

Taller de pintura i color

Procediments, tècniques pictòriques
i usos del color. Evolució i
desenvolupament

Autora: Bárbara Fernández Abad

Coordinadora: Gemma San Cornelio

Índex

Introducció.....	4
1. De l'edat mitjana al Barroc.....	5
1.1. El gòtic.....	5
1.1.1. La experiència visual gòtica.....	5
1.1.2. <i>El llibre de l'art</i> de Cennino Cennini.....	6
1.1.3. El naturalisme de Giotto i la revalorització del món objectiu.....	9
1.1.4. El color a l'edat mitjana: matèria i llum.....	10
1.2. El pre-Renaixement.....	11
1.2.1. Innovacions tècniques i nous sistemes de representació.....	11
1.3. El Renaixement.....	16
1.3.1. La perspectiva humanista en el Renaixement.....	16
1.3.2. El color en l'estètica d'Alberti.....	18
1.3.3. La representació de la natura i l'obertura a l'experimentació.....	19
1.4. El Barroc.....	21
1.4.1. Discussions filosòfiques al voltant de la polèmica sobre dibuix-color ..	21
1.4.2. El segle XVII i els nous principis d'organització cromàtica.....	23
2. El segle XIX i el problema de la realitat.....	27
2.1. El Romanticisme.....	27
2.1.1. Pintura i revolució.....	27
2.1.2. La influència de Goethe.....	29
2.2. El realisme.....	33
2.3. Impressionisme i postimpressionisme. El color com a llenguatge.....	35
3. Les avantguardes del segle XX. Experimentació i recerca de nous codis visuals.....	42
3.1. Les avantguardes històriques.....	42
3.1.1. Introducció.....	42
3.1.2. Etapa formalista.....	42
3.1.3. Dadaiisme i surrealisme.....	48
3.2. Les últimes avantguardes.....	49
4. L'art postmodern. Estratègies, materials i llenguatges plàstics.....	53
5. Revolució tecnològica: nous suports i materials.....	55
5.1. Introducció.....	55
5.2. Creixent interès per la llum elèctrica com a mitjà artístic.....	55
5.3. Representació del moviment.....	58

5.4. Espais interactius	59
5.5. Virtualitat	60
Referències	61

Introducció

Abordar l'evolució de les tècniques i els materials pictòrics suposa apropar-se a la cultura, la política, la religió i els fets històrics i socials de cada període artístic. Comprendre aquests fenòmens i desenvolupaments implica situar l'obra d'art en un marc de relacions complex.

Els diferents usos del color al llarg de la història i els diversos significats que ha adquirit en cada moment ens demostren que no hi ha una veritat absoluta i universal. L'experiència visual en cada període històric respon a una ideologia, a una forma d'entendre el món i construir la realitat.



«El color no és només un fenomen físic i perceptiu; també és una construcció cultural complexa. El color és, per damunt de tot, un fenomen social ».

M. Pastoureau (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz Editores (pàg. 125).

Segons aquesta afirmació, és important insistir en què cal entendre l'art com un element més que, històricament, ha format part de forma activa en els canvis substancials que han esdevingut en els diferents àmbits culturals, històrics i socials. Aquesta idea va molt més enllà de la concepció tradicional i estreta de l'art com a reflex d'una època i d'una societat.

L'ús dels materials i de les tècniques està estretament lligat a la intencionalitat de l'artista. Si analitzem aquests usos en el seu context, podem transcendir la mera descripció dels procediments de l'ofici i mirar de donar resposta a les preguntes següents: què significa la imatge? com s'entén l'art en cada època? quina funció tenen l'artista i l'obra d'art en cada societat?

En el context d'aquesta assignatura, es pretén que el coneixement dels diferents materials i tècniques ens permeti apropar-nos a la pràctica artística de forma reflexiva i crítica. El coneixement dels processos contextualitzats no només ens ha de servir conèixer una sèrie de recursos plàstics, sinó també per ser capaços de situar el nostre treball en un període de la història i la cultura i, des d'aquesta posició, reflexionar sobre la nostra pròpia pràctica.

1. De l'edat mitjana al Barroc

1.1. El gòtic

1.1.1. La experiència visual gòtica

El terme **gòtic** fa referència a un nou període de la història que es desenvolupa a Europa des de mitjan segle XII fins a finals del segle XV. Els historiadors de l'art assenyalen aquest moment de la història com una fase de transició de l'edat mitjana al Renaixement. És per això que no hem d'entendre l'art gòtic com un reflex de la societat de la seva època, sinó com una peça més de l'engranatge que va possibilitar canvis substancials en l'àmbit cultural i social.

Per entendre l'art gòtic és fonamental prendre consciència del poder que la doctrina cristiana va exercir en la configuració de la mentalitat de la gent de l'edat mitjana. En una època en la que, a causa de diferents qüestions polítiques, l'església semblava que s'estava debilitant, les imatges es van convertir en una eina importantíssima per consolidar el seu poder.

L'historiador de l'art Michael Camille (2005), assenyalava la obra de Ricard de Sant Víctor per la seva importància per comprendre que les disposicions teològiques estaven estretament relacionades amb les obres que realitzaven els artistes. L'abat de Sant Víctor va establir un sistema de classificació dels diferents modes de visió, entre els que distingia dos nivells: l'**espiritual** i el **corpori**. El nivell corpori, al seu torn, estava dividit en dos nivells que feien referència a la percepció material per mitjà de les figures i els colors (en el cas del primer) i a la mateixa observació externa de les coses, juntament amb la capacitat per albirar el seu **significat místic** (en el cas del segon). El tercer nivell estava relacionat amb la percepció espiritual que conduïa a la veritat oculta darrere les aparences; el quart nivell involucrava el mode místic que portava a la contemplació pura d'allò diví.

Com apunta el professor Camille:



«El fet de veure una imatge a través d'una altra d'aquesta manera no era exclusiu de l'art gòtic, però es va convertir en un mitjà cada vegada més important per el qual les imatges s'utilitzaven com a eines per al coneixement ».

M. Camille (2005). *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Ediciones Akal (pàg. 16).

Aquest sistema de classificació ens permet arribar a comprendre com d'important era l'òrgan de la visió per a l'època. L'experiència visual era tan primordial que les imatges van exercir un paper essencial i es van convertir en un potent instrument de comunicació visual per consolidar no només el poder de l'església, sinó també el dels governants i de la noblesa.

La clerecia va difondre les idees d'Aristòtil sobre la percepció. El filòsof grec va estudiar els processos cognitius des de les percepcions sensorials i la imaginació fins a l'intel·lecte. Situava la visió al cim de la jerarquia dels cinc sentits i defensava que el coneixement només es podia assolir per mitjà de la percepció del món visible.

Aquestes idees van ordenar el món inspirant-se en la vida terrenal, redescobrint l'experiència sensorial. Aquest fet va suposar un canvi radical en la visió gòtica enfront a les societats de la primera etapa de l'edat mitjana, que giraven al voltant de la idea del més enllà. En l'esfera de l'experiència visual, això es va traduir en la cerca de la fascinació dels sentits per mitjà de la producció d'un efecte emocional en l'espectador.

Més endavant veurem la importància que van tenir aquests preceptes en l'obra de diferents artistes.

1.1.2. *El llibre de l'art de Cennino Cennini*

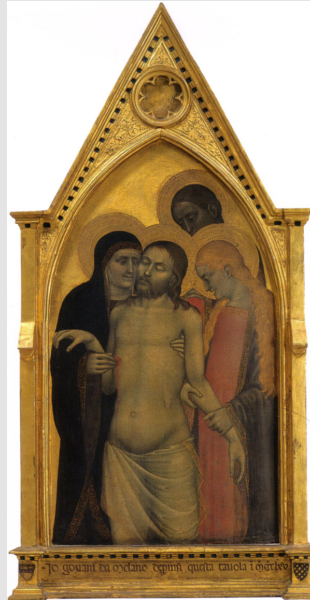
El llibre de l'art de Cennino Cennini, escrit a finals del segle XIV, es considera el primer tractat tècnic sobre pintura escrit per un pintor. Les seves pàgines recullen, a tall de receptes, les tècniques i els procediments que s'impartien en el taller florentí dels Gaddi, on Cennini es va formar com a pintor. Taddeo Gaddi havia estat deixeble de Giotto i, per tant, Cennini va adquirir tots els seus coneixements a partir de la tradició *giottesca*. En el seu tractat, el pintor florentí va saber plasmar d'una manera fidel i devota els sistemes de treball dels seus mestres.

L'obra de Cennini es va construir en un receptari que recollia els consells i les fórmules sobre la tècnica del tremp, el fresc i la preparació d'olis i pigments. A més, s'hi oferien pautes per representar les robes, la carn, el cabell o l'aigua, i s'hi concebia l'ofici de pintor com una tasca mecànica (Ball, 2012).

Això no és gens estrany si tenim en compte que l'ús del color en la pintura medieval estava molt limitat a unes restriccions adquirides de la cultura bíblica. Les barreges es consideraven una pràctica totalment impura; no estava ben vist combinar o fusionar cap tipus de matèria, i aquest concepte, a més, s'estenia a la vida quotidiana. Aquests actes es relacionaven amb allò maligne, s'entenien com operacions perverses que atemptaven contra la natura i l'ordre establerts en la creació de Déu. Per tant, en l'àmbit de la pintura, els pigments no es barrejaran per proporcionar diferents tons de color (Pastoureau, 2006).

Seguint aquest credo, els artistes medievals exposaran els pigments més cars i enlluernadors en diferents plans de color per demostrar el poder de l'església mitjançant l'art religiós.

A la taula *Cristo in pietà* (1365), de Giovanni da Milano, hi podem veure exemplificat aquest ús dels pigments que es consideraven més valuosos durant aquest període medieval: el blau d'ultramar en el mantell de la Verge, el vermelló en la túnica de Maria Magdalena i l'or que inunda tot el fons de la representació.



Giovanni da Milano (1365). *Cristo in pietà*. Galleria dell'Accademia, Florència.
Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Cennino Cennini considera fonamentals el dibuix i el color, i explica el procés de creació d'una pintura seguint la tècnica del seu gran mestre, Giotto.

El moment inicial i central de la creació és el moment en el que es crea una estructura per mitjà del clarobscur; el dibuix crea un relleu a partir de llums i d'ombres. Les següents fases d'aplicació del color dependran d'aquest primer moment. A continuació, s'integraran els colors que afiançaran el clarobscur per mitjà de la incorporació de tons clars i obscurs disposats només en tres bols, un per a cada pigment. El color pur s'aclarirà fins arribar al blanc, que representa la màxima lluminositat.

A la taula de Giotto *Maestà di Ognissanti* (1305-1310) podem observar, a més de l'ús dels colors propis de l'edat mitjana que hem mencionat abans, l'ús d'aquesta tècnica per obtenir diferents tons a partir del pigment cru. En el detall dels plecs podem veure com s'ha efectuat una transició d'ombres a llums a partir de la introducció del blanc que descriu Cennini.



Giotto di Bondone (1305-1310). *Maestà di Ognissanti*. Galeria Uffizi, Florència.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

1.1.3. El naturalisme de Giotto i la revalorització del món objectiu

Giotto di Bondone (1267-1337) va suposar una influència enorme per a la cultura de la seva època. Va ser un pintor eminentment mural; la seva obra més destacable, la decoració de l'església superior de Sant Francesc d'Assís, va ser tot un referent per a la resta de pintors murals. Giotto va abandonar la representació d'influència bizantina i va construir una nova cultura que tenia com a pòsit intel·lectual els escrits de Sant Francesc, que advocaven per un apropament a la natura. En aquesta època, van ser molt influents les tesis de Sant Bonaventura, ministre general de l'Ordre dels Franciscans. Sant Bonaventura posa el focus en la importància del món terrenal, com hem vist abans. Aquesta idea estava allunyada del pensament de la primera fase de l'edat mitja, que gravitava al voltant de la idea del més enllà.

Segons Bonaventura, calia considerar totes les criatures com miralls on veure reflectit a Déu. Aquesta reivindicació del món objectiu apareix il·lustrada amb fidelitat a l'obra de Giotto.

El pintor florentí narra amb una austeritat franciscana escenes religioses en les que trenca amb els convencionalismes iconogràfics per donar pas a un relat en el que, de manera «realista», es té en compte la figura de l'espectador. Això significa representar l'escena tal com ho exigeix la història i abandonar la representació idealitzada. En aquest sentit, les figures de Giotto adoptaran postures, gestos i expressions poc convencionals per a l'època.

En *El bes de Judes* (1304-1306) podem veure aquesta manera de plasmar la història de forma més versemblant. Els personatges ja no apareixen de forma estàtica, s'introdueixen figures que ens donen l'esquena, que estan de costat; d'aquesta manera, es supediten a la fidelitat del relat. Els gestos estan humanitzats, reflecteixen tensió, violència o, fins i tot, ràbia, com podem observar en la figura que empenya un ganivet.



Giotto di Bondone (1304-1306). *El bes de Judes*. Capella Scrovegni, Pàdua.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

1.1.4. El color a l'edat mitjana: matèria i llum

A l'edat mitjana, el problema del color és, abans que res, un problema teològic. Com hem pogut veure fins ara: «el color no és només un fenomen físic i perceptiu; també és una construcció cultural complexa. El color és, abans que res, un fenomen social» (Pastoureau, 2006, pàg. 125). Aquest problema va generar debats continus entre els partidaris de concebre el color com a matèria, i els que defensaven el color com a llum. A continuació, veurem les implicacions filosòfiques d'aquesta dualitat. D'entrada, assumir una d'aquestes dues posicions suposava estar a favor o en contra de l'ús del color.

Encara en aquesta època, el color no s'entenia com un fenomen perceptiu, sinó com una mera substància que embolcalla els cossos. Per a l'església, la llum és emanació del Creador; per tant, si el color forma part de la llum, també forma part d'allò diví. Si, per contra, el color només és un embolcall material, es desvia d'allò sagrat i es converteix en un mer artifici que distreu el fidel del seu ascens cap a la seva trobada amb Déu.

Sota aquesta ideologia, el color es convertirà en un assumpte immoral i pernicios. Fins aproximadament al segle XII, molts autors recolzaran aquesta aversió al color. A partir d'aquesta data, la defensa del color com a llum ressorgirà per mitjà de les veus que, des de dins de la mateixa església, no estan d'acord amb aquestes posicions (Pastoureau, 2006). Com podem imaginar, aquest fet afectarà de forma directa no només els artistes, sinó també el tipus d'imatges que consumirà la gent de l'edat mitjana; fins i tot arriba a afectar en la vida quotidiana.

1.2. El pre-Renaixement

1.2.1. Innovacions tècniques i nous sistemes de representació

El segle XV és un període de grans innovacions tècniques, que es desenvolupen a partir de les tradicions del segle XIV; així doncs, aquestes novetats no s'han d'entendre com una ruptura o una revolució tècnica, sinó com un desenvolupament o una evolució en els processos artístics.

Entre les grans innovacions d'aquest període podem assenyalar **la perspectiva i les proporcions, l'autonomia dels gèneres pictòrics i el desenvolupament de nous mitjans tècnics.**

La perspectiva i les proporcions

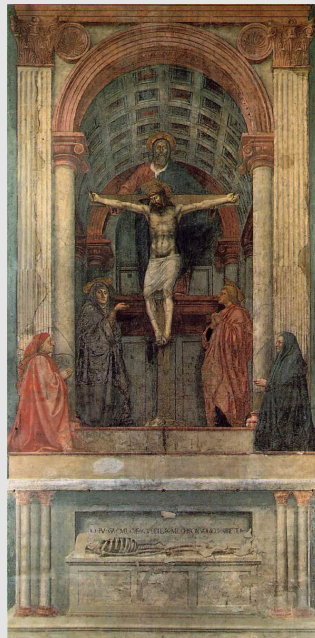
Com hem vist, l'art gòtic es basava en l'experiència, el coneixement era possible gràcies a l'observació directa de la natura. Per a molts autors, aquests coneixements van assentar les bases del posterior desenvolupament de l'art en el Renaixement.

A partir de la segona meitat del segle XV, es comença a sistematitzar la investigació sobre les lleis relatives als conceptes ja enunciats en el període gòtic. Ara, l'estudi de la perspectiva i les proporcions s'aborda des de la metodologia científica.

Martin Kempt (2000)¹ assenyala l'obra de Giotto com a paradigma d'aquest fet. En l'obra d'aquest artista s'hi poden observar els primers intents de representació de l'espai que atenen qüestions tècniques com l'aplicació de regles generals sobre l'ús de línies i plans.

¹ Kempt, M. (2000). *La ciencia del arte*. Madrid: Ediciones Akal (pàg. 18).

Pels volts de l'any 1413, Filippo Brunelleschi va aportar la consistència científica amb el descobriment de la perspectiva lineal. Es diu que l'arquitecte va col·laborar en la creació de la *Santíssima Trinitat* (1425-1426), de Masaccio. Aquesta obra es considera un emblema dels inicis de la pintura en l'edat moderna. En aquesta pintura destaca l'ús de la perspectiva lineal, que crea un espai il·lusionista dins del mur de Santa Maria Novella. El fresc té unes dimensions de 667 x 317 cm, i aquesta proporció arquitectònica contribueix a realçar l'efecte il·lusionista de l'obra i contribueix a que l'espectador connecti de forma psicològica amb l'escena representada. Les figures, que són gairebé de mida natural, estan disposades segons la perspectiva lineal de forma exacta en relació a l'espai. Aquests assajos assenten les bases d'una pintura il·lusionista que evolucionarà fins arribar al seu apogeu en l'art barroc.



Masaccio (1425-1426). *Santíssima Trinitat*

Autonomia dels gèneres pictòrics

A l'edat mitjana, l'església dominava tots els aspectes de la vida, i la ideologia cristiana conferia a l'art una funció estrictament religiosa. Els canvis sociològics que es produeixen durant el segle XV van afavorir l'aparició de nous gèneres pictòrics. Però veurem que, tot i que alguns autors han assenyalat aquesta època com un inici de la secularització de l'art, els temes, per bé que no estiguin encarregats per l'església, encara són religiosos.

Amb l'ascens de la burgesia formada per comerciants rics, el mecenatge i els encàrrecs als artistes ja no són exclusius de l'església. Aquesta classe social, tot i ser laica, té una relació estreta amb els poders eclesiàstics. Les seves donacions a l'església representen el seu poder polític i el seu prestigi social; a més, van exercir una influència definitiva en el gust estètic de l'època.

En aquest context sorgeixen gèneres pictòrics que, progressivament, adquiriran certa autonomia fins arribar al segle XVII, on el paisatge, els interiors domèstics o les natures mortes hauran adquirit una autonomia definitiva. Un d'aquests gèneres és el **retrat**. Amb el canvi de mentalitat i la nova consciència de l'home com una part de la creació de Déu, l'individu adquireix una importància que, a l'edat mitjana, es desconeixia. Això es tradueix en una nova forma de representació dels donants. La **perspectiva jeràrquica**² desapareix i la figura del donant adquireix la mateixa mida que la figura sagrada.

A continuació, amb la *Maestà*, de Duccio di Buoninsegna (1255-1318), podem observar un exemple de perspectiva jeràrquica medieval. En aquesta representació, la Verge Maria apareix molt més gran que la resta de personatges. D'aquesta manera, es destaca la seva importància i la seva divinitat enfront de la resta de figures.



Duccio di Buoninsegna (1308-1311). *Maestà* (Verge amb àngels i sants). Museo dell'Opera metropolitana del Duomo.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

² Segons la perspectiva jeràrquica, les figures es representaven establint una jerarquia entre la mida i la importància del personatge.

En aquest altre exemple, podem veure el retrat del donant subvertint la perspectiva jeràrquica. Si atenem els codis de lectura, podem veure el donant, el duc d'Urbino, Federico de Montefeltro, agenollat al costat de la Verge, representat en una mida una mica superior a la de la resta dels personatges i molt proper, quant a l'estatura, a la mare de Jesucrist. Aquesta representació legitima el seu poder i el situa en una posició privilegiada, atès que es troba en primer pla i en una posició de devoció cap a la Verge.



Piero della Francesca (pels volts de l'any 1472). *La Vergine con il Bambino e santi*. Pinacoteca di Brera.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Desenvolupament de nous mitjans tècnics

Fins aquí hem pogut conèixer com l'art recorre un camí que transita des de la representació gòtica «naturalista» fins a una comprensió intensa de la natura iniciada al segle XV. Aquest intent de representar la realitat més terrenal porta implícita una reproducció al més fidedigna possible dels detalls. Sorgeix la necessitat de desenvolupar noves tècniques que s'adeqüin als nous projectes artístics.

Tradicionalment, la invenció de l'oli s'ha atorgat als germans Van Eyck, però els historiadors han demostrat que això no és del tot cert. Es té constància que aquest error prové dels textos de Vasari (1550), que va atorgar aquest descobriment als germans Hubert i Jan. Realment, els germans Van Eyck van aconseguir perfeccionar la tècnica d'una manera tan eficaç i sorprenent que aquest fet va marcar profundament l'evolució de la pintura europea. La novetat que van aportar els neerlandesos consistia a incorporar un aglutinant al pigment format per un oli assecant. Fins aleshores, tot i que ja es coneixia l'oli, encara s'emprava el temple, atès que triga menys a assecar-se. Els germans Van Eyck, segons comenta Max Doerner (1984)³, van incorporar l'oli de llinosa i l'oli de nou, i van aconseguir un assecament molt més ràpid.

En morir Hurbert, Jan van Eyck va destacar per la qualitat de les seves obres; la tècnica de veladures proporcionava colors més intensos i sòlids. La seva tècnica consistia a combinar el fons de tremp amb l'aplicació successiva de veladures d'oli. L'elasticitat i la transparència dels colors oliosos feia possible la creació de colors molt saturats i brillants. Les barreges cromàtiques que es produïen en la paleta del pintor trencaven amb el misticisme d'alguns colors genuïns, com ara el blau ultramar. El mateix va passar amb el vermelló. Eren colors dotats d'una aura mística medieval. En lloc d'aquests colors, les laques vermelles van passar a ser les predilectes dels pintors flamencs (Ball, 2012). És important assenyalar que la nova tècnica de la pintura a l'oli va canviar la percepció de la pintura, que ja no es basava en els pigments com a indicadors de valor (Gage, 2001).

³ M. Doerner (1984). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté (pàg. 296).

1.3. El Renaixement

1.3.1. La perspectiva humanista en el Renaixement

L'humanista italià Petrarca (1304-1347) va emprar el terme **segles obscurs** per definir tota una època que va començar amb la caiguda de l'Imperi Romà i que va arribar fins al segle XIV. Aquesta època d'obscurantisme, que va durar gairebé mil anys, va implicar la decadència en les arts, la cultura i el pensament. La visió de Petrarca va manifestar la idea que defensava el retorn als autors i a la cultura clàssica com a via per recuperar la ment humana. Aquest pensament va causar un impacte molt profund durant el segle XV, i va supeditar el renéixer de la creativitat i l'intel·lecte humans a la recuperació dels clàssics. La investigació i l'anàlisi d'aquests preceptes antics van donar lloc a l'estudi profund de la natura i va obrir les portes a l'experimentació per aconseguir-ne una representació més fidedigna. A les arts plàstiques, es va redescobrir la perspectiva i es va profunditzar en l'estudi de les proporcions del cos humà.

D'aquesta manera, es va produir un canvi cultural profund a l'Occident. La cultura ja no pertanyia exclusivament a l'església. Una nova classe social, la burgesia, va obtenir accés a la cultura i, durant aquest període, van néixer les primeres universitats laiques. En aquestes institucions es van cultivar els valor propis de la raó. L'humanisme va significar un desplaçament del centre de gravetat, del **teocentrisme** medieval en el que Déu era el centre de l'univers i determinava totes les manifestacions humanes a un **antropocentrisme** en el que l'ésser humà es convertia en imatge de Déu i mesura de totes les coses. En aquest context social, Giorgio Vasari (1511-1574), pintor, arquitecte i escriptor renaixentista, a la seva obra *Les vides dels més excel·lents pintors, escultors i arquitectes* (1550) encunja per primera vegada el terme **renaixement** (*rinascità*) per retre compte del renéixer de l'art després de la caiguda de l'**obscurantisme**.

Quant a la transferència d'aquesta nova ideologia a l'esfera de l'art, tal com planteja Phillip Ball (2012), l'obra de Giotto suposa la manifestació d'aquest canvi profund en la perspectiva filosòfica d'Occident:

“

«[...] la innovació de Giotto [...] va representar la fi de l'ortodòxia artística medieval ».

P. Ball, (2012). *La invenció del color*. Madrid: Turner Publicaciones (pàg. 2519).

Pel que fa a aquesta qüestió, tal com exposa Bell, Giotto va començar a introduir les llums i les ombres a la seva pintura amb la intenció d'atorgar relleu als objectes.

Amb aquesta acció, Giotto es situa en una posició enfrontada a la imatge immutable i simbòlica de l'edat mitjana. En la representació medieval, les figures es resolien de forma sintètica i gairebé esquemàtica, i buscaven, juntament amb l'ús del color, un simbolisme que conduís a la divinitat. Aquesta concepció és antinaturalista i té com a objectiu representar les experiències religioses en lloc de reproduir les formes reals. Per contra, Giotto introdueix el realisme a la pintura, narra els esdeveniments «tal com son». Podríem dir que «congela» la imatge en un moment determinat en el que l'acció es desenvolupa i la mostra a l'espectador per fer-lo partícip.

És important subratllar aquesta idea, que converteix l'espectador en subjecte actiu de l'experiència visual i que connecta de forma directa amb els plantejaments humanistes que es desenvoluparan en el Renaixement.

A continuació, i d'acord amb Ball (2012), podem assenyalar dues qüestions tècniques primordials derivades del treball de Giotto que tindran repercussions importantíssimes per als pintors renaixentistes: **la importància de la il·luminació** i **la invenció de la perspectiva lineal**.

La importància de la il·luminació

Com ja hem indicat anteriorment, l'humanisme va afavorir l'estudi de la natura. En l'àmbit pictòric, l'anàlisi de la natura comportava expressament l'estudi de la il·luminació de forma científica. Representar una escena en un instant precís requeria reproduir de forma molt fidel les condicions atmosfèriques, tenint en compte els seus canvis. Amb el desenvolupament de l'oli, que va arribar a Itàlia de la mà de Roger van der Weyden, els artistes van trobar noves oportunitats per reproduir la natura tenint en compte la seva àmplia i gairebé infinita varietat de tons.

La invenció de la perspectiva lineal

Per representar la realitat de forma fidedigna en una superfície plana, com son el mur o la taula, feia falta desenvolupar un nou sistema de representació que permetés col·locar els objectes i les figures en l'espai de forma convincent. Com ja hem exposat, Filippo Brunelleschi (1377-1446) va inventar la perspectiva lineal com a conseqüència de l'estudi sistemàtic de les lleis i els principis de la natura.

1.3.2. El color en l'estètica d'Alberti

Leon Battista Alberti (1404-1472) va ser un teòric molt influent en el Renaixement. En el seu tractat *De pictura*, de 1434, es planteja el debat sobre la importància del dibuix (*disegno*) i el color (*colore*), que s'estendrà fins al segle XVII. En aquest sentit, alguns artistes, com ara els pintors venecians, s'inclinaren més cap a l'experimentació amb el color; d'altres, com ara els florentins, s'inclinaren cap a la conceptualització del dibuix.

De la observació de la natura deriva l'afirmació feta per Alberti que els colors es modifiquen segons la llum que els afecti. A l'ombra, els colors es mostraran esmoreïts, mentre que a la llum, resplendiran amb tota la seva brillantor. Alberti reconeix quatre colors, que identifica amb els quatre elements; aquests colors s'han d'enfosquir amb l'ús del negre i s'han d'aclarir amb el blanc.

NEGRO-ROJO	AZUL GRIS	VERDE	CENIZO	BLANCO
(fuego)	(aire)	(agua)	(tierra)	

Com indica Gage (2001), segons Alberti, el color cendra estava compost per una barreja de negre i blanc; segons el tractadista italià, aquest color, en associar-se amb la terra, envaïa tots els aspectes de la natura i, per tant, també els del color. Per Alberti, tots els colors contenen una mica de gris. Amb aquest mètode, afirmava que es provocava un contrast lumínic més gran. El negre s'emprava per a les ombres; els tons saturats, per als mitjos tons. I el blanc, per a les llums.

Com exemple que il·lustra la teoria d'Alberti, podem exposar el cas de Leonardo da Vinci (1452-1519). En la seva cerca de la unitat tonal en el quadre, Leonardo va utilitzar la tècnica del *sfumato* per fusionar les figures amb les ombres i aconseguir una il·luminació discreta i una atmosfera naturalista. Per aconseguir aquest efecte, Leonardo utilitzava colors verds, blaus i terrosos, com podem observar en la seva obra *La Verge i el nen amb Santa Anna* (1500-1531). A més, per reforçar l'harmonia i l'ambient neutre de la pintura, Leonardo aplicava els colors sobre un fons de color gris o marró (el color cendra al que feia referència Alberti en el seu tractat).



Leonardo da Vinci (1500-1513). *La Verge i el nen amb Santa Anna*. Musée du Louvre, Paris.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

1.3.3. La representació de la natura i l'obertura a l'experimentació

Amb la introducció d'aquestes noves teories basades en els ideals humanistes, els artistes comencen una sèrie d'experimentacions tècniques. Com hem vist, la importància que es dona a la il·luminació influeix de manera decisiva en l'ús del color i en l'activitat de l'artista.

En primer lloc, cal assenyalar que l'artista deixa de considerar-se un artesà⁴; sota la influència de l'humanisme, la seva posició canvia. Molts artistes també són intel·lectuals notables, com ara Leonardo da Vinci (1452-1519) o Miquel Àngel (1475-1564).

Les restriccions pròpies de l'edat mitjana, que censuraven les barreges cromàtiques, a poc a poc donen pas, amb el desenvolupament de l'oli, a noves formes d'entendre el color. Com ja hem apuntat anteriorment, amb l'aparició dels nous colors, els pigments com el vermelló i el blau ultramar es van anar abaratint; per consegüent, el seu caràcter inaccessible i sagrat es va anar dissipant. L'ús d'aquests pigments purs, sense barrejar, tampoc afavoria l'harmonia del color, que era el nou objectiu.

⁴ Durant l'Edat Mitjana, l'artista es considera un artesà. Tot el coneixement tècnic era atresorat per l'església, fins al segle XIII, quan es funden els primers gremis d'artesans. Ja al segle XIV, Cennino Cennini, al seu tractat *El libro del arte*, va fer la primera distinció entre artista (mogut per motivacions intel·lectuals) i l'artesà (impulsat exclusivament pels beneficis econòmics) (Blume, 1996).

La representació de la natura portava implícita una observació meticulosa de la realitat; en aquesta observació, no hi tenien cabuda els contrastos estridents basats en la confrontació de colors purs. Les indagacions al voltant de l'ús del color per representar la natura giraran al voltant de la preocupació per l'**harmonia**.

En el Renaixement, la bellesa era un afer que es podia quantificar, es podia traduir en qüestions matemàtiques, com ara la proporció. Podem entendre fins a quin punt aquesta cerca de l'harmonia cromàtica va suposar un problema per als artistes. En vista de les noves possibilitats que oferia l'oli, els pintors van haver de començar un nou camí amb la finalitat d'organitzar el color.

L'ús del llenç com a suport, en detriment del fresc o la taula, també va afavorir les diferents possibilitats d'experimentació. Sobre la tela, els contorns es podien suavitzar de forma més precisa que sobre el guix o el panell, que els marcaven de forma dura. La nova clientela, composta per la burgesia creixent, requeria obres que es poguessin transportar amb facilitat, la qual cosa va afavorir l'ús del llenç per als encàrrecs que no pertanyien a l'església.

Els pintors florentins van emprar amb profusió la **tècnica de la veladura**, amb la qual van crear matisos de color complexos i exuberants.

En el *Retrat d'Ariosto*, de Tiziano (1490-1576), podem veure que el pintor empra el color com un sistema constructiu. A la màniga blava d'Ariosto s'ha aconseguit una nombrosa varietat de matisos, que van des del blau més brillant a un gris apagat que aporta una coherència general a la composició.



Tiziano (1510). *Retrat d'Ariosto*. National Gallery, Londres.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

1.4. El Barroc

1.4.1. Discussions filosòfiques al voltant de la polèmica sobre dibuix-color

La discussió sobre el dibuix i el color va arribar al seu màxim apogeu al segle XVII. Aquesta polèmica ja havia estat debatuda en segles anteriors, com hem vist en el punt anterior. En un primer moment, la defensa del dibuix recolzava els plantejaments teòrics i formalistes, que dotaven la pràctica artística d'un pòsit intel·lectual i consolidava els ideals del classicisme. També cal recordar la teoria aristotèlica que afirmava que **el coneixement s'adquiria per mitjà dels sentits**.

En aquesta línia de pensament, l'enfrontament entre dibuix i color propi del barroc serà una disputa entre allò exterior i allò interior, la sensació i l'intel·lecte. A poc a poc, aquests plantejaments i la supremacia del dibuix sobre el color es van esgotant.

Rubens és l'exemple del predomini, en aquesta fase, del color i la taca sobre el dibuix. En el *Retrat de Susanna Lunden* (1622-1625) podem observar, sobretot en el tractament dels plecs de la vestimenta, aquesta construcció de la forma per mitjà de la taca, més solta i poc dependent de la línia i del dibuix.



Rubens (1622-1625). *Retrato de Susanna Lunden*. National Gallery, Londres.
Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

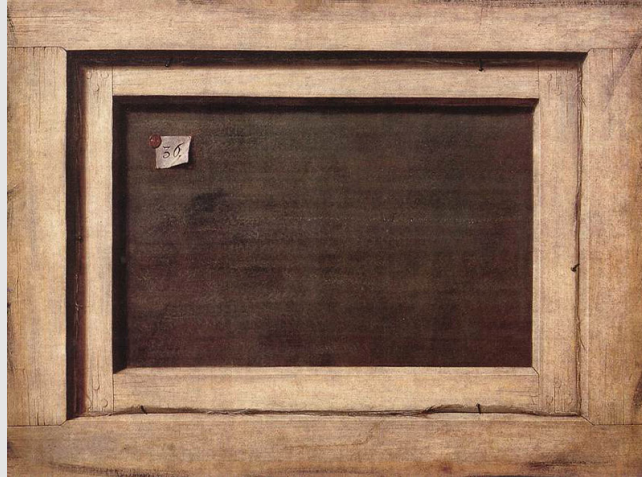
Com assenyalen Checa i Morán (2001), aquestes formulacions que aposten de forma inequívoca per el color representaran la primera generació d'artistes barrocs que, més endavant, donaran pas als grans mestres de la pintura barroca de segona generació, que centren les seves indagacions en l'experiència visual.

Pintors com Velázquez, Rembrandt o Vermeer, en les seves obres, estudiaran les possibilitats i les propietats de la visió. En aquesta època, l'ull s'imposa com l'òrgan fonamental en el sistema de coneixement. En aquest context cultural, la cambra fosca es converteix en instrument del mètode pictòric des del segle xvi.

Podem afirmar que, a partir del segle XVII, **la pintura comença a pensar-se a si mateixa**. Com ja hem mencionat, en el Renaixement, la pintura abandona l'exclusivitat dels murs i les taules, així com la seva funció religiosa. Ara, la pintura està feta per ser vista des d'un altre lloc, i aquest desplaçament de la mirada possibilita la seva autoconsciència i una sèrie d'imatges que tenen com a tema principal la pròpia imatge.

A la seva obra *La invención de la pintura* (2000), el catedràtic d'història de l'art Victor I. Stoichita assenyalava com a paradigma d'aquesta pintura autorreferencial un quadre del pintor flamenc Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1630-1675), titulat *Quadre a l'inrevés* (1668-1672). Aquesta obra representa el tema del quadre com a

objecte i com a imatge. En un llenç s'ha pintat el seu revers, per mitjà de la tècnica del *trompe l'oeils*. En la mateixa línia que les obres de Velázquez o Vermeer, aquest quadre pretén, en última instància, dir-nos que allò que estem veient en el quadre no és un fragment de realitat, sinó que només és una pintura.



Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1668-1672). *Quadre a l'inrevés*. National Gallery of Denmark, Copenhagen.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

1.4.2. El segle XVII i els nous principis d'organització cromàtica

El segle XVII va significar una època de canvis profunds en la forma d'entendre el color en la cultura europea. A principis de segle, en alguns ambients intel·lectuals encara es seguien els plantejaments aristotèlics i medievals. Existien dos tipus de colors. Els **colors nobles**, com el blanc, el vermell, el groc, el púrpura, el verd, el blau i el negre. Entre aquests colors, el blanc i el negre eren **colors simples**. També hi eren els **colors veritables** de les substàncies i els **colors aparents** de l'arc de Sant Martí i d'altres fenòmens naturals. Quant a la llum, encara es feia la distinció medieval entre **color matèria** i **color llum**. Aquestes teories van ser desmentides progressivament per científics com l'astrònom i matemàtic alemany Johannes Kepler (1571-1630), que va negar la distinció entre colors veritables i aparents.

El físic danès C. T. Bartholin, en el seu text *Specimen Philosophiae Naturalis* (1703), defensa que tots els colors són reals i que el negre i el blanc no es podien considerar colors, ja que no es produïen en la refracció de la llum. De la mateixa manera, va enunciar que els **colors primaris** eren el vermell, el groc i el blau. També va introduir el matís que, així mateix, tots els colors es podien considerar irreals, atès que es produïen de forma única en els nostres ulls i no en la realitat exterior.

Les teories d'Alberti sobre la interacció del negre i el blanc sobre els colors també es van abandonar gradualment i es van substituir per la refracció de la llum. Així, de mica en mica es va desenvolupar una teoria del color més o menys unificada.

⁵ Terme francès que es tradueix com «trampa a l'ull» i fa referència a la tècnica pictòrica que busca l'engany per mitjà de l'il·lusionisme utilitzant la perspectiva, les tècniques de clarobscur o els diferents efectes òptics.

“

«Els colors primaris es van convertir en l'eix central de l'organització cromàtica durant el segle xvii.»

C. Miguel-Pueyo (2009). El color en el romanticismo. En busca de un arte total. Nova York: Lang Publishing.

Noia amb barret vermell (1665-1667), de Johannes Vermeer, suposa un exemple clar de la utilització dels tres colors primaris. A més, podem observar com els reflexos de llum s'han construït mitjançant pinzellades de color blanc i groc. Tanmateix, aquesta obra de Vermeer, també segons la crítica, mostra l'ús de la cambra fosca, com es pot comprovar en l'aparició de zones desenfocades en els caps de lleó que formen part de la cadira on la noia recolza el braç.



Johannes Vermeer (1665-1667). *Noia amb barret vermell*. National Gallery of Art, Washington D. C.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Des d'un punt de vista sociològic, el color negre es va convertir en el color de moda entre la burgesia del segle XVII. Això va portar a retratistes com Frans Hals (1582-1666), entre d'altres, a desenvolupar una capacitat perceptiva inusual per arribar a ser capaços de representar el màxim de tons negres diferents. Aquesta moda tenia com a referent els gustos de l'alta aristocràcia d'èpoques anteriors, i ara, la burgesia intentava reproduir-la en els seus vestits. (Gage, 2001).



Frans Hals (1622). *Parella d'esposos*. Rijks museum, Amsterdam.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

L'obscuritat va anar adquirint connotacions positives que es manifestaran en el terreny pictòric en la invenció del **tenebrisme** per part de Caravaggio (1571-1610). Caravaggio va utilitzar el clarobscur de forma brillant i va emfatitzar els forts contrastos entre els volums il·luminats i ombrívols. Les seves escenes es representen en espais foscos, tancats i sense paisatges. Empra una il·luminació artificial en els llenços que dota les representacions d'un alt sentit dramàtic i expressiu, la qual cosa genera un gran dinamisme en les composicions per mitjà de línies compositives diagonals violentes.

Caravaggio va suscitar nombroses crítiques entre els seus contemporanis, però, així i tot, el teu tenebrisme es va estendre des d'Itàlia a la resta d'Europa. A Espanya es va crear una escola tenebrista de la qual en van formar part pintors tan destacats com Velázquez, Ribera o Zurbarán.



Caravaggio (1599-1600). *La vocació de Sant Mateu*. San Luigi dei Francesi, Roma.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

2. El segle XIX i el problema de la realitat

2.1. El Romanticisme

2.1.1. Pintura i revolució

Podem delimitar cronològicament el Romanticisme des de l'últim terç del segle XVIII fins gairebé la primera meitat del segle XIX. El seu punt culminant és al voltant de l'any 1830 (Calvo Serraller, 2014). Durant aquest període es configura la nova sensibilitat romàntica que atorga una missió transcendental a l'artista: defensar la seva independència i la seva individualitat. Per dur a terme aquesta empresa, l'artista romàntic s'enfrontarà de forma revolucionària a totes les institucions: l'acadèmia, l'església, el govern, la crítica, etc.

Un dels canvis més importants en les arts visuals està relacionat amb l'antiga disputa entre el realisme i l'idealisme, que en el Romanticisme culminarà en l'expressió del subjectivisme. Els romàntics reaccionaran de forma directa contra l'optimisme de la Il·lustració, que basa tota idea de progrés humà en la raó.

L'artista romàntic desconfia de la raó i de la idea de progrés resplendent. Els romàntics tenen més confiança en el geni creador que neix d'impulsos irracionals obscurs que en la idea feliç del progrés. No en va, la revolució industrial va suposar una transformació política, social i econòmica que va causar en la majoria de la població efectes devastadors, relacionats amb l'amuntegament, la contaminació i els brots d'epidèmies, per anomenar només algunes de les seves conseqüències negatives.

En aquest context sorgeixen nous herois en les composicions de pintors com Courbet (1818-1877), Gericault (1791-1824) o Delacroix (1798-1863). Aquests nous personatges gloriosos seran el poble, la nació, els camperols, els treballadors o, fins i tot, els mateixos artistes.

El gènere del paisatge adquireix un caràcter nou. Amb la comercialització progressiva de la pintura a l'oli en tubs i amb el llenç com a suport més estès des del Renaixement, s'instaura una nova forma d'apropament a la natura: **la pintura a l'aire lliure**.

L'estètica del segle XIX planteja el sentiment d'allò **sublim** com a nexa entre l'experiència sensible i la raó. Kant obre la possibilitat de coneixement cap a allò que es troba més enllà dels nostres sentits. L'**irracionalisme** considera que la raó ja no és suficient. Kant, en la seva *Crítica del judici* (1790), explorarà allò sublim, que es convertirà en un concepte clau en el Romanticisme. Allò sublim exaltarà la passió i el sentiment contra la raó i la imaginació, així com la fantasia contra les regles. Aquest sentiment es manifesta amb més puresa enfront del paisatge.

Com podem observar a *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, de J. M. W. Turner, (1775-1851), ja s'ha abandonat l'ideal clàssic; l'artista utilitza la seva obra com a projecció de la seva subjectivitat. Els pintors romàntics van redescobrir l'aquarel·la. Turner va emprar aquesta tècnica en moltes de les seves obres, i també va aplicar-ne els seus coneixements a les seves pintures a l'oli.

En aquesta obra podem veure com s'han anat incorporant capes de color successives sobre el llenç, algunes d'elles carregades de textura. Quant a l'ús del color, podem descobrir com la utilització d'una gamma composta per grisos, verds, ocre i marrons afavoreix l'expressió del sentiment de terror fred que s'apropa entre la immensitat de la tempestat violenta a l'oceà.



J. M. W. Turner (1842). *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*. Tate Gallery, Londres.

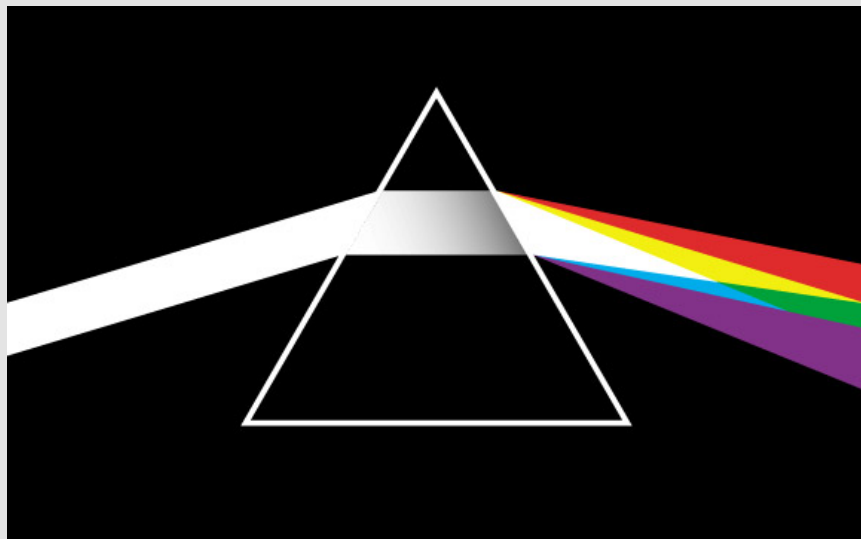
Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

2.1.2. La influència de Goethe

Com ja sabem, històricament, el debat entre dibuix i color relacionava l'associació de la línia amb la racionalitat i el color amb allò emocional. Aquesta qüestió va arribar fins al Barroc, i la discussió es va desenvolupar com ho havia fet fins a aquell moment en l'àmbit artístic. A partir del segle XIX, aquesta discussió s'estén a altres àmbits, com ara el filosòfic o el científic. En aquest context sorgeix l'obra de Johann Wolfgang von Goethe (1748-1832), poeta, novel·lista i científic alemany que va influir de forma decisiva en el Romanticisme.

Entre els anys 1791 i 1792, Goethe escriu *Contribucions a l'òptica*. En aquest text, Goethe desplega una teoria en la que defensa que l'origen dels colors es troba en la interacció polar de la llum i la foscor, alhora que destaca la importància dels fenòmens cromàtics físics i psicològics en la percepció. Un dels molts experiments que va dur a terme va intentar evidenciar que la llum era homogènia i que només creava color quan era interrompuda per la foscor.

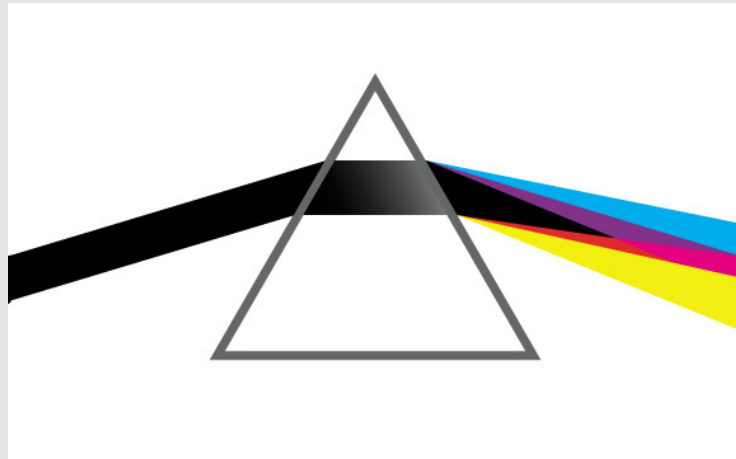
Goethe explicava que, quan un raig col·lideix contra una superfície refractària, es descompon en un nombre infinit de raigs de colors. Si un feix de llum blanca que passa a través d'un prisma i es refractat per aquest prisma s'aïlla en una cambra fosca, apareixerà descompost en un espectre de colors en el que trobarem tons grocs i vermells a la part superior, i violetes i blaus a la part inferior. Quant els tons violacis es superposen amb la part superior (tons vermells i grocs), llavors apareixerà el verd.



John Roland Hans Penne (2007). *Prisma light spectrum*.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

A la inversa, quan un feix de foscor està envoltat de llum, trobem tons blaus i violacis a la part superior, mentre que a la part inferior trobarem els tons grocs i els vermellorsos. Quan ambdós espectres coincideixin en el centre, apareixerà el magenta.



John Roland Hans Penne (2007). *Prisma dark spectrum*.

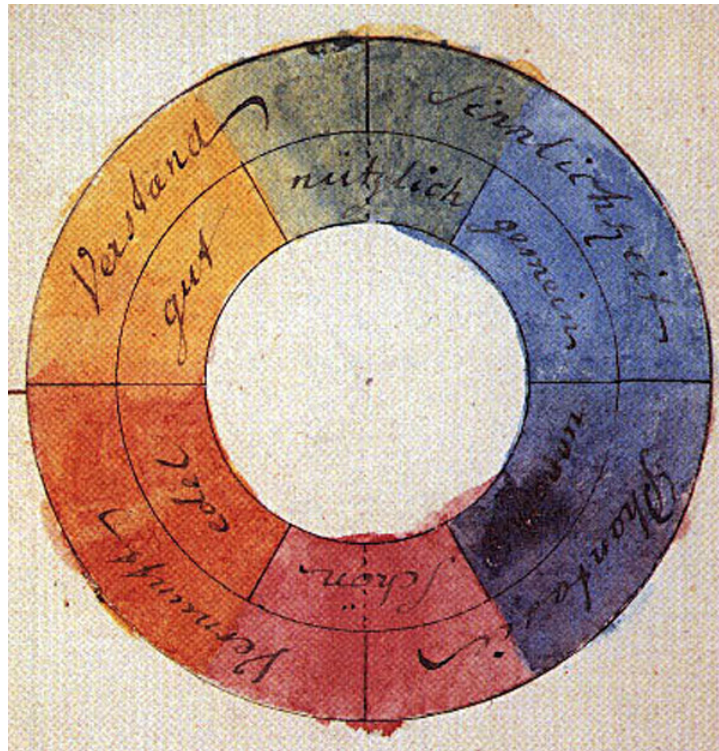
Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Anys més tard, en la seva influent obra *Teoria dels colors* (1810), Goethe desenvoluparà la seva **teoria de les polaritats**. Aquesta teoria profunditza en les fronteres entre la llum i la foscor com a elements polars. Aquesta teoria es va inspirar en el corrent romàntic anomenat *Naturphilosophie*. En aquesta obra, el poeta i científic alemany s'ocupa del color des de les seves relacions simbòliques. Seguint la **filosofia de la natura**, de la qual Friedrich Schelling (1775-1854), amic de Goethe i filòsof idealista alemany, n'era un dels màxims representants, Goethe entén la polaritat com un sistema d'elements enfrontats que es regeixen per un principi separador. Els principis de polaritat es regeixen per lleis naturals on existeixen forces de signe contrari. En el nucli de la seva teoria de les polaritats hi ha la relació simbòlica entre llum i foscor, així com el seu vincle amb el subjecte (Calvo, 2015).

El cercle cromàtic (1810), de Goethe, il·lustra la seva concepció simbòlica del color. En aquesta obra podem distingir dues polaritats enfrontades:

El costat actiu: la claredat i la llum; representat per Goethe amb el signe positiu (+), constituït pels colors vermell, ataronjat i groc.

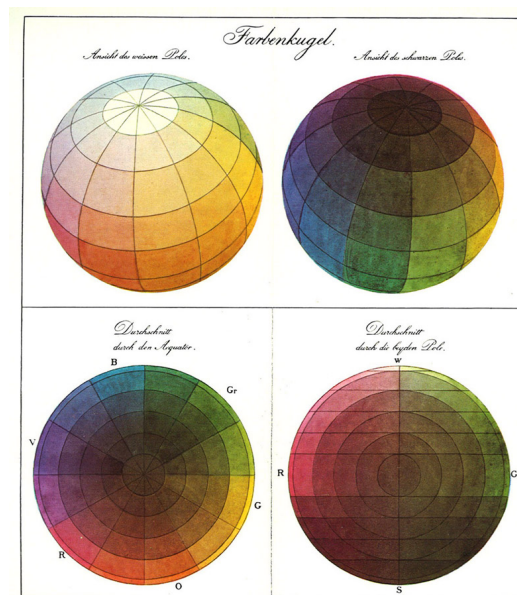
El costat passiu: les tenebres, l'obscuritat, el negre. Es representat amb el signe negatiu (-) i està compost pels colors verd, blau i violeta.



Wolfgang von Goethe, via professor doctor Hans Irtel (1810). *Teoria dels colors*. Universitat de Mannheim.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

El pintor Philipp Otto Runge (1777-1810) va seguir molt de prop el treball de Goethe. La seva *Esguera de color* (1810) coordinava el cercle cromàtic amb els pols de claredat i obscuritat, i es va convertir en tot un referent quant a l'ordenació cromàtica en el segle XIX.



Philipp Otto Runge (1810). *Esguera del color*. Universitat de Mannheim.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Durant un temps, el principal projecte pictòric de Runge es basava en representar al·legòricament tot l'univers del color. La seva obra es va centrar en la representació d'una sèrie de quatre «fases del dia». Aquesta idea la recuperarà Turner, que també estava interessat en les relacions entre la llum i el color. A l'igual de Runge, Turner també va intentar establir una equivalència entre el color i els diferents moments del dia. Com indica John Gage (2001)⁶, Turner va trobar la teoria de les polaritats de Goethe molt interessant. En algunes de les seves obres presentades com a parelles, s'estableixen els contrastos entre calent-fred o clar-fosc.



A l'esquerra: J. M. W. Turner (1843). *Light and color (Goethe's Theory)*. Tate Britain, Londres.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

A la dreta: J. M. W. Turner (1843). *Shade and Darkness. The evening of the Deluge*. Tate Britain, Londres.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

⁶ J. Gage (2001). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela (pàg. 203).

2.2. El realisme

La generació que sorgeix després del Romanticisme se l'ha anomenat **realista**. Alguns dels integrants més destacats d'aquest grup format per artistes i escriptors francesos són Honoré Daumier, Millet (1814-1875), Gustave Flaubert (1821-1880) i un dels poetes i crítics més influents de l'època, Charles Baudelaire (1821-1867). El realisme va assolir la seva maduresa a la França de l'any 1840. En aquella època van confluïr diversos esdeveniments que van generar un ambient de crisi que va portar a la percepció d'una ruptura cultural. Aquests canvis es van conceptualitzar amb un nom nou que definiria una nova època: la **modernitat**.

Courbet es va proclamar portaveu del moviment realista, es va definir com a socialista, republicà, partidari de la revolució i, abans que res, realista.

La màxima del realisme serà mostrar les coses «tal com són»; per fer-ho, serà necessari trencar de forma definitiva amb les regles de l'acadèmia i amb el classicisme, representat per artistes com J. L. David.

Com s'ha assenyalat (Eisenman, Crow, Lukacher, Nochlin i Pohl, 2001), les obres d'aquests artistes realistes són totalment coherents amb els valors expressats per Karl Marx en *El manifest comunista*, publicat el 1848, el mateix any que va esclatar la insurrecció popular a París que va donar lloc a la revolució francesa de 1848.



Honoré Dumier (1862). *El vagó de tercera classe*. National Gallery of Canada, Ottawa.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Com s'ha dit abans, a partir del Romanticisme, s'incorpora un nou «subjecte» a l'espai pictòric. L'artista realista introduirà aquests personatges nous a les seves obres, però els despullarà de tota aura heroica o idealista. El realisme s'oposa diametralment a l'esperit romàntic que s'evadia de la realitat. La modernitat proclamada per Baudelaire reclamava atendre els assumptes actuals, el món de la ciutat, les xemeneies de la fàbrica i la feina de la pagesia.

El quadre de Courbet *Enterrament a Ornans* (1849-1850), exposat al Saló de 1951, va suposar un escàndol. El públic, desconcertat, no entenia com una obra d'aquestes dimensions (314 x 665 cm) podia representar un fet vulgar i gent vulgar. En aquesta època, el públic dels salons estava més acostumat a veure escenes grandioses, heroiques, dignes d'ésser magnificades en un llenç d'aquestes dimensions. D'aquesta manera, l'obra de Courbet desafiava totes les convencions i declarava el caràcter efímer i provisional de les regles.



G. Courbet (1849-1850). *Enterrament a Ornans*. Musée d'Orsay, Paris.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

L'actitud dels realistes era tan subversiva davant les convencions pictòriques que, a poc a poc, es van anar desfent de tota literatura per centrar tot el seu interès en **com** s'executa una pintura (Malpas, 2000).

En aquest sentit, el paisatge, que havia estat un objecte primordial per a l'artista romàntic, perd ara tota rellevància. Cal recordar que, per al romàntic, la seva relació amb el paisatge es basava en l'experiència d'allò sublim; tota la tècnica del pintor i l'estudi del color es supeditava a la representació del món simbòlic i expressiu de l'artista.



La representació, una vegada desposseïda d'aquests elements, es converteix en terreny fèrtil per a la investigació de qüestions merament plàstiques. A partir d'aquest moment, el paisatge es convertirà en objecte estratègic fonamental en el desenvolupament de l'art modern anterior a les avantguardes del segle xx (Calvo Serraller, 2010).

2.3. Impressionisme i postimpressionisme. El color com a llenguatge

L'impressionisme es desenvolupa durant la segona meitat del segle XIX a França. En aquesta època, l'art oficial encara segueix els dictats de l'acadèmia, que manté l'ensenyança de regles rígides i encotillades.

L'estil de les acadèmies de belles arts era molt similar a l'estil imperant en l'alt Renaixement, el *disegno* per sobre del *colore*, el dibuix i la línia, juntament amb el clarobscur, com a eines de construcció de la forma.

En aquest ambient es celebra la primera exposició impressionista a la galeria Nadar, l'any 1874. En aquesta exposició, on exhibien la seva obra artistes com Monet (1848-1926), Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919) o Pissarro (1830-1906), es va produir el gran escàndol. Aquests joves artistes perseguïen uns objectius molt diferents dels valors que representava l'acadèmia.

El terme **impressionisme**, que es va encunyar després d'aquesta primera exposició, fa referència a la meta última d'aquest grup de pintors: captar les impressions que l'ull rep de la incidència de la llum sobre els objectes per obtenir una comprensió més precisa de l'objecte en si. Tal com indica Ball (2012), fins aquell moment, els artistes s'havien apropiat al naturalisme des de les convencions representatives que es basaven en cercar la semblança amb el motiu.

Els nous plantejaments impressionistes obligaran l'artista a sortir de l'estudi i a pintar del natural. Convé matisar que s'ha mitificat la idea que els impressionistes van ser els primers artistes a pintar a l'aire lliure. És cert que aquest va ser el seu mètode principal per enfrontar-se al motiu, però, com ja hem vist, els romàntics i els realistes ja van sortir a pintar a l'exterior. Si bé és cert que, en aquesta època, la indústria del color ja havia estat capaç de desenvolupar un tub molt més òptim i perfeccionat per conservar i transportar els olis.

Entre els referents pictòrics dels impressionistes destaquen per la seva importància Delacroix i Turner; entre els teòrics del color, entre d'altres, destaquen M. Eugène Chevreul (1786-1889) i Hermann von Helmholtz (1821-1894).

Delacroix va estudiar les rodes cromàtiques de Chevreul i, en les seves composicions, va emprar els colors adjacents als colors complementaris. L'obra del químic francès va facilitar la comprensió dels colors des d'un punt de vista pràctic. El seu llibre *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839) es va convertir en un títol imprescindible per als pintors.



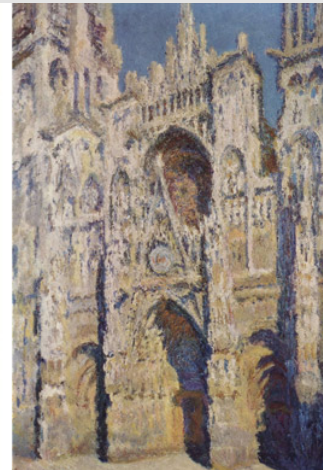
M. Eugène Chevreul (1861). *Cercle cromàtic*. Via Linda Hall Library, Kansas City, Missouri.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

L'any 1870, Monet viatja a Londres i descobreix l'obra del pintor anglès J. M. W. Turner. En la imatge de la catedral de Monet podem veure com la pinzellada curta i juxtaposada atenua els contorns, que ara es tornem més imprecisos en favor de la captació de la sensació lumínica. Monet va emprar la catedral com un objecte per experimentar l'ús científic del color. Va pintar la catedral a diferents hores del dia i va aplicar les teories de la interacció entre complementaris. A la imatge podem veure com el blau i el groc, aplicats gairebé sense barrejar, generen una vibració que provocarà la barreja de color a la nostra retina.



A l'esquerra: W. Turner (1832). *Rouen Cathedral*. Tate Britain, Londres. Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)



A la dreta: C. Monet (1893). *La Cathédrale de Rouen*. Musée d'Orsay, Paris. Domini públic, via Wikimedia commons.

Després d'aquests plantejaments podem trobar l'obra d'un altre científic del color que va causar un gran impacte en els impressionistes. El físic i metge alemany Hermann von Helmholtz (1821-1894). En la seva obra, Helmholtz va plantejar l'ús del contrast com a únic mitjà que permetia a l'artista apropar-se a la representació de la llum natural; a més a més, després de molts experiments, va aconseguir traduir el sistema de complementaris de Chevreul en barreges cromàtiques. Això va ser de gran ajuda per als pintors.

El terme **postimpressionisme** el va encunyar l'artista i crític d'art anglès Roger Fry (1866-1934) a finals de l'any 1910. Fry va emprar aquest terme per posar títol a una exposició que reunia tota una generació de pintors difícils de classificar. Entre aquests artistes hi havia Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) i Paul Gauguin (1848-1903). En aquest grup genèric denominat **postimpressionista**, hi ha una sèrie de subgrups, com ara els **nabís**, els artistes de **Pont-Aven** o els **neoimpressionistes**; a més, alguns artistes van passar d'un grup a un altre. No es sap amb certesa la data d'inici d'aquest moviment, però hi ha un consens en assenyalar Cézanne com el seu creador. Si, al principi, els artistes postimpressionistes es van definir pel seu alliberament dels dogmes impressionistes, amb el temps i la perspectiva de la història, s'hi van incloure artistes que, tot i no posicionar-se estèticament contra l'impressionisme, sí que van intentar superar-lo. Alguns d'aquests artistes van ser Seurat (1859-1891) i el grup de divisionistes (Thomson, 1999).

En la dècada de 1880, es comencen a percebre posicions dissidents respecte al grup impressionista entre els crítics d'art i alguns artistes. D'una banda, pintors com Pissarro, Renoir i Gauguin van trobar carències metodològiques en la pintura impressionista i van intentar suplir-les amb un interès renovat per el dibuix. Seurat es va aferrar a una tècnica que ell mateix va batejar amb el terme **puntillisme** (pintura aplicada a base de punts) o **divisionisme** (pintura aplicada en àrees de color diferenciades).



G. Seurat (1884). *Tarda de diumenge a l'illa de la Grande Jatte*. Art Institute of Chicago.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

És important subratllar que els postimpressionistes van compartir amb els seus predecessors la manca d'interès pel tema. El referent es va convertir en un objecte on experimentar les seves tècniques diferents. Segons molts historiadors i crítics, aquest caràcter formalista és un tret definitiu que va inaugurar la nova pintura europea d'avantguarda i que analitzarem en l'apartat següent.

El mateix any que Seurat acaba la seva *Grand Jatte* (1888), Van Gogh arriba a Paris. A les seves cartes al seu germà Theo, descriu la seva preocupació per arribar a dominar el color a les seves obres. En el següent fragment de la seva carta 428 podem entendre els tres nivells d'interès de Van Gogh pel color.

“

La qüestió dels colors complementaris, del contrast simultani i de la destrucció recíproca dels complementaris és la primera i la més important; una altra qüestió és la de la influència de dos semblants, per exemple, un carmí i un vermelló, un rosa-lila i un blau-lila.

La tercera qüestió és oposar un blau pàl·lid a un mateix blau fosc, un rosa a un bru rogenç, un groc camussa, etc. Però la primera qüestió és la més important.

V. Van Gogh (2003). *Cartas a Theo* (pàg. 104-105). Barcelona: Idea Books.

Quant al tercer nivell, destaca la importància del clarobscur, el contrast entre un fons fosc i la il·luminació dels objectes i dels personatges. Aquesta sèrie de treballs inclou *Els menjadors de patates* (1888), on Van Gogh enfronta tonalitats clares i fosques d'un mateix color per aconseguir els efectes lluminosos contrastats en l'estança on els personatges sopen a la llum d'un llum d'oli.



Vincent van Gogh (1888). *Els menjadors de patates*. Museu Van Gogh, Amsterdam.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

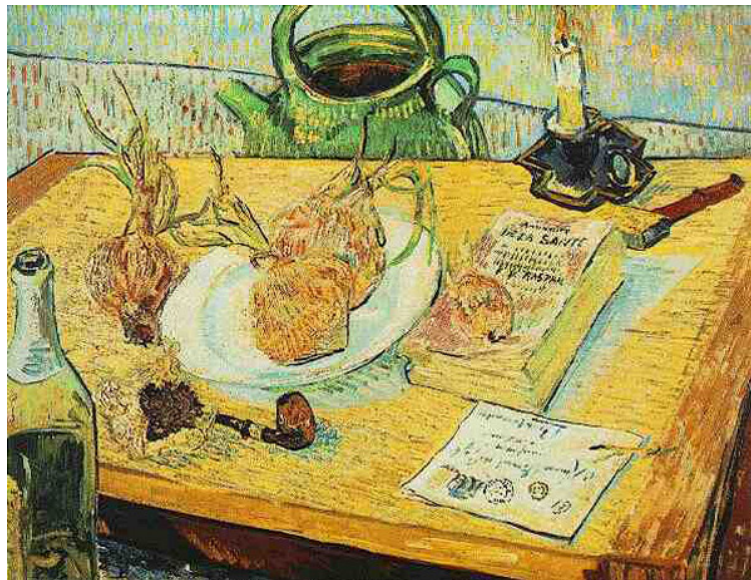
El segon nivell, al que fa referència el pintor neerlandès a les seves cartes, pertany a la seva sèrie sobre camps de blat. A *Gavelles de blat en el camp* (1888) podem veure com s'estableix una relació entre els diferents tons grocs; en aquests treballs, Van Gogh buscava examinar l'efecte de l'analogia cromàtica.



Vincent Van Gogh (1888). *Gavelles de blat en el camp*. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

El primer nivell i el que el pintor defineix com el més important és el que basa el seu principi cromàtic en la relació de colors complementaris i en els efectes del contrast simultani, mitjançant el qual investiga els efectes que produeix un color al costat d'un altre. A la seva *Natura morta amb taulell de dibuix, pipa, cebes i lacre* (1889), Van Gogh utilitza els principis de Goethe que enunciaven que una llum acolorida produeix ombres del seu color complementari. Com podem veure, l'escena s'ha il·luminat amb una llum ataronjada, i els objectes projecten ombres del seu color complementari (en aquest cas, blaus.)



Vincent van Gogh (1889). *Natura morta amb taulell de dibuix, pipa, cebes i lacre*. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Tot i que el color de Van Gogh encara és naturalista, no busca la reproducció fidel de les aparences. Els contrastos entre colors purs i complementaris, barrejats directament en el llenç de forma gairebé convulsiva, de vegades amb una espàtula en lloc d'un pinzell, sense retocs posteriors, generen una gran tensió que ve expressada pel color i per la energia del seu traç. Aquests recursos formals aconseguen expressar una tensió i una violència que doten els seus llenços d'una gran càrrega dramàtica.

Paul Gauguin (1848-1903) entenia l'art com una abstracció. El seu estil, que ell mateix anomenava **sintetisme**, sacrifica tots els elements formals en favor del color. La seva intenció era expressar els estats anímics únicament per mitjà dels recursos plàstics formals i restar importància al tema. Utilitza colors purs de forma sintètica, fins i tot per representar la llum mitjançant colors freds o càlids, però sempre utilitzen colors gairebé plans. Substitueix el color negre per el blau de Prússia i d'ultramar, la qual cosa crea contrastos més intensos. De vegades, substitueix el llenç per xarpellera sense emprar per experimentar amb la textura. L'ús de la línia i la forma és molt simplificat. El color es converteix en l'únic element simbòlic de l'obra. A Gauguin, aquests recursos li servien per traduir en el llenç la seva visió de la realitat, que fugia de la representació mimètica.



P. Gauguin (1887). *D'on venim? Qui som? On anem?* Museu de Belles Arts de Boston, Boston.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Les investigacions cromàtiques de Van Gogh i de Gauguin van obrir la possibilitat a noves propostes basades en el color en l'art del segle XX.

3. Les avantguardes del segle XX. Experimentació i recerca de nous codis visuals

3.1. Les avantguardes històriques

3.1.1. Introducció

Com hem vist, el segle XIX va ser una època de revolucions. Amb el canvi de segle, els canvis estilístics es succeeixen i sembla que s'acceleren. En el terreny de la pintura, els impressionistes i els postimpressionistes van centrar les seves investigacions en els aspectes formals de la imatge. Veurem com, per a les primeres avantguardes del segle XX, la recerca d'un nou llenguatge propi desembocarà en l'autonomia de l'obra d'art.

Per introduir-nos en les avantguardes artístiques del segle XX, seguirem una estructura basada en la classificació que fa Francisco Calvo Serraller (2014).

Les avantguardes històriques es componen de dos moments: una primera etapa formalista i una segona etapa en la que sorgeixen el dadaisme i el surrealisme.

3.1.2. Etapa formalista

Abasta aproximadament fins als anys vint del segle passat i es caracteritza per la recerca incessant d'un llenguatge artístic propi. Es pot classificar en dues posicions dominants: **el corrent subjectiu** o **expressiu** i **el corrent objectiu**.

Corrent expressiu

Hi ha dos moviments fonamentals inscrits al **corrent expressiu**: el **fauvisme** i l'**expressionisme**. Els pintors fauvistes havien estudiat els principis impressionistes i postimpressionistes, però es van decantar per eludir els principis teòrics o científics del color i es van centrar en el seu ús amb fins expressius i emocionals. Henri Matisse (1869-1954) és la figura que destaca primer en aquest moviment. Inlluït per les pintures de Turner i pel seu mestre Signac, el seu sistema pictòric abandona de forma progressiva la pinzellada divisionista. Tanmateix, conserva l'ús del color pur i els parells de contrastos complementaris, la qual cosa dota les seves composicions d'una forta tensió cromàtica. De Van Gogh i Gauguin adquireix l'ús dels contorns gruixuts i del color no naturalista.

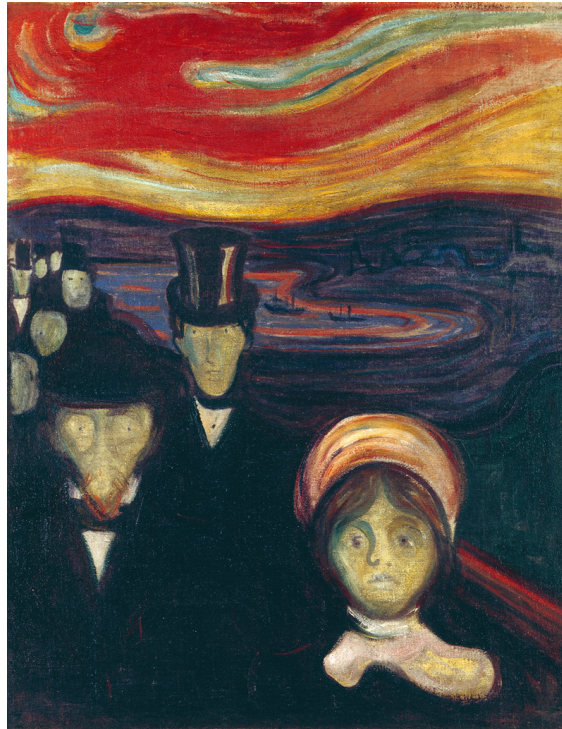
Una de les seves obres més reconegudes és *La finestra oberta* (1905). En aquesta obra podem identificar de forma immediata l'ús de parells complementaris, com el vermell-verd o el taronja-blau. Una de les aportacions més importants de l'obra de Matisse va ser la reflexió sobre les relacions de color en funció de la superfície i la quantitat. Per al pintor, es podia alterar qualsevol color aplicant un canvi de proporció en la superfície pintada. A *Le Bouheur de vivre* (1905), un llenç de 174 x 240 cm, aplica grans dimensions de colors primaris plans i complementaris per crear un contrast violent que fa vibrar tota la composició.



Henri Matisse (1905). *Le Bouheur de vivre*. Barnes Foundation, Filadèlfia, Pennsilvània.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

L'expressionisme té com a figura representativa el noruec Edward Munch (1863-1944). La influència de Van Gogh en l'obra de Munch és un fet reconegut pel propi artista. El cel vermell del seu llenç *Ansietat* (1894) evoca una escena on el cel s'ha tenyit de vermell sang. El caràcter turmentós de la composició s'explica per l'ús del color i també per la influència de la pinzellada violenta i empastada de Van Gogh. De Gauguin va adquirir la idea de construir amb plans bidimensionals de color; la seva influència el va portar a prescindir de tots els detalls superficials i reduir la composició, la representació del paisatge i la figura humana a allò essencial.



E. Munch (1894). *Ansieta*. Museu Munch, Oslo.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Corrent objectiu

El **corrent objectiu**, també anomenat **normatiu**, es desenvolupa en el cubisme. Els creadors d'aquest moviment són Picasso (1881-1973) i Braque (1882-1963). Molts autors coincideixen a assenyalar la influència que van exercir les revolucions científiques i tecnològiques en les formulacions cubistes. Ens referim a la **teoria de la relativitat** d'Albert Einstein i al descobriment de la **mecànica quàntica**.

La primera fase del cubisme, anomenada **analítica**, va trencar completament amb la representació de la realitat basada en el sistema perspectiu. En el cubisme analític, els objectes es representaven des de la seva descomposició, mostrant de forma múltiple totes les seves facetes. Aquesta etapa es va basar en l'estudi i l'anàlisi de les formes geomètriques. La paleta era molt reduïda: només tenia grisos, ocres, marrons, verds foscos i, en ocasions puntuals, algun vermell per posar l'accent en algun punt concret de la representació. La importància de la il·luminació es va sacrificar en favor de la claredat de la forma. Sota aquesta premissa, es va recórrer al clarobscur per destacar els volums estructurals de les formes cubistes. Aquesta paleta monòtona i rigorosa tenia com a objectiu principal que el color no distraigués del veritable tema important, que era la forma. *Fruiter i got* (1912), de Georges Braque, és un exemple d'aquesta etapa, on podem observar totes les característiques enunciades.

La segona fase, anomenada **sintètica**, introdueix la tècnica del *collage*. Braque va ser el primer a utilitzar la tècnica del *papier collé* (paper enganxat). Aviat, Picasso i Juan Gris la van adaptar i van incorporar diferents materials a la pintura. La incorporació d'aquests materials, com ara la fusta o el paper de diari, implicava un rebuig dels

materials tradicionals de l'art i una violació del sistema de representació basat en la semblança (Bañuelos, 2008). D'aquesta manera, els cubistes abandonen la representació il·lusionista per donar pas a allò real mitjançant aquestes textures. Aquesta nova tendència va tornar a incorporar colors brillants. Es buscava el color propi dels objectes que, a vegades, venia donat per les pròpies textures i pels materials incorporats al llenç.



Juan Gris (1914). *The sunblind*. Tate Gallery, Londres.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Després de l'allunyament del naturalisme en la pintura de postimpressionismes com Van Gogh o Gaugin, alguns pintors com Kandinski o Piet Mondrian van sentir la necessitat de buscar una guia que conduís a establir un sistema de regles en l'art. Enfront del buit i el vertigen al que es van veure abocats per la deriva de l'art cap a la representació abstracta, ambdós pintors van acudir a la **teosofia** (la teoria filosòfica amb vincles espirituals i esotèrics que es va desenvolupar durant el segle XIX).

Kandinski (1866-1944), inspirat en aquest corrent filosòfic i en la teoria dels contrastos de Goethe, va elaborar la seva pròpia teoria del color. A aquestes dues influències cal afegir-hi com a factor determinant el fet que Kandinski experimentava sinestèsia. La **sinestèsia** consisteix a combinar en un mateix acte perceptiu sensacions que, en principi, hauríem de percebre per separat. El pintor rus, com tants altres sinestèsics, era capaç de visualitzar els diferents matisos d'un so per mitjà dels colors. Així, Kandinski va crear un sistema d'associacions basat en la idea principal que el color és el llenguatge universal de l'ànima. Per a Kandinski, el color era capaç de produir determinades reaccions emocionals. En el seu llibre *De l'espiritual en l'art* (1912) va desenvolupar la seva teoria i el seu llenguatge del color, va crear una taula on...

“

«[...] els colors, explicava l'artista, podien ser freds o càlids, clars o obscurs, aspres o suaus, delicats o durs. La tensió entre el groc i el blau representava els pols del fred i el calor, l'espiritualitat i la passió. Quan la tensió remetia al barrejar-los, el resultat era el verd, el color de la calma. El blanc tenia un efecte de “gran silenci”, el negre sonava com “el no-res mort després de la desaparició del sol”, el gris era “callat i immòbil”. El vermell Saturn transmetia la impressió de poder, energia, alegria i triomf, i el vermell cinabri era com una passió constant incandescent.»

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke i Honnef (2012). *Arte del siglo XX* (pàg. 105).
Colonia: Taschen.

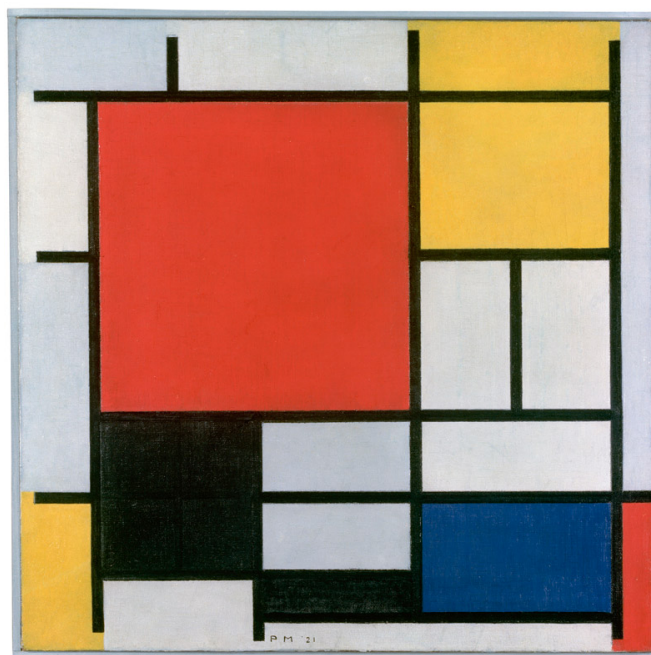
Kandinski també va associar colors a les formes: groc per al triangle, blau per al cercle. Tanmateix, la direcció de les línies tenia un significat associat a les emocions: la horitzontal significava calma; la vertical ascendent, alegria; la vertical descendent, tristesa. Les formes i els colors es van convertir en un codi que calia conèixer per desxifrar el sentit i les connotacions psicològiques dels elements plàstics.



V. Kandinski (1923). *En blanc II*. Centre Pompidou, Paris.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

El pintor neerlandès Piet Mondrian (1872-1944) va pertànyer al moviment **De Stijl**. Aquest corrent buscava crear un art pur mitjançant elements purs creats per l'home, en oposició al caràcter orgànic de la natura. La línia recta racional, humanitzada, es va oposar a la corba pròpia de la natura. Mondrian va escriure un assaig titulat *Neoplasticisme*, en el que defensava aquesta mateixa idea de l'art com a creació humana que ha de servir com element ordenador i pacificador del món. Va partir del cubisme analític per arribar a una abstracció geomètrica en la que va emprar els colors primaris blau, vermell i groc, i els colors considerats no colors, com el negre, el blanc i el gris. Fent una analogia amb l'arquitectura, Mondrian equiparava el color amb els materials i el no color amb l'espai. Aquesta abstracció total esborrava tot signe de la natura i invocava un futur utòpic per mitjà de l'harmonia traçada mitjançant verticals, horitzontals i plans purs de color.



P. Mondrian (1921). *Composició en vermell, groc, blau i blanc*. Gemeentemuseum Den Haag, Països Baixos.

Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

Juntament amb Kandinski, Josef Albers va ser un dels professors més importants de la Bauhaus a l'època de Weimar. Després de treballar uns anys a l'escola alemanya, va marxar als Estats Units per donar classes al Black Mountain College. Albers es va convertir en el referent d'una generació d'artistes abstractes nord-americans, com Elsworth Kelly o Kenneth Noland.

La seva obra més influent va ser la sèrie de quadres *Homenatge al quadrat*, que va començar l'any 1949. Aquesta sèrie va ser un treball experimental en el que el professor Albers va realitzar uns mil treballs basats en la composició a base de superposar quadrats de diferents colors i mides. Amb aquests treballs buscava demostrar la influència que exerceixen els colors entre ells, així com la seva repercussió en l'espai. L'any 1963 va publicar el resultat d'aquests experiments en la seva obra *La interacció del color*, dedicada a la percepció i a demostrar el caràcter relatiu del color.

3.1.3. Dadaisme i surrealisme

En la segona etapa de les avantguardes històriques, el **dadaisme** i el **surrealisme** empraran alguns materials i algunes tècniques que ja van avançar els cubistes, però amb enfocaments radicalment diferents.

Tristan Tzara (1896-1961), un dels fundadors del moviment dadà, va definir la **tècnica del papier collé** com un moment revolucionari en el desenvolupament de la pintura. Alguns dadaistes, com ara Hans Arp o Kurt Schwitters, van realitzar *collages* que formaven composicions abstractes aleatòries, amb elements com papers enganxats o textures. Hanna Hoch, Raoul Hausmann, George Grosz o John Heartfield van fer fotomuntatges que tenien com a objectiu atacar el concepte tradicional burgès d'obra d'art.

Els artistes surrealistes també van experimentar amb el *collage*. Hi ha una diferència notable entre l'automatisme practicat pels dadaistes i l'automatisme proposat per Breton; dadà era antipoètic, mentre que l'automatisme surrealista perseguia l'expressió poètica. L'automatisme surrealista es basava en la teoria de l'associació lliure proposada per Sigmund Freud l'any 1892. Mitjançant les incoherències expressades per l'inconscient sense mediació racional, la psicoanàlisi aconseguia interpretar els desitjos reprimits.

El **cadàver exquisit** era un joc surrealista per mitjà del qual es realitzava una composició col·lectiva. Algunes de les tècniques emprades eren el dibuix, la poesia i també el *collage*. En aquesta última tècnica, els fragments d'imatge operaven com a paraules automàtiques.

Però serà Max Ernst, un dels artistes més importants del surrealisme, qui inaugurarà un nou gènere: el **collage narratiu**. Entre 1929 i 1934, Ernst publica una sèrie de novel·les *collage* que influiran de forma decisiva en la resta dels artistes surrealistes. Ernst, per mitjà de la seva sèrie de *collages*, proposa un nou relat que es constitueix en una estructura seqüencial que dissol l'estructura original basada en convencions narratives. Aquesta ruptura de les convencions es porta a terme mitjançant la negació d'allò real i descompon les regles de tota lògica.

Ernst, a més a més de crear el *collage* narratiu, inventa altres tècniques com el *frottage* o el *grattage*. El **frottage** consisteix a traspasar la textura d'una superfície al llenç o al paper amb ajuda del fregament. El **grattage** utilitza el raspament per gravar el pigment sec sobre la superfície.

3.2. Les últimes avantguardes

Podem dir que aquestes segones avantguardes comprenen un període històric que va des de 1942 fins a 1968. En aquest temps es succeeixen una sèrie de moviments estilístics, i la clàssica separació entre pintura-escultura-arquitectura cada vegada es desacredita més. Tal com han assenyalat nombrosos autors, és una etapa complexa quant a la classificació dels artistes. A continuació en veurem alguns dels més representatius.

L'**expressionisme abstracte** està format per una generació d'artistes nord-americans que, cap a l'any 1945, van desenvolupar un llenguatge no figuratiu i una tècnica mancada de tot ancoratge normatiu. Alguns dels artistes més importants que pertanyen a aquest corrent abstracte van ser Arshile Gorky (1905-1946), Mark Rothko (1903-1980), Willem de Kooning (1904-1997), Barnett Newman (1905-1970), Ad Reinhardt (1913-1967) i Jackson Pollock (1912-1956).

Jackson Pollock ha estat un dels artistes més reconeguts d'aquest moviment pels seus assoliments tècnics. La seva pintura completament gestual i automàtica es coneix com **action painting** o **pintura d'acció**. Entre les seves influències podem assenyalat l'impressionisme, l'ús de materials que caracteritza la fase sintètica del cubisme i l'automatisme practicat per artistes surrealistes com Max Ernst. En les seves obres, Pollock va prescindir del cavallet i del pinzell, va col·locar el llenç al terra i la gestualitat del seu cos es van convertir en un element decisiu del seu procés creatiu. Va utilitzar la tècnica del **dripping** (degoteig), que consisteix a deixar rajar o degotar la pintura utilitzant pinzells, brotxes o qualsevol utensili, o vessar-la directament des del mateix pot de pintura. En l'*action painting*, la importància es centra en el procés de pintar. El propi gest de l'artista i la pinzellada configuren el significat de l'obra. El contingut del quadre no està determinat per un tema exterior, sinó pels mateixos elements que el componen. Aquests elements són la materialitat del color i el gest. El color ve determinat per l'ús de pintures industrials que tenien altres usos no relacionats amb l'art. A banda d'olis espremutos directament des del tub, Pollock utilitzava esmalts brillants. Els llenços de Pollock es convertien en una gran embolic de tons que el pintor executava buscant les relacions de contrast entre la pintura brillant i els tons mats, i jugant també amb viscositats diferents. D'aquesta manera, el color no es supeditava a la línia o a la forma, sinó a la textura. Tant és així que, quan incloïa elements materials, com ara claus, grapes, cigarretes, botons, etc., aquests elements actuaven com a taques de color, es camuflaven entre els diversos matisos i passaven completament desapercebuts. Podem veure'n un exemple a *Full Fathom Five*, de 1947.



Sanky Raine (1972). Jane Raine executant un action painting.

Font: GNU Free Documentation License, via Wikimedia commons.

L'obra de Mark Rothko i Barnett Newman s'ha etiquetat dins del corrent de l'expressionisme abstracte, però la seva pintura madura té molts més vincles amb els plantejaments de la següent generació, que pertanyen a l'**abstracció postpictòrica** o a la *Color Field Painting* (pintura de camps de color). Aquest corrent va sorgir a finals dels anys cinquanta, i inclou artistes com Ellsworth Kelly, Frank Stella, Helen Frankenthaler, Morris Louis i Kenneth Noland.

Barnett Newman aspirava a aconseguir que l'espectador penetrés en la seva obra i experimentés l'experiència d'allò sublim. Les seves obres estaven formades per llenços de dimensions enormes on el color, aplicat com a grans camps, es convertia en un espai on l'espectador havia de perdre tota referència. La lluminositat del color aplicat a base de moltes capes de pintura diluïda havia d'atrapar l'observador i fer-li perdre tota orientació espacial. Una vegada l'espectador es trobava en aquest estat, provocat per la immensitat del camp de color, arribaria a copsar el sentiment d'allò sublim. D'aquesta manera, l'experiència davant l'obra es convertia en una espècie de ritual. En la seva obra *Adam* (1951-52), podem observar aquests grans camps de color en un llenç que fa 2.429 x 2.029 mm.

Mark Rothko creia en les propietats metafísiques del color i, al igual de Newman, va buscar transcendir l'espai per mitjà de l'experiència cromàtica. Tanmateix, la seva pintura es diferencia de la de Newman en que Rothko intentava traspasar la bidimensionalitat del llenç mitjançant el color i crear efectes en els que les franges acolorades semblaven flotar en un espai indeterminat. En Rothko, el color emanava en el llenç amb una llum pròpia, fet que carregava la pintura de connotacions religioses. Aquest efecte s'aconseguia emprant nombroses capes d'oli transparents. *Light Red Over Black* (1957) és un exemple de l'obra de Mark Rothko en aquest període.

De forma paral·lela a l'expressionisme abstracte nord-americà, a Europa va sorgir l'**informalisme**. Cal posar en relleu que Espanya va ser el país on van destacar els artistes més importants d'aquest corrent. Els més ressenyats es van agrupar al voltant del grup català **Dau al set** (1956) i al grup madrileny **El paso** (1957). Van compartir moltes característiques amb el grup nord-americà, com ara les influències surrealistes i l'ús de materials de tipus, però es diferencien per una estètica més íntima i poètica.

Yves Klein va ser el pare del **moviment zero** i del **nouveau réalisme**. Va ampliar el concepte d'objecte artístic i va possibilitar l'obertura del camí a la participació de l'espectador en l'obra. Va experimentar amb el *happening* i el *body art*. A l'igual de Rothko, va buscar fer visibles les qualitats materials i espirituals del color, que havia de ser percebut en la seva puresa. Per fer-ho, va recórrer a l'ús de pigments purs. Va escollir un to de blau d'ultramar profund que ell mateix va patentar amb l'ajuda d'un químic: el KIB (*International Klein Blue*). Per a Klein, aquest color representava elements abstractes de la natura, com el cel o el mar. Per a la seva sèrie de monocroms, va utilitzar una tècnica que consistia a empolverar el pigment pur sobre una taula amb un tractament de caseïna. Més endavant, també va experimentar amb el foc en els seus quadres. Així mateix, Yves Klein va realitzar *happenings* en els que pintava els cossos de models per després deixar la seva empremta sobre un llenç blanc. Aquesta acció la va anomenar **antropometria**. Aquestes accions es van convertir en *performances* rituals en les que Klein, influït per la filosofia zen, perseguia la immaterialitat de l'obra. Amb les empremtes corporals sobre el llenç, aconseguia representar l'absència.

En aquest [enllaç](#) s'expliquen les antropometries.

En aquestes accions de Yves Klein, el pigment pur es converteix en el mitjà simbòlic que representa el poder material del pigment. En aquest cas, el color blau, com hem mencionat abans, també té unes fortes connotacions espirituals.

En aquesta línia inaugurada per Klein hi han treballat artistes com la cubana Ana Mendieta (1948-1985). En la seva sèrie *Siluetas* (1973-1980), l'artista cubana realitza una sèrie de *performances* on l'ús del material està lligat al ritual. En algunes de les seves siluetes, Ana Mendieta utilitza el pigment vermell pur com a metàfora de la sang en el que, per a ella, eren autèntics rituals de purificació. En aquestes *performances*, Mendieta reflexionava sobre la identitat i els mites femenins de la creació. Mitjançant l'empremta del seu cos, que deixava el pigment vermell en la natura, l'artista reflexiona sobre la vida, la mort i l'absència.

Un altre exemple de l'ús del color com a material en la *performance* el trobem en l'**accionisme vienès**. Aquest grup va reivindicar la necessitat d'introduir el ritual en una societat que havia esdevingut profundament conservadora. Les representacions de l'accionisme vienès tenen com a objectiu aniquilar els tabús. Per fer-ho, realitzaran representacions obscenes, abjectes i grotesques. Les reflexions d'aquests artistes giren al voltant de la idea que no hi ha dolor sense plaer ni tortura sense excitació (Soláns, 2000). Tot el que forma part de la *performance* esdevé explícit. Els materials amb els que treballa l'artista són fluids corporals, com ara la sang, el semen, l'orina o les femtes. I el cos es converteix en el suport. L'ús d'aquestes substàncies com a materials artístics busca destruir l'estructura de l'obra artística i convertir el material en energia vital, en instint pur. En aquest sentit, per a **Hermann Nitsch**, la pintura, el pigment i la sang interactuen i conformen un únic cos que ja no és pictòric, sinó real. Les seves *performances*, en les que emprava vísceres i sang d'animals, pretenen esborrar els límits entre l'art i la realitat. Els seus llenços, on hi vessa sang barrejada amb pintura, deixen de ser peces artístiques per ser peces reals.

4. L'art postmodern. Estratègies, materials i llenguatges plàstics

El terme **postmodernitat** és molt complex i té diferents enfocaments en funció de l'autor o l'artista al que ens referim. No es tracta d'un terme que defineixi un estil artístic. A l'igual del terme modernitat, la postmodernitat delimita un període cultural.

Alguns dels autors cabdals que han teoritzat sobre aquest concepte són Fredric Jameson (1934) i Jean-François Lyotard (1924-1998). El primer, des d'una anàlisi marxista, no defineix la postmodernitat com un trencament amb la modernitat, sinó com un desenvolupament desigual de forces antigues i emergents. El teòric marxista situa el postmodernisme en relació amb el capitalisme consumista sorgit després de la Segona Guerra Mundial:



«[...] són les imatges espectaculars associades amb la cultura postmoderna (simulacions seductores a revistes i pel·lícules, a la televisió i a internet, que gairebé mai representen res mínimament real), reflecteixen “la lògica cultural” d'una economia impulsada pel desig consumista.»

Foster, Krauss, Bois i Buchloh (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal(pàg. 596).

Lyotard defineix la postmodernitat com la fi dels «grans relats» de la modernitat.

En l'àmbit artístic, el debat sobre la postmodernitat sorgeix als anys vuitanta. En aquesta dècada, el president nord-americà Ronald Reagan fa una crida al retorn dels valor conservadors. En aquell mateix moment, en l'àmbit intel·lectual, el postestructuralisme qüestiona aquest retorn a la tradició cultural.

Foster, Krauss, Bois i Buchloh (2006) distingeixen entre dos tipus de postmodernitat en aquests anys:

La postmodernitat neoconservadora: entenia el retorn als valors tradicionals com una forma de recuperar la individualitat arrabassada per la societat de masses. Rebutjaven la modernitat i l'abstracció a l'art. En pintura, van tornar a la figuració i, com a estratègia, van utilitzar el «pastitx», cites i referències a la història de l'art. Algunes de les tècniques que van recuperar van ser el *collage* i l'*assemblage*, però sempre els van introduir en una lògica pictòrica basada en convencionalismes. Alguns dels artistes que van representar aquesta posició van ser: David Salle (1952), Anselm Kiefer (1945) i Julian Schnabel (1951).

La postmodernitat postestructuralista: com ja hem comentat, qüestionava aquest retorn conservador, l'originalitat de l'artista i la legitimitat de la tradició. Posaven en dubte la representació. Una de les seves estratègies, que van agafar del postestructuralisme, va ser l'ús del **text fragmentat** com a contrapunt a la idea moderna d'obra unitària. D'entre les estratègies utilitzades, destaca l'**apropiació**. A tall d'exemple, podem mencionar les obres de Barbara Kruger (1945), Jenny Holzer (1950) o Sherry Levine (1947). Peter Halley, influït per les teories de Foucault que defineixen la

geometria com un instrument de control, planteja abstraccions. En les seves pintures, utilitza pintura acrílica i pintures industrials fluorescents. Halley amplia elements de l'era industrial, com ara els circuits elèctrics, per crear geometries amb significats que, lluny d'emparentar-se amb l'art geomètric, al·ludeixen a les teories de Foucault sobre el control. Inspirat per el minimalisme i el *color field painting*, les seves pintures són una reflexió sociològica on els color fluorescents ja no tenen una càrrega espiritual, sinó una càrrega completament material.

5. Revolució tecnològica: nous suports i materials

5.1. Introducció

A partir del segle XIX, la possibilitat de generació d'energia elèctrica va tenir com a conseqüència la fabricació de nombrosos aparells elèctric que modificarien de forma revolucionària la forma de vida de les persones. El desenvolupament exponencial de la tecnologia, sobretot a partir del segle XX, influirà de forma significativa en tot l'art contemporani fins als nostres dies.

Des de l'aparició de la fotografia cap a l'any 1839, alguns invents tècnics, com ara la càmera fotogràfica, el cinema, la televisió, el vídeo i, en les últimes dècades, el desenvolupament de les tecnologies digitals i d'internet, han possibilitat formes completament noves de fer art.

A *Inventar el futuro: arte, electricidad y nuevos medios* (2013), Edward A. Shanken realitza una exploració de la història de l'art recent de la que podem extreure algunes de les qüestions fonamentals per analitzar els usos artístics dels mitjans electrònics. L'hem resumit en **el creixent interès per la llum elèctrica com a mitjà artístic, la representació del moviment, l'espai interactiu i la virtualitat**.

5.2. Creixent interès per la llum elèctrica com a mitjà artístic

Ja hem vist com, a l'edat mitjana, considerar el color com a llum o com a matèria determinava associar el color a Déu i, per tant, defensar la seva utilitat o, per contra, considerar-lo matèria i atribuir-li connotacions negatives i arribar a considerar perniciosos el seu ús. Més endavant, en el Renaixement, amb la revalorització de la natura, els pintors van desenvolupar la tècnica del clarobscur fins arribar, al Barroc, al seu màxim desenvolupament amb la pintura tenebrista. Els impressionistes i postimpressionistes perseguien reproduir els efectes de la llum en els objectes i reproduir com l'ull percep aquests efectes. Aquestes expressions artístiques derivades de les teories i les tecnologies que es desenvolupen durant el segle XIX, entre les quals hi trobem la invenció de la fotografia, «van produir noves formes d'entendre la llum i la percepció visual» (Shanken, 2013)⁷. Alguns artistes, com James Turrell, Ulf Langheinrich i Olafur Eliasson, per citar-ne només alguns, han seguit treballant amb plantejaments similars durant les últimes dècades.

⁷ E. Shanken (2013). *Inventar el futuro: arte, electricidad y nuevos medios*. Brooklyn: Departamento de Ficción (pàg. 13).

En aquest [enllaç](#) es presenta una mostra del treball d'Ulf Langheinrich.

Podem trobar alguns altres exemples de la llum elèctrica com a mitjà artístic en artistes com Joseph Kosuth o Juli Julian LaVerdiere i Paul Myoda, amb la seva obra tribut a les víctimes de l'11-S al World Trade Center de Nova York.



Joseph Kosuth (1965). *Neon*. Fotografia de Florent Derrault.

Font: Llicència Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0 Generic, via Wikimedia commons.



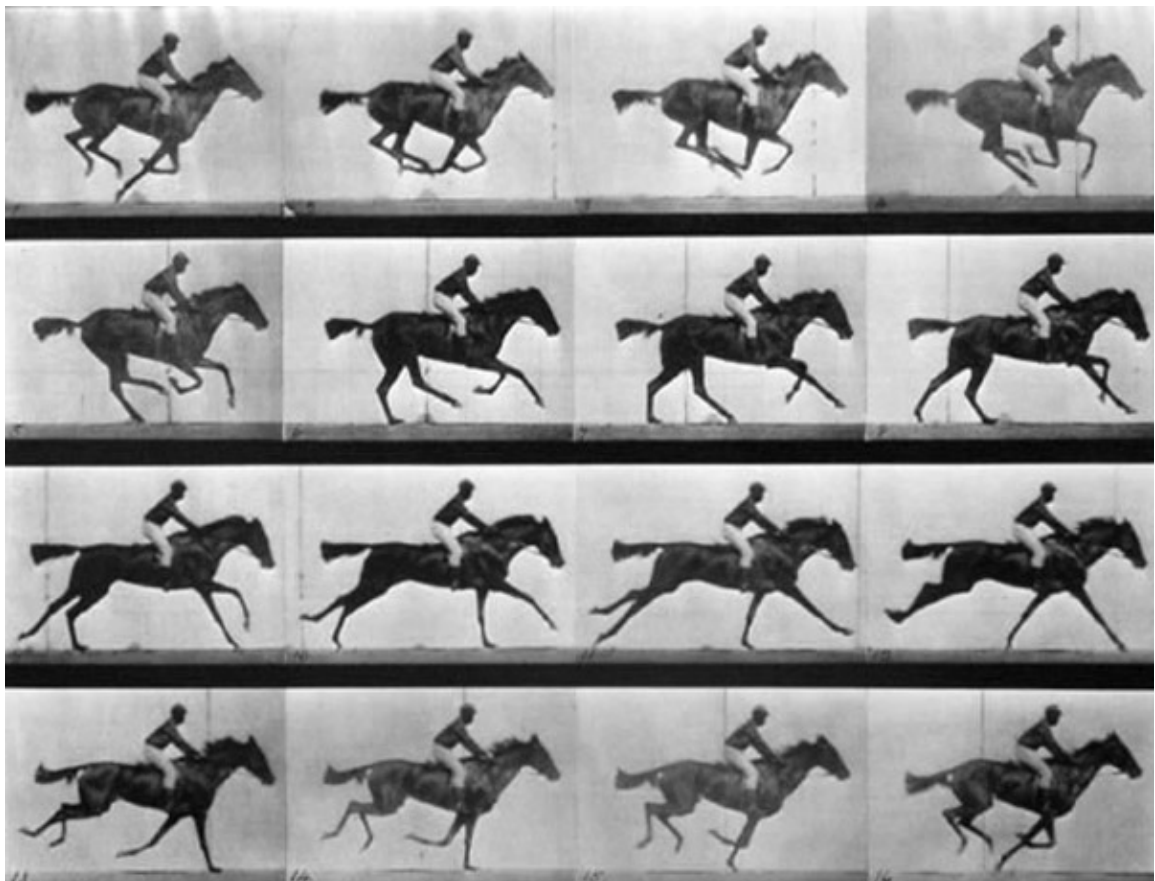
Juli Julian LaVerdiere; Paul Myoda (2014). *Tribute in light*. Fotografia d'Anthony Quintano.

Font: Llicència Creative Commons Attribution 2.0 Generic, via Wikimedia commons.

L'ús del color llum (color pantalla) en l'art digital obre la reflexió a nous plantejaments estètics quant al color, que connecten de forma natural amb els plantejaments sobre la **immaterialitat**. Si, com hem vist, el color pigment es va emprar per fer palès, en algunes ocasions, la materialitat del color, amb el color llum s'obren possibilitats d'experimentació i reflexió al voltant del color, on el propi mitjà té unes connotacions simbòliques noves.

5.3. Representació del moviment

Les primeres representacions del moviment les va dur a terme el fotògraf Eadweard Muybridge (1830-1904). Els seus experiments amb la **cromatografia** i la invenció del **zooxiscopi** van suposar el germen per a la posterior invenció del **cinematògraf**. Els experiments del fotògraf britànic van influir en nombrosos artistes. Les fotografies que mostren el moviment congelat d'un cavall en sèrie van causar un gran impacte a l'època i van recolzar l'estudi del moviment dels animals a l'obra de, entre d'altres, Degas. El desenvolupament d'aquestes tecnologies també va influir en moviments com el cubisme, el futurisme, l'art cinètic i el videoart. Marcel Duchamp, en la seva obra *Nude Descending a Staircase* (N.º 2), de 1912, recull les influències de Muybridge i de les definicions de temps i espai d'alguns científics i filòsofs.



Cavall en moviment (1878).

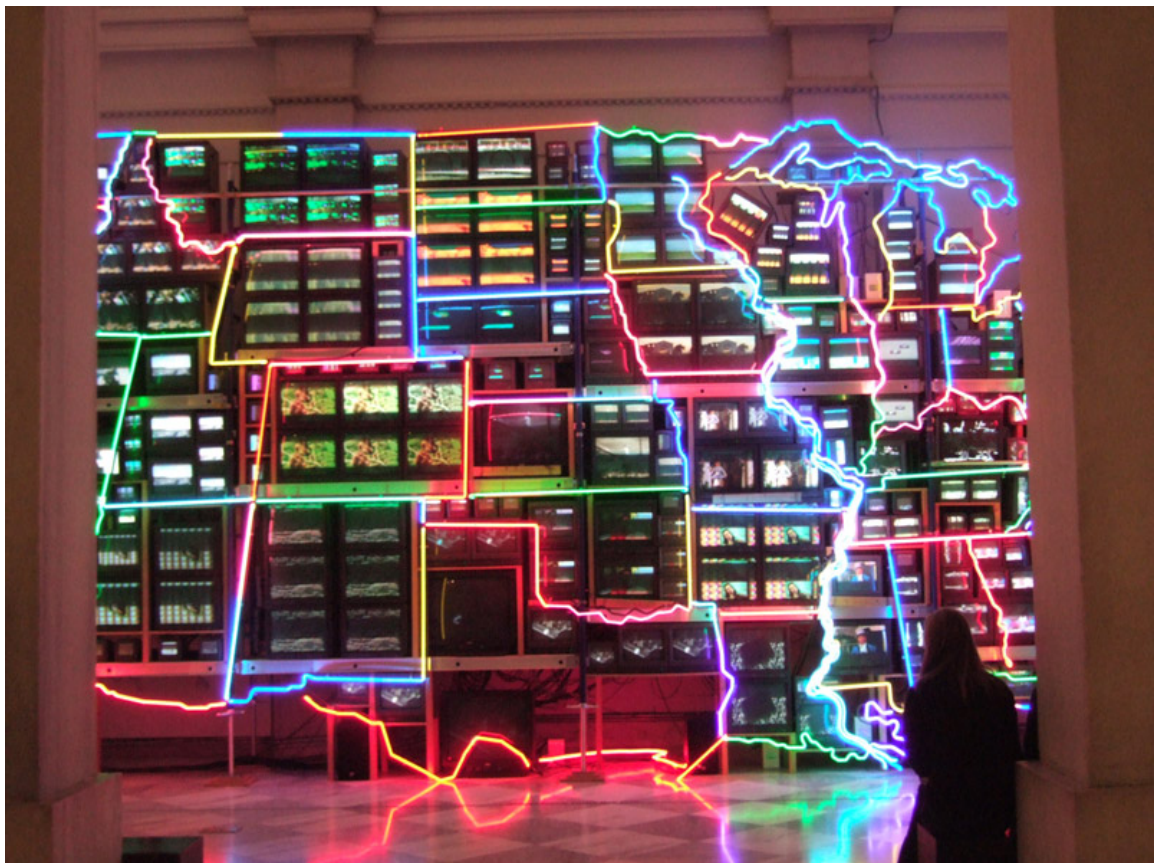
Font: Domini públic, via Wikimedia commons.

A la dècada dels anys vint del segle passat, els artistes d'avantguarda van experimentar amb l'electricitat i van crear les primeres obres d'art cinètic, que tenien com a objectiu reflexionar sobre els efectes perceptius del moviment en l'espectador. A tall d'exemple, podem assenyalar el film experimental de Marcel Duchamp *Anemic Cinema*, de 1926.

5.4. Espais interactius

L'aparició de la televisió i la ràdio va despertar un profund interès en aquests mitjans com a formes hegemòniques de difusió cultural i de valors. Amb el naixement d'aquests mitjans de comunicació de masses es van activar els debats sobre la interactivitat dels mitjans i, més endavant, sobre els sistemes de control i vigilància.

El **videoart** neix als anys seixanta en aquest ambient. Els seus màxims representants són Wolf Vostell (a Alemanya) i Nam Jun Paik (a Nova York). Els seus orígens es troben en les avantguardes, el cinema experimental i la televisió. Des dels seus inicis, el videoart ha reflexionat sobre les possibilitats creatives del propi mitjà. En els últims anys, les preocupacions es centren en temes com la videovigilància o la privació de llibertat. Degut a la seva naturalesa electrònica, el videoart està en reformulació i desenvolupament continu. Les seves possibilitats expressives i materials han donat lloc a híbrids com la **videoinstal·lació**, la **videodansa** o la **videoperformance**. Amb el desenvolupament de la tecnologia digital, també s'han estès les pràctiques al **net art**. Aquestes pràctiques, a més de revolucionar la creació de la imatge, han activat el debat i la reflexió sobre els mitjans de finançament i distribució de les obres.



Nam June Paik (1995-96). Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii. American Art Museum.
Font: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported, via Wikimedia commons.

5.5. Virtualitat

Hem vist com, al segle XVII, la pintura va esdevenir autorreferencial. Els pintors van utilitzar la representació pictòrica per reflexionar sobre ella mateixa. Com a tècnica, el *trompe a l'oeil* va crear una simulació que pretenia crear confusió i activar la reflexió sobre pintura, representació i realitat. Al llarg dels segles, els artistes han continuat creant simulacions per provocar aquesta mateixa confusió en la nostra visió. A partir dels anys seixanta, la interacció generada per ordinador donaria pas a allò que, des dels anys setanta, ja coneixem com **realitat virtual**. La indústria dels videojocs ha desenvolupat jocs cada vegada més immersius i il·lusionistes, i, de forma paral·lela, també ha desenvolupat màquines capaces de suportar els gràfics més increïblement realistes. A partir d'aquesta dècada, les col·laboracions entre artistes i enginyers han estat cada vegada més habituals, la qual cosa ha creat equips on convergeixen varies disciplines científiques i humanístiques.

Referències

Ball, P. (2012). *La invención del color*. Madrid: Turner Publicaciones.

Bañuelos Capistrán, J. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Editorial Cátedra.

Blume, H. (1996). *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Tursen.

Calvo, I. (2015). «Cuatro aproximaciones a la teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe». *Revista Diseña* (núm. 8, pàg. 94-101). [en línia] <http://www.revistadisena.com/teoria-de-los-colores-de-goethe/>

Calvo Serraller, F. (2014). *El arte contemporáneo*. Barcelona: Taurus.

Camille, M. (2005). *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Ediciones Akal.

Checa, F.; Morán, M. (2001). *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo.

Doerner, M. (1984). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté.

Eisenman, F.; Crow, T.; Lukacher, B. i altres (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.

Fiedler; Feierabend (ed.) (2013). *Bauhaus*. Alemania: H. F. Ullmann.

Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y. A. i altres (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal.

Gage, J. (2001). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.

Gombrich, E. (1979). *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Kandinsky, V. (2005). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Andrómeda.

Kandinsky, V. (2011). *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós.

Kempt, M. (2000). *La ciencia del arte*. Madrid: Ediciones Akal.

Malpas, J. (2000). *El realismo*. Serie Tate Gallery. Madrid: Ediciones Encuentro.

Miguel-Pueyo, C. (2009). *El color en el romanticismo. En busca de un arte total*. Nueva York: Lang Publishing.

Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz Editores.

Ruhrberg; Schneckenburger; Fricke; Honnef (2012). *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen.

Scharf, A. (1974). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.

Shanken, E. (2013). *Inventar el futuro: arte, electricidad y nuevos medios*. Brooklyn: Departamento de Ficción.

Sedeño Valdellós, A. (coord.) (2011). *Historia y estética del videoarte en España*. Sevilla-Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Solans, P. (2000). *Accionismo vienés*. Guipúzcoa: Editorial Nerea.

Stoichita, V. (2002). *La invención del cuadro*. Barcelona: El Serbal.

Thomson, B. (1999). *El postimpresionismo*. Serie Tate Gallery. Madrid: Ediciones Encuentro.

Van Gogh, V. (2003). *Cartas a Theo*. Barcelona: Idea Books.