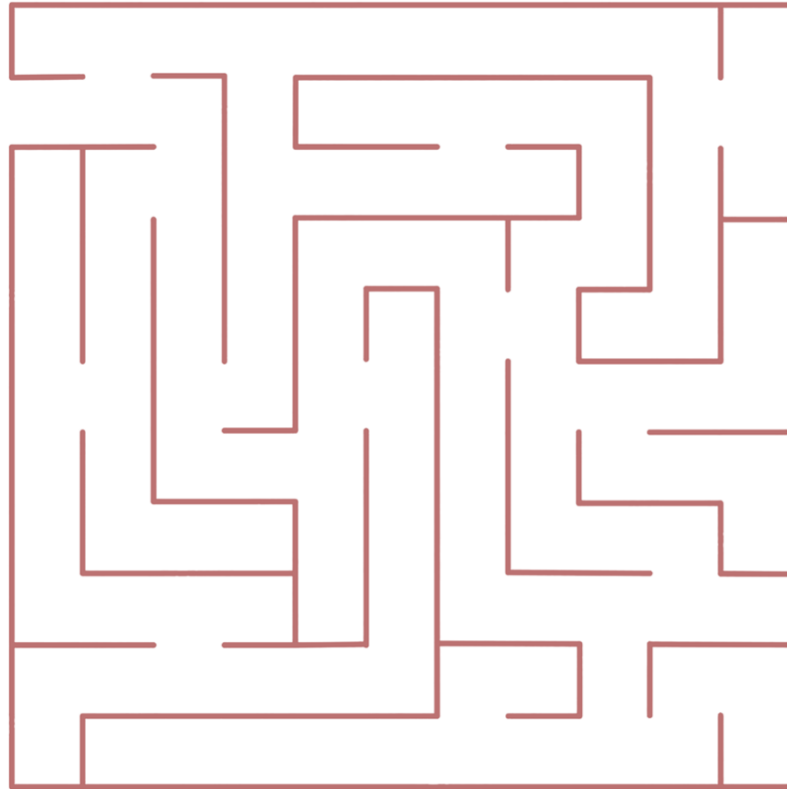


PELS CLAUSTRES DE L'ÀNIMA

PELS CLAUSTRES DE L'ÀNIMA

EL COS HUMÀ COM A PAISATGE FANTÀSTIC

TREBALL FINAL DE GRAU



DIRIGIT PEL DR. ORIOL VAZ

MAR CARRERAS NAVARRO · 2024/25

Departament d'Arts i Conservació-Restauració
Facultat de Belles Arts - Universitat de Barcelona



SUMARI

—7—

Resums

—13—

Introducció a una llicència poètica

—39—

Pintura i fantasia: elogi d'un himeneu negligit?

—59—

Anatomia nostàlgica o paisatges d'anit

—71—

Pels claustres de l'ànima: la *gran* construcció

—107—

In-conclusió a través d'un políptic

—109—

Fonts bibliogràfiques



Figura 1

RENÉ MAGRITTE (1898-1967)
Au seuil de la liberté
(« En el llindar de la llibertat »),
hivern de 1937.

Oli s./llenç, 238,8 × 185,4 cm.
Chicago: The Art Institute,
n. inv. 1988.141.10.

RESUM

Pels claustres de l'ànima. El cos humà com a paisatge fantàstic és una investigació pictòrica sobre l'anatomia humana entesa des d'una vessant purament fantàsica, fins i tot podríem dir quixotesca. En aquestes pàgines volem defugir tota politització de l'art i albirar el cos humà dedins; fer silenci, contemplar-lo..., i pintar-lo. Ara bé, no l'hem entès com un recipient tan sols material, fet de carn, nervis, ossos i fluids escalfaïts, sinó a manera d'un recinte proveït de claustres i passadissos secrets, amb deserts i jardins on l'ànima sempiterna fa camí, a voltes afligida, a voltes alegre i despreocupada. En el passat, arquitectes i enginyers com Vitruvi, Francesco di Giorgio Martini, Le Corbusier i Hermann Finsterlin van imaginar edificis construïts a partir de les proporcions del cos humà. Situar aquella *humani corporis fabrica* d'Andrea Vesal en el

centre de la teoria arquitectònica i utilitzar-la com a referència per a plantejar edificis, ciutats i teories de la proporció, no és més desenraonat que voler plasmar amb pintura acrílica sobre fusta una sèrie de metàfores inspirades en les diferents parts d'aquest organisme anímic. I fer-ho sense més voluntat que no sigui la de fruir —i fer fruir l'espectador—d'una llicència poètica, o millor, una entremaliadura artística. Com bé va manifestar André Breton a *L'art magique* (1957) envers les pintures de René Magritte, tan bon punt les disseccions del mag-alquimista i de l'artista enlluernen els universos més inescrutables, « aquestes semblen guiades pel sentiment que reconeix i abraça l'essència de la veritable llibertat ». I què hi ha de més inescrutable que els foscos paisatges del nostre cos?

PARAULES CLAU

Cos humà – Paisatge – Pintura – Fantasia – Surrealisme – Figuració lliure – Joc.

RESUMEN

Por los claustros del alma. Una aproximación pictórica al cuerpo humano como paisaje fantástico es una investigación pictórica sobre la anatomía humana entendida desde una perspectiva eminentemente fantasiosa, más aún, quijotesca. En las siguientes páginas quisiéramos despojar lo artístico de toda interpretación política y explorar los adentros del cuerpo humano; permanecer callados, contemplándolos y, sólo luego, pintarlos. No aspiramos a pintarlo como un mero recipiente compuesto de carne, nervios, huesos y tibios fluidos, sino concebido a modo de recinto dotado de claustros y pasadizos secretos, con desiertos y jardines en los que el alma inmarcesible peregrina entre la aflicción y la dicha despreocupada. En otro tiempo, arquitectos e ingenieros como Vitrubio, Francesco di Giorgio Martini, Le Corbusier y Hermann Finsterlin concibieron edificios basados en las pro-

porciones del cuerpo humano. Situar la *Humani Corporis Fabrica* de Andrea Vesalio en el núcleo de la teoría arquitectónica y emplearla para diseñar ciudades, palacios y sistemas de proporción resulta tan legítimo como representar, mediante pintura acrílica sobre tabla, una serie de metáforas basadas en las partes de este organismo animado. Nuestra empresa no persigue otro fin que el de saborear una licencia poética o, mejor aún, una travesura artística. Como expresó André Breton en *El Arte mágico* (1957) respecto a las pinturas de René Magritte, cuando las disecciones del mago-alquimista y del artista alumbran los territorios más inescrutables, « tales obras nos guían por el sentimiento que abraza la esencia de la auténtica libertad ». En última instancia, ¿qué podría ser más inescrutable que los paisajes de nuestro cuerpo?

PALABRAS CLAVE

Cuerpo humano – Paisaje – Pintura – Fantasía – Surrealismo – Figuración libre – Juego.

ABSTRACT

In the Cloisters of my Soul: A Pictorial Exploration of the Human Body as a Fantastic Landscape delves into the human form through a distinctly imaginative and even Quixotic lens, seeking to detach artistic expression from political discourse and instead engage with the body's inner architecture. Our aim is to observe it in silence, to study its depths, and only then to commit it to painting. We do not merely perceive the body as a physical vessel—an assemblage of flesh, nerves, bones, and temperate fluids—but rather as a space imbued with cloisters and concealed passages, where barren expanses and lush gardens alike provide a setting for the soul's perpetual journey between sorrow and untroubled joy. Architects and engineers—including Vitruvius, Francesco di Giorgio Martini, Le Corbusier, and Hermann Finsterlin—have envisioned structures that echo the pro-

portions of the human body. The idea of placing Vesalius' *Humani Corporis Fabrica* at the heart of architectural thought and using it as a basis for designing cities, palaces, and principles of proportion is no less valid than rendering metaphors of the body's many facets in acrylic painting on wood. Our endeavour seeks nothing beyond the pursuit of artistic pleasure—an indulgence in poetic licence, or perhaps, an act of creative mischief. André Breton, writing in *L'art magique* (1957) of René Magritte's paintings, observed that when the dissections of the magician-chemist and the artist illuminate the most unsounded realms, «such works appear to be guided by the sentiment that recognises and embraces the essence of true freedom». Ultimately, what could be more unsounded than the landscapes of our inner body?

KEY WORDS

Human Body – Landscape – Painting – Fantasy – Surrealism – Free Figurativism – Art Play



Figura 2. REMEDIOS VARO (1908-1963) · *Ícono*, 1945.
Pintura s./fusta daurada, nacre i frontisses de bronze, 60 × 70 × 35 cm.
Buenos Aires: Fundación MALBA, n. inv. 1997.02.

No sabeu que el vostre cos és temple de l'Esperit Sant?

—1 Corintis 6, 19—

Els homes, per costum, s'admiren en contemplar l'alçaria majestuosa de les muntanyes, l'embat furient de les ones del mar, els rius que s'estenen com venes d'aigua viva, la latitud immensa de l'oceà, el ball etern dels astres en la volta celeste... I enlluernats per tanta grandesa, sovint obliden que dins seu habita un univers igual de prodigiós.

—AGUSTÍ D'HIPONA—

En los claustros de l'alma la herida
Yace callada; mas consume hambrienta
La vida, que en mis venas alimenta
Llama por las medulas extendidas.

—FRANCISCO DE QUEVEDO—



Figura 3

MAX ERNST

Paysage, c. 1950.

Oli s./llenç, 27 x 46 cm.

Troyes: Musée d'Art Moderne, n. inv. MNPL162.

INTRODUCCIÓ A UNA LLICÈNCIA POÈTICA

Al capdavall de la seva famosa epístola sobre l'ascensió al Mont Ventoux de Provença, el poeta Petrarca (1304-1374) descriu una vivència alhora física i espiritual en arribar al cim, tot contemplant el paisatge que es desclou davant seu: *Soddisfatto oramai, e persino sazio della vista di quel monte, rivolsi gli occhi della mente in me stesso*¹. És a dir, « satisfet, perquè ja havia contemplat prou la muntanya, llavors vaig dirigir la meua mirada cap al meu interior »².

Aquests versos no només inauguren el gènere literari del muntanyisme, també fan ressonar, més de nou-cents anys després, un fragment de Sant Agustí —*Confessions*, X, 8, 15—, citat pel propi humanista italià en la seva carta i que hem reproduït en la pàgina anterior. Sens dubte, l'home queda admirat per la magnitud, bellesa i misteri dels fenòmens naturals — admiració que, de pas sigui dit, esdevé arrel de la pintura de paisatge³—. En canvi, hom oblida admirar tot allò tant o més extraordinari que palpita dintre del cos i de la ment. El meu treball plàstic ha consistit precisament a donar-li valor a aquesta última consideració.

¹ Francesco PETRARCA, « L'ascensione al Monte Ventoso (26-IV-1336) », a: *Le Familiari*, edició d'Ugo Dotti, Urbino, Argalia, 1974, vol. 1, p. 374.

² La traducció és nostra.

³ Michael EDWARDS, *De l'émerveillement*, París, Fayard, 2008, 287pp. Cf. Silvano PETROSINO, *El asombro*, trad. de Belén Cabello, pròleg de Mario Parajón, Madrid, Encuentro, 2001, p. 45 i ss.



Figures 4-5

JACQUES-FABIEN GAUTIER-DAGOTY
*Anatomia general de les vísceres
 i de la neurologia i osteologia del
 cos humà*, 1754-1759,
 Pl. V, est. 10845 i EST11681, fº 20.

Talla dolça s./coure i estampa en
 tetracromia, 78,5 x 52 cm.
 París: École nationale supérieure
 des Beaux-arts (ENSBA),
 n. inv. BIB.676.A.51.

Estàtics o mudables, els « paisatges » que es configuren a l'interior del nostre cos són gairebé els grans desconeguts de les arts visuals, de la poesia i la resta de llenguatges creatius del nostre llinatge. Un cos en els claustres del qual dansen, com clama Quevedo, l'acolorida il·lusió i la ferida callada⁴. Què hi ha més proper a un mateix que el seu propi cos? Allò que ens envolta i que alhora som: el trèmul abrigall de la nostra pell, els diversos òrgans, amb les seves formes expertes i capritxoses, antigues com el món, l'acèrrima estructura d'ossos i tendons, recoberta per centenars de músculs atrevits i farcits de sang desenfrenada (figs. 4-5). Però en quina part de l'organisme neixen i reposen els pensaments, els somnis i esperances, els terrors més inconfessables?

⁴ FRANCISCO DE QUEVEDO, « En los claustros del alma la herida... » [poema núm. 484], a: *Obras completas* (T.1: *Poesía original*), edició de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, p. 520.

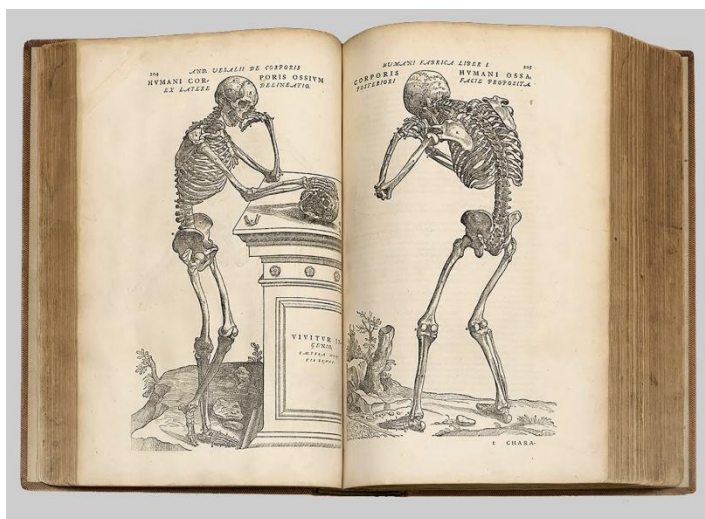


Figura 6

ANDREA VESAL

De humani corporis fabrica libri septem
y *De fabrica*, Basilea, Ex officina Joannis Oporinis, 1543, llibre 1, pp. 164-165.

Madrid: Biblioteca Nacional de Medicina (Universidad Complutense de Madrid), n. cat. 2295005R.

Per quins camins de carn discorre, doncs, l'ànima immortal de l'home? És en el cor, en els pulmons? En el cervell? Sembla que la neurociència actual no les té pas totes⁵. Potser l'ànima es passeja, indiferent, per tot el cos, inclús per les regions remotes de dintre els ossos que cap màquina ni escalpel saben detectar? El cos humà no ha deixat mai de ser un objecte d'observació i d'estudi. Però els antics anatomistes i experts en fisiologia tenien clar que l'essència espiritual no podia separar-se ni de bon tros de la substància material. Cos i ànima formen un tot que l'antropologia nihilista de l'Occident modern i contemporani sembla haver descartat⁶. Com a contrapartida, volem destacar un dels tractats d'anatomia més famosos: *De*

⁵ Manuel SANS SEGARRA, Juan Carlos CEBRIÁN, *La supraconciencia existe. Vida después de la vida*, Barcelona, Planeta, 2024, 248 pp.

⁶ Gilbert DURAND, *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*, edició i traducció d'Alain Verjat, Madrid, Siruela, 2011, pp. 127-164. Martin BUBER, *Eclipse de Dios. Estudios sobre las relaciones entre religión y filosofía*, edició de Luis Miguel Arroyo, traducció de José M. Hernández, de Salamanca, Sígueme,

humani corporis fabrica (1543), del metge brabantó Andreas Vesal (1514-1564), un dels primers disseccionadors del natural, en les pàgines del qual se'ns mostra amb gran exactitud literària i detall iconogràfic les diferents parts de l'estructura del cos humà (fig. 6). Ara bé, els seus esquelets i cossos escorxats es troben en posicions de pregària, en estat de malenconia o de desesperació. Hi ha vida espiritual, animació pietosa, cognició i afecte dintre d'aquestes màquines humanes. On queda aquesta intuïció poètica —fins i tot no tan allunyada dels descobriments científics d'última hora— en les actuals il·lustracions acadèmiques i infantils del cos humà?

1. Un estat (artístic) de la qüestió

Hui en dia tenim al nostre abast una imatge ben clara de com és el nostre cos, per fora i per dintre, gràcies als inacabables estudis anatòmics i tomogràfics. Tot i així, més que la fotografia, el dibuix segueix sent el llenguatge visual escollit pels professors i estudiants de medicina i biologia a l'hora de posar-se a estudiar la composició i el funcionament de la « fàbrica humana ». Així ho demostren clàssics de referència, com ara les il·lustracions de Campbell i Sobotta⁷. No obstant això, aquest interior pot arribar a percebre's com a quelcom ocult.

2014, pp. 87-116. Massimo BORGHESI, *Secularización y nihilismo. Cristianismo y cultura contemporánea*, trad. de Manuel Oriol, Madrid, Encuentro, 2007, pp. 46-68.

⁷ Neil A. CAMPBELL, Jane B. REECE, *Biology*, Nova York, Pearson Education, 2005; vid., p. ex., la descripció d'una cèl·lula animal, p. 100. Johannes SOBOTTA, Hellmut BECHER, *Atlas de Anatomía humana*, Barcelona, Toray, 1974; vid., p. ex., la il·lustració que representa el cap, el coll i la regió superior del tòrax, amb els músculs mímsics i part de la musculatura de la masticació, t. 1, p. 169, fig. 275.



Figura 7
HILDEGARD VON BINGEN
La Creació microcòsmica
i l'home còsmic o micro-
cosmos, *Liber Divinorum*
Operum (1165), còpia del
segle XIII.

Lucca (Toscana): Bibliote-
ca statale, Cod.Lat.1942,
fol. 9.

Des de l'Antiguitat grecolatina, amb Pitàgores, Demòcrit, Plató i Claudi Galè, el cos humà esdevingué un *μικρός +κόσμος* o « petit-món » a imatge i semblança del ordre regnant a les esferes celestes⁸. Així mateix, per a Sant Gregori de Nisa (segle IV), pels antics filòsofs esotèrics i alquimistes com Agrippa i Paracels, però també per alguns místics medievals (fig. 7), el cos s'entenia com un microcosmos connectat amb l'ànima, la qual es relaciona, al seu torn, amb Déu: és el mirall d'un mirall.

Recordem el famós aforisme alquímic de la *Tabula Smaragdina*, atribuït al fabulós Hermes Trimegist: « Com és a dalt és a baix, el que està a baix és com el que està a dalt, per a consumir el miracle de la Unitat »⁹. Al cap i a la fi, tampoc avui dia podem desplegar amb total claredat el *paisatge* que tenim « a dintre ». El mirall només ens retorna una imatge invertida de l'embolcall. En conseqüència, no podem evitar plantejar-nos la possibilitat de que allò que romansota aquest embolcall pugui ser diferent al que creiem conèixer mitjançant fotografies i dibuixos esquemàtics.

Des d'aquest moment, l'encuriosament poètic i la imaginació juganera volen prendre el timó de la meva proposta gràfica i pictòrica. Sabem que és arriscat i que la nostra acabi essent una ximpleria massa ingènua i sense sentit. Però en la nostra feina, pensar és actuar amb el llapis, resoldre amb el pinzell. Els primers passos tenen l'aire de dibuix automàtic —o veurem en l'apartat « Anatomia nostàlgica o paisatges d'anit »—. Un deixar fluir la intuïció creadora mitjançant la línia i les motes tremoloses del carbonet i de l'aquarel·la. Començo a apropar-me al *modus operandi* dels artistes del Surrealisme.

⁸ Pierre A. RIFFARD, *Dictionnaire de l'esotérisme*, París, Payot, 1983, p. 221. Cf. Jean RICHER, « Le corps microcosme, comme système de marquage zodiacal », a: Marie-Thérèse JONES-DAVIES (ed.), *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, París, Éditions Belles Lettres, 1991, vol. 9, pp. 9-16.

⁹ Apud Homero ALTESOR, *Fenomenología del cuerpo: anatomía filosófica*, Montevideo, PESCE, 1986, p. 5.

Sorgeix llavors la idea alquímica de transmutar el cos humà en paisatge natural, de capgirar l'interior caliginós de la víscera en un escenari a l'aire lliure, il·luminat per una mena de llàntia celestial: com si Déu veiés sa creació amb ulleres de poeta i no pas amb el microscopi del patòleg. Però, atès que la flairança del fracàs ha estat molt a prop meu en tot aquest projecte, no podia partir del no-res. Per tal causa he preferit pujar-me a coll de gegants i aprendre a mirar millor, a dibuixar millor, a pintar millor.

En realitat, els arquitectes-humanistes del Renaixement ja van gosar plantejar una semblança entre el cos humà i l'arquitectura, tot basant-se en els *Deu Llibres de l'Arquitectura* de Marc Vitruvi Pol·lió (c. 80 – c. 15 a.C.). Una obra magna dividida en tres parts: la primera relativa la construcció dels edificis; la segona sobre la gnomònica o ciència encarregada d'elaborar teories sobre la llum del sol i els rellotges solars; i la tercera dedicada a les màquines d'enginyeria, arquitectura i d'ús bèl·lic. Aquí, Vitruvi ens parla tant dels fonaments originals de l'arquitectura com dels diferents tipus d'edificis, les tècniques de construcció i els diferents materials per portar-les a terme.

Nosaltres, però, hem posat l'atenció en el tercer i quart llibre del *De Architectura*. És aquí on l'arquitecte i tractadista romà desenvolupa una teoria de les proporcions dels temples i edificis civils mitjançant la comparativa amb el cos humà. Descriu els tres ordres de columnes — el dòric, el jònic i l'ordre corinti— i estableix, per exemple, que la columna dòrica té una alçada total equivalent a sis vegades el seu diàmetre, de la mateixa manera que succeeix amb la relació del llarg del peu i l'alçada de l'home adult.

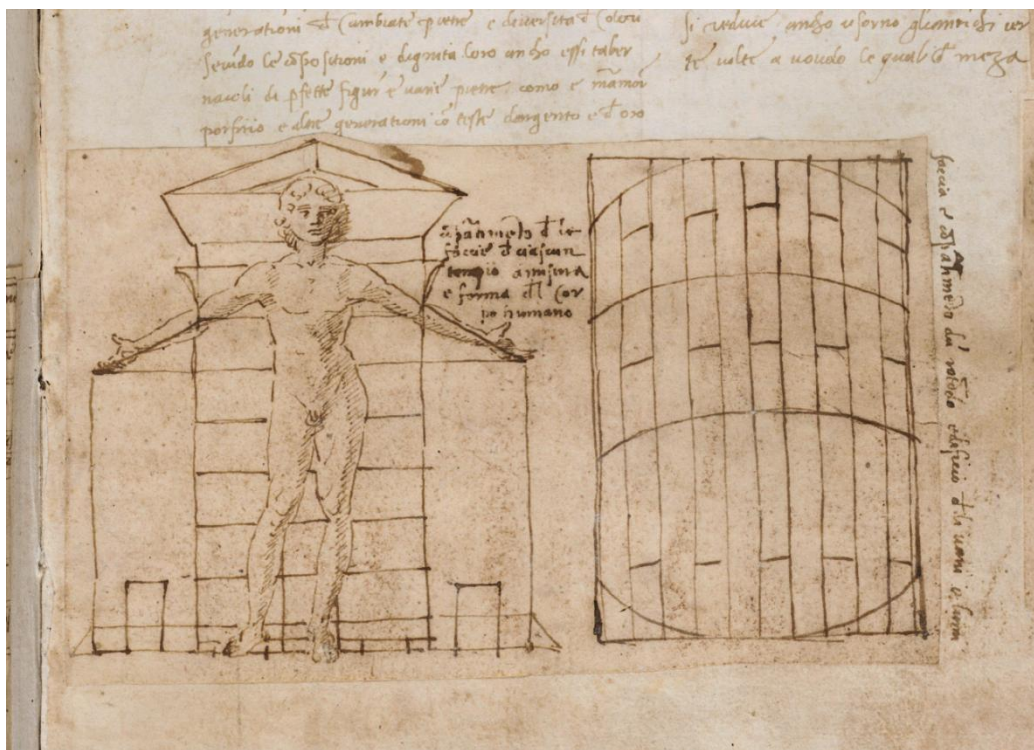


Figura 8

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI

L'home vitruvià o detall de la ciutat antropomòrfica;

part de: *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, entre 1500 i 1515.

Tinta s./paper, 26 x 16,5 cm.

New Haven: Beinecke Library, Yale University, MS 491, fol. 21r.

Sobre el sistema d'amidaments antropomòrfic, Vitruvi afegeix: « Va compondre la Naturalesa el cos de l'home de sort, que el seu rostre des de la barba fins al front i l'arrel del pèl sigui la desena part de la seva altura. [...] El peu és la sisena part de l'altura del cos: el colze la quarta: el pit també la quarta. Tots els altres membres tenen també el seu commensuració proporcionada; seguint la qual els cèlebres pintors i estatuaris antics es van guanyar eternes i merescudes lloances... »¹⁰.

L'obra de Vitruvi va ser interpretada precisament per figures cabdals de l'Humanisme italià, com ara el pintor i enginyer Francesco di Giorgio Martini(1439-1502), Bramante, l'arquitecte del Papa Juli II i rival de Michelangelo, també Leonardo da Vinci (1452-1519) i Andrea Palladio (1508-1580). L'autor del famós dibuix titulat *Homo vitruvianus* (1490) ho descriu enel seu *Tractat de Pintura*¹¹, però també ho fa Leon Battista Alberti (1404-1472), tot dient:

La mateixa Naturalesa ens ha posat davant dels ulls totes les mesures del cos humà; i així l'estudiós trobarà molta utilitat en la recerca d'aquestes proporcions [...]. L'arquitecte Vitruvi mesura a l'home pel peu; però a mi em sembla més digne que tots els membres i relacions se subjectin a la dimensió del seu cap.¹²

A diferència de Da Vinci i Alberti, Francesco di Giorgio, anterior a tots dos, s'atreveix a establir una relació entre el cos de l'ésser humà i l'aspecte exterior, en planta o alçat, d'un edifi-

¹⁰La traducció és nostra, a partir de la versió espanyola. Edició facsímil: M. VITRUVI, *Los diez libros de Arquitectura...*, traducció i edició comentada de Joseph Ortíz y Sanz (Madrid, Imprenta Real, 1787), Barcelona, Alta Fulla, 1987, pp. 58-59.

¹¹Leonardo DA VINCI, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2004, pp. 233-234.

¹²La traducció del text d'Alberti és nostra, a partir de la versió espanyola de Diego Antonio Rejón de Silva: *El Tratado de la Pintura por Leonardo Da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, Madrid, Imprenta Real, 1827, p. 233.

ci, ja sigui civil o religiós (fig. 8): *questa porzione [del corpo] sarà modulo a tutt'edificio*¹³. La « Ciutat anatòmica » és un projecte que va desenvolupar en el seu *Trattato di architettura civile e militare* i, en certa mesura, és una de les primeres representacions gràfiques de la teoria de Vitruvi, atès que, les còpies que es tenien dels seus textos no anaven acompanyades d'imatges fins a l'època de Di Giorgio, al segle XV¹⁴. En el començament d'aquest mateix tractat, l'autor descriu formes ideals per a construir fortaleses i ciutadelles, les quals esdevenen el « membre més noble » de la ciutat de la mateixa manera que la testa és el de l'home¹⁵. Més endavant, amplia el seu esguard a d'altres elements de la ciutat i realitza una organització de les parts principals d'aquesta a partir de la corpenta d'un home estirat al terra:

Car les ciutats tenen intel·lecte, mesura e forma del cos humà, ara descriuré llur circumferències e particions ab gran precisió. Primerament, és menester saber que, estès en terra lo cos humà, posant un fil al llobrígol e estirant-lo fins als extrems, en resulta forma circular. De semblant guisa, podrem delinear-lo quadrat e angular. Així doncs, cal considerar com lo cos té les seues particions e membres en mesura perfecta e concertada, e que aiximateix en les ciutats e edificacions se deu observar.

¹³Citat per Henry MILLON, « The Architectural Theory of Francesco Di Giorgio », *The Art Bulletin*, Vol. 40, Núm. 3 (1958), pp. 257-261.

¹⁴Juan Antonio RAMÍREZ, *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Madrid, Siruela, 2003, p. 17.

¹⁵Edmundo Garrido ALARCÓN, « La ciudad anatómica de Francesco di Giorgio Martini: un proyecto frustrado del humanismo del Quattrocento », *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 3, Núm. 2 (2011), pp. 293-305.

L'utòpic Francesco di Giorgio afegirà:

E si en la ciutat no és menester bastir roques ni fortalises, que lo lloc se concedesca a la catedral, ab la sua plaça a davant, allí on lo palau senyorial hi haja correspondència. E a l'altra banda, en la rodonesa del llombrígol, s'ha de situar la plaça major. Les palmes e los peus representen altres places e espais que se han d'ordenar. E així com los ulls, les orelles, lo nas e la boca, les venes intestinals e totes les entranyes e membres, que dintre e entorn del cos s'organitzen segons la necessitat e lo menester d'este, així també en les ciutats se deu guaitar e observar, segons mostrarem en diverses formes.¹⁶

Atès que la nostra no és una comesa historiogràfica en tot rigor, permeti'ns el magnànim lector fer el salt als temps de les Primeres Avantguardes artístiques del segle XX, això és, més de quatre-cents anys després dels primers tractats arquitectònics de Di Giorgio, Da Vinci i Vasari, encara que deutora, aquesta Avantguarda, de bona part dels postulats humanistes i naturalistes del Renaixement.

¹⁶És nostra la traducció en català antic simulat; el fragment original en italià és aquest: « Avendo le città ragion, misura e forma del corpo umano, ora delle circonferenze e partizione loro precisamente descriverò. In prima è da sapere steso in terra il corpo umano, posto un filo a l'imbellico, alle stremità d'esso tirata circolare forma sirà. Similmente quadrata ed angolata disegnazione sirà. Adunque è da considerare come el corpo ha tutte le partizioni e membri con perfetta misura e conferenzie, el medesimo in nelle città e altri difizi osservar si debba. E quando in esse città rocca da far non fusse, il luogo d'essa alla catedral chiesa s'attribuischi, co' la sua antiposta piazza dove el palazzo signorile abbi corrispondenzia. E dall'opposita parte e ritondità dell'ombellico la principal piazza. Le palme e piei ad altri tempi e piazze da costuir sono. E così come gli occhi, urecchi, naso e bocca, levane intestina e l'altre interiora e membra chedentro e intorno al corpo organizzati a la necessità e bisogno d'esso, così in nelle città osservar si debba, sic-come partitamente alcune forme mostraremo. » Extret de: E. G. ALARCÓN, *Op. cit.*, pp. 303-304.

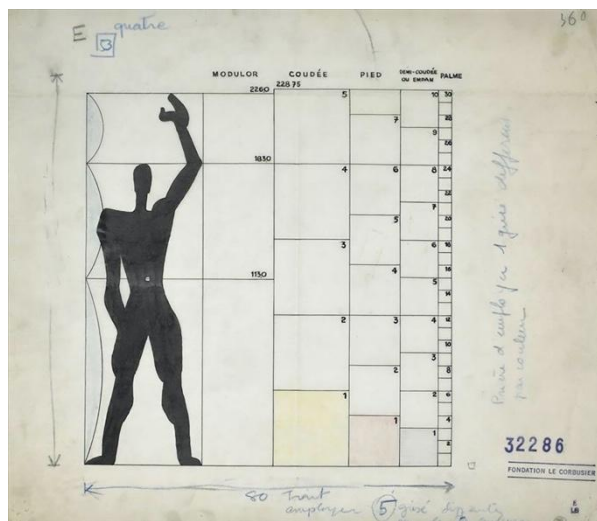


Figura 9

LE CORBUSIER

L'home modular, publicat a: *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, París, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1954, p. 59, fig. 22.

Sabem que l'arquitecte Le Corbusier (1877-1965), tot imbuït de les teories antropocèntriques i antroposòfiques de l'ocultista Rudolf Steiner —especialment com a espectador de la construcció del segon Goetheanum, entre 1924 i 1928— també fa una aportació destacable envers aquestes qüestions amb el tractar *Le Modulor*, en col·laboració amb l'arquitecte racionalista francès André Wogensky, publicat per primer cop l'any 1948. En aquest llibre, es proposa i explica amb gran detall un nou sistema de mesures basat en les proporcions humanes, concretament, partint d'un home que mesura 1'83 metres d'alçada —tot i que la seva primera versió fixava 1,75 metres—, per poder-lo aplicar a qualsevol tipus d'edificació¹⁷.

¹⁷LE CORBUSIER, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, París, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1954, 239pp. Existeix una segona versió : *Le Modulor II. La Parole est aux usagers*, publicada per la mateixa editorial l'any 1955, amb 344pp.



Figura 10

LUCIENHERVÉ (fotògraf)

Le Corbusier davant del petròglif
d'un Home-Modulor, Marsella, 1952.

Gelatina de plata, 40 x 30,1 cm.
Budapest: Museum of Fine Arts,
núm. inv. FM.2011.63.

En la versió de 1950, les mides es van refinar per a donar nombres rodons, i la teoria de Le Corbusier finalment es va perfeccionar l'alçària total del model humà amb el seu braç aixecat es va fixar en 2.262 metres, tal com podem apreciar en el famós gràfic de la figura 9.

Com si fos un nou humanista del Renaixement italià, l'arquitecte suís va declarar que per a respondre als formidables problemes de la seva societat, l'humà és l'únic criteri acceptable, de la mateixa manera que *la maison est la machine à habiter*, és a dir, la casa es una màquina per viure¹⁸. Certament, en desenvolupar el Modulor, Le Corbusier es va inspirar en la llarga tradició de Vitruvi, en les obres de Di Giorgio, Leonardo i Alberti per tal de descobrir ritmes matemàtics en els cossos humans. També estava fascinat per les antigues civilitzacions que utilitzaven sis-

¹⁸LE CORBUSIER, « L'esprit nouveau en architecture », *Almanach d'Architecture Moderne*, París, Crès, 1925. Per a la versió espanyola, vid: *El espíritu nuevo en arquitectura*, Murcia, COAT, 1984, p. 25.

temes de mesurament basats en l'anatomia humana¹⁹. La seva pretensió era desenvolupar una escala que pogués millorar tant l'aspecte com la funció de l'arquitectura utilitzant únicament l'anatomia, els números de Fibonacci i la proporció àuria. El « Picasso de l'arquitectura », com va ser batejat, va emprar el Modulor en el disseny de molts edificis, incloent: Notre-Dona'm du Haut a Ronchamp; la famosa Unité d'Habitation, recinte situat a Marsella (figura 10); l'Església de Sainte Marie de La Tourette, apostada en un pujol prop de Lyon; així com un Centre de fusteria per a les arts visuals, construït als Estats Units.

Finalment, l'ambient d'Avantguarda propi de l'època de Le Corbusier també m'ha conduït a descobrir unes creacions molt més plàstiques i fantasioses que no pas els projectes d'enginyeria esmentats: les joguines utòpiques de l'arquitecte, pintor, poeta i assagista alemany Hermann Finsterlin (1887-1973), vinculat a l'Expressionisme i col·laborador de Walter Gropius a la Bauhaus de Dessau a partir de 1932²⁰. Finsterlin va néixer a Munic. Va estudiar inicialment medicina, física i química, i posteriorment filosofia i pintura. En 1919, va col·laborar amb Gropius en l'organització de l'*Exposició d'Arquitectes Desconeguts* per al Arbeitsrat für Kunst i va col·laborar sota el pseudònim de *Prometh[eus]* en les *Die Gläserne Kette* o « Cartes de Cristall en Cadena », una correspondència utòpica inventada per Bruno Taut²¹.

¹⁹Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ, *La casa en la arquitectura moderna*, Barcelona, Reverté, 2014, p. 33 i ss.

²⁰Giacomo RICCI, *Hermann Finsterlin: dal «gioco di stile» all'architettura marsupiale*, Bari, Dedalo, 1982, p. 15.

²¹Iain BOYD WHYTE (ed.), *The Crystal Chain Letters Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, Massachusetts, The MIT Press, 1985, 225pp.



Figura 11

HERMANN FINSTERLIN

Study for a House of Sociability, project (« Estudi per a una Casa de la Sociabilitat – projecte »), c. 1920.

Guix i pintura, 25,4 x 31 x 39,4 cm.
Nova York: Museum of Modern Art,
núm. inv. MC 52.

Va ser un arquitecte que « mai va construir una estructura permanent »²², només les seves joguines..., potser. Sota el règim nacional socialista en la dècada de 1930, Finsterlin va rebre l'encàrrec de realitzar retrats oficials i pintures murals en edificis del III Reich, però va eludir la responsabilitat fingint una malaltia mentre va poder. Només va dur a terme algun d'aquests encàrrecs sota amenaça de ser empresonat en un camp de concentració. En 1944, la seva obra, casa i estudi van ser destruïts per les bombes de les forces aliades, encara que en va poder regenerar una part durant la dècada de 1960. D'aquestes còpies tardanes, el que ha cridat la meua atenció és precisament el cromatisme i la llibertat formal, surrealista i quasi abstracta, d'aquest artista.

²²Timothy O. BENSON (et al.), *Expressionist Utopias*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 201.





Figura 12- Pàgina anterior

HERMANN FINSTERLIN

Eight Assembled Objects / Toy models (« Vuit objectes acoblats / Prototips de joguines »), c. 1914.

Munich: Die Neue Sammlung – The International Design Museum. Reproduït a: Carlos PÉREZ, José LEBRERO STALS (coords.), *Los juguetes de las Vanguardias*, Málaga, Museo Picasso, 2010, p. 156.

Figura 13

Das Stilspiel (« Joc d'estil: 9 tipus d'arquitectures bàsiques amb 95 peces individuals colorejades »), 1922.

Fusta tallada i pintada a mà, mides diverses; per exemple, pagoda: 16 x Ø 13,2 cm.

Stuttgart: Staats galerie, núm. inv. P1015 (conjunt).

Volem destacar els seus dibuixos i esbossos arquitectònics, lliures de consideracions funcionals i inspirats a vegades en òrgans i parts del cos humà (fig. 11). L' historiador de l'art Juan Antonio Ramírez menciona l'obra de Finsterlin com a antítesi dels plantejaments generats per figures històriques ja mencionades. Si aquests van defensar la rigidesa de l'edifici mitjançant la comparativa amb l'estructura òssia, l'artista expressionista alemany es focalitza en la blanor i inconsistència dels òrgans interns. Un aspecte que també he volgut prendre en consideració per a la meua obra pictòrica. S'ha denominat « arquitectura visceral »²³, expressió que inclou també algunes orbes d'Antoni Gaudí, Hector Guimard i Dalí, entre d'altres.

De més a més, Finsterlin va desenvolupar el concepte de *Stilspiel* o « Joc d'estil » a partir de 1921. La versió acolorida de les peces d'aquesta sèrie va ser exhibida a la Fira de Primavera de Leipzig (1922): un kit de construcció format a partir d'elements prismàtics (fig. 12). A partir de 95 sòlids geomètrics o figures platòniques individuals —el cub o prisma, el paral·lelepípede, la piràmide, l'esfera i la semiesfera, el con i el cilindre, el corn, etc.—, es poden donar forma a nous tipus arquitectònics i escultòrics complexos. El *Stilspiel* conté prototips de tota l'arquitectura mundial (fig. 13), que és també el que jo plantejo des del llenguatge bidimensional de la Pintura en aquest projecte de TFG. El seu « Joc d'estil » es va presentar entre 1924 i 1925 en l'exposició *Neue Spielzeuge*, « Juguines noves », celebrada al Museu Estatal d'Arts Aplicades de Stuttgart, i novament l'any 1928 en una exposició d'en Finsterlin²⁴:

²³J. A. RAMÍREZ, *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Madrid, Siruela, 2003, p. 17.

²⁴Juliet KINCHIN, « Avant-Garde Playtime », en: J. KINCHIN, Aidan O'CONNOR (coords.), *Century of the Child: Growing by Design, 1900-2000*, Nova York, Museum of Modern Art, 2012, pp. 59-61.

Així doncs, les seves joguines, amb les nombroses possibilitats combinatòries que ofería cada peça mòbil, possibilitaven comprendre l'arquitectura del passat i també la « cristal·lina » de la seva pròpia època, representada per les especulacions dels seus amics de la « Cadena de tall²⁵ ». Era present en tot això el joc amb els universals geomètrics, entesos com a entitats platòniques ideals [...] El que obsessionava a Finsterlin d'un mode especial era la indiferenciació i la transformació còsmica, que és « la pàtria del nostre esperit sobirà », la qual farà possible [...] « la transmutació dels elements espirituals de la forma ».²⁶

Les seves maquetes lúdiques semblen reflectir aquesta convicció, que és també, en certa mesura, la meua en el terreny pictòric. Més que « taques de boira », en paraules de Finsterlin, nosaltres hi veiem formes orgàniques complexes i irregulars. Com diu també Ramírez, semblen vísceres transformades en monuments²⁷, com bé es demostra en els seus dibuixos i aquarel·les (figs. 14-15). Efectivament, aquestes imatges il·lustren una mena de « tercera fase futura de l'arquitectura universal », puix no hi ha plans ortogonals. « Les formes i els espais han de ser interpretats, tot evocant la deliquescència i ductilitat dels òrgans abdominals, o els acoblaments sexuals. No es tracta de reproduccions literals de fragments de cossos sinó d'evocacions subtils d'un estadi biològic preconscient »²⁸. Ho expressa amb tota claredat el mateix artista:

²⁵Vid. p. 26 i nota 21.

²⁶La traducció és nostra, a partir de la versió espanyola ja citada: J. A. RAMÍREZ, *Edificios-cuerpo...*, op. cit., p. 65.

²⁷*Loc. cit.*

²⁸*Loc. cit.*



Figs. 14-15

HERMANN FINSTERLIN

D'esquerra a dreta: dibuixos per a *Das Haus der Atlantiden - Montsalvat* (« La Casa de l'Atlàntida » i « Montsalvat »); *Architektur*, 1917 i 1919. Tinta, aquarel·la i gouache s./paper, mides diverses.

Aquestes imatges provenen del llibre de Reinhard DÖHL, *Hermann Finsterlin, Eine Annäherung*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1988, pp. 68 i 74.

Dins la nova llar, no només et sentiràs embolcallat per la màgia d'una drusa cristal·lina, sinó que transitaràs com un esperit errant entre els òrgans d'un ésser viu, simbiosi perfecta de donant i receptor, arrelat en el ventre fossilitzat d'una maternitat sempiterna.²⁹

És precisament aquesta última definició utòpica proporcionada per Hermann Finsterlin la que ens permet vincular els exemples històric-artístics que hem recollit en el breu « estat de la qüestió » amb la meva pròpia obra pictòrica, és a dir, el projecte *Pels claustres de l'ànima*.

2. Si la pintura fos una hipòtesi: fer del cos humà un paisatge

Fer del cos no pas un edifici encarcerat ni una construcció blanenca, sinó un paisatge, ja sigui un paisatge natural o amb elements certs urbans o artificials. Aquesta és la meva llicència o hipòtesi poètica i el meu propòsit pictòric. I fer-ho, a més, guiada per un esperit lúdic, gairebé ingenu, amb aquella ingenuïtat que reclamava Charles Baudelaire a *Le peintre de la vièmoderne* (1863). La meva proposta, tot i ser pictòrica, s'ajuda però del llegat arquitectònic i humanístic que hem desenvolupat mínimament en l'epígraf anterior. De la mateixa manera que Francesco di Giorgio va dibuixar plantes i alçats per a una ciutat anatòmica i que Hermann Finsterlin va proposar una exploració dels òrgans interns de l'home mitjançant les seves maquetes de fusta i guix, jo he procurat dur a terme un raonament similar pel fet de planejar una figuració pictòrica lliure, feta a base de formes geomètriques —en aquest sentit, també platònica com les joguines

²⁹La traducció és nostra, a partir de la versió de J. A. Ramírez. L'original en alemany, però, està extret de: Hermann FINSTERLIN, « Der Innenraum (*Frühlicht*, 1921) » [« 'L'interior' / *Llum primitiva*, 1921 »]. Citat i comentat per Francesco BORSI, *Hermann Finsterlin. Idea dell'architettura - Architekturstudien in seiner Idee*, Florència, Libreria Ed. Fiorentina, 1968, p. 230. Reinhard DÖHL, « Hermann Finsterlin », a: *Vision Machine* [cat. exp.], Nantes i París, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Somogy Éditions d'Art, 2000, p. 129.

de Finsterlin—, entesa com a conjunt orgànic construït de mica en mica amb el pinzell. Crec que la Pintura aporta una perspectiva diferent als exemples anteriors. És clarament il·lusionista, ja que només compta amb dues dimensions i, en aquest sentit, és molt menys objectiva, però no menys suggestiva. Aporta nous punts de vista a temes que han estat estudiats amb gran atenció i detall en la nostra tradició cultural occidental. *Pels claustres de l'ànima* ens ha permès construir un nou pont no sempre fàcil entre arts visuals, arquitectura i poesia.

Tot coincidint amb arrels culturals taoistes³⁰, el filòsof francès François Dagognet (1924-2015) ha declarat que la idea del paisatge és un cementiri de signes i de símbols. En efecte, mentre que « el paisatge [natural] és un cos geogràfic, inversament, el cos humà esdevé un paisatge orgànic ». Tots dos remolquen « les petjades d'una activitat durable, acompanyada de tota mena de cicatrius »³¹.

A partir del pensament constructiu dels artistes i arquitectes mencionats més amunt, però també d'aquesta darrera consideració de Dagognet hem mirat de construir les obres d'aquest Treball Final de Grau d'una manera un xic constructivista, com si cada pintura constituís la representació d'un edifici amb més o menys elements naturals o artificials. Tot això, sumat als coneixements adquirits durant la carrera de Belles Arts a la Universitat de Barcelona, especialment aquells impartits pel pintor i professor Oriol Vaz-Romero Trueba en relació amb la filo-

³⁰En la cosmovisió taoista, l'univers és vist com un cos humà femení, de forma i manera que tot paisatge « és » un cos i el cos dels homes esdevenen paisatge. Pensem, per exemple, en els mapes que representen el « paisatge interior » de nostre cos, els *wujineidu*. Cf. Kristofer SCHNIPPER, *Le corpstaoïste: corpsphysique, corps social*, París, Fayard, 1978, p. 143; cf. Max KALTENMARK, *Lao Tseu et le taoïsme, maîtres spirituels* París, Seuil, 1965, pp. 48 i ss.

³¹La traducció és nostra a partir de l'original francès: « Le paysage est un corps géographique, inversement, le corps est un paysage organique. Les deux portent les traces d'une activité durable et des cicatrices ». Citat per Daniel PARROCHIA, *François Dagognet. Un nouvel encyclopédiste?* Célyzérieu, Champ Vallon, 2011, p. 82.

sofia del joc aplicada a la creació artística, he creat una sèrie de quadres acrílics sobre taula i cartró imprimat per oferir a l'espectador una ciutat anatòmica del segle XXI, que serveixi, per torna, com a portal de vies plàstiques que encara esperen ser explorades.

Malgrat l'esforç teorètic i contextualitzador que estem duent a terme —el qual, sigui dit de pas, ens permet connectar el contingut d'aquesta reflexió amb les preocupacions d'altres investigadors de l'àmbit humanístic—, haig de manifestar que el procés pictòric ha gaudit de la major importància dins aquest mètode híbrid de treball. Ben mirat, no som pas altra que estudiants de la Facultat de Belles Arts, en teoria més propers a l'acte intuïtiu-poètic que no pas al mètode cartesiana, especulatiu de les ciències humanes?

Així doncs, acostumo a seguir el mateix mètode per a realitzar les diverses obres: començo fent un breu anàlisi visual de fotografies i il·lustracions d'òrgans o parts del cos humà susceptibles de conformar un paisatge pictòric. Extrec aquestes imatges principalment del *De humani corporis fabrica* de Vesal i d'atles anatòmics contemporanis³². També m'ajudo dels textos descriptius i del que aprecio visualment: estructures i formes orgàniques generals, gammes cromàtiques dels teixits... És així com genero els primers esbossos, part molt important del procés, ja que és a través d'aquest treballs preparatoris que aconseguixo pensar i resoldre la composició de les pintures. Penso mentre dibuixo —dibuixar és una forma de pensar?—. Per a la fase pictòrica, he utilitzat tubs de pintura acrílica, en virtut del seu curt temps d'assecat, el qual em permet treballar de manera més àgil i corregir amb més rapidesa. També he inclòs diferents quantitats de blanc d'Espanya o carbonat càlcic —CaCO₃—, amb la finalitat d'obtenir a la paleta mesclades més consistents i un acabat més mate.

³²Més enllà del treballs ja citats de Campbell i Sobotta (vegeu nota 7), un altre atlas consultat, aquesta vegada amb fotografies i no pas il·lustracions, és: Johannes W. Rohen, *Atlas de anatomía humana: Estudio fotográfico del cuerpo humano*, Madrid, Elsevier, 2011, 608pp.

D'altra banda, el suport pictòric, en un principi, havia de consistir en fusta muntada sobre bastidor; però, a causa de la decisió de fer que la silueta d'aquests quadres escapés del quadrat o rectangle convencional, he hagut de fabricar l'estructura amb llistons de fusta a mida per enganxar-hi alternativament dos tipus de suport: fullola de contraplacat (3,5 mm de gruix) i làmina de cartró gris compactat (1,5 mm). Un cop encolats els suports sobre l'acoblament estructural de fusta, per començar a pintar només ha calgut imprimir amb algunes capes de *gesso*, barreja de làtex concentrat, carbonat càlcic i diferents pigments per tal de no començar a pintar sobre un fons blanc.

Sobre aquest suport no blanc —colors grisos i terciaris—, he anat representant les diferents parts del cos humà entenent-les com a paisatges arquitectònics, amb els seus propis relleus, profunditats i elements naturals. Sorgeixen aleshores paisatges interiors, regnes poblats d'entitats platòniques que habiten aquestes metàfores tot seguint una jerarquia administrativa. Tal com recorda de forma amena la metge-endocrí Irina Matveikova, « sembla ser que el cos és un paisatge divers i atractiu, una estructura o, si vols, una sustentació per als bacteris; existim per a proporcionar-los espai, una llar i les condicions adequades de supervivència i reproducció »³³.

³³Irina MATVEIKOVA, *Bacterias: la revolución digestiva*, pròleg de Santiago Satrústegui Pérez Villamil, Madrid, La Esfera de los Libros, 2018, p. 30.

3. Parts i components d'aquesta memòria

En les següents pàgines, el lector trobarà els resultats de l'activitat teòrica i pràctica dividits en tres parts o capítols. Primerament, una brevíssima reivindicació de la fantasia, del joc i de l'esperit surrealista en la meua pintura. Ho hem titulat « PINTURA I FANTASIA: UN HIMENEU NEGLIGIT », acompanyada d'un seguit de referents iconogràfics que, per una banda, recolzen aquest posicionament i, per altre, han servit com a paradigmes del lloc —o nivell de poesia i tècnica pictòrica— al qual voldria arribar amb la meua pròpia obra. Per descomptat, és aquesta una fita que transcendeix el marc d'acció i de temps d'aquest TFG.

En segon lloc, oferim un apartat anomenat «ANATOMIA NOSTÀLGICA O PINTURES D'ANIT ». Consisteix en un recorregut visual abreujat per tal d'evidenciar la meua trajectòria immediatament anterior a la hipòtesi dels paisatges antròpics o anatòmics. Hom trobarà una modesta selecció de peces, ordenades cronològicament, gràcies a les quals poder entendre millor la gestació de les 4 pintures sobre taula i el políptic final.

En tercer lloc, abans d'arribar a les conclusions i de llistar les fonts bibliogràfiques emprades en la nostra recerca, presentarem l'apartat principal d'aquest TFG: «PELS CLAUSTRES DE L'ÀNIMA: LA GRAN CONSTRUCCIÓ». Aquí pararem atenció al mètode pictòric, mitjançant documentació visual del procés que he anat seguint al llarg d'aquests quatre mesos, comentant molt breument cada pas. A continuació, serà el moment d'exposar fotogràficament les pintures en el seu estat actual d'acabament —la qual cosa significa que podria seguir pintant-les o, més encara, que hauria de fer-ho sense dilació...—, acompanyades amb les seves respectives fitxes tècniques.

Per enllestir aquest recorregut gosem incorporar unes « IN-CONCLUSIONS » o cloenda sense unes conclusions autoreferencials unívocues. En avinentesa de que em resulta impossible o, si més no, contradictori pronunciar-me en clau acadèmica sobre un material artístic tan subjec-

tiu i encara en procés de maduració. Com pot emetre el mateix creador, en el moment quasi immediat a l'acte creatiu, un judici de valor sobre la cosa creada més enllà d'una clara sensació de fracàs? Encara més, jutjar l'eficàcia o la pertinència del seu propi imaginari poètic davant dels altres? Potser sí que té raó l'escriptor austríac Stefan Zweig en dir que l'artista és la persona més autoritzada per parlar de la seva obra³⁴, però, en tot cas, aquesta *auctoritas* ha de venir amb el pas del temps, dimanar d'una mirada amb perspectiva suficient dels anys i de la vida com per no incórrer en solipsismes odiosos i en falsedats sobre un mateix. Si bé rebutgem la idea que en qüestions d'art no hi ha possibilitat d'ensenyar quelcom que no siguin certs procediments tècnics o tradicions compositives, penso que la millor i més sincera conclusió està en mans de l'espectador, tot deixant a l'obra parlar de sí mateixa.

³⁴Stefan ZWEIG, « The Secret of Artistical Creation, Lecture USA 1938 », a: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, Frankfurt, S. Fisher, 1981, pp. 227-250.

PINTURA I FANTASIA: ELOGI D'UN HIMENEU NE- GLIGIT?

Des de les invectives de Plató contra les historietes de nodrisses a l'Antiga Grècia³⁵; els textos pedagògics del filòsof protestant John Locke (1632-1704) i de l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau (1762), l'educació naturalista i, més encara, el marxisme cultural s'han mostrat sempre hostils a la fantasia³⁶, a legitimar-la; a veure en aquest tipus de llenguatge una mena d'alfabet de la humanitat, mitjançant el qual poder traçar les primeres certeses filosòfiques, és a dir, allò que és permanent en nosaltres.

Potser sí, doncs, que la nostra lloança apolítica de la fantasia en la Pintura implica un posicionament inevitablement polític³⁷. Tant se'ns en dona. En qualsevol cas, estem d'acord amb

³⁵Michel MANSON, « Platon et les contes de nourrice », a: Jean PERROT (dir), *Les métamorphoses du conte*, Brussel·les, PIE – Peter Lang, 2004, pp. 27-40.

³⁶Juan GARCÍA UNICA, « Para que nadie sea esclavo. Introducción a una ética de la Fantasía, » en: Myriam GUTIÉRREZ ZOMOZA, Manuel Jesús MALDONADO (eds.), *De la literatura infantil a la competencia literaria*, Madrid, Dykinson, 2022, p. 62.

³⁷No estem d'acord amb aquesta afirmació de l'artista i teòric de l'art Elizam Escobar: « Independientemente de las buenas o malas intenciones de sus defensores, un arte así [apolítico] —si fuera cierto que existe—, sólo podría ser promotor en la práctica del statu quo, lo cual es también ser parte de la función de toda ideología en el poder: representar al mundo de una forma positiva. » E. ESCOBAR, *Los ensayos del artificiero: más allá de lo político-directo y el post-modernismo (1983-1999)*, San Juan (Puerto Rico), Isla Negra Editores, 1999, p. 31. Tampoc combreguem amb aquesta idea del poeta xilè Pablo de Rokha, molt estesa, per altra banda entre la comunitat acadèmica de Belles Arts i d'Història de l'Art en ple segle XXI: « La posición política se refleja en la creación artística, ya que existe un arte pardo, un arte negro, un arte rojo, y no existe un arte apolítico, porque un arte apolítico, persiguiéndolo o no, es un arte hoy por hoy y eternamente al

l'escriptor anglès G. K. Chesterton quan afirma que la literatura fantàstica i la imaginació alliberada de tot condicionament finalista pot esdevenir un « alfabet » gràcies al qual interpretar les fondàries espirituals de l'ésser humà³⁸; fondàries psicològiques, morals i també, i per què no?, anatòmic-poètiques, com és el nostre cas. Una vegada arribat fins aquí, el lector no se sorprendrà si defensem també allò que l'escriptor romàntic José María Blanco White (1775-1841) va anomenar el « placer de imaginaciones inverosímiles »:

No quiero, por título alguno decir, que la intervención de seres sobrenaturales y fuerzas misteriosas, tales como la creencia popular las figuraba en los siglos caballerescos, sea necesaria, y ni aun admisible en todas las ocasiones. Mi intento es solo protestar contra la sentencia de destierro que se ha fulminado sobre ellas, sobre todo en España.³⁹

Es tracta, sens dubte, d'una afirmació prou moderada, que després reforçarà l'escriptor i diplomàtic cordovès Juan Valera (1824-1905), autor de la cèlebre *Pepita Jiménez* (1874): « Creo, pues, que lo sobrenatural no debe ni puede desterrarse de las representaciones estéticas; [...] menester es admitir también en la novela, o en cualquier obra de arte, lo misterioso y lo extraordinario »⁴⁰. Sigui com sigui, nosaltres som pintores i no volem enredar-nos aquí en un

servicio del fascismo, del imperialismo, del trotskismo y de todas las formas de la reacción estetizante-fascistizante. » P. de ROKHA, *Arenga sobre el arte*, Santiago de Chile, Multitud, 1949, p. 97.

³⁸« For a fable, all the persons [...] must be like abstractions in algebra, or like pieces in chess. [...] In this language [...] are written some of the first philosophic certainties of men. [Fables] are the alphabet of humanity, which like so many forms of primitive picture-writing employ any living symbol in preference to man. [...] » G. K. CHESTERTON, « Introduction » a: *Æsop's Fables*, ilustracions d'Arthur Rackham, ed. Stanley Vernon-Jones, Londres i Nova York, William Heinemann y Doubleday, 1912, pp. vii-x.

³⁹José María BLANCO WHITE, *Antología de obras en español*, Barcelona, Labor, 1971, p. 216.

⁴⁰Juan VALERA, « De la naturaleza y carácter de la novela (1860) », a: *Obras completas* (vol. 21, *Crítica literaria*), Madrid, s./ed. [CV?], 1909, p. 12.

debat que pertany a la crítica literària. Ens preguntem però sobre la posició que ocupa el gènere fantàstic en la història de la pintura moderna i, més concretament, en el període de les Avantguardes del segle passat.

Ens adonem de què es tracta d'un tema poc treballat, fins i tot negligit pels historiadors de l'art convencionals. Potser una excepció de renom és la de l'escriptor i crític d'art Marcel Brion (1895-1984)⁴¹. L'univers de la fantasia revesteix, com reconeixia Brion, una multitud d'expressions artístiques tan aclaparadora que seria impossible retenir-la en la seva totalitat. No només sobrepassa amb escreix el que s'espera de nosaltres en aquestes poques pàgines, sinó que desbordaria fins i tot els objectius de qualsevol tesi doctoral o treball acadèmic amb pretensions d'exhaustivitat. Podríem recórrer a obres com la dels crítics literaris John Clute i John Grant⁴², o bé al treball interdisciplinari editat per Philip Nel i Lissa Paul⁴³. A Espanya, caldria retre homenatge a les investigacions pioneres de Carmen Bravo-Villasante (1918-1994). Així i tot, només hauríem fet un petit pas en relació amb el paper de la fantasia en terreny literari. Però no hauríem avançat gens sobre la presència en les arts visuals i en la Pintura en particular.

Per a nosaltres, el cos humà és un paisatge infinit pintat per l'ànima. Aquesta és una fantasia poètica que només troba reflex en certes pintures del moviment surrealista (figs. 16-17).

⁴¹Marcel BRION, *L'Art fantastique*, París, Albin Michel, 1989, 218pp.

⁴²John CLUTE, J. GRANT (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*, Nova York, Saint Martin Press, 1997, 1049pp.

⁴³Philip NEL, Lissa PAUL, *Keywords for Childrens Literature*, Nova York, NYU Press, 2011, 293pp.



Figura 16

MAX ERNST

Forêt et soleil (« Boscatge i sol »), 1927.

Oli s./llenç, 66 x 82,5 cm.

Chicago: The Art Institute, núm. inv. 2007.276.

L'any 2024 que acabem de cloure celebra el centenari del Surrealisme, nascut amb el *Manifest surrealista* d'André Breton—el qual, per cert, havia estudiat medicina i coneixia bé l'anatomia humana—; un moviment que continua desafiant les convencions i que, lluny de quedar-se en el passat, està prenent nous impulsos en les arts del segle XXI, precisament pel fet d'explorar allò irracional, fantasiós i les elucubracions de l'anomenat « subconscient ». Hem de fer esment, per exemple, de l'exposició titulada *1924. Otro surrealismo*, comissariada per Estrella de Diego a la Fundació Mapfre de Madrid i que va tancar les seves portes el passat 11 de maig. Creiem que les peces exposades funcionen com a substrat d'altres imatges que avui estan presents en el món dels videojocs, del cinema i fins i tot en el grafisme de certes xarxes socials i *Mems* d'Internet. Tècniques i recursos plàstics generats en el sí d'aquest moviment, com ara els cadàvers exquisits, el collage, la calcomania, el frottage i el dibuix automàtic formen



Figura 17

YVESTANGUY

Palais promontoire (« Palau-promontori »), 1931.

Oli s./llenç, 73 x 60 cm.

Venècia: The Solomon R. Guggenheim Foundation
Peggy Guggenheim Collection, núm. 76.2553.94.

part de l'alta costura i del *pret-à-porter*, de la publicitat i el *branding*, i també dels llenguatges artístics actuals, com certes instal·lacions i performances⁴⁴. Ens atrevim a afirmar, d'escreix, que la pintura espanyola del segle XX va ser especialment afí als postulats del Surrealisme⁴⁵. Sobre tot si tenim en compte que la pràctica de la pintura ocupava una posició secundària en el programa surrealista de Breton⁴⁶. Pensem, si no, en les fantasies i la plàstica visual de figures com

⁴⁴Eduardo BECERRA (coord.), *El surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos*, Madrid, Abada, 2013, 544pp. Maria Roser MARTÍNEZ TORRENT, *Pervivència de la iconografia surrealista en la pintura catalana contemporània (1948-1998)*, tesi doctoral dirigida per Lourdes Cirlot, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, 890pp.

⁴⁵Lucía GARCÍA DEL CARPI, *El surrealismo en la pintura española, 1924-1936*, tesi doctoral dirigida per Javier de Salas Bosch, Madrid, Universidad Complutense, 1982, 1266pp.

⁴⁶Marcelin PLEYNET, *Art et littérature*, París, Seuil, 1977, pp. 366, 369-380. Cf. José Luis RODRÍGUEZ GARCÍA, « El alma de la pintura surrealista », *Artigrama*, N°3 (1986), pp. 349-367. Així mateix, Joan M. MINGUET BATLLORI,

Joan Miró (1893-1983) Luis Buñuel (1900-1983), Àngel Planells (1901-1989), Maruja Mallo (1902-1995), Delhy Tejero (1904-1968), Remedios Varo (1908-1963), Eugenio Fernández Grannell (1912-2001) i Jorge Castillo (1933-), entre molts altres. A nosaltres, però, ens interessa allò que subratlla Juan Eduardo Cirlot sobre la pintura surrealista:

En verdad, mucho de esta producción podría ser tildado de mera lucubración, pero mucho también ha de valorarse, al margen de la calidad artística, por su real descubrimiento de trasfondos anímicos, cristalizados en símbolos, formas y escenografías [...paisatges], en todo lo cual se confunden casi siempre dos planos: el de una regresión a los símbolos míticos de la humanidad, y el de la invención regida por la sed de lo nuevo y la obsesión del objeto de nuestro tiempo. [...] El surrealismo, con todo ello, intentaba “desacreditar la noción de realidad”, como diría Dalí, pero lo que consiguió fue ampliar el concepto de lo real, en convergencia con los análisis de la abstracción y con los descubrimientos de la psicología y de la física.⁴⁷

Per la nostra banda, proposem a continuació (figs. 1-3 i 18-44) un breu recorregut visual de les obres surrealistes que més han contribuït a enriquir la meva pintura en el marc del projecte *Pels claustres de l'ànima*. Voldríem fugir de la necessitat de fer qualsevol comentari, acadèmic o formalista, sobre cadascuna de les obres, i presentar-les com una mena de petit *Atlas Mnemosyne* warburgià, dividit en nou planxes (pl. I-IX), davant de les quals regni el silenci i el misteri que mereixen.

« Del verb a la imatge. Sobre l'ontologia de la pintura surrealista », *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, N^o11 (1995), pp. 13-22.

⁴⁷Juan Eduardo CIRLOT, « La pintura surrealista », *Cuadernos de arquitectura*, Núm. 47 (1962), pp. 5-6.



Figura 18

HENRY ORLIK (1947-)

Cannon Balloons (« Globus amb canons »), 2005.

Acrílic s./lletç, 114,5 x 152,5 cm.

Col·lecció particular.

De dalt a baix i d'esquerra a dreta:

PLANXA I:

Figura 19

GIORGIO DE CHIRICO (1888-1978)

Deux personnages (« Dos personatges »), c. 1920
Oli s./llenç, 55 x 46 cm.

París: Centre Pompidou,
núm. inv. AM3295P.

Figura 20

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

L'orateur (« L'orador »), 1932.
Oli s./llenç, 54 x 65 cm.

París: Musée d'Art Moderne,
núm. inv. AMVP 2594

Figura 21

JEAN LURÇAT (1892-1966)

Composition surréaliste
(« Composició surrealista »), 1932.

Oli s./fusta, 38 x 46 cm.
París: Musée d'Art Moderne, núm. inv. AMVP698

Figura 22

MAX ERNST

Ubu imperator (« L'emperador Ubu »,
Personatge inspirat en una obra teatral d'Alfred
Jarry), 1923.

Oli s./llenç, 81 x 65 cm.
París: Centre Pompidou, núm. inv. AM1984-281

PLANXA II:

Figura 23

CLAUDE CAHUN

(= LUCY RENÉE M. SCHWOB, 1894-1954)
Objet (« Objecte »), 1936.

Fusta pintada i cabells humans, 13,7 x 10,7 x 16 cm.
Chicago: The Art Institute of Chicago,
núm. inv. 2007.3.

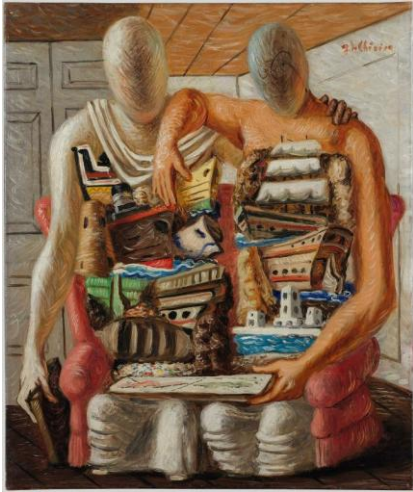
Figura 24

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

La mode (« La moda »), 1937.

Oli s./fusta, 13,9 x 18 cm.
París: Centre Pompidou,
núm. inv. AM1982-116.

—Planxa I—



—Planxa III—



De dalt a baix i d'esquerra a dreta:

PLANXA III:

Figura 25

EDWARD WADSWORTH (1889-1949)

The Beached Margin

(« El marge platejat»), 1937.

Tremp d'ou s./llenç encolat s. fusta , 13,9 x 18 cm.

Londres: Tate,

núm. inv. N04935

Figura 26

JUDIT REIGL (1923-2020)

Ils ont une soif insatiable de l'infini

(« Tenen una set insaciabile de l'infinít »), 1950.

Oli s./llenç , 109 x 97 cm.

París: Centre Pompidou,

núm. inv. AM2003-271.

Figura 27

AUTOR DESCONEGUT (« R. LEE GLENN? »)

Paisatge surrealista, entre 1930 i 1950.

Oli s./llenç, 76,2 x 61,6 cm.

Col·lecció particular (via 1stDibs)

Figura 28

JEAN HÉLION

Figure tombée

(« Figura caiguda »), 1939.

Oli s./llenç , 126,2 x 164,3 cm.

París: Centre Pompidou,

núm. inv. AM1987-936.

PLANXA IV:

Figura 29

KURT SELIGMANN (1900-1962)

Magnetic Mountain

(« Muntanya magnètica »), 1948.

Oli s./llenç , 64 x 74 cm.

Chicago: The Art Institute of Chicago,

núm. inv. AM1987-936.

Figura 30

DOROTHEA TANNING (1910-2012)

Algunas rosas y sus fantasmas, 1952.

Oli s./fusta, 13,9 x 18 cm.

Londres: Tate,

núm. inv. T07987.

—Planxa IV—



De dalt a baix i d'esquerra a dreta:

PLANXA V:

Figura 31

ÀNGEL PLANELLS I CRUANYES (1901-1989)

Paisatge de cap de setmana, 1974.

Oli s./fusta, 65,5 x 100 cm.

Madrid: Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza, núm. inv. CTB.1990.1.

Figura 32

EUGENIO FERNÁNDEZ GRANELL (1912-2001)

Les soirées somptueuses sont tueuses
(« Les festes sumptuoses són assassines »), 1984.

Oli s./llenç, 61,5 x 109 cm.

Madrid: Abanca – Colección de Arte.

PLANXA VI:

Figura 33-34

JOAN PONÇ I BONET (1927-1984)

Àngels, 1951.

Gouache, grafit, pastel i tinta s./paper,
32,5 x 45 cm.

Barcelona: MACBA,
núm. inv. R.0448.

Figura 35

Suite "Fons de l'ésse", c. 1975-1977.

Gouache, tinta i llapis s./paper, 65 x 70 cm.

Col·lecció particular.

PLANXA VII:

Figura 36

EUGENIO FERNÁNDEZ GRANELL (1912-2001)

Las Galas de Circe, 1985.

Fusta pintada, plàstic i components metàl·lics,
21 x 9 x 5 cm.

Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell,
núm. inv. FE 002.

Figura 37

Ídolo cordobés, 1969.

Fusta pintada, plàstic i components metàl·lics,
57 x 14,2 x 8,6 cm.

Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell,
núm. inv. FE 021.

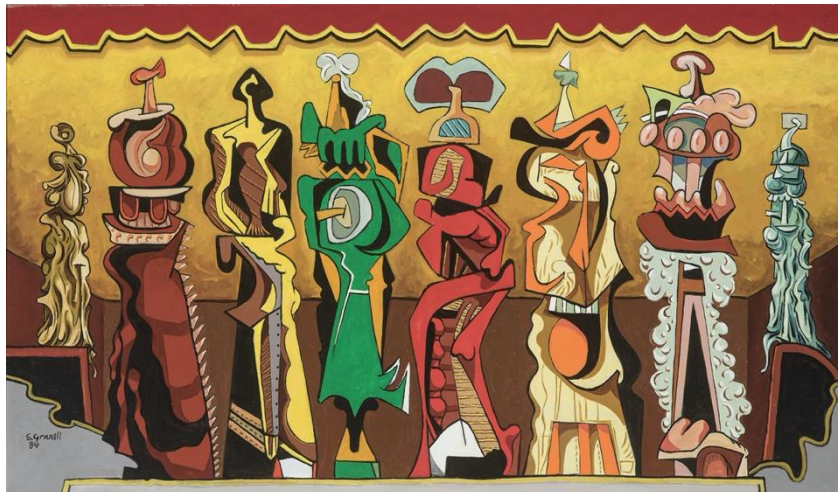
Figura 38

Bodegón de Zurbarán, 1970.

Fusta pintada,
57,3 x 33 x 11 cm.

Col·lecció particular [?]

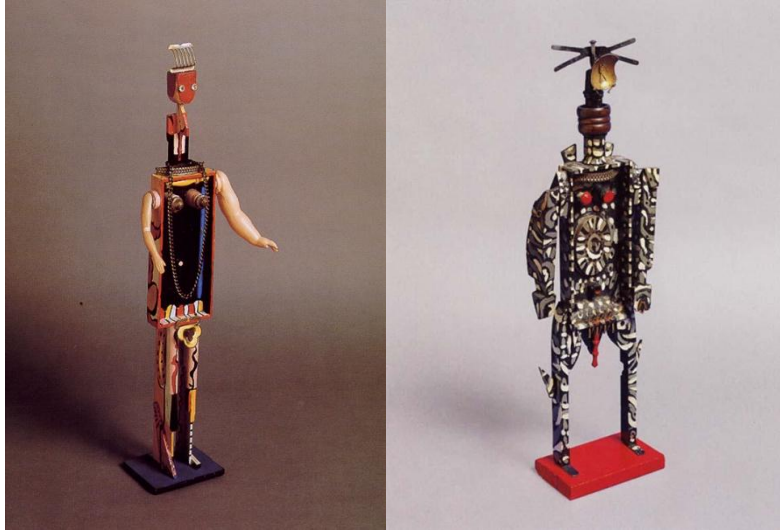
—Planxa V —



—Planxa VI—



—Planxa VII—



De dalt a baix i d'esquerra a dreta:

PLANXA VIII:

Figura 39

MARUJA MALLO (1902-1995)
Viajeros del éter, 1982.

Grafit, llapis de color, bolígraf i cera s./paper,
40 x 24,9 cm.

Madrid: Museo-Centro de Arte Reina Sofía,
núm. inv. AS08055.

Figura 40

JORGE CASTILLO (1933-)
Composición, s./f.

Oli s./llenç , 97 x 130 cm.

Col·lecció particular (vía Subastas Durán),

Figura 41

MARUJA MALLO
Un mundo, 1929.

Oli s./llenç, 290 x 310 cm.

Madrid: Museo-Centro de Arte Reina Sofía,
núm. inv. AD00038.

Figura 42

MARUJA MALLO
Sevaltro, entre 1970-1975.

Oli s./llenç, 40 x 40 cm.

Madrid: Museo-Centro de Arte Reina Sofía,
núm. inv. AS08085.

PLANXA IX:

Figura 43

SUSANA DAN (1976-)
The End of The Fairy Tale I
(« El final del conte de fades I »), 2011.

Oli s./llenç , 70 x 70 cm.

Brussel·les: Contemporary Art Collection,
Parlament Europeu.

Figura 44

The Grandmother's Garden III
(« El jardí de l'avia III »), 2011.

Oli s./llenç, 90 X 90 cm.

Londres: Tate,
núm. inv. T07987.

—Planxa VIII —



—Planxa IX—



ANATOMIA NOSTÀLGICA O PAISATGES D'ANIT

En aquest capítol oferim una selecció d'obra pròpia immediatament anterior al projecte presentat. Son el que hem anomenat *Paisatges d'anit*: pintures creades als tallers de pintura de la Facultat de Belles Arts entre 2023 i 2024. D'aquesta manera, el pacient lector podrà comprendre d'on « vinc » i copsar les petites decisions plàstiques que he anat prenent fins a conformar el projecte *Pels claustres de l'anima*. Com hem evidenciat en els dos capítols precedents, m'interessa explorar els imaginaris artístics i literaris vinculats a allò estrany i fantàstic —d'aquí el nostre vincle amb el Surrealisme històric i contemporani— i que, d'afegit, poden identificar-se amb formes familiars del nostre món. En totes aquestes creacions hi ha un no sé què que no acabem de reconèixer i que ens interpel·la amb intensitat. Què estem veient en aquestes pintures? El principi d'indeterminació, el vertigen semàntic, sense renunciar a l'harmonia compositiva i cromàtica: aquests són els objectius principals en la meua obra.

Vaga dir que un altre objectiu ha estat la representació del cos humà « per dintre » des d'aquest principi d'indeterminació o llenguatge surrealista. A *Recés* (fig. 45) apreciem l'estructura orgànica d'aquest personatge inusitat ocupant la major part de la composició. Si clissem els elements subordinats o atributs que l'acompanyen, podem notar com es produeix una invitació a lligar caps amb l'interior del cos, amb els respectius òrgans, perfilats a través de les costelles de la figura. Així mateix, allò que « flota » al cim de la seva mà és una representació surrealista del cor. Aquí, però, encara no apareix una escenografia complexa o el paisatge. A *Somni II. Germans bessons* (Fig. 46) l'escena comença a fer acte de presència, encara acompa-

nyada de la figura humana. En aquesta obra volia explorar especular sobre com representar un paratge forjat en el món oníric dels somnis. Buscava aquest sentit de l'estranyesa; però no pas una estranyesa negativa, en el sentit que li dóna Freud en el seu famós assaig *Das Unheimliche* o « El sinistre » (1919)⁴⁸ i Hal Foster a *Compulsive Beauty* (1993)⁴⁹. Més aviat es tracta d'un quadre governat per una bella estranyesa o, si es vol, una bellesa afable a través de la qual tot és possible. La connexió amb els surrealistes, no únicament per l'interès pels somnis⁵⁰, es torna evident i es va exemplificant a mesura que anem pintant.

En les obres posteriors, la figura comença a allunyar-se i procuro centrar-me en l'escenografia que l'embolcalla. Podem comprovar-ho a *L'ull* (fig. 49), on descobrim un paisatge a través d'una mena de finestra ornada, inspirat en una obra tridimensional de Claude Cahun (fig. 23). Aquí afegeixo per primer cop blanc d'Espanya a la pintura acrílica per donar-li més densitat, ja que acostumava a pintar amb poca quantitat de pintura, deixant un una transparència no sempre desitjada. *L'ull* proposa un joc d'elements figuratius: els arbres, núvols i la teranyina construeixen un ull al superposar-los. Aquesta voluntat de suggerir objectes a partir de la unió d'altres la veiem, també, en alguns artistes del Surrealisme⁵¹.

⁴⁸Sigmund FREUD, « The "Uncanny" », a: *The Standard Editions of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edició i traducció a l'anglès de J. Strachey, Londres, Hogarth Press, 1953, t. XVII, pp. 219-252. Hem consultat la versió espanyola: « Lo siniestro », a: *Obras completas*, traducció de Luis López-ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, t. III, pp. 2483-2505.

⁴⁹Hal FOSTER, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 1995, 313pp.

⁵⁰Ricardo IBARLUCÍA, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial Ediciones, 1998, pp. 21-27.

⁵¹Salvador Dalí realitza quelcom similar a *Retrat de Mae West que pot utilitzar-se com a apartament surrealista*, 1935. Gouache i grafit s./pàgina de revista comercial impresa, 28,3 x 17,8 cm. Chicago: The Art Institute, núm. inv. 1949.517.

Les tres obres següents (figs. 47, 48 i 50) van ser fruit d'una activitat proposada a l'assignatura de *Taller de Creació* impartida pel Dr. Oriol Vaz-Romero Trueba (2024), on ens animava a prendre'ns l'acció pictòrica com un joc d'infants i a realitzar objectes constructius amb qualitats cromàtiques subtils. Aquest és un punt important en la meua trajectòria, atès que l'exercici permetia arribar a formes molt més « pures » o essencials de les que havia estat practicant fins aleshores. Per primer cop vaig ser conscient de la geometria platònica, « amagada » sota totes les formes orgàniques de la Naturalesa. Això ens obligà a crear de manera força diferent a la que estàvem acostumats. En els quadres titulats *Amics* (fig. 52) i *Escultura màgica* (fig. 51) ja estava discorrent al voltant de les qüestions més pròpies del projecte actual. El paisatge s'ordena a partir d'objectes que reapareixen a les obres de la sèrie *Pels claustres de l'ànima*: l'arbre, les cadires, petites construccions. Ambdues visions sorgeixen de qüestionar-nos com veuríem poèticament el cor si aquest òrgan vital esdevingués paisatge. De fet, en japonès, «cor» es pot dir de dues maneres diferents. L'expressió 心臓—*shinzou*—fa referència a l'òrgan en sí, mentre que 心—*kokoro*—es refereix al costat sentimental del cor⁵². Així doncs, podríem dir que vaig tractar desubordinar la figura del *shinzou* al sentit del *kokoro*.

⁵²James Curtis HEPBURN, *A Japanese-English and English-Japanese Dictionary*, Tokyo, Z. P. Maruya & Co., 1886, pp. 322 i 576.



Figura 45

MAR CARRERAS NAVARRO

Recés, desembre 2023.

Acrílic s./llenç, 77 x 102 cm.



Figura 46

MAR CARRERAS NAVARRO

Somni II. Germans bessons, març 2024.

Acrílic s./fusta, 38 x 5 cm.



Figura 47
MAR CARRERAS NAVARRO
Mural, abril 2024.
Trepmp d'ou s./fusta, 30 x 20 cm.



Figura 48
MAR CARRERAS NAVARRO
La clau, abril 2024.
Trepmp d'ou i oli s./fusta, 23 x 16,5 x 8,3 cm.



Figura 49

MAR CARRERAS NAVARRO

L'ull, maig 2024.

Acrílic s./fusta, 37 x 26 cm.



Figura 50

MAR CARRERAS NAVARRO

Key-maker, juny 2024.

Tremp d'ou i oli s./fusta i filferro, 22 x 9 x 3,5 cm.



Figura 51

MAR CARRERAS NAVARRO

Escultura mágica, setembro 2024.

Acrílico s./fusta, 24,5 x 12 cm.



Figura 52

MAR CARRERAS NAVARRO

Amics, octubre 2024.

Acrílic s./fusta, 45 x 35 cm.

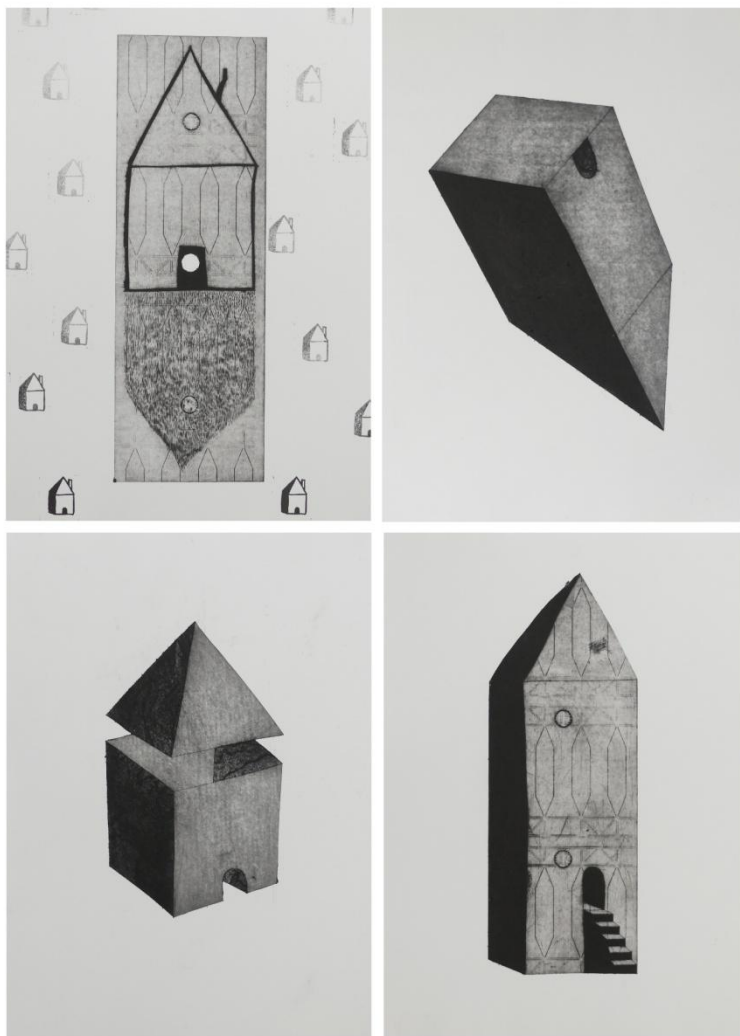


Figura 53, 54, 55 i 56

MAR CARRERAS NAVARRO

De la sèrie *Cases Buides*, febrer-maig 2025.

Gravat amb tetra-brick sobre paper, 70 x 50 cm.

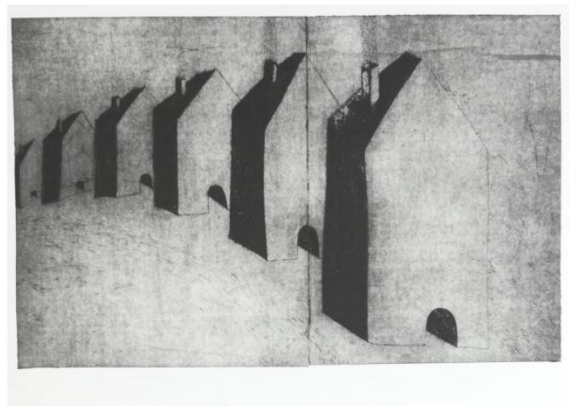
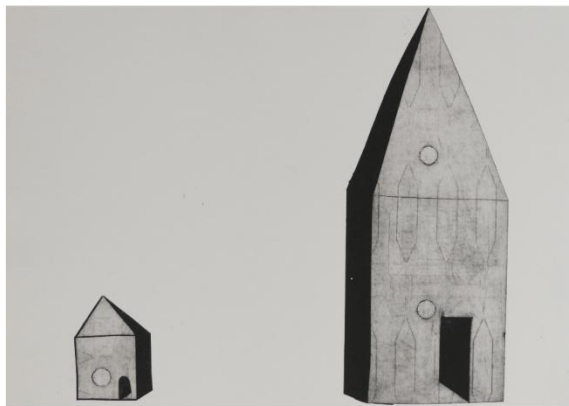
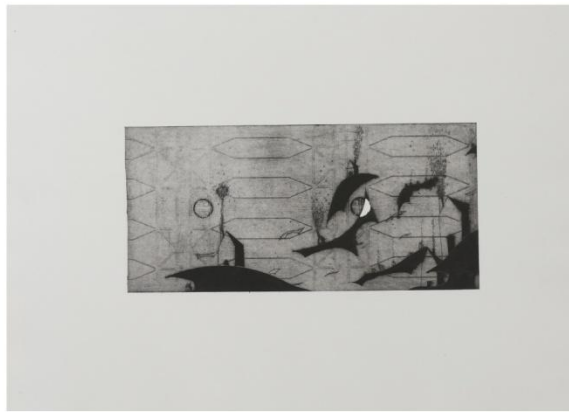
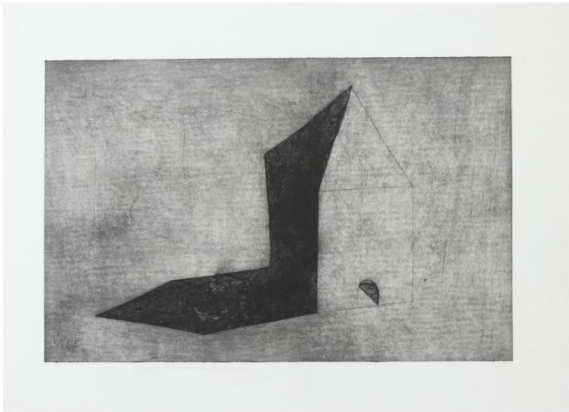


Figura 57, 58, 59 i 60

MAR CARRERAS NAVARRO

De la sèrie *Cases Buides*, febrer-maig 2025.

Gravat amb tetra-brick sobre paper, 50 x 70 cm.

PELS CLAUSTRES DE L'ÀNIMA: LA GRAN CONSTRUCCIÓ



n claustre amb finestres per on passeja l'ànima immortal és el cos humà. En aquest « claustre » pictòric recau el pes principal del Treball Final de Grau. Al meu parer, el procés creatiu ha estat tant important com l'esperada « obra final »—qui sap realment quan una pintura està acabada?—, que el comportívol lector podrà veure en el reportatge visual d'aquest tercer capítol. Hem dividit l'obra pictòrica en dos lligances, íntimament relacionades però també prou diferenciades: les *Finestres* individuals i el políptic o *Model anatòmic*.

1. Finestres cos endins

Vam començar el projecte fixant-nos en quatre òrgans fonamentals en la vida del nostre organisme: el cor, el cervell, els pulmons i l'estómac o, millor dit, el sistema digestiu. Les figures 61 i 62 es corresponen amb alguns dels primers esbossos en llibreta. Val a dir que aquest mètode de treball, basat en dibuixos preparatoris, s'assimila al procés creatiu emprat pel pintor Joan Miró⁵³. En el meu cas, fins a no tenir un estudi preparatori mínimament satisfactori, no començo a

⁵³Joan M. MINGUET BATLLORI, « Del verb a la imatge... », Op. cit., p. 18.

plantejar la pintura. Voldríem tenir-ho tot pensat, inclús els detalls més ínfims, com aquells pintors d'ícones ortodoxes tradicionals; però què difícil és mantenir la tensió i la frescor de l'esbós primer en el quadre final! El títol d'aquesta primera família de pintures (figs. 67-70) brolla de considerar el cos com una construcció amb finestres, un xic a la manera de Di Giorgio i Le Corbusier: finestres a través de les quals podem fer un cop d'ull a l'interior de la fàbrica humana. Així, tal com vam assenyalar en relació amb la nostra llicència poètica⁵⁴, allò que estava dintre, ara està com a l'exterior: la víscera s'ha fet paisatge.

L'antropòleg David Le Breton⁵⁵ suggeriria que aquesta sèrie de finestres claustrals obertes a un paisatge anatòmic fantàstic estan altament influenciades per les meves vivències personals i l'ambient social on he crescut. Però també seguim pensant, com Stefan Zweig, que existeix un misteri en la conformació de la meua mirada sobre el món, visible i invisible alhora. Un misteri que connecta amb els arcans dels poetes surrealistes, no ja des d'una posició marxista, com pretenia André Breton, sinó mística. Si aquestes finestres mostren els detalls d'un paisatge corporal intern, els elements topogràfics del cor, del cervell, dels pulmons i del ventrell, aquests no són d'aquest món o, si més no, els veiem des de la dimensió invisible de l'ésser; aquella on s'avenen la poesia, la intuïció religiosa i la creació artística. Aquestes quatre obertures són

⁵⁴Vid. « 2. Si la pintura fos una hipòtesi: fer del cos humà un paisatge » en aquest TFG, pp. 33-37.

⁵⁵« Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica no una realidad en sí mismo. De ahí la mirada de representaciones que buscan darle un sentido. [...] El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural. [...] Está basado en una concepción particular de la persona, la misma que le permite decir al sujeto "mi cuerpo", utilizando como modelo el de la posesión. Esta representación nació de la emergencia y del desarrollo del individualismo en las sociedades occidentales a partir del Renacimiento. » David LE BRETON, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, pp. 13 i ss.

diferents localitats d'una unitat transcendent. Més endavant, veurem que en el políptic final (figs. 71-78), aquestes localitats es troben i connecten, tot allunyant-nos, ara sí, posant en joc una mirada panoràmica sobre el conjunt de l'organisme.

Les fulloles de contraxapat han estat muntades sobre una estructura a base de llistons de fusta tallats a mida per tal de dotar de rigidesa al suport pictòric i protegir la forma repetida d'un arc en punta. L'emprament d'aquesta reminiscència arquitectònica m'ha permès connectar amb la pintura tardo-romànica i gòtica. Així, per exemple, dins la Pinacoteca vaticana, vaig contemplar el cèlebre *Trittico Stefaneschi* de Giotto (c. 1267-1337), l'estructura del qual presenta ben clarament tres acabaments en punta, similar al que nosaltres hem realitzat per a la sèrie *Finestres*. La referència i la regressió en el temps no responen només a un argument formal.

La cultura de l'Occident medieval es caracteritza per una comprensió holística del cos. En altres paraules, la persona humana és una conjunció de matèria mortal i d'esperit diví. Tornem a dir-ho, tot pescant els tractats del Vesal: el cos no pot entendre's sense l'ànima. Com bé resa al peu de l'esquelet una de les seves estampes més famoses: *VIVITUR INGENIO CÆTERA MORTIS ERUNT*, és a dir, « el geni [l'ànima] sobreviu, tota la resta és mortal » (fig. 6). Si recordem les obres mostrades en el capítol anterior, podem apreciar que a *L'Ull* (Fig. 49) ja mostràvem interès per aquestes formes, però es van plasmar a través de la pintura en comptes de modificar el suport.

La pintura *Cor* (Fig. 67) presenta una composició caracteritzada pel cel vermell, color predominant del propi òrgan i de la sang que bombeja i reparteix pel nostre cos. Ocupa així una gran extensió sobre la superfície pictòrica. Les branques tubulars dels arbres blanquinosos— recurs ja utilitzat en obres anteriors (cfr. fig. 52)— recorden a les venes i artèries que recorren

el cor per dintre. L'extensió de sorra groga, semblant a una llengua desèrtica els límits de la qual són impossibles d'aguaitar, està salpicada per monticles d'herba escampats i és un intent de materialitzar les grans latituds que trobem dins aquest òrgan principal. Abans de convertir-se en *locus communis* de les tradicions populars d'Occident, van ser Homer i després Aristòtil⁵⁶ qui considerava el cor com el centre de les emocions humanes: la ira, la compassió, el temor, l'exultació, la buidor d'esperit, etc. Sobre aquest punt, comenta el filòsof Dietrich von Hildebrand: « Segons Aristòtil, l'enteniment i la voluntat pertanyen a la part racional de l'home, mentre que l'esfera afectiva, i amb ella el cor, pertanyen a la part irracional de l'home, això és, a l'àrea de l'experiència que l'humà comparteix suposadament amb els animals »⁵⁷. Ens podem arribar a perdre en bell mig d'aquests sentiments, com si ens trobéssim esgarriats enmig al bo del desert. He afegit unes construccions escultòriques verdes que fan referència a aquests sentiments d'isolament i de pèrdua de sentit.

Tot seguit presento el *Cervell* com un laberint grandíols (fig. 68), on resulta impossible identificar el camí per entrar-ne i per sortir-ne. L'analogia del laberint amb el cervell no és només una qüestió visual. He volgut assenyalar la idea de complexitat, de circuit babèlic i impentible, bigarrat i polièdric. El cervell és un dels òrgans més estudiats per la ciència positivista, tot i amagar encara incògnites majúscules⁵⁸. Els pensaments —potser apostats fisiològicament en aquest òrgan?— també constitueixen un fenomen assimilable a la iconografia del laberint. D'on

⁵⁶Sobre les passions: ARISTÒTIL, *Retòrica* (II); vid. l'edició i traducció de Quintin Racionero, Madrid, Gredos, 1994, pp. 301-470.

⁵⁷La traducció és nostra, a partir de la versió espanyola: Dietrich VON HILDEBRAND, *The Heart*, Londres, Alice von Hildebrand, 1996. Per la versió espanyola: *El corazón. Un análisis de la afectividad humana y divina*, trad. de Juan Manuel Burgos, Madrid, Palabra, 2009, p. 32.

⁵⁸John LISMAN, « The Challenge of Understanding the Brain: Where We Stand in 2015 », *Neuron*, Vol. 86, núm. 4 (2015), pp. 864-882.

venen i a on van els pensaments? Com esbrinar el seu origen i el seu final? Podem arribar a perdre'ns-hi donant-hi voltes, com si tractéssim de buscar una sortida del gran laberint. El sòl d'aquest paisatge és groc, com en el quadre *Cor*. Aquest color uneix el cor amb el cervell, puix el pensament racional influeix en els flames sentimentals i a l'inrevés.

Quan miràvem imatges i il·lustracions de l'estómac per iniciar el quadre *Estómac* (Fig. 69), vam fixar-nos que era com un espai tancat, connectat als altres elements del cos a través de dues obertures i que, en relació als òrgans representats a la sèrie *Finestres*, era el que estava situat a la part més inferior. Això va portar-me a imaginar l'estómac com a un paisatge subterrani. La gamma cromàtica predominant està formada per colors terrosos; marrons i liles són protagonistes, acompanyats d'ocres, verds i grocs terciaris. L'espectador identificarà unes protuberàncies amb concavitats al llarg de l'extensió del sòl i un arbre sobresortint d'un estany, que fa referència als sucus gàstrics. També veiem a la part superior esquerra de la composició un forat travessat per un canal de llum groguenca: no oblidem que estem sota terra i la llum celeste tan sols il·lumina una petita part d'aquesta catacumba.

La darrera peça d'aquesta tetralogia es titula *Pulmons* (fig. 70). En virtut de la relació que aquest òrgan doble estableix amb l'aire, vaig cercar elements arquitectònics relacionats amb aquest element. Creiem que els núvols, metàfora del vent, ja presents en obres com *Somni II* i *Germans bessons* (fig. 46) són adients a la part superior de la composició. He procurat deixar espais « buits » a la part blava del cel per crear un espai on, mai més ben dit, poder « respirar ». Les dues torres fan referència als dos pulmons, les quals tenen finestres per on circula l'antífona dels vents. He apostat per una gamma cromàtica un xic més saturada si la comparem amb la de les obres anteriors i he emprat tonalitats blaves i grisos blanquinosos, tot afegint alguns tons lilosos per poder connectar subtilment la peça amb el quadre *Estómac*, on també hi

ha la presència d'aquestes tonalitats. M'agrada pensar que totes les obres de la sèrie estan connectades entre elles, ja sigui pels elements dibuixats o mitjançant l'ús del color.

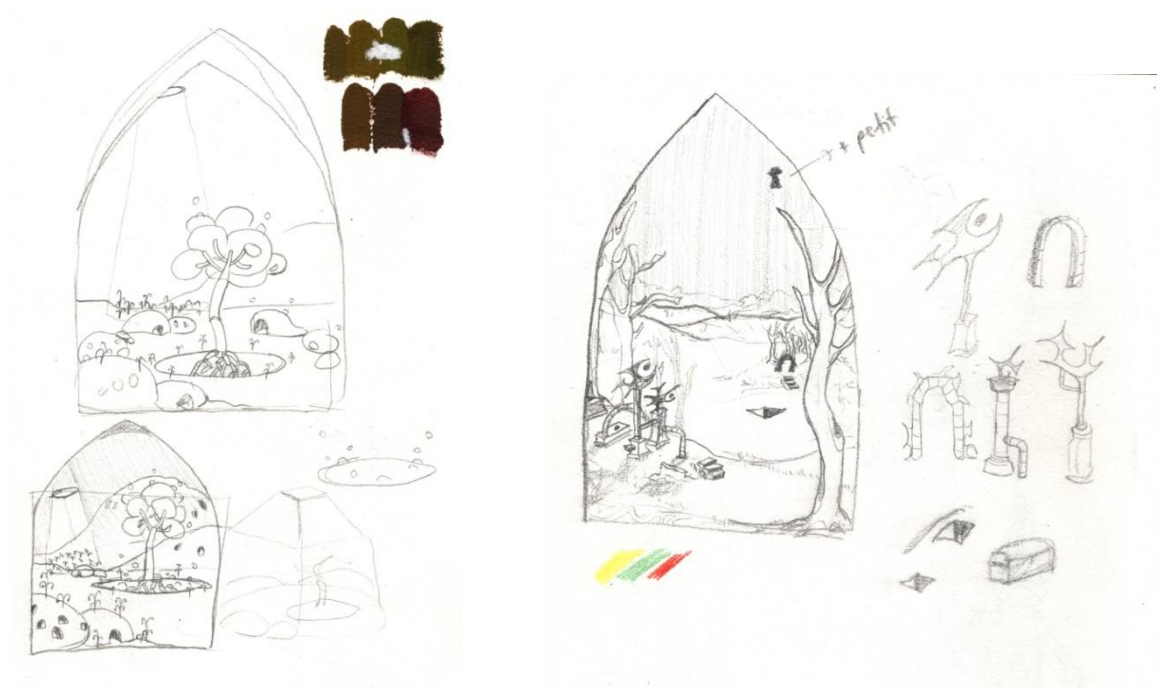


Figura 61 i 62

MAR CARRERAS NAVARRO

Ebossos previs d'Estómac i Cor fets a la llibreta

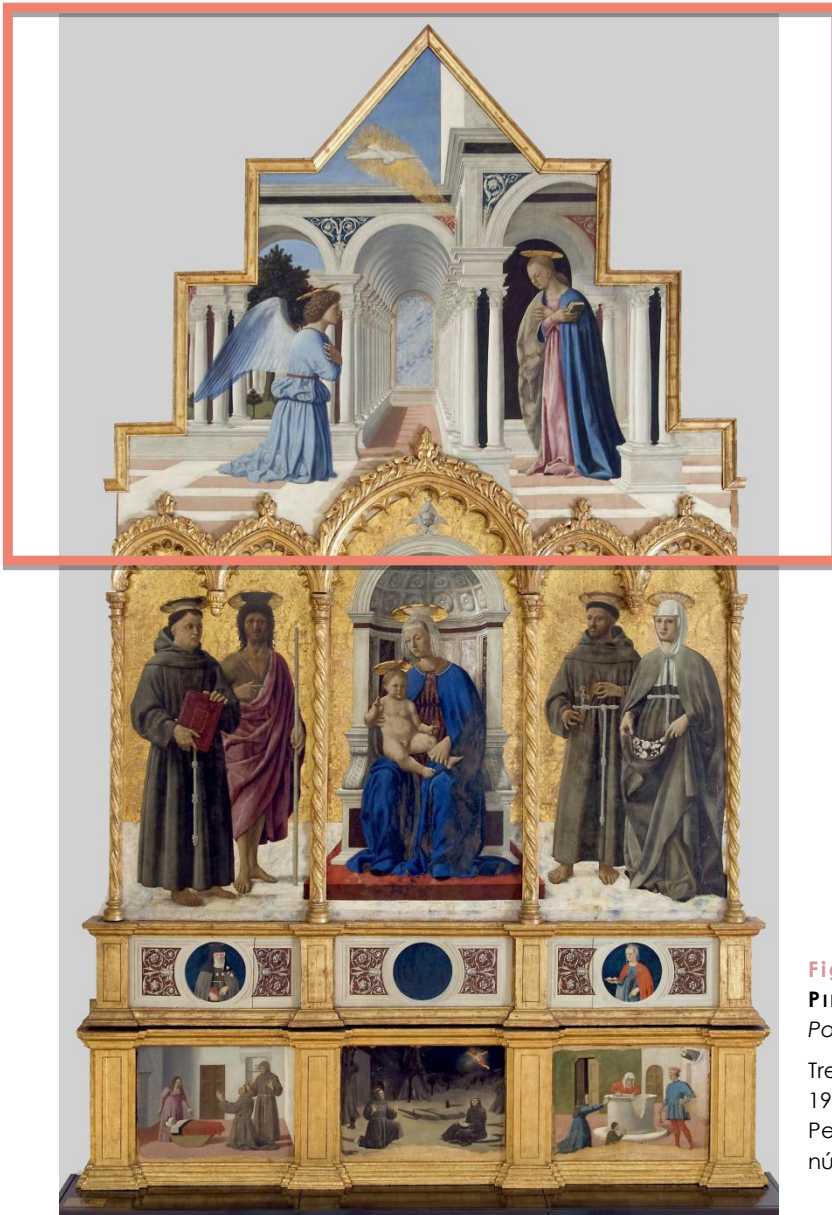


Figura 63

PIERO DELLA FRANCESCA

Políptic de Sant Antoni, c. 1469.

Tremp d'ou i vegetal s./taula,
191,5 x 170 cm.

Perusa: Galleria nazionale dell'Umbria,
núm. Inv. 111.



Figura 64. PIERO DELLA FRANCESCA, Detall del cimaci del políptic de Sant Antoni, c. 1469.

2. Un « model anatòmic » en clau políptica

La segona part del projecte consisteix en la creació d'un políptic format per sis pintures diferents. La forma del suport pictòric també és peculiar. El professor Oriol Vaz em va mostrar diversos models de retaules i políptics de finals del gòtic i principis de l'Humanisme generats en el

context italià, espanyol i alemany. Vaig reparar molt especialment en el complex equilibri del *Políptic de Sant Antoni*, pintat per Piero della Francesca (c. 1416-1492) entre 1460 i 1470 (figs. 63-64). L'obra es va realitzar amb tremp d'ou i tremp vegetal sobre fusta de pollancre i va ser un encàrrec de les monges del tercer ordre del convent de Sant Antoni de Perusa.

Per la meua part, vaig decidir inspirar-me del cimaci —lat. *cymatium*— del políptic (fig. 64), corresponent a l'escena de l'Anunciació de l'Àngel Gabriel a la Verge Maria. En particular, la silueta d'aquest fragment em recorda a la teulada d'una casa, amb el triangle punxegut al cim, i a sota d'aquest, com una mena d'escalons. Aquest cop, però, vaig fer un canvi de material en el suport: la fullola de fusta va deixar pas a unes planxes de cartró gris, posteriorment imprimats com les anteriors fustes, amb un *gesso* de color.

Per dissenyar el tancament del meu políptic vaig recórrer a les finestres tancades del *Jardí de les Delícies* de El Bosco (1450-1515). Aquest meravellós tríptic està carregat d'elements i de minúsculs personatges amb una càrrega simbòlica d'allò més intricada. Però sovint hom oblida l'escena pintada a les finestres exteriors del tríptic, és a dir, allò que es veu quan el tríptic està tancat. Salvant les distàncies, jo també he volgut proposar la visió d'un món intern en clau de grisalla. El pintor flamenc hi representa el tercer dia de la Creació, quan se separen les aigües de la terra i es crea el Paradís terrenal, quan encara l'estirp humana no ha estat modelada a partir del fang primordial. L'esfera gris representa un món sense estrenar i encara lliure de pecat⁵⁹. El propi pintor va incloure un text bíblic en cadascuna de les dues finestres: *Quoniam ipse dixit, et facta sunt, ipse mandavit, et creata sunt... Et vidit Deus quod*

⁵⁹Pilar SILVA, « El Bosco. *Tríptico del Jardín de las delicias* », a: VV.AA., *El Bosco. La exposición del V Centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, cat. núm.46, pp. 330-346.

esset bonum —Gn, 1, 10; Salm 33, 9 i 148, 5—: « Ell mateix ho va dir i tot va ser fet, Ell mateix ho va ordenar i tot va ser creat... I va veure Déu que tot era bo. »

Els esbossos del *Model anatòmic* en forma de políptic revelen el meu intent d'unir els conceptes dels arquitectes que hem anat mencionant al llarg de la introducció i els capítols precedents. Agafo doncs la silueta d'un cos humà vitruvià, universalitat, i la dibuixo sobre l'estructura del retaule (fig. 66) per copsar així la proporció anatòmica.



Figura 65

EL BOSCO

Finestres tancades del tríptic *El Jardí de les Delícies*,
1490-1500.

Oli i grisalla s./fusta de roure, 185,8 x 172,5
(panellcentral) / 76,5 cm (panellslaterals).

Madrid: Museo nacional del Prado, núm. Inv. P2823.

Iniciem el recorregut del retaule amb les portes tancades. La primera escena és *L'inici* (fig. 71). Emulant la grisalla de El Bosco⁶⁰, abans d'endinsar-nos a la resta del retaule he volgut fer referència a l'origen de la formació del cos: l'embaràs. Avui en dia, el procés de la gestació humana està molt documentat. Mitjançant ecografies bi- i tridimensionals es pot veure el procés de creixement del nou ésser com mai abans. Així mateix, la grisalla fa referència a la tonalitat monocroma de les ecografies en blanc. Com l'esfera de El Bosco representa la terra, he escollit l'ou com a metàfora de l'úter i l'embaràs. L'ou ocupa la major part de la composició, obert amb una cadira buida a dins. Aquest moble fa referència a la persona, al cos, que ja s'ha desenvolupat i ha sortit de la closca. Ara ja podem obrir les portes del retaule i endinsar-nos en aquest cos poètic.

Un cop obertes les portes d'aquest organisme, la vista se'ns omple de matisos cromàtics, amplificats pel contrast d'haver estat observant la grisalla anterior. La peça central (fig. 72) és una conjunció del cap amb el tòrax i conté els òrgans principals. A la part superior, trobem el cervell i, més a baix, apareixen el cor i els pulmons. Després, sobre un extensió verda sorgeix una part del sistema digestiu, tot amagant l'estómac, doncs, com ja hem comentat, és un indret subterrani. Ve llavors un forat enorme: l'entrada principal a aquest complex conjunt de màquines arquitectòniques. A la part inferior, podem identificar un triangle invertit que encarna l'aparell reproductor femení. A *Deux personnages* (Pl. I, fig. 19), De Chirico havia representat dues figures antropomòrfiques que són de gran ajuda per a explicar el políptic. Dins el seu cos hi distingim objectes varis amuntegats. La figura de la dreta conté diverses naus. Per la meua part, proposo col·locar l'espectador a dins del paisatge. A les escenes interiors de les finestres laterals

⁶⁰Margaret D. CARROLL, *Hieronymus Bosch: time and transformation in The garden of earthly delights*, New Haven, Yale University Press, 2022, 192pp.

contenen visions d'una *Constel·lació* (figs. 73-74) he volgut donar protagonisme al cel, tot convertint el sistema estel·lar en una metàfora del sistema nerviós, el limfàtic i el circulatori, els quals estan repartits per tot el cos, com les constel·lacions envolten el nostre planeta. Un paisatge és nocturn (fig. 73) i l'altre simula la sortida del sol (fig. 74), però encara són visibles alguns estels en el firmament. Com a acabament, a la base del retaule podem distingir dos quadres de petit format que aguanten el pes del cos i de la composició (fig. 75 i 76). Així com les columnes aguanten el pes de l'edifici, el sistema ossi és qui manté l'estructura del nostre cos i ens permet mantenir-nos erts. Les columnes són de tipus salomònic, en honor al Llibre dels Salms, que és una lloança a la Creació divina, alhora material i immaterial.

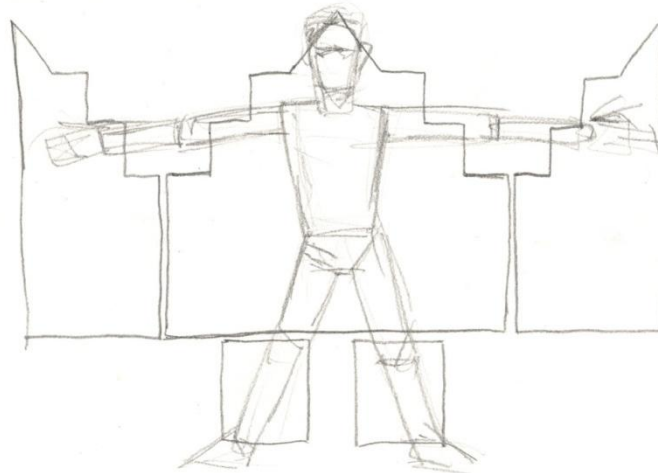


Figura 66

MAR CARRERAS NAVARRO

Esbós d'estudi sobre el políptic i la relació amb el cos en llibreta

Figura 67

MAR CARRERAS NAVARRO

Cor, febrer 2025.

Acrílic s./fusta, 116 x 89 cm



Figura 68

MAR CARRERAS NAVARRO

Cervell, febrer 2025.

Acrílic s./fusta, 116 x 89 cm.

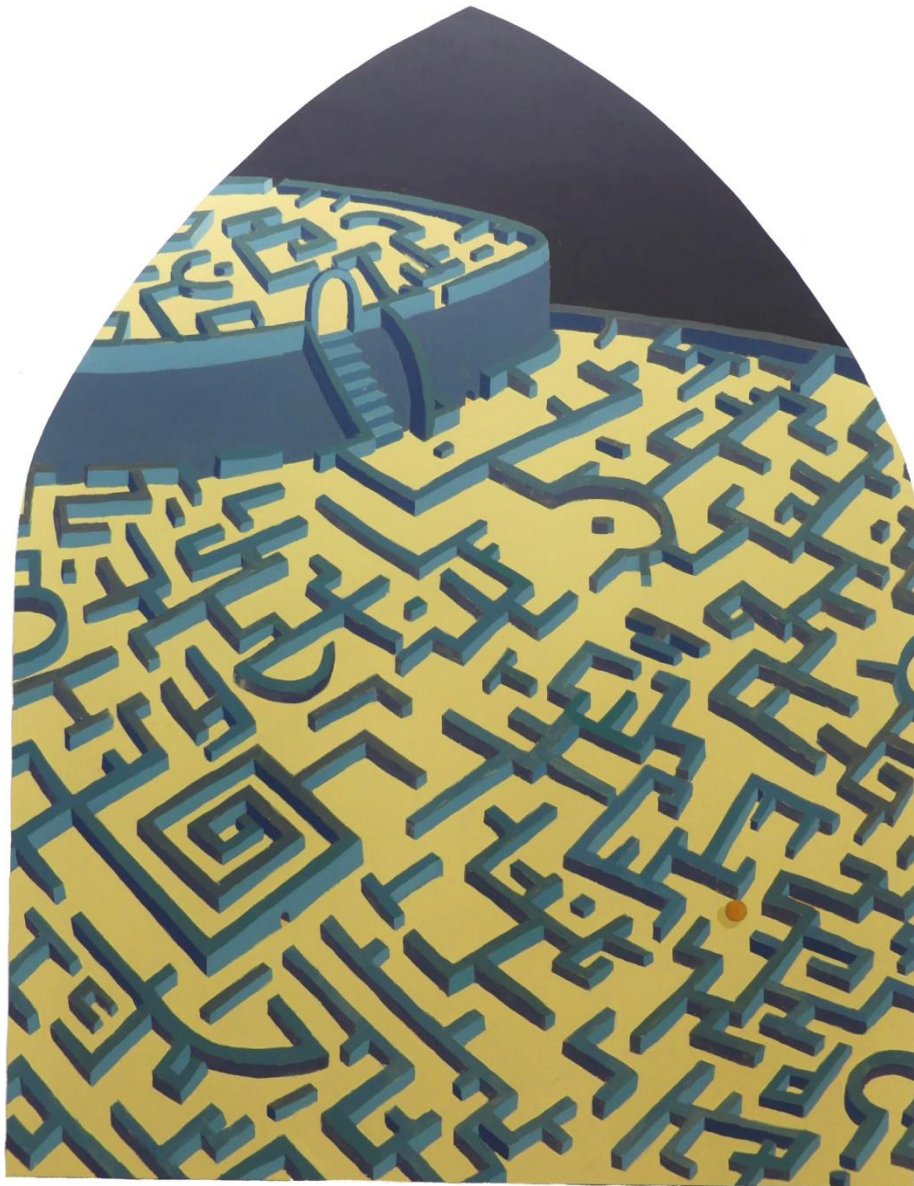


Figura 69

MAR CARRERAS NAVARRO

Estómac, març 2025.

Acrílic s./fusta, 116 x 89 cm.



Figura 70

MAR CARRERAS NAVARRO

Pulmons, març 2025.

Acrílic s./fusta, 116 x 89 cm.



Figura 71

MAR CARRERAS NAVARRO

L'inici, abril 2025.

Acrílic s./cartró gris, 120 x 100 cm.

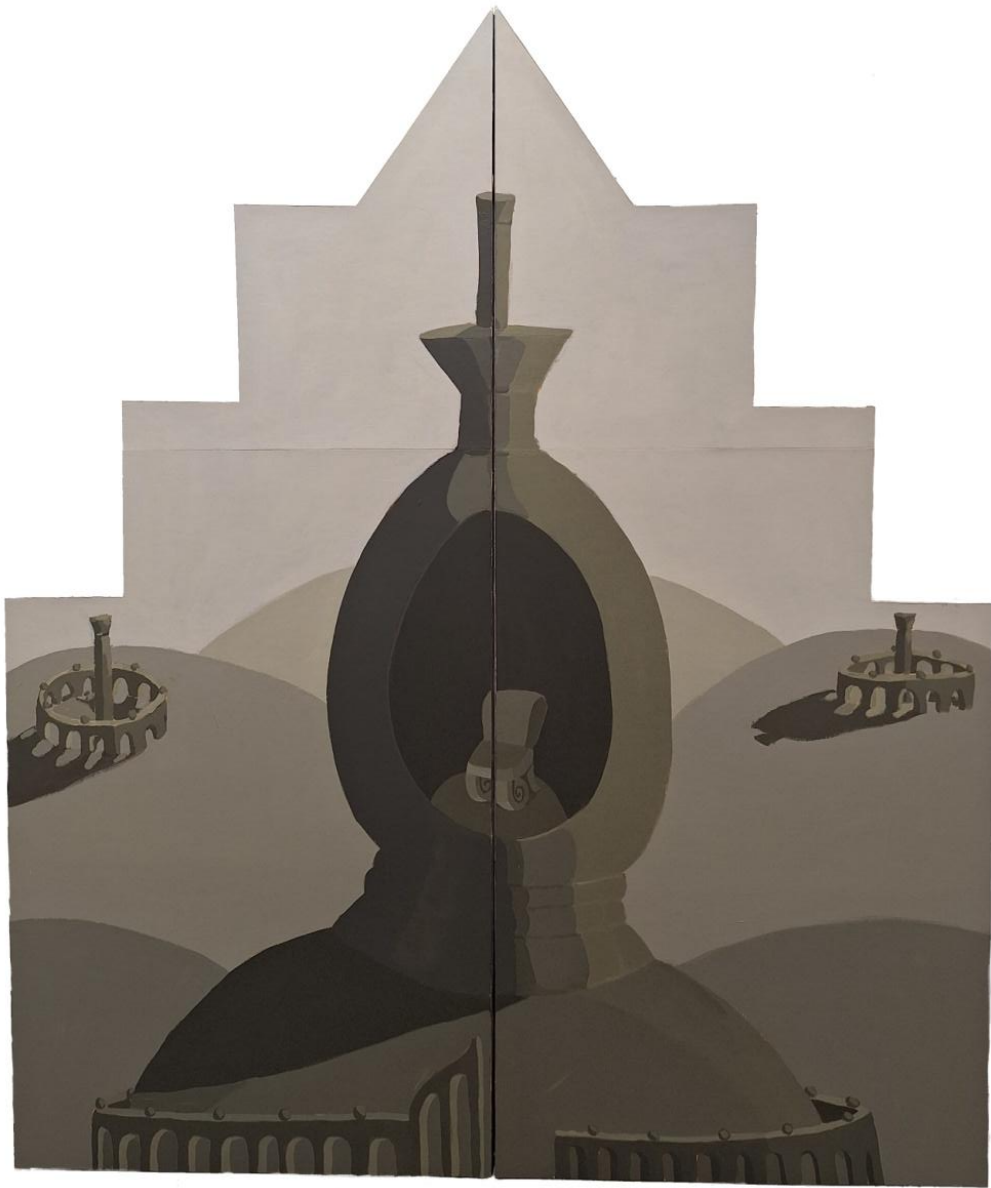


Figura 72

MAR CARRERAS NAVARRO

El petit-gran món, maig 2025.

Acrílic s./cartró gris, 120 x 100 cm.



Figura 73

MAR CARRERAS NAVARRO

Constel·lacions, maig 2025.

Acrílic s./cartró gris, 120 x 50 cm.



Figura 74

MAR CARRERAS NAVARRO

Albada, maig 2025.

Acrílic s./cartró gris, 120 x 50 cm.



Figura 75

MAR CARRERAS NAVARRO

Les columnes I, maig 2025.

Acrílic s./cartró gris, 36 x 27 cm.



Figura 76

MAR CARRERAS NAVARRO

Les columnes II, maig 2025.

Acrílic s./cartró gris, 36 x 27 cm.



Figura 77

MAR CARRERAS NAVARRO

Model Anatòmic (tancat), maig 2025.

Acrílic s./cartró gris, 156 x 100 cm.



Figura 78

MAR CARRERAS NAVARRO

Model Anatòmic (obert), maig 2025.

Acrílic s./cartró gris, 156 x 200 cm.



IN-CONCLUSIÓ A TRAVÉS D'UN POLÍPTIC

Després d'uns exhaustius mesos de treball constant i de moltes hores invertides en el taller podem, per fi, veure els resultats de manera satisfactòria. Vam començar aquest camí amb incertesa, amb les preguntes a mig formular, però que a poc a poc, a partir de la recerca teòrica i del propi acte de pintar, han anat agafant forma i sentit. Hem pogut comprovar que la pràctica artística ens ofereix un ventall de possibilitats enorme, amb les quals és possible dialogar amb variats conceptes, per molt oposats que semblin

Amb aquest Treball Final de Grau he volgut explorar el cos humà no com una estructura rígida, sinó com un paisatge viu, orgànic i simbòlic, que pot ser interpretat tant des d'una mirada natural com arquitectònica. La meua proposta pictòrica, guiada per un esperit lúdic i gairebé ingenu parteix de la hipòtesi que el cos pot ser llegit i representat com un espai construït, ple de relleus, volums i símbols. M'he inspirat en figures com Francesco di Giorgio i Hermann Finsterlin, que van pensar el cos i l'arquitectura des d'una perspectiva simbòlica i constructiva. He volgut fer un pas més i portar aquesta reflexió al terreny de la pintura, a través d'una sèrie de quadres realitzats amb tècnica acrílica i sobre suports no convencionals, fugint del format rectangular tradicional. Així, cada peça esdevé una ciutat anatòmica, una metàfora visual del cos, elaborada pas a pas, des dels primers esbossos fins a les capes finals de pintura. El procés de creació ha estat per a mi una forma de pensar amb les mans, de construir amb el pinzell un relat visual que barreja anatomia, arquitectura i fantasia.

Tot i l'esforç de contextualització i anàlisi teòrica que he intentat fer, reconec que em costa formular unes conclusions clares sobre una obra que sento que encara segueix en procés i que és profundament personal. Com pot una mateixa artista jutjar la seva obra just després d'haver-la creada, sense caure en

la confusió o l'autocomplaença?⁹ Crec que aquest tipus de judici només pot arribar amb el pas del temps. Per això, prefereixo deixar oberta la interpretació, confiada que l'espectador sabrà llegir-hi el que jo mateixa encara no sé dir. Potser la millor conclusió és aquesta: que la pintura continuï parlant per si sola, obrint camins nous dins l'imaginari visual i simbòlic del cos.

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

- ALTESOR, Apud Homero. (1986). *Fenomenología del cuerpo: anatomía filosófica*, Montevideo, PESCE, p. 5.
- ARISTÒTIL. (1994). *Retòrica (II)*; vid. l'edició i traducció de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, pp. 301-470.
- BECERRA, Eduardo (coord.). (2013). *El surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos*, Madrid, Abada, 544 pp.
- BENSON, Timothy O. (2001) (et al.), *Expressionist Utopias*, Berkeley, University of California Press, p. 201.
- BLANCO WHITE, José María. (1971). *Antología de obras en español*, Barcelona, Labor, p. 216.
- BORGHESI, Massimo. (2007). *Secularización y nihilismo. Cristianismo y cultura contemporánea*, trad. de Manuel Oriol, Madrid, Encuentro, pp. 46-68.
- BORSI, Francesco. (1968). *Hermann Finsterlin. Idea dell'architettura - Architektuur in seiner Idee*, Florència, Libreria Ed. Fiorentina, p. 230.
- BOYD WHYTE, Iain. (1985). (ed.) *The Crystal Chain Letters Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, Massachusetts, The MIT Press, 225pp.
- BRION, Marcel. (1989). *L'Art fantastique*, París, Albin Michel, 218 pp.
- BUBER, Martin. (2014). *Eclipse de Dios. Estudios sobre las relaciones entre religión y filosofía*, edició de Luis Miguel Arroyo, traducció de José M. Hernández, de Salamanca, Sígueme, pp. 87-116.
- CAMPBELL, Neil A., REECE, Jane B. (2005). *Biology*, Nova York, Pearson Education; vid., p. ex., la descripció d'una cèl·lula animal, p. 100.
- CARROLL, Margaret D. (2022). *Hieronymus Bosch: time and transformation in The garden of earthly delights*, New Haven, Yale University Press, 192 pp.

- CHESTERTON, G. K. (1912). « Introduction » a: *Aesop's Fables*, il·lustracions d'Arthur Rackham, ed. Stanley Vernon-Jones, Londres i Nova York, William Heinemann y Doubleday, pp. vii-x.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (1962). *La pintura surrealista, Cuadernos de arquitectura*, Núm. 47, pp. 5-6.
- CLUTE, John, GRANT, J. (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*, Nova York, Saint Martin Press, 1997, 1049pp
- CURTIS HEPBURN, James. (1886). *A Japanese-English and English-Japanese Dictionary*, Tokyo, Z. P. Maruya & Co., pp. 322 i 576..
- DA VINCI, Leonardo. (2004). *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, pp. 233-234.
- DE QUEVEDO, Francisco. (1963). *En los claustros de l'alma la herida...* [poema núm. 484], a: *Obras completas* (T.1: *Poesía original*), edició de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, p. 520.
- DE ROKHA, Pablo. (1949). *Arenga sobre el arte*, Santiago de Chile, Multitud, p. 97.
- DÖHL, Reinhard. (2000). *Hermann Finsterlin*, a: *Vision Machine* [cat. exp.], Nantes i París, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Somogy Éditions d'Art, p. 129.
- DURAND, Gilbert. (2011). *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*, edició i traducció d'Alain Verjat, Madrid, Siruela, pp. 127-164.
- EDWARDS, Michael. (2008). *De l'émerveillement*, París, Fayard, 287 pp.
- ESCOBAR, ELIZAM. (1999). *Los ensayos del artificiero: más allá de lo político-directo y el post-modernismo (1983-1999)*, San Juan (Puerto Rico), Isla Negra Editores, p. 31.
- FOSTER, Hal. (1995). *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 313pp.
- FREUD, Sigmund. (1953). *The "Uncanny"*, a: *The Standard Editions of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edició i traducció a l'anglès de J. Strachey, Londres, Hogarth Press, t. XVII, pp. 219-252.
- GALLICO, S. (1999). *Vaticano. Con los frescos restaurados de la CAPILLA SIXTINA, del JUICIO FINAL y de las ESTANCIAS de RAFAEL*. Edizioni Musei Vaticani - Ats Italia Editrice.

GARCÍA DEL CARPI, Lucía. (1982). *El surrealismo en la pintura española, 1924-1936*, tesi doctoral dirigida per Javier de Salas Bosch, Madrid, Universidad Complutense, 1266 pp.

GARCÍA UNICA, Juan. (2022). *Para que nadie sea esclavo. Introducción a una ética de la Fantasía*, en: Myriam GUTIÉRREZ ZOMOZA, Manuel Jesús MALDONADO (eds.), *De la literatura infantil a la competencia literaria*, Madrid, Dykinson, p. 62.

GARRIDO ALARCÓN, Edmundo. (2011). *La ciudad anatómica de Francesco di Giorgio Martini: un proyecto frustrado del humanismo del Quattrocento*, *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 3, Núm. 2, pp. 293-305.

IBARLUCÍA, Ricardo. (1998) *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial Ediciones, pp. 21-27.

KALTENMARK, Max. (1965). *Lao Tseu et le taoïsme, maîtres spirituels* París, Seuil, pp. 48 i ss.

KINCHIN, Juliet. (2012). *Avant-Garde Playtime*, en: J. KINCHIN, Aidan O'CONNOR (coords.), *Century of the Child: Growing by Design, 1900-2000*, Nova York, Museum of Modern Art, pp. 59-61.

LE BRETON, David. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 13 i ss.

LE CORBUSIER. (1954). *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, París, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 239 pp.

LE CORBUSIER. (1925). *L'esprit nouveau en architecture, Almanach d'Architecture Moderne*, París, Crès.

LISMAN, John. (2015). *The Challenge of Understanding the Brain: Where We Stand in 2015*, *Neuron*, Vol. 86, núm. 4, pp. 864-882.

MANSON, Michel. (2004). *Platon et les contes de nourrice*, a: Jean PERROT (dir), *Les métamorphoses du conte*, Brussel-les, PIE - Peter Lang, pp. 27-40.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel. (2014). *La casa en la arquitectura moderna*, Barcelona, Reverté, p. 33 i ss.

- MARTÍNEZ TORRENT, Maria Roser. (2000). *Pervivencia de la iconografía surrealista en la pintura catalana contemporánea (1948-1998)*, tesi doctoral dirigida per Lourdes Cirlot, Barcelona, Universitat de Barcelona, 890 pp.
- MARTINI, F. G. (1967). *Trattati di architettura, ingegneria et arte militare*. Edició de C. MALTESE, Milano.
- MATVEIKOVA, Irina. (2018). *Bacterias: la revolución digestiva*, pròleg de Santiago Satrústegui Pérez Villamil, Madrid, La Esfera de los Libros, p. 30.
- MILLON, Henry. (1958). *The Architectural Theory of Francesco Di Giorgio*, *The Art Bulletin*, Vol. 40, Núm. 3, pp. 257-261.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (1995). *Del verb a la imatge. Sobre l'ontologia de la pintura surrealista*, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, N°1, pp. 13-22.
- NEL, Philip, PAUL, Lissa. (2011). *Keywords for Children's Literature*, Nova York, NYU Press, 293 pp.
- PARROCHIA, Daniel. (2011). *François Dagognet. Un nouvel encyclopédiste?* Cézérieu, Champ Vallon, p. 82.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1998). *El Prado*. Scala Books. 256 pp.
- PETRARCA, Francesco. (1974). *L'ascensione al Monte Ventoso (26-IV-1336)*, a: *Le Familiari*, edició d'Ugo Dotti, Urbino, Argalia, vol. 1, p. 374.
- PETROSINO, Silvano (2001). *El asombro*, trad. de Belén Cabello, pròleg de Mario Parajón, Madrid, Encuentro, p. 45 i ss.
- PLEYNET, Marcelin. (1977). *Art et littérature*, París, Seuil, pp. 366, 369-380.
- RAFFAELE, Monti. (2005). *Uffizi. Obras maestras y alrededores*. Sillabe. 256 pp.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. (2003). *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Madrid, Siruela, p. 17.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. (1827). *El Tratado de la Pintura por Leonardo Da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, Madrid, Imprenta Real, p. 233.

RICCI, Giacomo. (1982). *Hermann Finsterlin: dal «gioco di stile» all'architettura marsupiale*, Bari, Dedalo, p. 15.

RIFFARD, Pierre A. (1983) *Dictionnaire de l'ésotérisme*, París, Payot, p. 221.

RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis. (1986). *El alma de la pintura surrealista*, *Artígrama*, N°3, pp. 349-367.

ROHEN, Johannes W. (2021). *Atlas de anatomía humana: Estudio fotográfico del cuerpo humano*. Madrid, Elsevier, 608 pp.

SANS SEGARRA, Manuel, CEBRIÁN, Juan Carlos. (2024). *La supraconciencia existe. Vida después de la vida*, Barcelona, Planeta, 248 pp.

SCHNIPPER, Kristofer. (1978). *Le corps taoïste: corps physique, corps social*, París, Fayard, p. 143.

SILVA, Pilar. (2016) « El Bosco. *Tríptico del Jardín de las delicias* », a: VV.AA., *El Bosco. La exposición del V Centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. núm.46, pp. 330-346.

SOBOTTA, Johannes, BECHERHellmut. (1974). *Atlas de Anatomía humana*, Barcelona, Toray.

SOBOTTA, Johannes, PUTZ, Reinhard, PABST, Reinhard. (2006). *Sobotta: atlas de anatomía humana* (Vol. 1). Ed. Médica Panamericana. 444 pp.

VALERA, Juan. (1909). *De la naturaleza y carácter de la novela (1860)*, a: *Obras completas* (vol. 21, *Crítica literaria*), Madrid, s./ed. [CV?], p. 12.

VESALIUS, A. (1964). *De humani corporis fabrica libri septem*. Pp 659.

VITRUVI, M. (1987). *Los diez libros de Architectura...*, traducció i edició comentada de Joseph Ortíz y Sanz (Madrid, Imprenta Real, 1787), Barcelona, Alta Fulla, pp. 58-59.

VON HILDEBRAND, Dietrich. (2009). *The Heart*, Londres, Alice von Hildebrand, 1996. Per la versió espanyola: *El corazón. Un análisis de la afectividad humana y divina*, trad. de Juan Manuel Burgos, Madrid, Palabra, p. 32.

ZWEIG, Stefan. (1981) *The Secret of Artistical Creation, Lecture USA 1938*, a: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, Frankfurt, S. Fisher, pp. 227-250.

