



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Belles Arts
Grau en Belles Arts

El retrat i la mirada. El lligam de l'individu en un grup

Isabel Boncompte Vilarrasa

Treball Final de Grau
Tutor: Dr. Oriol Vaz-Romero Trueba
Curs Acadèmic 2016-2017

Isabel Boncompte Vilarrasa
NIUB 91202090
iboncomptev@gmail.com
Barcelona, juny 2017

Un retrat és un fragment de l'anima que s'atrapa, una incursió en el que és desconegut.

Balthus

Resum

El retrat i la mirada. El lligam de l'individu en un grup. explora sobre el retrat i l'autoretrat amb especial atenció als retrats de grup, entenent el grup com es va concebre en el retrat holandès del segle XVII. M'interessen els universos particulars i grupals i en el paper de les mirades. En les lectures sobre els orígens de la representació de la persona com individu amb identitat pròpia, sobre la gènesi de diversos retrats de grup i en l'observació d'obres d'altres artistes que ens han precedit he trobat punts d'unió amb els meus universos. Fruit d'aquest estudi i d'un treball d'introspecció, he desenvolupat tres línies d'obra pictòrica en un marc autobiogràfic: Retrats en solitari, retrats en el passat i present familiar i retrats de grup. Catalitzadors per a la síntesi d'experiències actuals i viscudes. I inici de nous camins cap al coneixement.

Abstract

Portrait and gaze. The connection of the individual in a group. explores portrait and self-portrait with special attention to group portraits, understood as the group was conceived in the seventeenth-century Dutch portrait. I'm interested in individual and group universes and in the role of the gaze in artworks. Reading about the origins of the representation of the person as an individual with its own identity, on the genesis of several group portraits, and studying works from other artists who preceded us, I have found links to My universes. With the result of this research and moments of introspection, I developed three lines of work on autobiographical paintings: self-portraits, family portraits, and group portraits. It's the synthesis of real experiences and the beginning of new paths to knowledge.

El retrat i la mirada. El lligam de l'individu en un grup

Paraules clau: Autoretrat, Retrat de grup, Universos particulars o grupals, Símbols d'identificació, Colors de les bases.

Introducció	4
Capítol 1. Història del retrat de grup a la cultura occidental entre els segles xv i xx	4
1.1. L'aparició del retrat de grup a la pintura: dels orígens flamencs fins la singularitat de Hockney	4
1.2. La revolució de la fotografia: fi o començament d'una etapa?	13
Capítol 2. Retrat de grup i autoretrat	15
2.1. Autoretrats d'artistes en grup	15
2.1.1. El pintor escindit: accions i atributs	15
2.1.2. El pintor integrador: grups d'amics d'artistes	18
2.1.3. L'artista integrat: la dissolució enmig del grup	19
2.2. L'exercici de l'autoretrat: una aproximació personal	23
2.2.1. Apunts del natural	23
2.2.2. Cicle d'autoretrats	25
Capítol 3. Conseqüències i derivacions en el meu procés creatiu	29
3.1. Els contextos i les mirades com a generadors de composició. Assaig en la meva obra de sis referents	30
3.2. La generació de les meves obres recents	32
3.2.1. Protegint el Medi	32
3.2.2. Realitats i somnis	36
3.2.3. Entramuntanats	40
3.2.4. Jugant la vida	45
3.2.5. El Sr. i la Sra. Vergés al sofà de casa	48
3.2.6. Els meus pares a Portbou	51
3.2.7. Materials emprats	54
Conclusions	55
Bibliografia	56
Il·lustracions	57

Introducció

El meu projecte té per objectiu estudiar els llenguatges de representació de la figura humana que més m'interessen. Experimentar-ne alguns i veure quins em resulten més eficaços per transmetre l'emoció de representar l'individu, amb especial atenció als retrats de grup.

Tot i que conec artistes contemporanis que han destacat en el camp del retrat, com ara Jean-Michel Basquiat, Marlene Dumas, Barbara Kruger, Orlan, Tony Oursler, Su-enWong, JeffKoons, i en el camp de la fotografia, Rineke Dijkstra, Nan Goldin, Cindy Sherman, Tanyth Berkeley, Ana Blak, Tierney Gearon, i que els llenguatges utilitzats per alguns, com ara, David Hockney, Albert Oehlen, Marcos Palazzi, o Andrew Wyeth m'atrauen especialment, en aquest moment vull aprofundir en el coneixement de referents de la pintura figurativa fins a mitjans-finals del segle xx, en exemples de Van Gogh, Cézanne, Vuillard, Fantin-Latour, Van Gogh Lucian Freud i David Hockney. Investigaré, a partir de la idea que els va portar a fer un quadre de cadascun d'ells, la composició, les mirades, el color i els objectes.

Entre els artistes que a principis del segle xx pinten retrats col·lectius s'hi compten Diego Rivera i José Clemente Orozco, entre altres, que van tractar temes politicosocials i relats èpics. Tanmateix, em sento més identificada amb la manera de fer de Remedios Varo, més autobiogràfica, simbolista i onírica, o amb el realisme màgic d'Ángeles Santos (ambdues gironines, i *Angelita* i jo del mateix poble: Portbou).

Pel que fa a la composició, m'interessa estudiar la relació entre les diverses figures que es representen, l'equilibri entre els volums dels cossos, la relació dels gestos i de les mirades. Em crida l'atenció la mirada de les persones representades individualment: miren el retratista, un objecte, es miren en un mirall? Geomètricament, creen una línia recta (que en el cas de la mirada al retratista, pot convertir-se en un punt). Emocionalment, expressen una actitud, una voluntat, un caràcter, un missatge, però amb intenció de transmetre la seva essència personal, fins i tot si la indumentària o l'acció és relativa a una professió o un interès concret.

Les persones en un grup: Miren el retratista?, el company proper?, el company llunyà?, els objectes?, tenen la mirada perduda?... La persona en un grup, diferentment de quan es retrata sol, mostra més fàcilment una part de la seva realitat, la raó per la qual resta unit al grup. Una faceta, un ofici, una afició. Geomètricament, es generen un conjunt de línies i punts, lligats formant polígons tancats o línies trencades. Conjuntament, creen un pla, un conjunt de plans i línies o figures guerxes (no contingudes en un pla). El conjunt d'aquests recorreguts dona una profunditat que ha de quedar explicada amb la llum i el color.

L'observador del quadre el recorre conduït per les mirades, les llums i els colors que defineixen els volums.

El meu projecte busca aprofundir en el retrat mitjançant tres línies de treball. L'estudi i elaboració d'autoretrats, retrats amb més d'una figura i retrats de grup. Acompanyaré la investigació amb la pràctica d'apunts del natural. Excepte en el cas dels autoretrats, parteixo de composicions d'artistes reconeguts. En els retrats amb més d'una figura, hi represento familiars o amics. I en els retrats de grup (ententent el grup com es va concebre en el retrat holandès del segle xvii), hi represento un conjunt de persones dissenyat a l'atzar per algú altre, però que s'ha consolidat amb lligams sòlids de respecte i amistat.

El projecte també actua com a recapitulació d'alguns moments intensos viscuts amb els grups representats. Moments que m'han anat modelant com a persona i integrant d'aquests grups. Així reprenc el camí, diverses vegades entretallat, per arribar a un coneixement que les disciplines tècniques no m'ha donat.

Capítol 1. Història del retrat de grup a la cultura occidental entre els segles xv i xx

1.1. L'aparició del retrat de grup a la pintura: dels orígens flamencs fins la singularitat de Hockney

Hi ha un moment a la història de la pintura europea en el qual apareixen per primera vegada individus en particular a les imatges. No parlem d'éssers humans en general, ni d'encarnacions o símbols morals o socials, sinó de persones concretes. És llavors que neix el gènere del retrat. Això, deixant de banda la pintura romana, va passar a principis del segle xv al llavors ducat de Borgonya (Todorov, 2006: 10-11).

En el món antic, en el marc de l'art funerari, el retrat commemoratiu, destinat als que havien conegut el difunt, havia de ser fidel i reproduir les particularitats de la persona. En canvi, el retrat glorificador, adreçat als que no havien vist el model, era més autònom, havia de tenir algun detall que identificués la persona representada i la representació havia d'afavorir el representat (Todorov, 2006: 22).

Com l'art romà, el cristianisme medieval accepta la representació humana si té per objectiu transmetre les idees religioses i polítiques (Todorov, 2006: 38). Permet representar la divinitat mentre no es confongui amb una representació del món real, sempre aïllats del context quotidià on viuen els pintors i els espectadors.

La representació és del tipus glorificador (Todorov, 2006: 39). Tanmateix, arran de l'edecte de Teodosi, que prohibeix els cultes pagans i la representació de les imatges que els acompanyen,

després d'un període florent des del segle VI a. C. fins al segle IV de la nostra era (Riegl, 1992: 310), el retrat entra en una fase de declivi.

Mil anys després, el retrat a Europa renaixerà. Guillem d'Occam (1290-1348) serà el primer pensador influent que concebrà l'autonomia del món respecte de la llibertat absoluta de Déu. De fet, aquest principi teològic enllaçaria en darrer terme amb les creences filosòfiques paganes, segons les quals la voluntat dels déus no està directament implicada en la naturalesa del món existent. Així doncs, Occam defineix la separació de la fe i la raó dos-cents cinquanta anys abans que Montaigne (Todorov, 2006: 42-44). La resposta a la legitimació de la concepció autònoma del món ens portarà a la revaloració de les persones i els gestos senzills. (Todorov, 2006: 45-47). Durant el segle XV es difonen tractats com ara el *De la dignitat de l'home*, de Pico de la Mirandola (Todorov, 2006: 52-53). El denominador comú dels canvis que es produeixen en el Renaixement no és només el redescobriments de l'Antiguitat, sinó el descobriment de l'individu. I és en la pintura on el canvi serà més clar (Todorov, 2006: 72). I per al descobriment de l'individu és més important el realisme individualitzador dels flamencs que l'idealisme generalitzador dels italians (Todorov, 2006: 74-75). Són les persones benestants, prínceps i nobles qui encarreguen tota mena de produccions visuals, quadres, festes i celebracions. Tant entre els pintors com entre els il·luminadors de manuscrits, hi trobem homes i dones: Paul de Limbourg, Jan van Eyck, Anastaise, entre altres. I és en els llibres d'hores com *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, que hi trobem escenes particulars en comptes d'escenes simbòliques (Todorov, 2006: 84-85). La terra i els homes estan representats autònomament, com defensava Occam. Ha deixat d'utilitzar-se el que és visible en funció d'una altra cosa; ara es gaudeix del que es representa. Desapareix l'al·legoria i apareix el realisme (Todorov, 2006: 86).

Paul de Limbourg, en l'escena *Gener* de les *Très Riches Heures* (Fig. 1) hi representa Jean de Berry en una taula plena de menjar i envoltat dels seus amics i objectes familiars. Entre les persones que hi figuren, hi ha els autoretrats dels germans Limbourg. Ens trobem, doncs, davant de la primera representació precursora de l'Edat Moderna d'un retrat de grup on els autors són presents.

Això no vol dir que la justificació realista hagi suplantat totalment la justificació al·legòrica. Durant un període força llarg, ambdues motivacions seran complementàries i simultànies (Todorov, 2006: 92-93). A més de la individualitat del món representat, també s'imposa la individualitat de l'acte de pintar i la de l'acte de percebre.



Fig. 1. *Gener*, escena de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*
Herman, Paul i Jean de Limbourg
1413-16 tinta sobre vitel·la
Chantilly: Museu Condé



Fig. 2. *El compromís dels Arnolfini*
Jan van Eyck
1434
o/t*82 × 60 cm
Londres: National Gallery

* oli sobre taula

L'afirmació del creador apareix bé amb la signatura bé amb l'autoretrat (Todorov, 2006: 97). "Tanmateix, la manera que el pintor s'introdueixi amb més força en l'espai pintat no consisteix en pintar-se ni en firmar l'obra, sinó en representar l'espai des d'un punt de vista subjectiu, el seu, destinat a convertir-se també en el de l'espectador" (Todorov, 2006: 98).

La pintura "*El compromís dels Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434) (Fig. 2) es considera la primera imatge de persones individuals en un entorn quotidià (Todorov, 2006: 158). Posa de manifest les particularitats personals dels models, però va més enllà de la fidelitat de la representació. A l'essència de l'individu, van Eyck hi afegeix una atmosfera surrealista com si corregís les imperfeccions de la natura i ajustés l'exterior en funció del que sap de l'interior, representant, a més, la llum de forma indirecta.

La pintura representativa és sempre un elogi del que mostra (en cas contrari, no interessaria per aquest motiu). Per tant, introduir l'individu en un quadre també significa elogiar-lo. El retrat del Renaixement, tal com apareix en els pintors flamencs, forma part de la nova filosofia humanista, que afirma l'autonomia del jo (el dret que té el pintor de fer del seu quadre la imatge del que vol) i al mateix temps la finalitat del tu (representar un home pel que és, no pel que significa o il·lustra) (Todorov, 2006: 213).

Els anomenats retrats holandesos de grup són originaris en general dels segles XVI i XVII, i són habituals de les zones nord i sud d'Holanda: Àmsterdam, Haarlem, La Haia, Delft, Leiden, Gouda, Alkmaar o Hoorn. En les altres províncies i fora del país són excepció. Els retrats de grup majoritàriament van romandre en el país d'origen, possiblement perquè fora d'Holanda no encaixaven amb el gust predominant. De fet, la coexistència passiva de les figures o de les seves accions suspeses poden resultar avorrides o sorprenents per una aparent manca de motivació.

Per al públic europeu dels darrers dos segles, influenciat per l'art romanista, aquests retrats no han despertat interès. Així doncs, en la

història de l'art, el retrat de grup s'ha considerat una especialitat holandesa (Riegl, 2009: 13) (Fig. 3 i Fig. 4).

El retrat de grup es caracteritza per l'existència de diverses figures retratades en un sol quadre. El retrat de família no s'inclouria en aquesta categoria, ja que, en el fons, és un retrat individual ampliat. Pel mateix motiu, també es descarta el retrat d'amics, que trobem a la pintura italiana o flamenca. En el cas dels holandesos, el grup estava format per molts individus completament independents que formaven una corporació amb un objectiu concret, conjunt, pràctic i d'utilitat pública. Entre l'estructura gremial i el retrat de grup hi ha una relació causal. Així doncs, el retrat holandès de grup, d'una banda, està format per una sèrie de retrats individuals i, d'altra, ha de manifestar el caràcter de l'associació per donar unitat al quadre. En resum, no es tracta d'un retrat individual ampliat ni una juxtaposició mecànica de retrats individuals. Podria anomenar-se també "retrat de corporació" (Riegl, 2009: 15).

La guerra de la independència va afavorir una inclinació cap a la subordinació en el si de les corporacions. Això es nota en la concepció i en la composició dels retrats de grup, i va portar a una supremacia de la unitat sobre la individualitat, però sense que aquesta es perdés. Els canvis polítics van redundar en un període d'esplendor de les associacions i els retrats, que va durar fins la pau de Westfàlia (Riegl, 2009: 16).

Seguirà una decadència progressiva, i a principis dels anys setanta del segle XVII, haurà perdut el seu significat fonamental.

El retrat de grup constitueix una modalitat holandesa i es considera que té interès en relació amb el desenvolupament del gust estètic modern vers la pintura holandesa en general. Tanmateix ha estat poc estudiat, encara que alguns quadres, com ara *La Ronda nocturna* de Rembrandt, que mostra una acció unitària, han rebut atenció referida a l'acció (Riegl, 2009: 17).



Fig. 3. *Regentesses of the Old Men's Almshouse*
Frans Hals
1664
o/l*
172,5 x 256 cm
Haarlem: Frans Hals Museum



Fig. 4. *De Staalmeesters*
Rembrandt
1662
o/l
191,5 x 279 cm
Àmsterdam: Rijksmuseum
Inv.: SK-C-6

* oli sobre llenç

Del retrats en grup històrics, se n'han fet reinterpretacions en la pintura moderna i contemporània, fins i tot escriptors actuals en parlen a les seves novel·les. A tall d'exemple, cito Michel Houellebecq qui a la novel·la *El mapa y el territorio* descriu el quadre que Jed està pintant: “En el retrato que había hecho de él, el padre de Jed, de pie junto a la tarima en medio de un grupo de unos cincuenta empleados que trabajaban en su empresa, levantaba su copa con una sonrisa dolorosa. La copa de despedida se tomaba en el open space de su estudio de arquitecto, una sala grande de paredes blancas, de treinta metros por veinte, iluminada por un ventanal, donde los puestos de diseño informático alternaban con mesas de caballete que sostenían las maquetas en tres dimensiones de los proyectos en marcha. El grueso de la concurrencia se componía de jóvenes con aspecto de nerds: los diseñadores 3D. De pie, junto a la tarima, tres arquitectos cuarentones rodeaban a su padre. Siguiendo una configuración copiada de una tela menor de Lorenzo Lotto (Fig. 5), cada uno de los tres evitaba la mirada de los otros dos y trataba de captar la mirada del padre; se comprendía al instante que los tres albergaban la esperanza de sucederle al frente de la empresa. La mirada del padre, enfocada un poco por encima de los presentes, expresaba el deseo de reunir a su equipo a su alrededor por última vez y una confianza razonable en el futuro, pero sobre todo una tristeza absoluta. La tristeza de abandonar la empresa que había creado y la tristeza de lo inevitable: se trataba claramente de un hombre acabado.” Houellebecq, 2011: 13-14)



Fig. 5. *La verge i el nen envoltats d'àngels*
Lorenzo Lotto
1521
o/l
Bergamo: Església de Sant Bernardino

Courbet, coneixia bé els mestres holandesos (Hals i Rembrandt) que havia copiat quan als anys 20 es va traslladar a París i freqüentava el Louvre. A *Enterrament a Ornans* (Fig. 6) representa un esdeveniment social. L'obra fou presentada al Saló de París de 1850, on tot i ser premiada amb la segona medalla, va ser mal rebuda per la crítica, ja que van considerar que tenia unes dimensions excessives per representar una escena popular. El format panoràmic estava reservat per a grans escenes històriques, mitològiques o religioses. (La composició recorda *La coronació de Napoleó*, de Jacques-Louis David).



Fig. 6. *Enterrament a Ornans*
Gustave Courbet
1849
o/l
315 x 668 cm
París: Museu d'Orsay



Fig. 7. *Reunión familiar*
Frédéric Bazille
1867
o/l
152 x 230 cm
París: Museu d'Orsay



Fig. 8. *Triunfo de la Revolución*
Diego Rivera
1926
Mural
Mèxic

A principis del segle xx, inclòs el moviment de la Nova Objectivitat (Sorgeix a Alemanya el 1920 com reacció a l'expressionisme. Retorn al figurativisme incorporant temàtica social i compromesa políticament), diversos pintors fan retrats de grup, majoritàriament reunions familiars, reunions d'amics o de lluita social (Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10). S'havia perdut el component de representació dels gremis, associacions i institucions que s'havia creat a Holanda al segle xvi.

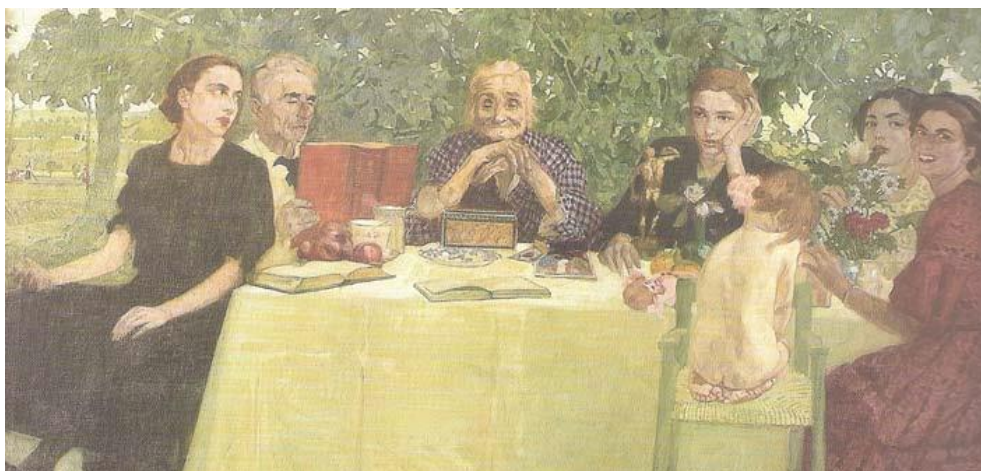


Fig. 9. *Persone*
Felice Casorati
1910
o/l
1910
Col·lecció privada



Fig. 10. *Figures en un paisatge*
Georg Schrimpf
1924
o/l
104 x 142 cm
Col·lecció Privada

El 1920 José Gutiérrez Solana pintava la seva famosa *La tertúlia del Cafè de Pombo* (Fig. 11), inscrita al peculiar estil expressionista del pintor. M'interessa com a referent per a la meua obra *Els Entramuntanats* (Fig. 100), (grup al voltant d'una taula) i per a *Jugant la vida* (Fig. 107) (persones observant darrera la vidriera). Nou anys després, Ángeles Santos duia a terme la seva pròpia *Tertúlia* (Fig. 12), ben diferent del treball de Solana. Davant del hieratisme i la rigidesa dels personatges de l'artista madrileny, les quatre figures femenines protagonistes del llenç d'Ángeles Santos creen un moviment sinuós que impregna tota la composició, de la qual emana certa sensació de misteri. De manera espontània, gairebé sense contacte amb els mitjans de difusió dels corrents artístics europees més nous, l'autora ha assimilat i reflectit aquí els principis de la Nova Objectivitat, fins al punt que la fredor i el magnetisme de les imatges de *Tertúlia* podrien comparar-se als d'algunes creacions dels pintors adscrits al moviment alemany, com les incloses en l'*Autoretrat* (1927), de Christian Schad, o el *Retrat de la periodista Sylvia von Harden* (1926), d'Otto Dix.



Fig. 11. *La tertúlia del Cafè Pombo*
José Gutiérrez Solana
1920
o/l
161,5 x 211,5 cm
Madrid: Museu Reina Sofía
AS00915



Fig. 12. *La Tertúlia*
Ángeles Santos Torroella
1929
o/l 130 x 193 cm
Madrid: Museu Reina Sofía
AD00129

Ángeles Santos, en *Un Món* (Fig. 13) participa alhora dels supòsits surrealistes i de la poètica del realisme màgic, corrent difosa en l'assaig homònim publicat per Franz Roh el 1925. Els personatges femenins que poblen l'escena envolten els costats d'un globus terraquí que ha perdut la seva condició original per esdevenir una figura cúbica. En silenciosa processó, aquestes dones de llargs cabells van il·luminant les estrelles amb el foc prèviament pres del sol, mentre en un dels angles de la tela, un altre conjunt de dones toquen instruments musicals. Aquí ja no es tracta de reunir amics o familiars, sinó d'un grup de persones representatives del grup "humanitat". Motiu pel que m'interessa en aquest treball.

Cap a la Torre, Brodant el Mantell Terrestre i La Fugida

Tenen la particularitat de posseir una doble narrativa; d'una banda, la de tota pintura d'índole holística, i d'altra banda, una pràcticament literària, és a dir, successiva. Cadascuna de les obres explica la seva pròpia història, a la vegada que les tres en conjunt originen un nou relat.

Les noies surten de la seva casa (com un rusc) per anar a la feina. Estan vigilades pels ocells perquè cap pugui fugir. Tenen la mirada com hipnotitzada, porten les seves agulles de teixir com un manubri. Només la noia en primer terme resisteix la hipnosi.



Fig. 13. *Un Mundo*
 Ángeles Santos Torroella
 1929
 o/l
 290 x 290 cm
 Madrid: Museo Reina Sofia
 Inv.: AD00038



Fig. 14. *Cap a la Torre, Brodant el Mantell Terrestre i La Fugida*. Tríptic.
 Remedios Varo
 1960
 oli sobre masonite (plafons de fibres de fusta comprimides)
 120 x 100 cm; 120 x 150 cm; 120 x 100cm
 Col·lecció particular

Com en la majoria de les pintures, l'artista projecta la seva vida a través de la seva obra. La mare de Remedios Varo era una fervent catòlica que li va ensenyar a ser una dona digna de Déu; el seu pare era un lliure pensador, ateu, que parlava esperanto i molt modern per a la seva època. Va inculcar a Remedios el respecte per la raó i l'amor a la ciència, i li va ensenyar des de molt petita com fer una perspectiva perfecta. Va viure entre dos mons lluitant per reconciliar el que és mític amb el que és científic, sagrat i profà. De la seva estada al col·legi de monges, en va sortir aquest tríptic autobiogràfic. El conjunt d'autoretrats (Fig. 63 a 67) i el quadre *protegint el medi* (Fig. 83) utilitzo un relat que presenta alguns punts en comú amb la manera de relatar de Varo

Altres artistes que han treballat el retrat en grup i que m'interessen en relació amb la meua obra actual són, per exemple:

Francesc Domingo Segura, figuratiu que va pintar el lleure del proletariat dels anys 40. En la Fig. 15 veiem un grup d'obrers jugant a cartes. Hi trobo un doble interès: l'homogeneïtat dels individus en tant que són treballadors menestrals, en el concepte dels retrats gremials holandesos; i l'organització de l'espai i la relació entre els personatges, que m'apropa a la dels *Jugadors de Cartes* de Cézanne (Fig. 101), que he tingut com a referent per a la meua pintura *Jugant la vida* (Fig. 107). David Hokney (Fig. 16) també pinta en època més recent el mateix tipus de lleure, jugadors de cartes, però amb colors més lluminosos. El tema m'interessa perquè posa totes les persones en un mateix nivell. En el meu quadre *Jugant la vida* (Fig. 107) li dono una funció al·legòrica.

Contrastant amb la inexpressivitat dels rostres i gestos dels 2 exemples anteriors *The quintet of the Astonished* (Fig.17), les expressions dels personatges són plenes de contingut i expandeixen sentiments espontanis. En les sessions d'apunts he practicat expressions espontànies (Fig. 47 i 50)



Fig. 15. *Els Jugadors*
Francesc Domingo Segura
1920
o/l
132 x 150,5 cm
Barcelona: MNAC
Inv.: 0043 19-000



Fig. 16. *Card Players*
David Hockney
1981
Contraxapat de fusta, guix i pigment
Madrid: Museu Reina Sofía
Inv.: AD0005



Fig. 17. *The quintet of the Astonished*
Bill Viola
2000
vídeo i instal·lació sonora
137,16 x 243,84 cm

1.2. La revolució de la fotografia: fi o començament d'una etapa?

La fotografia inaugurada (1839, Daguerre) amb l'emergència de l'home modern es va entendre en un primer moment com una irrupció que xocava amb l'harmonia ancestral de les arts. Amb la "instantaneïtat" sorgia una visió que mostrava els aspectes imperceptibles que sempre s'havien escapat de l'estil pictòric acadèmic i aportava una manera nova de mirar, gràcies a la tècnica. La fotografia aviat desplaçaria el retrat improvisat del natural.

Nadar feia retrats com els hauria fet un pintor. Utilitzava el nou mitjà per aconseguir retrats austers. Es basava principalment en la llum i el gest com elements principals de la fotografia. El més important eren els rostres i, per tant, prescindia de qualsevol element superflu. No utilitzava *atrezzo*, no acoloria ni retocava.

Pintors com ara Delacroix (1798-1863) de seguida van veure els avantatges de la novetat. Amb el fotògraf Durieu va fer un àlbum de fotos de models que utilitzava per fer exercicis de dibuix o com a base per algun quadre, per exemple en l'*Odalisca*. Considerava, però, que la pintura aportava alguna cosa més espiritual que la fotografia, a la qual veia com un sistema mecànic de captar imatges de la realitat.

Fantin-Latour (1836-1904) també va utilitzar les fotografies com una eina més per a l'estudi de l'harmonia de les composicions de retrats de grup i per a verificacions quan els models no fossin al davant. El fotògraf Carjat, un dels pioners, va ser el seu col·laborador. Aquesta eina continua sent útil avui i també l'he utilitzada en la meua obra.

Entre els impulsos més antics de la humanitat, hi ha el desig dels humans de contemplar-se interpretant la seva imatge reproduïda, per això l'autoretrat és un gènere universal. L'aparició de la fotografia i de les avantguardes de finals del XIX i principis dels XX posen en qüestió el retrat tradicional. Cézanne, Gauguin o Van Gogh fan desaparèixer els pressupòsits clàssics d'aquest gènere.

"La pintura simbolista i postimpressionista van aportar una nova manera de veure i representar la figura humana, ja que el retrat fotogràfic va alliberar, en gran mesura, el pintor de la servitud naturalista vers el model, i aquest gènere va poder ser un gènere especulatiu més.

Aquests artistes introduiran en les seves obres nocions modernes i nous suports fenomenològics per a la construcció d'un sistema formal innovador amb el qual la noció de personalitat es transferirà al domini de la percepció de les activitats espirituals, seguint així un



Fig. 18. Odalisca
Foto: Durieux. Pintura: Delacroix 1847

camí paral·lel al de Freud i la renovació de la psicologia, present en els autoretrats novaiorquesos. És probable que calgui parlar o esbrinar si hi ha hagut un retrat "fauve", cubista o surrealista abans d'assistir a l'agonia del gènere; potser destaquin aportacions particulars i noves interpretacions, pensem en les creacions de Derain, Matisse, Van Dogen, Modigliani, Picasso, Sonia i Robert Delaunay, Dalí, Magritte o George Grosz, entre d'altres. És veritat que hi ha cert nombre de retrats surrealistes, que estan realitzats de forma clàssica, si bé com un element estrany al nou sistema, no rebutjant en bloc tota l'experiència del passat; en aquest sentit els "autoretrats" de García Lorca, per la seva relació directa amb aquesta poètica i per l'afinitat de certs trets físics que donen fe de la seva persona, es poden considerar exemples importants on destaca aquesta síntesi i economia de mitjans que permet interpretar el misteri dels dibuixos esquemàtics. En els anys del surrealisme el suposat narcisisme (si exceptuem a Dalí) que durant segles havia embargat al gènere de l'autoretrat s'abandonarà buscant una identitat diferent, fent-la ara més estranya i immersa en una atmosfera desamparada que anuncia un clima de silenci concentrat que envoltarà les figures d'aquesta època." (Plaza, 2010) p. 15 i 16

Segons Rineke Dijkstra (n. 1959), "la millor foto és la que deixa més espai a la interpretació". Pren com a referència el retrat holandès i flamenc dels segles XVII i XVIII, i de fotògrafs com Diane Arbus i August Sander. Representa l'ésser humà en sentit clàssic, amb composicions austeres i punts de vista quasi idèntics, i també moments de trànsit com poden ser l'adolescència o la maternitat. Analitza la societat mitjançant la fotografia. *Kolobrzeg, Poland (Fig. 19)* ha estat comparada per Elizabeth Manchester amb *el naixement de Venus* de Botticelli. Pel que fa als nois a la platja (Fig. 20) observo que estan situats en la mateixa posició relativa que *Els governants del gremi del vi*, de Ferdinand Bol.



Fig. 19. Kolobrzeg, Poland
Rineke Dijkstra
1992



Fig. 20. *Similar but diferent* Rineke Dijkstra 1996, i
Governants del gremi de mercaders de vi de Ferdinand Bol
1665.

Nan Goldin (n. 1953) treballa amb sèries fotogràfiques que expliquen, des de dins, la vida dels seus amics: iniciació, plenitud, dependència sexual, depressió, pobresa, amor, soledat, violència, malaltia...

Finalment, entre els exemples de retrat fotogràfic col·lectiu, cal citar Julian Germain (Londres, 1962). El seu projecte, *Classroom Portraits*, iniciat el 2004, consta d'un conjunt de retrats col·lectius realitzats en escoles de tot el món, i està encaminat a fomentar la inclusió a les aules i a afavorir una millora dels resultats acadèmics.

Així doncs podem dir que la pintura de retrat en grup apareix en el Renaixement i principis del Barroc al nord d'Europa, i que arribat el segle XIX es considera com a gènere pictòric i artístic (pintura, dibuix i gravat).

A mitjans del s. XIX apareix la tècnica fotogràfica. Primer el daguerreotip, després les sals d'argent que donen lloc a una revolució tècnica que aporta rapidesa a la producció. Quant a la fidelitat de la imatge als trets fisiognòmics, permet un realisme gràfic qualitativament més gran que les tècniques pictòriques tradicionals.

Fins un cert punt, podria pensar-se que la pintura i les arts tradicionals perden el monopoli del retrat en pro de la fotografia. Però aquesta pèrdua d'exclusivitat no l'anul·la, sinó que li permet operar en un circuit diferent de la fotografia i de la pintura anterior. Ara la pintura es pot permetre no sols la representació fidedigna de la realitat (rostre), sinó que s'endinsa (alliberada d'aquest objectiu) més lliurement en els aspectes poètics i simbòlics de l'individu, que el propi mitjà permet, amb molta més facilitat. Això es tradueix en una exploració diferent del color, permetent major expressivitat. Colors més potents, més saturats, menys matisats, composicions més lliures, oníriques, expressivitat del traç molt més gestual. Es manifestaran en els corrents impressionistes, postimpressionistes i en algunes avantguardes.

Capítol 2. Retrat de grup i autoretrat

2.1. Autoretrats d'artistes en grup

Els pintors que han pintat el seu autoretrat han fet una confessió; de la vida, l'escala social, els models i creences. (Bonafoux, 1984: 2).

2.1.1. El pintor escindit: accions i atributs

L'artista en l'acció de pintar o amb atributs de pintor constitueix una especificitat del retrat que està abundantment representada a la història de la pintura. Em fixaré en alguns exemples:

Autoretrat amb la seva dona, del Mestre de Frankfurt (Fig. 21). Es tracta de l'autoretrat de l'artista acompanyat de la seva dona. L'artista tenia llavors 36 anys i la seva dona, 27. La taula conté les armes (3 écus daurats) sostinguts pel símbol de Sant Lluc, del gremi de pintors d'Anvers, i indica que el mestre estava en actiu.

A *Les Menines*, (Fig. 22) Velázquez es representa en un lloc rellevant en l'acció de pintar, possiblement els reis, que veiem reflectits al mirall. Recurs que utilitzo en la meua obra en *Camí de l'arquitectura a l'art* (Fig. 66) i *Els meus pares a Portbou* (Fig. 118).

La família de Carles IV de Goya (Fig. 23). Com a primer pintor de la càmera del rei, rep l'encàrrec de fer una retrat de la família a l'estil de Velázquez.

Segons Licht (2008), fins l'adveniment dels Borbons el retrat de grup s'havia circumscrit a Espanya a pintures religioses, com *l'Enterrament del comte d'Orgaz*, d'El Greco. L'únic retrat de grup, si així se li pot dir, d'una família real viva que hi havia en l'art espanyol era *Les Menines*.

Molts pintors que han representat els reis i la noblesa utilitzant recursos, per sense faltar a la veritat, van produir unes imatges fàcilment acceptables. Per exemple, Piero della Francesca retrata els ducs d'Urbino sense dissimular els seus defectes físics, però mitjançant la distància emocional, l'harmonia cromàtica, la composició i la noblesa del context visual, redimeix la lletjor i ens transmet amb força un ideal de dignitat humana. En canvi, Goya a *La família de Carles IV* només diu la veritat.

Basar la composició en *Les Menines* i no posar-hi el mirall on hi veiem els reis, ni la porta del fons des d'on ve la llum i que dona dimensió temporal a l'obra (el passat en el qual els reis han vingut al palau per veure la seva filla en el taller del pintor, el present de les figures i la seva acció en la pintura, i el futur indeterminat en el qual la parella quan surti serà acollida per la llum) sembla un sense sentit.

Hem de pensar que les decisions d'aquestes supressions van ser deliberades.



Fig. 21. *Autoretrat amb la seva dona*
Mestre de Frankfurt
1496
o/t
38 x 26 cm
Anvers: Kunstmuseum



Fig. 22. *Les Menines, La família de Felip IV*
Velázquez
1656
o/l
318 x 276 cm
Madrid: Museu del Prado



Fig. 23. *La familia de Carlos IV*
Francisco de Goya
1800-1801
o/l
280 x 336 cm
Madrid: Museu del Prado

En suprimir el mirall de Velázquez, que ens indica un espai davant de la pintura, i eliminant la sortida a la llum del fons, Goya ha situat els seus models en un espai opressiu, poc afavoridor per als retratats i incòmode per a l'artista. I sembla que no hi ha la relació de l'espai pintat amb el que s'estén davant del quadre, que és on hi havia els personatges més importants i l'espai destinat als espectadors.

En un espai així, els retratats no tenen llibertat d'acció, i com que ells no poden actuar, nosaltres tampoc hi podem entrar com a espectadors. Podem pensar que Goya, en lloc de fer desaparèixer el mirall, l'hagi canviat de lloc, i en comptes de situar-lo a la paret del fons, l'ha situat al davant dels personatges. Així, els personatges jutgen la postura i la composició de bell antuvi. D'una banda, podem entendre com els va poder pintar des de darrere, i d'altra, els retratats poden acceptar-ne el resultat. Pel que fa a la porta del fons desapareguda, la família de Carlos IV no ve d'enlloc ni va cap enlloc.



Fig. 24. *El pintor i els seus amics*
Eduardo Zamacois Zabala
1862
o/l
27 x 21 cm.
Málaga: Museu de Málaga
Dipòsit del Museu del Prado



Fig. 25. *Homenatge a Delacroix*
Henri Fantin-Latour
1864
o/l
160 x 250 cm
París: Museu d'Orsay
Inv.: RF 1664

Al segle XIX, el món de l'art serveix la burgesia amb obres que descriuen amb detall escenes quotidianes, exòtiques o històriques, mostrant uns valors materials on la nova classe social es troba reflectida. El màxim exponent a Espanya d'aquesta pintura serà Fortuny; al costat d'ell, Zamacois brillarà amb llum pròpia.

L'estudi del pintor es presenta com a lloc de creació i també com a espai de tertúlies d'amics (Fig. 24). Es mostren els elements necessaris del procés creatiu, els llibres, tractats o models, com la Venus del fons. L'espectador és introduït en l'escena en ser observat pel cavaller que roman alçat.

L'Homenatge a Delacroix, de Fantin-Latour, fou pintat l'any 1864, un any després de la mort de Delacroix. D'esquerra a dreta, asseguts, Louis Edmond Duranty, Fantin-Latour, Jules Champfleury i Charles Baudelaire. Drets, Louis Cordier, Alphonse Legros, James McNeill Whistler, Édouard Manet, Félix Bracquemond i Albert de Balleroy. Al voltant d'un retrat de Delacroix, a partir d'una fotografia feta deu anys abans, l'escena reuneix escriptors i artistes. En particular, un pot reconèixer Fantin-Latour, amb la camisa blanca i la paleta a la mà.

Aquest treball és la primera composició important d'un artista molt vinculat als impressionistes. Revela el gust de Fantin-Latour per la investigació psicològica, el dibuix precís i les harmonies fosques. Mitjançant l'agrupació, els tons rogencs, i els blancs i negres matisats, evoca els retrats col·lectius d'Holanda del segle XVII.

Els crítics van veure en aquesta pintura un manifest dels pintors realistes, una col·lecció de retrats. Es va atribuir al grup la seva falta d'unitat, el seu aspecte estàtic, fotogràfic. Aquests retrats no van impedir a Fantin-Latour pintar altres retrats de grup, que també serien reconeguts: *Un Estudi a Batignolles*, el 1870 i *Un racó de taula*, (Fig.70) el 1872. Aquest darrer serà referent per la meua obra *Entramuntanats*.



Fig. 26. *Liszt al piano, fantasies*
Josef Franz Danhauser
1840
o/l



Fig. 27. *Un atelier aux Batignolles*
Henri Fantin-Latour
1870
o/l
204 x 273,5 cm
París: Museu de Orsay
Inv.: RF 729



Fig. 28. *Els Betepocs*
Fotografia Arxiu família Colom

2.1.2. El pintor integrador: grups d'amics d'artistes

Pintors que representen artistes amics seus, però on l'autor no surt representat.

En trobem mostres en les societats d'artistes que van sorgir durant el Romanticisme. Per exemple, la reunió d'artistes al voltant de Liszt a l'Hôtel de France (Fig. 26).

D'esquerre a dreta, Alexandre Dumas, Víctor Hugo, Georges Sand, Nicolo Paganini, Giacomo Rossini, Liszt i Marie D'Agoult

Fantin-Latour també va practicar aquesta modalitat de retrat d'artistes en grup a *Un atelier aux Batignolles* (Fig. 27): Otto Scholderer, Auguste Renoir, amb barret, Emile Zola, Manet pintant, Edmond Maître, Federico Bazille y Claude Monet, i a *Un coin de table* (Fig. 70) que estudiarem més endavant (vegeu 3.2.3).

Els Betepocs (1944) (Fig. 28) Un grup artístic oblidat que va sorgir a la Postguerra a partir de pintors de la Llotja. Llorenç Alier, Oriol Balmes, Rafael Bataller, Ramon Bech, Tomàs Bel, Emili Colom, Joaquim Datsira, Jaume Escala, Albert Ferrer, Josep Maria Garrut, Josep Llenas, Josep Lloveras, Cándido Mateo Moral, Joan Montcada, Lluçà Navarro, Manuel Ortega, Josep Maria Puig López, Joan Rebled, Francesc Riera i Serra, Rafael Rosés, Jesús Ruíz Manent, Ricard Sala i Albert Sangrà. Pretenien conivire en amistat i difondre la pintura. Fou un grup contemporani a Dau al Set, els Vuit o els Blaus.

2.1.3. L'artista integrat: la dissolució enmig del grup

L'artista entre el grup, però sense pintar i sense atributs de pintor. Aquesta és una de les tipologies que més m'ha interessat en el meu procés creatiu actual i de la que he trobat menys exemples.

Per Bonafoux (1984: 6), l'autoretrat, mitjançant mites i símbols que inclou amb abundància, mostra més que qualsevol altre gènere la trobada del pintor amb la pintura.

Entre els pintors que han practicat aquesta tipologia de retrat hi trobem, segons Bonafoux (1984: 40 i ss):

Rubens (1577-Anvers 1640), que no s'hauria pintat mai com a pintor. En coneixem *Rubens et Isabelle Brant sous la tonnelle de chèvrefeuille*, de 1609 (Fig. 29) que és una al·legoria del matrimoni. (Fig. 29) Hi veiem el lligabosc i el jardí, que són els símbols de l'amor i el matrimoni, les dues persones s'agafen la mà dreta, al·legoria de la unió per matrimoni. La mà de Rubens sobre l'empunyadura de l'espasa l'identifica com a cavaller de l'aristocràcia. A *La promenade au jardin (Rubens et Hélène Fourment)* 1630-31, (Fig. 32) immortalitza una escena costumista amb la seva recent segona dona, i Nicolas, el fill del primer matrimoni. Rubens també va pintar *Autoretrat amb Justus Lipsius* (Fig. 30) i *Rubens, la seva dona Helena Fourment* (1614-1673), i *Il·lur fill Frans* (Fig. 31).

Agnolo Gaddi havia inaugurat el tema amb *Autoretrat i retrats de Taddeo i Galddo Gaddi* (Fig. 33). Tres rostres: d'esquerra a dreta, de tres quarts, de front i de perfil. Sobre els caps i amb lletra romana els noms: TADDEVVS GHADDI, GADDVS ZENOBII, ANGELVS TADDEI.



Fig. 29. *Autoretrat amb Isabel Brant*
Rubens
1609
o/t
178 x 136,5 cm
Múnic: Alte Pinakothek



Fig. 30. *Autoretrat amb Julius Lipsius*
Rubens
o/t
85,5 x 68,5 cm
Florència: Palau Pitti



Fig. 31. *Rubens, Hélène Fourment i il·lur fill Frans*
Rubens
1635
o/t
203 x 158 cm
Nova York: The Metropolitan Museum of Art
Inv.: 1981.238



Fig. 32. *Promenade au jardin*
Rubens
o/l
1630



Fig. 33. Autoretrat i retrats de Taddeo i Galddo Gaddi
Agnolo Gaddi



Fig. 34. Retrats de bust: Giotto, Ucello, Donatello Antonio Manetti i Brunelleschi
Paolo Ucello



Fig. 35. Retrat Rembrandt amb Saskia
Rembrandt
1635
o/l
161 x 131 cm
Dresde: Staatliche Kunstsammlungen



Fig. 36. Oficials i Subalterns de la Guàrdia Cívica de
Sant Jordi, Harlem
Frans Hals
1639

Paolo Ucello. *Retrats de bust: Giotto, Ucello, Donatello Antonio Manetti i Brunelleschi.* (Fig. 34). Ucello sabia apreciar el talent dels col·legues, i per transmetre el seu record a la posteritat els va pintar sobre taula. L'amistat i l'admiració els van reunir.

Rembrandt (1606-1665). *Retrat de l'artista amb Saskia, 1635;* (Fig. 35). Aquest obra no representa Rembrandt com a pintor ni tampoc són ell i Saskia, encara que serveixin de model en veritat representa el fill pròdig que riu. Una escena de l'evangeli segons Sant Lluç. Aquest quadre el va pintar quatre anys abans de morir. Rembrandt reia del que havia estat la seva vida.

Frans Hals. *Oficials i Subalterns de la Guardia Cívica de Sant Jordi, Harlem, 1639.* (Fig. 36). El segon començant per dalt a l'esquerra, gairebé tapat per l'estendard i la fulla d'alabarda, és Frans Hals, amb la indumentària dels arcabussers de Sant Jordi. Són els burgesos de la ciutat: l'alcalde, regidors, membres de la germandat, professors, teixidors, comerciants, venedors, pastors, industrials... Van voler ser pintats com una manera d'entronitzar la burgesia. El pintor que ho realitza no és diferent d'ells. A Harlem llavors es consideraven iguals el comerciant i el pintor.

Courbet en diverses ocasions va recórrer a la recentment inventada fotografia en comptes de les sessions de model del natural. També figuratiu però naïf i de to poètic, Henri Rousseau, en el quadre *Present i passat 1891* (Fig. 38) es representa amb la seva dona Josefina drets en un jardí. En el núvol el seu retrat de jove i el de la seva primera dona. En una mateixa pintura hi representa diferents moments de la seva vida sense que hi hagi evidència de la seva faceta d'artista.

En *Au rendez-vous des amis* (Fig. 39), dos fulls de paper estan suspesos en l'aire i enquadren un grup d'homes i una dona reunits en una mena de paisatge de roques i núvols; alguns estan asseguts (en unes cadires inexistentes, en primer terme, i altres corren o ballen sobre la plataforma d'esquís. Al full de l'esquerre hi diu: "1. René Crevel, 2. Philippe Soupault, 3. Arp, 4. Max Ernst, 5. Max Morise, 6. Fédor Dostoievski, 7. Rafaele Sancio, 8. Théodore Frankel, 9. Pol Eluard, 10. Jean Paulhan; i al full de la dreta, 11. Benjamin Péret, 12. Louis Aragon, 13. André Breton, 14. Baargel, 15. Giorgio de Chirico, 16. Gala Eluard, 17 Robert Desnos. Décembre 1922." Escritors, poetes, pintors, reunits



Fig. 37. *Coup des dames*
Courbet
1844
o/l
25 x 34 cm
Caracas: Adolfo Hauser



Fig. 38. *Present i passat 1890-1899*
Henri Rousseau
1981
o/l
84,5 x 47 cm
Philadelphia: Barnes Foundation
BF582



Fig. 39. *Au rendez-vous des amis*
Max Ernst
1922
o/l
127 x 193 cm
Cologne: Museum Ludwig

en un lloc escarpat, i prop de cada rostre el número que l'identifica. Les mans dels personatges tenen unes posicions singulars. Es tracta del llenguatge dels sord-muts.

Des dels inicis de la seva activitat, el pintor alemany va nodrir la seva capacitat inventiva amb les vivències col·lectives dels artistes del seu temps.

El 1922 Max Ernst pintava la seva emblemàtica obra *Au rendez-vous des amis*. Congregats en un entorn misteriós i inquietant, ple de simbolisme, es reuneixen els diversos artistes contemporanis i el mateix Max Ernst, compartint espai amb els avantpassats Fedor Dostoievski, Rafael Sanzio i Giorgio de Chirico.

Alguns pertanyien al moviment dadà i no van arribar a integrar les files del surrealisme, però, en cert sentit, es tractava d'una pintura premonitòria, una revelació més de les moltes que experimentaria Max Ernst al llarg de la seva vida. Dos anys després, quan André Breton va publicar el *Manifest del surrealisme*, el 15 d'octubre de 1924, Max Ernst el va acollir com una cosa meravellosa, un esdeveniment en el qual va albirar, en certa manera, que aquella reunió d'amics es presentava com un fet real i de molt més abast.

Aquestes reunions van establir amb el pas del temps una de les més significatives senyes d'identitat del surrealisme, com a grup de confreres que posaven en comú les seves propostes per mitjà d'una sintonia psíquica. Els cenacles surrealistes es van convertir en una condició *sine qua non* per a l'existència mateixa del grup i del seu avanç en les investigacions surrealistes, en compartir tot tipus d'experiències tan diverses i enriquidores que fan del surrealisme un dels moviments més fecunds en la història de l'art modern.

Des dels inicis de la seva activitat, Max Ernst nodreix la seva extraordinària capacitat d'inventiva amb les vivències i experiències col·lectives, de tal manera que el seu desenvolupament com a pintor hauria seguit un camí molt diferent d'haver actuat en solitari.



Fig. 40. *Cinq peintres*
Félix Vallotton
1902
o/l
Winterthur: Kunstmuseum



Fig. 41. *Dos Còmics*
Hopper
1966



Fig. 42. *Soir bleu*
Edward Hopper
1914
o/l
91,4 x 182,9 cm
Nova York: Whitney Museum of American Art
inv.: 70.1208

A més de la relació realitzada per Bonafoux he trobat altres obres que responen a les mateixes característiques:

Cinq peintres, 1902-1903 (Fig. 40). D'esquerra a dreta, dempeus l'autor (Félix Vallotton); asseguts, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard y Charles Cottet; i dret, Ker-Xavier Roussel. En aquesta pintura també te molta importància, com en la d'Ernst, la posició expressiva de les mans.

Soir Bleu (Fig. 42). Pintat a Nova York el 1914, *Soir bleu* és l'obra mestra que resumeix i conclou els anys d'aprenentatge de Hopper. Titulat pel mateix artista en francès, citant un vers de Rimbaud, el quadre representa una escena crepuscular a la terrassa d'un cafè de París que s'ha de llegir com una al·legoria de la vida moderna. La figura de Pierrot, un autoretrat del pintor que ocupa una posició central en la composició, al costat de Van Gogh. Hopper tornarà a aparèixer només una vegada més en la seva obra. Serà a *Dos còmics* (1966) (Fig. 41), l'últim quadre pintat per l'artista, al costat de la seva dona, vestida de Pierrette -tots dos personatges de la Commedia dell'Arte-. És la seva última obra. Intuïa que s'acostava el final. I, com en qualsevol representació teatral, surt a acomiadar-se del públic.

Tots aquests referents m'han interessat, pel que tenen d'autobiogràfics, pel simbolisme i per la composició, temes que estic treballant en la meva obra actual.



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

2.2. L'exercici de l'autoretrat: una aproximació personal

Durant la tardor 2016 he creat diversos autoretrats, gènere que no havia conreat fins ara, amb l'objectiu d'obtenir imatges que despertin emocions a partir de la mirada, els elements identificadors i simbòlics, la composició i el color. "Giacometti pensava que la pintura podia ser un mitjà infinit per conèixer l'home i la natura. Per això, després de la seva etapa surrealista, s'havia centrat en el subjecte, en el rostre. André Breton no li va perdonar mai el que considerava una traïció. Giacometti va persistir. Nosaltres vam coincidir en això, en l'afany de descobrir el misteri d'un cos, una cara, una flor. 'Ja sabem el que és un cap', li va dir Breton, escombrant d'un cop amb la mà els dibuixos de Giacometti. Alberto li va contestar amb humilitat commovedora: 'Jo no, jo no ho sé!'. No obstant això, els seus dibuixos revelen veritats profundes, va saber captar en els seus models la gràcia de l'instant, del clima. Sabia combinar el rigor sublim dels antics i l'emoció viva d'un moment. El paisatge i l'eternitat a la vegada. Com no s'adonava de semblant intensitat un home com André Breton?" *Balthus* (Vircondelet, 2016: 204-5)

2.2.1. Apunts del natural

Per practicar retrat he realitzat diversos apunts a l'oli en el Centre Artístic de Sant Lluç de Barcelona. En concret, rostres, mans i actituds.

Fig. 43 fins 58. Es tracta de pintures a l'oli sobre cartró al voltant de 40 x 30 cm



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60

2.2.2. Cicle d'autoretrats

Entre les obres presentades hi figuren un parell d'autoretrats fets a partir del mirall, una sèrie de 5 autoretrats amb tècnica mixta, acrílic i oli sobre cartró de 75 cm x 52,5 cm, i una sèrie de mans amb cargols. Es tracta d'un conjunt de pintures en les quals em represento en moments diferents que resumeixen alguns estadis de la meva vida passada i fins l'actualitat. L'escola primària, una maternitat, una jove professional, el camí de l'arquitectura a l'art, i el moment de melancolia i reflexió. Fig. (59-67). Aquestes obres han estat realitzades al taller de la Facultat de Belles Arts. 8Fig. 61)



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63. *L'escola primària*



Fig. 64. *Una maternitat*



Fig. 65 *Jove professional*



Fig. 66. *Camí de l'arquitectura a l'art*



Fig. 67. Moment de malenconia i reflexió

Per aquesta sèrie de 5 pintures he pensat en estats que em situen en moments representatius de la meua vida. Les he creades a partir dels elements i els símbols que, situats a prop meu, transmeten, junt amb la mirada, l'emoció del moment (instant i etapa personal). Per als rostres m'he basat en fotografies de l'àlbum familiar. La composició, la figura i els altres elements són a partir d'elements reals i de l'imaginari.

He volgut donar importància als fons, elaborats amb acrílic, de manera que tinguin presència en el quadre finalitzat, ja sigui en el rostre, en la indumentària o en l'espai.

L'experiència del treball de retrat i d'autoretrat, m'ha ensenyat a sintetitzar. Tant des del punt de vista d'obtenir amb pocs colors imatges força semblants als volums i les mirades dels rostres representats, com pel procés de selecció d'alguns dels moments clau dels meus 57 anys d'existència. Durant aquest procés he reviscut mentalment moltes situacions col·lectives i familiars que difícilment les puc representar en un autoretrat individual. Això m'ha portat a la decisió de crear retrats col·lectius i familiars de grups dels quals formo part.



Fig. 68. *De Aardappeleters*
 Vincent van Gogh
 1885
 oli sobre tela
 82 cm x 114 cm
 Amsterdam: Museu van Gogh



Fig. 70. *Un coin de table*
 Henri Fantin-Latour
 1872
 o/l
 160 x 225 cm
 París: Museu d'Orsay



Fig. 69 *Large Interior W11* (after Watteau)
 Lucian Freud
 1981-83
 o/l
 186 x 198 cm
 Londres: James Kirkman collection.



Fig. 71. *Jugadors de cartes*
 Paul Cézanne
 1894-95
 o/l
 47,5 x 57 cm
 París: Museu d'Orsay



Fig. 72. Sr. i Sra. Feydeau en un sofà
Édouard Vuillard
1901
Trepmp sobre tela
46 x 78 cm
Col·lecció privada



Fig. 73. Els meus pares
David Hockney
1977
o/l
182,9 x 182,9 cm
Col·lecció particular de l'artista

Capítol 3. Conseqüències i derivacions en el meu procés creatiu

Per als retrats col·lectius, he estudiat els retrats col·lectius holandesos (vegeu apartat 1.1). M'ha interessat especialment el concepte de grup de persones que pertanyen a una institució o estan compromesos en un interès. No és un retrat de família. És el que escau per a un dels grups que he volgut representar *Els Entramuntanats* (Fig. 100). El concepte de retrat col·lectiu ja el va emprar Henri Fantin-Latour, després d'haver estudiat *De Staalmeesters* de Rembrandt (Fig. 4) i *Els arquers de Sant Jordi* de Franz Hals (1616) i el va utilitzar per a *Un coin de table* (Fig. 70). És aquest el que s'ajusta més al que m'ha interessat explicar en la meua obra.

L'Anniversaire (que en l'esdevenir en el temps que va durar la concepció definitiva es titularà *Un coin de table* (vegeu apartat 3.2.3) havia de ser un homenatge a Baudelaire (mort feia poc), com havia fet amb *Hommage a Delacroix* de 1964 ((Fig. 25).

Per a grups amb menys persones, com *Protegint el Medi* (Fig. 83) i *Realitats i somnis* (Fig. 93), tot i mantenir el concepte de retrat col·lectiu (en el sentit que no és familiar), he cercat composicions adients al nombre de persones, les funcions que desenvolupen i nexes entre elles. *De Aardappeleters* (Fig. 68) i *Large Interior W11* (Fig. 69).

I per als retrats de família que inclouen el meu autoretrat, he estudiat *Jugadors de cartes* (Fig. 71), *Sr. i Sra. Feydeau en un sofà* (Fig. 72) i *Els meus pares* (Fig. 73).

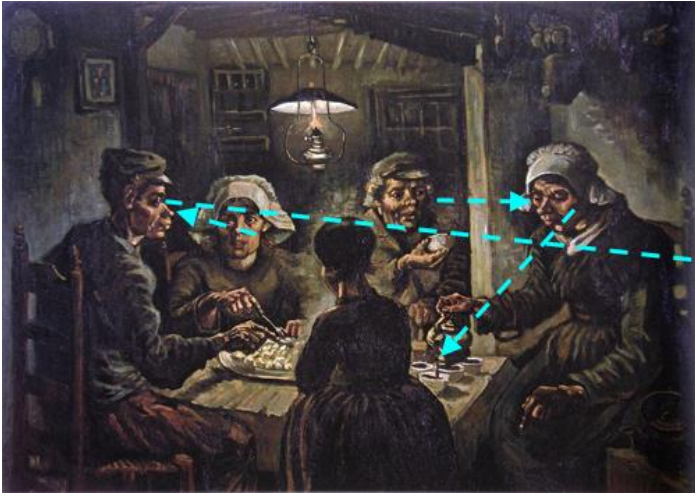


Fig. 74



Fig. 75

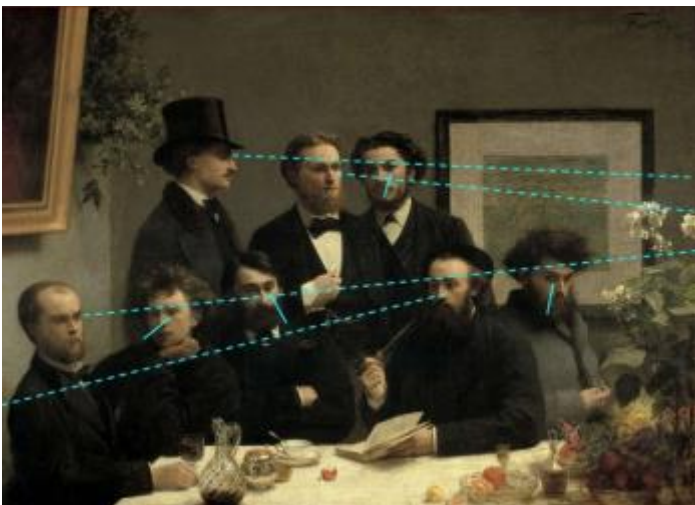


Fig. 76

3.1. Els contextes i les mirades com a generadors de composició.
Assaig en la meua obra de sis referents

Menjant patates, de Van Gogh; *Un racó de taula*, de Fantin-Latour; i *Interior ampli*, de Lucian Freud, *Jugadors de cartes*, de Cézanne, *Sr. i Sra. Feydeau en un sofà*, d'Eduard Vuillard, i *My parents*, de Hockney.

En el cas de *Menjant Patates*, trobem 2 grups de mirades no recíproques. Ens fan començar a recórrer el quadre en la franja horitzontal central.

A *Large Interior*, els personatges estan a tocar els uns dels altres, però les mirades no són correspostes; hi ha personatges abstrets, distrets i absents, però es denota consciència de pertinença al grup.

Quant a *Un coin de table*, cada personatge mira a algun punt d'interès diferent, és inquietant. Es diria que estan col·locats per ser retratats, però cap mira el retratista. Sembla incomprendible que un grup de persones situades tan juntes en una cambra no presentin cap confluència de mirades o gestos. Fa l'efecte que siguin un conjunt de retrats fets per separat i posats junts. Tanmateix no va ser així; Fantin va fer molts esbossos de cadascun abans de plantejar la composició, després els va pintar posant tots en dos conjunts, una sessió per dues persones i una altra per sis.

Quatre miren a qui els pinta i a l'espectador, els altres quatre tenen la mirada perduda. Per a Fantin, fer que els retratats no es miessin era una manera perquè l'espectador recorregués tota la superfície del quadre (3.2.3, p: 41).

Al quadre *Jugadors de cartes*, es tracta de dues mirades de recorregut curt; els jugadors no es miren, això els aïlla del context.

En el cas del *Sr. i Sra. Feydeau en un sofà*, la dona mira l'home i des de l'home la mirada se'n va, guiada per la diagonal de l'avantbraç, a resseguir els sofàs i fins el punt de llum sobre la taula.

A *Els meus pares* la senyora mira a qui pinta i a l'observador de la pintura. El senyor llegeix el diari, cadascú en el seu món però compartint un espai.



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79

3.2. La generació de les meves obres recents

Per a la creació d'aquestes obres (Fig. 83, 93, 100, 107, 112 i 118) m'he basat en la necessitat d'expressar el meu sentiment de pertinença a grups que han donat una faceta més a la meva personalitat, i de la relació amb la família. Persones amb qui he compartit idees i ideals, o amb qui he conviscut.

Les pintures tenen la particularitat que m'inclouen (no com artista, sinó com a membre del grup). Com hem vist (2.1.3) es tracta d'un gènere menys comú que el d'altres tipus de retrat (autoretrat, retrats de grup on el pintor no hi és i retrats de grup amb el pintor amb atributs de pintor). Partint del nombre de persones de cada grup, he cercat en els artistes que ens han precedit composicions que, tant pel context com per la ubicació relativa de les figures, les mirades i les al·legories, fossin coherents amb els meus grups.

Seleccionats els referents, en trobades dels grups els he demanat que es possessin com les persones representades en aquests referents i els he fotografiat. La fotografia i el referent m'han ajudat a crear la composició. He pensat elements al·legòrics per definir el grup i els seus membres. He realitzat esbossos a llapis, amb aquarel·la o amb oli sobre llenç petit. Per a l'obra definitiva, sobre llenços en bastidors d'1 x 1 m, i sobre cartró de diferents mides, he preparat la base amb pintura acrílica d'un o diversos colors que havien de ser importants en el resultat final. Sobre aquesta base he dibuixat l'esquema de la composició i els rostres. A continuació, he realitzat la pintura a l'oli.

3.2.1. Protegint el Medi

Anàlisi del referent Menjant patates

Cinc persones al voltant d'una taula. Una reparteix la safata de patates en porcions fent mirades interrogadores a la que té al costat. Una altra situada enfront reparteix la beguda, un té una patata a la mà. Una nena d'esquenes en la cantonada de la taula més propera a l'espectador divideix l'escena en dues. És la versió final de dos pintures anteriors sobre el mateix esquema. Pintat amb ombres blaves, és un homenatge a Millet. La pobresa representada en un ambient camperol. Les mirades de les figures no són correspostes. Es tracta d'una composició creada a partir de dibuixos del natural, però pintat de memòria.

Van Gogh amb els seus quadres de temàtica rural vol transmetre pensaments sobre l'art i la vida. Considera que la imatge correcta és la que representi aquesta gent del camp com si els hagués pintat amb la terra que treballen. Es pregunta retòricament què en saben l'art i sobre moltes altres coses. La falta de llum en el quadre simbolitza la manca de *llum* i coneixements de l'ànima i del món. (Delgado, 2008: 213).

Van Gogh escriu a Theo que se sentia integrat amb la seva gent: "Cuando digo que soy pintor de campesinos, así es en realidad, y tú verás mejor por lo que sigue que allá me siento en mi ambiente. No he meditado porque sí tantas tardes cerca del fuego, entre los mineros, los carboneros de turba y los tejedores, salvo cuando el trabajo no me dejaba tiempo para la mediación..." (Van Gogh, 1991: 131) D'alguna manera, em trasllada a les sensacions d'unió amb els meus companys de feina durant uns quants anys.

"He intentado resaltar que esa gente, comiendo sus patatas a la luz de una lámpara, han cavado la tierra con las mismísimas manos que ahora meten en el plato, y que eso habla del trabajo manual, y de cómo se han ganado honestamente sus alimentos [...]

Todo el largo invierno he tenido los hilos de esta tela en mis manos, y he buscado el dibujo definitivo; y aunque se ha convertido en una tela de aspecto rudo, sin embargo, los hilos han sido escogidos cuidadosamente y de acuerdo con ciertas reglas. Ello puede probar que es un cuadro de la vida rural real. Sé que lo es. Aquel que prefiera ver a los agricultores con el traje de los domingos puede hacer como guste [...]

De la misma forma era un error, pienso, darle a la pintura rural una cierta atmósfera convencional. Si una pintura rural huele a tocino, humo o vapor de patata cocida —muy bien, eso no es insano; si un establo huele a estiércol—muy bien, eso pertenece al establo; si el campo tiene un olor a trigo maduro o a patatas o a estiércol —eso es saludable, especialmente para la gente de la ciudad." (Van Gogh, 1991: 137-138)

A partir d'aquest quadre de Van Gogh, he generat l'obra *Protegint el Medi* (Fig. 83), en la qual represento una faceta de la meua vida en què vaig compartir moltes hores intenses amb altres companys de feina per poder introduir millores ambientals en projectes d'infraestructures. En concret, informant el tràmit d'avaluació d'impacte de plans i projectes a Catalunya.

En aquest quadre sóc part d'un grup de professionals que es guanya honestament la vida mitjançant el seu esforç per aplicar els coneixements adquirits, per fer un món millor. La tasca no és simple, ja que cal prendre decisions tenint en compte tant els coneixements tècnics i la proporcionalitat econòmica, com la posició de força dels caps dins l'organització.

En l'esborrany (Fig. 80) he volgut situar l'escena al voltant d'un focus lluminós central sobre la taula de treball i els rostres de les persones per destacar el lloc on es concentra el tema a tractar sobre el que cal aplicar l'esforç intel·lectual. L'entorn és fosc, per no distreure, i una al·legoria de la part de desconeixement de tot allò relatiu als projectes que no consta a la documentació de què es disposa. Les espècies i hàbitats protegits a l'esbós estaven situades damunt la taula junt amb els plànols de les obres a tramitar. Els personatges, discutint sobre la millor solució.



Fig. 80. A. Apunt o/l 40 x 45 cm



Fig. 80.b Apunt o/l 37 x 35 cm



Fig. 81



Fig. 82

En el quadre definitiu he incorporat a l'escena diverses espècies protegides en representació de tot el seu conjunt. El gall fer (*Tetrao urogallus*), l'àguila cuabarrada (*Hieraetus fasciatus*), l'alosa becuda (*Chersophilus duponti*), el fartet (*Aphanius iberus*), la *Posidonia oceanica*, el canyís (*Phragmites australis*). Garantir la preservació de les espècies i els seus hàbitats era el nostre pa de cada dia. "Menjar o no menjar els impactes". He tingut la necessitat d'explicar-ho.

He adaptat la direcció de les mirades a les necessitats del cas. Es mantenen en la meitat superior del quadre, però diferentment de la proposta de Van Gogh, aquí les mirades són correspostes.

Vaig escollir una tela de gra fi sobre bastidor de 100 x 100 cm. Vaig aplicar una base acrílica de color groc-taronja, sobre la qual he plantejat la composició.

L'esbós previ em va fer veure que, per poder entendre els elements que hi havia damunt la taula, caldria representar-los en una dimensió massa gran en aquell indret, i he optat perquè a la taula hi hagi només elements que es puguin entendre a l'escala de representació. En canvi, les espècies i hàbitats protegits incompatibles amb la presència de la taula els he situat en l'aire o a l'aigua, en un ambient similar al del realisme màgic i d'un món oníric. De fet, aquestes espècies i hàbitats no els teníem al despatx físicament, però sí que els teníem habitualment en el nostre pensament. Per tant, és coherent la diferenciació entre la part físicament possible i l'onírica. L'alosa becuda, que per les seves dimensions i característiques pot estar un moment sobre la taula, ens permet passar d'un món a l'altre en el quadre. La fauna i els hàbitats tenen també una funció simbòlica, com indicadors de la nostra activitat laboral entre els anys 2000 i 2008.

Un cop plantejada la nova composició, he començat per pintar els rostres, amb la voluntat que el fons hi pogués tenir presència i que fos harmònic amb la resta de colors. He anat incorporant el color amb poc gruix per poder modificar fàcilment si a la vista de l'evolució es necessitessin canvis. I progressivament he anat fent més matèrics els elements corporis.



Fig. 83. *Protegint el Medi*
Isabel Boncompte
o/l
100 x 100 cm



Fig. 84. *Les Jaloux*
(segons Watteau)
1712
o/t
33 x 44,8 cm
Victoria: National
Gallery
Nº 496-2



Fig. 85. *Les Jaloux*
Louis Gerard Scotin
Gravat
33,9 x 43,8 cm
Victoria: National
Gallery



Fig. 86. *Pierrot Content*
Antoine Watteau
1712
o/l
35 x 31 cm
Madrid: Museo
Thyssen-Bornemisza
Nº INV. 432 (1977.75)

3.2.2. Realitats i somnis

Anàlisi del referent *Large Interior*

Lucian Freud (a partir de Watteau i de Louis Gerard Scotin)

Watteau va pintar la petita tela *Les Jaloux* (Fig. 84) el 1712, possiblement inspirat per escenes de teatre. Va tenir tant èxit que en va fer almenys tres rèpliques-variants.

Actualment es considera que la versió de la Fig. 84 no és l'original.

Després de la mort de Watteau (1721), Louis Gérard Scotin va fer-ne un gravat (Fig. 85) per ser inclòs en el *Recueil Julienne* que consistia en quatre àlbums de gravats de les pintures conegudes de Watteau.

Pierrot Content (Fig. 86) pertany al tema de les festes galanes que va tenir molt èxit el segle XVIII. Recorda les escenes extretes de la *Commedia dell'arte*, un món que Watteau va conèixer a París de la mà del seu mestre Claude Guillot. En una atmosfera màgica, Pierrot, assegut al centre de la composició, apareix envoltat de dos homes i dues dones, una d'elles tocant la guitarra. L'episodi es desenvolupa a l'aire lliure i, pròxim a la pintura de paisatge italià del segle XVII, descriu el racó d'un jardí frondós i una estàtua del déu Pan. Pel gravat que Jeaurat (Fig. 87) va fer d'aquest quadre en 1728, sabem que el seu format va ser en principi apaïsat, encara que al segle XIX el llenç es va retallar, i que dos personatges, Mezzetin o Scaramouche i Arlequí, apuntaven els seus caps entre els arbres per observar el grup. Avui aquestes figures, així com altres detalls de l'obra, són imperceptibles a causa de la foscor de la zona.

Aquesta pintura fou seleccionada per Lucian Freud com a fons per a un retrat del baró Hans Hendrich Thyssen-Bornemisza, (Fig. 88) i també va ser motiu d'inspiració per al gran quadre *Large interior W11'* (Fig. 90).



Fig. 87. *Pierrot Content*
Jean Edme Jeaurat
(a partir de
Watteau)
1728
Gravat
29,7 x 44,3 cm
San Francisco: Fine
Arts Museum
Nº 1966.80.72



Fig. 88. *Portrait of a man*
Lucian Freud
1981-82
o/l
35 x 31 cm
Lugano: Thyssen-
Bornemisza
Collection



Fig. 89. *Pierrot content*, after
Watteau
Lucian Freud
1983
pastel on paper
55,8 x 75,5 cm
Private collection

Freud estava acostumat als retrats unipersonals, però va voler fer un retrat de grup, una estructura (amb antecedents en el retrat holandès del XVIII) que havia adoptat Watteau (original de la part flamenca que va esdevenir part de França). Tanmateix, va adoptar una narrativa diferent. El quadre s'anomenaria *Large Interior, W 11*, 186 x 198 cm.

Amb quatre figures a mida natural, concentra la mirada de l'observador en les espatlles i clavícules de Bella; els mitjos tons del rostres i els vestits converteixen el quadre en una escena personal i privada del s. XX, on els personatges estan units per la música (Fig. 90).



Fig. 90. *Large Interior W11* (after Watteau)
Lucian Freud
1981-83
o/l
186 x 198 cm
Londres: James Kirkman collection



Fig. 91. Esbós
aquarel·la
28 x 28cm



Fig. 92. Encaix

Realitats i Somnis

Companyes d'universitat i amigues, després companyes de feina i consolidació de l'amistat.

Agrupades i ben juntes, encara que ens distraiem amb les nostres individualitats. Al fons, el paisatge de Barcelona, ciutat on em vaig instal·lar als 18 anys i les vaig conèixer.

El paisatge que es veu per la finestra és d'una aquarel·la feta per l'Amèlia. L'Esther porta un plànol, element molt representatiu de la nostra professió d'arquitectes urbanistes. La Mercè porta un document, és la lletrada. Jo miro a totes tres. Juntes ens fem confidències de tota mena. L'espai està dividit en dos. El de la dreta, amb el llit on seiem i la bola del món que tant ens interessa a les quatre, i el de l'esquerra, on hi ha el *secrétaire*, i una tauleta amb un llibre, llibre. Sobre els dos elements, una làmpada color ivori que penja del sostre. El *secrétaire* (en comptes del rentamans del quadre de Freud), ja que sempre ens hem guardat els secrets.

En primer terme, una bossa de viatge, ja que els viatges han estat motiu de moltes converses.

Per al quadre definitiu, vaig escollir una tela de gra fi sobre bastidor de 100 x 100 cm. Vaig aplicar una base acrílica de color groc-fred sobre la qual vaig dibuixar una quadrícula i plantejar la composició.

He completat el context amb una tauleta on hi reposa un.



Fig. 93. *Realitats i somnis*
Isabel Boncompte
o/l
100 x 100 cm

3.2.3. Entramuntanats

Anàlisi del referent *Un coin de table* (Saló de París, 1872) (Fig. 70)

Aquesta pintura pertany a una sèrie de retrats de grup pintats per Fantin-Latour. Representa els homes de lletres del moviment parnassià, que va crear la revista literària d'avantguarda *Le Parnasse contemporain* i el renaixement literari i artístic. En 1868, aquests poetes de l'"art per l'art" decideixen reunir-se tots els mesos durant un sopar per tal de mantenir la cohesió del grup. Els crítics els van anomenar despectivament "dîners des vilains bonshommes". Els Entramuntanats* també fem un sopar cultural una vegada al més. Aquesta coincidència em va fer veure que havia de continuar estudiant aquest quadre.

Fantin, que havia estat alumne de Courbet (estava fascinat per *l'Enterrement à Ornans*, que havia descobert en la primera exposició on el va portat el seu pare), deia que buscava "la Bellesa", "la Veritat", i "la Natura", i que era l'hereu de la gran tradició clàssica (Chevreuil, 2010: 98). Fantin reflexiona sobre els temes dels seus quadres. Sap que les flors l'acompanyaran tota la vida, però no vol que siguin la seva única companyia. Considera que els retrats, tant els individuals com els col·lectius, encara que es vinguin menys, també l'acompanyaran sempre. En el meu cas sé que he portat amb mi la geometria i la representació de ciutats i edificis però vull afegir -hi la representació de persones concretes, més enllà de la persona genèrica que he tingut present en els anteriors treballs.

Claude Chevreuil, en el seu llibre *Un coin de table* (2010), relata la gènesi del quadre homònim, des del punt de vista dels sentiments, com de la societat, les relacions familiars, la gestió i la composició. Ho resumeixo tot seguit amb paraules meves. Incorporo alguns aspectes que durant l'elaboració de la pintura *Entramuntanats* (Fig. 100) m'han fet sentir propera a fets que van ocórrer i a reflexions que Chevreuil posa en boca de Fantin-Latour.

El 1871, acabat el setge de París portat a terme pels prussians i anunciat l'armistici, acaben les restriccions alimentàries i els transports es van fent operatius. La Comuna encarrega a Courbet la reobertura dels museus parisencs i d'organitzar el *Salon*. Fantin es proposa pintar el gran quadre *Anniversaire*. Fa els primers esbossos en la línia d'*Un atelier aux Batignolles* (Fig. 27). Amb els seus amics, Vilains Bonshommes, reprèn els sopars habituals. Escriu un diari de l'elaboració d'aquesta pintura, els entusiasmes, les decepcions, els girs... El diari d'artista i de fill amb el pare al seu càrrec, que ha de sobreviure les penúries de la guerra i l'episodi sagnant de la

Comuna. *Anniversaire* havia de ser un homenatge a Baudelaire (mort feia poc), com havia fet amb *Hommage a Delacroix* (Fig. 25). Diu que no s'hauria atrevit a aquesta aventura si no estigués contemplant constantment *De Staalmeesters* (Fig. 4) i *Els arquers de Sant Jordi* de Franz Hals (1616). En el meu cas quan em va sorgir la necessitat de representar-me junt amb els meus companys *entramuntanats* vaig entendre que estudiar la pintura holandesa del XVII i *Un coin de table* em seria imprescindible ja que som un conjunt de persones que no ens hem unit per amistat sinó per objectius i ideals compartits. La ubicació dels membres del grup i les mirades havien estat estudiades per aquests artistes que ens han precedit. Per decidir qui hi ha d'incloure, Fantin pensa en poetes i escriptors de renom: Victor Hugo, Leconte de Lisle, Banville, Gautier... Els escriu una carta explicant-los el projecte. Entretant el seu pare l'ajuda investigant sobre aquests literats en els retalls de diaris que té recopilats des de fa anys. Fantin també hi vol incloure el seu amic Verlaine, que aleshores era desconegut. Reflexiona sobre la composició, estudiant *Déjeuner sur l'herbe*, de Monet, i *Réunion de famille*, de Bazille (Fig. 7). Veu que en un inici les composicions eren d'una complexitat similar a la d'*Anniversaire*. Però considera que el fet d'haver pintat anteriorment *Un atelier aux Batignolles*, i *L'Hommage à Delacroix*, no va ser de gran ajuda. Cada obra és un nou desafiament. La joventut salta els obstacles, de vegades desconeixent-los. La maduresa és més reflexiva, especialment si el propi caràcter t'hi porta. Les desil·lusions porten lliçons inesperades. Els contactes amb l'aristocràcia li van ensenyar que aquest entorn era massa diferent al seu, i se'n va separar definitivament.

Fantin preveu que el grup de poetes se situï al voltant d'una efígie de Baudelaire, com els pintors al voltant de Delacroix, en l'homenatge, o fent alguna acció com Manet a *l'Atelier*. Potser llegint, com el va pintar Courbet. També ha de reservar un espai per a les tovalles i els coberts. En el quadre *Entramuntanats* per cada membre del grup hi ha un símbol de la seva professió i pel conjunt el símbol del vent que ens uneix.

Va estudiant les relacions entre els personatges a qui havia convidat. Comencen a arribar les respostes educades de no acceptació. Certa decepció, però Fantin no s'ensorra, té clar el que vol fer. Per a un artista un projecte pot morir i ressuscitar en una altra forma. És el que ha decidit. Cal acceptar el que els esdeveniments porten, però sense convertir-nos-en en esclaus. Es posa de nou a fer esbossos, l'efígie de Baudelaire anirà en una pintura penjada a la paret del fons, suficientment amunt per deixar espai per a les persones i les tovalles. Cada vegada dona més importància a la taula. Li permet introduir contrastos de masses i de valors: la nota clara de les tovalles sobre les quals reposen unes postres variades i objectes de colors contrastarà amb la foscor dominant a la resta de la pintura. Proposa un fons gris neutre i indumentàries amb tots els matisos del

* Associació cultural dels empordanesos que vivim a l'àrea metropolitana de Barcelona <http://www.entramuntanats.org/ca/JuntaAnterior> de la qual formo part.

negre. En la meua pintura també he volgut limitar la gama cromàtica per donar unitat al conjunt. Fantin dona voltes a les mides que ha tenir el quadre. Descentra la composició per evitar la simetria. Al principi preveu que totes les mirades convergeixin en el llibre *Les Fleurs du mal* (1857) que un poeta posat d'esquenes està llegint, vol que es compregui que tots l'escolten. Finalment serà d'Hervilly, en posició asseguda frontal, qui amb la pipa en una mà tindrà *Les Fleurs du mal* obert a l'altra, mentre la resta escolta.

Rep la invitació dels Vilains Bonshommes per a un sopar (en temps de pau, fan un sopar al mes). Reflexiona que ell és un pintor actual i que estava escollint poetes d'una generació precedent amb la carrera ja feta. Pensa que és més lògic reunir poetes que s'estan "fent" actualment. Aquests, a més, es troben entre els seus amics. D'aquest sopar gairebé en sortiran els personatges de la seva pintura. Gràcies a les dots organitzadores de Léon Valade, a la taula de Fantin hi ha també Pierre Elzéar, Émile Blémont, Jean Aicard, Paul Verlaine, Mérat, Valade, Ernest d'Hervilly i Camille Pelletan. En aquell sopar va decidir citar els vuit amics a un proper sopar al cap de pocs dies. Els va demanar que hi anessin amb la mateixa indumentària. Tots anaven de negre, excepte Pelletan, que vestia de gris. Ja li esqueia bé, doncs no era poeta sinó polític. Va fer algun croquis de com ubicar-los. Es retroben, els diu que els ha escollits perquè tots vuit figurin en *L'Anniversaire*. Que els ha escollits perquè admiren Baudelaire, però per damunt de tot perquè són els seus amics (de Fantin). Accepten. Diu que no pot treballar en un retrat col·lectiu si no hi ha certa complicitat amb els representats.

Fou una vetllada creativa. El caràcter de Fantin fa que les seves alegries siguin breus, perquè la reflexió les absorbeix. El seu pare li diu: "ja has pres la teua decisió. És bona perquè és la teua. Has escollit els amics, això et garanteix un treball seré". Més tard, Verlaine i Banville li presentaran el jove (17 anys) Arthur Rimbaud totalment desconegut, de qui han valorat els versos innovadors. Els dona cita al seu taller, els demana que vinguin amb els mateixos vestits i portin una fotografia frontal (feta per Nadar o Carjat).

Estava enquadrant sobre la tela quan Verlaine pica a la porta. Tots els altres amics, excepte Merat, van assistir-hi en les dates i hores assenyalades aportant la fotografia demanada. En funció de l'estatura, les actituds, i el concepte que té de cadascun, va decidint la posa i la ubicació relativa. En cada trobada els va coneixent més a fons. De vegades passen llargues estones parlant, i Fantin no pinta. Tanmateix no deixa de treballar, observa detingudament les expressions, ja que considera que la de les fotografies sovint no és la que convé per a l'atmosfera que requereix el quadre. Els intriga qui tindran al costat en la composició. En les converses mantingudes durant les poses, va sortint la referència a Rimbaud com el poeta

revelació que aportava noves maneres de fer en la poesia a gran velocitat. "Le jeune Arthur est une comète, un astre inconnu, une voix qui couvre toutes les autres, une couleur qu'aucun peintre n'a jamais utilisée". Es va imposant l'evidència que Rimbaud formarà part de *L'Anniversaire*, sense que Fantin conegui la seva opinió sobre Baudelaire.

Fantin, tot i que sap que quan té la composició acabada va força ràpid, està neguitós pels pocs mesos que queden per penjar el quadre al Saló de juny de 1872. El neguit propi dels lliuraments dels treballs que a alguns tant ens afecta. Reflexiona sobre la distància sovint gran que hi ha entre l'expectativa que es fa l'artista i el resultat final de l'obra. L'esperança d'una sorpresa positiva per part de l'espectador és més fàcil de viure que la por de la seva desil·lusió.

Treballa sense parar en la composició i fent diversos retrats de cadascun dels amics abans de decidir la composició definitiva. Parlant amb ells, els situa segons afinitats, lligams familiars, grups dins del grup, una cosa va anar portant a l'altra. Estudia la posició de braços, mans i objectes, buscant diagonals que trenquin la verticalitat que creen les figures. Per exemple, la prolongació del braç de Verlaine amb el llibre i mà d'Hervilly. Tanmateix, els gestos havien de ser naturals. En el cas d'*Entramuntants* he adaptat la composició de Fantin al nombre de persones i a partir de fotografies de grup i individuals he anat provant fins trobar l'encaix final.

"On hem de mirar?", li preguntaven: "En els meus retrats de grup, els individus no es miren". "Allò que l'espectador superficial pren per una manca de cohesió psicològica és una manera pictòrica d'escombrar tota la superfície del quadre."

Merat finalment no va voler formar part del quadre, ja que Rimbaud li havia escrit de manera vexatòria. Al seu lloc hi haurà un ram d'hortensies. Anava perdent sentit el títol pensat a l'inici. Rimbaud era massa diferent, una nova manera de fer. Ja no eren els amics de Baudelaire, sinó els joves poetes. Serà un homenatge a la jove poesia contemporània. El quadre ja no seria un grup d'homes al voltant d'un retrat emmarcat, sinó una reunió de vuit amics al voltant d'una taula a l'hora de la sobretaula. Es diria, doncs, *Racó de taula*. Quan la composició va estar enllestida, els va fer venir a tots (excepte Verlaine i Rimbaud, que ja els havia pintat) i també al fotògraf (Carjat), per fer la foto de grup definitiva. Quan tots marxen, sent que s'acaben aquests dies de complicitat, no els necessitarà més.

Finalment, doncs, el que havia de ser un homenatge a Baudelaire va ser una reunió de companys poetes al voltant d'una taula (Fattouh-Malvaud, 2012: 1). La sobrietat dels colors, la varietat d'actituds, i fins i tot el tema, s'inscriuen en la tradició del retrat col·lectiu holandès del segle XVII.



Fig. 94. Esbós
aquarel·la
28 x 28cm

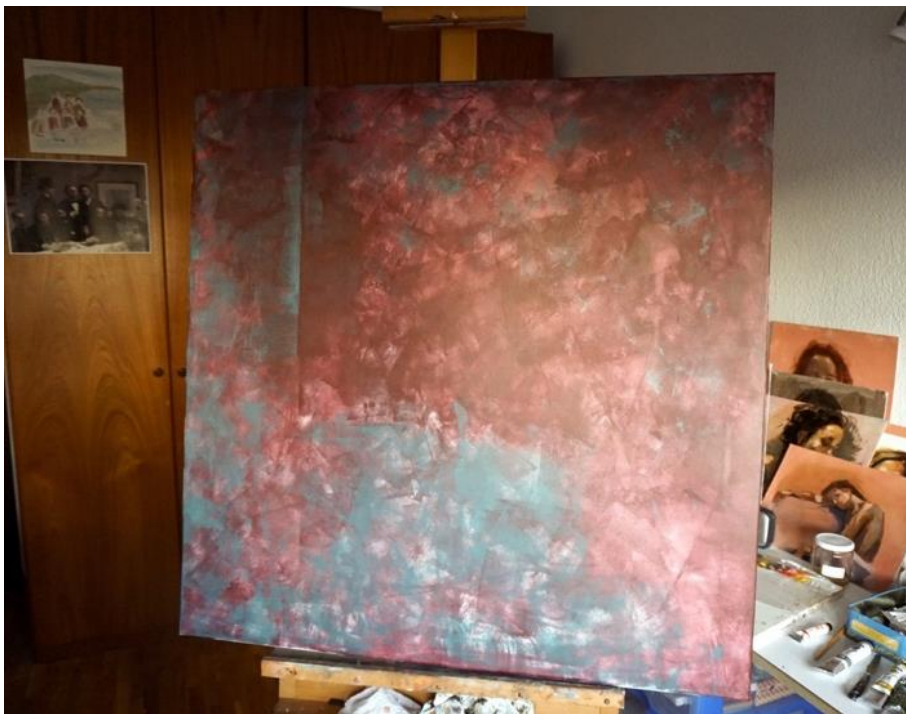


Fig. 95

Entramuntanats

Aquí represento la Junta de l'Associació Entramuntanats entre els anys 2009-2014, una associació per promoure la cultura empordanesa.

A la junta ens vam trobar un conjunt de persones de l'associació, procedents de municipis diferents de l'Empordà i amb professions ben diverses, però units per l'objectiu de fer una tasca sense afany de lucre per promoure la cultura empordanesa. Per temàtica i composició, he considerat que el referent històric és el retrat col·lectiu holandès del segle XVII.

En el primer esbós a l'aquarel·la, ens vaig imaginar al voltant d'una taula en l'entorn del golf de Roses. Sobre la taula, els elements al·legòrics de les nostres professions i el símbol del vent encarnat en el Gegantó de la tramuntana* que ens dona força amb la seva alenada. Tanmateix, els colors, massa clars i lluminosos, no resultaven adients per al tema, cosa que em va fer canviar l'entorn i els colors en el quadre definitiu.

Per al quadre definitiu, vaig escollir una tela de gra fi sobre bastidor de 100 x 100 cm. Vaig aplicar una base acrílica de color granat i blau-verd sobre la qual vaig plantejar la composició, basant-me en *Un coin de table* (Fig. 70). Vaig usar les fotografies que havia pres dels meus companys en dos dels sopars habituals, en què els havia fet posar en les actituds dels Vilains Bonshommes (3.2.3. p: 40). Durant l'execució de l'obra, he recordat molts moments viscuts, els nervis de la preparació dels actes, les vicissituds personals compartides, l'esforç per la creació de la pàgina web i l'austeritat en la comptabilitat.

La tècnica és mixta, oli i pastel sobre llenç.

* Pertany al seguici dels Gegants de Figueres



Fig. 96. Encaix



Fig. 98



Fig. 97



Fig. 99



Fig. 100. *Els Entramuntanats*
Isabel Boncompte
2017
o/l
100 x 100 cm

3.2.4. Jugant la vida

Anàlisi del referent *Jugadors de cartes*

Jugadors de cartes és un quadre del pintor impressionista francès Paul Cézanne. Està realitzat en oli sobre llenç. Mesura 47,5 cm d'alçada i 57 cm d'amplada. Va ser pintat entre 1889 i 1892. Actualment, es troba al Museu d'Orsay de París.

Sobre el mateix tema de la partida de cartes, Cézanne va pintar cinc quadres diferents, tota una sèrie, entre 1890 i 1896. Va començar la pintura estant a Suïssa i la va acabar a Aix en Provence.

Aquesta pintura pertany a l'època de maduresa (dècada de 1890), en la qual Cézanne produeix els seus principals llenços. Exemplifica els quadres en què els personatges estan fortament ancorats a la seva posició. És un període en el qual Cézanne va ser convidat a exposar amb el grup Les XX a Brussel·les i, més tard, va realitzar la seva primera exposició a París.

Tots els volums estan definits de manera geomètrica, cosa que confereix als dos personatges una dignitat clàssica (Fig. 105). Són dos camperols que juguen a les cartes, amb una ampolla de vi al mig, on es reflecteix la llum. Distorsionant la visió de la perspectiva, Cézanne dona importància a la centralitat. La tela està construïda amb tons de colors blau fosc, groc i vermell-taronja. Aquesta restricció cromàtica "intensifica la sensació d'austeritat formal". Les pinzellades es presenten solitàries i sintètiques, com el reflex sobre l'ampolla o el simple traç que descriu l'ull del jugador de la dreta. Pinta amb la tècnica del facetatge, cosa que és evident en la cara del jugador de l'esquerra.

Fig. 101. Primera versió: 1890-92, oli sobre tela, 134,6 × 180,3 cm, Barnes Foundation Merion, Pennsylvania

Fig. 102. Segona versió: 1890-92, oli sobre tela, 65,4 × 81,9 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York

Fig. 103. Tercera versió: 1892-93, oli sobre tela, 97 × 130 cm, Col·lecció privada

Fig. 104. Quarta versió: 1892-95, oli sobre tela, 60 × 73 cm, Courtauld Institute of Art, Londres

Fig. 105. Cinquena versió: 1894-95, oli sobre tela, 47,5 × 57 cm, Museu d'Orsay, París



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104

Jugant la vida

En aquest cas, els jugadors són els meus fills i la meva figura en l'esbós a aquarel·la compartia la taula sense jugar. Aquarel·la sobre paper, 18 cm x 26 cm. (Fig. 106)

En canvi, a la versió a l'oli, em situo darrere una vidriera. En el procés he reflexionat sobre la relació d'una mare amb fills que recentment han arribat a la majoria d'edat.

Són jugadors joves, en un període de la vida on s'estan formant, i per tant, jugant-se una part del seu futur.

Els veiem més joves del que són. Hem d'observar-los, però limitar les nostres intervencions. Que sàpiguen que hi som per si necessiten la nostra ajuda. El que han après del que han vist a casa ja ho han d'haver assimilat.

Per tant, els miro des de l'altra banda del vidre, per no intervenir-hi, sense haver tingut temps per a una reflexió per valorar a fons si alguna cosa em sembla que no és admissible.



Fig. 105



Fig. 106. Apunt preparatori per *Jugant la vida*



Fig. 107 *Jugant la vida*
Isabel Boncompte
2017
o/c*
65 x 81 cm

* oli sobre cartró

3.2.5. El Sr. i la Sra. Vergés al sofà de casa

Anàlisi del referent *M. et Mme. Feydeau sur un canapé* (Fig. 72)

Es tracta d'una pintura al tremp sobre llenç de 46 x 78 cm, una mida una mica major que la d'*Els jugadors de cartes*, però que encara es pot considerar intimista.

Vuillard pertanyé al grup Nabis, i per tant donava molta importància als colors lluminosos. També li interessava el detall dels tèxtils. Vuillard pintava amb passió atmosferes familiars en espais interiors.

En aquest cas, combina els complementaris groc, que concentra la llum, i violeta en el fons, i dona moviment harmònic a la composició amb les diagonals dels gests i la mirada.

Aquest quadre també va ser un dels referents que Bernard Tavernier va triar per la pel·lícula *Un dimanche a la Campagne*, on a més d'altres escenes de Vuillard, també hi havia diversos referents de pintors impressionistes (Renoir i Manet). La que ens ocupa correspondria a una escena cap al final de la pel·lícula amb Gonzague i la seva dona en el sofà, havent dinat. (Powrie, 1997: 39-40).

El Sr. i la Sra. Vergés al sofà de casa

Per a l'esbós a l'aquarel·la (Fig. 108), vaig partir d'una fotografia del meu marit i meva amb una posa similar a la dels Srs. Feydeau, adaptant els colors principals als de la pintura de Vuillard.

Observat el resultat, comprovo que les postures resulten forçades i que ens allunyen de les nostres actituds habituals. Pel que sembla, tenim una manera innata de creuar les cames, uns l'esquerra sobre la dreta i altres al revés. Les escultures sobre el moble resulten sobrerres.

Obtinc noves fotografies amb postures més coherents amb nosaltres i amb diagonals que guien millor el recorregut visual de l'observador. Refaig l'esquema per a la pintura a l'oli sobre cartó (Fig. 109).



Fig. 108. Apunt preparatori per a *El Sr. i la Sra. Vergés al sofà de casa*
Aquarel·la sobre paper 18 cm x 26 cm



Fig. 109. Apunt de correcció postures i relació entre els models.
Llapis



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112. *Els Sr. i la Sra. Vergés al sofà de casa*
Isabel Boncompte
2017
o/c
65 x 100 cm

3.2.6. Els meus pares a Portbou

Anàlisi del referent *Els meus pares*, de David Hockney (Fig. 73)

En aquest treball, pintat un any abans de la mort del seu pare, l'estil de Hockney s'ha desplaçat cap a un estudi més detallat de la conducta humana. La seva mare posa, atenta i elegant. Al seu pare el va pintar llegint el llibre d'Aaron Scharf *Art i Fotografia* (1986).

En un prestatge hi ha un llibre sobre Chardin (1699-1779), pintor de retrats en escenes domèstiques íntimes, que crea un paral·lel entre l'escena del moment i les del passat. De la mateixa manera que els volums de *A la recerca del temps perdut*, (1913) de Proust, visibles també al prestatge. *El Baptisme de Crist* (1450), de Piero della Francesca, es reflecteix en el mirall, formant un tríptic amb les dues figures.

Els meus pares a Portbou

He fet un esbós a l'aquarel·la d'una escena similar dels meus pares en un espai de casa. La meva mare reposant asseguda en una cadira (mai li han agradat els sofàs). El meu pare llegint el diari. Ella va vestida de blau, el seu color preferit; ell amb corbata granat i jersei gris, com habitualment. Enmig la calaixera, i al damunt hi ha diversos objectes, entre els quals dues fotos, la dels meus fills i la del meu marit i jo (sóc filla única). Al mirall incorporo la figura reflectida d'un paisatge a l'oli que vaig fer de la badia de Portbou quan tenia setze anys (Fig. 114). Comprovada la composició i els colors, ho trobo adequat. Només caldrà potenciar els punts receptors de la llum que ve de la balconera que hi ha a l'esquerra. Començo a preparar el cartó amb una capa de làtex, una de gesso amb acrílic blanc i pigment blau. Després encaixo les figures i objectes en una quadrícula amb les seves diagonals, cercant una composició piramidal, que escau millor en funció del mobiliari real que la composició més horitzontal de Hockney. Per al quadre i les imatges fotografiades utilitzo collage de petites impressions en paper vegetal. És la meva presència a manera de tríptic.



Fig. 113. Aquarel·la sobre paper
18 cm x 18 cm



Fig. 114. *Badia de Portbou*
Isabel Boncompte
1976
o/l
40 x 55 cm
Portbou: Domicili familiar



Fig. 115. Cartró 70 cm x 70 cm
preparat amb làtex, gesso amb
acrílic blanc i pigment blau



Fig. 116. Encaix i rostres



Fig. 117



Fig. 118. *Els meus pares a Portbou*
Isabel Boncompte
2017
mixta
70 x 70 cm

3.2.7. Materials emprats

Les pintures d'autoretrat són amb tècnica mixta acrílic i l'oli sobre cartró de 75 x 52,5 de 2,5 mm de gruix, que després vaig muntar sobre llistons de fusta perquè es mantinguessin plans.

He elaborat els quadres *Protegint el Medi, Realitats i somnis* i *Els Entramuntanats* també amb tècnica mixta: pintura a l'oli damunt de bases preparades amb pintura acrílica sobre tela AC36 de cotó fina, sobre bastidor de fusta d'un metre per un metre. En el cas d'*Els Entramuntanats*, també hi he intervingut amb pastels. En aquest treball necessitava una major dimensió, ja que pretenia incloure diverses persones d'una mida que no fos molt menor a la desenvolupada en l'anterior treball. Per donar homogeneïtat al conjunt d'obres, he prioritzat la dimensió de la tela, conscient que l'escala de representació dels rostres i figures variarien en cadascuna en funció de la composició.

Els quadres *Jugant la vida, El Sr. i la Sra. Vergés al sofà de casa* estan realitzats a l'oli sobre cartó preparat amb làtex. I *Els meus pares a Portbou* és tècnica mixta sobre cartó amb una capa de làtex, una de gesso amb acrílic blanc i pigment blau, oli i collage de fotografies intervingudes i impreses sobre paper vegetal.

Els apunts per practicar rostres i mans són a l'oli sobre cartó, de dimensions variades, al voltant de 40 x 30 cm.

Conclusions

Durant els mesos que he dedicat a aquest treball, he pogut donar sortida a una pulsio que m'impel·lia a representar persones que han creat petjada en mi i per les quals tinc gran afecte. He començat amb un quadre de quan era nena, on els meus pares no hi són representats però en realitat sí que hi són pel fet de dependre'n totalment, i acabo amb un quadre on només ells hi són representats directament, però jo hi sóc indirectament de diverses maneres. El primer respon a una realitat passada i el darrer a la realitat actual.

He experimentat amb el retrat col·lectiu, tal com s'entén el retrat holandès del segle XVII, i també amb retrats de família. En tots els casos, jo també formo part del grup.

Per a la creació dels retrats de grup, he estudiat referents històrics de la història de l'art, fixant-me en com es van crear, la composició els colors, l'atmosfera i les mirades que transmeten en part la personalitat.

He trobat que, arran de la complexitat de representar diverses persones, el temps que he hagut de destinar a estudis previs de la composició i a l'encaix global ha estat superior que en el cas d'una única figura, ja que és essencial encertar la distància entre les figures. Totes les figures del quadre han de guardar una relació correcta entre elles, quant a la ubicació en l'espai, relacions de llums i ombres, colors de les carnacions i les robes. Els objectes aporten heterogeneïtat al conjunt i dificulten que tot quedi ben travat a la primera.

En aquest temps que he dedicat a pintar els rostres i figures de la meva família, els meus amics i companys, he sentit fortes emocions que no comptava que s'havien de produir pel fet de pintar-los. En els moments de dificultat, no m'he fet enrere perquè hagués sentit que els traïa a ells i que renunciava al meu objectiu. He lluitat perquè la seva expressió fos el més semblant a com els veig. M'adono que no hauria sentit aquesta emoció pintant persones que em fossin indiferents.

M'ha causat angoixa pensar que els models es puguin sentir incòmodes amb la representació del rostre o la ubicació relativa, que he escollit bàsicament per criteris estètics.

La decisió prèvia que el conjunt de quadres que representessin un grup tinguessin la mateixa dimensió ha comportat que les mides de les figures siguin diferents en funció de la composició. Per tant, he hagut d'adaptar el nivell de definició en cada cas. He après que en aquest tipus de pintura de grups de persones no he de decidir el format homogeneïtzant-lo d'entrada, sinó decidir-lo després d'haver

fet els esbossos necessaris per estar segura que la composició i dimensions dels rostres és la més encertada.

M'he adonat que la importància de les mirades és major del que em pensava, i que la llum és la que sol atraure la vista del espectador per introduir-se en l'obra. La mirada del representat cap a l'espectador o cap a un punt concret és la que atrau per a l'inici de la lectura del quadre quan es cerca esbrinar els estats d'ànim dels representats en el moment captat, els missatges que ens vol fer arribar l'artista i és la que ens ajuda a centrar la reflexió.

Aquesta investigació també m'ha permès lligar i consolidar coneixements sobre història i com han afectat la vida dels artistes, com per exemple, en el cas de Fantin-Latour, la impossibilitat de pintar durant el llarg període del setge dels prussians a París. A més, ha estat una bona oportunitat per observar molta obra d'artistes que han treballat aquests temes, i diversos llenguatges plàstics que m'han interessat, i dels que vull continuar aprenent per resoldre tècnicament millor el que vull transmetre.

Bibliografia

LLlibres

BONAFoux, Pascal (1984) *Les peintres et l'autoportrait*, Genève: Skira.

CHEVREUIL, Claude (2010) *Un coin de table*, Paris: Éditions de Fallois.

DIVERSOS AUTORS (2016) *Paula Modersohn Becker*, Paris, Publicació: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. París Musées.

FRANCASTEL, Galiene (1978) *El Retrato*, Madrid: Cátedra, Colección Cuadernos arte Cátedra.

HOUELLEBECQ, Michel (2011) *El mapa y el territorio*, Barcelona: Anagrama.

JONSSON, Lars (1994) *Els ocells d'Europa, amb el nord d'Àfrica i l'Orient Mitjà*, Barcelona: Edicions Omega, S.A.

LARSON, Carl 1853-1919. (1976) *The Paintings of Carl Larsson*, London: Pan Books.

ORDINE, Nuccio (2013) *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Barcelona: Acantilado.

PEDROLA, Antoni (1988) *Materials, procediments i tècniques pictòriques*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

POWRIE, Phil (1997) *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford: Charendon Press.

RIEGL, Aloïs (1992) *El arte industrial tardorromano*, Madrid: Visor Dis., S.A. Colección La balsa de Medusa, 52.

RIEGL, Aloïs (2009) *El Retrato Holandés de grupo*, Boadilla del Monte: A. Machado Libros.(Primera edició en holandès, 1902).

TODOROV, Tzvetan (1939-2017) (2006) *Elogio del individuo: ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona: Círculo de Lectores. (Primera edició en francès, 2000).

TODOROV, Tzvetan (2013) *Elogio de lo cotidiano*, Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores. (Primera edició en francès 1997).

VAN GOGH, Vincent (1991) *Cartas a Théo*, Barcelona, Editorial Labor.

VIRCONDELET, Alain (2016) *Balthus, memorias*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Diaris i revistes

AGUILERA, A. (1989) "Implicaciones filosóficas de los comienzos de la fotografía". *Revista técnica, invierno 1989*, 77-95.

PLAZA CHILLON, J. L. (2010) "El Tiempo detenido: autorretratos de Federico García Lorca en Nueva York". *Papeles de cultura contemporánea*. Núm. 12, p. 15-16.

YVARS, J. F. (2016) "Retrat en grup. A través del mirall". *La Vanguardia, Cultura*, 27 de novembre de 2016.

Revistes digitals

DELGADO, Francisco José (2008) "Cinco palabras para entender la globalización". *Documentación social* [en línia], 148, p. 207-228. Recuperat l'1 de març de 2017 de:

<http://www.caritas.es/imagesrepository/CapitulosPublicaciones/927/13%20CINCO%20PALABRAS%20PARA%20ENTENDER%20LA%20GLOBALIZACION%20C3%93N.pdf>

GARCIA ALIX, Josefina (2004) "Max Ernst y los cófrades surrealistas". *Descubrir el arte*, Nº 64, 2004, p. 69-71. Recuperat el 2 de març de 2017 de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=868387>

HOFF, Úrsula (1990) "Variation, transformation and interpretation: Watteau and Lucian Freud". *Art Journal* 31. Recuperat el 3 d'abril de 2017 de:

<http://www.ngv.vic.gov.au/essay/variation-transformation-and-interpretation-watteau-and-lucian-freud/>

Bibliografia web

FATTOUH-MALVAUD, Nadine (2012) *Coin de table*. L'histoire par l'image [en línia]. <http://www.histoire-image.org/etudes/coin-table>.

Recuperat el 5 de maig de 2017.

LITCH, Fred (2008) *La Familia de Carlos IV*. Museu del Prado. www.museodelprado.es/recurso/familia-de-carlos-iv-la-goya/401bda16-78ac-4931-829d-be77093e8554. Recuperat el 15 de maig de 2017.

MANCHESTER, Elizabeth (2005) *Rineke Dijkstra*. Tate. <http://www.tate.org.uk/> Recuperat l'1 de juny de 2017.

PIÑA, Maria Carolina (2017) *Fantin-Latour, el arte del retrato y las naturalezas muertas*. RFI, Las voces del mundo.

<http://es.rfi.fr/cultura/20170116-fantin-latour-el-arte-del-retrato-y-las-naturalezas-muertas-pintura-Francia-Museo-L> Recuperat el 5 d'abril de 2017

Il·lustracions

FIG. 1. *Gener*, escena de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. <https://www.khanacademy.org/> Recuperada el 12 d'abril de 2017.

FIG. 2. *El matrimoni dels Arnolfini*. <https://artsinfin.wordpress.com> Recuperada el 12 d'abril de 2017.

FIG. 3. *Regentesses of the Old Men's Almshouse*. <https://commons.wikimedia.org> Recuperada el 12 d'abril de 2017. By Frans Hals - Unknown, Public Domain.

FIG. 4. *Els Síndics dels drapers*. <https://historiaetageografia3.wordpress.com> Recuperada el 12 d'abril de 2017.

FIG. 5. *La Verge i el Nen envoltats d'àngels i sants*. <https://www.aparences.net> Recuperada el 12 d'abril de 2017.

FIG. 6. *Enterrament a Ornans*. <http://www.musee-orsay.fr> Recuperada el 10 d'abril de 2017.

FIG. 7. *Reunió de família*. <http://www.musee-orsay.fr> Recuperada el 10 d'abril de 2017.

FIG. 8. *Triunfo de la Revolució*. <http://www.mural.ch> Recuperada el 13 de maig de 2017.

FIG. 9. *Persone*. <http://news.mytemplart.com> Recuperada el 10 d'abril de 2017.

FIG. 10. *Figures en un paisatge*. <http://weimarart.blogspot.com> Recuperada el 13 de maig de 2017.

FIG. 11. *Tertúlia del Cafè Pombo*. <http://www.museoreinasofia.es> Recuperada el 9 d'abril de 2017.

FIG. 12. *La Tertúlia*. <http://www.museoreinasofia.es> Recuperada el 9 d'abril de 2017.

FIG. 13. *Un món*. <http://www.museoreinasofia.es> Recuperada el 9 d'abril de 2017.

FIG. 14. *Cap a la Torre, Brodant el Mantell Terrestre i La Fugida* tríptic. <http://artiartistes.blogspot.com> Recuperada el 13 de maig de 2017.

FIG. 15. *Els Jugadors*. Fotografia de l'autora.

FIG. 16. *Card Players* <http://www.lalouver.com/> Recuperada l'1 de juny de 2017.

FIG. 17. *The quintet of the Astonished*. <http://www.thebroad.org> Recuperada el 20 de maig de 2017.

FIG. 18. *Odalisca* <http://www.aloj.us.es/> Recuperada l'1 de juny de 2017.

FIG. 19. *Kolobrzeg, Poland*. <https://www.vincentborrelli.com> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 20. *Similar but diferent* <https://www.vincentborrelli.com> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 21. *Autoretrat amb la seva dona*. <https://fr.pinterest.com> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 22. *Les Menines*. <http://www.artehistoria.com> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 23. *La família de Carles IV*. <https://www.museodelprado.es> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 24. *El pintor i els seus amics*. <http://www.museosdeandalucia.es> Recuperada el 3 de maig de 2017.

FIG. 25. *Homenatge a Delacroix*. <http://www.musee-orsay.fr> Recuperada el 5 d'abril de 2017.

FIG. 26. *Liszt al piano, fantasies*. file:///Users/imac/Downloads/01.AMS_TESI.pdf Recuperada el 19 de maig de 2017.

FIG. 27. *Un atelier aux Batignolles*. <http://www.musee-orsay.fr> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 28. *Els betepocs*. <http://www.raco.cat> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 29. *Autoretrat amb Isabel Brandt*. <https://es.wikipedia.org> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 30. *Autoretrat amb Julius Lipsius*, Bonafoux, Pascal (1984). *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira. p. 42.

FIG. 31. *Rubens, Helena Fourment i llur fill Hans*. <http://www.metmuseum.orgR> Recuperada el 21 de maig de 2017.

FIG. 32. *Promenade au jardin*, Bonafoux, Pascal (1984) *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira. p. 42.

FIG. 33. *Autoretrat i retrats de Taddeo i Galddo Gaddi*, Bonafoux, Pascal (1984) *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira. p. 44.

FIG. 34. *Retrats de bust: Giotto, Ucello, Donatello, Antonio Manetti i Brunelleschi*, Bonafoux, Pascal (1984) *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira. p. 44.

FIG. 35. *Retrat amb Saskia*. <http://www.skd.museum/de> Recuperada el 20 de maig de 2017.

FIG. 36. *Oficials i Subalterns de la Guàrdia Cívica de Sant Jordi, Harlem*, Bonafoux, Pascal (1984) *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira. p. 52.

FIG. 37. *Coup des dames*, Bonafoux, Pascal (1984) *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira. p. 59.

FIG. 38. *Present i passat 1890-1910*. <http://www.barnesfoundation.org> Recuperada el 10 d'abril de 2017.

FIG. 39. *Au rendez-vous des amis*, Bonafoux, Pascal (1984) *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira. p. 45.

FIG. 40. *Cinq peintres* <https://books.google.es> Recuperada el 22 de maig de 2017.

FIG. 41. *Dos còmics* <http://www.culturamas.es> Recuperada el 22 de maig de 2017.

FIG. 42. *Soir Bleu*. <http://whitney.org> Recuperada 19 de maig de 2017.

FIG. 43 a 67. Obra pròpia fotografiada per l'autora.

FIG. 68. *De aardap peleters*. <https://www.vangoghmuseum.nl> Recuperada el 19 de maig de 2017.

FIG. 69. *Large interior W11*. <http://www.the-athenaeum.org> Recuperada el 22 de maig de 2017.

FIG. 70. *Un coin de table*. <http://www.musee-orsay.fr> Recuperada el 22 de maig de 2017.

FIG. 71. *Els Jugadors de cartes*. <http://www.musee-orsay.fr> Recuperada el 22 de maig de 2017.

FIG. 73. *Els meus pares*. <http://www.tate.org.uk> Recuperat el 22 de maig de 2017.

FIG. 74 a 79. Imatges intervingudes per l'autora. Direccions de les mirades.

FIG. 80 a 83. *Protegint el Medi*. Obra pròpia fotografiada per l'autora.

FIG. 84 i 85. *Les Jaloux, "Les Jaloux"*. <http://www.ngv.vic.gov.au> Recuperada el 22 de maig de 2017.

FIG. 86. *Pierrot Content*. <https://www.museothyssen.org> Recuperada el 2 de maig de 2017.

FIG. 87 a 90. Referents de Lucian Freud. <http://www.ngv.vic.gov.au>. Recuperada el 22 de maig de 2017.

FIG. 91 a 93. *Realitats i somnis*. Obra pròpia fotografiada per l'autora.

FIG. 94 a 100. *Els Entramuntanats*. Obra pròpia fotografiada per l'autora.

FIG. 101 a 105. *Jugadors de cartes*. <https://commons.wikimedia.org> Recuperada el 4 d'abril de 2017.

FIG. 106 i 107. *Jugant la vida*. Obra pròpia fotografiada per l'autora.

FIG. 108 a 112. *El Sr. i la Sra. Vergés al sofà de casa*. Obra pròpia fotografiada per l'autora.

FIG. 113 a 118. *Els meus pares a Portbou*. Obra pròpia fotografiada per l'autora.

Barcelona, 2 de juny de 2017