

# Anàlisi hipertextuals d'obres d'art

Anàlisi de cas I

Joan Campàs Montaner

PID\_00194939



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*



# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>1. Hipertext i complexitat</b> .....	7
1.1. Constructivisme i coneixements previs .....	9
1.2. Consideracions sobre el disseny d'un hipertext .....	14
1.3. Nodes principals per a l'anàlisi d'una obra d'art .....	17
<b>2. Las Meninas de Velázquez</b> .....	23
2.1. Estructura hipertextual de l'anàlisi de <i>Las Meninas</i> .....	23
2.1.1. Pàgina inicial .....	23
2.1.2. Una primera mirada .....	24
2.1.3. Navegar per l'obra .....	25
2.1.4. Sobre el títol .....	27
2.1.5. Iconografia .....	27
2.1.6. Composició .....	28
2.1.7. Iconologia .....	29
2.1.8. Context artístic .....	30
2.1.9. Anàlisi comparada .....	31
2.1.10. Documentació .....	32
<b>3. El Guernica de Picasso</b> .....	33
3.1. Context històric i encàrrec .....	33
3.2. El procés de producció de l'obra .....	34
3.3. Estudi iconogràfic .....	38
3.4. El <i>Guernica</i> i la <i>Matança dels innocents</i> de Rubens .....	40
3.5. El <i>Guernica</i> i <i>Els horrors de la guerra</i> de Rubens .....	43
<b>Bibliografia</b> .....	53



## Introducció

Què pot aportar el format hipertextual a l'ensenyament-aprenentatge en línia de l'art? Aquest mòdul vol suggerir algunes respostes a la qüestió plantejada i, alhora, proporcionar algunes directrius teòriques a l'ús del Web en aprenentatge electrònic (*e-learning*) i de la hipertextualitat en línia com a model de visualització de l'anàlisi artística i d'interacció amb el receptor. Per això, i abans de comentar com s'han construït els estudis hipertextuals de *Las Meninas* de Velázquez i del *Guernica* de Picasso, intentarem precisar alguns elements relatius a l'hipertext des de la perspectiva de la complexitat, i a l'aprenentatge asíncron des de la perspectiva del constructivisme.



## 1. Hipertext i complexitat

S'ha escrit molt sobre com s'ha d'escriure en xarxa i hi ha hagut molts congressos sobre les implicacions i transformacions d'Internet i la revolució digital en la lectura, l'escriptura i la difusió del saber. Per no esmentar l'àmplia bibliografia sobre l'hipertext, el cibertext i les diferents formes de literatura electrònica. Moltes de les idees que exposen la majoria d'autors les il·lustren parlant de suposats hipertextos que no existeixen, ni poden existir, de manera que trobem molta més bibliografia sobre l'hipertext que sobre els mateixos hipertextos. I a això cal afegir que, deixant de banda els hipertextos de ficció, o algun de filosofia (com Sòcrates al laberint), són molt pocs els treballs hipertextuals que existeixen en línia.

### Referències web

A continuació exposem algunes referències de com s'ha d'escriure en xarxa:

**Mark Bernstein** (2002, 16 d'agost). "10 tips on writing the living web".

**Sarah Horton** (2001, 17 d'agost). "Writing for the web, de web teaching guide".

**Dennis G. Jerz**. "Writing electronic text: tips and guidelines for writers".

**Shirley E. Kaiser**. "Content development, writing for the web".

**Crawford Kilian**. "Writing for the web" - Comments and links about the fast-changing genres of webwriting (weblog).

**Jakob Nielsen**. "Writing for the web".

**Constance J. Petersen**. "Writing for a web audience".

Atès que l'hipertext s'ha relacionat, des dels seus orígens, amb una determinada concepció del funcionament de la ment, sembla lògic vincular-lo amb algunes teories científiques que actualment s'utilitzen en les investigacions encaminades a una comprensió significativa dels processos mentals, de l'inconscient, de l'aprenentatge... És possible abordar els conceptes bàsics de l'hipertext (node, enllaç, navegació, ancoratge, no-linealitat, interacció, escriptura hipertextual, edició genètica, etc.) tenint en compte els nous plantejaments de la teoria dels sistemes dinàmics i dels sistemes complexos.

Relacionar l'hipertext amb la teoria de la complexitat, prenent com a referent comú l'autoorganització i la interrelació, és un intent de situar el marc conceptual de l'hipertext dins el món de la dinàmica no lineal, com a exponent d'una visió holística de la informació. L'anàlisi de l'hipertext des de la teoria dels sistemes complexos ens porta a considerar-lo com un sistema obert i, per tant, necessitat d'intercanvis i de relació amb el context. Precisament, aquesta primacia del context concedeix un estatus teòric predominant al treball cooperatiu i a la interacció (molt insuficient encara) que permet el Web.

### Webs recomanades

Respecte als hipertextos vegeu, per exemple, la bibliografia que selecciona Eastgate Systems a <http://www.eastgate.com/Bibliography.html>; o la recopilació de Martin Ryder de la Universitat de Colorado a Denver, [http://carbon.cudenver.edu/~mryder/itc\\_data/hypertext.html](http://carbon.cudenver.edu/~mryder/itc_data/hypertext.html); o la que ens ofereix Hyperizons a Theory and Criticism of Hypertext Fiction, <http://www.duke.edu/~mshumate/theory.html>.

### Web recomanada

Vegeu, per exemple, l'article, ara ja clàssic, de Vannevar Bush "As we may think", en línia a [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/bush1.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/bush1.html).

Una primera relació que es pot establir entre hipertext i complexitat és una relació d'instrumentalització: l'hipertext instrumentalitza la complexitat. En altres paraules, l'emergència de l'hipertext, contemporani de la noció epistemològica de *complexitat*, se'ns mostra com una resposta a la dificultat plantejada per la irrupció de la complexitat en el camp del pensament i del discurs. L'hipertext apareixeria com un intent de dominar la complexificació i el creixement exponencial de la informació. Si amb el llibre s'inaugurava la galàxia Gutenberg, amb l'hipertext s'inaugura la galàxia Internet. A una organització retòrica i material ordenada de sabers i discursos, oposa una organització flexible, oberta i dinàmica, sempre en construcció.

Tenir en compte la complexitat en el domini dels coneixements porta a revisar el conjunt de les tecnologies que s'han utilitzat per a transmetre aquests coneixements (des del llibre fins al sistema d'ensenyament). Des d'aquesta perspectiva, l'hipertext no és més que una de les temptatives de tecnològitzar el relativisme en les construccions del saber, és a dir, d'implementar instruments tècnics de lectura en pantalla i aprenentatge que permetin considerar un conjunt de coneixements com un tot, que, *a priori*, no pot ser estructurat per algun tipus de jerarquia; cal tenir en compte la seva complexitat, és a dir, considerar aquest tot com un sistema, com un conjunt d'elements interrelacionats en què tota acció sobre qualsevol dels seus elements influeix en el conjunt dels altres elements constitutius. Es tracta, doncs, de considerar la mateixa definició dels elements constitutius del sistema com a dependent alhora de l'observador i del punt de vista que aquest observador desplega sobre el conjunt de coneixements.

En aquest marc, el problema dels itineraris, és a dir, els instruments d'apropiació dels coneixements dels sabers instrumentalitzats i, per tant, de les lectures, és un problema crucial per a tot hipertext. Efectivament, no és compatible prioritzar la posició de l'observador i un cert grau de relativisme dels coneixements amb lectures estrictament predefinides, no evolutives, autoritàries, és a dir, fixades per una autoritat indiscutible. L'hipertext ha d'integrar necessàriament el que és difuminat, borrós, canviant i evolutiu. Més exactament, ha de permetre lectures que integrin la relativitat, la perspectiva i l'evolució de l'observador. I generar significats a partir de l'itinerari escollit per l'interactor.

L'anàlisi hipertextual consisteix, així, en un conjunt d'itineraris oberts, evolutius, interconnectats, impredecibles, entre un conjunt divers de coneixements que pertanyen a un domini amb fronteres relativament difuses. Constitueix una temptativa d'apropiació subjectiva del que és imprecís, relatiu, variable, complex, interconnectat. És en aquesta interacció constructiva d'un subjecte amb un conjunt variable i fluctuant de coneixements que l'hipertext pot ser considerat com una resposta adequada al repte de la complexitat.

## 1.1. Constructivisme i coneixements previs

I com s'ha d'aplicar aquest paradigma hipertextual a l'aprenentatge en xarxa, a l'aprenentatge electrònic (*e-learning*), al treball cooperatiu i a l'ensenyament asíncron a través d'Internet? Respondre a aquesta qüestió ens porta a fer una breu incursió en algunes recents teories sobre l'aprenentatge. Podem prendre com a punt de partida el concepte d'*aprenentatge significatiu*, encunyat per Ausubel, amb el qual es defineix el contrari d'aprenentatge repetitiu; entre el que cal aprendre (els nous continguts) i el que ja se sap s'han d'establir relacions i vincles fonamentals (aquest seria el concepte constructivista d'*enllaç hipertextual*). Aprendre significativament implica poder atribuir significat a allò que s'ha d'aprendre (però només es pot atribuir significat a partir del que ja es coneix, és a dir, dels coneixements previs).

Seguint Piaget, considerem que la concepció constructivista de l'adquisició del coneixement es caracteritza per l'existència d'una relació dinàmica entre el subjecte i l'objecte del coneixement. El subjecte és actiu davant la realitat (i no un mer espectador) i interpreta la informació en funció de la seva pròpia semiosfera; tanmateix, per a construir coneixement no n'hi ha prou amb ser actiu (interactiu) amb el context. Cal que tot coneixement nou sigui generat a partir de coneixements previs ja que és el subjecte qui construeix el seu propi coneixement. I construir coneixement significa modificar els esquemes que es tenen de la realitat per altres esquemes, més rics i complexos en interrelacions, i no tant acumular sabers o incrementar quantitativament dades memoritzades. El coneixement és una xarxa de relacions, no un recipient ple de *learning objects*. Per això, els continguts i les idees que tenen els estudiants sobre els continguts objecte de l'aprenentatge són molt importants per a crear nous significats, per a establir noves connexions, per a dotar-se de noves competències, per a aconseguir més autonomia que els permeti seguir navegant, seguir enllaçant conceptes, experiències i realitats.

El problema rau en el fet que se sap molt sobre les idees dels estudiants, però molt poc sobre com canviar-les (un dels reptes fonamentals del constructivisme és el d'explicar com es produeix el canvi cognitiu, l'adquisició de nous coneixements; per això mateix, un dels reptes bàsics de l'anàlisi hipertextual és el de provocar aquest canvi, a través de l'articulació del conflicte cognitiu amb la navegació per descobriment). Tampoc no hem d'oblidar el component sociocultural i contextual de la construcció del coneixement. No ens podem centrar només en una perspectiva individual (com fa Piaget), i no tenir en compte el fet que qualsevol coneixement es genera en un context social, tal com ja remarcava Vigotski (per això, la importància de l'aprenentatge cooperatiu en xarxa i l'ús de totes les potencialitats col·laboratives que permeten les xarxes socials i el Web 2.0).

El desenvolupament i l'aprenentatge humans són bàsicament el resultat d'un procés de construcció; no són, només, el resultat d'una acumulació de dades i observacions factuais. Des d'una perspectiva constructivista, el problema

### Webs recomanades

Us remetem a diferents portals especialitzats en aprenentatge electrònic com e-Learning Centre, Educational Content and e-Learning Resource Centre, The International Centre for Distance Learning (ICDL), Education with new technologies: Networked Learning Community.

de la metodologia en línia és un problema d'adequació entre, d'una banda, l'activitat constructiva de l'estudiant i, de l'altra, el disseny d'uns materials que impulsin, sostinguin i ampliïn aquesta activitat, en el marc d'una comunitat d'aprenentatge promoguda pel professor. Les estratègies han de dissenyar-se en funció de les característiques del procés de construcció del coneixement que duen a terme els estudiants quan volen aprendre significativament un contingut qualsevol.

Per això haurem de partir del que els estudiants ja saben sobre allò que volem analitzar. Des d'aquesta perspectiva, la primera tasca a realitzar consistirà a posar de manifest les idees i els coneixements que els estudiants tenen o creuen tenir sobre el tema a estudiar, amb la finalitat de detectar, en particular, els possibles errors o mancances, i saber en quina etapa es troben en la seva construcció del contingut a treballar. El debat virtual, en aquest cas, és una de les eines més adequades (els seus resultats es poden incorporar, com a coneixements previs, al següent semestre), si l'entendem no com un diàleg d'experts o una jerarquització de contribucions, sinó com un "posar enmig", un "posar en comú", és a dir, un comunicar, un compartir, i això només es pot dur a terme entre iguals.

Intentem concretar aquestes idees caracteritzant els coneixements previs que els estudiants solen comentar respecte a *Las Meninas* de Velázquez (el mateix es podria fer amb el *Guernica* de Picasso).

1) Segurament tindran una construcció personal sobre aquest quadre, elaborada de manera més o menys espontània, a partir del que han estudiat en cursos anteriors, llegit en alguna revista o escoltat en algun programa de televisió. La majoria, però, no haurà vist l'original. La interpretació predominant del seu argument possiblement parlarà de la infanta i el seu seguici que ha entrat al taller de Velázquez per veure'l pintar, i que ha demanat aigua, que li ofereix una *menina*. Alguns hi afegiran que es tracta d'una obra molt important.

2) Suposem que aquesta sigui la descripció que faria la majoria. L'avaluarà la simple observació: un pintor davant una tela immensa que ha deixat de pintar els reis, que apareixen reflectits en el mirall del fons, perquè ha entrat un grup al seu taller, format per la infanta i les seves *meninas*. Aquesta visió del quadre, amb la qual l'estudiant aborda el seu estudi, revela moltes coses sobre el seu concepte d'art i de la pintura, sobre la representació de la realitat, la funció del quadre, la seva lectura... Probablement, també tindrà alguna noció de la perspectiva aèria, a partir de la qual analitzarà alguns aspectes de la composició. Amb aquests elements, i atès que sembla reflectir un tema tan banal, a què atribueix valor perquè es correspongui amb el fet de ser considerada una gran obra? Al realisme de les figures? A la tècnica pictòrica? A la semblança amb la realitat?



3) Sabem que els coneixements previs són molt resistents al canvi. Tot i les explicacions que pugui donar el professor, l'estudiant pot seguir pensant com pensava abans de l'explicació. Com podem modificar els seus esquemes? Com podem introduir-lo en noves formes de lectura, en nous processos de creació de significats? Quins itineraris haurà de seguir per arribar a veure en aquesta obra un metaquadre la incògnita del qual és saber on acaba la realitat i comença la il·lusió, i un manifest sobre la condició de la pintura i a favor d'aquesta com a art liberal, noble i, per extensió, sobre la condició dels artistes, avalada per la presència real?

4) Els coneixements previs tenen un caràcter implícit i sovint els estudiants no saben verbalitzar allò que ja saben sobre un determinat tema. Per això la importància de fomentar la presa de consciència d'allò que saben: només si ho expliciten ho podem modificar. Probablement coneixen que Descartes va escriure el *Discours de la méthode* el 1637, o que Calderón de la Barca va escriure *La vida es sueño* el 1636, que tot el període està emmarcat per la guerra dels Trenta Anys (1618-1648), que va continuar entre Espanya i França fins a la derrota del mariscal Turenna a Valenciennes (1656), que va comportar l'inici de negociacions de pau (una de les condicions de França era que la filla de Felip IV, Maria Teresa, es casés amb Lluís XIV) dutes a terme durant l'agost i setembre de 1665, mesos durant els quals, precisament, Velázquez va pintar *Las Meninas*. Com es poden relacionar tots aquests fets? Quin sistema permet navegar per l'art, la literatura, la filosofia, la història, etc., enllaçant-ne les interseccions i visibilitzant-ne les correspondències?

5) Els coneixements previs solen dependre de l'eficàcia, de l'aplicació immediata, i busquen més la utilitat que la veritat; en canvi, els coneixements acadèmics busquen lleis generals o models, elaboració de discursos crítics, nous processos de semiosi, desconstrucció de lectures i mirades –de la mateixa manera que un estudiant pot saber arreglar un endoll i en canvi desconèixer els conceptes més senzills de l'electricitat, un altre en pot tenir prou amb reconèixer el tema o l'anècdota del quadre i saber aplicar alguns procediments formals: i amb això ja en té més que prou (“per al que li servirà!”); per això solen ser coneixements persistents, perquè el seu domini d'aplicació no es correspon amb el dels coneixements adquirits mitjançant l'aprenentatge acadèmic. De què serveix que Velázquez mostri una clau al cinturó, o porti al pit una gran creu de l'orde de Santiago? O quina importància té saber que l'acció ocorre en la galeria de la cambra del príncep, l'habitació més important de l'apartament del segon pis, ocupat pel príncep Baltasar Carles, mort el 1646? En l'inventari de l'Alcàsser del 1666, el quadre està catalogat com *La família de Felip IV*, que el 1656 estava formada pel rei i la seva esposa Mariana d'Àustria, la infanta Maria Teresa, filla del primer matrimoni amb Isabel de Borbó (morta el 1644), i la infanta Margarida (nascuda el 1651), filla del rei i de la seva segona esposa. Sota els Borbó, el llenç era conegut com *La infanta Maria Teresa* (es va arribar a pensar que la infanta retratada era Maria Teresa, però en el moment de pintar devia tenir divuit anys). Sembla, doncs, un nom erroni donat durant el segle XVIII. Però, es pot cometre un error d'aquesta índole amb una obra que mai

no es va moure de palau? I quina importància pot tenir el títol del quadre? Si el quadre es coneixia amb el nom de *La família de Felip IV*, on és Maria Teresa? Té cap sentit centrar l'estudi d'una obra precisament investigant l'únic personatge que no és present? Com es pot aconseguir, doncs, l'interès pel que és mediat? Quan, per a l'estudiant, tindrà sentit fer un esforç i quin tipus de plantejament ergòdic tindrà més interès per a ell?

Tot això ens permet pensar que els estudiants tenen les idees que tenen per una multiplicitat de factors: per la influència del seu entorn social, familiar i cultural, per la seva competència argumentativa i lingüística, per la influència dels mitjans de comunicació de massa (*mass media*), per la seva capacitat perceptiva, per les explicacions que hagin rebut, per l'objectiu pel qual estudien, per l'educació de la seva mirada, pels seus coneixements, pel seu gust personal... Si això és així, no s'haurien d'aplicar estratègies diferents en funció de l'element o elements predominants en la formació dels coneixements previs? I, quin sistema permet la possibilitat d'escollir entre una multiplicitat d'estratègies? Com es pot aconseguir que sigui l'estudiant qui, en interactuar amb l'objecte d'estudi, personalitzi la seva pròpia estratègia construint un itinerari propi?

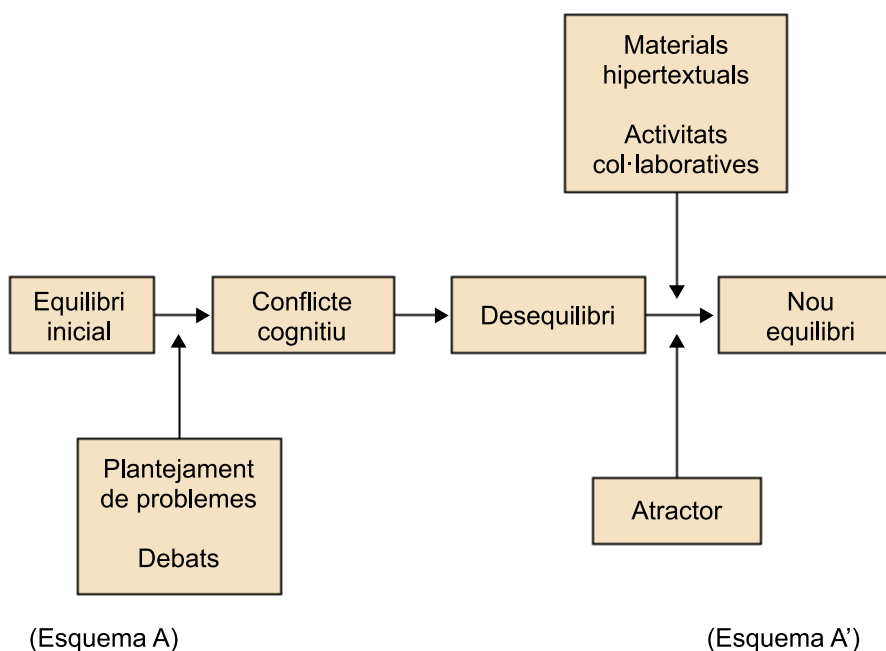
En síntesi, entenem l'aprenentatge com un procés de canvi conceptual, cosa que implica que cal partir dels coneixements dels alumnes per a modificar-los mitjançant la presentació i anàlisi d'un coneixement científic més elaborat. Tanmateix, això només serà possible si aquest coneixement científic es presenta de manera que faci referència a la semiosfera de l'estudiant, que és on s'han originat els seus coneixements previs. No es poden aprendre capacitats generals en abstracte, al marge de continguts específics. Aprendre a aprendre? Aprendre a aprendre què, per què i per a què!

Hi ha un tipus d'ensenyament que consisteix a prioritzar la transmissió d'informació: el professor és qui sap i l'estudiant, passivament, intenta acumular sabers. La didàctica, en aquest cas, es planteja, bàsicament, com s'ha d'ensenyar. L'ensenyament asíncron basat en la Xarxa es planteja, per contra, l'acte d'aprendre: com aprèn l'estudiant esdevé la seva prioritat (plantejem aquesta dicotomia per emfasitzar les diferències, encara que donem per fet que el procés d'ensenyament-aprenentatge és, precisament, un procés, en el qual els dos components estan íntimament interrelacionats). I per això subratlla la importància dels conceptes o, encara millor, de la relació entre conceptes en la construcció del coneixement, que és interpretat com una xarxa d'esquemes que l'estudiant elabora i modifica constantment a través de la navegació pels continguts i la interacció amb els altres estudiants i amb el professor. El conflicte cognitiu, motor del canvi d'esquemes, de la reconfiguració de les relacions entre els conceptes, està en la base tant de l'elaboració i disseny dels materials multimèdia en format hipertextual com en el desenvolupament de l'aprenentatge autònom, individual o col·lectiu.

El coneixement no és el resultat d'una mera còpia de la realitat preexistent, sinó d'un procés dinàmic i interactiu a través del qual la informació és interpretada i reinterpretada per la ment que construeix progressivament models explicatius cada vegada més complexos. No s'aprèn a tocar el piano escoltant un virtuos. El coneixement no és una mera juxtaposició d'idees, conceptes, regles o demostracions mecàniques relativament aïllades (a la qual cosa contribueix un determinat sistema d'exàmens). La interacció i l'autoorganització són inherents a tot coneixement, que evoluciona a partir de la retroacció entre els elements individuals interactuants. Un bon disseny hipertextual ha de ser capaç de dotar el procés de navegació d'un atractor, és a dir, ha de ser capaç de modelitzar les diferents activitats del sistema d'aprenentatge, formades per una retroacció interactiva entre les seves parts. Els diferents canvis que es produeixin en aquest procés d'aprenentatge no haurien de ser aleatoris i inconexos, sinó que haurien de repetir un model. Si en el sistema de la classe magistral, manual de text o examen memorístic la conducta és mecànicament repetitiva, amb pocs graus de llibertat, en el sistema de l'atractor la conducta és imprevisible i no mecànica, atès que el sistema és obert a l'entorn hipertextual en xarxa i és capaç de molts moviments matisats. Però, amb tot, segueix un model. Codificar aquest model, és a dir, donar visibilitat a l'atractor (habitualment serà una pregunta, el plantejament d'un problema), és fonamental perquè es dugui a terme un procés d'aprenentatge significatiu per navegació.

Un dels principis dels atractors i de l'aprenentatge col·lectiu en xarxa és la diversitat de sistemes que s'han de posar a disposició dels estudiants. Reduir la varietat i homogeneïtzar el sistema és, com en el cas dels nínxols ecològics, afavorir la fragilitat del procés: el potencial creatiu augmenta amb la cooperació, la col·laboració, la participació. La teoria del caos ens ensenya que tot està, en definitiva, connectat amb tot. I això és, precisament, el que vol gestionar el format hipertextual.

L'aprenentatge acadèmic seria, doncs, un procés basat –si més no parcialment– en el canvi i evolució dels coneixements previs dels estudiants, que proporciona desequilibris òptims i afavoreix la construcció de nous esquemes cognitius mitjançant atractors i sistemes en xarxa.



La presentació del contingut en format hipertextual permet, a més, que l'estudiant construeixi una seqüència de continguts basant-se en el seu criteri, de manera que passa a tenir el control de l'aprenentatge, ja que pot escollir el ritme, l'itinerari, les relacions, i tot això dins de la gran varietat de mitjans que permet la Xarxa i els materials hipermèdia.

## 1.2. Consideracions sobre el disseny d'un hipertext

Però tota aquesta reflexió teòrica quedaria reduïda a mera especulació si no es traduís en la implementació d'uns continguts que portessin a la pràctica tot això. Com podem dissenyar, doncs, uns materials per a analitzar una obra d'art que recullin els reptes plantejats pel paradigma hipertextual i constructivista?

La nostra experiència després del disseny de diversos hipertextos ens ha proporcionat una visió de conjunt sobre les dificultats de la seva realització, les pautes i mètodes de treball, els costos en temps i recursos, així com sobre els resultats obtinguts pels estudiants, la seva avaluació i les modalitats de recepció.

### Exemples d'hipertextos

Vegeu, per exemple, el primer hipertext realitzat el 1995 sobre el *Guernica* de Picasso a què es pot accedir en línia a [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/Guernica/Presentacio.htm](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/Guernica/Presentacio.htm), complementat amb un PowerPoint sobre els secrets del *Guernica* on s'exposa la relació formal i conceptual de l'obra de Picasso amb *Les conseqüències de la guerra* de Rubens, en línia a [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/PicassoGernika.ppt](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/PicassoGernika.ppt), o bé els posteriors com *Les senyorettes del carrer d'Avinyó* de Picasso del 2000, en línia a [http://cv.uoc.es/moduls/XW01\\_04045\\_00736/moduls/mod\\_4/cas\\_08/index.htm](http://cv.uoc.es/moduls/XW01_04045_00736/moduls/mod_4/cas_08/index.htm).

En línies generals, i considerant una mitjana d'un mes per a la concepció, disseny, processament de la informació i implementació de l'anàlisi hipertextual d'una obra d'art, concretem les següents fases de temporització per a fer-ne la producció (aproximadament una setmana per cada apartat):

1) Recopilació de la informació (la síntesi final hauria de tenir una mitjana d'unes cinquanta pàgines per cada hipertext, en funció del nivell de complexitat i el grau de profunditat que es vulgui assolir). Compartim la idea d'Eisenstein que “d'un bon guió en pot sortir una bona pel·lícula”.

2) Formulació de problemes i qüestions a resoldre per a incentivar l'aprenentatge per descobriment i investigació, i estimular la navegació per l'obra. Configuració de les qüestions (normalment una pregunta o un problema que plantegi l'obra o li plantejem) que operaran d'atractor. Tot i que pot semblar estrany, aquesta és la part més complicada del nostre model. No tota pregunta és un problema significatiu i només ens podem centrar en les qüestions de les quals tinguem seguretat que, amb la informació que puguem subministrar, l'estudiant podrà trobar la resposta o respostes. Aquestes preguntes tindran dues funcions clares: crear conflictes cognitius i presentar l'estudi de l'obra en tota la seva complexitat. Però no es tracta de respondre a preguntes aïlladament; precisament l'atractor haurà de funcionar com el mecanisme que, dotant el sistema d'aprenentatge de la màxima llibertat i flexibilitat, faci emanar del caos aparent un ordre, i doti de model el procés de modificació d'esquemes de l'estudiant. En el nostre cas, l'atractor per a l'hipertext de *Las Meninas* remet a la pregunta següent: on és Maria Teresa? Aquesta qüestió i tot el que porta implícit causarà una retroacció interactiva entre les diferents parts de l'anàlisi de l'obra, interconnectarà les diferents respostes proporcionant coherència i unitat al procés, facilitarà l'emergència d'un ordre dins de l'aparent caos de la navegació hipertextual, vertebrarà l'autoorganització de l'aprenentatge i, alhora, serà el desencadenant que estimuli a seguir navegant per aquest hipertext.

3) Elaboració dels nodes de l'hipertext i disseny dels enllaços interns, de manera que permetin diferents itineraris i nivells de dificultat i obliguin l'estudiant a recórrer-los tots per trobar les respostes als problemes plantejats. La informació, les qüestions que plantejem i l'atractor seran els elements determinants en la configuració de la xarxa de coneixements mitjançant enllaços. L'objectiu final és la construcció de l'arquitectura de la informació de manera que l'estudiant mai no es trobi en un carreró sense sortida, en una dificultat (conceptual, de significació o interpretació, etc.) que li impedeixi continuar la navegació. Cal evitar en la mesura del possible les cadenes d'enllaços lineals causa-efecte, entrar en bucles, itineraris sense sortida, marxa enrere... A cada moment, ha de poder accedir a la informació necessària per a resoldre els seus dubtes, per a no convertir la navegació en una acumulació de dubtes o en un recorregut mancat de significat.

4) Implementació tècnica de l'hipertext (HTML, XML, Flash, etc.).

Compondre un hipermèdia és, essencialment, crear nodes i enllaços. Aquests nodes han de contenir una única idea ben articulada i identificada mitjançant un títol. A cada moment, l'estudiant ha de poder controlar el seu procés de navegació i sempre un hipertext ha de permetre la possibilitat de realitzar un recorregut lineal dels seus continguts mínims. L'amplitud d'un node hauria de correspondre's amb l'espai de la memòria a curt termini segons la tècnica de la *information mapping*. Segons aquesta mateixa tècnica, hi ha quatre principis que haurien de caracteritzar aquests nodes:

1) La informació ha d'estar fragmentada en petites unitats o blocs, la qual cosa que correspon a un node; en un tema qualsevol, els blocs d'informació han de presentar una certa similitud pel que fa a les paraules, títols, formats i seqüències, cada node ha d'estar etiquetat segons criteris específics.

2) Els enllaços han d'establir relacions pertinents entre els nodes. La riquesa dels enllaços està en proporció directa amb les possibilitats transdisciplinàries i relacionals del nostre treball. Les relacions no han de ser mai gratuïtes ni els enllaços s'han de reduir, només, a presentar continguts obvis (títol → imatge, concepte → definició, autor → títol de l'obra, etc.). La funció dels enllaços és la d'establir un coneixement en xarxa, mostrar espacialment la complexitat del tema, proporcionar diversos itineraris i relacions, oferir una multiplicitat de visions, etc., sense deixar per això d'estar subjectes a un "atractor" que no és altre que el sistema de codificació de les preguntes de recerca que ens plantejem a l'hora d'analitzar l'obra, i que exerceix la funció bàsica d'autoregular l'aleatorietat i l'atzar.

3) És important vetllar per la màxima usabilitat, i evitar així la sobrecàrrega inútil o la desorientació cognitiva.

4) No cal comptar gaire amb els records del lector d'una pantalla a una altra. Els nodes han d'estar enllaçats, però els textos i les pantalles han de ser prou autònoms i complets en si mateixos. El Web, de moment, no permet accedir a l'última pantalla visitada d'un hipertext, ni permet que un ancoratge activi diversos enllaços al mateix temps, ni accedir a un node si prèviament no s'ha accedit a un altre... Cal tenir presents les possibilitats reals de l'hipertext en línia i adaptar-se a les seves limitacions.

### Webs recomanades

Per això l'interès d'estudiar hipertextos de ficció, com *Zeit für die Bombe*, de Susanne Berkenheger: vegeu l'article del monogràfic de la *Revue des Littératures de l'Union Européenne* (2006, juliol, núm. 5), en línia a <http://www.rilune.org/mono5/Campas.pdf>, i també la presentació d'aquest hipertext a [http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/home\\_arxius/campas\\_web\\_Susanne\\_Berkenheger.ppt](http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/home_arxius/campas_web_Susanne_Berkenheger.ppt), on s'analitza un ús creatiu de les possibilitats del Web.

### Webs recomanades

Jan W. A. Lanzing. "The concept mapping homepage".

Vegeu, també, el concepte de mapa conceptual a la Wikipedia.

Com a lector, cal preveure la conservació del sentit així com els nivells de lectura en una situació d'aprenentatge. El sentit és probablement la qualitat d'un hipertext que cal vigilar més. En un llibre és fàcil situar un paràgraf, una frase, un capítol; en un hipermèdia és l'enllaç entre els nodes el que estableix la pertinença i marca el sentit.

### 1.3. Nodes principals per a l'anàlisi d'una obra d'art

Atès que el nostre camp d'aplicació del format hipertextual és l'anàlisi d'una obra d'art, considerem convenient fer unes precisions sobre quins elements bàsics han de constituir el contingut informatiu dels nodes principals. Òbviament, han de ser presents –com a mínim– tots els elements necessaris per a qualsevol anàlisi d'una obra d'art, als quals afegirem, posant un èmfasi especial, els més significatius i rellevants per a una anàlisi hipertextual.

1) La pàgina inicial s'obre amb la **fitxa tècnica de l'obra**, que ha d'incloure, com a mínim, autor, títol, any, dimensions en centímetres (la primera és l'alçària i la segona l'amplada), tècnica i museu i, si és possible, qui ha fet l'encàrrec i quant s'ha pagat en la darrera venda o subhasta.

2) Atès que un dels punts de partida és el de conèixer **què saben els estudiants de l'obra** a analitzar, un altre node haurà de recollir el conjunt d'idees, prejudicis i coneixements que tenen. Com que el Web no permet, de moment, reescriure-hi, podem usar el format blog perquè anotin tot el que saben o creuen saber; és la forma més directa per a intercanviar informacions prèvies, establir la xarxa de coneixements sobre la qual volem construir el procés d'aprenentatge, detectar possibles errors i conèixer en quina etapa es troben en la seva construcció del contingut a treballar. Les primeres aportacions tindran un caràcter molt descriptiu (dimensions, figures, accions, tema, anècdotes, argument, etc.), però aviat s'introduiran aspectes més expressius (sensació que produeix, expressió de rostres i gestos, cromatisme, etc.) i, en alguns casos, s'arribaran a formular algunes preguntes (per què uns personatges són tractats de manera diferent dels altres, quins personatges hi apareixen, on és l'escena, etc.).

3) El **títol** mereix un altre node; pot aportar algun significat intrínsec i pot ajudar a entendre que l'artista no copia la realitat, sinó que construeix una nova realitat. En el nostre cas, ja hem comentat que el quadre estava catalogat com *La família de Felip IV*, que també era conegut amb el nom de *La senyora emperadriu amb les seves dames i un nan*, i que sota els Borbó la tela era coneguda com *La infanta Maria Teresa*, potser pel fet que es tractava d'un homenatge a aquesta infanta, que en el quadre ocuparia, precisament, l'espai simètric al punt on convergeixen les principals línies compositives. El Museu del Prado, inaugurat el 1819, abans del 1833 va rebre una col·lecció de quadres procedents del Palau Reial. En el moment de posar-li un nom, Pedro de Madrazo, el 1843 li va posar el de *Las Meninas*, anteposant els servents als amos, reflex potser de l'ambient republicà de l'Europa del segle XIX. L'estudi del títol de

l'obra, en aquest cas, amb la seva referència a la infanta Maria Teresa, que no apareix en el quadre, serà precisament l'element que ens proporcionarà el nucli del nostre atractor.

4) Un dels nodes importants contindrà el punt de partida de la **creació de conflictes cognitius**, que consistirà en la **imatge de l'obra** a analitzar sobre la qual s'hauran dibuixat interrogants que no són més que ancoratges de les diferents problemàtiques que volem abordar. En fer clic sobre cada interrogant, s'obrirà una nova finestra (*pop-up*) amb un conjunt de preguntes que tenen la finalitat de qüestionar allò que observem en una primera mirada. Es tracta de fer dubtar l'espectador sobre el que creu veure. En qüestionar el que veiem formulant preguntes, es desmunta l'esquema previ que teníem respecte al significat o tema de l'obra i, al seu torn, es deixen entreveure les possibles vies de desconstrucció de la mirada per a reeducar-la. Prenem, per exemple, el problema que planteja l'habitació on s'escenifica l'acció de *Las Meninas*. La finestra que s'obre en fer clic sobre l'interrogant situat al centre del sostre conté el text següent: "On s'està desenvolupant l'acció? Podria ser el taller de Velázquez? Quins elements ens permetrien pensar que es tracta del taller del pintor? I quins elements ens suggereixen que es tracta d'una sala noble i, per tant, ens permet suposar que no és el taller? Si fos el taller de Velázquez, quina seria l'acció lògica que ens descriu el quadre? Però, i si no fos el taller? Quin sentit tindria que Velázquez estigués pintant en una estança que no era el seu taller?" Les paraules subratllades són ancoratges que ens obren noves finestres a reflexions sobre el contingut de la pregunta, que, al seu torn, contindran ancoratges per a nous enllaços, etc.

5) Com més gran sigui la **diversitat de preguntes** formulades, més podrem aprofundir en l'estudi de l'obra. Per tant, un cop enunciades les preguntes (de fet, els problemes), comença el procés d'investigació que ens portarà a codificar, a través d'un determinat discurs, i seguint el model creat per l'atractor, les claus interpretatives de l'obra. Òbviament, no hi ha una única resposta vàlida, ni una única, estàtica i millor manera de veure, de llegir, d'analitzar una obra. El format hipertextual ens permetrà aportar diverses tipologies d'anàlisi estètica (des de la més formalista fins a la sociològica, passant per l'estètica de la recepció o la perspectiva semiòtica), exposar les diferents interpretacions que s'han proposat, i contraposar les visions oposades. En el cas del nostre hipertext, trobarem les conclusions de B. Mestre Fiol, Karl Justi, Charles Tolnay, J. A. Emmens, Santiago Sebastián, Halldor Soehner, E. Orozco Díaz, Michel Foucault i Jonathan Brown.

6) L'**anàlisi iconogràfica** (quan es tracti d'obres figuratives) constituirà un conjunt de nodes que permetran respondre a preguntes com ara qui és qui, què fa cada personatge o objecte on és situat, com s'interrelaciona amb el conjunt. En el cas de *Las Meninas* fàcilment reconeixem el mateix Velázquez, la infanta Margarida Maria, les *meninas* María Agustina Sarmiento i Isabel de Velasco, el majordom de la reina José Nieto, els reis Felip IV i Mariana d'Àustria, Marcela d'Ulloa i Diego Ruiz de Ulloa, Maribárbola i Nicolasito Pertusato. Amb



més dificultat podem situar la sala del palau: sembla que l'escena té lloc a la cambra del príncep Baltasar Carles (són les habitacions 12 i 25 del plànol de la Biblioteca Apostòlica Vaticana). Els quadres del fons són *Pales i Aracne* i *El judici de Mides*, pintats per Mazo, alumne i gendre de Velázquez, sobre models de Rubens i Jordaens. El que ja no és tan clar és el que està pintant Velázquez a la tela: el rei i la reina?, el retrat de la infanta i el seu seguici?, les *meninas*?

7) **L'anàlisi iconològica**, que analitza l'obra en el seu context cultural intentant comprendre el seu significat en el temps en què es va executar. A través d'una sèrie de nodes interconnectats s'estableix que *Las Meninas* serien no només un al·legat abstracte en defensa de la noblesa de la pintura, sinó també una afirmació personal de la noblesa del mateix Velázquez, idea subratllada pel significat dels quadres de la paret del fons: els dos mites expressen el triomf de l'Art sobre l'artesania i els oficis manuals, considerats secundaris i indignes d'un cavaller. La creu que Velázquez porta al pit, una creu de l'orde de Santiago, pot aportar diverses pistes per a la interpretació de l'obra, tenint en compte que Velázquez no era de llinatge noble. La carrera palatina de Velázquez es remunta al 1623 quan va ser nomenat pintor de cambra, i quatre anys més tard va ascendir a uixer de cambra, i el 1642 va aconseguir el càrrec d'ajudant de cambra. Els honors van culminar el 1652 amb el nomenament d'*apostador mayor* de palau. Reunia, doncs, quatre càrrecs molt importants: pintor de cambra, uixer de cambra, superintendent de les obres i *apostador mayor* de palau (el sou d'aquest últim era d'uns 600.000 maravedís anuals). El 1650 va sol·licitar un títol de noblesa i vuit anys després Felip IV el va nomenar candidat a ingressar a l'orde de Santiago, al qual va ingressar el 1659. Després de la mort de Velázquez, Felip IV va manar que es pintés la creu de Santiago sobre l'autoretrat del pintor: va ser el senyal final de reconeixement de la noblesa del pintor i de la pintura. La noblesa de la pintura comportava una concepció segons la qual l'activitat del pintor és idear, inventar, encarnar una idea; l'execució és secundària. *Las Meninas* serien, doncs, no la còpia d'una realitat o la imitació del natural, sinó la imatge d'una idea interna, una cosa *mentale*, com diria Leonardo. Per això l'actitud de Velázquez, que no està pintant, sinó pensant i contemplant el *disegno* intern de l'obra. Mostra, al seu torn, un esdeveniment extraordinari i sense precedents: mai no s'havien representat junts un monarca viu i un pintor en plena activitat. Però mostra els reis indirectament, a través del mirall i de les mirades, per cortesia a la seva posició, i utilitza no el seu taller sinó una sala noble que, gràcies a la gran tela, es transforma, temporalment, en taller de l'artista. Però deixa de pintar exactament en el moment en què els reis entren a la sala. Sembla com si Velázquez volgués assolir un objectiu concret: fer tan real com fos possible la presència implícita dels reis. Així, els monarques "veuen" el pintor pintant i, per tant, esdevenen testimonis permanents d'un art digne de reis, precisament en funció de la seva presència.

8) Un altre conjunt de nodes intentaràn plasmar **l'impacte visual de l'obra sobre l'espectador**: com és rebuda, com es posiciona l'espectador davant del quadre, com s'insereix aquest quadre en els paradigmes culturals i en

l'imaginari dels receptors. D'aquesta manera, l'aportació dels estudiants es convertirà en un node d'aquesta xarxa hipertextual, i possibilitarà la creació col·lectiva del coneixement. En el cas de *Las Meninas* se sol expressar la perplexitat que causa el fet que òpticament no es pugui entendre el quadre. El problema és que a la tela hi veiem un pintor pintat, que ens mira, amb un pinzell a la mà: això ens suggereix que davant de Velázquez hi ha un mirall, com en qualsevol autoretrat, però no és així, sinó que hi ha les figures del rei i la reina, reflectides en el mirall del fons. La llum que il·lumina els reis és precisament la llum de l'espai ocupat per l'espectador, però l'espectador no surt reflectit en el mirall del fons: l'espai ocupat per l'espectador és precisament l'espai que ocupen els reis. De fet, aquest quadre només té ple sentit òptic si es veu des de les pupil·les dels reis; és a dir, per a entrar dins de la lògica de l'òptica del quadre hauríem de disfressar-nos, per parelles, de rei i de reina. Aquesta dialèctica entre aparença i realitat es mostra també en nombroses obres literàries, com en el sonet d'Argentona, que acaba així:

“Porque ese cielo azul que todos vemos  
ni es cielo ni es azul. Lástima grande  
que no sea verdad tanta belleza.”

Es tracta de reproduir l'impacte perceptiu d'aquesta pintura en altres referents culturals de la mateixa època (arquitectura, literatura, filosofia, ciència, religió, música, etc.), de manera que l'estudiant s'adoni que els problemes, sensacions i experiències estètiques que li desperta l'estudi de *Las Meninas* són semblants i pertanyen a la mateixa tipologia que els que percep en enfrontar-se amb textos literaris, filosòfics, frases musicals... Amb això es vol reconstruir, en la ment de l'estudiant, l'estat d'ànim que es vivia a Europa arran de la crisi social permanent del segle XVII, així com reviure l'atmosfera creada, amb diferents mitjans culturals i propostes estilístiques, per les classes dominants per a dirigir, persuadir, atraure, commoure i manipular els sentiments de les classes populars. Es tracta que l'estudiant pugui arribar a captar que per a persuadir cal crear en l'espectador una certa predisposició a voler ser persuadit, i que és funció de les arts despertar aquesta predisposició. Per això els personatges dels quadres sovint s'adrecen a l'espectador com convidant-lo a participar en l'escena, per això les façanes barroques són tan impactants, tan conqueridores de l'espai exterior, per això la literatura reflecteix la pèrdua de la confiança i un replegament a la pròpia interioritat (“cuando a escuchar el alma me retiro”, canta el comte de Salines), o la fugacitat del temps (“Soy un Fue, un Será y un Es cansado”, ens diu Quevedo); per això al filòsof només li queda el dubte o el jo (“Malgrat que volia pensar que tot era fals, calia acceptar que el jo que pensava era alguna cosa; i basat en aquesta veritat, penso, per tant existeixo, tan sòlida i tan certa que ni tan sols les suposicions més extravagants dels escèptics podien afectar, vaig jutjar que podia rebre-la sense escrúpols com el principi inicial de la filosofia que jo cercava”, proclama Descartes).

9) Un altre node bàsic fa referència al **tema**: què representa l'obra i com està tractada aquesta representació, quines relacions podem establir entre els diferents elements i com estan explicitades en l'obra mitjançant els elements for-

mals (línia, color, composició, etc.). El quadre de *Las Meninas* descriu l'acció d'un grup que està fent una cosa que és interrompuda per un altre esdeveniment que s'esdevé fora dels límits de la pintura. Sembla com si la infanta hagués entrat al taller de Velázquez per veure'l pintar. Havia demanat aigua, que ara li ofereix la *menina* de l'esquerra. En aquest moment entren a l'habitació el rei i la reina, que es reflecteixen en el mirall del fons. Tot el grup comença a reaccionar davant la presència reial. Isabel de Velasco comença a fer la reverència, Velázquez deixa de pintar, Maribárbola també se n'adona, però encara no ha reaccionat. La infanta, que mirava Nicolás Pertusato jugant amb el gos, mira de sobte a l'esquerra, en direcció als seus pares, encara que el cap li roman en direcció al nan, cosa que produeix un estrany efecte dislocador entre la posició del cap i la direcció de la mirada. Isabel de Velasco no s'ha adonat de la presència reial; Marcela d'Ulloa, entretinguda amb la conversa amb el guardadames, tampoc; aquesta última, però, sembla que acaba d'adonar-se'n. Aquesta descripció explicaria l'efecte d'instantaneïtat i aclariria les actituds de les figures; també confirmaria el fet que els reis són presents, físicament, a l'habitació, presència que Velázquez subratlla convertint-los en catalitzadors de l'acció (tot el que passa en el quadre és desencadenat per aquesta presència): quasi tots els ulls es fixen en Felip IV i la seva esposa. Per això la importància del mirall del fons: té la finalitat d'atreure l'atenció de l'espectador per obligar-lo a pensar què és el més important de la composició. És una de les claus del quadre. En l'epifania reial a través del mirall es manifesta la consciència que es tenia de la reialesa, ja que el rei era com un lloctinent de Déu. A través del mirall se'ns mostra la parella reial com un model ideal per a les infantes. El mirall no és només, doncs, un recurs visual: porta implícita la idea de la virtut com a factor determinant de la seva qualitat reial.

10) La **composició** formarà part d'un conjunt de nodes que subratllaran els aspectes formals de l'obra. Des d'un punt de vista espacial, observem com la sala de *Las Meninas*, a més d'incloure l'espectador, té una prolongació real amb la porta, una d'ideal amb el mirall, i una d'imaginària amb els quadres pintats del fons. Lumínicament, destacarem el centre lluminós del primer terme, fora i dins de la tela, produït per una o dues finestres obertes, el lleu reflex de la cinquena finestra entreoberta després de les tres hermèticament tancades, el focus violent de la porta de l'escala, i el pàl·lid reflex del mirall. Linealment, tota l'obra està estructurada a partir de rectes verticals i horitzontals com les del cavallet, les parets, les finestres, els quadres, el mirall, la porta, les escales, sobre les quals se superposen dues corbes irregulars i equivalents, una formada pels caps del pintor, Maria Agustina i la infanta, i l'altra dibuixada per Isabel i els nans, que responen ambdues a la silueta del gos.

11) Incorporarem, sempre que sigui possible, alguns nodes amb el **procés que ha seguit l'artista en la producció de l'obra**, fent referències a esbossos (si es conserven) o cites intertextuals d'obres anteriors. Els elements referencials, intertextuals, ens ajudaran a construir les interpretacions alhora que ens permetran entendre com evoluciona l'art: com un determinat tractament pictòric confereix nous significats a formes tradicionals, com els canvis en la repre-

sentació transformen els significats i, per tant, la mirada de l'espectador. Observem com Velázquez "cita" el mirall del fons d'*El matrimoni Arnolfini*, de Jan van Eyck, i subratlla així com el fenomen del mirall és fonamental en l'epifania barroca de la imatge.

12) Recorrerem també a l'**anàlisi semiòtica** per fonamentar la construcció dels significats i, sobretot, per desconstruir la idea que el que es veu en l'obra es deu, senzillament, a la personalitat de l'autor, al seu estil, a la seva intenció i a la seva creació. Podem interpretar *Las Meninas* en el context específic del il·lusionisme barroc: en suprimir l'essencial del quadre, Velázquez mostra que tot és il·lusió, que tan fals és el pintor que ens mira, com el grup que interromp el seu treball, com el mirall o la porta que multipliquen els espais, com les figures que s'hi reflecteixen, com el mateix espectador la imatge del qual no es reflecteix enlloc.

13) Travessant tots aquests nodes, mitjançant enllaços interns, completarem el nostre estudi analitzant la **interrelació de l'obra** estudiada amb el seu **context històric i cultural**, amb el lloc que ocupa dins el procés de creació del seu autor i amb un estudi comparat amb una altra obra, coetània o no, que permeti validar les interpretacions donades i que obri noves vies d'investigació.

## **2. Las Meninas de Velázquez**

### **2.1. Estructura hipertextual de l'anàlisi de *Las Meninas***

Quan es vol construir un model d'anàlisi hipertextual d'obres d'art, una de les decisions més difícils de prendre és quin pot ser el disseny de la seva pàgina d'inici que sigui vàlid per a altres estudis hipertextuals d'obres d'art. Es tracta, doncs, d'optar per uns menús i un sistema de navegació que no calgui modificar en cada anàlisi hipertextual, per tal d'evitar que l'estudiant hagi d'"aprendre" a navegar en cada cas, i per aconseguir, quan se'n tingui un nombre bastant ampli, fusionar les anàlisis en una única estructura hipertextual, una mena d'*ars wide web*.

La nostra proposta d'interfície (entesa, aquí, com a metodologia, és a dir, punts de contacte entre l'obra i l'estudiant) es vertebrava al voltant de deu submenús bàsics, a través dels quals volem condensar tot el procés que hem descrit en les pàgines precedents. De manera succinta, descriurem cadascun dels menús amb els seus pressupòsits d'interacció i de desconstrucció de la mirada.

#### **2.1.1. Pàgina inicial**

Imatge de l'obra a estudiar i fitxa tècnica completa. Es tracta que l'estudiant rebi un primer impacte visual, es fixi en el conjunt de l'obra i se'n faci una primera idea aproximada (ajudat de les mides del quadre), hi estableixi un primer diàleg entre el que veu i el que mira, construeixi una primera narració sobre el que és percebut i projecti en la seva lectura els seus coneixements i la seva concepció personal sobre el que entén per art.



*La família de Felip IV (Las Meninas) (1656). Madrid: Museo del Prado. Oli sobre tela, 318 x 276 cm.*

### 2.1.2. Una primera mirada

Seguint, en principi, una navegació lineal, el primer clic ens porta a l'enumeració del conjunt de coneixements previs que es desprenen del que sol veure la "mirada del turista". Es tracta de descriure allò que els estudiants veuen en l'obra, de manera que s'apropien d'una sèrie d'elements i construeixen un primer discurs, que els ha de permetre definir un primer esquema conceptual i obtenir una certa "seguretat" i moure's amb certa comoditat per l'escenografia representada. És important no coartar l'espontaneïtat de l'estudiant: es tracta que, entre tots, formulin un primer model teòric d'anàlisi, enumerant tots els aspectes que considerin rellevants. Com més i més diverses siguin les narratives, més s'optimitzarà la funció de l'atractor.

- Les seves dimensions (318 x 276 cm) ens fan pensar en una obra important.
- Les figures són de dimensions quasi naturals.
- Sembla que representi una [escena de palau](#) amb una infanta al mig, envoltada de cortesans i servidors.
- Podem pensar en un grup que ha anat a veure el pintor al seu taller, ja que aquest hi està [pintant un quadre](#).
- La [sala](#) és rectangular amb cinc finestres laterals, dues de les quals estan obertes.
- La llum que entra per la porta del fons, que un [personatge](#) sembla obrir, permet veure la paret del fons, on hi ha penjats dos [quadres](#) grans.
- Al fons hi ha un [mirall](#) que reflecteix [dos personatges](#).
- La majoria de personatges (sis dels nou, sense comptar els dos del mirall) [miren](#) cap a l'espectador.
- Dominen el conjunt els tons grisosos: hi ha poques [notes de color](#) distribuïdes entre la infanta i els personatges del primer terme.
- El primer terme està il·luminat per la finestra de la dreta; un terme mitjà està a les fosques i el fons torna a estar il·luminat per la [llum](#) que entra per la porta i per la llum que reflecteix el mirall, llum que prové, probablement, de la mateixa finestra que il·lumina el primer pla.
- La seva execució respon als cànons del naturalisme ("es poden comptar els pèls del gos", va dir un espectador).

### 2.1.3. Navegar per l'obra

En iniciar els primers temptejos de descobriment per navegació, una pantalla presenta la imatge de l'obra plena d'interrogants (que són ancoratges que remetent a finestres flotants que aprofundeixen, amb més preguntes, en el qüestionament del que creiem veure) que plantegen un conflicte cognitiu al que els estudiants havien descrit, ja que són preguntes que soscaven la seguretat del que creien veure. Per exemple: si algú afirma que es tracta de l'estudi del pintor, un dels interrogants planteja la qüestió de per què són tancades la majoria de finestres. No seria més lògic que, a falta de llum artificial (dels ganxos del sostre no penegen llums), hi hagués tots els finestrals oberts? En cas que Velázquez estigués pintant, per què porta unes vestidures no adequades per a aquesta feina? Si l'escena representa el taller del pintor, com és que no hi ha teles, ni esbossos, ni altres quadres repartits per tota la sala? Si no poden estar segurs del que veuen... El desequilibri que desencadena la inseguretat provocada pel qüestionament del que "creien veure", el que "pensaven que era", serà l'estímul que portarà l'estudiant a navegar per l'hipertext a la recerca de les respostes que li proporcionin una nova seguretat, la construcció d'un nou esquema, la constitució d'una nova mirada.



Cada finestra flotant que s'obre amb cada interrogant planteja nous interrogants que, al mateix temps, proporcionen noves pistes, nous conflictes, ja que afegixen, indirectament, alguna informació que incrementa la incertesa ja que segueixen destruint les certeses inicials. Però, per a no provocar el desfici per culpa d'un procés d'acumulació de dubtes, cadascuna de les finestres flotants aporta una part de la solució a través dels seus enllaços incrustats.

La ruptura dels esquemes mentals amb els quals l'estudiant s'havia apropiat a l'obra i a través dels quals havia fet una primera lectura l'impulsa a fixar-se en molts aspectes de l'obra que, segurament, haurien passat despercebuts en el primer contacte. Gairebé sense adonar-se'n, es troba en ple procés d'investigació i aprenentatge per descobriment. Un dels objectius d'aquest mètode (la interfície hipertextual) és, precisament, que l'estudiant observi l'obra una vegada i una altra, que vagi autoeducant la mirada mitjançant la visualització sistemàtica de la imatge.





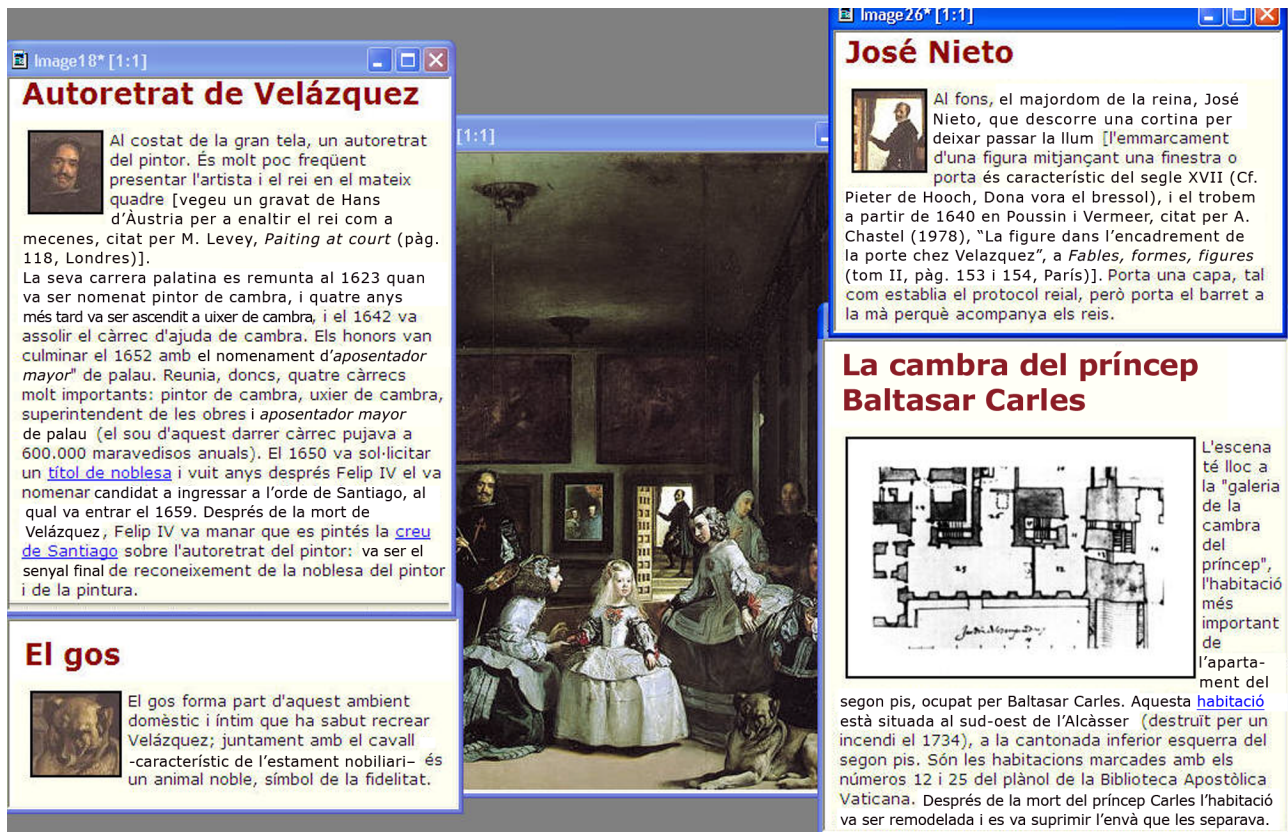
#### 2.1.4. Sobre el títol

Hem observat repetidament, en els museus i exposicions, que el públic en general sol apropar-se, fins i tot abans d'observar amb deteniment una obra, al seu títol. I amb un cert moviment de cap, com assentint, tornen a contemplar l'obra i la llegeixen segons el nou context que els ha facilitat aquest títol. Com hem comentat anteriorment, els diferents títols que s'han atribuït a *Las Meninas* plantegen una mena de problema d'identitat, ja que suggereixen dubtes sobre el que fan els personatges, sobre el perquè s'ha format el grup, sobre el que pinta Velázquez en la gran tela i sobre quina era la intenció de l'artista. La complexitat d'aquestes qüestions i la seva significació hermenèutica estan en la base de la construcció del nostre atractor hipertextual sobre la qüestió d'on és Maria Teresa.

#### 2.1.5. Iconografia

Algunes solucions als interrogants inicials es troben en les "respostes" iconogràfiques, a les quals podem accedir navegant des de les mateixes finestres flotants que s'obren des de cada interrogant, o bé des de l'anàlisi iconogràfica. Observem que, a la finestra sobre iconografia, tornem a trobar la imatge del

quadre, i en passar el cursor per damunt seu, descobrim que hi ha molts ancoratges o àrees clicables que ens permeten obrir noves finestres flotants. A més, doncs, de tornar a mirar el quadre del tot, cada nova pantalla ens permet fixar la mirada en una àrea concreta, sobre la qual es dona una determinada informació (“qui és qui”, “qui fa què”, etc.) que revela part de les qüestions plantejades, cosa que estimula a continuar la navegació. Saber qui és cada personatge, saber què fa i saber descriure l'argument del quadre ens permet reconstruir l'equilibri inicial, ja que la majoria d'aquests “sabers” eren implícits en els coneixements previs dels estudiants.



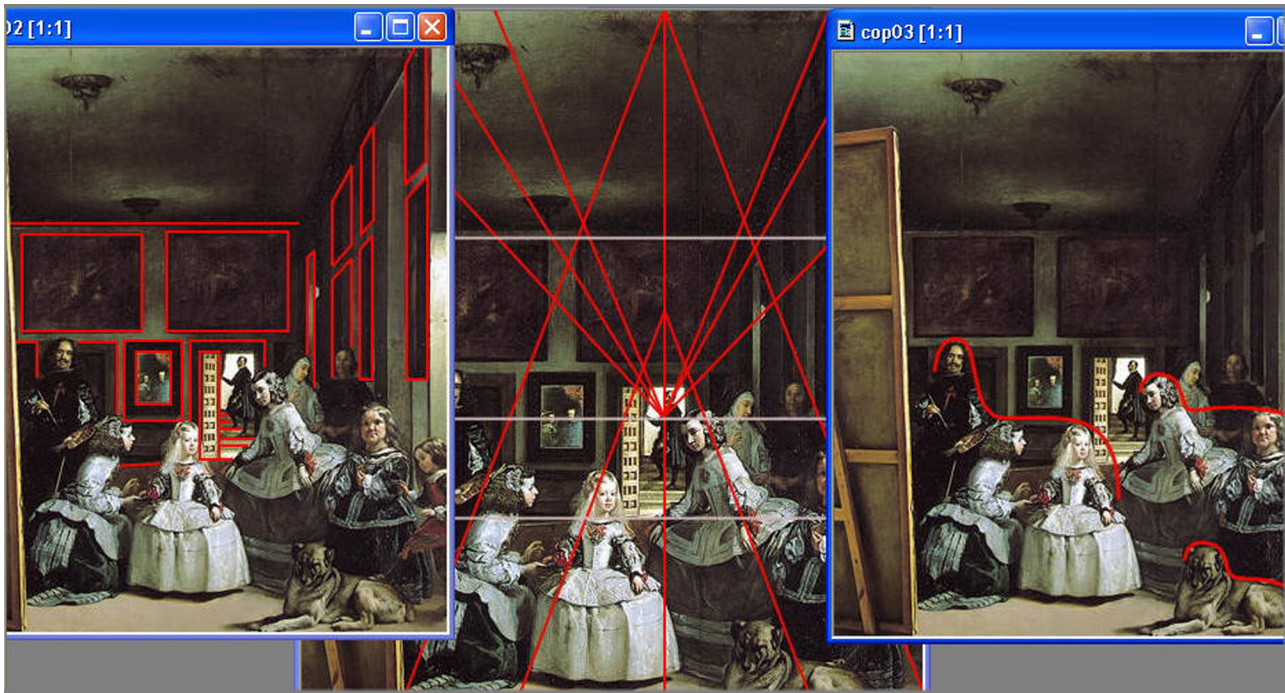
The screenshot displays a digital art analysis interface. In the center is a large image of the painting 'Las Meninas' by Diego Velázquez. Three floating windows provide additional information:

- Autoretrat de Velázquez**: A window on the left containing a small portrait of Velázquez and text describing his role as a court painter and the significance of his self-portrait in the painting.
- José Nieto**: A window on the top right containing a small portrait of José Nieto and text explaining his role as the majordomo of the queen and his position in the painting.
- La cambra del príncep Baltasar Carles**: A window on the bottom right containing a floor plan diagram and text describing the prince's chamber and its location within the Alcázar of Seville.

### 2.1.6. Composició

Un cop coneguts i reconeguts els personatges i els objectes presents en el quadre, es tracta de mostrar que, tot i que el quadre té un aspecte d'improvisació fotogràfica i l'assumpte sembla estar tractat d'una manera informal –tant per l'articulació dels grups (el de la infanta, el dels reis i José Nieto, amb Velázquez) com per la pinzellada solta i el tractament cromàtic “tachista” dels vestits, en particular el de la infanta–, *Las Meninas* és un quadre rigorosament i acuradament compost, tant espacialment com lumínicament i linealment. Els esquemes compositius, als quals ja ens hem referit anteriorment, les diagonals, les formes repetitives, les simetries cromàtiques, adquireixen sentit perquè permeten construir racionalment la contradicció aparent entre realitat i il·lusió.





### 2.1.7. Iconologia

L'estudiant que hagi completat el procés de navegació estarà en disposició de reconstruir nous esquemes per a enfrontar-se a l'obra analitzada, ja que el format hipertextual li haurà ofert diferents interpretacions i lectures que hauran interactuat amb la construcció que el mateix estudiant haurà desenvolupat durant el recorregut per l'hipertext. I arribarà a descobrir el nucli de l'atractor, ja que haurà descobert la presència absent de la infanta Maria Teresa.

Image32\* [1:1]

- [La pintura com a \*diseño interno\*](#)
- [L'acció](#)
- [El mirall](#)
- [Les mirades](#)
- [Un metaquadre](#)
- [On és Maria Teresa?](#)



Image34\* [1:1]

## On és la infanta Maria Teresa?

Si un primer títol del quadre va ser *La familia de Felip IV* i aquesta família, en el moment de pintar-se *Las Meninas*, estava formada per Felip IV, Mariana d'Àustria, la infanta Maria Teresa i la infanta Margarida (el príncep Baltasar Carles havia mort el 1645), **com és que no hi surt la infanta Maria Teresa?**

Situem-nos al final de la **guerra dels Trenta Anys**, quan Felip IV va haver de fer tantes concessions a Holanda que, de fet, va esdevenir independent. La **guerra** va continuar amb França, però la derrota del mariscal Turenne a Valenciennes va comportar l'inici de **negociacions de pau**. I això s'esdevenia l'agost i setembre de 1656, data en què Velázquez va estar pintant *Las Meninas*. Una de les **condicions de França** era que la infanta **Maria Teresa es s'esposés amb Lluís XIV**.

Però la infanta estava promesa al seu cosí de Viena i Felip IV volia evitar que el patrimoni dels Habsburg pogués passar als Borbons.

Davant d'aquest present incert, Velázquez opta per no incorporar "físicament" la infanta dins la tela però deixa intuir la seva presència (i la seva mirada) a la banda oposada d'on convergeixen les principals línies compositives. La infanta Maria Teresa seria, doncs, l'única que veuria l'escena tal com l'ha pintada Velázquez: el conjunt reflectiria, doncs, **el que veien els seus ulls**, i feia visible així l'única figura invisible del quadre.



### 2.1.8. Context artístic

Un cop aïllades totes les variables, l'estudiant haurà arribat a un domini visual i semiòtic de l'obra, perícia que podrà utilitzar per a comentar altres obres del mateix període o de temàtica i tractament similar. Però per a poder fer aquesta transposició, necessita tenir més eines que l'ajudin a contextualitzar l'obra en el seu temps, i per això sempre trobarà un menú que li donarà informació sobre el període al qual pertany l'obra (aspectes històrics, econòmics, filosòfics, literaris, socials, etc.), de manera que al final del procés, no només coneixerà a fons l'obra per la qual ha navegat, sinó que a través de l'obra podrà reconstruir els contextos de l'època a la qual pertany.

The screenshot displays a digital interface for analyzing a Baroque painting. The central image is a painting depicting a group of people in an interior setting, with a dog in the foreground. The interface includes several windows and menus:

- Image38\* [1:1]**: A window at the top containing a quote: "Porque ese cielo azul que todos vemos ni es cielo ni es azul. Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!" attributed to Argento.
- Image3...**: A window on the left titled "Concepte de barroc" containing a list of links:
  - [Context històric](#)
  - [Centres de producció](#)
  - [El llenguatge barroc](#)
  - [Per a una anàlisi formal](#)
  - [L'espai arquitectònic](#)
- Ima...**: A window on the right containing a list of links:
  - [El manierisme](#)
  - [Filòsofs i artistes](#)
  - [Interpretació sociològica](#)
  - [El barroc com estat d'ànim](#)
  - [L'urbanisme barroc](#)
- Bottom Menu**: A central menu at the bottom containing links:
  - [La imatge del rei](#)
  - [La imatge de la burgesia](#)
  - [La visió del paisatge](#)
  - [El sentit barroc de la mort](#)



### 2.1.9. Anàlisi comparada

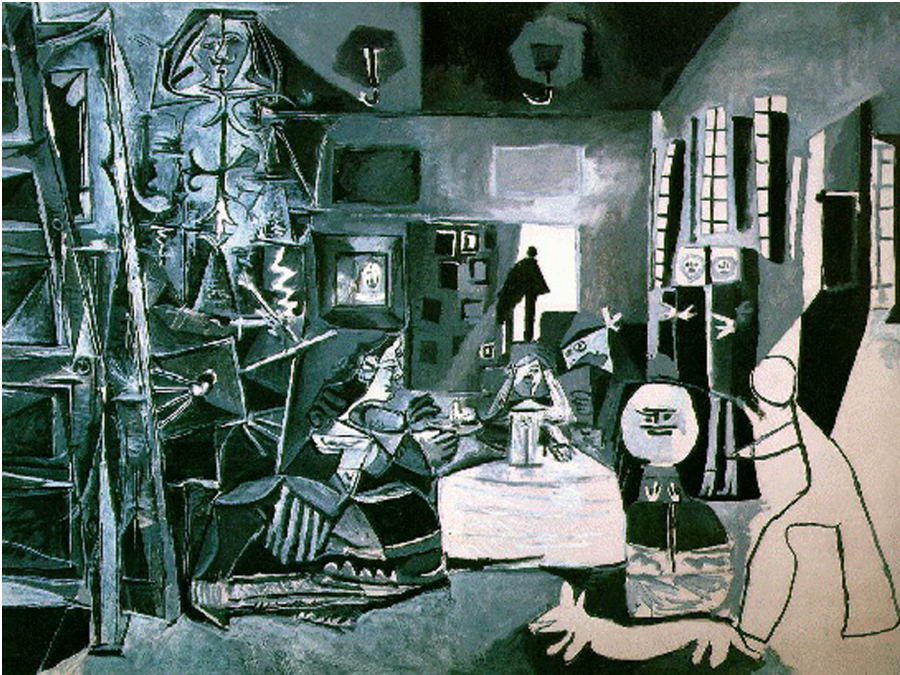
Una forma de validar els resultats obtinguts, de confirmar les hipòtesis proposades i comprovar que la nostra percepció és compartida és comparar *Las Meninas* de Velázquez amb *Las Meninas* de Picasso, i establir paral·lelismes visuals en funció de la lectura que hem fet, i d'aquesta manera observar com la (re)lectura de Picasso, a través de les formes que augmenta i de les que fa disminuir, del que destaca i transforma, dels grafismes que utilitza, etc., corrobora el nostre text.

Un fet a destacar és el gran augment de les dimensions de la figura del pintor, que apareix com un gegant, amb el cap que li arriba al sostre, i deixa petits els altres, amb la seva enorme creu de Santiago al pit. Es tracta d'una sàtira contra el pintor de la casa reial, que va viure entestat a demostrar que era noble i que, per tant, podia entrar a l'orde de Santiago.

Un element que ens sorprèn són els ganxos, enormes com de carnisseria, que veiem al sostre. També hi són, en el quadre de Velázquez, però passen inadvertits en la penombra, i són ganxos per a penjar llums; però Picasso, en fer-los tan visibles, en modifica el sentit i, evocant una carnisseria, crea una atmosfera de crueltat i dona a l'habitació un caire de sala de tortures. L'atmosfera tràgica es veu accentuada pel fet que els dos funcionaris "aposentadors" són convertits en una mena de fèretres posats dempeus, macabres. Són personatges fúnebres, fantasmes en negre i gris, associats a la visió del món absolutista. Només hi ha grisalla perquè Picasso ha volgut concentrar-se a manifestar-nos, sense intromissió del color, com en el *Guernica*, la potència dura del grafisme i els valors de la llum i les tenebres. En l'altra obra de conjunt que Picasso va pintar amb colors, es pot observar com els colors celestes, el groc solar i el blau clar de l'atmosfera només apareixeran en els personatges innocents.

Els personatges principals adopten uns grafismes molt significatius. El grafisme de la cara rodona és assimilat amb la bondat o amb la innocència. És el grafisme solar, la imatge de la pilota de joc, del que no té arestes i no pot causar dolor, de l'agradable, de la feminitat. Tenen la cara rodona la infanta, Maribàrbola i Pertusato, els nens innocents, bufons. Els dos personatges de les dames nobles que acompanyen la nena, com a mesquines i adulesores servidores de l'absolutisme, amb gest de obsequiositat vil i interessada, són representats amb trets angulosos, de vèrtexs molt aguts, agressius. Així, les dames, la Velasco i la Sarmiento, es mostren antipàtiques, radicalment agressives. Al llarg de les nombroses derivacions del tema, és constant el contrast entre les cares rodones, com les llums grogues i celestes, dels bons amb les cares punxegudes i els tons vermells o verds dels dolents.

Aquesta és la lectura de Picasso, un altre text, una altra navegació hipertextual, un altre atractor...



### 2.1.10. Documentació

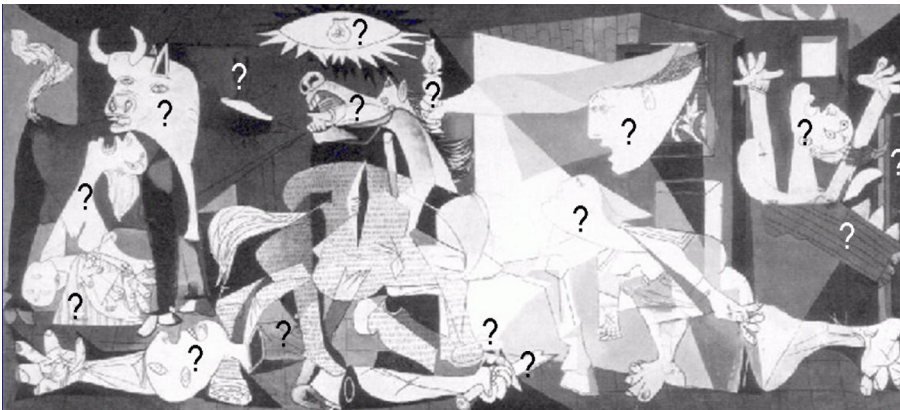
Al final, l'alumne podrà accedir a documents, textos, imatges, etc., que han servit per a reconstruir i dissenyar l'hipertext, i que constitueixen les fonts directes de l'anàlisi feta. I a la possibilitat de poder contemplar, una vegada més, la imatge a tota pantalla.



### 3. El *Guernica* de Picasso

“Vaig arribar a Guernika el 26 de abril, quan faltaven cinc minuts per a tres quarts de cinc de la tarda. Tot just havia baixat del cotxe quan va començar el bombardeig. La gent estava aterrida. Els pagesos van fugir, i van abandonar els seus animals al mercat. El bombardeig va durar fins a tres quarts de vuit. Durant aquest temps no passaven cinc minuts sense que l'espai es veiés ennegrit pels avions alemanys. El mètode d'atac va ser sempre el mateix. Primer, obrien foc les metralladores; després llençaven les bombes explosives i, finalment, les incendiàries. Els avions volaven molt baix, arrasant camins i boscos amb foc de metralladora, i a les cunetes de les carreteres s'amuntegaven plegats, abatuts a terra, homes, dones i nens... Arreu se sentien crits de dolor, i la gent, aterrida, s'agenollava, aixecant les mans al cel, com si implorés a la Divina Providència.”

Pare Alberto Onaindía, citat per Manuel Tuñón de Lara (1974). *La España del siglo XX. La Guerra civil (1936/1939)* (3a. ed., vol. 3, pàg. 660). Barcelona: Laia.



#### 3.1. Context històric i encàrrec

El 1937, la situació política internacional es trobava en un moment de ruptura. Davant del rearmament alemany i l'expansió italiana a Etiòpia, les democràcies burgeses europees assistien inertes a la tragèdia espanyola amb la farsa de la no intervenció. Feixisme, democràcia i revolució popular constituïen l'estructura dialèctica d'aquell moment històric.

En aquest context, s'obria a París una Exposició Internacional dedicada, com sempre, al treball, el progrés i la pau. La participació de l'Estat espanyol tenia una clara intenció política: invocar la solidaritat del món lliure, alertar l'opinió pública que la guerra espanyola podia ser el principi d'una tragèdia mundial.

Sembla que la iniciativa del pavelló de la República espanyola, on Picasso podria expressar els seus sentiments respecte a la guerra d'Espanya, va ser de la Generalitat de Catalunya (de Jaume Miravittles, personalment), ja que en principi el Govern de la República no hi volia concórrer. La Generalitat volia ser present a l'Exposició de París del 1937 per donar al món una imatge de la Catalunya en lluita. L'arquitecte Sert, ajudat per Antoni Bonet, va continuar amb l'annex de Luís Lacasa, i va acabar el pavelló, on compartien espai les escultures d'Alberto Sánchez, *El poble espanyol té un camí que el condueix cap*

#### Referència bibliogràfica

Per a una conversa de Raimon Torres amb Joan Prats, publicada als *Cuadernos de Arquitectura* de 1981, citat per Alexandre Cirici Pellicer (1981) a *Picasso. La seva vida i la seva obra* (pàg. 122). Madrid: N Editorial.

a un estel, de Picasso, *Cap de dona*, d'Alexander Calder, *Font de mercuri* (en homenatge als miners d'Almadén), i de Julio González, *La Montserrat*. L'encàrrec que Sert va fer a Picasso era força considerable: una gran composició de 7,82 metres d'amplada per 3,5 metres d'alçària. Per a poder-la realitzar, el Govern republicà va posar a la seva disposició l'antic palau dels Savoie-Carignan, al número 7 dels Grands Augustins, on hi havia prou espai per a treballar.

Probablement, Picasso havia pensat en un tema de contingut al·legòric. Però el 26 d'abril de 1937, quaranta-tres bombarders i caces alemanys de la legió Còndor van destruir la ciutat de Guernica, capital històrica del País Basc i símbol dels seus furs. Picasso, que va conèixer l'esdeveniment a través del diari *Ce Soir* del 30 d'abril, va decidir que la seva obra seria la resposta a l'atrocitat d'aquell genocidi, i va convertir el quadre *Guernica*, els primers esbossos del qual va dur a terme l'1 de maig, en un acte polític, en un atac explícit al militarisme i una denúncia a la indiferència de la democràcia burgesa. Com afirma Giulio Carlo Argan:

“És la primera i decidida intervenció de la cultura en la lluita política; Picasso respon a la destrucció creant una obra mestra [...]. La matança de Guernica no és un episodi de la guerra civil espanyola sinó el principi d'una tragèdia apocalíptica [...]. No supera la realitat històrica amb una visió simbòlica o al·legòrica [...]. Picasso no pretén denunciar un delictes i suscitar indignació i pietat sinó fer veure el delictes a la consciència del món civilitzat i obligar-lo a jutjar i a decidir.”

Giulio Carlo Argan (1977). *El arte moderno* (3a. ed., pàg. 572). València: Fernando Torres Ed.

Posseint l'autoritat moral per a interpretar per si sol la condemna de tothom al feixisme i al nazisme, a la bogeria destructora del capitalisme en crisi, el quadre de Picasso està fixat per sempre, atès que no hi ha indicacions de temps, ni de lloc: és fora de la història (i per això prefigura els bombardejos de la Segona Guerra Mundial, els camps d'extermini nazi, Hiroshima i Nagasaki, etc.) i representa el final de la història: la història ja no és catarsi, és terror.

Josep Palau i Fabre es pregunta per què es va decidir aquells dies el bombardeig (es va fer el 26 perquè era un dia clar) precisament quan a Bilbao hi havia un destacat grup de periodistes anglesos (George Lowther Steer, de *The Times*, Noel Monks, del *Daily Express*, Christofer Holme, de l'agència Reuter, i Mathieu Corman, de *Ce Soir*), els quals van anar el mateix dia 26 a Guernika, i apunta que potser va ser una demostració de la capacitat bèl·lica als ulls dels corresponents, per tal que amb les seves cròniques atemorissin el poble anglès per facilitar la seva futura capitulació davant dels plans de Hitler.

### 3.2. El procés de producció de l'obra

Picasso, que tenia cinquanta-cinc anys, va fer una gran quantitat d'estudis (uns quaranta-cinc) i la composició va passar per diverses concepcions. Fins i tot durant l'execució hi va haver canvis molt radicals de plantejament. Gràcies a les fotografies fetes per Dora Maar, set del conjunt i una d'un fragment, podem seguir els canvis dràstics que Picasso hi va anar introduint, des de la primera,

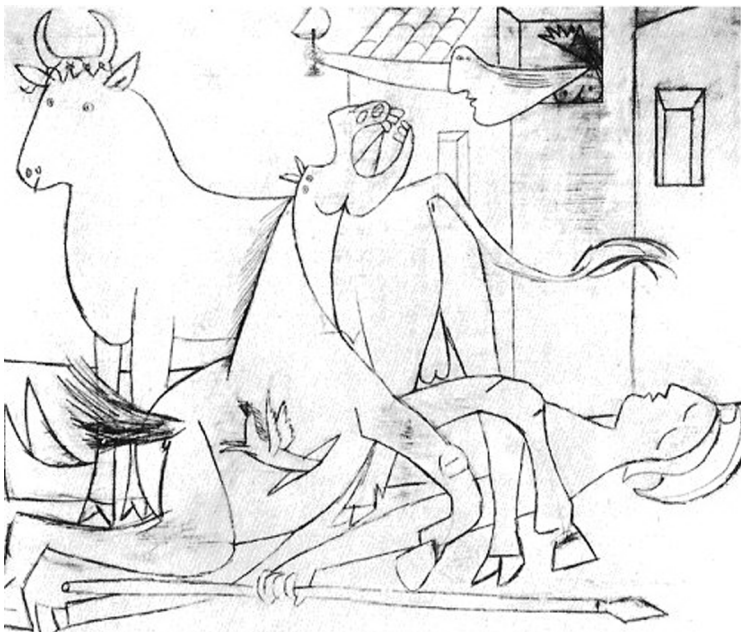
#### Referència bibliogràfica

Josep Palau i Fabre (1981). *El Gernika de Picasso* (pàg. 13 i 14). Barcelona: Blume.



dramàtica, grandiloqüent i retòrica, fins a la supressió del braç que tenia el puny que estrenyia un feix d'espigues, passant pel canvi del cap del cavall que primer mirava cap a terra.

Seguint la descripció de Palau i Fabre, l'1 de maig Picasso va realitzar sis esbossos (cinc dels quals sobre paper blau), i en un apareix un "soldat grec" amb llança i casc; del 2 de maig són quatre esbossos, en un dels quals apareix el cavall vençut, mirant cap a terra i, als seus peus, el guerrer amb una llança. Després de cinc dies d'interrupció (potser per obtenir informació sobre la localització i emplaçament definitiu del quadre, o bé esperant l'arribada de la tela, especial per les dimensions), el 8 de maig va reprendre el treball amb dos nous esbossos que conserven la figura del cavall i on apareix per primer cop una dona arrossegant-se amb una criatura morta als braços. El 9 de maig és una data molt important en aquest procés de creació, atès que fa un dibuix que ja anuncia la composició definitiva. El 10 de maig sembla que va començar a pintar el *Guernica*, i el 4 de juny va ser traslladat al pavelló espanyol de l'Exposició Internacional de París.



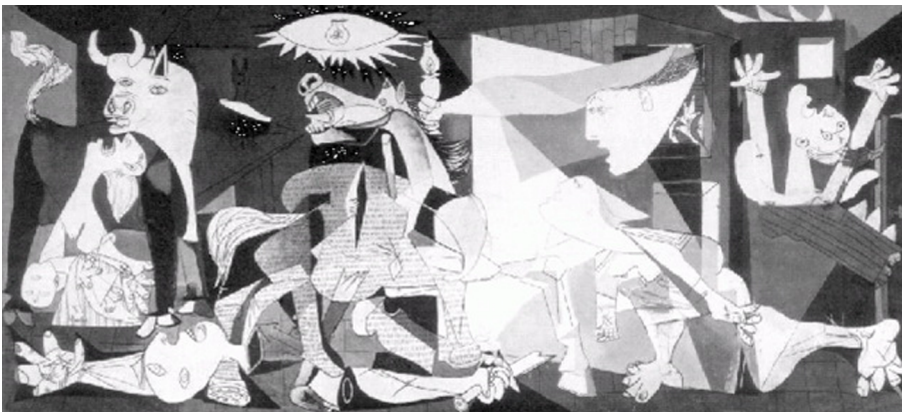
Esbós 6. "1 de maig de 1937". Llapis sobre guix i fusta, 54 x 65 cm.



Esbós 10. "2 de maig de 1937". Llapis i tremp sobre guix i fusta, 60 x 73 cm.



Esbós 15. "9 de maig de 1937". Llapis sobre paper, 24 x 45 cm.



Pablo Picasso (1937). *Guernica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Oli sobre tela, 350 x 782 cm.

“A la versió definitiva veiem, sobre l’empedrat d’un carrer desolat, a la claror d’un fanal que les bombes han respectat, una escena terrible. Un ésser humà trossejat. El mort, amb els ulls oberts, encara fa el gest de cridar i té la mà crispada d’indignació. L’altre braç, seccionat, té al puny una espasa trencada, d’on neix una flor. El cavall amb el ventre partit i travessat per una llança, al seu damunt, és el símbol generalitzat de la víctima innocent, però no és una víctima submissa, sinó que crida desesperadament. El gran brau de la força bruta s’ho mira tot impassible, remenant la cua, al damunt mateix de la dona que plora, amb un infant mort als braços. Tothom crida d’odi. Àdhuc els animals. Hi ha la dona desesperada que surt per la finestra fent-se llum amb el quinqué. Hi ha la que s’arrossega gairebé, fugint, mirant obsessionada el cel dels avions assassins. Hi ha l’altra dona, encara, que clama al cel amb els braços alçats davant la casa que s’està cremant, tota encesa amb la finestra plena de foc i la teulada en flames. Tot això hauria pogut ser barroic i confús, però no ho és. Picasso va decantar les idees fins a arribar a una netedat absoluta per a cada forma, dins l’austeritat dels negres, els grisos, els blancs, un pàl·lid blavós i un pal·lidíssim ocre.”

Alexandre Cirici Pellicer (1981). *Picasso. La seva vida i la seva obra* (pàg. 123 i 124). Madrid: N Editorial.

La seva narració està construïda sobre una estructura compositiva típica dels quadres historicoclassics: la composició està distribuïda a la manera d’un tríptic, que presideix l’ull de la nit amb la pupil·la convertida en bombeta (diminutiu de bomba) elèctrica, situat damunt del vèrtex dels quatre triangles compostius del quadre. La part central està ocupada pel cavall i la dona portadora del quinqué, el lateral dret per la visió de l’incendi i la dona amb els braços aixecats, i l’esquerre pel brau i la dona amb el seu fill mort als braços.

L’estructura podria ser la d’un Rafael o un Poussin, atès que hi ha simetria (com ens mostra l’eix mitjà de la paret blanca, així com els pilars verticals del brau de l’esquerra i la figura amb els braços aixecats de la dreta); perspectiva (com s’observa en les figures dels caiguts del primer terme, o en els plans del fons, o en el bisellat de la finestra); gradació de valors (com palesa l’alternança dels plans blancs, negres i grisos), i ritme creixent, des de l’accent oratori del caigut que agafa l’espasa fins al crit del cavall. La figura de la mare amb el nen mort, que compon una mena de pietat, i les dones que contempen el cavall ferit apunten certes similituds amb la iconografia tradicional de la crucifixió i el descendiment. Però a l’ordre clàssic hi superposa una descomposició cubista. La desintegració del llenguatge tradicional de la pintura reforça la seva visió fragmentada, violenta i destructora.

Palau i Fabre emfatitza la pluralitat artística present al *Guernica*, que abraça des del realisme del cap del brau fins al *collage* amb el qual sembla tractar el cos del cavall evocant trossos de diari enganxats, passant pels vestigis remots de l’època blava i rosa amb els tocs lleugers de blau, rosa i malva, per l’expressionisme de la mare amb el fill als braços, el surrealisme de la dona del quinqué, o el toc naïf de l’ocell damunt la taula. I conclou:

“Picasso, amb el seu *Gernika*, ens diu constantment que totes aquelles formes i tendències antitètiques, aparentment irreconciliables, formen part de l’home i es poden reconciliar i que, per tant, la convivència és possible. La convivència d’estils i formes en *Gernika* va molt més enllà dels estils i de les formes, perquè és la convivència humana i postula una convivència humana.”

Josep Palau i Fabre (1981). *El Gernika de Picasso* (pàg. 37). Barcelona: Blume.

### 3.3. Estudi iconogràfic

Mitjançant metamorfosis, Picasso converteix cada figura en un símbol. Per una banda, no hi ha cap personatge que, en sentit estricte, pugui considerar-se representació de l'home real, atès que la figura jacent a terra és una estàtua d'home, símbol de l'ideal agredit i destruït. Però, si hi manca la realitat de l'home, es multiplica, en canvi, per quatre la dona, en quatre símbols diferents: el de l'agressió psíquica (la mare traspasada de dolor pel nen assassinat), el de l'agressió física (la dona que aixeca els braços), la de l'eros i la fecunditat agredits (la dona gràvida que, genoll a terra, el sexe descobert i els pits nus, mira cap enlaire), el de la feminitat alliberadora (la dona que empunya el símbol de la llum domèstica que contraposa a la llum tecnològica i al cavall).

Les cases en flames cremen en un interior que fins i tot té una taula, símbol d'agressió a la intimitat. La llum elèctrica seria el símbol de la tecnologia moderna, filla de la mateixa ciència que ha construït els avions i les bombes.

El brau de l'esquerra de la composició és una doble realitat, simbòlica i metafòrica: pot ser l'al·legoria de la mort, la figura del futur dictador, o el brau ibèric, gran tòtem d'Espanya, o l'artista mateix, que així li agradava retratar-se. Mira a l'espectador. Malgrat les declaracions del pintor a Jerome Seckler el 1945 –de les quals es va desdir dos anys després–, en què deia que en el *Guernica* el brau simbolitza la brutalitat (interpretació que recull Arnheim), la imatge segueix essent ambigua. En obres anteriors, com la *Minotauroomàquia* (1935), immediat precedent del *Guernica*, i en els gravats *Somni i mentida de Franco* (1937), el brau apareix representat com a símbol de la força noble i justiciera. La interpretació de Larrea va en aquest sentit i veu el brau com l'encarnació del poble.

El cavall pot ser la imatge de l'Espanya feixista (segons Larrea), que trepitja el guerrer, o un símbol de dolor i agonia, víctima passiva de les curses de braus (com ho veu Arnheim, per al qual el cavall és la víctima propiciatòria, el poble).

Totes les interpretacions són factibles, atès que Picasso vol expressar la disgregació del món víctima dels horrors de la guerra, i per això se serveix d'ambivalències. Així, al costat del cap del caigut, hi trobem una ferradura, signe de sort, i pel damunt de l'espasa hi creix una flor. Segons declaracions de Picasso mateixes, fetes el 1947 a Alfred H. Barr Jr., a través de Kahnweiler:

“Aquest brau és un brau, aquest cavall és un cavall. Hi ha, també, una mena d'ocell, un pollet o un colomí, no me'n recordo bé, sobre la taula. Aquest pollet és un pollet. Sí, és clar, els símbols... Però no cal que el pintor els creï, aquests símbols, altrament valdria més escriure d'una vegada allò que hom vol dir en lloc de pintar-ho. Cal que el públic, els espectadors, vegin en el cavall, en el brau, símbols que interpreten com ells volen. Hi ha animals, són animals destrossats. Per a mi, és tot, que el públic vegi el que vulgui veure.”

Juan Larrea, “*Guernica*” (pàg. 145 i 146), citat per Josep Palau i Fabre a *El Gernika de Picasso* (pàg. 23, Barcelona, Blume).

#### Referència bibliogràfica

Les declaracions del pintor a Jerome Secker se citen en l'obra següent:

**Josep Palau i Fabre** (1981). *El Gernika de Picasso* (pàg. 21). Barcelona: Blume.

En un procés similar de mort-vida, desesperació-esperança, podem assignar alternativament al brau i al cavall una connotació o una altra, sempre que es mantingui el contrast dels símbols.

Les cares obeeixen a l'estil cubista, que sobreposa les distincions entre perfils i frontals i permet a l'artista reagrupar els trets al seu gust. L'angoixa reflectida en el rostre de la dona que sosté el nen mort esdevé especialment commovedora potser pel contrast d'estil entre la cara de la mare i la representació més convencional de la criatura.

La figura de la dreta aixeca els braços com si volgués impedir la caiguda de les bombes. La seva postura recorda la del personatge central dels *Afusellaments del 3 de maig* de Goya. Tota l'obra és un gran crit suspès: des del renill del cavall fins a l'esgarip de la dona que mira al cel, passant pel bram ferotge del brau, el terrible gemec de la mare... Al mig d'aquest atroç estrèpit, el silenci de la flor que brolla al costat de l'espasa del guerrer invita a l'esperança.

La pintura està concebuda a manera de fris de temple grec i la seva estructura compositiva segueix el típic enquadrament triangular. Una poderosa diagonal, que empeny la mirada de l'espectador de dreta a esquerra, organitza la tensió del grup de figures.

Som davant d'un quadre nu, ple de renunciaments. Quasi no hi ha color. La primera imatge que Picasso va rebre del bombardeig de Guernica li va arribar pels diaris francesos, amb imatges en blanc i negre, cosa que avala la teoria que va ser la interiorització de l'horror allò que va fer que Picasso reflectís la tragèdia en negres entintats i un blanc sepulcral. Segons Carlo Argan podem excloure que:

"Picasso se servís de la monocromia per a donar al quadre una tonalitat fosca i tràgica; tot és clar i les línies marquen amb decisió els plans destinats a omplir-se de color, però el color no hi és, *se n'ha anat*. Queda exclòs que la monocromia serveixi per a accentuar l'efecte plasticovolumètric, atès que no hi ha relleu, *se n'ha anat*. El color i el relleu són dues qualitats amb les quals la naturalesa es dóna a la percepció sensorial, es dóna a conèixer. Eliminar el color i el relleu és tallar la relació de l'home amb el món; en tallar-la ja no hi ha naturalesa ni vida. [...] en matar els ciutadans de Gernika, els aviadors alemanys van matar la civilització. Llavors, tots els ciutadans del món han d'elegir: no es pot voler alhora civilització i nazisme, com tampoc vida i mort."

Giulio Carlo Argan (1977). *El arte moderno* (3a. ed., pàg. 572 i 573). València: Fernando Torres Ed.

La llum no respon a les lleis de la física, no té un centre focal. De fet, la llum brolla dels cossos encesos pel dolor, només estan il·luminats els caps, els braços, les mans, és a dir, les zones anatòmiques on es concentra l'expressió del sofriment. L'espai és quasi pla, com si asfixiés les figures. La composició s'orienta cap a l'esquerra, vers on miren totes les figures, cosa que palesa la fugida a partir de la ciutat, resumida en l'edifici que es crema a la dreta. Les actituds dels personatges, la fragmentació de l'obra i la textura pictòrica proporcionen un patetisme paroxíctic que accentua el moviment de les figures.

Durant l'ocupació alemanya de París, Picasso va contestar amb amargor a uns crítics alemanys que li parlaven del *Guernica*: “No va ser obra meva, sinó de vostès.”

### 3.4. El *Guernica* i la *Matança dels innocents de Rubens*

Al llarg de la història de l'art han estat moltes les representacions de batalles, exèrcits en combat i celebracions de victòries militars. Davant d'aquest corpus de visualització i, sovint, legitimació de la guerra, què aporta el *Guernica* a la figuració tradicional d'escenes de guerra i violència?, quina nova narrativa proposa Picasso?, quines referències iconogràfiques utilitza per a la creació de nous significats? Quins processos semiòtics s'operen en el *Guernica* que permeten a Picasso elaborar un discurs contra la guerra i la seva justificació?

Com ens recorda Javier González de Durana, director del Museu Artium de Vitòria:

“Els elements visuals situats dins d'aquesta *narració continguda* tenen poc a veure amb els habituals en pintures anteriors que descriuen accions bèl·liques o repressives dins del context d'una guerra.”

Javier González de Durana. “Rubens y Picasso. Matanzas de Santos Inocentes” [document en línia]. <http://servicios.elcorreodigital.com/especiales/gernika/cuadro-guernica-picasso/antecedentes-rubens-picasso.htm>.

Per això la necessitat de cercar antecedents iconogràfics i referències que, traduïdes al llenguatge de Picasso, ens permetin entendre millor com en el *Guernica* es desconstrueix no només la narrativa habitual de les pintures de guerra i violència sinó, sobretot, la mitologia subjacent que en part la justifica o legitima.

Una primera lectura es pot dur a terme prenent com a precedent la *Matança dels innocents* de Rubens, obra que Picasso potser coneixia a través d'un gravat, realitzat per Paulus Pontius, sobre la meitat esquerra de l'obra de Rubens.





Rubens (ca. 1637). *Matança dels innocents*. Munic: Alte Pinakothek. Oli sobre taula, 199 x 302 cm.

#### Gravat de Paulus Pontius



Font: imatge extreta de <http://servicios.elcorreodigital.com/especiales/gernika/cuadro-guernica-picasso/antecedentes-rubens-picasso.htm>.

## Fragment esquerre de l'obra de Rubens



Comparant aquesta obra de Rubens amb la de Picasso, Javier González estableix les correspondències següents: la dona que aixeca els braços en senyal de dolor amb la dona de postura similar en Picasso, la figura del nen de l'extrem esquerre similar a la postura del guerrer del *Guernica*, la dona que sosté amb els braços un nen mort amb la que en el *Guernica* es troba a l'esquerra, la dona que agarra la cara d'un sicari d'Herodes amb la dona del quinqué, la dona que defensa un nen i que marca la diagonal central amb la dona del *Guernica* que s'incorpora mirant al cel, el cap atacat per una dona amb el cavall que ocupa el mateix lloc en Picasso, l'edifici en flames a l'esquerra amb l'edifici en flames de la dreta, i la llum celestial del Martiri representada per tres àngels que llencen flors amb la llum elèctrica del quadre de Picasso.



Aquest referent iconogràfic permet una lectura del *Guernica* que posa l'accent en la denúncia radical de la barbàrie bèl·lica, atès que en ambdues obres es tracta de “matances d'innocents”: Rubens utilitza el mite clàssic per a relatar com Herodes intentava evitar que hi hagués un altre rei dels jueus que pogués arrabassar-li el tron; Picasso construeix una nova mitologia perquè es prengui consciència d'aquest assaig brutal d'atacar massivament la població civil durant els conflictes armats.

### 3.5. El *Guernica* i *Els horrors de la guerra de Rubens*

Existeix, també, un altre antecedent iconogràfic que ja Santiago Sebastián va posar de manifest en considerar que el *Guernica* reflectia un important estudi d'una altra obra de Rubens, *Els horrors de la guerra*<sup>(1)</sup>, pintura divulgada pel gravador Duclos en el segle XVIII, com afirma Jesús María González de Zárate. El quadre de Rubens havia estat el més representatiu de la guerra dels Trenta Anys (1618-1648) i no s'hi havia representat un fet concret (com va fer Velázquez amb *La rendició de Breda*, 1634-1935), sinó el mateix triomf de la guerra narrat a través dels mites clàssics.

Gràcies a una carta del mateix Rubens al pintor Sustermann, davant la por que el quadre es deteriorés amb l'enviament, coneixem el seu argument. Aquesta és la carta:

“La figura principal és Mart, que ha obert la porta del temple de Janus (que en temps de pau, d'acord amb el costum romà, romania tancada) i s'apressa amb escut i sanguinolenta espasa, amenaçant el poble amb grans desastres. [Mart] para poca atenció a Venus, la seva amant, que acompanyada pels seus Amors i Cupidos intenta amb carícies i abraçades retener-lo. Per l'altra banda, Mart és arrossegat per la Fúria Al·lecto, amb una torxa a la mà. A prop hi ha monstres que personifiquen la Pesta i la Fam, aquells inseparables companys de la guerra. A terra, d'esquena, hi ha una dona amb un llaüt trencat: és la representació de l'Harmonia, incompatible amb la dissonància de la guerra. També hi ha una mare amb el seu fill als braços, que indica que la fecunditat, la procreació i la caritat es frustren amb la guerra, que tot ho destrueix i corromp. Es pot veure un arquitecte caigut d'esquena, amb els seus instruments a la mà, per a mostrar que allò que es construeix en temps de pau per a l'ús i l'ornamentació de la ciutat s'enfonsa per la força de les armes i cau en la ruïna. Crec, si recordo bé, que trobareu a terra, sota els peus de Mart, un llibre i un dibuix en paper, per a implicar que trepitja totes les arts i les lletres. També hi hauria d'haver un feix de dards o fletxes, amb la banda per a lligar-les desfeta; d'aquesta manera es delimita el símbol de la Concòrdia. A més, hi ha el caduceu i una branca d'olivera, atribut de la Pau; també aquests estan projectats a un costat. La dona que pateix vestida de negre, amb un vel estripat i a la qual han robat totes les joies i els altres ornaments és la desafortunada Europa, que, des de fa tants anys, ha patit saqueig, ultratge i misèria, que són tan evidents per a qualsevol que és innecessari entrar en detalls. L'atribut d'Europa és el globus, sostingut per un petit àngel o geni, i rematat per la creu, per a simbolitzar el món cristià.”

P. P. Rubens (1991). *The Letters of Peter Paul Rubens* (pàg. 408 i 409). Ruth Saunders Magurn (ed. i trad.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

#### Referència bibliogràfica

Javier González de Durana. “Rubens y Picaso. Matanzas de Santos Inocentes” [document en línia]. <http://servicios.elcorreodigital.com/especiales/germika/cuadro-guernica-picasso/antecedentes-rubens-picasso.htm>.

<sup>(1)</sup> *Allegory of the Outbreak of War* [material gràfic] (1638). Florència: Galeria Pitti. 206 x 345 cm.

#### Referència bibliogràfica

J. M. González de Zárate (2001). *Estudios e imágenes en la génesis del Guernica. Picasso, una lección iconográfica: la violencia como asesina de la creatividad artística* (pàg. 48). Ribeira: Fundación Rural Artes / Museo de Artes del Grabado a la Estampa Digital.



Rubens (1638). *Allegory of the Outbreak of War*. Florència: Galeria Pitti. 206 x 345 cm.

Utilitzant aquesta base documental, Santiago Sebastián la va mirar d'aplicar al *Guernica*, cercant les transposicions que Picasso havia dut a terme. Així, el temple de Janus estaria transposat en l'edifici en flames, on podem veure la llum del foc a través d'una finestra. Europa estaria codificada en la figura de la dona que aixeca els braços. La mare que fuig corrent per a posar fora de perill el seu fill es pot reconèixer en la mare que hi ha sota el brau, amb el nen mort als braços. La Fúria Allecto portant la torxa es correspondria amb la dona que mira al cel, a la qual hauria suprimit la torxa. L'arquitecte caigut, amb un compàs a la mà, tindria la seva correspondència en el guerrer mort. Venus, la protagonista del quadre amb Mart, és reemplaçada en el quadre cubista per la dona que treu el cap per la finestra de l'edifici (que segons Larrea representa la intel·ligència que vol il·luminar el poble espanyol), allargant el braç que sosté el quinqué. Aquesta dona té una clara dependència de la Venus de Rubens com es veu en comparar el braç, l'orella, els cabells i la mà esquerra tapant-se els pits en ambdues. Mart no apareix en el quadre de Picasso; segons Sebastián, és substituït pel brau, i aquesta interpretació li permet explicar l'aparició del cavall (absent en el quadre de Rubens): un cop introduït el brau, que suplanta Mart, la dialèctica iconogràfica requereix una altra figura, el cavall, que aquí es mostra morint en un sacrifici ritual, cosa que encaixa amb la mentalitat romana que consagrava a Mart els cavalls de guerra i n'hi havia un que era sacrificat.

Aquestes transposicions mitològiques de Rubens a l'obra de Picasso permeten a Santiago Sebastián fer una lectura del *Guernica* emfatitzant com la guerra ha engendrat la destrucció de la humanitat i, en conseqüència, també la de la Bellesa. Però Venus (la dona que treu el cap per la finestra de l'edifici, que és un retrat de Dora Maar) mostra una llum al món, per assenyalar que damunt del caos humà roman la perennitat de l'Art, és a dir, que la Bellesa és un ordre preservat pels déus. La llum de Venus dona brillantor i resplendor (les dues característiques tradicionals de la bellesa). Al seu torn, el sacrifici del cavall no és secundari. La immolació és part dels mites d'"ascensió" i "ritual de pas";

#### Referència bibliogràfica

Santiago Sebastián López (1984). *El Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Múrcia: Universidad Departamento de Historia del Arte.

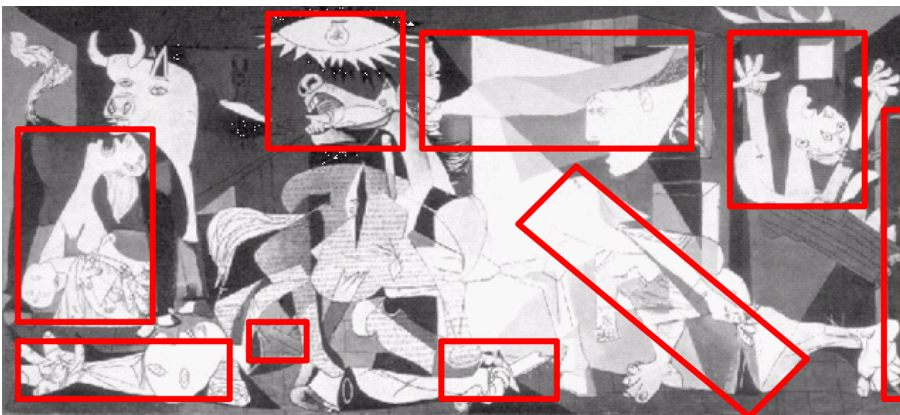
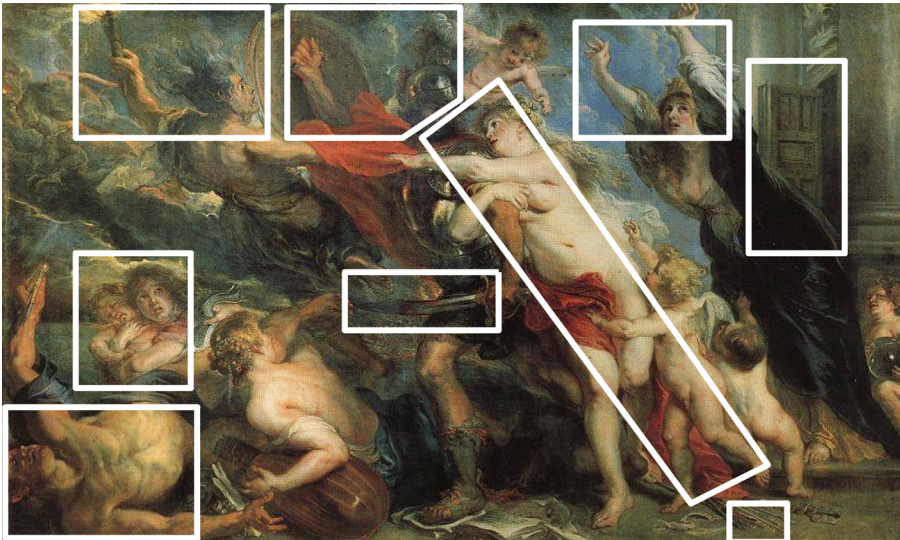
#### Referència bibliogràfica

José Eugenio Borao [s/d]. "Significados del Guernica de Picasso" [document en línia]. *Canal Social* (secció "Monografías"). [http://www.canalsocial.net/SECCIONES/MONOGRAFIAS/ficha\\_monografia.asp?id=19](http://www.canalsocial.net/SECCIONES/MONOGRAFIAS/ficha_monografia.asp?id=19).

facilita l'èxtasi o viatge místic. Així l'au misteriosa que surt de l'atroç ferida del cavall, cap amunt, reforça el significat que l'art no mor, sinó que és un valor etern, que perviu rere el caos.

Alice D. Tankard, per la seva banda, aprofundeix en aquesta direcció i considera que el *Guernica* és, compositivament i semàntica, la imatge iconogràfica reflectida en un mirall del quadre de Rubens.

Imatge invertida (o reflectida en un mirall) del quadre de Rubens



Per demostrar la seva hipòtesi estableix les correspondències següents, utilitzant també com a font documental la carta de Rubens a Susermann.

La porta de l'esquerra, flanquejada per columnes, i que representa la porta del temple de Janus i que és oberta significat que la ciutat està en guerra, té la transposició en la porta oberta de la dreta del *Guernica* flanquejada per la columna que cau del cos de la dona. La guerra, doncs, ha començat.

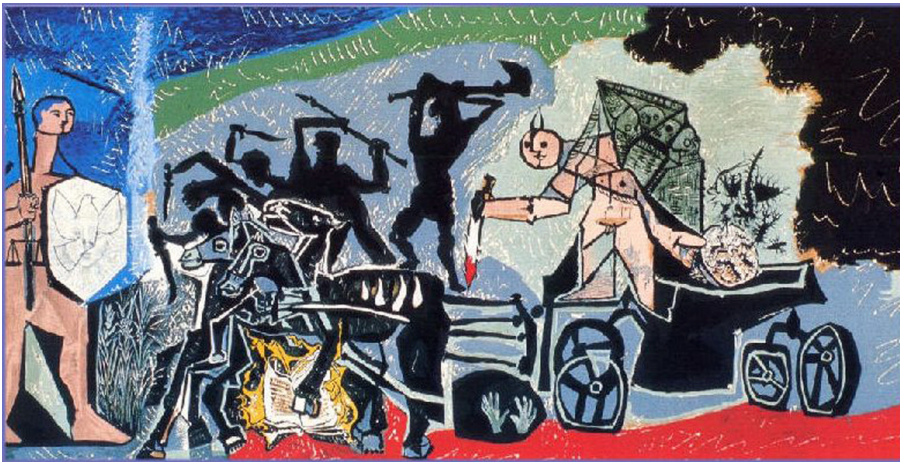
#### Referència bibliogràfica

A. D. Tankard (1984). *Picasso's Guernica after Rubens's Horrors of War: A Comparative Study in Three Parts –Iconographic and Compositional, Stylistic, and Psychoanalytic* (pàg. 21-31). Philadelphia: Art Alliance Press.



La dona amb els braços aixecats, el cap mirant cap amunt, els ulls mig aclucats i la boca entreoberta és, en Rubens, Europa, l'espai geoestratègic de la guerra dels Trenta Anys; en Picasso, la dona de la dreta, que té les mateixes característiques que la de Rubens, podria ser Espanya, l'espai de la Guerra Civil.

Mart trepitja un llibre, en clara referència al fet que la guerra destrueix la cultura (tema que Picasso recupera en els frescos de Vallauris, on el cavall de la guerra trepitja un llibre), i als peus de Venus veiem un caduceu, atribuït d'Hermes, simbolitzant la destrucció del comerç, i unes fletxes amb la cinta que les unia deslligada, com a expressió de la manca de concòrdia (Harmonia és, precisament, filla de Mart i Venus). En el *Guernica* no són presents el caduceu i el llibre, però sí una fletxa entre les potes del cavall que, segons Tankard, seria una cita del feix de fletxes de Rubens.



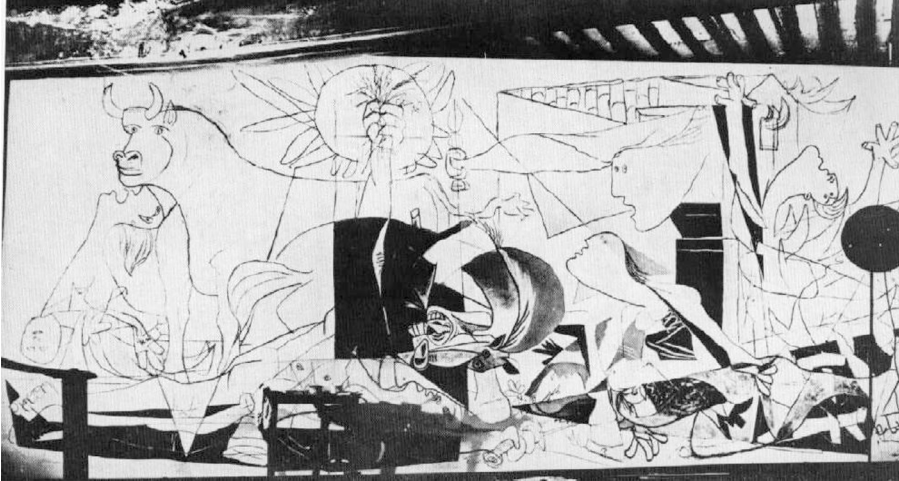
Picasso (1952). *La guerra*. França, Vallauris: Musée Picasso.

Però, on és Mart en el *Guernica*? El seu espai està ocupat pel cavall ferit. El cavall, és la imatge del poble (com defensen Arnheim i el mateix Picasso), o representa el franquisme (com afirma Larrea)? Sabem, per la mitologia clàssica, que Ares (Mart) és fill de Zeus i Hera, pare de Ròmul i Remus, i està associat a la discòrdia i a les guerres. De les seves relacions amoroses amb Venus, va néixer Harmonia. Es representa amb elm, escut i llança o espasa. En la versió definitiva del *Guernica* no trobem cap figura que puguem identificar amb Mart (l'única figura masculina és la figura trossejada d'un bust de guerrer situat sota els peus del cavall); però si tornem a mirar l'estudi de composició de l'1 de maig de 1937, veurem quatre personatges: la dona amb la torxa, el brau, el cavall (del qual neix un cavall alat) i un guerrer caigut, que sovint és interpretat com un guerrer defensor, però que Tankard identifica amb Mart pel casc i la llança, i l'interpreta com la destrucció del déu de la guerra.

Mart porta casc, escut i llança. Però, on és l'escut? En Rubens l'escut ocupa la part superior de l'eix central; en la versió final del *Guernica* no apareix cap forma similar; però en els estudis preparatoris, a la segona fotografia feta per Dora Maar, trobem un cercle (un sol) i un puny tancat on Rubens situa l'escut. En la versió definitiva del *Guernica* el cercle esdevé un ull, un ull que mata ja que està associat a la bomba que esclata i genera la destrucció. L'escut de Mart

de Rubens aquí és la bomba, la tecnologia destructora. Com s'ha transposat en un ull, l'escut? Un ull que mata situat damunt d'un cavall? En la mitologia clàssica l'ull que mata en mirar-lo és el de la Medusa, i el cavall és el seu fill. Tankard resol l'equació "bombeta + cavall = ull de Medusa = escut de Mart".

Segona fotografia de Dora Maar



Fonamenta la seva hipòtesi adduint que en l'escut del guerrer de Vallauris, sota el colom de la pau, hi ha una cara de trets clàssics i realistes, una dona (la Medusa), reflectida en l'escut del guerrer, sobre la qual s'imposa el colom, com si es tractés d'una reinterpretació del mite de Perseu.

### **El mite de Perseu**

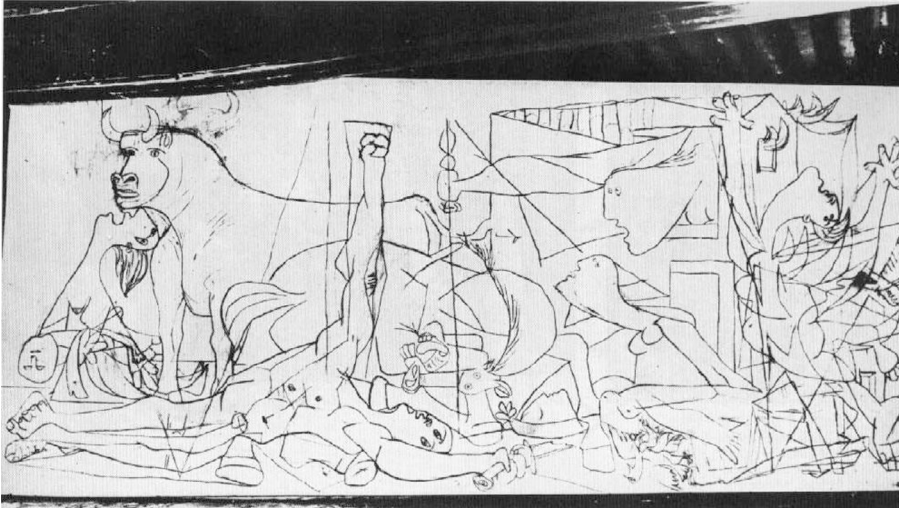
Perseu el Destructor és fill de Zeus i heroi d'origen argiu. El seu avi, Acrisi, va demanar a l'oracle com podia tenir fills, i la resposta va ser que la seva filla Dànae en tindria un que seria el causant de la seva mort. Acrisi va tancar la seva filla en una cambra soterrània, però Zeus la va concebre en forma d'una pluja d'or. Descoberta, mare i fill van ser abandonats al mar, en una arca a la deriva, que va arribar a l'illa de Séfiros, el rei de la qual, Polidectes, va voler casar-se amb Dànae i es va desfer de Perseu enviant-lo a cercar el cap de la Gorgona, el qual a la tornada va matar el rei i va impedir així el casament. La Gorgona Medusa era un monstre, però Posidó l'havia estimada i li va donar dos fills, el cavall alat Pegàs i el gegant Crisàor; el seu nom significa 'governant' i havia estat deessa mare amb la forma d'un cavall. Perseu va matar la Gorgona amb l'ajut de regals màgics fets per déus i nimfes (sandàlies alades, un sarró, un capell que el feia invisible, i un escut brunyit amb el qual podia veure la Gorgona sense que el convertís en pedra).



Si ens centrem, ara, en la figura de Venus (Afrodita), la mitologia ens explica que va néixer a Xipre de l'emasculació d'Urà (Cronos va castrar el seu pare i va llençar els genitals al mar: Afrodita va néixer de l'escuma blanca –*afros* = escuma). És l'esposa d'Hefest, però estima Mart, i sol estar relacionada amb ocells, flors o el vel que fa servir. Sovint aconsegueix calmar la violència del seu amant, i dominar el caràcter destructiu de Mart. A l'obra de Rubens, Venus intenta evitar la guerra, i vol frenar Mart, però fracassa en l'intent, com mostren les imatges de la Fam i la Pesta. Pràcticament nua, camina cap al centre doblegant la cama dreta, i només duu una corona i un vel. Quina és la seva traducció en el *Guernica*?

Veiem la dona, quasi nua, que s'apressa cap al centre del quadre de Picasso i mira la bombeta (l'escut de Mart): avança amb la cama dreta i doblega cap enrere l'esquerra; si portés una corona de flors i un vel la podríem associar a Venus. En la primera fotografia que va fer Dora Maar, hi ha dues dones que ocupen el mateix espai; una és a terra i té el cap coronat per una flor i porta vel, i la que s'aixeca dirigeix els braços cap a terra, on hi ha el soldat caigut. Tot plegat permet a Tankard relacionar la dona de la versió final amb la Venus, derrotada, que jeu al costat de Mart derrotat, i contempla impotent la destrucció. No seran, doncs, els déus els qui aconseguiran restablir la pau.

## Primera fotografia de Dora Maar



Una altra figura femenina del quadre de Rubens és Al-lecto, la Fúria que porta Mart cap a la destrucció. Mig despullada, amb una torxa a la mà, es mostra de perfil, amb la boca oberta i els cabells que flueixen deixant al descobert l'orella. Compositivament recorda la dona del quinqué, amb qui comparteix les mateixes característiques; però, tenen el mateix significat? Al-lecto és una de les Erínies o Fúries, les deesses de la venjança que persegueixen implacablement les seves víctimes, i és la que convoca Juno per desencadenar la guerra al Laci. Totes neixen de la sang d'Urà i, per tant, estan emparentades amb Afrodita; són representades amb ales, tenen per cabells serps i duen a les mans torxes o fuets. Però després de satisfer el seu desig de venjança poden convertir-se en deesses benefactores: les Eumènides. A Rubens, Al-lecto, amb trets durs, musculosa i rabiosament entestada en la venjança, intenta arrossegar Mart; a Picasso, la dona del quinqué està horroritzada pel que veu, es mostra compassiva i sembla col·laborar amb Afrodita. Per què aquest canvi? Un cop vençut Mart, l'Erínia esdevé Eumènide, una força positiva. Mart ha mort, la venjança s'ha acomplert: ja pot néixer una nova Espanya a partir del cos agonitzant del cavall. D'aquesta manera, Picasso conjura la venjança i confia en el triomf republicà.

Triomf que és corroborat per la presència del brau: el tòtem protector (figura humana i animal), situat damunt la mare amb el fill mort en braços, es contraposa a la pesta i la fam (figures humanes i animals), situades també damunt la mare amb el fill. Els desastres de la guerra en Rubens es converteixen en protecció a les víctimes en Picasso. En Rubens, el futur és l'horror; en Picasso, el triomf sobre el déu de la guerra.

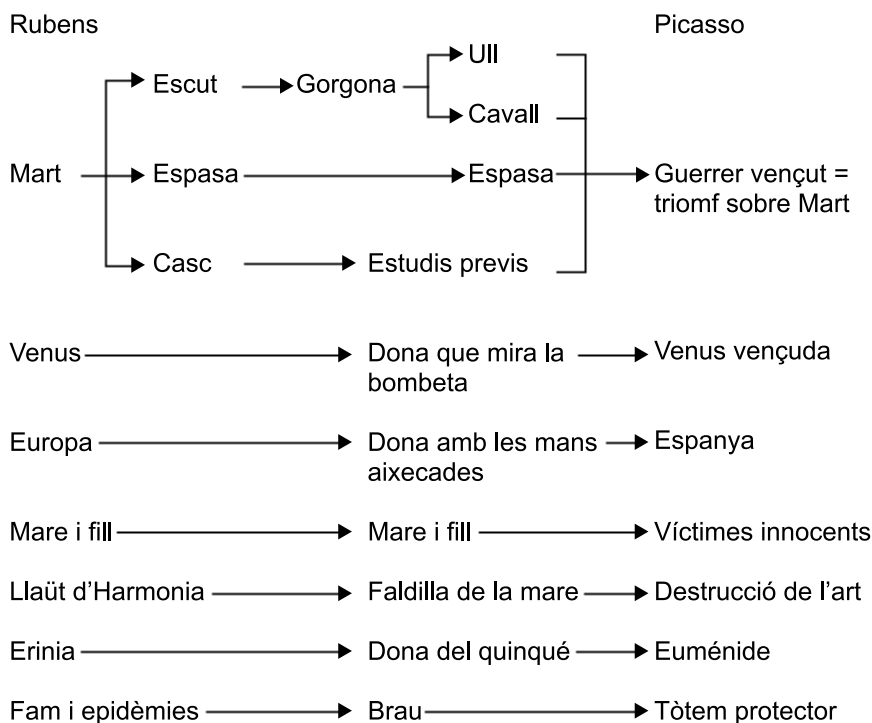
La dona amb un llaüt trencat i un llibre obert a la mà esquerra representa Harmonia, en el quadre de Rubens. Aquesta figura no és present en el quadre de Picasso. Però si observem la faldilla de la dona amb el seu fill mort veurem que és una cita de les cordes del llaüt que, en el quadre de Rubens, porta Harmonia.

## Referència bibliogràfica

Èsquil. *L'Oresteia (Agamènon, Coèfores, Eumènides)*. Barcelona: Fundació Bernat Metge ("Clàssics Grecs i Llatins", 72).

Precisament, l'ocell sobre la taula podria relacionar-se amb la forma del llibre, i ser una metàfora del llaüt, amb la qual cosa simbolitzaria la música. L'art és, doncs, una altra de les víctimes de la guerra.

Quin sentit té que Picasso hagi invertit l'orientació de l'obra de Rubens? Llegir de dreta a esquerra o d'esquerra a dreta implica, entre altres coses, canviar el temps de l'acció. D'esquerra a dreta (com en Rubens), el temps de l'acció transcorre del passat al futur, i aquesta acció expressa el moviment del personatge central (Mart), n'indica l'origen (la porta del temple de Janus) i l'objectiu (les víctimes). En canvi, de dreta a esquerra (com en Picasso), desapareix la sensació de moviment, i el que Rubens situa en el futur, Picasso ho situa en el passat: la destrucció ja ha tingut lloc, la mort és ja un fet. Les transposicions de Rubens realitzades per Picasso han generat el següent procés de creació de semiosi:



Des d'aquesta perspectiva podem afirmar que en Rubens triomfa la guerra i, en canvi, en Picasso es triomfa sobre la guerra. Rubens explica la destrucció provocada per Mart, déu de la guerra; Picasso explica la destrucció de Mart, a qui petrifica a manera d'estàtua. El canvi de direcció ens permet comparar ambdues narratives. En Rubens, la porta oberta condueix, a través de la guerra, a la gana i a la misèria. Construeix una al·legoria amb els mites clàssics. En Picasso, la porta oberta condueix les Eumènides a vèncer la guerra i presentar un nou futur –el brau com a tòtem protector d'una Espanya diferent. Inverteix el món clàssic perquè aquest món ja no pot estar al servei dels humans: aprofita un esquema compositiu clàssic i uns mites clàssics que recombina mitjançant la fragmentació cubista per obtenir un nou significat, amb el qual expressa la seva defensa de la legalitat republicana i el seu compromís amb les víctimes. La



guerra, en el *Guernica*, ha esdevingut impotent per a produir més mal i horror, i per això Al·lecto abandona Mart i assumeix el seu paper com a Eumènide. La pau ja és possible.

Creant el *Guernica* a partir de la matança de Guernica, Picasso connecta la capacitat de fer amb la capacitat de veure, i fa que d'altres vegin que ells també poden fer alguna cosa amb el que veuen; no reflecteix, doncs, l'estat del món, sinó que, amb la seva creació, intenta treure el món del seu estat. Contribueix a la cultura de la pau, desconstruint els mites i els símbols que legitimen i justifiquen la guerra i qualsevol tipus de violència, creant altres mites i altres símbols, altres significats, amb les armes de l'art, tractant de dir –en paraules del mateix Picasso– “el que considerava més vertader, més just, millor, i això era sempre, naturalment, el més bell”.



## Bibliografia

**Aarseth, E. J.** (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (216 pàg.). Baltimore: Johns Hopkins UP.

**Abril, G.** (ed.) (2003). *Cortar y pegar: la fragmentación visual en los orígenes del texto informático* (208 pàg.). Madrid: Cátedra ("Signo e Imagen", 79).

**Aguilera Cerni, V.** (1991). *El Guernica como encrucijada* (32 pàg.). Màlaga: Ed. Ayuntamiento de Màlaga.

**Alpers, S.** (2001). *La creación de Rubens* (208 pàg.). Boadilla del Monte: A. Machado Libros ("La Balsa de la Medusa", 113).

**Anis, J.; Lebrave, J.-L.** (ed.) (1991). *Texte et ordinateur, les mutations du Lire-Écrire*. París/Nanterre: Centre de Recherches Linguistiques / Université de Paris X.

Aproximació hipertextual a *Las Meninas* de Velázquez [document en línia]. <http://www.uoc.edu/humfil/digithum/digithum1/jcampas/menines.html>.

**Argan, G. C.** (1977). *El arte moderno* (3a. ed., pàg. 570-574). València: Fernando Torres Ed.

**Arnheim, R.** (1981). *El Guernica de Picasso* (3a. ed., 160 pàg.). Barcelona: Gustavo Gili ("Serie Comunicación Visual").

**Barret, E.** (ed.) (1988). *Text, Context and Hypertext: Writing with and for the Computer*. Cambridge: MIT Press.

**Barthes, R.** (1968). "La mort de l'auteur". *Le bruissement de la langue* (pàg. 61-67). París: Seuil.

**Bellido Gant, M. L.** (2001). *Arte, museos y nuevas tecnologías* (342 pàg.). Gijón: Trea.

**Birkerts, S.** (1997). *The Gutenberg Elegies: The Fate of reading in an Electronic Age* (272 pàg.). Nova York: Faecett Columbine.

**Bolter, J. D.** (1990). *Writing Space: The Computer in the History of Literacy* (2a. ed., 248 pàg.). Nova York: Routledge.

**Borao, J. E.** (s/d). "Significados del Guernica de Picasso" [document en línia]. *Canal Social* (secció "Monografías"). [http://www.canalsocial.net/SECCIONES/MONOGRAFIAS/ficha\\_monografia.asp?id=19](http://www.canalsocial.net/SECCIONES/MONOGRAFIAS/ficha_monografia.asp?id=19).

**Calvo Serraller, F.** (1999). *El Guernica de Picasso* (168 pàg.). Alcobendas: T. F. Editores.

**Campàs Montaner, J.** (1997). *Estudi hipertextual del Guernica de Picasso* [document en línia]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/Guernica/Presentacio.htm](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/Guernica/Presentacio.htm).

**Campàs Montaner, J.** (1998). *Estudi hipertextual de Las meninas de Velázquez* [document en línia]. *Digithum* (núm. 1). <http://www.uoc.edu/humfil/digithum/digithum1/jcampas/menines.html>.

**Campàs Montaner, J.** (2000). *Estudi hipertextual de Les senyorettes d'Avinyó de Picasso* [document en línia]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. [http://cv.uoc.es/moduls/XW01\\_04045\\_00736/moduls/mod\\_4/cas\\_08/index.htm](http://cv.uoc.es/moduls/XW01_04045_00736/moduls/mod_4/cas_08/index.htm).

**Campàs Montaner, J.** (2000). *Estudi hipertextual del Partenó d'Ictinos i Calícrates* [document en línia]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/partenon/index.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/partenon/index.html).

**Campàs Montaner, J.** (2000). *Estudi hipertextual de Marat assassinat de David* [document en línia]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/marat/hiper01.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/marat/hiper01.html).

**Campàs Montaner, J.** (2003). "Hipertexto. Técnica de escritura y creación". A: M. A. Martí (coord.). *Tecnologías del lenguaje* (pàg. 74-93). Barcelona: Ed. UOC.

**Campàs Montaner, J.** (2005). *L'hipertext* (148 pàg.). Barcelona: Ed. UOC ("Vull Saber", 8).

**Cantos Gómez, P.** (1994). *Hipertexto y documentación* (72 pàg.). Múrcia: Universidad de Murcia.

**Chartier, R.; Cavallo, G.** (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental* (448 pàg.). Madrid: Taurus.

**Chipp, Herschell B.** (1991). *El Guernica de Picasso: historia, transformaciones, significado* (317 pàg.). Barcelona: Ediciones Polígrafa.

**Cirici Pellicer, A.** (1981). *Picasso. La seva vida i la seva obra* (143 pàg.). Madrid: N Editorial.

**Díaz Noci, J.** (2002). *La escritura digital: hipertexto y construcción del discurso informativo en el periodismo electrónico* (234 pàg.). Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.

El *Guernica*, 25 años de su llegada [document en línia]. <http://servicios.elcorreodigital.com/especiales/gernika/cuadro-guernica-picasso/>.

**Esteban Leal, P.** (2003). *Guernica de Picasso* (2a. impr., 32 pàg.). Madrid: Ed. Aldeasa.

**Fernández Valencia, A.** (1999). "Una aproximación didáctica al *Guernica* de Picasso" [document en línia]. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Ebre* 38 (pàg. 101-109). <http://www.raco.cat/index.php/Ebre/article/viewFile/39456/39330>.

**Foucault, M.** (1980). "What is an Author?". A: J. V. Harari (ed.). *Textual Strategies*. Londres: Methuen.

**Ghislandi, P.** (2002). *eLearning. Didattica e innovazione in università*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento.

**González de Zárate, J. M.** (2001). *Estudios e imágenes en la génesis del Guernica. Picasso, una lección iconográfica: la violencia como asesina de la creatividad artística* (56 pàg.). Ribeira: Fundación Rural Artes / Museo de Artes del Grabado a la Estampa Digital.

**Jacobson, M. J.; Spiro, Rand J.** (1995). "Hypertext learning environments, cognitive flexibility, and the transfer of complex knowledge: an empirical investigation". *Journal of Educational Computing Research* (vol. 12, núm. 4, pàg. 301-333).

**Landow, George P.** (1995). *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* (284 pàg.). Barcelona: Paidós Ibérica ("Hipermedia", 2).

**Landow, George P.** (comp.) (1995). *Teoría del hipertexto* (424 pàg.). Barcelona: Paidós Ibérica.

**Larrea, J.** (1977). *Guernica. Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

**Luengo, X.** (2005). *El mirall de la guerra. Un estudi iconogràfic i mitològic de Les conseqüències de la guerra de Rubens en comparació amb el Guernica de Picasso* [document en línia]. Treball de final de carrera (Humanitats, UOC). [http://biblioteca.uoc.edu/docs\\_elec/protegit/TFC/37463.pdf](http://biblioteca.uoc.edu/docs_elec/protegit/TFC/37463.pdf)

**Miralles Canals, J. J.; Sánchez García, J. I.; Vera Pérez, C.** (1997). *Elaboración de material docente en hipertexto e hipermedia* (CD-ROM). Múrcia: De Jáudenes Editorial.

**Murray, J. H.** (1999). *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio* (336 pàg.). Barcelona: Paidós ("Paidós Multimedia", 12).

**Nielsen, J.** (1995). *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*. Boston: AP Professional.

**Nunberg, G.** (comp.) (1998). *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?* (314 pàg.). Barcelona: Paidós ("Paidós Multimedia", 8).

**Oriol Anguera, A.** (1979). *Guernica al desnudo* (176 pàg.). Barcelona: Ed. Polígrafa.

**Pajares Tosca, S.** (2004). *El impacto de la informática y las redes de comunicación en la literatura: la literatura digital*. Madrid: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación.

**Pajares Tosca, S.** (2004). *Literatura digital: el paradigma hipertextual* (171 pàg.). Càceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

**Palau i Fabre, J.** (1981). *El Guernica de Picasso* (128 pàg.). Barcelona: Blume.

- Picasso, P.** (1977). *Guernica* (300 pàg.). Madrid: Ed. Cuadernos para el Diálogo.
- Picasso, P.** (1990). *Los cuarenta y dos estudios sobre papel para el Guernica* (60 pàg.). Madrid: Ed. Casariego.
- Pinsent, J.** (1989). *Mitología grega* (153 pàg.). Barcelona: Edicions de la Magrana ("L'Esparver Llegit", 10).
- Rivoltella, P. C.** (2003). *Costruttivismo e pragmatica della comunicazione on line. Socialità e didattica in Internet*. Trento: Erickson.
- Rosado, L.** (1997). *Multimedia e hipertexto: aplicaciones en la enseñanza de las ciencias y la tecnología*. Madrid: UNED.
- Rosenblum, R.** (1997). "El Guernica de Picasso: el conjunto y las partes". A: *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles* (pàg. 175-189). Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.
- Rubens, P. P.** (1991). *The Letters of Peter Paul Rubens* [document en línia] (528 pàg.). Ruth Saunders Magurn (ed. i trad.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press. Carta a Justus Susterms, Anvers, 12 de març de 1638. [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/Guernica/cartaRubens.doc](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/Guernica/cartaRubens.doc).
- Russell, F. D.** (1981). *El Guernica de Picasso: el laberinto de la narrativa y de la imaginación visual* (340 pàg.). Madrid: Editora Nacional.
- Ryan, M.-L.** (2004). *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Saura, A.** (1982). *Contra el Guernica* (48 pàg.). Madrid: Turner.
- Sebastián López, S.** (1984). *El Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Múrcia: Universidad Departamento de Historia del Arte.
- Southworth, H. R.** (1977). *Destrucción de Guernica: periodismo, diplomacia, propaganda e historia* (548 pàg.). Barcelona: Ibérica de Ediciones y Publicaciones.
- Spiro, R. J.; Jehng, J.** (1990). "Cognitive flexibility and hypertext: theory and technology for the non-linear and multidimensional traversal of complex subject matter". A: Rand J. Spiro; Don Nix (1990). *Cognition, Education, and Multimedia: Exploring Ideas in High Technology* (232 pàg.). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Tankard, A. D.** (1984). *Picasso's Guernica after Rubens's Horrors of War: A Comparative Study in Three Parts –Iconographic and Compositional, Stylistic, and Psychoanalytic* [primer capítol en línia] (108 pàg.). Philadelphia. Art Alliance Press. [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/Guernica/rubenspicasso.htm](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/Guernica/rubenspicasso.htm) i a [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/Guernica/alegoria.htm](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/Guernica/alegoria.htm).
- Vanderdorpe, Ch.** (1999). *Du papyrus à l'hypertexte: essai sur les mutations du texte et de la lecture* (271 pàg.). París: La Découverte.
- Velázquez: *Las Meninas* [document en línia]. [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/meninas/hiper01.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/meninas/hiper01.html).
- Vernant, J. P.** (1986). *La muerte en los ojos* (112 pàg.). Barcelona: Gedisa.
- Vianello Osti, M.** (2004). *Hipertexto entre la utopía y la aplicación: identidad, problemática y tendencias de la web* (360 pàg.). Gijón: Trea.
- Wilson, B. G.** (ed.) (2001). *Constructivist learning Environments: Case Studies in Instructional Design* (252 pàg.). Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Publications.

