

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA**

**ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA DE  
BARCELONA**

**DEPARTAMENT D'EXPRESSIÓ GRÀFICA ARQUITECTÒNICA I  
REPRESENTACIÓ ARQUITECTÒNICA, SISTEMES I TECNOLOGIES**

Tesi Doctoral:

**ARQUITECTURA REPRESENTADA I ESPAI  
PICTÒRIC EN L'ART DEL SEGLE XX.**

**Ortodòxies i heterodòxies de la perspectiva de les  
avantguardes pictòriques a través de l'arquitectura  
representada.**

**Autor: Jordi Juncosa Aragonés  
Arquitecte**

**Director: Lino Cabezas Gelabert  
Doctor en Belles Arts**

**Juny de 2003**

## AGRAÏMENTS:

Al Director de la Tesi, Lino Cabezas Gelabert, Catedràtic de Dibuix, Belles Arts U.B., per la seva generosa ajuda en la confecció, seguiment, elaboració d'estudi i redacció d'aquesta.

Al Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, en particular a Lluís Villanueva Bartrina, Joaquin M. Regot Marimon i Josep Bertran Ilari, per la seva desinteressada tasca de recolzament i supervisió.

A Xavier Peiró Grasa, professor d'Urbanisme de l'E.T.S.A.B. com corrector dels textos en català i orientador d'alguns aspectes del treball.

## **ÍNDIX DE LA TESI**

ÍNDEX :

## **ARQUITECTURA REPRESENTADA I ESPAI PICTÒRIC EN L'ART DEL SEGLE XX**

### **1.- INTRODUCCIÓ**

#### 1.1.- DIRECTRIUS DE LA TESI.

1.1.1.- Objecte. ....	13
1.1.2.- Metodologia. ....	14
1.1.3.- Ordenació dels temes i obres seleccionades. ....	18
1.1.4.- Presentació de la Tesi. ....	19

#### 1.2.- CONCEPTES DESENVOLUPATS

1.2.1.- Ruptura de les avantguardes. ....	21
1.2.2.- Art visual i art conceptual. ....	22
1.2.3.- Teoria i pràctica de la perspectiva. ....	23
1.2.4.- Fotografia i pintura. ....	24

**2.- LA REPRESENTACIÓ DE L'ARQUITECTURA COM A TEMA CENTRAL DE LA TEORIA PERSPECTIVA DEL RENAIXEMENT**

- 2.1.- CONSIDERACIONS SOBRE LA CONCEPCIÓ D'UN MODEL UNITARI. .... 29
- 2.2.- CONSOLIDACIÓ D'UN MODEL PERSPECTIU EN LES ARQUITECTURES PINTADES RENAIXENTISTES. ... 33

**3.- LA POSICIÓ DE LES AVANTGUARDES PICTÒRIQUES EN RELACIÓ AMB LA VISIÓ PERSPECTIVA. LA GEOMETRIA ARQUITECTÒNICA COM ARGUMENT DE L'ESPAI ANTIPERSPECTIU**

- 3.1.- PRECEDENTS DEL CANVI. .... 67
- 3.2.- L' ARQUITECTURA REPRESENTADA CUBISTA CRISTAL·LOGRAFICA I SIMPLIFICADA. .... 69
- 3.3.- LA INESTABILITAT FUTURISTA EN LA RECERCA DE LA QUARTA DIMENSIÓ. .... 91
- 3.4.- FRAGMENTS AUTÒNOMS EN PERSPECTIVES INQUIETANTS EN L'ESTÈTICA METAFÍSICA. .... 143
- 3.5.- LES ESCENES URBANES EN ELS REALISMES ALEMANYS. .... 157
- 3.6.- SIMPLIFICACIÓ, SIMBOLISME I ABSTRACCIÓ. .... 209
- 3.7.- ENTRE ORTODÒXIES I PARADOXES LINEALS. EN CLAU SURREALISTA. .... 245

**4.- CONCLUSIONS**

4.1.- CONCEPTES GENERALS. METODOLOGIA DE L'ANÀLISI. ....	273
4.2.- LA MANIFESTACIÓ DE LES AVANTGUARDES EN RELACIÓ A L'ESPAI PERSPECTIU. TRENCAMENT I NOVES ORTODÒXIES	
4.2.1.- El sistema perspectiu. ....	275
4.2.2.- La multivisió: la visió fragmentada en conceptes antiperspectius. ....	277
4.2.3.- El dinamisme de les formes de l'arquitectura representada. ....	281
4.2.4.- De la síntesi geomètrica a l'abstracció. La desmitificació de la perspectiva. ....	285
4.2.5.- Escenografia i òptiques especials. Un nou classicisme. ....	290
4.2.6.- La perspectiva a cavall entre el realisme i l'ambigüitat. ....	298
4.2.7.- Síntesi conclusiva. ....	301
 <b>5.- GLOSSARI DE TERMES EMPRATS</b> .....	 307
 <b>6.- COMENTARIS SOBRE ELS MANIFESTS DELS MOVIMENTS D'AVANTGUARDA.</b> .....	 321

**7.- BIBLIOGRAFIA**

7.1.- BIBLIOGRAFIA GENERAL. .... 339

**8.- ÍNDEX D' IL·LUSTRACIONS ..... 345**

**9.- RECURR, PER AUTORS, D' OBRES PICTÒRIQUES  
DE LES AVANTGUARDES AMB PRESENCIA  
DE L'ARQUITECTURA REPRESENTADA ..... 353**

## **1.- INTRODUCCIÓ**



## 1.1.- DIRECTRIUS DE LA TESI

### 1.1.1.- Objecte

L'objecte d'aquesta Tesi és estudiar, en l'àmbit perspectiu-pictòric europeu del segle XX, la presència de l'**arquitectura en la pintura**, en el concepte centrat en els paràmetres de l'expressió tridimensional. En aquest procés, es posaran de manifest els diferents posicionaments estàtics d'aquests anys, buscant analogies i diferències entre ells i un sistema perspectiu anterior que servirà de comparació i d'anàlisi. Es tracta de presentar les expressions artístiques que afecten a l'arquitectura a partir de l'art renaixentista, comparant-les amb les diverses tendències de representació arquitectònica durant la part de la història seleccionada dins de l'estudi proposat.

**Els temes perspectius arquitectònics i geomètrics seran objectiu** de la Tesi per la seva pròpia riquesa representativa, i formal en referència a la descripció i comparació entre les perspectives renaixentistes i les estudiades en el segle XX. Es tractaran diferents estils i corrents a base d'influències i analogies en els temes geomètrics perspectius que conduiran a les conclusions. Paral·lelament, es tindran en compte les opinions de crítics, historiadors, assagistes i sobretot els manifestos inicials que varen provocar aquests moviments i obres, que proposen els testimonis seleccionats de recolzament a la nostra pròpia anàlisi, els quals seran valorats en els comentaris als exemples tractats. L'argumentació general es basa en l'estudi de les diferents **ruptures amb els sistemes establerts** de la concepció de l'espai de la perspectiva renaixentista, que es donen en la pintura de l'anomenat segle.

El treball realitzat consisteix en l'anàlisi de com els diferents moviments artístics varen adoptar una posició pròpia davant del fenomen perspectiu en clau de trencament de les teories visuals. En concret es comparen i classifiquen les principals opcions estètiques que es manifesten en les avantguardes del segle XX per tal de cercar les diferències conceptuals trobades en la percepció perspectiva derivada de la geometria de l'espai arquitectònic en els diferents casos presentats. El subtítol de l'enunciat de la Tesi parla de les **ortodòxies i heterodòxies** en funció d'un model inicial, les quals esdevenen un binomi que resulta present en cada part de l'estudi de corrents i d'obres concretes.

La primera part de l'estudi tracta de la definició del model perspectiu de partida a través de l'arquitectura representada en la pintura, mitjançant variats exemples i autors. En aquest cercarem el paper de l'escenografia com a tema central de les expressions perspectives, centrant-nos en el concepte de la **visió de l'espai** i del seu control geomètric. L'evolució de les fórmules gràfiques, que aplicaren els pintors per representar l'espai visual, s'accelera amb les aportacions decisives de Brunelleschi, Masaccio, Piero de la Francesca i especialment Alberti. Aquest obrirà definitivament el model perspectiu a través de la definició de la piràmide visual de les imatges tridimensionals com a intersecció d'aquesta amb el pla del quadre. En aquesta línia, un dels objectius preferents de la Tesi serà el considerar la teoria recolzada en les representacions arquitectòniques en forma d'elements definidors de la geometria i de proporcions dins de l'espai descrit.

La segona part aportarà uns arguments aplicats que ens representaran unes fórmules transgressores pròpies de les concepcions pictòriques de les avantguardes. Les perspectives objecte d'aquesta part seran qualsevol manifestació tridimensional, que tingui contingut arquitectònic en el vessant de la representació en dibuix perspectiu, i constituiran el gros de l'estudi les tasques de verificació de la geometria representativa dels volums que apareixen en forma d'objectius principals o accessoris als temes artístics. En aquesta anàlisi es determinen solucions de diverses característiques en sentit d'introduir els contrastos respecte als conceptes lineals de la perspectiva del model referencial. Les conclusions manifestaran el conjunt d'arguments deduïts de l'estudi global, i seran agrupades per arguments comuns dins de les diverses tendències en forma d'heterodòxies als sistemes anteriors.

### 1.1.2.- Metodologia

El procés metodològic es pot resumir en dos tipus d'anàlisi que són l'elecció de corrents, autors i obres, per una part, i l'estudi gràfic de cadascuna d'elles, per l'altra. Per raons d'intensitat del fenomen que s'estudia ens concentrem en els processos artístics que es desenvolupen en Europa al llarg del segle XX, amb especial atenció al període d'entreguerres, on es produeixen les aportacions més significatives en la renovació de la visió pictòrica. El fet es produirà en concret en l'Europa meridional i central, cosa que centrarà millor l'estudi en unes manifestacions artístiques que hem escollit com determinants. L'estudi tractarà de l'anàlisi d'aquestes analogies o

contrastos amb la perspectiva lineal, manifestades a través de l'arquitectura representada.

Els autors escollits podran tenir rellevància pròpia pel conjunt de la seva obra, i els seleccionem pel fet de pertànyer i identificar-se amb els corrents artístics que hem considerat d'interès pel nostre estudi. L'anàlisi es farà inicialment, dins de cadascun d'ells, mitjançant una tria de les obres que posin de manifest la condició geomètrica de la representació. Aquest efecte és prou important per accedir a una anàlisi gràfica que expressi els distanciaments respecte a les ortodòxies dels principis generals de la perspectiva lineal, i a les pròpies de cada cas. Es busquen i analitzen dins de l'àmbit assenyalat els moviments i obres que al nostre criteri, aporten alguna novetat, o transcendència en l'aspecte principal **perspectiu-arquitectònic**. L'elecció d'aquestes es justificarà pel seu grau d'utilització dels conceptes perspectius. Posteriorment s'entrarà en la tasca d'estudi detallat de cada obra o autor.

La selecció de les obres ha resultat extensa en nombre, per tal d'aconseguir un millor resultat final en el suport dels exemples adients al cas. S'han triat els corrents, autors i obres que introdueixen valors importants en el procés de representar l'arquitectura, i sobretot, en el concepte de **trencament de la definició de l'espai renaixentista**, tenint en compte els conceptes adoptats pels manifestos de les avantguardes. Aquest és presentat degudament argumentat de forma que induirà a una classificació temàtica a partir de la qual es desenvoluparan els estudis particulars dels exemples triats, per passar seguidament a elaborar les conclusions. No oblidem que l'objectiu inicial d'aquest estudi comparatiu amb els models inicials és la recerca d'unes noves teories substituïdores de la perspectiva clàssica dins de cada moviment pictòric analitzat.

L'elecció dels quadres s'ha fet a base d'una selecció prèvia dins de cada autor, considerant els que permeten estudiar els seus paràmetres geomètrics en una anàlisi general de conjunt i en les comprovacions gràfiques conseqüents. El primer tipus d'anàlisi és desenvoluparà sempre, i el segon en determinades obres. Els temes que no contenen elements en perspectiva lineal i els que estan constituïts per objectes geomètrics o arquitectura, seran considerats en forma comparativa, però no com objectius d'una anàlisi exhaustiva. No interessa, en l'anàlisi de reflexió que es proposa la Tesi el tipus de pintura, (tan en corrent global com obres d'artistes aïllats), que no presenti cap innovació respecte als models perspectius renaixentistes, o que, no tracti el tema de la representació pictòrica de l'arquitectura en cap aspecte. Aquest estudi ens mostrarà les

observacions sobre el **caràcter geomètric i compositiu de l'espai arquitectònic** que comporten el comentari en les presentacions de les figures, indicant el valor i pes específic dels àmbits tridimensionals expressats en la totalitat de la pintura. Tot això, a nivell geomètric general, sense entrar en l'estudi a fons del sistema i de les seves condicionants mètriques. L'argument per efectuar aquest contacte, previ a l'estudi a fons de cada obra, és per establir una referència sobre l'estat de les qüestions analitzades (a través d'estudis crítics de tractadistes sobre el tema) amb les pròpies consideracions. Es té en compte que l'acotació de la Tesi es situa en la perspectiva-arquitectònica i en canvi les motivacions de l'artista poden ésser variades, per donar un gran ventall de consideracions col·laterals que intentarem tractar a títol de recolzament argumental. L'estudi particular passa per valorar el conjunt dels moviments artístics per tal d'examinar en l'arquitectura continguda el seu espai geomètric-perspectiu. Aquest es presenta i s'estudia dins del conjunt de l'obra pictòrica per esbrinar les peculiaritats del propi sistema representatiu.

**L'anàlisi gràfica** de verificació dels fonaments i peculiaritats perspectives de les geometries, és el següent pas d'aquest seguiment. Es fa, per tal de destacar les divergències respecte a les formules ortodoxes, considerant els elements descriptius i compositius dels mateixos volums en base a un traçat mètric lineal. En aquest apartat es combinaran les deduccions de l'estudi particular amb les teories dels crítics i tractadistes d'art sobre els moviments i autors estudiats, sobretot en l'aspecte perspectiu. És una conjunció que passa per considerar els manifestes de les avantguardes i aplicar-los al nostre cas en forma de recolzament teòric a una situació de contrast, i ho expressarem respecte a les pròpies deduccions interpretatives de les obres analitzades.

Els objectius de l'estudi es centren en els criteris geomètrics que porten als nous conceptes representatius, és a dir, a les heterodòxies en claus de independència o de ruptura respecte als models estudiats. Comença en una valoració inicial per determinar les particularitats del sistema perspectiu emprat. Es poden analitzar les seves variables, com la comprovació de l'enfocament, del punt o punts de fuga, distàncies, factors d'allunyament, proporcions, i referències de mesures, entre altres. Seguidament, a més de la representació geomètrica-arquitectònica, es valoraran aspectes referents a ombres, composició, temàtica i precedents pictòrics. El nivell d'anàlisi gràfica dels temes purament arquitectònics que apareixen es pot completar, a més de les facetes anteriors, amb l'estudi de la representació geomètrica dels diferents temes

edificatoris, i amb les consideracions del detall respecte al grau de definició de les línies i volums reflectits en les obres.

Les consideracions de les obres que versaran sobre les **heterodòxies respecte a la perspectiva renaixentista** en forma de comparacions formals i argumentals entre obres del segle i aquell model anterior, no enllaçats. Les possibles derivacions en altres models apareixeran en aspectes de l'anàlisi en forma de conclusions inicials i parcials en cada cas. Els arguments sorgiran a partir dels contrastos visuals i gràfics de totes les obres analitzades en correspondència o separació de les representacions clàssiques. L'anàlisi és fa sobre la codificació de la perspectiva renaixentista, a la qual hi compararan les disposicions geomètriques i temàtiques de les avantguardes pictòriques del segle XX. Un primer pas de l'estudi estarà en les primeres obres que serviran de connexió entre ambdós conceptes. Les buscarem en la pintura de Cezanne, ja que al nostre criteri marca l'inici dels canvis radicals que protagonitzaran les avantguardes. Aquesta primera anàlisi s'enllaçarà posteriorment amb les característiques espacials amb que es definirà el Cubisme, per introduir-se en el canvi dins del conjunt de les novetats que poden aparèixer en els estils i autors seleccionats i que conformen la part central. Els fruits d'aquest estudi, i conseqüent classificació es defineixen respecte a la concepció lineal que comporta la presentació dels aspectes geomètrics i visuals que, en alguns casos, es superposen a la de les pintures, també en relació als seus condicionants formals i estètics. La limitació de l'anàlisi està en els exemples de temàtica no geomètrica, o de visió espacial, els quals no aportarien elements nous en la reflexió sobre el model perspectiu per la seva similitud projectiva. Per altra part, les deduccions parcials connectades en cada capítol, s'aniran comparant entre elles en un resum global en que conclourà la Tesi. Conseqüentment l'estudi portarà a les conclusions mitjançant els factors, determinants de distàncies respecte als models inicials, convenientment agrupats per conceptes representatius extrets de les obres estudiades. D'aquesta forma, les conclusions serviran per confirmar les propostes inicials d'apartament als models previs, de forma que cada capítol determinarà les seves característiques singulars.

Els conceptes globals respecte a les heterodòxies els condensarem en els títols que es dedueixen de l'anàlisi d'obres dels corrents artístics i es completaran amb les conclusions i comparacions entre ells. Aquests títols, dins dels quals s'agrupen les obres, són de caràcter classificatori en relació als conceptes de percepció visual i de perspectiva lineal de conjunt, sempre en comparació a les pautes inicials. Respecte al sentit de les ortodòxies podem dir que serien

aquelles característiques, incloses en les obres, conseqüents a la teoria perspectiva del Renaixement. Si més no, la seva referència ens ha servit de conceptes separadors respecte a les tipologies d'aquest estudi. Les conclusions comencen a partir dels exemples previs que ens ajuden a definir les pautes i seguir a nivell comparatiu entre les obres adients a aquestes i les posteriors que aporten novetats a nivell de perspectiva arquitectònica. Finalment volem destacar que s'ha tingut molt en compte la interacció entre els moviments del segle en l'aspecte de la representació en perspectiva, arguments resumits en l'apartat final de les conclusions.

### 1.1.3.- Ordenació dels temes i obres seleccionades

L'ordenació dels temes es presenta en capítols formats per un o varis moviments de conceptes que es poden relacionar i que apareixeran en el decurs de la Tesi segons la seva data d'inici. Creiem que no seria útil entrar en classificacions basades en l'ordre estricte de producció de les obres, no entrant en la continuïtat dels propis corrents, ja que d'aquesta manera es saltaria d'un tema o obra pictòrica a altra, per estricte ordre cronològic, però es podria provocar una confusió d'estils i objectius. L'ordre de capítols es determina per la cronologia que va de les primeres obres, representatives d'un moviment, prescindint de la data de les últimes de cada apartat. Aquesta disposició és basa en la classificació de les novetats perspectives en estils, i que permet situar les pintures estudiades en grups de característiques afins.

Pensem que es millor analitzar els corrents com unitats compactes, tractats independentment i amb continuïtat, fins acabar tots els exemples, encara que al mateix temps existissin manifestacions artístiques implicades en l'estudi en llocs i àmbits diferents. Això si, les obres triades de cada unitat tindran un ordre estricte, seguint les dates de la seva producció, o bé, en alguns casos, es segueix l'ordre dins d'un mateix autor. Hi ha estils on es fa el seguiment d'un pintor de forma global a fi de no provocar confusions per la possible i excessiva diversitat. Es procura que el procés d'estudi no distorsioni la fidelitat de la recerca, a causa que cada grup estilístic tindrà una unitat temàtica, per tal que siguin més deduïbles les teories finals aglutinadores en forma de conclusions. Respecte a obres d'altres estils, encara que no figuren en la Tesi, podran ésser considerades com a influències comparatives, i per tant, fora de l'anàlisi gràfica general, encara que ja les hem tingut en compte en la recerca inicial, i que en aquest cas varen ésser rebutjades per ésser la seva temàtica no adient.

#### 1.1.4.- Presentació de la Tesi

El treball es presenta en un sol volum que comprèn el conjunt d'elements escrits i gràfics, quedant aquests últims a la part final de cada capítol en forma de làmines i estudis lineals. A l'estudi central s'hi afegeix un annex explicatiu de paraules i frases claus de conceptes propis emprats i desenvolupats en la Tesi, i que han donat títol a diferents apartats en el seguiment de la recerca. El diccionari de termes que figura en la part final de l'escrit comprèn la definició dels existents en aquest seguiment, de forma més o menys repetitiva que suposen una introducció als arguments adients.

El nucli del contingut es situa en les explicacions corresponents als diversos corrents, autors i obres a analitzar respecte als paràmetres descrits anteriorment. Tot això es produeix arran de les introduccions metodològiques i d'estudi de les teories sobre els moviments representatius de referència que servirà per analitzar els casos concrets a partir dels quals entrarem en els estudis comparatius i de fixació de conceptes per conformar el discurs bàsic. El segon grup conté el conjunt d'obres pictòriques a base de presentació de figures, dibuixos i treballs per la interpretació de la perspectiva arquitectònica i geomètrica en els casos triats. D'aquesta manera, es poden comparar els escrits i conclusions de cada unitat amb la seva representació visual, comentada directament, o després dels estudis gràfics efectuats i referits a paràmetres lineals i mètrics. Les làmines que apareixen es veuen referenciades als escrits en una o diverses facetes. En canvi, no totes les enumerades en l'estudi detallat inicial tenen presència com a figures, ja que algunes es citen solament a nivell comparatiu i no analític.

Les cites bibliogràfiques s'identifiquen amb indicació del propi número per ordre. L'autor, la pàgina del llibre, o text implicat s'expressaran de forma que es facin fàcilment localitzables. Al final de la Tesi s'aportarà la relació d'una bibliografia bàsica que serà la font general dels temes tractats i una altra relació detallada per corrents pictòrics específics.

Les conclusions sorgeixen a partir de l'anàlisi de les diverses làmines, al final de cada capítol, que podem considerar com resolucions o conclusions inicials. Les definitives, en forma de compendi, apareixen en el capítol final. Aquestes últimes es manifestaran, en forma d'extracte del motiu de la Tesi, en tot allò referent a la importància de l'arquitectura representada dins de la

pintura, i fent incidència en unes temàtiques tridimensionals que es poden contraposar amb el model visual-perspectiu.

## 1.2.- CONCEPTES DESENVOLUPATS

### 1.2.1.- Ruptura de les avantguardes

Per **ruptures de les avantguardes** entenem les fluctuacions formals i temàtiques que afecten a les pintures estudiades en el segle XX respecte a les representacions arquitectòniques anteriors, i principalment, mirant al model generat en el Renaixement. La teoria general d'estudi que es segueix en la Tesi es el sentit d'argumentació d'aquest títol és la separació a un sistema predeterminat, però dins del seguiment trobem també acceptacions i imitacions als conceptes enunciats pels models clàssics. Les noves argumentacions artístiques introdueixen una sèrie de característiques que provoquen diferents allunyaments als determinats models, junt a algunes analogies representatives a aquests. En una comparació teòrica (c.1\*) es mostra l'Expressionisme en forma de reacció contra l'Impressionisme, aspecte d'oposició que es repeteix històricament quasi sempre en dos corrents consecutius en el temps, cosa que es pot assimilar en altres casos. A manera d'exemple podria entendre's com el Futurisme es diferencia conceptualment al Cubisme en base dels components que apareixen en les pintures per simular el moviment, efecte antagònic a les actituds estàtiques del segon (c.2\*). A principis de segle, hi ha tanta efervescència artística i contrastos formals en la pintura, que en el nostre cas trobem una diferenciació constant amb els models inicials i amb els corrents seleccionats, objecte de l'estudi. Això s'anirà veient en l'anàlisi dels diferents estils en el concepte de la representació arquitectònica. Es poden considerar les diferències també dins d'un mateix moviment, i les realitzacions entre el treball d'un autor i d'un altre, o de forma similar, dins de les obres de diferent caràcter en cada artista.

Aquests conceptes de relació poden produir un desconcert o una disparitat d'opinions formals però se'ls hi pot trobar analogies o fils conductors en l'argument central del contrast amb la concepció clàssica. Igualment es configuren els continguts de la Tesi a causa de les variacions formals de la representació perspectiva-arquitectònica, que ens defineixen una sèrie de contradiccions amb la renaixentista, i que es transformen en els qualificatius d'heterodòxies en l'àmbit d'aquesta perspectiva lineal. La presentació d'aquests arguments proporcionarà la formació de grups d'estudi dins de tot el conjunt considerat. Conseqüentment, per la gran quantitat de característiques que apareixen, algunes analogies i ruptures poden ésser no coincidents

amb les generals d'un suposat corrent i poden tenir una lectura en altres sentits, aspecte que ja veurem detalladament en el desenvolupament del tema tractat.

### 1.2.2.- Art visual i art conceptual

Aquests arguments s'aplicaran dins de la Tesi en referència a diversos aspectes adients a les formes pictòriques, que poden tenir certa analogia amb la visió i també amb el significat de representació, encara que els termes són més propensos a certa confusió, ja que en algun cas són utilitzats com a sinònims. Els conceptes art visual i art conceptual tenen unes connotacions més diferenciades entre ells i una personalitat que els fa més identificables en cada cas. No són antagònics de forma que, fins i tot, els dos poden conviure en una mateixa obra, o en algun moviment artístic de forma global. El primer està relacionat amb la concepció de visió, ja esmentada, i en l'aspecte filosòfic pot aportar trets de veritat i de realitat, en el nostre cas, en forma de perspectiva de les edificacions que apareixen en els temes estudiats. És, a més, la plasmació a aproximacions de qualsevol expressió de les imatges de l'ull dins d'una màxima realitat possible. Es considera en un context d'unes variacions de la perspectiva mètrica del Renaixement.

El segon, en general podem establir que incideix més en l'aparició de línies, taques cromàtiques i abstracció que el visual, que és més apropiat als models inicials. Per altra part, es vist en forma de concepte lligat a l'art en diverses facetes en aquest segle, de forma que va integrat a aspectes culturals i intel·lectuals, junt a les noves tecnologies. El considerem en aspectes diferenciats als conceptes de visió, i per tant, allunyat de les pautes inicials. Porta a unes innovacions que arriben a donar percepcions multivisionàries o abstractes que estan allunyades qualitativament de la visió, movent-se a nivell d'expressions genuïnes dels volums.

En l'àmbit de la Tesi, els dos conceptes es poden interpretar com predominants en exemples, amb preponderància d'un d'ells, o per la seva coexistència en altres dins de la geometria arquitectònica representada. D'aquesta manera veiem que alguns autors combinen solucions en forma de realitat natural i de realitat abstracta com a resolució de temes d'interès representatiu que es mouen ja fora de l'esperit de la perspectiva renaixentista.

Els corrents estudiats es els temes tractats, es caracteritzen per un gran nombre de temes innovadors que poden estar inclosos dins de l'aspecte de l'art conceptual, o altres que conviuen amb alguns imitatius del passat en el context de l'art visual. Les solucions de caire més projectiu, fora de l'àmbit estricte de la visió humana, junt amb altres disposicions abstractes i simplificades, estaran normalment també en aquest apartat. En el nostre cas i en aquest concepte, destaquem que la síntesi de l'espai arquitectònic apareix en solucions allunyades de les proposades pels renaixentistes. Molts exemples presentats no es poden ubicar dins del grau de visió o d'una concepció més abstracta, sinó més bé en posicions mixtes entre ambdues. En tot cas, podem determinar la tendència a un qualificatiu o a l'altre, aspectes que emergiran en els estudis particulars de cada cas.

En forma de complement a aquestes classificacions prèvies, junt amb les de visió i representació, citem que en el segle XVII, segons Svetlana Alpers, en els seus estudis sobre l'art holandès, apareixen dos tipus de pintures, essent unes catalogacions heterodoxes respecte a les d'art visual i d'art conceptual. Un és el narratiu, predominant del sud d'Europa, a base d'un contingut de literatura prèvia i referida a la plasmació gràfica d'històries i situacions. L'altre, el descriptiu, del centre i nord d'Europa, que com indica el seu nom compren motivacions de caràcter més sentimental. D'aquesta forma, en el segon cas trobem, per exemple, les obres expressionistes a base d'importància de la línia i de la deformació dels volums considerats "reals", donant efectes que estan més lligats a les posicions personals.

### 1.2.3.- Teoria i pràctica de la perspectiva

S'han de tenir en compte aquests conceptes en la perspectiva de la pintura. Ambdues concepcions apareixen en tots els tipus de pintures descrits. La teoria és més patent en l'art visual, perquè l'art conceptual té paràmetres que la fan més lliure i no coherent amb la perspectiva cònica. La teoria pot ésser anterior o posterior a la concepció de les obres, i conseqüentment, es citaran en els exemples amb la possible incidència de cadascun d'aquests casos. En l'acotació de l'anàlisi, al nostre entendre, també apareixen pintures sense que siguin l'expressió de concepcions teòriques que pertanyen a formulacions prèvies a la seva realització, essent més aviat fruit de la intuïció i de l'esperit de recerca. Algunes obres són innovadores en la seva estètica, absents d'una metodologia en la seva producció, i potser que se'ls hi estableixi una teoria posterior perspectiva que agrupi

els variats conceptes que presenten inicialment. Al contrari, en altres concepcions, s'aprecia una preparació anterior a la seva execució com es veurà en l'anàlisi d'algunes obres triades, en les clàssiques precedents a les del segle XX, i en altres pertanyents als grups més ortodoxes respecte als models. En aquest cas es troben les obres italianes renaixentistes i posteriors que es configuraven en tipus perspectius concrets, i també altres del nostre anàlisi, similars en concepció a aquelles. En totes elles la relació entre teoria i pràctica és patent, de forma que el caràcter d'ambdues podria quedar difusa per la seva gran connexió.

Els conceptes teoria, pràctica es relacionen en el nostre estudi en l'aspecte de l'expressió arquitectònica, i els tractem més en concepte de propietats inherents a cada obra que no pas respecte a temes generals. S'examinarà aquesta possible relació o interacció de situacions en les figures, les quals podran afectar en diferent grau a moviments globals, generalitzant-se, o a obres en concret. La no existència de la teoria, en algun cas, donarà pas a la consideració de la praxis dins de l'expressió d'una realitat evident.

#### 1.2.4.- Fotografia i pintura

Es contrastable la influència de la fotografia i del cinema en els anys inicials del segle XX i que pot en el nostre cas afectar a la representació arquitectònica dibuixada i pintada. Les manifestacions tridimensionals es transporten a una nova estètica aprofitant els enfocaments i visions des d'angles diferents que, fins i tot, poden provenir també de les vistes aèries, qüestió que provoca una tècnica novedosa de representació. A tot això, la fotografia, que es model de la realitat, influencia la perspectiva, de forma que la seva realitat queda plasmada en el suport, agafant les experiències prèvies d'aquest nou art. La expressió gràfica resultant no es dibuixada directament des del model real, com abans, i en un sol punt de vista, sinó copiada a partir de diversos angles, per aconseguir una sensació de descripció global.

En la pintura del segle XX, i anteriorment a finals del segle XIX, sembla que els pintors es recolzen en l'art fotogràfic per conformar les seves produccions. Això ho tenim detallat en les opinions d'Scharf i d'Stelzer a base de descripcions cronològiques de fets pictòrics de diferents dates. En concret en c.3\*, explica com Manet, Degas, Cezanne, Gauguin i Picasso varen utilitzar fotos per confeccionar els seus quadres. D'aquesta manera, una possible complicació pels pintors

es presentava en les possibles aplicacions de colors i tons, no extrets directament del natural i en una suposada inventiva en el seu tractament, tanmateix l'avantatge era l'amidament i reproducció de volums de les fotografies preparades en forma de models.

En forma d'argument de recolzament, també veiem que en algunes produccions artístiques, consultades inicialment i a títol global, apareix la importància d'un enquadrament especial i de la fondària perspectiva exagerada. En aquest cas els gravats tipus de tradició japonesa o altres que comporten molta diferència entre primer i segon pla, com novetats d'estil paral·leles a les naixents consideracions perspectives del segle. La justificació de l'aplicació d'aquestes idees pot estar en alguns gràfics de Seurat, i possiblement el treballs pràctics dels futuristes. Els "collages" cubistes semblen estar impregnats d'art fotogràfic, arribant fins a les obres surrealistes (c.4\*). Les fotografies a base d'ull de peix" o "gran angular" tenen influències visualment comprovades en certes obres (c.5\*).

## NOTES DEL CAPÍTOL 1

- c.1\* HUYGHE R., *El Arte y el Mundo Moderno*, 1880 –1920, p. 61 a 63. L'autor ha buscat unes comparacions generals entre estils, entrant en una en concret entre Impressionisme i Expressionisme. Pensem que és un bon exemple que introdueix en el nostre cas el paper de les ruptures de les avantguardes respecte als estils anteriors.
- c.2\* Op. cit. p.257. El concepte és similar a l'anterior (c.1\*) en sentit que ja estem dins d'un inici al canvi perspectiu. Les diferències apareixen en forma de les identificacions de cada corrent amb uns factors propis de la innovació formal que s'està consolidant pas a pas.
- c.3\* SCHARF A., *Arte y fotografia*, p.59. Enumera els artistes més coneguts que utilitzen la fotografia en forma de recolzament de la pintura, en les primeres dècades del s. XX.
- c.4\* STELZER O., *Arte y Fotografia. Contactos, influencias efectos*, p. 90 a 92. Relaciona l'art fotogràfic amb la pintura, establint una correspondència entre ambdues en concret, i considerant als artistes del text. Intueix que la pintura es deixa influenciar pels treballs fotogràfics en forma que aquella es presenta en unes formes assimilades a una realitat física, junt a unes esquitxades d'aspectes d'un caire més irreal contrastat dins del d'un conjunt general ortodoxe.
- c.5\* CORDERO J., *Visión y representación curvilínia del espacio*, p.177 i 195. Són exemples presentats de l'autor en que fa notar la similitud entre visions mitjançant la projecció en superfícies curvilínies i la seva reproducció pictòrica.

**2- LA REPRESENTACIÓ DE L'ARQUITECTURA  
COM A TEMA CENTRAL DE LA TEORIA  
PERSPECTIVA DEL RENAIXEMENT**



## 2.1.- CONSIDERACIONS SOBRE LA CONCEPCIÓ D'UN MODEL UNITARI

En la Tesi ens referim a la perspectiva d'arquitectures i d'espais arquitectònics pintats en una franja del segle XX que s'estén des de l'aparició del Cubisme fins al final del Surrealisme, fent un repàs inicial als sistemes representatius procedents de les estètiques renaixentistes que varen marcar uns estils que perduraren molts anys. La comparació es determina entre aquest sistema inicial, que ara analitzarem, i els diversos estils artístics del nostre segle. L'arquitectura pintada es un complement important de la perspectiva aplicada per definir l'espai. Els temes edificatoris interiors i exteriors són fonamentals en l'expressió tridimensional i en l'aplicació de la piràmide visual, cosa que provocarà l'exactitud de la localització espacial de qualsevol punt o entitat pròpia dins del conjunt. En d'aquest punt de vista, el desenvolupament de les experiències pictòriques donarà lloc a un grup de teories perfectament estructurat que relacionarà l'experiència visual i l'espai perspectiu.

Mirant cap enrere en el temps, i des de les primeres manifestacions artístiques, trobem interessants variats tipus de perspectives que nosaltres els denominarem amb adjectius com **primitiva, intuïtiva, artificial i sintètica**. Explicarem les seves concepcions en forma d'introducció al tema de la Tesi, per ésser conceptes generals que en el nostre cas es poden traspasar a l'arquitectura representada. En general és difícil o compromès considerar una pintura que s'identifiqui en tota la seva extensió geomètrica a qualsevol d'aquests estils. En canvi, si que se'n troben d'influenciades per més d'una, dins del conjunt de les obres, i s'aplicaran, en el nostre cas, a l'estudi de les característiques de la perspectiva arquitectònica dels temes tractats.

Començant a concretar en la preparació d'aquesta anàlisi, pensem que apareix una primera aproximació a l'expressió tridimensional amb la disposició de perfils de figures en lateral amb un cert efecte perspectiu (c.6\*). Així es pot considerar la pintura en concepte de **intuïtiva**, destacant-se que en ella els exemples de la representació d'edificis, encara que no són molt abundants, però que serveixen de suport teòric i argumental a la Tesi. Totes aquestes coses queden fixades en alguns textos que ajuden a la tesi, i en aquests la referència a l'aparició de l'arquitectura representada en el concepte perspectiu (c.7\*). Una de les aportacions més significatives es deu a Panofsky, el qual en diversos apartats del llibre *El significado de las artes visuales*, veiem que també relaciona les reflexions sobre l'art primitiu d'acord amb l'exposició combinada en perfil i escorç a nivell de persones, animals i algun objecte dibuixat, sense considerar pràcticament perspectives geomètriques, fet que pertany a un art més proper.

Un important grup de les tendències perspectives transportades a conceptes gràfics són estudiades per White, i les incloem en la Tesi com reflexió i recolzament al nostre procés (c.8\*). En aquest argument entrem en el concepte de la representació geomètrica que es pot assimilar dins de l'estudi a l'expressió de l'arquitectura en la pintura. Apareixen casos en què els volums tenen una cara paral·lela a la superfície principal, després dues cares adjacents paral·leles, passant seguidament a un costat frontal i un altre d'escorçat, i acabant en dos costats escorçats. Sembla que d'aquesta forma el dos primers tenen trets de la perspectiva primitiva, el següent de la perspectiva artificial i l'últim a la perspectiva artificial o sintètica. Es pot considerar la sintètica fruit d'un resultat de la introspecció, i de posar en realitat bidimensional allò que realment es veu en una activitat òptica molt aproximada a la de l'ull humà, tenint en compte les curvatures que es produeixen en la visió en les posicions perimetrals d'aquest i de la pròpia imatge. El text també parla de perspectives que apareixeran en diverses èpoques de la pintura que representen en concepte de les representacions curvilínies semblants a les de temes en el format que es projecten en la retina que considerem tenint present que apareixen en el segle XX en aspectes interessants pel nostre estudi.

Prenem totes aquestes definicions en forma de bases inicials de l'estudi que quedaran contrastades per les consideracions perspectives posteriors dins del nucli central de la Tesi. El tractament de les obres ens fa arribar a solucions fonamentades en la piràmide visual, i la projecció dels objectes respecte a un enfocament de l'ull humà. D'aquesta forma entrem en el concepte de la **perspectiva artificial** que es comença a definir en els inicis del Renaixement mitjançant certes aproximacions que veurem a continuació. En el nostre cas la perspectiva intuïtiva i la primitiva estan lligades a la representació dins les variades definicions de l'estudi com veurem dins dels concepte d'heterodòxies o per similitud dins dels aspectes oposats a la percepció ocular humana. Per tant, queden la perspectiva artificial i la sintètica dins dels paràmetres relacionats amb la visió, que conformen l'àmbit d'ortodòxies a un model que amb successives metodologies arribarà fins als trencaments radicals de les avantguardes del segle XX.

Entre el Trecento, el Quattrocento ens trobem en alguns exemples que evoluciona des de l'eix vertical on s'agrupen els punts de fuga fragmentaris al d'un punt central únic. En aquesta època es produeix la recerca d'un model geomètric que apropa la representació de l'espai al fenomen perceptiu de la visió. La comprovació es basa en l'exploració de fugues dels elements en una disposició d'un pla frontal, relacionat amb aquell punt, amb l'intent de donar una escenografia a la referència espacial conjunta. En successives aproximacions podem veure que s'intenta racionalitzar el sistema de convergència en les línies

segons fórmules gràfiques pròpies de cada taller o escola (disminució de les mides segons la distància). Tot això, ve a la consideració referent a la concepció de la perspectiva renaixentista en dues hipòtesis com són l'ull immòbil de l'espectador i la projecció en piràmide visual que practicava Alberti (c.9\*). Segons paraules d'aquest autor, es determina la perspectiva amb una posició centrada en un únic punt de vista que porta a un nivell visual amb l'anomenada projecció cònica damunt d'una suposada pantalla que recolleix les imatges, i que determina la representació. En un altre aspecte, lligat als conceptes perspectius a tenir en compte, pensem que Panofsky definia diferents perspectives històriques i que en l'antiguitat trobava casos que anomenava com de tipus curvilínia. Aquesta comporta també l'aparició de línies en forma de corbes, fonamentades en la projecció de les imatges a l'ull, que apareixen en diverses etapes artístiques distanciades en el temps.

En la reflexió respecte a la globalitat de la producció pictòrica del període assenyalat, es veu que on la pintura conté més geometria és sens dubte en la representació d'espais arquitectònics. Així, una de les demostracions pràctiques d'aquests efectes serà, per exemple, la disposició dels paviments de peces quadrades que configuren les fondàries, les mides i les proporcions (c.10\*). En algun cop apareixen solucions més complexes derivades de la geometria de l'hexàgon. Aquests recursos mètrics, junt a sostres, voltes, i altres, per les seves repeticions presenten un repertori escenogràfic important que queda completat per la presència de la figura humana que situa la tridimensionalitat en una condició d'exactitud. La insistència en la figuració d'escenes interiors en aquesta època demostra que aquesta representació tridimensional és l'argument demostratiu del domini del dibuix i de la perspectiva, ambdós considerats en qualitat de patrimoni del saber artístic.

Entrant en concret en els paràmetres perspectius, veiem una sèrie d'obres de Giotto com *Crist entre els doctors*, (fig. 1) de 1310, i *Pentecostés*, (fig. 2) de 1295, on les fugues són realitzades sobre uns eixos verticals que no mantenen el mateix horitzó. Són unes perspectives no unitàries en quant a enfocament, de forma que fan destacar visions dels elements arquitectònics del sostre que completen l'espai representat i el delimiten. En elles es presenten convergències diferents sobre un mateix eix vertical i central. En les següents obres, també de Giotto, el fresc de *L'Aprovació de la regla franciscana* (fig. 3) de 1297 i el *Sermó davant d'Honori III* (fig. 4), de 1297, hi ha coincidències dins d'aquest eix, tenint primer unes fugues més llunyanes que l'apropen al concepte axonomètric. Un altra (sense títol) es produïda per H. Rodler a 1531 (fig. 5), trobada en un tractat de perspectiva, és adequada a l'estudi per les seves característiques. Aquest és un cas curiós de dos punts de fuga diferents, un per cada paret, i que a la vegada determinen uns eixos verticals i paral·lels, perdent-se la condició de l'exclusivitat a efecte de produir una visualització panoràmica,

introdutora de novetats representatives que reapareixeran en el segle XX. En aquestes obres de Giotto veiem com és troben els punts d'unió de línies paral·leles sobre un sol central o bé en eixos verticals que són considerats en forma de llicències gràfiques per a una òptima visió del conjunt, que segons Gioseffi, constitueixen una redefinició de la perspectiva clàssica (c.11\*).

## 2.2.- CONSOLIDACIÓ D'UN MODEL PERSPECTIU EN LES ARQUITECTURES PINTADES RENAIXENTISTES

L' anomenat model es consolida en el Renaixement després d' una sèrie de proves que duraren molts anys i que es basaven en expressions geomètriques que tenien fluctuacions en els processos perspectius, junt amb progressions i retrocessos en les concepcions tridimensionals i proposicions de representació de l' espai. Entrem en aquest període cultural que aportà els conceptes coherents a la geometria del model perspectiu i que es desenvolupà en etapes posteriors. Analitzarem les teories generals de les representacions que tenen a veure amb l'aspecte lineal de les pintures en els temes de plasmació gràfica dels edificis. Queda clar que en aquesta època es tractava la perspectiva com un procés de la visió de l'ull, a més, de la interpretació del intel·lecte amb uns compendis d'il·luminació, de color, de sentit de l'allunyament i de posicionaments intermedis d'objectes, paisatges i persones a fi de determinar la fondària total representada. (c.12\*).

En les pintures dels segles XIV i XV es repeteixen temes d'elements arquitectònics posats en perspectiva, concordant sensiblement amb la visió normal de l'home, per tal d'explicar escenes de personatges històrics o religiosos. Són notables les representacions en el temple, entre carrers, o en places envoltats d'edificis. Tots ells, amb arcs, columnes i altres arquitectònics de diferents tipologies, els quals reflectien els volums constructius de l'època. P. Francastel (c.13\*) en un altre enfocament d'aquest sistema representatiu dins del context de la perspectiva artificial, qualifica el dibuix tridimensional fora dels condicionants d'una suposada experiència visual lligada al concepte de percepció clàssica, i per tant, la desvincula de la projecció lineal exacta. És una concepció que està fora de l'extensió clàssica de l'espai i entra en el concepte de la distorsió respecte a la perspectiva cònica, en forma d'un motiu de distanciament a aquesta, cosa que veurem repetidament en la representació pictòrica del segle XX.

Un dels prototips d'aquests sistemes representatius és la creació d'un cub escenogràfic en perspectiva frontal amb un punt de fuga més o menys centrat respecte a l'escena, però sempre en forma de volum únic a considerar. L'arquitectura es grafia en cares frontals i laterals dels volums, així com els possibles paraments del fons, en l'intent de definir l'espai total representat, emmarcant en ell les superfícies que es consideren definidores i continents de l'escena representada, en coherència als arguments d'aquests autors. Els paraments verticals és representen normalment en la part frontal més allunyada de l'espectador reduint-se la major sensació perspectiva que donaven les cares laterals. L'espai central, normalment, queda reservat a l'escena humana que és

situa en la zona marcada per la geometria dels paviments i dels sostres. El segon prototip compositiu és la creació de dos cubs perspectius, un al costat de l'altre, la qual cosa introdueix una distorsió mètrica que presenta confusions en la zona d'intersecció dels dos. Aquest model no s'ha emprat intensament, i el fet de la nostra menció és sols a nivell anecdòtic, ja que no es va repetint massa en el temps. El tercer prototip és molt més intuïtiu en la seva concepció general, i comporta la disminució en la distància per les diverses mesures dels motius i persones col·locades en diferents fondàries.

Les obres contenen una mètrica que es pot teoritzar en un sistema representatiu que serveix per donar una solució matemàtica en la representació de l'espai. Aquest aspecte serà degudament teoritzat per Alberti segons el concepte de piràmide visual. Aquesta teoria sobre l'anomenada perspectiva artificial es produeix en la creació d'un quadre o tall transversal per la projecció de les figures damunt d'ell. A l'examinar les imatges generades a partir de la piràmide visual, apareixen les següents consideracions: les línies intrínsecament rectes sempre apareixen igualment rectes, i les línies paral·leles entre si, que pertanyen a plànols verticals perpendiculars a la direcció de la visió, resulten també paral·leles. Totes les perpendiculars al quadre tenen un sol punt de fuga. Finalment, el volum i les mesures en la pintura dels objectes dels objectes disminueixen en proporció a la distància de l'observador. Tot això va lligat a l'aparició dels temes arquitectònics, i amb la necessitat de representar-los de forma que serveixen perfectament per definir no sols l'espai objecte de la pintura, sinó de justificar en cada exemple el mètode perspectiu emprat.

Les teories perspectives a les que he fet menció son analitzades en els tractats de recolzament de la Tesi. Així J. White es mostra com un gran estudiós d'una perspectiva lineal en concepte de projecció visual. Aquesta perspectiva pot ésser la culminació dels estudis teòrics i resolucions pràctiques que arriben al segle XV i determinen uns esquemes geomètrics que perduraran per molt temps (c.14\*). L'exemple s'expressa d'altres formes diferents en el temps, i segons c.15\*, P. Francastel deriva cap a les solucions enunciades pels mateixos White i Panofsky, que no pertanyen a la seva definició inicial i es distorsionen en altres configuracions gràfiques com la **perspectiva sintètica**. La pintura **Entrada de l'emperador Carles IV a S. Denis** de Fouquet al 1470 (no fig.) és un exemple d'allò expressat anteriorment respecte a la perspectiva sintètica que comporta aspectes novedosos. En ella, i encara dins del segle XV, es determina la representació a base de curvatures i deformacions de parets d'edificis en analogia a la possible i real projecció damunt de la retina de l'ull. Així la posició del conjunt de les línies depèn més de l'angle visual que d'altres variables, i en el cas que aquest sigui gran, provoca les anomenades disposicions curvilínies. Una conclusió inherent a aquestes definicions prèvies és el arribar al punt de valorar els diversos sistemes, determinant-se que la perspectiva és més una constant

espiritual que una llei de la percepció. El resultat és un cas col·lateral a la perspectiva artificial, amb el sistema projectiu emprat, propi i adaptat a una realitat de projecció sobre una superfície corba molt relacionada amb la nostra percepció visual (retina de l'ull).

També recordem de l'argumentació de Panofsky (c.16\*) que mostra com ja en certs períodes de l'Edat Mitjana es produí un avanç de l'expressió de les realitats observades en concepte d'una visió ampliada respecte a l'angle d'observació normal. Al comprovar certs exemples posteriors, es reafirma en el concepte clàssic que la perspectiva és el resultat de l'enfocament entre l'ull i l'espai, cosa que en el nostre cas ho extraiem dels motius pictòrics a reproduir en pintura. Torna a la distorsió del model en referència a alguns exemples, separa l'espai real de la perspectiva, deixant a part la preponderància del pla de visió horitzontal, al contrari que en la concepció renaixentista. Aquest concepte és una novetat a tenir en compte que es fonamenta els resultats d'anàlisi d'un ampli ventall de les pintures d'aquests temps. Finalment reafirmant-nos en c.17\*, i lligant amb el text anterior, es justifiquen alguns exemples que no són conjunts uniformes òpticament, sinó més bé en el context que cada artista interpretava la realitat segons els seus propis patrons, cosa que importava més que el rigor geomètric i espacial. Aquesta filosofia ha estat representada per les avantguardes en èpoques més actuals. També P. Francastel en la c.18\* parla de les teories de Panofsky que donen una vida pròpia als objectes, cosa referent a la teoria de l'exposició en parcialitat en diferent punt de vista. Ambdues coses fan que al mirar i representar els objectius des de qualsevol punt, i a cops des de variats, es determini una connexió amb la descripció de volums i àmbits arquitectònics; efectes que són inherents a les heterodòxies desenvolupades per les avantguardes en oposició a la perspectiva artificial.

Entrem en els tipus de representacions que considerem canòniques en relació al model perspectiu. En aquesta línia, la pintura de Brunelleschi es mou en base a unes propietats matemàtiques, cosa que es concreta en la recerca d'unes projeccions que permeten obtenir les imatges sobre miralls plans, com es descriu en la c.19\*. Se li atribueix a Leonardo l'establiment de punts de distància de l'observador i la utilització de dos punts de fuga (bifocal), fets d'una forma sistemàtica dins d'una essència d'innovació. Passem, per tant, a diversos exemples que configuren la perspectiva artificial en el Renaixement referents a l'afirmació del sistema perspectiu en les realitzacions pràctiques que veurem a continuació. Seran les que determinaran un prototip de model perspectiu, que ha estat argumentat prenent les característiques repetides en els exemples següents o en les seves diverses disposicions lineals que complementen la representació perspectiva global d'aquest període. La perspectiva artificial es considera determinant d'una estètica, que va durar molt temps, i encara perdura, i que serveix en aquest estudi de comparació amb les innovacions artístiques que no la

seguien fidelment.

En *El banquet d'Herodes* 1421-1425 (fig. 6) de Masolino, l'escena presenta una fondària important de l'espai arquitectònic a partir d'una definició en frontalitat en una sèrie d'elements constructius, detallats i en les mides d'un conjunt tridimensional, també mesurat per la presència en primer terme de l'escala humana. És un fet reforçat per tota l'arquitectura, principalment per les arcades iguals a un costat del carrer, i per tant acotadores d'uns espais concrets, sobretot en primer terme, a més dels paviments que determinen relacions mètriques definidores de l'espai. Queden els altres com més indeterminats en conseqüència del seu important escorç deixant que el carrer central ens transporti a un paisatge amb l'aparició de muntanyes i cel. En conjunt l'**arquitectura és la definidora de l'espai** mitjançant els posicionaments dels volums, els detalls i les repeticions d'elements. L'estudi gràfic de les proporcions en la distància deixa entendre que les disposicions són correctes en el concepte de projecció cònica, cosa que és veu en les comprovacions de les fondàries de les arcades i en altres definicions mètriques. No entra en la consideració de projecció visual exacta, sinó més bé en una categoria d'aproximació a un model que vol determinar amb gran exactitud les plasmacions de les construccions italianes del segle XV, molt properes a la seva realitat històrica. Relacionat amb aquesta pintura, però en un cas extrem de la representació d'escenes urbanes amb valor propi, tenim *El palau ducal d'Urbino* de P. de la Francesca de 1460 (no fig.). Dins de l'obra es podria qualificar com l'arquitectura en qualitat d'objectiu únic i argument de l'autor per la seva gran amplitud i per l'absència de l'element humà que determini un argument o acció.

L'obra de Masaccio *La Trinitat* (fig.7) de 1426 és un exemple important de perspectiva cònica per explicar perfectament en frontalitat i en simetria en la volta superior que mesura l'espai per la repetició i detall dels seus elements, entre altres conceptes arquitectònics també definitoris. És, en sí, la determinació per l'arquitectura representada d'un espai interior, no cal dir que més reduït que el de l'anterior obra, limitant-se a la perspectiva unifocal en una fondària definida principalment per les repeticions dins dels elements de la volta. Les figures escultòriques col·laboren en aquesta distribució espacial en un estil pictòric, adequat al dibuix del tipus de perspectiva emprat. Aquest aspecte interpretatiu, dins d'una constant del Renaixement, significa un retorn al passat en la posada en escena del món de l'art romà, també a través de l'arquitectura representada.

En l'anàlisi dels elements configuradors de la perspectiva, i en el repàs visual, destaquem el punt de vista situat en un lloc que fa que es redueixi la base del terra de les figures, portant a una explicació de la magnitud de la fondària de gran part de l'espai representat, definit per la volta del sostre i pels seus detalls repetits. És un tema interior, que es presenta sovint com l'escenari de l'acció

que és el seu equivalent en espais exteriors arquitectònics de caràcter geomètric, ben definits en mòduls de repetició. L'acció es presenta centrada en la zona on es troba la confluència de les línies en fondària, cosa que també provoca l'èmfasi del punt d'atenció de l'observador. En c.20\* i segons A. Gambutti evidencia la presència d'una **conicitat** general de l'obra, cosa que confirmem a base dels estudis gràfics, i, a més, presenta la concepció perspectiva pròpia en detalls dels aspectes puntuals com els capitells i altres elements geomètrics representats en perspectiva. En aquestes obres es desenvolupen les idees de Brunelleschi sobre els conceptes pictòrics, organitzant-se de forma sistemàtica en estructures fixes, utilitzades a nivell de síntesi espacial (c.21\*).

Una pintura molt significativa de l'aplicació del mètode de la perspectiva renaixentista és *La Flagel·lació* de P. della Francesca de 1465, (fig.8), en la que es donen totes les característiques d'una representació lineal perfectament estudiada en l'aspecte projectiu que l'autor havia analitzat en base les diferents proposicions còniques que es produeixen a partir de geometries concretes, dins d'una concepció matemàtica de la perspectiva. Introdueix la definició de l'**espai tridimensional** en la disposició de diferents plans en fondària de personatges que es van situant en posició paral·lela al primer vertical de referència, qüestió que és inherent als aspectes escenogràfics reforçats per l'esperit que emana de l'arquitectura de les columnes i de les voltes que hi apareixen. Constitueix un exemple de l'eficàcia i exactitud projectiva de la **perspectiva artificial**, que esdevé un paradigma de perfeccionament visual en la representació de l'espai per aplicació de la projecció cònica. en la disposició de línies. i fugues, com es veu en la fig. 8 bis. Aquesta pintura és pot qualificar com un dels esquemes geomètrics paradigmàtics del sistema perspectiu, acumulador de les diverses característiques dels exemples anteriors i les pròpies innovadores d'ell mateix una de les quals és la important escenografia de conjunt. Un tipus de model perspectiu es veu aquí en forma del control d'aquest espai, quedant definit entre les línies de l'arquitectura representada en àmbit de fondària i de proporció, cosa que es veu potenciada la utilització de l'escala humana, en diferents posicions d'allunyament perceptiu renaixentista. L'anomenada pauta continuarà evolucionant, tan en les experiències pictòriques, com en el tractament científic del tema, en els nombrosos tractats de caràcter demostratiu i aplicatiu.

Dins de la mateixa obra i entrant en aspectes concrets de la perspectiva artificial segons les c.22\* i c.23\*, es destaca el disseny del paviment, de forma que es veu molt escorçat i dóna idea d'una lectura de l'espai en una projectiva visual ajustada. El punt de fuga és situat en un lloc inusual, descentrat, però que reforça la singularitat del grup de figures centrals i que fa que les columnes es tapen unes a altres. A més d'això, juntament amb la frontalitat de les façanes que es un efecte d'una posició d'un possible observador, a la vegada peculiar per l'elecció del punt de visió que és baix per ressaltar millor l'arquitectura del sostre

(fig. 8 bis). No és un cas únic perquè aquesta estructuració de l'espai respecte al punt de vista es repetida també en altres exemples. El recolzament de l'arquitectura és un fet que es destaca entre altres coses pel emmarcament entre columnes en primer terme i la seva reaparició en la distància. L'acció es desenvolupa en dues posicions del quadre, on les figures humanes afavoreixen aquest efecte i donen sentit a la perspectiva pel seu distanciament, adoptant l'arquitectura posterior, llunyana un caràcter de simplificació en els detalls que accentuen la percepció de l'allunyament. La figura de Jesús es realçada per la disposició lineal del cub de la porxada, cosa que ens fa buscar visualment en fondària aquesta part esquerra del quadre. Es un cas on les representacions pictòriques, tot i tenir un tema central argumental, es basen en l'escenografia arquitectònica per determinar l'espai global vinculat al tema representat.

Una altre tipus de solució perspectiva, i exemple a considerar, és el cas d'una arquitectura i personatges principals, situats en primer terme, i altres de secundaris més llunyans que configuren una fondària perspectiva. Així és produeix la segregació de plànols a diferents distàncies, donant la sensació de perspectiva en l'allunyament que és reforçada per la descripció d'un paisatge que connecta els dos punts d'interès. L'exemple és *Sant Sebastià* 1472 de Mantegna (fig 9), trobant-se la referència mètrica en les columnes i arquitectura en diferents solucions de fondària respecte a l'espectador. El salt en l'espai és important, efecte repetit en altres exemples de l'època. En el segon terme les imatges apareixen nítides per la no posada en escena de la perspectiva atmosfèrica de Leonardo. És pot considerar, per això, que és un fruit de la perspectiva artificial, on es combina la projecció cònica, i la disminució de la distància amb els efectes de paisatge i atmosfera. Apareix en forma intensa en el Renaixement i destaca per la fidelitat de representació pel nivell de realitat de la geometria arquitectònica que conté. L'argument és corroborat per la c.24\*, també Gambutti, que destaca l'estudi i disseny d'una columna completa en tots els detalls que estan ben expressats, i amb les connotacions mètriques que proposa la seva col·locació en primer terme. Considerem a tot això que les repeticions afavoreixen la definició de l'espai on el realisme apareix amb detall.

Mantegna ens deixà *La mort de la Verge* de 1472 (fig.10), obra en que es fa evident la repetició de la frontalitat de la perspectiva interior, dins de la qual es posen de manifest dos conceptes rellevants en relació amb l'arquitectura interior i exterior. Un és la vista exterior des d'una finestra amb gran impacte de la fondària, i l'altre, la disposició d'unes fugues dels elements lineals dels volums llunyans que donen un sentit de millor objectivitat i realisme. L'arquitectura propera revaloritza la **visió en la distància**, amb l'espai connectat per la finestra, estant tots els elements geomètrics determinats en una bona sensació de distància. D'aquesta forma, el quadre i l'anterior fan servir l'arquitectura per acotar l'espai en grans distàncies, i fins i tot per la claredat de l'enfocament llunyà, cosa que contradiu la realista visió atmosfèrica emprada en aquesta època en els paisatges

rurals. El fet repetitiu és que l'arquitectura és un objectiu de la pintura i un recolzament del dibuix en la expressió de l'espai perspectiu, en aquest cas en dues posicions dins dels plànols extrems de la projectiva. En un altre aspecte per ésser del mateix autor, *Lament devant del Crist mort de 1480 (no fig.)*, on es va considerar un gran domini de la distància en la representació de la figura humana en una direcció principal dins la composició que ajuda a augmentar l'efecte d'allunyament. Ambdós exemples destaquen per la definició de la geometria arquitectònica en una gran fondària que acaba pràcticament en la línia de l'horitzó.

Una altra obra a considerar és un dibuix de Leonardo da Vinci, *Adoració dels Mags* de 1481 que està en l'àmbit de la perspectiva en format de **projecció cònica**, a base de la constant de la frontalitat en general i de la representació de les arcades, o fragments d'elles, en diverses posicions. És de notar la descentralització en el punt de fuga, així com la definició de línies en perfils que condicionen els paràmetres de la perspectiva. Es pot considerar un cas de síntesi de la línia en una manifestació tridimensional, la qual cosa esdevé una realització esquematitzada de l'espai i de l'acció annexa en perspectiva lineal. Veure fig.11. En altres obres del pintor, la definició de l'espai es consolida amb l'aparició de buits laterals, i dels casetons del sostre, que es sumen als paviments i a les repeticions de certs elements constructius, a fi de determinar detalladament la ubicació i el control dins del conjunt tridimensional.

En aquest recorregut sobre el dibuix i la pintura en perspectiva d'elements arquitectònics complexos, tenim una part del quadre *El casament de la Verge* de Rafael de 1504 (fig.12) en que el conjunt aporta una gran fidelitat a un possible model real, essent patent el gran domini de la perspectiva a nivell global i de detall. En aquest cas, la fondària i les mides es determinen pels volums edificatoris en sí, i per les escales que modulen l'espai davanter. Es continua conservant la frontalitat de paraments, pilars i arcades, que tenen moltes obres renaixentistes, a causa de l'acceptació d'unes directrius en la definició de l'espai. És important la disposició de les línies que defineixen volums concrets en diferents sentits determinats per la planta poligonal de l'edifici, identificant-se com un altre paradigma de perspectiva lineal en el context d'una volumetria fora de planta rectangular. Un aspecte innovador és la gran definició en **detall dels elements arquitectònics** en acabats d'ombres, colors i textures dels materials emprats, quedant aquella en forma de accessòria, però aclaridora d'unes mides i distàncies. El quadre de Perugino, també titulat igualment *El casament de la Verge* de 1429 (no fig.) és de característiques similars i defineix també un temple de planta octogonal, dibuixat amb precisió i detall perspectiu. En la c.25\*, Kemp parla en un sentit similar en la construcció en perspectives de punts de vista múltiples, i també en presentació de paisatges urbans reals o ideals, que valorem com dins de la configuració mètrica de la projecció cònica.

*L'Escola d'Atenes* de Rafael de 1509-10 (fig. 13) és una altra gran demostració de perspectiva artificial amb gran cura del detall, considerant-se dins d'un cas a l'igual que els anteriors en identitat a la perspectiva cònica. És una demostració que l'arquitectura completa el marc de la **escena humana** que té una argumentació i una narrativa històrica. En l'aspecte gràfic continua amb la coloració en paral·lel de línies i plans verticals principals respecte a l'observador i així, els elements arquitectònics de sostre, terra i parets verticals són dibuixats en ortogonalitat o escorç central, segons casos. Fins i tot en la distància, els dibuixos de les voltes són expressats detalladament de forma que la representació sembla més propera a la **visió de l'ull** de la mateixa escena, afavorida per la naturalitat dels tons clars i foscos provinents d'una il·luminació natural. El la c.26\* Mignot posa de manifest que l'arquitectura pintada en aquest quadre és un efecte de la utilització de la piràmide visual, com a base geomètrica dels traçats. La sensació de profunditat perspectiva, es veu reforçada per la modulació de l'arquitectura. La mètrica queda definida per tots els elements constructius interiors, i exteriors, completant-se amb la presència i ubicació dels personatges. Entre tots ajuden a definir uns paràmetres i relacions que configuren el model pictòric- perspectiu on l'arquitectura té un paper predominant i organitzador de la geometria de l'obra.

Hem trobat en general una arquitectura exterior amb gran detall dels elements que són complexes en sí, i amb una posició frontal dels paraments més propers a les projeccions mitjançant la visió estàtica d'un observador de peu. En algun cas, apareix una disposició anàloga però amb un trucament de mides i distàncies respecte a la exactitud de la perspectiva cònica que no pertorba el sentit global. En general són unes solucions de perspectiva que podríem denominar de **tipus frontal** de punt de vista i fuga centrada, les quals es presenten molt repetides en aquesta època. Remarquem com exemple la c.27\* de Gambutti on es parla aquest tipus de representació que apareix en l'obra *Presentació al temple* del Maestro delle Tavola Barberini (no fig.). En canvi, veiem que altres, les **perspectives angulades**, a base de punt de vista centrat i fugues per cada grup de paraments, són escasses, dominant més les primeres. A més contrasten amb els apareguts en un ventall de dos o tres segles enrera, que presenten la peculiaritat de les deformacions pròpies d'una altra visió en més amplitud, entrant en curvilinitat o en anomalies mètriques. Globalment hem vist que tots els exemples, estudiats o anomenats, presenten en comú el que la seva **arquitectura defineix l'espai**, dins d'una estructura representativa amb algunes variacions que predominaran fins al segle XIX. Es va consolidar aquest sistema de referència dins l'expressió perspectiva arquitectònica, essent més tard quan les innovacions del segle XX empraran concepcions geomètriques renovadores.

Com resum, considerem que tots aquests exemples presentats ens porten a unes escena amb personatges i amb descripció important de l'espai que envolta l'acció representada en les concepcions d'Alberti i de P. della Francesca.

D'aquesta forma, en aquestes obres i fins ara, veiem com la frontalitat és important, així com la simetria dels volums. L'arquitectura és converteix en fonamental, ja que per si sola dóna sentit a l'espai, i a més defineix l'àmbit físic d'una acció humana, en un conjunt representat que disposa una fidelitat a la visió des d'un punt fix. Aquestes consideracions mètriques i formals, junt a les particulars de cada pintura presentada, són els que configuren l'exposició d'una pauta que ha perdurat molts anys. En ella l'arquitectura defineix un àmbit tridimensional de forma que ha servit d'exemple a seguir, i que s'ha considerat per crear unes molt diferents directrius estètiques dins de la pintura del segle XX.

Entrant en els tractats perspectius, veiem que s'ha considerat en ells com molt important la presència arquitectònica en les obres d'arquitectes i pintors d'aquesta època. D'aquesta manera en *Studi e documenti di architettura prospettiva* de Vagnetti, (c.28\*) demostra gràficament com Brunelleschi treballa amb la piràmide visual, tan en la representació d'edificis com en figures geomètriques. Els fets es comproven en les diverses vistes dièdriques aplicades a la projecció cònica. En el mateix tractat, trobem l'extensió dels paviments en les representacions d'Alberti a tot l'espai en forma de pautes gràfiques que determinen les tres dimensions i en concret les fondàries (c.29\*). En el mateix i referent a P. de la Francesca, es veuen les intencions de la perspectiva aplicada a la pintura, en diversos exemples, concepte que s'afegeix als anteriors i reforça que la presència arquitectònica, essent imprescindible en el control de l'espai gràfic (c.30\*).

Les disposicions dels carrers, i, sobretot, places amb els edificis en els laterals i en el fons, expressats en una perfecta conicitat i junt a l'aparició de la figura humana, modulen el conjunt en unes relacions mètriques que assimilem al nostre concepte espacial. Igualment, els espais interiors queden identificats a uns esquemes que ens resulten visualment correctes gràcies a la posada en perspectiva dels detalls constructius que ens fan identificar i valorar, en les seves mides reals, tot un conjunt que, sense aquests i sense la pròpia figura humana, seria difícil de contrastar.

## NOTES DEL CAPÍTOL 2

- c.6\* WHITE J., *Nacimiento y renacimiento del espacio pictorico*, p.245. Explica l'aparició de la perspectiva tridimensional en la història en els casos més primitius en que s'inicia l'exposició de volums senzills. Es representen normalment dues cares, una de frontal i una altra de lateral on s'accentua l'efecte d'allunyament.
- c.7\* A.A.V.V., *World Cultures and Modern Art, Bluckman Publishers*, p.72. Es l'afirmació que la perspectiva arquitectònica es més tardana respecte a la de persones i animals. Primer, per la possible aparició de la pintura que la de la pròpia arquitectura, i segon, en la consideració de la superior importància que en les primeres èpoques artístiques tenia la representació dels personatges vius que envoltaven la vida de l'home, i la de les seves construccions tan d'habitatges com de caire més monumental.
- c.8\* WHITE J., op. cit., p.30. Es la classificació de l'autor sobre diferents tipus de perspectiva. que apareixen des del principi d'aquests processos artístics. Es traspassen a conceptes gràfics en la representació de línies i formes.
- c.9\* PANOFISKY E., *La perspectiva como forma simbólica*, p.8. En aquesta teoria albertiana s'explica com, en concret, es fonamenta un desconeixement teòric del terme infinit i en la seva aplicació plàstica a la fondària perspectiva. Uns tipus de perspectives diferents a aquestes són les anòmales que provenen de la curvilínia antiga i que es presenten com introducció a altres actuals.
- c.10\* PANOFISKY E., op. cit., p. 40. Aquesta configuració del terra en forma lineal, quadriculada o no, es presenta en els temes renaixentistes i també en exemples de casos posteriors, on es vol recordar el sistema antic, o en altres on les avantguardes volen expressar l'espai en unes connotacions també lineals, però heterodoxes.
- c.11\* GIOSEFFI D., *Perspectiva artificialis*, p.64. Referent a uns sistemes estudiats a fi d'afavorir una visió de conjunt que expressa les superfícies i volums representats en una amplitud escènica important. Aquest tipus de representació que ens transporta a una descripció d'un àmbit general i una acció o sèrie d'actituds humanes, és coherent al model renaixentista i es recolza en una important arquitectura grafiada.

- c.12\* WHITE J., op. cit., p.126 a 130. Textualment i en particularitat expressa que “l’espai tendeix a expandir-se cap l’exterior”. Concepte definidor d’un conjunt de propietats que determinen un tipus perspectiu que valora les noves tendències i dimensions de l’espai pictòric i la seva representació en perspectiva lineal. L’expansió es pot entendre en forma d’un espai visual i atmosfèric important en una perspectiva que no desestima la concepció de l’allunyament i de il·luminació i canvis de cromatisme.
- c.13\* FRANCASTEL P., *Pintura y sociedad*, p.169. Es la dismitificació de l’exactitud de la perspectiva lineal per la influència de les representacions fruit de altres concepcions de la geometria representada. La frase textual es: “la perspectiva és una constant espiritual i no una llei de la percepció”. Troba altres concepcions en la representació que també apareixien en el Renaixement, i que poden ésser un bon indicador d’un índex del canvi que és produeix en el segle XX.
- c.14\* CORDERO J., *Visión y representación curvilíni del espacio*, p.145. És un concepte d’una perspectiva curvilínia elaborada de forma intuïtiva, o bé treta de les imatges que produeixen els objectes damunt de miralls corbats.
- c.15\* FRANCASTEL P., *ibidem*. “Són diferents els mètodes d’aplicació de la perspectiva en l’Antiguetat i en el Renaixement”. Es refereix a la perspectiva sintètica que prové de les projeccions de les imatges a la retina de l’ull humà, encara que el cervell les relaciona amb una amplitud més petita i les redueix a unes percepcions de fragments de perspectiva artificial.
- c.16\* PANOFISKY E., *El significado de las artes visuales*, p.68. “Igual que va ésser impossible en l’Edat Mitja elaborar el sistema modern de perspectiva, basat en l’observació d’una distància fixa entre la mirada i l’objecte, cosa que permet a l’artista construir imatges sintètiques i coherents amb les coses visibles”. Referent a la separació de la visió estricta, en forma d’aspectes concrets de la perspectiva sintètica, cosa que no és únicament pròpia del s. XX, sinó que ja es presentava en alguns casos d’algunes centúries enrera en forma de perspectiva curvilínia.
- c.17\* PANOFISKY E., op. cit. p.289. A partir de la frase: “cada artista deu d’afrontar la realitat sense prejudicis, i hauria de tractar-la segons requereixi cada obra i segons els seus propis patrons”. Dóna, per tant, llibertat a cada autor per imposar esquemes perspectius, argument que es lògic per la dificultat de codificar els components mètrics d’un sistema representatiu de caràcter més dispers que, efectivament s’ha produït en el segle XX.
- c.18\* FRANCASTEL P., op.cit. p.170. Partim de la frase:” no sols tenim dos ulls, sinó que cadascun d’aquest és mòbil”. També relaciona l’anterior argument (c.11\*) amb la teoria de Brunelleschi respecte a la reducció de mides de plànols en la distància i els punts de fuga que es produeixen entre

aquests i en sentit de la direcció de l'allunyament. Compara el fet de donar vida als objectes representats mitjançant l'enfocament individualitzat en forma de multivisió. No cal dir que aquestes teories són un recolzament teòric d'algunes heterodòxies aparegudes al segle XX, estant alguns dels seu fonaments incrustats en temps passats que no exploten fins aquesta data.

- c.19\* KEMP M., *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, p.20. És una referència a l'academicisme de la perspectiva emprada per Brunelleschi i per altres pintors coetanis en sentit d'unes projeccions en forma de piràmide a partir del sentit de la vista humana.
- c.20\* GAMBUTTI A., *L'architettura dei pittori*, p.21. Confirmació de la perfecta definició de la perspectiva cònica en certs detalls de l'obra. En el nostre cas és una justificació del model que manava en el Renaixement i es va prolongar molts anys.
- c.21\* KEMP, M., *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, p.29. És una justificació més de la pauta presentada i configurada en forma de conceptes perspectius ben estudiats i que s'apliquen sistemàticament a les obres.
- c.22\* KEMP, M., op. cit., p.39. L'arquitectura detallada i dibuixada ofereix un excel·lent control mètric de les distàncies i proporcions de volums, i, fins i tot de l'expressió de persones. Aquest efecte és realçat pel suposat mètode de configurar una perspectiva trobada punt per punt de forma metòdica dins d'uns conceptes matemàtics i projectius.
- c.23\* GAMBUTTI A., op. cit., p.26. Descriu les característiques de la perspectiva artificial. repeteix el concepte de la cita anterior en sentit que els paraments arquitectònics determinen amb exactitud l'espai projectat.
- c.24\* GAMBUTTI A., op. cit., p.53. Entra en l'explicació del detall de primer terme en el disseny d'una columna a fi de justificar la fidelitat i la realitat perspectiva i visual.
- c.25\* KEMP, M., *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, p.80. Representa un sentit diferent de la perspectiva única amb diferents enfocaments per les diverses parts del conjunt. És una introducció a les primeres innovacions que varen aparèixer en el segle XX.
- c.26\* MIGNOT C., *Images et imaginaires de l'architecture*, p.80. relació directa entre la perspectiva lineal emprada i la piràmide visual. L'interès de la coincidència de la representació amb la realitat visualitzada era important en aquestes obres conformadores d'una pauta perspectiva.

- c.27\* GAMBUTTI A., op. cit. p.45. En la perspectiva artificial és presenta com fet repetit la frontalitat en la disposició del cub perspectiu. Tot això en les repetides aparicions en els quadres del temple, en visions interiors i exteriors, essent en ambdós casos fonamental l'aportació de l'arquitectura. La novetat és que el punt de fuga no és centrat en alguns casos. És una variació que donarà sentit a una façana o grup de volums, situats en un lateral, a la inversa que els de l' altre queden més escorçats. La importància és de les façanes situades al fons en una frontalitat que defineix bé tots els seus elements i detalls.
- c.28\* VAGNETTI L., *Studi e documenti di architettura prospettiva*. p.198. Es relaciona la projectiva amb la presència de les contruccions en les pintures de forma que narren una escena que queda perfectament determinada en un àmbit concret.
- c.29\* VAGNETTI L., op. cit. p.203. La representació de l'arquitectura es traspasa a la pintura, en una doble funció que es podria donar en la mateixa persona, o que podia donar un fluxe entre ambdues disciplines.
- c.30\* VAGNETTI L., op. cit. p.214. És el cas que el pintor ha assimilat el sistema representatiu de l'arquitecte en uns exemples plens de detalls constructius expressats en realisme.

**3.- LA POSICIÓ DE LES AVANTGUARDES  
PICTÒRIQUES EN RELACIÓ AMB LA  
VISIÓ PERSPECTIVA. LA GEOMETRIA  
ARQUITECTÒNICA COM ARGUMENT DE  
L'ESPAI ANTIPERSPECTIU.**

3.- LA POSICIÓ DE LES AVANTGUARDES PICTÒRIQUES EN RELACIÓ A LA VISIÓ PERSPECTIVA.  
LA GEOMETRIA ARQUITECTÓNICA COM ARGUMENT DE L' ESPAI ANTIPERSPECTIU.

### 3.1.- PRECEDENTS DEL CANVI

Els primers exemples que presentem els podem qualificar com antecedents del canvi que es produeix en els últims anys del segle XIX, ja que suposen un trencament inicial amb la perspectiva del Renaixement. Trobem de forma destacada unes obres de Cezanne, pel que fa una estructuració geomètrica de bodegons i paisatges com pel tractament de l'arquitectura. Estan dins dels interessos de la Tesi per la importància que agafa la seva perspectiva que es comença a diferenciar de l'artificial. A causa d'això veurem que a partir d'aquí l'art pictòric es va separant dels models progressivament, mitjançant innovacions que es van introduint per arribar a un altre tipus de percepció de l'espai i de la geometria arquitectònica.

Un quadre a considerar on trobem l'arquitectura representada és *Cases en Provença*, (fig. 14), de Cezanne, pintat en data incerta entre 1879 a 1882, en que els edificis es comencen a diluir dins de la textura envoltant del paisatge. Pren notorietat la **simplificació** de volums, realçada pel contrast entre llums i ombres. En concret, i en una aproximació subtilment diferent a la perspectiva clàssica, resulta també una **confusió del paisatge amb l'edificació** en els colors. La solució fa que tot allò quedi plasmat en uns quadres totalment identificables amb el seu model real, malgrat que el tractament dels plans ens transporta a un aspecte de cares sense detall. On apareixien més innovacions formals és en els bodegons que simplifiquen les figures, emprant geometries cada cop més simples (c.31\*). A més, en aquests exemples, la disposició de les peces i els espais entre elles, s'argumentava ja en certa individualització dels punts de vista per cada cara de la composició, per definir-los de la forma més identificatòria possible, prescindint d'una perspectiva artificial global dins del concepte visual. En aquests casos l'expressió de les cares esdevé una unitat de caràcter textural pròpia, potenciada pel tipus de pintura a l'espàtula, cosa que dóna una facilitat en la representació dels plans diferents, per les seves llums pròpies, i per les tonalitats similars dels diversos elements.

En la pintura *Casa i granja en Jas de Bouffan* de 1885, (fig.15), Cezanne proposa una representació de l'arquitectura en segon terme, essent el primer en forma simplificada, i integrat en el paisatge pels seus colors, entrant en el concepte del pas a una **geometrització** de les façanes dels edificis. Les superfícies són tractades sense massa detall, i les línies paral·leles estan integrades en les formes de manera que

semblen no ésser disposades en convergència en l' espai pictòric, sinó més aviat, en equidistància (veure fig. 15 bis). La percepció perspectiva es dilueix en una visió panoràmica de marcada frontalitat. A més, aquí s'aprecia la forma de destacar els edificis més llunyans pel seu detall i contrast, per deixar més indefinits els propers amb un intent de ressaltar uns volums més que altres, cosa que s'aconsegueix amb el joc de tonalitats. Els volums es defineixen per les cares il·luminades sense un focus principal de llum que provoqui efectes derivats de les projeccions d'ombres, i en aquest exemple principalment, les superfícies arquitectòniques queden més diluïdes i no es diferencien massa del propi paisatge. Expressen la conjunció entre la tendència geometritzant i simplificadora de les cares i la similitud cromàtica i de textura respecte al paisatge, qüestió que es repetirà i amplificarà en les representacions cubistes.

En les dues obres assenyalades ja és evident la manca de l'escala humana i altres elements de referència a les dimensions dels volums elementals que configuren el seu espai geomètric. També la pintura mostra un acusat realisme en els elements de segon terme i una certa abstracció que fa que el conjunt perdi la unitat característica de la representació en l'enfocament perceptiu tradicional, fet que es fa patent en les intencions de l' autor, expressades en la justificació de les seves doctrines. Podem dir que la perspectiva emprada es separa dels referents visuals i entra en una lectura personalitzada dels diferents volums en l'aspecte lineal (diversitat dels horitzons que donarien diversos punts de vista) i amb intensitat de colors i textures, pròpies de cada façana, segons la seva orientació. Ambdues pintures aporten un enllaç entre la concepció clàssica de la pintura i tot allò que vindrà després, presentant inicis evidents d'un canvi perspectiu important. Les novetats referides a les dues pintures s'identifiquen en una exposició que prové del coneixement global dels objectes, per la visió conjunta dels diferents angles, cosa que manifesta Cirlot en c.32\* i que ja ens fa entrar en alguns conceptes cubistes. L'autor proposa aquestes dues innovacions d'una forma tènue, que va introduint un punt de inflexió en una estètica, considerada intocable fins al moment. Defineixen en més detall la totalitat dels volums que apareixen en escena, entrant en el concepte de l'enfocament mòbil sobre un objectiu fix, que s'anirà accentuant més endavant.

### 3.2.- L'ARQUITECTURA REPRESENTADA CUBISTA CRISTAL·LOGRAFICA I SIMPLIFICADA

En l'estudi d'unes obres cubistes es destaquen, entre altres aspectes, la descomposició de la perspectiva única i el seu fraccionament, de forma que s'unirà a altres percepcions que s'aniran incorporant a la nostra anàlisi, completant l'esperit de l'enunciat que es situa en la representació de l'arquitectura de la seva forma particular. En aquest punt podem mirar al model, ja inclòs en el passat, però utilitzant-lo en forma d'element comparatiu a fi de donar les interpretacions inherents a les variants perceptives que s'estan produint. Les seves característiques són innovadores i introdueixen un grup d'**heterodòxies** que seran matèria d'aquesta Tesi. És la part inicial del nucli que comença el distanciament, portant el trencament amb el model anterior en forma de grans novetats geomètriques i de perspectives inèdites que varen irrompre en el món de l'art en un període curt de temps.

Els antecedents els buscarem en la descripció geomètrica dels objectes, la qual cosa dóna el nom al corrent i condueix conseqüentment a la simplificació volumètrica i a la geometrització en general, aplicant-se en principi a la pintura de bodegons, i desenvolupant-se posteriorment en la representació de l'arquitectura. Aquest argument general es relaciona en concret en la descripció dels volums, a base d'eliminar els accessoris, passant més endavant a altres formes més patents en l'àmbit de la simplificació, la qual cosa es manifestava en les obres de Cezanne, qui considerava que els volums es descomponen en elements bàsics més simples. A la vegada també s'introdueixen criteris importants com la disposició no projectiva del conjunt que al nostre criteri esdevé en una separació de la visió única de les formes, ja que cada individualitat es expressada des de diferents angles.

Entre la gran producció cubista ens centrem en els autors més importants del Cubisme Analític, Picasso, Braque i Gris, dels quals presentarem els trets innovadors més rellevants de la pràctica pictòrica. Els dos primers estan en una línia similar que conforma el gros de l'estudi, per ésser els primers en produir models perspectius completament novetats, mentre l'últim, introdueix certes variacions respecte als anteriors, que en la mateixa línia també mostren una clara

contradicció amb la perspectiva clàssica. Es fa evident que les heterodòxies respecte a la tridimensionalitat convencional es varen plantejar de forma experimental, a través d' un procés de maduració en el temps, i en forma de variats aspectes, principalment dins de la primera d'aquestes etapes cubistes. Els objectius del moviment no foren enunciats prèviament, i al contrari, varen sorgir per la pràctica en forma de motius i circumstàncies del canvi que estudiem i que donen sentit a la nostra tasca d'anàlisi.

Es veurà, analitzant obres concretes de Braque i Picasso, que presenten els conjunts de les figures amb unes perspectives des de diferents angles de projecció per cada volum, cosa que introdueix a les expressions itinerants que proporcionen diferents vistes dels mateixos objectius comportadores d'una nova estètica. Un dels canvis més representatiu, és el que dóna nom al capítol, i es pot identificar en forma d'un moviment de l'espectador que provoca unes projeccions diferents al del punt de vista únic. Les limitacions de la perspectiva renaixentista són expressades segons Panofsky, al entrar en desús en els últims temps, segons veiem en la c.33\*. Les novetats explicades s'identifiquen en una exposició panoràmica i de "suma de parts" que provenen de l'estudi dels objectes. És precisament en aquest cas quan els edificis i els volums s'expressen entre visions parcials en planta i en alçat, en unes referències perspectives que en conjunt defineixen una important ruptura amb la conicitat convencional, tot assumint aspectes representatius propis del sistema dièdric. En un altre aspecte, Cirlot, en c.34\*, expressa que el Cubisme de Picasso rep influències de l'art negre, cosa que pot provocar una intervenció en els perfils dels volums a plasmar d'aquesta forma no perspectiva en les primeres manifestacions i que també es separaven del model perspectiu.

En el text de J.Gutiérrez, c.35\*, *Las claves del arte cubista*, en reflexa que el Cubisme de Picasso i de Braque (sobretot aquest últim), "maltracta" unes formes que es redueixen a esquemes geomètrics, sobretot a cubs (de aquí ve el nom). Es substitueix l' expressió de la realitat per referències autònomes a base de conceptes representatius iniciats en Cezanne. També, aquest mateix autor, c.36\*, parla de tractament de figures geomètriques a base la seva abstracció, entrant en una "no visió única de la realitat perspectiva", a la qual cosa afegirem que passem d'una sola realitat a varies de parcials. Huygué en *El arte en el mundo moderno*, c.37\* i c.38\*, manifesta que el Cubisme no representa la imitació de la

natura ni la recerca de la bellesa natural, quedant com un grup d'arguments de ruptura clara amb les teories de la representació perspectiva desenvolupada a partir del Renaixement. En altres aspectes del text s'expressa la condició que esvaeix el color davant de la forma. Pensem que tot això provoca un pas a certa indeterminació del concepte de visió clàssic, cosa que reverteix en l'arquitectura en unes representacions característiques innovadores. En c.39\*, del llibre de P. Francastel, *Pintura y Sociedad*, s'entén el Cubisme com un esforç col·lectiu per intentar renovar l'espai, i recull opinions sobre els seus orígens. Afirmar que aquests es veuen en algunes obres de Cezanne, les quals expressen la condició geomètrica dels volums apareguts en les pintures. Totes aquestes consideracions són generals respecte a l'estil pictòric en el concepte geomètric del corrent, i en el camp de la descripció de l'arquitectura. En el nostre cas, les teories de la Tesi sobre la descripció de la edificació seran una de les recerques que donen sentit a aquest estudi.

Una reacció immediata que es va produir a les noves estètiques és la posició dels artistes puristes referents a una contraposició als conceptes perspectius cubistes en forma de posar-los en dubte per les seves innovacions. A més, aquesta aparició afecta també a la consideració de retorn a la perspectiva artificial en un retorn a l'ordre, reforçant el paper de la geometria dels objectes. És normal aquest tipus de fluctuació en aquest moment històric, a causa d'haver-se presentat una contraposició important a un sistema considerat inamovible fins a aquell moment. Veure c.40\*.

Entre les obres a considerar en aquest capítol destaca *Cases a l'Estaque* de Braque, pintada a l'any 1908, (fig 16). En aquesta pintura es pot afirmar que els edificis semblen fusionar-se per l'absència de detall i per la disposició geomètrica compacta del conjunt representat. S'imposen, en el moviment artístic, unes heterodòxies importants, amb la no concordància amb els models inicials, que marquen una pauta per a la continuació del procés que donen un gir formal a la perspectiva del Renaixement. La primeres són **la cristallització** de les formes expressada en la fusió pictòrica de les cases amb les roques fins a fer difícil la identificació diferenciada dels volums. També són innovacions destacables la comprensió de l'espai entre edificis en una reducció de les dimensions en fonèria respecte a la pràctica de la perspectiva renaixentista. En un aspecte paral·lel, les ombres pròpies són individualitzades per cada una de les formes prismàtiques representades, prescindint del mínim de llum general, quedant tot el conjunt sense ombres projectades. El compendi de les

característiques innovadores estan ubicades en l'aspecte de l'oposició a un model establert, en l'aspecte de la perspectiva i expressió de les línies. Cada obra precisaria un capítol a part de forma que les veurem detallades en obres successives per la seva transcendència. És, en resum, un bon exemple d'una pintura de variats punts de vista, relacionats amb cada unitat, dins d'un conjunt que prescindeix per tant de la visió única i cònica i que presenta, un trencament important amb les estètiques anteriors. La c.41\* referent a aquesta obra ens recalca la perspectiva des de diferents enfocaments, fet interpretat en la realització pràctica de la descripció de cada volum des del millor angle de posicionament que descriu la forma en el conjunt de la composició.

Una altra obra, *Castell de La Roche-Guyon* de Braque, 1909, (fig.17) és un paisatge amb construccions posades en allunyament i que tenen un tractament uniforme, quedant únicament com a referent de les profunditats, el gradient dimensional de volums arquitectònics. Pot estar influïda per l'anterior però amb una suavització de les heterodòxies, en concret en una definició millor de fondària i una vegetació distribuïda en l'àmbit de la pintura. És semblant a l'anterior amb la diferència d'un distanciament del punt de visió i una major separació entre espais en una arquitectura en segon terme que no determina l'espai global. Per les seves característiques pictòriques de tractament uniforme de l'arquitectura i del paisatge en tot en tot el pla de la tela, pren un distanciament crític respecte al model perceptiu. Una nova heterodòxia que aporta l'obra és la **inversió visual**, a causa d'estar més detallat l'últim pla que expressa la edificació respecte al primer, més paisatgístic i abstracte. El conjunt aporta la característica de mostrar l'arquitectura en un segon pla, cosa que no mesura l'espai tridimensional. Aquesta propietat s'afegeix a la **indefinició** de volums, en un pas més important dins de simplificació de la plasmació del model, introduint una separació respecte de la representació clàssica de l'arquitectura en la pintura i un pas cap una abstracció total que es produirà en experiències pictòriques posteriors.

Els edificis queden poc explicats i, per paradoxa, els més llunyans tenen menys abstracció (apareixen finestres), de forma que estan expressats en forma de quasi alçats. Els més propers apareixen en simplificacions, o bé en disposicions de caràcter bidimensional, produint-se poca degradació de la figuració en distància. En conjunt, és un exemple de tipologia de perspectiva d'edificis, descrits en format petit, que desafien el detall, i que fan perdre la relació amb les pròpies mides en una **visió aèria**, també novedosa respecte als

enfocaments d'èpoques anteriors. La distància apropa l'arquitectura a l'espectador amb uns colors contrastats dins d'un entorn amb tons més foscos, i la revaloritzen mitjançant aquest efecte escenogràfic.

Els dibuixos dels volums apareixen amb punts d'atenció on es concentra l'interès en elements situats al segon terme, de forma que provoca una perspectiva que prescindeix dels problemes d'una representació en en la distància, unida a la sensació de perdua d'atmosfera que s'interposa entre els plans proper i allunyat. L'efecte queda reforçat per l'eliminació de detalls en general en tots els nivells de profunditat, i principalment en els primers termes. Huygué, c.42\*, referint-se a aquesta obra manifesta que "els volums es reparteixen en molts diferents plans amb il·luminació difusa no provinent d'un únic focus", asseveració que concorda amb les nostres suposicions anteriors. Aquest plantejament és coherent a tot allò enunciat pels manifestes d'avantguardes que podem extreure en la c.43\* en forma de la poca sintonia entre la realitat i el model representat. Un altre quadre (no presentat com làmina) *Rubaix propietat privada* del mateix any, apareixen cases com motiu central, i representades sols en volums simplificats i reduïts a la geometria nua. Respecte a aquestes obres, Simon Marchan, en la c.44\* senyala que Braque elimina, fins i tot, els arbres. Destacar la descripció de l'arquitectura mostrant-se integrada amb els motius geomètrics i paisatge, de forma que el conjunt adopta un aspecte petrificat. Aquesta pràctica pictòrica, que podriem considerar d'indiferència temàtica en relació als objectes representats, dóna com a resultat un conjunt molt uniforme i, per tant, la representació esdevé heterodoxa apartant-se de la concepció del realisme perspectiu visual. Això ens fa pensar que a totes aquestes pintures s'hi pot aplicar una diversificació del concepte unitari de la perspectiva, a més de la seva simplificació de volums com continuació de les pràctiques començades en Cezanne, diferenciades del sistema projectiu cònic. Respecte a la pèrdua d'identitat del model, podem dir que es matisa segons arguments perceptius fragmentaris en temes paisatgístics i urbans. En exemples d'arquitectura rural, com aquestes últims, les diferències mètriques respecte a una imatge, en el concepte perspectiu clàssic, comencen a ésser substancials.

El quadre *La fàbrica d'Horta d'Ebre* de Picasso pintat el 1909, (fig. 18) descriu una part d'un poble en un enfocament aeri, amb la vegetació i paisatge rural en la part posterior, en un conjunt geomètric

que agafa tot l' espai perspectiu. Incorpora conceptes que podem veure en *Cases a l'Estaque*, amb la variant d'una visió propera junt a la continuació dels **conceptes antiperspectius** lineals que s'expressen en l'anàlisi gràfica, concretats en les disparitats de fugues i la diversificació dels punts de vista per cada volum. A més el nivell de simplificació és important, i és pot considerar que afecta a tota l'obra, de forma i com exemple que tan sols apareix un sol detall concret al mig, que és una porta que contrasta amb la nuesa general de les parets.

Aquests conceptes, junt a la inversió de distàncies, situen a la pintura en un àmbit qualitatiu de separació de la visió, i per tant, inherents a un tipus de representació que s'aparta ja molt de les solucions tradicionals. L'obra aporta també deformacions de les mesures reals, junt a una simplificació important. Ambdues porten a l'exposició la comparació amb la forma original dels objectes que contradiu les dimensions d'aquests, i es plasmen en unes asimetries no lligades a la realitat física. Per altra part, apareixen referències a la representació en **axonometria**, que proposa una intenció d'exposició de les diverses cares dels volums en forma panoràmica pròpia de diversos enfocaments.

Per altra part, els edificis es presenten amb poc detall, conformant una expressió relacionada amb un canvi d'escala, que és més propi de la visió llunyana en una heterodòxia complementària a la simplificació de les cares. Les línies de fuga resulten contraries al concepte visual clàssic a base de convergències cap al punt de fuga, o bé en paral·lelisme axonomètric que també és contradictori respecte a la disminució en l'allunyament. A més, apareixen angles i disposicions que ofereixen una estructura perspectiva tipus cavallera o militar. És notori que aquest dibuix conserva la verticalitat de parets dels edificis i altres elements com palmeres, la qual cosa és important dins de la disparitat de formes i referències que es presenten globalment i es configuren com una propietat clàssica conservada. També la confusió es nota entre figures planes i volumètriques en la distància, que li donen al conjunt un caràcter especial tendent a l'abstracció.

En l'anàlisi particular surten les característiques apuntades abans i que detallem a continuació. Tant la casa central-esquerra, com el forat de la xemeneia tenen les línies divergents respecte al suposat infinit (d). La inclinació de la teulada d'aquesta última és errònia pel mateix concepte, ja que fuga cap la part més propera (d).

La primera casa de la dreta, pel paral·lelisme demostrat de les línies, sembla més una axonometria que una cònica (a). Una casa llunyana presenta el punt de vista molt baix, al contrari que el del conjunt (b). En el detall (e) es veu una fuga incorrecta de teulades, o contraposada a la norma visual. Tot això, amb la simbiosi pla i volum, dóna un altre tomb als conceptes imperants fins al Cubisme, dins de l'apartat de la representació novedosa geomètrica, i ens apropa en el paradigma de la reconversió de la perspectiva convencional.

En el mateix any, *Les cases al turó* (no fig.), té grans semblances amb l'anterior apreciand-se una sensació de volatilitat de les formes que semblen flotar sense cap lligam a terra, junt amb l'absència de la perspectiva atmosfèrica. Cada edifici aporta una representació perspectiva pròpia independent. Les representacions de volums apareixen per causes purament aleatòries en consonància al concepte vist anteriorment per J.Gutiérrez sobre l'estudi dels edificis que introdueix, en aquest cas, una plasmació individualitzada de cada figura.

Continuant en les obres que tenen per objectiu primordial l'arquitectura, l'obra segona amb el mateix títol, *La fàbrica d'Horta d'Ebre* de Picasso a 1909, (fig.19), rep una clara influència de les obres anteriors, en concret a allò referent a la confusió dels edificis en el paisatge. El conjunt edificatori representat és de tipus rural, i les figures **geometritzades** ocupen quasi tot l'espai pictòric. El resultat global ens porta a una descripció visual des d'un punt elevat que, per la simplificació de superfícies, volums i vies urbanes podria ésser reflex d'una arquitectura actual. D'aquesta manera les expressions de les cares nues són coherents a la localització del conjunt també en la distància en forma de façanes representades en un àmbit fora de la realitat visual. Es continua amb la innovació que fa que els edificis es veuen en diversos angles possibles, els quals donen en conjunt una descripció molt personalitzada de la realitat física. En aquest cas els conceptes antiperspectius queden més difuminats per l'absència del primer pla. Les dues obres entren en una representació perspectiva en la **visió múltiple** que fa entendre l'obra com una suma de parts en quant a l'enfocament, aspecte que configura un nou concepte ambigu.

L'obra *Saint Severin* de Delaunay de 1909, (fig. 20), ens confirma l'aparició d'una visió d'arquitectura interior en un context que aquesta envaeix tot l'espai perspectiu i, a més, imposa una **curvilinitat** important en l'aparició aquí d'una nova heterodòxia.

Per tant, i considerant els límits que configuren la Tesi, aquestes dues característiques ens determinen una nova estètica que pot tenir una similitud al model, però no de disposició visual, ja que estem en un punt allunyat conceptualment d'aquest. Les últimes obres i altres posteriors del mateix autor presenten un impacte en la nova explicació de l'arquitectura, de forma que es torna a un reflux de certa imitació al model antic, però sempre dins d'un aspecte separador per les distorsions respecte al model que es van acumulant en exemples successius. L'efecte d'apropament el podem localitzar en les ombres correctes dins d'un espai representat amb realisme, però sense l'aparició de personatges, que donarien una pauta referencial sobre les proporcions del conjunt. Introdueix un altre factor innovador, que entra més en la separació amb el model, com és la **perdua de la verticalitat**, la qual es consolidarà més endavant dins del Cubisme, i es sumarà a les importants novetats respecte als convencionalismes representatius.

Referent a Delevoy, la c.45\* manifesta que expressa les formes intuïtivament entre allò natural i artificial, en un espai lligat a experiències rítmiques i vibratòries que justifiquen la curvilinitat de les formes, qüestió que ens fa pensar en representacions simplificades. En la c.46\*, Argan situa el seu art entre cubista i futurista, cosa que s'ha produït també en altres exemples a causa de la coetaneïtat dels estils i de la evident influència recíproca. Ambdues contrasten que el moviment es projectat per la pròpia realitat arquitectònica amb les deformacions que proporciona el propi concepte representatiu, amb un disseny geomètric molt detallat. L'últim exemple està en un context que té algunes reminiscències amb la estètica del model i que provoca un tipus de separació pels distorsionaments puntuals, fent patent aquesta irrealitat projectiva.

L'altra obra del mateix autor és *La Torre Eiffel* de 1910, (fig. 21) on es presenta la torre en l'entorn en que destaquem dos edificis laterals que tanquen la fugida visual i situen l'interès de l'espectador en la torre central que aparenta caminar sobre la ciutat. En les imatges es projecta la visió fragmentada del Cubisme anterior a la dissolució de les formes. S'ha perdut el rigor matemàtic en el dibuix de la geometria, considerant-se, aquest fet com a una dispersió del model per la poca continuïtat de les formes. L'escenografia d'edificis secundaris es mou en un fons de carrer instal·lat en una distància possible entre els dos plans principals referits. Les diferències fonamentals entre aquesta pintura i el model anterior apareixeran en forma de **simplificació**, però

el concepte més important en aquest cas es l'aparició de la **inestabilitat** en la descripció dels seus volums. La primera provoca una síntesi dels elements identificatoris de la torre, i la segona esdevé com una novetat que es repetirà en algun cas posterior accentuant la carència de verticalitat i de divisibilitat de la forma. Ambdues indueixen a l'aparició de corrents posteriors en una representació de l'arquitectura que no té una disposició ni unitària de visió, ni gravitatòria, fent d'oposició contundent als valors bàsics del model anterior. En la c.47\* es parla que la Torre Eiffel salta pels aires en un ambient fantàstic, que queda justificat per l'aparició dels edificis ondulants del primer terme en altura, igual que els altres més llunyans que queden diluïts entre les boires. Pensem que és un concepte derivat de l'anterior que queda determinat pel **trencament de les formes**, en la destrucció de la figura inicial unitària i la l'afirmació de la visió de les parcialitats dels volums en angles diferents. El quadre escollit podem considerar-lo distant dels temes inspiradors del Cubisme i dels del Futurisme.

Braque, mostra un procés d'aprofondiment vers cap un espai perspectiu innovador, que trobem en l'obra *El Sagrat Cor de Montmartre* de 1910, (fig.22), en les formes del paisatge, reduint els volums a la seva geometria essencial que podem trobar marcadament a l'obra *El Castell de la Roche Guyon*, però accentuant la radicalitat de la proposta. En aquesta pintura hi ha una part central contrastada en l'escenografia dels laterals per la seva tonalitat diferent de la d'aquesta. La ruptura és evident amb qualsevol model clàssic per les característiques anteriors i per la poca identificació de l'objecte representat amb el model. A més, els espais físics intercalats entre unitats edificatòries queden conjuntats harmònicament com nexes d'unió entre diferents plànols i distàncies, en forts contrastos llum-ombra.

Braque, en conjunt, presenta una gran innovació en els processos pictòrics desenvolupats fins al moment que també es mouen en l'àmbit de la renovació perceptiva de les formes. Es mostra per G. Apollinaire en c.48\*. Aquest concepte defineix un punt de innovació en l'aspecte artístic que el podem relacionar amb una recerca de situacions i presentacions temàtiques que reaccionen contra el paisatge impressionista i geometritzen les formes en la representació de l'espai. Un altre exemple d'estètica i conceptes similars és l'obra *Cases en l'Estaque* (no fig.) de 1908 que confirma aquests nous posicionaments. Pensem que l'autor introdueix un pas gegantí en la multivisió o el fraccionament de l'arquitectura, a més

d'una simplificació formal i superposició d'espais que provoquen la conjunció d'uns nous conceptes geomètrics, efectes que podem trobar en l'obra de Picasso del mateix període c.49\*. En aquest punt considerem l'opinió de Gris sobre els progressos del Cubisme quan expressa "novetats, desordre, i animació dins d'un art intel·lectualista però fora de la llum de Picasso", segons la cita d' Apollinaire c.50\*. Referint-se a les obres de caire arquitectònic, les cataloga com poc il·luminades (aspecte llum-ombra). Malgrat que no enfoca el problema globalment sinó de forma col·lateral, no entra en la definició dels volums que esdevé ben diferent als canons que manaven en la pintura fins llavors. En un altre aspecte, apareix la sensació de la mobilitat d'alguns cossos respecte al punt de referència fix que seria la direcció de l'enfocament, i sense una confusió exagerada de volums que provoqui un allunyament del criteri perspectiu clàssic. En aquest sentit podríem dir que entra en la distorsió de les formes, però que per la seva figuració no s'allunya excessivament de la visió perspectiva anterior, situant-se en una certa inflexió que proposa una lleugera variació dins de l'estat general de les heterodòxies expressades fins al moment. Altres autors coincideixen que el seu art prové de les formes angulades de l'escultura africana, a base de l'expressió geomètrica de les figures, ja vista, i ho relacionem en els models arquitectònics en forma de simplificació de les cares. Totes aquestes motivacions i justificacions estètiques són els orígens i el motor dels models cubistes i es concreten en les noves expressions de les formes i una redefinició de l'espai geomètric que s'aparta de la concepció renaixentista.

El quadre *Les teulades* (fig.23) de Gris de 1911 és una obra que parteix d'un concepte geomètric diferent, al qual li trobem una sèrie de particularitats que porten a innovacions, no sols en nous aspectes referents al trencament amb el concepte visual clàssic, sinó també a algun del mateix Cubisme. El cas és que, és presenta com un exemple quasi únic que es separa de l'argumentació dels paisatges rurals anteriors, i entra en una descripció de part d'uns edificis en forma d'explicar un volums i superfícies per tractar-les en un espai reduït. En ell Gris té la valentia de deixar els edificis en un suggerent terme mig i sense detall, que lliga agafant aquestes representacions, que majoritàriament són cobertes, força importància per la seva ocupació de la totalitat. Les ombres es defineixen com aplicades completament a algunes cares arquitectòniques, a més com retallades, i amb la sensació de llum artificial.

Aquesta representació puntual de l'arquitectura i, a la vegada definitòria d'un estil, ens mostra aspectes importants de l'etapa final del Cubisme. La primera és l'aparició clara d'una perspectiva **curvilínia** que empra angles de visió similars a les preses fotogràfiques de lents corbes de forma que es justifiquen les disposicions particulars de les arestes representades. Va relacionada amb una visió fotogràfica parcial del motiu representat, situant-se el seu resultat en la conservació de la visió unitària, amb tocs de simplificació, uniformitat, absència de detalls i resultant reforçada per la no aparició del terra i de l'escala humana en la pintura. L'eliminació del primer terme és una nota curiosa dins d'aquest exemple urbà, tenint en compte que junt a l'àmbit de nocturnitat, s'escenifica el conjunt exòtic a causa de la direccionalitat de l'enfocament zenital de l'observador i la curvilinitat, ja comentada.

Recordant l'anterior cita (c.50\*), veiem que es posa amb evidència la poca identificació amb el model real. L'enfocament continua essent especial, en aquest cas en contra-picat, qüestió que no elimina l'aparició de les característiques anti-perspectives que es tornen a concretar en fugues inverses de les habituals i en les disposicions axonomètriques. Aquest efecte provoca una certa indeterminació de distàncies entre els diversos volums, així com les seves pròpies proporcions i relacions entre mides que, a més de la simplificació i absència de detall, determinen una desconexió amb la textura i forma de l'objecte de la representació.

S'aprecia, a més en aquesta última obra en l'anàlisi gràfica, també altre cop, la **pèrdua de la verticalitat**, (introduïda en les obres de Delaunay) en els paraments de les construccions de segon terme. En canvi, les del primer pla conserven les posicions geomètriques de la perspectiva cònica, en la disposició clàssica, conseqüent a la nostra experiència visual. És una concepció que s'havia perdut en l'obra de Picasso, a conseqüència de la proposta itinerant que tractava de forma diferent la projecció en les superfícies de les teulades. Les línies horitzontals i inclinades de les cobertes apareixen en forma d'axonometria, dins d'una certa perspectiva curvilínia, i sempre representades en superfícies reduïdes, com les mateixes finestres, on s'aprecia el paral·lelisme de les línies en l'allunyament, que fa deformar les dimensions reals.

La consideració de visió única fa patent la discussió amb la teoria de Gombrich, c.51\*, en *Arte y ilusión* aplicada a aquesta i algunes obres cubistes. Aquest parlava en la direcció de la confusió

espacial a causa de diferents punts de vista, pensem que en aquest cas és assimilable a les línies corbes encara una sensació diferent de la representació visual renaixentista per la reaparició del concepte de projecció damunt de la retina de l' ull amb la superposició puntual de certes característiques cubistes.

En quant a Gris, segons P. Francastel, c.52\*, sembla haver volgut pintar novetats desordenades i animació, encara que en el fons és un art intel·lectualista i calculat. És una conseqüència evident com una nova qualitat en forma de la distorsió de la perspectiva en concepte de curvilinitat en referència a les perspectives "anòmales" més antigues que les renaixentistes que apareixen aquí en aplicació de noves representacions tridimensionals. També es coherent a allò enunciat per J.Gutiérrez, en c.53\*, manifesta l'interès de Gris en representar els volums a partir d'un estudi individualitzat de cadascun d'ells, tendència també, molt repetida en l'obra de Picasso. Totes aquestes realitzacions perspectives ens porten a considerar les transformacions que han sofert a partir dels models, i fins a aquesta data en concret amb variats punts d'enfocament pels diferents volums, en contra del concepte unitari. Els primers punts a tenir en compte són la simplificació i la tendència a l'abstracció de les edificacions que queden en una estètica innovadora.

El quadre *Cases a Paris* de Gris, pintat a l' any 1911, (fig.24), té alguns aspectes semblants a l'anterior, però amb la millor definició de l'espai perspectiu per l'aparició d'un primer terme. És, en concret, un exemple que configura un amidament en una fondària que es reforça en la degradació de detalls en la distància, aspecte que no és dissonant amb la pauta. En concepte d'heterodòxia és patent la presència de la **curvilinitat** que provoca deformacions i alteracions formals, fet reforçat per la introducció dels contrastos llum-ombra dels volums proposats. El concepte de corba aporta una estructuració de l'espai de forma que maquilla les possibles mancances en la definició de detall de l'arquitectura representada, introduint totes aquestes expectatives lligades a l'expressió particular dels volums en un concepte projectiu.

Seguim cronològicament a Delaunay, la seva obra *Torres de la Catedral de Laon*, de 1912, (fig.25), es mou entre ortodòxies i heterodòxies de forma que es remet a l'espai representat clàssic amb noves connotacions perspectives. En l'apartat de les segones trobem la **inversió visual**, característica de les obres de Braque, de forma que s'anul·la l'efecte de la profunditat pel tractament uniforme de la

pintura i la representació en detall dels elements situats en els termes més llunyans en contraposició amb el model. És a destacar tota l'obra en els aspectes antiperspectius referents a la disposició de línies no conformes amb la perspectiva cònica, on les fugues no importen massa per la disparitat de les formes llunyanes. En el concepte del conjunt de les ortodòxies apareix un espai ben estructurat en fondària amb confusió en primer terme a causa de l'abstracció de formes reduïdes a taques de color. A més, és apreciable l'autonomia perspectiva dels edificis junt amb la no verticalitat i el trencament de les formes, presentats pel propi autor, i també en Picasso, en forma de l'arquitectura fraccionada. El concepte relatiu a la independència de un sistema perspectiu respecte al del conjunt és una propietat cubista que anirà apareixent en altres corrents posteriors, i serà més destacable en els que tindran una tendència més ortodoxa per la disposició de contrast. Es mostra en l'estudi de la fig. 25 bis.

Entrarem en uns exemples de certa tornada al passat amb una obra de Picasso. En *El bocet pel ballet Polichinela* de 1915-17 (fig. 26) es manifesten unes ortodòxies amb el model que conviuen junt a altres valors consolidats del Cubisme. Entre les primeres tenim la frontalitat i un punt de vista bastant centrat, conceptes que porten a una unitat perspectiva. Referent als segons apareixen una sèrie de **representacions autònomes** de certs elements (portes i finestres), lligades a la multivisió junt a **indefinicions** de parts del quadre que serveixen per clarificar més la part central.

El format de perspectiva de la pintura pot ésser el preludi de l'obra de De Chirico, el qual usarà continuament representacions autònomes i indefinicions volumètriques, en una demostració de la visió pròpia de cada unitat, i dins d'un conjunt general d'edificis emmarcats en l'estètica renaixentista. Respecte a tot això Gombrich, c.54\*, afirma que Picasso i Braque, en les seves representacions, suposen contradiccions en la composició en un o variats aspectes. Així ho entenem en el nostre camp perspectiu, referit a l'arquitectura, on són compatibles les controvèrsies entre la perspectiva única i les individualitzacions de fragments del conjunt dins de la mateixa pintura. La contradicció estarà en les expressions en variats sistemes representatius dels diversos volums i en la no identificació de parts de la composició per una simplificació i reducció a la bidimensionalitat de fragments representatius, efectes totalment assimilats pels autors.

Una pintura que clou l'apartat destinat al Cubisme, és l'obra de Feininger de 1916, *Ciutat al clar de lluna*, (fig.27). En ella, en relació a

les últimes ruptures del concepte clàssic, és de destacar un espai estructurat en fondària. L'aparició de persones, fet inèdit fins ara en les obres d'aquest estudi, que provoca unes comparacions en escala entre dibuix i realitat. Les diferències són importants, no sols amb el model clàssic, sinó també a les obres cubistes anteriors per l'aparició de les imatges repetides i per la introducció en un concepte buit-ple. Efecte que es produeix en la **desestructuració de la forma** en un extrem de la visió múltiple que deixa el conjunt en un context que s'apropa a l'abstracció i reducció a les formes geomètriques elementals. Paral·lelament, trobem en aquest cas l'expansió de parts dels edificis en forma de repeticions temàtiques. La c.55\* expressa l'opinió que aquest pintor descriu la ciutat com un manifest de la seva pròpia inquietud en una expressió diagonalitzada de repeticions que envolten les formes. Al nostre entendre, és difícil fer una anàlisi detallada dels volums a causa del seu gran nombre, i de la seva confusió formal, però si es pot fer una valoració de conjunt, que ens reafirma en la trobada d'unes repeticions preparades amb tendència a la confusió de formes.

Com a síntesi dels principals temes plantejats en el capítol veiem que el Cubisme agafa cos inicialment en les influències de Cezanne i es va transformant pels efectes de les distorsions perspectives genuïnes del moviment, en separadores formals de les ortodòxies del model renaixentista. Aquestes dissonàncies formals són força notòries i es refereixen principalment a la cristallització o petrificació del paisatge. Més endavant, dins del conjunt d'obres apareixen en un gran impacte per la quantitat d'heterodoxes respecte a la perspectiva artificial quasi al mateix temps que es mostraven aquelles primeres, basades en les doctrines inicials que predicaven la no imitació i el desenvolupament de la intuïció. Són la multivisió i la descomposició de la forma, junt al seu fraccionament. Finalment, i dins d'un concepte representatiu ja totalment alterat, els volums sofreixen altres transformacions en la geometria en forma de curvilinitat, d'expansió i de repeticions, aspectes que apareixen en alguns exemples estudiats en forma de màxima heterogeneïtat amb els models anteriors.

En la pintura l'expressió arquitectònica d'algunes obres esdevé **simplificada**, i amb l'aparició de conceptes **antiperspectius** concretats en la manca de verticalitat, canvis en les propietats intrínseques de les línies i de les formes i la manca d'una unitat perspectiva global. En qualitat d'efectes derivats, es perd la concepció de l'espai tradicional i dels inter-espais, essent una forma la **inversió visual** en

oposició a l'"esfumato" de la perspectiva artificial. Ben entrat el moviment, d'acord amb la major concreció de la tridimensionalitat dels edificis, es torna a algunes característiques de la concepció clàssica, però sense que deixin d'aparèixer les representacions parcials o globals que han innovat el fet perspectiu arquitectònic i que perduraran en el temps en corrents posteriors. Altres obres estan en la línia de la descomposició de les formes en un apropament a la mobilitat del Futurisme, estil que coexisteix amb el Cubisme en el temps en una relació d'influències mútues.

En les últimes obres estudiades en la línia argumental expressada en c.56\* de forma que es prescindeix de la visió real i es passa a aquest concepte de representació similar al particular domini estètic de cada autor. Aquest fet no es produïa en les primeres obres cubistes analitzades aquí, pot ser per efecte d'una transició entre una fidelitat a una dispersió perspectiva i formal i una altra més innovadora. L'efecte és reflexa dins de l'arquitectura en gran densitat d'aparició, de forma que és pràcticament el motiu únic de representació de les últimes pintures analitzades, i ens fa pensar que aquest fenomen artístic es produeix aquí, i ressalta les diferències representatives coherents a ambdós estils.

El moviment cubista està en una oposició, en gran nombre de casos, al que volien definir els models renaixentistes dins d'un espai tridimensional. Malgrat les dispersions perspectives, el reconeixement de l'espectador dels elements arquitectònics plasmats encara és notable, i serà més endavant quan aquests quedaran pràcticament diluïts per entrar en conceptes propis de l'abstracció. Destaquem l'ambigüitat entre la geometria descomposta i la lectura de l'arquitectura en tota la seva globalitat que vol ésser definida pels conceptes expressats i pels detalls. La dispersió geomètrica no afecta a la comprensió del tema tractat, encara que està fora d'una realitat visual, però dins sí d'una extensió intel·lectual.

### NOTES DEL CAPÍTOL 3. Apartats 3.1 i 3.2.

- c.31\* BONELL C., *Las leyes de la pintura*, p.54. Es recull de la consideració als textos del llibre i en particular en el punt de la localització de la cita el que l'última part de l'obra de Cezanne destaca per una transició al volumen pur i la seva disposició en un conjunt de l'espai, mitjançant la utilització de formes més simplificades en un context de pintura plana. A més, les natures mortes presenten aquesta propietat per l'aparició de figures tendents a l'esfera i al con, i un estudi dels espais entre els volums. En canvi en les obres on apareix l'arquitectura, les cares planes estant enfatitzades per la seva pròpia simplificació i per les disposicions de contrast llum-ombra. La fase: "és identificable allò representat amb la seva realitat concreta", resumeix tot això.
- c.32\* CIRLOT J. E. , *Cubismo y Figuración*, p.80 a 83. L'estudi dels objectes a partir de "l'estudi de la geometria dels volums representats" porta a la multivisió i a l'enfocament conjunt de les diverses cares, buscant una descripció de la totalitat. És un intent d'explicació dels volums en totes les seves cares, en una vista que en recull varies com suma d'algunes de parcials.
- c.33\* PANOFSKY E., *La perspectiva como forma simbólica*. p.55. La idea extreta del text és un nou concepte on la teoria perspectiva renaixentista està en desús i les avantguardes empren noves estètiques, buscant descripcions de la realitat en variades solucions referents a ideologies, sentiments i interpretacions. D'alguna manera es revifen i justifiquen els tipus de perspectives anteriors al Renaixement on s'hi produïen distorsions mètriques similars.
- c.34\* CIRLOT J. E. op.cit., p.65 a 69. Estableix una comparació amb l'art primitiu amb "les relacions entre l'obra de Picasso i l'art negre" per la simplificació de volums i per la reducció a alçats i situacions planes soles o combinades. Situa a la perspectiva cubista dins de la projectiva, però no aclareix si ha si els autors s'aparten voluntàriament o involuntària del sistema cartesià que determina la vàlidesa de la perspectiva projectiva.
- c.35\* GUTIERREZ J., *Las claves del arte cubista*, p.4 a 6. El concepte de maltractar les formes és simbòlic i és refereix de

ple en el tema de la tesi en relació a la separació de la representació convencional. La forma de fer-ho és moure's dins d'uns paràmetres creats per esquemes geomètrics que sintetitzen les formes a conceptes més simples i condicionats per la disposició de línies.

- c.36\* GUTIERREZ J. op.cit, p.17. “La no visió perspectiva pot ésser provinent d' arts africans i ibèrics”. La concepció és similar a l'anterior i des d'un punt d'entrada en el concepte de la reducció a geometria simple i a la tendència cap l'abstracció.
- c 37\* HUYGHE R., *El Arte y el Mundo Moderno*,1880-1920, p.13. L'autor anomena a la bellesa en un concepte similar a la imitació de la realitat en forma de copia. Tot dins de la percepció visual. Parla així de “l'altre tipus de bellesa” que anuncia l'entrada en uns paràmetres estètics totalment nous.
- c.38\* HUYGHE R., op. cit. p.235. Concepte similar al anterior que justifica la concepció formal de Cubisme en una recerca del seva pròpia identitat estètica, dins d'uns arguments també novedosos que diuen apartar-se de la “recerca de la bellesa natural”.
- c.39\* FRANCASTEL P., *Pintura i sociedad*, p.129. “Allò que va orientar a Picasso va ésser una visió analítica i personal del mon, basada en un acord entre sentiments i intel·ligència”. És interessant la conclusió de l'autor referent al Cubisme com punt d'arribada d'una sèrie de tendències innovadores en aspectes globals.
- c.40\* OZENFANT A. i JEANNERET CH. E., *Acerca del Purismo. Escritos 1918-26*. p.74 a 86. És una explicació de l'aparició del Purisme en l'àmbit de la pintura, segons les tendències aportades per aquests dos autors i amb relació directa amb l'arquitectura i amb la seva expressió plàstica. Fa una crítica al Cubisme per una excessiva disparitat de conceptes perspectius, i també a la perspectiva clàssica per les seves limitacions.
- c.41\* BERNARDEZ C., *Historia del Arte, Primeras Vanguardias*, p.39. La cita ens mostra que el Cubisme trenca amb la perspectiva clàssica albertiana per prescindir de l'espectador i emprar variats punts de vista. És la forma que un suposat espectador de la realitat representada miraria a la vegada variades imatges del mateix tema des d'una suposada finestra, en diferents enfocaments per descriure cada volum.

- c.42\* HUYGHE R., op. cit. p.319. L' autor mostra les tres posicions del paisatge en fondària, la parcialitat de cada visió i l'absència de la llum natural. Aquest tipus de llum es definida per provenir d'un sol focus, cosa que no considerem exacta a causa que l'intent dels cubistes és més bé donar una llum a cada cara dels volums plasmats que la destaquí dels altres.
- c.43\* BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. p.284. Manifesta el punt de partida dels cubistes sobre la realitat observada en una metamorfosi a les formes simples enunciades per Cezanne que transformen els volums en la representació en una desconexió formal entre realitat i model.
- c.44\* MARCHAN S., *Contaminaciones Figurativas*, p.23. Pot ésser una definició de Cubisme a base de simplificacions i eliminació d'elements no considerats essencials. Expressa que "el paisatge és nu d'arbres i vegetació, a més que l'arquitectura es torna petrificada i es confon amb ell". És una clara síntesi dels objectius de la nova representació.
- c.45\* DELEVOY R., *Dimensiones s.XX, 1900-1945*, p.170. Reflexa en aquest punt una pintura lligada al moviment que associem amb la càmera amb enfocaments dels objectes. Tot dins d'una intuïció que manifesta aquest autor entre allò natural i artificial, entenent-se aquests conceptes com similars als de visió i de representació d'una realitat que s'arriba a plasmar de forma sintètica. A més afronta l'argument de curvilinitat proper al de la representació fora de l'àmbit de visió humana, i per tant, en aquest cas en el qualificatiu artificial.
- c.46\* ARGAN G. C., *El arte moderno*, p.285. L' autor presenta l'art de Delaunay com cubista avançat i proper al futurista. Moltes obres tenen característiques d'ambdues corrents o, donant voltes a aquesta argumentació, també veiem que els moviments presenten connotacions similars per la seva influència mútua, cosa que reforça la idea del canvi formal, que es va produir a principis del segle XX.
- c.47\* ARGAN G. C., op. cit., p. 395. En la descripció que fa de la Torre Eiffel en una descomposició de les formes no vista en el Cubisme, cosa que ens fa entrar en la mobilitat i repeticions que porten a l'Art Cinètic. L'obra està en la òrbita dels dos corrents, o bé en un estat avançat d'heterodòxies al model perspectiu lineal anterior que conceptualment la deixen molt

allunyada d'aquest.

- c.48\* APOLLINAIRE G., *Meditations esthétiques*, p.24 i 25. resumeix en aquest cas un conjunt de totes les novetats, heterodòxies en el nostre cas, que determinen el canvi qualitatiu. En tot cas trobem a consideració que el defineixi com un “un art apacible ple de tendresa amb elements estàtics a les composicions, verificant totes les novetats de l'Art Modern”. Pensem que El segle XX ofereix una sèrie de reaccions de les avantguardes que trenquen amb el sistema pre-establert. Al mateix temps cada una d'elles estableix una distància formal amb les anteriors, i dins del mateix concepte aquest autor ja presenta al Cubisme en forma d'opositor al Impressionisme, essent el contrast tan contundent que ha donat pas a tot un sistema de dispersions a la representació tipus perspectiva artificial.
- c.49\* BRIHUEGA, J. op. cit., p.284. L' autor mostra que en la representació cubista apareix la modificació de la realitat entrant en el concepte general d' "estranyesa". L'efecte és dissonant amb les nostres conclusions que són més radicals i que deixen aquestes obres dins del món heterodoxe per la sensible diferència amb els elements que reconeixem visualment.
- c.50\* APOLLINAIRE G., op. cit., p.41 a 43. Amb la frase: “ha pintat novetats, desordre i animació en un art intel·lectualista que s'aparta de la llum de Picasso”. Reflexa una reacció molt concreta dins del Cubisme, fent aparèixer temes i aspectes nous molt en línia de l'evolució del canvi que s'està produint. En concret una de les innovacions és la disminució de la lluminositat de les formes representades.
- c.51\* GOMBRICH E.H, *Arte y ilusion*, p.246 i 247. Parla de les contradiccions que es produeixen en la plasmació dels volums. És lògic pensar en el món de la multivisió i de les descripcions parcials en diferents plans i perfils representats, generats per variats punts de vista del mateix objectiu. També l'autor insisteix en la curvilinitat com fenomen nou i condicionant d'un formalisme perspectiu diferent. Ambdós aspectes són contraposats amb la teoria i pràctica de la visió ocular única.
- c.52\* FRANCASTEL P., op.cit., p.134.Veiem que respecte a l' obra de J. Gris opina en la direcció de la recerca constant de: “representar cossos de tres dimensions en espais de dues dimensions per procediments no imitatius”. Qualifica al

Cubisme, vist des d'un punt de vista global, de desordenat, però a la vegada en un art del qual pensem que els pintors el volen articular en un desordre programat.

- c.53\* GUTIERREZ J., op. cit., p.25. Textualment s'afirma en la "individualització de cadascun dels objectes". Confirma la teoria cubista de la autonomia de la representació de cada objecte en uns paràmetres perspectius propis. Els volums esdevenen individualitzats pel seu enfocament propi, a la vegada que, per aquesta causa, agafen una importància considerable i una certa vida pròpia.
- c.54\* GOMBRICH E.H, *Arte y ilusion*, ibidem. Similar a la cita anterior (c.38\*), però aportant la idea que l'art cubista es mou en un món contradictori. L'afirmació està basada en una primera interpretació de l'art perspectiu del corrent que, a l' entrar en un anàlisi exhaustiu i amb l'aparició de totes les característiques particulars, confirmarà aquesta premissa inicial. A títol personal, pensem que si que es troba una fluctuació i un procés de canvi dins del mateix corrent amb diferents motivacions estètiques.
- c.55\* C.C.CONTEMPORANIA de Barcelona, *Visiones urbanas. Europa 1.870-1.993*, p.86. El llibre en aquest punt expressa una disposició espacial diferent a les vistes anteriorment, lligada a la descomposició de les formes en expressions geomètriques que entenem de forma diagonalitzada. Creiem que aquesta afirmació és una conseqüència de la desaparició del cartesianisme dins d'uns formats poc estrictes.
- c.56\* BRIHUEGA, J. op. cit., p. 285. Està en la identificació del concepte representatiu que afecta a la geometria arquitectònica fora de la realitat visual, que dóna llibertat a cada autor per abordar realitzacions estètiques pròpies.

## BIBLIOGRAFIA DEL CUBISME

APOLLINAIRE G., *Meditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Buenos Aires, Edición Nueva Vision, 1964.

CIRLOT J.E., *Cubismo y figuración*. Barcelona, Seix Barral S.A., 1957.

DAIX P., *Diario del Cubismo*. Barcelona, Ediciones Destino. (*Journal del cubisme*). Milà, Ediciones SKIRA S.A., 1982.

EDICIONS CERCLE D' ART, *Picasso*. París, Edicions Cercle d' Art., 1996.

EDICIONES SKIRA, *Le Cubisme*. Milà, Ediciones SKIRA S.A., 1959.

FAUCHEREAU S., *G. Braque*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1987.

FRATELLI FABRI Edit., *Il Cubismo*. Milà, Fratelli Fabri Edit., 1967.

GALLEGO J., *Braque antipicasso*, *Revista "Insula"*, 1974, pàg. 29, n° 332-333, jul/ago.

GAYA J.A., *Juan Gris*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1987.

GLEIZES A.-METZINGER J., *Sobre el Cubismo*. Múrcia, Colección de Arquitectura, 1986.

GLOBUS COMUNICACION S.A., *Braque*. Madrid, Globus Comunicación S.A., 1994.

GLOBUS COMUNICACION S.A., *Juan Gris*. Madrid, Globus Comunicación S.A., 1995.

GUTIERREZ BURON J., *Las claves del arte cubista*. Barcelona, Editorial Planeta, 1990.

HARRISON Ch., FRASCINA F., PERRY G., *Primitivism, Cubism, Abstraction*. Yale University Press, 1993.

PALAU J., *Picasso*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A.,  
1981.

SEVERINI G., *Del Cubismo al Clasicismo*. Múrcia,  
Colección de Arquitectura, 1993.

### 3.3.- LA INESTABILITAT FUTURISTA EN LA RECERCA DE LA QUARTA DIMENSIÓ

Sobre el Futurisme es pot dir, en general, que presenta uns arguments artístics vinculats a les doctrines de moviments polítics de l'època a Itàlia, junt a unes teories innovadores que eren totalment trencadores amb l'estètica del moment, incorporant temes vinculats al progrés tecnològic i al concepte de metròpolis. Aquest és representat per un grup d'artistes que elaboraren en els diversos manifestes; el primer referent a la Pintura Futurista (8-3-1910) i els altres, posteriors, també sobre arquitectura en particular. Els escrits del grup s'inclinaven principalment per l'admiració de les formes maquinistes, per l'energia i pel moviment, amb la negació del formalisme acadèmic. A més, aportaven la intenció que l'originalitat fos una característica fonamental, junt a l'expressió de llibertat i el testimoni de la vida moderna. A més, en les obres hi apareix un inusual moviment de les figures en contra de l'estàtica que s'imposava fins llavors. Algunes influències vénen del Cubisme o dels autors expressionistes anteriors, no desestimant que el Futurisme per si sol té moltes característiques pròpies, provinents de les tècniques noves com la fotografia i el cinema.

Els pintors més representatius del moviment són: Boccioni, Carrà, Balla, Russolo i Severini, dels quals ens fixarem en els tres primers amb la consideració que aporten unes motivacions i produccions molt intenses en la línia del canvi. Es tracta d'una nova estètica que es pot trobar en els tons cromàtics variats dels elements de composició i en el dinamisme que s'expressa en les sensacions que proporcionen les pintures, sobretot, en la descomposició material dels cossos. En general és una contraposició total al Impressionisme per la seva dinàmica i una posada en accions de persones i d'objectes en els que destaquen els efectes de desplaçament mitjançant línies de moviment. La doctrina prèvia es de tipus general oposant-se a les estètiques anteriors però sense definir-ne de noves. Aquestes sorgeixen de la pràctica i les trobem en aspectes repetits de forma que es poden classificar com a normatives. Els ritmes i emocions, que transmeten les obres, són constants i són emprades en tota intensitat en les pintures d'una forma molt diferent a l'estètica cubista.

En el Futurisme les arquitectures representades apareixen en casos en forma de perfils plans que s'estructuren en una dinàmica dins d'un ambient molt particular. És un pas endavant per la variació del punt de vista a partir del moviment propi, fet reforçat per l'aparició de les persones en situació dinàmica. En els textos consultats del moviment, les noves directrius es manifesten com a principis de la pintura, i són: la implantació del moviment, l'expansió dels objectes a l'espai, el dinamisme amb repetició de formes, la simultaneïtat (resum de les anteriors), i finalment, el intent de no caure en l'abstracció. Aquesta última propietat la posem en dubte pels resultats pràctics apareguts en el nostre estudi que no són figuratius en parts importants de la composició. En general ens recolzem en l'afirmació de Huygue, en c.57\*, que assegura la desaparició de l'espai clàssic, a conseqüència que l'actual ve donat d'una combinació de plànols. Paral·lelament a això expressa la velocitat, sobretot de persones en una enumeració de fases successives, provocant un resultat d'un conjunt variable i subjectiu d'interpretació. Passem seguidament a considerar una sèrie d'opinions d'estudiosos del moviment que ens poden definir uns punts de vista que debatrem en les anàlisis de cada exemple, considerats dins del camp del nostre interès, la expressió de l'arquitectura en les pintures.

Segons F.Popper, c.58\* defineix a Boccioni com utilitzador de la lí de la llum i del moviment. Segons J.E. Cirlot en c.59\* de *Cubismo y figuración*, Boccioni lliga formes a sentiments i a moviments en els quadres, i, en aquest context, l'arquitectura li sembla que adquireix el desordre i la configuració corbada i dinàmica. L. Wright en la c.60\* descriu la mobilitat dels objectes en el Futurisme com nota concordant amb els anteriors arguments. S. Marchan, c.61\*, recull la intenció de Boccioni de representar l'arquitectura en totes les direccions i dimensions, envoltant en un àmbit de moviment i sensacions a l'espectador. Estan, com es veu, totes en la mateixa línia argumental com efectes que relacionen la multivisió amb la dinàmica futurista i combinen la presència de la percepció global i la mobilitat de les figures. També Stelzer, c.62\*, en *Arte y Fotografía*, manifesta com Boccioni i els altres futuristes diuen no a la tècnica fotogràfica, perquè rebutgen la instantània fixa, emprant-ne una de mòbil. A tot això, és important la mobilitat cinematogràfica a la que en el nostre estudi ens referirem en relació amb la representació de l'arquitectura. Aquesta es tractada coherentment als arguments generals de la seva doctrina de l'avantguarda, de forma que queden desmuntades les característiques

intocables anteriors com l'estàtica i la verticalitat, principalment.

El pont entre el Cubisme i el Futurisme el pot representar Severini amb quadres estructurats a base d'un gran geometrisme a tots nivells i amb l'intent de plasmar el ritme de la màquina en les formes pictòriques. Les obres són instrumentades per repeticions i descomposicions formals. Boccioni és autor de pintures on es reflecteix el moviment mitjançant les formes, els colors, o bé diverses posicions de les mateixes figures amb clara influència de la nova tècnica de la imatge mòbil. D'aquesta manera és poden relacionar les seves pintures amb l'espectacle del moviment de les imatges que es produeixen dins de la ciutat, segons s'expressa en c.63\*.

En *El carrer entra en casa* de Boccioni, 1911, (fig.28), l'arquitectura representada que està en total heterodòxia amb els principis de l'estàtica visual, fa de marc a l'acció central, en aquest cas, la plaça on la seva representació introdueix una innovació en el conjunt de l'art representat. L'obra descriu la vida dinàmica i frenètica de la ciutat i de les multituds en moviment en una arquitectura que ocupa tot l'espai representat. Està dins de l'àmbit de semblances a representacions fotogràfiques o cinematogràfiques que porten als desplaçaments de persones a base de repeticions, seqüències, i fets que fan perdre també l'espai unitari estructurat segons la concepció tradicional, recuperant, això si, la gran importància del dibuix concretat en la **línia**, el qual defineix volums i moviments. Aquí també podria intuir-se un cert desplaçament de punt de vista fora d'una visió normal. El conjunt reflexa un estat d'ànim d'angoixa, d'inestabilitat i de sentiments variats, per la qual cosa les imatges són resultat d'una sèrie de idees i de moviments lligats a una representació de realitats parcials amb elements humans, en base de la descripció d'un instant de la vida ciutadana, envoltat per un teló d'arquitectura inestable. Podem destacar la influència recíproca entre Futurisme i Cubisme en l'exemple de la pintura de Picasso *El passeig de Colon* de 1917 (no fig.), compostat per una vista, també des d'un balcó, mirant al carrer, on el tractament de les formes presenta una aproximació al desenvolupament cubista de les etapes posteriors.

En aquesta obra i en la seva arquitectura propera apareixen bastants detalls (barana) repetits, trencats o triturats. En el segon terme es juga entre l'abstracció i la concreció amb una importància de la posada en escena de certs detalls com les finestres en últim terme, les quals, i encara que simplificades, es representen definides en volum i en posició. Tot el conjunt té el factor comú de la **pèrdua**

**de verticalitat**, i de la introducció d' una certa **curvilinitat**, conceptes ja intuïts també en el Cubisme, en forma de descripció d' unes escenes d'edificacions, i en un aspecte trencat i desconnexe. A notar també, l'èmfasi del motiu central, quasi sempre no arquitectònic, de forma que les línies dels elements del seu entorn agafen un posicionament envolvent respecte a aquest espai que configura un argument. Es una expressió de perspectiva intuïtiva fora de tot aspecte científic que no aporta ni perspectiva visual ni cap concepte projectiu, en un estat molt allunyat de la geometria del dibuix tridimensional que definia el dibuix acadèmic. Tot això s'harmonitza amb allò expressat amb l'anterior c.64\*, on es destaca el trencament amb l'atmosfera impressionista a base de línies de dibuix que es transformen en seqüències d'una força que condiciona el sentit del moviment i de la descomposició generalitzada de les formes.

No es pot dir que sigui una visió cònica, encara que per la fondària entre plans inicials i finals se'ls hi podria assignar aquest qualificatiu. A causa que l'espectador es fix i les figures mòbils i que no es poden fer comprovacions mètriques per la caòtica disposició dels elements, estem clarament en el nivell oposat dels models clàssics dins de l'aspecte perspectiu. En l'anàlisi gràfica s'observen també dues facetes inèdites com la multiplicació dels perfils humans en diferents àmbits de la plaça, buscant una representació de multituds, o bé, repeticions que porten al moviment dels personatges. A més, es produeix la **inversió visual** de tons clars i foscos, que apropa l'espectador als termes espacials més llunyans. La contradicció amb el Cubisme serà la reaparició de la fondària perspectiva, en referència al sistema clàssic. No sembla existir, en aquest cas, una teoria prèvia de representació, sinó una pràctica consolidada en les diverses obres, per la diferència temàtica i formal entre elles. Les novetats i heterodòxies referents al model inicial i al propi Cubisme seran la pèrdua de la verticalitat, ja enunciativa, la **descomposició de volums**, que troba un precedent en el quadre la *Torre Eiffel* de Delaunay. Aquestes característiques porten a la concepció d'una quarta dimensió o de **mobilitat de les figures**, considerades fins ara immòbils que en l'estudi afecta a les de l'arquitectura i a les persones. La transició es produeix entre la continuïtat de colors i la simplificació de formes respecte a les últimes innovacions cubistes, però en una nova aplicació de la representació als ambients urbans.

*Dona al balcó* de Carra de 1912, (fig.29), és un quadre en què destaca com important el perfil humà sintetitzat, que apareix en una

frequència repetitiva. Marca l'interès de l'espectador en una zona central, propensa a un moviment conduït per les pinzellades que provoquen una escenografia de fons. Segons S. Marchan, en c.65\*, Carrà assumeix això de forma que situa el seu espai central emmarcat i envoltat per elements cadòtics i de forta indefinició. En concret, veiem que l'arquitectura apareix en el primer, en l'últim terme i en els laterals, deixant al central l'espai de l'acció. La barana del balcó, es mostra descomposada i repetida en tres posicions diferents, junt a un paisatge urbà **dinàmic** i **inconcret**. Aquestes novetats en la representació de les arquitectures urbanes es posant de manifest, en una casa que sembla trencada per la coberta. La tècnica representativa és basa en l'aspecte antiperspectiu tipus axonomètric amb línies que conserven un cert paral·lelisme manifestant un efecte de contrast i altres que tenen tendència cònica. A més d'aquestes heterodòxies, repetides en altres exemples, se'ls hi pot afegir una altra d'anàloga, que és la destrucció de la unitat de la forma i de la seva estabilitat. En la c.66\* es configura una determinació dels plans diferents junt a unes deformacions i simultaneïtats de formes que porten a un dinamisme, tan dels personatges com l'arquitectura de naturalesa estàtica. Pensem, al respecte que les formes arquitectòniques es plasmen de manera intencionadament inestable, per mitjà de la seva desestructuració, fet que produeix una alteració intensa en la percepció en relació a la visualització clàssica.

En conjunt configura una representació a la que se li atribueix un caràcter tridimensional amb definició de les distàncies perspectives, de forma que l'arquitectura representada, que s'ubica en un espai lateral, afavoreix aquest efecte a l'acció, la qual és reduïda en un àmbit concret. A més veiem l'arquitectura llunyana, inestable i amb curvilinitat junt amb altres reminiscències cubistes, essent la propera en detall i triturada. El conjunt porta a un èmfasi, i a la vegada **una proliferació del moviment**, sobretot de les persones en l'escena central. En resum, es pot concretar en una certa similitud formal d'aquest quadre amb *El Sagrat Cor* de Braque, on també és fonamenta una estructuració de la part central, clara de cromatisme, junt a uns laterals abstractes i de tons foscos que emmarquen aquest argument.

Continuant en la cronologia de les obres futuristes, tenim la de Yakulof, *Metròpoli* de 1912, (fig. 30), en la que la ciutat i els seus edificis tornen a ésser objecte de la pintura. En el quadre s'intueixen les línies d'un carrer i uns volums expressats en **simplificació** de les formes, fent que es confongui l'espai perspectiu, en una representació tendent a la planeïtat. A més, les figures humanes també apareixen

simplificades i confuses, identificant-se difícilment, per aquesta causa en els seus perfils respecte als originals. L'obra és comparable a les de Feininger per la repetició dels volums arquitectònics dins de l'espai ciutadà, com en *Ciutat al clar de lluna* dins del Cubisme, amb un nivell de indefinició més important de forma que el paisatge urbà i les construccions queden diluïdes. La tridimensionalitat del conjunt és mostra sols en àmbits acotats, argument recolzat pels canvis cromàtics de colors foscos que emmascaren les identitats arquitectòniques, però veiem un canvi qualitatiu que ens endinsa en un nou context que és la **indefinició** dels elements representats, qüestió que es configura com una preparació a l'abstracció, la qual es desenvoluparà en etapes posteriors. Els últims conceptes són considerats com una possible conseqüència de l'argument de la c.67\* que proposa aquí una pèrdua de la proporció, junt a la descomposició dels volums, en altres efectes derivats com són la divisió i la multiplicació dels originals que pertanyien al suposat model.

*Tram* de 1914, es una obra de Bogomazov, (fig.31 i 31 bis), que introdueix dins del Futurisme en un punt molt allunyat del model renaixentista dins de la figuració i la expressió de l'arquitectura que en aquest cas es dilueix fins i tot en la línia. Els conceptes en forma de síntesi respecte a les realitats representades dins de definició d'un espai global queden expressats en la fondària de l'escena i en l'allunyament de les figures. L'arquitectura és més bé escassa i sols apareix en conceptes de clar- fosc i en un llunyà segon terme, segons es veu en la fig. 31 bis. És també molt indefinida, a la vegada que inestable, en forma de la manca de verticalitat de les línies. D'aquesta manera no sembla que sigui l'objecte de la representació, sinó més bé que es vulgui identificar amb l'acció del carrer. La perspectiva, amb punt de fuga dins del quadre, ens transporta a situacions de fondària perspectiva i allunyament ràpid, a l'estil de les obres de Munch dins del corrent expressionista. A la vegada provoca una sensació de transport visual cap endavant, sensació inherent al moviment futurista amb més definició que en les primeres obres de Boccioni. En conjunt l'espai públic fa que l'edificació sigui més secundària que en *El carrer entra a casa* i resulta més bé una intenció de prescindir-ne, i de dibuixar sols la mínima per definir un ambient urbà concret. Podem dir que l'obra es mou en una concreció superior a *Metròpoli*, però no deixa de considerar el sentit de la identificació dels objectes, això si, sempre dins d'un marc general de **desproporció i síntesi**.

En aquests mateixos anys, localitzem dibuixos d'arquitectes

del moviment futurista. Així A. Sant' Elia en *L'estació hidroelèctrica* de 1914, (fig. 32 i 32 bis) manté la confiança expressiva en la perspectiva artificial clàssica, tornant a un concepte de model perspectiu molt similar a l' anterior. Enfatitza el caràcter monumental del tema per l' elecció del punt de vista i pel dinamisme del traç, provocant l'impacte de la realitat física de les grans construccions del seu temps relacionades amb la metròpoli. Les produccions d'aquest autor són en general arquitectures i enginyeries en una perspectiva coherent a les anteriors pautes i amb gran importància d'un dibuix, que aporta l'interès de la línia, i tal com s'ha dit, amb un punt de vista baix per donar més **grandiositat**, en un sentit clarament escenogràfic. S'intueix l'arquitectura representada com un joc de volums simples, essent **linealitzada** i sense ornamentació. Introdueix el caràcter maquinista argumentat en la ciència i la tècnica, i apareix en l'aspecte oposat a les obres pictòriques del propi corrent que mostren arquitectures inestables i poc definides, essent les influències entre ambdues patents. En l' anàlisi gràfica de la fig. 32 bis es veuen les fugues que coincideixen en l' horitzó quasi exactament. Es veu, per altra part, en aquests últims exemples, que l'arquitectura és fidel a la perspectiva cònica, i que consegüentment s'apropa al concepte d'ortodòxia, això sí, dins d'una **representació cònica** de la realitat. La c.68\* Delevoy, situa l'arquitectura com una funció del disseny en general, propensa a la inventiva, la qual cosa és coherent a allò expressat en els diversos apartats de la nostra anàlisi.

*Baralla a la galeria*, (fig.33 i 33 bis) és una altra obra de Boccioni de 1920 que s'apropa més al model clàssic que les seves anteriors, i en la qual entra l'acció com a tema principal. La representació arquitectònica és una perspectiva que encara que esdevé secundària dins de tot el conjunt, precisa l' espai de l' acció. En ella apareix una multitud frenètica, i agitada de la que la pintura vol destacar a nivell perceptiu en la **sensació de moviment** i en el dinamisme de l' escena. Torna a una concepció clàssica en les fugues en línies acadèmiques amb la perspectiva cònica. Això provoca un aspecte general de mobilitat de en relació a la posició de l'espectador. Els tractadistes sobre el corrent parlen d'aquestes sensacions, però no de l'arquitectura representada, a causa de la seva complementarietat argumental. Pensem, però, que aquest és un element definidor fonamental de l' escena dins de la pintura, acceptant, en aquest cas, certa ortodòxia i tornada a la verticalitat en les línies concretes dels elements constructius vistos des d' un punt de vista elevat.

Es un dibuix que busca una estètica de forma simplificada

entrant la representació en una acusada **linealitat** per una realitat arquitectònica en una verticalitat coherent amb la realitat. La fidelitat mètrica és baixa, veient-se en la representació de la gran porta, en que aquest presenta una contradicció a un suposat academicisme. L'anàlisi gràfica presenta, en primer lloc, un punt de vista alt, amb la possible intenció de mostrar amb més amplitud l'espai i la multitud que apareix en aquest àmbit tancat. Un exemple és la línia d'intersecció de terra i paret que determina un punt de fuga que no correspon amb els dels llums del sostre. A la vegada, la finestra i altres elements de la gran portalada, tenen direccions no lligades al conjunt. No se sap la intencionalitat de l'autor en aquestes línies però sí que surten similars als detalls perspectius de les obres més geomètriques de Picasso, o bé al contrari, a altres, que aparenten ésser un fruit del desordre representatiu. Es una obra oposada als conceptes de *Tram* de Bogomazov, en una concepció mètrica paral·lela, i en una composició a base d'edificis a ambdues cares d' un carrer que confecciona un espai expressat en una acció allargada en fondària.

A manera de resum, podem dir que tan Boccioni com Balla tenen interès per les visions amb colors, amb línies aerodinàmiques que aporten sensacions de moviments i velocitat a la pintura. Es confirmat en De Micheli c.69\* en *Las vanguardias artísticas del s.XX.* que parla de dinamisme que dóna els resultats plàstics estudiats. En aquest cas afecta a la línia dibuixada de l'arquitectura en forma del trencament dels volums, de la inestabilitat i de la repetició de línies en la recerca de la quarta dimensió. També trobem en el conjunt de les obres futuristes, un altre impacte que es manifesta amb la trituració i destrucció de les formes, produïdes en espais urbans, carrers i places, situant les diferències respecte a altres temàtiques pictòriques per la mobilitat de persones i edificis. En alguns casos es pot parlar d' una permanència dels valors cubistes, introduint conceptes com la desaparició de l'expressió volumètrica.

## NOTES DEL CAPÍTOL 3. Apartat 3.3.

- c.57\* HUYGHE René, *El Arte y el Mundo Moderno 1.880-1.920*, p. 257. La frase “l’espai ja no existeix en el Futurisme” es proclama la negació de l’espai tradicional en fondària i en les tres dimensions. Es substitueix per una definició de plànols en diferents posicions, no precisament ben ordenats, en una confusió que es veu accentuada per la desestructuració formal de l’arquitectura.
- c.58\* POPPER Frank, *L’Art Cinètic*, p. 37 a 42. Es interessant l’opinió de l’autor respecte a la simbiosi entre diversos espais, la qual cosa té un record argumental renaixentista que queda diluït per l’aspecte innovador de la forma. L’expressió de referència és: “el gest i la línia són expressades en les seves intencions en forma de llum i moviment, a la vegada, de manera que fa aparèixer simultàniament l’interior i l’exterior”. Seguint exactament això és busca, per tant, una expressió de plànols diferents i en una progressió visual entre les diverses situacions que es vinculen al moviment.
- c.59\* CIRLOT Juan E., *Cubismo y Figuración*, p.83 a 97. Opinió lligada als sentiments de l’autor que proposa un moviment en una determinació curvilínia de les formes arquitectòniques. Aquestes no es deslliguen del context general del cinetisme de persones que afecten a la disposició de línies, volums, i, fins i tot, als colors de tot el conjunt.
- c.60\* WRIGHT Lawrence, *Tratado de perspectiva*, p. 349. La frase curta dóna sentit a la teoria cinètica: “els objectes es mouen en el Futurisme.” Reafirmació d’aquest autor en les teories que determinen l’objectiu de representar escenes en moviment. Les tres cites anteriors a aquesta en el capítol corroboren aquesta afirmació.
- c.61\* MARCHAN Simón, *Contaminaciones Figurativas*, p.50. Fa referència a les formes expressades per Boccioni, considerant també l’ambient que les envolta: “el dinamisme trenca la caixa tradicional en arquitectura, desenvolupant-se en totes les seves direccions, en altura i fondària, del soterrani al gratacels”. El comentari involucra l’arquitectura en la definició de l’espai representat, cosa que no s’havia produït fins ara. Confirma la seva ubicació en gran part d’aquest agafant molta importància física i espiritual. D’alguna manera

es torna a una definició total de l'espai per l'arquitectura, encara que en conceptes divergents als del model, introduint un nou aspecte tridimensional, adaptat a una nova concepció visual i estètica.

- c.62\*        STELZER Otto, *Arte y Fotografía, Contactos, influencias y efectos*, p.25. La cita destaca aquests tipus de no intervenció, provinents en tot cas de les doctrines inicials del moviment, però pensem que la influència fotogràfica si que es va produir realment en les obres futuristes, essent l'expressió del moviment totalment compatible amb les instantànies d'aquest corrent.
- c.63\*        BONELL Carmen, *Las leyes de la pintura*, p.144-145. Parla de la sensació de moviment ja es produeix en l'aplicació del color en una tècnica neo-impresionista basada en el puntillisme i en el divisionisme, molt diferents de les tècniques impressionistes en sí. Afegim a tot això que l'efecte de moviment de les imatges queda reforçat per la presència dels volums petits que en la seva repetició contrasten amb la menys mobilitat del edificis representats de la ciutat.
- c.64\*        MUSEU PICASSO, *Futurisme 1909-1916*, p.221. La representació dels volums, la línia i la disposició del moviment donen un ambient emocional al quadre. És concreta en forma d'una síntesi de les diferents sensacions que proporciona una certa abstracció de cada objecte en particular en un àmbit general d'una atmosfera que l'autor qualifica de "impressionista" en la descomposició de la forma i en la proliferació de variats colors en la composició.
- c.65\*        MARCHAN Simón, *ibidem*. Sobre l'obra de Carrà valorem la frase: " l'arquitectura en moviment de les boires, dels fums en el vent i de les construccions dinàmiques, quan són sentides en un estat d'ànim violent i caòtic". Expressa la reafirmació del caos geomètric i de la seva projecció als volums, emprats en aquest aspecte en la definició d'uns objectius fonamentals de representació, així com d'un entorn geomètric quasi sempre urbà.
- c.66\*        BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, p.264. El text analitzat en aquest punt es considera com una de les teories del propi Manifest Futurista, en base amb tots els condicionants que volien apartar aquesta concepció

artística de qualsevol altra anterior. La doctrina en concret està en la línia de la descomposició de les formes i la pèrdua de les proporcions que en el nostre cas estudiem, i que a més ha perdut els seus valors d' estatisme, verticalitat i opacitat.

- c.67\* MUSEU PICASSO, *Futurisme 1909–1916*, p. 239. En forma de normativa per aquest corrent destaquem la abolició de les antigues proporcions amb noves consideracions posicionals i espacials en general totalment contradictòries a l'art anterior. Aquestes decisions han aportat un canvi de rumb fonamental fins al punt de entrar en la indefinició dels volums representats i la seva mancança conseqüent de la identificació per part de l'espectador.
- c.68\* DELEVOY Robert, *Dimensiones s. XX 1900-1945*, p.197. És un concepte diferent que no parla de perspectiva i que es pot entendre en sentit que la moda i el disseny industrial provoquen la irrupció d'uns conceptes nous respecte a la perspectiva. En aquest cas afecta a la resolució dels volums arquitectònics aplicats a les tècniques provinents de les noves doctrines estètiques, en general, i del moviment, en concret, la qual cosa porta a una determinació de les formes molt properes a la inventiva.
- c.69\* DE MICHELI Mario, *Las vanguardias artísticas del s.XX*, p.251 a 254. Les frases textuais són: “Al contrari que en els cubistes es busca la rítmica i la distribució de les forces en línies d' acció”. Les línies de moviment provoquen una desestructuració de la forma i una ruptura en les valors acceptats pels conceptes visuals en una intenció buscada pels propis autors futuristes.

## BIBLIOGRAFIA DEL FUTURISME

APOLLONIO U., *Futurismo*. Milà, Gabriele Mazzotta Edit., 1970.

ARGAN G. C., *Storia dell' arte italiana*. Florència, Sansone Editore Nuova S.p.A., 1976.

CENTRO REINA SOFIA., *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la postguerra*. Milà, Edit. Fabbri. S.p.A., 1990.

CHASTEL A., *L'art italien*. París, Flammarion, 1995.

EDIZIONI DELL' ANNUNCIATA., *Carrà. Tutta l' opera pittorica*. Milà, Edizioni dell' Annunciata, 1967

FRATELLI FABRI Edit., *Il Futurismo*. Milà., Fratelli Fabri Edit., 1967.

MUSEU PICASSO, *Futurisme 1909-1916*. Barcelona, Ambit Serveis Editorials S.A., 1996.

PALAZZO GRASSI, *Futurisme-Futurismes*. Milà, Edit. Fabbri S.p.A., 1986.

PIERRE J., *El Futurismo y el Dadaismo*. Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1968.

POPPER F., *L'Art Cinètic*. Paris, Edit. Gauttier-Villars, 1970.

RYE J., *Futurism*. Londres, Studio Vista, 1972.

TAYLOR Joshua C., *Futurism*. Nova York, M.O.M.A., 1961.

### 3.4.- FRAGMENTS AUTÒNOMS EN PERSPECTIVES INQUIETANTS EN L'ESTÈTICA METAFÍSICA

La Pintura Metafísica expressa en conjunt la visió de l'inconscient i els somnis amb referències als sentiments, que es projecten de forma plàstica en exemples d'expressions urbanes de caràcter realista, complementades amb altres situacions que reflecteixen estats d'ànim del subjecte. És un estil que, en concret i dins de la representació de l'arquitectura, mostra un realisme al que se li se superposen aparicions genuïnes i objectes diversos, referents a una presència humana més intuïda que real. Els màxims representants d'aquesta tendència són De Chirico, Sironi i Carrà.

De Chirico es considerat com el pintor més caracteritzat del corrent i precursor d'alguns aspectes artístics de Dalí i Magritte que estan dins de la línia surrealista, qüestió que s'aplicarà en temes posteriors. Es pot dir, que va ser un perspectivista que va aplicar els criteris d'una llibertat personal en el marc d'una obra clàssica, per tant, un estil propi dins de la ortodòxia generalitzada. Els seus espais són visualment creïbles i en l'anàlisi es confirmen amb temes dins de corrent geomètric derivat de la pràctica perspectiva lineal. Tenen gran importància pel seu espai arquitectònic referencial que es veurà transformat cap a l'irrealisme poètic per mitjà de les ombres i per la presència inquietant de certes figures lligades a qüestions oníriques. La influència estètica està entre la de la pintura del Cubisme, més proper, i la del Renaixement, més llunyana, per les deformacions perspectives del primer i pel context global del segon (situat en un ambient meridional de paisatges urbans i gran influència de la llum). Es valora sobre De Chirico en la (c. 70\*) en referència a una proposició de mecanització del món que es projecta. En un altre aspecte De Micheli cita l'obra d'art com element fora de la normalitat (c.71\*).

El primer exemple que s'aporta, *L' enigma d'un dia* de 1914 es la descripció d'una plaça immensa i assolellada que queda tallada per una línia de contrast, la qual es suposadament l'horitzó, situat molt alt i provocant una sensació de visió des d'un punt de vista no habitual. L'escenografia es similar al **cub renaixentista** que situava les seves cares davantera i posteriors com frontals i les laterals en forma de nexes entre ambdues. La variació és la presència d'uns elements

en primer terme, el qual dona amplitud, principalment a la plaça, i menys als edificis laterals.

La multivisió, en aquest cas, aporta innovacions de forma que cada construcció disposa d'una disposició geomètrica on es confirmen les regles projectives, apropant-se en ocasions a les representacions axonomètriques. Entenem que es una realitat en forma de perspectiva cònica trucada en alguns fragment que transmet una sensació especial per la dispersió d'un sistema que sempre es presentava com molt estricte. Tot això està dins d'una construcció tridimensional de caràcter similar a les línies generals del sistema referencial, que segons el mateix autor l'utilitza en un intent de plasmar un referent arquitectònic que emmarca, a base de mides i proporcions, una acció humana. Aquest efecte s'estableix al perdre's les referències de posicionament de certs elements espacials a causa de dispersions perspectives parcials que produeixen la inquietud en l'espectador. També es pot entendre el seu dibuix com impregnat d'ambigüitats representatives i d'autonomia en la perspectiva de certs elements particulars, les quals justifiquen els seu estudi. De forma similar, es determina que l'art prové del subconscient en ambigüitats de caràcter físic i espiritual, cosa no adient a l'arquitectura representada, sinó als altres elements geomètrics o de referència humana (c.72\*).

En aquest punt ja podem avançar que els objectius de la Pintura Metafísica seran els mateixos edificis representats i les figures que donen un argument en un possible reflex dels mon del somnis. És notòria la presència de cossos de difícil interpretació i l'absència quasi general de la figura humana que accentua la sensació de solitud i estranyesa. La c.73\* parla de la representació en el context de l'arquitectura grega clàssica, donant sentit a aquestes construccions i l'urbanisme mediterrani en general. Fig. 34.

Tornant al detall de l'obra, veiem l'arquitectura i una escultura que resulta ésser gegantina en relació a les figures humanes del fons, les quals queden així empetitides en relació a les dimensions de la resta d'elements representats. Els edificis tenen una pròpia disposició geomètrica que afavoreix una exposició màxima de les cares dins del context del cub renaixentista. És evident que alguns detalls de l'arquitectura es dibuixen independentment de la globalitat, amb perspectiva pròpia (alguns arcs) i que presenten una distorsió perspectiva concretada en importants deformacions geomètriques, les quals donen una major sensació d'irrealitat. La presència dels arcs en aquesta pintura i en altres, ve al cas de la consideració de la c.74\* que els tracta en forma d'**introducció al símbol**, i, a la vegada, suposa una

llicència geomètrica i de perspectiva important. L'anomenat text no analitza la seva perspectiva particular, cosa que sí fem en la Tesi, com argument principal de l' estudi.

Entrant en aspectes de l'anàlisi lineal, veiem com alguns paraments son paral·lels al quadre, però els arcs són representats des d'un punt de vista amb perspectiva pròpia en posició inclinada, i projectats per la part inferior, de forma que aquestes disposicions provoquen una sensació d'estranyesa dins de la realitat representada. En un altre aspecte, les alçades dels arcs de l'edifici de l'esquerra tindran un punt de vista inferior a la del propi edifici, i les seves amplades fan augmentar progressivament la distància de les mesures de la paret que semblen iguals en la seva suposada realitat. Queden emfatitzats en una perspectiva preparada que ens fa endinsar més en el quadre, en un efecte d'allunyament. Confirmant l'anàlisi inicial direm que l'amplada dels arcs s'ha comprovat gràficament, i es dedueix que no resulta conforme a la seva fondària, veient-se diferents per transformar una possible visió cònica acadèmica en una representació que intencionadament adopta varis punts de fuga.

Un altre detall d'ambigüitat és la confusió d'ubicació entre la primera i segona arcada, que es veu diferent des d'un punt de vista inferior. Es tracta, per tant, d'un recurs visual a fi de provocar la seva descripció en sentit més ampli, essent els termes d'allunyament forçat un argument repetitiu en diverses obres dels artistes metafísics. En concret, el pedestal conté unes fugues inverses que li fan agafar un sentit diferent a tot el conjunt, i en canvi, el prisma de la part central de la plaça pot tractar-se d'una representació en perspectiva axonometria o d'una cònica amb mètrica especial. Les persones apareixen distorsionades de grandària que no quantifiquem gràficament per la facilitat d'incórrer en errades per la seva poca presència. Al ésser assimilables als "maniquis", es produeix un camp obert a la confusió, tan de mesures, com d'interpretació. Les xemeneies presenten unes incògnites per les proporcions entre totes elles, que les fan també inquietants al no determinar-se ni les seves dimensions ni la referència de la distància a un observador que està en una posició respecte a les fugues que descobreixen les línies principals.

Deduïm que l'obra es mou en un sistema de representació particular enclavada en conjunt en una teoria clàssica de visió amb desviacions donades per solucions trucades intencionadament en forma de **perspectives autònomes** relatives a formes parcials. Es pot considerar com una perspectiva d'un paisatge urbà característic de les places italianes més que en un argument de lliure interpretació, però

que té una gran sensació de realitat que queda emmascarada per distorsions geomètriques i per la sensació general d'angoixa. Algunes obres cubistes presentaven aquestes analogies per la disposició general dels volums, i es veu que en aquest cas també hi ha similituds en forma de solucions perspectives en el tractament dels fragments. En ambdós exemples s'empren unes ombres laterals correctes en el seu contingut geomètric, espai clar al centre i colors brillants en general.

L'expressió de l'arquitectura en *Les muses inquietants* de 1915 és una semblança escenogràfica dels edificis de l' *Enigma de un dia*, amb la novetat respecte a temes anteriors de l'absència de volums a un costat, repetició del cub en primer terme, i les figures concretades en estàtues. Per altra banda, també es presenta en les zones centrals tractades en tons clars i colors externs foscos per provocar una major efecte escenogràfic. És la contraposició de les figures amb dimensions humanes junt amb edificis clàssics i industrials que donen una dualitat real-irreal accentuada per les alteracions perspectives. Estem en una repetició d'una plaça que modifica la perspectiva artificial clàssica i que lliga amb un espai i figures en primer terme (c.75\*) en forma de **distorsions puntuals** determinades per la seva ambigüitat argumental. Una altra característica escenogràfica d'aquesta pintura és l'us de la tipologia edificatòria en **inversió visual** amb poc detall en les superfícies properes, i més complexitat en les llunyanes, donant importància a la llum i als seus contrastos forts. D'aquesta manera el detall arquitectònic s'esquemmatitza en el primer terme i, en canvi, la configuració del relleu es produeix en més amplitud en el segon. Veure fig. 35.

La duresa del conjunt conforma el sentiment de solitud i d'angoixa dins d'una aproximació al realisme, en una perspectiva cònica estricta des del punt de vista geomètric. La proliferació dels arguments que expressen les imatges d'aquesta i altres obres, porten a consideracions com les de K.Thomas (c.76\*) que situa a la Metafísica dins del Surrealisme, o que considera aquest com una motivació d'inici del posterior corrent. L'exemple ens apropa molt a la concepció renaixentista, en una nova significació de la relació entre figura i fons, i en el paper determinant de l'escenografia que dóna caràcter a l'escena.

En concret dins de l'estudi gràfic veiem que la perspectiva de la plaça i edificis laterals estan en conceptes d'ambigüitat en la geometria representada de certes parts. En cas que la plaça fos plana, tindria un punt de fuga central a molta alçària que correspondria a la part alta de l'edifici del fons, per la qual cosa és impensable la

horitzontalitat del paviment, idea que queda reforçada pel fet que la part de l'edifici del fons esquerra es vegi tallat en els seus elements més baixos. A més, en la consideració de justificar les disposicions perspectives de conjunt, podria ésser que els edificis posteriors tinguessin unes fugues més baixes que els davanters, la qual cosa no es pot apreciar a l'anàlisi. Això ens demostra l'autonomia representativa de les diverses parts. Entrant en l'anàlisi del detall i atenent a la representació de les "muses", veiem consegüentment com l'horitzó es més alt que els edificis del fons, i que es presenta en una posició d'enfocament pel damunt de la visió normal humana, semblant a la pintura anterior. Un exemple d'això és el volum del primer terme, o la mateixa base de la primera musa, en un conjunt que s'apropa a certes visions edificatòries cubistes plantejades en fugues inverses.

En aquest punt veiem com De Chirico situa els seus models en una arquitectura tradicional de caràcter anònima amb una presència arquitectònica molt més definida. Tornen els conceptes de noucentisme i mediterranisme amb importància de les places en el context d'unes perspectives particulars (c.77\*). En aquests exemples domina molt la perspectiva tipus renaixentista en la que l'autor modifica intencionadament els aspectes puntuals de certs elements constructius que donen un caràcter especial al conjunt. La presència de les persones en la pintura, per la seva insignificància o per la seva absència, tendeixen a magnificar els volums i els espais públics en una intencionalitat de provocar sentiments d'angoixa i solitud.

El nivell d'explicació apropa la pintura a una perspectiva històrica o més real que les anteriors, de manera que el conjunt de perspectives presentades revelen l'autonomia representativa dels objectes amb solucions particulars, que no obstant accepten un referent general de visió cònica. Les figures que apareixen en *Les muses inquietants* són anàlogues als de *L'enigma d'un dia*, i així també trobem un volum axonomètric al centre de la composició, que no explica les seves mides per forma i posició, però que contribueix a l'ambigüitat general del tema.

*Ciutat Metafísica* de De Chirico (1914-16) que presenta influències del Cubisme de Gris i de Braque (segons les fig. 22 a 24) pel tractament perspectiu dels edificis de caràcter volumètric amb reminiscències clàssiques. La multidireccionalitat de les fugues i la presència de dos conjunts volumètrics amb independència perspectiva a ambdós costats, en una representació esquemàtica i plana d'un edifici rematat per un frontó triangular, evidencia el distanciament perspectiu.

El quadre mostra unes façanes a les dues cares d'un suposat carrer, amb un fons més clar i abstracte que les anteriors, en una representació arquitectònica fora de l'àmbit de la perspectiva visual. Com es veu en la fig. 36 bis, hi ha una sèrie de perspectives obliqües sense donar la sensació d'ordre en els carrers amb els dibuixos i transparències dins de les façanes. El conjunt es caracteritza per l'absència de terra i unes ombres importants, també pel poc detall i per una reducció de les distàncies entre els variats alçats. La característica més important és l'aparició d'heterodòxies dins de la gran **escenografia** de la ciutat en la representació dels paraments en colors foscos generals i alguns clars que destaquen dels altres. L'aspecte dramàtic a la composició es completa amb la pròpia simplificació, i altre cop amb una atmosfera inquietant. Conseqüentment l'apropament de les distàncies entre els diversos volums provoca la sensació de compressió de l'escena, junt amb la pèrdua de mides amb el context de la no consideració de la fondària perspectiva, qüestió que ens porta al recordatori del col·lage cubista en la representació de la ciutat reduïda a un concepte de parcialitat, manifestant-se, fins i tot, a nivell de façanes. La verticalitat apareix en forma d'única ortodòxia a considerar, al contrari del conjunt, que ens serveix de comparació. Recordant *Les teulades* de Gris, en particular és un quadre que té unes connotacions temàtiques similars, a més amb tendència al desmoronament de la verticalitat dins de la definició curvilínia. Fig. 36 i 36 bis..

*Plaça d'Itàlia* de De Chirico, 1921 esdevé semblant a les primeres obres d'aquest autor, en un àmbit de **conjunt ortodoxe**. Constitueix un altre exemple de pintura dedicada a arquitectures inventades amb un caràcter més oníric que les dels exemples anteriors. Per la presència important de l'arquitectura i la seva configuració gràfica, sembla que no s'aparta quasi en absolut dels models canònics, la qual cosa es confirma per les anàlisis de la seva geometria lineal. En tot cas, els arcs de la porxada lateral podrien tenir una representació a l'estil de les primeres obres de l'autor, per la seva autonomia perspectiva, contrastada amb un conjunt visualment uniforme. Aquests caràcters queden diluïts dins del conjunt i no prenen un protagonisme destacat a causa del petit volum d'aquests elements i la seva representació en la distància. A més, és a tenir en compte l'aparició de les figures en primer terme, entre la versemblant realitat del cavall i les escultures que configuren un caràcter d'estranyament respecte al conjunt arquitectònic que determina el referent històric important i la tradició dels elements urbans. Fig. 37.

En l'altra *Plaça d'Itàlia* de 1943, apareix també l'autonomia d'alguns volums, essent l'exemple més vistós la torre que aparenta

estar inclinada cap enrera. L'obra obeeix a la tipologia d'una perspectiva urbana basada en **volums nusos** i poc detallats en un espai interior que també presenta figures entre humanes i escultures. Aporta una referència ambigua d'inquietud general que no sols prové de l'arquitectura, sinó també de tot allò expressat, efecte que queda potenciat pels **grans contrastos lumínics** i per la disposició de les ombres que invaeixen l'espai central. És notable l'aparició dels arcs laterals en perspectiva inferior i dibuix semicircular amb graduacions de color en el seu interior. Al representar-se aquestes façanes en primer terme, queden configurades amb un aspecte estrany i per no concretar-se en els seus materials, semblen acabades amb una textura llisa, pròpia dels revestiments tradicionals de l'arquitectura italiana. A causa de la llunyania, la torre té un nivell de detall que dóna sensació de realitat, de la que mancaria segurament si estigués col·locada en un pla més avançat. Així mateix semblen més paradoxals les identitats de les construccions, que les distorsions mètriques les quals acaben omplint tot el conjunt. En un altre aspecte, la seva perspectiva és exagerada, sobretot en referència a la circumferència superior. El seu volum es determina en variacions de color i clars-obscurs que podrien pertànyer a una superfície no cilíndrica, efecte que és inherent a l'ambigüitat general de la descripció de tot tipus de figures en aquest estil. Fig. 38.

Es evident que l'obra segueix fidels a les pautes exposades en les primeres pintures amb característiques i desenvolupament molt similars a aquelles. La més notòria és la disposició de la plaça amb la reaparició dels elements repetitius dels altres models, apareixent els arcs i la torre amb **representacions independents** de la resta del conjunt. Tots aquests aspectes provoquen una tornada a les heterodòxies, que fins ara havien quedat tan sols en memòria per la irrupció de continuades obres anteriors més conformes al model. Queda, l'obra, en una clau ortodoxa, sobre tot per la disposició del terra de la plaça similar a *L'enigma d'un dia* en un gran espai monocrom. Altres aspectes ja vistos en algunes obres són l'aparició de l'estàtua, la seva base prismàtica, i les ombres a contrallum, les quals projecten la presència de l'estàtua sobre el paviment, amplificant-lo. Les ombres, en aquest cas, defineixen molt bé una escenografia. L'efecte de localització de l'acció en una zona concreta entre edificis es tradueix en la imatge d'un tren que apareix en segon terme, en clau referencial als conceptes maquinistes i energètics tan estimats pels futuristes. Les persones apareixen llunyanes i sense detall de forma que realcen i magnifiquen una arquitectura que podríem qualificar d'històrica, no identificable en els seus elements, ni en el seu conjunt i amb contrastos plens d'ambigüitat que no interfereixen en la

sensació de realitat onírica.

En *Musa del silenci* de 1973, De Chirico adopta una composició basada en el tipus renaixentista **interior-exterior** amb una connexió visual entre ambdós espais, a l'efecte de destacar una fondària i l'allunyament perspectiu en l'escena. És una obra quasi contemporània que representa la perspectiva d'una habitació que no busca en aquest cas una descripció de tipus històric com altres obres del mateix autor. En conjunt, el muntatge escenogràfic és similar al dels exteriors, amb referències a les superfícies laterals i al terra en forma de definicions de les línies, fent amb una quasi coincidència amb la perspectiva artificial. L'ambigüitat argumental es manifesta altre cop en la controvèrsia entre persona i maniquí, malgrat que aquest concepte està fóra de l'àmbit arquitectònic però sí dins de la identificació d'objectes i referents humans. En l'anàlisi es troben fugues diferents respecte als elements de sostre (no totes són coincidents en la mateixa) ni tampoc convergents amb les de la finestra. S'aprecien, en concepte d'anomalies, la no verticalitat d'una cara en les bigues del sostre, la possible axonometria de la torreta de flors, la posició de la base del cavallet, i la irregularitat de les potes de la cadira. Les col·locacions d'aquesta i del maniquí són indeterminades respecte al conjunt, i semblen flotar damunt d'un paviment que ens recorda altres pintures d'exteriors del mateix autor. La proposició és normalment a base d'una visió única global que es interferida per algunes d'autònomes localitzades per la seva referència mètrica, a fi de fer destacar edificis o elements concrets que tenen en general certa llibertat representativa. L'obra és similar a la *El jugador del Diabolo* en quan a temàtica i organització de la perspectiva interior, notant-se en aquest exemple la distorsió respecte a la pauta perspectiva que és més evident pels objectes de difícil interpretació i per les peculiaritats perspectives de l'estudi global, les quals són prou subtils per constituir-se en engany visual. Fig. 39.

Movent-se en unes concepcions pròximes, l'obra de Sironi es pot considerar que pertany al conjunt metafísic, però amb unes característiques pròpies d'un realisme urbà, centrat principalment en els suburbis amb influències cubistes. *Avió groc amb paisatge urbà* de 1915 ha estat triada per la gran novetat que presenta una **visió aèria** amb una solució d'enfocament espectacular, inèdit i que imposa una novetat estètica de referències modernes. Els aspectes chiriquians es repeteixen en les ombres, la disposició del conjunt i la ciutat en sí, en un aspecte de representació parcial que es limita a uns pocs edificis. És pot dir que la influència de la fotografia és patent en el seu aspecte del recolzament de l'aviació. La concreció de les formes es mitjana en

edificis i més acusada per la distància de la percepció dels volums, la qual cosa va bé a aquest tipus de pintura, que, a més, fa aparèixer un sentiment d'inquietud en una visió que es presenta des d'un punt de vista elevat, fora de l'abast dels vianants. La indefinició en el fons del quadre és total, arribant a una variació de tonalitat marcada per una línia que separa dos espais diferents i que provoca certa sensació d'irrealitat. Les ortodòxies es situen en la visió unitària d'un conjunt no molt extens, i les heterodòxies són les vistes anteriorment a les que se'ls hi afegeix una **simplificació** formal perspectiva de tots els volums. Veure fig. 40. Un altra obra de Sironi (en la mateixa figura), és *Composició. Arquitectura urbana* de 1923, situant-se aquesta entre interessos de visió global i aproximacions de detall. El poc resultat perspectiu, en aquest cas es patent en les façanes representades en alçat per la frontalitat i pel record cubista de la definició de les cares. La c.78\* es refereix a Sironi, a qui col·loca en un nivell de pintor de volums nusos que es creuen i es componen amb una tensió inèdita, fet que es coherent amb el nostre estudi arquitectònic i perspectiu.

L'obra que ve a continuació es refereix a uns espais urbans normalment de la perifèria, reflex de les condicions urbanístiques de l'època, amb absència de figures humanes. És la pintura *Síntesi de l'espai urbà* de Sironi, 1919, que té certs precedents en obres de De Chirico, però amb limitacions de volums. Es pot dir que la relació amb *Les muses inquietants* és patent en els aspectes de resolució del carrer, i per l'absència de persones. El carrer aixecat és una constant chiriquiana en forma d'un enfocament parcial que ocupa gran part de quadre, sense cap element de referència ni de detall. No es poden comprovar les mides del mateix carrer i les referències de linealitat entre els diversos elements. La verticalitat es presenta com una ortodòxia que es repeteix en el corrent, tan en aquest tipus de representació més allunyada d'una realitat visual, com d'altres encara en to més indefinit. Algunes obres semblants a aquesta última s'enclaven dins d'una perspectiva cònica estricta que ja ha aparegut en el conjunt d'obres metafísiques. Per això es parla de pseudo-perspectiva o de perspectiva inquietant, essent les heterodòxies localitzades en zones concretes del conjunt. En l'aspecte estètic hem de citar les consideracions i esquemes fets per L. Wright (c.79\*) en els que l'expressió global es dinàmica en fragments, a l'estil futurista, i dona sensacions semblants a l'aterratge dels avions. Veure la fig. 41.

*Paisatge urbà* de Sironi, 1921, arriba a un punt de màxim apropament als models inicials en que el fet d'incloure la pintura a nivell d'estudi és en motiu de simbolitzar un punt de inflexió en forma d'ortodòxia. El **realisme** és quasi total tan en arquitectura general

representada com en detall, colors, textures i ambient atmosfèric, de forma que a simple vista no defineix heterodòxies. Però analitzant la composició, trobem elements interessants i repetits en altres obres chiriquianes com les xemeneies en perspectiva pròpia, junt a l'absència d'elements humans, estant aquest últim justificat per la recerca de la ambigüitat mètrica. Tot això apareix a més d'una disposició perspectiva coherent amb la visió humana, segons anàlisi de la fig. 42 bis, comprovat en una convergència quasi exacta en un costat. El tema central torna a ésser un paisatge perifèric propi de les zones ferroviàries vist en una percepció d'esquematisme realista. El tractament individualitzat dels volums deixa entreveure dissonàncies visuals respecte al conjunt, com en el cas de l'edifici situat en primer terme que deixa veure irregularitats perspectives a l'estil cezannià. Veure fig. 42.

Un altra obra de Sironi inclosa en la tesi és *Composició, arquitectura urbana* de 1923 (fig.43) representa una disposició de façanes d'edificis en un aspecte molt proper a una vista en alçat amb la repetida i dramàtica presència de les ombres. S'apropa molt al concepte perspectiu clàssic de forma que ens recorda algun tema de Cezanne en forma de transició, a més de la qualitat de les taques de color en sensacions properes a la realitat. Està entre els conceptes estètics d'obres anteriors i una presència de detall en aquesta, més acusat, que queda expressat en una bona proximitat al suposat objectiu, també emmascarat pel dramatisme del **joc de llums i ombres**. El detall arquitectònic queda explicat correctament en les parts clares de la composició, llunyanes en aquest cas, que per la seva nuesa esdevenen en un motiu de simplificació a l'estil cubista. En l'anàlisi visual és evident l'absència de primer terme clar i la intenció d'una relació espacial entre aquest i els edificis objecte de la pintura, així com la mancança d'una escala humana definidora de mides i proporcions. En conjunt, la sensació que dona està entre una visió ortodoxa simplificant les cares dels volums, utilitzant el recurs de la tendència a la expressió geomètrica en un enfocament particular, quasi fora de la perspectiva, ja que està determinada en formats d'alçats.

En concepte de resum de les obres del corrent estudiat, podem dir que ens situem en una perspectiva entre intuïtiva i artificial en una plasmació de la visió humana essent la seva estètica propera a la del Renaixement. Els enfocaments són a vista de vianants, en unes obres, i en visualitzacions especials en altres com les de Sironi. En les disposicions del corrent de tipus més acadèmic, les distorsions perspectives de certes parts ens posen en crisi tot l'espai representat, aparentment clàssic, però amb la inclusió d'elements de

representació singular. El dibuix de certs elements arquitectònics condicionat per trobar la perspectiva pròpia que fa agafar caràcter a l'obra. Conseqüentment, pocs quadres presenten la peculiaritat que tots els edificis i elements urbans apareixen en qualitat d'una unitat visual respecte al conjunt, i en canvi, la majoria tenen alguns volums diferenciats per perspectives independents respecte al sistema unitari de visió, cosa que justifica la presència d'aquests exemples en la Tesi. La configuració més repetida és la plaça com espai tancat que en aquest cas no té la disposició de les obres renaixentistes, sinó que configura un ambient de variats edificis, els quals apareixen aïllats però determinant un espai interior. Si més no, i com s'ha detallat en cada cas, resulta una disposició entre unes ortodòxies de caràcter general i unes heterodòxies puntuals molt significades.

Un altre aspecte recordatori dels models són les representacions connectades entre interior i exterior en unes dispersions perspectives que s'allunyen de la perspectiva cònica. En concret, alguns objectes apareixen normalment amb el sistema representatiu propi, i contrasten amb el concepte general. Un exemple d'això són els arcs que tenen una expressió distant del conjunt, donant un caire d'identitat entre autor i obra, que s'expressen com un símbol repetitiu manifestat intencionadament pels autors metafísics. Reafirmem, en aquest cas, que les influències estan en la representació clàssica en general, si ens centrem en tot el context general de les obres, no desestimant que en alguna de les parts es presenta certa multivisió que provoca la individualització d'alguns volums o detalls, tan en aspecte perspectiu com en el de fomentar l'interès de l'observador de l'obra.

### NOTES DEL CAPÍTOL 3. Apartat 3.4.

- c.70\* DELEVOY Robert, *Dimensiones s.XX 1900-1945*, p.206. La cita en concret expressa que l'autor: "pinta fantasmes sobre la mecanització del mon". Pensem que és una translació a l'art, en aquest cas geomètric, de certes teories que estan en una òrbita més indefinida i que es mouen en valors del coneixement o dels somnis. Pensem que aquestes teories s'expressen en unes descripcions dels volums en arguments dissonants que relativitzen la compostura del conjunt.
- c.71\* DE MICHELI Mario. *Las vanguardias artísticas del s. XX*. p.188. Tractant la frase: "perquè una obra d'art sigui immortal, ha de sortir del límits d'allò humà, podem arribar a la justificació del paranys gràfics i estilístics que apareixen en les obres del moviment". D'aquesta manera es justifiquen les innovacions artístiques que estudiem, presentant unes directrius estètiques canviants, i de perspectiva individualitzada.
- c.72\* GARCIA DE CARPI Lucia, *Las claves del arte surrealista*, p.23. En la cita l'autora reafirma la presència de l'ortodòxia arquitectònica i que els elements dispars estan fora d'ella en forma de imatges i de volums aïllats. A causa d'això, parts de l'arquitectura en forma d'elements puntuals o de superfícies concretes es presenten en una projectiva pròpia, sense ordenació visual general.
- c.73\* DE CHIRICO, Giorgio, *Sobre el Arte Metafísico y otros escritos*. p.43. L'autor fa una comparació entre les arquitectures representades en pintura en l'època del mateix artista. L'aparició de temes constructius propis de l'arquitectura tradicional, que ja és per si sol un argument inquietant que també fa dubtar de la fidelitat exacta de l'obra en concret en una representació general a l'estil renaixentista, cosa que és confirmada en les anàlisi de cada cas.
- c.74\* DE CHIRICO, Giorgio, op. cit., p.45. Està considerant una sèrie de teories i simbolismes entre representació i mística. D'aquesta manera l'arc assimilat a la figura d'un anell que a la vegada té connotacions que van lligades a sensacions de inquietud i por.
- c.75\* ARGAN Giulio Carlo, *El arte moderno*, p. 592. Més que

“inhabitable”, tal com expresa l'autor, pensem que l'espai és estrany, solitari i deshumanitzat.

- c.76\* THOMAS Karin, *Estilos de las artes plásticas en el s.XX*, p.125. Relaciona la Metafísica amb el Surrealisme de forma que pensem que la primera és l'inici de la segona. Això ho considerem que les figures que en ambdós casos les que estan fóra de l'àmbit arquitectònic. En els dos corrents, l'aspecte visual de la representació de les construccions s'estén quasi a la totalitat, excepte en algun cas concret de la Metafísica, on apareixen elements en projecció singular.
- c.77\* MARCHAN Simón, *Contaminaciones Figurativas*, p.103 a 105. Amb les directrius: “rebuig a l'arquitectura dels gratacels i tornada a l'arquitectura antiga, amb gran importància de les places”. Expressa la tornada a la perspectiva de temes mediterrànics amb regust de classicisme amb una gran sensació d'anonimat. Reafirma allò expressat en les c. 66\* i c.67\*.
- c.78\* C.C.CONTEMPORANIA de Barcelona, *Visiones urbanas. Europa 1.870-1.993*, p. 207. Parla de la simplificació dels volums amb un cert caire cubista, i també amb la sensació d'angoixa i deshumanització, cosa pròpia innovadora d'aquest estil.
- c.79\* WRIGHTH Lawrence, *Tratado de perspectiva*. p.357. En l'estudi de les perspectives futuristes, trobem un canvi total d'estètica respecte a anteriors avantguardes, en forma de visió aèria dins d'un aspecte dinàmic.

## BIBLIOGRAFIA DE LA PINTURA METAFÍSICA

DE CHIRICO, G., *Sobre el Arte Metafísico y otros escritos*. Murcia, Colección de Arquitectura, 1990.

FER B., BATCHELOR D., WOOD P., *Realisme, rationalism, surrealism*. Yale, Yale University Press, 1993.

GIMFERRER P., *De Chirico*. Barcelona, Edicions Polígrafa S.A. 1988.

GLOBUS COMUNICACION S.A, *De Chirico*. Madrid, Globus Communication S.A, 1994.

### 3.5.- LES ESCENES URBANES EN ELS REALISMES ALEMANYS

L'expressionisme de Kirchner, i en general el dels autors que podem incloure en aquest moviment, és una reacció cultural contra l'estructura social heretada de la gran guerra en Alemanya amb una profunda frustració i pessimisme, i resultant en conjunt una pintura diferent a la impressionista, cronològicament anterior. S'ha d'observar com aquesta pintura ens introdueix en un art com objectiu de l'expressió d'uns temes socials i d'uns sentiments, de forma que l'arquitectura tindrà un paper referencial, entès com l'escena urbana on es desenvolupa el conflicte. L'expressionisme es presenta en forma de moviment transformador a causa dels temes tractats dins del clima de la primera gran guerra, amb precedents que assevera la c. 80\*. El moviment pictòric expressa els sentiments personals d'uns autors i d'una societat maltractada per les guerres i pel pessimisme dels primers anys del segle XX que és projecta a la descripció de l'arquitectura. Reflexa en gran manera els sentiments del seus actors respecte a la societat i a la ciutat, pel simbolisme dels elements característics de la composició dels quadres.

Per configurar la nostra valoració del fenomen expressionista, s'aporta una selecció d'opinions. Les traurem dels textos estudiats i de les consideracions pròpies implicades en les pintures analitzades. Així es pot definir aquesta perspectiva com una plasmació de les múltiples experiències viscudes amb un fort component il·lusori. (c.81\*). En altre aspecte, podem considerar que no hi ha regles fixes d'expressió artística, sinó que constitueix un conjunt de plantejaments que deriven en cap a la diversitat de temes expressius. En referència als determinats sistemes representatius, podem dir que les escenes es pinten d'una forma allunyada a la representació cònica, buscant expressions deformades per implicar l'escena amb el sentiment conjunt del quadre (c.82\*). Les baranes de Munch, o els detalls dels interiors de Kirchner, són remarcats per un traç fort de pinzell, determinant un dibuix definit per uns perfils dominants, no coherents amb la perspectiva clàssica, i sí amb valors propis, com angulacions, d'una intencionalitat interpretativa dramàtica.

*Nollendorfplatz* de Kirchner de 1912 esdevé un exemple que podríem considerar influenciat pel Cubisme, i també pel Futurisme en relació a la representació de l'arquitectura, produint-se una definició

distant de l'àmbit acadèmic per l'exageració perspectiva de l'escena que, en aquest cas en concret, sembla conduir els tramvies per unes vies de fugues impossibles. És un complement important de l'acció ciutadana amb la gent en la plaça pública en actitud més bé estàtica (ens recorda algun aspecte de *Baralla a la galeria*). Les fugues tenen una disposició fragmentada i poden ésser basades en una disposició intuïtiva per determinar amb intenció expressiva la cruïlla dels carrers. La disposició en planta i alçat, reduint l'escorç, introduirà unes representacions posteriors de més amplitud de camp visual. Veure fig. 44. En aquest cas la **inestabilitat** de les formes apareix dins del corrent fet que no es perd la verticalitat, però s'accentuen les desproporcions. En resum, aquí la perspectiva és una referència que serà sotmesa a la expressió general d'una escena que també reflecteix temes socials. L'arquitectura és, per tant, la que, per les seves **deformacions**, adquireix formes dramàtiques, essent aquesta i altres característiques concretes estètiques i lineals les que es confirmaran en l'estudi de les obres properes.

En l'obra de Meidner *El carrer* de 1913, (fig.45), els edificis presenten una disposició accelerada per la visió en picat de l'escena que condueix a la fuga de verticals, aspecte que accentua l'angularitat de les formes, i a més, per la seva repetició en diverses posicions de la llunyania. L'arquitectura es configura com objectiu primordial, i es presenta en forma de volums posats en segon terme, en aquest cas. La c.83\* parla d'un tipus d'obra dedicada a la mobilitat dels volums i al predomini de les línies, però pensem que també agafa les característiques de les altres obres del mateix corrent que presenten un format més homogeni en l'argument de l'expressió de les formes.

En la *Torre vermella a Halle* de Kirchner de 1915 veiem la descripció de la plaça, com escena urbana sense personatges des d'un punt de vista elevat respecte al pla del terreny. El centre de la composició és la torre en visió angulada, amb una línia d'horitzó alta que afavoreix la percepció expressionista de les formes, aspecte que considerem central sobre les intencions de la pintura, actuant en la mateixa amb la mateixa línia, respecte als colors i l'ambientació. Complementen una representació que té punts de vista forçats amb importants deformacions, angles exagerats, escorç de la torre i una **gran angularitat** en les línies justificades per un punt de vista proper. A més, l'arquitectura és psicològicament opressiva i reflexa l'estat d'ànim d'un l'autor tendent al **dramatisme**, en un conjunt que aporta grans tocs personals en contraposició als coneixements dels objectes que coneixien per la fotografia. Tot això és motivat, no sols per la visió amb un punt de vista elevat, sinó pel tractament esquemàtic

del conjunt amb els additius de colors i ombres que tendeixen a singularitzar la torre central. Veure c.84\*. Es considera en aquest una utilització de les línies corbes en base de les noves òptiques o en la projecció de les imatges a la retina c.85\*. Els detalls de l'arquitectura es perden en la pinzellada de color o es confonen en els foscos (la torre). A la vegada, els fons clars dels edificis de segon terme provoquen una percepció d'aplastament del conjunt vers el primer terme.

El conjunt de la representació constitueix una perspectiva forçada amb unes fugues que serveixen per observar l'objecte amb grans deformacions que enfatitzen l'expressivitat de les formes. L'absència de la llum natural i els colors foscos uniformitzen la representació dels materials de façanes que, per altra part, malgrat la seva simplificació, poden ésser identificables al referir-se a un conjunt arquitectònic real. A causa del possible punt de vista proper, es produeixen distorsions visuals dels angles de les voreres, en forma d'angularitat, qüestió que ens dona un resultat deformat, apartat dels models de perspectiva acadèmica. Aquest fet és la característica més important de l'obra, que podem assimilar a una visió fotogràfica exagerada en els seus angles (similar a les visions amb òptiques deformades) i entrant en un tipus de perspectiva amb gran **amplitud de camp de visió**, i amb una forta aproximació del punt de vista a l'objecte de l'escena.

Continuant en l'aspecte perspectiu, veiem com en el quadre apareix una **pèrdua de la verticalitat**, amb resolucions en picat entre els diversos paraments, i l'**angularitat forçada** de les formes, tal com es veu a l'anàlisi gràfica. En un altre aspecte, es pot observar hi ha la mancança d'una escala mètrica dins d'un paisatge urbà solitari, que queda trencat sols per l'aparició del tramvia. En particular destaquem la distorsió del sistema perspectiu pel que fa en les formes de la base de la torre que es configuren en una percepció deformada a causa del seu major allunyament de la línia d'horitzó. En general cada edifici presenta fugues pròpies que fan perdre la percepció de sustentació sobre el terra, a la vegada que les seves posicions relatives s'apropen i confonen. La percepció global de l'obra va relacionada en el passat amb alguns temes de la perspectiva curvilínia, però l'aspecte més important a considerar és la disposició en fugues forçades respecte a la conicitat convencional, tema que veurem àmpliament emprat en altres obres del període. Fig. 46.

L'obra titulada *Porta de Brandenburg* de 1915, (fig. 47) constitueix la descripció d'aquest monument en les **angularitats i**

**desproporcions visuals** de les mesures que caracteritzen el moviment expressionista. En l'escena, l'artista mostra l'arquitectura sota una perspectiva que domina les grans angularitats de les línies respecte a altres repetides configuracions en sentit visual, a més que les persones i els cotxes es simplifiquen i es redueixen al simple traç, en similitud a l'obra anterior. El fet que la *Porta de Brandenburg* constitueix un conjunt arquitectònic àmpliament conegut, permet intencionadament aquest nivell de dispersions gràfiques sense que es senti la seva identificació. Respecte a les seves proporcions es manifesta la major importància de l'alçada respecte a la llargària real, per ordenar compositivament l'escena. Entre altres novetats, la c.86\* parla en aquest sentit sobre les mides en general dels volums representats.

En l'anàlisi dels aspectes geomètrics, es constata l'estranyesa de disposició dels volums laterals respecte al principal, que deixen com a una única verticalitat les columnes del cos central. Queden, a cada costat d'aquest pòrtic central, punts de fuga propis que ens porten a una percepció fragmentada, propera a la perspectiva curvilínia de pantalla cilíndrica, que pot tenir clares influències cubistes. Així es determina un volum principal objecte de la pintura. Al contrari, els edificis laterals tenen convergència de les línies verticals cap al cel, de forma que resulten assimilables a una suposada perspectiva de quadre inclinat, on les seves heterodòxies porten a la inestabilitat del conjunt. Un factor també a considerar és que cada edifici assumeix una autonomia representativa pròpia, com es veu en l'anàlisi gràfica, per les diferents posicions relatives, fugues i horitzons emprats. Es pot dir que és una multivisió en una intenció volumètrica, però allò més impactant és la irrupció d'una **simplificació de l'arquitectura** representada, de forma que es redueixen els elements geomètrics a expressions fàcilment identificables, simples i planes.

Kirchner en les seves obres adopta variats tipus de perspectives, convertint-se en un receptacle de les tendències que, sobre les formes clàssiques de la representació tridimensional, adopten un seguit de característiques innovadores que reflecteixen la seva intencionalitat de manifestar una personalitat geomètrica pròpia. Aquest exemple apareix situat en una part prou distant de la concepció clàssica i es similar a altres casos on els edificis tenen interès per si sols, essent l'expressió dels volums sintètica i, a la vegada, distorsionada de la realitat visual. En l'obra de Kirchner en general, l'arquitectura esdevé l'argument del quadre. En alguns exemples, de forma total, i en altres, compartint el protagonisme amb les figures que es mouen dins de l'escena, essent la descripció dels ambients

urbans l'objecte fonamental de les pintures. La representació és quasi sempre cònica, tan en interiors com en exteriors, i pot assolir dues característiques. Aquestes són, la configuració amb el punt de vista central, i la gran angulació, aspectes que desenvolupen en figures que reforcen al caire dramàtic per efecte de la distorsió la novetat i la distorsió. Tot això com si l'escena fos observada a través d'òptiques deformants, que es posarien amb relació amb els avenços tecnològics, en les òptiques fotogràfiques i en la seva implicació al món del cinema. Els edificis representats, pel seu tipus d'exposició de poc detall i de pinzellada en la línia deixen grans superfícies opaques, que són coherents amb l'objectiu d'una interpretació altre cop cubista de la geometria. També desapareix l'escala humana, qüestió que ens fa pensar que la seva utòpica presència i proliferació seria contraproductiva a l'expressió irreal del quadre, i, finalment, es poden destacar les solucions forçades de la perspectiva que fa incloure més fondària i més arguments en el llenç.

D'aquí al final de capítol tractarem la Nova Objectivitat Alemanya que neix als anys 20. És eminentment una pintura urbana amb analogies amb la experiència metafísica de De Chirico i del Futurisme, presentant-se com un fenomen tendent a la geometrització per la inclusió d'al·lusions a figures humanes que en alguns casos són robotitzades i per la tendència argumental al maquinisme. Els conjunts edificats es formulen en base a edificis moderns de caràcter funcionalista amb escenes on apareixen persones d'aspecte fred i impersonal, estant les composicions normalment en una síntesi de l'arquitectura representada confrontada físicament i psicològicament amb la condició humana. També es pot considerar com una manifestació de l'Expressionisme, perquè té característiques pròpies que fan que convisquin conceptes inicials del corrent surrealista, junt a algunes connotacions chiriquianes. (c.87\*). En el conjunt d'obres d'aquesta línia hi trobem representacions urbanes d'exteriors i altres no tan nombroses d'interiors d'habitacions. Les representacions es mouen de gran manera al voltant de la geometria bàsica dels volums representats a l'estil dels edificis de l'arquitecte Hilbeseimer. Grosz serà l'artista més representatiu d'aquest moviment i aporta una arquitectura real de l'època junt a la figura de l'home maquinitzat. L'estudi global de les seves obres pintades (deixant a part els dibuixos), revela que el major nombre correspon a exteriors amb un mínim d'element humà, i la resta a temes relatius a moviments de multituds. Els arguments més repetits són el caos, provocat per la guerra, i l'opressió de la ciutat i de la vida moderna sobre la persona.

*Metropoli* del mateix autor, de 1916 és una obra que mostra la

gran unitat com escenari de la confrontació social i la vida urbana com a seguit de la recerca d' objectius immediats i efímers. Els edificis defineixen l' espai, però queda desvirtuat el concepte renaixentista per la gran angularitat i pel punt de vista elevat i impersonal. L'escena urbana ens mostra una cruïlla de carrers, representada en perspectiva quasi teatral, per l' acceleració de les fugues. En l' aspecte argumental, els referents als temes són de la mort i la guerra, principalment. En l'anàlisi visual es destaca la proliferació dels **elements autònoms** vistos ja en l'obra de De Chirico, en fugues particulars de cada cas, i apartant-se els edificis de la unitat de representació en una amplitud de detall dels seus elements. Altres pintures d'aquesta primera època i similars en context son: *La ciutat* i *La dedicatòria a O. Panizza*, les quals no els fem aparèixer aquí en forma de documents gràfics per la semblança formal a aquesta última obra estudiada. Veure fig.48. En la fig.48 bis s' aprecia la posició d' unes fugues forçades sobre un horitzó, al que no hi concorden les d' altres edificis considerats secundaris.

*Automates republicans*, també de Grosz, de 1920, és similar en estètica general a altres obres referides a ciutats, que està entre la de Chirico i les figuracions surrealistes en un caire narratiu per la pròpia temàtica social, i per les representacions concretes de persones i objectes. Comporta propietats diferenciades com l'arquitectura repetida simplificada i els homes-robot expressats de forma geometritzant que defineixen característiques que podem situar entre el Cubisme i el Constructivisme maquinista. El dramatisme es condicionat entre uns edificis esquematitzats en la seva geometria bàsica i en l'aparició de personatges en les actituds referents a unes idees socials, que per l' estètica diferenciada estableixen relacions d' enfrontament. L'arquitectura, real dins de la perspectiva artificial, és fa patent en tot el conjunt de la pintura. Estem, per tant, en la imitació al model arquitectònic en una perspectiva visual amb la dissonància expressiva de les figures representades.

En l'anàlisi no s'ha entrat en altres paràmetres perspectius, fixant les proporcions i alçades pel distanciament de l'espectador als edificis. Es complementa el conjunt amb el caos humà dels ambients futuristes que no tractaven la ciutat en una forma més sintètica i lineal. També es considera el **simbolisme** dins de la representació de figures humanes i dels homes-màquina per les formes de robot conjuntades dins de la simplificació dels edificis. Aquestes obres tenen una intencionalitat reflexiva sobre la condició humana, similar als conceptes exposats en les pintures de De Chirico, estant en una òrbita d'una geometria transformadora de la realitat. Fig. 49.

*Sense títol* de 1920 és una pintura totalment urbana, extrema en la línia que hem considerat per la plenitud dels volums que formulen l'escena en una disposició que alterna la frontalitat i l'angularitat de les vistes. És destacable assenyalar la presència d'un volum prismàtic, semblant al peu d'una estàtua que actua com mobiliari al costat del qual es situa en primer terme una figura mutilada sense rostre. En síntesi, podem dir que aquesta pintura destaca en la representació dels moviments socials, i on la presència humana es potenciada per l'impacte de la multiplicació de figures dins del concepte de la "por al buit" (c.88\*). En aspectes concrets veiem que l'"humà" i el prisma del terra són complements de la totalitat en una posició i aspecte que es destaquen pel seu caràcter i per la perspectiva pròpia. També, que els colors són de tons foscos tan en les persones com en els edificis, que es destaquen sobre els tons clars en els traçats dels carrers. Tot això porta a considerar una **visió cònica**, matisada amb exageracions angulars, a més de simplificacions cubistes referents al caràcter geomètric de les cares que porten a la eliminació dels detalls.

De l'estudi perspectiu, en resulta un sol punt de fuga central i dos punts laterals que expliquen la geometria de teixit urbà representat en fragment. Les relacions mètriques són definides per una figura fora del context general formal que és situa en un pla principal (un cub) però que servirà per fixar els paràmetres perspectius, fugues, distàncies i punt de visió. L'horitzó queda alt per sobre del cap de l'"home robotitzat", amb l'ambigüitat interpretativa que proporciona aquest fet. La seva alçària és correcta si la mesurem per l'edifici del fons, entre el primer i el segon pis de l'edifici central i molt més baix en el més proper. L'horitzó elevat es un efecte que al pintor li va bé pel fet d'aixecar més el bloc pel damunt del personatge i de representar una composició on el conjunt volumètric queda millor valorat.

El primer edifici és paral·lel a la posició del quadre, presentant una cara lateral, constituïda per una paret sense finestres. El seu punt de fuga és al centre de la pintura (F1), i per tant, diferents volums representats, no podent-se localitzar exactament. Tornant al segon edifici, veiem que els finestrals de les plantes baixa i primera no són iguals o estan mal perspectivades (comprovació feta per p i p') fugades des d'un punt qualsevol de l'horitzó amb una línia paral·lela al quadre. En canvi, altres més simples, com les del cub, són estrictament correctes dins dels conceptes de la perspectiva artificial.

Les ombres no obeeixen a una regla geomètrica fixa, ja que

apareixen en direccions oposades, i en manquen les projectades entre diferents volums. El conjunt està disposat per oferir contrastos irreals però efectius que fan destacar els diversos elements dins del concepte de visió. El concepte està dins d'una projectiva que s'apropa a la **perspectiva artificial** amb alguns enginys gràfics per la millor percepció de l'espectador. Veure fig. 50 i 50 bis.

*El jugador del diablo* de Grosz, 1920, mostra un interior amb ambigüitat de la presència del robot junt a una arquitectura en caire realista. També les ombres oscil·lants i disposició general que recorda al cub escenogràfic renaixentista representat fidelment amb les línies de fuga de les parets de l'habitació, junt a una finestra amb visió a l'exterior, també de caire clàssic. És un recurs bastant repetit que conforma una fondària per un punt de connexió amb l'àmbit exterior i la llum que sorprenentment proporciona, dins d'un conjunt general de rigidesa i simplificació. La perspectiva aparentment exagerada s'apropa a una visió forçada, estant les angularitats accentuades en el context d'una arquitectura reduïda als plànols de parets i terra. Aquests últims exemples de Grosz són adients a la representació on les línies defineixen bastant fidelment la perspectiva cònica per l'alt grau d'esquematzació geomètrica dels objectes i dins d'una escenografia preparada amb la singularitat de la **gran angularitat**, i els **elements autònoms**.

En concret l'horitzó és únic per a tots els volums, que junt a l'alçada normal, provinent d'una visual d'un espectador situat de peu en l'habitació, tal com es veu en l'aixecament, que té un punt de vista centrat. En concret, la porta de la dreta proposa un altre punt de fuga molt proper, i denota provenir d'una perspectiva a conseqüència d'un punt de visió molt proper (angle de la taula). En canvi, els objectes, encara que rars en la seva posició com el quadre de la paret, tenen fugues coherents a la conicitat general de conjunt. La perspectiva està en un context d'angularitat ampliada, que per la fidelitat de les fugues és pot assegurar que prové d'un estudi previ dins de la teoria de representació. Tornem, per tant, a estar en una projecció lineal conjunta de tots els elements amb les deformacions o angles forçats. S'augmenta la visió humana, per frontalitzar en major grau els plans que en aquesta quedarien més escorçats, cosa que es reflectida en un grafiat minuciós de les línies i en una expressió clara de cada superfície plana. Fig. 51.

*La trobada* de Raderscheidt de 1921 està en la dualitat persones-edificis de forma que estableix una contraposició formal i psicològica entre els dos conceptes ja vistos, que són la persona i els

edificis, en una plaça a l'estil metafísic. L'obra vol representar una sensació de realitat, tan formal com visual, essent el plantejament argumental i l'enfocament semblants als d'algun dels temes clàssics. Aquesta situació dóna una facilitat per representar la tensió entre humans i la ciutat en un àmbit d'inferioritat d'aquells respecte a una edificació determinant del tipus de vida i societat de l'època. L'arquitectura en segon terme surt expressada en la repetició que comporten les construccions de caràcter burocràtic o industrial en una indefinició constructiva a causa de la gran simplicitat. El resum d'aquesta obra és la seva expressió en **perspectiva artificial** amb visió de conjunt de persones i edificis dins d'una concepció acadèmica, esquemàtica i elementarista. En l'anàlisi visual es veu el suposat horitzó alt des del que es contempla l'escena, la qual cosa és lògica en l'efecte d'una bona visualització dels volums, cosa que és coherent al fet de donar més expressió a la superfície del carrer. La representació de conjunt és en certa manera, impactant a causa de l'ambigüïtat que apareix al haver-se reduït la grandària de les persones en una intenció de separar aquestes del grup de volums, resultant un efecte de distorsió de la realitat projectiva. Així el nivell de detall dels objectes que connecten tot el conjunt és baix, encara que la visió és àmplia (afavorida per la disposició d'un horitzó alt). A més, dins d'aquest efecte, els propis paviments provoquen una certa sensació d'irrealitat i de manca d'ubicació de persones i edificis.

Es pot afirmar que el dibuix no és totalment ajustat amb concreció perceptiva dins de l'àmbit de projecció cònica, encara que el conjunt és pot considerar coherent amb la visió, malgrat la seva fredor ambiental i conceptual. Seria interessant pensar que passaria en la representació d'un altre tipus d'arquitectura més abarrocada pensant que es podria resoldre de forma similar a *Metròpoli* de Grosz, amb més detall a totes les fondàries. Veiem com aquest deixava els edificis en una visió llunyana que, a més són, de tipus més clàssic que els lineals de les obres anteriors amb detalls curvilinis, i per tant, de més complexitat en la posada en perspectiva. Veure fig. 52.

Dels inicis futuristes i en base de representació d'una arquitectura en caire de realisme, passem al gros de la producció que dóna caràcter de perspectiva cònica, molt propera a l'òrbita del model clàssic. Així l'arquitectura esdevé en la seva representació un conjunt d'elements dissonants, deslligats de l'esperit del conjunt, dins de la seva perspectiva singular. Les formes són ben dibuixades, molt objectives en quant a línia, i és pot dir, que representen un esperit de realitat. Són representacions on els edificis apareixen molt semblants, amb pocs detalls, colors esmorteïts, poca llum i línia moderna o

simplificada. A més, hi ha objectes i persones que també tenen un posicionament espacial i perspectiva pròpies, de forma que es transformen en dissenys volumètrics amb certa autonomia, d'influència cubista.

S'insisteix en l'argument de la plaça o bé en la cruïlla de carrers dins d'una realitat urbana. La diferència respecte a la Pintura Metafísica és que aquella es centrava en espais urbans possibles, sense determinar la seva identitat i localització. La Nova Objectivitat Alemanya es mou en uns paràmetres de descripció lineal de carrers i àmbits també urbans que proposen un cert realisme escenogràfic en el marc de la projectiva cònica. Les perspectives tenen gran impacte en l'aspecte lineal de façanes detallades i representades dins d'una solució perspectiva amb les peculiaritats que s'han vist a l'anàlisi. Les visions properes són simplificades i llunyanes, en detalls que és van repetint en alguns exemples, situant-se en posicionaments molt distorsionants respecte a la perspectiva cònica.

## NOTES DEL CAPÍTOL 3. Apartat 3.5.

- c.80\* GONZALEZ Rodriguez. M, *Las claves del arte expressionista*, p.3 a 6. En aquest cas l'autor parla d'influències de El Greco o de Van Gogh. Els precedents de l'estil d'un personatge són difícils d'establir, i a la vegada opinables i controvertits. Allò que també s'ha de tenir en compte són les circumstàncies socials i històriques que provoquen un tipus d'art determinat.
- c.81\* DE MICHELI Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, p.314. "L'expressionisme és la perspectiva de múltiples vides viscudes". Es una expressió que justifica les aparicions surrealistes dins d'aquestes obres en una confusió de termes que provenen o del mateix intel·lecte o del món dels somnis i també en l'aparició de diferents estils perspectius i representatius sobreposats.
- c.82\* DE MICHELI Mario, op. cit. p.290. Afirmar l'autor que no hi ha regles d'expressió artística. Tornant als precedents artístics, De Micheli afirma que l'expressionisme alemany (forma en que es pot situar aquest últim moviment) prové del Cubisme i del Constructivisme.
- c.83\* C.C.CONTEMPORANIA de Barcelona, *Visiones urbanas. Europa 1.870-1.993*, p.114. Extraurem l'afirmació que es concreta en: "les llums i ombres estan en unes formes de la destrucció de l'arquitectura". La destrucció de l'arquitectura és en sentit simbòlic i s'estén a la configuració d'unes representacions que deformen unes realitats apartant-se de la seva objectivitat física.
- c.84\* GIMENEZ MORELL Roberto, *Espacio, visión y representación en el dibujo y la pintura del s.XX*, p.19 i 20. Comenta que fa variar no sols l'enfocament de les obres clàssiques, buscant en aquest cas un de superior als objectius a representar, sinó que també imposa uns contrastos de llum, ombres i colors en unes expressions innovadores.
- c.85\* PANOFSKY Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*. p.14. Exposa com els renaixentistes no feien servir, la projecció de les imatges en la retina. No així alguns primitius, que a més empraven altres conceptes dins d'unes pintures anomenades "anòmales" que restauren les avantguardes en unes determinacions perspectives referents a la gran angularitat, en

aquest cas, i en anteriors exemples en la descripció itinerant, o en representacions a nivell de concepte simplificat, o d'explicació de la globalitat.

- c.86\* DE MICHELI Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*. p.95. Destaca que la proporció no segueix la llei tradicional de la construcció, sinó que s'articula segons la vida d'un quadre.
- c.87\* THOMAS Karin, *Estilos de las artes plásticas en el s.XX*, p.72. Relaciona aquest corrent com un conjunt que qualitivament està en una posició intermèdia entre l'obra de De Chirico i el Surrealisme. Paral·lelament la c.76\* es manifestava en el sentit de buscar les influències anterior a aquest estil artístic.
- c.88\* MARCHAN Simón, *Contaminaciones Figurativas*, p.60 a 63. Situa l'obra de Grosz com: "plena de violència social i de les multituds. Les ciutats representades tenen arquitectura barroca que està influenciada pel propi Expressionisme i també pel Futurisme". La connotació barroca apareix intentant omplir de motius tot l'espai representat en un concepte concret de "la por al buit" que es conjuga bé amb la pèrdua de les característiques de les arquitectures representades anteriors molt més simplificades.

## BIBLIOGRAFIA DELS REALISMES ALEMANYS

GONZALEZ RODRIGUEZ M., *Las claves del arte expressionista*. Barcelona, Editorial Planeta, 1990.

GROSZ G., *El rostro de la clase dominante*. Barcelona, Editorial G.Gili, 1977.

HESS H., *George Grosz*. Yale, Yale University Press, 1985.

KIRCHNER E.L., *Fränzi ante una silla tallada (1910)*. Madrid, Fundación Thyssen Bonemisza, 1996.

KORNFELD E.W., *Ernst Ludwig Kirchner*. Berna, Verlag Kornfeld, 1979.

RATHKE E., *L'Espressionismo*. Milà, Fratelli Fabri Edit., 1967.

### 3.6.- SIMPLIFICACIÓ, SIMBOLISME I ABSTRACCIÓ

En aquest capítol es tracta d'una agrupació de temes vinculats a la geometrització de les formes, iniciada a principis del segle XX. Continua mitjançant variats autors i corrents que, en general, fan un tractament de la perspectiva de caràcter sintètic i conceptual respecte a l'espai representat, de forma que es van perdent les característiques de definició propis de la tridimensionalitat. Els volums esdevenen en simplificacions esquemàtiques i expressions en llenguatge de caràcter lineal i alàmbic properes a una geometria bidimensional. El seu àmbit territorial es centrà a Alemanya i a Holanda principalment, i el seu contingut parteix d'una geometrització de les formes que es transformen en abstractes, cosa que, en successives etapes, provoca la reducció dels volums a línies i plans, en definicions que s'apropen a l'expressió icònica de la realitat. Dins d'aquest apartat intervenen diversos autors representatius dels quals aportem exemples, que es presenten en certa heterogeneïtat formal, però que en realitat estan lligats per les característiques que els apropen a la simplificació volumètrica, junt amb altres, més distants del realisme com són la confusió o l'omissió d'algunes entitats accessòries dels motius principals, també representats en síntesi.

La primera obra considerada és la pintura titulada *l'Església de Domburg* de Mondrian, 1910-11, (fig. 53), que segons c.89\* del llibre sobre l'autor, el caire de l'obra es fonamentat en una nova plàstica, de la qual cosa nosaltres pensem millor en un enfocament i estètica diferents pel cas dels elements posats en escena. S'allunya del model en el sentit de la no presència de la perspectiva, i sols el recorda per les línies i pel detalls. El tema, una façana d'església, presenta la novetat d'una visió totalment frontal, talment com si es tractés d'una representació ortogonal, característica de les vistes arquitectòniques, amb absència total de perspectiva, entesa en la seva formulació tradicional. Aquesta obra ens condueix a considerar-la portadora d'una heterodòxia de la imatge en relació als conceptes habituals emprats en el dibuix tècnic i en forma de projeccions ortogonals referents a la expressió lineal de l'alçat. El volum de l'església queda en un concepte de figura plana pel tractament de la simulació de la fondària de la resta, junt a la foscor del seu entorn, i a l'efecte contrari del realçament de les llums provinents de les finestres que són utilitzades en concepte de buits portadors de claredat. El cel i les boires

contradiuen aquesta tendència, per la frontalitat de l'exposició i pels fragments clars dels espais que es confonen amb les fulles properes, tenint una connexió amb la façana de l'església representada.

És destacable el terra anterior a l'edifici que queda sense definició, provocant un espai de transició usual entre l'espectador i el pla de la façana, fent servir el concepte perspectiu de franges de pintura tonals que configuren fondàries perspectives, situant la façana en relació al pla horitzontal dominant. La solució del cel i la vegetació suposada que avança pel davant del conjunt provoca una sensació d'apropament de la part alta, a l'estil d'algunes obres futuristes. Es produeix també una inversió visual per la pròpia definició de l'edifici i la indeterminació dels primers espais, junt als colors foscos de la façana i els clars dels seus buits. A més, els elements naturals (arbres i boires) provoquen una dispersió de l'atenció de l'espectador a la part central del quadre. Podem dir que l'obra és destaca per la característica de la frontalitat i per la definició en alçat de l'església, i a la vegada per la dispersió de l'espai circumdant en una certa **indefinició** geomètrica que contrasta amb l'argument principal i central, motiu de la pintura. En resum considerem, que segons la c.90\*, en aquesta obra l'autor dóna importància a la presentació de totes les imatges en diferents plans, creant la il·lusió de l'espai en la superposició de les formes, aspecte que es repetirà en obres posteriors.

Aquesta obra que podem considerar d'assaig en la recerca de noves fórmules representa una separació important dels models per l'absència d'un espai segons la perspectiva lineal, on la nova disposició provoca una estètica pròpia de la perspectiva plana. Aquests conceptes s'agruparan en un entorn que s'anomenarà neoplàstic de la pintura. La **simplificació** perspectiva crea unes fórmules pròpies basades en la representació bidimensional.

Continuant en els progressos de l'obra de Mondrian, entrem en conceptes ja tendents a l'abstracció de les formes. La pintura del mateix autor, de 1914, *Façana Blava* és composta per línia i color amb una **expressió plana** que la fa distant de la realitat, i que, junt a la seva indefinició geomètrica, la fa difícil d'interpretar en tots els seus elements. Entenem que és un conjunt de línies i superfícies rectangulars amb diverses tonalitats que porten a l'esquematzació del tema, on és pot deduir alguna referència a elements constructius com portes i finestres. Arribem a una diferent qualitat a la determinació de parts concretes de la composició, valorant la figuració i abstracció de totes elles. La constant d'ambdues etapes podria estar en la reducció de les formes a la bidimensionalitat i a la simplificació, no tan sols de

l'arquitectura sinó del seu espai envolvent en diferents nivells de fondària. És, per tant, un pas més en la reducció dels volums a superfícies planes amb la desaparició quasi completa de la tridimensionalitat. Veure fig. 54.

Estem en un principi de l'**abstracció de les formes** que apareix com a conseqüència de les aportacions dels corrents anteriors dins de l'àmbit neoplàstic d'influència en colors i línies. El Cubisme no va fer perdre la fidelitat a la forma en els seus resultats de la visió, múltiple, i per això, aquest canvi total de rumb, produït ara, es considerat en un àmbit encara molt més heterodoxe i distant de la representació real. El Futurisme en el propi estil exaltava un tipus d'abstracció sense oblidar tots els elements materials. Les obres de De Chirico i alguns autors alemanys, estudiats en el capítol anterior, també eren considerades apropades a una visió real en la plasmació de volums i objectes. En l'abstracció, o confusió d'allò representat dins del capítol, es dóna una gran importància als colors, de forma que el concepte arquitectònic, queda moltes vegades diluït en una lectura interpretativa per la seva simplificació i síntesi.

*Façana d'església (torre de Domburg)* de Mondrian, 1914, (fig 55) és la desaparició del color i quasi la forma quedant més que una pintura, en un dibuix sols en línia que descomposa la façana en les seves parts geomètriques fonamentals. L'obra és semblant a l'anterior on les formes constructives es dilueixen en una xarxa interpretativa de línies horitzontals i verticals. Per altra part, entra en una exposició d'alguns detalls com la porta d'accés i els finestrals característics, la qual cosa es pot considerar una evolució de la tendència presentada en l'*Església de Domburg* del mateix autor, de manera que ens endinsa totalment en la **bidimensionalitat** i, per tant, en el món de la projectiva plana. Les formes són més concretes que en la *Façana Blava*, i estan dins de la concepció que desenvolupa el grup De Stijl, molt influenciat pels aspectes relacionats amb la nova disposició en l'espai arquitectònic i per la frontalitat de les composicions. Aquesta pintura es contraposa totalment al concepte perspectiu de profunditat definit a través de la inserció de les formes en l'ordre visual de les fugues.

És pot dir també que apareixen conceptes aperspectius de representació plana en forma de **síntesi de la forma**, en una clara contraposició entre allò pintat i la visió de la realitat. Estem en un cas que es confon la pertinença al dibuix o la pintura per la importància de les línies, tot i l'aparició de les taques de colors variats en forma d'elements característics de composició que creen uns espais

perspectius propis. Considerem que la poètica neoplàstica apareix dins del nostre camp de la tesi com un punt mig entre el classicisme i l'abstracció, amb algunes heterodòxies respecte a l'àmbit tridimensional definit dins d'aquell. Segons la c.91\* es relacionen les aparicions de símbols i simplificacions amb la planeïtat de les formes, que en aquest cas són els dos arguments de la temàtica d'aquesta representació en un context lineal i abstracte.

Un altre grup d'obres de tendència més tridimensional, a causa de definir uns volums arquitectònics en totes les seves cares i textures, són les que s' exposen a continuació. La primera, una obra de V. Doesburg de 1923 és *Construccions dels colors dins la quarta dimensió de l'espai-temps* que es mou dins del món de la **representació axonomètrica** en colors intensos que defineixen unes superfícies asèptiques en una arquitectura nua sense escala ni element humà referencial. Els elements edificatoris apareixen en punt de vista d' observador en una simplificació dels espais. La c.92\* proposa la troballa d'un art d'acadèmia fugint dels personalismes, mentre la c.93\* (*Eidhoven i els autors*, referent a El Lissitzky) diu que la seva obra significa l'axonometria en la pintura i l'arquitectura. Considerant la proposta, pensem que ambdós estils convergeixen en les obres de l'autor en forma d'interiors i exteriors constructius pintats a partir de certs models. Els precedents per arribar a aquesta solució poden estar en el Cubisme amb la simplificació de les cares. Però això sí, aquí hi ha una visió única dins d'un concepte propi del model i dins de l'interès projectiu que anunciava l'anterior cita. L'intent i consecució d'una representació igualitària de tot l'espai dona la mateixa importància a tots els elements tan en color, com en enfocament, i deixa entendre que la perspectiva cònica queda vinculada a una posició determinada de l' observador en relació a l' objecte. Per si sola no pot expressar tot un volum en els seus diversos angles, cosa que fa passar a la representació axonomètrica com aglutinadora d'una representació global. En resum, l'obra representa la reaparició d'una definició tridimensional a la que donem una alternativa projectiva en la recerca d'una plasmació de l'arquitectura i de l' espai. Veure fig. 56.

V. Doesburg és l'artista més conegut del moviment De Stijl, que busca la representació de les tres dimensions en una sola vista, de manera que normalment expressa un espai que es vol definir amb màxima amplitud en les tres dimensions, i primordialment, en fondària. A títol d'exemple tenim, *Vestíbul de la Universitat d'Amsterdam* de 1923 (fig. 57 i 57 bis) que es comentada en c.94\* per De Micheli, i en ella es situa en un estil inherent a la supressió de corbes i col·locació de rectes en qualsevol sentit de l'espai, en una concepció fidedigna d'una

arquitectura que dilueix els seus contorns. Tot això es considerat d'una altra manera (c.95\*) en forma d'un equilibri entre situacions estàtiques i dinàmiques, i entre conceptes bidimensionals i tridimensionals, com mostra la c.96\*. J.M. Nash agafa l'opinió de Mondrian sobre les diagonals que aplica l'autor a les que qualifica com un artilugi representatiu, donant a entendre que la confusió sobre la volumetria és patent a cops i s'han de definir elements que enllacen diferents plans.

L'obra es pot resumir en la simplificació de les formes i l'absència del semblant als paradigmes cubistes, que en aquest cas canvien les multivisions per la projecció visual. També en una **imitació de la perspectiva tradicional** aplicada a un ambient interior per l'eliminació de detalls i en una expressió cromàtica que la converteixen en resolució confusa en quant a mides i fondàries per la indefinició de les línies que queden superades per les taques de color. Es basa en una pintura sobre un model que podria provenir d'una fotografia o bé d'una copia de les línies que s'aprecien en l'observació directa, essent els acabats en forma de superfícies pintades en colors simples. La pintura arquitectònica del projecte d'intervenció sobre el vestíbul de la Universitat d'Amsterdam posta en escena el concepte de la diagonal. La situació de línies diagonals no coincidents amb la realitat constructiva dels plans arquitectònics i la definició d'arestes, trenca la percepció convencional de l'espai i introdueix la dissolució de les formes. Una altra obra similar a aquesta és el projecte *El café de l'Aubette* del mateix autor (no fig.).

En aquesta pintura, pensem que no es busca una concepció de bellesa en la plasmació de les arquitectures en dibuixos pintats, i si millor, una representació d'una geometria objectiva que actua com a imatge geometritzada interpretativa. (c.97\*). També, segons c.98\*, es pretén la depuració de les formes simplificant-les, no sols en el pla sinó també en la reproducció del volum. Podem pensar que les línies i superfícies inclinades provoquen una definició més complexa de l'espai en el seu posicionament, i que l'autor presenta en certa ambigüitat de la forma i en la ubicació dels volums. Tot això porta a unes solucions de certes indeterminacions dins de la seva representació particular, en quan a expressió de tot l'espai. Es, per tant, el dibuix el que simplifica els volums en base a cares llises i, a més, sense l'escala humana, de forma que es difícil identificar les proporcions aproximades dels objectes, qüestió que és reforçada per l'absència de detalls. Conseqüentment la presentació d'una perspectiva en volums nusos i sense ambient i ni atmosfera fa perdre la posició dels cossos, principalment en espais llunyans, on es confonen les mides dels

elements i dels espais buits entre ells. Els exemples anteriors comencen amb una imitació a la perspectiva cònica, amb les característiques de simplificació i **simbolisme**, i amb la curiositat de conviure junt a altres sistemes de projecció com l'axonometria en la representació d'espais arquitectònics.

En concepte de definició de la forma i de la seva reducció a paràmetres plans, tenim *Cases junt al pedregar* de P. Klee de 1912, (fig. 58) és un exemple d'una obra amb peculiaritats importants i innovacions a tenir en compte per provocar un pas d'aproximació a l'abstracció. La pintura dóna una gran importància a la línia i a la taca de color en la exposició d'uns edificis en segon terme, essent el primer una indeterminació d'un paisatge que l'autor defineix rocós. En c.99\* del llibre sobre l'autor, parla de la consolidació de la línia i el volum en colors suaus de forma que es confonen els límits per la disposició de les cares, i per la identificació que es produeix entre els edificis representats i les formes del camp circumdant. Les pedres en primer terme apareixen realment en forma d'una gran simplificació de volums reduïts a **expressions planes** i es projecten en certa abstracció, això sí, en una línia que separa els dos grups d'aquests elements diferents. La sintonia que segons c.100\* es manifesta en una suposada connexió amb la natura, pel tractament uniforme entre elements naturals on es pot apreciar una certa similitud amb les maneres de Cezanne.

Podem considerar l'autor com un seguidor de la tradició de simplificació en la representació de conjunts arquitectònics, ja iniciada en el Cubisme i seguida en el Constructivisme, cristallitzant-se aquí una homogeneïtzació del paisatge urbà dins d'un concepte perspectiu que es va reduint en intensitat. Resumint, aquest exemple de Klee està en el tipus d'expressió entre la bidimensionalitat i l'abstracció dels seus elements constructius o del seu entorn immediat. El resultat és un conjunt cada vegada més situat en un context de **difuminació** de les formes pel seu cromatisme uniforme. No obstant, es pot identificar la geometria per l'ajuda de la línia que marca les arestes importants dels edificis, però no tant en la seva aparició en relació al paisatge que és massa indeterminat. La separació conceptual d'aquesta pintura respecte a la visió i a la perspectiva artificial és evident, i podem dir que, fins i tot, en major grau que en les obres cubistes analitzades. En el primer terme paisatgístic, la taca i la línia produeixen una indefinició d'allò representat, i en el segon, les edificacions tenen una concreció més gran, quedant la línia necessària per l'efecte de síntesi i d'identificació dels volums. La verticalitat dels edificis s'apropa més a aquest moviment en la seva unitat global que en la ondulació i fragmentació de la concepció futurista. A causa d'aquests efectes la

gran innovació que podem deixar com resum és la **pèrdua de la forma i de la perspectiva** fins a uns resultats de representació sintètica d'uns cossos en una expressió més gasosa i inconcreta. Aquestes últimes propietats pressuposen unes difuminacions entre paisatge i arquitectura, la qual cosa aporta una sensació d'uniformitat de textures dins d'uns elements heterogenis. Klee, dins de la seva primera època en la Bauhaus, produeix unes perspectives pintades que denomina "habitables" en referència a representacions de cambres amb persones, i basades normalment en perspectiva central. Aquestes propietats queden en un aspecte oposat a les de l'obra i a les demés de l'autor, que presentem en la Tesi, i que tenen un caire quasi totalment aperspectiu.

S'ha produït un canvi de rumb entre les pintures anteriors que té en un format matemàtic inherent al propi disseny geomètric, podent-se qualificar la pintura de Klee en un aspecte poètic, de forma que dona major importància a la composició global i a les formes i sensacions, més que a la identitat dels propis volums. Així en *Villes florentines* de 1926 (fig. 59), es separa d'una concepció de l'espai tradicional i de la definició de la forma en una pintura integrada al món de la línia i de dibuixos plans, i s'allunya de la pauta sense pràcticament cap concepció tridimensional. En ella s'aprecien perfils d'elements repetits, rectes o curvilinis, entre els quals emergeixen formes més concretes: portes, finestres, arcades, façanes i altres elements geomètrics. En la observació detallada destaca la poca identificació de la majoria d'espais del quadre i, per tant, són difícil d'establir les referències concretes a allò representat respecte a elements reals. Els contorns de les cases apareixen en grups formant els suposats carrers en conjunts plens de simbolisme que contrasten amb la realitat abstracta dels seus **perfils definidors**. Apareixen la majoria d'elements plans, o altres similars, sense fondària, en una col·locació en forma de tapís geomètric al llarg i ample del quadre. Les relacions i agrupacions, a causa de la repetició dels elements, simulen carrers dins del conjunt de la ciutat. Els elements més intel·ligibles esdevenen sintetitzats i sorgeixen entre altres més indefinits en una dualitat entre les dues i les tres dimensions, o en conjunts formats per parts de les dues característiques.

Aquesta obra ens situa en una simplicitat avançada que es manifesta en concepte d'una difuminació dels volums. Puntualment apareixen elements identificables dins d'una **abstracció generalitzada** com són alguns conceptes arquitectònics reduïts a línies i perfils senzills. Els punts d'interès de l'observador es produeixen en els elements més concrets dins d'un conjunt poc identificable, i

s'intueixen en forma dels anomenats contorns que semblen provenir d'alguns edificis d'estil clàssic. En un d'ells, les escales dibuixades, apareixen dins de la composició, inclinades respecte a les línies dominants, i tenen una expressió que simula la projecció en alçat de la resta. Les podem interpretar com un afegit de concreció dins de l'abstracció. És similar a la *Torre de Domburg* de Mondrian en l'aspecte de tenir un nivell de detall superior, en una definició referent a la ciutat de vista llunyana que entra en la seva extensió física i contextual, intuïnt una tercera dimensió.

La simplificació, el simbolisme i en últim cas l'abstracció, introdueixen una indeterminació total en la concepció de l'espai convencional. Veiem en que l'obra de P. Klee *Carrer principal i carrers laterals* de 1929 és una altra composició en clau geomètrica, més radical encara que l'obra anterior que no conté una expressió del volum de conjunt, però en ella existeix la presència de la perspectiva cònica en la part central del quadre. L'obra es descriuria en forma d'una sèrie de línies disposades horitzontalment, i altres en una recerca d'un punt llunyà de convergència. Aquests conceptes recorden visions que identifiquem en perspectiva aèria i llunyana de ciutats i dels seus terrenys propers dins del conjunt de carrers edificats i més o menys quadriculats. Veure fig. 60. A tot això en la c.101\* G.C. Argan defineix un espai confús, i a més la c.102\* del llibre dedicat a l'autor qualifica l'obra com plena de color. Coincidim en aquestes valoracions i fem una parada en la disposició de convergència de les línies cap al fons com un dels pocs elements de conicitat. La percepció dels detalls del tema fa que semblin grans escalinates intercalades entre els edificis per la seva forma i pels canvis de cromatisme.

El conjunt es manifesta sense detall d'una possible edificació en un ambient de **síntesi** reduïda a una exposició de planta en perspectiva. Aquestes formes són referents a una visió d'un espai ciutadà de gran extensió, on predominà la simplificació de volums i les representacions de línia en la superfície nua. És, per tant, una falsa perspectiva dins d'una expressió indeterminada en un concepte de **bidimensionalitat**, configurat en formes de rectes i en superfícies identificades pels canvis cromàtics. La referència a una realitat concreta queda molt poc identificable, supeditant-se l'expressió a un concepte de globalitat formada per fragments geomètritzants que entronquen amb representacions infantils o primitives.

El quadre *Petit poble damunt de roques*, obra de Klee de 1932 (fig.61), ens remet a les solucions emprades en el Cubisme, on es redueixen a l'expressió de la **línia i taca de color nues** i segueix

també les tendències de *Cases junt al pedregar* de 1912 amb més aspectes lineals i més indefinició. Podria pertànyer a una etapa d'estètica de les obres inicials de l'autor. Tornem a la confusió entre pedres i edificis en base d'una fusió temàtica entre volums i color, però en una divisió que vol aclarir ambdós conceptes per una línia horitzontal separadora no molt enfatitzada. Per analogia, el concepte general de la pintura és mou dins de la geometria expressada per la línia i per la confusió de definició d'un espai en que es suposa posat en perspectiva i que s'expressa en colors molt uniformes. A l'hora d'analitzar les figures representades ens trobem en una confusió en la identificació dels objectes, a més en la simplificació i difuminació de formes. És difícil determinar els referents de les línies amb l'edificació a causa de la tendència generalitzada a l'**abstracció**, de les formes amb la similitud de totes les estructures representades.

Una pintura que recull aspectes de la frontalitat en una configuració perspectiva per espais en fondària, ja observada en obres anteriors, és el quadre de Malevich *Paisatge amb casa blanca* de 1932, (fig. 62), anterior a la radicalitat suprematista, que mostrarà el seu progrés cap a l'abstracció i simplificació de les formes, aspectes que es poden sintetitzar en la c.103\*.

La pintura representa dues o tres cases en frontalitat mostrant la façana principal i sense cares laterals, dins d'un paisatge agrícola estructurat en una fondària fins a l'horitzó, fent-se notar la poca definició en el primer terme. En aquest cas, l'arquitectura apareix en perspectiva simplificada, en plans de fondària, en una concepció del paisatge on la representació recupera la tècnica medieval de les franges acompanyades de la degradació de les mesures d'acord amb la distància. Es veu en la c.104\* que De Micheli observa la influència de corrents anteriors en el certs dissenys d'objectes en moltes obres de l'autor.

L'espai geometritzat i la casa pintada en una perspectiva de volums reduïts a expressions lineals poc complexes. Entre aquesta obra i altres de l'autor, que no analitzem aquí, s'estableixen uns vincles vàlids entre tot tipus de descripcions i les seves arquitectures, també en un caire simplificat. L'estructura del quadre és a base dels posicionaments dels objectes respecte a una suposada distància a l'espectador com la mateixa casa. En l'anàlisi gràfic general, en canvi, es veuen les línies dibuixades del terra, referents al treball de l'home, camperol en aquest cas, que defineixen un espai en allunyament. Entre unes solucions perspectives còniques bastant acadèmiques i els additius que fan destacar la frontalitat de les cases i les fugues

irregulars del terra en la llunyania, apareix la part anterior del conjunt sense definició, la qual cosa sorprèn a l' espectador, considerant que l' exposició de les parts de segon terme són prou clares.

El resum d' aquest capítol resulta complex per la diversitat dels exemples presentats i per les solucions representatives que expressem. Es podria concretar en un impacte de bidimensionalitat, simbolisme i abstracció, determinant una homogeneïtat estètica entre volums i motius molt diferents que es fan uniformes en un aspecte compositiu de difuminació de formes. Aquests últims casos també tendeixen a l' essència arquitectònica que és veu complementada en la definició de l'espai per l' aproximació del paisatge.

## NOTES DEL CAPÍTOL 3. Apartat 3.6.

- c.89\* EDICIONES POLIGRAFA S.A, *Piet Mondrian*, p.19. Manifesta que la pintura de l'autor presenta "un interès místic que introdueix una nova plàstica". És una consideració teòrica respecte al significat de l'obra de Mondrian, inclinada cap una nova estètica, no entrant en conceptes perspectius estrictes.
- c.90\* MONDRIAN Piet, *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. p.38. Es manifesta a favor d'una nova imatge en la pintura basada per reduir la corporeïtat dels objectes. La composició és de pocs plànols que provoquen la tendència al pas de la representació directament a la bidimensionalitat.
- c.91\* MONDRIAN Piet, op. cit., p.77. Es refereix a un esperit tràgic per la forma i els colors emprats en la pintura en un context de simplificació de les cares. És un concepte ampliat de l'anterior que imposa una nova plàstica enclavada en la identificació dels objecte, no per la seva perspectiva sinó pels elements icònics.
- c.92\* DE MICHELI Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*. p.416. Parla d'una lluita contra el individualisme artístic en sentit d'oposició a tots el moviments del segle amb característiques distant d' un cànon unitari. Li agradaria l'expansió d' una tendència als valors constructius i representatius universals.
- c.93\* EINDHOVEN I ELS AUTORS, Stelijck Van Abbemuseum, *El Lissitzky 1890-1941*, p. 27 i 28. Mostra la simbiosi entre pintura i arquitectura, de forma que els colors de l'arquitectura són prou expressius i condicionen una estètica simplificada dins de la perspectiva cònica i axonomètrica.
- c.94\* DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del s. XX*, p.282. Es defineix en un estil lineal referent a una arquitectura sense corbes. La pintura també és un reflex de la realitat, això amb una reducció de les cares a unes taques planes de color definides per arestes en línies ben determinades en un intent de reflectir la realitat en forma de dibuix pintat.
- c.95\* A.A.V.V. *El Arte en el s.XX*. p. 329. Presenta una justificació prou important per les figures representades que estan entre

una expressió espacial i la bidimensionalitat. Estem en punt on s'ha arribat a una gran simplificació, i fins i tot a un grau avançat d'abstracció.

- c.96\* NASH, J. M., *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*, p.42. S'expressa d'aquesta manera: "De Stijl vol modificar les arts visuals i, per tant, esdevé utòpic. Mondrian deia que les diagonals de Van Doesburg eren subjectives". Considerem que el posicionament per plans proporciona una certa confusió que el mateix Van Doesburg intenta resoldre per l'aparició de la diagonal.
- c.97\* BRIHUEGA Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, p.288. Reflexa les intencions de l'autor en les consideracions entre la l'arquitectura i la seva representació en el dibuix o dins de l'art pictòric. Deduïm en les seves intencions estètiques, junt a les nostres consideracions del seu resultat pràctic, una capacitat de voler mostrar la realitat en una tornada al esperit tridimensional per definir uns objectius amb totalitat, i no tant com element definidor d'un espai concret.
- c.98\* BERNARDEZ Carmen, *Historia del Arte, Primeras Vanguardias*, p.65. Comenta dins del moviment neoplàstic una total estetització de l'entorn humà en una reducció a formes primàries i geometritzades, junt amb una simplificació de colors dins del concepte d'expressió de les arquitectures pintades.
- c.99\* EDICIONES POLIGRAFA S.A., *Paul Klee*. n.p. La cita es reafirma que Klee busca la confusió entre volums representats i el seu entorn. Al contrari que en les obres neoplàstiques, és el traç lineal el que determina les cares i volums, essent per tant arguments representatius que eren imperants en quasi tota la història anterior i que en ells es va determinar el canvi perspectiu.
- c.100\* DE MICHELI Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*. p.108. Estem en l'afirmació que : "l'artista és una espècie de medium en comunicació amb la natura". Considerem que el dilema és interpretar a partir d'aquí com es volen representar els volums en un aspecte intel·ligible dins del simbolisme, o que es vol imitar d'altra manera la perspectiva visual.
- c.101\* ARGAN Guilio Carlo, *El arte moderno*, p. 413. Escriu: "els carrers estan entre l'espai confús, abstracte i geomètric per la qual cosa ens fa pensar amb la definició de bidimensionalitat". Veïem en les obres concretes com s'identifiquen certs elements més per concepte que per claredat expressiva, o s'intueixen

simplement dins d'un conjunt on la dificultat d'interpretar les seves parts és patent.

- c.102\* EDICIONES POLIGRAFA S.A., *Paul Klee*, n.p. Cita: “la seva obra és plena de forma, superfície i color, sense entrar en la definició de volum, i consegüentment tampoc de l'arquitectura” Es un referent als volums representats abstractes i indefinits.
- c.103\* DE MICHELI Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*. p.226. El text referent a Malevich parla de: “reducció a les formes elementals geomètriques”. Pensem que si, però no un grau que iguali l'obra de Klee i Mondrian.
- c.104\* DE MICHELI, Mario op. cit., p.265 a 272. En aquests textos, i relatius a l'obra de Malevich trobem variades idees que les podem resumir en que la representació de l'arquitectura apareix, no com objectiu sinó, més bé, en forma d'element complementari a un conjunt. Es mostren altres valors representats que és concreten en forma de màquines i activitats humanes inherents a la doctrina que l'autor vol expressar.

## BIBLIOGRAFIA DE LA SIMPLIFICACIÓ, EL SIMBOLISME I L' ABSTRACCIÓ

AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Paul Klee dibuixant. 1921/1933. Obres del període de la Bahaus.* Barcelona, 1986.

BALJEU J., *Theo Van Doesburg.* Nova York,. Macmillan Publishing Co, Inc., 1974.

DEGANT L., *Abstraction, Figuration.* Paris, Editions Cercle d'Art, 1988.

DEROUET Ch., *Notes et documents sur les derniers années du peintre Vassily Kandinsky, Revista "Cahiers", Vol.9.* França, Musée National d'Art Modern, 1982. Pàg. 84 a 91.

EDICIONES POLIGRAFA S.A. i GLOBUS COMUNICACIÓN S.A., *Paul Klee,* Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A.,1995.

EDICIONS CERCLE D' ART, *Mondrian.* París, Edicions Cercle d' Art., 1995.

EINDHOVEN I ELS AUTORS, STELIJK VAN ABBEMUSEUM, *El Lissitzky 1890-1941.* Fundació Caixa de Madrid, 1990.

FAUCHEREAU S., *Malevich.* Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1992.

FAUCHEREAU S., *Mondrian.* Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1994.

FRATELLI FABRI Edit., *L' astrattismo.* Milà, Fratelli Fabri Edit., 1967.

GLOBUS COMUNICACION S.A., *Malevich.* Madrid, Globus Comunicación S.A., 1995.

GLOBUS COMUNICACION S.A. *Mondrian.* Madrid, Globus Comunicación S.A., 1995.

GLOBUS COMUNICACION S.A., *Paul Klee*. Madrid. Globus Comunicación S.A., 1994.

HARRISON Ch., FRASCINA F., PERRY G., *Primitivism, Cubism, Abstraction*. Yale, Yale University Press, 1993.

KANDINSKY V., *Punto y linea sobre el plano. (Punkt und linie zu fläche)*. Barcelona, Barral Editores, 1972.,

MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECNOLOGIE., *De Stijl*. Massachusets Institute of Tecnologie, 1986.

MONDRIAN P., *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Murcia, Colección de Arquitectura, 1983.

NASH J.M., *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo. (Cubism, Futurism and Constructivism)*. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1975.

PARTSCH S., *Paul Klee*. Colònia, Beneditkt Taschen Verlag GmbH, 1991.

WARNCKE C. P., *De Stijl*. Colònia. Beneditkt Taschen Verlag GmbH, 1993.

### 3.7.- ENTRE ORTODÒXIES I PARADOXES LINEALS EN CLAU SURREALISTA

A finals dels anys 20 apareix el Surrealisme, moviment que, entre altres qüestions definitòries, dóna gran importància als valors perceptius i fotogràfics d'una perspectiva tendent a un realisme, on es formen imatges oníriques amb escenaris de l'imaginari. Aquesta forma de perspectiva torna a presentar-se renovada en un nou capítol de la història de la pintura. La concepció escenogràfica és adequada per assimilar situacions noves i inquietants, pròpies dels somnis, o de l'exploració interioritzada de la consciència crítica de l'artista. És també interessant per la importància que s'atorga a l'arquitectura com a definidora d'aspectes significatius junt a un paisatge realista i les aparicions de figures surreals, normalment fora de la geometria general de l'obra.

El corrent agafa influències per l'obra de De Chirico, com autor que recrea els espais de forma suggerent, més per proximitat en quant a l'expressió i consciència dels somnis. També respecte al sentiment de solitud emmarcat en escenes urbanes que contenen l'aparició d'elements heterodoxes, i que conviuen amb perspectiva convencional. Podem entendre la pintura com a desenvolupament d'unes formes prèvies lligades al pensament i a la inspiració, referint-nos per exemple a la "teoria paranoico-crítica" de Dalí, a la que podem considerar situada entre les manifestacions de caràcter plàstic i els fenòmens "delirants". Aquest moviment es mou dins d'un context que pren com a referència aspectes de la realitat visual de temes de la vida quotidiana, vinculats a les experiències oníriques i a les teories del subconscient.

Els autors que analitzem, inscrits en aquest corrent, són Dalí i Delvaux. Les seves obres es situen dins del grup en que la representació pictòrica s'ha considerat coherent amb la visió d'escenaris realistes de caràcter fotogràfic que, per contrast amb la introducció d'altres figures deslligades de context mètric lineal, ens fa entrar en unes expectatives de visió i comprensió de l'escena que superen el caràcter de realitat, abans anomenat, per esdevenir innovacions que es superposen a l'escenari general canviant el sentit del discurs perceptiu. Una altra diferència amb el model serà l'aparició de figures arquitectòniques, normalment mancades de coherència geomètrica en un caràcter similar al concepte de multivisió i

deslligades de la totalitat. La perspectiva artificial està aplicada en molts casos amb “esfumato”, en analogia amb les teories del Renaixement, però en alguns casos apareix una gran definició de temes llunyans que porta a la inversió visual. L'interès dels temes apareguts a la Tesi són precisament les distorsions perspectives de certs volums en forma de mètriques heterodoxes o d'enfocaments especials de caràcter fotogràfic que es veuen dins d'aquestes obres.

Quasi totes les obres de Dalí podríem considerar-les situades en un marc de perspectiva artificial amb afegits a base d'elements de difícil interpretació, o en ambients que es poden qualificar de sorprenents per la seva irracionalitat. En elles apareixen perspectives arquitectòniques en descripcions d'elements, com les escales exteriors dels edificis, en forma de representacions individualitzades i deslligades de la unitat conceptual perspectiva global. La presència d'arquitectura és ben repetida i, en molts cops, esdevé objectiu únic de la intencionalitat de l'artista. Això es concreta en forma de còpia d'edificacions de tipologia coneguda, i altres inventades, a base de perspectives coherents a un concepte visual que plasma una aparent unitat representativa. Les obres, porten normalment la combinació de dues temàtiques que són, per una part, figures o arquitectura, i per altra, un marc de paisatge natural en la presentació d'irrealitats, i es manifesten en forma de figures geomètriques de fragments constructius.

Es pot dir que els arguments de la pintura es mouen dins del món de realitats, emergint els objectes sorprenents, com en quasi totes les pintures del corrent, generalment fora de la geometria, en forma d'elements reactius respecte a un conjunt de formes realistes. En aquest món dels somnis apareixen les paranoies, que es concreten en els canvis de les formes dels objectes i de la seva pròpia escala de forma espectacular. Casos similars, per la identitat de les noves confeccions perspectives, són les obres que aquí analitzem amb un enquadrament determinat i amb uns posicionaments i punts de vista especial (c.105\*). Aquests efectes representen normalment els d'una fotografia agafada en un angle inusual en que la dimensió representada surt molt reduïda respecte a la realitat intrínseca, aspecte que també apareix en algun cas en l'obra d'Escher.

*Taula solar* de 1936 es un quadre de Salvador Dalí caracteritzat per l'absència d'un espai arquitectònic convencional, però de fragments evocadors de caràcter geomètric, i també una sèrie d'objectes en perspectiva que la fan molt definida linealment, de manera que es situa com un exemple de configuració de l'espai per

repeticions de temes similars en l'obra de l'autor. És una tornada a la determinació de l'espai perceptivament unitari on la figura humana introdueix l'escala de la representació. És una visió de la platja on apareix una taula amb gots, un paviment, i una persona en primer terme. El paisatge acaba en l'horitzó del mar, i a més compren barques, un camell i un conjunt rocós. En l'anàlisi trobem les característiques mètriques que donen una fidelitat representativa lineal a la visió humana i, per tant, l'obra es classifica com un cas d'una perspectiva de **tipus artificial** fidel al model geomètric, dins del concepte de piràmide perspectiva, que en el quadre donaria una identitat mètrica a la realitat reproduïda. En l'exemple, es fa un aixecament complet de les seves relacions geomètriques, on es poden deduir distàncies i proporcions, comprovant-se l'exactitud de la projectiva emprada. Aquesta obra és totalment acadèmica dins del concepte clàssic de la projecció en el pla del quadre, qüestió que es posa de relleu en els estudis gràfics de correspondència geomètrica efectuats a partir dels elements característics de l'obra.

Com a conclusions d'aquest estudi, podem dir que els volums dibuixats en perspectiva tenen, en general una **projecció cònica** correcta des dels conceptes geomètrics associats a la perspectiva lineal, la que es manifesta en la representació dels paviments del terra, tema per altra banda clàssic de les preocupacions pictòriques del període renaixentista. Les ombres són limitades i provenen d'una font de llum natural, i podem considerar-les adaptades a la realitat en un sentit fotogràfic de manera que resulten elements materials de l'escena en efectes de silueta. Les ombres fan destacar els recursos que estan dins de les lògiques emprades per la pintura clàssica en la reproducció de la realitat, i la seva accentuació prové més aviat de conceptes gràfics i expressions pròpies de la fotografia. És un cas d'ortodòxia, on les diferències amb els models són d'interpretació argumental i formal d'algunes entitats representades, quedant la resta com importants connexions amb aspectes realístics. Ja hem destacat el paper de referència respecte a les imatges fotogràfiques en la pintura surrealista, així com la utilització de les noves tecnologies que proporcionen òptiques especials. Veure fig. 63, 63-1 i 63-2.

En *Rodalies de la ciutat paranòico-crítica* de 1936, (fig.64), Dalí dibuixa els edificis i elements arquitectònics amb criteris realistes introduint característiques de tridimensionalitat que aporten importants heterodòxies de transgressions al sistema de representació visual. Aquesta obra podria estar considerada també dins del tipus de la multivisió, per definir diferents punts de vista pels diversos volums representats, qüestió que afavoreix una expressió espacial

panoràmica. Entrant pròpiament en la descripció del quadre, podem dir que es tracta de la representació d'una sèrie d'edificis situats en un paisatge horitzontalitzat que evocuen fragments dispersos de composicions arquitectòniques, de manera que agafen una entitat perspectiva pròpia. Tot això resulta combinat amb un grup d'elements geomètrics de difícil interpretació. En la c.106\* es tracta dels fenòmens especials que es refereixen a aquesta obra en la interpretació dels volums i objectes representats. En conjunt és una obra que tindria analogies amb la pintura de De Chirico pel que fa a la recerca d'uns temps i espais onírics basats en unes figures que es situen entre el classicisme i l'ambigüitat. Aquest argument queda alimentat per les ombres, pels objectes dels somnis, i pels jocs buit-plè que mostra la pintura. En general, igual que a altres del mateix corrent, rep una gran motivació del subconscient analitzat segons les teories freudianes, aspecte ampliament destacat per estudis generals sobre el moviment surrealista. L'anècdota apreciada amb aquesta premissa, pot estar en l'arquitectura explicada en la llunyania. Així es pressuposa que hi ha la decisió premeditada de fer perspectiva cònica sobre la globalitat d'un espai que aglutina diversos arguments, alguns dels quals també estan expressats en una concepció autònoma, fet que sembla provenir d'experiències oníriques.

Aquesta obra és un exemple en el que Dalí es recolza en arquitectures que omplen l'espai i serveixen per completar un àmbit amb percepcions especials provinents de l'intel·lecte. Conseqüentment, en aquest cas, totes les edificacions comprenen una significació diferenciada de les altres. L'arquitectura llunyana té un nivell de detall superior a la propera, de forma que es veu més simple i indeterminada, provocant una **inversió visual**, ja proposada en altres obres i corrents. Així la disposició de detall anomenada abans, transporta a l'espectador davant-darrera en un recorregut visual ràpid pels volums, afavorit pels fons clars i foscos de la composició. L'efecte de major detall en la llunyania apareix en els edificis pictòrics de les composicions clàssiques com el "temple", i es constitueix en una representació i enfocament més clar, per la diferència amb els més propers. És difícil d'entendre, per exemple, l'arc trencat del primer terme que, en canvi, contrasta amb les perspectives de cases i l'església que podríem entendre característiques de l'àmbit mediterrani, expressades amb un grau de detall, dins d'una sensació de realisme, i en un intent de viatge per la distància. La irrealitat també es fa notar pels objectes de difícil interpretació i per les parts fragmentades de les arquitectures, les quals donen visions fantasmagòriques i de poca consistència material en les seves transparències creades.

En l'estudi gràfic de l'obra es veu que l'horitzó està definit per fugues (a) i (b) situat en la línia terra-aire. Les fugues són les mateixes pels arcs, carrer interior, edifici i temple de l'esquerra, i es manté la perspectiva paral·lela en el conjunt d'ells i no en altres construccions del conjunt. A més, la finestra circular (c) no segueix la direcció de la porta i pren sentit en ella mateixa, recordant els arcs de De Chirico, dins del concepte de multivisió. Les paradoxes poden ésser, a part dels objectes estranys, l'ambigüitat de la zona fosca als peus del cavall i la petita personatges i figures, situats en segon terme, i a més per la seva poca alçària que per la seva forma. En resum, el quadre presenta una linealitat important, però certs motius representats es confonen i provoquen una ambigüitat de detall que posa en crisi la percepció de la distància, especialment en un conjunt on s'adopta la disposició perspectiva de cares principals paral·leles al plànol vertical de visió. Es presenta el conjunt en un context general d'unitat perspectiva que es completa amb una **autonomia representativa** de cada element, qüestió que augmenta i aclareix l'estudi gràfic. És evident que les heterodòxies gràfiques no són noves, ja que apareixien en la Pintura Metafísica, excepte l'estranyesa i la interpretació de certes formes. En la c.107\* es manifesta també un Dalí influenciat per De Chirico que es pot deduir de la frase: "arquitectures que actuen properes al deliri".

*La Madonna de Port Lligat* de 1949 és un exemple on apareixen elements geomètrics que serviran de referències a un sistema representatiu amb algunes **ambigüitats** en l'aspecte de proporcions en la interpretació visual d'alguns motius. La posada en escena d'aquesta és similar a *La taula solar* conformada per platja, en un fons paisatgístic. Les mesures dels objectes són difícils de calcular per la situació espacial de les figures i per l'absència de relacions entre els elements de la composició que es mouen com formes flotants, constituint un aspecte semblant a les heterodòxies. Veure fig. 65. Es tracta d'una pintura que no dóna massa possibilitats d'un control mètric, amb un espai ordenat segons un sol punt de fuga central, que provoca un horitzó alt i diferencial de la línia del mar que s'intueix. A la vegada, les pedres laterals inferiors i les figures centrals presenten una **autonomia perspectiva**, que és substancial al Cubisme i que es transporta també a altres moviments pictòrics posteriors. Es tracta, per tant, sols d'una il·lusió, a causa que en realitat estan correctament fugades veient-se d'aquesta manera per la seva posició aèria. La suposada realitat ambiental es contrastada per la fragmentació de les ombres que s'ha estudiat, per tal d'obtenir un millor rendiment de la interpretació dels volums. La llum sembla venir d'un sol costat per

quasi tota la composició, però la cara de la Verge en té de pròpia i es projecta de baix a dalt, efectes que ens fan recordar les llums dins de l'espai escenogràfic dels teatres. No hi ha un sol focus o una única direcció lumínica, de forma que Dalí juga amb els clars i foscos per aconseguir millors definicions i contrastos, que enfatitzin els volums devaners per desenganxament visual del fons. Les ombres projectades sobre terra pràcticament no es veuen, i en conseqüència estem en la dificultat de no saber si les figures estan recolzades en ella, o floten en l'espai, entrant altre cop en una **ambigüitat** de posicionament per la disposició dels volums sense referència a un element fix.

En aquest context, una obra a considerar es la *Dona amb la rosa* de Delvaux (fig. 66) de 1936 que destaca en l'aspecte de **frontalitat** dins d'un conjunt perspectiu de classicisme ortodoxe. L'obra descriu un àmbit interior que en la paret frontal s'obra al paisatge, incorporant dues figures femenines en posició també frontal i a fondàries diferents que queden definides per les seves dimensions. La projectiva del conjunt és coherent al concepte de **visió cònica** en una descripció accelerada de l'àmbit arquitectònic que situa l'acció. També es veu un horitzó alt, d'influència chiriquiana que destaca per damunt d'un terra inclinat sense detall amb unes fugues no exactes a fi de destacar les parets laterals, segons veiem en la fig. 66 bis. La resta de l'arquitectura es ubicada entre parets i sostres, fet que ens situa en una ambientació pròpia del corrent surrealista. La ubicació de les figures femenines (una inclinada), junt al paviment, provoca el joc de l'ambigüitat de posició i de mesurament d'aquest espai. Tornem al distorsionament de l'espai clàssic amb autonomia de certes parts, en una sensació inquietant que fa referència a la Pintura Metafísica, especialment per la disposició inclinada del paviment i per la gran angularitat en que s'observa l'escena, provocant una dilatació de l'espai en profunditat. En aquest cas, el model perceptiu convencional es deforme per presentar una perspectiva accelerada, de caràcter metafísic, de forma que es situen les figures en posició d'extreure frontalitat, accentuant el caràcter d'escena congelada en el temps, tal com l'heriatisme de les formes suggereix.

El resum de les primeres obres analitzades es poden trobar en un retorn important al classicisme amb influències cubistes i chiriquianes, tal com s'ha dit. La perspectiva manté la seva capacitat de creació de l'espai, encara que deformat i amb parts autònomes. L'adjectiu surrealista no es refereix tant sols a la representació de les construccions, i ja va aparèixer en figures i persones molt lligades als Realismes Alemanys i a la Pintura Metafísica. En aquest punt, l'estudi

sobre les representacions geomètriques són la base de l'anàlisi, i les seves característiques es poden conceptualitzar com l' "arquitectura surrealista". La c.108\* situa a Dalí i a Magritte per sí sols en les expressions d' instantànies de color que es poden interpretar d'**origen fotogràfic**, junt a altres figures que aporten una irrealitat per si soles. A partir de 1936, en la pintura surrealista, es poden observar distorsions perspectives importants i altres en base de la sensació de la desubicació exacta de les figures en posicionament espacial. A més, l'aparició de les inversions visuals en quasi totes les obres dóna una importància a temes llunyans i els hi proporciona un caràcter de certa màgia en el seu apropament al primer terme. Fixada la gran relació entre la pintura surrealista i la tradició representativa de l' espai perspectiu, Benevolo situa aquest tema en la tendència quasi constant dins dels moviments del segle XX a una tornada, o almenys establir una referència en relació a la perspectiva clàssica (c.109\*).

Dins d'aquest àmbit, ens interessa considerar també l'aportació d'Escher per haver introduït unes noves característiques de comparació respecte a la representació de l'arquitectura. Es pot relacionar amb el Surrealisme pels aspectes proposats per les realitats tridimensionals representades. Apareixen en Escher conceptes antiperspectius que porten a confusions (c.110\*), qüestió ampliament explotada pels pintors surrealistes que fa considerar aquest tipus de representació en unes parcialitats de conicitat exacta i detall, junt a les paradoxes gràfiques i visuals preparades intencionadament.

Una obra d'Escher, *L'altre món II* de 1947 és una contraposició als convencionalismes de lògica representativa, segons la c.111\* d'Ernst. La veiem com la descripció d'una arquitectura formada per pilars i arcades, junt a un paisatge "llunar" exterior. El motiu està entre allò possible i impossible en base de la seva construcció en tres eixos de relació. Es pot interpretar en concepte d'una ruptura total de l'espai convencional i de les seves constants geomètriques de relació espacial amb el recolzament d'una arquitectura ortodoxa en detall, i ambigua en el seu posicionament. Entenem que el conjunt representa tres analogies d'una mateixa realitat conjuntades en un idèntic marc arquitectònic, que és factible per la col·locació dels mateixos elements en diferent direccionalitat. Es posen en crisi els esquemes visuals de l'espectador, que es veu sorprès per les imatges de les que es difícil establir el seu correcte significat visual. En particular, i malgrat que les fugues tinguin coherència geomètrica, destaca la disposició dels elements compositius, prescindint de les seves orientacions normals respecte al sentit gravitatori, la qual cosa es pot concretar en un concepte d'**antireferència espacial** (c.112\*) dins d'un context de

realisme representatiu en quant a detalls i parts del conjunt. A tot això, es posa de manifest que l'espectador té unes expectatives que funcionen com seqüències visuals basades en l'experiència perceptiva, i que en aquest cas queden trencades per una escenografia fantàstica en l'organització d'uns espais preparats a manera de trampes visuals perfectament encaixades en el conjunt de la representació.

L'obra d'Escher entra en l'apartat de la creació de nous conceptes, que s'han vist anteriorment de forma similar en els cubistes que distorsionen aquell ordre perspectiu i la unitat projectiva. En algunes obres seves es destaca una transformació de les geometries representades que esdevenen en realitats o bé en expressions que van canviant progressivament de sistemes representatius expressant solucions de difícil interpretació. Ara estem en un aspecte argumentat diferentment, ja que representa un exterior confús a causa del desordre provocat intencionadament per unes referències espacials trucades en les finestres de connexió amb l'exterior. A més, la teoria que afirma que qualsevol corrent del segle XX té sempre present la perspectiva visual en forma d'una constant que està en la ment de tots els artistes i que pot reaparèixer en qualsevol moment, es confirmada també en aquest cas per la presència d'una visió cònica global. Es una perspectiva que confon la possible ubicació de l'espectador a l'espai per les disposicions d'uns mateixos elements en diferents orientacions geomètriques, en un caire surrealista per la temàtica i per les figures sorprenents, emmarcada en una arquitectura preferentment construïda en la perspectiva cònica. Es fa evident que els dibuixos d'Escher parteixen d'un gran coneixement de les regles de la perspectiva que es posa al servei de representacions heterodoxes de l'espai (c.113\*). Veure fig. 67.

## NOTES DEL CAPÍTOL 3. Apartat 3.7.

- c.105\* STELZER Otto, *Arte y fotografía*, p.90. Afirmar que “tan Dalí com Magritte pinten unes instantànies de color amb irrealitats concretes”. Considerem que els fenòmens que es produeixen en la perspectiva es poden catalogar com “delirants” per l’enfocament especial del conjunt, per la perspectiva especial sorprenent i per la localització de les figures.
- c.106\* DE MICHELI Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX.*, p. 186. És defineix en la frase: “ els sistema paranoic-crític és la interpretació crítica dels fenòmens del deliri”. És evident que la composició d’algunes obres de Dalí presenten unes aparicions de difícil interpretació i unes disposicions perspectives ja vistes en altres moviments anteriors i refrendades en aquestes obres surrealistes. Es confirma l’afirmació de la cita anterior.
- c.107\* GARCIA DE CARPI Lucia, *Las claves del arte surrealista*, p.49 i 50. Opina que l’ art torna a les consideracions d’arquitectures expressades en un context especial de forma que distorsionen el concepte unitari que porta intrínsec i té assumit l’observador en forma de referència espacial pròpia.
- c.108\* GARCIA DE CARPI Lucia, *ibidem*. Justifica la influència fotogràfica per la similitud de les representacions pintades respecte a la reproducció de les imatges en clissés. Per això les aparicions d’objectes estranys i de altres conceptes arquitectònics en perspectiva pròpia són encara més sorprenents. Ho són més en el cas de Dalí que en el de De Chirico, ja que aquest últim es basava en composicions lliures a partir de referències de l’arquitectura clàssica i mediterrània, en representacions de perspectiva heterodoxa.
- c.109\* BENEVOLO Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna* p.433. El text expressa una tendència constant durant tot el segle a no perdre de vista els conceptes de la perspectiva clàssica, pot ser a causa que les noves tendències també tenen por d’allunyar-se massa dels seus conceptes i perdre’s en una gran dispersió. En conseqüència es produeixen fluctuacions entre innovacions i correspondència respecte als preceptes estrictes de les anteriors resolucions.
- c.110\* ERNST Bruno, *El espejo mágico de Escher*, p.20. Amb la frase: “la imatge no és sinó la projecció d’ un objecte tridimensional

damunt d'una superfície plana, sinó que l' objecte en ella representat no pugui existir realment en l' espai", Escher provoca unes interferències respecte al sistema propi de l'espectador. Així la tridimensionalitat es presenta en forma d'una ambigüitat entre una realitat representada amb detall, i una distorsió dels plans de posicionament respecte als que considerem intocables.

- c.111\* ERNST Bruno, *El espejo mágico de Escher*, p.39. Parla d'una ruptura dels conceptes tradicionals de la perspectiva i de les relacions espacials. La frase textual és: "una perspectiva possible amb relacions gravitatòries i constructives no convencionals"
- c.112\* COLE Alison, *Perspectiva. Guia visual de la teoria y la técnica desde el Renacimiento hasta el arte pop*, p.58. La cita confirma tot allò expressat en cites anteriors respecte als conceptes perspectius d'Escher. Es basa en la idea de la representació en concepcions clàssiques de la visió cònica, però buscant situacions de desconcert o de relacions il·lògiques de la tridimensionalitat.
- c.113\* BENEVOLO Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, p.431. L' argument expressat és que el Surrealisme vol mantenir la realitat visual plasmada en parts importants de la composició, però l'aparició d'elements dispersos respecte a la globalitat i interpretació del conjunt fa incloure el corrent dins del grup de les heterodòxies.

## BIBLIOGRAFIA DEL SURREALISME

ALEXANDRIAN S., *Surrealist Art*. Londres, Thames and Hudson, 1970.

BONET CORREA A., *El surrealismo*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1983.

DECOUVRONS L'ART., *Surrealisme*. París, Editions Cercle d'Art, 1996.

EDITIONS CERCLE D'ART, *Salvador Dalí*. París, Editions Cercle d'Art., 1995.

ERNST B., *El espejo mágico de Escher*. Colonia, (*Der Zauberspiegel des Maurits Cornelis Escher*), Taschen, 1994.

FER B., BATCHELOR D., WOOD P., *Realisme, rationalism, surrealism*. Yale, Yale University Press, 1993.

GARCIA DE CARPI L., *Las claves del arte surrealista*. Barcelona, Editorial Planeta, 1990.

HARRY N. ABRAMS Inc., *Dalí*. Nova York, Harry N. Abrams Inc., 1995.

HARRY N. ABRAMS Inc., *M.C. Escher*. Nova York, Publishers New York, 1982.

MARIEN Marcel., *L'activité surrealiste en Belgique*. Brussel·les, Edit. Lebeer-Hossmann, 1979.

PARIENTE A., *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1996.

PENROSE Roland, *Quatre-vingts ans de surrealisme 1900-1981*. París, Edit. Cercle d'Art , 1983.

SKIRA, *Le surrealisme*. Ginebra, Edit. d' Art Albert Skira S.A., 1976.

## **4.- CONCLUSIONS**

#### 4.1.- CONCEPTES GENERALS. METODOLOGIA DE L'ANÀLISI

El capítol presenta les conclusions de la Tesi sobre l'arquitectura representada i l'espai pictòric en l'art del segle XX, confrontant el sistema perspectiu, sorgit en el Renaixement, amb les innovacions representatives i pictòriques de les avantguardes d'aquest segle. La metodologia en l'anàlisi ha portat a tractar un conjunt rellevant d'autors i obres significatives, connectant el paper central de la presència arquitectònica com a argument on es centra en gran manera la càrrega innovadora de la representació de l'espai, i on es manifesten les heterodòxies respecte a la tradició renaixentista. Les conclusions es refereixen als dos grans blocs temàtics desenvolupats en la part central de la Tesi. Un comporta la constatació de la gran presència de l'arquitectura en temes de forta càrrega geomètrica en la formació de les pautes dins de la concepció perspectiva de l'espai i de la seva geometrització, segons els tractaments formals que produeixen un trencament del model representatiu perspectiu. L'altre, la irrupció d'uns nous conceptes espacials que volen posar en crisi el sistema anterior, en base d'unes noves concepcions visuals. Aquestes ruptures en les formes d'expressió de l'espai arquitectònic són expressades detalladament en relació a l'arquitectura representada amb aportació de dades sobre les constants de formalització dins dels diferents moviments estudiats.

La metodologia de l'anàlisi es fonamenta en el caràcter representatiu dels diferents moviments artístics que, al nostre criteri, tenen les obres seleccionades, de manera que les conclusions resulten vàlides pel conjunt de les anàlisis normalitzades d'aquestes pintures dins de la producció artística referenciada a un autor o tendència. Sota aquest criteri, s'analitza la presència de l'arquitectura en la configuració de l'espai pictòric en les pautes perspectives de les diferents ideologies avantgardistes que, en un conjunt ampli, entendrem com heterodòxies per les ruptures que s'introdueixen respecte a la tradició perspectiva del Renaixement. Amb aquest objectiu, cal entendre la importància de les anàlisis gràfiques conduïdes sobre les obres de diferents autors, com a primer punt de l'estudi, que constataran els mecanismes emprats en la perspectiva tradicional, i que representen dades més significatives per la definició de les posicions pictòriques i conceptuals dels artistes seleccionats.

Un segon fons referencial, està constituït per la concordància

entre la pràctica pictòrica i la intencionalitat de les obres que posen de relleu els manifestos, especialment aquells que es refereixen als conceptes de percepció i geometria, els quals resulten extraordinàriament útils per comprendre els sòlids fonaments teòrics de gran part de la producció artística de les avantguardes i el seu posicionament sobre el que podríem anomenar espai del classicisme.

Un tercer bloc, present en tot l'anàlisi, és el de les referències obligades als grans autors que han desvelat aspectes rellevants de la producció artística de les avantguardes i, especialment, aquells que tracten els aspectes perceptius, o bé directament sobre la perspectiva o la representació de l'espai. A manera de notes, es reflecteixen les opinions de diferents autors sobre el tema central, objecte de l'anàlisi detallada. Aquests notes no volen tenir un caràcter d'exhaustivitat en les seqüències sobre l'autor o l'obra a estudiar, sinó més aviat constituir-se en soports externs sobre les opinions i criteris que es formulen per seguir reforçant el sentit general del discurs, o bé, que sigui per argumentar altres aspectes que no tenen un tractament en profunditat.

Una peça rellevant de l'estudi és el glossari de termes, aportació destacada, a través del qual s'organitzen els conceptes recurrents en les diferents anàlisis d'autors i moviments. Per tal d'emfatitzar la referència al glossari, es destaquen els termes que són definidors de conceptes transcendents, aspecte que cal situar en el seu sentit exacte el conjunt d'expressions de caràcter geomètric i perceptiu emprat en la Tesi.

## 4.2.- LA MANIFESTACIÓ DE LES AVANTGUARDES EN RELACIÓ A L'ESPAI PERSPECTIU. TRENCAMENT I NOVES ORTODÒXIES

### 4.2.1.- El sistema perspectiu

S'han de considerar els quadres renaixentistes com a definidors d'una concepció representativa de l'espai que serà contradit en els esdeveniments artístics de les avantguardes del segle XX, només on hi juga un paper central la representació de l'arquitectura com argument geomètric. Interessa, sota aquest punt de vista, i en primer lloc, definir les bases conceptuals i les regles del sistema perspectiu, per tal d'establir adequadament els trencaments i allunyaments del model que varen propiciar els diferents moviments de les avantguardes pictòriques.

El procés d'aproximació al concepte de punt de fuga central, que es produeix en la pintura del Quattrocento, amb l'argumentació de fugues sobre un eix, culmina en les experimentacions de Brunelleschi i en la definició de **la piràmide visual** i de la perspectiva que Alberti estableix com model geomètric i perceptiu. Aquest adquireix un desenvolupament gràfic en els espais dels pintors renaixentistes, on l'arquitectura tindrà un lloc principal en la demostració geometritzada de l'analogia entre la percepció visual i la perspectiva cònica. La definició comprèn també els elements de les composicions pictòriques que ja havien tingut un protagonisme destacat en la geometrització perspectiva com els paviments, sostres, etc., **La recuperació de l'arquitectura clàssica** com a model estètic i constructiu aporta la pròpia geometria configuradora de l'espai per una successió dominada per l'ordre de disposició de les columnes i dels elements compositius de l'arquitectura romana, que serveix de model. En aquest sentit també destaquem l'arquitectura de les bases, columnes i capitells en una representació escenogràfica, sobre tot en les composicions de ciutats ideals. Ja, en els primers tractats sobre perspectiva, com la *Prospettiva Pingendi* de Piero della Francesca, prenem com argument central de les demostracions del mètode perspectiu les aplicacions a temes de caràcter arquitectònic, clarament geometritzat, i també a la figura humana, traduint les preocupacions representatives dels pintors de l'època.

La presència arquitectònica en la pintura del Renaixement

adquireix múltiples significats, entre els que interessa destacar la seva funció demostrativa per a l'artista i el seu cercle de domini de la perspectiva, com a ciència moderna de la representació de l'espai i de la relació entre figures en el fons de l'escena. El coneixement de les regles dels treballs perspectius esdevé així una prova de superació de les fórmules aproximatives derivades de les pràctiques pictòriques gremialistes de tradició medieval.

La consolidació del model es produeix en diferents direccions. En primer lloc, la gran presència de l'arquitectura en la configuració dels espais. En segon, en l'àmbit teòric, en una profusió d'estudis i tractats que fan evolucionar i perfeccionar els mètodes perspectius. En tercer, en la implantació de la visió perspectiva en la representació de l'arquitectura que practicaran les acadèmies. Tot i el desenvolupament d'altres concepcions representatives, especialment tècniques, com el mètode de les projeccions dièdriques o l'axonometria. La perspectiva cònica manté un paper central en la representació pictòrica fins a la irrupció de les noves concepcions perspectives en l'experimentació de les avantguardes del segle XX.

L'afirmació de les diverses tendències i de la personalitat dels artistes es manifestarà en relació al models perspectiu que es vol superar. La nova mirada sobre la realitat buscarà el referent perspectiu per edificar el **nou edifici conceptual** i el traduirà amb múltiples percepcions de la realitat, cadascuna de les quals reprendrà el discurs representatiu amb característiques pròpies i on, una vegada més, l'arquitectura i l'espai tindran un paper central en la definició estilística del moviments pictòrics.

#### 4.2.2.- La multivisió: la visió fragmentada en conceptes anti-perspectius

La línia interpretativa que arrenca de Cezanne i desemboca en el Cubisme, amb epigons de contestació com el Purisme, es revela com una via enormement fructífera per la seva radical renovació de la mirada de l'artista. En aproximacions successives es passa de la **crystalització** de les formes a la visió **fragmentada i itinerant**, que es traduirà en imatges facetades, composades segons la tècnica del collage. Els trets renovadors en la percepció i el tractament de l'espai donen com a resultat la desaparició del concepte clàssic de l'expressió en sistema cònic dels volums, per entrar en desfiguracions que ens porten en diferents graus d'aproximació cap al terreny de la **simplificació de les formes**. El concepte representatiu que s'aprecia en les obres cubistes, i que es manifesta en algunes produccions immediatament anteriors, s'oposa al prototip ortodoxe. Aquesta posició queda moltes vegades explicitada en els escrits teòrics i manifestos. En tot cas, si bé en la història de la perspectiva es poden trobar exemples de situacions contràries a la correcció geomètrica del model perspectiu i en la intencionalitat demostrativa que el fet adquireix, les avantguardes presenten una **radicalitat estètica** totalment nova.

Hem vist que els canvis no es varen produir ràpidament, ni en el format de les obres presentades, ni en el temps, i si en forma de traspàs d'una situació a l'altra, que gradualment s'accelerà amb la irrupció cubista. L'impacte del Cubisme va ésser determinant per configurar un nou clima artístic de llibertat interpretativa sobre la percepció i la representació de les formes, llibertat conceptual que també aporta la teoria de Panofsky en el seu famós article sobre "la perspectiva com a forma simbòlica". El desenvolupament cubista es va produir fonamentalment sobre temes geomètrics, en volums arquitectònics, o en la geometria sobre dels bodegons. Són qüestions que s'han de considerar, per la seva influència en l'àmbit de l'estudi que proposem i que també formen el detonant del gir qualitatiu en relació a la perspectiva arquitectònica, de manera que representen una primera novetat molt important per la desestimació de l'enfocament únic, i per la seva conseqüent substitució per altres solucions innovadores. Junt amb aquests conceptes generals, hem d'afegir els aspectes de l'expressió cristal·logràfica i la simplificació de les formes, fets que van lligats intrínsecament i que completen les disposicions lineals que s'insinuen diferents a la perspectiva tradicional.

Ja en les obres de Cezanne, la pintura de les formes tendeix a una configuració planar, de manera que els efectes distanciadors de la perspectiva queden identificats en un tractament de les formes que s'assimilen a superfícies elementals, creant un espai on les formes es fusionen amb el paisatge pel tractament espectacular de la superfície pictòrica. La proposta de Cezanne sobre una representació que s'apropés a les figures geomètriques elementals, ens introdueix en conceptes propers a la simplificació de les formes, mentre que en pintura l'emfatització en forma de pinzellades reforça una transformació interpretativa d'aquestes cap a unes definicions en clau cristal·logràfica, qüestió que serà ampliament desenvolupada en el Cubisme. Uns exemples, ja dins de la concepció cubista, reflexen aquestes dues característiques, són les representacions que fa Picasso en la *Fàbrica d'Horta d'Ebre*. En aquesta obra, l'expressió artística es centra, en un paisatge fet d'arquitectures clarament volumètriques, realitzant la distorsió respecte al model perspectiu, en base a la **individualització perspectiva** dels volums que intervenen en la composició, de forma que es busca la definició de les formes a través de les cares planes representades. Això es conseqüència entre altres causes de la vinculació a les noves tècniques visuals de la fotografia i del cinema en uns conceptes referits al moviment de la càmera en els enfocaments des de diferents angles, i en unes definicions icòniques de les formes que concorden amb la idea de plasmar la geometria real de l'objecte, tal com és i no com s'entén des de la percepció visual.

En l'anàlisi de les obres cubistes trobem una sèrie de característiques innovadores, com promotora d'un canvi i d'influències posteriors importants, essent la que es refereix a l'aspecte de la pèrdua de la visió única, la qual ens fa entrar en la **multivisió** de les formes. És el resultat de la plasmació d'imatges, des de variats punts d'enfocament, en un intent de descripció de les parts dels elements i del conjunt, en angles seleccionats com adients a una suposada globalitat en analogia amb les imatges creades per la tècnica fotogràfica. Pensem que, en resum, poden buscar la identificació de l'objecte malgrat la contradictòria desvirtuació del concepte unitari de visió per unes diferències substancials amb el sistema projectiu renaixentista. El resultat d'això serà la descripció de cada element en una certa individualització representativa, qüestió que serveix com a característica de la representació cubista.

La mirada cubista es concreta en la representació d'elements de geometria ben definida, especialment natures mortes, i seguint les passes de Cezanne, el **paisatge arquitecturitzat**, on la geometria

adquireix un paper determinant en els aspectes de facetament de les superfícies, i en les tècniques pictòriques de diferenciació de les cares concurrents en les arestes de la forma. En la primera fase de l' experimentació cubista, on es manté la percepció del model, es poden identificar formes antiperspectives, és a dir amb inversió de fugues o tractaments propers a les imatges axonomètriques. Amb una concepció similar, la **perspectiva itinerant** és una conseqüència de la multivisió i es basa en el punt de vista d'un espectador que busca la descripció amb l'amplitud màxima possible. En les obres estudiades, també hi apareix la perspectiva a vista d'ocell que s'aparta de la concepció de la perspectiva del model, feta a base d'una percepció d'un ull mòbil pels espais representats. Un fet comprovat és l'aparició en les obres cubistes de la **percepció fragmentada** dels volums en base a diversos punts d'enfocaments que fan que l'autor emfatitzi la geometria de l'objecte en els seus aspectes més característics o definidors. La demostració s'aplicarà sobre arquitectura de les formes i el paisatge, constituint sens dubte, un dels principals arguments en relació al tema central de la Tesi.

Entre les manifestacions del Cubisme, podem considerar la desvirtuació de la tridimensionalitat vers una **expressió bidimensional** de la pintura o, en altres casos, de la recerca dels efectes de representació de l'espai per altres camins allunyats del sistema perspectiu, com és el cas de la disposició de figures en fondària gradual. Així es manifesta en el *Bocet pel ballet Polichinela* de Picasso en que les cares de les edificacions es defineixen en línies i en contrast de colors, buscant efectes de llum i ombra que donaran una diferent percepció dels conceptes geomètrics associats a l' expressió de l'espai. Aquesta es concreta en una plasmació que es reconeix com espais arquitectònics de fragments que es manifesten dins d'una concepció plana de la representació de les cares. Els contrastos es mostraran en obres com les composicions de natures i bodegons, les de Gris, entre altres, en les quals el simbolisme es fa important. Destaquen, en la reducció de les formes, unes expressions que prenen la geometria més significativa dels seus models de referència en única representació icònica. Es veu aquí, en concret, la tècnica collage amb la superposició de les figures planes que, per ocultacions parcials, indiquen les relacions de profunditat espacial i la substitució relativa dels objectes representats, connectant en una percepció de l' espai que es fa autònoma respecte a la perspectiva clàssica de construcció de les figures i la composició. També s' allibera en l' aspecte de la subordinació a la pintura, obrint camps d' exploració inèdits que seran reconeguts per altres moviments artístics posteriors, i que es nodriran d' aquestes troballes artístiques.

Aquestes manifestacions apareixen en el període d'entreguerres, fent que es consolidi el procés innovador projectiu, adoptant una expressió de l'arquitectura en un format de simplificació que fa que l'espectador acabi d'interpretar els seus detalls, no expressats en la pintura, però si identificables, junt amb la intenció de definir al màxim les cares de tots els volums de la composició. Són unes determinacions gràfiques que es repeteixen amb característiques similars en els plantejaments pictòrics futuristes i metafísics, en un aspecte diferent d'aplicació de les noves tecnologies òptiques.

Sí bé cal considerar la dispersió de models sobre els que es realitza el gruix de la producció cubista, i el paper central que hi tenien les natures mortes, de geometries també identificables, també s'han de destacar les formulacions inicials de Braque i Picasso, sobre models arquitectònics, donant continuïtat a les experiències pictòriques de Cezanne. En aquest sentit, les geometries bàsiques de les *Cases a l'Estaque* o d' *Horta d'Ebre*, constituïran uns referents obligats en la configuració cubista, i en les seves evolucions posteriors.

#### 4.2.3.- El dinamisme de les formes de l'arquitectura representada

Impulsat pel manifest de Filippo Tomasso Marinetti (Manifest de la poesia futurista) de 1909, el Futurisme es constitueix com un moviment que rebutja tota mena de formes artístiques del passat amb l'objectiu de construir un món totalment nou sobre les ruïnes de l'antic ordre i de les seves institucions. En contraposició a l'immobilisme de les idees estètiques del present, es fa un elogi apassionat de la màquina, de la velocitat, del rugir de la metròpolis, del moviment i de la violència purificadora de la guerra. El Futurisme representa així un conjunt de valors i contravalors que tindran una gran transcendència en els arguments i en la pràctica pictòrica derivada a partir de 1910.

Sota el concepte de dinamisme de les formes, la pintura futurista presenta una descomposició de les figures en **línies de força**. En analogia amb el Cubisme, la línia expressiva del Futurisme, no es basa en l'objecte, sinó en els processos a que està sotmès. Profundament vinculat al concepte de progrés tècnic, el Futurisme s'inspira en les imatges creades per la fotografia i el cinema, especialment en la representació del moviment. Les transgressions que proposa el Futurisme sobre la percepció de l'espai i la representació de l'arquitectura, són de diferents ordres, destacant especialment la destrucció dels conceptes perspectius clàssics en Delaunay, vinculades a les propostes cubistes, i la captació del **moviment i la inestabilitat de les formes** en Carrà i Boccioni, junt a la utilització de la perspectiva per exaltar els grans edificis de la metròpolis del món nou de Sant'Elia. Podríem situar a les presentacions futuristes com lligades a el punt o punts de vista fora del normal de l'espectador, i en posicions d'enfocament dispar respecte a una unitària. Així es traspasa una possible visió des d'un punt de vista de percepció única d'un espectador al concepte de representació suma de variats punts d'observació, també cubista, i en casos particulars en projeccions en picat, o per un punt de visió variable que afavoreix la resolució individualitzada de cada part. La sensació de conjunt que donen aquestes obres es afavorida per l'absència de detall, junt a la descripció simplificada dels volums, i amb el transport de les imatges a una atmosfera que les apropen a les visions cinematogràfiques. Aquesta última característica ens situa en un resultat d'aspectes fragmentats, junt a altres no més importants, que provinents del Cubisme ens inclinen a una conclusió evident de desaparició de l'espai clàssic amb la conseqüent aparició de noves expressions.

La captació del moviment dels personatges és una de les característiques més destacables del Futurisme, aspecte que es complementa amb la representació dels elements arquitectònics que l'envolten. Figures i escenaris adquireixen un protagonisme simultani en una visió també múltiple i en una definició de les formes basades en les línies de força. En el Futurisme es produeix una desorganització de la representació de les formes arquitectòniques en relació als models de visió tradicionals que objectivament estaven expressades fidels a la seva realitat física. La **inestabilitat** de les formes es tradueix en una **recerca de la quarta dimensió** que s'afegeix a les característiques pròpies de la immobilitat dels volums. Els manifestos tècnics futuristes es centren en la necessitat de plasmar les figures dins d'unes seqüències de moviment coherent amb el supòsit d'un entorn canviant, i modificable. A més, es considera que l'espai ja no existeix d'una forma estàtica, esdevenint un conjunt de llum i d'atmosfera exterior.

El resultat de la representació s'allunya intencionadament del model perspectiu, constituint un tret referencial prou important que entra en els conceptes generals de la Tesi en forma d'innovació, aspecte que dona un caràcter genuí a la representació arquitectònica, la qual apareix trencada, mòbil i desestructurada. L'arquitectura representada normalment esdevé com envoltent d'un tema central amb personatges i acció. La ruptura de la forma és coherent amb els conceptes enunciats per variats autors, en el sentit de la posada en escena d'una expressió singular dels volums que porta a confusions perceptives, per una part, junt a conceptes de representació com la pròpia mobilitat d'aquests. Són aspectes, com les pèrdues de la verticalitat i de la identificació de la forma. El Futurisme afegeix a les concepcions cubistes la novetat del moviment dels personatges, aspectes que ens fan considerar l'aparició d'una sensació dinàmica dels volums construïts per l'efecte de la repetició de línies.

De l'anàlisi de les composicions es dedueixen diferents situacions perceptives en relació a la representació de l'arquitectura i, en general, de les escenes urbanes que serveixen de fons de l'acció. En primer lloc, la inestabilitat dels volums, que comporta la pèrdua de la verticalitat i l'expressió de la discontinuïtat de les formes en quant a línies i superfícies. En general es presenta un desequilibri i una destrucció formal que transformen les grans masses dels edificis en fragments, en el context de la plasmació gràfica d'un suposat moviment. Una innovació deduïda de tot això, i també ja molt distant respecte als conceptes de les pautes renaixentistes, és la **curvilinitat** d'elements simples i de conjunts que busquen remarcar una situació

que prové de la fotografia, junt a un altre fenomen conseqüent que és la **pèrdua de la verticalitat**. Aquest efecte, que ja va ésser considerat en algunes de les obres cubistes, consisteix un dels aspectes que permeten establir una connexió entre ambdós corrents, tot i que l'esperit teòric del Futurisme intentava romandre totalment autònom, respecte a l' experimentació cubista.

El resultat de la **descomposició dels volums**, com expressió dels conceptes dinàmics, es mostra en els trencaments de les construccions representades i la seva fragmentació, pèrdua de verticalitat i de proporció de les formes. Aquests efectes es mostren en *La torre Eiffel i El Sagrat Cor de Montmartre* de Delaunay i Braque respectivament, sobre el principi de l' actuació d' imatges de memòria visual que es mostren intencionadament desestructurades. D'aquesta manera s' utilitza una forma identificable pel sentit històric de l'element representat per reforçar, encara més, el sentit transformador de la nova òptica del Futurisme que és representa en efectes paral·lels com la confusió de distàncies i fondàries en unes composicions intrínsecament compactes. Tots aquests aspectes configuren noves aproximacions al fenomen perspectiu, en les que la demostració del mètode i el resultat estètic pivota sobre la representació de les formes. Desapareixen, per tant, propietats geomètriques provinents dels models figuratius que es conserven fins a aquest moment històric com la verticalitat i la continuïtat de línies i espais, i només queda el record de l'academicisme de la perspectiva artificial en fragments menors de les produccions pictòriques.

Una obra important en la línia argumental de la és *El carrer entra a casa*, de Boccioni, on és presenta l' espai configurat per una arquitectura envoltant definida per plans geomètrics que determinen unes figures desestructurades. En aquesta pintura es pot observar l' aplicació de les diferents **heterodòxies perspectives**, que configuren aspectes característics de la interpretació futurista de les formes i la representació de la seva dinàmica interna.

En una línia expressiva més específicament vinculada al dibuix d' arquitectura i a la representació perspectiva convencional, l' obra dibuixística i pictòrica de l'arquitectura de Sant' Elia utilitza els recursos de la visualització perspectiva, per mostrar d'una manera grandiloqüent, architectures situades en un futur pròxim, que configuren tipologies monumentals de la metròpoli. Aquestes són adequadament emfatitzades en la seva grandiositat escenogràfica per la utilització de punts de vista perspectius d'horitzó baix, malgrat el manteniment del quadre vertical, aspecte que produeix interessants

#### 4.- CONCLUSIONS

deformacions en el model que reforça el concepte de cossos enormes posats en representació visual. L'obra de Sant' Elia representa l' adhesió al Futurisme i als principis del progrés, exaltació de la màquina i món futur de les representacions arquitectòniques més disciplinars.

#### 4.2.4.- De la síntesi geomètrica a l'abstracció. La desmitificació de la perspectiva

Les principal característica general a considerar, en relació al procés de síntesi geomètrica a l' **abstracció** és la iniciació a la **simplificació de les formes**, qüestió que anirà evolucionant en conceptes més sintètics, cap una expressió lineal i geomètrica de la naturalesa dels volums, vers al mateniment de la figuració en una fórmula de retorn al classicisme pictòric, que tindran un caràcter referencial. Ambdues propostes desenvolupen una intensa relació inicial amb la perspectiva cònica, per la seva immersió en uns nous paràmetres artístics, a partir de les bases geomètriques que proporciona el sistema perspectiu. Els pintors tenen aquesta formació inicial i la expressen com a fons referencial en les seves obres amb les expressions tridimensionals condicionades per les noves heterodòxies que es proposen en els moviments avantguardistes. Progressivament passaren a concepcions més bidimensionals que porten a la pèrdua d' identificació de la pintura amb la geometria de l' objecte.

En les realitzacions cubistes i futuristes, la síntesi geomètrica s'aconsegueix pel trencament de les formes que s'escampen en fragments en les superfícies del quadre. El resultat és normalment una posició perceptiva **entre les dues i les tres dimensions**, donant continuïtat a la llibertat interpretativa de les formes que podria aportar l' experiència cubista. Apareixen les obres de Klee i Mondrian, les quals, des d' un radicalisme geomètric personal, que han assolit com formació i estil artístic propi, expressaran la transició de la representació de les formes vers una geometria de caràcter abstracte en les que en algun cas, i com a posició extrema, és difícil extreure els elements concrets de la composició.

En el cas de Klee, utilitzant la perspectiva i l' arquitectura representada per expressar les formes un una fórmula d'esquematisme, feta de figures alàmbriques en espais perspectius. En el cas de Mondrian, porten l' espacialitat a la reducció geomètrica de les formes en composicions dominades per les relacions d' ortogonalitat. Es produeix la transformació geomètrica de les formes que, en disposicions de radicalisme geomètric de caràcter abstracte, prenen el protagonisme en les línies i els colors plans, a la vegada que esquematitzen les formes per esdevenir un signe poètic en Klee i una retícula plana en Mondrian. Aquests autors es mouen, en la seva estètica, molt propers a un aspecte novedós que és la **síntesi de les**

**formes** en situacions planes de caràcter bidimensional en formes que es redueixen a una geometria bàsica totalment intel·lectualitzada. També torna a aparèixer la concepció cubista de la multivisió en alçats i perfils que es combinen en les representacions planes, pràcticament carents de perspectiva, i que per tant tendeixen o estan, o bé dins d'una bidimensionalitat en la que tan sols sobresurten alguns elements icònics, com aparèixer totalment dins de l'abstracció o en situacions tridimensionals confuses per les formes representades o per les tonalitats fosques o irreal.

En ambdues aportacions artístiques, l'arquitectura reopresentada té un paper destacat. En el cas de Klee, el concepte perspectiu, que centra una gran part de la seva producció en els anys de la Bauhaus, es fonamenta en la utilització de formes i espais de caràcter arquitectònic, interpretats dins de l'esquematisme al·làmbic que caracteritza la seva obra gràfica. En Mondrian es podrà seguir l'evolució de la seva concepció pictòrica que, a partir de percepcions planes de la forma, seleccionades intencionadament, anirà apropant la definició gràfica a l'essencialitat de les línies horitzontals i verticals. Paral·lelament segons les formulacions teòriques de l'espai arquitectònic, apareix el grup De Stijl representat per Van Doesburg, principament, on no sols la pintura representa arquitectures, sinó que ajuda a definir-les i a construir-les posteriorment.

És el cas de l'arquitectura representada que destaca per la simplificació de les formes en línies i plans. La identificació dels motius pintats amb els models reals és acceptable en el cas de mides i proporcions, que basa la línia com definidora del canvi de plans, i aquests, a la vegada, representen els volums. El resultat global és una perspectiva panoràmica de conjunt que expressa amb amplitud l'objectiu representat, cosa que la veiem expressada tant en sistema cònic, com en axonomètric. Aquesta pintura apareix al servei i complement de l'arquitectura i del seu procés constructiu, quedant la definició arquitectònica en format de dibuix simple i colors propis en una relació entre ambdues arts no experimentada fins al moment. Aquí la representació pictòrica serveix de projecte i indueix a que la cristallització del bocet d'arquitectura sigui un referent a allò dibuixat i pintat i, dins de la seva simplicitat lineal, tingui interès i bellesa per la forma pròpia i el color. Aquest corrent també va lligat amb la mateixa Bauhaus amb un intent de racionalitzar el disseny i l'arquitectura.

Arribem, per tant, a un extrem d'aquestes tendències separadores amb la reducció de l'arquitectura en forma de la **anul·lació del concepte perspectiu**, evidentment en la posició més allunyada de tot el

segle a les directrius de la perspectiva renaixentista. Les obres de caire menys figuratiu i de lectura tendent a la bidimensionalitat de Klee i Mondrian, principalment, són les més significatives en aquest argument clarament oposat a la figuració. Les podem situar, seguint allò exposat, en representatives d'un espai confús, on es relaciona la expressió bidimensional en una pèrdua de la forma i en certa indefinició. S'arriba, en les seves obres a la negació de la tridimensionalitat de forma que la representació dels elements geomètrics es mostra quasi sempre plana, i a més, limitada a **definicions icòniques**. Els dos autors es mouen entre casos de figuració i altres molt més abstractes. En el primer manifesta un punt de trobada entre els volums i el paisatge en la uniformitat de colors i formes, tot i que el conjunt es expressat principalment en línies. El segon presenta paràmetres molt distants de la percepció que tindriem del suposat model inicial, en resums simplificats dels elements constructius que normalment es redueixen a línies de contorn determinadores de la idea de l'element o detall exposat.

Observant el conjunt de l'obra dels dos autors, i en referència a l'arquitectura representada, hem de destacar que en el procés e síntesi i pèrdua de la forma, es interessant destacar aspectes que ajuden a la seva interpretació, per l'aparició de les **icones** simplificades i repetides que contrasten amb la resta menys identificable. En elles les realitats dels volums es confonen quedant quasi únicament la **línia definidora** de certs contorns, prescindint de les superfícies i textures, i en l'obres d'un màxim nivell d'abstracció, es prescindeix de figuració i de volum en una expressió plana que mostra l'esquematisme lineal i també un cromatisme bàsic.

Les últimes obres analitzades de Klee, a partir de 1926, poden estar influenciades pels fotomuntatges de Moholy-Nagy, aspecte perceptible en exposició de certes parts iconitzades de l'arquitectura i la seva disposició en llocs estratègics de la composició. Certes obres cubistes de Dalaunay i Picasso ja eren precursors d'aquest pas a una bidimensionalitat basada en superposicions d'imatges generades per les tècniques fotogràfiques que aquí es mostren en un concepte de representació de la línia i el pla, i que defineixen figures exemptes de volum representat, però assimilables a realitats concretes.

L'estat límit de les innovacions es manifesta en una **abstracció**, que afecta a quasi la totalitat dels conjunts pintats, de manera que apareix gran part de la pintura en resolucions únicament expressades en línia i superfícies. Les taques de colors plans uniformitzen les representacions i eliminen les intencions de plasmació volumètrica

sense donar ja cap importància a les línies definidores. D'aquesta manera els conjunts disposats en les composicions provoquen un apartament total a la perspectiva artificial, en un grau on aquestes expressions artístiques no tenen pràcticament afinitats amb ella. Els aspectes perspectius i identificatius de paisatges i d'edificis estan fora de la perspectiva visual i de la representació tridimensional d'una realitat que s'intueix dins d'aquesta proposada geometrització de l'espai. Estem en una posició d'allunyament total al model, per les seves realitzacions pràctiques en una arquitectura representada de forma dislocada, que, en els casos de menys abstracció, paradoxalment busca la seva descripció global. A tot això, entrem en la consideració que els autors, i també aquests com més distants, no han deixat mai el concepte de la perspectiva visual, estant l'indici sols en els orígens artístics d'ells dos, i no en les propostes abstractes que cada vegada es presenten més contundents. A partir d'aquests punt s'entén el procés a l'inversa en sentit d'una progressiva tornada al classicisme, donant-se expressions tridimensionals contaminades de les heterodòxies representatives aparegudes anteriorment i altres de novedoses.

Les influències de Malevich es basen en una obra de la seva primera etapa, encara sota una influència cubista de caràcter postcezanniana, on la definició de l'espai perspectiu es realitza en una composició frontal, per franges, de manera anàloga a les pintures romàniques i bizantines. El salt conceptual i estètic de la seva obra posterior en el terreny del Suprematisme, situa l'arquitectura representada en el centre de les propostes. Confirma el sentit de la recerca plàstica de les formes, sobre tot en les pintures *Proun* de El Lissitzky que es recreen en la perspectiva geomètrica, fonamentalment de caràcter tècnic, com sistema perceptiu capaç d'interpretar l'objectualitat de les formes arquitectòniques.

Aquesta i altres obres, podem dir que oscil·len entre la concreció i l'abstracció, en base a una immersió en una resolució tridimensional, però a la vegada simbòlica. Dins dels paràmetres aparents de la perspectiva cònica apareixen apareixen perfils simplificats i iconitzats. La imitació dels plans de fondària i la reducció de les mides en la distància és un efecte tridimensional desenvolupat aquí sense el rigor d'aquell, en una forma que podríem anomenar plena de simbolisme. Estem, per tant, en l'aspecte d'una possible tornada a aspectes ortodoxes més lligats al model que a les ruptures d'avantguardes, efectes que es produeixen en aquest corrent i que també teníem constància en algunes obres futuristes i del moviment neoplàstic.

Mirant enrera, veiem com es produeix un salt important entre allò vist en les obres de Klee i Mondrian, respecte als moviments anteriors, en el tractament d'aspectes arquitectònics globals o de detall en la contraposició entre simplificació i confusió. En la majoria d'obres l'arquitectura no ocupa un espai important ni és definitòria per tot l'espai, però sí que es mou en els termes de la fondària perspectiva i la ubicació dels elements en el paisatge. A tot això ens podem centrar en l'argument en la dualitat entre la visió clàssica i la d'avantguardes, que no sols es pot produir entre moviments coetanis, sinó també en un mateix corrent o bé dins d'un mateix autor.

## 4.2.5.- Escenografia i òptiques especials. Un nou classicisme

La representació de l'espai de les avantguardes pictòriques del segle XX, gira en gran manera a l'entorn de dos conceptes fonamentals: l'escenografia interpretada com a matèria d'assaig de les diferents propostes perspectives, i la mirada d'objectes en deformacions pròpies de les òptiques fotogràfiques, a través de les quals es contempla el món de la modernitat. Escenografia i òptiques especials són conceptes que normalment apareixen lligats en les diverses obres de variats autors, que prenen clarament l'arquitectura representada com a motiu essencial en la definició d'allò interpretat en forma de qüestió d'estil, on es fan evidents les propostes visuals dels diferents corrents pictòrics de l'època.

Una reparició important dels elements constructius important, que està dins del Futurisme, es produeix amb els conjunts arquitectònics que ocupen la quasi totalitat del quadre en una característica important i diferenciadora. Aquesta serà una escenografia d'elements de gran dimensió, representats de forma que adquireixen força importància formal. L'efecte mostra, en general, un grup d'edificis que envolten les escenes humanes o en construccions d'enginyeria. Hem trobat, en aquest cas, una perspectiva artificial de tipus tècnica i relacionada amb dibuixos d'arquitectes, coherent per explicar els efectes de grandària de la indústria i l'arquitectura de la ciutat de l'època. Un exemple, és *L'estació hidroelèctrica* de Sant'Elia la qual s'instal·la en la perspectiva cònica a base de línia, i sense excessius detalls en la representació de l'arquitectura. En ell és notable la idea de monumentalitat coherent a la realitat d'allò representat. Aquesta pintura esdevé el primer exemple estudiat de continuïtat de la representació en la perspectiva cònica, de forma que aporta una grandiositat exagerada per les mides reals del conjunt. El fet també va lligat a la intenció d'una visió humana que no vol deformar la representació d'un motiu observat des d'un punt de vista d'un suposat espectador. L'exemple en concret no es pot dir que sigui una ortodòxia clara per la nova temàtica en unes mides especials i, sobre tot, per la disposició del punt de vista, a fi de donar una grandiositat considerable, fent referència als ritmes i visions que proposen les ciutats de l'època, basades en la idea de metròpoli i les seves construccions.

En general l'**escenografia arquitectònica**, que té una importància trascendental en la configuració de la pintura renaixentista, adquireix

un renovat interès a partir del Futurisme. Així, repassant les tendències que aporten un retorn a la utilització de l'arquitectura de la ciutat, i dins d'una representació més exacta de la realitat visual que les anteriors ens trobem amb uns recursos compositius i pictòrics en clau escenogràfica que es manifesten en **heterodòxies puntuals**. Són els efectes simbòlics dels arcs, elements geomètrics del terra i, entre altres, els "humanoides", de la Pintura Metafísica, plasmats en una perspectiva que manifesta les diferències bàsiques del sistema que es pot considerar també, a nivell de simbologia, dins d'una representació tendent al realisme.

L'arquitectura representada condiona l'expressió de la tridimensionalitat de la pintura, amb distorsions localitzades que sovint tenen el seu origen en les concepcions derivades de les experiències cubista i futurista, i amb aportacions específiques que singularitzen la personalitat de l'artista. Aquestes solucions característiques estan fortament carregades de referències arquitectòniques en els mateixos De Chirico i Grosz, principalment. Ambdós autors considerats, des del punt de vista de l'arquitectura representada, es mouen en la concreció de l'espai perspectiu, respecte a la geometria de la percepció de l'ull humà i en un context proper a la visió renaixentista.

La característica fonamental de l'arquitectura representada es l'elecció de l'espai urbà de caràcter històric en De Chirico i d'arrels funcionalistes i metropolitanes en Grosz, on l'arquitectura domina en una representació en que l'escena quedarà fortament condicionada per la referència espacial de figures respecte al fons. Els impactes representatius de caràcter heterodoxe en certes parts o elements de composició constitueixen evidències de la discontinuïtat formal que es vol establir respecte a una referència geomètrica i perceptivament canònica de l'espai. A manera de paranys gràfics, aquests elements serveixen per distorsionar els conceptes de clasicisme i de funcionalisme que evoquen les pintures. Les heterodòxies, que ja avancen un caràcter surrealista, són variades i es podrien resumir en la presentació de **paradoxes lineals** que confonen les distàncies i les proporcions entre objectes. Es conjunten amb l'escenografia i amb la disposició d'un espai tridimensional basat en elements paisatgístics i arquitectònics per configurar una sensació de realitat inquietant al presentar anomalies que s'identifiquen en dissonàncies perspectives puntuals en el conjunt de la representació.

Uns exemples metafísics paradigmàtics, d'aquesta manera que marquen un apropament a la pintura clàssica, són les obres *Les muses*

*inquietants* i *L'enigma d'un dia* de De Chirico. Aquests quadres es caracteritzen pel protagonisme de l'escenari, determinat per cases i carrers que constitueixen el tema principal de l'espai pictòric, amb la incorporació puntual d'altres característiques geomètriques arquitectòniques que seran observades dins d'un sistema representatiu específic i no subjecte a les regles del conjunt. Les novetats es detallen respecte al classicisme per les solucions que afecten a una part o a la totalitat de la perspectiva, concretant-se en la disparitat de fugues, i en els conceptes anti-perspectius (ja assajats en el Cubisme), els quals proporcionen la representació autònoma d'alguns elements. És important la reaparició d'una important escenografia, marcada per la disposició envoltant d'un grup d'elements que esdevenen una **pseudo-recuperació de l'espai clàssic**.

L'obra de De Chirico assimila la influència del context clàssic, situant el conjunt dels edificis i àmbits urbans dins de l'àmbit general de la perspectiva tipus artificial amb varietats d'enfocament i amb l'aparició d'elements de difícil consonància a la definició geomètrica general del quadre. En concret, representa l'aparició de **figures singulars**, normalment no arquitectòniques que reflexen un concepte perspectiu no unitari ni focalitzat, per tant trencador i contradictori amb els canons del classicisme, que el relacionem a una forma de multivisió. En l'anàlisi gràfica s'ha observat com es fan correspondre en l'espai pictòric volumetries característiques que s'expressen amb independència perspectiva. Així es pot relacionar el moviment amb el Cubisme per la **representació individualitzada** d'edificis o d'alguns elements geomètrics.

Una altra tipologia de perspectiva, en una escena conceptualment allunyada de la cònica, és l'obra *Ciutat Metafísica* de De Chirico, on apareixen unes solucions d'expressió propera a les projeccions ortogonals, més que a la perspectiva cònica. En conjunt, les seves imatges sintètiques i els efectes de llums i ombres aporten l'aspecte inquietant a l'escena. És un cas extrem d'obres de caràcter clàssic, però amb solucions sorprenents que l'autor, per les seves arrels i formació, que aplica el classicisme en gran mesura, i pensem que ja que el corrent vol sorprendre afirmant-se i tornant a proclamar tan en la tècnica perspectiva com en la temàtica emprada. En ella ressegueixen les representacions de construccions antigues en formes tipològiques que evocuen l'arquitectura de les ciutats italianes en les places, porxadades, monuments i altres, i, d'aquesta forma la pròpia representació de l'arquitectura en l'espai pictòric esdevé una de les claus interpretatives de l'obra de De Chirico, confirmant el recolzament escenogràfic de les seves propostes estètiques.

Amb una concepció diferent, les obres de Sironi, veiem que estan en una posició de plena innovació formal per la disposició de les visions en picat, i per la falta d'un sistema de relació espacial de la situació de l'espectador. A més l'absència de mesures referencials conegudes produeix un efecte d'ambigüitat en les imatges que, entre altres aspectes, es caracteritzen per un **enfocament especial** de l'escena perceptiva on els carrers no tenen una plasmació de la part elevada dels edificis, i per tant, la imatge perd tota relació amb un suposat observador que percep els volums des del punt de vista d'un vianant. Les anteriors escenografies cubistes i futuristes referents a les arquitectures llunyanes són diferents per la separació temàtica, això sí, amb una continuació de la conservació de la verticalitat. El dramatisme es manifesta en tots els casos amb llums i ombres contrastades, en alguna paradoxa perspectiva, i en una realitat dels volums proposats que s'apropa a la indefinició. S'entra altre cop en una escenografia important en una simbiosi entre solucions clàssiques i cubistes, en el que l'expressió de l'arquitectura de les perifèries urbanes pren un paper determinant.

En les obres metafísiques i en les dels pintors dels realismes alemanys podem observar exemples determinants per la seva estètica. Són les descripcions urbanes amb gran presència de l'arquitectura com a configuradora de l'escena a la que se li confia el poder evocador de les imatges, i per tant, gran part del missatge estètic. Les primeres mostren una ciutat italiana, clàssica, detallada i solitària, i les segones es fonamenten en moviments socials al marc també ciutadà. S'entra en una altra contradicció amb la representació clàssica a causa que es formalitzen les expressions particulars d'algunes formes, en contrast a les perspectives ortodoxes. Les heterodòxies pertanyen a uns temes concrets, com els arcs chiriquians que donen un caire distorsionant a la geometria del conjunt, i per altra banda, la sensació que provoquen les ombres i el caràcter desèrtic dels paisatges concreta l'atmosfera angoixant de la pintura. L'estranyesa és fa patent en l'aparició dels elements geomètrics en fragments de perspectiva autònoma respecte al conjunt de la composició i en la presència de maniquís sense rostre dins de les obres metafísiques, que esdevindran "robots" en els Realismes Alemanys, reforçant l'autonomia representativa que porta a la sensació d'irrealitat. És de destacar el que un estudi dels aspectes perceptius, d'algunes obres de De Chirico i de Grosz, sense l'anàlisi gràfica, les deixaria dins d'un realisme perspectiu a causa de la configuració general a les definicions de l'espai conforme s'insinuen les arquitectures modernes adscrites al rigorisme geomètric de les formes. L'obra de Grosz mostra una

disconformitat interior de l'autor respecte a una societat desarticulada per la guerra, essent l'aparició de les multituds un recordatori del grup humà respecte al seu moment històric. L'envolvent arquitectònica de l'escena de caràcter funcionalista estableix una connexió amb la figuració, pròpia del dibuix d'aquests edificis moderns, adscrita a l'academicisme geomètric de les formes.

L'apreciació inicial sobre la **tornada a la visió única** arquitectònica és considerada en l'anàlisi de les obres, emmarcades entre representacions de l'arquitectura en perspectiva cònica, de forma que els podem situar dins d'un **nou clasicisme**. Les disparitats geomètriques, com els terres emergents de De Chirico i les deformacions intencionades de Grosz ens porten altre cop als conceptes heterodoxes. D'aquesta manera, només certes parts dels conjunts representats es deslliguen de la conicitat total (els arcs metafísics), que s'enfatitzen intencionadament i es presenten en ambigüitats de posició i mida. Es podria dir, a tot això, que s'han invertit els termes d'allò expressat per Benevolo referent a la presència continua en la mentalitat dels artistes de la normativa perspectiva clàssica, dins d'uns conceptes distorsionants i estètics llunyans a aquesta. Aquí, a la inversa, es presenta un marc aparentment acadèmic de la perspectiva cònica que queda contaminat per conceptes perspectius provinents de les noves proposicions de les avantguardes, acumulades en el grup de moviments que tenien el seu origen en el Cubisme.

Són evidents en aquest punt dos conceptes, el primer la reaparició de la **escenografia arquitectònica** en espais urbans on l'arquitectura es el motiu principal i que adquireix valor per si sola, sense personatges reals i en tot cas onírics que completen l'escena. Aquesta es veu matitzada pel caràcter dramàtic de les ombres, tan pròpies com projectades, en una intenció d'enfatitzar cada element en sí, en la disposició argumental que busca l'autor. Es pot dir que l'escena renaixentista reapareix en De Chirico per la concepció de la plaça italiana i per les edificacions antigues coherents a centres històrics. En Grosz, l'escenografia es mou en un altre sentit, de forma que la ciutat esta representada en un ambient d'expressió social i moviments de masses. La seva arquitectura té exemples clàssics i altres moderns, corresponent a les construccions del seu temps, estant els edificis marcats per la tendència futurista de mobilitat i inestabilitat. Per tant, el seu dramatisme es situa dins de l'aspecte de l'argumentació humana representada, i més allunyat de la tendència de geometria i solitud de la concepció metafísica.

El segon concepte estarà proper a les propostes **antiperspectives**

dels dos moviments. Es tracta d'una negació de la perspectiva cònica, cosa que es pot veure en els objectes geomètrics representats en ambdues corrents en forma de perspectives fugades a l'inrevés de la concepció cònica, o simplement en l'aparició d'expressions axonomètriques. Paralelament apareixen en ambdues corrents la individualització de certs elements arquitectònics en allò similar a la perspectiva itinerant, a més de les configuracions d'apropament visual dels termes més allunyats.

En un altre aspecte, i en mateix context centre-europeu, els motius d'arquitectures expressionistes són estudiats en la Tesi, també en l'àmbit global d'una visió única, on la perspectiva tindrà un paper configurador determinant. També es observable la desaparició de la verticalitat en alguns elements geomètrics i, en concret, en façanes materialitzades en una definició inclinada que ja s'observava en altres obres cubistes i futuristes. En ells les heterodòxies innovadores comprenen aspectes oposats a una representació geomètrica visual que provoquen una estètica en les connotacions pròpies de les noves imatges de l'art fotogràfic a través de lents d'òptiques singulars i deformants.

Aquestes obres de l'Expressionisme constitueixen un exponent extrem en la utilització de l'escenografia per mostrar deformacions de mesura i angularitat en les formes que revelen l'univers angoixant inspirat per l'obra pictòrica. És un fet que es presenta normalment en la representació d'edificis i espais urbans concrets, per tal de mostrar una realitat formal plenament identificable. En aquest context, algunes representacions d'interiors, no estan exemptes d'innovacions importants fruit de l'experimentació basada en les **noves tecnologies òptiques** que aporten enfocaments especials i que es relacionen també amb els aspectes anímics i argumentals, en agrupacions de seqüències que pertanyen principalment a la fotografia cinematogràfica. És important recordar que ja l'obra *El jugador del diable* de Grosz es presenta influenciat per tècniques fotogràfiques, on les imatges s'apropen a les obtingudes per gran angular en una composició de dos espais, allunyats un de l'altre i connectats per una finestra, en un ple sentit renaixentista de la definició de fondària.

Un concepte clar d'imatge fotogràfica provinent de noves tecnologies òptiques en l'Expressionisme es troba en la *Torre vermella a Halle* de Kirchner, la qual aporta la **gran angularitat** d'enfocament, aspecte característic de gran innovació dins del corrent. Aquesta òptica, provinent més de la nova fotografia que del cinema, esdevé una heterodoxia molt novedosa i que encara no s'havia presentat tan clara

en els moviments d' avantguarda. Un precedent podria estar en la perspectiva curvilínia, o bé, en les concepcions de Panofsky referents a la subjectivitat de la representació en perspectiva.

Tot aquest conjunt té unes condicions estètiques que ve a donar un altre revés a la perspectiva clàssica de volums, en una disposició urbana, que per contingut es propera a la renaixentista, en la concepció dels volums representats, però d'òptica diferent. El resultat també podria estar lligat a la visió múltiple en base a les diferències d'enfocament parcial entre les diverses parts del quadre, qüestió que, en aquest cas, prové dels efectes de les resolucions de les lents òptiques que augmenten l'amplitud del camp de visió. La pintura esdevé una plasmació de la totalitat del volum, al contrari d'altres posicions coetànies que donen com resultat la disgregació de parts en casos similars. Es mouen en un escenari innovador també dins de la tècnica fotogràfica que aporta l'angularitat en sentit de destacar els aspectes **dramàtics** aportats per la mateixa geometria. En consideració als conjunts representats, es evident que es busca una distorsió important respecte a la perspectiva cònica convencional. D' aquesta manera, la irrealitat, fosc, dramatisme de les ombres que es combinen amb l' absència sorprenent d' elements humans, en algunes obres, o una presència en tipus de representació **angoixant**, ajuden a la plasmació dels motius socials que inspiren gran part de la producció expressionista.

En el cas de *La porta de Brandenburg* de Kirchner, on mostra una relació amb la desestabilitat futurista de les formes, qüestió que està en l'aspecte de trencament clar amb les ortodòxies dels models perspectius renaixentista. En ella les representacions porten a una deformació important compensada pel reconeixement de l' espectador de l' objectiu, en conceptes lligats amb les característiques més discordants amb al model, algunes de les quals provenien en moviments anteriors junt amb altres de genuïnes del propi corrent. És important la manifestació de l' absència de la verticalitat, en un enfocament especial, ja iniciada al Futurisme i en una adaptació de la perspectiva aèria en un caire diferent al prescindir de la visió i geometria dels cossos per voler-los mostrar en forma de marc d'un motiu principal. A tot això, pensem que el resum de les característiques dels conjunts representats d'aquest autor, pot estar en una invasió dels conceptes fotogràfics clàssics, junt amb desproporcions intencionades que provoquen una **escenografia heterodoxa**, per punt de vista, i angularitat, principalment, desvinculada de la perspectiva cònica. El punt comú d' aquestes obres expressionistes amb les metafísiques i amb les dels realismes alemanys, pot estar en el dramatisme de la

composició, provinent dels sentiments dels autors, i expressat en cada cas en aquests diversos conceptes perspectius.

## 4.2.6.- La perspectiva a cavall entre el realisme i l'ambigüitat

La motivació dels moviments d'avantguarda es fonamentalment la manifestació de la seva identitat amb unes consideracions estètiques pròpies que s'expliciten en els manifestos teòrics que acompanyen i donen sentit a les propostes pictòriques. En els anys trenta i posteriors, els pintors surrealistes tradueixen en imatges del subconscient en forma de somnis, que es mostraran en marcs referencials de paisatges i escenaris onírics per on es mouen formes i figures fantàstiques. En Dalí, en general hi ha aplicacions de la perspectiva artificial que porten a una representació de **caràcter fotogràfic**, assimilades a una percepció normal d'un suposat espectador del tema. Normalment apareixen amb fragments d'arquitectura que tenen una presència dispersa en el quadre. En aquest cas és important la diferència de format entre les imatges representades com reals i l'aparició de certs objectes estranys que donen una sorpresa per la seva forma, i que es poden entendre a partir d'una interpretació onírica.

Els conjunts arquitectònics representats per Dalí, es situen en el marc general de la perspectiva artificial, amb definició realista dels conjunts d'elements geomètrics identificables, sobretot els més llunyans, junt a altres en variats punts de vista que, pel seu enfocament propi, influeix en la multivisió i en una independència perspectiva del conjunt. En el major nombre de casos, el resultat d'una anàlisi a fons de la geometria representada ha donat solucions totalment conformes a una objectivitat visual. Aquests fets aparentment no aporten cap novetat al classicisme, si no fos per l'aparició de cossos estranys o de perspectives pròpies de certs volums, essent una còpia de la realitat i una ortodòxia amb les directrius del model perspectiu, cosa que també era patent en el cas de les obres metafísiques que, a més, tenien una definició detallada fins i tot en la distància. Una desviació important del concepte clàssic dins de les obres surrealistes són les figures indeterminades per dimensió posició o concepte, normalment no lineals, les quals reflecteixen un significat sorprenent pel seu allunyament del realisme. Aquest és el cas on la determinació dels elements geomètrics és prou positiva, pel seu rigor lineal i cromàtic, però no així alguns dels no lineals per la **interpretació dels somnis**, que treu l'autor del seu particular univers.

Tots els edificis que apareixen en les pintures destaquen perfectament per la seva posició independent dins d'un conjunt relacionat per la perspectiva global, junt amb l'aparició dels altres elements no constructius com en *Ravals de la ciutat paranoico-crítica*

de Dalí. En ella l'efecte d'una simulada unitat perspectiva, que emmascara una diversitat, es afavorida per la disposició distant i no connectada entre les diferents parts del conjunt que mostren a una falsa realitat visual inherent a sistemes dispersos de representació. Es, per tant, aquí on s'han invertit les posicions de forma que, estant dins d'un pseudo-classicisme, també es proposa el trencament amb el model per l'aparició d'elements puntuals de representació cònica global dins de conjunts que són aparentment ortodoxes. La diferència de l'arquitectura representada dels pintors metafísics amb la de Dalí és que la primera amaga les distorsions perspectives dins d'una escena aparentment ortodoxa, al contrari que aquesta que les mostra clarament en **solucions individualitzades**, sorprenents dins del realisme, i apartades de l'esperit perspectiu unitari.

En altres exemples apareixen conceptes molt diferents com la geometria dels cossos flotants de *Madonna de Port Lligat*, on podem demostrar, dins l'anàlisi gràfica, un domini important de la projectiva provinent del camp de la visió humana, però amb **ambigüitats posicionals** en les situacions aèries dels volums. Es destaca la continuació de certa escenografia no tant important com en moviments anteriors per la menor presència arquitectònica. Les paradoxes lineals i argumentals, que es concreten en ubicacions i en mesures, són variables per la disposició aèria d'alguns cossos i per l'aparició de figures no lineals i d'interpretació. L'ambigüitat apareix aquí també fora de l'arquitectura, en un intent d'expressar una situació desviada d'una lògica racional de l'espai, per arribar a situacions difícils de mesurar que provoquen un desconcert de posició i relació que en aquest cas afecten a quasi tot el quadre, o a alguna part important d'ell en forma de **paradoxes lineals i argumentals**. Quan aquesta afecta a l'arquitectura en gran part, intervé en el nostre sistema intern de referència espacial i es transforma amb la reaparició dels paranys visuals que parteixen de les obres chiriquianes.

Un altre tema, que afegeix a aquestes distorsions respecte al sistema perspectiu clàssic, es situa en un punt de separació de la pauta perspectiva en la recerca d'una transparència en la distància que revaloritza la **definició del segon terme** en un enfocament en tots els nivells de la fondària perspectiva, allunyant-se específicament dels valors clàssics de la pintura en la seva expressió dels gradients de distància. És una característica que ja es va utilitzar en alguns casos en estils precedents, i està en contraposició a l'“esfumato” que imperava en aquestes obres. L'aspecte de transparència es contraposa a la ambigüitat d'interpretació, de posició i de mida que apareix en un conjunt d'obres del corrent i que dóna una sensació de ràpid trànsit de

l' espectador cap els volums llunyans, cosa que proposa una certa màgia i claredat en la definició.

En relació als aspectes exposats, veiem com els surrealistes es centren en una exposició de l'arquitectura llunyana amb més detall o igual que la propera, o bé, amb la supressió d'aquest primer terme, deixant l'espai intermedi indefinit, la qual cosa no contradiu el concepte perspectiu clàssic fent augmentar la definició en fondària. L'aparició d'aquesta característica introdueix a l'espectador en la plasmació de menys o iguals detalls en les figures davanteres respecte a les més llunyanes, la qual cosa li provoca una sensació que indueix a la interpretació en clau de simplificació dels volums i arguments representats del primer terme, tenint més definició els del segon. Tot això ajudat per unes ombres pròpies amb unes directrius que busquen una important escenografia. Hem vist com el moviment, no busca introduir innovacions perspectives i formals, en el context de la tridimensionalitat global que presenta. Es consolida en disposicions generals de tipus fotogràfic, però utilitzant la dicotomia entre la superposició de temes d'explicació complexa o de representació novedosa a aquesta perspectiva convencional.

#### 4.2.7.- Síntesi conclusiva

Sota el títol “Arquitectura representada i espai pictòric en l’ art del segle XX”, s’ ha desenvolupat la idea que la representació de l’ arquitectura, per la seva fonamentació geomètrica, i s’ha constituït en paradigma demostratiu en el camp d’ acció de les idees estètiques i les concepcions de l’ espai que emergeixen de la nova mirada dels artistes de les avantguardes pictòriques del segle XX. Tal com va resultar en el procés de formalització geomètrica dels principis de la perspectiva artificial en el que els elements de l’arquitectura varen tenir un paper transcendental en els moviments avantgardistes les noves formes de representació es posicionen en relació a les concepcions perceptives de l’espai, encara ancorades en les fórmules de la perspectiva renaixentista, per tal de mostrar la pròpia identitat. Aquesta presa de posició tindrà arguments diferents i resultats dispersos, cadascun d’ ells afectats de la pròpia coherència amb l’ ideari estètic que proposen, però en general, la seva manifestació més directa es produirà en l’ àmbit de la geometria de l’espai, i consegüentment, en el de l’ arquitectura representada.

Els arguments que provoquen uns nous dissenys perspectius provenen de diverses fons. Uns poden ésser filosòfics o narratius d’una certa escena dins dels aspectes de sentimentalitat i subjectivitat que proposa el mateix Panofsky, i iniciades en l’ obra cezanniana. Altres, provinents dels nous conceptes científics (físics i matemàtics) dins de les teories relativistes aparegudes a principis de segle. A més, trobem concepcions sorgides de les noves estètiques que aporten les òptiques de la fotografia i el cinema o la mateixa aviació que permeten enfocaments especials.

Tot i compartir l’ interès dels artistes per les natures mortes, a causa de la càrrega geomètrica de les formes, els elements de l’ arquitectura prenen importància pròpia en la pintura de les avantguardes. Vistos a través dels diferents sistemes de representació, equivalents a maneres de projectar, esdevenen el centre d’ interès en l’ articulació dels sistemes pictòrics en la renovació dels conceptes de la forma i de l’ espai. Les aportacions de la Tesi permetran entendre com aquelles experiències no poden ésser considerades marginals o menors en el conjunt de l’ obra de les avantguardes, sinó que, precisament pel caràcter demostratiu i d’ afirmació que representen, tenen presència de la pintura del segle XX.

Aquest conjunt d’ experiències podran, així, ésser enteses com

heterodòxies representatives respecte al que podem considerar model geomètric de construcció i interpretació de l'espai, en la perspectiva artificial i en els seus desenvolupaments posteriors en la pràctica pictòrica i en la tractadista. La manifestació d'aquestes heterodòxies, si bé l'analitzem des de l'àmbit pictòric, té els seus fonaments conceptuals en la renovació filosòfica, la revisió de l'estètica, les noves formulacions sobre l'espai físic i matemàtic, i, en general, en el canvi de les idees que s'opera als inicis del segle XX, i que s'accelera en el període d'entreguerres. Es tracta, per tant d'un fenomen evolutiu d'una gran complexitat, que es necessita per precisar en els aspectes particulars que caracteritzen els diferents moviments.

A partir d'una selecció representativa de la pintura situada en els principals moviments generats en el període de les avantguardes d'entreguerres i en episodis posteriors, que podem considerar en continuïtat estètica, s'ha pogut constatar la presència destacada del fet geomètric, identificable en la representació de fragments arquitectònics que configuren l'espai escenogràfic de l'obra. Tot i les diferències observables en relació a la importància discursiva pròpia de l'arquitectura representada, la Tesi ha recorregut un procés analític orientat a fixar la correspondència entre les heterodòxies geomètriques i perceptives que reflecteixen aquestes produccions i els aspectes ideològics en que es sustenten, sovint explicats en manifestos.

També s'ha evidenciat com les formes dotades de proporcions geomètriques identificables, com és el cas d'ordres arquitectònics, fragments de composicions i elements visualment configuradors de l'espai pictòric com els paviments i altres elements modulars, permeten evidenciar allò que podem anomenar **sistema de transgressions visuals**, resultat de la mirada avantguardista, característica d'un determinat autor o moviment. Els mecanismes, a través dels quals es produeix un determinat efecte d'espai, han estat analitzats en els capítols centrals de la Tesi, aportant un conjunt de paràmetres rellevants per a la composició del fenomen que, una vegada conceptualitzats, han passat a formar el glossari de termes, per tal de conduir de forma pertinent la interpretació crítica.

Tot i que el nucli d'obres seleccionades forma, al nostre criteri, una aportació altament significativa de la presència de l'arquitectura representada en l'espai pictòric del segle XX, per tal d'afirmar l'extensió del tema, la Tesi inclou un conjunt complementari de pintures. Són uns exemples que sense pretendre fixar la totalitat de la producció d'un determinat autor o corrent, permeten confirmar les hipòtesis inicials i l'amplitud de significació de l'arquitectura

representada en la pintura de les avantguardes, com un fet demostratiu de gran intensitat i rellevància estètica, i que donen sentit, per comparació o similitud, a les anàlisis perspectives i a les conclusions finals del nostre estudi.

## **5.- GLOSSARI DE TERMES EMPRATS**

**ABSTRACCIÓ.-** Pèrdua de la forma concreta fins a solucions no identificables amb figures, objectes reals en una tendència a la expressió en dibuix i color propera a la bidimensionalitat. En un estat intermedi apareixen simplificacions prèvies de certes formes en perfils elementals i geomètrics, concepte que, en el segle XX, agafa especial importància dins de la pintura europea.

**AMBIGÜITAT REPRESENTATIVA.-** Confusió que se li presenta a l'espectador en mides, proporcions, distàncies i posicionaments relatius, en relació a la seva experiència visual. També respecte als conceptes perspectius generals en quan s'entra a estudiar les diverses parts d'una composició, de forma que es deslliga del context perspectiu global.

**ANÀLISI GRÀFICA.-** Estudi sobre la geometria de les línies definitòries dels volums i la seva representació tridimensional en una determinada composició. En el cas de la Tesi, es l'instrument que valora la correspondència de les línies amb el sistema de fugues i l'estudi de mesures en relació amb l'allunyament respecte al punt de vista.

**ANTIREFERENCIA.** Mancança de conceptes orientadors espacials com són la verticalitat i les posicions d' horitzó i pla de terra, entre altres. Apareix en les perspectives il·lusòries o en els enginys gràfics de Dalí i, principalment, en l'obra d'Escher.

**ARQUITECTURA IMAGINARIA.-** És aquella basada en la representació d'edificis que mai han existit o que són creacions de caràcter escenogràfic o il·lusori. En certs casos podem fer referències a arquitectures recreades a partir de fons literàries o històriques.

**ARQUITECTURA INQUIETANT.-** Qualitat atribuïda a representacions que s'assimilen a escenes o ambients angoixants, ja sigui per la pròpia naturalesa de l'escena i pel tractament dramatitzant de les ombres. Sensació particular que es provoca en la forma i en la perspectiva de certs edificis i conjunts representats per el seu distanciament respecte a visions de realitats concretes. Apareix principalment en l'obra de De Chirico i en alguns surrealistes.

**ARQUITECTURA REAL.-** Reflex d'una realitat coneguda o possible.

És refereix a exemples del temps actual o passat, per expressar-se en forma concreta i identificable. L'arquitectura de l'escena urbana i edificis significatius són objecte de la mirada interpretativa dels pintors avantgardistes pel seu caràcter referencial.

**ASIMETRIA.-** Concepte geomètric segons el qual les línies i formes no es disposen amb repetició a un costat i altre d'una línia anomenada eix. En perspectiva pictòrica es produeix en concepte de desviació d'una realitat quan la representació adopta específicament aquest caràcter en relació a la forma amb eixos i plans de simetria espacial.

**AUTONOMIA REPRESENTATIVA.-** Característica d'un fragment de formes que pertanyen a un conjunt pictòric expressat en unes pautes perspectives diferents de l'orientació general. És originada per un punt de vista o sistema representatiu particular, en relació als fragments que tenen aquest tractament

**AXONOMETRIA.-** Sistema de projecció cilíndrica que conserva el paral·lelisme entre les línies que ho són a l'espai. Referim aquest terme a una globalitat de tipus representatiu amb característiques pròpies com són les perspectives d'altres termes, utilitzades fonamentalment en el dibuix tècnic.

**BIDIMENSIONALITAT.-** Simplificació de la representació basada en la reducció a figures planes. És una concepció clarament oposada a la definició de l'espai resultant del model perspectiu, entrant en altres aspectes similars a la simplificació i a la síntesi en el seu equivalent a la representació en sistema dièdric.

**COMPRESSIÓ.-** Concepte adient als volums representats en perspectiva cònica dins d'una heterodòxia dels models clàssics en que es redueixen perceptivament les distàncies entre volums i que, fins i tot, aparenten contacte o superposició. És propi de les simplificacions i confusions dels volums del Cubisme i altres corrents posteriors.

**CONCEPTES ANTIPERSPECTIUS.-** En aquest cas es relatiu a la disposició de línies en aspecte perceptiu diferent al sistema de la perspectiva cònica. Aquests es poden concretar dins de l'expressió volumètrica en formes properes a les axonometries o en la conversió de les línies convergents en divergents.

**CONCRECIÓ.-** Concepte contrari a l'abstracció amb una definició de les formes properes a la percepció fotogràfica amb diferents graus o nivells d'identificació. És un tipus d'ortodòxia que ens apropa a la

representació de la visió de l'ull humà.

**CONFUSIÓ DE FORMES.**- Pas intermedi entre el realisme i l'abstracció. En cas de l'arquitectura representada, es manifesta en una pèrdua d'identitat geomètrica dels seus elements, pel tractament de les formes o per una fusió amb l'escena o paisatge de fons.

**CONFUSIÓ DE SISTEMES.**- Indeterminació respecte al sistema projectiu emprat que en determinades figures o fragments es separa del sistema general de representació.

**CRISTAL·LITZACIÓ.**- Terme referit a una representació de l'arquitectura i el paisatge feta de plans o facetes que recorden les formes cristal·logràfiques. A aquest efecte hi contribueix la il·luminació específica i difusa dels volums i les gammes cromàtiques emprades.

**CUB (renaixentista).**- És una disposició perspectiva cònica en la que les línies fugants del conjunt determinen un espai identificable amb aquesta forma regular. És l'estructura gràfica del model colocada en posició frontal.

**CURVILINITAT.**- Propietat de representació en les línies que perden la propietat intrínseca de rectes al ser projectades en pantalles cilíndriques o esfèriques. El concepte té dues vertents, si s'entén en qualitat d'una característica emprada en el model clàssic segons la visió del ull, o bé, si es una distorsió intencionada i intuïtiva de la línia. Concepte que té equivalència a l'àmbit fotogràfic.

**DEFORMACIONS.**- Inobservància de mides i proporcions respecte al model real en tot el conjunt, o en part dels elements representats. El concepte neix en la perspectiva artificial com a formes de zones del conjunt vistes amb gran angularitat i s'aplica en la pintura de les avantguardes com a expressió intencionada.

**DEGRADACIÓ.**- Es refereix a la intensitat i fidelitat de representació del detall en la distància, més pròpia de la perspectiva del Renaixement, i fonamentada en els efectes atmosfèrics de color i ombres.

**DESCOMPOSICIÓ FORMAL.**- Concepte en el que, a partir d'una configuració volumètrica única, s'arriba a la representació de varies figures associades per descripció individualitzada de les seves cares, o per fragmentació de la forma.

**DESESTRUCTURACIÓ FORMAL.-** Similar a la descomposició. S'entén en sentit més ampli, afectant a l'estructura geomètrica dels cossos i als conceptes de percepció i de identificació dels objectes.

**DESPROPORCIONIS.-** Canvi de mesures, normalment en alguna o algunes de les tres dimensions definidores de la geometria de la forma. Efecte que neix de la manipulació dels principis perspectius.

**DESTRUCCIÓ DE LA FORMA.-** És un cas límit de la desestructuració on es fa molt difícil establir referències a la forma de partida. És tracta d'una evolució avançada vers els conceptes de reducció a dues dimensions i del trànsit dels volums i objectes a representacions abstractes.

**DISTORSIÓ.-** Paraula genèrica que es refereix a una desorganització en la representació per deformacions de línies i superfícies en àrees concretes, així com un canvi en els valors perceptius de la perspectiva cònica.

**ENGINYIS GRÀFICS.-** Motius perspectius que busquen provocar enganys òptics i de relació entre les formes. Són aplicables en la Tesi a les obres surrealistes, principalment dins de les arquitectures fantàstiques i il·lusòries, on s'utilitzen trucs de perceptius en situacions pre-estudiades.

**ESCENOGRAFIA.-** Expressió pictòrica d'un conjunt de formes i espais que defineixen una escena, per tal de reproduir un ambient o crear un clima. En la Tesi, l'arquitectura és un dels elements destacats d'aquest concepte.

**ESPAI ARQUITECTÒNIC.-** Definició perspectiva d'un àmbit en funció de l'arquitectura representada. Recurs emprat en un període centrat en el Renaixement per establir una referència mètrica en el conjunt expressat segons la geometria perspectiva. El concepte es contrasta en el segle XX per totes les innovacions que són incorporades a la pintura de les avantguardes.

**EXPANSIÓ DE LA FORMA.-** Terme referit a una sèrie de repeticions, i superposicions en volums a partir d'un volum original com potser una finestra o un cos sortint, per tal de provocar un augment global.

**FIGURACIÓ.-** S'empra en relació a un tipus de pintura de característiques oposades a la sintetitzada, o a l'abstracta. En ella és fonamental la determinació tridimensional detallada en objectes i

edificis.

**FIGURES IMPOSSIBLES.-** Són les determinacions dibuixades i pintades que no corresponen a una configuració de correcció geomètrica perspectiva i que, en conseqüència, la seva restitució no seria possible. Concepte lligat als enginys gràfics i s'estableix a partir d'una disposició estudiada de les línies de dibuix.

**FONDÀRIA PERSPECTIVA.-** Resultat vinculat a la disposició de les figures en termes de profunditat que en pintura s'expressa per mitjà dels efectes atmosfèrics i, geomètricament, pel decreixement de les formes en la distància.

**FORMES GEOMÈTRIQUES (reducció).-** Consisteix en la representació esquemàtica de la geometria de les formes. És una de les primeres heterodòxies del canvi respecte a la representació clàssica. Apareix dins del Cubisme en la descripció dels objectes, i es trasllada a l'arquitectura en forma d'emfatitzar els volums generals.

**FOTOGRAFIA.-** Tècnica que capta una realitat visual sobre paper en formes i colors, mitjançant una entrada de llum a través d'una cambra fosca que sensibilitza un suport amb les imatges. La pintura aplica la fotografia amb finalitat artística.

**FRAGMENTACIÓ.-** Concepte assimilat a la descomposició de les formes en fragments que maltracten una identitat representativa pròpia de la pintura.

**FRONTALITAT.-** Disposició de les formes en l'espai perceptiu, de manera que les cares corresponents a una orientació principal es situen paral·leles al pla del quadre. És un recurs perspectiu renaixentista que, dins de la perspectiva artificial aplica un sol punt de fuga a les línies perpendiculars a aquest pla.

**GEOMÈTRICA (expressió).-** Tendència a representar els volums de les figures que intervenen en la representació pictòrica com a formes geomètriques elementals de caràcter polièdric com el cub. Un dels moviments representatius d'aquesta orientació és el Cubisme.

**GRAN ANGULARITAT.-** Efecte fotogràfic derivat de la utilització de lents gran angular. Es manifesta en la perspectiva curvilínia tan en el concepte clàssic de l'expressió sintètica, com en les versions de les representacions intuïtives i projectives que permeten abarcar un camp de visió més àmplia que la humana, obtenint imatges caracteritzades

per la seva deformació.

**HETERODÒXIES.**- Es refereix a representacions que contradiuen les regles de la percepció, segons el model de la perspectiva renaixentista. A la vegada proposem una mirada renovada sobre l'espai, prenen les formes característiques pròpies en cadascun dels moviments de les avantguardes.

**IDENTIFICACIÓ.**- Propietat visual de la representació pictòrica per la qual s'assimila allò representat amb el seu model real. En l'arquitectura els referents seran de caràcter geomètric i proporcional, i especialment en els ordres clàssics.

**IGUALITÀRIA.**- Adjectiu de la perspectiva que vol expressar la unitat de la representació en l'ordre de la recepció per part de l'espectador.

**IL·LUSÒRIA.**- Es refereix a les tècniques escenogràfiques emprades a fi d'enganyar l'ull en sentit de crear una falsa realitat o una simulació tridimensional. En el nostre cas es refereix a arquitectures de realitat impossible, que adquireixen una certa lògica perceptiva pel tractament perceptiu.

**INDEFINICIÓ FORMAL.**- Semblant a la confusió de volums. Correspon a la descripció de les formes que adopten posicions ambigües entre la figuració i l'abstracció. Aquesta pràctica es pot mostrar en fragments de la composició que trenquen la coherència general de la representació.

**INDEPENDÈNCIA REPRESENTATIVA.**- Similar a l'autonomia representativa, lligada a objectes i edificis es situen al marge i en contradicció al sistema projectiu general de l'arquitectura.

**INESTABILITAT.**- Pèrdua de verticalitat en l'arquitectura o trencament de volums amb efectes contraris a l'equilibri estàtic. Aquestes propietats és mostren en obres arquitectòniques cubistes, futuristes i expressionistes.

**INVERSIÓ VISUAL.**- Característica que mostren els objectes dins de la representació global que presenten els volums més propers aparenten menys detallats que els llunyans. L'efecte és relatiu als gradients perceptius, essent totalment contraposat a la perspectiva atmosfèrica.

**LINEAL.**- És una estètica de representació en la pintura en la que predomina la línia sobre les superfícies, en forma de taques de color.

La definició de les formes es mostra per mitjà de les seves línies de contorn. Es pot associar, en certs casos, a la pintura primitiva i a les representacions icòniques.

**MOVIMENT.-** Terme amb el que es designa la representació pictòrica en un aspecte anàleg al de les fotografies que plasmen en una sola escena realitats temporals diferents. S'aconseguirà mitjançant la disposició de les pinzellades.

**MULTIVISIÓ.-** Oposada a la visió única de forma que els objectes o cares del conjunt tenen punts d'enfocament diferents. És una de les innovacions importants del Cubisme, diferent de la concepció clàssica, que es mou en una descripció de les geometries i de l'arquitectura buscant la expressió de la totalitat des d'un punt de vista estàtic.

**ORTODÒXIA.-** Concordància de característiques perspectives de les obres pictòriques respecte al model renaixentista. S'identifica en general a través de la coherència de l'espai perspectiu, on l'arquitectura representada tindrà un paper destacat per la geometria identificada dels seus elements.

**PARANYS VISUALS.-** Similars als enginys gràfics, de manera que es crea un efecte de confusió en l'espectador, actuant sobre el seu sistema de referència espacial, i provocant una crisi en les relacions mètriques i de posició.

**PARCEL·LACIÓ DE LA VISIÓ.-** Semblant a la multivisió en el sentit que els variats enfocaments de les diferents cares dels edificis, o de cadascun d'ells individualment, provoquen la pèrdua de la unitat perceptiva. Aquest terme es pot associar al de visió itinerant.

**PERFILS DEFINIDORS.-** Representació sintètica de la forma en base als seus perfils característics on agafen gran protagonisme les línies de l'entorn que es poden associar al concepte de projecció plana.

**PERSPECTIVA ARTIFICIAL.-** Correspon al terme que descriu el model perspectiu del Renaixement lligat al concepte de percepció de les formes com a resultat de la intersecció de la piràmide visual amb el pla del quadre. Comporta l'adaptació de la representació a les regles geomètriques derivades d'aquests aspectes d'espai i de visió.

**PERSPECTIVA A VISTA D'OCELL.** També anomenada perspectiva en picat, assimilable a la que des d'un avió es dirigeix cap la superfície terrestre. L'evolució dels aparells voladors en el període

d' entreguerres i el desenvolupament de la fotografia, varen contribuir a la difusió d' aquest tipus d' imatges.

**PERSPECTIVA CÒNICA.**- El seu fonament es deu al mètode de projecció cònica en que es basen les seves imatges. La característica principal es la convergència de les línies paral·leles a l' espai en un punt de fuga determinat del pla del quadre. Conceptualment és un terme equivalent a la perspectiva renaixentista i a la assimilació geomètrica de les figures en relació a la distància al punt de vista.

**PERSPECTIVA CURVILÍNIA.**- Es una definició que compren les resolucions provinents de projeccions sobre superfícies cilíndriques o esfèriques, o de concepcions purament intuïtives. Les representacions basades en la perspectiva curvilínia es poden incloure amb grans nivells de resolució geomètrica.

**PERSPECTIVA INTUÏTIVA.**- Representació de les cares d'uns volums en un intent de descripció de les diverses parts d'una arquitectura fora dels conceptes visuals de la perspectiva ortodoxa. És un concepte semblant a la consideració de l'art primitiu sobre l'exposició de persones i volums.

**PERSPECTIVA PRIMITIVA.**- Primeres aparicions de l'espai perspectiu en la història de la pintura en forma de representacions de varies parts de persones o volums que eren plasmades en projeccions frontals o de perfil. En arquitectura és la representació de les cares principals i laterals dels edificis en una descripció conjunta, simplificada i àmplia del conjunt però deslligada de les construccions expressades en les regles de la perspectiva.

**PLANS DE FONDÀRIA.**- Situació dels elements de la composició en un nombre determinat de posicions d'allunyament respecte al punt de visió, mesurada a través de plans verticals de referència.

**PLASTIFICACIÓ.**- Es refereix al procés d' esquematització geomètrica dels plans que defineixen les formes volumètriques de l' arquitectura representada. Es manifesta en la cristallització per facetament de les cares i en reducció a formes elementals.

**PROJECCIÓ CÒNICA.**- Sistema de projecció que es defineix per un centre i objecte i la superfície o pantalla on es forma la imatge per intersecció dels raigs projectats. Constitueix el fonament de la perspectiva artificial.

**PSEUDO-PERSPECTIVA.-** Disposició de línies en un pla que s'organitzen segons esquemes perceptius vinculats a la representació perspectiva i sense rigor geomètric. S'utilitza per crear confusions visuals en diferents estils pictòrics de les avantguardes.

**RECURSOS REPRESENTATIUS.-** Expressió genèrica que designa un conjunt d'efectes utilitzats per tal de donar una sensació impactant a base de canvis perceptius, formals, o simplement de tonalitats, dins d'una pintura.

**REFERÈNCIA (sistema).-** És el conjunt de direccions i coordenades espacials que considerem respecte a la definició tridimensional de l'espai pictòric representat. Es refereix tan a la direcció de l'enfocament com a la posició relativa entre els diferents elements arquitectònics d'una composició que formen part d'un conjunt.

**REPETICIÓ DE FORMES.-** Concatenació de les mateixes solucions parcials en diverses posicions del quadre. En arquitectura normalment es refereixen a paraments verticals, o a parts d'ells, com són finestres i detalls.

**REPRESENTACIÓ.-** S'entén per representació el resultat de la projecció de les formes i objectes en imatges bidimensionals, seguint o no la convencionalitat dels diversos sistemes que reflecteixen diferents formes de projectar la realitat tridimensional.

**SIMBOLISME.-** Reducció de volums, objecte de la representació, a formes simplificades emprades en la plasmació d'una idea. Els perfils definidors i detalls característics s'accentuen per tal de conferir significat a les imatges. En una pintura, aquest tractament pot tenir caràcter general, o limitar-se a fragments de la representació.

**SIMPLIFICACIÓ.-** Reducció en l'espai pictòric dels volums de les figures i les seves cares a expressions de caràcter lineal o sintètic. És un estat intermedi en el camí de l'abstracció, i molt proper a les manifestacions del simbolisme.

**SINTÈTIC.-** Adjectiu que designa una evolució de les imatges vers la representació de les característiques elementals dels objectes, que no obstant, no perdent la seva identitat. Esdevé una configuració bàsica i conceptual dels elements de la representació.

**SUPERPOSICIÓ.-** Semblant a repetició de formes que per la seva posició en l'espai pictòric es perceben com a poc distanciades, en un efecte de compressió. Seria un fenomen característic de les

transparències o definicions de línies i perfils. És important en el Cubisme i en altres moviments amb avançada simplificació de les formes en la representació.

**TECNOLOGIES (noves).**- En aquest estudi es refereixen a les resolucions òptiques que proporcionen els aparells fotogràfics i les lents cinematogràfiques, en concret les visions obtingudes per mitjà de les lents d'aproximació i les de gran angularitat, així com les seqüències repetides dins de l'aproximació al moviment de les figures.

**TRANSPARÈNCIA.**- S' utilitza en relació a la perspectiva de les formes en la distància, equivalent al concepte de profunditat en el camp de la fotografia. En certa manera es pot considerar que les figures així definides contradiuen els preceptes pictòrics derivats de l' "esfumato". És, per tant, un tema relacionat amb la inversió visual.

**TRENCAMENT DE FORMES.**- Equivalent a la descomposició geomètrica de les figures en fragments identificables en relació a la forma inicial.

**TRIDIMENSIONALITAT.**- Expressió pictòrica dibuixística que representa la tercera dimensió. Aquest efecte permet percebre les figures en unes determinades posicions en l' espai pictòric. La recerca de l' expressió de la tridimensinalitat com heterodòxia respecte a la perspectiva del Renaixement és una de les constants dels moviments d' avantguarda.

**VERTICALITAT.**- Efecte de conservació de les línies en sentit gravitatori dins de l' espai pictòric en relació als models de referència com a conseqüència del sistema de projecció en el pla del quadre vertical. La seva pèrdua no es associada al sistema projectiu, i constituirà un argument expressiu emprat per les avantguardes pictòriques.

**VISIÓ.**- Referència a la percepció de les formes que s' obté a través de l'efecte binocular en la formació de les imatges de la retina i de la seva interpretació pel sistema nerviós. Associats a la visió tindrem els gradients de forma, grandària, distància i color. Aquests defineixen la tridimensionalitat, formes i colors dels objectes en l' espai pictòric. La perspectiva artificial seria una concepció geomètrica de l' espai propera a la percepció visual, que serà confirmada per la fotografia en el realisme de les seves imatges.

**VISIÓ AMPLIADA.**- Representació d'un espai segons una angularitat

més gran que la que condiciona la visió normal. Es pot aplicar a una perspectiva cònica diferent amb un camp visual de major extensió a mesura que augmenta l'angle. En la perspectiva cònica de pla de quadre, aquest efecte comporta l'aparició de deformacions en la percepció de les formes situades en els períodes més allunyats. En fotografia seria un concepte vinculat a les imatges obtingudes amb lents gran angular.

**VISIÓ PLURAL.**- Similar a multivisió o varietat d'enfocaments en la representació. Es pot aplicar als diferents temes arquitectònics d'una composició pictòrica o limitar-se al tractament del tema principal. És un concepte assimilat al Cubisme.

**VISIÓ ÚNICA.**- Respon al criteri de correspondència entre la representació i l'observació del quadre, que motiva la fixació del punt de vista a través dels elements geomètrics de la perspectiva, especialment en les de pla de quadre vertical frontal. Així es produeix una major identificació de la situació de l'observador respecte a l'espai pictòric. És un concepte vinculat a la perspectiva del Renaixement, i en la Tesi s'utilitza com a referent d'una concepció clàssica de la representació de l'espai.

**6.- COMENTARIS SOBRE ELS MANIFESTS DELS  
MOVIMENTS D'AVANTGUARDA**

Es tracta d'un recull de textos doctrinals que reflecteixen les intencions inicials, les motivacions i els comentaris propis sobre cada cas en el sentit de la proposta de la Tesi. Es a considerar que alguns corrents no tenien sense massa doctrina prèvia, i sí, a partir de les obres d'un autor, o per experiències anteriors a la seva aparició, i no per això la seva importància ha deixat d'ésser notòria. Altres han presentat un impuls dogmàtic important, així com per exemple el Futurisme, en el que els manifestos originals, tan en sentit de doctrina impulsora com de component estètica. A tot allò que ha estat recollit en el treball ens referim aquí, a més de les al·lusions a textos d'autors que tracten aquestes qüestions, junt a les nostres consideracions en el sentit del estudi que proposem.

### Respecte a Cezanne

Com a premissa preparatòria a tots els manifestos, doctrines i consideracions que apareixen en el segle XX, tenim en compte unes primeres idees d'aquest autor basades en la geometria representada. Proposa una simplificació de volums, en forma geometritzant en les seves cares, a més d'una introducció a la fondària mostrada per efectes que són diferents de la disposició de les línies, i es concreten en els canvis de cromatisme.

*Pot ésser que et repeteixi allò que et vaig dir: tractar la naturalesa pel cilindre, l'esfera i el con, el tot posat en perspectiva, de tal manera que cada costat d'un objecte, d'un pla es dirigeixi cap un punt central. Les línies paral·leles de l'horitzó donen l'extensió, això és, una secció de la naturalesa, o, si ho prefereixes, del espectacle que el Pater Ommipotens Aeterne Deus ens posa a la vista. Les línies perpendiculars a aquest horitzó donen la profunditat. Ara bé, la naturalesa, per nosaltres homes, està donada més en profunditat que en superfície; d'aquí la necessitat d'introduir en les nostres vibracions de llum, representades pels vermells i els grocs, una quantitat suficients de blaus per fer sentir l'aire. (Carta a Emile Bernard Aix, 15 de abril de 1904.) Veure c.114\*.*

Continuant en els escrits sobre Cezanne, De Micheli respecte a allò que ell anomena el "problema de la forma", passa a analitzar la relació de representació entre allò vist fins ara i el Cubisme. Serà una comparació que porta a la separació progressiva i definitiva de la perspectiva clàssica en sentit de representar les diverses cares dels objectes, de forma que les defineix en més amplitud que en la perspectiva convencional. El Cubisme prescindeix de la definició de l'espai clàssic, buscant una descripció dels objectes des d'una posició itinerant.

*L'esforç de Cezanne per captar la forma plàstica, per donar el seu pes i la seva substància, ho impulsava inexorablement a mirar els objectes, no ja des d'un sol punt de vista, sinó des de varis. Sols així aconseguia captar millor els plans i els volums. D'aquesta manera, un mateix objecte en l'interior del quadre*

*es manifestava en perspectives diverses que el deformaven en sentit vertical, longitudinal, i per això la línia de l'horitzó perdia sovint la seva mateixa horitzontalitat per inclinar-se segons les exigències plàstiques del quadre. Així resultava que, simultàniament, un objecte que mostrava alguns costats de sí mateix, oferint-se a una nova disposició respecte al llenç, creant proporcions i relacions diferents de les acadèmiques i tradicionals.*

*Aquestes “anomalies” oferides per Cezanne en el plantejament del quadre arribaran després, en el Cubisme, a la destrucció completa de la perspectiva renaixentista. Naixia així una nova dimensió de l'espai pictòric, es a dir, el sentit d'una dimensió que exclouïa la idea de la distància, del buit i de la mesura; en suma, la idea de l'espai material, en favor d'un espai evocatiu, “vertader”, no il·lusionista, en el que els objectes es podien obrir, explaiar-se i sobreposar-se, trastocant les regles de la imitació i permetent a l'artista una nova “creació” del món segons les lleis del seu particular criteri intel·lectual: una autèntica i veritable operació dermiúrgica. Això és allò en que consisteix l'anomenat platonisme cubista.*

*Tot això va satisfer l'exigència de ruptura de les formes decimonòniques, insertant-se en aquest moviment de rebel·lió i rebuig que ja hem pres en consideració. Ens queda per dir que el Cubisme va sentar les bases d'aquesta ruptura i precisament perquè va ésser acceptat en les suggestions formals per quasi tots els demés moviments, malgrat el seu divers origen. En efecte, si es veritat que l'art modern neix amb l'Impressionisme, també és veritat que, al recollir el seu calor en allò que respecta a la liberació del color, els moviments moderns de començament de segle reaccionen contra la veritat momentània i superficial de l'Impressionisme; i reaccionen contra ella per l'exigència de trobar una veritat que els lliberti d'alguna manera de l'enderrocament de tots aquells ideals que s'havien mostrat tan fràgils i falsos. Com ja s'ha dit, els moviments que parteixen de l'Impressionisme tracten d'arribar a aquesta veritat més profunda, per un impuls sentimental, i els que parteixen del Cubisme ho fan per penetració intel·lectual. Per si la direcció de la investigació és diferent, també diversos són els seus resultats, en una exigència comú. Per tant, és natural que en molts artistes i en ocasions, tant les línies formals com les línies espirituals, aquestes dues recerques bàsiques es trenquen i confondeixen, fins al punt de descobrir tantes expressions “cubistissants” com cubistes proclius a l'emotivitat expressionista. (c.115\*).*

Respecte al Cubisme

Sobre el Cubisme s'expressa G. Apollinaire, (c.116\*) i en particular respecte a la composició del quadre. Aquestes primeres premisses que ara veurem enfoquen la nova concepció de la pintura en sentit de la diversitat perspectiva i la descripció de l' objecte en la recerca d' una visió genuïna diferent de la unitària.

*El quadre existirà indubtablement. La visió serà sencera, completa i el seu infinit en comptes d' assenyalar una imperfecció sols ressaltarà la creació d' una nova criatura com un nou creador i res més. Sense això no hi haurà unitat, i les relacions dels diversos punts del llenç amb diferents genis són diferents, amb diferents llums que mostraran una multiplicitat de disparats sense harmonia.*

*La semblança ja no té importància, ja que l'artista ho sacrifica tot per les veritats, per les necessitats d' una naturalesa superior que es suposa sense descobrir-la. El tema ja no importa o importa molt poc.*

A partir d' aquí el text es centra en concretar la dispersió geomètrica cubista relacionada amb aspectes intel·lectuals i de valoració total dels objectius, en sentit d' una representació compartida per unes realitats que es volen tractar des de diferents angles i en conceptes simplificats. Aquestes valoracions, i sobre tot, l'ampliació de l' espai mitjançant una nova dimensió, es concreten en els següents termes:

*Fins avui, les tres dimensions de la geometria euclidiana omplien les inquietuds que el sentiment de l' infinit transmet a l' ànima dels grans artistes. Els nous pintors no s'han proposat ésser més geòmetres que els seus avant-passats. Però es pot dir que la geometria és per les arts plàstiques allò que la gramàtica és per l' art de l' escriptor. Ara bé, avui en dia, els estudiosos no es limiten a les tres dimensions de la geometria euclidiana. Els pintors han arribat naturalment, i per intuïció, a interessar-se per les noves mesures possibles de la superfície que en el llenguatge dels tallers moderns es designaven conjunta i breument amb el terme de **quarta dimensió**. Tal com es presenta a l' esperit des d' un punt de vista plàstic, la quarta dimensió naixeria de les tres mides conegudes: representa la intensitat de l' espai eternitzant-se en totes les direccions en un moment determinat.*

*El Cubisme científic és l' art de pintar conjunts nous amb elements agafats, no de la realitat visual, sinó de la realitat del coneixement. Tot home té un sentiment d' aquesta realitat interior. No es necessari ésser un home culte per concebre, per exemple una forma rodona. L' aspecte geomètric, que ha sorprès tant vivament a aquells que han vist els primers llenços científics procedia del fet de que la realitat essencial fos reproduïda amb una gran puresa i que l' accident visual i anecdòtic hagués estat eliminat.*

Referent a Braque (c.117\*) trobem que, a partir d' una forma especial i buscant una originalitat representativa, es manifesta en aquests termes: *Rebutjava qualsevol submissió a les convencions realistes que s' orientessin a una creació plàstica sorgida del pensament i independent de les sensacions físiques lligades a la idea d' imitació.*

En relació a aquests textos, veiem com el Cubisme vol construir els objectes com elements independents. Conceptes derivats de les idees de Cezanne que rebutjava la perspectiva lineal del Renaixement, ignorant el punt de vista únic. Busca més sensacions plàstiques a través de la separació de plans, ajudats pels colors de la perspectiva. Sembla que sobre els cubistes que volen arribar a una veritat essencial de l' objecte, i no sols en l' aspecte exterior i passatger (c.118\*). Picasso, en concret, presenta un espai pluridimensional amb perspectives superposades i imatges simultànies en el temps. En la c.119\* es presenten unes consideracions sobre l' art purista el que considerava excessiva la recerca cubista en el concepte de representació sintètica deslligada de la projecció cònica.

*La perspectiva ordinària, en el seu rigor teòric, sols dóna un aspecte accidental dels objectes de forma que un ull, que mai hagués vist aquest objecte, veuria si es situaria en un angle visual corresponent a aquesta perspectiva, un angle sempre particular i, per tant, incomplet.*

*Una pintura construïda sobre la perspectiva exacta recorre quasi exclusivament a les sensacions d' ordre secundari i es priva, en conseqüència, d' allò que pot ésser universal i durador.*

*Convé, per tant, crear imatges, organitzacions de formes i de colors que siguin portadores de les propietats fonamentals dels objectes-tema. Mitjançant una figuració sabia i sintètica d' aquests elements invariants, el pintor constituirà, sobre bases de sensacions primàries, l' ordenació de les sensacions secundàries, transmissibles i universals: la recerca purista.*

#### Respecte al Futurisme

En la c.120\* L. Cirlot parla del manifest Futurista signat per quasi tots els pintors del moviment: Boccioni, Carrà, Russolo, Balla i Severini amb data 11-2-1910, que va dirigit a tots els joves d' Itàlia, i que es basa en 8 punts:

*1.- Destruir el culte al passat, l' obsessió per allò antic, la pedanteria i el formalisme acadèmic.*

*2.- Despreciar profundament qualsevol forma d' imitació.*

3.- *Exaltar qualsevol forma d'originalitat, encara que temerària o violenta.*

4.- *Reaccionar amb coratge i orgull del fets embogits amb que es colpeja i s'emmordassa als innovadors.*

5.- *Considerar els crítics d'art inútils o nocius.*

6.- *Rebel·lar-nos contra la tirania de les paraules: harmonia i bon gust, expressions massa elàstiques amb les que es podria demolir fàcilment l'obra de Rembrandt i Goya.*

7.- *Treure del camp ideal de l'art tots els motius, tots els temes ja esgotats.*

8.- *Recobrar i magnificar la vida d'avui dia, incessant i tumultuosament transformadora de la ciència victoriosa.*

Aquests postulats no concreten en l'aspecte estètic, deixant un camp obert a les innovacions derivades de proposar no imitar ni copiar. En un altre aspecte c.121\* segons estudis de Gutierrez Buron parla de sis punts sobre el Futurisme en un aspecte més tècnic que l'anterior, i més adequat als trets que interessin a la Tesi.

1.- *Solidificació de l'impressionisme en base al moviment.*

2.- *Expansió de cossos a l'espai.*

3.- *Compenetració de plànols.*

4.- *Dinamisme en les formes i les seves repeticions.*

5.- *Simultaneïtat (sumatori dels principis anteriors)*

6.- *Preocupació del tema (no caure a l'abstracció).*

Una conseqüència d'aquests enunciats es pot trobar en el text de N. Folgore c.122\* on expressa: “*El Futurisme proclama la superioritat de certs mitjans d'expressió, no per establir dogmes, sinó per exaltar les seves conquestes*”. El fet ha estat que les premisses d'inici del moviment eren trencadores amb tot allò anterior, i el resultat del conjunt d'obres va situar-se en un nivell proper a aquests postulats. Potser la intenció de fugir de l'abstracció no es compleix i, en tot cas, és opinable, ja que la forma continua existint tot i la pèrdua de propietats tan invariables en la perspectiva com la verticalitat de les línies.

Respecte a la Pintura Metafísica

Els fonaments d'aquesta pintura es poden trobar en les mateixes manifestacions del mateix G. De Chirico que s' exposen en c.123\*

*La consciència absoluta de l'espai que ha d'ocupar un objecte en un quadre i de l'espai que separa als objectes entre sí estableix una nova astronomia de les coses unides al planeta per la llei fatal de la gravetat. La utilització minuciosament cuidada i profundament sospesada de les superfícies i dels volums constitueix canons d' estètica metafísica. Convé recordar aquí algunes profundes reflexions de Otto Weininger sobre la metafísica geomètrica: “ El segment del cercle, com adorn, pot ésser bell: no significa la perfecta plenitud, ja que es presta a crítica alguna com la serp de Midgard que rodeja el món. En l' arc hi ha encara quelcom incomplet que necessita i és capaç de compliment; encara deixa pressentir. Per això l' anell sempre és símbol d'alguna cosa no moral o antimoral”. ( Aquest posicionament hem va aclarir la impressió eminentment metafísica que sempre m' han produït els pòrtics i en general les obertures arquejades.) Sovint s' han vist en les figures geomètriques símbols d' una realitat superior. Per exemple el triangle va servir “ab antico”, i encara serveix avui, en la doctrina teosòfica com símbol místic i màgic, i certament desperta sovint en qui ho veu, malgrat que no conegui aquesta tradició, un sentit d' inquietud i quasi de por. (De la mateixa manera les esquadres obsessionaren i obsessionen la meua ment; sempre les veia aparèixer com astres misteriosos darrera de cadascuna de les meves representacions pictòriques.)*

Queda clar el sentit dels símbols que emfatitza l'autor en forma d' elements molt repetits en les obres i que les localitzem en unes disposicions perspectives independents d'un conjunt que el definia uniforme de visió. A més d' aquestes consideracions de caràcter puntual respecte a alguns elements representats, passem a les explicacions que demostren la gran importància de la presència arquitectònica que serveix per la determinació d' un espai tridimensional en un conjunt expressat en general en perspectiva cònica. Les influències en general dels estils anteriors són patents, no tan sols en la temàtica, sinó en les perspectives, també de tipus itinerant, aplicades a alguns elements que es volen emfatitzar.

*Entre els molts sentits que han perdut els pintors moderns hi ha de citar també el sentit arquitectònic. Les construccions que acompanyen a la figura humana, sola o en grup, els episodis de la vida o el drama històric, van ésser una*

*gran preocupació dels antics que es varen aplicar amb això amb esperit amorós i sever, estudiant i perfeccionen les lleis de la perspectiva.*

*El sentit arquitectònic en les manifestacions intel·lectuals de l'home té el seu origen segles enrera en èpoques remotes. ja entre els grecs era gran el culte a l'arquitectura i a la disposició dels llocs on s'havien de reunir poetes, filòsofs, oradors, guerrers, polítics i, en general, individus amb facultats intel·lectuals que superaven les dels homes comuns.*

Finalment, entra en consideracions sobre els fragments representats que relacionen la seva pintura amb els models clàssics del Renaixement, sense analitzar cap tipus de perspectiva, però sí, conceptes generals de composició. Es pot dir que és una tornada al passat amb les empremtes pròpies d'un canvi substancial afegit i sobreposat a aquesta configuració general de caire clàssic (c.124\*).

*El paisatge, tancat en les arcades del pòrtic, com en el quadrat o en el rectangle de la finestra, adquireix major valor metafísic ja que guanya solidesa i queda aïllat en l'espai que el rodeja. L'arquitectura completa a la naturalesa. Això va significar un progrés de la intel·ligència humana en el camp dels descobriments metafísics.*

*En els pintors primitius el sentit arquitectònic es manifesta obertament. Les figures apareixen sovint enquadrades en portes i finestres, davall d'arcs i voltes. També els ajudava el fet de concebre la representació dels sants quasi sempre en la solemnitat dels seus moments d'èxtasi o de plegaria en els temples o en les vivendes humanes.*

*També en Giotto el sentit arquitectònic arriba a alts espais metafísics. Totes les obertures (portes, arcades, finestres) que acompanyen a les seves figures deixen pressentir el misteri còsmic. Un quadrat de cel limitat per les línies d'una finestra és un segon drama que s'inserta en el que representen les figures.*

#### Respecte a l'Expressionisme i els Realismes Alemanys

Es un dels moviments que no presenten manifestes de caràcter global, de la mateixa manera que el metafísics italians i els realismes alemanys que tenen una consideració important en aquest estudi. En canvi s'han recollit les justificacions de les obres estudiades segons les opinions de diversos tractadistes. Es pot dir, com argument central que els artistes "són portadors d'unes sensacions internes que afecten a l'esperit i disseny de les obres". Es pot considerar un fet condicionat per la guerra, les desigualtats socials junt a un esperit crític dels autors.

Sobre Kirchner, passem a considerar unes reflexions referents a la seva obra que expressen d' una forma global la llibertat de composició, però que de cap manera volen renunciar a les seves disposicions de gran angularitat i de desproporcions que es fan patents en la seva perspectiva: *La pintura és l' art que representa en un pla un fenomen sensible. El mitjà de la pintura és el color, com fons i línia. El pintor transforma en obra d' art la concepció sensible de la seva experiència. Mitjançant un continuat exercici aprèn a usar els mitjans. No hi ha regles fixes per això. Les regles per una obra sola és formen durant el treball, a través de la personalitat del creador, a manera de la tècnica i del tema que es proposa. Aquestes regles es poden captar en l' obra acabada, però mai es pot construir una obra basant-se en lleis o models. L' alegria sensible pel fenomen vist és, des del principi, l' origen de totes les arts figuratives. Avui en dia la fotografia reproduïx exactament l' objecte. La pintura lliurada d' això recupera la seva llibertat d' acció. La sublimació instintiva de la forma en l' esdeveniment sensible es traduïda impulsivament al plànol. l' ajuda tècnica de la perspectiva es converteix en mitjà de composició. L' ajuda d' art neix de la transposició total de idea personal en el treball. Veure c.125\*.*

Per altra banda, els comentaris de Grosz respecte la condició humana i l' art, posa en evidència la manca de solidaritat humana i la lluita de classes del moment, deixant entreveure el compromís de l' artista en mostrar les realitats socials i el seu posicionament al costat de la classe obrera. No expressen les seves intencions estètiques, mentre aquí les deduïm a través dels exemples presentats, de forma que els considerem semblants a les dels futuristes, expressades en les grans multituds representades en l' escenari d'arquitectures intenses i barroques. A més de definir un espai més o menys convencional i aplicat a la fondària perspectiva, apareixen com molt detallades, conjuntades amb el factor humà que normalment omple els carrers. El compendi d' aquest autor junt a l' obra de Kirchner (com més emblemàtics dins dels moviments alemanys de l' època) ens dóna un resultat global d'una expressió arquitectònica de caràcter emotiu, vinculada al sentiment de l' artista.

#### Respecte al Manifest de De Stijl

En la publicació de la revista *De Stijl* (c.126\*), hi trobem textualment els paràgrafs que venen a continuació que resumeixen el Manifest (1918) i que es determinen com un resum de les tendències del moviment que no tenen que veure directament amb els conceptes perspectius de la nostra Tesi, ja que aporta enfocaments temàtics més concrets, de forma que són directrius, tan de l' art com de la filosofia en general.

1.- *Hi ha una vella consciència del temps i una altra de nova. la primera tendeix al individualisme i la segona a allò universal.*

2.- *La guerra destrueix el vell mon amb el seu contingut: la dominació universal en tots els camps.*

3.- *L'art nou ha posat en evidència el contingut de la nova consciència del temps: proporcions equilibrades entre universal i individual.*

4.- *La nova consciència del temps està preparada per realitzar-se en tot, fins i tot en la vida externa.*

5.- *Les tradicions, els dogmes i les prerrogatives de l'individu (allò natural) s'oposen a aquesta realització.*

6.- *Els fins dels fundadors del nou art plàstic és fer una crida a tots els que creuen en la reforma de l'art.*

7.- *Els artistes d'avui, moguts en tot el món per la mateixa consciència, han participat en el camp espiritual en la guerra contra la dominació de l'individualisme, el caprici.*

La cita de (c.127\*) parla de les experiències de J.J.P. Oud sobre De Stijl en aspectes relacionats amb l'arquitectura i la pintura: era el cas que, sorprenentment la segona volia determinar la primera. d' aquí sorgeix la reacció de l'arquitecte, no volent transportar un estil simplificat a una realitat més complexa. A tot això admetrà la influència que la pintura de colors simplificats amb absència de detall ha tingut en les concepcions constructives. En el nostre cas veiem la realització d' una pintura molt simplificada en quant a colors respecte a l' arquitectura a la que es refereix. Per tant, l' intent de representar la realitat es dilueix per la manca de detall, encara que l' esperit axonòmic volia donar una sensació d' estudi i representació fidel a la seva essència.

*Però les meves conclusions varen ésser diferents: mitjançant un procés de descomposició vaig adquirir un nou sentit de la proporció, de l'espai, de l'atmosfera, de la massa i de la línia, del color i de la construcció, però hem vaig donar compte que els edificis que es realitzaven després, desenvolupaven la part més extrínseca de les meves primeres obres. Aquest desenvolupament hem va semblar artificial per l'arquitectura: pertanyia massa a la pintura i, per allò era massa dur i estàtic. El vaig abandonar i vaig agafar un altre camí: una sana universal, àmplia arquitectura social no podia sorgir d' allí, és a dir, d'una estàtica tan abstracta. Tanmateix, el neoplasticisme, ens ha donat, sense cap dubte, valors arquitectònics que no voldria perdre. La meva situació és similar a*

*la dels antics alquimistes que buscant or, no trobaren or sinó algun altre metall preciós.*

#### Respecte a l'abstracció

El mateix P. Mondrian expressa en c.128\* les idees que venen a continuació en la recerca d' expressió d' una nova realitat que prescindeix de la perspectiva, donant importància al plànol i a la línia, oblidant-se en alguns casos de la claretat i identificació d' allò representat en el canvi de sistema representatiu:

*Allò essencial de l' espai es manifesta, en la nova imatge, per la relació d' un plànol de color en front d' un altre; s' elimina tota forma falsa, perspectivista; s' exclueixen les mesures pintoresques (com la manifestació de l'atmosfera).*

*Perquè el color actua com una forma pura, plana i tancada, la nova imatge arriba a ésser imatge directa d'extensió, es a dir, imatge directa d' allò que causa l'apariència de l' espai.*

*L' extensió, una exteriorització de l' antiga força original, crea, mitjançant creixement, fixació, construcció, etc, allò corporal, la forma. La forma neix quan es limita l'extensió. Si l' extensió és fonamental (perquè d'aquí surt el funcionament), llavors ha d' ésser també ésser fonamental en la imatge. Allò fonamental ha d' ésser expressat clara i directament, quan estigui reconegut conscientment com fonamental. Quan el temps estigui madur, i per això s' ha d' anular la limitació de l' individualitat en l' imatge de l'extensió, ja que sols llavors l' extensió s' expressa amb tota la seva puresa.*

*Si es crea una limitació de la forma, en la imatge de la forma, mitjançant la línia tancada (contorn), llavors hi ha que tensar-la fins línia recta.*

També segons de P. Mondrian (c. 129\*) trobem textualment els paràgrafs que vol justificar les realitzacions del nou art abstracte, per la preponderància de línia i color.

*L' artista realment modern sent conscientment allò abstracte de l' emoció de la bellesa: reconeix conscientment que l'emoció de la bellesa és còsmica, universal. Aquest reconeixement conscient porta com resultat la imatge abstracta i la defineix com allò que és sols universal.*

*La nova imatge de la pintura segueix essent forma i color, en la seva interiorització més profunda; la línia recta i el color pla segueixen ésser mitjans d' expressió de pintura pura.*

*Mentre la relació equilibrada es mostra en les representacions anomenades naturals per mitjà de posició, mida i valor de forma i color. Les abstractes s'expressen mitjançant posició, mida i valor de la línia recta i el pla de color rectangular.*

Ambdós textos vénen a expressar una mateixa qüestió que és la importància de la línia en demèrit de les solucions tridimensionals. No desprecia aquesta última en el segon text, sí en el primer, i la compara amb la definició de la forma com “fonamental” quan està limitada a línies i taques de color.

Del mateix pintor i en la línia d'allò objectiu i subjectiu que aporta aquesta simplificació representativa representat tenim segons la c.130\*. *A llarg de l'història de la cultura, l'art ha demostrat que la bellesa universal no neix del caràcter particular de la forma, sinó del ritme dinàmic de les seves relacions inherents, o en una composició, de les relacions mútues entre les formes. L'art ha provat que es tracta de la qüestió de determinar les relacions. Ha descobert que les formes existeixen sols per la creació de relacions, que les formes crien relacions i que les relacions crien formes. En aquesta dualitat de formes i de relacions, res té la prioritat.*

*En art, l'únic problema és aconseguir un equilibri entre objectiu i subjectiu. Però és de major importància que aquest problema sigui resolt en l'àmbit de l'art plàstic, tècnicament, per així dir-ho, i no en el pensament. L'obra d'art ha d'ésser “produïda” i “construïda”. Es precis crear tant objectivament com sigui possible, una representació de formes i relacions. Aquesta obra pot estar buida, per que l'oposició entre els seus elements constructius i l'execució produeixi una classe d'emoció.*

En semblant context de valoració de l'àmbit dimensional i corresponent a P. Klee, segons c.131\* trobem que conforme a la definició aquest art està en l'extrem oposat de la figuració. Ho expressa d'aquesta manera: *L'art no reproduïx allò visible, millor ho fa visible. hi ha una tendència cap l'abstracte inherent a l'expressió lineal: les imatges gràfiques, confinades en perfils externs tenen una qualitat com encantada, i al mateix temps poden arribar a una gran precisió. Quan més pura sigui l'obra gràfica (quants més elements formals subratllin l'expressió lineal i segueixin posant-se en relleu), menys apropiada és per la representació realista de les coses visibles.*

*Els elements formals de l'art gràfic són el punt, la línia, el pla i l'espai; els tres últims carregats amb una energia de variats tipus. Un simple pla, per exemple, això és, un pla no construït amb altres unitats elementals, es produirà si treballa amb un llapis rom en el paper, transferint-se així una càrrega d'energia amb o sense modulacions. Un exemple d'element espacial serà un punt d'aspecte*

*vaporós com una boira, per general d' intensitat variable, fet amb un pinzell ple de pintura.*

### Respecte al Constructivisme

Els principis constructivistes es resumeixen segons la c. 132\*. Com veurem la paraula realisme era una justificació de caràcter polític, poc a veure amb l' estètica que aporten el gros de les seves obres, en clau d' influència cubista, qüestió que es posa de relleu en el cinc punts del manifest:

*1.- Renunciem al color dels objectes per ésser una immersió exterior i superficial.*

*2.- Renunciem a la línia com valor descriptiu: en la vida no existeixen línies descriptives; la descripció és un signe humà accidental de les coses.*

*3.- Renunciem al volum com forma espacial pictòrica i plàstica: no es pot mesurar l'espai amb el volum, com no es pot mesurar un líquid amb el metro.*

*4.- Renunciem a la escultura en quant a massa estesa com element escultural.*

*4.- Renunciem al desencant artístic arrelat des fa segles, segons el qual els ritmes estàtics són els únics elements de les arts plàstiques.*

Tantes renunciés deixen poc marge a la creativitat exceptuant les taques de grisos que substitueixen la línia i el color. Però el fonament d' algunes obres de Malevich que interessin al nostre estudi és la presentació d' uns espais sintètics basats en volums simplificats amb certa volumetria i definició de fondària. A més, els constructivistes russos en la pràctica coordinaren el fons ideològic de les seves obres amb el caràcter de desenvolupament tècnic modern, amb la seva velocitat, economia i capacitat.

A més traiem a la llum un comentari de El Lissitzky sobre els Proun com una crítica a la pintura realista, a la que relaciona la seva descripció junt amb la proclamació d' un altre tipus de representació propi.

*No a les visions del món: si a la realitat del món. Diem Proum la parada en el camí de la construcció d' una nova configuració (gestaltung) que sorgeix d' una terra abonada pels cadàvers dels quadres i dels seus artistes. el quadre va caure junt amb l' església i el seu deu, als que servia com proclamació, junt amb el palau i el rei, a los que servia de trona, junt amb el sofà i el seu filisteo, per ell era icona de felicitat. Com el quadre: igualment el seu artista. La tergiversació*

*expressionista del món clar de les coses per part dels artistes de l' "art reproductiu" no salvarà ni al quadre ni al seu artista, i no arribarà a ésser més que una ocupació de pintamones de caricatures. Tampoc la "pintura pura" salvarà amb la seva inobjectivitat el predomini del quadre, però l'artista inicia la seva reorientació. L'artista es converteix en reproductor, en constructor del nou món d'objectes. No és la competència, com la tècnica, com es construeix aquest món. Encara no s'han creuat els camins de l'art com els de la ciència. Veure c.133\*.*

### Respecte al Surrealisme

Ens referim a allò que va dir P. Reverdy (c.134\*) en relació al moviment surrealista i extraïem aquestes conclusions:

*La imatge es una creació pura de l'esperit.*

*La imatge no pot néixer d'una comparació, sinó de l'apropament entre dues realitats més o menys llunyanes.*

*Quan més llunyanes i justes siguin les concomitàncies de les dues realitats objecte d'aproximació, més forta serà la imatge, més força emotiva i més realitat poètica tindrà.*

Continuant en Breton, i en particular en la seva definició de la paraula surrealisme, veiem que es centra en una posició pròpia del pensament, sense intervenció de la raó. Aquest efecte s'evidencia en els dissenys geomètrics perspectius de les seves obres pictòriques.

En la c.135\* es veu que el mateix tractadista concreta la definició de l'objecte surrealista en quatre aspectes que determinen una definició filosòfica que influirà en l'aspecte formal apartat de la realitat:

*L'objecte existeix fora de nosaltres, sense que participem en ell (objectes antropofomòrfics).*

*L'objecte assumeix la inflexible forma del desig i actua sobre la nostra contemplació (objectes en estat de somni).*

*L'objecte és movable de tal manera que és possible actuar sobre ell (objectes que funcionen simbòlicament).*

*L'objecte tendeix a produir la nostra fusió amb ell i ens fa buscar una unitat com ell mateix (fam per un objecte i objectes comestibles).*

Aquest tractadista cataloga el Surrealisme de Dalí, en concret en obres on es col·loquen els objectes de forma que sembla que s'hi amagui alguna cosa darrere seu. Es produeixen “al·lucinacions voluntàries” que provoquen els nostres sentiments sospitosos.

Valorant el conjunt surrealista tal com fa A. Breton que proposa el manifest de 1924 i que reproduïx Fredy Quezada el text de Free College Money, en tres punts:

- a) *Mètode paranoic.*
- b) *L'atzar objectiu.*
- c) *La ironia de la ironia.*

Els tres postulats estan expressats de forma simplificada i filosòfica i les podem seleccionar amb les ambigüitats i interpretacions geomètriques diverses que, en el nostre cas, els relacionem amb les multivisions i amb les dificultats de calibrar exactament les distàncies en fondària a causa dels efectes d'inversió que apareixen abundantment. També queden justificades les aparicions d'objectes i éssers sorprenents de difícil interpretació, fora del pensament surrealista en que s'emmarquen aquestes pintures.

## NOTES DEL CAPÍTOL 6

- c.114\* GONZALEZ A., CALVO F., MARCHAN S. *Escritos de arte de vanguardia 1.900 -1.945.* p. 33.
- c.115\* DE MICHELI M., *Las vanguardias artísticas del s. XX.* p.177 i 178.
- c.116\* CIRLOT L. *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos.* p. 62, 63, 65 i 70.

- c.117\* HERNÁNDEZ PIJOAN *Revista "El mon" n° 22. p.28-29*
- c.118\* BRIHUEGA J. *Manifiestos proclamas, panfletos: textos doctrinales. España 1910-1931. p. 262.*
- c.119. OZENFANT A. i JEANNERET E., *Acerca del Purismo. Escritos 1.918-26. p.75.*
- c.120\* CIRLOT L. *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos. p. 87.*
- c.121\* CIRLOT L. *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos. p. 54-47.*
- c.122\* BRIHUEGA J. *Manifiestos proclamas, panfletos: textos doctrinales. España 1910-1931. p. 263.*
- c.123\* DE CHIRICO, G., *Sobre el Arte Metafísico y otros escritos. p.44.*
- c.124\* DE CHIRICO, G., *Sobre el Arte Metafísico y otros escritos. p.65 a 67.*
- c.125\* DE MICHELI M., *Las vanguardias artísticas del s. XX. p.247.*
- c.126\* CIRLOT L. *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos. p.183-184.*
- c.127\* BENEVOLO L., *Historia de la arquitectura moderna. p. 451.*
- c.128\* MONDRIAN P., *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy. (Són comentaris del propi autor que podrien servir de manifest). p.38.*
- c.129\* CIRLOT L. *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos. En referència al text de P. Mondrian que es troba en "La nova imatge de la pintura" p. 196, 198 i 199.*
- c.130\* CHIPP H.B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. p.376.*
- c.131\* CHIPP H.B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. p.201.*
- c.132\* CIRLOT L. *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos. "El manifest del realisme" de Gabo i Pevsner. p. 216 i 217.*
- c.133\* GONZALEZ A., CALVO F., MARCHAN S. *Escritos de arte de vanguardia 1.900 -1.945. p. 306.*

- c.134\* CIRLOT L. *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos*. Es tracta d'un recull de comentaris d' André Breton. p. 142, 147, 159.
- c.135\* CHIPP H.B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. p.455.

## **7.- BIBLIOGRAFIA**

## 7.1.- BIBLIOGRAFIA GENERAL

A.A.V.V., *El arte del s.XX. (L'Aventure de l'Art au XXe siècle)*. Barcelona, Salvat Editores S.A., 1988.

A.A.V.V., *World Cultures and Modern Art*. Munic, Bluckman Publishers Munich, 1972.

ALBERTI L.B., *Sobre la pintura*. València, Fernando Torres-Editor, 1976.

ALPERS S., *El arte de describir: el arte holandés del siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987. (*The art of describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*), 1983.

ARGAN G. C., *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporàneos*. Ediciones Akal S.A., 1991. (*L'Arte Moderna*). Florència, Sansoni, 1988.

ARNHEIN, R., *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza Forma, 1993. (*Art and perception. A psychology of the creative Eye*), Berkeley, University of California Press, 1974.

BARRE A. i FLOCON A., *La perspectiva curvilínea. Del espacio visual a la imagen construida*. Barna - Buenos Aires, Paidós, 1985.

BENEVOLO L., *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Editorial G. Gili S.A., 1977. (*Storia dell'architettura moderna*), Roma - Bari, Editrice Gius, 1975.

BERNARDEZ C., *Historia del Arte, Primeras Vanguardias*. Barcelona, Editorial Planeta S.A., 1994.

BONELL C., *Las leyes de la pintura*. Barcelona, Ediciones UPC, 1997.

BRIHUEGA J., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en Espanya: 1910-1931)*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1979.

CABEZAS L., *La perspectiva, entre neoclacisismo y romanticismo*. *Revista d'Art* N° 20, 1994. Galerades 31/1/95.

CENTRE DE CULTURA CONTEMPORANIA, *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto. (La ville art et architecture en Europe 1870-1993)*. Barcelona, C.C.C., 1994.

CIRLOT L., *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos*. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1993.

COLE A., *Perspectiva. Guía visual de la teoría y la técnica desde el Renacimiento hasta el arte pop. (Eyewitness art volume one; perspective)*. Barcelona, Editorial Blume en col.laboració con The National Gallery de Londres, 1993.

CORDERO J., *Visión y representación curvilínea del espacio*. Sevilla, Arts Press, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungria., 1994.

CHIPP H.B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 1995.

DELEVOY R., *Dimensiones del s.XX. 1900-1945*. Barcelona, Carroggio S.A. Ediciones. Ginebra, Editions d'Art Albert Skira, 1965.

DE MESA A., *El fantasma del punto de fuga, Revista d'art N° 15. Març 1989*. Universitat de Barcelona, 1989.

DE MICHELI M., *Las vanguardias artísticas del s. XX. (Le avantgarde artistique del Novecento)*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

FLORENSKIJ P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*. Roma, Gangemi Editore, 1990.

FRANCASTEL P., *Pintura i sociedad. (Peinture i société)*. Madrid, Ensayos Arte Catedra, 1990.

FRANCESCA DELLA P., *De prospettiva pingendi*. Florència, Casa Editrice Le Lettere, 1990.

GAMBUTTI A., *L'Architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*. Florència, Alinea Editrice, 1995.

GARCIA A., *Kandinskij, Boccioni, Picasso, 1.910-1.911. Anys crucials per l'art contemporani. Revista Quaderns N° 37, set 1987, pàg. 7 a 13*.

GARCIA NAVAS J., *Dibujar después de 1910*. Barcelona, Ediciones U.P.C., 1997.

GIMENEZ MORELL R., *Espacio, visión y representación en el dibujo y la pintura del s.XX*. València, Universidad Politècnica de València, 1988.

GIOSEFFI D., *Perspectiva artificialis*. Trieste, Università degli studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1957.

GOMBRICH E.H., *Arte y ilusión. Estudio de la psicología sobre la representación pictórica. (A Study in the Psychology of Pictural Representation)*. Barcelona, Editorial G. Gili, 1979.

GONZALEZ A., CALVO F., MARCHAN S. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid, Ediciones Istmo S.A., 1999.

HUYGHE R., *El Arte y el Mundo Moderno 1880-1920. (L'art et le monde moderne)*. Barcelona, Editorial Planeta S.A., 1972.

KEMP, M., *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2000.

LOTZ, W., *Studies in Italian Renaissance architecture*. The Massachusetts Institute of Technology., 1977.

MAGNANO, V., *Dibujos y textos de la arquitectura del s.XX, Utopia y realidad*. Barcelona, Editorial G. Gili., 1983.

MARCHAN Simón, *Contaminaciones Figurativas*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1986

MARTINEZ E., *Tesi doctoral inèdita: Perspectiva curvilínia de pantalla cilíndrica*. Barcelona, E.T.S.A.B.- U.P.C., 1983.

NASH J.M., *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo. (Cubism, Futurism and Constructivism)*. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1975.

OZENFANT A. i JEANNERET E., *Acerca del Purismo. Escritos 1.918-26*. Madrid, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 1994.

PANOFSKY E., *El significado de las artes visuales. (Meaning in the Visual Arts. Madrid)*. Madrid, Alianza Forma, 1991.

PANOFSKY E., *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets Editor, 1973.

REGOT J., *Tesi doctoral inèdita: Perspectiva Estereogràfica*. Barcelona. E.T.S.A.B.-U.P.C., 1985.

SCOLARI M., *Elementi per una storia dell' axonometria, Revista Casabella n° 500*, 1984 pàg. 42 a 49.

SCHARF A., *Arte y fotografía. (Art and photography)*. Madrid, Alianza Forma, 1994

STELZER O., *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos. (Kunst und Fotografie)*. Barcelona, Editorial G. Gili, 1981.

THOMAS K., *Estilos de las artes plásticas en el s.XX*. Colonia, Du Mont Buchverlag, 1988.

VAGNETTI L., *Estudi e documenti di architettura prospettiva*. Florència. Edizione della Catedra di Composizione Architettonica I.A. di Firenze. *Març 1979 n° 9-10*.

WHITE J., *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico. (The Birth and Rebirth of picturical space)*. Madrid, Alianza Forma, 1994.

WRIGHT L., *Tratado de perspectiva. (Perspective in perspective)*. Londres, Edit. Stylos S.A., 1983.

## 7.2.- BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

## Cubisme

A POLLINAIRE G., *Meditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Buenos Aires, Edición Nueva Vision, 1964.

CIRLOT J.E., *Cubismo y figuración*. Barcelona, Seix Barral S.A., 1957.

DAIX P., *Diario del Cubismo*. Barcelona, Ediciones Destino. (*Journal del cubisme*). Milà, Ediciones SKIRA S.A., 1982.

EDICIONS CERCLE D' ART, *Picasso*. París, Edicions Cercle d' Art., 1996.

EDICIONES SKIRA, *Le Cubisme*. Milà, Ediciones SKIRA S.A., 1959.

FAUCHEREAU S., *G. Braque*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1987.

FRATELLI FABRI Edit., *Il Cubismo*. Milà, Fratelli Fabri Edit., 1967.

GALLEGO J., *Braque antipicasso*, *Revista "Insula"*, 1974, pàg. 29, nº 332-333, jul/ago.

GAYA J.A., *Juan Gris*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1987.

GLEIZES A.-METZINGER J., *Sobre el Cubismo*. Múrcia, Colección de Arquitectura, 1986.

GLOBUS COMUNICACION S.A., *Braque*. Madrid, Globus Comunicación S.A., 1994.

GLOBUS COMUNICACION S.A., *Juan Gris*. Madrid, Globus Comunicación S.A., 1995.

GUTIERREZ BURON J., *Las claves del arte cubista*. Barcelona, Editorial Planeta, 1990.

HARRISON Ch., FRASCINA F., PERRY G., *Primitivism, Cubism, Abstraction*. Yale University Press, 1993.

PALAU J., *Picasso*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1981.

SEVERINI G., *Del Cubismo al Clasicismo*. Múrcia, Colección de Arquitectura, 1993.

## **Futurisme**

APOLLONIO U., *Futurismo*. Milà, Gabriele Mazzotta Edit., 1970.

ARGAN G. C., *Storia dell' arte italiana*. Florència, Sansone Editore Nuova S.p.A., 1976.

CENTRO REINA SOFIA., *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la postguerra*. Milà, Edit. Fabbri. S.p.A, 1990.

CHASTEL A., *L'art italien*. París, Flammarion, 1995.

EDIZIONI DELL' ANNUNCIATA., *Carrà. Tutta l' opera pittorica*. Milà, Edizioni dell' Annunciata, 1967

FRATELLI FABRI Edit., *Il Futurismo*. Milà., Fratelli Fabri Edit., 1967.

MUSEU PICASSO, *Futurisme 1909–1916*. Barcelona, Ambit Serveis Editorials S.A., 1996.

PALAZZO GRASSI, *Futurisme-Futurismes*. Milà, Edit. Fabbri S.p.A., 1986.

PIERRE J., *El Futurismo y el Dadaismo*. Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1968.

POPPER F., *L'Art Cinètic*. Paris, Edit. Gauttier-Villars, 1970.

RYE J., *Futurism*. Londres, Studio Vista, 1972.

TAYLOR Joshua C., *Futurism*. Nova York, M.O.M.A., 1961.

## **Pintura Metafísica , Realismes Alemanys i Expressionisme**

DE CHIRICO, G., *Sobre el Arte Metafísico y otros escritos*. Murcia, Colección de Arquitectura, 1990.

FER B., BATCHELOR D., WOOD P., *Realisme, rationalism, surrealism*. Yale, Yale University Press, 1993.

GIMFERRER P., *De Chirico*. Barcelona, Edicions Polígrafa S.A. 1988.

GLOBUS COMUNICACION S.A, *De Chirico*. Madrid, Globus Communication S.A, 1994.

GONZALEZ RODRIGUEZ M., *Las claves del arte expressionista*. Barcelona, Editorial Planeta, 1990.

GROSZ G., *El rostro de la clase dominante*. Barcelona, Editorial G.Gili, 1977.

HESS H., *George Grosz*. Yale, Yale University Press, 1985.

KIRCHNER E.L., *Fränzi ante una silla tallada (1910)*. Madrid, Fundación Thyssen Bonemisza, 1996.

KORNFELD E.W., *Ernst Ludwig Kirchner*. Berna, Verlag Kornfeld, 1979.

RATHKE E., *L'Espressionismo*. Milà, Fratelli Fabri Edit., 1967.

### **Abstracció, Constructivisme i Neoplàstica**

AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Paul Klee dibuixant. 1921/1933. Obres del període de la Bahaus*. Barcelona, 1986.

BALJEU J., *Theo Van Doesburg*. Nova York,. Macmillan Publishing Co, Inc., 1974.

DEGANT L., *Abstraction, Figuration*. Paris, Editions Cercle d'Art, 1988.

DEROUET Ch., *Notes et documents sur les derniers années du peintre Vassily Kandinsky*, *Revista "Cahiers"*, Vol.9. França, Musée National d'Art Modern, 1982. Pàg. 84 a 91.

EDICIONES POLIGRAFA S.A. i GLOBUS COMUNICACIÓN S.A., *Paul Klee*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A.,1995.

EDICIONS CERCLE D' ART, *Mondrian*. París, Edicions Cercle d' Art., 1995.

EINDHOVEN I ELS AUTORS, STELIJK VAN ABBEMUSEUM, *El Lissitzky 1890-1941*. Fundació Caixa de Madrid, 1990.

FAUCHEREAU S., *Malevich*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1992.

FAUCHEREAU S., *Mondrian*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1994.

FRATELLI FABRI Edit., *L'astrattismo*. Milà, Fratelli Fabri Edit., 1967.

GLOBUS COMUNICACION S.A., *Malevich*. Madrid, Globus Comunicación S.A., 1995.

GLOBUS COMUNICACION S.A. *Mondrian*. Madrid, Globus Comunicación S.A., 1995.

GLOBUS COMUNICACION S.A., *Paul Klee*. Madrid. Globus Comunicación S.A., 1994.

HARRISON Ch., FRASCINA F., PERRY G., *Primitivism, Cubism, Abstraction*. Yale, Yale University Press, 1993.

KANDINSKY V., *Punto y linea sobre el plano. (Punkt und linie zu fläche)*. Barcelona, Barral Editores, 1972.,

MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECNOLOGIE., *De Stijl*. Massachusets Institute of Tecnologie, 1986.

MONDRIAN P., *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Murcia, Colección de Arquitectura, 1983.

NASH J.M., *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo. (Cubism, Futurism and Constructivism)*. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1975.

PARTSCH S., *Paul Klee*. Colònia, Beneditkt Taschen Verlag GmbH, 1991.

WARNCKE C. P., *De Stijl*. Colònia. Beneditkt Taschen Verlag GmbH, 1993.

### **Surrealisme**

ALEXANDRIAN S., *Surrealist Art*. Londres, Thames and Hudson, 1970.

BONET CORREA A., *El surrealismo*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1983.

DECOUVRONS L'ART., *Surrealisme*. París, Editions Cercle d' Art, 1996.

EDITIONS CERCLE D' ART, *Salvador Dalí*. París, Editions Cercle d' Art., 1995.

ERNST B., *El espejo mágico de Escher*. Colonia, (*Der Zauberspiegel des Maurits Cornelis Escher*), Taschen, 1994.

FER B., BATCHELOR D., WOOD P., *Realisme, rationalism, surrealism*. Yale, Yale University Press, 1993.

GARCIA DE CARPI L., *Las claves del arte surrealista*. Barcelona, Editorial Planeta, 1990.

HARRY N. ABRAMS Inc., *Dalí*. Nova York, Harry N. Abrams Inc., 1995.

HARRY N. ABRAMS Inc., *M.C. Escher*. Nova York, Publishers New York, 1982.

MARIEN Marcel., *L'activité surrealiste en Belgique*. Brussel·les, Edit. Lebeer-Hossmann, 1979.

PARIENTE A., *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1996.

PENROSE Roland, *Quatre-vingts ans de surrealisme 1900-1981*. París, Edit. Cercle d' Art , 1983.

SKIRA, *Le surrealisme*. Ginebra, Edit. d' Art Albert Skira S.A. , 1976.



## 7.- ÍNDEX DE IL·LUSTRACIONS

Fig. 1. *Crist entre els doctors*. Giotto, 1310.

Fig. 2. *Pentecostés*. Giotto, 1295.

Fig. 3. *L'Aprovació de la regla franciscana*. Giotto, 1297.

Fig. 4. *Sermó davant d'Honori III*. Giotto, 1297.

Fig. 5. "Una perspectiva". H. Rodler, 1531.

Fig. 6. *El banquet d'Herodes*. Masolino, 1421-1425.

Fig. 7. *La Trinitat*. Masacció, 1426.

Fig. 8. *La Flagel·lació*. Piero della Francesca, 1465.

Fig. 9. *Sant Sebastià*. Mantegna, 1472.

Fig. 10. *La mort de la Verge*. Mantegna, 1472.

Fig. 11. *Adoració dels Mags*. Leonardo, 1481.

Fig. 12. *El casament de la Verge*. Rafael, 1504.

Fig. 13. *L'Escola d'Atenes*. Rafael, 1509-10.

Fig. 14. *Cases en Provença*. Cezanne, 1879 a 1882.

Fig. 15. *Casa i granja en Jas de Bouffan*. Cezanne, 1885-87.

Fig. 16. *Cases a l'Estaque*. Braque, 1908.

Fig. 17. *Castell de La Roche-Guyon*. Braque, 1909.

Fig. 18. *La fàbrica d'Horta d'Ebre*. Picasso, 1909.

Fig. 19. *La fàbrica d'Horta d'Ebre*. Picasso, 1909.

Fig. 20. *Saint Severin*. Delaunay, 1909.

Fig. 21. *La Torre Eiffel*. Delaunay, 1910.

Fig. 22. *El Sagrat Cor*. Braque, 1910.

Fig. 23. *Les teulades*. Gris, 1911.

Fig. 24. *Cases a Paris*. Gris, 1911.

Fig. 25. *Torres de la Catedral de Laon*. Delaunay, 1912.

Fig. 26. *El bocet pel ballet Polichinela*. Picasso, 1915-17.

Fig. 27. *Ciutat al clar de lluna*. Feininger, 1916.

Fig. 28. *El carrer entra en casa*. Boccioni, 1911.

Fig. 29. *Dona al balcó*. Carra, 1912.

Fig. 30. *Metrópoli*. Yakulof, 1912.

Fig. 31. *Tram*. Bogomazov, 1914.

Fig. 32. *L'estació hidroelèctrica*. Sant'Elia, 1914.

Fig. 33. *Baralla a la galeria*. Boccioni, 1920.

Fig. 34. *L'enigma d'un dia*. De Chirico, 1914.

Fig. 35. *Les muses inquietants*. De Chirico, 1915.

Fig. 36. *Ciutat Metafísica*. De Chirico (1914-16).

Fig. 37. *Plaça d'Itàlia*. De Chirico, 1921.

Fig. 38. *Plaça d'Itàlia*. De Chirico, 1943.

Fig. 39. *Musa del silenci*. De Chirico, 1973.

Fig. 40. *Avió groc amb paisatge urbà*. Sironi, 1915.

Fig. 41. *Síntesi de l'espai urbà*. Sironi, 1919.

Fig. 42. *Paisatge urba*. Sironi, 1921.

Fig. 43. *Composició, arquitectura urbana*. Sironi, 1923.

Fig. 44. *Nollendorfplatz*, Kirchner, 1912.

Fig. 45. *El carrer*, Meidner, 1913.

Fig. 46. *Torre vermella a Halle*. Kirchner, 1915.

Fig. 47. *Porta de Brandenburg*. Kirchner, 1915.

Fig. 48. *Metropoli*. Grosz, 1916.

Fig. 49. *Automates republicans*. Grosz, 1920.

Fig. 50 i 50 bis. *Sense títol*. Grosz, 1920.

Fig. 51. *El jugador del diable*. Grosz, 1920.

Fig.52. *La trobada*. Raderscheidt, 1921.

Fig. 53. *Església de Domburg*. Mondrian, 1910-11.

Fig. 54. *Façana Blava*. Mondrian, 1914.

Fig. 55. *Façana d'església (torre de Domburg)*. Mondrian, 1914.

Fig.56. *Construccions dels colors dins la quarta dimensió de l'espai-temps*. V. Doesburg 1923.

Fig. 57. *Vestíbul de l'Universitat d'Amsterdam*. V. Doesburg, 1923.

Fig. 58. *Cases junt al pedregar*. P. Klee, 1912.

Fig. 59. *Villes florentines*. P. Klee, 1926.

Fig. 60. *Carrer principal i carrers laterals*. P. Klee, 1929.

Fig. 61. *Petit poble damunt de roques*. P. Klee, 1932.

Fig. 62. *Paisatge amb casa blanca*. Malevich, 1932.

Fig. 63, 63-1 i 63-2. *Taula solar*. Dalí, 1936.

Fig. 64. *Rodalies de la ciutat paranòico-crítica*. Dalí, 1936.

Fig. 65. *La Madonna de Port Lligat*. Dalí, 1949.

Fig. 66. *Dona de la rosa*. Delvaux, 1936.

Fig. 67. *L'altre món II*. Escher, 1947.

