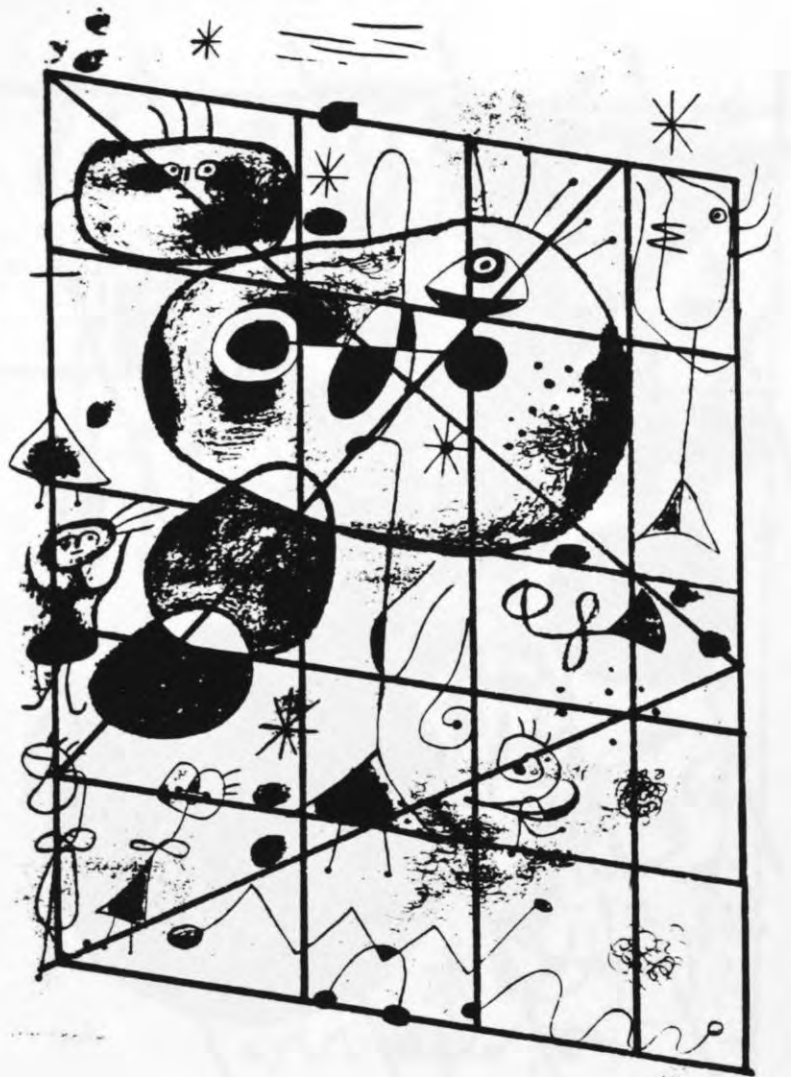
BARCELONA-39



BARCELONA-39



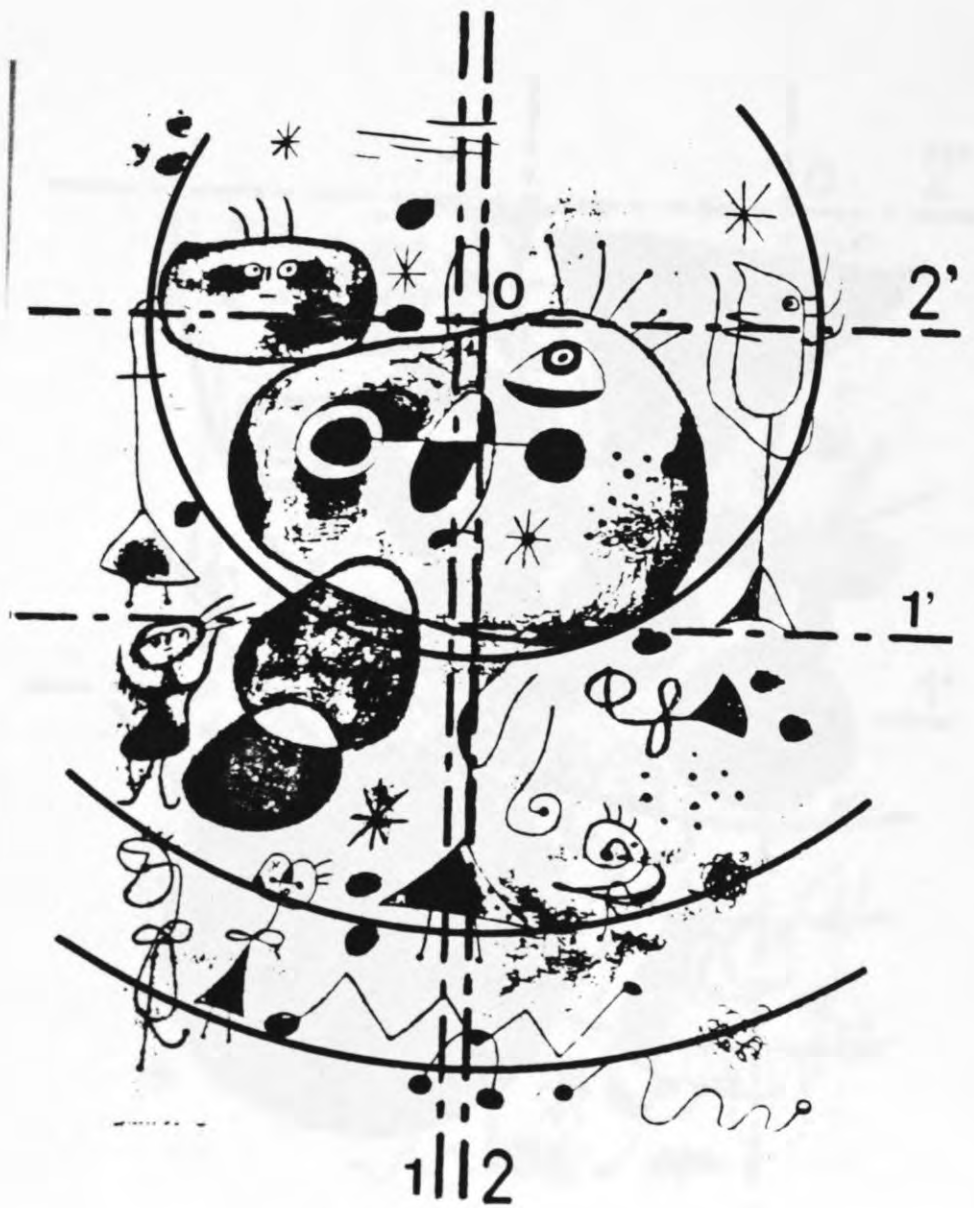
BARCELONA-40



BARCELONA-40



BARCELONA 40



BARCELONA-40