

Món
contemporani I.
El segle XIX

Índex de continguts

Introducció	6
1 Falansteri	8
2 Pla Haussmann	9
3 Projecte de la Ringstrasse	10
4 Pla Cerdà	11
5 Park Güell	14
6 Biblioteca Nacional de París, Sala de Lectura	16
7 Altes Museum	17
8 Pavelló Reial de Brighton	19
9 Parlament d'Anglaterra	20
10 Grand Opéra	21
11 Burgteather de Viena	22
12 Crystal Palace	24
13 Galeria de Màquines de l'Exposició Universal de París	25
14 Gerra	26
15 Cadira Sussex	28
16 Sofà amb vitrines laterals i plafó decoratiu	29
17 Amor i Psique	31
18 Monument funerari a l'arxiduquessa Maria Cristina d'Àustria	32
19 Jàson	34
20 Princeses Lluïsa i Federica	36

21	La marxa dels voluntaris el 1792 (La Marsellesa)	37
22	La Dansa	39
23	Els burgesos de Calais	41
24	Les portes de l'Infern	43
25	El Jurament dels Horacis	45
26	La banyista de Valpinçon	46
27	Un bot de salvament amb el dispositiu <i>manby</i> es dirigeix cap a un vaixell encallat que assenyala el perill amb foc de bengales	48
28	La lluna sobre el mar	50
29	El rai de la Medusa	52
30	La mort de Sardanàpal	54
31	Itàlia i Alemanya	55
32	Astarte siríaca	56
33	Les espigolaires	58
34	L'estudi	60
35	Scapin i Silvestre	61
36	Le déjeuner sur l'herbe	63
37	Les roselles	67
38	La classe de dansa	68
39	Ball al Moulin de la Galette	70
40	Plein-air	72
41	Orfeu	74
42	L'illa dels morts	76

43	El bes	78
44	Escola de Belles Arts de Glasgow	80
45	Entrada a l'estació de metro "Porte Dauphine"	82
46	Casa Batlló	83
47	Ciutat industrial	85
48	Escultura	87
49	Els grans moviments pictòrics I	89
50	Els grans moviments pictòrics II	90
51	El simbolisme	92
	Bibliografia	93

Introducció

Iniciem l'estudi de l'art i l'arquitectura en el segle XIX amb una data que ha esdevingut clau per la història del món occidental: 1789, any de la Revolució Francesa. Les referències cronològiques estrictes són sempre arbitràries, però la Revolució Francesa determina uns canvis polítics i socials que justifiquen la pluralitat i riquesa dels moviments artístics del segle XIX. Dedicarem les primeres pàgines a la descripció de la nova ciutat, la que neix amb l'època industrial, que és el gran escenari del segle XIX.

La industrialització i les noves tecnologies van propiciar un seguit de canvis que condicionaren una manera nova de fer arquitectura i viure la ciutat.

A aquest vessant tècnic, que d'altra banda influí també fortament l'escultura i la pintura del període, cal afegir la voluntat d'aconseguir un llenguatge clàssic i universal que dominà tot el segle XIX; és a dir, un llenguatge que, inspirant-se tant en l'antiguitat clàssica com en els clàssics del Renaixement o el barroc, es convertí en model que calia seguir, vàlid per als contemporanis i per a les generacions futures. Roma, la ciutat dels grans mestres moderns, que aleshores vivia una redescoberta de l'antiguitat, es convertí en punt de referència obligat. Els europeus del nord hi anaven fent l'anomenat Grand Tour, a la cerca del punt d'inflexió d'una tradició cultural. D'aquí va derivar un gran negoci, el col·leccionisme. Un gabinet d'antiguitats, petit o gran, era completament imprescindible en totes les mansions dels nobles britànics i centreuropeus, moltes vegades convertides en petits museus. Proliferaven antiquaris i estudiosos, i entre totes les antiguitats, monedes, petits estris, estatuetes de bronze o argila, les escultures eren les més cobejades.

Grand Tour

Viatge d'estudis que feien al continent els fills de famílies nobles britàniques, i també els arquitectes o artistes, per completar la seva educació.

D'altra banda, al bell mig del segle XVIII es començaren a entreveure les primeres actituds romàntiques, que culminaren en la segona dècada del XIX, en les primeres escoles pictòriques del romanticisme, que proclamaven la llibertat creativa de l'artista per damunt de la normativa clàssica. Finalment, en l'època que ens ocupa, Roma anava perdent hegemonia respecte d'una nova capital de l'art, París, i l'art dels salons cedia el protagonisme a un art més burgès, de consum molt més ampli. En aquest marc van aparèixer noves escoles més "positivistes", com el realisme o l'impressionisme, mentre que d'altres artistes, com els simbolistes, optaven per un art de la significació. Tanquem el període en una data incerta que abasta els darrers anys del segle XIX i els primers del XX, en els quals les primeres avantguardes i la tecnificació de l'arquitectura inauguren allò que ja podem denominar clarament "art modern".

Al llarg del segle XIX és fàcil adonar-se'n dels canvis que es produeixen en el món de l'art, comparant el que s'esdevenia a finals del XVIII amb el

que es troba a mitjan segle XIX. Pel que fa a la música, per exemple, la dècada de 1780-1790 és l'època de Haydn i de Mozart, en canvi, la de 1840-1850 és al de Wagner i Verdi. Si ens centrem en la pintura, observarem com del neoclàssic s'arriba a l'impressionisme, deixant al mig el cicle complet del Romanticisme i del Realisme que, trencant amb les velles regles de l'art obren el camí a l'individualisme, a l'experimentació i al repte de les avantguardes. En literatura, la transformació experimentada es pot exemplificar en la distància que separa Goethe o Schiller de Dickens, Poe o Dostoievski.

Com a rerafons d'aquestes transformacions de les arts hi ha sempre present algunes aportacions tecnològiques. La renovació de l'arquitectura va de la mà dels nous usos del ciment. El 1824, Apsdin va patentar el ciment artificial o portland; el 1847, Coignet va utilitzar l'encofrat per a la construcció d'un edifici; el 1848, Lambot va fer servir per primera vegada el ciment armat... La literatura i la pintura assoliren noves dimensions amb els nous procediments d'impressió i de gravat que varen incrementar molt les tirades de les obres literàries i varen permetre la reproducció de pintures i l'aparició del cartell.

Tanmateix, el factor bàsic no l'hem de cercar en les tecnologies, sinó en els canvis de sensibilitat, com ho palesen les revolucions liberals i la revaloració de conceptes com el de l'amor romàntic o el de patriotisme associat a la nació, incomprendibles sense els grans canvis econòmics i socials d'aquest segle.

1. Falansteri



Arquitectura/urbanisme

En el programa d'evolució social de l'ésser humà plantejat per Charles Fourier, s'arribaria a un estadi en el qual la vida i la propietat estarien completament col·lectivitzades. En aquell moment, les persones abandonarien les ciutats i, agrupades en "falanges" o grups de 1.620 individus, anirien a habitar els anomenats "falansteris" o comunitats autosuficients. Arquitectònicament tindrien la forma exterior d'un gran palau barroc, copiat del model de Versalles, i les diferents ales de l'edifici es disposarien a l'entorn de diversos patis. En el pati principal, anomenat "pati de la parada", hi hauria l'entrada al conjunt, sota una torre alta, anomenada "torre de l'ordre", coronada per un gran rellotge i per un telègraf òptic, des de la qual es controlaria tot el conjunt. A l'interior de l'edifici la vida havia de transcórrer com en un hotel, amb els seus habitants distribuïts per habitacions i amb tot un seguit de serveis comuns: menjadors, cuines, escoles, tallers..., de manera que es duria a terme una vida col·lectivitzada, en contra de l'ideal burgès d'intimitat. A més, també es trencaria amb la típica idea de família, ja que les habitacions es distribuïrien per edats. Així, els ancians viurien a la planta baixa per no haver de pujar escales; els infants al primer pis i els adults als pisos superiors.

Fourier, Charles

Besançon 1772 - París 1837

Filòsof i economista francès.

Rebutjà l'estructura irracional del món industrial i mercantil i propugnà un socialisme al qual hom arribaria mitjançant comunitats on la propietat fos compartida falansteri. Escriví *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1808), *Traité d'association domestique et agricole* (1822), reimprès com a *Théorie de l'unité universelle* (1841), on reflexionà sobre les conseqüències del liberalisme i les virtuts de l'associació, *Le nouveau monde industriel et societaire* (1829), *Pièges et charlatisme des deux Saint-Simon et Owen* (1831) i *La fausse industrie* (1835). Hom el considera el típic representant del socialisme utòpic romàntic. El fourierisme tingué com a principals nuclis Cadis (amb Joaquín Abreu) i Madrid (Fernando Garrido, Sixto Cámara, etc), mentre que al Principat predominà, durant el període 1835-50, la influència de Saint-Simon i de Cabet.

2. Pla Haussmann



París

Urbanisme

Durant la primera meitat del segle XIX París havia esdevingut una ciutat molt densa i alhora molt conflictiva. Tot i que hi havia prou espai dins del recinte emmurallat, la població i les principals activitats de la ciutat s'havien concentrat al centre, i ocupaven carrers estrets i tortuosos d'origen i traça medieval que no podien absorbir el tràfic creixent, conseqüència de l'augment d'habitants i activitats. A més, des del 1789 a París s'havia desenvolupat un esperit inclinat a l'agitació pública, que havia donat lloc a diverses revoltes: la de 1820, la de 1830, la de 1848... L'estructura medieval de la ciutat afavoria l'activitat revolucionària, ja que resultava molt difícil l'accés de les forces de l'ordre i oferia molts amagatalls als insurrectes. Per resoldre el problema, Napoleó III decideix "obrir" la ciutat i fer-la accessible al trànsit i a l'exèrcit. Amb aquesta finalitat, Haussmann dissenya un pla, dividit en tres fases, les "Trois Réseaux", que consisteix en l'obertura d'amplis carrers rectilinis que, partint d'un punt central de la ciutat, l'anomenada "gran cruïlla de París", travessen i trinxen en totes direccions els barris medievals i proporcionen àmplies vies de comunicació interna a la ciutat perquè n'enllacen els centres neuràlgics. A més, s'aplica el principi de "jerarquització"; es creen espais monumentals a les àrees més importants, amb un tractament arquitectònic destacat, que contrasten amb la senzillesa dels edificis dels espais més secundaris.

3. Projecte de la Ringstrasse



Viena

Urbanisme

La ciutat de Viena es trobava dividida en dues parts: la ciutat interior, al centre, emmurallada, i la ciutat exterior, a l'entorn d'aquesta. Al mig de totes dues parts quedava un espai buit al voltant de la muralla, el glacis, en el qual es podia edificar. Quan el 1859 es decideix enderrocar les fortificacions, es planteja el problema d'unir les dues parts de la ciutat omplint el buit que el glacis i les muralles havien deixat. Després d'un concurs internacional, es redactà un projecte, fruit de la col·laboració de diversos arquitectes guanyadors, que consistí a crear una "anella" o avinguda circular que envoltava la ciutat interior i a la qual anaven a parar tots els carrers, tant d'aquesta com de la ciutat exterior; aquesta avinguda omplia el buit i servia de punt d'unió entre les dues parts de la ciutat. Al llarg d'aquesta via s'organitzen tota una sèrie d'espais urbanístics monumentals, amb grans places, jardins i parcs, al voltant dels quals es construïren una colla d'edificis públics enormes, com ara el Parlament, l'Ajuntament, la Universitat, l'Òpera, la Borsa, el Teatre Imperial, els museus d'Història de l'Art i d'Història Natural, l'ampliació del Palau Imperial... que donen a aquesta avinguda un acusat caràcter monumental.

Glacis

Concepte provinent de la terminologia militar que defineix l'espai que havia de quedar lliure d'edificacions al voltant de la part exterior de la muralla.

4. Pla Cerdà



Paper

77 x 116

Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona

Urbanisme

El projecte d'eixample de Barcelona neix a partir d'una reflexió global sobre la problemàtica de les ciutats industrials, que inclou qüestions tan diverses i crucials com el clima, l'orografia, les condicions higièniques, la circulació, la moral i, molt destacadament, l'habitatge obrer. A partir d'aquests estudis, recollits en la seva *Teoría General de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la Reforma y Ensanche de Barcelona*, i en la *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al Proyecto de Reforma y Ensanche de la Ciudad de Barcelona*, Ildefons Cerdà conclou que la ciutat ha de ser il·limitada, per a poder créixer sense traves i ha de garantir tres principis bàsics: la viabilitat, la salubritat i la igualtat.

Cerdà i Sunyer, Ildefons

el Cerdà de la Garga, Centelles 1815 - Caldas de Besaya, Cantàbria 1876

Enginyer, urbanista i polític.

Cursà els primers estudis al seminari de Vic, on s'havia traslladat la seva família en produir-se l'alçament dels Malcontents el 1827. Amplià estudis de matemàtiques i d'arquitectura a Barcelona, i el 1835 es traslladà a Madrid, on obtingué el títol d'enginyer de camins (1841). Interessat en l'estudi de l'urbanisme, es relacionà amb els medis progressistes i revolucionaris de Barcelona; fou amic de Narcís Monturiol i de Ramon Martí i Alsina. Centrà els seus estudis sobre els problemes de reforma i eixample de la ciutat de Barcelona. Fou diputat a corts el 1850 i síndic de Barcelona (1854). El seu projecte de reforma de Barcelona (1859) motivà aspres polèmiques ciutadanes (pla Cerdà). És autor d'un estudi fonamental, la Teoría general de la urbanización (1867). La Revolució del 1868 el portà novament a la vida pública. Intervingué en les discussions per a la proclamació de la República (1873) i en les de la proclamació de l'Estat Català. En 1873-74 fou president de la diputació de Barcelona.

Així, dissenya una xarxa ortogonal de carrers, susceptible de créixer il·limitadament, paral·lela al mar i orientada segon els vents més sanitosos. L'amplada dels carrers, que ha de garantir la ventilació i la il·luminació correctes dels habitatges, varia segons la seva importància viària; des dels carrers tipus de 20 m d'amplada, 10 de reservats a la circulació rodada i 10 als vianants, fins a les vies de comunicació interna de la ciutat, com el carrer Urgell, de 30 m, o fins als carrers que travessen tota la ciutat, l'avinguda Diagonal, la Gran Via, i l'avinguda Meridiana, de 50 m d'amplada.

Les cruïlles, punts espacialment conflictius, es resolen per mitjà de xamfrans, que en doblen la superfície, i s'hi preveu fins i tot la construcció de passos elevats. Pel que fa a les illes de cases, adopten una forma quadrangular de 113 m de costat, resultat de l'encreuament dels carrers. Només s'havien d'edificar per dos dels seus quatre costats, i es reservaven per a espai verd els altres dos i tot l'interior, cosa que trencava amb el model de ciutat densa i apostava per una Barcelona completament verda i oberta. Això explica la quasi absència de places del Pla, perquè no es necessitaven per a la funció d'espai de reunió i d'esbarjo de la població, que haurien complert les zones enjardinades de les illes de cases, sinó que es consideren com a grans xamfrans, situats en importants cruïlles circulatòries, com ara la plaça de les Glòries Catalanes, a l'encreuament de la Gran Via, la Diagonal i la Meridiana, que es concebia com un immens xamfrà.

A tots aquests espais verds situats a les illes de cases caldria afegir els arbres de les voreres i els parcs, abundants i grans, que Cerdà preveu per tot l'Eixample, i el gran bosc urbà que imagina al llarg del riu Besòs.

Pel que fa als equipaments, els distribueix equitativament per tota la ciutat, de manera que preveu una escola cada 25 illes, un mercat per cada 100 illes i un hospital cada 400 illes, sense afavorir cap zona concreta de la ciutat i trencant amb la dicotomia centre-perifèria.

Però Cerdà també pensa en el progrés de l'urbs, i per això redissenya totes les línies ferroviàries i proposa interconnectar-les i enllaçar-les amb el port –nucli de riquesa– a través dels carrers de la Marina i Aragó, que

planifica amb 40 m d'amplada.

Cerdà es proposà repartir tots els equipaments i edificis públics per tots els barris de la nova ciutat, de manera que no n'hi hagués cap que tingués més importància, sinó que a tots s'hi barreguessin totes les classes socials. Malauradament, cal recordar que a causa de l'especulació del sòl gairebé no s'aconseguí dur a terme cap d'aquests principis i que avui del Pla Cerdà només ens n'ha quedat part del disseny viari.

5. Park Güell



Arquitectura i urbanisme

Barcelona

Modernisme

Complint l'encàrrec d'Eusebi Güell de construir una ciutat jardí seguint els models que havia vist a Anglaterra, Gaudí planifica una urbanització privada, pensada per a uns 300 habitants, tancada amb un mur i amb entrades controlades. A l'interior, divideix les 15 hectàrees de terreny de què disposava en seixanta parcel·les triangulars, al centre de les quals havien de construir-se sengles edificis envoltats de jardins. La urbanització consta de quatre tipus diferents de carrers: els passejos o vies principals, amb una amplada mínima de 10 m i pendents molt suaus; les vies ordinàries per a carruatges, amb una amplada de 5 m i amb pendents més pronunciats que els passejos; els camins per a vianants, de 3 m d'ample, que enllacen els passejos amb les vies i arriben fins a les parts més accidentades del parc; i, finalment, les dreceres amb escales, per a escurçar les distàncies en aquelles zones on el fort pendent no permetia traçar passejos, vies o camins. A més, Antoni Gaudí hi va projectar diverses obres d'infraestructura, com viaductes, els pavellons de porteria, un mercat cobert, una gran cisterna i una gran plaça central, amb el famós banc de trencadís, dins de la seva particular interpretació del Modernisme.

Gaudí i Cornet, Antoni

Reus 1852 - Barcelona 1926

Arquitecte.

Nat d'una família de calderers, anà a Barcelona el 1870 per estudiar arquitectura, alhora que treballava en diferents estudis d'arquitectes i de mestres d'obres. Des que es titulà, el 1878, fins al 1882, la seva obra és marcada per la comunió de l'arquitecte amb l'ideari cooperativista: col·laborà amb Josep Fontserè al parc de la Ciutadella, construï la fàbrica i dos edificis d'habitatges de la cooperativa L'Obrera Mataronense, projectà fanals, una parada de flors, etc. De 1883, quan entrà a treballar al temple de la Sagrada Família, fins vers el 1900, intentà de superar els estils històrics i d'aconseguir una plàstica i unes formes estructurals pròpies; són els anys d'intensa activitat, que conegué Eusebi Güell i Bacigalupi i que construï can Vicens, el Capricho de Comillas, els pavellons Güell, el Palau Güell, el palau episcopal d'Astorga, el col·legi de les Teresianes, la Casa de los Botines a Lleó, can Calvet i Bellesguard. En aquesta etapa, féu una utilització lliure i personal de l'art musulmà i dels estils gòtic o barroc, i inventà una quantitat considerable de mecanismes, de sistemes i d'elements arquitectònics. De 1900 al 1917 desenvolupà el seu estil més propi: el parc Güell, la reforma de can Batlló, l'església de la colònia Güell, can Milà –la Pedrera– i les escoles de la Sagrada Família. Del 1918 fins a la seva mort accidental (atropellament per un tramvia), es tancà a la Sagrada Família a la recerca d'una síntesi figurativo-estructural. Home d'una profunda i intensa religiositat, d'un profund civisme i un gran amor al seu poble i a la seva terra, fou una figura cabdal dins el complex moviment del modernisme.

6. Biblioteca Nacional de París, Sala de Lectura



Arquitectura

París

Historicisme / arquitectura del ferro

Edifici extremament funcional, que es divideix en dos espais ben diferenciats: la sala de lectura i el magatzem de llibres. La primera consisteix en un impressionant espai únic, dividit només per columnes altes de ferro que imiten l'ordre compost, coronades per arcs de mig punt que sostenen nou voltes bufades. Aquestes voltes estan formades de peces de majòlica i s'obren al centre amb grans lluernes de vidre que permeten l'entrada de llum natural, que il·lumina tota la sala. El dipòsit de llibres és encara més funcional, ja que sent un lloc on no havia d'accedir el públic, s'elimina tot tractament decoratiu historicista. Consisteix en un gran espai de la mateixa altura que la sala de lectura, cobert amb vidres, dividit en cinc plantes (una de les quals sota el nivell de terra). Tota l'estructura és de ferro, llevat de les prestatgeries, i l'originalitat resideix en el fet que els paviments de les diferents plantes són fets de planxes en forma de graella que deixen passar la llum que arriba des del sostre, solució que Labrouste agafa directament de les sales de màquines dels vaixells de vapor i que aplica sense problemes a la seva biblioteca.

7. Altes Museum



Arquitectura

Berlín

Neoclassicisme

Típic edifici neoclàssic que combina el repertori formal clàssic i la puresa volumètrica. La composició de l'edifici es basa en un únic cos en forma de prisma rectangular, sobre el qual se n'aixeca un de més petit, proporcionat, al centre. La façana principal del primer cos rep el tractament de pòrtic o *stoa*, format per un ordre colossal de 18 columnes jòniques flanquejat als extrems per antes que sostenen l'entaulament, mentre que el petit cos superior rep un tractament de mur llis. Tan sols les antefixes que coronen cadascuna de les columnes i els grups escultòrics del cos elevat trenquen la rigorosa composició geomètrica del conjunt. Aquesta senzillesa de línies exteriors contrasta amb la complexa distribució de l'espai interior. Un cop creuada una segona filera de columnes, situades a l'àrea central darrere el pòrtic, ens trobem amb una doble escalinata de dues avingudes que comunica els dos nivells de l'edifici mitjançant un vestíbul obert a doble alçada. Sota el replà superior central, comú a les dues escalinates, se'ns obre una porta que ens condueix al centre de l'edifici, justament sota el segon cos rectangular visible des de l'exterior, on se situa una rotonda coberta amb cúpula de mitja taronja, a imitació del Panteó romà. Aquesta rotonda serveix de punt d'unió entre les diferents ales de l'edifici i havia estat pensada com a lloc on exposar les peces escultòriques, seguint el model dels museus vaticans, mentre que les peces pictòriques es distribuïen en els diferents espais al voltant dels dos patis interiors de l'edifici que

flanquegen la rotonda.

8. Pavelló Reial de Brighton



Arquitectura

Brighton

Neohindú

Edifici construït com a espai de grans recepcions a la residència d'estiu de la monarquia anglesa. La part exterior crida l'atenció per la barreja d'elements decoratius d'estils exòtics, entre els quals destaca, a la part superior, la gran cúpula central en forma de ceba, típica de l'arquitectura hindú, i les cobertes dels dos pavellons dels extrems, que imiten les de les pagodes xineses. A la part baixa, els arcs i obertures, inspirats en la forma d'arc de ferradura, i també les gelosies, fan joc amb els pinacles en forma de minarets, tots basats en l'arquitectura islàmica, que flanquegen els elements abans esmentats. A l'interior seguim trobant formes exòtiques, com la gran escalinata xinesa i els "capitells" de les columnes de la cuina, que imiten les fulles de palmera. Aquesta barreja d'estils no és estranya en un edifici com aquest. L'exotisme, com a recreació d'un idealitzat món llunyà de somni i refinament, era molt habitual en les construccions dedicades al lleure, menys solemnes que els edificis oficials. A més, la important presència colonial britànica a l'Índia, la "Joia de la Corona", fa molt oportuna l'aplicació d'aquest "estil" en un edifici destinat a celebrar la magnificència de la monarquia anglesa.

9. Parlament d'Anglaterra



Arquitectura

Londres

Neogòtic

Conjunt immens d'edificis de planta quadrangular, que inclou algunes construccions del segle XI com ara la cèlebre nau isabelina del Westminster Hall, que alteren la rígida regularitat de tot el complex. Aquest conjunt s'organitza a l'entorn d'un octàgon central que connecta l'ampli vestíbul amb dues àrees gairebé simètriques a banda i banda, la zona de la Cambra dels Lords i la zona de la Cambra dels Comuns. Aquesta distribució és perfectament perceptible des de l'exterior, on l'agulla central marca el punt de situació de l'octàgon, i la façana del riu, llarga i regular, amb sengles pavellons distribuïts simètricament, ens indica la disposició simètrica de les dues cambres. Només la situació de la torre del rellotge, el famós Big Ben, i de la torre de la Reina Victòria, trenquen lleument aquesta simetria. D'aquesta manera –i com ja van veure molts dels seus contemporanis, entre ells el mateix A.W. Pugin, principal defensor del neogòtic–, el Parlament d'Anglaterra esdevé un edifici clàssic; Pugin el qualificà de "grec" revestit amb formes gòtiques, ja que l'arquitectura civil medieval es caracteritzava justament per la seva irregularitat i asimetria. Això ens demostra clarament que en la majoria de casos l'arquitectura historicista no va més enllà de la pura recuperació dels llenguatges formals del passat, aplicats, sense cap mena de pudor, als esquemes compositius del segle XIX.

10. Grand Opéra



Arquitectura

París

Estil Segon Imperi

La construcció de l'edifici més prototípic de l'estil anomenat "Segon Imperi", versió francesa de l'eclecticisme arquitectònic, va significar, en el context de la realització del Pla Haussmann, la remodelació total del barri amb l'obertura de l'Avinguda de l'Opéra, que el comunica directament amb el Palau del Louvre, i la dels carrers que circumden l'edifici, buscant la màxima perspectiva per a la pomposa façana, la qual es compon bàsicament amb la combinació d'arcades a la planta baixa i balcons a manera de llindar a la planta noble, flanquejats per un ordre doble de columnes.

La majoria dels elements arquitectònics provenen del Renaixement italià i es combinen lliurement, sense seguir cap model concret, amb gran profusió d'escultures i elements decoratius exuberants, que aconsegueixen un to sumptuós i abarrocat, molt característic de l'estil Segon Imperi. A l'interior, l'escalinata, els salons i l'auditori segueixen la pauta de la façana, amb una gran ostentació d'elements ornamentals i materials nobles.

11. Burgtheater de Viena



Arquitectura

Viena

Eclecticisme

Bastit davant del nou Ajuntament i d'estil neogòtic, aquest teatre formava part del programa de grans edificis oficials que omplen la Ringstrasse vienesa. I també formava part del complex de l'ampliació del Palau Imperial o "Hofburg", que incloïa, a més del teatre imperial, dues noves ales monumentals i dos museus per a les col·leccions imperials, encarregats també a Semper. Aquest és potser l'edifici més compromès de tot el conjunt; seguint amb el precedent de les dues òperes construïdes a Dresde –la primera destruïda per un incendi al 1869– Gottfried Semper dissenya un edifici modern, on la funció domina la forma i no a l'inrevés. Així, l'estrany perfil semicircular de la façana principal, que trenca amb la invariable planta cúbica dels edificis vuitcentistes, com ara la Grand Opéra de París, no fa més que traduir a l'exterior la forma semicircular de la sala de concerts, mentre que les dues llargues ales laterals no són més que dues monumentals "caixes d'escala" que contenen sengles escalinates d'accés a la planta noble de l'edifici. Per darrere, un cos sobresortint adossat al cos semicircular principal conté l'escenari. Així, Semper construeix un edifici "sincer", altament funcional, fins al punt que la composició està exclusivament regida per la funció.

Semper, Gottfried

Hamburg 1803 - Roma 1879

Arquitecte alemany.

Format a Munic i, amb Hittdorf, a París. Construï el teatre (1834) i el museu (1847) de la cort reial de Dresden. Fugint de la revolució del 1848, s'instal·là a Anglaterra, on fou conseller artístic del príncep Albert. Autor del Burgtheater de Viena i, en col·laboració amb Otto Brückwald, del Festspielhaus de Bayreuth (1872). Fou un dels promotors de la reacció neorenaixentista.

12. Crystal Palace



Arquitectura

Londres

Arquitectura del ferro

Edifici de grans dimensions construït com a recinte de la primera exposició universal, celebrada al Hyde Park de Londres el 1851. Consisteix en una gran nau de 555,30 m de llargària per 137,16 m d'amplària, coberta de forma esglaonada a diferents altures, creuada per un transepte central amb volta de canó de major altura, afegit per a encabir-hi uns arbres preexistents. Tota l'estructura es construï a base de milers de làmines de vidre i peces de ferro i fusta prefabricades, pensades per a tornar-les a utilitzar un cop acabada l'exposició. Només van tardar sis mesos a bastir-la. Però la novetat d'aquests edifici que seguia la concepció d'un immens hivernacle, tipologia en la qual Joseph Paxton era un expert; és el gran espai interior –uns 62.000 m²– que es cobria. Tots els escrits de l'època –l'edifici fou destruït per un incendi al 1937– coincideixen a destacar el fet que a dins regnava una gran sensació de desorientació. L'enorme llargada dels murs i la seva separació feien que mai no es poguessin abastar per complet amb la vista, a la qual cosa contribuïa el fet que fossin de vidre, és a dir, transparents. Així, doncs, el visitant, que només podia veure una infinita successió de columnes i bigues, quedava sense punts de referència de l'espai intern: tenia la impressió de trobar-se en una gran extensió indefinida en la qual es perdia la noció d'espai tancat, principi bàsic de l'arquitectura.

Paxton, Joseph

Milton Bryant, Bedford 1803 - Sydenham 1865

Jardiner anglès.

El 1828 inicià la construcció d'hivernacles i d'umbracles en els quals introduí grans perfeccionaments tècnics. L'obra que el féu mundialment famós fou el Palau de Vidre de la Primera Exposició Internacional de Londres el 1851.

13. Galeria de Màquines de l'Exposició Universal de París



Arquitectura

Arquitectura del ferro

Sens dubte podríem qualificar l'Exposició Universal de París de 1889 com la més important de tot el segle. No tan sols s'hi mostraren artefactes mecànics que representaven un gran avenç de la tècnica, sinó que també hi trobem els edificis més espectaculars.

Presidint-la, a tall d'emblema, la majestuosa Torre Eiffel, de 300 m d'altura, construïda en només disset mesos; darrere, dos edificis laterals dedicats a les belles arts i a les arts liberals, respectivament, i al bell mig, l'estructura impressionant de la Galeria de Màquines. Aquesta galeria consistia en un edifici de ferro i vidre de 420 m de llargària per uns 115 m d'amplària. A l'interior, un enorme espai completament lliure i diàfan, és a dir, que tota aquesta gran amplada es cobria amb una llarga successió d'armadures o grans arcs de ferro sense necessitat de cap columna. Això permetia situar-hi sense cap entrebanc les grans màquines que s'exhibien a l'interior i que el públic visitant contemplava des de dos ponts mòbils suspesos al sostre. A més de la gran llum d'aquestes armadures, cal assenyalar el fet que, a mesura que ascendien des de terra, augmentaven en amplària i pes, de manera que la part més prima i lleugera quedava a baix i la més ampla i pesant just a la part superior. Naturalment, això destrueix la tectònica tradicional, en la qual la part sustentadora era sempre més ampla i pesant que la part sustentada, i obre les portes a un concepte completament nou de l'arquitectura.

14. Gerra



Ceràmica

Arts decoratives

Victoria and Albert Museum, Londres

Neoclassicisme

Gerra composta de tres parts: una base hexagonal, decorada amb greca de formes quadrangulars; una part intermèdia amb motllures en forma d'escòcia, decorada a la part baixa amb una anella de formes vegetals i incisions a la part alta; i una part superior de secció circular amb amoretts juganers, coronada per elements vegetals entrelaçats. Cal destacar la separació clara entre la part inferior, amb predomini total de la línia recta (hexagonalitat, greques...) i el color blanc, de la resta de la peça, de fons blau cel i dominada completament per les línies corbes. No ens trobem davant de la còpia exacta d'una peça original clàssica, sinó d'una composició pensada al segle XVIII que combina elements clàssics de diverses procedències, que més aviat tenen a veure amb l'arquitectura i el mobiliari que no pas amb la ceràmica. Tanmateix, els elements plàstics, l'aportació més clara de John Flaxman, no estan pas copiats directament de cap vas grec o romà sinó que s'inspiren en diferents elements de la plàstica d'aquests moments històrics: els amoretts tenen molt a veure amb les pintures de caràcter mitològic trobades a Pompeia i Herculà, sobretot pel caràcter del dibuix, amb el contorn molt depurat i la visió frontal. Pel que fa al disseny de la greca de la part inferior i als elements vegetals de la part superior, la primera esdevé un ressò de l'ornamentació

arquitectònica romana, mentre que els segons tenen una influència clara de l'anomenada pintura decorativa romana.

15. Cadira Sussex



Marc de fusta de banús i seient de reixeta de jonc: 84,5 x 48,3 x 40,7

William Morris Gallery. Walthamstow, Londres

Arts & Crafts

Cadira que forma part d'una sèrie de seients del mateix nom que inclou des de tamborets fins a sofàs. Aquesta, que segueix el caràcter angulós de tota la sèrie, presenta braços i respalller, sense entapissar, imitant bambú, combinats amb marc tornejat i seient de reixeta. La simplicitat del disseny s'inspira en el mobiliari d'estil regència, típic de les cases de camp angleses de mitjan segle XVIII. Sembla que el model concret fou una cadira trobada en una casa de camp de Sussex, i d'aquí en prengué el nom tota la sèrie, per bé que no és del tot segur que aquella cadira fos realment típica d'aquella regió. Aquesta sèrie va tenir molt d'èxit, no tan sols entre el grup d'artistes afins a Morris (Edward Burne Jones la va utilitzar per a moblar casa seva); també la recomanà J. Edis en la seva obra "Decoration and furniture of Town Houses", on la qualificava d'excel·lent, confortable i artística.

16. Sofà amb vitrines laterals i plafó decoratiu



267 x 259 x 68 cm (sofà amb vitrines); 100 x 137,5 cm (plafó de marqueteria)

MNAC, Museu d'Art Modern, Barcelona

Modernisme

Aquesta obra mestra del moble modernista català formava part del conjunt del mobiliari del saló principal de la casa Lleó-Morera, obra cabdal de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, al Passeig de Gràcia de Barcelona. El nucli central el constitueix el sofà, entapissat de vellut verd, flanquejat per dues peces compostes d'armariet, calaix i vitrines, flanquejades alhora per dos arrambadors de marqueteria.

És interessant destacar-ne el treball diferent de les peces per nivells. Les parts més baixes, tant als armariets com als plafons inferiors dels arrambadors, es caracteritzen per l'acusat tractament geomètric, plasmat en les tres senzilles però rotundes línies verticals centrals, que connecten amb els dissenys contemporanis de Charles Rennie Mackintosh, dissenyador de l'anomenada "Escola de Glasgow" i arquitecte de L'escola de Belles Arts de la mateixa ciutat.

Mackintosh, Charles Rennie

Glasgow 1868 - Londres 1928

Arquitecte i dissenyador escocès.

Director de l'escola de Glasgow. El 1913 s'instal·là a Londres, on dissenyà mobles i teixits, i pintà aquarel·les. Conjuntament amb Herbert Mac Nair i les germanes Mac Donald constituí el grup The Four. Autor de l'edifici per al diari "Glasgow Herald" (1894), la Glasgow School of Art (1898-1909), la casa de camp Hill House (Helensburgh 1902-03) i diversos salons de te per a Miss Granston. La seva obra intensificà l'articulació interna dels espais i una clara ordenació cubista asimètrica, i subratllà els elements constructius.

Aquesta rigidesa s'atenua amb les petites roses de regust secessionista, que es disposen triangularment a banda i banda de les línies. En un nivell mitjà, els calaixets presenten aplicacions de metall similars a les que hi ha sota el sofà i en el gran plafó de marqueteria que el corona, amb un disseny floral que representa grans rams de morera, símbol de la família. Al nivell superior, les dues vitrines amb vitralls reprenen el motiu de la rosa, aquí més naturalista, i es coronen amb sengles pinacles on la rosa, ara en tres dimensions, torna a ser la protagonista. Al panell central de marqueteria, igual com en els dos laterals, realitzats combinant gran quantitat de fustes nobles de diversos colors i tonalitats, trobem delicades figures femenines de regust preraphaelita, en un jardí idíl·lic.

17. Amor i Psique



Marbre

150 x 68 cm

Neoclassicisme

Museu de l'Ermitage, St. Petersburg

Obra inspirada en *L'Asse d'Or* de Luci Apuleu, ens mostra el triomf de l'amor per damunt de la mort. Psique havia obert la caixa de Prosèrpina, en contra de la voluntat de Venus, i havia estat castigada amb la mort, de la qual Amor la rescata amb un bes.

De tota la història, Canova rebutja els moments més dramàtics, i alhora més dinàmics, que s'avindrien més amb l'estatuària barroca, i tria una escena que permet transmetre la "noble senzillesa i serena grandesa" de l'escultura grega, model de bellesa per a l'escultura neoclàssica. En aquesta escena en què Psique lliura una papallona a Amor, Canova ens parla de l'amor platònic, que és alhora bell i fràgil com una papallona, però que tanmateix ens omple de serenitat i harmonia. A aquesta serenitat i harmonia s'hi uneix la idealització dels cossos, joves i ben formats, i també la seva nuesa, púdica, i el típic pentinat "a la grega", característiques que defineixen formalment la plàstica neoclàssica. A tot això cal afegir-hi la claredat compositiva, bàsica per al neoclassicisme, car facilitava l'aprehensió dels valors morals i didàctics que l'obra havia de transmetre al públic.

18. Monument funerari a l'arxiduquessa Maria Cristina d'Àustria



Marbre

574 cm d'alçada

Agustinerkirche, Viena

Neoclassicisme

Obra dominada per una gran piràmide, referència clara al món funerari egípcia. A la part superior es distingeix un medalló en el qual s'ha esculpit un relleu amb el bust de la difunta, envoltat per una serp que es mossega la cua, emblema arcaic de l'eternitat. Aquest medalló el sosté i l'eleva una figura femenina que representa la felicitat, acompanyada d'un àngel que la guia pels camins celestials.

Una porta, que imita la forma d'una mastaba, centra la part inferior. A banda i banda, la flanquegen dos grups. A la dreta, l'àngel o geni de la mort, un jove adolescent de belles formes, que substitueix la típica calavera, reposa sobre el lleó de la fortalesa i ens parla de la nova visió neoclàssica de la mort, entesa com una dolça dormida. A l'esquerra, un típic seguici funerari romà avança cap a la porta; al davant, una figura femenina, símbol de la pietat, porta l'urna amb les cendres de la difunta, acompanyada per dues noies, símbol de la beneficència. Totes tres avancen amb el cap cot i amb un moviment pausat, igual com les tres figures que les segueixen: un vell, una noia i un infant, que representen les tres edats de la vida. Tots ells són damunt d'una catifa que, disposada rítmicament sobre la graonada, condueix tot el seguici cap a la porta, element que separa el món dels vius del món dels morts i que fa referència el misteri etern del més enllà. Així, Antonio Canova ens mostra com tots avancem per aquesta catifa que és la vida i que ens duu

indefectiblement cap a la mort.

Canova, Antonio

Possagno, Vèneto 1757 - Venècia 1822

Escultor italià.

És un dels màxims representants de la plàstica neoclàssica. Deixeble de Giuseppe Bernardi, el 1779, després d'un viatge a Nàpols, Herculà, Pompeia i Roma, i influït per J.J. Winckelmann, inicià el seu període de maduresa, dins el neoclassicisme. S'establí a Roma (1781), on féu obres com els mausoleus dels papes Climent XIV (1783-87, Sants Apòstols) i Climent XIII (1787-92, Sant Pere), Amor i Psique (~1792, Musée du Louvre), i on exercí el mestratge sobre artistes de diversos països, entre els quals el català Damià Campeny. A Viena, realitzà el mausoleu de Maria Cristina (1798, Augustinerkirche). Tornà a Roma, on esculpí Perseu (1801) i Els lluitadors (1802), ambdós al Museo Vaticano. Napoleó el cridà a París (1802), on féu la famosa escultura de Paulina Bonaparte com a Venus Vincitrice (1805-07, Galleria Borghese, Roma). El 1816, en un viatge a Londres estudià els frisos i frontons del Partenó, fet que influí en la seva obra posterior: Teseu i el Centaure (1819, Kunsthistorisches Museum, Viena).

19. Jàson



Marbre

Dimensions superiors al natural

Museu Thorvaldsen, Copenhaguen

Neoclassicisme

Jàson i un grupat d'homes forts i valents, els argonautes, partiren cap a la Còlquida a cercar el Velló d'Or. Després de moltes proves i infortunis, i ajudat per Medea, Jàson retornà amb el preat trofeu, havent superat victoriós la prova imposada pels déus.

Jàson apareix com un noi jove, que sosté el velló amb el braç esquerre. La sageta que agafa amb la mà dreta i que recolza a l'espatlla, el punyal penjat i el casc al cap ens el mostren com un guerrer, però no és pas un guerrer actiu en plena batalla, sinó que és més aviat un heroi victoriós en un moment de reflexió després de la lluita. El cos nu i el cap de perfil, com si fos el d'una moneda, remetent l'obra al món clàssic, però no pas al moment hel·lenístic, d'on habitualment es prenien els models, sinó al segle de Pèricles: Jàson és representat com un adolescent amb un cos idealitzat, però encara tendre, i no hi veiem el reflex de cap passió ni sentiment, sinó aquella "noble senzillesa i serena grandesa" que, segons Johann Joachim Winckelmann, feia de l'estatuària grega la millor producció de tota la història de l'art.

Winckelmann, Johann Joachim

Stendal, Brandenburg 1717 - Trieste 1768

Arqueòleg i teòric alemany.

Després d'uns estudis gairebé autodidàctics, el 1755 anà a Roma, arran de la seva conversió al catolicisme. El 1758 el cardenal Albani el nomenà bibliotecari i conservador de les seves col·leccions. Més tard, el 1763, fou designat president-inspector de les antiguitats de Roma i els seus encontorns. La seva obra més important fou *Geschichte der Kunst des Altertums* ('Història de l'art de l'antiguitat', 1764). En oferir les obres antigues com a models a imitar, es convertí en el teòric del neoclassicisme, així com en l'historiador més influent del s XVIII.

20. Princeses Lluïsa i Federica



Tècnica/material

Dimensions

Alte National Gallerie, Berlín

Neoclassicisme

Aquest retrat de les dues germanes que es casaren el 1794 amb el príncep hereu de Prússia –futur Frederic Guillem III– i el seu germà, respectivament, i els quals eren molt més grans que elles, destaca per la naturalitat amb què són representades. Hi veiem dues adolescents sorpreses en un moment de distensió, abraçades amistosament, amb un gest i una actitud que no denoten la seva condició de princeses reials, sinó de dues bones germanes en un moment d'innocents confidències juvenils. La postura d'ambdues, recolzades en un delicat equilibri, reforça encara més aquesta idea d'intimitat i companyonia, i s'allunya de les maneres elegants i idealitzades que solen caracteritzar l'escultura neoclàssica, i que Schadow havia utilitzat a l'hora de representar els grans herois prussians. L'únic punt de contacte amb el món clàssic el tenim en la indumentària de les noies, vestides amb sengles túniques i amb complicats pentinats de rínxols. El fet que aquesta fos també la moda al segle XVIII, i l'aspecte un punt desendreçat dels vestits i dels cabells, ens parla més d'un moment de jovial intimitat de les noies que no pas dels ideals de bellesa clàssica.

21. La marxa dels voluntaris el 1792 (La Marsellesa)



Pedra

1.176 cm d'alçada

Arc de Triomf de l'Etoile, París

Romanticisme

Aquest grup forma part del programa iconogràfic elaborat després de la Revolució de 1830 per a decorar l'Arc de Triomf de París, que aleshores s'estava acabant de construir. Els quatre grups escultòrics de ple relleu que decoren els quatre pilars de l'arc, els baix relleus que tenen al damunt i el fris que recorre tot l'entaulament fan referència a les grans gestes de la Revolució Francesa i de l'Imperi, etapes glòries de la història de França amb l'esperit de les quals es vol relacionar la monarquia sorgida de la Revolució de 1830.

Justament inicia el programa el grup de François Rude, que fa referència directa a la Revolució de 1789 per mitjà dels voluntaris que el 1792 anaren a lluitar contra Prússia i Àustria, nacions aliades per enderrocar el règim revolucionari i restaurar l'absolutisme.

Rude, François

Dijon 1784 - París 1855

Escultor francès.

A Brussel·les, féu el Bust de Jacques-Louis David (1826). Establert a París (1827), portà a terme la seva producció bàsicament romàntica i naturalista, bé que inspirada en un cert classicisme: Petit pescador napolità amb una tortuga (1834), els alts relleus de l'arc de triomf de l'Étoile de París (1830-35), Joana d'Arc (1845-52), El mariscal Ney (1852-53, plaça de l'Observatori, París), etc.

Al capdamunt hi ha el geni de la guerra cridant els voluntaris a la batalla, amb les ales desplegadas i assenyalant amb l'espasa el camí que cal seguir. A sota, el cap dels voluntaris, un home madur, barbat, vestit a la romana, agita el casc per cridar la seva atenció i agafa per l'espatlla un noi nu amb casc que clou el puny esquerre, i que representa la joventut disposada a sacrificar-se per la pàtria. Darrere, a l'esquerra, un soldat toca la trompeta per avisar i un altre tiba el seu arc; a l'esquerra, un altre soldat es prepara i un home vell, alçant la mà, sembla voler donar consell al cap dels voluntaris. Darrere de tots, i a l'alçada de les cames del geni de la guerra, la bandera francesa.

22. La Dansa



Pedra

420 x 298 cm

Musée d'Orsay, París

Romanticisme

Acompanyada d'"El drama líric", "La música instrumental" i "L'Harmonia", aquesta obra forma part del conjunt de grups escultòrics que flanquegen les arcades dels dos cossos laterals de la façana principal de la Grand Opéra de París.

L'obra de Carpeaux es diferencia clarament de les altres tres, rígidament simètriques, amb una victòria alada central flanquejada per altres personatges de tall i roba clàssics, que, acompanyats de "puttis", sostenen elements al·legòrics. Així, a "La Dansa", el personatge principal, que ha estat lleugerament desplaçat cap a l'esquerra, és un "geni" també alat, completament nu, acompanyat d'un infant enjogassat als seus peus, que mentre fa un bot anima a dansar un grup de noies, gairebé totes nues, tot fent rotllana al seu voltant.

L'obra és d'un gran dinamisme, amb un ritme circular destacat i una lleugeresa que trenquen amb el to greu i grandiloqüent de les obres veïnes. A més, les figures, que s'inspiren en persones contemporànies, s'han tractat amb gran naturalitat i expressen l'alegria i la "joie de vivre" que caracteritzà el París del Segon Imperi, per mitjà de rostres i mirades

plens de picardia que contrasten vivament amb la feixuguesa i la severitat que presideixen els personatges dels altres grups.

23. Els burgesos de Calais



Bronze

210 x 240 x 190 cm

Musée Rodin, París

Impressionisme

El 1347, durant la Guerra dels Cent Anys, Eustache de Saint-Pierre es lliurà, juntament amb cinc ciutadans més de Calais, a Eduard III, rei d'Anglaterra, perquè llevés el setge de la seva ciutat. Aquest és el tema de l'escultura que s'encarregà a Rodin.

L'autor, després de descartar el típic monument amb un gran pedestal, optà per situar els personatges sobre una mínima peanya triangular, quasi a l'alçada de l'espectador, cosa que els feia molt més humans. I tampoc no formen un únic bloc, sinó que es tracta de sis figures completament exemptes, en les quals és tan important la matèria que les compon com l'espai buit que les envolta.

Aquest aïllament físic de cadascuna de les figures es veu reforçat pel tractament retratístic, que defuig la idealització, i per les diferents actituds dels personatges: Eustache de Saint-Pierre, el vell, condueix amb força i determinació el grup; Jean d'Aire porta amb resolució viril les claus de la ciutat, en actitud de vassallatge; Andrieu d'Anders, amb les mans al cap, representa la desesperació de la renúncia heroica; Pierre de Wissant, en un moment de dubte en el camí cap a la mort, gira el cap enrere mentre el seu germà Jacques avança cap al destí ineluctable; finalment, Jean de Fiennes, amb els braços oberts, simbolitza el sacrifici de la joventut. És precisament aquest camí cap al sacrifici col·lectiu allò

que uneix les figures per damunt del seu aïllament físic i anímic.

24. Les portes de l'Infern



Bronze

635 x 400 cm

Musée Rodin, París

Simbolisme

Aquestes havien de ser les portes del Museu d'Arts Decoratives de París, que mai no fou construït. En un principi, Rodin imagina unes portes dividides en diferents panells, similars a les Portes del Paradís del Baptisteri de la Catedral de Florència, de Ghiberti, amb escenes i personatges inspirats en l'Infern que Dant descriu a la Divina Comèdia. Però molt aviat abandona aquesta idea i en lloc de panells situa dos grans rectangles cavernosos on s'acumulen tot un seguit de figures entrelaçades que creen escenes confuses, que tampoc no tenen res a veure amb l'obra de Dant.

Ghiberti, Lorenzo

Florència 1378 - 1455

Escultor italià.

Entre 1404 i 1420 féu la segona porta del Baptisteri i els dos plafons per a l'església de Sant Giovanni de Florència, i les estàtues de sant Joan i sant Mateu per a Orsanmichele. Entre el 1425 i el 1452 treballà a la porta anomenada del Paradís, per al baptisteri florentí, inscrita ja plenament dins el corrent classicista a la manera de L.B.Alberti, la figura de sant Esteve per a Orsanmichele i l'arca de sant Cenobi per a la catedral florentina. Escriví un tractat d'història de l'art, *Commentari*.

Aquest "horror vacui" continua per la llinda i pels marcs de les portes, on l'acumulació de figures encara és més gran, de manera que només en podem distingir clarament dos grups, "El pensador", a la llinda, i "Les tres ombres", aïllades al damunt. La resta d'escenes i personatges representen temes que s'han relacionat amb "Les flors del mal", de Baudelaire. Hi trobem passions culpables, desitjos insatisfets, esperances vanes, solitud, perversitat, temes que ens parlen d'una visió tràgica de la condició humana i que d'alguna manera es relacionen amb la vida de l'autor mateix. I és que Rodin volia representar aquí qualsevol figura que expressés algun tipus d'emoció tràgica, i per això eliminà el grup d'Ugolino i Francesca, convertit posteriorment en "El bes", ja que expressava un estat de felicitat que no s'adeia amb l'ambient tràgic de les portes.

25. El Jurament dels Horacis



Oli sobre llenç

330 x 427 cm

Musée du Louvre, París

Neoclassicisme

Els tres germans Horacis juren fervorosament al seu pare que donaran mort, en enfrontament personal, als germans Curacis, i que posaran fi a la guerra que enfrontava Roma i Alba. Aquest jurament, que traspasa a les dones de la família, mare i germanes dels herois, es duu a terme en una sala d'una sòbria arquitectura romana sense cap element decoratiu que distregui la nostra atenció. La composició és molt clara, els personatges formen dos grups ben definits, el de les dones i el dels homes, aquest darrer disposat harmònicament sota les arcades del fons.

El punt de vista completament frontal, amb una perspectiva simple, i la disposició dels personatges en una mateixa línia, com en un fris clàssic, contribueixen a la claredat compositiva. Les figures, d'una gran corporeïtat, quasi escultòrica, amb uns contorns ben dibuixats, i la paleta, restringida als colors primaris i saturats, aplicats amb factura llisa i acabada, reforcen encara més la simplicitat de l'obra. Només el contrast entre els dos grups, els homes en actitud heroica, plena de fervor patriòtic, i les dones, en actitud dramàtica i compungida, trenquen l'harmonia de tota la composició.

26. La banyista de Valpinçon



Oli sobre llenç

Dimensions

Musée du Louvre, París

Neoclassicisme

El cos nu i d'esquena de la banyista és el protagonista absolut de la composició. Es tracta d'un cos estilitzat, tot i que no idealitzat, que permet a Jean-Auguste-Dominique Ingres treballar amb la linealitat típica del seu estil, i subordinar el color a un contorn ben retallat i definit. Aquest nu també li permet treballar amb les diferents gradacions que la llum produeix sobre el cos de la dona.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique

Montalban, Guiana 1780 - París 1867

Pintor francès.

Fill del pintor i escultor Joseph Ingres, es formà en art i música a l'acadèmia de Tolosa (1791-97) i a París, al taller de David (1797). Guanyà el Prix de Rome del 1801 amb la tela Els ambaixadors d'Agamèmnon i pintà els retrats de Napoleó Bonaparte com a primer cònsol (1804). A Roma (1806) admirà Rafael i pintà diverses obres que foren mal acollides pels acadèmics de París (Banyista d'esquena, 1808; Júpter i Tetis, 1811). S'acostà a la sensibilitat romàntica, sense abandonar la minuciositat tècnica neoclàssica (Somni d'Ossian, 1813; La Gran Odalisc, 1814; Roger deslliurant Angèlica, 1819). El seu Vot de Lluís XIII (1824) i l'Apoteosi d'Homer (1827) al Salon, esdevingueren bandera davant les obres de Delacroix. Professor (1829) i vice-president (1832) de l'École des Beaux-Arts, dirigí la Vil·la Mèdici, a Roma (1834-41). En tornar a París, esdevingué (1850) president de l'École des Beaux-Arts, i senador, i encara pintà el retrat de Mme Moitessier (1856), el Bany turc (1862), etc. Influí decisivament sobre una bona part del romanticisme moderat europeu i esdevingué mite de perfecció i d'equilibri en el dibuix i de la supremacia d'aquest sobre el color.

L'espai, limitat per robes suaus, és tancat i pla alhora, gairebé sense profunditat, i la figura femenina, perfectament dibuixada, s'hi retalla directament sobre el fons i adquireix un caràcter monumental. Els únics elements que ens donen certa profunditat són el llit i la banyera, només insinuada pel cap de lleó d'on raja l'aigua.

El virtuosisme, reflectit amb el detallisme amb què soluciona el tocat de la dona i les sanefes dels llençols, és una altra de les aportacions d'Ingres, que sol desenvolupar molt més àmpliament en els seus retrats. L'obra ens transmet una idea d'intimitat i comoditat, que entroncarà amb solucions posteriors més decantades cap a l'orientalisme.

27. Un bot de salvament amb el dispositiu *manby* es dirigeix cap a un vaixell encallat que assenyala el perill amb foc de bengales



Oli sobre llenç: 91,4 x 122 cm

Victoria & Albert Museum, Londres.

Romanticisme

El títol tan llarg d'aquesta obra només ens descriu el que ocorre a la part esquerra, on veiem el bot lluitant contra les onades d'un mar enfurismat, i una gran taca fosca que representa el fum del vaixell, sens dubte incendiari, on destaca un punt de llum, que deu ser la bengala. A la part dreta i baixa del quadre veiem el mar i la platja, on dos personatges observen amb atenció tota l'escena, a la vora de les restes d'un altre vaixell accidentat. De fet, els protagonistes de l'obra no són ni el vaixell incendiari ni el bot ni tan sols els personatges que ho contemplen, sinó la captació exacta de la llum i l'atmosfera. Així, en la part superior del quadre, molt ben separada de la inferior per la línia horitzontal de l'embarcador, hi ha tota una gamma de tons càlids, des del groc, el vermell i els ocres, fins al negre del fum. Mitjançant aquest desplegament cromàtic Joseph Mallord William Turner reflecteix magistralment la barreja del fum de la boira i dels núvols, és a dir, tot el ventall d'efectes atmosfèrics. A la part baixa les tonalitats són fredes –amb els blancs i blaus de l'aigua que dominen la composició–, atenuades per la llum irradiada des de la part superior. Turner s'interessa molt més, doncs, pels efectes purament pictòrics, de manera que anirà arraconant progressivament l'anècdota i tendirà cap a la pintura pura, cosa que el converteix en un precedent claríssim de l'abstracció.

Turner, Joseph Mallord William

Londres 1775 - Chelsea 1851

Pintor anglès.

Paisatgista i pintor de marines. Fou molt influït per l'obra de C.Lorrain: Sortida del sol enmig de la boira (1807) i Dido construint Cartago (1815). Un viatge a Itàlia (1817) obrí una nova etapa en la seva producció, recercà les lluminositats intenses i els colors enlluernadors, fins a cercar només la llum per ella mateixa (vistes de Venècia). A l'etapa següent (1840-50) tingué preferències pels temes on els elements desencadenats permeten d'expressar les vibracions de la llum i el moviment: Tempesta de neu a la mar (1842) i Pluja, neu i velocitat (1844). La seva obra, expressió d'un fort romanticisme, anuncia l'impressionisme.

28. La lluna sobre el mar



Oli sobre llenç

55 x 71 cm

National Galerie. Galerie der Romantik. Berlín

Romanticisme

Tres personatges, situats damunt d'una roca i d'esquena a l'espectador, contempen la llum de la lluna sobre dos vaixells que solquen el mar. En aquest paisatge, típicament romàntic, es resumeix la visió sublim de la natura de Caspar David Friedrich. Aquest autor ens presenta sempre uns paisatges reals, molts dels quals són dels boscos del Harz o de la vora del Mar Bàltic, com és el cas, dels quals agafa els aspectes més insòlits, com pot ser aquest moment en què apareix la lluna per sobre dels núvols. Aquesta llum misteriosa envaeix tota l'obra i li dóna un cert caràcter d'irrealitat.

Friedrich, Caspar David

Greifswald, Pomerània 1774 - Dresden 1840

Pintor alemany.

Estudià dibuix a la universitat de Greifswald i completà estudis a l'acadèmia de Copenhaguen amb Jens Juel i N.Abilgaard (1794-98). Establert a Dresden el 1798, intimà amb Philip Otto Rünge. El 1806 començà a pintar regularment a l'oli. Formà part del grup "Phöbus" juntament amb H.Kleist (1808). Fou acadèmic de Berlín (1810), i de Dresden (1816), d'on el 1824 fou professor associat. Eminentment paisatgista, en les seves visions, idealitzades i sempre inquietantment plàcides, sovint silenciosos personatges contemplen la immensitat dels horitzons. La seva tècnica, d'acord amb l'escola romàntica alemanya, és de pinzellada minuciosa i factura tradicional. De la seva obra es destaca: Dolmen a la neu (1807, Dresden), La Creu a les muntanyes (1807-08, Dresden), Penya-segats de l'illa de Rügen (1818, Winterthur), Dos homes contemplant la lluna (1819, Dresden), Sortida de la lluna sobre el mar (1822, Berlín), etc. Foren deixebles seus: Carl Gustav Carus, Ernst Ferdinand Oehme, George Friedrich Kersting, J.C.Dahl i Carl Julius von Leypold.

Els personatges, absorts, retallats contra el cel, semblen meditar sobre la grandesa de la natura, per mitjà de la qual admiren l'obra de Déu. Els vaixells, símbol de la vida dels homes que creuen el mar de l'existència, representen la relació difícil entre l'home i aquesta natura divinitzada, davant la grandesa de la qual l'home romàntic se sent sol, indefens i empetitit com les tres figures de l'obra. El fet que estiguin d'esquena n'elimina la personalitat i els dóna un caràcter universal que permet que ens hi sentim identificats, i també ens convida a meditar sobre el drama de la vida humana.

29. El rai de la Medusa



Oli sobre llenç

491 x 716 cm

Musée du Louvre, París

Romanticisme

El 1817 "La Medusa", una fragata oficial amb destinació a Senegal, va naufragar. En no haver-hi prou bots salvavides es decidí construir un rai on pujaren cent cinquanta persones. Aquest rai havia de ser arrossegat pels bots, però inexplicablement les cordes que els unien foren tallades, de manera que les cent cinquanta persones van quedar abandonades a la seva sort durant dotze dies. Aquest fet, que causà gran commoció quan fou denunciat, impressionà Théodore Géricault, qui va estudiar fins al darrer detall aquesta catàstrofe per poder reproduir amb el màxim de realisme la grandesa dramàtica de la història, tot triant el moment de màxima tensió: quan albiren un vaixell llunyà. Per a la composició va recórrer als esquemes del barroc, emprant la típica forma d'aspa. Així, la diagonal principal, que conforma un crescendo emocional, arrenca del grup més passiu, situat a baix, a l'esquerra, on trobem un personatge que sosté el seu fill mort, i forma un conjunt marcadament escultòric; a continuació hi ha un segon grup de supervivents que s'ha aixecat en veure el vaixell, i la diagonal culmina amb la figura del personatge de color que, sobre una tina, agita els braços. L'altra diagonal, amb menys intensitat dramàtica, la forma el personatge mort amb el cap dins de l'aigua, situat a l'extrem inferior dret, i continua pel pal de la vela. Géricault se serveix dels principals recursos de l'escola barroca, com el realisme de Caravaggio, el clarobscur dels tenebristes i la composició dinàmica, en aspa, de Peter Paulus Rubens.

Géricault, Théodore

Rouen 1791 - París 1824

Pintor francès.

Residí a París, on fou deixeble de Carle Vernet (1808) i de P.N.Guérin (1810). Al Salon del 1812 exposà amb èxit el seu Oficial de caçadors (Louvre). En tornar d'Itàlia, on l'Académie de France de Roma el decebé, pintà El Rai de la Medusa, que exposà al Salon del 1819 (Louvre) i que E.Delacroix considerà una revelació. A Anglaterra (1820) descobrí l'escola anglesa, i pintà el Derby d'Epson (Louvre). Pintà diversos retrats de boigs (La boja).

Rubens, Peter Paulus

Siegen, Westfàlia 1577 - Anvers 1640

Pintor flamenc.

Es formà al taller de T.Verhaecht i amb A.van Noort. A Itàlia (1600) admirà Ticià, A.Mantegna, els Carracci, Miquel Àngel i àdhuc il Caravaggio. Havent tornat a Anvers (1609), és nomenat pintor de cambra i es casa amb Isabella Brandt. Tingué un equip de col·laboradors: Frans Snyders i Peter de Vos per a les natures mortes; Wildens i Van Uden per als paisatges i Van Dyck per a les composicions amb figures. Les seves obres són un clar exponent de les idees contrareformistes. Famós a totes les corts europees, treballà per a la Galeria del Palais du Luxembourg de París (1622-25) i, essent conseller d'Isabel Clara Eugènia (1627-30), estigué a la cort de Madrid, on conegué Velázquez. En 1629-30 a Londres, negocià la pau entre Espanya i Anglaterra i fou nomenat sir per Carles I. Morta la seva primera esposa, és casà amb la jove Helene Fourment, que fou la seva model preferida. Rubens assoleix la perfecció compositiva mitjançant la interrelació de les formes, els colors i les llums: Tres Gràcies i El rapte de les filles de Leucip. Són característiques les seves formes femenines, arrodonides i plenes, i el seu horror vacui.

30. La mort de Sardanàpal



Oli sobre llenç

392 x 496 cm

Musée du Louvre, París

Romanticisme

La composició s'inspira en una tragèdia de Lord Byron: Sardanàpal és a punt de morir i, negant-se a abandonar les seves pertinences més estimades, entre les quals inclou els criats, concubines, cavalls i gossos, els ordena matar per endur-se'ls amb ell a l'altra vida. El tema, a partir d'una història centrada a Pèrsia, és plenament romàntic perquè s'hi combina l'exotisme amb la tragèdia i la crueltat.

L'obra ens presenta una escena plena de dinamisme, amb una acusada sensació de caos i dramatisme, a causa de la gran quantitat d'objectes desordenats, les possessions inanimades de Sardanàpal i els personatges en moviment i lluitant, amb actituds exaltades i postures forçades. La gran diagonal que s'obre des de l'angle superior esquerre, i que rep un tractament lumínic més destacat, domina la composició, unint el cap del sàtrapa, concentrat en l'observació de la matança, amb la figura de l'esclava que està sent assassinada. El contrast entre el patiment i la impotència d'aquesta, la brutalitat del botxí i la fredor de Sardanàpal accentuen encara més l'horror de l'escena. A tot això cal afegir el cromatisme exaltat, que predomina amb el vermell del llit i de la roba que reposa entre el llit i el terra, i que coincideix amb la gran diagonal oberta, la qual al seu torn contrasta vivament amb el blanc de la túnica del sàtrapa i el color nacrà dels cossos de les víctimes.

31. Itàlia i Alemanya



Oli sobre taula

94 x 104 cm

Neue Pinakothek, Munic

Natzarenisme

Dues noies, agafades de les mans, conversen plàcidament molt juntes, en un místic festeig. La de la dreta, morena i de cabells recollits, va amb un vestit renaixentista i duu al cap uns tocs de llorer, mentre que la de l'esquerra, rossa, amb flors silvestres i llargues trenes, va vestida d'una manera vagament medieval. Representen Itàlia i Alemanya, respectivament, la cultura mediterrània i la cultura nòrdica unides espiritualment a través dels natzarens. A banda i banda, els paisatges reforcen aquesta idea: darrere Itàlia trobem una capella, enmig del camp, d'arquitectura senzilla i equilibrada, evocadora de la bucòlica vida pagesa del sud; mentre que darrere Alemanya trobem una ciutat emmurallada, presidida per una agulla gòtica molt alta, que ens parla del tràfec de la vida urbana del nord. Tradició i modernitat, renaixement i gòtic, religiositat i laboriositat.

Amb aquesta obra els natzarens ens expliquen que ells han superat tots aquests dualismes i han aprofitat el bo i millor d'ambdues tradicions.

32. Astarte siríaca



Oli sobre llenç

183 x 107 cm

Manchester City Art Gallery, Manchester

Prerafaelisme

Una bella dona sensual, de mirada penetrant i llavis molsuts, flanquejada per dos assistents de caràcter angelical, personifica Astarte, la deessa de la fecunditat i de l'amor, representació genuïna del principi femení. En realitat es tracta de Jane Morris, esposa de William Morris, per qui Dante Gabriele Rossetti sentí una atracció fascinant, fins al punt de veure-hi reflectits tots els atributs de la mítica Astarte.

Morris, William

Walthamstow, Essex 1834 - Hammersmith, Londres 1896

Artista, escriptor i home polític anglès.

Educà a l'Exeter College d'Oxford, conegué els components del cenacle pre-rafaelita i les tendències medievalistes, que conformaren el seu pensament. A partir del 1878 organitzà a casa seva un vast complex de creació artesana: vitralls, papers pintats, teles, mobles i, especialment, llibres de tirada reduïda. Convençut que un art nou només podria donar-se en una nova societat, a partir del 1880 intensificà la seva activitat política. El 1884 fou un dels fundadors de la Socialist League, però poc a poc anà superant les posicions anarquistes i s'adherí obertament al sindicalisme i el parlamentarisme.

Rossetti, Dante Gabriele

Londres 1828 - Birchington-on-Sea, Kent 1882

Pintor i poeta anglès.

Fou un dels fundadors de la Pre-Raphaelite Brotherhood. De 1845 a 1858, pintà sobretot aquarel·les amb temes de Dant, Shakespeare, Bowning i del cercle del rei Artús. El 1859 tornà a la pintura a l'oli i aviat s'apartà del pre-rafaelitisme, bé que conservà els temes medievals. La seva preocupació essencial fou la figura femenina. Retratà la seva esposa: Elisabeth Siddal (1855), Beata Beatrix (1863), i la seva model, Jane Morris, l'esposa de W.Morris, de qui s'enamorà: Prosèrpina (1874). El seu estil, botticel·lià i lineal, esdevingué més solt i les composicions perderen simplicitat per a fer-se més complicades: Astarté Siriaca (1877). Influí molt en el simbolisme i el modernisme. Destacat membre del pre-rafaelitisme literari, fundà amb el seu germà William Michael Rossetti la revista "The Germ" i publicà Poems (1870), Ballads and Sonets (1881), The Early Italian Poets (1861), etc.

Es tracta, doncs, d'una dona de proporcions manieristes, amb un gran cos, de caràcter arquitectònic, quasi masculí, i un cap petit, coronat per una llarga i estilitzada cabellera. Adopta la postura de la Venus de Mèdici, símbol de bellesa de l'època victoriana, i es vesteix amb una túnica verda, color preferit per Rossetti i que es troba en altres de les seves protagonistes femenines, com "La benvolguda" o "La Ghirlandata", en la qual també prengué Jane Morris com a model. La túnica és cenyida al cos per una cadena d'or, decorada amb magranes i roses, símbols de la passió i de la vida ressuscitada, la passió que suscita la bellesa de la dona i la renovació vital que aquesta aporta per mitjà de la maternitat. Així veié Rossetti Jane Morris, la seva amant, com a dona d'una gran bellesa, il·luminada per les torxes que sostenen les seves assistents; però alhora també la veié com a mare, ja que ell fou amic i company de joc dels seus fills i prengué precisament la seva filla May com a model per a l'assistent de l'esquerra.

33. Les espigolaires



Oli sobre llenç

85,3 x 111 cm

Realisme

Musée d'Orsay, París

Ens trobem en ple mes de juny, moment de gran activitat per als camperols de les planes cerealístiques: cal segar el blat, separar el gra de la palla, collir les espigues, fer els pallers... Aquest és el tema d'aquesta obra, la dura vida del camp, simbolitzada per aquestes tres anònimes espigolaires que passen hores i hores, sota l'escalfor del sol de juny, doblegant l'esquena i els ronyons fins a l'esgotament. Aquesta humil escena, que rememora la infantesa del pintor, es resol en una composició senzilla i austera: un primer pla dominat per les tres figures, dues de les quals quasi idèntiques, i un fons de paisatge, quasi completament horitzontal, on trobem la resta de personatges quasi imperceptibles. Les tres espigolaires se situen en un gran espai obert i es retallen davant de la terra que tants esforços els exigeix, recurs que emprà Jean-François Millet per a monumentalitzar-les i, alhora, per a mostrar-nos l'atàvica relació entre els pagesos i la terra que treballen. En aquest sentit, no treballa l'anatomia de les figures, sinó que dóna molta més importància al vestit camperol que l'amaga, buscant la simplificació geomètrica i el caràcter anònim de les dones que dóna un caire universal a aquests personatges. L'espai s'aconsegueix per mitjà d'un horitzó alt i la superposició de plans paral·lels, fugint de la perspectiva tradicional. L'ús d'una gamma cromàtica groguenca, que ens remet a un calorós dia estival, contribueix a crear aquest ambient de treball cansat i feixuc que els camperols accepten resignadament. La tècnica, amb una pinzellada solta i greixosa que fuig del dibuix i la linealitat, ens mostra molt clarament les influències que els impressionistes reberen dels pintors de Barbizon.

Millet, Jean-François

Gruchy, Normandia 1814 - Barbizon 1875

Pintor francès.

En una primera etapa conreà el retrat: Mme Lecourtois (1845), però una vegada instal·lat a Barbizon (1849), prop de Th.Rousseau, tractà el tema rural, amb figures en el paisatge, en un estil proper a la tradició del realisme holandès. La simplicitat amb què representà la societat camperola féu que els crítics liberals consideressin la seva pintura com a socialista: El garbellador (1848), Les espigolaires (1857), L'Àngelus (1859), i L'home de l'aixada (1862), etc.

34. L'estudi



Oli sobre llenç

359 x 598

Musée d'Orsay, París

Realisme

El fet que l'autor subtituli aquesta obra "al·legoria real de set anys de vida artística", ens mostra el caràcter de "manifest" del realisme que representa. Hi trobem tots els components de la nova pintura; d'una banda, a l'esquerra els personatges, temes i mites que interessa representar a un pintor: un capellà, un pallaso, un caçador...; al centre trobem l'artista pintant un paisatge, que representa la "Natura" vista com a simple medi físic i no pas com a font d'estímul del pintor, com havia succeït amb el romanticisme. Darrere del pintor, una dona nua, la "Realitat", nova musa inspiradora; i a l'altre costat del llenç, un nen, el jove art realista que acaba de néixer. A la banda dreta veiem tots els amics i companys de Courbet que donen suport al realisme: a l'extrem tenim Baudelaire, l'intel·lectual, llegint un llibre; davant seu, una parella burgesa representa l'amor mundà, que contrasta amb l'amor lliure de la parella que es besa al seu costat. Assegut hi ha Champfleury, crític que fa costat al realisme, i al darrere seu hi ha diversos personatges com Proymaret, de vermell, músic; Max Bouchon, poeta realista; Bruyas, mecenes del realisme, i Proudhon, sociòleg.

Champfleury, Jules

Laon 1821 - Sèvres 1889

Nom amb què és conegut el novel·lista i crític d'art francès Jules Fleury-Husson.

Amic de Nadar i de Courbet, defensà el realisme en l'art. Exposà les seves doctrines al llibre *Le Réalisme* (1855).

35. Scapin i Silvestre



Oli sobre llenç

60,5 x 82 cm

Musée du Louvre, París

Realisme

L'escena representada pertany a l'obra "Les Fourberies d'Scapin", de Molière. Aquí l'autor fa protagonista Scapino, un personatge prototípic del teatre italià que representa el servent mentider, intrigant, negligent i embriac. El podem veure parlant a cau d'orella amb Silvestre, l'altre protagonista de la comèdia, tot ordint alguna de les seves intrigues. Naturalment, a Honoré Daumier no l'interessa el personatge en si mateix, sinó les possibilitats de crítica social que ofereix: la mentida, la intriga i fins i tot l'estupidesa de qui es creu intel·ligent i es deixa aconsellar per un personatge poc fiable. Aquests personatges eren freqüents a la França del Segon Imperi, i és justament en aquest punt on Daumier vol incidir, amb l'escena teatral com a pretext. Quant a l'estil, és evident el domini del dibuix, amb uns contorns ben marcats per damunt del color aplicat per a omplir-los. Cal recordar la llarga etapa com a dibuixant i caricaturista de l'autor, que també queda palesa en aquesta obra en què el tractament dels rostres i l'expressió dels personatges reproduceix molt encertadament l'actitud i la fisonomia dels actors.

Daumier, Honoré-Victorin

Marsella 1808 - Valmondois 1879

Pintor, dibuixant, gravador i escultor francès.

Les seves sàtires contra el rei Lluís Felip el portaren a la presó. Fou amic de Corot i de Daubigny. El 1848, fou presentat amb *La République*. Es destaquen les seves obres de temàtica social (*Vagó de tercera*, *Nova York*). La seva pinzellada llarga i esbossada, i una acusada distorsió de les formes, el fan un precursor de l'expressionisme. Féu també escultura.

36. Le déjeuner sur l'herbe



Oli sobre llenç

208 x 264 cm

Musée d'Orsay. París

Impressionisme

En un bosc frondós a la vora del Sena i prop de París, trobem quatre personatges, dos homes i dues dones que, com molts d'altres parisencs de l'època, han abandonat la ciutat i s'han acostat a la natura a esbargir-se.

Els personatges estan ben documentats: la dona nua del davant és Victorine Meurent, model preferida de Manet; l'home que hi ha davant seu amb el bastó a la mà, és Eugène Manet, germà de l'autor, i l'home del seu darrere és Ferdinand Leenhoff, escultor holandès, germà de Suzanne, la noia del fons.

Sembla clar que ens trobem al final d'una sessió de pintura (o escultura) a l'aire lliure, amb la model descansant un moment i conversant amb els artistes tot just abans de posar-se el vestit que té a l'esquerra, al costat de les restes del "menjar" que han consumit durant la sessió.

La qüestió no és, però, tan senzilla, ni la composició no és tan casual. En aquesta obra Édouard Manet fa una síntesi dels grans mestres del passat, Ticià i Rafael, i del qui ell considerava gran mestre del present: Courbet. Així, el tema de la "conversa" de figures nues i vestides en un paisatge prové d'una obra veneciana de principi del segle XVI, "El concert Campestre" de Ticià (també atribuït a Giorgione); i la composició la pren

d'un grup de divinitats fluvials que apareix en una obra perduda de Rafael "El judici de Paris", coneguda per un gravat de Marcantonio Raimondi. D'aquesta manera Manet es mostra encara molt més audaç que el mateix Courbet, reinterpretant en clau moderna dos temes del Renaixement i mostrant sense cap mena de vergonya un nu femení contemporani molt més agosarat que el de "Les banyistes" o "Les noies de la vora del Sena" del mestre del realisme.

Manet, Édouard

París 1832 - 1883

Pintor francès.

Estudià al taller de Thomas Couture, i prengué dels pintors clàssics el tema, la composició i la tècnica. La seva obra, El dinar campestre, amb influències de Giorgione i Rafael, escandalitzà el Salon des Refusés del 1863, per la temàtica i per la composició, que tracta de produir un efecte de plein air. També revolucionà el món de la pintura l'Olympia (1865), inspirada en les Venus de Giorgione i el Ticià. S'inspirà en la pintura hispànica, especialment en Velázquez, de qui prengué la línia de l'horitzó alta i l'absència d'un veritable fons (Torero mort, Dona amb un lloro, 1865), en Murillo (El pifre, 1866) i en Goya, de qui prengué temes i composicions (L'afusellament de Maximilià, 1867; El balcó, 1868-69). F.Hals també l'influí (Bon bock, 1873). Des del 1873 la seva paleta s'aclarí i adquirí alguna característica de la dels impressionistes, i practicà el plein air: En vaixell (1874), Argenteuil i A can Lathuille (1879). Des del 1880, a causa d'una atàxia, pintà al pastel (Retrat d'Irma Brunner, 1882), bé que féu algun oli: El bar del Folies-Bergère (1882). Malgrat que sempre es considerà un pintor clàssic, els impressionistes en feren llur capdavanter.

Ticià

Pievi di Cadore, Vèneto ~1488 - Venècia 1576

Nom amb què és conegut als Països Catalans Tiziano Vecellio, pintor italià.

A Venècia, es formà als tallers de S.Zuccato i dels Bellini, col·laborà amb el seu mestre Giorgione, el qual l'influí: frescs de la Scuola del Santo (Pàdua, 1511), Amor Sacre i Amor Profà (1515). El 1513 obrí un taller i conreà un naturalisme amb un color d'una gran força plàstica i molta audàcia compositiva: Assumpció de la Mare de Déu (1518; Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia), al mateix temps que transformà el tipus de retaule d'altar (políptic Averoldi, Sants Nazario i Celso, Brescia, 1520-22), renovà la iconografia mitològica (Bacanal, ~1518) i plasmà el drama humà a través de monumentals estructures figuratives i de la utilització de la llum contrastada (Retaule Pesaro, 1519-26, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venècia). D'ençà de l'any 1530 visità sovint les corts de Ferrara, Màntua i Urbino, on connectà amb el corrent manierista. Autor de nombrosos retrats de personatges il·lustres (Carles V, 1533; Elisabet d'Este, 1536; Francesco Maria della Rovere, 1536-38), la seva producció d'aquest període es caracteritzà pel refinament i la sumptuositat: Venus d'Urbino (1538), Al·locució del marquès del Vasto (1541), i pels escorços violents i moviments giravoltats (Coronació d'espines, ~1542). Féu una breu estada a Roma, on la seva pintura no fou ben acollida (retrat de Pau III, 1546), i de dos viatges a Augsburg (1548 i 1550-51), on pintà diversos retrats. En les darreres obres assolí límits informals i espectaculars efectes de llum i alhora una intensa expressió dramàtica: Coronació d'espines (~1570), Sant Sebastià (~1570), etc.

Rafael

Urbino 1483 - Roma 1520

Nom amb què és conegut als Països Catalans Raffaello Sanzio, pintor italià.

Format en l'ambient de la cort d'Urbino, vers el 1500 anà a Perusa, on aprengué la tècnica i col·laborà amb Il Perugino, que l'influí (l'Esposori de la Mare de Déu, 1504). El respecte a la tradició úmbria, juntament amb la claredat de la llum defineixen les obres del seu període florentí (1504-08), on, vinculat estretament al cercle neoplatònic, estudià Leonardo da Vinci, del qual heretà la preocupació per l'estudi científic del cos humà, i Miquel Àngel, de qui rebé un cert to monumental i grandiloqüent: Somni del Cavaller (1505), Mare de Déu del Gran Duc (~1505), Mare de Déu amb l'Infant i sant Joan (1507) i els retrats d'Agnolo i Madalena Doni (1506). Les darreres obres d'aquest moment, Enterrament de Crist (1507) i Mare de Déu del baldaquí, assenyalen una evolució vers la representació del moviment. El 1508 anà a Roma cridat per Juli II per tal de decorar les Estances Vaticanes. Autor dels frescs de les sales de la Signatura (1508-11) i d'Heliodor (1511-14), deixà a mans dels seus col·laboradors i deixebles la realització de les restants i la decoració de les Logge que ell havia dissenyat. Projectà l'església de Sant' Eligio degli Orefici (1509), la capella Chigi (~1513), i el 1514 succeí Bramante en la direcció de les obres de Sant Pere del Vaticà. Fou nomenat conservador d'antiguitats romanes. Pintà: Mare de Déu de Foligno (~1512), Mare de Déu de la Cadira i els retrats de Baldasare Castiglione i de Lleó X (1518), obres que representen la culminació del classicisme i la consolidació d'una nova tendència, el manierisme, els principis de la qual Rafael formulà en la Transfiguració (1519), obra que deixà inacabada.

Courbet, Gustave

Ornans, Doubs 1819 - La Tour de Peilz, Vaud 1877

Pintor francès.

Instal·lat a París (1839), es formà al Louvre en la còpia dels venecians del s XVI, de Velázquez i de Rembrandt. Marcat pel romanticisme, pintà Els amants felïços (1844) i L'home de la pipa (1846). Fou admès al Salon el 1844 pel seu Autoretrat amb un gos negre. El canvi de mentalitat del positivisme el portà a pintar el 1849 Els picapedrers (destruït) i l'Enterrament a Ornans (Louvre). Quan el 1855 el Salon li refusà El taller del pintor (Louvre), publicà el seu manifest del realisme. Interpretà amb gran llibertat temàtiques sexuals. Des del 1864 conreà l'escultura. El 1870 refusà la Legió d'Honor, i a causa de l'enderrocament de la columna napoleònica de la plaça Vendôme, fou empresonat en caure la Comuna, fet que el portà a conrear la natura morta. Refusat al Salon del 1872, es retirà a Suïssa i es dedicà a la producció en sèrie, ajudat pel seu deixeble Chembino Pata.

Però si els motius són antics, la tècnica és completament moderna. En aquesta obra es trenca completament amb la perspectiva acadèmica; l'espai es desenvolupa en alçada a través dels contrastos de taques planes de color i dels efectes atmosfèrics. Els darrers plans afecten sobretot el fons de paisatge, constituït per una superposició de tels transparents de llum i una atmosfera creada per unes ombres verdoses que es van tancant cap al fons, on trobem un petit punt de claror blava. En aquest marc se situen les figures conformant un gran triangle que alhora es descompon en tres triangles menors: el primer format per la dona nua de primer terme i l'home del seu darrere; el segon, oposat a aquest, perfilat per l'home del bastó, i el tercer, centrat per la figura femenina del fons.

Dins d'aquesta complexa estructura triangular, Manet crea l'espai amb els contrastos cromàtics abans esmentats: la blancor de la figura femenina nua i del mateix vestit de la noia vestida del fons es contraposa a la foscor del negre dels vestits dels homes, i la separa d'ells, destacant el joc visual produït pel peu nu de la noia de primer terme en

contrast amb la sabata negra del germà de Manet. Aquest joc cromàtic també el podem observar en la natura morta composta pel vestit de la noia i les restes de menjar, on els tons freds (blau del vestit i verd de les fulles) contrasta amb els tons càlids (vermells de les fruites i grocs del pa i la cistella), que prefigura el joc de complementaris que empraran els impressionistes, els quals prengueren Manet com a mestre.

Amb aquesta obra es trenca definitivament amb la perspectiva lineal renaixentista dels pintors acadèmics, i es crea un nou tipus d'espai en alçada per mitjà d'efectes atmosfèrics i cromàtics.

37. Les roselles



Oli sobre llenç

50 x 65 cm

Musée d'Orsay. París

Impressionisme

Un camp d'herbes altes, tancat per una llunyana filera d'arbres que emmarquen una casa, darrera la qual s'obre el cel mig ennuvolat, és el senzill tema d'aquesta composició. Les roselles, únic element vegetal que destaca entre l'herbei, són el motiu que li dona títol. Ens trobem davant d'una obra on el paisatge agafa tot el protagonisme: no hi ha cap història, les figures humanes no tenen cap importància ni representen cap personatge concret, sinó que s'utilitzen com a simples elements compositius: emmarquen les roselles, tant per dalt com per baix, i reforcen el ritme ascendent que aquestes imprimeixen al quadre, amb la diagonal situada a l'angle esquerre. També els núvols esdevenen un recurs dinàmic que proporciona una llum i una atmosfera canviants, dades importants en una obra que no busca la representació d'un paisatge immòbil i absolut, sinó concret i real, captat en un instant, en un moment determinat. Per tant, és normal que ens trobem davant d'una obra de factura ràpida, en la qual compta molt més l'efecte de conjunt que no pas els detalls, només insinuats a través de taques de color. Aquestes taques s'han aplicat seguint els principis del contrast per complementaris, combinant el verd de les herbes amb el vermell de les roselles i el blau del cel, a la cerca d'una harmonia cromàtica.

38. La classe de dansa



Oli sobre llenç

85 x 75 cm

Musée d'Orsay. París

Impressionisme

Presenciem el final d'una classe de dansa de l'escola de l'òpera de la Rue Le Peletier de París. Jules Perrot, el professor, centre de la composició, dóna les darreres lliçons a la ballarina que hi ha davant del mirall, mentre les altres, cansades i un xic avorrides, esperen impacients que la classe s'acabi. Així, s'estableix un joc de contrastos a diferents nivells: el gran espai buit que envolta el professor li dóna força i protagonisme enfront de les ballarines, agrupades en semicercle en un espai molt petit al voltant seu. A més, la posició del mestre, amb les cames separades, ben recolzades sobre els peus, i amb el cos descansant en el bastó, li dóna una gravetat que contrasta amb la lleugeresa de les noies.

Finalment, la postura elegant de la ballarina central contrasta amb els posats espontanis i fins i tot vulgars de la resta. El conjunt sembla representar la captació d'un moment determinat, d'una impressió, com era habitual en els impressionistes, però ens trobem davant d'una obra molt pensada, reelaborada dos cops i realitzada al taller a partir d'esbossos presos a l'escola de dansa. Edgar Degas no renuncia, però, al concepte d'"instantània", i, doncs, retalla la ballarina del llaç blau de la dreta i els talons de la del llaç verd, al davant, imitant un enquadrament

fotogràfic que dona a entendre que el que representa és només un "tros de la realitat". La visió obliqua, molt corrent també en els impressionistes, reforça el caràcter fotogràfic del quadre.

Degas, Edgar

París 1834 - 1917

Nom amb què signà el pintor i escultor francès Edgar-Hilaire-Germain De Gas.

Formà part del grup del Cafè Guerbois (1866). Fou un dels organitzadors de la primera exposició dels impressionistes (1874), i en féu una d'individual el 1893. Començà fent quadres d'història, però aviat se centrà en el retrat (La família Belelli, 1860-62) i les curses de cavalls (Joqueis davant les tribunes, 1869-72). Afeccionat a la música i assidu de l'Opéra de París, pintà sovint temes de ballet (Orquestra de l'Opéra, 1868-69; Assaig de ballet a l'escenari, 1873-74, Nova York), que també preferí com a escultor, preocupat pel moviment. Pintà escenes de gènere (Oficina de cotons a Nova Orleans, 1872) i temes sòrdids en interiors (L'absenta, 1876). A partir de 1876, emprà el pastel en representacions de nus femenins intimistes. Fou un colorista extraordinari, que a la vegada donà preponderància a la línia i a la composició. Aportà un nou enfocament que tenyeix les obres d'instantaneïtat: Place de la Concorde (1875, Berlín), Miss Lala al circ "Fernando" (1879, Londres), etc.

39. Ball al Moulin de la Galette



Oli sobre llenç

131 x 175 cm

Musée d'Orsay. París

Impressionisme

Si bé el paisatge pur era un dels temes preferits per l'impressionisme, com hem vist a Les roselles de Monet, la plasmació de les diversions de la societat contemporània n'és un altre. I el tercer era el paisatge urbà.

El Moulin de la Galette, situat en un Montmartre encara rural, era el centre de diversions i de trobada de molts artistes, i de joves treballadores que hi acudien buscant feina com a models. Així, en aquesta obra Auguste Renoir retrata en el conjunt de personatges al voltant de la taula i en la parella que balla aïllada a la seva esquerra tot un seguit de pintors i models que havien treballat amb ell, i així converteix aquesta obra en un document "històric" de la vida contemporània de París.

Renoir, Pierre-Auguste

Lllemotges-1841, Canes- 1919

Pintor llemosí.

Establert a París, en un primer moment (1864-70) fou influït per G.Courbet: El matrimoni Sisley (1868). A partir del 1870 la seva paleta es féu impressionista: La llotja (1874), sempre amb la figura humana fou el tema principal: El ball al Moulin de la Galette (1876), Mme. Charpentier i les seves filles (1878), etc. A partir del 1879 exposà al Salon i després d'un viatge a Itàlia (1883) s'interessà pels clàssics i per Ingres, i conreà una pintura lineal, de colors agres i tècnica seca: Els paraigües (1883). Vers el 1890, donà al conjunt l'efecte de nacre: Banyista adormida (1897) i a partir del 1903, utilitzà vermellorsos, amb evident influència de Fragonard i de l'escola francesa del s XVIII: Judici de París (1908). Atacat per una paràlisi reumàtica (1912), continuà pintant, i a partir del 1913 dissenyà escultures, que realitzà principalment Ricard Guinó i Boix: Bugadera ajupida, Venus triomfant, etc.

Quant a la composició, destaca el gran cercle format pel grup principal, integrat en una estructura reticular que dóna solidesa al conjunt, marcada a la part alta tant pels braços de les làmpades que pengen del sostre com per les formes arquitectòniques del fons, destacades en blanc. També cal remarcar el típic tractament impressionista de la llum, amb el joc d'ombres blavenques, resultat de l'aplicació de la llei de descomposició de la llum per complementaris a la claror groguenca del sol, matisada pel verd dels arbres.

40. Plein-air



Oli sobre llenç

51 x 66 cm

MNAC, Museu d'Art Modern, Barcelona

Modernisme

Una dona asseguda en una taula a l'aire lliure, girada d'esquena a l'espectador, observant un home, en darrer terme, a la vora del parisenc Moulin de la Galette, constitueix el tema d'aquesta obra. La intranscendència de l'escena ens indica clarament que la protagonista no és la dona, el rostre de la qual no podem veure, ni l'home, sinó l'atmosfera d'un boirós matí, potser hivernal, a Montmartre.

La gradació de tons grisosos, conseqüència de la llum del sol matisada pels núvols espessos que cobreixen la ciutat, i el contrast entre la primera taula, ben dibuixada, i el molí del fons només esbossat, accentuen els efectes atmosfèrics del quadre, l'aire humit i fred que ho embolcalla tot.

L'enquadrament fotogràfic, manifest per mitjà de la taula i la cadira buides de primer terme, tallades arbitràriament, i la poca importància de les figures, que no s'exhibeixen per ser retratades, sinó que han estat captades en un moviment espontani i momentani, ens deixen ben clara aquesta voluntat del pintor d'agafar un moment, un instant d'un paisatge, una atmosfera, interessos que havien guiat la pintura impressionista francesa i que Ramon Casas, i també Rusiñol, traslladaran a la pintura catalana de la fi del XIX.

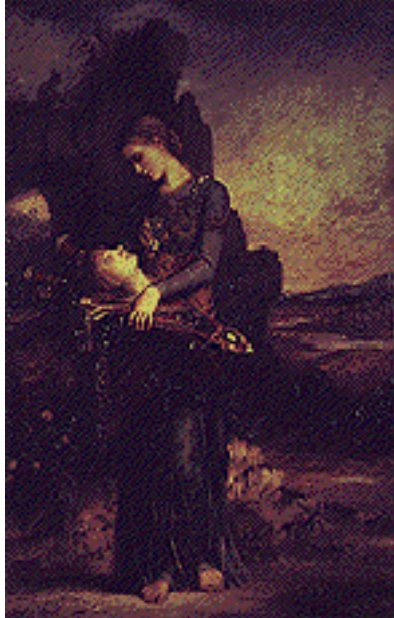
Casas i Carbó, Ramon

Barcelona 1866 - 1932

Pintor i dibuixant.

Deixeble de Joan Vicens. El 1882 estudià al taller de Carolus Duran a París. El 1890, amb Rusiñol i Miquel Utrillo, s'instal·là al Moulin de la Galette de Montmartre, etapa en la qual excel·lí en quadres com *Plein-air* (1891) i *Ball al Moulin de la Galette* (1893) i acusà, pel que fa al dibuix, la influència de Toulouse-Lautrec, Steinlen i Forain. Des del 1889 exposà cada any a la Sala Parés de Barcelona, amb Rusiñol i Clarasó, i el públic barceloní refusà al principi la trivialitat dels seus temes. Posteriorment recollí els ressons de les commocions socials (*Garrote vil*, 1894; *La càrrega*, 1902) i la vida popular (*Ball de tarda*, 1895). El 1891 descobrí Sitges, on presidí, amb Rusiñol, les festes modernistes del Cau Ferrat. El 1897, amb Rusiñol, Utrillo i Pere Romeu, obrí la cerveseria *Els Quatre Gats*, on reuní la plèiade d'artistes joves. El 1898 fundà i sostingué la revista "*Els Quatre Gats*", substituïda un any després per "*Pèl & Ploma*", fins el 1903, que es convertí en "*Forma*". Tan bon pintor com dibuixant, destaca la seva galeria de retrats al carbó de personalitats del món de la cultura i la política i la seva activitat en el cartellisme publicitari. El 1899 esdevingué membre de la Societat Internacional de Pintura. El 1902 acabà la decoració pictòrica del fumador del Cercle del Liceu de Barcelona. El 1904 i el 1905 treballà a Madrid en el retrat eqüestre d'Alfons XIII. Des del 1892 exposà al saló del Champ de Mars de París, on conegué el multimilionari nord-americà Charles Deering, amb el qual viatjà posteriorment per Amèrica, on pintà diferents retrats (1908-09 i 1924), i per distints punts d'Europa (1910).

41. Orfeu



Oli sobre llenç

154 x 99,5 cm

Musée d'Orsay, París

Simbolisme

Orfeu, el més gran dels músics, símbol de l'artista i, per extensió, de la civilització, fou esquarterat per les mènades en una orgia dionisiaca i van llançar els trossos del seu cos al riu Hebros. El seu cap i la seva lira, arrossegats pel corrent del riu, arribaren a les costes de Tràcia, on foren rescatats per una noia. Aquest és el tema de l'obra, un dels preferits de Gustave Moreau, que en féu més d'una representació. Aquí veiem com, l'endemà de la festa, la noia sosté el cap i la lira i els contempla muda i plorosa mentre, en la llunyania, es veuen els meandres del riu que va cap al mar, sobre el qual tot just s'està levant el sol. A l'esquerra, i sobre un promontori rocós d'una certa artificiositat, uns pastors entonen, amb els seus flautins, alguna de les melodies d'Orfeu.

Moreau, Gustave

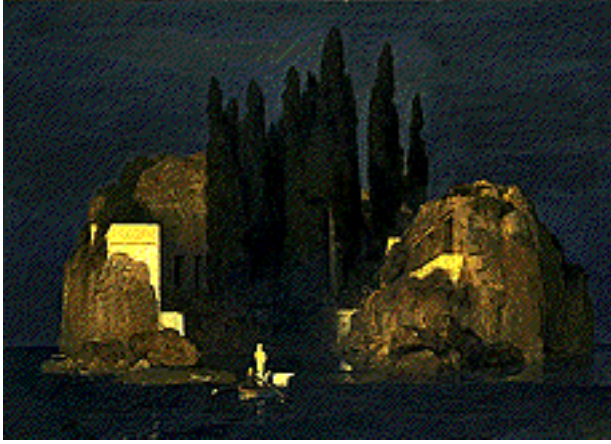
París 1826 - 1898

Pintor simbolista francès.

Fou influït per E. Delacroix i T. Chassériau i, a Itàlia (1857-59), pels quatrecentistes. Els elements principals de la seva pintura són: tema mitològic, morbidesa, escenaris exòtics amb decoracions luxoses, immobilització dels personatges segons el principi del que anomenà bella inèrcia, l'androgini i, en la figura femenina, la perfídia: Jove tràcia portant el cap d'Orfeu (1866), Salomé ballant davant Herodes (1876), L'aparició (1876), Els pretendents (1853), Júpiter i Semele (1896), etc. Les aquarel·les que féu com a preparació a les seves pintures són tècnicament molt avançades, en un estil ja tachiste. La seva obra influí molt sobre el simbolisme literari i sobre el surrealisme. Des del 1892 fou professor a l'École des Beaux-Arts, on formà els futurs fauves.

Pel que fa al tractament plàstic de l'obra cal destacar l'acusat preciosisme, característica que Moreau desenvoluparà plenament a partir dels anys setanta, i que aquí es pot observar justament en dos dels elements més importants de tota la composició: en la lira i el tocat del cap d'Orfeu, i en el vestit de la noia cobert de pedreria.

42. L'illa dels morts



Oli sobre taula

1,11 x 1,56

Kunstmuseum, Basilea

Simbolisme

Primera de les cinc versions que sobre aquest tema realitzà Arnold Böcklin, en les quals va canviar la negra nit que aquí apareix per moments més lluminosos del dia, que continua sent, però, ennuvolat i rúfol. Segons una tradició de l'antiga Roma, l'Illa dels Morts, situada al bell mig de la llacuna Estígia, és el lloc de repòs dels difunts, on els condueix un barquer misteriós. I això es veu en aquesta obra: una barca que s'acosta a l'illa, una illa dominada per alts xiprers, símbol de dol en els països mediterranis, i on trobem tot un conjunt d'estranyes construccions adossades a la roca, de les quals destaquen les portes, molt similars a les de les mastabes, lloc d'enterrament dels antics egipcis. L'obra evoca un món d'irrealitat i de somni: el mateix tema, la mort, sempre envoltada de misteri; l'ambientació nocturna, com a símbol de la fi de la vida; l'estranya fisonomia de l'illa; els alts xiprers que es fonen amb la negra nit, i sobretot el contrapunt cromàtic del taüt blanc i la misteriosa figura que l'acompanya, també blanca, ens parlen d'un altre món, una altra realitat que s'escapa de l'univers tangible i que només pot existir en l'interior de cadascun de nosaltres. Aquesta és la realitat de Böcklin.

Böcklin, Arnold

Basilea 1827 - Fiesole 1901

Pintor suís.

Impressionat per la cultura italiana, sojornà a Roma (1850-57). Exercí el seu magisteri a Weimar (1860-62) i posteriorment s'establí a Itàlia. Fou un romàntic retardat, amant de paisatges misteriosos i de mitologies, i la seva obra és tan aviat malenconiosa com macabra. Influxí molt en el seu temps i sovint representà la síntesi germano-llatina. Destaca la seva obra Illa dels morts, de la qual féu sis versions. Influxí sobre la pintura metafísica.

43. El bes



Oli sobre llenç

180 x 180

Österreichische Galerie. Viena

Simbolisme

Dos personatges, un home i una dona, emmarcats per una aura daurada, s'abracen sobre un camp de flors, davant d'un fons pla neutre, de tons també daurats. Les figures, completament estilitzades, van amb uns vestits que els cobreixen tot el cos i només ens mostren el cap i les mans, i el personatge femení els peus. Ens trobem davant d'una obra plenament esteticista, de decoració exuberant i d'una gran riquesa cromàtica que ho envaeix tot, excepte el fons.

Hi predominen els tons daurats, així com les formes geomètriques i espirals, sobretot en els vestits dels personatges, tractats com si fossin un mosaic.

L'espai es completament pla, bidimensional, no hi ha cap interès per crear profunditat, i el fons neutre suggereix un àmbit indeterminat, en un moment també indeterminat.

Aquesta obra esdevé el símbol de l'amor. La manera com l'home, en el vestit del qual dominen els rectangles, símbols fàl·lics, agafa la dona, recoberta de formes ovoides, en posició de domini, i la posició d'aquesta,

agenollada i passiva, quasi morta, ens mostra la difícil relació entre contraris, que té lloc en l'espai comú de l'aura daurada que els envolta.

44. Escola de Belles Arts de Glasgow



Glasgow

Art Noveau

Edifici de rígida geometria, en el qual els contrastos entre l'espai i la massa, el buit i el ple, esdevenen els principals elements decoratius. La línia recta i els angles tallants substitueixen la línia sinuosa i l'estilització típica de l'Art Noveau internacional.

La façana principal es compon de vuit eixos, cadascun amb dos grans finestrals, un a la planta baixa, il·luminant les oficines, i un altre exactament el doble d'alt, il·luminant els tallers del primer pis.

Al costat esquerre trobem tres eixos idèntics, mentre que en el quart eix els finestrals són substituïts per la finestreta de la porteria, i a la seva esquerra trobem la porta d'accés. Al costat dret s'han situat els quatre eixos restants, amb menys amplada per als dos situats més a l'extrem, de la qual cosa resulta que la porta d'accés, en teoria al costat esquerre de la façana, queda situada just al mig, i es crea un joc subtil de simetria/asimetria que trenca el rígid esquema geomètric de l'edifici.

Aquesta ruptura també hi és en els ferros que hi ha just al davant de les finestres dels tallers. Es perfilen amb una corba estilitzada i es coronen amb uns elements esfèrics, d'inspiració celta, que incorporen subtilment també la línia corba en el domini de les rectes. Passa el mateix amb la tanca de ferro que envolta l'edifici, on també s'introdueixen tímidament les línies corbes.

A la façana lateral, que acusa el nivell del carrer, s'observa una "desintegració" dels eixos de la façana principal, dels quals només queden els grans finestrals dels tallers, i també un gran domini del ple sobre el buit, amb finestretes quadrangulars. Cal dir que Charles Rennie Mackintosh també aplicarà la seva depuració geomètrica de línies als dissenys de mobles.

Mackintosh, Charles Rennie

Glasgow 1868 - Londres 1928

Arquitecte i dissenyador escocès.

Director de l'escola de Glasgow. El 1913 s'instal·là a Londres, on dissenyà mobles i teixits, i pintà aquarel·les. Conjuntament amb Herbert Mac Nair i les germanes Mac Donald constituí el grup The Four. Autor de l'edifici per al diari "Glasgow Herald" (1894), la Glasgow School of Art (1898-1909), la casa de camp Hill House (Helensburgh 1902-03) i diversos salons de te per a Miss Granston. La seva obra intensificà l'articulació interna dels espais i una clara ordenació cubista asimètrica, i subratllà els elements constructius.

45. Entrada a l'estació de metro "Porte Dauphine"



Arquitectura

París

Art Nouveau

La inauguració, l'any 1900, dels primers trams del metro de París va comportar la convocatòria d'un concurs per a dissenyar els accessos a les estacions. Bàsicament es van definir tres tipus d'accessos: el simple contorn amb baranes, els edicles i els pavellons. Aquí ens trobem davant d'un edicle, compost d'una "nau", acabada en absis semicircular, formada per panells de lava esmaltada i de vidre imprès. Al damunt, formen la coberta dues marquesines de vidre, la davantera en forma de ventall i la que pròpiament cobreix la nau en forma de "V", sobresortint àmpliament. D'aquesta manera l'entrada queda protegida de les inclemències del temps, sobretot de la pluja, l'aigua de la qual desguassa per la part baixa de la "V" formada per les marquesines. Tant en aquest tipus com en els altres dos, Guimard utilitzà àmpliament el llenguatge floral més típic de l'Art Nouveau: tots els elements tenen formes orgàniques, hi ha una estilització de formes vegetals i un domini de la línia sinuosa per damunt de la recta. Els tons, ocres i verdosos, també es refereixen a aquest món vegetal, de manera que l'edicle que tenim a la imatge queda completament integrat en l'entorn boscós on se situa.

46. Casa Batlló



Segle XX

Arquitectura

Barcelona

Modernisme

Edifici construït l'any 1877, amb la façana i els patis interiors reformats per Antoni Gaudí. L'arquitecte trencà amb l'esquema típic de façana plana amb balcons superposats i la substituï per una altra de perfil ondulat, recoberta d'elements de ceràmica de colors llents. Hi destaquen dos elements: el coronament ondulat i la creu de quatre braços, desplaçats cap a la dreta per a compensar la menor alçada de la veïna casa Amatller, així com la gran tribuna del principal, la construcció de la qual va obligar a desmuntar tota la façana d'aquest pis, amb el consegüent perill d'ensorrament de l'edifici, i a substituir-la per columnes primes de formes òssies, que aconseguen la màxima obertura per al saló del pis principal.

Gaudí i Cornet, Antoni

Reus 1852 - Barcelona 1926

Arquitecte.

Nat d'una família de calderers, anà a Barcelona el 1870 per estudiar arquitectura, alhora que treballava en diferents estudis d'arquitectes i de mestres d'obres. Des que es titulà, el 1878, fins al 1882, la seva obra és marcada per la comunió de l'arquitecte amb l'ideari cooperativista: col·laborà amb Josep Fontserè al parc de la Ciutadella, construï la fàbrica i dos edificis d'habitatges de la cooperativa L'Obrera Mataronense, projectà fanals, una parada de flors, etc. De 1883, quan entrà a treballar al temple de la Sagrada Família, fins vers el 1900, intentà de superar els estils històrics i d'aconseguir una plàstica i unes formes estructurals pròpies; són els anys d'intensa activitat, que conegué Eusebi Güell i Bacigalupi i que construï can Vicens, el Capricho de Comillas, els pavellons Güell, el Palau Güell, el palau episcopal d'Astorga, el col·legi de les Teresianes, la Casa de los Botines a Lleó, can Calvet i Bellesguard. En aquesta etapa, féu una utilització lliure i personal de l'art musulmà i dels estils gòtic o barroc, i inventà una quantitat considerable de mecanismes, de sistemes i d'elements arquitectònics. De 1900 al 1917 desenvolupà el seu estil més propi: el parc Güell, la reforma de can Batlló, l'església de la colònia Güell, can Milà –la Pedrera– i les escoles de la Sagrada Família. Del 1918 fins a la seva mort accidental (atropellament per un tramvia), es tancà a la Sagrada Família a la recerca d'una síntesi figurativo-estructural. Home d'una profunda i intensa religiositat, d'un profund civisme i un gran amor al seu poble i a la seva terra, fou una figura cabdal dins el complex moviment del modernisme.

A l'interior es trencà amb la típica disposició de pati prismàtic darrere de la caixa de l'escala: s'elimina el concepte de "caixa" i se situa l'escala al bell mig d'un gran pati de perfil ondulat, més obert per la part superior de l'edifici i més tancat per la inferior. Per regular la lluminositat del pati i dels habitatges, Gaudí jugà amb el cromatisme i la mida de les obertures. Als pisos més alts, de llum més intensa, situa finestres petites, mentre que als pisos més baixos, on hi arriba menys llum, obre grans finestres. Quant al cromatisme, s'utilitzaren peces ceràmiques blaves més fosques als pisos superiors i més clares als pisos inferiors, amb la intenció d'obtenir una il·luminació zenital uniforme per a tota l'alçada del pati.

47. Ciutat industrial

La Revolució Industrial i el trencament amb l'Antic Règim van fer que les velles urbs es transformessin en ciutats industrials modernes. El seu creixement ràpid i desordenat, juntament amb l'arribada massiva de mà d'obra, comportaren problemes molt greus que mai no s'havien plantejat i que només es podien resoldre amb la planificació urbana o urbanisme, un concepte que s'introdueix en aquests moments. Al mateix temps, les noves activitats de la societat industrial requerien nous espais arquitectònics per a desenvolupar-se, per la qual cosa al segle XIX trobem que apareixen altres tipologies que, aprofitant els avantatges dels nous materials, intentaran adaptar-se a les necessitats emergents. Però el trauma que significà aquest ràpid trencament amb les antigues estructures urbanes (i també socials) va fer que l'home del segle XIX reflexionés profundament sobre la seva història i el seu destí, i això explica l'aparició de dos fenòmens típics d'aquest segle: l'historicisme i les exposicions universals, veritables revisions del passat i del present de la nova societat industrial.

Urbanisme

Ciència que tracta del planejament i l'ordenació de la ciutat i els espais urbans, definida per primer cop per Ildefons Cerdà al seu tractat *Teoría general de la urbanización*, publicat el 1867.

En pocs anys, i degut al fort creixement demogràfic i al procés d'industrialització, Europa passa de tenir unes ciutats petites a uns nuclis urbans de grans dimensions. El nou marc urbà, en comptes de definir-se per una relació omnicomprendiva del conjunt a partir de la relació entre edificis utilitaris (casa, petit taller, botiga) i edificis representatius (palaus, esglésies, places i monuments commemoratius) es redefinirà per una dimensió gran, per una separació i jerarquització dels barris i per la importància de les vies de comunicació.

Degut a la ideologia subjacent del "laissez faire", la ciutat es dividí en dues zones: la verda (cases residencials de classe alta) i la fabril, on s'amuntegaven les fàbriques i les residències obreres. El terreny del marc urbà era sotmès a la llei de l'oferta i la demanda. El resultat del disseny urbanístic fou l'aglomeració, el caos i unes condicions de vida pèssimes amb freqüents epidèmies.

Per primer cop els socialistes utòpics (Owen, Fourier, Godin) posaren l'accent en l'organització col·lectiva tot intentant resoldre de forma pública els diferents aspectes familiars i socials.

La crisi estructural de 1848 i la crisi ideològica que afecta el sector liberal (partidari, ara, d'una certa intervenció estatal) i el sector socialista (amb la crítica del utòpics per part de Marx i Engels), afectarà també el disseny de la ciutat: es dictaran ordenances i es faran obres públiques, es

Historicisme

Concepte aplicat en arquitectura a tots aquells edificis que evoquen, copien o imiten elements i estils del passat.

limitaran relativament les iniciatives privades i es donarà una nova interpretació del centre urbà. La ciutat resultant serà, tanmateix, lletja (per monòtona), incòmoda (per la manca de serveis) i mal distribuïda (per la jerarquització dels barris).

"entre milions de persones em trobo sol" deia Baudelaire. La ciutat no efereix res col·lectivament, i es transforma en un mecanisme indiferent, diluït en milers d'espais privats on són possibles tota mena d'experiències individuals. Fins i tot els espectacles i els rituals col·lectius adquireixen un caràcter i una distinció de petits ambients tancats: l'Òpera de París no arriba a tenir 2.000 places en una ciutat de milions d'habitants (en canvi, el teatre de l'Atenes clàssica oferia cabuda a quasi tota la població lliure). A l'espai individual s'oposa l'espai públic on un hom és perfectament desconegut i ignorat.

48. Escultura

El gran teòric del neoclassicisme, Johann Joachim Winckelmann, va definir l'escultura com un llenguatge superior en el qual es concretaven tots els ideals de l'antiguitat. La veracitat, la noblesa i la bellesa, unes condicions tant estètiques com morals –volem incidir en aquest darrer aspecte–, eren les característiques bàsiques de l'escultura grega. Per als escultors moderns l'escultura grega no hauria de ser un model per a "copiar", sinó el punt de referència ideal per a crear segons la mimesi grega, una bellesa ideal que Winckelmann encara creia que es basava en la bellesa del marbre blanc i polimentat. En realitat, era una apreciació equivocada, com es va demostrar a la primera del segle XIX, quan es va començar a estudiar la policromia en els antics monuments clàssics. Però els ideals definits per Winckelmann i traslladats a la civilització contemporània per mitjà de l'obra d'Antonio Canova van ser els que dominaren la producció escultòrica de tot el segle, una escultura de línies pures, que sobrevalorava el marbre blanc molt ben polimentat com el material més apreciat. D'altra banda, la figura humana nua, com a expressió de l'ideal de l'ànima, va ser el tema favorit durant el neoclassicisme i al llarg de tot el moviment acadèmic; però aquest mateix nu va servir de base per a les experimentacions dels grans artistes de la fi del segle, com Auguste Rodin o Medardo Rosso.

Winckelmann, Johann Joachim

Stendal, Brandenburg 1717 - Trieste 1768

Arqueòleg i teòric alemany.

Després d'uns estudis gairebé autodidàctics, el 1755 anà a Roma, arran de la seva conversió al catolicisme. El 1758 el cardenal Albani el nomenà bibliotecari i conservador de les seves col·leccions. Més tard, el 1763, fou designat president-inspector de les antiguitats de Roma i els seus encontorns. La seva obra més important fou *Geschichte der Kunst des Altertums* ('Història de l'art de l'antiguitat', 1764). En oferir les obres antigues com a models a imitar, es convertí en el teòric del neoclassicisme, així com en l'historiador més influent del s. XVIII.

Canova, Antonio

Possagno, Vèneto 1757 - Venècia 1822

Escultor italià.

És un dels màxims representants de la plàstica neoclàssica. Deixeble de Giuseppe Bernardi, el 1779, després d'un viatge a Nàpols, Herculà, Pompeia i Roma, i influït per J.J. Winckelmann, inicià el seu període de maduresa, dins el neoclassicisme. S'establí a Roma (1781), on féu obres com els mausoleus dels papes Climent XIV (1783-87, Sants Apòstols) i Climent XIII (1787-92, Sant Pere), Amor i Psique (~1792, Musée du Louvre), i on exercí el mestratge sobre artistes de diversos països, entre els quals el català Damià Campeny. A Viena, realitzà el mausoleu de Maria Cristina (1798, Augustinerkirche). Tornà a Roma, on esculpí Perseu (1801) i Els lluitadors (1802), ambdós al Museo Vaticano. Napoleó el cridà a París (1802), on féu la famosa escultura de Paulina Bonaparte com a Venus Vincitrice (1805-07, Galleria Borghese, Roma). El 1816, en un viatge a Londres estudià els frisos i frontons del Partenó, fet que influí en la seva obra posterior: Teseu i el Centaure (1819, Kunsthistorisches Museum, Viena).

Rodin, François-Auguste

París 1840 - Meudon 1917

Escultor francès.

Fou deixeble de Carpeaux, de Barye i de Carrier-Belleuse. Residí a Brussel·les (1871-75) com a ajudant de Carrier i com a soci de l'escultor Antoine-Joseph Van Rasbourg, amb qui realitzà el monument al burgmestre Loos del parc d'Anvers. Anà a Itàlia (1875), on l'impressionà l'obra de Miguel Àngel. Al Salon de 1877, el seu L'edat de bronze causà polèmica i al de 1879, el seu Joan Baptista fou premiat. El 1880, una comanda oficial li permeté d'iniciar La porta de l'infern, on incorporà rèpliques d'altres obres seves realitzades ja pensant en La porta: El pensador (1880), El bes (1886) o El fill pròdig (1889). Realitzà les polèmiques estàtues de Victor Hugo (1897) i Balzac (1897), el famós grup d'Els burgesos de Calais (1884-86), i fou també un extraordinari retratista (Falguière, 1897). La seva obra és la més important aportació escultòrica del seu temps: La font (1885) prefigura el modernisme, La que fou bella armera (1885) és exponent del realisme i les mans entrelaçades que formen La catedral (1909) una obra mestra del simbolisme. El seu pensament estètic ha estat reunit en el volum L'art (1911) recopilat per Paul Gsell.

Rosso, Medardo

Torí 1858 - Milà 1928

Escultor italià.

Renovà l'escultura amb el seu realisme i el seu afany de descompondre les formes estàtiques en un joc de llum i d'ombra. Influí Rodin, i Boccioni el considerà el seu mestre: Conversa al jardí (1893), Yvette Guilbert (1894), Ecce puer (1906-07).

L'escultura fou l'art neoclàssic per excel·lència i Antonio Canova el seu paradigma, les pautes del qual serviren de model per al desenvolupament de tota l'escultura del segle XIX.

Winckelmann, el principal propagandista del neoclassicisme, entenia l'art clàssic com la fusió d'una senzillesa noble i una magnificència calmada. No hi ha, tanmateix, una línia divisòria clara entre el neoclassicisme i el romanticisme, tot i que en certs aspectes són moviments totalment oposats. En el renovat interès per l'art antic, el zel arqueològic podria deixar pas fàcilment a un sentiment de nostàlgia per l'edat d'or, i el terme "classicisme romàntic" s'empra de vegades per definir un aspecte del neoclassicisme en el qual l'interès per l'antiguitat va acompanyat d'una emoció romàntica. Tant el romanticisme com el classicisme abracen conceptes de noblesa, de grandiositat, de virtut i de superioritat. Però, mentre que la concepció clàssica sembla un ideal possible que adaptarà l'home a la seva societat i modelarà aquella societat, fent-ne un marc ordenat per a ell, la concepció romàntica imagina l'inassolible més enllà dels límits de la societat i de l'adaptabilitat humana. L'heroi clàssic accepta el destí damunt del qual no té cap control i triomfa noblement en aquesta submissió, altrament no seria cap heroi. L'heroi romàntic s'enfronta a un entorn hostil amb el qual en cap moment no confraternitza, encara que assoleixi la seva meta, altrament no seria cap romàntic.

El filòsof alemany G.W.F. Hegel, en les seves classes sobre estètica, deia que "en l'art romàntic la forma està determinada per la idea interior del contingut substancial que aquest art és cridat a representar".

49. Els grans moviments pictòrics I

Ocupen aquest apartat els dos grans moviments pictòrics de la primera part del segle XIX: el neoclassicisme i el romanticisme, dos moviments que la historiografia ha tendit a presentar com a antagònics, però nosaltres n'assenyalarem més aviat les concomitàncies. La situació cultural en la qual es desenvolupen respon als mateixos principis: els valors culturals, socials, i també morals, de la nova burgesia, que imposen, sobretot, una relació amb la natura i la societat. Giulio Caro Argan afirmava ajustadament que en el neoclassicisme es van resoldre aquests valors amb una posició col·lectiva i social, i en el romanticisme des d'un punt de vista individual i passional. Es tracta d'"actituds" clàssiques i romàntiques que conviuen simultàniament en el temps.

L'evolució de l'art cortesà, quasi ininterrompuda des del final del Renaixement, queda aturada en el segle XVIII i es dissol per obra del subjectivisme burgès. L'atac a la tradició del Barroc-Rococó prové de dues direccions diferents, però està orientat vers el mateix ideal artístic oposat al gust cortesà. Per una banda, l'emocionalisme i el naturalisme representats per Rousseau, Richardson, Greuze i Hogarth; per l'altra, el racionalisme i el classicisme de Lessing Winckelmann, Mengs i David.

A Anglaterra la transformació de l'art cortesà en burgès es produeix més aviat i més radicalment que a França, on la tradició barroca encara és perceptible en el romanticisme. Però, en acabar el segle, a Europa, només hi ha art burgès, amb una vessant progressiva i una altra de conservadora; no hi ha ja un art viu que expressi l'ideal aristocràtic i serveixi als propòsits cortesans. S'ha consumat la transferència de la direcció cultural d'una classe social a una altra: la burgesia ha desplaçat l'aristocràcia. Aquest procés de desplaçament assoleix la seva culminació política amb la Revolució Francesa i la seva culminació artística amb el Romanticisme.

Fins el romanticisme, la visió que predominava del món era estàtica, parmenídea, ahistòrica. Es donava una significació unívoca i immutable als factors determinants de la cultura humana, als principis racionals de l'ordenació natural i sobrenatural del món, a les lleis morals i lògiques, als ideals de la veritat i el dret, al destí de l'home i al sentit de les institucions socials. A partir del Romanticisme, tanmateix, aquesta visió canvia: la natura de l'home i de la societat és evolucionista i dinàmica, la cultura és un etern fluir, la nostra vida espiritual és un procés... La naturalesa de l'esperit humà, les institucions polítiques, el dret, el llenguatge, la religió, l'art... són comprensibles només des de la seva història.

50. Els grans moviments pictòrics II

Realisme i impressionisme són els dos grans moviments que defineixen el panorama pictòric de la segona meitat del segle XIX. Tots dos neixen sota el signe d'una nova classe social: la burgesia, que va fer de la cultura un signe de distinció i, en conseqüència, consumia un altre tipus de pintura. En primer lloc, creava una demanda molt superior d'objectes artístics i, en especial, de pintura de cavallet. Això va provocar que aparegués la figura del "marxant", que difonia i comercialitzava la producció dels artistes. Així mateix, els artistes van deixar de treballar segons comanda, els grans encàrrecs de l'església, la noblesa o l'estat, i, des de mitjan segle, la seva producció anava fonamentalment encaminada al mercat obert. El marxant d'art serà des d'aleshores i fins ben avançat el nostre segle una figura bàsica en la promoció dels nous corrents artístics. París es va convertir en centre de les seves activitats, tot i que podien tenir sucursals obertes a Roma, Londres o Nova York. En els anys de final de segle foren ells els qui s'arriscaren a promoure nous artistes o llenguatges innovadors, fins al punt que els podem arribar a considerar com els nous "mecenes" de l'art. De la mateixa manera, la pintura va reduir necessàriament els seus formats mentre que es produïa una contradicció difícil de resoldre: els pintors continuaven presentant grans peces als salons –moltes vegades decisives obres experimentals, com *L'estudi* o *El funeral d'Ormanso* de Gustave Courbet–, però tota la seva producció anava per altres camins.

Courbet, Gustave

Ornans, Doubs 1819 - La Tour de Peilz, Vaud 1877

Pintor francès.

Instal·lat a París (1839), es formà al Louvre en la còpia dels venecians del s XVI, de Velázquez i de Rembrandt. Marcat pel romanticisme, pintà *Els amants feliços* (1844) i *L'home de la pipa* (1846). Fou admès al Salon el 1844 pel seu Autoretrat amb un gos negre. El canvi de mentalitat del positivisme el portà a pintar el 1849 *Els picapedrers* (destruït) i *l'Enterrament a Ornans* (Louvre). Quan el 1855 el Salon li refusà *El taller del pintor* (Louvre), publicà el seu manifest del realisme. Interpretà amb gran llibertat temàtiques sexuals. Des del 1864 conreà l'escultura. El 1870 refusà la Legió d'Honor, i a causa de l'enderrocament de la columna napoleònica de la plaça Vendôme, fou empresonat en caure la Comuna, fet que el portà a conrear la natura morta. Refusat al Salon del 1872, es retirà a Suïssa i es dedicà a la producció en sèrie, ajudat pel seu deixeble Chembino Pata.

El problema de la relació entre les tècniques artístiques i les noves tècniques industrials es concreta, especialment per a la pintura, en el problema del diferent significat i valor de les imatges produïdes per l'art i les produïdes per la fotografia. La seva invenció (1839), el ràpid progrés tècnic que redueix el temps d'exposició i permet assolir la màxima precisió, els intents de fotografia "artística", les primeres aplicacions a la plasmació de moviment (fotografia estroboscòpica, cinema) i, sobretot, la producció industrial de màquines de fotografiar i els grans canvis que l'ús generalitzat de la fotografia determinen en la psicologia de la visió, han tingut, en la segona meitat del segle passat, una gran influència sobre l'orientació de la pintura i sobre el desenvolupament dels corrents

artístics relacionats amb l'impressionisme.

Amb la difusió de la fotografia, moltes prestacions socials passen del pintor al fotògraf (retrats, paisatges de camp o ciutat, reportatges, il·lustracions...). La crisi afecta, principalment, els pintors d'ofici, els retratistes convencionals, i desplaça la pintura com a art al nivell d'una activitat d'elit. Si l'obra d'art esdevé un producte excepcional, pot interessar només un públic restringit i tenir un abast social molt limitat.

El problema plantejat per la relació pintura-fotografia presenta dues solucions: es defuig el problema afirmant que l'art és una activitat espiritual que no pot ésser substituïda per un mitjà mecànic (és la tesi dels simbolistes), o es reconeix que el problema existeix i que és un problema de visió que es pot resoldre només definint amb claredat la distinció entre els tipus i les funcions de la imatge pictòrica i de la imatge fotogràfica (és la tesi dels realistes i dels impressionistes).

En el primer cas, la pintura tendeix a plantejar-se com a poesia o literatura en imatge; en el segon, la pintura, alliberada de la seva tradicional funció de representar el que és real, tendeix a plantejar-se com a pintura pura, és a dir, a esbrinar com, amb procediments pictòrics rigorosos, s'obtenen valors que no es poden realitzar de cap més manera.

51. El simbolisme

La decepció que van causar el positivisme i el científisme en l'Europa del tombant de segle, justificada en el camp de la plàstica artística per opcions "tecnicistes" com l'impressionisme o el puntillisme, explica l'aparició d'una mentalitat de signe clarament diferent: el simbolisme.

El simbolisme és un fenomen complex, un estat ampli d'opinió que es va definir primer en la pintura i després en la poesia, que va impregnar molts àmbits de la cultura i de la música i que s'exemplifica en una concepció de la decoració d'interiors i de l'arquitectura –l'art nouveau– i en molts dels plantejaments ideològics de l'època. Les seves arrels es troben en el romanticisme que domina tot el segle XIX, amb el qual té molts punts en comú, tant per la manera d'acostar-se a l'obra d'art com pel fet de compartir el mateix patrimoni d'imatges.

Moviment artístic, essencialment pictòric, del darrer terç del XIX, que presenta imatges oposades a la realitat visible o científica per a demostrar que existeix una realitat amagada que, si no és possible de conèixer, és almenys possible d'intuir (Arnold. Böcklin, simbolista, diu que la pintura ha d'explicar alguna cosa, fer pensar l'espectador com una poesia i impressionar-lo com una peça musical). Moviment artístic plàstic amb connotacions literàries, fou influït tant pels artistes idealistes de principis de segle XIX com pels preraphaelistes.

El materialisme científic del XIX accentuà, com a reacció, l'idealisme, que hom oposa a aquesta decadència de l'humanisme. D'altra banda, la secularització del segle XIX féu que les al·legories cristianes perdessin el lloc important en l'art que fins aleshores havien ocupat; aquest lloc fou ocupat, en part, per un art que prenia com una de les seves fonts d'inspiració els cultes, catòlics sobre tot, de religions orientals, de l'esoterisme i l'espiritisme, com a reacció contra el racionalisme.

Un tema constant fou el de la dona, venerada o temuda, ésser angelical (Ofèlia) o maligne (Salomé). També ho fou el de la mort, amb l'al·lusió al més enllà. Sovint la dona i la mort van unides: l'una porta a l'altra, segons els simbolistes.

Bibliografia

Argan, G.C. (1977). *El pasado en el presente. El revival de las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Argan, G.C. (1990). *El arte moderno*. Madrid: Akal.

Argullol, R. (1983). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A.

Arnaldo, J. (ed.). (1990). *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Visor.

Assunto, R. (1990). *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor.

Benevolo, L. (1967). *Orígenes de la urbanística moderna*. Buenos Aires: Ediciones Teckne.

Benevolo, L. (1980, 1960). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Bonet Correa, A. (coordinador). (1982). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Cachin, F. (ed.). *L'art du XIXe. siècle. Seconde moitié*. París: Éditions Citadelles.

Calvo, F. et al. (1982). *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Coll Mirabent, I. (1986). *Las claves del arte neoclásico*. Barcelona: Editorial Arín.

Diversos autors (1985). *El simbolismo, soñadores y visionarios*. Madrid: Tablaque Miquis Ediciones.

Diversos autors (1994). *Nineteenth Century Art. A critical History*. Londres: Thames and Hudson.

Frampton, K. (1987). *Historia crítica de la arquitectura moderna. Su evolución*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Francstel, P. (1974). *L'impressionisme*. París: Denoël.

- Friedlander, W.** (1989). *De David a Delacroix*. Madrid: Alianza Forma.
- Hamilton, G.H.** (1980). *Pintura y Escultura en Europa 1880-1940*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Hernando, J.** (1989). *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hernando, J.** (1996). *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hitchcock, H.R.** (1981). *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Honour, H.** (1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kaufmann, E.** (1974, 1955). *La arquitectura de la Ilustración*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Mari, A.** (1979). *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Mauclair, C.** (1960). *El impresionismo. Su historia. Su estética. Sus maestros*. Buenos Aires: Editorial Shapiro.
- Metken, G.** (1974). *Los prerrafaelitas*. Barcelona: Editorial Blume.
- Morales Marín, J.L.** (1994). *Pintura en España. 1750-1808*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Novotny, F.** (1978). *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pevsner, N.** (1969, 1968). *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Pevsner, N.** (1983, 1968). *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Pingeot, A.** (ed.). (1986). *La sculpture française au XIXe siècle*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Pool, P.** (1991). *El impresionismo*. Barcelona: Editorial Destino.
- Read, H.** (1961, 1934). *Arte e industria. Principios de diseño industrial*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Reyero, C.; Freixa, M.** (1995). *Pintura y escultura en España. 1800-1910*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Rewald, J. (1972, 1955). *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.

Rewald, J. (1972). *The Esthetic Movement and the cult of Japan*. Londres: The Fine Arts Society.

Rewald, J. (1978). *Le Symbolisme en Europe*. París: Gran Palais.

Rewald, J. (1982). *El postimpresionismo*. Madrid: Alianza Forma.

Rewald, J. (1990). *El Simbolismo en Europa. Néstor en el Jardín de las Hespérides*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (catálogo de la exposición).

Rosen, Ch. i Zerner, H. (1988, 1984). *Romanticismo y realismo*. Madrid: Hermann Blume.

Rykwert, J. (1982, 1980). *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Vaughan, W. (1989). *L'art du XIXe. siècle. 1780-1850*. París: Citadelles.

Witkower, R. (1980). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.