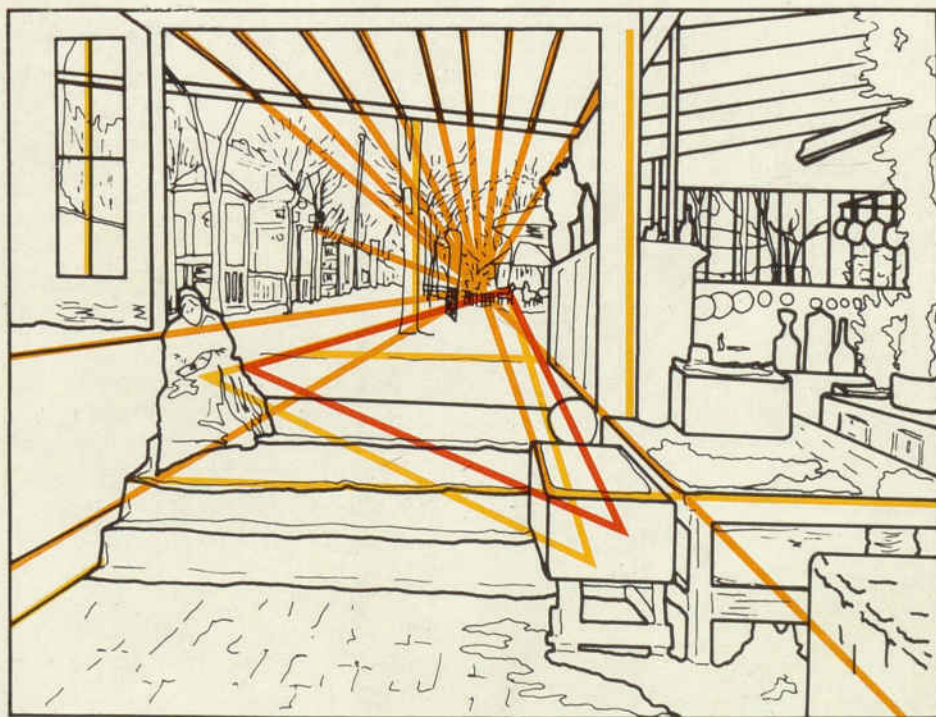


Com analitzar una obra plàstica

MARTA BALADA I MONCLÚS



Marta Balada i Monclús és Llicenciada en Belles Arts, per la Secció de Pintura.

S'ha especialitzat en Educació Visual i Plàstica, treballant a l'Ensenyament Primari i Secundari des de l'any 1973. Ha realitzat cursos i seminaris de Formació Permanent de Mestres col.laborant en Escoles d'Estiu, amb l'ICE de la UB i els Museus d'Art de l'Ajuntament de Barcelona.

Actualment és Professora Titular del Departament d'Educació Visual i Plàstica que pertany a la Divisió de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona.

Ha publicat articles a "*Cuadernos de Pedagogía*", "*Perspectiva Escolar*" i al Butlletí de l'Escola d'Expressió de l'Ajuntament de Barcelona. Ha col.laborat en dues monografies: "*Aproximació al món de Joan Miró*" i "*Picasso i el Gravat*" Tanmateix és coautora del llibre "*L'educació Visual a l'Escola*" publicat per Edicions 62 (1984) i Editorial Paidós (1987).

COM ANALITZAR UNA OBRA PLÀSTICA

COM ANALITZAR UNA OBRA PLÀSTICA

Marta Balada i Monclús

PPU



Col·lecció Documents A-75

Barcelona, 1988

Primera edició, 1988

© Marta Balada i Monclús

© Publicacions de l'ICE
Col·lecció Documents A-75

© PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
Marqués de Campo Sagrado, 16
08015 Barcelona

Fotografia: Josep Gri
Diagrama Lineal de l'obra de Rusinyol: A. Ricart
Disseny Coberta: Arcadi Moradell i Associats

I.S.B.N.: 84-7665-302-6
D.L.: 31.810-88

Imprès a: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17. Nave 3. Ripollet (Barcelona)

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ:	9
— El fet plàstic i la Comunicació Visual	9
— Plantejament i contingut de l'Estructura Visual	13
1. LES ARTS PLÀSTIQUES: MITJANS I PROCESOS D'EXECUCIÓ	17
1.1. El taller de l'artista: l'estudi o entorn on es realitzen les obres	17
1.2. Els mitjans: tècniques, eines, instruments i materials	21
1.3. Dades tècniques d'una obra plàstica	28
2. ELEMENTS MORFOLÒGICS DE LES ARTS PLÀSTIQUES	37
2.1. Espai i representació plàstica: relacions de superfícies i masses	37
2.2. L'obra plàstica i les relacions espacials	38
2.2.1. <i>Relacions espacials bidimensionals</i>	38
2.2.2. <i>Relacions espacials tridimensionals</i>	51
2.2.3. <i>Relacions espacials quadridimensionals</i>	61
2.3. Taxonomia dels elements plàstics en la representació de la forma	63
2.3.1. <i>Diversificació del punt en l'obra gràfica i pictòrica</i>	63
2.3.2. <i>Classificació i tipologia lineal</i>	67
2.3.3. <i>Classificació i tipologia d'àrees cromàtiques</i>	79
2.3.4. <i>Classificació de textures</i>	88

3. ELEMENTS SINTÀCTICS DE LES ARTS PLÀSTIQUES . . .	95
3.1. Modalitats en la interpretació de la forma . . .	95
3.1.1. <i>Forma accidental</i>	95
3.1.2. <i>Forma sònica o simbòlica</i>	97
3.1.3. <i>Forma calligràfica</i>	99
3.1.4. <i>Forma figurativa</i>	101
3.1.5. <i>Forma imaginada</i>	102
3.1.6. <i>Forma geometritzada</i>	104
3.2. Composició plàstica: estructura i organització espacial	105
4. ANÀLISI FORMAL D'UNA OBRA PICTÒRICA	111
4.1. Estudi sobre «El laboratori del Moulin de la Galette» de Santiago Rusiñol, segons els con- tinguts dels capítols 1, 2 i 3:	111
— Mitjans i procés d'execució	111
— Elements morfològics	115
— Elements sintàctics	123
5. APÈNDIX	129
ÍNDEX DE LES IL·LUSTRACIONS	135
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	143
BIBLIOGRAFIA RECOMANADA SOBRE EL TEMA	145
BIBLIOGRAFIA SOBRE EL MODERNISME I S. RUSIÑOL	147

INTRODUCCIÓ

El fet plàstic i la Comunicació Visual

L'home que es dedica a la pràctica de l'art, viu en un col·lectiu social i és, per tant, observador i receptor de l'època i de la societat a la qual pertany. La percepció d'aquest entorn li representa unes motivacions i unes vivències que, un cop interioritzades, sap traduir a un llenguatge espacial. És a dir, mitjançant formes plàstiques.

El paisatge i els objectes que l'envolten, els fets reals, les relacions humanes, o bé les imatges que són fruit de la seva concepció del món o de la seva imaginació, apareixen als nostres ulls, com a elements de comunicació. Són missatges visuals gràcies als quals, també ha estat possible conèixer l'evolució de l'ésser humà i de les cultures.

La creativitat i els factors implícits en la creació artística, com la percepció sensorial, la sensibilitat i l'emotivitat, són capacitats innates en qualsevol individu i es desenvolupen segons el procés educatiu i cognitiu de cadascú.

Determinades persones estan més dotades que d'altres per evolucionar en aquest camp, amb un nivell més alt. Es considera que l'artista, sigui músic, actor, pintor o literat, té una habilitat i capacitat creativa singular. Mitjançant el domini d'una tècnica especialitzada, crea obres úniques i originals. La societat reconeix aquesta producció com a obra d'art i atribueix la categoria d'artistes als seus autors.

L'execució d'una obra, té entre d'altres, una finalitat primordialment expressiva i en conseqüència, comunicativa. L'au-

tor, pot realitzar-la pel seu compte, però en general també ho fa per comunicar als altres les seves idees o sentiments traduïts artísticament. L'artista plàstic crea obres plàstiques, elaborant missatges visuals perquè siguin contemplats i interpretats.

El problema de la interpretació de l'art, però, és un tema molt complex. Les obres que s'han realitzat al llarg dels segles, han estat observades per públics diversos en situacions molt diferenciades. Moltes vegades, l'espectador no ha pogut apprehendre plenament el contingut del missatge visual per manca d'informació sobre el tema o per manca d'elements de judici i criteri.

Les Arts, a causa de factors psicològics i/o sensibles i emotius, poden ser més subjectives que objectives. En el camp de la plàstica la forma expressada, entesa com a versió estètica i creativa, pot tenir uns trets figuratius, simbòlics o abstractes. Això fa que en moltes ocasions, contemplant una obra, l'espectador accepti de molt més grat la producció artística que manifesta la realitat objectivament que la distorsió o l'abstracció de la forma, ja que troba determinats graus de dificultat en voler comprendre-la. Moltes vegades, li és indiferent o la rebutja, perquè no és una forma «bella».

En l'execució d'un treball plàstic, hi poden intervenir molts factors; siguien tècnics, sensorials, psicològics, socials, polítics o econòmics. Nombrosos autors, que han estudiat aprofundidament el tema, s'han especialitzat en algunes de les seves vessants, com són la Història de l'Art, els Estils o Moviments Artístics, les Tècniques i els Procediments, les Lleis de la Percepció de la Forma, la Morfologia i la Teoria de la Image, etc. És realment un camp molt vast i amb interrelacions heterogènies.

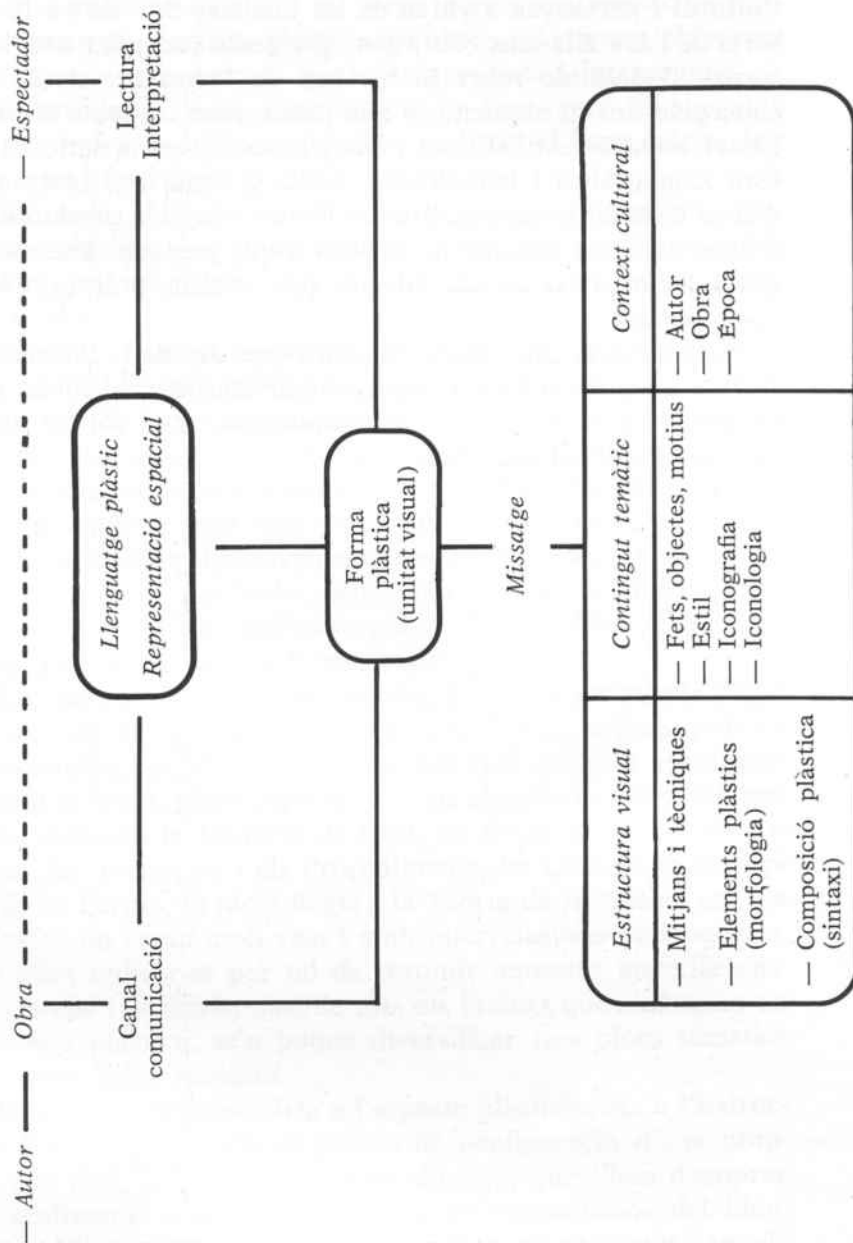
Poden indicar-se per tal de resumir aquestes apreciacions, molt breus i generals, que, de tots els factors que s'alternen en una obra plàstica, se'n poden diversificar tres blocs temàtics clarament diferenciats.

El primer correspondria a l'aspecte plàstic, o sia a l'Estructura Visual, i tractaria el procés de configuració d'una obra. Per una part, dels mitjans i procediments que s'han d'emprar per realitzar-la i que són «vehICLES de transmissió» del Llenguatge Plàstic. Per l'altra, els elements plàstics que són els propis d'aquest llenguatge ja siguin morfològics o sintàctics.

Els altres dos blocs són: el Contingut Temàtic i el Context Cultural i pertanyen a l'àrea de les Ciències Socials i a la Història de l'Art. Els seus continguts permeten recopilar tota la informació possible sobre la història de l'obra des de la seva concepció fins al moment en què passa a ser un tema d'estudi. Les referències estilístiques i les del moviment artístic; la lectura iconogràfica i iconològica, o sia, el tema i el tractament que se li dona; la personalitat de l'autor i la seva producció artística, així con l'anàlisi de l'època a què pertany. Encara caldrà relacionar, si és possible els fets socials, polítics, científics o artístics.

Tots aquests són temes específics que, des de la interrelació d'àrees s'han de tractar i desenvolupar considerablement, amb les subdivisions temàtiques corresponents, si es vol fer un estudi aprofundit d'una obra.

QUADRE REFERENT ALS CONTINGUTS DE L'OBRA PLÀSTICA



Plantejament i contingut de l'Estructura Visual

En aquesta publicació s'exposen els temes del bloc corresponent a l'Estructura Visual d'una obra plàstica. Es tracten únicament els aspectes formals de la configuració i es fan algunes alusions a d'altres aspectes de tipus tècnic plantejant una possible classificació i terminologia específiques pròpies de la morfologia d'una obra plàstica. Atès que es presenta com un esbós metodològic, l'aplicació del qual podrà afavorir la comprensió del fet plàstic i l'apropament analític als seus factors tècnics i formals.

Aquesta proposta intenta donar el màxim d'informació de la manera més sintetitzada possible, en una visió general amb comentaris i algunes il·lustracions que puguin ajudar a clarificar conceptes. Amb tot, i assumint el risc de resumir un tema tan ampli, caldria dir que es presenta com un mètode per cercar un marc referencial que serveixi com a introducció. Aquesta, és una possibilitat més de remarcar la naturalesa polisèmica i interdisciplinària del text plàstic i, també, de palesar la importància d'incidir en aquest camp amb lectures, tan personals i subjectives com cada espectador desitgi fer. Es proposa, com una informació complementària que pot donar dimensió a la lectura del fet plàstic, sobretot si es vol fer una adequació didàctica a diversos graus de l'ensenyament.

Els objectius plantejats, específicament serien:

- Presentar un esbós amb caire de taxonomia, de continguts que pertanyen a l'obra plàstica en el marc dels elements plàstics.
- Proporcionar un material que pugui facilitar la recerca d'informació, quan s'hagi de treballar un tema relacionat amb l'obra plàstica i els elements plàstics.
- Estructurar els continguts que puguin trobar-s'hi:
 - a) Recursos emprats en el procés d'execució.
 - b) Elements morfològics de les Arts Plàstiques.
 - c) Elements sintàctics de les Arts Plàstiques.
- Analitzar una obra pictòrica aplicant aquest mètode per tal d'exemplificar el que es proposa.

En el primer capítol, es citen aspectes referents al treball de l'artista, els Mitjans que utilitza, les variacions dels resultats segons les Tècniques emprades i les àmplies possibilitats d'execució que permeten.

En el segon es fa referència als Elements Morfològics de les Arts Plàstiques. Inicialment es fa referència a l'Espai i a les relacions espacials perquè una representació plàstica, és un conjunt de relacions espacials. Si es tracta d'un dibuix, una pintura, un gravat o una imatge en la pantalla de l'ordinador poden representar-se dues magnituds, ja que són les mateixes de l'esmentat suport. Ara bé, la tercera dimensió en un pla, s'aconseguirà aplicant-hi diverses tècniques visuals. En canvi, en una escultura, aquesta dimensió forma part de la pròpia matèria i es pot copsar físicament. Tan mateix, pel que fa referència a les relacions espacials quadridimensionals, en què s'implica a més de l'espai, el factor temps.

En el tema següent es presenten taxonomies dels Elements Plàstics que mitjançant les tècniques, bé separatament o bé conjuntament, mostren imatges i formes, de manera que es representin planes o corpòries. D'aquests elements es proposen diverses classificacions per tal d'observar algunes de les seves generalitats i facilitar-ne la seva anàlisi formal.

El tercer capítol tracta dels Elements Sintàctics de la forma. Del problema de *com* es defineix, respecte a l'aparença que en resulta en l'organització de l'espai. Els continguts dels anteriors capítols conflueixen en l'obtenció d'una unitat visual com a resultat plàstic. Una o diverses formes, s'expressen i es representen amb unes tècniques, elements plàstics i relacions espacials. En arribar a aquest punt s'ha obtingut una Forma Plàstica que té unes característiques determinades: pot tractar-se d'una interpretació molt fidel a la realitat, o bé resultar una forma distorsionada amb certs indicis de figuració. Amb tot, pot tractar-se també d'una forma no identificable. Si pensem que cada autor, quan crea el seu llenguatge, és original i diferent, les formes són imprevisibles en cada procés creatiu. Al llarg de la Història de l'Art, s'observen determinades maneres de fer. Per exemple, cada taula o pintura mural de l'Art Romànic, és diferent. S'hi poden percebre tractaments personals. En comparar les obres que hom pot conèixer d'aquest període, s'hi identifiquen uns trets clarament coincidents referents a la

temàtica, al tractament del color, i de la forma, etc. I, en observar altres períodes, es denoten unes particularitats comunes. La individualització que s'intenta fer en aquest apartat de possibles modalitats o gèneres de la forma, prescindint de les teories esmentades, té l'objectiu de cercar únicament diferències bàsiques en les formes creades pels artistes plàstics. De més a més s'intenta fer una primera classificació com a pas previ a la consulta o estudi dels estils artístics.

La composició plàstica, o sia, l'estructura virtual de l'organització de l'espai, es situa després de tots els altres perquè sense un resultat final no podem fer-ne un anàlisi compositiu. En canvi en el procés d'execució d'una obra coincideixen tots els aspectes, fins i tot l'estudi compositiu que en moltes ocasions és anterior a la mateixa obra.

Algunes obres es realitzen basades en rigorosos estudis d'equilibri, i de relacions de pes visual, de simetria, de moviment, etc., i d'altres responen a plantejaments més intuïtius. En definitiva, cada composició plàstica la decideix l'autor segons concep el tema.

En darrer lloc, l'apartat 4 presenta una Anàlisi Formal de «El laboratori del Moulin de la Galette» de Santiago Rusinyol, pintada per l'autor al 1890, com l'exemple d'un possible estudi segons la proposta que presentem en aquest llibre. L'ordre que hem seguit amb l'aplicació d'aquest esbós metodològic ens ha permès fer diversos itineraris visuals. Si el fem linealment, la correlació de temes dona una visió de conjunt de l'obra: les dades corresponents a la tècnica i al sistema de representació espacial utilitzat, la descripció formal, els elements plàstics amb què s'ha representat la forma, la tipologia d'aquesta forma considerada com a unitat visual i el tipus de composició que organitza aquests elements.

La proposta permetria igualment l'estudi més aprofundit de cadascun dels temes que hi ha en cada apartat per analitzar aïlladament un contingut segons les referències que se'n donen, per exemple: el cromatisme en l'obra de Russinyol o la linealitat en l'obra gràfica de Picasso.

1. LES ARTS PLÀSTIQUES: MITJANS I PROCESOS D'EXECUCIÓ

A l'hora de desenvolupar una tasca, sigui del tipus que sigui, és necessari disposar d'uns mitjans per poder dur-la a terme. En cada especialitat professional hi ha un entorn dotat adequadament.

L'artista plàstic, per realitzar la seva obra, necessita igualment un espai idoni, unes eines i uns materials per poder materialitzar-les.

En el procés de configuració d'una obra, hi intervenen molts factors, des de la motivació (que dona lloc a les primeres idees, proves o estudis) fins a cadascun dels passos que es realitzen en cada tècnica segons els procediments que requereix. Depèn del tipus d'obra pot ser ràpid i immediat, un esbós o un apunt, o més lent i laboriós, com una gravat o una escultura.

1.1. El taller de l'artista: l'estudi o entorn on es realitzen les obres

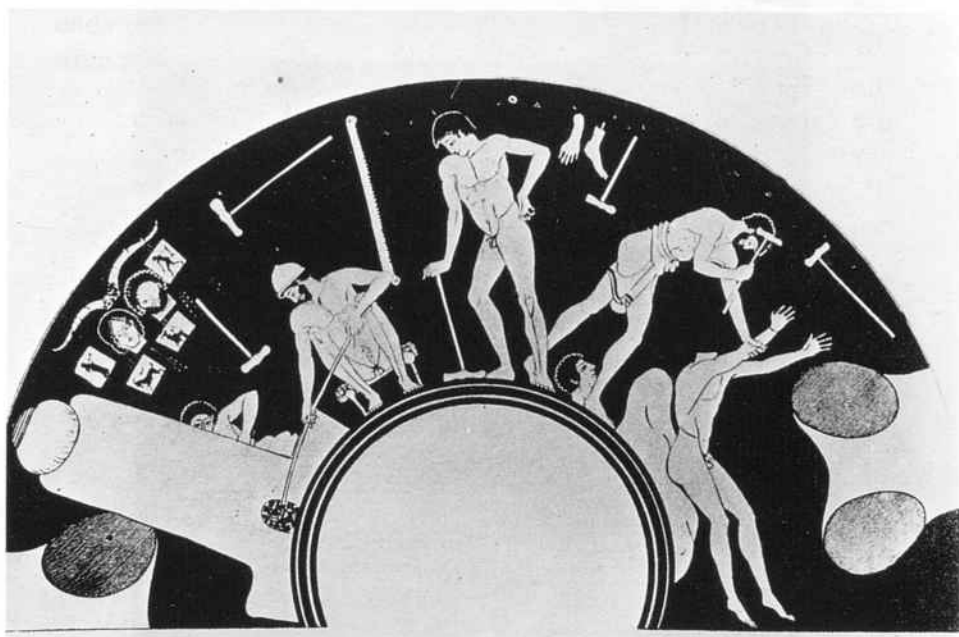
Segons el moment històric i l'objectiu i finalitat de la representació, l'artista ha creat l'obra en diversos indrets. Amb una finalitat que va des de la màgia a l'exercici de l'art, l'home primitiu, representava en la cova on vivia, a les parets, els animals que caçava. L'hàbitat, el taller i el suport, eren la mateixa

cosa. En aquest context el procés d'elaboració es caracteritza per una economia de mitjans i per unes premisses molt diferents a les que tenen posteriorment artistes de societats més avançades, ja que en aquestes es crea l'exigència d'uns espais per treballar, així com el domini de les tècniques i de l'ofici.

L'artista treballa en àmbits arquitectònics si ha de realitzar murals, alhora que disposa de taller propi on executa obres gràfiques, pictòriques o escultòriques. Per a determinats estudis però es necessària la recerca d'un entorn on poder copsar directament les formes (animals, plantes, paisatges). Per exemple, tal com se sap que feia Leonardo Da Vinci, o bé els impressionistes que tant treballaven en un espai interior, com a l'aire lliure ja que això els permetia copsar la llum i el color dels seus paisatges.

En determinades tècniques, es poden utilitzar els instruments fora de l'estudi o lloc propi de treball, mentre que a d'altres, com en son exemples el gravat o l'escultura, han de realitzar-se en un taller a causa dels condicionaments de la pròpia tècnica.

Cada artista té l'estudi o taller en funció de les seves necessitats i requisits tècnics.



Il. n.º 1: «El taller d'un escultor grec». Motiu d'un vas grec cap al 480 a.C., Museu de Berlin.

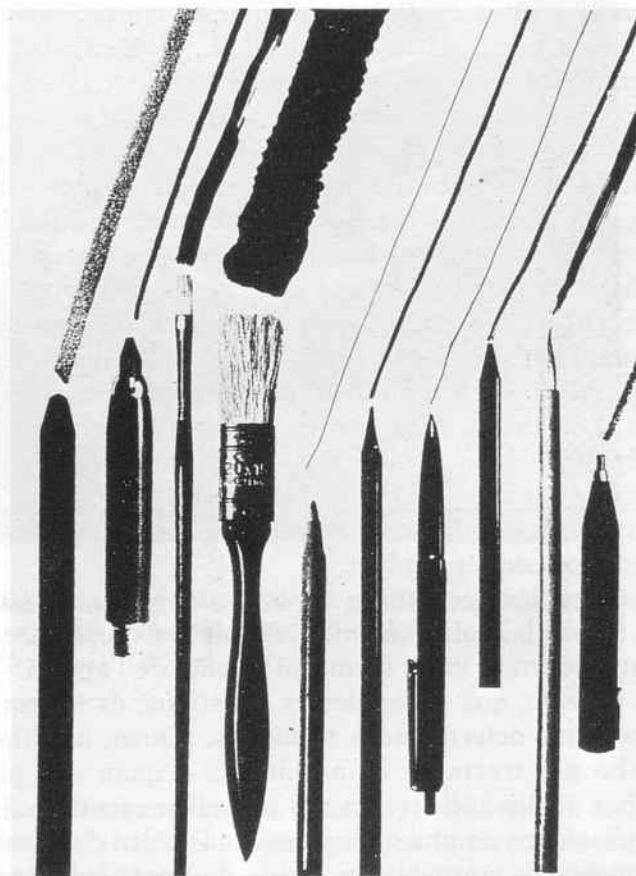


II. n.º 2: ANTONIO LÓPEZ GARCÍA, «*Home i dona*». Escultura en fusta, taller del escultor.

1.2. Els mitjans: tècniques, eines, instruments i materials

En les Arts Plàstiques, les tècniques, permeten materialitzar les formes i, per tant, configurar-les. Són molt nombroses i de qualitats tàctils i visuals molt diferents.

El nombre de materials i eines que poden usar-se depèn de cada tècnica i de les característiques particularitzades per cada autor. Hi ha diversos tractats on s'exposen aquests procediments de manera extensa i especialitzada.



Il. n.º 3: Instruments i traçats de dibuix i pintura.

Es considera que les tècniques bàsiques de les Arts Plàstiques són: el dibuix, la pintura, el gravat, el collage, i l'escultura. Totes són bidimensionals menys l'escultura, que pot ser tri o quadridimensional.

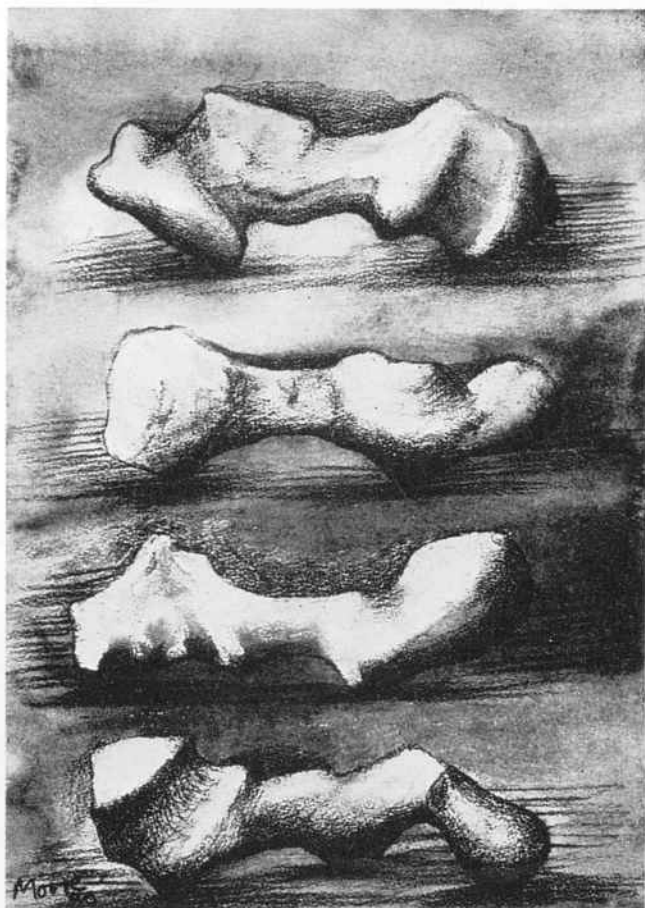
Cadascuna d'elles se subdivideix en altres tècniques i les seves possibilitats d'expressió són exhaustives.

En tècniques de dues dimensions, hi ha traçats lineals o masses cromàtiques que depenen de l'instrument i el suport emprat, canvien l'expressivitat de la forma representada i poden oferir resultats visuals distints. Una sola línia, contínua, precisa i de contorn, pot configurar una determinada forma. Una multiplicitat de línies, creant una trama, poden expressar el seu volum amb efectes de llum i ombra, això dependrà sempre de com s'identifiqui l'artista amb la tècnica i de la recreació o utilització que en faci en el procediment emprat.

En les tècniques plàstiques, els resultats materials poden assemblar-se o ser absolutament dissemblants. Per exemple: un dibuix, pot ser pla i sense relleu, resultat que també es pot aconseguir en un gravat litogràfic, però si es fa un gravat calcogràfic s'aconsegueixen traus o relleus en el suport. En pintura es realitzen tant veladures i transparències com determinades gruxàries, segons els tipus de pigment i material emprat. Com també determinats relleus si s'hi incorporen objectes. Tanmateix, l'escultura dóna moltes possibilitats expressives ja sigui, per exemple, modelant fang, tallant un bloc de marbre, realitzat una peça en una fundició, o tractant el ferro per oxidar-lo. S'utilitzen també materials industrials, com és el formigó, o bé de preciosos com és la plata.

Conèixer les tècniques, saber-les emprar, investigar amb elles i trobar les solucions més idònies per expressar-se, és una vessant important en la formació i l'ofici de l'artista.

Un aspecte, que a vegades es qüestiona, és la frontera que existeix entre determinades tècniques. ¿Quan, un dibuix deixa de ser-ho per tractar-se d'una pintura o quan una pintura en què s'han inclòs relleus pot ser un relleu escultòric? Normalment, s'inclouen en una o altra segons l'anàlisi dels instruments i dels materials emprats. Un dibuix de Degas sobre paper, realitzat amb colors pastel, podem veure'l com una pintura, però en fer referència a les eines i als materials emprats, s'inclou en la seva obra gràfica.

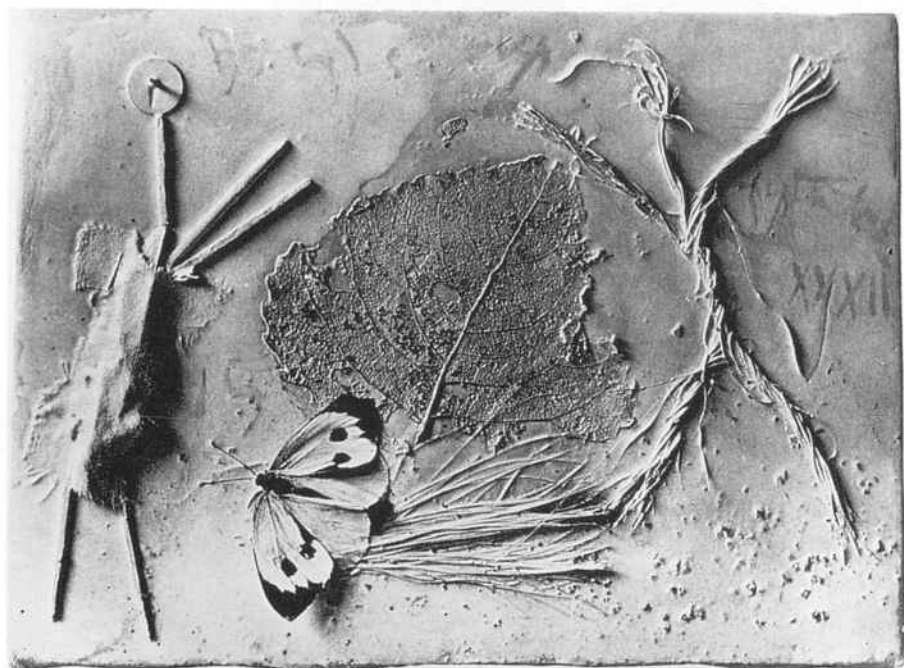


II. n.º 4: HENRY MOORE. Full d'idees per a escultura: «*Quatre formes de pedra foguera*», 1980, dibuix al carbó.

Amb els darrers moviments artístics, la qüestió de les tècniques esdevé molt més complexa per les innovacions fetes en aquest sentit per l'Art conceptual, el Vídeo Art, o d'altres tendències. Les tècniques anomenades tradicionals, però mantenen la seva vigència i continuen utilitzant-se.



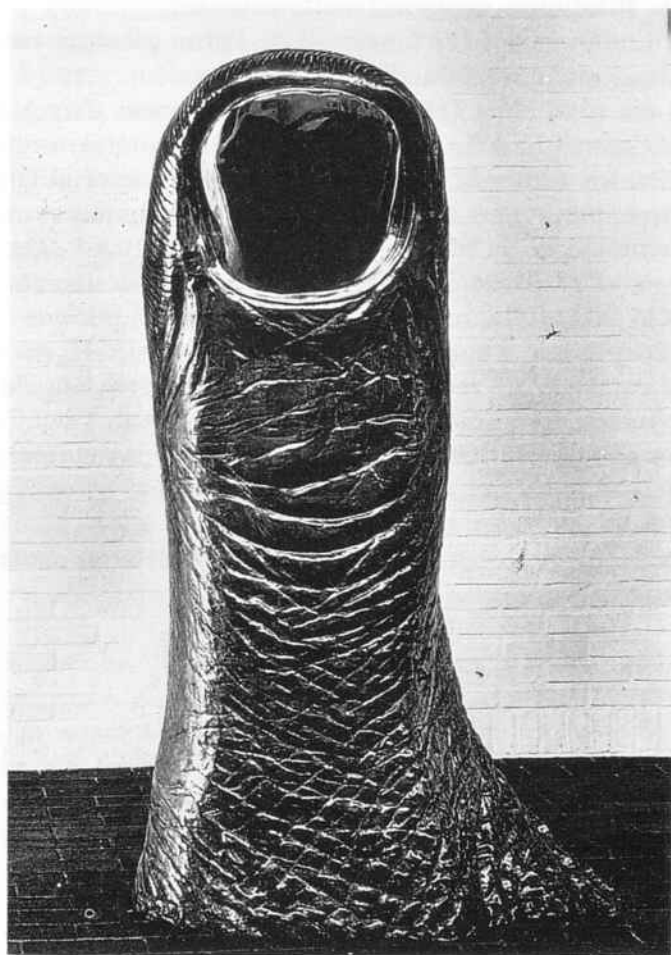
Il. n.º 5: GERHARD MARCKS, «El granjer», 1924. Xilografía, 52,5 × 38,5 cm.



Il. n.º 6: PABLO PICASSO. Relleu 1932. Collage realitzat amb llumins, xin-xetes, herbes, una fulla de pollancre, una papallona i teixit.



II. n.º 7: VERMEER DE DELFT. «Noia adormida». Cap a 1656. Oli sobre tela, 88 × 76,5 cm



Il. n.º 8: CESAR. «El polze», 1966. Bronze, a. 2 m.

1.3. Dades tècniques d'una obra plàstica

Com ja s'ha esmentat en la introducció, els continguts de les Arts Plàstiques, inclouen molts aspectes.

Així, quan es vol fer un estudi de l'obra plàstica, cal recórrer, a les fonts que en faciliten la informació.

En els serveis de Conservació i Restauració dels Museus i en les Galeries d'Art, especialistes en la matèria, registren i recopilen les dades de les obres d'art segons determinats sistemes. Això, teòricament, es fa en fitxes i catàlegs on es recull la documentació de la manera més tècnica, precisa i exhaustiva.

La catalogació de l'obra, si està ben feta és una font d'informació ineludible, ja que aquest tipus de publicació té com a objectiu donar a conèixer aquesta informació. Hi ha tres tipus de catàlegs: de museus, d'escoles i d'autors. El primer, és el que inclou tota l'obra d'un museu. El segon es confecciona amb les obres d'autors que pertanyen a escoles de determinats períodes artístics i el tercer, la funció del qual és dedicar-se a l'obra d'un autor.

Les dades que es troben en un bon catàleg, en general fan referència a:

- Nom de l'autor.
- Títol de l'obra.
- Nombre de catalogació.
- Data de realització.
- Tècnica.
- Suport.
- Format i mesures.
- Grup temàtic.
- Procedència.
- Descripció formal.

Cal dir a més que hi ha altres aspectes que també poden trobar-se en una fitxa tècnica i que és convenient de tenir en compte per realitzar l'anàlisi corresponent. En el camp de l'especialista seria necessari ampliar considerablement aquesta recerca de dades.

Per posar un sol exemple, esmentem la importància cabdal que té l'estudi Iconogràfic i Iconològic. L'atribució correcta de

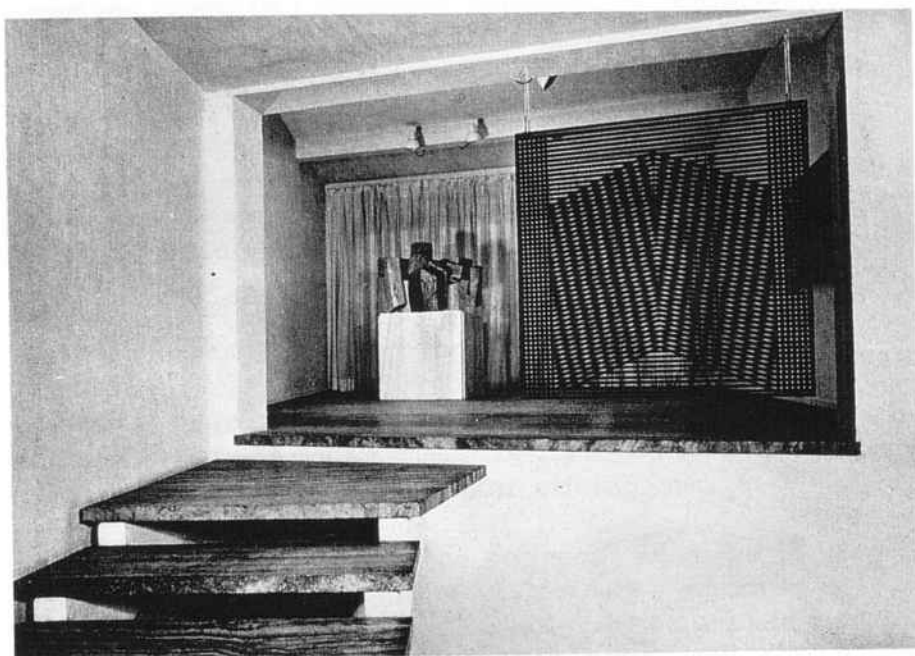
les imatges i l'observació raonada de formes simbòliques, és una lectura que fa més comprensible el tema i el seu tractament ja que aquella descripció permet introduir-se en el contingut i comprendre-ho millor. En moltes ocasions aquests raonaments posen en clar el perquè d'unes imatges o el perquè d'uns objectes que es presenten d'una determinada manera.

Tot seguit, destaquem de la fitxa de catalogació uns aspectes que són remarcables pel seu interès des del punt de vista plàstic. Són: els suports, els formats i l'acabat de l'obra. Ja sigui el marc en l'obra gràfica o pictòrica o la base per recolzar l'escultura.

El suport és, en la representació plàstica bidimensional, aquella superfície, de material determinat sobre la qual es materialitzen les formes que crea l'artista. Un suport, quant al material, pot ser:

- Si es tracta de taules: de roure, de pi, noguera o altres fustes.
- Si es tracta de llenç: lli, sarja, o altres tipus de teixit.
- També poden ser-ho materials com: pergamí, paper, coure, zenc, pissarra, uralita, vidre, metacrilat, plàstic, etc.

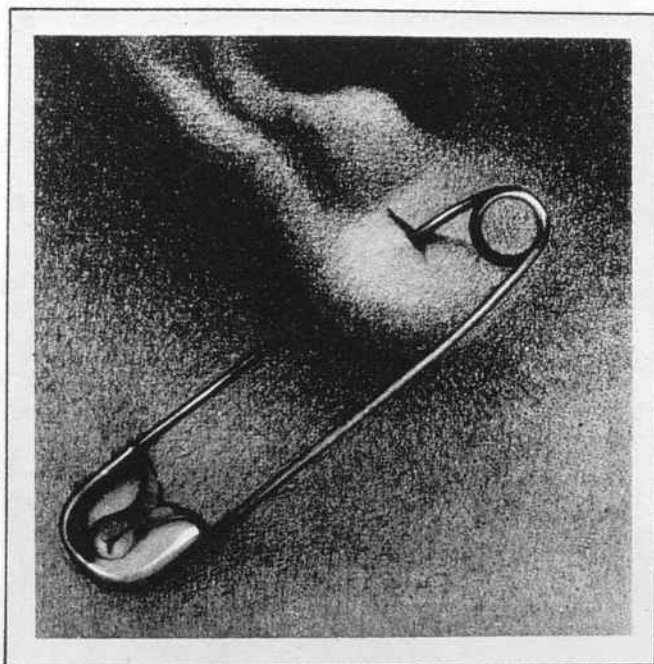
El suport en l'escultura podria considerar-se, aquella peça on es recolza o que subjecta la pròpia escultura. En el primer cas hi ha suports en forma de prisma o de cilindre. N'hi ha d'altres que formen part de la mateixa peça escultòrica, bé tallats amb una textura concreta, bé sense desbastar. Pel que fa al segon cas pot ser un cable o fil on la peça se sosté.



II. n.º 9: EUSEBIO SEMPÈRE. Mòbil. Ferro soldat i brunyit, 1966, 2 peces sostingudes per un cable.

EDUARDO CHILLIDA, «*Abesti agora*». Escultura realitzada amb fusta d'àlber, 1960-1964, a. 98 cm. Suport: prima de fusta.

Cada suport té uns límits d'on es deriven els formats. Format és, doncs, el contorn perimetral del suport. Ja siguin dibuixos, pintures o relleus escultòrics, poden classificar-se els següents: triangular, quadrat, rectangular vertical, rectangular apaïsat, exagonal, circular, ovalat, elíptic, irregular o altres.



Il. n.º 10: MANUEL BOIX. Dibuix, 1974 (?).

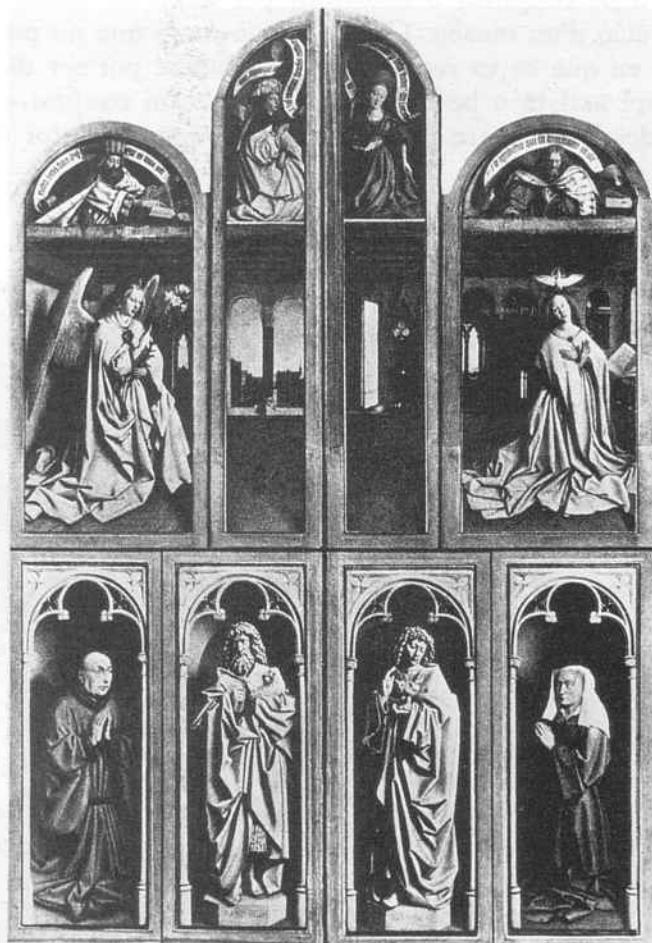


Il. n.º 11: FORD MADOX BROWN, «L'adéu a Anglaterra». Oli sobre taula, 81 × 74 cm.



Il. n.º 12: ANNIBALE CARRACCI, «Paisatge amb la fugida a Egipte». Cap a 1603, 1,22 × 22,5 m.

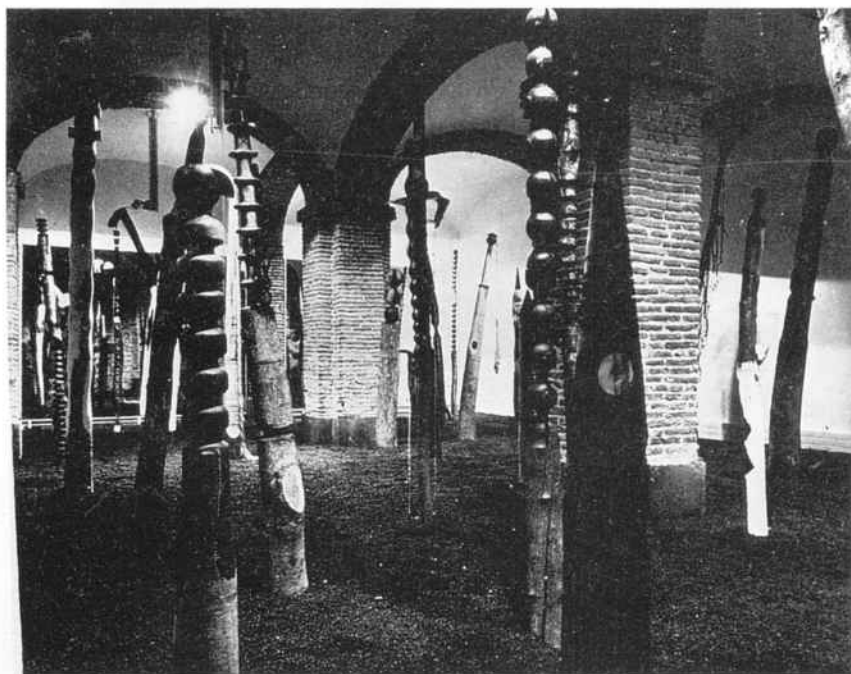
Tanmateix, hi ha obres en les quals la representació global està combinada per 2 o més formats. Tal com els díptics, on s'articulen dues peces; el tríptics amb tres o els políptics que en poden aplegar diversos.



II. n.º 13: HUBERT I JAN VAN EYCK, «Retaule de l'Anyell Místic de Gante» (tancat). Acabat el 1432, taula 3,45 × 4,25 m.

Tot format té unes mesures que es fan constar en la fitxa de catalogació. La primera mesura que es dona és la vertical i la segona l'horizontal. Les pintures es donen en cm. i els dibuixos en mm. En els gravats la mesura es pren des de la petjada de la planxa.

En relació amb el format, cal fer esment del marc. Aquest pot ser original i trobar-se en bon estat si es tracta d'una obra antiga o bé restaurat o substituït pel servei de conservació i restauració d'un museu. Llavors és un marc que no pertany a l'època en què es va realitzar l'obra. També pot ser dissenyat pel propi artista o bé trobar una obra o un conjunt d'obres, exposades sense marc per la concepció que té l'autor del seu acabat.



Il. n.º 14: JOSEP GUINOVART, «Contorn-Entorn», 1977. Muntatge realitzat a la Galeria Maeght de Barcelona. Actualment aquest conjunt escultòric pertany al Museu d'Art Modern de Barcelona.

Determinades obres es realitzen en recintes arquitectònics, pintant directament sobre la paret o fent muntatges plàstics que reben el nom d'entornament. Llavors el concepte de suport i format es més complex o ja no és apropiat.

2. ELEMENTS MORFOLÒGICS DE LES ARTS PLÀSTIQUES

2.1. Espai i representació plàstica: relacions de superfícies i masses

Les facultats expressives d'un individu poden transferir-se mitjançant la utilització de determinats llenguatges, com són els gestuals, sonors o visuals.

Cada un d'ells com a mitjà d'expressió, té unes determinades característiques molt diferenciades:

- El llenguatge gestual es basa exclusivament en els moviments corporals.
- El llenguatge sonor inclou tot tipus de sons, ja sigui la parla, el cant o la música interpretada amb instruments, als quals s'han d'afegir tota mena de sorolls.
- En el llenguatge visual, s'impliquen, l'escrit i el plàstic. Ambdós requereixen com ja s'ha dit anteriorment un camp espacial material.

Les Arts Plàstiques es creen amb superfícies materials i es contemplen en espais físics. Superfícies i masses són la gènesi d'aquest camp. Les relacions entre elles i conjuntament amb els elements plàstics componen les obres plàstiques. Les formes poden originar-se dibuixant o pintant sobre un pla. També utilitzant elements linials o superfícies ja siguin planes, cònques o convexes, o bé creant una forma a partir d'una massa

corpòria, on el concepte de superfície passa a ser molt més complex.

2.2. L'obra plàstica i les relacions espacials

Les obres plàstiques poden ser:

- Planes: això és, de dues dimensions.
- Sòlides: de tres o quatre dimensions.

En el marc espacial poden donar-se representacions bi, tri i quadridimensionals, tant si es tracta d'una forma plana com si es representa en tres dimensions en el pla o són formes escultòriques. En cada cas caldrà usar diversos recursos per aconseguir indicacions d'espai.

2.2.1. *Relacions espacials bidimensionals*

Correspondria a l'espai on les formes es configuren sobre un pla. Per a l'observador implica un únic punt de vista, ja que l'organització espacial s'ha resolt en una superfície plana i limitada.

Alguns dels fonaments visuals que s'hi poden aplicar com indicacions d'espai són:

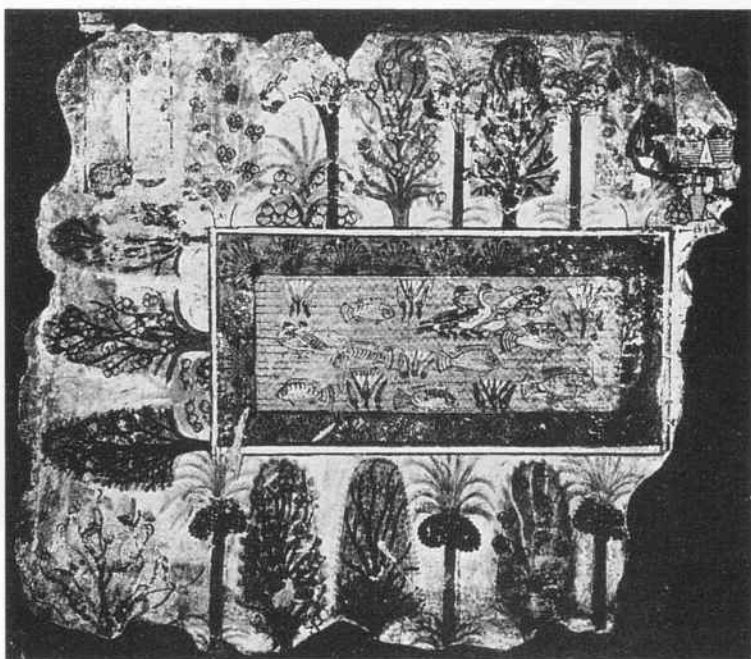
- L'abatiment.
- El primer pla.
- La posició en el pla.
- La gradació de mesura.
- La superposició.
- Perspectiva aèria.
- Perspectiva cònica.
- Perspectiva axonomètrica.
- Espai equívoc.

Aquesta enumeració correspondria a un ordre creixent i evolutiu de representació de l'espai en un pla. Del pas més elemental, que és l'abatiment, a un sistema de representació precisa i científica com és la perspectiva.

2.2.1.1. Abatiment

Es representen les figures en una disposició que no els correspon en l'espai real. Per exemple: si es tracta d'un arbre i sabem que la seva posició és en sentit vertical sobre un pla horizontal, en la representació plàstica aquesta relació de l'arbre respecte al pla de base desapareix per l'abatiment d'aquest arbre sobre la superfície que correspondria al terra.

Aquest és un recurs que s'utilitza en l'art egipci com s'exemplifica en la il·lustració n.º 15 i també en determinat període de l'expressió plàstica infantil.



Il. n.º 15: «Jardí i estany», pintura sobre guix. Tomba de Nebamon (?), Imperi Nou XVIII dinastia, necròpolis de Cheikh Abd el-Gurna, Tebas.

2.2.1.2. Primer pla

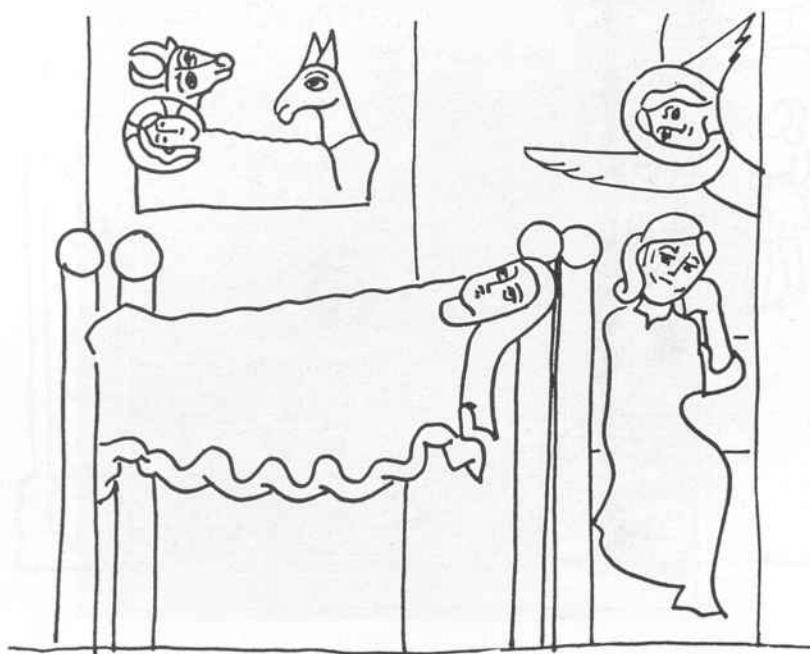
En moltes obres pictòriques o gràfiques la forma es representa situada en un primer terme i el pla de fons és l'única orientació de l'espai. S'aplica també en les teories cinematogràfiques en referència a apropament o llunyania, percebent com a primer pla allò que es distingeix i se separa especialment del que l'envolta. (Il. n.º 16.)



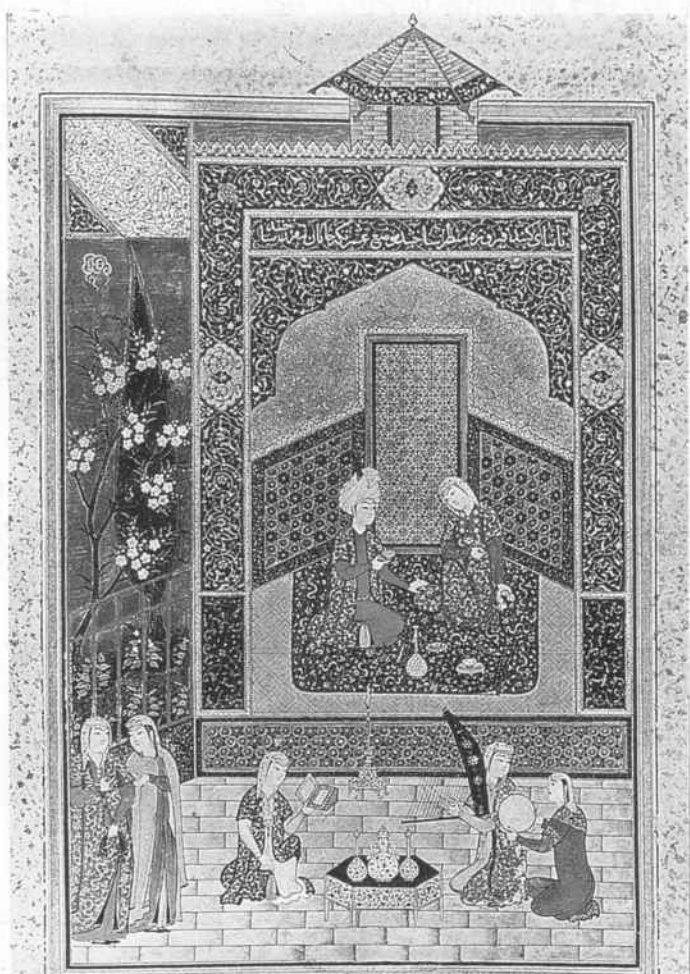
Il. n.º 16: MARUJA MALLO, «Sorpresa del blat», 1946. Oli sobre llenç, 66 x 100 cm.

2.2.1.3. Posició en el pla

Aquest ha estat un recurs molt utilitzat al llarg de la història de l'Art (Art Primitiu, Oriental, Bizantí, Medieval i Modern). Consisteix a situar el pla horitzontal o el que fa referència a terra, en posició vertical. Les figures que es representen en la part baixa del quadre, vol dir que es troben en primer terme i les que se situen en la part alta són les que en realitat serien més lluny. (Ils. n.ºs 17 i 18.)



Il. n.º 17: «Nativitat». Fragment de l'altar de Sagàs. Diagrama lineal. segle XII.



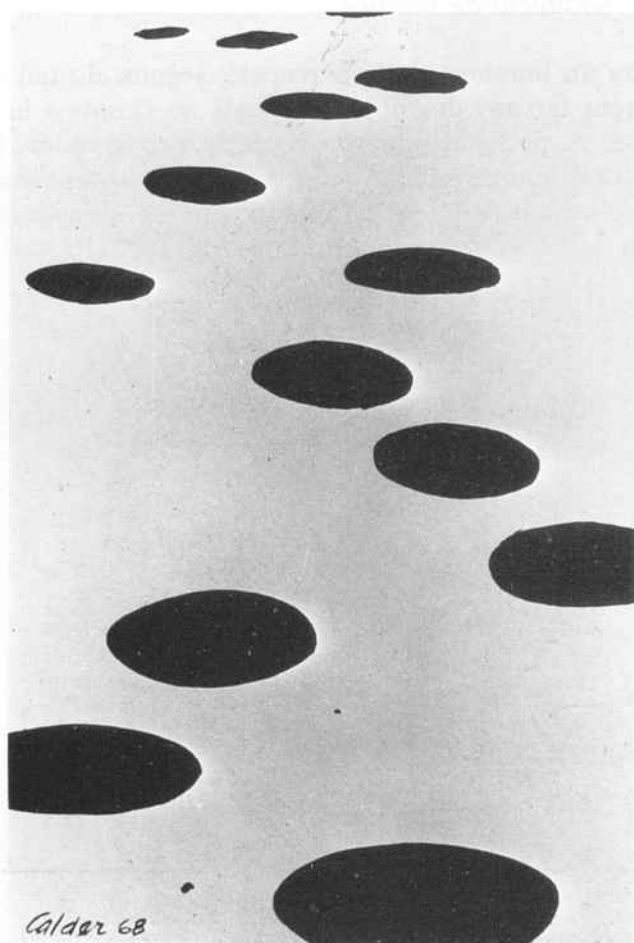
Il. n.º 18: «Bahram Gur en el Palau Turquesa el dimecres». Miniatura persa. Escola de Herat. Segle XVI.

2.2.1.4. Gradació de mesura

Hi ha un fenomen de la percepció, segons el qual es veuen de diferent tamany dos objectes iguals no situats a la mateixa distància, respecte al punt de vista de l'observador. L'aplicació d'aquest fenomen en plàstica, fa que es representin les formes cada vegada més petites a mesura que s'allunyen del camp visual, a fi d'aconseguir l'efecte de profunditat. (Ils. n.^{os} 19 i 20.)



Il. n.º 19: «Nativitat». Frontal d'altar procedent de Cardet. Diagrama lineal. Fragment segle XIII.



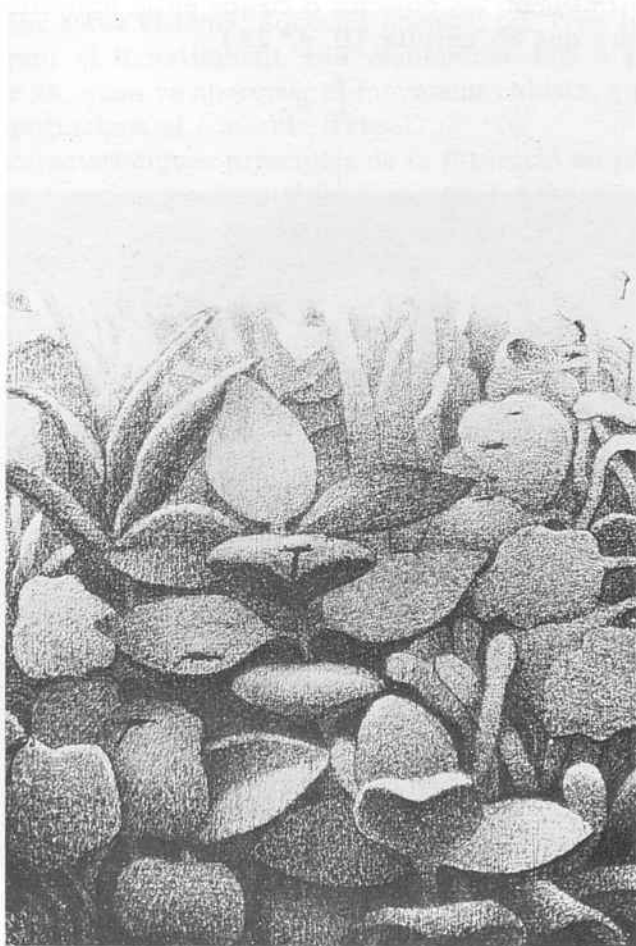
II. n.º 20: ALEXANDRE CALDER, «*Plats voladors*», 1968.

2.2.1.5. *Superposició*

Els objectes que es perceben a diferents distàncies del punt de vista de l'observador, segons la posició que tenen en l'espai, se superposen en projectar-se en la retina. Per tant, quan un

objecte cobreix part de l'altre, se sap que es troba situat davant d'aquell. Les figures que es veuen completes es troben en primer terme i les incompletes poden trobar-se en segon terme o més allunyades.

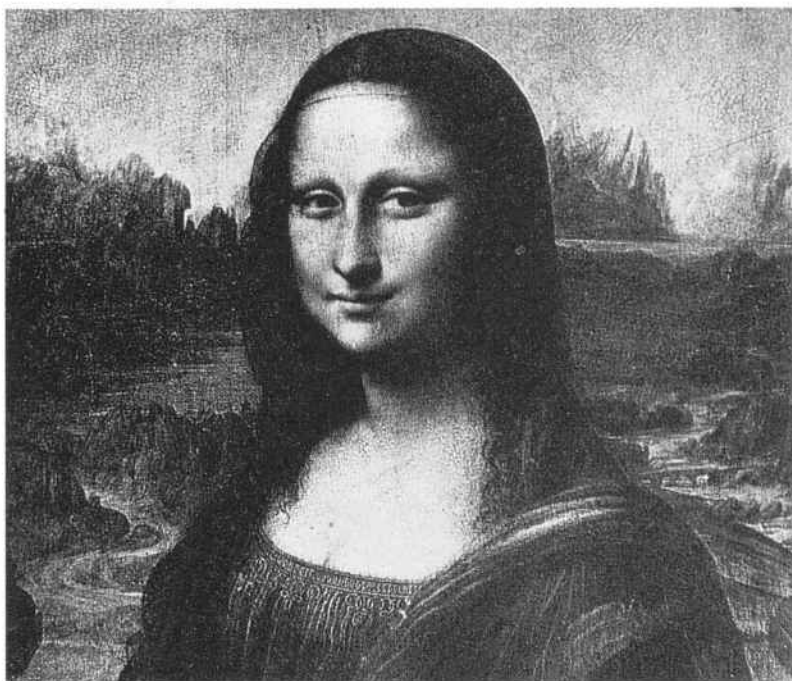
Aquesta construcció espacial per superposició, ens pot donar les dades de com es veurien per separat i del pla al que correspondrien en profunditat en relació amb el primer terme. (Il. n.º 21.)



Il. n.º 21: MANUEL BOIX. Dibuix, 1974. (?)

2.2.1.6. *Perspectiva aèria*

La suggerència de profunditat de camp, mitjançant la perspectiva aèria, s'aconsegueix creant una atmòsfera en utilitzar determinades relacions de to. Es disminueix principalment el contrast d'acord amb la sensació produïda per la contemplació d'un paisatge llunyà, on s'observa la modificació dels tons a causa dels factors atmosfèrics i lumínics. És una forma de traduir plàsticament, els objectes o cossos en la llunyania i amb l'atmosfera que els envolta. (Il. n.º 22.)



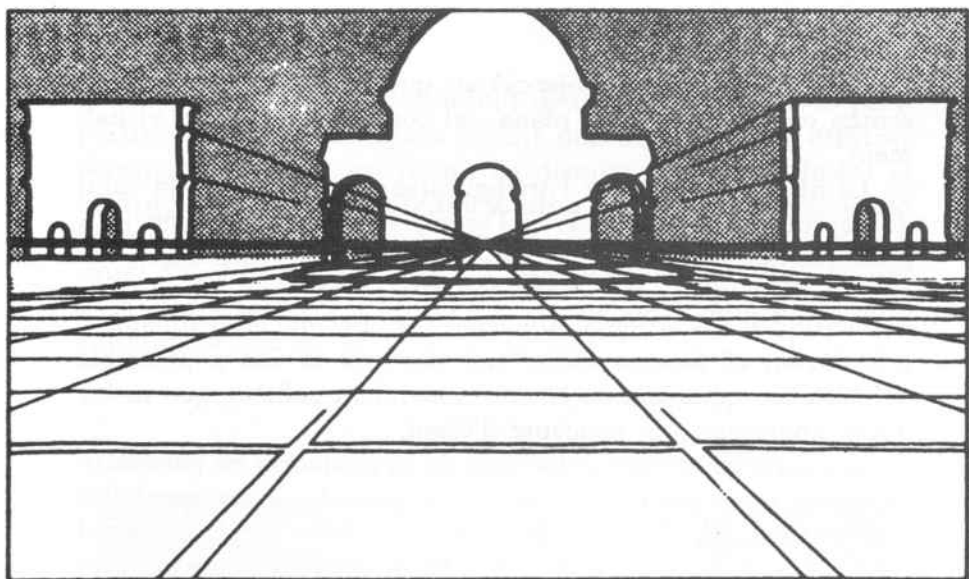
Il. n.º 22: LEONARDO DA VINCI, «*Mona Lisa*», 1503-1505. Pintura sobre taula, fragment. (En aquest detall, la perspectiva aèria és el tractament donat al paisatge del fons.)

2.2.1.7. *Perspectiva cònica*

És un sistema de projecció en què els objectes es representen en una superfície plana, tal com son percebuts visualment.

La utilització feta per l'art figuratiu com a únic mitjà vàlid de representació racional de l'espai, va sorgir a Florència a principis del segle xv, Brunelleschi, Donatello i Massaccio, van ser els pioners i més tard Leonardo da Vinci va fer un estudi científic sobre el tema. Aquestes normes, que eren fonamentals durant el Renaixement, van mantenir-se fins a principis del segle xx, quan va aparèixer el moviment cubista, que va fer noves aportacions al concepte d'espai.

Les característiques principals de la projecció en perspectiva cònica tenen com a base el fet que totes les línies paral·leles d'un objecte que són perpendiculars a la línia d'horitzó visual convergeixen en un punt de fuga, el qual es troba en aquesta mateixa línia si l'objecte es veu frontalment. Si se situa de forma angular n'hi ha dos de punts de fuga. Les formes minven a mesura que s'escurcen els intervals espacials que hi pugui haver entre elles, i al mateix temps que s'allunyen del punt de vista. (Ils. n.º 23 a i 23 b.)



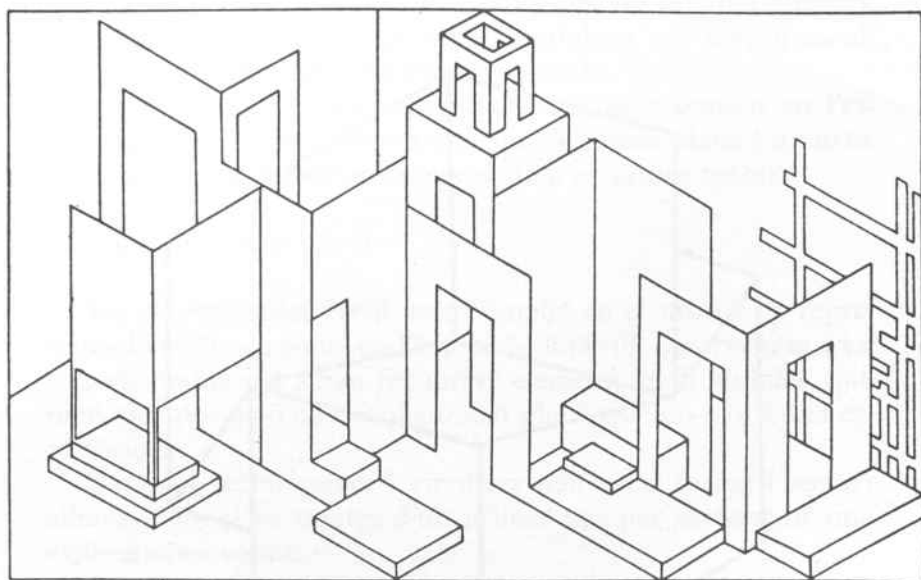
Il. n.º 23 a: Diagrama linial de la perspectiva cònica de la pintura «*La consegna de les claus*» de PERUGINO, 1481-1482.



Il. n.º 23 b: PERUGINO, «*La consegna de les claus*», 1481-1482. Fresc de Capella Sixtina de Roma.

2.2.1.8. *Perspectiva axonomètrica*

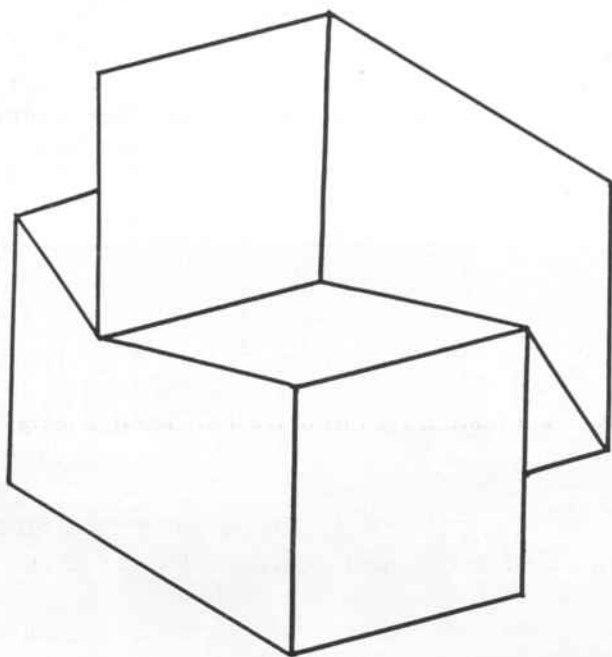
És un sistema de representació caracteritzat per tres eixos de projecció o coordenades. Un pla representa la base i els altres dos les superfícies laterals. Els quals són alhora, les interseccions de tres plans de projecció. Aquests eixos permeten referenciar les tres dimensions d'un objecte, l'alçada, la llargada i l'amplada. (Il. n.º 24.)



Il. n.º 24: Projecció en perspectiva axonomètrica (isomètrica).

2.2.1.9. *Espai equívoc*

Aquest és un recurs utilitzat per alguns artistes contemporanis per relativitzar els valors de la representació tradicional dels principis de la perspectiva. Les formes representades són ambivalents, ja que poden donar lloc a dues o més interpretacions d'espai i profunditat. Aquest nou enfocament ha permès noves possibilitats creatives en la representació de l'espai. Oposant-se als sistemes de representació estructurats com l'abatiment, i les perspectives. (Il. n.º 25.)



Il. n.º 25: JOSEF ALBERS, «*Constel·lació estructural*», 1953-1958. Dibuix.

2.2.2. *Relacions espacials tridimensionals*

L'espai tridimensional es el que caracteritza la nostra experiència sensorial. En ell poden copsar-se les relacions entre la posició dels cossos i les dimensions corresponents: alt, llarg i ample. En la composició plàstica en volum es treballa amb aquestes relacions i dimensions. La forma s'ha de concebre pensant en tots els punts de vista possibles i no des d'un únic punt d'observació com és el cas de les representacions bidimensionals. Ja que, en contemplar una escultura i per apreciar-la bé, s'ha de fer un recorregut circular per veure tots els costats. Així és com treballa un escultor, utilitzant un caballet giratori, per estudiar cada pla, cada angle. S'originen per tant, unes altres possibilitats d'interrelacions espacials.

La següent enumeració d'estadis que es proposen en l'escultura poden originar-se en una simple forma plana i a partir d'una gènesi progressiva, esdevenir una escultura mòbil.

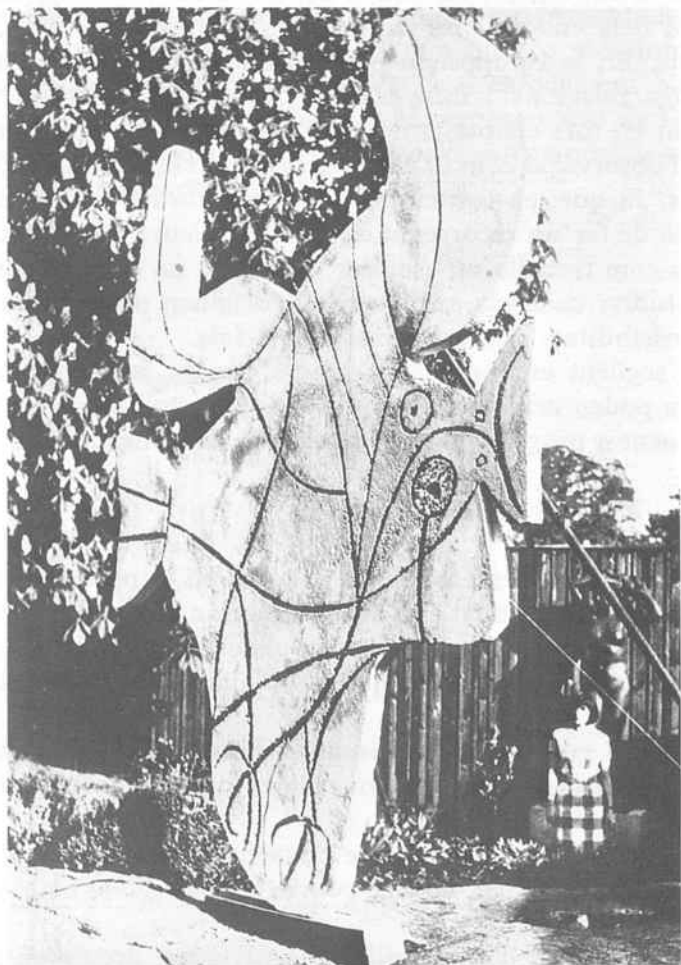
2.2.2.1. *Escultura plana*

En determinades escultures i també en el procés de representació tridimensional en l'expressió infantil, observem que en la seva realització s'han fet servir elements molt simples, gairebé més propis d'una configuració plana que no pas d'una escultòrica.

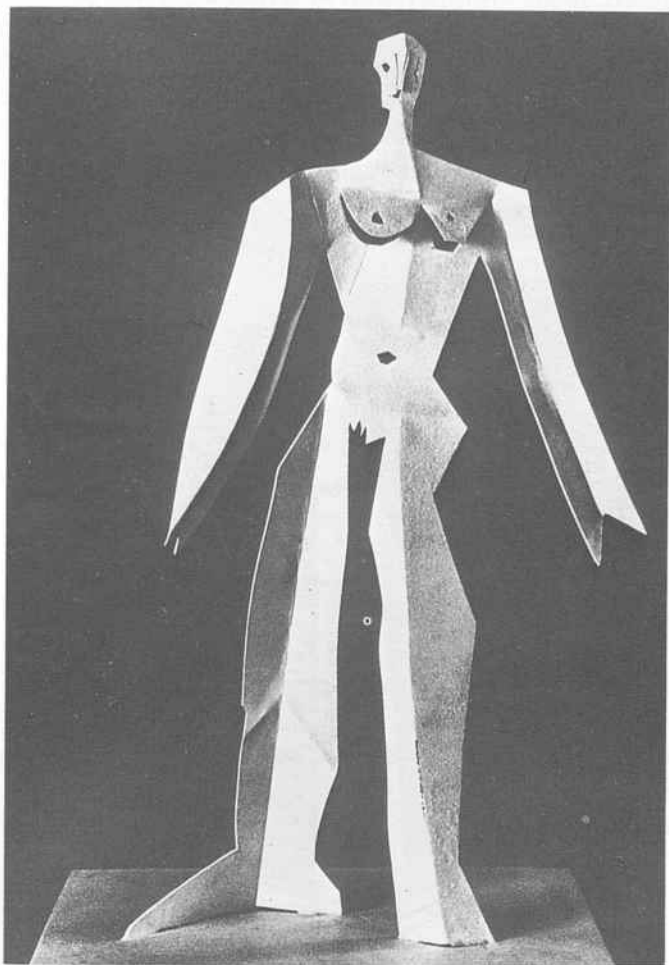
Tauletes rectangulars i circulars han estat forma i suport alhora. Com si es tractés d'un primer pas per aconseguir una expressió en volum.

En cercar un possible ordre creixent de representació de la forma tridimensional, aquest podria considerar-se com la fase inicial.

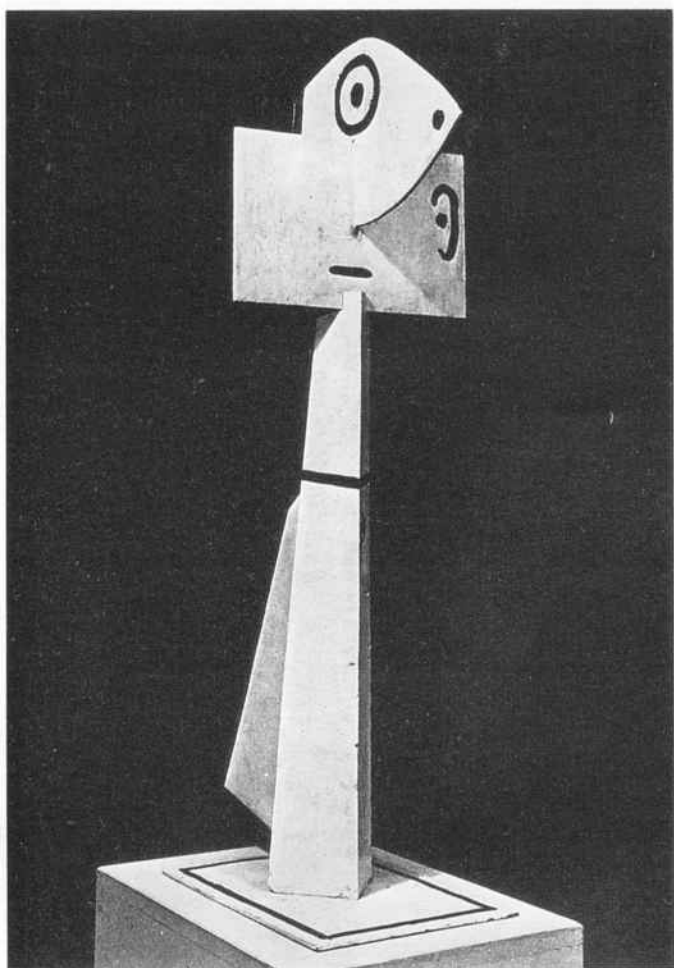
Algunes obres d'art de diferents períodes, presenten aquestes característiques, ja sigui d'un ídol primitiu, ja una escultura de Picasso. (Ils. n.º 26, 27 i 28.)



II. n.º 26: PABLO PICASSO, «Figura retallada», 1964. Ciment a. 3,50 m.



II. n.º 27: PABLO PICASSO, «*Dona en peu*», 1961. Xapa retallada, doblegada i pintada, 43 × 22 cm.



II. n.º 28: PABLO PICASSO, «*Cap de dona*», 1954. Planxa retallada i pintada, 87 × 27,5 × 27,5 cm.

En aquestes tres escultures de Picasso, i des del punt de vista de la configuració amb un element bàsic, poden observar-se unes interaccions espacials simples. Tal com diu el propi títol de l'obra, corresponent a la il·lustració n.º 26, es tracta d'una figura plana, retallada. En la n.º 27 «Dona de peu» és un pla que s'ha doblegat i els seus angles impliquen un canvi de direcció. En la tercera «Cap de dona», dos plans s'interseccionen perpendicularment per formar-lo.

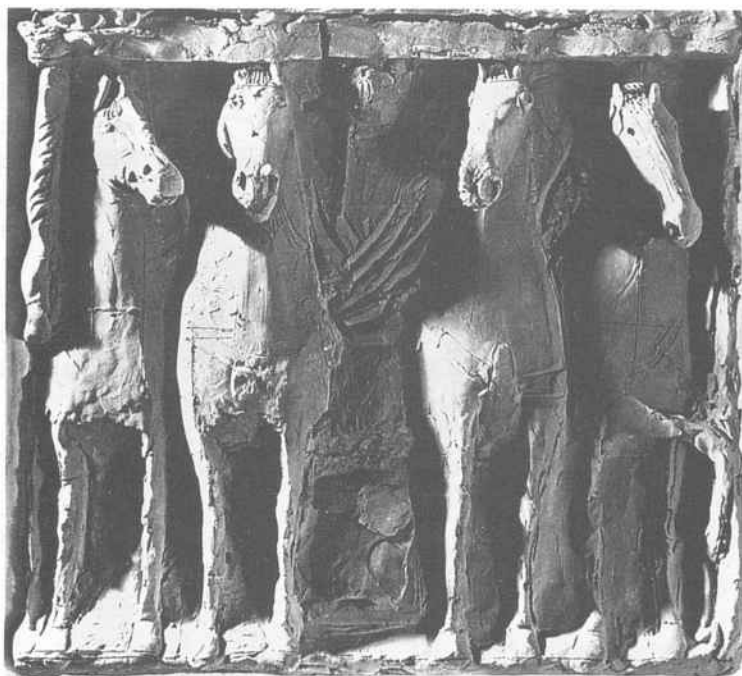
De principi, tots aquests elements eren cares planes, però en el procés de manipulació esdevenen una forma tridimensional. Aquest és un exemple de com fer escultures amb superfícies planes.

2.2.2.2. *Relleu*

És una obra plàstica desenvolupada a partir d'un suport bidimensional en el què les formes no obtenen la totalitat del seu volum.

Hi ha tres classes de relleu:

- L'alt relleu, que correspon al modelat o esculpit i fa que les formes sobresurtin del pla en què s'inscriuen més de la meitat del seu gruix real.
- Mig relleu, quan només sobresurten la meitat, o menys de la meitat. (Il. n.º 29.)
- Baix relleu quan no se supera el pla de sustentació, és a dir, buidant la superfície que el conté. Per tant, les figures es representen per solcs, i no pas per elevació com en els cassos anteriors.



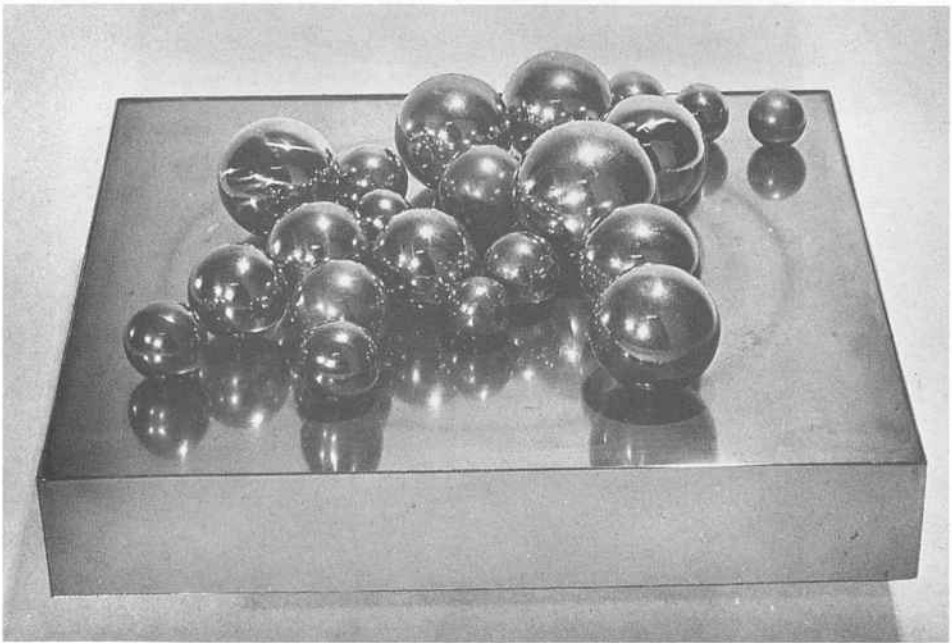
Il. n.º 29: MARINO MARINI, «*La quàdriga*», 1942. Mig relleu. Terracota, 45 × 42 cm.

2.2.2.3. *Massa bloc*

Es refereix a les masses de volums simples, les formes dels sòlids geomètrics (cubs, esferes, prismes, cons, cilindres, piràmides) que no sofreixen variació formal en si mateixes.

Les qualitats estètiques esdevenen de la pròpia forma.

Altres aspectes que els donen valor artístic poden ser factors compositius o de dimensionalitat, com en el cas d'una escultura o d'un monument (piràmide egípcia, obelisc, etc.). (Il. n.º 30.)

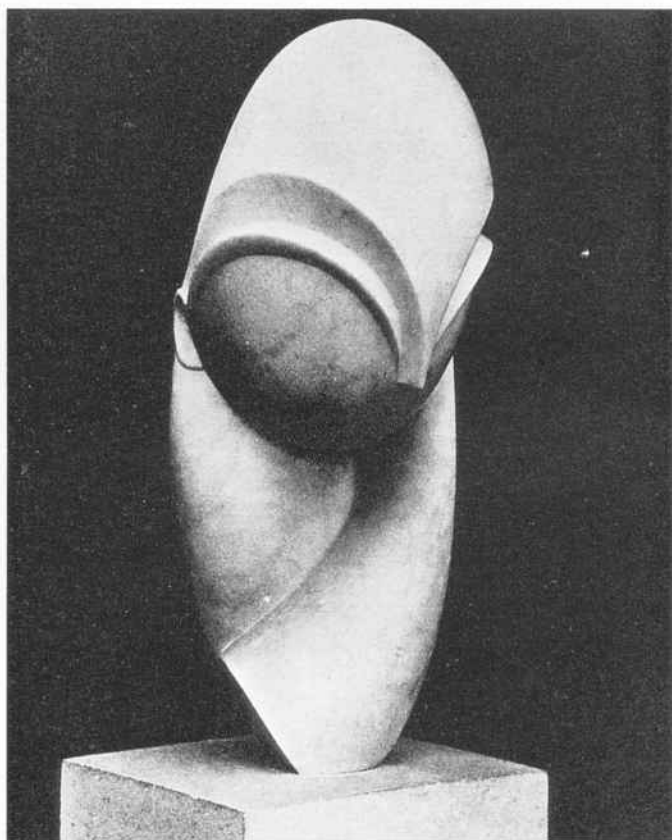


Il. n.º 30: POL BURY, «22 boles sobre un calaix pla». 1968. Coure.

2.2.2.4. *Bloc modelat*

En aquest estadi de l'escultura la matèria es manipula: es modela, o s'esculpeix. Es crea una forma que pot ser simple o complexa, atorgant-li corporeïtat i dimensionalitat, segons el que s'hagi de representar.

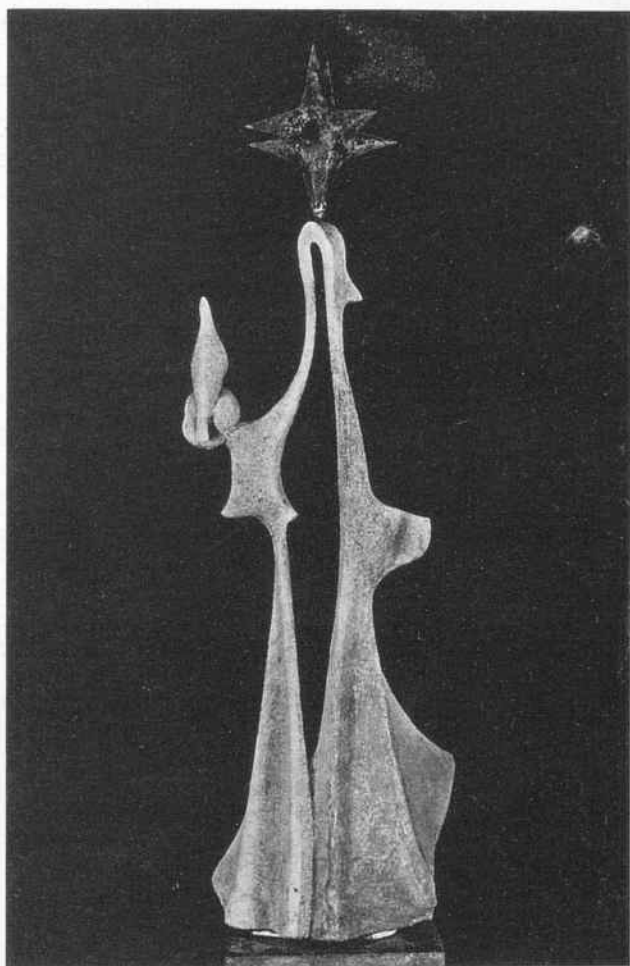
Es posen en joc volums convexos els quals s'entenen com a espais positius i formes negatives per a les concavitats que s'han creat. El resultat és un conjunt de majors i menors relacions de masses que poden ser de superfícies arrodonides o angulars, amb arestes agudes o romes, de cares planes, corbes o guexades. (Il. n.º 31.)



II. n.º 31: CONSTANTIN BRANCUSI, «*La senyoreta Pogany*», 1912. Marbre sobre base de pedra calcària, a. 44,5 cm.

2.2.2.5. *Bloc perforat*

Són escultures en què una part del material s'ha foradat. En les relacions dels volums s'hi creen cavitats o espais negatius. Els forats son incorporis però perceptibles visualment. L'espai es converteix així, en un valuós element plàstic. (II. n.º 32.)

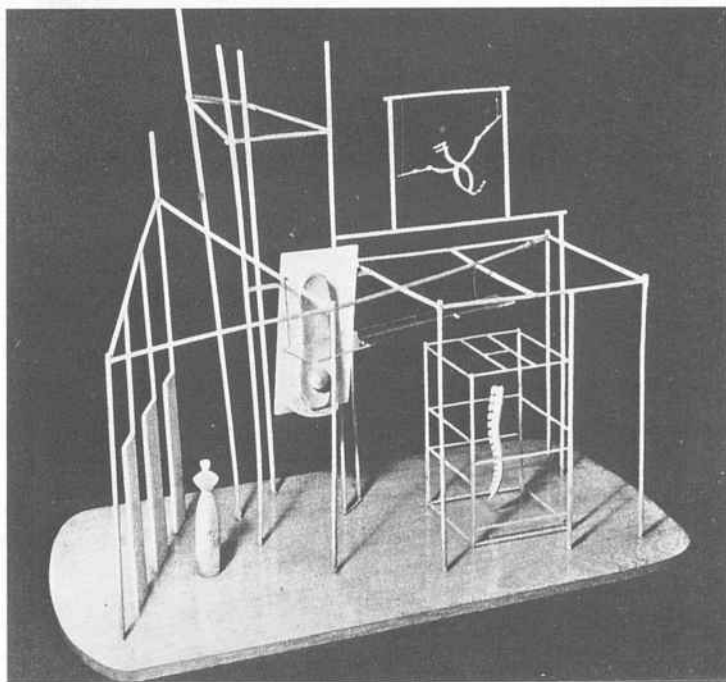


Il. n.º 32: ALBERTO, «*La dona de l'estrella*», tècnica especial. A. 140 cm.

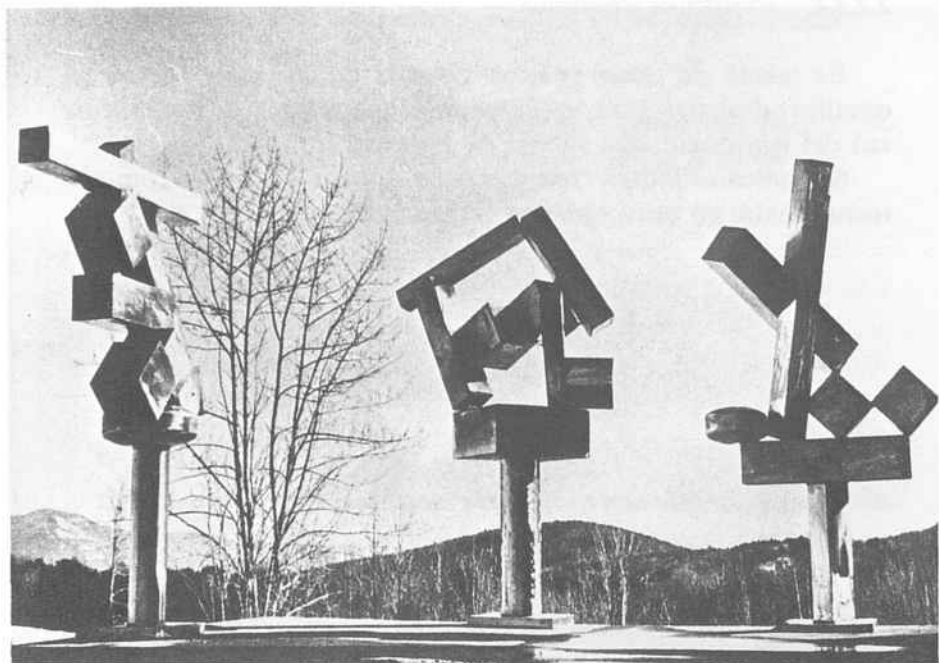
2.2.2.6. Escultura equilibrada

Es tracta d'articular els elements que integren l'escultura d'acord amb les relacions de matèria, volum i espai, donant a aquests elements el valor d'estructures compositives.

Les escultures, plantejades com a tals estructures, apareixen en el segle XX i poden estar realitzades amb elements lineals, amb cel·lules espacials o amb superfícies i formes diverses (Ils. n.ºs 33 i 34.)



II. n.º 33: ALBERT GIACOMETTI, «El palau a les 4 de la matinada», 1932-1933. Construcció amb fusta, vidre, filferro i fil d'empalomar. A. 65 cm.



Il. n.º 34: DAVID SMITH. Sèrie «Cubi», acer inoxidable. Esquerra «Cubi XVIII», 1964. A. 2,90 m. «Cubi XVII», 1963. A. 2,70 m. «Cubi XIX», 1964. A. 2,80 m.

2.2.3. *Relacions espacials quadridimensionals*

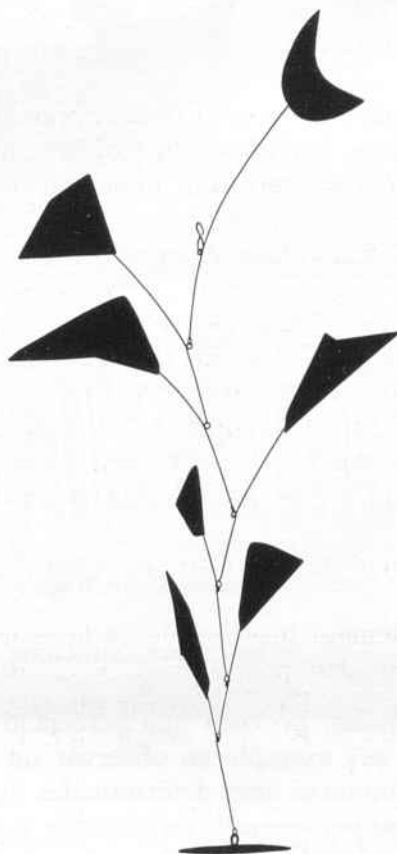
Aquestes es troben en les representacions plàstiques que conjuguen l'espai-temps amb la forma.

El factor moviment provoca una percepció canviant de la ma original. Així per exemple en observar un mòbil en estat de repòs, poden obtenir-se unes determinades figures plàstiques forma original. Així per exemple en observar un mòbil en estat i aquestes figures es modifiquen pel moviment. La diversitat de les percepcions estarà condicionada per la intensitat i el ritme d'aquest. De la percepció de formes estàtiques es passa així a la percepció de formes dinàmiques.

2.2.3.1. *Escultura dinàmica*

Es tracta de crear volums virtuals donant a la forma un equilibri dinàmic. En conseqüència el material s'utilitza en funció del moviment que s'haigi de generar.

S'implica el temps com a quarta dimensió i actúa com element plàstic en provocar una forma cinètica. (Il. n.º 35).



Il. n.º 35: CALDER. Mòbil.

2.3. Taxonomia dels elements plàstics en la representació de la forma

Els elements plàstics són els mitjans propis de l'expressió plàstica. Aquells que permeten representar les formes.

Es consideren elements plàstics:

- El punt.
- La línia.
- La superfície.
- El color.
- La textura,
- La 3.^a dimensió.

Hi ha obres plàstiques on s'utilitzen punts com a únics elements configuradors. A d'altres, hi trobem línies. En canvi en moltes altres obres existeix una interrelació de diversos elements. Per exemple: una escultura en què apareixen esgrafiats amb punts i línies, i on el color i la textura depenen del material i la manipulació o tractament que se li ha donat.

En observar obres plàstiques de diferents autors i períodes, es constata que poden fer-se classificacions dels elements plàstics segons ha estat la seva utilització.

Es citen a continuació alguns exemples corresponents al punt, la línia, el color i la textura, propoent una classificació ordenada desde el punt de vista de la configuració.

2.3.1. Diversificació del punt en l'obra gràfica i pictòrica

El punt és l'element més simple de la representació plàstica. S'ha definit des dels postulats de la geometria i en teories d'autors diversos, que l'han analitzat plàsticament.

Se'l considera l'element més simple de l'expressió artística i la gènesi de l'obra gràfica.

A mesura que les seves dimensions prenen importància el seu contorn es fa perceptible. Segons l'instrument que s'utilitza, aquest contorn es més o menys regular. A partir de determinada grandària esdevé una àrea cromàtica o un cercle.

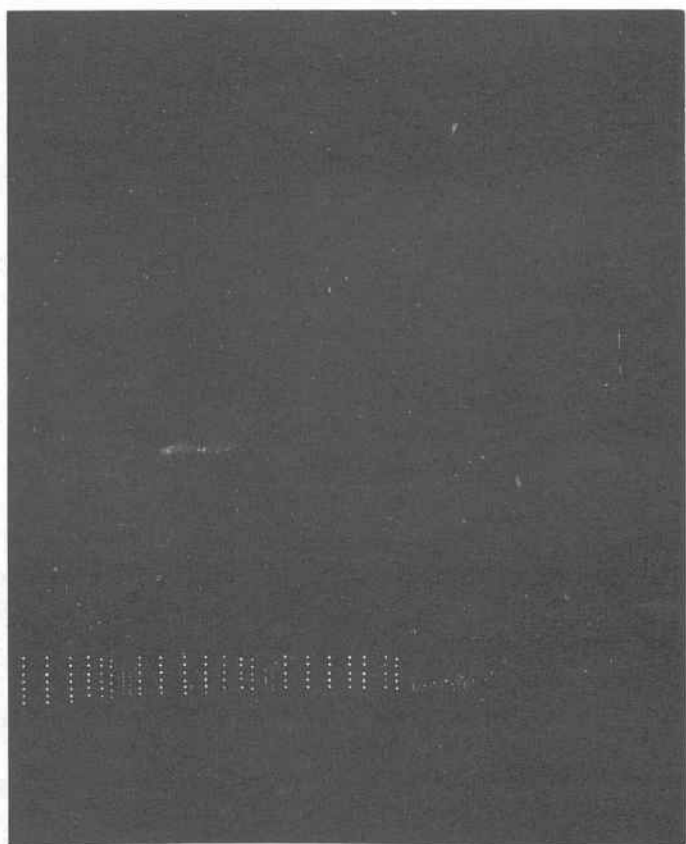
En observar obres plàstiques, el punt es troba representat de diverses maneres. Algunes d'elles són:

Element figuratiu de representació. (Il. n.º 36.)

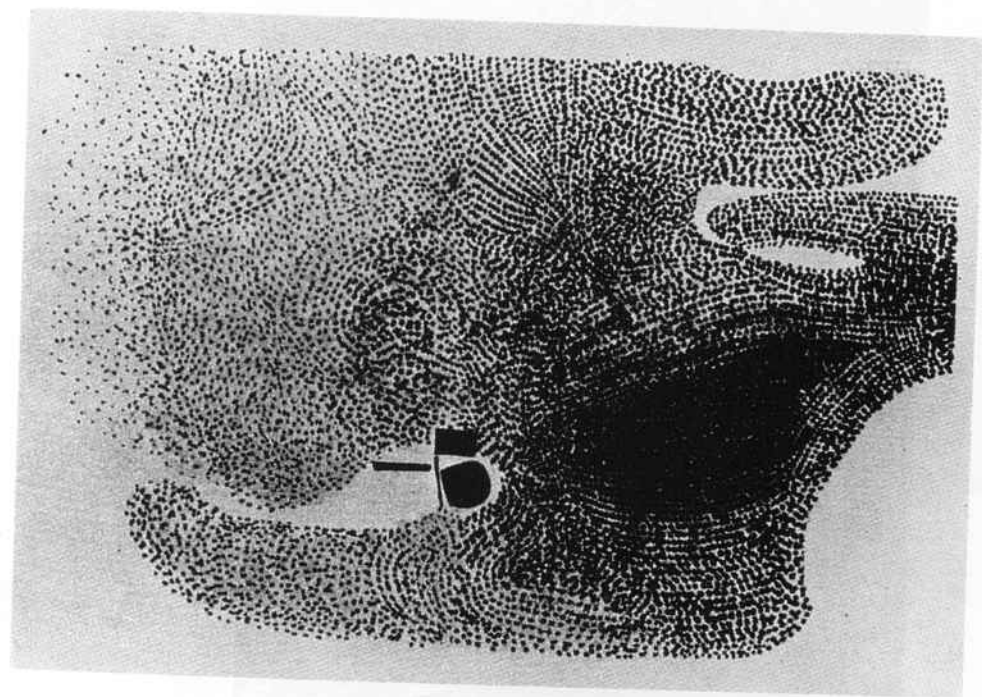
Element abstracte o geomètric. (Il. n.º 37.)

Element decoratiu. (Il. n.º 38.)

Element de textura. (Il. n.º 39.)



Il. n.º 36: JEROEN HENNEMAN. «Dissabte al vespre». Dibuix, 24 × 21 cm.



Il. n.º 37: VICTOR PASMORE, «Desarrollo azul», 1964.



II. n.º 38: Frontal de la Seu d'Urgell. Fragment. Segle XII.



Il. n.º 39: ROY LICHTENSTEIN. «Jove al piano». Detall, 1963.

2.3.2. Classificació i tipologia lineal

Com en el cas del punt, la línia ha estat tema d'estudi. S'ha definit en geometria i se n'ha teoritzat conceptualment.

La línia pot representar la forma amb tractaments molt diversificats. Tant si es defineix com un segment o conjunt de segments acotats i traçats amb ajut d'un instrument de precisió, com si es considera un traç de contorn que representa un determinat objecte o forma.

La utilització de la línia, com a element de representació és inesgotable. Gran nombre de dibuixants, pintors i gravadors, han investigat amb aquestes tècniques, aconseguint resultats d'una gran bellesa i riquesa plàstica.

Un traçat lineal, pot connotar una gran sensibilitat i mesuratge per part de l'autor, un estat emocional o un preciosisme i detallisme descriptiu. Si aquests i d'altres resultats plàstics, es volen agrupar, la seva pluralitat ho fa difícil.

Altrament, en observar l'execució d'un treball gràfic, podem constatar que quan un artista incideix en una *superfície* amb un *instrument* i hi fa un *traçat* determinat, aquesta *acció* produeix un *resultat material*, una *obra plàstica*.

En aquest procés, hi ha uns passos que remarcuem i que a partir de l'acció fins la representació, seguirien un ordre. Aquest, permet fer una determinada classificació per a un tipus d'anàlisi:

Les classes de línies representades.

El resultat lineal segons el traç.

La posició o direcció dels traçats.

El rastre i la textura dels traçats.

Altres classes de línies segons les tècniques emprades.

La línia segons la funció.

2.3.2.1. *Classes de línies:*

— Simples (Recta, Corba, Angular). (Il. n.º 40.)

— Complexes (Ondulada, Trencada i Mixta.) (Il. n.º 41.)



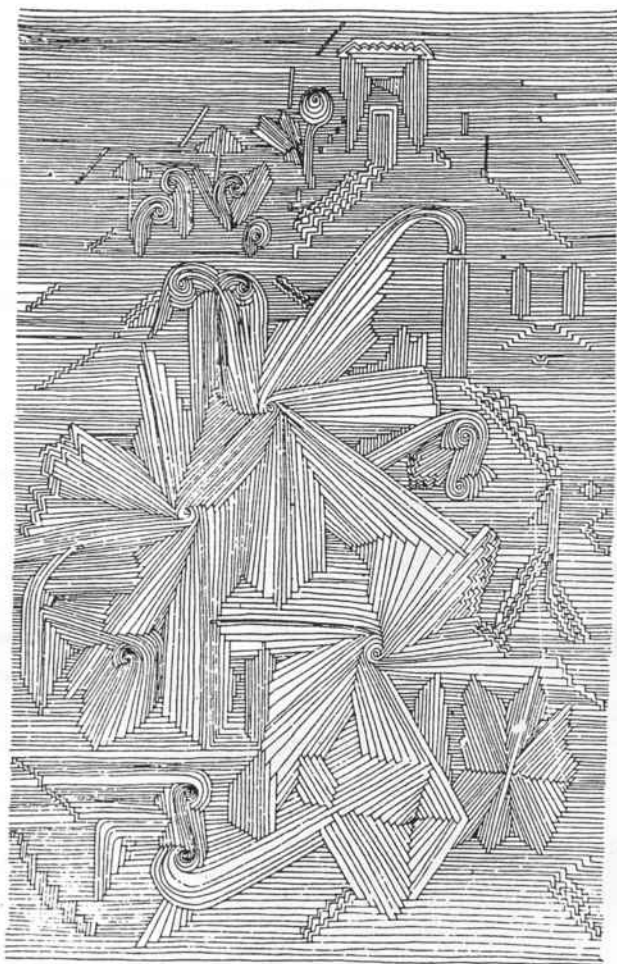
Il. n.º 40: PAUL KLEE. Sense títol, 1939-1940. Colors a la cola sobre paper, 65,1 x 49,8 cm (línies simples).



Il. n.º 41: ADAMI, «Musa», 1975. Dibuix (línies complexes).

2.3.2.2. *Resultat lineal segons el traç: línies Rectes, Corbes, Trencades, Mixtes, Ondulades i Espirals, etc.*

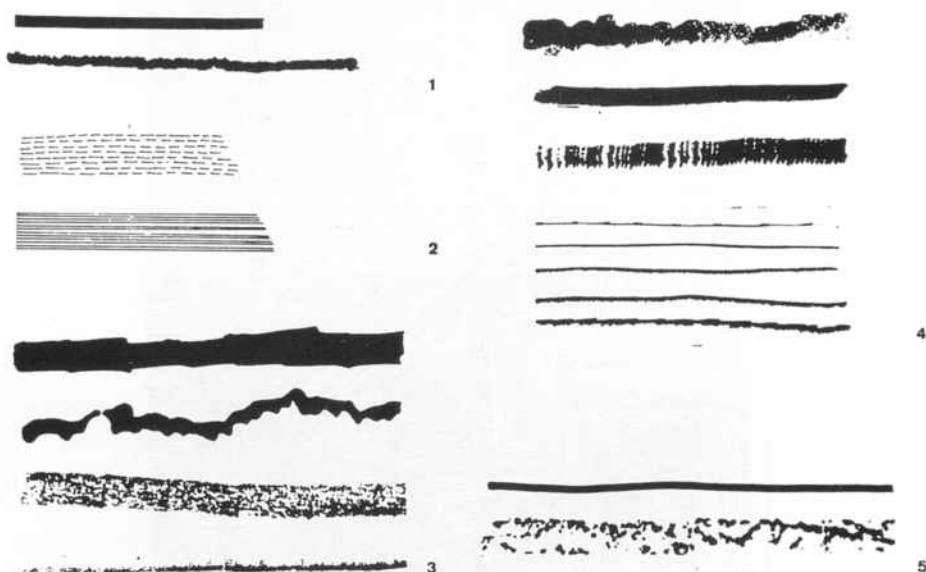
2.3.2.3. *Posició o direcció que pren un traçat linial: Vertical, Horitzontal o Inclinat. (Il. n.º 42.)*



Il. n.º 42: PAUL KLEE, «Clar de lluna», 1935. Dibuix a ploma.

2.3.2.4. Rastre i textura aparent dels traçats:

- Línia regular-irregular (n.º 1).
- Línia contínua i discontinua (n.º 2).
- Línia intensa i difosa (n.º 3).
- Línia ampla i estreta (n.º 4).
- Línia llisa i granulada (n.º 5). (Il. n.º 43.)
- Etc.



Il. n.º 43: Rastres lineals aconseguits amb pincells, ploma i barres seques, exercint diferents pressions, sobre papers de diversos gramatges i textures.

2.3.2.5. *Classes de línies segons les tècniques emprades:*

— Dibuixada, pintada, gravada, construïda, modelada i esgrafiada. (Ils. n.^{os} 44 a la 49.)



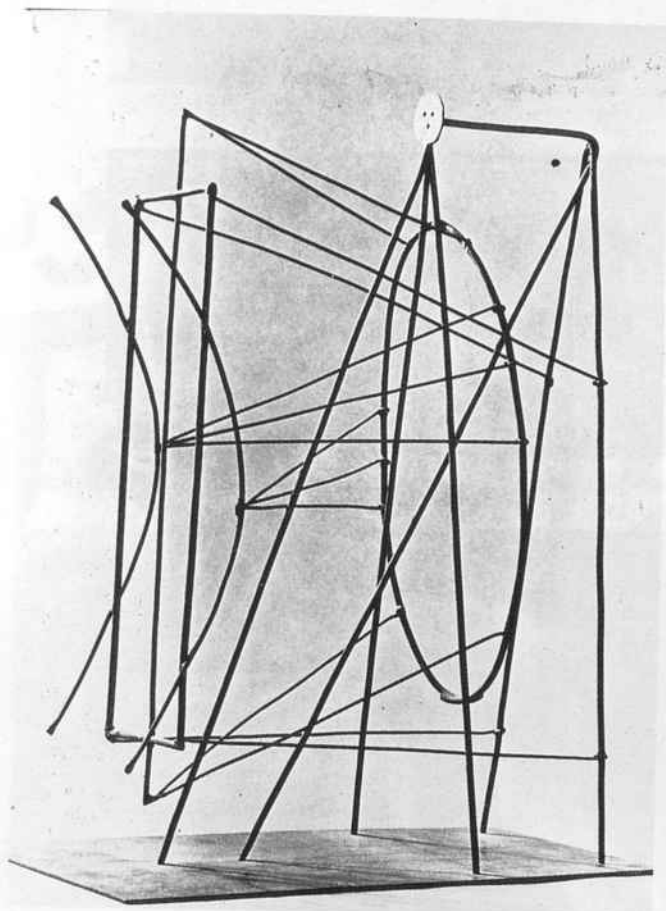
Il. n.^o 44: OPISSO, «Dona asseguda en un pedris, inclinada cap endavant, dormint», Llapis. Conté 149 × 109 mm.



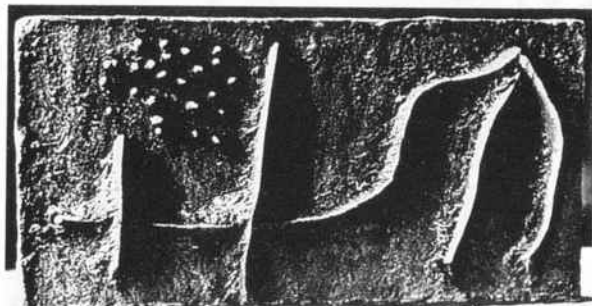
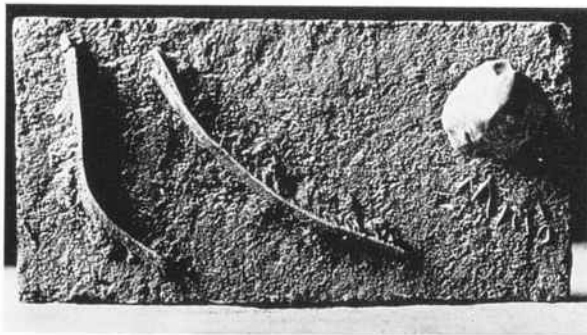
Il. n.º 45: HOKUSAI, «Bambú», cap a 1800. Dibuix a pincell.



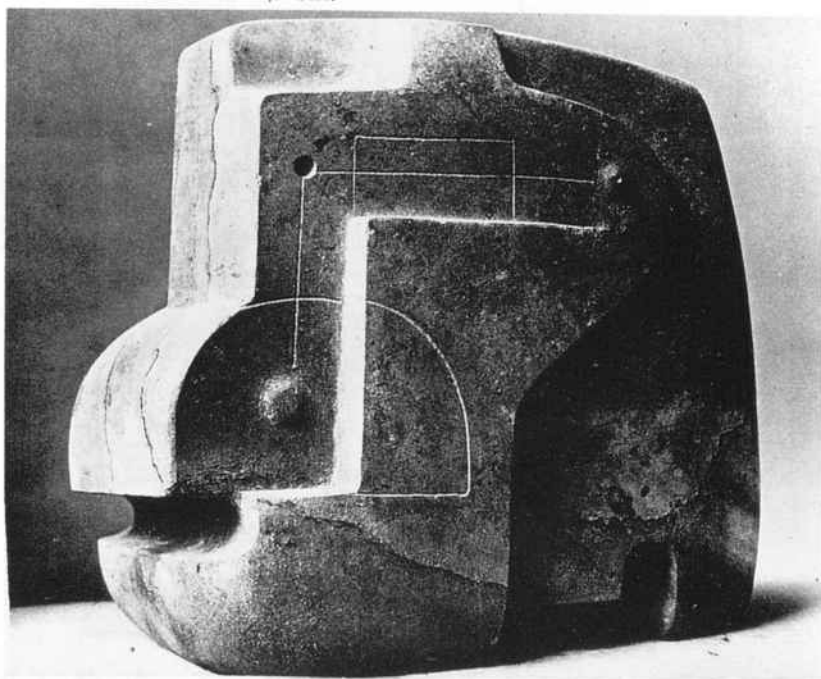
Il. n.º 46: «Rodolí de l'auca dels jocs d'infants». Arxiu Històric. Xilografia.



Il. n.º 47: PABLO PICASSO. Construcció amb fil metàl·lic, 1928-1929,
50 × 41 × 17 cm.



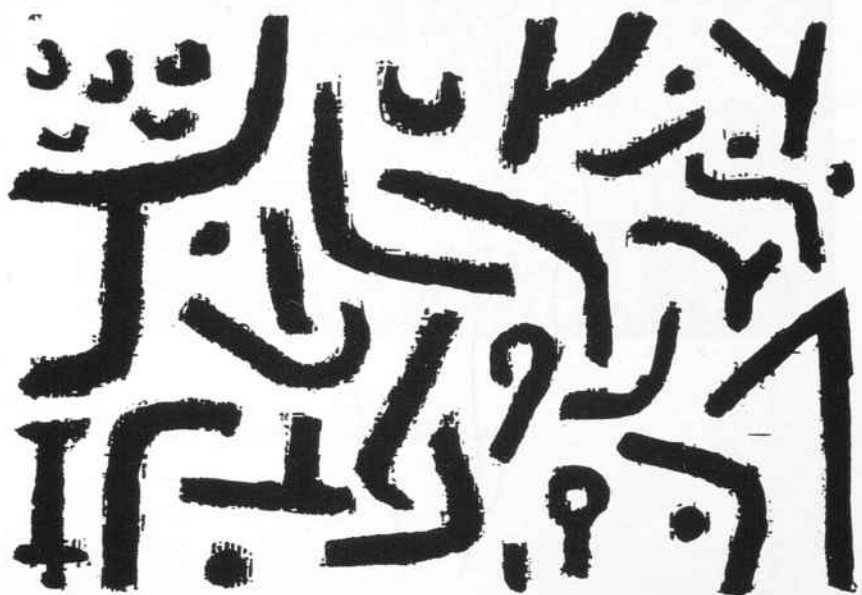
Il. n.º 48: JOAN MIRÓ, «Signes». Anvers de baix relleu. Bronze.
15 × 29 × 10,5 cm.



Il. n.º 49: HENRY MOORE, «Forma angular», 1936.

2.3.2.6. Classes de línies segons la funció:

- Objectual: Que representa la forma amb una sola dimensió, per l'extensió i direcció de la línia que la crea. (Il. n.º 50.)



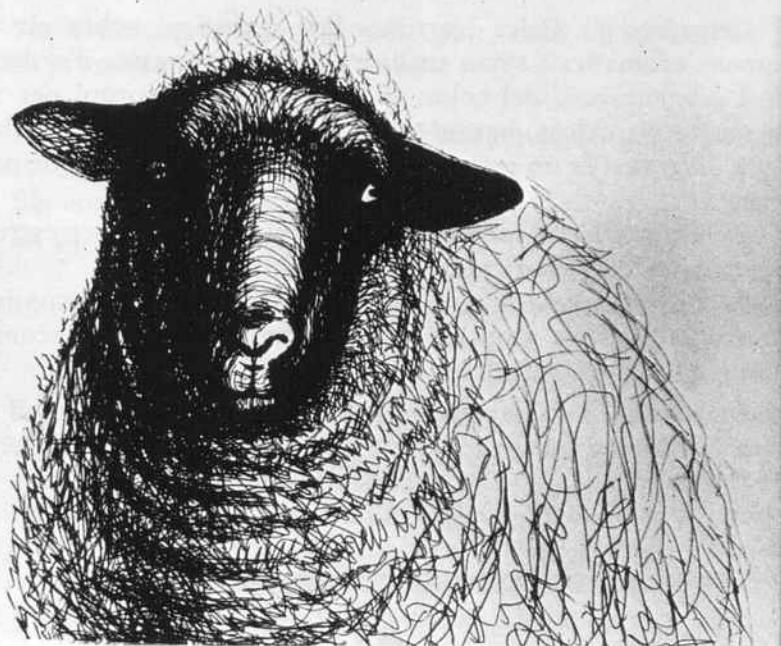
Il. n.º 50: PAUL KLEE, «El moviment dona senyals de vida», 1938.

- Línia de contorn: s'utilitza per representar formes bidimensionalment. La línia tanca una àrea determinada de la superfície i el seu rastre explicita una forma. (Il. n.º 51.)



Il. n.º 51: PABLO PICASSO, «*Jove amb collaret*», 1944. Dibuix a ploma.

- Línia d'ombrejat: permet explicitar plàsticament el caràcter tridimensional del subjecte a representar i els efectes d'ombra que produeixen en els cossos la incidència dels raigs de llum, ja sigui per mitjà de línies juxtaposades o creuades, ja per crear modulacions de clar i obscur. (Il. n.º 52.)



Il. n.º 52: HENRY MOORE, «Cap», 1974. Gravat.

2.3.3. *Classificació i tipologia d'àrees cromàtiques*

El color és una matèria interdisciplinària, en què incideixen diferents àrees de coneixement com són la Física, la Química, les Belles Arts, la Psicologia i el Disseny.

És un tema que ha estat motiu d'estudi des de l'antiguitat. Que hi hagi aportacions teòriques en el segle v a.C. ho confirma. Les diverses valoracions sobre la percepció de la llum i el color emprades fins ara, han donat una informació de principi errònia i, més tard ben fonamentada, d'aquest aspecte tan important en la vida de l'ésser humà i en l'expressió artística.

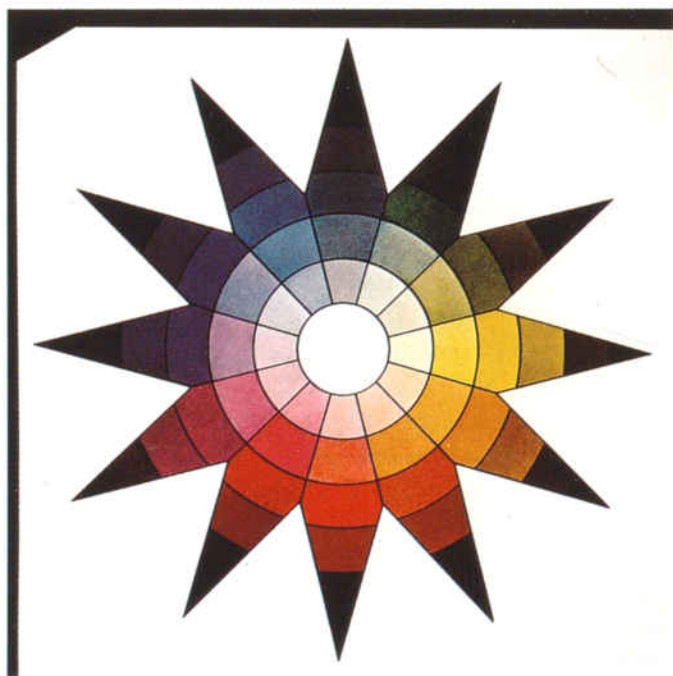
El primer gràfic que explica la descomposició de la llum blanca a través d'un prisma, trobant la successió de colors de l'Arc de Sant Martí, és de Della Porta i està datat al 1593.

Després d'ell, físics i artistes han investigat sobre els fenòmens cromàtics i s'han realitzat moltes propostes d'ordenació i estructuració del color, trobant un sistema propi per representar els colors, basant-se en figures o cossos geomètrics. Cada diagrama és un exemple gràfic de la teoria o visió que preconitza.

A continuació reproduïm com exemple l'estudi sobre estructuració del color realitzat per Johannes Itten al 1921.

És un cercle que es converteix en una esfera cromàtica. Consta de 3 colors primaris més el blanc i el negre per aconseguir graus de lluminositat i fosc.

És un dels molts exemples de la teoria del color, la qual es basa en colors pigment.



Il. n.º 53: JOHANNES ITTEN. Cercle dels colors amb dotze tonalitats i set graus de lluminositat, 1921.

Per realitzar una anàlisi del color, com en el cas de la línia, proposem els següents punts:

L'ordenació cromàtica segons l'estructuració del color pigment.

Els efectes lumínics del color.

La tipologia d'àrees cromàtiques.

2.3.3.1. *Ordenació cromàtica segons l'estructuració del color pigment*

En el cercle cromàtic, de la il·lustració n.º 53 hi ha tres colors: el groc, el vermell i el blau que són primaris, això vol dir que són fonamentals, i d'altres tres, que són binaris o secundaris perquè s'obtenen amb la barreja de dos primaris. L'aparició de colors terciaris i altres, té lloc a mesura que es fa progressiva la combinació de colors, acurant la proporció del pigment necessari per fer les corresponents gradacions.

Les gradacions poden ser de to (vermell, vermellós, taronja) de saturació o lluminositat (per addició de blanc), de fosc (per addició de negre).

En la pintura, els colors s'anomenen tons, quan ens referim a la qualitat cromàtica, i valors segons sigui la quantitat de llum que poden reflectir.

En qualsevol cercle cromàtic, uns colors són percebuts com a més lluminosos que d'altres. El groc és el color més clar, el que tradueix més llum. El violeta és el més fosc.

El blanc i el negre es consideren acromàtics perquè el primer és el màxim valor de llum i el segon ho és de fosc. Aquests dos valors, en barrejar-los amb altres colors, permeten obtenir qualitats de lluminositat o de penombra.

Això permet en la pintura, representar qualitats de claredat o fosc dels cossos o dels objectes i donar-ne la sensació de volum per la modulació cromàtica a què dona lloc la incidència de la llum en la seva superfície o bé representar colors a partir dels valors lumínics que els són propis.

Els colors es divideixen en càlids i freds perquè produeixen una reacció subjectiva i es perceben com a temperatura. Són càlids els colors més lluminosos com el groc, el taronja i el vermell; i freds els contraris, com el blau anil i el violeta.

Els verds i carmins són freds o càlids segons s'apropin a una gama de grocs o de blaus. Els colors càlids tenen la propietat de donar la sensació que avancen i els freds sembla que retrocedeixin.

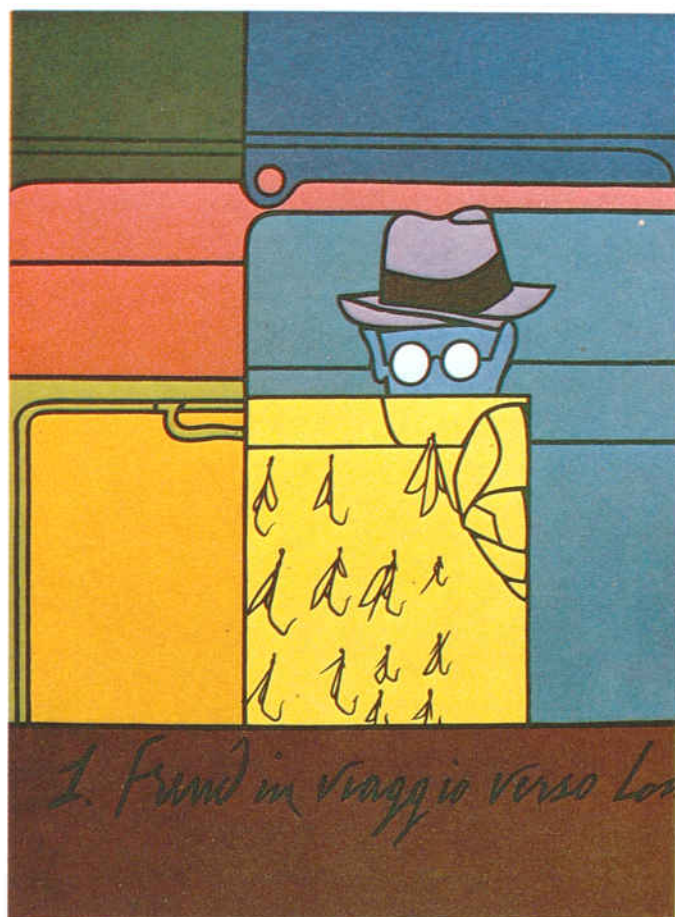
2.3.3.2. *Propietats lumíniques del color*

En la representació pictòrica es diferencien dos aspectes bàsics referents a la lluminositat:

- La il·luminació simbòlica o imaginada.
- La il·luminació real ja sigui ambiental, ja localitzada.

En el primer cas, s'inclourien totes aquelles obres en què hi ha factors de llum, però que poden ser imaginats o de caire simbòlic. (Il. n.º 54).

En el segon, es tracta d'utilitzar els colors per interpretar la llum com un factor real, tant si és ambiental com localitzada. (Il. n.º 55).



Il. n.º 54: ADAMI, «Sigmund Freud de viatge a Londres», 1973. Pintura acrílica, 116 × 89 cm (il·luminació imaginada).



Il. n.º 55: PAUL CEZANNE, «Autorretrat». Cap a 1879. Oli sobre tela, 34 × 26 cm (il·luminació real).

2.3.3.3. *Àrees cromàtiques, segons la materialització i disposició del color*

En les obres pictòriques hi ha maneres d'utilitzar el color que permeten fer una agrupació de superfícies cromàtiques clarament diferenciades.

- a) *Àrea difuminada*: Son taques cromàtiques en les quals el seu contorn o límit s'esvaeix. El tractament que es fa al pigment és per aconseguir que aquest límit o la pròpia capa de color, quedi atenuada be gradualment o en tota la zona que ocupa. (Il. n.º 56.)



Il. n.º 56: J. M. W. TURNER, «Vapor en mig d'una tempesta», 1842. Oli sobre tela.

- b) *Àrea delimitada*: És aquella que es determina per contrast del color immediat, ja pertanyi a la mateixa figura o al fons. És tracta de superfícies pintades sigui amb

colors plans sigui amb modulacions, però sense res-seguir ni dibuixar un perímetre per tancar-la. (Il. n.º 57.)



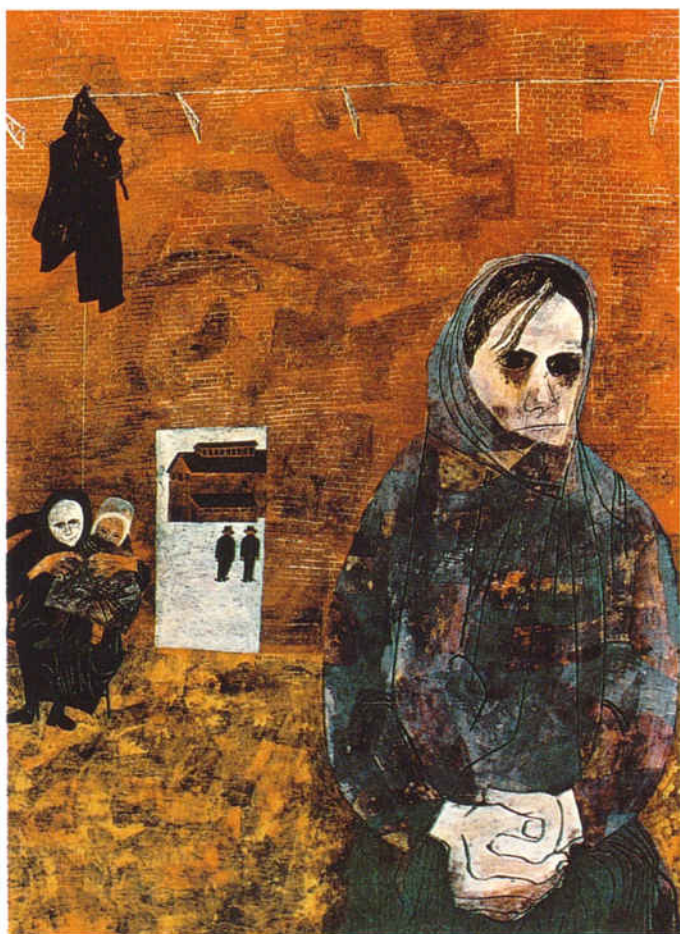
Il. n.º 57: PABLO PICASSO, «Natura morta amb peixos», 1922-1923. Oli sobre tela, 130 × 98 cm.

- c) *Àrea perfilada*: Es dibuixen els límits del camp cromàtic amb una línia pintada amb un to que actua com a contrast o bé que correspongui a la mateixa gamma de color, ja sigui més fosc o més clar. (Il. n.º 58.)



Il. n.º 58: JOAN MIRÓ, «La reina M.ª Lluïsa de Prússia», 1965. Oli sobre llenç, 195 × 390 cm.

- d) *Àrea superposada*: En moltes obres pictòriques, el tractament que es dona a una superfície pintada, és afegir un color a sobre d'un altre i, per transparències, aconseguir el que s'anomena «veladures», o sia, que el color afegit no oculta el que li precedeix. Una altra manera de fer-ho és utilitzar aquesta superposició de colors per opacitat, així cada color amaga a l'immediat precedent o bé s'hi barreja. (Il. n.º 59.)



Il. n.º 59: BEN SHAHN, «Dones de miners», 1948, 122 × 91,5 cm.

2.3.4. Classificació de textures

S'anomena textura al resultat aparent de la matèria, ja sigui per les qualitats d'un material o bé pel tractament que es pot donar a una superfície, emprant una determinada tècnica.

Les diferències referides al tacte són: rugositat, aspror, duresa, suavitat, etc.; mentre que en la percepció visual, les qualitats poden ser de transparència, opacitat, lluentor, etc. De fet, no hi ha una correspondència entre el tacte i la visió. Es poden palpar superfícies llises amb una mateixa sensació tàctil i, en canvi, des del punt de vista visual poden resultar molt diferents, fins i tot oposades, com per exemple un material brillant i un altre mat.

Les textures poden ser:

- 2.3.4.1. *Naturals*: superfícies d'elements naturals com els vegetals, els minerals, els animals o els éssers humans. (Il. n.º 60.)



Il. n.º 60: JACQUES LIPCHITZ, «*Natura morta amb instruments musicals*», 1918. Rellu de pedra, 60 x 75 cm.

2.3.4.2. *Artificials*: Que poden aconseguir-se per la manipulació i tractament de determinats materials com el paper, el teixit, els metalls, etc. (Il. n.º 61.)



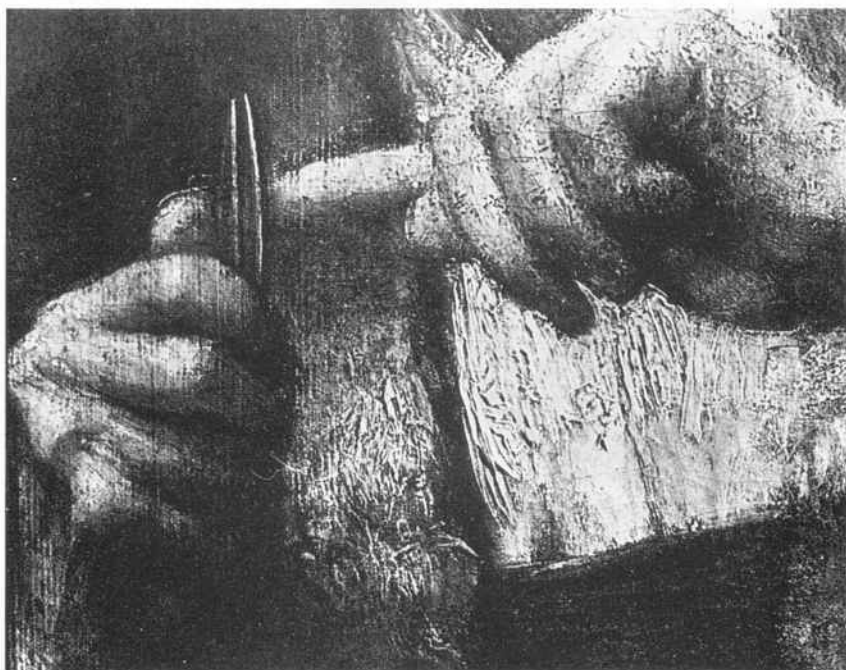
Il. n.º 61: JOAN BROSSA. Edició seriada 1982 (plantilla espart).

2.3.4.3. *Pròpia d'una tècnica*: Les diferències de textura que ofereix cada una d'elles en contraposar-les. (Il. n.º 62.)



Il. n.º 62: JEAN ARP, «*Dibuix automàtic*», 1916. Pincell i tinta, 42,5 × 54 cm.

2.3.4.4. *Pel tractament que es dóna a la tècnica o als materials:* Variables que es produeixen quantitativament i qualitativament en cada una de les tècniques segons el procediment emprat. (Il. n.º 63.)



II. n.º 63: REMBRANDT, «*Vella tallant-se les ungles*», 1648. Detall. Oli sobre tela, 126 × 102 cm.

2.3.4.5. *Per imitació*: Reproduint fidelment mitjançant la tècnica textures naturals o artificials. (II. n.º 64.)



Il. n.º 64: JOHN SINGLETON COPLEY, «Retrat de Mrs. Thomas Boyston»,
1766. Oli sobre tela, 124,5 × 96,5 cm.

2.3.4.6. *De creació artística:* Textures pròpies d'un autor, per invenció de traçats o innovacions en el tractaments dels materials. (Il. n.º 65.)



Il. n.º 65: AUBREY BEARDSLEY, «*El rinxol raptat*». Cap a 1892. Dibuix a la ploma.

3. ELEMENTS SINTÀCTICS DE LES ARTS PLÀSTIQUES

3.1. Modalitats en la interpretació de la forma

El procés seguit en l'execució d'una obra plàstica, té com a resultat la representació de la forma.

En determinats tractats sobre Història de l'Art, s'estudien les diferents produccions artístiques, analitzant-les i fent comparacions entre diferents períodes, dels cànons o maneres de fer que determinen cada estil artístic.

El planteig que es proposa sobre la representació plàstica de la forma és el de cercar uns trets fonamentals coincidents, prescindint dels esmentats estils, per donar una visió que permeti establir determinats criteris a l'hora de jutjar una unitat visual, com a pas previ a l'introducció del fet artístic o com una informació complementària. De la qual se'n farà un ús que anirà determinat pel tipus de lector.

3.1.1. *Forma accidental*

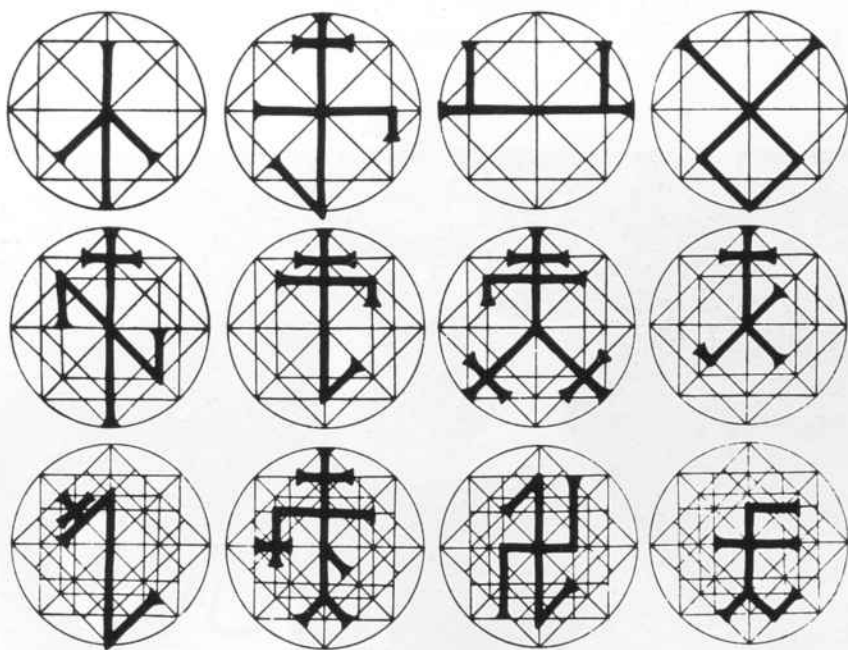
Per materialitzar-la, es conjuguen factors com l'atzar o la casualitat. Principalment en pintura, s'observen formes que poden haver estat determinades per una quantitat de color que s'ha escampat sobre el llenç, ja sigui esquitxant, ruixant o fent relliscar el pigment damunt el suport. Aquesta configuració pictòrica ha estat més provocada que raonada o dissenyada prèviament. (Il. n.º 66.)



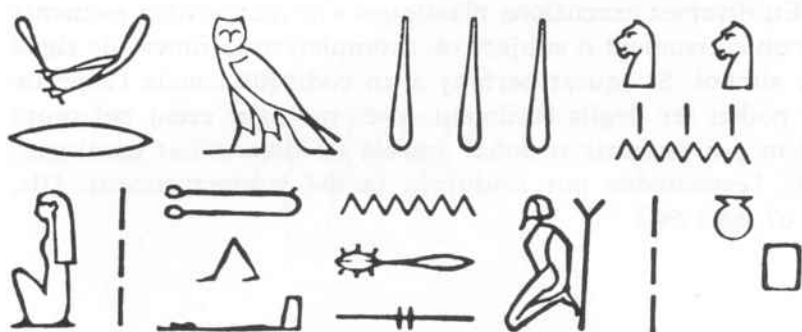
II. n.º 66: JOAN MIRÓ, «*Triptic dels focs artificials*», III, 1974. Oli sobre llenç, 292 x 195 cm.

3.1.2. *Forma signica o simbòlica*

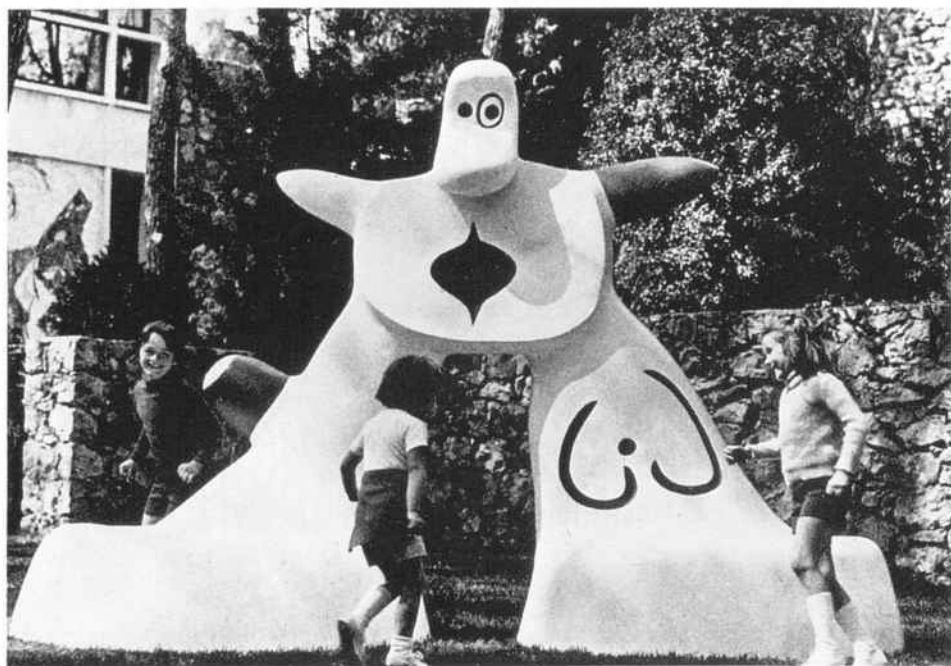
En diverses execucions plàstiques s'hi representen elements que objectivament o subjectiva, aconsegueixen la funció de signe i de símbol. Si aquest pertany a un codi que coneix l'espectador poden ser llegits fàcilment, si és un signe creat pel propi artista pot suggerir o donar indicis de determinat contingut, però, l'espectador pot traduir-lo també subjectivament. (Ils. n.^{os} 67, 68 i 69.)



Il. n.º 67: Signes de picapedrers.



Il. n.º 68: Jeroglífics egipcis (escriptura simbòlica).



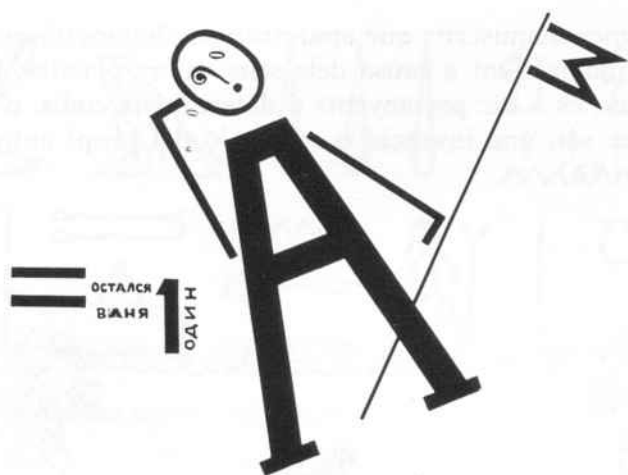
Il. n.º 69: JOAN MIRÓ, «Personatge», 1972. Reina sintètica pintada, 225 × 345 × 160 cm. (En l'escultura, s'hi representen formes simbòliques relatives al sexe femení)

3.1.3. *Forma calligràfica*

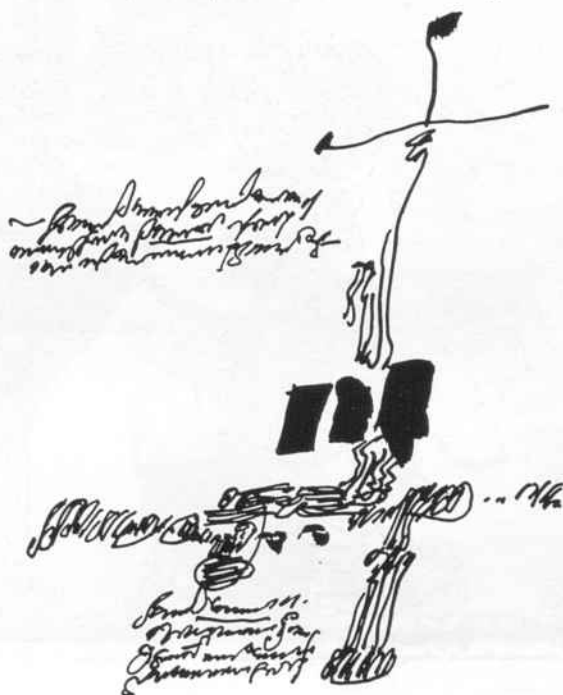
Són signes manuscrits que apareixen en algunes obres. Se'ls utilitza principalment a causa dels seus valors plàstics. Poden ser llegibles, és a dir pertanyents a determinats codis, o il·legibles ja que són una invenció o recreació del propi autor. (Il. n.^{os} 70, 71 i 72.)



Il. n.^o 70: ROCHON, «Arabesc». Segle XVIII, 25 × 19 cm. Tinta sobre paper. (Recreació de l'arabesc calligràfic.)



Il. n.º 71: EL LISSITZKY, 1928. (Lletres de l'alfabet composant una figura).



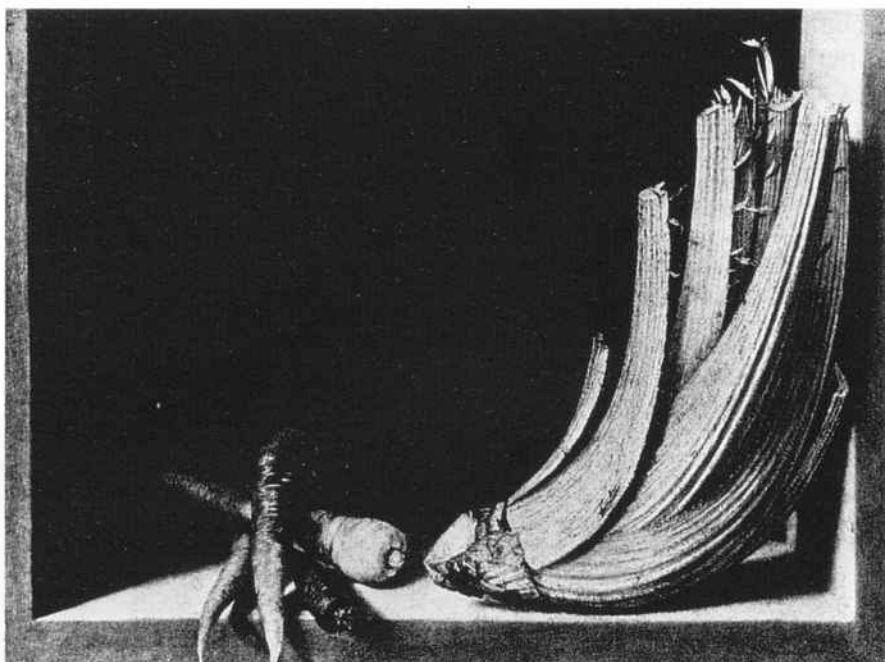
Il. n.º 72: MANOLO MILLARES. Sense títol. Dibuix, il·lustració per «Memoria de una excavación urbana y otros escritos», 1971. (Forma cal·ligràfica manuscrita, d'invenió personal.)

3.1.4. *Forma figurativa*

Es refereix a resultats visuals la representació dels quals es fa per la imitació o la traducció creativa però de manera realista de l'entorn, dels objectes, de les persones, dels fets, etc. Són interpretacions més o menys fidels de la realitat, motiu que fa possible que l'espectador les pugui copsar identificant-les segons la seva experiència. (Ils. n.^{os} 73 i 74.)



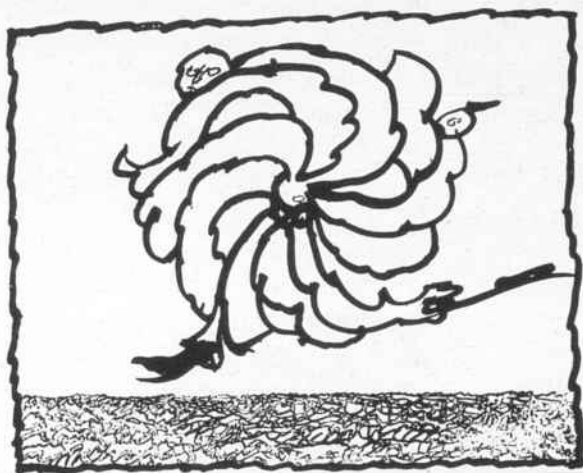
Il. n.^o 73: JOAN LLIMONA, «Paisatge». Oli sobre tela.



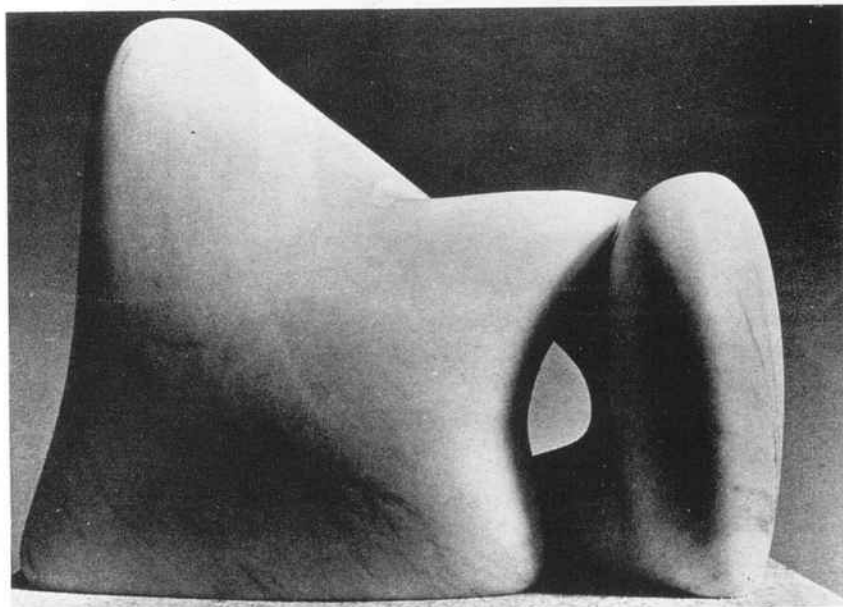
Il. n.º 74: SÁNCHEZ COTÁN, «Bodegó». Cap a 1602-1605, 65× 84 cm.

3.1.5. *Forma imaginada*

Són formes i imatges visuals inèdites. La seva aparença pot tenir connotacions oníriques, de molta fantasia, amb elements o sense elements figuratius. De vegades no s'hi troba cap tret representacional i es tracta d'una abstracció, d'una forma pura. (Ils. n.ºs 75 i 76.)



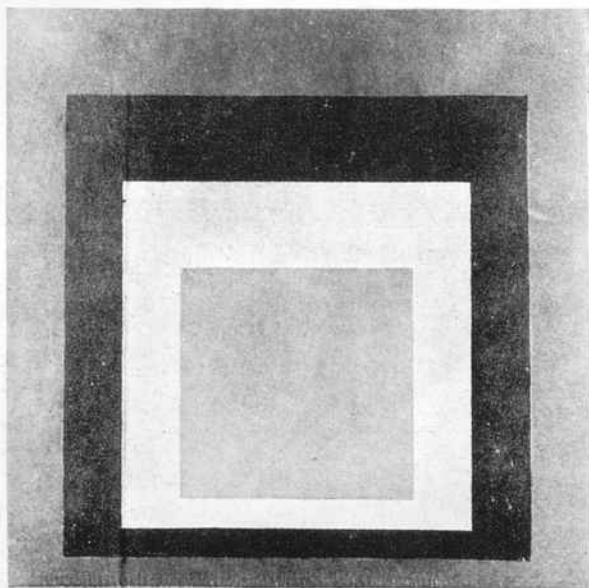
Il. n.º 75: PIERRE ALECHISKY, «Astròleg fugant-se», 1974. Gravat a l'aigua-fort, 56 × 76 mm.



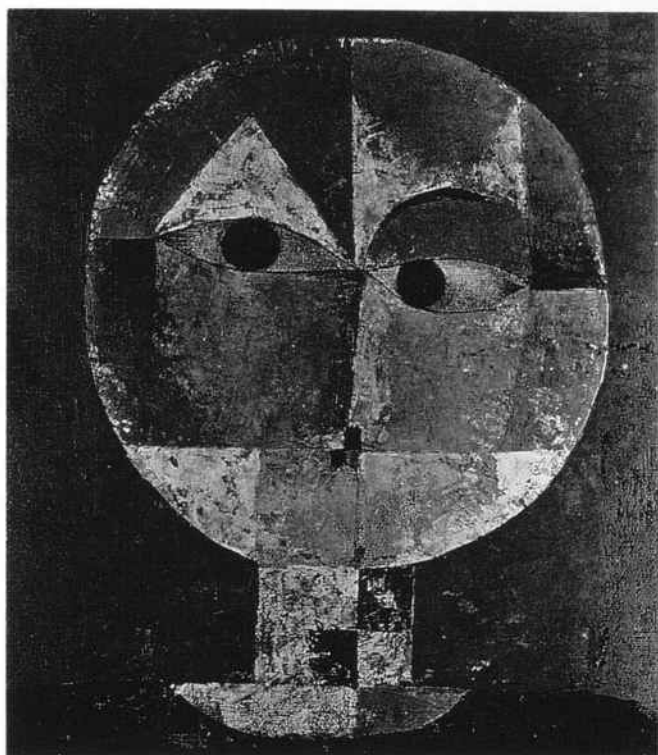
Il. n.º 76: HENRY MOORE, «Mare i fill», 1967. Marbre.

3.1.6. Forma geometritzada

Algunes obres plàstiques, al llarg de la història de l'art, han estat realitzades utilitzant figures geomètriques i s'han creat formes noves amb aquests elements purs. Això s'observa tant en elements decoratius, com en l'estilització i esquematització d'essers vivents, o d'objectes. (Ils n.^{os} 77 i 78.)



Il. n.º 77: JOSEP ALBERS, «Homenatge al quadrat. Ascendint», 1955. Oli sobre taula, 280 cm. quadrats.



Il. n.º 78: PAUL KLEE, «*Senecio*», 1922, 40,5 × 38 cm.

3.2. Composició plàstica: estructura i organització espacial

La composició plàstica podria definir-se, com l'organització espacial d'estructura voluntària dels diferents elements que integren una obra.

Mentre que els elements plàstics intervenen en la realització d'una obra, per representar formes, la composició és l'aspecte sintàctic d'aquesta realització, ja que aquells elements es disposen mitjançant aquesta organització, d'una manera determinada ja sigui intuïtivament o raonada. Hi ha composicions, en

què aquest factor es tracta espontàniament i tanmateix hi ha d'altres que responen a estudis molt elaborats.

En una composició poden intervenir pocs o molts aspectes compositius, com són la simetria o asimetria, la direcció, el ritme, el moviment, la llei de l'agrupament, etc. L'equilibri, és un dels més importants. Tracta de les raons de pes visual entre els elements que la integren. En la situació de cada forma, per arribar a aconseguir el resultat integrat i harmònic final, hi ha una interdependència. Cada una d'elles pot tenir un valor individual, però aquesta relació de proximitat i de pertinença a una sola unitat visual, fa que se subordinin a la concepció global de l'obra i, per tant, que tot sigui important encara que hi predomini una o més formes.

La proporció és un altre dels aspectes bàsics en la composició. Hi ha un sistema de proporcions que s'ha aplicat en l'arquitectura clàssica, en pintura, principalment la del període corresponent al Renaixement, així com en Arts Gràfiques. Aquest sistema es basa en l'anomenada «Secció àuria o divina proporció» i té el seu origen en els tractats d'Euclides. Són esquemes geomètrics de diverses possibilitats operatives, les relacions dels quals esdevenen en conseqüència, relacions de mesura i de dimensió de cada una de les parts, amb el tot.

Un únic model de mètode compositiu no existeix. Ben al contrari, cada artista fa una composició nova i original en cada obra. D'un tema es podrien fer moltes composicions diferents, traduint-lo amb infinitat de representacions segons es posessin de relleu els factors que hi intervinguessin.

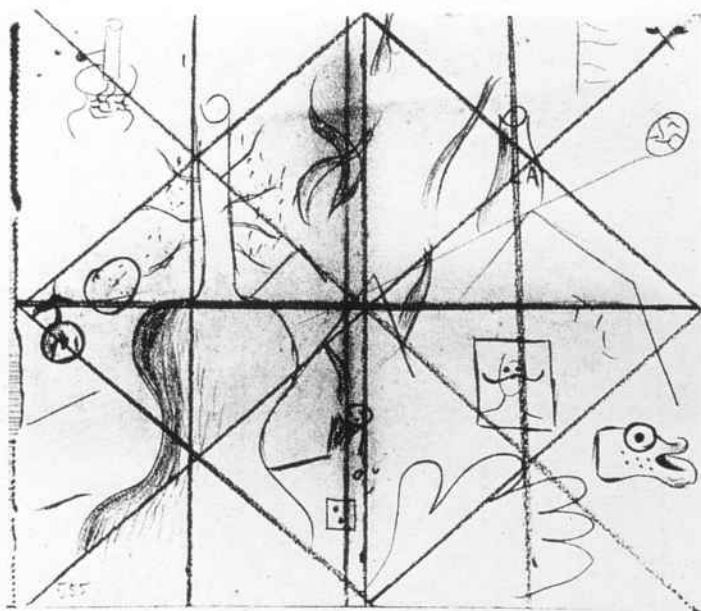
En pintura per exemple, depenents dels estils artístics, hi ha composicions executades segons uns cànons que s'anomenen clàssics, en els quals pot dominar, l'estatisme, la simetria o l'estructura geomètrica. (Vegeu ils. n.^{os} 79 i 80.) N'hi ha d'altres anomenades lliures o dinàmiques en les quals predomina l'asimetria, l'activitat, la direcció, etc. (Vegeu ils. n.^{os} 81, 82 i 83.) Com s'ha dit, però, no es tracta d'encabir una obra plàstica en una o altra composició per sistema, sinó de fer una anàlisi i de saber-ne trobar aquest esquema virtual, no explicitat gràficament, que es la raó de l'equilibri, del pes visual, de la mesura, de la proporció. En definitiva, de les relacions de la forma en la seva disposició espacial.



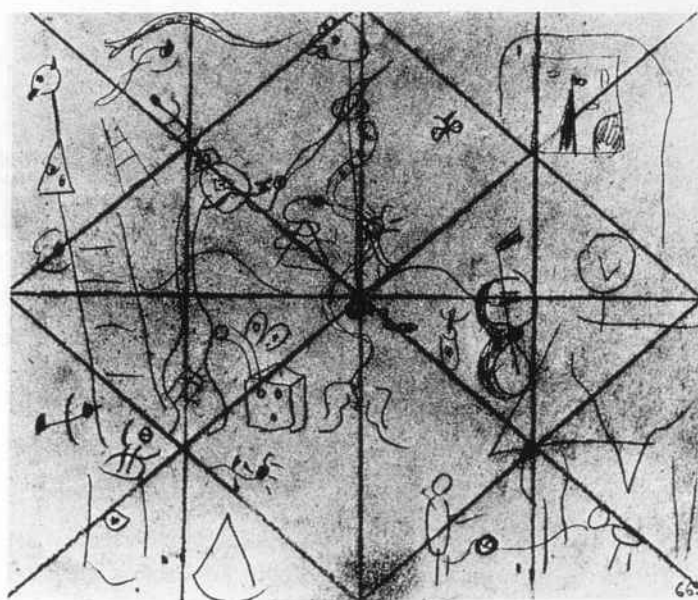
Il. n.º 79: RAFAEL, «*Madonna del Gardellino*», 1505. Oli sobre taula,
107 × 75 cm.



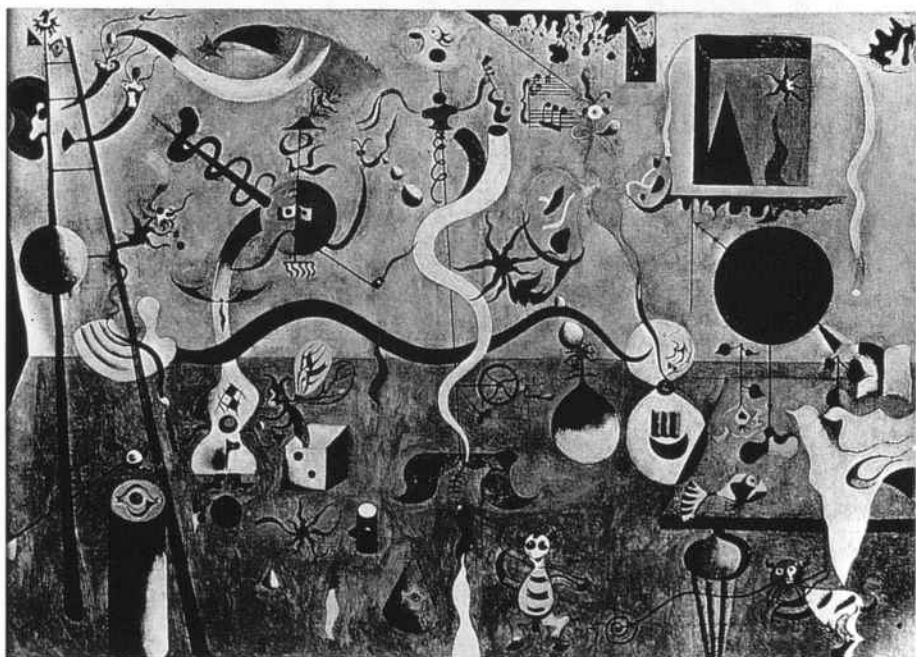
II. n.º 80: Anàlisi de composició per la Madonna del Gardellino de Rafael.



Il n.º 81: JOAN MIRÓ, «El llum de petroli». Dibuix preparatori, 1924.



Il. n.º 82: JOAN MIRÓ, «El carnaval d'arlequí». Dibuix preparatori, 1924.



Il. n.º 83: JOAN MIRÓ, «El carnaval d'arlequí», 1924-1925. Oli sobre llenç, 66 x 93 cm.

4. ANÀLISI FORMAL D'UNA OBRA PICTÒRICA

4.1. Estudi sobre «El laboratori del Moulin de la Galette» de Santiago Rusiñol, segons els continguts dels capítols 1, 2 i 3

Fer una anàlisi formal d'una obra plàstica, significa examinar els elements que la integren i treure'n l'organització espacial de les formes resultants. Cal, doncs conèixer els elements plàstics propis de l'expressió i de les tècniques visuals compositives, per advertir-les que s'han emprat en l'execució de l'obra plàstica.

Seguidament s'exemplifica amb una pintura del modernisme català aquest tipus d'anàlisi, aplicant-hi la proposta metodològica motiu d'aquest text.

1. MITJANS I PROCÉS D'EXECUCIÓ

1.1. *El taller de l'artista i els mitjans*

Aquest és un símil d'una obra que no s'ha realitzat en l'estudi del seu autor. El pintor ha cercat un indret que el motivés plàsticament (en aquest cas, un entorn que li era molt familiar) i ha copsat *in situ* un paisatge humanitzat.

Ha pintat damunt tela possiblement amb un cavallet de campanya, amb pigments preparats a l'oli, oli de llinosa o vernís i disolvent amb uns pinzells de diferents gruixàries segons fos el traçat o l'àrea cromàtica. Com que els resultats són d'una acurada elaboració, tant de plantejament, si es pensa en el problema dels punts de vista, l'enquadrament més adient, les distàncies, els factors de llum, etc, com de recerca i recreació cromàtica, ambdós fan pensar que probablement han estat necessàries diferents sessions per dur-la a terme. Treballant sempre a les mateixes hores, ja que els canvis de llum alterarien els tons i valors de l'acoloriment.



II. n.º 84: «Laboratori del Moulin de la Galette», de S. Rusinyol, 1890.
Oli sobre tela, 97 × 131 cm.

1.2. i 1.3. Dades tècniques

- *Autor*: Santiago Rusiñol (Barcelona 1861-Aranjuez 1931).
- *Títol*: «Laboratori del Moulin de la Galette.» (El mot «laboratori» fa referència a la cuina de la fira del Moulin de la Galette. L'autor l'utilitza fent-ne ironia.)
- *Nombre de catalogació del museu què pertany l'obra*: 10.897.
- *Data*: 1890.
- *Lloc execució*: París.
- *Tècnica*: Oli sobre tela.
- *Suport*: Tela de lli.
- *Mides*: 97 × 131 cms.
- *Tema*: Païssatge humanitzat.
- *Procedència*: Adquirit a la 1.^a Exposició Oficial d'Art de Barcelona al 1891. Posteriorment formà part de la col·lecció del Palau de Belles Arts i més tard, passà a formar part del Museu D'art Modern de Barcelona. (Sala 13.)
- *Descripció*:¹

Interior d'establiment amb una gran porta i dues finestres de fons, des d'on s'observen un païssatge i unes barraques de fira amb un marcat contrast de penombra interior i llum natural diürna a l'exterior.

En primer terme hi ha un paviment de rajoles rectangulars en disposició perpendicular a l'espectador. Aquest pla se suposa que continua al mateix nivell cap a l'esquerra del quadre on hi ha peces de mobiliari. En l'angle inferior esquerra, on es llegeix la signatura de S. Rusiñol, hi ha representada una forma que podria ser l'angle d'un taulell de fusta i, davant, una taula de grans dimensions amb una lleixa situada aproximadament a la meitat de l'alçada de les potes. A sobre de la taula hi ha una

1. La descripció com a tal des de les àrees de Llengua i Educació Visual i Plàstica, permet en el primer cas, conrear la qualitat expressiva i literària i en el segon desenvolupar la qualitat d'observació analítica.

cistella, possiblement de vímet, i darrera un armari/taulell, damunt del qual apareixen ampolles en la part que dona a la cuina i un test amb una planta en el costat exterior. En aquesta part esquefra es troba la cuina, damunt dels fogons hi ha un utensili d'on surt una fumera que s'enlaira. En un taulell situat al fons, apareixen estris per cuinar, i a sobre d'aquests, una finestra amb sentit horitzontal, de més del doble de llargada que d'alçada, amb barrots que podrien ser de ferro. En el sostre se succeixen sis bigues de fusta en un sentit i una de travesera. A sota, una guia amb cinc paelles de diverses mides. Darrera la finestra es veuen troncs, branques d'arbres sense fulles i una part de l'envelat d'una fira.

En l'espai immediat a la cuina i sobre el terra, que ha estat el principi de la descripció detallada, es representa un cossi de fusta fosca que podria utilitzar-se per rentar plats atès que la taula del costat està mullada i el terra també. Darrera d'aquest cossi, sobre del tercer graó, s'hi recolza una mena de tapadora circular.

A la dreta del quadre es veu un taulell i una finestra en sentit vertical amb dos travessers de fusta i quatre vidres. Al costat d'aquests dos elements i sobre el quart graó hi seu una dona d'edat avançada. Porta un mocador negre al cap, per sota del qual apareixen uns cabells grisos i un vestit també negre. Per sobre d'aquest, un davantal de tons blavosos. Té les mans i els braços creuats a sobre els genolls i podria estar descansant o endormiscada.

Del límit superior avança un voladís amb petites bigues de fusta per sota del qual i ja en el pla de terra exterior es prolonga el replà del darrer graó i comença l'espai exterior.

Devant la gran portalada que delimita els dos entorns, s'inicia una esplanada on es troba, quasi al mig, un tronc d'arbre que es bifurca. A determinada alçada s'apercep una peça rectangular petita, com una tauleta, potser penjada allà per anunciar alguna cosa. A darrera d'aquest tronc es situa una porta o closa amb uns fanals en disposició semicircular, i una tanca al costat de la qual apareixen 3 ó 4 cavallets de fira i dos barraques circulars de sostres cònics. Un més petit que l'altre, ja que un extrem del més gran es veu des de la finestra de la cuina.

A la dreta d'aquests elements es perllonga un camí de terra i tres arbres, el primer dels quals està situat darrera la dona i

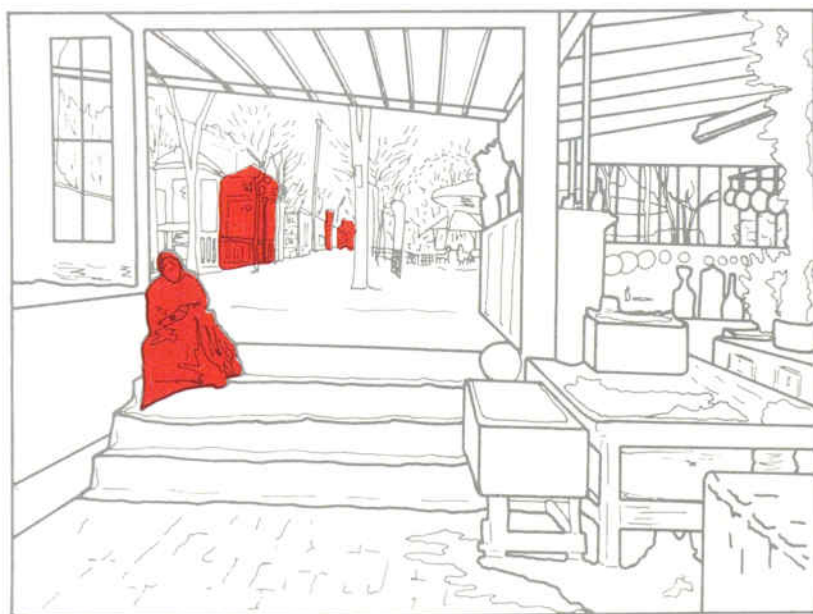
no té fulles, només un tronc que es parteix en un angle més obert que l'arbre ja descrit anteriorment. Els altres dos arbres, així com els del fons del camí, tenen el fullatge sec i queden davant de dues barraques de fira que estan tancades. Entremig hi ha un fanal i també un llum a cada barraca. Clou aquest espai una paret amb una tanca verda molt alta i, darrer, un edifici més alt, paral·lel a les barraques i a l'esmentada paret.

2.2. ELEMENTS MORFOLÒGICS

2.2.1. *Relacions espacials bidimensionals*

Les tècniques visuals que s'apliquen i que s'interrelacionen en aquesta obra com a indicacions d'espai són:

2.2.1.4. *Gradació de mesura.*

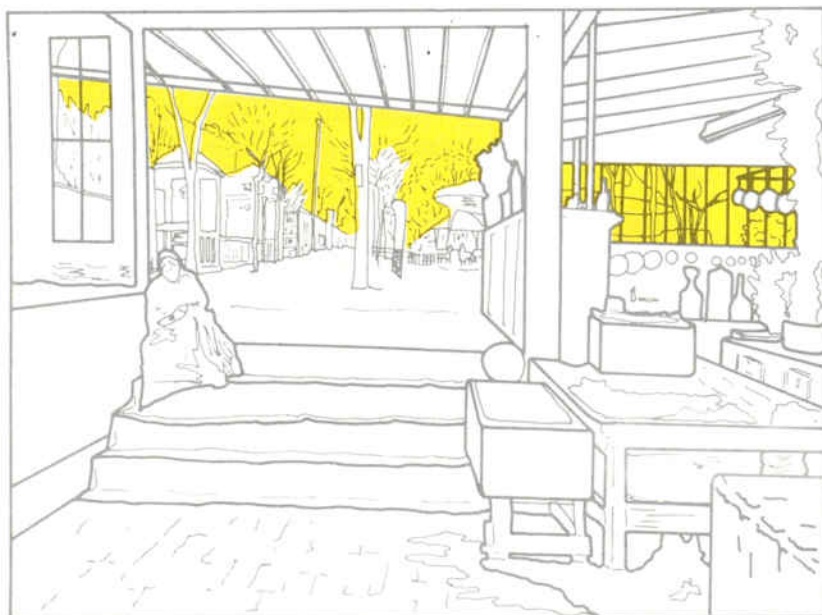


2.2.1.5. *Superposició.*



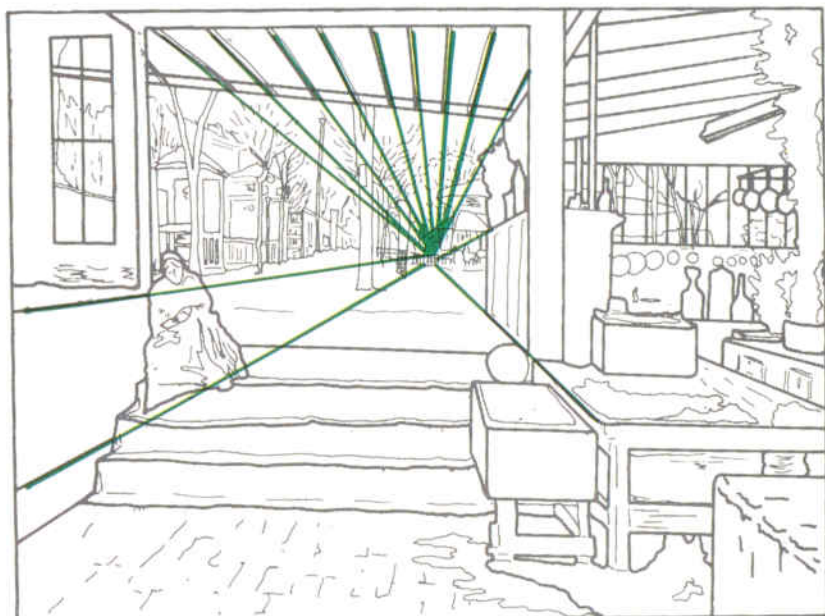
Il. n.º 86

2.2.1.6. *Perspectiva aèria.*



Il. n.º 87

2.2.1.7. *Perspectiva cònica.*



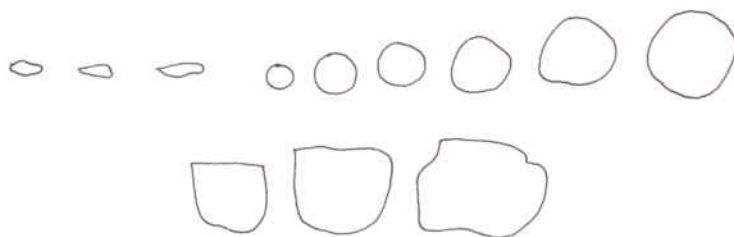
Il. n.º 88

2.3. ELEMENTS PLÀSTICS

En aquesta obra s'observen uns traçat a punta de pinzell que determinen uns punts. Els seus contorns presenten les següents formes:



i mesures:



El valor plàstic en aquest cas és el d'actuar com element configurador. Cada punt és un llum de fanal (ref. 2.3.1.1.).



Il. n.º 89

2.3.2. Classificació i tipologia lineal

Les línies que representen formes, o tenen un determinat valor plàstic s'inclouen en la següent classificació:

● ● 2.3.2.1. Simple i complexes.

● ● 2.3.2.2. Rectes i corba.

2.3.2.3. Verticals, horitzontal i inclinades.
Arquejada.

● ● 2.3.2.4. Intenses i difoses.

● ● Regulars i irregulars.

2.3.2.5. Pintades.

● 2.3.2.6. Objectuals.

● De contorn.

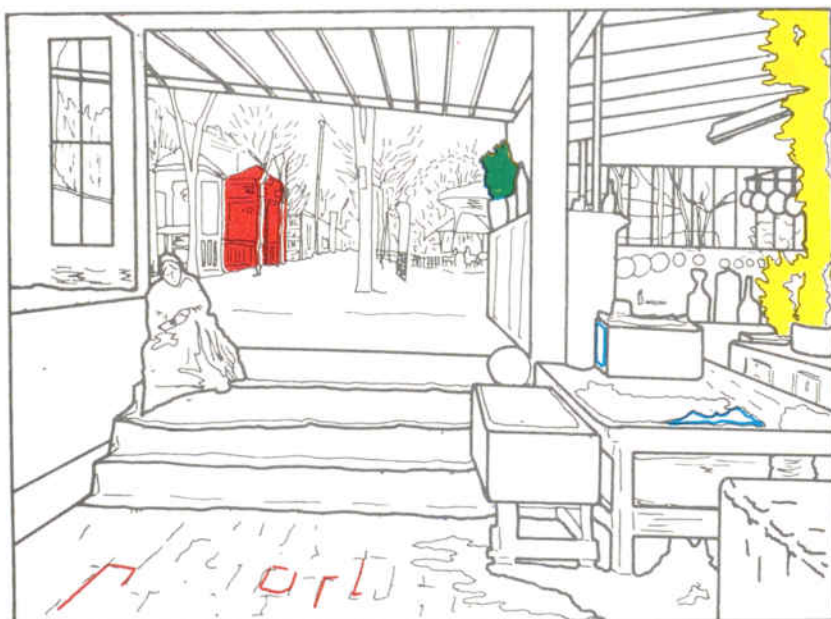


2.3.3. Classificacions i tipologia d'àrees cromàtiques

2.3.3.1. Ordenació cromàtica segons el color pigment

● Colors càlids.

● Colors freds.



Il. n.º 91

2.3.3.2. *Propietats lumíniques del color*

Aquesta obra és un exemple molt clar d'interpretació d'un ambient a contràllum. La llum natural exterior contrasta amb la penombra interior on també es localitzen punts o zones il·luminades.

Illuminació ambiental.

● Illuminació localitzada.

2.3.3.3. *Àrees cromàtiques segons la materialització i disposició del color*

● Àrea difuminada.

● Àrea determinada per contrast.

● Àrea perfilada.

● Àrea superposada.

2.3.4. Classificació de textures

Utilitzant aquest procediment de pintura a l'oli, l'autor tracta el tema aplicant els recursos que aquesta li facilita. Superposicions de color, «veladures» o empastats en el pla de fons per representar l'ambient de darrer terme com a perspectiva aèria. En general es pot dir que resulta una textura pròpia d'aquesta tècnica i, també, per imitació com és el cas del fum, la fusta, el reflex de l'aigua o els atuells d'aram.

🌀 2.3.4.3. *Pròpia de la tècnica.*

🟡 2.3.4.5. *Per imitació.*



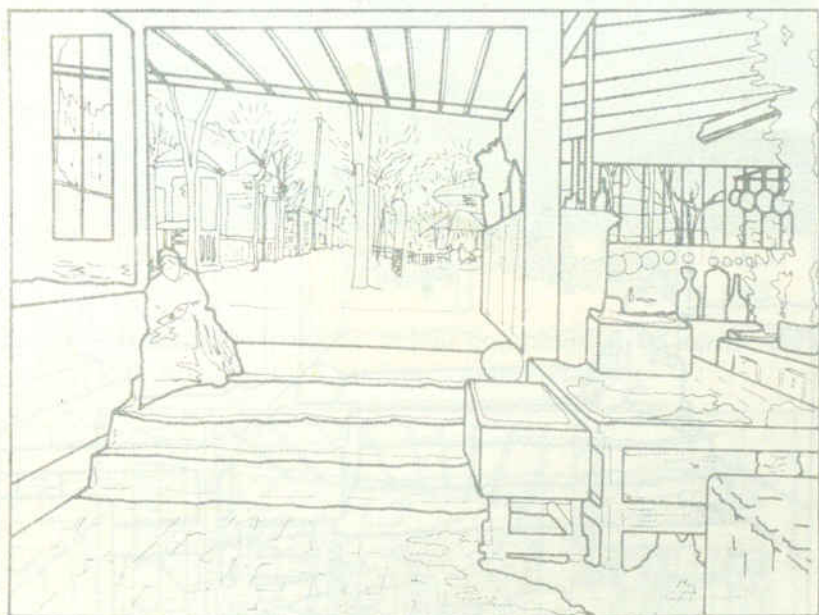
Il. n.º 92

3. ELEMENTS SINTÀCTICS

3.1. *Modalitats en la interpretació de la forma*

Aquestes formes resultants, còpsades en un entorn real, han d'incloure's en el gènere de figuració. Són formes interpretades del natural que mantenen uns trets clarament representacionals.

3.1.4. *Forma figurativa*



Il. n.º 93

3.2. Composició Plàstica: estructura i organització espacial

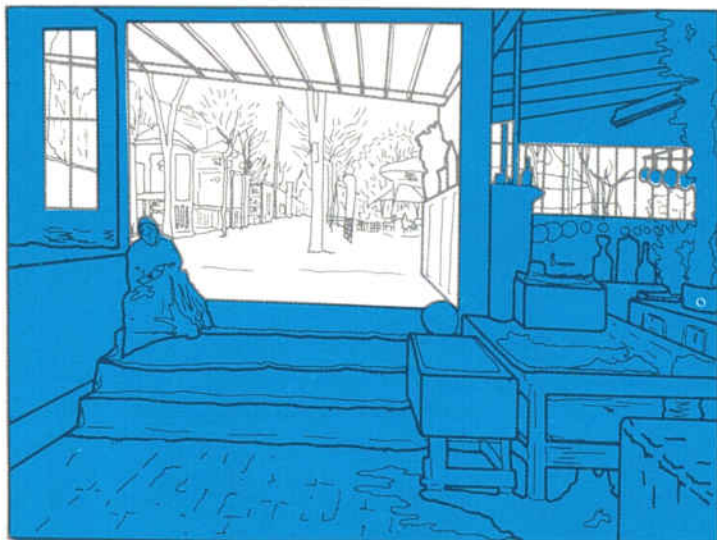
Aquest tema pot desglossar-se en diferents apartats que s'ordenen seguint un itinerari perceptiu. En primer lloc copsant la globalitat del text plàstic (tema, punt de vista, enquadrament) i de forma gradual, esbrinant la raó de la disposició espacial dels elements representats.

- a) Superfície corresponent a un espai interior d'ambientació estàtica: Contrast, Mesura i Proporció.



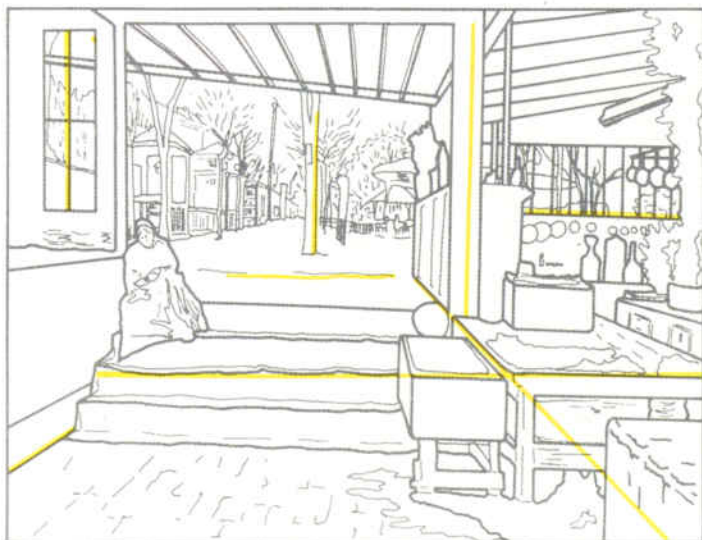
Il. n.º 94

- b) Superfície corresponent a l'espai exterior d'ambientació estàtica: Contrast, Mesura i Proporció.



Il. n.º 95

- c) Línies principals de tensió compositiva en sentit vertical, horitzontal i inclinat: Asimetria.



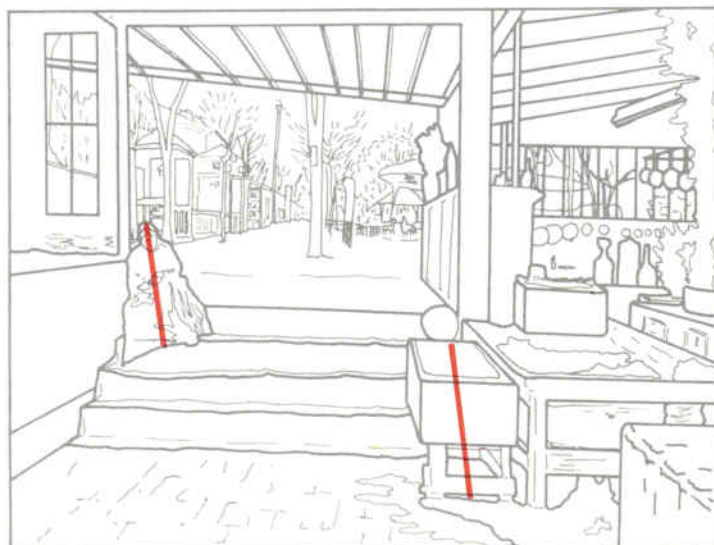
Il. n.º 96

- d) Importància de la figura humana com un element de pes visual respecte al cossi: Equilibri.



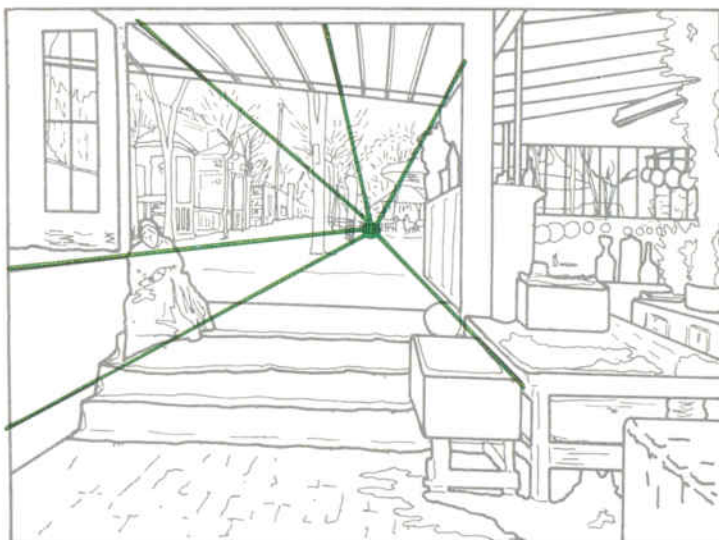
Il. n.º 97

- e) Eixos de la figura i el cossi. Parallelisme en la relació de pes i la distribució espacial: Direcció.



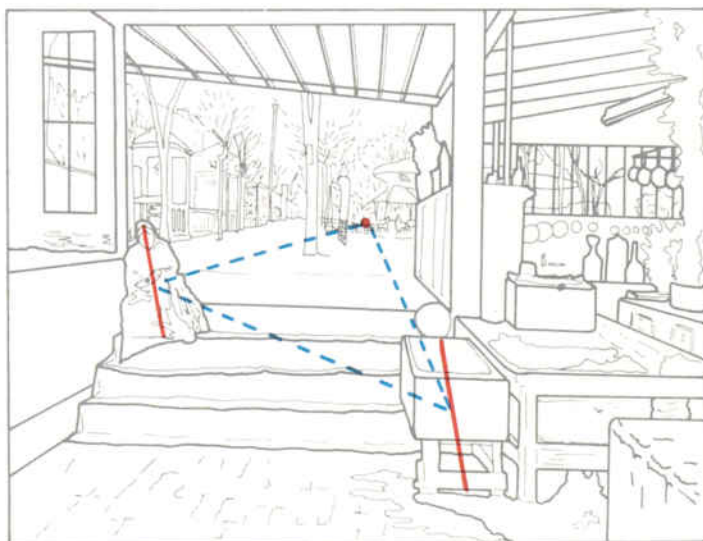
Il. n.º 98

- f) Punt de fuga de les línies de projecció de la perspectiva cònica. Focus d'atenció principal: Direcció i Moviment.



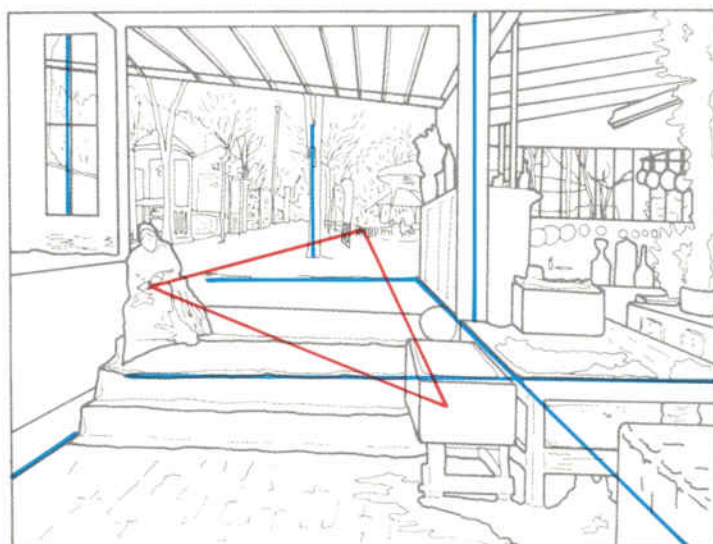
Il. n.º 99

- g) Punts d'atenció bàsics que s'interrelacionen en un itinerari visual triangular: Agrupament.



Il. n.º 100

h) Síntesi de l'organització espacial. Línies virtuals de la composició: Estructura.



Il. n.º 101

5. APÈNDIX

Totes i cada una de les obres que s'han reproduït en el text, són formes d'expressió plàstica realitzades amb diverses tècniques. Els seus valors estètics atenen sempre al concepte de creativitat i originalitat. Així, al llarg de la Història de l'Art s'ha fet possible que «el vell contingut, adquireixi una nova forma». La imaginació de l'ésser humà ha permès que les manifestacions artístiques no hagin cristallitzat en un sol estil en representarles.

Per tant, en mirar qualsevol obra plàstica, percebem formes i colors que ens ofereixen l'experiència del *plaer estètic*. Una qüestió fonamental que permet gaudir del fet plàstic amb llibertat i complaença, a tothom.

L'experiència és prou vàlida, però pot fer-se extensible a un altre concepte de mirar una obra, amb un criteri format respecte al tema. Si poguéssim registrar el que passa per la ment dels visitants de museus i galeries observant les obres exposades obtindríem una interessant estadística sobre el que en pensen i com «llegeixen» les obres. Desde la passivitat o la perplexitat en alguns casos, a l'emoció o la erudició trobem una absoluta heterogeneïtat de respostes i opinions.

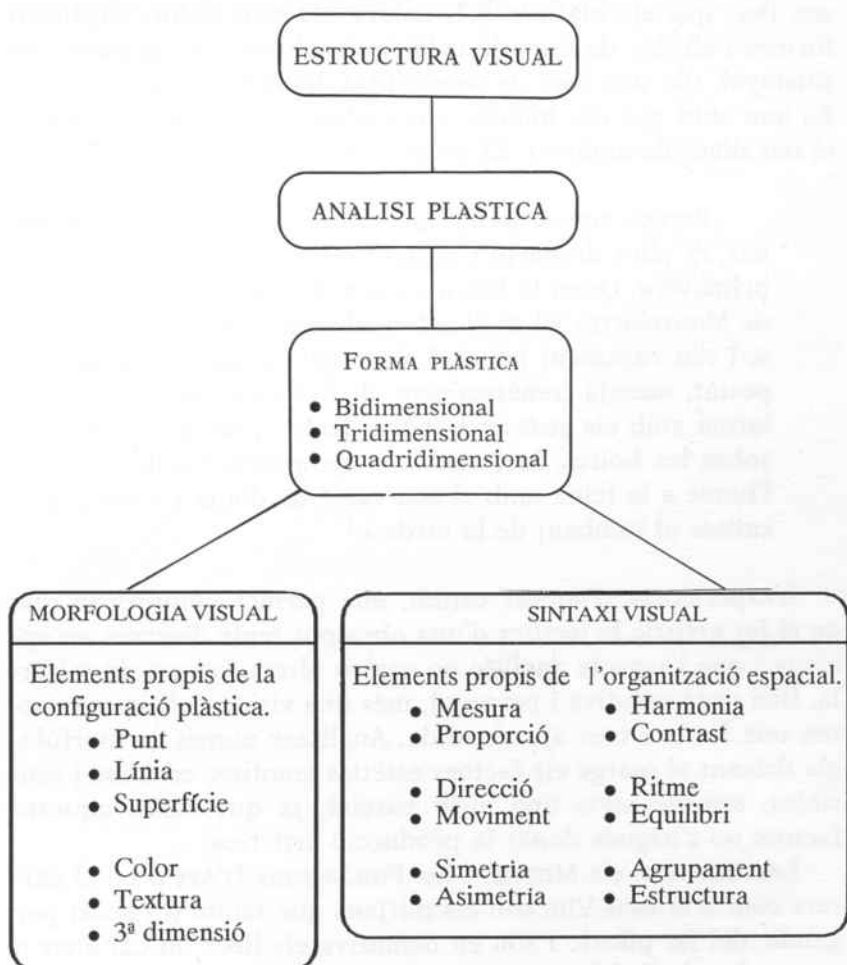
Hi han molts tipus de lectures i diferents nivells de descripció d'un text plàstic. Alguns exemples podrien ser:

- Lectura espontània: (Sense premises de cap tipus.)
- Lectura empàtica: (Enllaç afectiu amb el tema o els valors plàstics de l'obra.)

- Lectura estructural: (Globalitat del text plàstic: Sintaxi Visual.)
- Lectura tècnica: (Preiconogràfica: Descripció factual del que és inqüestionable.
Iconogràfica: Identificació de figures.
Iconològica: Significat de figures.
Formal: Anàlisi plàstica.)
- Lectura denotativa: (Descriptiva)
- Lectura connotativa: (Asociativa.)
- Lectura social: (Referent al context històric.)
- Lectura psicoanalítica: (Referent a la personalitat de l'artista, a la psicologia del receptor.)

La independència d'aquestes també pot donar pas a la relació entre elles de forma sumativa i per anar més enllà d'una primera impressió. En alguns casos, però, la manca d'especialització dificulta seriosament la interpretació d'un tema. Sense saber els continguts iconològics de l'obra *Amor Sacre i Amor Profà* de Tiziano, per citar un exemple, no s'entén el significat de la simbologia a què al·ludeixen les figures representades. I en aquest sentit sí es tracta de lectures molt especialitzades.

En síntesi i referit als aspectes formals de la lectura tècnica, els seus components poden ordenarse d'acord al quadre següent:



Aplicant aquesta metodologia, en fer l'anàlisi morfològica i sintàctica de la pintura de Russinyol, s'ha anat esbrinant com la utilització dels elements plàstics, ha permès a l'autor configurar les formes. L'acurada disposició d'aquestes denoten repòs, ordre i equilibri en l'espai plàstic, quant a la composició, i això ens fa veure que res no és gratuït, que cada cosa és en el seu lloc, que els matisos dels colors, els seus valors explicant formes i efectes de llum, la calidesa i sobrietat de la paleta de Rusinyol, són una lliçó de sensibilitat, habilitat i rigor artístic. És una obra que ens indueix a introduir-nos i complaure'ns en el seu silenciós ambient. El propi autor el va descriure així:

«Perque aquest pati, o parc, o el que sigui, ara abandonat, és punt désbarjo i esplai tot d'una que treu el cap la primavera. Quan la boira s'estén des del Sena fins al cim de Montmartre, el molí assenyala quietud, plega les ales i se'l veu vagament pansit i alacaigut; quan esclata la tempestat, sacseja frenèticament els braços i dóna el crit d'alarma amb els seus moviments irats; quan el sol triomfa sobre les boires, la primavera compareix radiant i crida l'home a la feina amb el seu vaivé de diana i s'avé a descansar al tombant de la tarda.»¹

L'experiència d'aquest estudi, ens permet comprovar que en el fet artístic la lectura d'una obra pot tenir diverses accepcions i que l'aspecte analític no exclou altres formes de mirarla. Una visió emotiva i personal, més una visió analítica permeten una lectura més aprofundida. Analitzar només la morfologia deixant al marge els factors estètics emotius, creatius i sensibles, sempre seria una visió parcial, ja que sense aquests factors no s'hagués donat la producció artística.

Les Galeríes, els Museus i les Fundacions D'Art o bé el carrers com a Museu Viu, són els mitjans que tenim a l'abast per gaudir del fet plàstic i són en definitiva els llocs on cal anar a veure el treball dels artistes per copsar-lo plenament. No obstant, suggerim al lector que tot fullejant el text, i malgrat que es tracta de reproduccions, observi les obres trobant-hi els va-

1. SANTIAGO RUSIÑOL, *Desde mi molino*, «La Vanguardia», 1894.

lors i elements als quals s'alludeix. Per la riquesa expressiva de les formes podrà pensar en lectures diferenciades que vagin més enllà de la simple visualització, fent una selecció per afinitat o preferències personals. Ja sigui per apreciar la seva bellesa com per cercar l'interès dels seus aspectes formals. El mestratge i la creativitat dels artistes, el seu llenguatge que ens parla desde la sensibilitat, ens hi convida.

Índex de les il·lustracions

Font

- | | | |
|--------|---|---|
| N.º 1. | «El taller d'un escultor grec.» Motiu d'un vas grec cap al 480 a.J.C. | GOMBRICHT, Ernst H., <i>Historia del Arte</i> , Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 80. |
| N.º 2. | «ANTONIO LÓPEZ GARCÍA, «Home i dona». Escultura en fusta. Taller del escultor. | FERNÁNDEZ BRASO, M., <i>La realidad en Antonio López García</i> , Ed. Rayuela, Madrid, 1978, p. 65. |
| N.º 3. | Instruments i traçats de dibuix i pintura. | FRIGERIO, Coca, <i>I segni</i> , Zanichelli, Bolonia, 1979, p. 15. |
| N.º 4. | HENRY MOORE. Full d'idees per a escultura: quatre formes de pedra foguera, 1980. Dibuix al carbó. | HENRY MOORE, Fundació Miró, Barcelona, 1982, p. 77. |
| N.º 5. | GERHARD MARCKS. «El granjer», 1924. Xilografia, 52,5 × 38,5 cm. | BAUHAUS. Catàleg de la exposició 50 anys de la Bauhaus, Stuttgart, 1976, p. 212. |
| N.º 6. | PABLO PICASSO. Relleu, 1932. Collage realitzat amb llumins, xinxetes, herbes, una fulla de pollancre, una papallona i teixit. | SPIES, W., <i>Esculturas de Picasso</i> . Obra completa, Ed. G. Gili, Barcelona, 1971, p. 91. |
| N.º 7. | VERMEER DE DELFT. «Noia admirada.» Cap a 1656, oli sobre tela, 88 × 76,5 cm. | KNOBLER, Nathan, <i>El diàlogo visual</i> , Ed. Aguilar, Madrid, 1970, p. 85. |
| N.º 8. | CÉSAR. «El polze», 1966. Bronze. A. 2 m. | LOUISIANA. Catàleg del Museu d'Art Modern de Copenhague, p. 65. |
| N.º 9. | EUSEBIO SEMPÈRE. Mòbil. Ferro soldat i brunyit, 1966, 2 peces sostingudes per un cable. | Fotografia de l'autora al Museu d'Art Abstracte de Conca. |

- EDUARDO CHILLIDA, «*Abesti agora*» Escultura realitzada amb fusta d'àlber, 1960-1964. A. 98 cm.
- Fotografia de l'autora al Museu d'Art Abstracte de Conca.
- N.º 10. MANUEL BOIX. Dibuix, 1974 (?). Catàleg Galeria Adrià, Barcelona, 1974.
- N.º 11. FORD MADDOX BROWN. «*L'adéu a Anglaterra*» Oli sobre taula. 81 x 74 cm. JANSON, H. W., *Historia del arte*, Ed. Labor, Barcelona, 1972, p. 503.
- N.º 12. ANNIBALE CARRACCI. «*Paisatge amb la fugida a Egipte*» Cap a 1603, 1,22 x 2,5 m. JANSON, H. W., *op. cit.*, 1972, p. 411.
- N.º 13. HUBERT i JAN VAN EYCK. «*Retaula de l'Anyell Místic de Ganete*» (tancat). Acabat el 1432. Taula, 3,45 x 4,25 m. JANSON, W. H., *op. cit.*, 1972, p. 290.
- N.º 14. JOSEP GUINOVRT. «*Contorn-Entorn*», 1977. GUINOVRT, Galeria Maeght, Barcelona, gener, 1977.
- N.º 15. Pintura d'un estany. Procedent d'una tomba de Tebas, cap al 1400 a.J.C. GOMBRICHT, *op. cit.*, p. 49.
- N.º 16. MARUJA MALLO. «*Sorpresa del blat*», 1936. Oli sobre llenç, 66 x 100 cm. Orígenes de la Vanguardia Espanyola, 1920-1936, Galeria Multitud, Madrid, 1974.
- N.º 17. «*Nativitat*» Fragment de l'Altar de Sagàs, s. XII. Diagrama lineal de l'autora.
- N.º 18. «*Bahram Gur en el Palau Turquesa el dimecres*» Miniatura persa, escola de Herat, s. XVI. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 87.
- N.º 19. «*Nativitat*» Frontal d'altar procedent de Cardet, s. XIII, fragment. Diagrama lineal de l'autora.
- N.º 20. ALEXANDRE CALDER. «*Plats voladors*», 1968. CALDER, Fondation Maeght, St. Paul de Vence, 1969, p. 198.
- N.º 21. MANUEL BOIX, dibuix, 1974 (?). Catàleg Galeria Adrià, Barcelona, 1974.
- N.º 22. LEONARDO DA VINCI. «*Mona Lisa*», 1503-1505. Pintura sobre taula. Fragment. WILLIAMS, Jay, *Leonardo da Vinci*, Ed. Timun Mas, S.A., Barcelona, 1967, p. 82.

- N.º 23 a. Diagrama lineal de la perspectiva cónica de la pintura: «*La consigna de les claus*», de PERUGINO. BERSI, Sergio y Paola, RICCI, Carlo, *L'Educazione artistica*, Zanichelli Editore, Bologna, 1983.
- N.º 23 b. PERUGINO. «*La consigna de les claus*», 1481-1482. Fresc de la Capella Sixtina de Roma. BERSI, Sergio, *op. cit.*
- N.º 24. Projecció en perspectiva axonòmica. CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge, *Léxico técnico de las Artes Plásticas*, Eudeba, Buenos Aires, 1977, p. 71.
- N.º 25. JOSEF ALBERS. «*Structural Constellation*», 1953-1958. Dibuix. MUNARI, Bruno, *Diseño y Comunicación Visual*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1973, p. 140.
- N.º 26. PABLO PICASSO. «*Figura retallada*», 1964. Ciment. A. 3,50 m. SPIES, W., *Esculturas de Picasso*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1971, p. 262.
- N.º 27. PABLO PICASSO. «*Dona en peu*», 1961. Xapa retallada, doblegada i pintada, 43 × 22 cm. SPIES, X., *op. cit.*, p. 251.
- N.º 28. PABLO PICASSO. «*Cap de dona*», 1954. Planxa retallada i pintada, 87 × 27,5 × 27,5 cm. SPIES, X., *op. cit.*
- N.º 29. MARINO MARINI. «*La quadriga*», 1942. Mig relleu. Terracota, 45 × 42 cm. BUSIGNANI, Alberto, *Marino Marini*, Sadea Sansoni, Firenze, 1968, p. 8.
- N.º 30. POL BURY. «*22 boules posées sur un plateau*», 1968. Coure. POL BURY, Galeria Maeght, Barcelona.
- N.º 31. CONSTANTIN BRANCUSI. «*La senyoreta Pogany*», 1912. Marbre sobre base de pedra calcària. A. 44,5 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 69.
- N.º 32. ALBERTO. «*La dona de l'estrella*». Tècnica especial. A. 140 cm. MARTIN, Peter; PICASSO, Pablo, *Alberto*. Ed. Corvina. Budapest, 1964. Il. n.º 37.
- N.º 33. ALBERTO GIACOMETTI. «*El palau a les 4 de la matinada*», 1932-1933. Construcció amb fusta, vidre, fil-ferro i fil d'ampalomar. A. 65 cm. JANSON, H. W., *op. cit.*, p. 552.

- N.º 34. DAVID SMITH. Serie «Cubi», 1964-1963 i 1964. JANSON, H. W., *op. cit.*, p. 556.
- N.º 35. CALDER. Mòbil. CALDER, Galeria Maegth, Barcelona, 1977.
- N.º 36. JEROEN HENNEMAN. «Dissabte al vespre.» Dibuix, 24 × 21 cm. AN ANNUAL OF NEW ART AND ARTISTS, 73-74, Thames and Hudson, Londres, p. 100.
- N.º 37. VICTOR PASMORE. «Desarrollo azul», 1964. PELLEGRINI, Aldo, *Nuevas tendencias en la pintura*, Muchnik Editores, Buenos Aires, 1967, p. 186.
- N.º 38. Frontal de la Seu d'Urgell. Segle XII. Fragment. AINAUD DE LASARTE, Joan, *Art Romànic*, Guia Museu d'Art de Catalunya, Barcelona, 1973, p. 9.
- N.º 39. ROY LICHTENSTEIN, «Jove al piano.» Detall. JANSON, H. W., *op. cit.*, p. 562.
- N.º 40. PAUL KLEE. Sense títol, 1939-1940. Colors a la cola sobre paper, 65,1 × 49,8 cm. PAUL KLEE, Fundación Juan March, Madrid, 1981. Il. n.º 94.
- N.º 41. ADAMI. «Musa», 1975. Dibuix. ADAMI, Galeria Maegth, Barcelona, 1976.
- N.º 42. PAUL KLEE. «Clar de lluna», 1935. Dibuix a ploma. FRIGERIO, Coca, *op. cit.*, p. 5.
- N.º 43. Rastres lineals. FRIGERIO, Coca, *op. cit.*, vàries pàgines.
- N.º 44. OPISSO. «Dona asseguda en un pedris.» Conté, 149 × 109 mm. OPISSO. Catàleg. Exposició Palau Virreina. Ajuntament de Barcelona, 1980, p. 17.
- N.º 45. HOKUSAI. «Bambú.» Cap a 1800. Dibuix a pincell. FRIGERIO, Coca, *op. cit.*, p. 5.
- N.º 46. Rodolí de l'auca dels jocs d'infants. Arxiu històric. Xilografia. MAÑA, Josep, *Petit llibre de l'estel*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 15.
- N.º 47. PABLO PICASSO. Construcció amb fil metàl·lic, 1928-1929. 50 × 41 × 17 cm. SPIES, W., *op. cit.*, p. 79.

- N.º 48. JOAN MIRÓ. «*Signes*.» Anvers de baix relleu. Bronze, 15 × 29 × 10,5 cm. CIRICI, Alexandre, *Miró mirall*, Edicions Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 65.
- N.º 49. HENRY MOORE. «*Forma angular*», 1936. SYLVESTER, David, *Henry Moore*, The Arts Council of Great Britain, Londres, 1968.
- N.º 50. PAUL KLEE. «*El moviment dóna senyals de vida*», 1938. PAUL KLEE, *op. cit.*, II, 157.
- N.º 51. PABLO PICASSO. «*Jove amb collaret*», 1944. Dibuix a la ploma. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, 1970, p. 25.
- N.º 52. HENRY MOORE. «*Cap*», 1974. HENRY MOORE, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1982, p. 81.
- N.º 53. JOHANES ITTEN. Cercle dels colors amb dotze tonalitats i set graus de lluminositat, 1921. BAUHAUS, catàleg de la exposició 50 anys de la Bauhaus, Stuttgart, 1976, p. 15.
- N.º 54. PAUL CÉZANNE. «*Autorretrat*.» Cap a 1879, 34 × 26 cm. JANSON, H. W., *op. cit.*, p. 481.
- N.º 55. ADAMI. «*Sigmund Freud, de viatge a Londres*», 1973. Pintura acrílica, 116 × 89 cm. ADAMI, Galeria Maeght, Barcelona, 1976.
- N.º 56. J. M. TURNER. «*Vapor en mig d'una tempesta*», 1842. Oli sobre tela, 91,5 × 122 cm. The Tate Gallery, Londres, 1969, reproducció portada.
- N.º 57. PABLO PICASSO. «*Natura morta amb peixos*», 1922-1923. Oli sobre tela, 130 × 98 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 14.
- N.º 58. JOAN MIRÓ. «*La reina Maria Lluïsa de Prússia*», 1965. Oli sobre llenç, 195 × 390 cm. CIRICI, Alexandre, *op. cit.*, p. 211.
- N.º 59. BEN SHAHN. «*Dones de miners*», 1948. 122 × 91,5 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 187.
- N.º 60. JACQUES LIPCHTZ. «*Natura morta amb instruments musicals*», 1918. Relleu de pedra, 60 × 75 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 220.
- N.º 61. JOAN BROSSA. Edició seriada, 1982. BROSSA, Joan, *Poesia visual, Poemes objecte*, Generalitat de Catalunya, Dep. de Cultura, Servei d'Arts Plàstiques.

- N.º 62. JEAN ARP. «*Dibuix automàtic*», 1916. Pincell i tinta, 42,5 × 54 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 239.
- N.º 63. REMBRANDT. «*Vella tallant-se les ungles*», 1648. Detall, oli sobre tela, 126 × 102 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 103.
- N.º 64. JOHN SINGLETON COPLEY. «*Retrat de Mrs. Thomas Boyston*», 1766. Oli sobre tela, 124,5 × 96,5 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 10.
- N.º 65. AUBREY BEARDSLEY. «*El rinxol raptat*». Cap a 1982. Dibuix a ploma. FRIGERIO, Coca, *op. cit.*, p. 40.
- N.º 66. JOAN MIRÓ, «*Triptic dels focs artificials*», III, 1974. Oli sobre llenç, 292 × 195 cm. CIRICI, Alexandre, *op. cit.*, p. 136.
- N.º 67. Signes de picapedrers. AICHER, Olt; KRAMPEN, Martin, *Sistemas de signos en la comunicació visual*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1979, p. 35.
- N.º 68. Jeroglífics egipcis. AICHER, Olt, *op. cit.*, p. 18.
- N.º 69. JOAN MIRÓ. «*Personatge*», 1972. Reïna sintètica pintada, 225 × 345 × 160 cm. CIRICI, A., *op. cit.*, p. 128.
- N.º 70. ROCHON, «*Arabesc*». Segle XVIII, 25 × 19 c. Tinta sobre paper. «*Du point a la ligne*», Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París, 1980.
- N.º 71. EL LISSITZKY. «*Alphabets Antropomorfes*», Jacques Damaré éditeur, París, 1983.
- N.º 72. MANOLO MILLARES, sense títol. MILLARES, Manolo, *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*, Ed. G. Gili, S.A., Barcelona, 1973, p. 49.
- N.º 73. JOAN LLIMONA. «*Paisatge*». Oli sobre tela Reproducció postal Museu d'Art Modern de Barcelona.
- N.º 74. SÁNCHEZ COTÁN. «*Bodegó*». Cap a 1602-1605, 65 × 84 cm. JANSON, H. W., *op. cit.*, p. 436.

- N.º 75. PIERRE ALECHINSKY. «Astròleg fugant-se.» Gravats a l'aiguafort, 56 × 76 cm. *Du point a la ligne, op. cit.*, p. 14.
- N.º 76. HENRY MOORE. «Mare i fill», 1967. Marbre. SYLVESTER, David, *Henry Moore, op. cit.*, p. 23.
- N.º 77. JOSEF ALBERS. «Homenatge al quadrat. Ascendint», 1955. Oli sobre taula, 280 cm quadrats. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 3.
- N.º 78. PAUL KLEE. «Senecio», 1922. Oli sobre tela, 40,5 × 38 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 288.
- N.º 79. RAFAEL. «Madonna del Gardellino», 1505. Oli sobre taula, 107 × 75 cm. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 121.
- N.º 80. RAFAEL. Anàlisi de composició. KNOBLER, Nathan, *op. cit.*, p. 121.
- N.º 81. JOAN MIRÓ. «El llum de petroli.» Dibuix preparatori, 1924. JOAN MIRÓ, *Anys vint. Mutació de la realitat*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1983, p. 40.
- N.º 82. JOAN MIRÓ. «El carnaval d'arlequí.» Dibuix preparatori, 1924. JOAN MIRÓ, *op. cit.*, p. 47.
- N.º 83. JOAN MIRÓ. «El carnaval d'arlequí», 1924-1925. Oli sobre llenç, 66 × 93 cm. JOAN MIRÓ, *op. cit.*, p. 47.
- N.º 84. SANTIAGO RUSINYOL. «Laboratori del Moulin de la Galette», 1890. Oli sobre tela, 97 × 131 cm. Museu d'Art Modern, Barcelona, sala 13.
- Id.* Anàlisi formal, il. n.º 85 a la 101. Diagrames lineals d'Agnès Ricart. Estudis de l'autora.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AGUILERA CERNI, Vicente i altres, *Diccionario del Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, S.A., 1979.
- ALBERS, Josef, *La interacción del color*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1979.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, vol. I i II.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1979.
- BALADA, Marta; JUANOLA, Roser, *L'educació visual a l'escola*, Barcelona, Edicions 62, 1982.
- CHECA CREMADES, F. y altres, *Guía para el estudio de la H.^a del Arte*, «Cuadernos Arte Cátedra», Madrid, Ed. Cátedra, S.A., 1980.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1985.
- CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge, *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1977.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1976.
- FABRIS-GERMANI, *Color, proyecto y estética en las Artes Gráficas*, Barcelona, Edebé, 1984.
- FAGES, J. B. y PAGANO, CH., *Diccionario de los Medios de Comunicación*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978.
- FATÁS, G. y BORRÁS, G., *Diccionario de términos de arte y arqueología*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.
- GERRITSEN, F., *Color, apariencia óptica, medio de expresión artística y fenómeno físico*, Barcelona, Editorial Blume, 1976.
- GILLAM SCOTT, Robert, *Fundamentos del diseño*, Buenos Aires, Editorial Víctor Leru, S.R.L., 1974.
- GERMANI-FABRIS, *Fundamentos del proyecto gráfico*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1981.
- GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del Arte*, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1976.
- HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, vol. I, II i III.
- HICKETHIER, Alfred, *El cubo de los colores*, París, Editorial Bouret.

- JANSON, H. W., *Historia del arte*, Barcelona, Editorial Labor, 1972.
- KEPES, Gyorgy, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1969.
- KNOBLER, Nathan, *El diálogo visual*, Madrid, Ed. Aguilar, 1970.
- ITTEN, Johannes, *Desing and Form*, «The Basic Course at the Bauhaus», Londres, Thames and Hudson, 1975.
- MARCOLLI, A., *Teoría del campo*, Madrid, Xarait Ediciones y Alberto Corazón Editor, 1978.
- MILICUA, José, *Ficha técnica de un cuadro: esbozo metodológico*, Curso 1985-1986, Barcelona, Facultad de Bellas Artes.
- MOHOLY NAGY, László, *La nueva visión y Reseña de un artista*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1972.
- MOLES, Abraham i altres, *La comunicación y los «mass media»*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1975.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editor, 1978.
- PEDROLA, Antoni, *Materials, Procediments i Tècniques Pictòriques*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1982.
- SILLAMY, Norbert, *Diccionaria de Psicologia*, Barcelona, Plaza y Janés, S.A. Editores, 1973.
- THOMAS, Karin, *Diccionario del Arte Actual*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1978.

BIBLIOGRAFIA RECOMANADA SOBRE EL TEMA

- AGUILERA CERNI, Vicente y otros, *Diccionario del Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, S.A., 1979.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, S.A., 1979.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1975.
- CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge, *Léxico técnico de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- DOMÉNECH FONT, *El poder de la imagen*, Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1984, Col. Temas Clave, n.º 44.
- DONDIS, Donis A., *La Sintaxis de la Imagen*, Barcelona, Editorial, Gustavo Gili, S.A., 1976.
- FAGES, J. B. y PAGANO, Ch., *Diccionario de los Medios de Comunicación*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978.
- FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M., *Diccionario de Términos de Arte y Arqueología*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.
- HAYES, Colin, *Guía completa de Pintura y Dibujo: Técnicas y materiales*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1981.
- KNOBLER, Nathan, *El diálogo visual*, Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1970.
- MALINS, Frederick, *Mirar un cuadro*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1983.
- MIDGLEY, Barry, *Guía completa de Escultura, Modelado y Cerámica: Técnicas y materiales*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1982.
- MUNARI, Bruno, *Diseño y Comunicación Visual*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1972.
- PEDROLA, Antoni, *Materials, Procediment i Tècniques Pictòriques*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1982.
- VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, S.A., 1985.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura, procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL MODERNISME Y S. RUSIÑOL

- BOZAL, Valeriano, *Historia del Arte en España*, Madrid, Ediciones Itsmo, 1972.
- CIRICI, Alexandre, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Editorial Aymá, 1951.
- FONTBONA, Francesc, *La pintura modernista en España* en HOFSTATTER, A., *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, Editorial Blume, 1981, pp. 247-270.
- INFIESTA, S. M. y otros, *Modernisme a Catalunya*, Barcelona, Editorial Nou Art Thor, 1981 (vol. I), 1982 (vol. II).
- JARDI, Enric, *Història dels Quatre Gats*, Barcelona, Editorial Aedos, 1972.
- MODERNISMO EN ESPAÑA, EL, Madrid, Casón del Buen Retiro, Dirección General de Bellas Artes, octubre-diciembre, 1969.
- PLANES, Ramón, *El Modernisme a Sitges*, Barcelona, Editorial Selecta, 1969.
- RÀFOLS, J. F., *Modernisme i Modernistes*, Barcelona, Ed. Destino, 1982.

Aquest llibre pretén donar una visió global i introductòria sobre els elements que s'utilitzen en la configuració plàstica. Aquests es presenten fent una classificació que pugui actuar com a guia metodològica a l'hora de fer l'anàlisi plàstica d'una obra. Les tècniques, els elements plàstics que permeten la configuració i l'organització de l'espai en són els subjectes.

És un text pensat per a mestres, ensenyants i públic en general que estiguin interessats en el fet plàstic i en el seu contingut i missatge.

La metodologia analítica que es proposa en aquest estudi, ha estat experimentada per l'autora, en l'ensenyament Primari, Secundari i Superior i aplicada a l'anàlisi tant de les Arts Plàstiques, com del Disseny Visual i Gràfic, (Publicitat, Il·lustració, Còmics, etc). El guió motiu d'aquest text, es va presentar en la Conferència ICOM-CECA 85 *"La investigació i l'educador de Museus"*, com un esbós metodològic per a l'anàlisi formal, amb l'objectiu de donar una informació que facilités un marc referencial introductori. Els resultats obtinguts i l'interès demostrat per l'esmentat guió, justifiquen la seva publicació amb el desig que pugui ser una eina de treball per als educadors, o bé útil per a persones que visiten els museus sense tenir aquestes referències que contribueixen a comprendre el Llenguatge Visual.

Aquest en definitiva seria l'objectiu terminal del treball, presentar-lo com un material que ordena conceptes i elements d'anàlisi sobre la configuració plàstica, per tal d'adequar-los a diversos graus de l'ensenyament o a determinats sectors socio-culturals.