



Icona i realitat

El cartró com element essencial a la pintura per capes

Ramon Trias i Torres

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

ICONA I REALITAT

**EL CARTRÓ COM ELEMENT
ESSENCIAL A LA PINTURA PER CAPES**

Disseny i Maquetació: Enric Tormo, Carmela Santonastaso i Ramon Trias.
Impressió i enquadernació: Fotocopisteria de la Facultat de Belles Arts de Barcelona.
Barcelona, maig de 2012

UNIVERSITAT de BARCELONA
DEPARTAMENT de PINTURA

ICONA I REALITAT



EL CARTRÓ COM ELEMENT ESSENCIAL A LA PINTURA PER CAPES

TESI DOCTORAL

Doctorant
Ramon Trias i Torres

PROGRAMA DE DOCTORAT
LA REALITAT ASSETJADA: POSICIONAMENTS CREATIUS
Bienni 1998-2000

Director Dr. Miquel Quílez i Bach

1993-2012

Al meu pare, Miquel Trias, al meu Director de tesi, Dr. Miquel Quilez i sobretot a la meua filla Elektra Trias.

A tots aquells que sabeu que vos ho he d'agrair, moltíssimes gràcies, ja que sense vosaltres no hagués fructificat aquest treball.

SUMARI

1 INTRODUCCIÓ

2 INTRODUCCIÓ A LA PRÀCTICA DE PINTURA BIZANTINA

- 2.1 PINTURA DIRECTA *VERSUS* PINTURA INDIRECTA
- 2.2 REFERENT
- 2.3 COLOR
- 2.4 EL PROBLEMÀTIC DAURAT
- 2.5 INEVITABLE INFLUÈNÇA
- 2.6 INTEGRACIÓ ART-SOCIETAT
- 2.7 ARTISTA-EGO
- 2.8 ART MANUFACTURA
- 2.9 UBICACIÓ CULTURAL
- 2.10 INTERÈS

3 BREU PRESPECTIVA HISTÒRIA DE L'ART BIZANTÍ

- 3.1 NAIXEMENT, EXPANSIÓ I LLEGAT
- 3.2 PINTURA BIZANTINA
 - 3.2.1 Naixement
 - 3.2.2 Temàtica
- 3.3 EL PROCEDIMENTS
 - 3.3.1 Mosaic
 - 3.3.2 Els murals pintats
- 3.4 INFLUÈNCIES
- 3.5 ART I POLÍTICA
- 3.6 ICONES
- 3.7 EVOLUCIÓ
- 3.8 L'ÈPOCA DE JUSTINIÀ
- 3.9 LA CRISI ICONOCLASTA
- 3.10 LA DINÀSTIA MACEDÒNIA
- 3.11 LA DINASTIA DELS COMNENS
- 3.12 LA DINASTIA PALAEÒLOGA

4 EXEMPLE PROCESSUAL I: *AGIOS GIORGOS CEFALOFOROS*

- 4.1 PREPARACIÓ
- 4.2 IMATGE, ESGRAFIAT
- 4.3 DAURAT
- 4.4 TREMP A L'OU, PROCEDIMENT I CONSIDERACIONS
- 4.5 PASSES PICTÒRIQUES
- 4.6 *GRISOKONTILLÀ*
- 4.7 DARRERS TOCS

5 EXEMPLE PROCESSUAL II: NOÈ

- 5.1 TRACTAMENT DE LA IMATGE REFERENCIAL
- 5.2 PREPARACIÓ DE LA FUTURA PARET
- 5.3 TRASPÀS DEL DIBUIX
- 5.4 PINTURA AL FRESC, CONSIDERACIONS I LLENGUATGE

- 5.5 PROTOCÒL PICTÒRIC EN FRESC
- 5.6 PROTOCÒL PICTÒRIC EN SEC
- 5.7 CONCLUSIONS
- 5.8 ANNEX: DESAPARICIÓ PAULATINA DEL FRESC

6 EXEMPLE PROCESSUAL III: PANAGIA GLICOFILUSA

- 6.1 PREPARACIÓ
- 6.2 IMATGE, ESGRAFIAT
- 6.3 DAURAT
- 6.4 PASSES PICTÒRIQUES
- 6.5 REPUSSAT DE L'OR, DISTINTIUS DELS PERSONATGES
- 6.6 ANNEX: ENVERNISSAT

7 EXEMPLE PROCESSUAL IV: I KIMICI TIS THEOTOKOY

- 7.1 IMATGE
- 7.2 REALITZACIÓ DEL SUPORT
- 7.3 PREPARACIÓ
 - 7.3.1 Anomalia: Post vinculada
 - 7.3.2 Continuació de la preparació
- 7.4 IMATGE, ESGRAFIAT I BOL
 - 7.4.1 Retoc del dibuix
 - 7.4.2 Transparència
 - 7.4.3 Alternància de bol i esgrafiats
 - 7.4.4 Daurat i esgrafiats
- 7.5 TREBALL PICTÒRIC
 - 7.5.1 Mèdiu
 - 7.5.2 Heterodòxia: *Proplasmós* general
 - 7.5.3 Passes pictòriques
 - 7.5.4 Segona anomalia: Tapant cruïes
- 7.6 UN FINAL QUE NO HO ÉS

8 PRESA DE CONCIÈNCIA DE LA MULTIPOSSIBILITAT DEL PROCÉS PICTÒRIC BIZANTÍ I DE LA CONSTANT INTERVENCIÓ DE LA VOLUNTAT DE L'ARTISTA

- 8.1 PUNT DE PARTIDA: IMATGE REFERENCIAL
 - 8.1.1 Imatge referencial
 - 8.1.2 Escola de la imatge referencial
 - 8.1.3 Altres tradicions del referent
 - 8.1.4 Època del referent
- 8.2 RECOMPOSICIÓ DE LA IMATGE REFERENCIAL
- 8.3 FISICITAT
 - 8.3.1 Proporcions
 - 8.3.2 Mesures
 - 8.3.3 Alteracions del pla
 - 8.3.4 Exemple d'adob pictòric a un mal plantejament escultòric del format
- 8.4 PREPARACIÓ: *GESSO* I BOL
 - 8.4.1 *Gesso*
 - 8.4.2 Bol
- 8.5 CAMP
- 8.6 INTERVENCIÓ EN L'HOLOGRAFIA DEL CAMP: RELLEU I

- REPUSSAT
- 8.7 ESGRAFIAT
- 8.8 RECEPTE DEL MÈDIUM
- 8.9 COLOR, PIGMENTS, COMBINACIONS
 - 8.9.1 Color
 - 8.9.2 Matís
 - 8.9.3 Pigments sofisticats
- 8.10 GRAU DE DISSOLUCIÓ DE LA PINTURA
- 8.11 ESTILITZACIÓ
- 8.12 PINZELLADA
 - 8.12.1 Pinzellada unitat Última i indivisible de l'obra
 - 8.12.2 Dicotomia en la manera d'aplicar la pinzellada
 - 8.12.3 Grafia de la pinzellada
 - 8.12.4 Orquestració de la pinzellada
 - 8.12.5 Economia i comoditat
 - 8.12.6 Alguns exemples de tendències gestuals personals
- 8.13 TRANSPARÈNCIES
- 8.14 LITERALITAT PICTÒRICA
- 8.15 CAPES DE COLOR
- 8.16 SILUETAT
- 8.17 GRAU DE DEFINICIÓ. *HAGIOS CHARALAMBOS* COM EXEMPLE DE CONTRAST
 - 8.17.1 Grau de definició lligat a l'anàlisi visual
 - 8.17.2 Reflexions entorn a la icona *Agios Charalambos*
 - 8.17.3 Metafísica aplicada, *Agios Charalambos* i Julian Schnabell
- 8.18 EL LIPSI I COMPRESIÓ
 - 8.18.1 Elíptica
 - 8.18.2 Platonisme
 - 8.18.3 Fronteres
 - 8.18.4 Rembrandt i Velazquez: exemples de diferents graus d'el lipsi d'una mateixa definició
- 8.19 *PSIMICIES*: ÚLTIMS TOCS DE BLANC PUR
- 8.20 *GRISSOKONTILIES*
 - 8.20.1 El cim del protocol fotogràfic
 - 8.20.2 Concavitats i convexitats
 - 8.20.3 Motius i llums
 - 8.20.4 Dedicació
 - 8.20.5 Materialitat
 - 8.20.6 Substitutius: Reflexió sobre els aspectes conceptuals del material
 - 8.20.7 Trencar la superfície rellicant
- 8.21 NOMS, TEXTOS, AURÈOLES
 - 8.21.1 Tancant un cercle
 - 8.21.2 Mida
 - 8.21.3 Abreviatures
 - 8.21.4 Cal·ligrafia
 - 8.21.5 Buidat de lletres
 - 8.21.6 Lletres integrades a la figuració, textos eclesiàstics
 - 8.21.7 Aurèoles
 - 8.21.8 El moment de repussar
- 8.22 MARGES
- 8.23 ENVERNISSAT
- 8.24 REVESTIMENTS METÀL·LICS PER A LES ICONES
- 8.25 RECURSOS ESTILÍSTICS D'INTENCIÓ CONTEMPORANITZADORA

- 8.25.1 Envelliment
- 8.25.2 Crítica al envelliment. reflexió sobre l'absurd
- 8.25.3 Textura
- 8.25.4 Segon acostament crític. La bellesa de la ruïna
- 8.25.5 Deformacions
- 8.25.6 Evidenciar la pinzellada
- 8.25.7 Conclusió sobre l'afany contemporanitzador a la pintura bizantina
- 8.26 EXTENSIÓ DE LA REFLEXIÓ A LA PINTURA CONTEMPORÀNIA OCCIDENTAL I CAMPS RELACIONATS
- 8.27 TOT ESTÀ LLIGAT: L'OBRA COM A ESFERA.

9 REPERCUSSIÓ DE LA IMBRICACIÓ EN LA PINTURA BIZANTINA A L'OBRA PERSONAL

- 9.1 INFLUÈNCIA ESTÈTICA I CONCEPTUAL A L'OBRA PERSONAL
- 9.2 INFLUÈNCIA PROCESSUAL
- 9.3 DEFINICIÓ DEL CARTRÓ ÒPTIM

10 EXEMPLE PROCESSUAL V: CRANC

- 10.0 SUPORT
- 10.1 IDEA
- 10.2 GÈNESIS CONCEPTUAL
- 10.3 CARTRÓ
- 10.4 TRASPÀS DEL CARTRÓ A LA POST
- 10.5 EMPRIMACIÓ DE COLOR RESINÓS GENERAL
- 10.6 ESTADI D'OMBRES TRANSPARENTS
- 10.7 UNIFICACIÓ EN BLANC DE LES OMBRES TRANSPARENTS
- 10.8 PRIMERA GRISALLA
- 10.9 TOCS FOSCOS
- 10.10 SEGONA UNIFICACIÓ AMB LLUM
- 10.11 PRIMERA VELADURA DE COLOR
- 10.12 SEGONA GRISALLA
- 10.13 SEGONA CAPA DE COLOR
- 10.14 TERCERA GRISALLA
- 10.15 SUAVITZACIÓ DEL COLOR
- 10.16 FUTUR

11 EXEMPLE PROCESSUAL VI: LLAMANTOL

- 11.1 SUPORT I IDEA
- 11.2 GÈNESIS CONCEPTUAL
- 11.3 CARTRÓ
- 11.4 TRASPÀS DEL DIBUIX A LA POST
- 11.5 EMPRIMACIÓ DE COLOR RESINÓS
- 11.6 ESTADI D'OMBRES TRANSPARENTS
- 11.7 UNIFICACIÓ EN BLANC DE LES OMBRES TRANSPARENTS
- 11.8 PRIMERA GRISALLA
- 11.9 AMPLIACIÓ DE REFERENTS
- 11.10 INTENSIFICACIÓ EN FOSC: RETOC GENERAL I ESTRUCTURAL
- 11.11 SEGONA UNIFICACIÓ DE LLUM
- 11.12 PRIMER COLOR
- 11.13 SEGONA GRISALLA
- 11.14 TOUR DE FORCE HEURÍSTIC

11.15 REELABORACIÓ PICTÒRICA DE L'ABDOMEN

- 11.15.1 Resituació de la base de color mig
- 11.15.2 Reelaboració de les ombres càlides
- 11.15.3 Reelaboració de la primera grisalla
- 11.15.4 Reelaboració de la primera veladura clara
- 11.15.5 Reelaboració del primer color

11.16 SEGONA GRISALLA, SEGONA PART

11.17 FUTUR

12 EXEMPLE PROCESSUAL VII: SPACESHIP II

12.0 CONCEPCIÓ

12.1 IDEA: PLANTEJAMENT DEL TREBALL

12.2 IDEA: PRIMERS DIBUIXOS

12.3 PRIMER CARTRÓ

12.4 EL CARTRÓ CANVIA DE PELL, o SEGON CARTRÓ

12.5 PREPARACIÓ DEL SUPORT

12.6 TRASPÀS DEL DIBUIX A LA POST

12.7 EMPRIMACIÓ DE COLOR RESINÓS

12.8 ESTADI D'OMBRES TRANSPARENTS

- 12.8.1 Primera tinta
- 12.8.2 Segona tinta
- 12.8.3 Repussat suau de llum i intensificació dels tons foscos
- 12.8.4 Traspàs de la geometria transcendent

12.9 VELADURA DE BLANC MIXT

12.10 PRIMERA INTENSIFICACIÓ LLUMINOSA DEL CARAGOL

12.11 INTENSIFICACIÓ GLOBAL DE LLUM AL CARAGOL

12.12 PRIMERA GRISALLA: PORTA OBERTA AL FUTUR

13 EXEMPLE PROCESSUAL VIII: THE GIDE

13.1 CONCEPCIÓ

13.2 REALITZACIÓ

13.3 DESCRIPCIÓ DE LES CORRECCIONS

- 13.3.1 Rostres de amants. Estadi 0
- 13.3.2 Rostres d'amants. Estadis 2 i 3
- 13.3.3 Rostres d'amants. Estadi 4
- 13.3.4 Rostres d'amants. Estadi 5
- 13.3.5 Rostres d'amants. Estadi 6
- 13.3.6 Rostres d'amants. Estadi 7
- 13.3.7 Rostres d'amants. Estadi 9
- 13.3.8 Rostres d'amants. Estadi 10
- 13.3.9 Rostres d'amants. Estadi 11
- 13.3.10 Rostres d'amants. Estadi 12
- 13.3.11 Rostres d'amants. Estadi 13
- 13.3.12 Rostres d'amants. Darreres estadis
- 11.3.13 Exemple II, Mà
- 11.3.14 Mà. Estadi 1
- 11.3.15 Mà. Estadis 2 i 3
- 11.3.16 Mà. Estadi 4
- 11.3.17 Mà. Estadi 5
- 11.3.18 Mà. Estadi 8
- 11.3.19 Mà. Estadi 9

- 11.3.20 Mà. Estadis 10, 11 i 12
- 11.3.21 Mà (natges). Estadi 13
- 11.3.22 Mà (natges). Estadi 14
- 11.3.23 Mà (natges). Estadi 15
- 11.3.24 Mà (natges). Estadi 16

11.4 CONCLUSIÓ DE L'EXPERIÈNCIA EN EL RETOC

14 EXEMPLE PROCESSUAL IX: ANUNCIACIÓ

- 14.1 CONCEPCIÓ
- 14.2 UN PRIMER SUPORT ABANDONAT
- 14.3 DIFERENTS RESULTATS
- 14.4 DESCRIPCIÓ DETALLADA DE LES ALTERACIONS DEL ROSTRE DRET
- 14.5 CONTRAST ENTRE EL GRAU DE PREPARACIÓ I L'EVOLUCIÓ PICTÒRICA DE LES DIFERENTS PARTS
- 14.6 CONCLOENT

15 EXEMPLE PROCESSUAL X: CUSTÒDIA

- 15.1 ORIGEN
- 15.2 REFERENTS
- 15.3 PRIMERA VISUALITZACIÓ O ESBÓS
- 15.4 PRIMER DIBUIX
- 15.5 SEGON DIBUIX (TORSOS)
- 15.6 TERCER DIBUIX
- 15.7 OBRA DEFINITIVA

16 EXEMPLE PROCESSUAL XI: HIEROGÀMIA III

- 16.1 ORIGEN
- 16.2 PRIMER DIBUIX
- 16.3 POSAT
- 16.4 PROCÉS D'ESTUDI

17 EXEMPLE PROCESSUAL XII I CONCLOENT DE LA INVESTIGACIÓ: LA SENSIBLE QUEEN

- 17.1 ANTECEDENTS
- 17.2 PRIMERS ESTUDIS DE COMPOSICIÓ I POSAT
 - 17.2.1 Dibuix 1
 - 17.2.2 Dibuix 2
 - 17.2.3 Dibuix 3, part inferior del paper
 - 17.2.4 Dibuix 4
 - 17.2.5 Dibuix 5, part superior del paper
 - 17.2.6 Dibuxos 6, 7 i 8
- 17.3 REFERENTS
 - 17.3.1 Figures: Sessió amb model
 - 17.3.2 Altres elements de l'obra
- 17.4 PREENCAIX
- 17.5 ENCAIX
 - 17.5.1 Dibuxos 13 i 14

- 17.5.2 Dibuix 15
- 17.5.3 Dibuix 16
- 17.5.4 Dibuix 17
- 17.5.5 Dibuix 18
- 17.5.6 Dibuix 19
- 17.5.7 Dibuxos 20 i 21
- 17.5.8 Dibuix 22
- 17.5.9 Dibuix 23
- 17.5.10 Dibuxos 24 i 25
- 17.5.11 Dibuix 26
- 17.5.12 Dibuix 27
- 17.5.13 Dibuix 28
- 17.5.14 Dibuix 29
- 17.6 ESTUDIS A MIDA REAL DE LA PEÇA
 - 17.6.1 A manera de recapitulació
 - 17.6.2 Dibuix 30
 - 17.6.3 Dibuix 31
 - 17.6.4 Dibuix 32
 - 17.6.5 Dibuix 33
 - 17.6.6 Dibuix 34
 - 17.6.7 Dibuxos 35, 36 i 37
 - 17.6.8 Dibuix 38
 - 17.6.9 Dibuix 39
 - 17.6.10 Dibuxos 40 i 41
 - 17.6.11 Dibuix 42
- 17.7 PREVISIONS DE FUTUR

18 CONCLUSIONS GENERALS: UN RESUM SINTÈTIC

- 18.1 EXEMPLE PROCESSUAL I: AGIOS GIORGOS CEFALOFOROS
- 18.2 EXEMPLE PROCESSUAL II: NOÈ
- 18.3 EXEMPLE PROCESSUAL III: PANAGIA GLICOFILUSA
- 18.4 EXEMPLE PROCESSUAL IV: I KIMICI TIS THEOTOKOY
- 18.5 PRESA DE CONSCIÈNCIA DE LA MULTIPOSSIBILITAT DEL PROCÉS PICTÒRIC BIZANTÍ I DE LA CONSTANT INTERVENCIÓ DE LA VOLUNTAT DE L'ARTISTA
- 18.6 REPERCUSSIÓ DE LA IMBRICACIÓ EN LA PINTURA BIZANTINA A L'OBRA PERSONAL
- 18.7 EXEMPLE PROCESSUAL V: CRANC
- 18.8 EXEMPLE PROCESSUAL VI: LLAMÀNTOL
- 18.9 EXEMPLE PROCESSUAL VII: SPACESHIP II
- 18.10 EXEMPLE PROCESSUAL VIII: THE GUIDE
- 18.11 EXEMPLE PROCESSUAL IX: ANUNCIACIÓ
- 18.12 EXEMPLE PROCESSUAL X: CUSTÒDIA
- 18.13 EXEMPLE PROCESSUAL XI: HIEROGÀMIA III
- 18.14 EXEMPLE PROCESSUAL XII i CONCLOENT DE LA INVESTIGACIÓ: LA SENSIBLE QUEEN

ÍNDEX

GLOSSARI

BIBLIOGRAFIA

1

INTRODUCCIÓ

Des de la meua posició d'artista-ensenyant he pretés construir des de l'experiència viscuda en ambdós àmbits, l'art i l'ensenyament, un "corpus teòric" derivat i inherent a tota pràctica, amb la intenció de fer possible la transmissió dels coneixements adquirits que en última instància constitueix la clau i essència de la pràctica docent. Tanmateix i paral·lelament l'objectiu ha esdevingut molt atractiu com a treball.

L'origen el trobem en l'interès que suscità tota pràctica pictòrica formulada com a pintura no-directa, és a dir el seguiment ordenat i projectat de l'esmentada pràctica. En aquest sentit la descripció de procediments indirectes o per capes pictòriques força explicats per autors com Max Doerner, Corrado Maltesse, Antoni Pedrola o el propi tractat d'Antonio Palomino, configuren en principi una base teòrica molt vinculada a la pintura flamenca. Tanmateix en llargues converses mantingudes amb el Dr. José M^a Gonzalez Cuasante, així com en les conferències dictades a la Facultat, he pogut constatar-li una llarga experiència en aquesta línia amb un enfocament personal ¹.

Es fa necessari dedicar atenció a la praxi de la pintura grega bizantina, per la què sempre he sentit un interès per a mi important, doncs l'estructura del procés determinant de les seves obres uneix l'esmentada tècnica indirecta i el rigor lògic constructiu, no exempt naturalment de l'emotivitat imprescindible per a tirar endegant amb determinació qualsevol obra d'art.

De fet el principi d'aquesta recerca es remunta al 1994, quan el procediment es desvetllava com a molt més evident. Amb el temps, no obstant, i gràcies a la pràctica artística desenvolupada de forma permanent, la investigació s'ha anat sofisticant fins arribar a esser una variant² pròpia coherent i transferible a altres pintors, és a dir, en l'àmbit de la nostra facultat de Belles Arts amb valor pedagògic.

Moltes de les obres que s'han realitzat a propòsit d'aquest treball, contenen les diferents fases del seu procés pictòric, testimoniats a més amb un enregistrament fotogràfic, el què ens permet garantir fonts de coneixement de primera mà. El valor pedagògic al què es fa referència es caracteritza, des de el meu punt de vista, per la fermesa conceptual dels principis que informen l'obra, així com la seva demostrabilitat, si bé no pot assegurar-se l'interès general per l'assumpte, però si la convicció de qui l'exposa.

En els darrers anys, per tal d'eliminar alguns dubtes persistents sobre penediments i sobre el grau de desenvolupament adient de la feina prepictòrica o estudis, hi ha hagut una imbricació en la pintura bizantina. Aquest dubtes es presentaven sistemàticament a mida que la definició de la imatge avançava. Tot i que el dibuix es plantejava sempre amb anterioritat en un paper³ a banda amb relativa precisió, durant la concreció pictòrica inevitablement, algunes proporcions que en principi semblaven correctes, acabaven revelant-se com a imprecises. Per tant s'havien de canviar, però, com canviar la imatge quan s'empra un sistema pictòric en el qual tots els estrats cromàtics interaccionen diàfanament entre ells?

S'ha de retocar amb pintura directa es a dir, amb una capa cromàtica cobrent? o al contrari, alternant capes de llum i de color, es a dir amb pintura indirecta? Per ventura s'ha de tancar la part en qüestió i refer-la des del començament? I si es així, com es pot estar segur de que el problema no es repetirà exactament igual? S'han de mantenir les imperfeccions trobades en el procés generatiu pictòric com a pedres inevitables a les sabates? I sobretot: *Es podrien considerar les imperfeccions de la imatge pintada un error de base, es a dir fruit d'una preparació precària, havent-se de solucionar, per tant, preventivament abans de l'acte pictòric?* Si el darrer que es diu fos veritat, la nova qüestió seria fins a quin punt el treball preparatori hauria de tancar el projecte i anticipar-se a la problemàtica de totes les futures accions pictòriques. I lligada a aquesta qüestió processual, en vendria una més de natura conceptual, possiblement la darrera: Si el treball preparatori ha d'esser tan exhaustiu com sembla, té sentit pintar havent resolt l'obra en estudis a banda? O millor dit, és possible obtenir un bon resultat pictòric sense l'excitació de l'aventura de no saber molt bé on porten les premisses estètiques que s'estan desenvolupant?

Aquest conjunt de dubtes, gràcies a l'esmentada imbricació en la pràctica de la pintura bizantina, finalment han sigut eliminats fins allà on era raonable, permetent fonamentar el coneixement —pràctic sobretot— d'una tècnica i metodologia pictòrica difícil de desentrellar de bell antuvi, però que confereix un acabat absolutament immillorable⁴ a les obres que genera. En definitiva, es pretén haver aconseguit amb èxit, tancar un sistema de pintura

indirecta a la manera dels antics flamencs.

Com que la complexitat de qualsevol dels processos i el seu nexa comú que s'expliquen en aquest treball ens portaria a un detall inacabable de cadascun d'ells, la tesi es concentra en un disseny clarificador en l'estudi del detall d'aquells aspectes que vindrien a concloure'; és a dir les darreres fases que configuren l'esmentat treball.

En conseqüència, l'objectiu enunciat passa a consistir en extrapolar de la praxi de la pintura bizantina grega, *quin és el grau pertinent de resolució que ha de tenir el treball preparatori d'una imatge que es pretengui pintar de manera indirecta*, és a dir com ho podien fer els flamencs i com pot desenvolupar-se avui i ara.

La praxi experimental que ha constituït, tan en l'execució d'unes obres com en el seu propi anàlisi processual, ha estat possible en aquest cas i per tal de demostrar la seva aplicació docent, gràcies a l'anàlisi rigorós dels processos pictòrics que són els propis i característics de l'art bizantí, tant pel què fa a la seva història com el de la praxi contemporània, doncs resta com es veurà, en una relació directa i equivalent amb els processos de la pintura flamenca. En aquest sentit voldríem destacar que la recerca ha tingut lloc principalment a la ciutat de Lefkosia i d'altres en successives i llargues estades, contant amb la col·laboració dels artistes Cristos Kharis, Pater Bassilis i Kalinikos Monaxos vinculats al Museu del Monestir de Kikkos, que compta amb uns tallers annexes on s'hi produeixen i restauren icones i pintures murals entre d'altres funcions. La rigorosa pràctica bizantina es complementa amb una igualment rigorosa pràctica de l'obra personal seguint-ne les troballes simultàniament.

El present treball esdevé singular en la seva categoria, per mostrar el grau de sofisticació metodològica que pot arribar a tenir una obra pictòrica, més enllà del cada vegada més estès reduccionisme als seus aspectes emotius i/o especulatiu.

Sobretot gràcies a ser jo mateix l'autor de tota l'obra a estudi s'ha pogut filar molt, molt prim en el tema de recerca, podent-lo presentar als demés de manera fàcil però sense fissures. De fet, l'obra en ella mateixa, és la recerca, restant el text que l'acompanya a la funció de presentació, mapa o nexa confluent.

Probablement si la recerca s'hagués fet sol des de una vessant, o mitjançant la coordinació de dos autors seria parcial o poc aplicable a la pràctica.

Durant tot el moment del treball de camp s'ha estat emprant una metodologia científica i rigorosa que ha permès recollir la complexitat del procés creatiu de l'obra pictòrica indirecta dia a dia, sota pictòric a sota pictòric possibilitant a l'expert i el neòfit seguir-ne la gestació tant com si visités constantment el taller.

En els apartats dels exemples bizantins s'arriba a incloure-hi inclús el nombre i data de les sessions que es necessitaren per completar les peces.

En alguns pocs casos del seguiment pictòric dels exemples, ha sigut impossible donar fe de tot el procés, i s'han deixat estadis sense testimoniar. Gairebé ha semblat que la concentració necessària per desenvolupar l'obra s'ha negat, com a un animal esquiu, a mostrar els seus secrets. Tret d'aquestes mínimes ocasions el treball d'artista creador s'ha anat interrompent diligentment a cada instant que fos necessari per recollir les intimitats d'un procés pictòric gairebé alquímic. Un esforç que aquells que siguin creadors seran capaços de valorar en la seva justa mida, coneixedors de el complicat que és dominar un procés tan sensitiu com l'acte pictòric com per poder aturar en el moment necessari i fer anotacions, sense perdre el fil conductor.

El testimoni fotogràfic dels diferents estadis no s'ha fet a l'atzar, ans al contrari; sempre buscant recollir el moment en el què es fan paleses les diferències qualitatives que possibiliten a l'espectador entendre l'existència dels diversos estadis creatius que, com si de plantes d'un edifici es tractessin, generen i sostenen l'edifici pictòric .

També s'han recollit imatges del moment en que les diferències quantitatives són tan vitals com les qualitatives; és a dir, com quan per exemple, a causa de la intensificació pictòrica del modelat pictòric d'un mateix color, aquest canvia notablement d'aparença.

El text de la tesi, ben lligat a la descripció del procés creatiu en imatges, va relatant amb detall tot el què passa, tot el què podria passar i el perquè passa. Les explicacions prenen dues vessants diferenciades, però íntimament lligades:

1- Textos sintètics que acompanyen d'una manera molt específica els exemples pràctics, i esmenten sols els fets més remarcables. De manera que, gairebé com si fos una recepta culinària, permeten a l'artista pintor seguir amb una facilitat extraordinària la gestació de la peça que s'està descrivint, podent, si s'escau, ésser capaç de repetir-la total o parcialment.

2- Textos analítics que tracten de manera extensa, general i especulativa la pràctica pictòrica per capes; adreçant-se a aspectes que van des de el què és purament formal, com la idoneïtat dels pigments, fins a derivacions metafísiques com plantejar-se la identitat del creador o inclús el mon aparent que l'enrevolta.

Es vol insistir en que ambdues vessants del text són un document de primera ma que ofereixen una valuosa ajuda al pintor i a l'estudiós de l'art, a formar-se una idea acurada de la vastetat d'aspectes que intervenen en la creació pictòrica. La present tesi, en definitiva sols pretén i aconsegueix demostrar el bon funcionament i les avantatges d'un enfocament pictòric i docent de l'art, obert a la consideració de qui ho desitgi, amb un ànim constant d'allunyar-se d'entrar en polèmiques de tot tipus sobre el què es creació i el què es necessari per fer-la. Per ventura seria un bon subjecte per pròxims estudis i/o publicacions.

Per altra banda, i ja acabant amb la introducció, es vol comentar que és possible que de tot d'una el text d'aquesta tesi sembli ple de localismes, dialectalismes i arcaïsmes, però això només ho és en aparença. Tanmateix no és estrany que el text pateixi aparentment d'un cert regionalisme, considerant els meus orígens, de fet; emperò l'interès d'emprar un nivell de llengua ben acurat m'ha empès adesiara a l'ús de paraules poc conegudes en alguns indrets del domini lingüístic però que són ben correctes. També és possible que sembli estrany que s'hagi fugit de neologismes innecessaris on existeix una paraula nostrada d'ús popular. Cal entendre que s'han volgut evitar els dialectalismes i els vulgarismes, també s'ha posat interès en emprar termes tècnics nostrats, escaients i precisos i sobretot evitar els barbarismes: l'ús dels aparents arcaïsmes és forçat perquè sovint la seva alternativa és un castellanisme. També vull justificar la profusió de termes hel·lènics en el text en el què fa respecte als termes de pintura bizantina. En haver après i practicat aquesta forma artística a l'àrea cultural grega, no he pogut haver evitat haver-les fetes meves i integrar-les en el meu discurs català habitual.

1 José M^a Gonzalez Cuasante és Llicenciat en Filosofia i Lletres, en 1970 i s'inicia com a professor de Dibuix a l'Escola de Belles arts de Sant Fernando.

En 1972 rep una beca de la Fundació Juan March que li permet continuar els seus estudis a l'estranger.

La seva obra, propera a l'hiperrealisme nord-americà, té com a punt de partida el llenguatge fotogràfic. Se centra en imatges quotidianes i en escenes urbanes.

La vida contemporània, la quotidianitat són els arguments sobre els quals sosté una visió figurativa de la mateixa que plasma en les seves obres "moltes vegades vinculada a l'oci", en el cas dels exteriors, amb cartells o altres icones més properes a la publicitat que a la informació. Enllaça així dins d'aquesta visió amb artistes com Wesselman, Hamilton, Warhol o Linchestein.

Ha realitzat 63 exposicions individuals i més de 120 col·lectives. Té obra pròpia catalogada en vint-i-cinc museus i grans col·leccions des del IVAM a València (Espanya), fins al Chase Manhattan Bank de Nova York o el Museu d'Art Reina Sofia.

En l'actualitat és catedràtic de la Facultat de Belles arts de la Universitat Complutense de Madrid. Li ha estat concedit el Premi Castella i Lleó de les Arts 2007.

2 No es pot dubtar que cada mestre tendria una manera de procedir pictòrica sensiblement diferent a qualsevol altra, per molt que oferesquin una proposta estètica semblant.

3 El que s'anomena cartró. Resum de tots els estudis preliminars. Model a escala 1:1 de la pintura a realitzar.

4 Tan estètic com de integritat física material.

2

INTRODUCCIÓ A LA PRÀCTICA DE PINTURA BIZANTINA

D'ençà del 2003 mantenc una dedicació a la pintura bizantina. Dedicació mai ni exclusiva ni constant, s'ha compaginat amb una altra (diguem-li) praxis pictòrica personal. El temps dedicat a les icones, ha anat fluctuant entre períodes d'intensa dedicació, a d'altres de total inactivitat. És molt agradable després de més de set anys, haver assolit el grau de maduresa necessari en la matèria per treure conclusions de caire processual sobre aquesta milenària tradició pictòrica. Conclusions, que, extrapolades a altres àmbits plàstics, serviran de pedra de Rosetta per desxifrar aspectes tant de la creació artística com del seu aprenentatge, sovint massa encriptats com fer-ho des de dins. En principi, s'intentarà mantenir lluny els aspectes simbòlics, màgics i místics de la pintura bizantina, que tot i que fascinants, tenen a veure més amb la teologia i el misticisme, que no pas amb la pintura estrictament parlant. Essent partidari més de la pràctica que no de la dissertació i/o especulació, es preferible fer l'acostament a aquests temes esotèrics amb la mateixa praxi pictòrica¹. A continuació es presenta el llistat, en ordre cronològic, de les icones que s'han realitzat fins al moment.

“O Agios Marcos”
 “H Agia Theodosia”
 “O Arxangelos Mixahl” (de cos sencer)
 “Filocsenia tou Abraham” (imatge 1)
 “Xristos Pantokrator” (imatge 2)
 “Xristos Basilias”(imatge 3)
 Portes d'iconostasis amb 8 sants (Petros, Basili, Nikolaos, Thirsos, Pablos, Spiridon, Ioannis, Marcos)
 “O Agios Thirsos” (imatge 4)
 “O Agios Xaralambos”
 “O Arxangelos Gabrihl”
 “O Arxangelos Mixahl” (Mitja figura)
 “O Agios Giorgos Cefaloforos”
 “Pangia glicofilusa”
 “O Ideos Noe” (fresc)
 “H kimisi ths theotokoy” (obra en procés)



1

El procés d'aprenentatge del llenguatge de la pintura bizantina, fou fàcil i ràpid, ja que tots els principis, bàsics, i no tan bàsics, es tenien apresos i practicats amb la tècnica usada habitualment a la meua obra personal, l'esmentada tècnica flamenca. Pintar a la bizantina, fou poc més que una simplificació d'aquesta.

2.1 PINTURA DIRECTA *VERSUS* PINTURA INDIRECTA

Sens dubte, un artista no familiaritzat amb la pintura indirecta, hagués trobat l'aprenentatge de la tècnica de les icones força complex². La dificultat que representa al pintor de tècnica convencional³ haver de reduir la compaginació de masses de llum i fosc a voluntat per definir una imatge a una sola acció, la de posar llum-color, no és gens menyspreable. A més a més, la pintura bizantina no permet el mètode de prova-error-retoc pictòric, obligant a supeditar la sensibilitat a la raó en un treball altament organitzat.

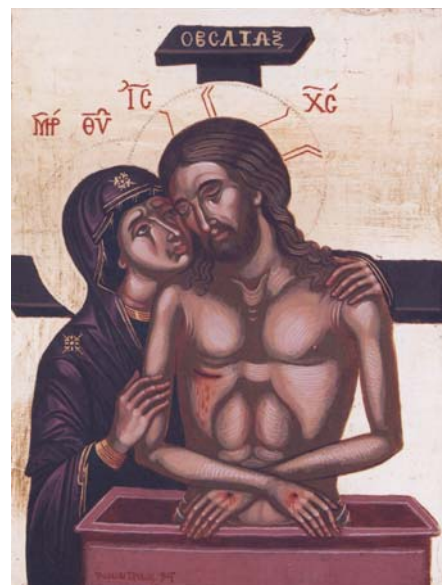
És gairebé com aprendre a pintar de bell⁴ nou.

Una bona metàfora per a facilitar la comprensió del que s'acaba de explicar als poc versats en metodologies pictòriques indirectes⁵, seria la següent:

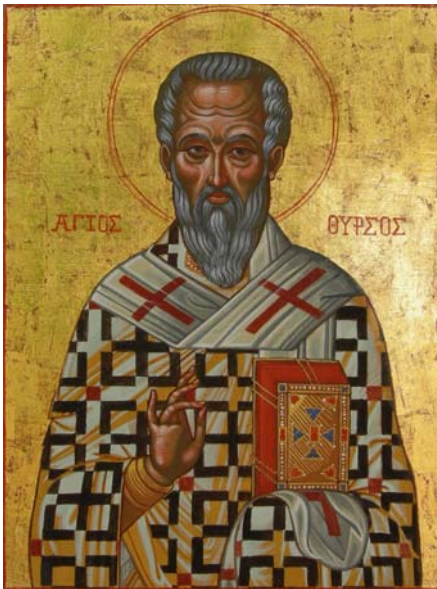
Pintar bizantinament és com conduir un cotxe sense frens (ombres=frens). Per reduir la velocitat i/o aturar el cotxe, l'únic recurs és deixar de donar gas. Per necessitat, davant la inexistència del pedal de frenat, s'haurà de canviar la concepció global de la conducció. Sobretot pel que respecta a direcció, càlcul de ruta i previsió d'obstacles, que s'hauran d'anar fent sempre amb gran antelació,



2



3



ja que el temps per canvis es redueix més que considerablement.

La inèrcia i el seu control, dominen en una conducció impossibilitada d'aturar en sec. En pintura, passa el mateix, quan la possibilitat de canvis substancials a qualsevol moment no és possible, valorar conscientment la interrelació de tots i cadascun dels passos que intervenen en el procés creatiu de la obra, esdevé norma *sine qua non*.

2.2 REFERENT

Aquesta norma obliga al pintor o *agìografos* a tenir una idea molt clara de la imatge final des de pràcticament l'inici del seu treball. Imatge a la que dedicarà tots els esforços creatius, evitant tota

⁴ dispersió, que en els millors dels casos, només contribuiria a emboirar la força de la pintura. La imatge final de la que es parla, és força més complexa que el que podríem anomenar referent visual, sia aquesta ja reproducció fotomecànica ja obra original. En un referent visual el procés està tancat a la vista, sense rastre de la ruta d'elaboració pictòrica.

La imatge referencial d'una icona, és molt més que una imatge visual, és un mapa mental de natura abstracta interrelacionat amb una imatge figurativa. En aquest, entre una vasta taula de possibilitats cromàtiques, lumíniques, formals i sentimentals estan marcats els passos necessaris a seguir⁶, com si fossin constel·lacions en el cel estrellat de la multiposibilitat estètica.

2.3 COLOR

Una altra dificultat tan conceptual com manual amb la què es troba l'artista ensinistrat en la tradició pictòrica contemporània⁷ a l'hora de pintar bizantinament, és el fet d'haver de treballar el color de manera tangencial. Semblant a la reducció del principi fosc/clar a simplement clar, haver d'intercalar temps de espera, colors pont, i preparacions per cada intervenció pictòrica, llasta l'"ull-ment-mà" del pintor acadèmic contemporani. Aquest, avesat a abocar-se ansiosament en acte pictòric simple cada cop que identifica alguna de les games cromàtiques configuradores de la imatge que pretén definir, es pot sentir confós i fermat.

Dient-ho més clar encara, el procediment de les icones impedeix aconseguir els tons que participen a la obra seguint la recepta⁸ tan contemporània com coneguda de:

Havent identificat algun dels tons de la imatge referencial, es combinen colors a un paleta provant d'aconseguir quelcom equivalent, després es situen a la zona de la imatge que pertoca amb dret a retoc si fos necessari. Treballant primer grans àrees cromàtiques, es passarà a aprofundir en els matisos mitjans després, per anar arribant gradualment fins a l'escala del detall, moment en el que es donarà per finalitzada la peça. En cap moment s'haurà deixat de conferir a l'acte pictòric un esperit de tanteig sensible de color, sense cap més pla que treure el que es veu a cada moment.

En canvi, el que guia tant el procés creatiu de la pintura bizantina, com la concepció visual en ella mateixa, és un pla hiperdefinit. La imatge, sempre en base a un encaix de dibuix molt tancat i precís, es construeix d'acord a un protocol de capes⁹ superposades. Aquestes, que en principi són set, s'anomenen de de fosc a clar:

Grapsimata, *Proplasmós*, *Protá fotisma* o primera llum, *Deftera fotisma* o segona llum, *Trita fotisma* o tercera llum i *Psimicià*.

En definitiva, el pintor contemporani occidental primer ha de prescindir de molts dels recursos metodològics als que està acostumat, però sobretot ha de reeducar la seva intuïció creativa a l'hora de pintar *agiografia*¹¹.

Un cop fets els sacrificis necessaris, aprendre aquest llenguatge artístic, sols és font de benaventurança. Per se, com a regenerador de la creativitat, i com a revulsiu de vicis i amaneraments.

2.4 EL PROBLEMÀTIC DAURAT

L'única dificultat seriosa que s'ha trobat en el camí de l'aprenentatge de la tècnica pictòrica bizantina, ha sigut el delicat procés de daurar a l'aigua¹². Semblant activitat, no presentava relació directa amb cap altra àrea creativa practicada per la meua persona fins al moment. El contacte amb el daurat ha sigut d'autèntic neòfit. Per tal que s'entengui bé el meu grau de passerell, és important que quedi clar que daurar no és una metodologia pictòrica¹³. No defineix gràcies a l'ús de pintura o semblant ni imatge tridimensional, ni abstracció geomètrica ornamental, ni invenció abstracta. Daurar, tampoc té cap semblança ni amb el dibuix, ni amb la escultura, i molt menys amb la música o la literatura. En definitiva, daurar no és una feina artístic-creativa, de representació del món a un gresol de realitat acotada, proveïda de normes sensibles i convencionals alternades de natura mental.

Daurar és un treball manual; fi, però manual. Tan manual, com podria ésser preparar un taulell amb gesso, construir les parets d'una casa, o enrajolar el terra de la mateixa per després instal·lar un bidet. L'única diferència de daurar amb aquestes activitats, és la natura preciosa, delicada i costosa de l'or, que fa la tasca delicada i costosa.

Llavors, si daurar està tan desproveït de tota complicació mental, on es troba el punt que la fa tan difícil a la meua persona? Doncs, la seva pròpia natura manual. Els treballs manuals, curiosament sempre m'han resultat difícils¹⁴.

Aconseguir aprendre a daurar decentment, m'ha representat un gran esforç. En el camí he comès totes les equivocacions possibles:

Foradar la preparació brunyint massa impetuosament; no poder brunyir l'or perquè en haver esperat massa, ja s'havia eixugat la preparació; equivocar les proporcions del bol i fer-lo tant dur que no era tractable, o tot lo contrari, fer-lo tan lleuger que un cop mullat, es desprenia juntament amb l'or. Tanmateix, després de tantíssimes errades, tot i que encara m'inspira un gran respecte, he acabat agafant-li el gust a la feina de daurador. I el que encara és millor, entendre bé aquesta disciplina ha fet evolucionar la meua concepció del món material, permetent-me valorar la bellesa objectual o formal de totes les entitats artístiques independentment dels seus trets referencials i/o conceptuals.

El resultat de daurar a l'aigua realment paga la pena. Per això, tot i els primers fracassos, vaig perseverar sense plantejar-me daurar amb mixió, procediment més fàcil d'emprar, però també de considerable menor bellesa.

2.5 INEVITABLE INFLUÈNCIA

El caràcter de la pintura bizantina, ja des d'abans d'involucrar-m'hi, havia estat pròxim al meu gust. Però, després de la dedicació i convivència dels darrers anys, ha acabat per integrar-se de ple a la meua personalitat artística. El mateix efecte provocà l'art bizantí al vienès Gustav Klimt. Aquest va quedar fascinat pels mosaics bizantins de la església de Sant Vitali en un viatge a Ravenna. Després d'aquell impacte, canvià notòriament el seu rumb artístic. Sa obra, d'un academicisme ric en aspectes neo-renaixentistes, deutora del seu mestre, Makhard, va evolucionar al personalíssim treball pictòric que l'ha fet popular fins al paroxisme¹⁵. Aquest treball, està ple de amor al pla objectual, d'estilització més que significativa, d'esponerosa decoració, de desig per l'or i altres materials preciosos, i completament mancat de profunditat compositiva. Una definició aquesta, gairebé idèntica a l'art bizantí.

Llavors i en definitiva, es podria dir que la obra més famosa de Gustav Klimt, ajunta les

divergents constants estètiques bizantines, amb les inquietuds simbolistes de l'art vienès de finals del segle XIX en un sol híbrid.

La meua implicació en la pintura bizantina —salvant les distàncies amb Gustav Klimt i a diferència— d'ell m'ha fet plantejar en no poques vegades, dedicar-m'hi en exclusiva oblidant tota altra activitat pictòrica. Tanmateix, malgrat acariciar aquesta possibilitat, no he deixat a cap moment l'activitat artística personal, que ha inevitablement s'ha acabat impregnant de influències bizantines. I a la inversa. Les meves icones s'han caracteritzat, tal com m'han dit, sempre per un aire més naturalista de lo comú, i un marcat accent hispànic. En aquest sentit i en honor a la veritat, podria arribar a manifestar-se la obtenció d'una cert satisfacció amb l'acceptació obtinguda amb les pintures realitzades en el marc del que podem descriure com a una estructura bizantina contemporània. Les meves obres han estat lloades des de bon començament per cristians ortodoxes tant a Xipre com a Grècia i no solament com a unitats estètiques, si no també —cosa que és més important encara— com a objecte de veneració. Per a il·lustrar el que s'exposa, es pot fer referència a una anècdota concreta: En deixar a la vista una icona —l'*Agia Theodosia*— i ésser observada per una persona desconeguda, en veure-la, no va poder estar-se'n de besar-la i resar-li unes quantes oracions, tal i com és comú en l'àmbit ortodox. El valor espiritual que emanava ho provocà.

2.6 INTEGRACIÓ ART-SOCIETAT

La pintura bizantina fou, i encara és per a mi, una alenada d'aire fresc a la viciada, partidista i difícilment comprensible concepció tant de l'art com de la figura de l'artista que pot arribar a generar l'art occidental. El fet de poder treballar la imatge pictòrica *per se* sense haver de decidir cap aspecte fonamental, és a dir, ni història, ni proporcions, ni tan només encaix o color, és clarament un bàlsam, per aquell, que estigui entristit per l'obligació de l'originalitat i personalitat.

D'aquesta sensació de buidor o tristesa en parla n'Antonio Lopez¹⁶, desenvolupant-la molt gràficament com “ estar siempre al borde del abismo “; és a dir, estar un mateix creant objectiu, procés, llenguatge i necessitat de la pròpia producció creativa vital. Les conclusions artístiques que derivades d'aquesta situació, per molt d'èxit que s'aconsegueixi pel camí, per força han d'estar marcades per un accent solipsista.

Per contrast, dedicar l'esforç creatiu obra, d'ús i necessitat litúrgics evidents, aporta a l'artista una sensació reconfortant de necessitat social. Tant al seu producte com a ell mateix. L'esmentada sensació plaent que es deriva de la necessitat de la polis, no és de natura materialista, no equival a l'èxit en el circuit galeries-col·leccionistes-museus-cases de subhastes-mass *mèdia* de la societat postmoderna. Aquest circuit, al meu entendre, no sols dóna carta blanca a la creativitat de l'artista des de el començament fins al final, ans l'exigeix. Conseqüentment no aixopluga l'artista del seu solipsisme creatiu. Al contrari, el promou. En canvi, pintar icones religioses integra el productor en un còrtex social ampli.

En definitiva, l'obligació que té l'*agiògrafos* o pintor de icones, de cenyir-se als paràmetres creatius de la litúrgia, dóna un punt de referència seriós a l'artista occidental que necessiti (com en el meu cas) revisar la pròpia obra personal, possibilitant d'aquesta manera la descoberta de paranys que pugui haver parat l'ego als anhels creatius.

2.7 ARTISTA I EGO

Aquests paranys, molt estesos avui en dia, lluny d'ésser censurats, són encoratjats públicament.

Un bon exemple del que es parla, és la tan publicitada frase¹⁷ “yo no busco, encuentro” de Pablo Ruiz Picasso. Frase fruit de l'egocentrisme caníbal¹⁸ característic del famós artista espanyol, si el seu pensament fos posat en pràctica per la majoria dels integrants de la societat, aquesta, possiblement s'enfonsaria¹⁹.

Cal no oblidar que l'ego individual, per la majoria de les tradicions religioses i espirituals,

es considerat fals, portador de tota ignorància, pare per tant del mal.

Amb això no es pretén dir que l'artista del segle XXI hagi de negar o enfrontar-se al seu ego. Aquest fet possiblement conduiria a resultats artístics i personals igual de nefasts però diametralment oposats. El que sí que es pretén, és primer aportar una nota d'atenció sobre l'excés de desig de personalitat, i segon recomanar transcendir-la, d'engrandir-la, a la manera de —entre d'altres— la tradició meditativa hinduista/budista. Meditant ²⁰hom, transitant el camí de la pròpia concreció, descobreix el Brahman²¹ al seu interior.

Així doncs, per tal d'evitar en el possible el solipsisme característic de la contemporaneïtat artística, he ubicat el meu propi ego²² com a creador i com a pensador a la atemporalitat bizantina. En aquesta, l'emanació de la personalitat està supeditada a l'esperit cristià primer, i segon a l'esperit concret de la icona, entitat vivent i reverencial, necessitada en darrera instància tan sols de la energia del creador (o mèdiu) sense contemplar cap altra possibilitat creativa personalista.

La icona essent clara, no és creació, és oració. Oració mitjançant el llenguatge pictòric.

Així doncs, d'identica manera que el Parnostre es recita en la seva forma inalterable, les icones es recreen sense canvis significatius respecta a les encarnacions físiques precedents. El què és important, per a la comunicació religiosa de l'esperit, no és ni el què, ni el com, si no la intensitat. Per tant, el que és important en una oració-icona, és la força vital amb la què l'orant-artista s'involucra en el fet pictòric.

L'acte pictòric, en tenir l'interès focalitzat en l'esmentat punt, queda relegat a un relaxant segon pla, i converteix en irrellevant, inclús inexistent, tota la problemàtica espiritual-creativa de l'acte pictòric *per se*²³. Paradoxalment, la pintura post-romànica²⁴ en deslligar-se d'un corpus religiós i social organitzat, ha adoptat el discurs metafísic com a propi, generant motors i explicacions a les obres tan hermètiques com solipsistes com inclús a moments exaltadament profètics. És un desig de transcendir, que la icona bizantina ja té assegurat en estar inscrita en el camp espiritual ample del cristianisme ortodox, per això, per a l'artista responsable és un camí més que segur per travessar el laberint dels egos. La devoció²⁵ és l'única clau per trescar-lo. Devoció cap a Déu, cap a Crist, cap als sants i els màrtirs, i, en darrera instància, cap a tots els homes i dones inclòs un mateix.

La devoció és el vertader creador de la icona, i el seu procés és un vehicle que transcendeix tant temps com personalitat.

Transcendir en concreció personal i en coordenades socio-temporals és exactament el que pretenc en imbricar-me en la pintura bizantina. Ho necessito, per acabar d'assentar la tècnica flamenca.

2.8 ART I MANUFACTURA

La tradició pictòrica bizantina, de la que acabo de definir el concepte motor, no cal dir que no és l'única tradició creativa de la seva area geogràfica. A Grècia i a Xipre, també està present la mateixa corrent artística global que es pot trobar a Espanya, Estats Units o el Japó.

Aquest corrent global, els orígens conceptuals del qual es podrien remuntar als inicis de la revolució industrial, es ramifica en multitud d'estils, teòricament en un sentit progressiu, però que a l'hora de la veritat i avui en dia coexisteixen en el mercat, i sempre és fàcil trobar un "*avant-la-letre*". Són els coneguts impressionistes, dadaistes, metafísics, surrealistes, expressionistes, *póvers*, suprematistes, constructivistes, pops i ops; expressionistes abstractes, minimalistes, conceptuals, instal·ladors o *performàntics*; land arters, body arters i graffiters; informalistes, transvanguardistes i abstractes romàntics; sense oblidar les noves tecnologies multi-mèdies, com el vídeo-art o l'art digital entre d'altres.

No seria gaire erroni assegurar que la característica que ajunta en una sola categoria a tots aquests ismes heterogenis, és la recerca i posterior afirmació de l'interès en la concreció personal. Aquest interès es converteix en una martell²⁶ trencador de tota convenció o tradició artística acumulada. En certa manera, els versos de Baudelaire "tingués pietat, oh Satanàs! de la meua perllongada desventura" de les flors del mal, són paradigmàtics,

gairebé profètics. Satanàs en veritat escoltà l'artista simbolista-decadentista marejat pel soroll dels temps moderns, i li mostrà el camí de l'abandon a un mateix.

Si, aquest un mateix, tot i que maligne, encara primigèniament creatiu, i intel·lectualment reconegut, és el que es troba a poc llocs més que a l'art contemporani. La creació "plàstica" unipersonal és la perla de l'ostra del món postmodern. Gràcies al control de gairebé totes les parts del procés creatiu amb mitjans poc sofisticats o comprensibles, permet assimilar a l'artista firmant en solitari tot mèrit i reconeixement. És "l'art", llavors, l'últim reducte de la manufactura humana completament *démodée* en tots els altres àmbits per la facturació mecànica en sèrie.

L'home, tal com afirma²⁷ el filòsof Francès Jean Baudrillard, s'ha fet fora tant d'ell mateix com del seu món gràcies a la optimització/sistematització de totes les seves capacitats i coneixements. Davant aquest fet, resulta comprensible (i lligable a un contínuum temporal llarg) l'obsessió, gairebé malaltissa, de reflectir la personalitat de manera total i sense lligams, tan característica de la producció manufacturada²⁸ artística del món contemporani.

Es podria dir que les arts plàstiques són una tan brava, com patètica resistència a la universalització sistemàtica i deshumanitzant del darrer segle i mig. Resistència que té efectes a nivell social²⁹ ample, ja que, per molt que en darrera instància l'art contemporani sigui reservat a una minúscula minoria de compradors³⁰, exhibidors i creadors, gràcies a l'efecte papallona dels *mass-media* l'aureòla d'insurgència s'estén fins a les masses, que gaudeixen d'aquest darrer reducte de la personalitat, aconseguint tapar el forat a l'ànima que res més pot omplir. El forat³¹ de la pròpia contingència.

2.9 UBICACIÓ CULTURAL

Tornant al tema que pertoca, el que ha de quedar clar més enllà d'aquesta reflexió sobre l'art engendrat a la revolució industrial, és l'homogeneïtat entre la proposta-base d'artistes orientals com el grec Iannis Cunnelis o el xipriota Antonios Antonioy amb artistes occidentals tals com, per exemple, Rebeca Horn o Carlos Pazos. Tots ells participen en un sol bloc creatiu al que es podria anomenar "Art del primer món", "art occidental" o "art global", present gairebé a tot arreu del globus terraqüi. Aquest primer món artístic, a Grècia i Xipre³² coexisteix³³ en una producció d'art litúrgic bizantí, en estat de salut òptim. Tant en el que respecta a públic, com pel que fa a qualitat en els professionals que s'hi dediquen, el bizantí tira endavant.

Aquesta segona tradició, no té equivalent a Espanya³⁴ i voltants. Fet que força l'atrancament investigador d'aquesta tesi a la esmentada, i en principi tan allunyada àrea cultural.

2.10 INTERÈS

Aprendre pintura bizantina avui aporta un contrapunt enriquidor a la majoria dels sistemes pedagògics contemporanis lliures de qualsevol paràmetre metodològic clar i/o tancat.

Però també, i sobretot, permet aprofundir en l'acte pictòric-artístic fins al final³⁵ de les forces de l'artista. Aquest fet sols es pot donar en un àmbit predeterminat i científicament estructurat com el bizantí, que no contempla possibilitats ni especulatives ni elucubratives.

En l'opinió de la present tesi, portar fins a les darreres conseqüències un sistema pictòric, permet la desmaterialització de l'art. Eliminar tot llast físic, conceptual, o àdhuc intencional a l'obra seguint fidelment una sola idea generatriu. Aquesta, acaba recompensant la dedicació fonent art, vida i pensament en sol circuit retroalimentatiu. Aquesta unitat, aquesta recerca de la veritat, no seria desencertat dir que és el motor de la vida de tota persona.

L'avantatge de destil·lar la veritat partint del laberint bizantí, (es a dir, partint de les exigències d'una tradició fortament arrelada i organitzada), es d'evitar tota connotació solipsista en l'esmentada desmaterialització de l'obra. No és el mateix una manca d'obra amb desig (dolor existencialista), que trobar l'obra a cada lloc on es posen els ulls (el què un budista zen anomena buid primigeni o l'amat de Ramon Llull, per posar sols dos exemples). En definitiva, fer la penetració "artística" de la realitat³⁶ a partir d'un sistema universalment

organitzat, aporta una pau espiritual en les conclusions que no s'aconsegueix fent-ho desde altres sistemes més personalistes³⁷.

El fet de que al laberint tècnic bizantí, la imatge final sigui la suma de tots els estrats pictòrics participants, obliga a una rigorositat molt formativa per la consciència. Aquesta, obligada a practicar sistemàticament les interrelacions dels esmentats estadis protocol·litzats, acaba creant un més que útil enteniment de l'estímul-reposta pictòric. Gairebé una equació matemàtico-sensible³⁸ aplicable a nivell creatiu i predictiu, no sols a l'àmbit de la pintura litúrgica cristiana ortodoxa, ans també a altres disciplines artístiques, i més enllà.

El coneixement de totes les possibilitats d'un sistema aporta consciència metodològica, i de la consciència metodològica ve l'autocontrol pictòric, i l'autocontrol pictòric és font de veritable poder artístic. Ara bé, quan hom entra en un laberint es pot trobar que no s'acaba mai. Així ho he pogut constatar. Com més es coneix un circuit creatiu tancat, com podria ésser la pintura bizantina, més aquest es va ampliant. L'infinit, es podria dir, és en darrera instància el límit de tot coneixement focalitzat. La investigació acaba essent una paràbola que mai arriba a assolir l'horitzó del coneixement, filant de cada cop més prim en les possibilitats a tenir en compte, talment com a la paradoxa de d'Aquil·les i la tortuga.

En començar a considerar en detall les petites variacions de determinades constants pictòriques, aquestes esdevenen d'importància significativa, per tant dignes d'estudi.

En aquesta tesi es planteja seriosament entre d'altres menudències, longitud, direcció i gruix de cada una de les pinzellades, microcanvis del color o dissolució del mitjà. Tota una sèrie de variables que el seu control normalment es reserva a la intuïció i/o la sensibilitat, per tant no repetibles en els seu ajustament més que amb l'instint pictòric.

En definitiva, el plantejament analític *a priori* és una recerca en els canvis de petita escala, obviant la mitjana i la gran. D'aquesta manera, tal com s'estendrà més endavant, desapareix la impressió inicial d'una total manca de decisions en el procés d'elaboració de les icones, i hom es troba, en que la aparent fórmula monolítica bizantina, és en veritat una ampla multipossibilitat amb infinitat de camins per recórrer.

Aquesta multipossibilitat estètica, no sols permet, si no que indubtablement espera el criteri personal de cada *agiógrafos*.

Esper que l'esforç d'aquesta tesi per palesar-los sigui de tant interès pedagògic a l'alteritat com ho ha sigut per a mi mateix.

Notes

- 1 O inclús, la contemplació pura. Aquesta es deriva fàcilment d'una pràctica pictòrica profunda i ben entesa.
- 2 El meu mestre de pintura bizantina, Kristos Kharis, em comentà nombroses vegades, les dificultats, que per estrany que pugui semblar, troben pintors experimentats a l'hora de fer *agiografia* o pintura d'icones. De fet, ell es va mostrar estranyat un bon temps de la facilitat amb la què ja des de la primera peça, pintava.
- 3 En breu es matisarà que es considera tècnica convencional.
- 4 Per ventura, no tant com això, però sens dubte com aprendre a parlar fluid un nou i allunyat idioma. Si per exemple, hom té el català com a llengua comú, seria com haver d'aprendre coreà.
- 5 Es diu pintura indirecta a la que potencia la complementació de passos diferents, fins al punt que alguns d'aquests poden semblar excèntrics, si no es té un coneixement global de la ruta prevista pel resultat final.
- 6 Dit d'una altra manera, tant imatge com procés creatiu són referent.
- 7 Hem refereixo a la tradició preocupada en major o menor grau per obtenir un acabat figuratiu mínimament complex i moderadament repetible, que es podria dir post-impressionista.
- 8 Aquesta recepta és aplicable a treballs de molt diferent acabat. Des de els germans Santilliari a Jenny Saville, de Gloria Muñoz o Tetsis.
- 9 En breu s'aprofundirà amb exemples pràctics, en la tècnica pictòrica bizantina.
- 10 Passar de la prova-error al tot està interrelacionat, és per la intuïció tot un nou començar. La distància pictòrica més curta entre dos punts, passa d'ésser la línia recta, a la espiral.
- 11 Agiografia, pintura de icones; literalment imatge santa.
- 12 Com es dirà més tard, també es pot daurar amb menys dificultats amb mixió.
- 13 O ho és, però en la més mínima expressió, la física.
- 14 Pot semblar el contrari per la meua reconeguda finesa a l'hora de dibuixar, pintar, o tocar el piano, tanmateix és cert que soc el què diem normalment un "manotes".
- 15 La quantitat de reproduccions de "El bes", "Serps d'aigua" o "Les tres edats de la dona" que es veuen a comerços d'estampes i *merchandasing* divers de tot el món, és més que remarcable.
- 16 Entrevista d'Antonio López amb Michael Brenson Antonio López, del 1990 que figura al catàleg de l'exposició "Proceso de un trabajo".
- 17 El pintor espanyol, en sabia molt de fer frases genials i solipsistes. Una altra que m'acaba de venir al cap és la resposta a la recriminació de que el seu retrat de Gertrude Stein no es semblava en absolut a la model, "però se parecerà" digué.
- 18 Com molta gent, entre d'altres Jung, l'ha qualificat.
- 19 De fet, s'enfonsa. La crisi econòmica, política i moral d'occident a començament de la segona dècada de l'any 2000 és ja un fet. Fent un calcul generacional, els artistes que ara produeixen i tenen ressó, són els nets espirituals de la generació de Picasso. En tres generacions, ja no queda res més per rompre o transgredir, i la creació artística simplement desapareix per donar lloc a l'objecte. Una bona mostra d'aquest fet és l'augment d'assignatures teòriques a Belles Arts en detriment de les assignatures de taller.
- 20 Practicar meditació trascendental regularment, fa temps que ha deixat d'estar reservat a ascetes o gent religiosa. El molt occidental i laic artista multidisciplinar David Lynch n'és un exemple.
- 21 La totalitat, Déu.
- 22 Sempre artísticament parlant.
- 23 Importància proclamada teòricament per entre d'altres per Tàpies (L'art contra l'estètica) i Kandisky (De lo espiritual en l'art).
- 24 Es a dir, la contemporaneïtat fins al que es veu a simple vista. Més enllà del romanticisme i la revolució industrial el món és un altre, difícil d'entendre, i la visió que se'n fa sempre és subjectiva. D'aquesta manera pintors poc importants un temps com Chardin, passen a ésser objecte d'estudi, ja que anticipen el sentiment impressionista de la natura morta, o, posant un exemple més llunyà, les pintures de la tomba de Denytenamun són considerades al present perquè precedeixen el moviment en la pintura egípcia. En definitiva, es rastreja l'origen del present en el passat.
- 25 Devoció: Actitud i relació personal de pietat i de dependència envers Déu o els sants. També es pot tenir una actitud devocional cap a tot el món en una actitud fortament panteïsta, al meu entendre la millor possibilitat per l'artista pintor.
- 26 Com la navalla d'Okham, però a la inversa.

27 BAUDRILLIARD (1995).

28 De fet no acaba d'esser del tot així, ja que les obres de Hirst, Warhol o Koons entre d'altres son fetes per assistents, però no cal anar més enllà per entendre del que es parla.

29 Es podria comparar a la importància que representa *l'haute couture* en relació al *pret-a-porter*.

30 Segons explica Don Thompson a "El tiburón de 12 millones de dolares", plana 76, els diners que mou el mercat de l'art contemporani anualment és la meitat de les ventes anuals mundials de Walt Disney Corp. En base a aquest fet, es podria afirmar –com a mínim des de un punt de vista democràtic- que l'art contemporani és irrelevant a nivell social.

31 El filòsof Francés Jean-Paul Sartre anomena "nàusea existencial" al que jo m'he referit com a forat.

32 I també a altres països de majoria cristiana ortodoxa, com Rússia, Romania i Sèrbia per exemple.

33 Aquesta coexistència de dues velocitats culturals, sembla d'enfora, a la de, per exemple, Australia. Allà aborígens prehistòrics coexisteixen amb descendents dels colons Europeus que participen del mercat i la cultura global. Cert és que la distància cultural de les dues velocitats a Grècia i Xipre és menor que a Austràlia, però també la coexistència és sensiblement més íntima.

34 Els pocs treballs artístics que encara es realitzen avui en dia per a la església catòlica espanyola, es fan des de una òptica contemporaneitzant, donant ampla llibertat a l'artista.

35 Arribant al final de quelcom, s'aconsegueix arribar fins al final del món i d'un mateix. Aquest és el motiu que impulsa a Krishna impedir a Bhima actuar pietosament i aturar la juguesca que provocarà la guerra fratricida relatada al Mahabharata.

36 En darrera instància, tots els artistes són com Pigmalió.

37 L'artista que fon art i vida des de el seu solipsisme, s'exposa a quedar atrapat a la pròpia teranyina. Aquesta possibilitat aterrava a Picasso, fet que l'impulsava a controlar constantment tothom, sobretot els seus familiars i amics més propers.

38 La música de Bach, és una clara prova de que sensibilitat i lògica funcionen molt bé plegades.

3

BREU PERSPECTIVA HISTÒRIA DE L'ART BIZANTÍ

3.1 NAIXEMENT, EXPANSIÓ I LLEGAT

L'art de l'Imperi Romà d'Orient —el que a occident s'anomenaria Imperi Bizantí comença a prendre forma i personalitat el segle IV i es desenvolupa amb el centre a Constantinoble², ciutat refundada el 328 A.D sobre l'antiga Bizanci i dedicada a l'emperador Constantí. Es podria datar el naixement d'aquest estat l'any 620 quan l'emperador Heracli canvia l'idioma oficial de llatí a grec i adopta el títol de Basileus, grec per sobirà.

De Constantinoble¹ el nou art irradiarà a les possessions bizantines, Egipte Síria i Xipre entre d'altres, i als països de religió Ortodoxa, Rússia, Bulgària, Sèrbia, a tota Itàlia i a Europa en general.

La influència bizantina a l'Europa Catòlica és crucial pel naixement dels arts carolingi i romànic. Tan forta és aquesta influència en la cas de la pintura, que es pot afirmar sense por a errar molt el tir, que tota figuració europea abans de Giotto és o bizantina, o n'està enormement influïda.

S'està parlant d'art bizantí propi a l'època compresa entre el regnat de Justinià i la caiguda de la capital en mans dels turcs el 1453.

Aquest fet no marca la desaparició de l'art bizantí, ja que amb el nom d' art post bizantí, es continuarà conreant, als Balcans, a sobretot Rússia, el nou centre del món Ortodox, i àdhuc als territoris de l'antic imperi bizantí ara sota dominació otomana.

A Creta abans de la seva conquesta pels turcs el 1669 es va mantenir ben viu creant-s'hi la escola pròpia de pintura, dels trets estètics de la qual ja s'ha parlat abundantment.

3.2 PINTURA

3.2.1 Naixement

La pintura de l'imperi grec abandona el naturalisme hel·lenístic compromès amb la mimesi², per una representació ideogràfica, simbòlica, antinaturalista on la plasticitat domina el realisme.

Un dels aspectes més notables del nou estil és que desapareix la representació il·lusionista de la tercera dimensió de l'art hel·lenístico-romà, feta a base de joc de llums i ombres, i una perspectiva intuïtiva. Recursos que són substituïts per una representació plana, que es concentra en les formes essencials i fuig del que és anecdòtic, on els campers sovint són llisos i els personatges estan perfilats amb línies fosques. El resultat és una pintura de gran plasticitat on línies i colors tenen vida pròpia.

3.2.2 Temàtica

Pel que fa als temes, la religió i l'estat són els protagonistes quasi absoluts de la decoració de murs i imatges portàtils, Déu, els sants i els emperadors són els objectes principals de la temàtica bizantina. El que es deixa de veure, per la influència de la moral cristiana³, és el, tan omnipresent en el art clàssic, nu humà. Tret de comptades excepcions com Adam i Eva, o el baptisme de Crist, feixugues vestimentes sols deixen entreveure rostres, mans i peus amb sandàlies.

Es podria dir que el repertori iconogràfic de les catacumbes, pren el relleu de les escenes rurals, animalístiques i costumistes del temps clàssics.

3.3 EL PROCEDIMENTS

3.3.1 Mosaic

Sens dubte, aquest és el procediment rei en les realitzacions a gran escala de la plàstica bizantina.

El mosaic no és, ni d'un bon tros, una invenció de l'Imperi Oriental, és molt anterior a aquest, podent-se parlar de mosaics, ja a la Mesopotàmia antiga.

Una de les seves primeres expressions de les que es té constància a l'àrea geogràfica bizantina, és al paviment d'edificis a Pella, capital de Macedònica a principis del segle IV^e AC.

En els temps de l'imperi romà els mosaics pavimentaris arriben a l'apogeu; els codolets d'època hel·lenística són substituïts per cubs de pedres de colors molt variats que donen un

aspecte més realista a les realitzacions que arriben al *trompez-l'oeil*.

Tanmateix els mosaics murals prenen força a partir de l'època de Justinià; les tesselles es fan ara de vidre i àdhuc de materials nobles; els colors són transparents i intensíssims. A més, les petites diferències d'inclinació de les tesselles, animen la superfície mural amb nombrosos reflexos.

S'empra l'or —una làmina finíssima entre dos vidres incoloros— sobre tot en els espectaculars camps llisos.

Les esglésies són edificis austers a l'exterior però de decoració riquíssima a l'interior, àdhuc moltes de les més modestes.

Al llarg del segle la tècnica murals va avançar cap a un refinament extraordinari. Valor artístic a banda, cal admetre la molta diferència tècnica dels retrats aulics de San Vitale del

548 (imatge 1), —les tesselles són irregulars i adesiara desordenades— i la perfecció de la Dèesis d'Hagia Sophia del segle XII — les tesselles són regulars i de diferents mides que s'adapten millor a les formes representades—; sobre tot cal destacar les petitíssimes del rostre, amb un modelat i cromatisme gairebé naturalista equiparable als aconseguits en la pintura contemporània. Paradoxalment la tècnica perfecta s'assoleix en els temps de decadència de la dinastia Paleòloga, quan l'Imperi queda reduït a una ombra feble del que fou, envoltat per l'imperi otomà.



1 Mosaic representant a l'emperatriu Theodocia i el seu sèquit, segle VI. Església de Sant Vitale, Ravenna

3.3.2 Els murals pintats

En referència a la pintura mural, es sol emprar el terme fresc per qualsevol realització; això és impropï, ja que només es pot parlar de frescos —és a dir de pintura al *buon fresco*— quan el pigment s'aplica sobre eixalbat de calç i arena abans que revengui i eixugui. En el món bizantí els murals estan realitzats emprant fresc i una emulsió d'ou i calç⁴, una tècnica tradicional en el món hel·lenístic-romà.

La pintura permet més llibertat a l'artista, i resulta un procediment més econòmic, per això moltes esglésies modestes estan decorades amb frescos, tot i que sovint el seu valor artístic és comparable o superior al dels millors mosaics.

Tanmateix, en dos aspectes els murals al fresc no resisteixen la comparació amb els mosaics, primer, per manca de l'enlluernadora intensitat cromàtica d'aquests; i segon, per la duració en perfectes condicions: la poca resistència del fresc a la humitat, àdhuc a l'ambiental, ha fet que dels més antics molts pocs s'hagin conservat. A Occident existeix un exemple de fresc anterior al 860, la Nativitat i la presentació al Temple a la capella de Castelseprio, prop de Milà.

Més envant el panorama de frescos conservats s'amplia considerablement.

Per posar-ne només un exemple, es citaria la decoració de murs i voltes del Parekklesion (capella lateral) de Sant Salvador de Chora.

3.4 INFLUÈNCIES

Dues influències anti-realistes intervenen en el abandon del naturalisme Romà:

1- Per una banda l'herència moral hebrea del cristianisme, nova religió oficial de l'imperi, que substitueix la sensualitat naturalística per l'espiritualitat.

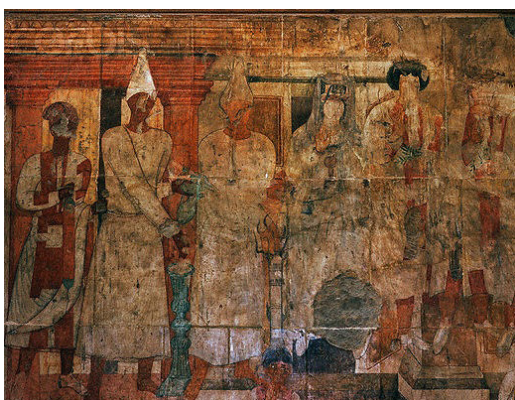
2- Per altra banda el pes de la plàstica oriental es deixa sentir, sobretot de les creacions de l'imperi persa.



2 Testa Colossal d'emperador; segle IV, museu Capitoli de Roma

Dites influències cobren força a partir del segle VI, el paviment del palau imperial de Constantinoble n'és un bon exemple. Abans de aquesta data es troben mostres d'una representació orientalitzant, un art bizantí *avant la lettre*. La mirada astorada del personatges romànics, epígons dels bizantins, ja es troben a la testa colossal d'un emperador del segle IV (imatge 2) conservat al museu Capitoli de Roma.

Tanmateix els estudiosos no es poden d'acord en els motius del canvi estilístic, per alguns com Strzygowski⁵, és només producte de la influència aclaparadora de l'art oriental o semític; mentre que per a Riegl⁶, és una clara evolució del llenguatge artístic romà.



3 Sacrifici de Conon, segle II. Mural del Temple de Bel, Dura Europos, Síria.

Una bella manifestació d'ambdós estils, naturalisme i espiritualitat, es pot veure a les ruïnes de la ciutat fronterera de Dura-Europos sobre l'Eufrates. Al temple de Bel, el mural dedicat al sacrifici de Conon (imatge 3), anterior al 165, presenta les característiques de la representació oriental, és a dir, estilització, esquematisme, frontalitat, hieratisme i levitació (els personatges sembla que no pesin).

Les pintures *al secco* óe la Sinagoga, datades el 244, s'han de situar sens dubte entre les obres mestres de la pintura realista hel lenístico-romana.

3.5 ART I POLÍTICA

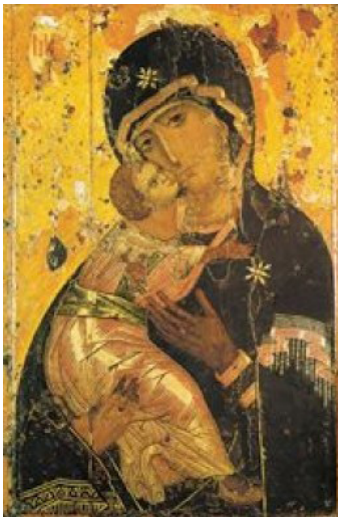
La pintura bizantina, com gairebé totes les formes artístiques, està al servei del poder⁷ i de l'església. Glorifica la divinitat i manifesta el poder absolut que Déu ha atorgat a l'emperador. Aquesta intenció pot esser admirada en els mosaics de l'època daurada de Justinià. D'aquests no se'n té mostres a la capital imperial, ja que dissortadament van esser destruïts pels iconoclastes, però si que s'han conservat algunes a la perifèria imperial. Les esglésies de San Vitale i San Apollinare a Ravenna són un bon exemple del que s'està dient; les seves parets són ennoblides per les imatges solemnes de l'Emperador i l'Emperadriu que dominen l'espectador/súbdit amb el posat majestàtic i la mirada escrutadora, tan característics de les entitats autoritàries bizantines.

3.6 ICONES

A banda de la gran muralística, neix un nou gènere de pintura, més humil però que amb el temps es convertirà en la forma d'art més característic de les esglésies ortodoxes i que durarà fins als nostres dies: la pintura sobre fusta o altres materials portàtils, les icones⁸.

Es té notícies de la veneració d'imatges pintades ja en el món romà a finals del paganisme ca. 230.

A l'Imperi Oriental hom ha volgut atribuir antiguitats fabuloses a les primeres icones; tradicionalment la Theotokos de Vladimir (imatge 5) era considerada el retrat del natural de la Mare de Déu pintat per Sant Lluc. I ja entrant al regne de la fantasia més increïble, hom creia que la iconografia tradicional del Crist derivava d'un retrat fet per Ponç Pilat en persona.



5 *Theotokos de Vladimir*



6 *Crist Pantocrator*, 550 D.C. from St. Encaustica sobre taula, 85 X 45 cm, Monastir de Santa Caterina del Sinai.

Tanmateix els exemples més antics que ens han arribat són els conservats al monestir de Santa Caterina del Sinaí fundat per Justinià el segle VI. Pel seu realisme en la representació i el fet que estiguin pintats a l'encàustica (imatge 6), poden ésser relacionats directament amb els retrats de les mòmies de Fayum, tot i que aquests no semblen posteriors a la segona meitat del segle III. Més envant el procediment estàndard per a la realització d'icones serà el tremp a l'ou.

No es pot infravalorar el paper de les icones en la litúrgia oriental, a més d'ésser objecte de devoció domèstica eren omnipresents a les esglésies, sempre venerades, més enllà del seu valor representatiu, com a relíquia o com a potent oració.

La importància donada a les icones arriba al sùmmum amb les *Acheiropoietas*, imatges que hom considerava que no eren fetes de mà humana, ans creades per miracle, com la pintura del Crist d'Edessa. Aquestes imatges no són exclusives de la Església Oriental, a Occident existeix el mundialment drap de la Verònica i el Sant Llençol de Turí.

Tanmateix més enllà del seu suposat valor miraculós, les esmentades icones serviren per fixar un tipus de fesomia. D'aquí ve la representació del Crist de cara llarga, barbut i amb els cabells llargs i llisos.

Si hom pensava que les *acheiropoietas* eren fidel reflex de la realitat no és estrany que fossin reproduïdes *ad nauseam*, reforçant el conservadurisme de la plàstica bizantina.

A banda del valor religiós, la transcendència de les icones en l'aspecte artístic és immensa; durant l'edat mitjana escampen la *maniera* bizantina per totes les terres cristianes; fins al punt que, com ja s'ha dit, tota la figuració occidental fins a Giotto és Bizantina o n'està clarament influïda.

3.7 EVOLUCIÓ

Entre el 350 i el 600 transcorren anys de transició, de lluita entre, es podria dir, l'herència de l'art clàssic i la influència de l'art oriental. On es pot apreciar més clarament aquesta evolució és a San Apollinare de Ravenna.

A San Apollinare de Ravenna, els mosaics de la nau central estan dividits en tres pisos. Els dos primers dels quals, que daten del temps de Teodoric (ca. 405), tenen encara una visió realista de la natura, composició variada, moviment, volum i expressions de les figures humanitzadora, i un marcat desig per la tercera dimensió.

En canvi al pis inferior, afaïonat 50 anys més tard en temps de Justinià, ja presenta les característica duresa o espectralitat de l'art bizantí, és a dir els plecs dels ropatges reduïts a simples línies, figures amb expressió sobrenatural, campers llisos, i sobretot, la repetició rítmica de personatges hieràtics, sense voluntat de combinar-los en un esquema compositiu dinàmic.

Tanmateix l'evolució no va ésser, ni de juny, lineal. Hi va haver avenços i reculades en el camí que va d'un estil a l'altre, com també n'hi hagué entre les diferents províncies de l'Imperi i la seva zona d'influència.

La pintura realista hel·lenístico-romana, mai no va ésser completament ofegada, i es continua manifesta adesiara al llarg de la història de l'orient imperial, sobretot als manuscrits



7 La exaltació de David, Saltiri de París, segle X.



8 Mosaic al terra representant mapa, segle VI. Església de Sant Jordi. Vila de Mabda, Jordània.

mosaics que endomassaven les parets i voltes de les esglésies de San Vitale i San Apollinare Nuovo a Ravenna, una de les manifestacions més esplèndides de l'art musiva de tots els temps.

La tradició alto-romana és ben present en el mapa de Terra Santa, Síria i el baix Egipte al paviment de l'església de Sant Jordi de la vila de Madaba, Jordània (imatge 8).

3.9 LA CRISI ICONOCLASTA

Pocs exemples són tan clars de l'evolució paral·lela entre art i situació polític-militar com la crisi iconoclasta a l'imperi bizantí durant bona part dels segles VIII i IX.

La feblesa de l'exèrcit romà d'Orient venia d'enrere: el primer desastre és la batalla d'Hieromyax o Yarmuk el 636, contra l'host dels àrabs musulmans. Aquesta desfeta representa la pèrdua de Síria i el Llevant; a més el 641 es perd Egipte.

Durant el segle VII i principis de VIII es succeïren altres desfetes i inacabables guerres contra àrabs i d'altres enemics. Això va provocar que l'Imperi es veiés immers en una greu polèmica sobre el culte a les imatges. Els seus contraris al·legaven que si els musulmans, que prohibien la representació humana i animal aconseguien aitals victòries, les desgràcies bizantines serien un càstig diví per la veneració de les icones, perquè aquesta, que anava contra els preceptes de l'antic testament¹⁰, podria ésser idolatria¹¹. De manera que l'any 726 l'emperador Lleó III manà llevar i destruir les imatges de les esglésies. Això és el que coneixem com a crisi o heretgia iconoclasta¹². Durant els anys que va durar, les convulsions polítiques acompanyaren les disputes religioses.

Fins tal punt arribà la destrucció de les icones que els únics que es conserven anteriors a la iconoclàstia, són els del Sinaí citats més amunt, ja que l'Egipte, per estar sota domini

il·luminats, un altre gènere important de l'art bizantí fins ara no comentat. Per posar un sol

exemple d'aquest gènere, es citarà el magnífic saltiri de París del segle X (imatge 7) amb escenes bíbliques que segueixen clarament els models clàssics.

3.8 L'EPOCA DE JUSTINIÀ

El regnat de Justinià (527-565) és una època d'expansió militar. L'hàbil general Belisari reconquerí per a l'Imperi, Itàlia, el nord d'Àfrica, el sud-est d'Hispania i les Balears. Es parla de reconquesta perquè els emperadors bizantins sempre anomenaren el seu estat *imperi Romà*⁹.

En aquesta època l'art reprené una empenta extraordinària. En aquests anys es comença a bastir la tercera església d'Hagia Sophia—l'actual— i l'església dels Sants Apòstols, mausoleu imperial destruït per creuats i turcs.

La pintura en pedra característica d'aquesta època s'escampa per tot l'Imperi. De les riqueses decoratives de les cúpules d'Hagia Sophia només han arribat els arcàngels Miquel i Gabriel als caracanyols de la *bema*, santuari o presbiteri.

Per sort, com ja s'ha dit, s'han conservat els mosaics que endomassaven les parets i voltes de les esglésies de San Vitale i San Apollinare Nuovo a Ravenna, una de les manifestacions més esplèndides de l'art musiva de tots els temps.

musulmà, no patí els avatars que afectaven els territoris de l'Imperi.

Pel que fa als murals, entre els pocs que han quedat a Orient d'abans la crisi iconoclasta, es podria destacar el mosaic de Hagios Demetrios amb infants a l'església homònima de Thessaloniki, posterior a l'època de Justinià, i els mosaics de l'església de Kiti a Xipre.

El 787, el segon concili de Nicea condemna la iconoclàstia i restaura, de moment, el culte de les icones. Tanmateix distingeix clarament entre adoració reservada a la Divinitat, i veneració, pràctica importada de l'imperi persa aplicada als sants i a les icones. A més, les autoritats religioses estableixen normes rigoroses ancorades en la tradició. Aquestes normes a què es veuen sotmesos els artistes, no tan sols afecten els temes i la composició, també el procediment i tècnica, des del suport al vernís final; de manera que l'*agiógrafos*, pintor d'icones, no és el creador, només l'executor de la imatge. Tanmateix segons alguns autors el valor religiós de les icones prové de l'experiència espiritual que ha experimentat el seu autor en pintar-les¹³.

Un nou període de destrucció d'imatges apareix el 814, i dura fins el 843 quan l'Emperadriu Teodora sanciona el culte de les icones; marcant el final dels iconoclastes. A partir d'aquest moments les imatges proliferen; l'adopció de les iconostàsis a les esglésies determina la magnificació dels paper de les icones a la litúrgia oriental.

La decoració iconoclasta no gaudirà d'una sort millor que les imatges destruïdes en nom de la idea que l'inspirava, només se'n conserva una mostra: a l'església d'Hagia Eirene a Constantinoble a la semicúpula de l'absis on tradicionalment es situa la imatge del Pantocràtor o de la Theotokos, es veu una creu senzilla sobre un camper llis.

3.10 LA DINÀSTIA MACEDÒNIA (867-1056)

El 867 s'instaura la dinastia Macedònia amb Basilio I, i amb ella l'imperi assoleix la seva màxima extensió després de les invasions àrabs. Solidàriament amb les victòries militars, arts i ciències experimenten un renaixement.

Poc roman dels mosaics àulics d'Hagia Sophia que suposadament devien esser els de superior qualitat artística i model per a d'altres esglésies. El més antic i probablement el de major qualitat és el de la Mare de Déu amb Jesús infant a la semicúpula de l'absis. Probablement sigui la reconstrucció d'un mosaic anterior destruït durant la crisi iconoclasta. Els personatges destaquen poderosos, aïllats sobre un camper daurat amb les tesselles seguint paral·lels de l'esfera. El rostre de Maria potser sigui el menys sever dels que es poden veure als mosaics d'Hagia Sophia, encara no s'hi manifesta la tradicional estilització; a més el seu mantell té una clara intenció de modelat naturalista amb les ombres ben construïdes. Tanmateix, no es descarta que l'esmentada part hagués sigut refeta durant la restauració¹⁹ dels germans Fossati a mitjans del segle XIX.

Estèticament molt diferent és el mosaic situat damunt la porta imperial que representa l'emperador Lleó VI (886-912) postrat davant el Pantocràtor. En aquest, tot i que les figures són esquemàtiques, es produeix un interessat efecte il·lusionista, gràcies a la tècnica de disposició de les tesselles del camp que anima el to global. Al timpà de la porta meridional (986-994) hi figuren els emperadors Constantí i Justinià presentant a la Theotokos un model de Constantinoble i d'Hagia Sophia respectivament. Al mur est de la gran galeria es pot veure l'emperador Constantí Monòmac i l'emperadriu Zoé a part i banda del Crist, afaïçonat entre 1042 i 1055.

A la figura del *basileios* es té un cas d'usurpació d'imatge, tan freqüent a l'art faraònic: el cap de Constantí sembla haver substituït el de Romanos III primer espòs de Zoé. La poca traça en relació amb la resta del mosaic ho fa ben palès.

Cicles complets de mosaics d'aquesta època es poden trobar al monestir de Daphni prop d'Atenes i a Nea Moni a l'illa de Quios, també a la capella palatina del palau reial de Palerm, i el monestir d'Hosios Lukas (Beòcia). Aquí hi ha un cert retorn al realisme, les cares i vestits presenten una intenció de tercera dimensió.

3.11 LA DINASTIA DELS COMNENS (1081-1185)

Una nova amenaça per a l'Imperi ve d'Àsia: els turcs.

La derrota de Manzikert del 1071 a les seves mans, amb la pèrdua d'Àsia Menor, és una de les més importants fites en el camí de la desaparició de la Romania. Tanmateix la nova dinastia aconsegueix evitar el desastre total i establir l'imperi.

D'aquesta època es té un bon exemple de pintura àulica: el mosaic de la galeria meridional d'Hagia Sophia del 1118; representa l'emperador Ioannes II i l'emperatriu Irene fent ofrenes a la Mare de Déu. Crida l'atenció la diferència de factura entre els dos retrats i la cara de la Theotokos; aquesta mostra superior qualitat i prou interès pel modelat, mentre que els retrats són plans. La petita església de Sant Salvador de Chora fou restaurada i reddecorada diferents vegades; el príncep Isaac Comnè és el faedor de la restauració del principi del segle XII^e. En el nàrtex intern se'l pot veure en adoració davant Crist i la seva Mare en un mosaic, prou malmès, però de gran qualitat.

Pel que fa a les icones, és imprescindible fer referència a la Theotokos de Vladimir, obra bizantina de devers el 1131, que és més coneguda per ésser protectora de Rússia on va arribar com a regal del Patriarca de Constantinoble. A més d'ésser una de les millors pintures del temps del Comnens i de tota la plàstica bizantina, crea el tipus iconogràfic per excel·lència de la Mare de Déu Eleusa o de la tendresa, copiat i reproduït en làmines fins a l'infinit.



9 Pintures murals de l'església de la vila d'Asinou, Xipre. Segle XII



10 Pintures murals a capella rupestre de Capadòcia, Turquia. Segle XII

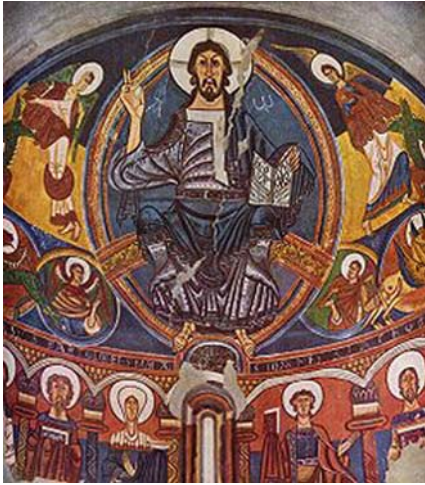
Arreu de l'imperi són abundantíssimes les creacions de la plàstica bizantina, tant en murals com icones. Àdhuc del·là de les fronteres imperials hi ha realitzacions extraordinàries, fruit de la influència aclaparadora d'un art tan madur i espectacular.

Cal citar la basílica de Sant Marc a Venècia, començada el 1063, com a més important edifici bizantí fora de Constantinoble. Per una banda és de menció imprescindible per estar inspirada en l'arquitectura de l'església dels Sants Apòstols a Constantinoble i per una altra banda per la riquesa del seus mosaics. Sant Marc permet fer una idea del que devia ésser el mausoleu imperial en la seva plenitud.

Les meravelles de la plàstica Comnena no es limiten a l'entorn àulic, les petites esglésies rurals arreu del món ortodox sorprenen amb decoracions tan ben pintades com els millors frescos de les ciutats.

Per posar un exemple de l'illa de Xipre, es citarà l'església dedicada a la Mare de Déu a la vila d'Asinou (imatge 9) començada el segle XII^e amb frescos de l'època dels Comnens i posteriors. També l'Àsia Menor cristiana ha deixat una bona mostra de pintura bizantina en les capelles rupestres de la Capadòcia (imatge 10).

Els hereus d'aquesta plàstica s'escampen per Europa, i són considerats pertanyents a una escola o altra d'art "Romànic", tanmateix



11 Pantocrator de Taüll, segle XII. Pintura al fresc transportada al Mnac, Barcelona

però no deixen d'esser epígons de l'art de Bizanci tan pel llenguatge com per la iconografia. Es pot veure en els Pantocràtors i les Theotokos dins una màndorla que decoren els absis de les esglésies d'Occident com el de Sant Climent de Taüll (imatge 11), ca. 1123, i el de Santa Trinità a Saccargia (Sardenya), ca. 1200.

3.12 LA DINASTIA PALEÒLOGA 1259-1453

La quarta creuada, del 1204, anava dirigida a la conquesta d'Egipte però tot d'una es va convertir en una empresa comercial i militar en contra de l'imperi bizantí i a favor de Venècia i dels francs. Els croats barregen la capital i la despullen de molts dels seus tresors, i el que és pitjor, es crea un imperi llatí amb capital a Constantinoble.

Ben prest els orientals recuperen bona part dels territoris perduts i creen l'anomenat imperi de Nicea; i amb el naixement de la dinastia Paleòlega els francs són expulsats de

tots les terres de l'Imperi. Tanmateix aquest ha sofert un cop tan fort que mai se'n recuperarà. Emperò pel que fa a les arts la nova dinastia és una època d'esplendor; no sols per la gran qualitat de les creacions ans per una tornada al realisme, a la vegada que es para més esment en les valors decoratius de la pintura, en un estil que hom anomena *manierisme dels paleològs*; en la creació del qual els contactes amb artistes italians juguen un paper transcendental.



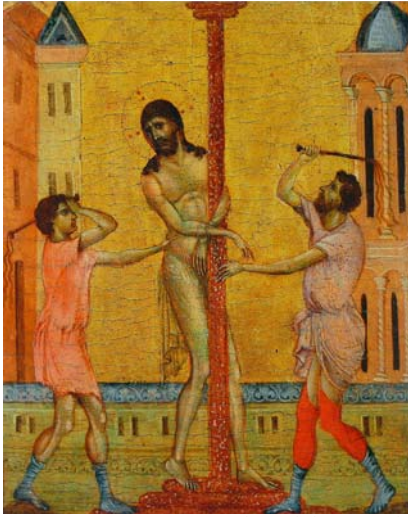
12 Mosaic representant H kimici tis Theotocoy, segle XIV. Sant Salvador de Chora, Estambul

l'església de Sant Salvador de Chora.

La darrera restauració d'aquest monument es obra de Theodor Metochites a principis del segle XIV^e; a més de reconstruir gran part de l'edifici, li féu afegir una capella lateral, el susdit Parakklesion. La decoració d'entre el 1315 i el 1321 és una clara mostra del que s'anomena *manierisme dels paleològs*. De la decoració de la nau poc s'ha conservat, destacant-se del que queda, el mosaic de la dormició de Maria¹⁴ (imatge 12). En aquest es veu Crist dins una màndorla voltada d'àngels que porta l'ànima de sa Mare (en forma d'infant) sobre un fons d'edificis. El realisme i l'expressió de les cares i dels plecs de les vestes que clarament cerquen l'efecte de relleu cospa l'espectador pel seu verisme i intensitat.

Els mosaics que es concentren als dos nàrtexs i presenten escenes de la vida de Crist i de Maria ja presenten el nou alè del renaixement¹⁵. Els vestits onegen, les figures tenen expressió propera, es cerca la impressió de moviment¹⁶, els personatges interaccionen entre ells desproveïts de la habitual frontalitat i/o repetició rítmica d'elements, i els campers llisos donen pas a paisatges urbans i rurals on s'integren les figures. També apareix una clara intenció de conferir a la imatge la tercera dimensió mitjançant la perspectiva dels elements de la composició. Tot i que, evidentment, aquesta és una perspectiva no geomètrica si no convencional¹⁷.

El Parakklesion està completament cobert de frescos amb el motiu central de la resurrecció del Crist i el Judici Final que, completa el cicle de l'Encarnació dels nàrtexs. El seu *capolavoro* és



13 Cimabue, *La Flagel·lació de Crist*, 1280. Tremp sobre taula, 24,7x20 cm, Frick Collection

Crist (ca. 1280) de Cimabue (imatge 13) és, sense dubte, una obra bizantina, mentre que els murals de Giotto (imatge 14) a la capella dels Scrovegni (ca. 1306) ja han fuit d'aqueixa influència i malavegen cercant un nou sistema de convencions per atracar-se a la realitat del món i el seu reflex: la imatge.



14 Giotto, *El bes de Judes*, 1306. Pintura mural de la Capella Scrovegni, Padua.

s'havia arribat al cap de més de mil anys en el imperi Romà, a una maldestre representació primitivista.

Amb aquesta teoria combregava Vasari en el segle XVI, qui parlant de Giotto deia: “*che ne' tempi suoi sbandì affatto quella greca goffa maniera, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, et introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato*”¹⁹. Segons aquest autor, doncs, la mestria clàssica en la representació de la Natura només es recuperaria amb els artistes del Renaixement a partir de Giotto. Aital teoria és força acceptada pels estudiosos²⁰ del segle XX.

Tanmateix, ja a partir de finals de segle XIX l'art bizantí es comença a revaloritzar, en part pels darrers impulsos del moviment romàntic i l'orientalisme; i per altra banda per l'aparició de l'art “modern” que fugí del realisme i veu l'idealisme bizantí amb uns ulls més favorables²¹. D'entre els investigadors que més han contribuït a fer apreciar l'art bizantí, es destaca Alois Riegl de l'Escola Vienesa de la Història de l'Art²².

a l'absis: l'Anastasis¹⁸, en aquesta imatge destaca un poderós Crist vestit de blanc i envoltat per una màndorla estel·lada traient els ressuscitats Adam i Eva de llurs tombes.

Ben lluny de la capital es pot veure un epígon de Chora, els murals del monestir de Peribleptos (1350–75) a Mistra, prop de l'antiga Esparta. Allà s'hi troben les mateixes característiques ja esmentades, personatges realistes, volum, i ús abundant dels paisatges.

És interessant la comparança les pintures bizantines d'aquesta època amb els treballs italians coetanis; de quina manera es passa de la clara influència de la Romania sobre la estètica italiana a la influència inversa. La Flagel·lació de

A partir de Giotto es pot parlar d'un contracop de influència de la pintura italiana sobre la de l'Imperi. Tanmateix la estètica bizantina mai seguirà aquest camí fins al final. L'Imperi desapareix a mans del turcs i els continuadors del seu art seguiran subjectes als convencionalismes del temps antics fins al present, en el què encara es pinten bones obres bizantines. En canvi la herència de Giotto i Cimabue a occident, duu esvaïda més de 150 anys.

Per als ulls de la història contemporània de l'art, el canvi d'estil a la pintura bizantina representaria una decadència, la regressió des de la perfecció tècnica en la mimesi a la què

Notes

- 1 Ciutat de Constantí, vé del seu nom i Polis, ciutat en grec.
- 2 Mimesi, definida per Aristòtil com la perfecció en la imitació de la natura.
- 3 Successora de la jueva.
- 4 A l'exemple "Noè", ja es parla extensament del tema tècnic.
- 5 1918.
- 6 1901.
- 7 Inclús avui en dia que es proclama una interdependència sense precedents de les arts, aquestes estan sotmeses, o bé al poder de la massa democràtica, o bé al poder de les grans col·leccions i museus, en darrera instància, màscares de les entitats financeres, equivalent a un poder Imperial-Religiós.
- 8 Del grec icona, imatge.
- 9 Grec Romania.
- 10 (Exodos 20:4-5) No et facis cap escultura, ni cap imatge de res que hi ha dalt del cel, a baix a la terra, o a les aigües de davall la terra. No les adoris ni els donis culte, car jo, Jahvè, sóc el teu Déu, un Déu gelós, que castiga la culpa dels pares en els fills, fins a la tercera i la quarta generació dels qui no m'estimen;...
- 11 TOYNBEE (1934-1961).
- 12 POPP (1969).
- 13 Abans que la professionalitat artística es perdés en una tèrbola autoafirmació de les mancances, la restauració era una activitat molt més lligada a la creació que no pas ara. És a dir si faltava tot un rostre, es repintava, si s'havia cremat el camper es tornava a fer, i si la peça estava molt malmesa es tirava i se'n feia una altra de més bella. Alguns exemples de restauracions que posarien els pèls de punta als que es dediquen a la restauració contemporània, serien l'hermafrodita dormint, Betsabé sortint del bany o la pràctica i imaginativa reconstrucció del palau de Cnossos.
- 14 El quart exemple pràctic bizantí descrit en aquesta tesi és una dormició, Kimici, molt emparentada amb aquesta.
- 15 AYYILDIZ, 1990.
- 16 Un exemple clar és el mosaic dels reis d'Orient amb els cavalls al galop.
- 17 Pot ésser, inclús, una mostra de la perspectiva bizantina en la què les línies paral·leles es veuen divergents al allunyar-se.
- 18 Grec. Anastasis, davallada de Crist als llimbs.
- 19 VASARI (1568).
- 20 BERENSON (1954).
- 21 GREGORY (2010).
- 22 RIEGL (1901).

EXEMPLE PROCESSUAL I: AGIOS GIORGOS CEFALOFOROS¹

Descripció del procés pictòric estrictament tradicional de la Icona Grega Bizantina

Primer exemple

Abans de tot s'escolleix el tema a representar, un sant Jordi. Després de cercar en diversos llibres, es troba un referent proveït de interès. Aquest és una atípica imatge del sant sostenint amb una mà el seu propi cap, testimoniant del seu turment.

Sessió del 19 d'Octubre, 2009



O O agios Giorgos cefaloforos, entre els segles XVI i XVII. Tremp a l'ou sobre post 70x51 cm. Museu de Història de Moscou

4.1 PREPARACIÓ

Com a suport s'emprarà una taula de roure de 83 x 61cm ja preparada i oblidada al taller personal del senyor Kharis². Dita post presentava mitja dotzena de clivells a la preparació, motiu pel que fou descartada. Sens dubte, la causa dels clivells és l'excessiu espai existent entre les diferents parts que conformen la peça en si. Així i tot, esperant que els anys passats hagin calmat la fusta indòmita, es decideix emprar la post, però canviant la preparació defectuosa.

Abans de treure la preparació, i en base a les necessitats de l'encaix de la futura imatge, s'amputen uns 12 centímetres del costat dret amb la serra mecànica estàtica del taller de fusteria.

Es treu la preparació antiga fregant successivament amb un drap humit la superfície, quan finalment s'arriba a la *currucla*³ també es treu. Es neteja ben netejada la post o taula, deixant-la a punt per a tornar a començar la preparació.

Sessió del 20 d'Octubre, 2009

Amb un ganivet sense tall o esmussat es fa una graella seguint diagonals entrecruades, després se li passa paper de vidre (imatge 1).

La preparació de les icones, ha d'esser ben gruixada i desproveïda d'irregularitats de qualsevol tipus, ja que aquesta actua de coixí pel daurat. Quan es daura a l'aigua, no es brunyeix l'or, sino la superfície-preparació. Tota irregularitat, grum, o bombolla d'aquesta quedarà reflectida, per mínima que sigui, al futur camp d'or. A causa d'aquest fet s'ha d'esser extremadament curós tant en la preparació del gesso com en la seva ulterior aplicació.



1
quantitat i la natura de la cola. Entre els 20 minuts si és cola capolada a inclús més de 24 hores si és cola en penques grans.

Després s'escalfa al bany maria. Mai s'ha de dur a ebullició. Com més vegades es reescalfi, pitjor serà la qualitat de la cola.

Primer de tot es prepara la cola de conill amb la següent proporció:

100 gr. de cola per 120 ml d'aigua.

La cola s'ha de deixar reposar el temps necessari per tal que es desfaci bé. El temps, varia segons la

Amb una paletina suau, s'aplica una primera passada de cola de conill a la post.

Una vegada seca la primera capa, s'ha de col·locar la *currucla*.

Aquesta, prèviament tallada amb les mesures adients, s'ha de col·locar ben estesa sobre la post. Tot seguit, s'aplica una segona capa de cola de conill, partint des de el centre de la post cap a l'exterior, en forma de creus com a la bandera britànica, anant sempre alerta a que la tela s'aferra ben horitzontal sense generar cap regruix (imatge 2).

Les dues primeres capes de preparació tarden molt a eixugar, fet que es deu a que la humitat de la cola penetra en profunditat dins la fusta. En aquest cas, més que mai, convé ésser pacients amb els temps d'eixugat. No es vol que el moviment de la fusta en reaccionar amb l'aigua torni a esquarterar la preparació.

Les següents capes de preparació són de *gesso*, es a dir cola de conill+guix mort⁴, que es prepara de la següent manera:



2

Primer de tot s'haurà de porgar amb un garbell o sedàs ben fi el guix mort.

Després, s'afegirà a la cola de conill a culleradetes, dosificant-les molt poc a poc⁵.

S'anirà repetint aquesta acció pacientment fins a arribar gairebé el límit de saturació de càrrega de la cola. És fàcil saber quan s'arriba al límit de saturació gràcies a la visible diferència de color entre gesso i cola sola.

Amb una paletina es dona una passada de *gesso*. Després de deixar passar uns segons per tal que estigui ja un poc revenguda, però no seca del tot, s'allisarà amb l'ajut d'una espàtula rectangular molt flexible.

Es va repetint l'acció fins a que s'acaba la capa o

passada de *gesso*.

Abans de seguir amb la segona capa de preparació la primera haurà d'estar eixuta al tacte.

És important que cada capa de preparació tengui una mateixa direcció de pinzellada. Les diferents capes han d'entrecruar les direccions dominants de llur pinzellades.

Sessió del 21 d'Octubre, 2009

Es donen cinc passades de preparació més. Sumades a les tres de la sessió anterior fan vuit. I si es sumen les altres dues primeres capes fetes amb cola sola, el total ascendeix a deu capes de preparació per a la peça.

En tot moment la cola emprada s'ha mantengut constant en les seves proporcions. Tant sola com en el *gesso*. Les proporcions del gesso s'han de mantenir constants en tot moment. Ara bé, hi ha *agiografos* que empen diferents proporcions de cola, de càrrega, i d'aigua per les diferents capes de preparació. Escalonant la saturació de més a menys o a l'inrevés, depenent del gust i tradició de cadascú.

Una vegada llesta i ben eixuta la preparació se li passa paper de vidre del 000 per tot. Després se li passa paper del 0 pels inevitables regruixos. Un cop rebaixats al nivell general, es torna a passar paper del 000 per tot, especialment pels antics regruixos.

Per acabar de fer ben suau la superfície, s'ha de fregar amb un drap net suau i humit. No amb força excessiva, però sí amb un cert vigor.

Aplicant *gesso* una mica revengut amb una espàtula petita, es tapen les ocasionals esquerdes i forats de la superfície. En estar eixut, es torna a passar paper de vidre i el drap humit a les zones corregides.

Finalment, amb un cutter es talla la currucla sobrant dels costats. Després se li passa paper de vidre per les arestes.

Es pot dir que la post ja està convenientment preparada per començar la icona.

4.2 IMATGE, ESGRAFIAT

El primer que es necessita per començar a treballar una icona, és tenir el dibuix de la imatge a realitzar ben pulcre i definit.

Amb aquest motiu es calcarà la imatge referencial ampliada a escala a la post, procedint de la següent manera:

S'aplica pigment⁷ al dors de la fotocòpia, que funciona com a cartró.

Amb l'ajut d'un coto s'escampa bé el pigment.

Es col·loca el paper sobre la post amb la imatge per fora, i el pigment en contacte amb la preparació.



3

Amb una punta seca qualsevol (en aquest cas en concret s'empra un bolígraf) es van pressionant les línies mestres de la icona.

Un cop acabada la feina, es retira la fotocòpia, obtenint un dibuix diàfan de la imatge a pintar (imatge 3). Tot i que suau, és perfectament visible.

Per tal de conservar el dibuix un cop se li posi pintura a sobre, s'esgrafia aquest delicadament amb un punxó ben dur i ben esmolat (imatge 4).

Tant acció com resultat presenta gran semblança al gravat a la punta seca.



4

Sessió del 23 d'Octubre, 2009

4.3 DAURAT

El daurat⁸ és la primera de les zones cromàtiques a realitzar, ja que és la que comporta una feina més difícil de manejar i de resultat imprecís. Dit d'una altra manera, és fàcil delimitar a posteriori les àrees d'or amb pintura, però el fet invers és impossible. Per tant, sempre primer el daurat.

L'or, necessita una base d'argila molt fina, per tal que quedi sòlidament aferrat a la post. Aquesta

s'anomena bol. Antigament es portava d'Armènia, però, avui en dia, tractant industrialment argiles més comunes, s'aconsegueix la mateixa finesa.

El bol es troba amb relativa facilitat al comerç especialitat en articles de belles arts. Normalment és ven humit, a la manera de l'argila per modelat, però també es pot trobar en pols.

Està disponible en diferents colors, vermell, taronja, ocre i negre. Depenent del color de la base de bol, canviarà lleugerament el cromatisme de l'or. Els tres primers colors interactuen fàcilment amb l'or, de manera que es pot escollir segons el gust, en canvi el bol negre es

reserva per l'argent, el platí o l'or blanc.

En el cas que pertoca, s'empra bol roig com a base del daurat.

El bol no es pot aplicar directament al suport, se l'ha de barrejar amb cola de conill suau per tal que quedi ben aferrat.

Damunt aquesta preparació de bol mullada d'aigua s'aplicarà l'or, que quedarà sòlidament enganxat en eixugar-se la preparació. En el llinard de l'assecatge, tant or, com preparació poden ésser brunyits amb una pedra d'àgata. El resultat, si es coneix bé la tècnica, és espectacular.

La cola ha d'ésser força més suau que l'emprada anteriorment a la preparació del suport. Les seves proporcions són:

3,5 gr de cola per 120 ml d'aigua.

Menys de 3 gr a la cola per 120 cl d'aigua, faria un bol feble que es desfaria una vegada es mullés amb l'objectiu de daurar. Més de 4 gr per 120 cl d'aigua faria un bol excessivament greixós que impossibilitaria el brunyit de l'or.

La cola suau s'ha de barrejar amb el bol amb la següent proporció:

100 ml de cola (aproximadament) per cada cullaradeta (ni a ran ni a vessar) de cafè de bol.

La consistència de la pintura de bol ha d'ésser de pintura aigualida. Més enllà d'aquesta consideració, no és necessària més exactitud en les proporcions. Aquestes, que es fan a ull, poden variar molt segons les intencions que tengui el daurador de com procedir. Bol i cola s'han de mesclar perfectament. Per sort, a diferència del *gesso*, es pot remenar tranquil lament el producte.

La cola de conill es pot substituir per cola de peix, sense que la diferència sia digne de menció. Inclús es pot emprar blanc d'ou com a aglutinant pel bol. En aquest cas, a l'hora de daurar, enlloc de mullar amb aigua, s'haurà de mullar amb alcohol.

Un cop la mixtura de bol i cola és a punt, es pinta la part corresponent al daurat anant amb molta de cura a delimitar netament els contorns de la mateixa.

L'acció es repetirà moltes vegades per tal d'aconseguir que el bol tengui l'aparença d'una superfície cromàtica perfectament densa i homogènia.

Sempre s'haurà d'esperar a que estigui ben eixuta la capa anterior abans de donar la següent.

La direcció dominant de la pinzellada de cada capa —com a la preparació— s'haurà d'entrecruar amb la precedent.

La qualitat de l'aplicació d'aquesta pintura de bol és molt influent en la posterior activitat de daurar.

Per a aquesta activitat s'ha d'emprar un pinzell suau, gran i de punta. Millor si pot ésser d'orella de bou.

En total a la sessió es fan 6 passades de bol.

Sessió del 26 d'Octubre, 2009

Es donen dues passades més de bol. Juntament amb les de la sessió anterior fan un total de vuit passades.

Tant pel nombre de passades, com per sobretot la perfecció del resultat (imatges 5), es considera la base de bol acabada.

Ara ve la part més delicada (per a mi) de tota la icona, el daurat en si. Per fer-lo es necessiten les següents eines i materials:



5

1- Or, en el cas que es descriu, de màxima finesa, 23,5 quirats.

L'or el pot trobar en transfer, es a dit aferrat a un paper ceba, o *loose*, sense paper. El resultat és el mateix, és el procés d'aplicació el que varia sensiblement.

En aquest cas en concret s'empra *transfer*, pel simple motiu que és de l'única forma en la que el proveïdor habitual tenia or disponible. En no tenir interès especial en *loose*, no s'ha indagat en altres proveïdors.

2- Un o més brunyidors de pedra d'agata. Aquests poden ésser de diferents tipus i mides.

3- Aigua amb un xic d'alcohol de 96° barrejat.

L'alcohol ajuda a obrir els porus de la preparació, fent-la més receptiva tant a absorbir com retenir la

humitat. També romp la tensió superficial de l'aigua, es podria dir que la fa més fina.

4- Un pinzell suau preferiblement rodó per aplicar l'aigua. Tornen a ésser ideals, com en l'aplicació del bol, els pinzells d'orella de bou.

5- Unes tisores per tallar l'or.

6- Coto sanitari.

7- Algun estri punxant suau. Aquest serveix com a assistent comodí en tot el procés. En aquest cas en concret, s'utilitzaran diversos *sublaki sticks* ⁹.

Es procedeix a daurar de la següent manera:

Primer de tot es talla l'or a la mida que es consideri necessària pel tipus de ritme i/o procedir de treball que es pretén dur a terme.

Després, es mulla generosament la part exacta on es desitja posar l'or.

S'espera a que l'aigua s'hagi quasi evaporat, però que la superfície encara estigui humida¹⁰. És important que quedi clar, humit no mullat.

S'aplica l'or suaument sobre la preparació amb el paper per fora. Amb el coto es farà pressió per tal que no quedin parts de l'or mínimament aixecades. Fet que faria que les parts de l'or sense contacte amb la superfície humida no s'aferressin.

Amb l'ajut del *sublaki stick* es treu el paper.

Es repeteix l'operació diverses vegades fins a tenir una superfície considerable a brunyir. Aquesta superfície s'haurà de calcular en base a la pròpia capacitat i al temps que tarda la preparació a eixugar.

El temps que tarda la preparació a estar òptima per brunyir és molt variable. Depenent de les condicions climatològiques del moment, pot passar de uns 5 minuts curts a l'estiu calent i sec de Lefkosa¹¹, fins a hores en el cas d'un hivern fred i humit a Praga. També dependrà, òbviament, de la quantitat d'aigua amb la que s'ha mullat la preparació.

A l'hora de brunyir, es començarà sempre passant sense força l'agata per l'or *poc a poc*. Si l'or s'esquerda, encara s'ha d'esperar. En canvi, si aquest s'enfosqueix és senyal de que es pot brunyir.

La força amb la que es brunyeix la superfície, mínima al començament, s'haurà d'anar intensificant gradualment, fin arribar a exercir una pressió considerable a la preparació-coixí.

En tot moment s'hauran d'evitar els gestos sobtats i/o incontrolats.

S'ha de brunyir bé en totes les direccions possibles, variant constantment l'angle d'observació,

per tal que el reflex de la llum sigui òptima des de tots els punts de vista.

El brunyit s'acaba quan l'or ha passat de tenir la superfície mat inicial, a tenir una superfície reflectant. En aquest moment, es donarà per bona la part treballada i es procedirà a recomençar el procés a la següent àrea.

Totes les esmentades accions s'han de dur a terme sempre amb precaució, suavitat, precisió i decisió. Donada la finura del material, inclús s'ha de respirar amb moderació.

Tot i que amb una sola capa d'or, si hom és molt hàbil, pot quedar un resultat perfecte, normalment són dues les passades que es solen fer. Antigament el pa d'or era més gruixat, per tant només era necessària una passada.

És millor en una mateixa sessió acabar les dues capes d'una àrea determinada.

El procediment per a la segona passada d'or és exactament igual que a la primera. L'única variant és el temps d'eixugat. Aquest és una mica menor que la meitat de l'anterior. Aquest fet es deu a que la humitat no penetra tant profundament dins la preparació en haver-hi ja una capa d'or.

El procés del daurat per molt delicat que sigui, no deixa d'esser una disciplina on intervé purament la sensibilitat manual. La pintura, a més d'aquesta part manual, té al darrera una part conceptual tan profunda com difícilment apreciable¹². Ja ho deia Leonardo Da Vinci, "L'Arte e una cosa mentale".

Sessió del 27 d'Octubre, 2009

Es segueix amb la tasca de daurar.

Quan el bol no és fresc del dia convé mullar-lo un parell de cops. Es fa per evitar que la preparació, en estar massa eixuta, no mantengui convenientment les seves prestacions.

Però s'ha d'anar alerta a mullar-la massa o massa ràpid. S'ha de deixar eixugar bé la primera passada d'aigua abans d'aplicar la segona, ja que poden sortir clivells a la superfície. En aquest exemple en concret, s'han d'extremar les precaucions, ja que, cal recordar, el suport és una mica defectuós.

Malauradament, tot i que s'ha tingut la pertinent cura, han aparegut unes petites esquerdes al daurat.

No hi està de més anar mullant adesiara les àrees que encara tardaran a rebre l'or, per tal que no estiguin resseques quan arribi son moment.

Es segueix tancant àrees¹³ amb les dues passades pertinents d'or.

S'ha d'èsser curós amb el coto per tal de no deixar fils on es daura. Aquests embrutarien l'or amb relleus no desitjats i dificultarien el brunyir.

Sessió del 29 d'Octubre, 2009

S'empra tota la sessió en daurar.

Sessió del 30 d'Octubre, 2009

Les zones limítrofes no han quedat clares¹⁴, ja que l'or s'ha aferrat també a la part de la preparació que ha sigut, a causa de la seva proximitat amb el bol, humitejada i brunyida.

Es pot no tenir-ho en compte i pintar-hi a sobre, però, costarà que la pintura s'hi aferri. Per tant, i per evitar problemes, es netegen els esmentats contorns amb coto humit muntat a un mateix *sublaki stick*.

S'ha d'anar amb compte ni d'espanyar la preparació, ni de desferrar l'or que està a lloc

correcte. I si a causa d'aquesta clarificació dels marges, s'embrutés alguna part de l'or, aquest s'hauria de netejar delicadament amb coto poc humit.

Un cop netes les zones limítrofes, es considera que el daurat arriba al seu final (imatges 6).

Tal com s'ha dit hi ha dues maneres de manipular l'or depenent de la seva presentació. La just acabada de descriure, amb l'or en *transfer*¹⁵, i una altra manera que s'ha de seguir quan es té l'or en *loose*, que s'explica just a continuació.



6

Com que en aquesta segona manera de servir l'or, hom manca de paper protector amb el què manipular-lo¹⁶, el primer que s'haurà de fer, és depositar-lo delicadament a un coixinet especial. Per aital acció es procedeix de la mateixa manera amb la que hom volta una truita de patata usant un plat. El coixinet és el plat, el llibret on hi ha les fulles d'or, la paella, i la fulla d'or en concret, la truita.

En tenir l'or a lloc, es tallarà a trossets¹⁷ amb un ganivet esmús especial per aquesta activitat. Tot i que se li anomena ganivet, a la pràctica és una espàtula allargada.

Es mulla bé la superfície a daurar, i a diferència del *transfer*, no cal esperar ni un poc per poder aplicar l'or. Aquest es manipularà amb un pinzell especial¹⁸,

al que s'ha carregat prèviament d'electricitat estàtica¹⁹. Tot seguit, s'atrascarà curosament l'or a la superfície mullada, permetent que aquest xucli el pa d'or. En tot moment s'evitarà que el pinzell toqui aigua, ja que després la humitat dóna problemes per desenganxar el pa d'or del pinzell.

Es brunyeix l'or seguint exactament el procediment descrit més amunt.

L'or en *loose* té una manipulació una mica més difícil que en *transfer*, i també se'n perd més. Però el ritme de treball és considerablement més àgil, i les hores guanyades al final del dia, surten més que a compte que l'or que s'hagi pogut tudar.

Una altra manera de daurar, independentment de la presentació de l'or, és emprant un vernís especial, l'anomenat *mixió*. Aquest procediment no té mes *secret que aplicar-lo sobre la superfície a daurar, esperar el temps que necessita per a ésser mordent*²⁰, col·locar l'or a sobre, i deixar que es consolidi.

Mètode molt més senzill i ràpid que a l'aigua, ofereix també un resultat més senzill. La majoria dels *agiografos* contemporanis, en detriment de l'obra, utilitzen aquest procediment

4.4 TREMP A L'OU, PROCEDIMENT I CONSIDERACIONS

Una vegada acabat el daurat, és el moment de començar el treball a les àrees de color. És, doncs, el moment en el que comença finalment el treball pictòric. La pintura que s'emprarà per a tal funció, serà el tremp a l'ou. Aquest, amb diferència, és el mitjà més popular²¹ de l'*agiografia* contemporània.

Primer de tot s'ha de preparar el tremp de la següent manera:

Es trenca un ou, i, canviant-lo uns quants cops de mà es deixa caure²² el blanc.

La pell que conté el vermell o rovell també s'ha d'eliminar. Ja sia fent un forat amb les ungles²³ a la pell, ja sigui esclafant-lo al puny, es deixarà regalimar el vermell a una tassetta o semblant.

Després, emprant la closca com a mesura, se li afegirà al vermell de l'ou dos cops el seu

mateix volum de vinagre.

Es barreja bé la mixtura remenant-la vigorosament amb un pinzell vell.

Per tal que sigui fàcil de manipular, es recomanable posar el tremp d'ou a un dosificador, comptagotes o semblants.

Tot i que bastaria dissoldre el vermell de l'ou en aigua, i afegir unes gotetes de vinagre com antisèptic²⁴, mestre Kharis és partidari de la recepta descrita, argumentant que evita sorpreses²⁵ a l'hora d'envernissar un cop acabat el treball. El tremp d'ou, guardat a la nevera, pot aguantar en condicions unes 2 o 3 setmanes. Com de més bona qualitat siguin els ous, de més bona qualitat serà la pintura a l'ou.

A diferència del mediú sense barrejar amb pigment, la pintura a l'ou torna dolenta aviat. A causa d'aquest fet, s'ha de preparar cada dia la pintura que s'emprarà a la sessió. Excepcionalment es pot guardar a la nevera uns 3 o 4 dies, més enllà d'aquest temps es podreix.

També cal afegir que el caràcter natural de la pintura a l'ou no permet fer barreges cromàtiques en fresc ni a la paleta, ni menys encara al suport. Per tant, es necessari fer tots i cadascun dels tons que intervenen en la pintura.

La pintura s'ha de fer de la següent manera:

Amb l'ajut d'un pinzell, *cutter* o semblant, es diposita el pigment, o combinació de pigments, a un platet.

Tot seguit se li afegeix el mediú necessari, i es remena bé tot amb un pinzell.

El pigment té tendència a separar-se del mediú, i quedar al fons²⁶. Per tant, la pintura s'haurà d'anar remenant adesiara mentre es treballa.

La pintura es pot aprimar o engrèixar, amb aigua i/o tremp, depenent de les necessitats de l'acte pictòric. És molt important recalcar la diferència entre el color aprimat amb aigua i l'aprimat al tremp. La primera opció, dona un tel de color somort, la segona una subtil massa de color viu.

Els pinzells adients al llenguatge del tremp a l'ou i l'*agiografia*, són els rodons, de mànec curt, i pèl suau²⁷.

Els pinzells, tot i que depenent de la mida de la peça a realitzar, han d'ésser petits, d'acord amb el treball minuciós a realitzar.

El to global de la pintura bizantina s'aconsegueix gràcies a l'addició successiva de llum-color. Normalment cada àrea de color definit es compon de la suma de tres llums o *fotisma* o *fota* en grec damunt d'una base cromàtica o *proplasmós*, una intensificació en fosc o *grapsimata* (amb pintura molt diluïda), i els darrers tocs de llum en blanc pur o *psimicià*. A mida que es va pujant l'escaló lumínic, es va reduint l'espai que ocupa. Llavors, les parts de major intensitat lumínica, també són de major relleu i densitat pictòrica, ja que en aquestes es troben juxtaposades pràcticament totes les capes.

Es podria concloure, doncs, que el llenguatge pictòric bizantí radica en el modelat.

4.5 PASSES PICTÒRIQUES

Fetes totes aquestes imprescindibles consideracions prèvies, segueix la descripció del protocol d'estrats de l'acte pictòric bizantí especificant l'àrea de la icona on s'efectua una intervenció pictòrica concreta i la combinació dels pigments que s'empra per fer-la, especificant també el seu percentatge aproximat. Tanmateix dir que el color en darrera instància es fa al moment i de manera intuïtiva en base al referent, i que les possibilitats són molt amples. Per a més informació anar al capítol 8.

El primer de tot que s'ha de fer es emplenar tot el blanc de color amb les bases de color, ja que l'existència del blanc no permetria valorar bé la necessitat de llum de l'obra.

Es comença per pintar les *proplasmos* de la punta de la llança, de la part fosca de la vestidura del Sant Jordi, i del celatge del Crist amb una mixtura de blau ultramar fosc (2/3) i terra d'ombra natural (1/3).

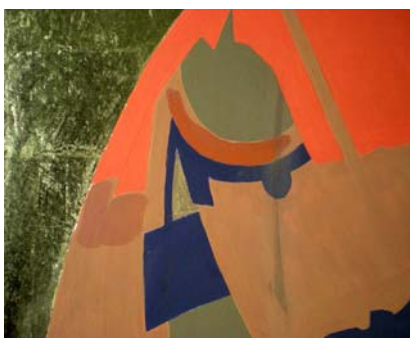
Sessió del 2 de Novembre, 2009

Es pinta la *proplasmos* de la capa del sant Jordi amb vermelló.

Es pinta la *proplasmos* de l'àrea de to mig de la vestidura del sant Jordi amb una barreja d'ocre groc (3/5) i terra d'ombra natural (2/5).

Es pinten les *proplasmos* de les carnacions dels personatges (amb les parts corresponents a les cabelleres sempre incloses) amb una barreja d'ocre groc (2/7), terra d'ombra natural (2/7), terra de sienna torrada (2/7) i verd bufeta (1/7).

Es pinten les *proplasmos* de l'àrea clara de la vestidura de Sant Jordi, la llança i la vestimenta del Crist amb una barreja d'ocre groc (3/4) i terra roja (1/4).



7

Sessió del 3 de Novembre, 2009

Es pinten les *proplasmos* dels rotlles amb una barreja de terra d'ombra torrada (1/2) i blanc de titani (1/2).

Per tal d'obtenir a cada *proplasmos* un color dens i uniforme, s'apliquen com a mínim tres passades del mateix to, evitant en tot moment deixar reguixos de pintura.

S'empra un pinzell de qualitat i no massa gran, per molt que aquesta primera passada de pintura no exigisqui gaire destresa.

Per tal d'evitar, tant carregar en excés el pinzell amb el què es treballa, com per despuntar-lo, per pastar el color se n'empra un altre de vell.

Quan desapareix de la vista el blanc de la preparació, és el moment en què el daurat s'aprecia en tota la seva esplèndida bellesa. També s'aprecien alguns desajusts en el cromatisme de les *proplasmos* que es passen a corregir ràpidament.



8

Per corregir la punta de la llança, la part fosca de la vestidura del sant Jordi, i el celatge del Crist s'empra el mateix to inicial, però incrementant-li la proporció de terra d'ombra natural.

Per l'àrea clara de la vestidura, la llança i la vestimenta del Crist, s'empra el mateix to inicial, però incrementant-li la proporció de terra roja i incorporant un punt de vermelló (imatge 7).



9

En definitiva, totes dues àrees de color s'intensifiquen. La primera en fosc i la segona en càlid. Abans, en tenir abans àrees blanques, semblaven més intenses del què eren. Corregits els tons esmentats es consideren

les *proplasmos* a punt per ésser il·luminades (imatges 8 i 9).



10 una vida hàbil inferior a l'anterior tremp (3-4 dies, 5 com a molt).

Sessió del 4 de Novembre, 2009

En aquest moment es canvia la composició del mèdiu²⁹. Es passa a emprar un tremp d'ou emulsionat suaument amb oli de llinosa. Les proporcions són les següents:

1 rovell d'ou
un xic menys que 1 volum d'aigua
4 gotes d'oli de llinosa.

No s'utilitza vinagre com antisèptic, ja que aquest espanyaria³⁰ la consistència melosa del tremp. Tampoc se li afegix cap altra bactericida.

Per tant, tot i que es guardarà bé a la gelera, tindrà

Pel que fa a les sorpreses de l'envernissat esmentades abans, la presència de l'oli de llinosa les manté allunyades.



12 més òbvia i altament saturada de negre, seria possiblement massa fosca³² pel to global de l'obra. Es podria dir, que de moment aquesta *grapsimata* no es veu, però es nota. Compleix la seva funció sense cridar l'atenció. En il·luminar l'àrea la seva presència guanyarà pes.

Es pinta la *grapsimata* de la capa del sant Jordi amb terra roja (imatge 10). Primer s'empra pintura molt fluida per anar modelant subtilment les ombres. Després, amb la mateixa terra roja, però fent una pintura més saturada de pigment, es tracen les línies dominants de plects i contorns. D'aquesta manera s'obtenen la suavitat i la intensitat que necessita l'ombra perfectament conjuntades.

Es pinta la *grapsimata* de la punta de la llança, de la part fosca de la vestidura del sant Jordi, i del celatge del Crist amb *proplasmos*³¹ amb un punt de Negre. És difícil distingir a simple vista aquesta nova intervenció sobre el tan fosc preexistent, ja que gairebé no és més que una mica més fosca. Però si s'hi afegís una ombra

Es pinta la primera llum de la capa del sant Jordi amb una barreja de vermelló (4/6), blanc de titani (1/6) i ocre groc (1/6) (imatge 12).



13 emprat per fer la *proplasmos* amb un punt de blanc de titani (imatges 13).

Sessió del 5 de Novembre, 2009

Es pinta la *grapsimata* de l'àrea de to mig de la vestidura del sant Jordi amb terra d'ombra torrada. La pintura s'aplicada diluïda generosament a l'hora que no tant de manera idèntica a la *grapsimata* de la capa, i modela en fosc l'ombra de la vestidura.

Es pinta la primera llum de la punta de la llança, la part fosca de la vestidura del sant Jordi, i el celatge del Crist amb una barreja del mateix color que s'ha emprat per fer la *proplasmos* amb un punt de blanc de titani (imatges 13).

Es pinta la segona llum de la punta de la llança, de la part fosca de la vestidura del sant Jordi, i del celatge del Crist amb el mateix color que s'ha emprat per fer la primera llum al què se li ha afegit prèviament una miqueta de blanc.



14

També, amb la intenció d'encalenteir el to concret i suavitzar el to global s'incrementa la proporció de terra d'ombra natural a la barreja.

Es pinta la primera llum dels rotlles amb el mateix color que s'ha emprat a la *proplasmós* afegint-li una quantitat generosa de blanc de titani (imatges 14 i 15).

En aquest moment es fa palès que el llenguatge del tremp a l'ou, per molt emulsionat que sigui, és poc flexible.

Una vegada es té el color plantejat, és complicat difuminar-lo o combinar-lo amb altres.

Cada *agiografós* integra els diferents estrats de colors en base a la seva escola i criteri personal. En el cas que pertoca, es fusionen els diferents tons emplomat-los³³.



15

Sessió del 6 de Novembre, 2009

Quan es treballa el color en un procediment de modelat de llum, és inevitable que els tons foscos quedin enfarinats i pujats de llum. És el cas de la part fosca de la roba del sant Jordi en aquesta precisa etapa (veure imatge 14).

L'aparent solució de minimitzar o àdhuc obviar la intervenció dels tons-llum a la *proplasmós*, no és tal solució. Si és fes així l'obscuritat d'aquesta àrea de color foradaria el to global. El que s'ha de fer, és

pintar cremant el to sense cap por, fins aconseguir la consistència volumètrica desitjada. Llavors, s'enfosqueix en bloc velant amb la *proplasmós* o un to correlatiu (veure imatge 17).

Cal tenir present que l'ou, tant pel seu assecat ràpid com per la seva opacitat natural, no és el mitjà perfecte per a velar. Així i tot té prou transparència com per permetre tal feina quan sigui necessària.

En aplicar veladures el color s'ha d'aplicar molt diluït, però no en excés, ja que faria la veladura inapreciable. El color ha d'ésser barrejat més amb mèdiu que no pas amb aigua. La pintura s'ha d'aplicar amb celeritat i destresa, evitant deixar en evidència les pinzellades, ja que aquestes enlletgirien l'efectivitat de l'implementació de color, i embrutarien la percepció del modelat inferior al afegir un element figuratiu ni desitjat ni controlat, el tram de la pinzell.

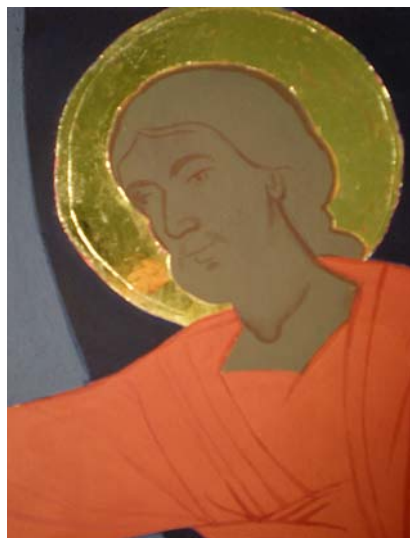
El tremp a l'ou, està popularment considerat com un medi d'assecat prou ràpid com per permetre una nova intervenció en sec 5 minuts després de l'anterior. Però això no és del tot cert. La pintura del dia, tot i que eixuta al tacte, no acaba d'estar ben consolidada. A cada nova intervenció pictòrica, s'ha de sospesar el risc de que la interactuació de la humitat de la pintura nova i el fregament del pinzell al aplicar-la, puguin erosionar o inclús malmetre sensiblement la pintura precedent.



16



17



18



19

Molta gent no considera rellevant aquest fet, i simplement pinta anant alerta amb el treball del dia que hi ha a sota. Ara bé, el recomanable és deixar passar unes bones hores entre capa i capa. En el cas d'una transparència carregada d'humitat, el lapse de temps convenient a esperar és superior. Com a mínim 24 hores.

I en aquest cas concret, en el sant Jordi, així s'ha fet.

La punta de la llança, la part fosca de la vestidura del sant Jordi, i el celatge del Crist es velen amb *proplasmós*.

Es pinta la segona llum dels rotlles amb el mateix color que s'ha emprat per fer la primera llum, havent-li incrementat prèviament una mica la proporció de blanc (imatge 16).

Es pinten les *grapsimata* de l'àrea clara de la vestidura del sant Jordi, la llança i la vestidura del Crist amb terra roja fosca.

Es pinta la *grapsimata* de les carnacions amb una barreja de terra de siena torrada (2/3) i ocre groc (1/3) (imatges 17, 18 i 19).

Es pinta la tercera llum dels rotlles amb el mateix color que s'ha emprat per fer la segona llum, però havent-li incrementat un punt la proporció de blanc i afegint-li un punt de groc. La presència d'ocre calenta en concret la tercera llum i, refreda per defecte, la resta de les llums, aportant un aspecte nacrat al color general. A més a més, l'enriqueix al fer-lo menys



20



21

previsible (imatges 20 i 21).

Es pinta la primera llum de la llança amb una barreja d'ocre groc (3/7), terra de siena torrada (3/7) i blanc de titani (1/7).



22

Sessió del 9 de Novembre, 2009

Es pinta la primera llum de les carnacions amb una barreja d'ocre groc (4/8), blanc de titani (2/8), terra roja (1/8) i vermelló (1/8). Sobretot en els rostres que demanen molta delicadesa d'execució, no es segueix el procés corrent bizantí d'aplicació de la pintura, explicat poc abans. En comptes d'aplicar pintura gruixada mirant de difuminar posteriorment els contorns amb la mateixa pintura però diluïda, s'empra tot el temps pintura prima. A base de múltiples passades per tota l'àrea de color a omplir, partint sempre dels punts de màxima intensitat cromàtico-lumínica s'aconsegueix un resultat menys abrasiu que amb la primera opció. També comporta més treball. Aquests punts de màxima intensitat, en moments puntuals s'insisteixen subtilment amb pintura més densa.

Llavors, i en definitiva, es fa una primera passada detallada amb l'esmentada primera llum, la qual es deixa eixugar un parell d'hores. Després es repeteix l'acció, no de manera mecànica, ans sensible. Es a dir, implementant les troballes anteriors en comptes de seguir-les literalment (imatge 22).



25

Sessió del 10 de Novembre, 2009

Es dona una tercera passada de primera llum a les carnacions. Després d'aquesta, les carnacions, assolixen un grau satisfactori, tant de densitat de

llum, com de color (imatge 25).

Amb una barreja de terra de siena torrada (2/3) i terra d'ombra torrada (1/3) es sobrepinta la *proplasmós* dels cabells a sobre de la ja feta *proplasmós* de les carnacions. En tenir ja un color previ de base es pot aplicar en forma de veladura molt diluïda (imatge 28). El motiu per procedir d'aquesta manera anòmala —en principi i per mantenir la coherència protocol·lària



28

entre totes les parts, s'hauria d'estar aplicant el color a sobre del blanc de la preparació— és per evitar una dura desconexió entre les carnacions i la cabellera. D'aquesta manera s'aporta un cert punt de naturalisme a la típica duresa pictòrica bizantina.

Es pinta la *grapsimata* dels rotlles amb terra d'ombra natural (imatge 30). Com s'evidencia en l'addició tardana de la *grapsimata* als rotlles, el protocol pictòric es pot desenvolupar de diferent³⁴ forma a les diferents parts.

Es pinta la primera llum als cabells amb una barreja del to emprat per fer la *proplasmos* (1/2) amb ocre groc (1/2) (imatge 32).



30

Sessió del 12 de Novembre, 2009

Es velen les carnacions amb vermelló força diluït (imatges 34 i 35). Al nas i sobretot als llavis del sant Jordi la pintura, tal i com s'hauria d'apreciar a les imatges, s'ha aplicat més gruixada. Aquesta veladura ajuda molt a que els personatges cobrin vida. S'ha d'aplicar amb ciència i consciència, tenint en compte, no sols la intensitat amb que es posa i on es posa, ans també allà on no es posa. Amb això s'està dient que el vermelló, tant calenta les àrees on s'assenta, com refreda les àrees on no s'assenta. Les primeres tornen roses vitals mentre que les segones viren a gris, verd i blau.

Aquest principi ben entès i millor emprat, és la pedra angular de la poètica cromàtica bizantina.

Cal puntualitzar que el cap tallat, per tal de destacar-li l'aspecte mortuori, no rep cap toc de vermelló. Aquest interès verista en evidenciar la manca de vida, és inusual a l'art bizantí. Gairebé en totes les icones en les que apareixen personatges o bé turmentats o bé morts presenten el mateix aspecte sa dels vius. En el cas del cap tallat del sant Jordi, àdhuc s'ha intensificat el rictus de la mort representant la boca entreoberta. Quelcom



32

realment extraordinari³⁵.

Es fa un primer intent no reeixit de *grisokontilià* a l'àrea clara de la vestidura, llança i vestidura del Crist. Les *grisokontilies*³⁶ són traços de pintura daurada aplicats seguint un llenguatge figuratiu. Poden definir estampats en traç fi, o definir volumètricament elements funcionant com a llum-color.

En el present cas la *grisokontilià* ha de substituir tant les tres llums com les *psimicià*.

Existeixen diverses maneres de procedir per a tal tasca. En el cas concret del sant Jordi, es provarà en un primer moment, de la següent forma:

Primer de tot es prepara un engrut³⁷ amb all i un xic d'aigua. Per tal d'evitar el feixuc treball d'haver de capolar l'all, es compra preparat al mercat³⁸.



34



35



37



36

Amb un pinzell, s'aplica engrut on es vol l'or. Després d'esperar uns 30-40 segons a que sigui mordent, se li posa a sobre.

La intervenció ràpidament es consolida, podent treure³⁹ l'or sobrant amb l'ajut d'un pinzell suau i net.

Es repeteix l'acció fins el moment on la manca de qualitat del treball es fa evident. En no aconseguir el que es pretenia, doncs, s'abandona el procediment (imatge 36) i amb un cotó humit s'esborra la prova fallida. Els traços d'or, tot i que són recents del dia, estan fortament consolidats. Per molt que es realitzi l'acció de neteja de la pintura subjacent amb la màxima cura possible, no es pot evitar deixar desperfectes visibles. Per tant, es ressitua la *proplasmós* a tota l'àrea.

Es repinta la primera llum de les carnacions, d'una manera moderada, més amb la intenció d'aplar la veladura de vermelló, que de voler donar encara més consistència a les figures (imatge 37).

Sessió del 16 de Novembre, 2009

La imatge s'intensifica amb la segona llum d'idèntica manera a com s'ha fet amb la primera llum, és a dir amb passades primes juxtaposades sensiblement.



38



39



40

A la imatge 38, es pot veure com unes poques línies il·luminen la part més clara del rostre, a la imatge 39 s'intensifica la llum engrandint-la des de els primers tocs, i a la imatge 40 la segona llum ja ha pres el cos necessari després de tres passades valorades. És interessant observar, que en posar la segona llum directament sobre la *proplasmós* queda una mitja tinta correlativa més freda que si aquesta es posés sobre la primera llum. Aquest fet queda ben patent al present estadi de l'orella del sant. Altres pintors aconseguen tons semblants⁴⁰ afegint a la perifèria de les dues llums una barreja seva amb verd clar. La segona llum de les carnacions es pinta emprant una barreja del mateix color emprat per fer la primera llum afegint-li un punt de blanc de titani (imatge 41).



41



43

Es pinta la segona llum dels cabells amb una barreja de la primera llum i una quantitat generosa d'ocre groc (imatge 43). Es vol fer notar que tant en aquesta segona llum, com en la primera, s'evita el blanc per tal de no agrisar en excés la cabellera. El to del cabell s'il·lumina bàsicament gràcies a l'ocre, que té un cert poder lluminós.

Sessió del 17 de Novembre, 2009

Es velen els cabells dels personatges amb terra de siena torrada (imatge 45). Gràcies a aquesta veladura, les parts corresponents als cabells agafen un aspecte més creïble en perdre el fals to agrisat previ, a l'hora que s'integren millor amb la resta de l'obra.



45

Es pinta la tercera llum de les carnacions amb una barreja de la segona llum amb una mica de blanc de titani i un punt d'ocre groc (imatges 46 i 47).

El toc de groc s'afegeix primer per d'escalfar la llum, i segon per fer menys evident l'escalada cromàtica.

En aquest moment, i amb aquesta llum es fa una petita correcció de —diguem-li— dibuix del rostre: S'engrandeix mínimament la barra del Sant.

A la pintura bizantina, hom es pot permetre poc més que aquesta escala mínima de retoc.



46

Es realitza col·locant la tercera llum sobre la *proplasmos* sense cap preocupació de no haver-hi modelat previ per part de les dues llums anteriors, luxe permisible sols per la petitesa de l'alteració que s'està executant. El to resultant és encara més fred que el descrit cas de l'orella.

Fet que, lluny de molestar, vivifica a bastament el to global (imatges 47 i 47 bis).



47



47 bis



51

Es pinta la tercera llum de la capa del sant Jordi amb una barreja de vermelló (1/5), ocre groc (2/5) i blanc de titani (2/5) (imatge 51).



52

Es pinta la primera llum del blanc dels ulls amb una barreja de negre (2/5), blanc de titani (2/5) i ocre groc (1/5) (imatge 52).



54

Es vela sols la part de l'ombra dels cabells amb una barreja de terra de sienna torrada (1/2) i terra d'ombra torrada (imatge 54). S'acompanya la intenció pictòrica del que hi ha ja fet, i el color dels cabells, guanyant en densitat, s'integra encara millor amb la resta de la imatge.

Sessió del 19 Novembre, 2009

Com ja s'ha dit, s'ha esgrafiat el dibuix de la icona per tal de que no es perdés sepultat per les *proplasmós*. Però, a certes bandes, l'esgrafiat acabaria amb la poètica de la pintura conferint massa materialitat. Aquest és el cas de les escriptures, que no s'han esgrafiat per evitar l'esmentada materialitat. Però aquest fet, no implica que necessàriament hagin de quedar-se orfes de guia. El que es pot fer, és simplement, transferir les escriptures del dibuix inicial. Així doncs, primer es calquen les lletres del cartró (la fotocòpia ampliada del referent) a un paper vegetal (imatge 55). Després, es passen a la pintura, de igual manera que s'ha fet al començament amb tota la imatge (imatges 56).



55



56



57



58

Idèntic tractament rebirà la precisa i preciosa decoració de la cuirassa (imatges 57 i 58), tot i que en aquest moment no passa del vegetal.

Es pinta l'escriptura dels rotlles amb una barreja de terra d'ombra torrada (2/3) i blau ultramar fosc (1/3) (imatges 59 i 60).



59



60



61

Es repeteix la *grapsimata* dels faldons i l'àrea clara de la vestimenta del Sant Jordi amb terra roja per tal de tapar les restes de l'esmentat amb anterioritat fracàs de la *grisokontilià* feta a *transfer*.

Sessió del 23 de Novembre, 2009

Es passa amb el mètode habitual la decoració de la cuirassa a la icona (imatge 61).



62

S'intensifiquen les parts fosques dels ulls i celles amb siena torrada prima seguint el dibuix ja plantejat a la primera *grapsimata*. Amb la mateixa seguida es deixen caure alguns tocs del mateix color a parts ombrívols de les carnacions.

Es repeteix, l'operació de semi-velat vermelló ja descrita poc abans a la carnació del Sant Jordi, però en menor grau (imatge 62).

La intenció és la d'aportar una mica més de vida a una carn una mica esmoreïda per l'acció de la segon i tercera llum.

Amb la mateixa seguida i inspirat per l'anterior acció, es ressituen els llavis del sant Jordi cercant millorar el rictus de la boca, barrejant terra de siena torrada al vermelló que s'estava emprant per tal de fer-ho més fosc.

Desafortunadament el retoc, més que millorar la boca⁴², l'embruta.



66

Es repassen amb terra d'ombra torrada els contorns dels ulls i les celles, donant encara més cos als foscos. També s'intensifiquen lliurament algunes de les siluetes de l'obra (imatge 66).



67

Es pinten les *psimicià* de les carnacions amb blanc de titani pur i diluït més en mèdiu que no pas en aigua (imatges 67, 68 i 69). A l'hora de pintar els darrers tocs de blanc pur s'ha pecat una mica en excés, i potser una tercera part de la extensió de la feina realitzada sobra. Tanmateix el resultat no és gens dolent, i no hi ha manera coherent de tirar endarrere.



68



69

Sessió del 12 de Gener, 2010

4.6 GRISOKONTILIA

En tenir resolt el color de la icona és el moment de fer les *grisokontilies*. Davant de l'anterior fracàs⁴³, es decideix emprar un altre procediment.

Aquest cop s'empra pintura d'or. Aquesta s'aconsegueix barrejant suc d'all amb or en pols. És important remarcar que a diferència de l'anterior engrut, aquest suc d'all ha d'ésser prou líquid com per lliscar sense problemes per la superfície pictòrica.

El procediment, que no presenta diferència remarcable amb el tremp d'ou, permet un treball agradable, amb el què s'obtindrà un resultat més que satisfactori.

A l'hora de treballar, es va trempant l'or sempre en petites quantitats, sense arribar mai a tenir una gran quantitat de pintura preparada. El motiu és que el suc d'all s'eixuga molt ràpid (entre 2 i 8 minuts) i es consolida la pintura al platet, fent-la inservible.

Així i tot, si s'afegeix all fresc a la pintura seca i amb un pinzell es remena vigorosament pot torna a ésser emprable. Però és millor evitar aquesta acció, ja que cada vegada que es fa revenir la pintura perd finesa.

Degut a l'extraordinari pes del l'or en pols, s'ha d'aglutinar amb all. Si, com a la resta de la icona, s'emprés tremp d'ou, la pintura resultant es desprendria de seguida.

Que jo sàpiga, existeix, com a mínim, un altre aglutinant prou fort i manejable com per treballar amb l'or. És una pega plàstica molt popular entre els restauradors d'avui en dia anomenada primal. Ara bé, el resultat quan s'empra aquest producte, presenta una qualitat una mica més estrident.

A diferència dels pigments corrents que funcionen millor en diverses capes, l'or es comporta a l'inrevés, vol una sola passada decidida i relativament densa.

Si s'aplica en diverses capes dona una lluminositat irregular. Probablement aquesta peculiaritat es deu a ésser un pigment de natura reflectant, la seva profunditat lumínica és nul·la.

L'alt preu⁴⁴ de l'or en pols, pot fer por al més convençut dels artistes, i substituir-lo per una barreja de o bé un color groc intens, barreja dels pigments ocre groc i blanc de titani aplicat d'una manera densa, i conscientment desentonada; o bé emprant un derivat de flors d'aparença daurada de relativa nova creació (uns 70 anys).

Cap de les dues opcions substitutives aporta a la icona els resultats de l'or autèntic, ara bé, no desmereixen el resultat⁴⁵ global.

A les dues opcions, l'aglutinant és el mateix tremp d'ou que s'empra amb la resta de pigments.



71



72

Sessió del 13 de Gener, 2010

Es segueixen pintant les *grisokontilies*.

Sessió del 15 de Gener, 2010

Es torna a invertir tota la sessió pintant les *grisokontilies*. És un treball minuciós i sistemàtic, que exigeix molta concentració per la puresa en el traç que exigeix.

Sessió del 18 de Gener, 2010

Finalment es duu a termini, sense complicacions, la *grisokontilià* (imatges 71 i 72).

4.7 DARRERS TOCS

D'ençà d'aquest moment la icona està pràcticament acabada, però encara falten els darrers tocs per concloure el treball.

Primer de tot es pinten les joies, tasca que es subdivideix en diverses i petites accions:

Es comença per les abundants perles distribuïdes pel mant i la corona del sant. Es pinten de blanc de titani pur. La gran peculiaritat és que per fer-les, no s'empra el pel del pinzell, ans la punta del mànec. El resultat, més net i geometritzant, és ideal per al sentiment decorativista d'aquesta part de l'obra.

Ja acabant, i seguint el treball pictòric sobre el preciós camp d'or, es treballa la corona de sant Jordi. Es fa a base de pinzellades curtes i diluïdes de terra roja, per tal que la pintura aferri millor a l'or llis. També s'emulsiona lleugerament el tremp d'ou amb unes gotes de vernís dammar pel mateix motiu.

Una altra manera de facilitar l'adherència de la pintura, seria posar-hi fel de bou a sobre. És preferible, però, evitar aquesta opció, ja que sempre quedarà present a l'or la petjada⁴⁶ de l'esmentat producte.

És important tenir en compte el reflex enganyador de la llum quan es pinta de manera sofisticada⁴⁷ sobre d'or brunyit. Aquest reflex pot fer pensar a l'artista que el color és massa suau, i necessita més densitat. Com que sovint el reflex del món en el mirall⁴⁸ d'or, és una imatge fosca, òbviament l'ombra pictòrica sembla llum.

La solució és mirar la imatge que es pinta des de tots els angles, sobretot cercant l'angle sota el qual l'or no reflecteix i sembla pintura groga. Aquest és l'angle en què es veuen les irregularitats de l'or, i l'únic que permet una valoració real del treball pictòric.

Posteriorment, en envernissar, la imatge s'integrarà gràcies a que la qualitat de reflexió de la pintura i de l'or s'igualaran. El primer pujarà, el segon minvarà.

Primer de tot es pinten les *proplasmos* de les pedres precioses. Es fa amb una barreja de



74



75



76

poc carregat de pintura, travessant els foradets del vegetal, es deixen marques a l'or. Per acabar, s'enretira el paper, quedant a la vista l'estructura de les lletres a puntets⁵².

La pintura d'aquesta darrera intervenció en vermelló, també s'ha fet amb tremp d'ou emulsionat suaument amb resina dammar.

El procés de creació de la icona "Agios Giorgos Cefaloforos", sant Jordi portador del cap arriba al seu punt final (imatge 76).

blau ultramar i verd bufeta mitat i mitat, a les pedres blaves; i de vermelló amb terra vermella, també mitat i mitat a les pedres vermelles.

En estar ambdues *proplasmos* eixutes, es pinten ambdues primeres llums afegint-li un punt de blanc a la *proplasmos* corresponent (imatges 74 i 75).

Ja per finalitzar la icona s'hi incorporen els marges. Primer de tot, amb l'ajut d'un regla es tracen a llapis unes guies dels marges. Després, seguint aquestes es pinten els marges en qüestió amb pintura ocre vermell fosc el més densa possible⁴⁹.

És vol remarcar que a la part inferior de la icona, per tal de no malmetre el formós arc invertit de llum d'or que conformen els faldons de la indumentària del sant, es pinta el marge considerablement més estret. Aquest aprimament dels marges, és un recurs tan corrent com espontani que respon sols a la voluntat momentània de l'artista. Quan passa, es diu de la imatge que té força, que "egi *dinami*".

Sessió del 19 de Gener, 2010

Es tallen les bigues⁵⁰ que fins al moment sobresortien pel costat dret. Cal recordar que abans de començar el procés creatiu de la icona s'havia tallat la post uns pocs centímetres d'amplada per tal que s'emmotllés bé l'encaix de la imatge al suport. L'esmentat tall no havia tocat les bigues, ja que s'havien tret expressament per facilitar el tall. Amb el tall d'avui les bigues s'han integrat a la resta del suport. Amb vermelló es tracen les aspes del *fotoestefanos*⁵¹ del Crist —símbol inequívoc d'aquest— i també s'escriu el nom del sant Jordi.

Per tal de guiar l'escriptura sobre el camp d'or, primer es calca l'escriptura del referents a un vegetal, després es foraden les lletres amb una alena, i es col·loquen damunt la icona. Amb un pinzell prim

- 1 Traducció literal, Sant Jordi portador del cap.
 - 2 Kristos Kharís, que ha sigut el meu mentor a la pintura Bizantina, és restaurador de pintura mural i d'icones del museu del monestir de Kikkos (Xipre). Pel seu compte realitza icones per l'església i particulars.
 - 3 La currucla és una gasa suau de coto que s'integra a la preparació per tal d'enfortir i flexibilitzar-la. Gràcies a la seva acció la preparació té una certa independència dels moviments de contracció i dilatació de la fusta provocats sobretot per canvis d'humitat i de temperatura. Les ganivetades a la taula o post ajuden a dita independència.
 - 4 Anomenat normalment blanc d'Espanya.
 - 5 El blanc d'Espanya s'aboca poc a poc en la densitat de la cola. L'ideal és deixar que la càrrega que s'acaba d'abocar arribi al fons abans d'afegir-n'hi una nova culleradeta.
 - 6 No és convenient arribar a l'esmentat límit, ja que el blanc d'Espanya, altament porós, absorbeix la humitat, convertint el *gesso*, en menys temps del que voldríem, en un engrut massa gruixat per ésser manejable. Aquesta reserva de cola assegura una durada més llarga del *gesso* en òptimes condicions. Tanmateix no poques vegades s'ha d'afegir un poc de cola al *gesso*; per això és convenient tenir sempre cola a punt.
 - 7 En aquest cas en concret, terra roja.
 - 8 El daurat a l'aigua, és una tècnica molt antiga, emprada com a mínim des de l'Egipte faraònic. Permet obtenir la bellesa de l'or d'una manera econòmica.
 - 9 L'ús corrent d'aquest estri, és el de punxar trossos de carn, peix o altres aliments, i ubicar-los a les brases.
 - 10 El motiu d'aquesta espera, és d'evitar que l'excés d'aigua consolidi l'or, no a la preparació com seria desitjable, ans al paper que porta.
 - 11 Lefkosia és la capital de Xipre.
 - 12 Precisament a causa de la seva efectivitat.
 - 13 La combinació a la taula d'or, preparació humida, i àgata, em recorda el ganivet aplicant mel a una torrada calenta amb mantega. La torrada és la taula, la preparació humida és la mantega, i l'àgata el ganivet amb mel.
 - 14 Aquest fet no és esporàdic, si no constant.
 - 15 Aquestes són les terminologies que empram a Xipre. Les paraules que s'empren a Ibèria em són desconegudes.
 - 16 L'or fi és extremadament fi i trencadís. A més, s'aferra a causa del greix, de la humitat, i de la electricitat estàtica a la pell. En daurar, s'ha d'esser moderats àdhuc a l'hora de alenar, tal és la lleugeresa del material que es manipula.
 - 17 La mida d'aquests trossets dependrà del tipus de ritme i/o procediment de treball que es pretén dur a terme.
 - 18 És un pinzell molt pla, i de pel llarg i suau. També es pot emprar qualsevol pinzell suau, tot i que l'activitat no es realitzarà tan còmodament. Els pinzells en forma de ventall, són els més recomanables per manipular l'or, llevat, es clar, dels esmentats pinzells específics per a l'acció.
 - 19 El pinzell es carrega d'estàtica fregant-lo per la cara o per les altres parts del cos.
 - 20 Es diu mordent quan el mixió és prou moll com per que s'hi enganxi l'or, però prou estable com per no moure's de lloc en manipular-lo. Al mercat es troben diferents mixions amb diferents temps de mordent. Depenent de la tasca que es vulgui fer convindrà emprar-ne un o altra.
 - 21 La cera freda és un altre mitjà emprat tant avui en dia com en temps passat.
 - 22 Aquesta acció, evidentment, s'ha de realitzar amb les mans posades sobre una pica.
 - 23 També es pot emprar un agulla
 - 24 Aquest evita que el mitjà em tudi aviat, que es podresqui la pintura o que se la mengin els insectes abans d'envernissar la icona.
 - 25 Els colors del tremp a l'ou fet amb mitjà ou+aigua canvien molt una vegada envernissats. Aquest canvi depèn del grau de greix de la pintura. Com menys greix té aquesta, més s'enfosquirà, ja que permet que el vernís penetri a l'interior del camp fosc. Mentre es treballa, és possible obtenir colors molt semblants amb diferents nivells de greix; colors, que un cop envernissada la icona es mostraran en la seva diferència.
- Emprar un mitjà d'ou diluït en vinagre, evidència des de el primer moment, les diferències que aporta al cromatisme el grau de greix.
- Cal apuntar també, que certs color són lleugerament desvirtuats pel vinagre, sobretot el blau ultramar, que s'agrisa. Per aconseguir el màxim lluïment d'aquests colors, o bé es substitueix el vinagre per un

altre antisèptic químic del mercat, o bé no se n'empra cap.

Jo mateix, en algun moment, he emprat antisèptics químic per obtenir millors blaus. He observat una certa milloria, però no m'atreveria a qualificar-la de notòria.

26 El temps en què el pigment es separa del medi, varia segons la natura d'aquest.

27 Preferiblement de marta, tot i que els sintètics també van bé.

28 Si molt no m'equivoc, el més ràpid en caure és el negre. També poden i poden intervenir els *glíkasmos*. Implementacions cromàtics suaus, que pretenen endolcir el color general a base de subtons.

29 Kharís ha suggerit que provar la *tempera grassa* seria una experiència interessant.

30 Sempre segons Kharís.

31 S'ha d'entendre la proplasma emprada a aquesta àrea de color concreta. La manera freqüent de intensificar el to en el bizantí és afegint a l'anterior to pigment clar o fosc depenent de la necessitat. D'aquesta manera es conserva el sentit unitari cromàtic.

32 L'art bizantí fuig del tenebrisme, tant espiritual com estètic. Rarament s'empra el negre, que es substituït per terres, i/o combinació de terres i blaus.

33 Es diu emplomat quan es treballa la pintura a pinzellades menudes i subtils. Als punts de màxima intensitat cromàtica correspon el punt de màxima densitat de pinzellades, pel contrari, a les zones de suau cromatisme, és poca la densitat de pinzellades.

34 Evidentment sempre que sigui possible. Mai es podrà posar una primera llum sobre la tercera, ja que en aquest cas la primera llum seria una quarta llum "opaca".

35 Mentre realitzava aquesta peça al taller, tant restauradors, com religiosos en recalquen la originalitat.

36 *Grisokontilies*, o *grisokontilià*. La primera és la forma plural, la segona la indefinida. L'arrel de la paraula és *grisó*, or.

37 És important que el medi d'all sigui poc aigualit, ja que si ho fos, es correria al posar-li a sobre l'or, canviant substancialment el traç.

38 Al mercat de l'alimentació, es clar. Sol estar entre les espècies.

39 En no estar aferrat a l'all, resulta molt fàcil esmicolar i fer desaparèixer el pa d'or.

40 Aquest mig to està estandaritzat, és part dels *glíkasmos* (endolciments). Depenent de mestre, escola i obra s'empra o no. Personalment, prefereixo endolcir emprant les llums superiors directament sobre el to inicial, tal i com s'acaba de descriure, ja que, al funcionar per transpiració, el cromatisme global guanya en unitat.

41 És important calcar l'arabesc no de manera mimètica, si no entenent l'estructura geomètrica que el genera. Si s'entén, el resultat és ple d'aire, si es copia mimèticament el resultat és un pes a la imatge global.

42 Aquesta tensió del gest a la boca que intento suavitzar, és idèntica a la tensió de la meua pròpia boca. Tot i que mil vegades esmentada, no deixa d'ésser curiosa aquesta interactivitat. Quan s'arriba a un cert nivell d'habilitat manual, és la problemàtica del propi esperit de l'*agiografos* el que no deixa progressar la imatge.

Quan aquest es bloqueja en una determinada part de l'obra que està realitzant, per tal de no perdre'ns definitivament, és millor cercar a l'interior les causes del bloqueig, que no pas insistir en retreballar la imatge. En la majoria dels casos, després del temps d'introspecció necessari, acaba aflorant el perquè del problema, i, per conseqüència, la seva solució.

43 Veure sessió del 12 de Novembre.

44 S'han pagat 470 euros, per sis grams d'or el desembre del 2009.

45 M'agradaria matisar més personalment el tema: la primera opció, l'ocre groc queda digne, però espartana. La segona, en canvi, tant com per la persona sensible com per la virtuosa és poc agradable, ja que aporta un toc de bellesa de restaurant xinès a un objecte de veneració religiosa. A més la purpurina de flors, tal com he pogut constatar, té un mal envellir. Aquesta, en no gaire temps esdevé d'un to groc-verdós, que apunyala sense pietat el to global de la icona.

46 He pogut constatar, que àdhuc després de l'envernissat final, les parts del daurat que han sigut tocades per la fel de bou, presenten una opacitat evident.

47 Per dir-ho de manera sofisticada, m'estic referint a fer més que unes simples línies planes. Com a mínim un *trompez-l'huile*.

48 Una superfície daurada i brunyida correctament, és ni més ni menys un mirall d'or. Aquest resultat és impossible d'aconseguir amb el mixió, ja que aquest no permet brunyir l'or.

49 Cal tenir en compte, que aquest color ha de tapar a la perfecció i unificar parts, tant verges com de molt definides.

50 Sobre les bigues, la seva funció i la seva elaboració, es parlarà extensament en un proper capítol.

51 Aureoles.

52 Uns anys després, observant treballar un *agiógrafos* romanès, vaig observar que basta posar el vegetal sense foradar damunt de l'or, i fer-hi pressió amb un llapis o similar, perquè quedi una marca prou visible per poder-la seguir.

5

EXEMPLE PROCESSUAL II: NOÈ

*Descripció del procés pictòric estrictament tradicional de la Tixografia¹ Grega
Bizantina*

En primer lloc, es vol especificar que aquesta pintura, en comptes de realitzar-se sobre paret tal com seria coherent amb l'enunciat, es farà a un suport transportable² no integrat a cap espai arquitectònic. En segon lloc es vol aclarir el perquè: per comoditat logística únicament. El panell on es realitzarà la *tixografia* és un conglomerat d'algues, ciment i cola de 120 x 50 x 5 cms (imatge 1). Aquesta tipologia de panell, concebut com a aïllament de so, humitat, i fred, es troba fàcilment al mercat. La idea d'emprar el descrit suport és de mestre Kharis, qui el considera més que adient per a la pintura al fresc. Tret d'aquesta irregularitat d'entrada, tots els altres materials i procediments, tal i com predica l'encapçalament, són els tradicionals de la pintura mural bizantina.

Sessió del 4 de Desembre, 2009

5.1 TRACTAMENT DE LA IMATGE REFERENCIAL

S'escolleix com a referent una estampa que reproduïx una representació de Noè. Realitzada per l'*agiògrafos* (o millor dit *tixògrafos*) Theofantes, l'original està pintat a un mur d'un dels nombrosos monestirs d'*Agio Noros*³.

Es fa una fotocòpia d'aquesta estampa ampliada a l'escala que es pretén pintar.

Amb tremp d'ou blau s'intensifiquen les línies principals de la fotocòpia (imatge 2). Aquesta acció té com a motiu clarificar el borrós dibuix de la imatge fotomecànica.

Tot seguit, i amb l'ajut d'un punxó es fan forats seguint les esmentades línies blaves (imatge 3).



1

Sessió del 7 de desembre, 2009

5.2 PREPARACIÓ DE LA FUTURA PARET

El suport final de la *tixografia* és el mur de pedra. Aquest per poder ésser pintat, s'ha de revestir amb dues capes superposades de calç barrejada amb sorra. La primera és comuna i la segona fina; són els anomenats⁴ *entonago* i *entonaguino*.

Primer de tot s'elabora l'*entonago* barrejant els següents materials i proporció:

- 1 mesura de calç
- 3 mesures d'arena de riu.

L'arena ha d'estar ben neta i ben porgada.

S'ha d'emprar arena de riu per evitar la sal que impregna l'arena de mar.

La sal és un dels enemics de la pintura al fresc. Tota la sal que pugui haver a l'argamassa, amb el temps traspasarà fins a la superfície de la paret, emboirant l'imatge.

Es pot aconseguir arena de riu al mercat amb diferent textura i color.

En el cas concret de la pràctica que s'està descrivint, s'empra una barreja de dues mesures d'arena daurada (més fina), amb una mesura d'arena gris fosca (més basta).

És de vital importància que l'arena quedi perfectament barrejada amb la calç. Tal acció es realitza pacientment amb dues paletes. És una feina que necessita temps i dedicació.



2



3

La textura de la calç, tot i que podria semblar la del iogurt, no ho és pas, presentant la molesta tendència a romandre en grums laboriosos de desfer.

En tenir l'argamassa ben mesclada a la vista, s'ha de buscar i desfer els esmentats i inevitables grums de calç. Per a tenir èxit en tal acció, es recomanable anar separant metòdicament l'argamassa en petites quantitats (el volum d'un puny és una bona mesura), que s'examinaran meticulosament⁵.

Si es deixa algun grum, aquest eixugarà desvinculant-se de la resta de la paret i es convertirà en una pedra, calell o pinyol, la qual tard o d'hora botarà espanyant la pintura.

Preparar l'argamassa és un treball cansat i delicat. Tot i que normalment s'encarrega a un manobre, és necessari que l'artista ho conegui bé, ja que és la base on es sustenta tot el treball pictòric.



4

Una vegada a punt la pasta, s'aplica a la superfície del suport prèviament banyada en abundància⁶,

Per aplicar la pasta o argamassa s'empren dues paletes. Una com a assistent de neteja, regulació i transport de la pasta, i l'altra per a la feina en si. És a dir, per aplicar, distribuir i allisar l'argamassa al suport.

Es situa l'*entonago* en un gruix d'entre 6 i 10 mm. La seva superfície, tot i que és força regular, no és perfecta. De moment, no cal, ja que no és la superfície final o pictòrica (imatge 4).

Es voldria remarcar els pocs mitjans que han intervingut a l'hora d'arrebossar el suport, es a dir la "paret"; s'ha fet a ull i amb destresa manual. L'ofici de constructor, pot arribar a ésser molt sofisticat i servir-se de molts estris manuals i mecànics per a la realització d'una paret consistent i geomètricament bella. Tots aquests coneixements no han sigut investigats donada la modèstia de la pràctica del fresc. No es descarta fer ampliacions d'aquesta vessant en pròxims treballs de recerca.

Sessió del 8 de desembre, 2009

S'allisa i humiteja l'*entonago* amb una esponja de constructor, rompent d'aquesta manera la membrana aïllant que la calç ja ha format. Així, al respirar la preparació, pot eixugar d'una més homogeneïtat.

Entonagino:

Es prepara l'argamassa per a la segona capa d'arrebossat, l'*entonaguino*; sobre el qual pertoca pintar la imatge.

S'elabora barrejant els materials seguint la següent proporció:

1 mesura de calç

1 mesura d'arena

¼ mesura d'*acheros* (s'ha fet a ull)

L'*acheros* és palla ben neta i tallada petita. La seva funció és enfortir la futura paret de dues maneres: estructuralment en embrollar l'*entonaguino*, i químicament gràcies a que l'amil que



5

se li pugui aplicar l'entonaguino sense por que es desfaci

La segona capa s'aplica procedint d'identica manera que amb l'anterior. Però, en aquesta ocasió es va amb molta cura d'aconseguir una superfície ben llisa, ja que sobre aquesta es on s'ha de pintar. El fet de que aquesta segona capa d'argamassa sigui més flexible i llisa que la precedent (la proporció de calç de l'entonaguino, recordem, és un 50% superior a de l'entonago) possibilita una superfície ben llisa.



6

conté flexibilitzarà el conjunt.

L'acheros també aporta el bonic i característic color ós de l'entonaguino bizantí.

Es pasta l'entonaguino igual que s'ha descrit per l'entonago. En estar a punt, i com que no es té previst aplicar-lo a l'instant es guarda a un *tupperware*. Així es mantindrà en òptimes condicions fins al moment de posar-lo.

Sessió de l'11 de desembre, 2009

Amb una paleta es torna a gratar la membrana que de nou s'ha format a l'entonago.

Després, amb la mateixa paleta, es fa una graella⁷ de diagonals enfrontades. Aquestes es fan per tal de facilitar l'adherència de la nova capa d'argamassa, i de enfortir el mur flexibilitzant-lo.

Es important que la superfície estigui ben humida abans d'aplicar la nova argamassa. Per tant, amb l'ajut d'un vaporitzador s'aplica aigua en abundància, tant al davant com al darrera. El fet d'estar emprant per al fresc un panell transportable permet l'esmentat luxe.

S'espera un temps prudencial —entre 15 i 30 minuts— a que l'entonago tot i que moll estigui receptiu; és a dir, que

L'entonaguino queda sòlidament integrat al mur general en una capa de uns 2-3 mm.

Una vegada acabada la paret o mur, s'ha de retocar, és a dir corregir al detall les petites imperfeccions. Acte seguit es dona un cert temps a la paret per que revengui prou com poder-hi treballar a sobre sense que es desfaci (imatge 5).

5.3 TRASPÀS DEL DIBUIX

Passada una hora i quart, es transfereix el dibuix de la següent manera:

Es col·loca la fotocòpia prèviament foradada sobre la superfície, i s'amarra amb tatxes als cantons.

Es fa un mànega embolicant pigment—en aquest cas en concret s'empra siena torrada— amb un trosset de *currucla*.

Es copeja suaument el paper amb la mànega de pigment, fent que aquest, passant pels foradets, arribi fins a la superfície a pintar.

Quan s'ha passat la mànega per tota la fotocòpia o cartró, aquest s'enretira, quedant l'empremta del pigment a la superfície pictòrica, generant, en conseqüència, la imatge (imatge 6).

Desgraciadament la paret no era prou revenguda, i en alguns punts ha quedat marca del regruix de paper evacuat a l'hora de foradar-lo.

5.4 PINTURA AL FRESC, CONSIDERACIONS I LLENGUATGE

Ja és tot a punt per començar a treballar la paret al fresc.

Abans de numerar i comentar els passos pictòrics d'aquest exemple pràctic de la *tixogafria* bizantina, es farà una breu descripció de la manera de procedir en la pintura al fresc:

Es treballa diluint el pigment en aigua. L'aglutinant del color en si és la mateixa paret de calç. Mentre aquesta és fresca va xuclant i consolidant el pigment al seu interior. D'aquí ve el nom de pintura al fresc.

Cada intervenció pictòrica, s'estabilitza al cap d'aproximadament⁸ 15 minuts. Després d'aquest temps es pot reintervenir sense desfer el treball precedent.

El temps en què la preparació està perfecta per a ésser treballada depèn del que l'hem banyada i de la temperatura i humitat ambiental; entre 6 i 12 hores per dir alguna cosa.

En principi el treball pictòric s'haurà de començar i acabar el mateix dia en el què es posa l'*entonaguino* a la paret, quan és fresc. Més enllà d'aquest temps, el mur haurà format una pel·lícula de calç que el farà impermeable a una nova intervenció pictòrica.

Així doncs, la imatge global, l'anomenat mural, s'ha de fragmentar necessàriament en parts que es puguin acabar en el treball d'un jornal, l'anomenada *giornata*. Si queden parts sense acabar al final del dia, s'haurà de treure acuradament l'argamassa, per tal de recomençar el dia següent.

El sistema de treball just acabat de descriure, que s'anomena *per giornate*, és la idea popular de la pintura al fresc. I com tota bona idea popular, és inexacta.

Més enllà del dia en què el mur és fresc, es pot continuar el treball aglutinant el pigment amb una emulsió, durant gairebé tot un any⁹.

El resultat que s'obté usant la *galactomata*, que és el nom que rep l'emulsió, és tan formós, i d'ídenticament estabilitat en el temps, com el treball al fresc.

Quan es parla de *buon fresco* es refereix al treball realitzat en un 90% amb *giornate*.

El nom escaient a tot el que no es faci com s'ha descrit anteriorment, és *mezzofresco*, tot i que moltes vegades s'anomena pintura al fresc, i és molt més abundant del que hom podria pensar.

La pintura mural occidental (Espanya, Itàlia, França...) ha estat més amiga de les *giornate* que la bizantina. Així i tot, sempre hi ha obert el dubte sobre quina part de treball en retoc emulsionat hi deu haver a cadascuna de les anomenades pintures al fresc. La pintura bizantina mural, en canvi, té el procés completament vinculat a l'emulsió. El procés consisteix en treballar¹¹ grans trossos de paret durant setmanes, fent només en fresc la *sinòpia*¹², el camp, i les *proplasmos*.

Pel que fa als pigments, és imprescindible saber que no tots són vàlids per a la pintura al fresc. Alguns d'ells reaccionen negativament a la calç.

Normalment a l'etiquetatge dels pigments s'especifica si són o no són apropiats per a la pintura al fresc.

Àdhuc amb els pigments adients, els colors sempre canvien un xic en eixugar-se el mural.

Com a la pintura d'icones, els pinzells que s'empren a la pintura al fresc han d'ésser suaus, rodons i amb punta.

El traç és aquarel·lat, i com al tremp a l'ou, s'han de preparar els colors a banda, ja que damunt la paret és impossible barrejar-los profitosament.

Es recomanable afegir una miqueta de calç a l'aigua amb la que es dilueix el color.

5.5 PROTOCOL PICTÒRIC EN FRESC

A continuació s'esmenten i descriuen les passes cromàtiques seguides en l'elaboració de l'exemple de pintura bizantina al fresc "Noè":



7



9

El primer pas de l'elaboració de la *tixografia* és pintar la *sinòpia* amb terra de siena torrada (imatge 7). La *sinòpia* és la resultant de lligar en línies raonades els punts de pigment resultants de la prèvia transferència del cartró. D'importància estructural fonamental, interessa fer-la com més neta, precisa i subtil sigui possible, ja que damunt es construirà tota la imatge. Color, llum, volum, expressió, i ànima creixeran com arbre de la llavor de la *sinòpia*.

Es pinta la *proplasmós* del camp amb negre pur. La densament negra *proplasmós*

present no ha de fer por¹³ a ningú; és un color llit per al posterior blau de cobalt, que seria feble, pàlid, irregular sense el decidit negre salvatge a sota.

Primer la *sinòpia* i després el camp negre, els murals bizantins sempre es comencen així. Com que aquestes són les dues úniques passes que són imprescindibles a la pintura al fresc, han d'esser sempre les primeres passes a realitzar.

Més enllà d'aquest punt es pot treballar en sec amb la *galactomata* sense problemes.

Així i tot, aprofitant que encara falta perquè el mur s'aixugui, es segueix el treball en fresc una mica més.

Es pinta el *photostefanos* o aureola d'ocre groc (imatge 9).

Es pinta la *proplasmós* de la carnació amb una barreja de terra de siena natural (1/7), ocre groc (1/7), terra roja (1/7), terra d'ombra natural (2/7) i terra verda (2/7) (imatges 10 i 11).



11

L'única diferència a remarcar entre el mètode pictòric de les icones i el de la pintura mural és la següent: *Les proplasmós per la tixografia s'apliquen suaus, intensificant-les sols en àrees on no es té previst il·luminar, en comptes de densament generals com s'apliquen a l'agiografia*. El motiu és optimitzar cada intervenció, ja que il·luminar una *proplasmós* aigualida és fàcil, en canvi il·luminar una *proplasmós* densa és difícil. El gruix de pintura de les llums que obligaria una *proplasmós* densa, exigiria més feina, i faria la pintura estructuralment més feble¹⁴. A les icones, en canvi, un bon gruix de pintura dona cos a la imatge.

Un cop s'han situat les *proplasmós*, s'evidencia en un error en



10

els temps de treball. Tal com ja s'ha dit, s'ha de donar el temps necessari a l'*entonagino*, per tal que una vegada aplicat, revengui i sigui fresc al tacte, sense membrana, però que no es desfaci en passar-li el dit. Aquest és l'estat òptim en el què el mur pot absorbir les passades successives de pigment dissolt, permetent el treball per capes.



12



15

En el cas que s'està relatant, s'ha començat el treball quan la paret no tenia encara la capacitat de xuclar convenientment el pigment; per tant, en aplicar una segona passada de pigment aquesta s'ha emportant la precedent, dificultant, si no impossibilitant, el treball. Dit més clarament, s'ha començat a treballar abans d'hora. S'hauria d'haver esperat uns 45 minuts més, en total dues hores des de el moment en que es va posar l'*entonaguino* al suport. La impaciència sempre és mala consellera. Ara bé, és cert que es va curt de temps degut a l'inamovible horari del taller on es realitza la pintura.

Es ressitua amb més o menys gràcia el que s'ha perdut, i durant el temps en que es fa, es desfà i s'arregla, la calç esdevé òptima pel treball.

Es pinta la primera llum de la carnació amb una barreja d'ocre groc (3/8), ocre roig (2/8) i blanc de titani (3/8) (imatge 12).

Es pinta la *proplasmos* de la vestimenta amb una barreja de verd bufeta i terra de siena torrada amb una proporció de, més o menys, mitat a mitat. S'ha considerat estèticament adient (tot i que és poc ortodox) conservar el vigorós traç primer. Probablement farà que la tela representada emprengui un caire més lleugera en la seva presència.

Es pinta la *proplasmos* de l'arca amb una barreja de terra de siena natural (2/3) i ocre groc (1/3) (imatge 15).

Es pinta la *grapsimata* de l'arca amb una barreja de terra d'ombra natural i terra d'ombra torrada amb més o menys una proporció de mitat i mitat.

Es semi-vela la carnació amb terra roja pura i molt diluïda (imatge 16). Recordem que aquest pas en els exemples de icona es fa amb vermelló, pigment que, per desgràcia, no es pot emprar en pintura mural, ja que té una reacció química adversa amb la calç. Per tant els tocs de vermelló que tan elegantment empra l'*agiografia* per vitalitzar les carnacions s'han de substituir per un color més senzill. La terra roja és el triat per a tal acció. El to aspre que aporta a l'obra, potencia un cromatisme discret, molt adient a la *tixografia*.

Es pinta la primera llum dels cabells amb una barreja del mateix color amb el què se n'ha fet la *proplasmos* (recordem que és la mateixa que la de la carnació) amb una mica de blanc de titani.

Es pinta la segona llum de la carnació amb el mateix color amb el què se n'ha fet prèviament la primera llum, però havent-li incrementat una mica la proporció de blanc de titani (imatges 17 i 18).



17



18



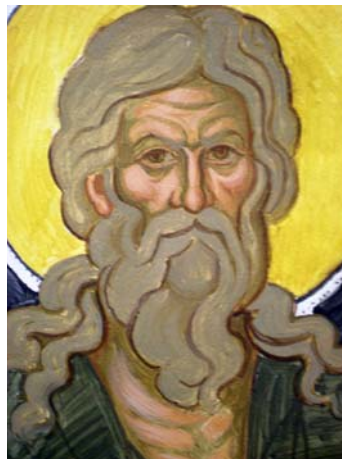
21

Es pinta la tercera llum de la carnació amb el mateix color emprat per la segona llum però incrementant-li sensiblement la proporció de blanc de titani (imatge 21). Com bé haurà observat el lector atent l'única diferència entre la primera, la segona i la tercera llum és la proporció de blanc.

Es pinta la *grapsimata* dels cabells, la barba i les celles amb una barreja de terra de siena torrada (2/3) i terra d'ombra torrada (imatges 23 i 24).



23



24

5.6 PROTOCOL PICTÒRIC EN SEC

Sessió del 14 de desembre, 2009

Tal com s'ha dit abans, passades les 24 hores, el mur ja no absorbeix el pigment dissolt amb aigua. No es pot treballar al fresc, ja que la paret no és fresca.

És moment de seguir el treball amb *galactomata*.

De *galactomata* n'hi ha moltes receptes diferents.

La que s'empra en el present treball és la següent:

2 Ous sencers.

1 Blanc d'ou.

El mateix volum de tot l'anterior en aigua.

1 Culleradeta de calç.

1 Culleradeta de caseïna de qualitat.



25

Es barreja tot ben barrejat; i, com a l'argamassa, s'ha de tenir especial cura en dissoldre bé els inevitables grums de calç.

L'emulsió dura en condicions poc més d'un dia.

Es segueix el treball amb l'única diferència que el pigment es dissol en *galactomata* en comptes d'aigua. Cal tenir en compte que si es vol la pintura molt molt líquida, el pigment s'ha de dissoldre amb aigua i emulsió a l'hora.

Si no es fes així, la pintura seria excessivament dura esquerdant-se en poc temps.

La proporció aigua/*galactomata* és variable i depèn del cos que es pinta, del llenguatge de la pinzellada, i d'altres variables que es decideixen en calent segons el gust de l'artista i l'esperit de l'obra.

El gust es forma amb la pràctica, sol o dirigit per un mestre. En el meu cas en concret, com a *tixògrafos* tenc tendència a fer un treball aigualit, però no en excés. L'interès en evidenciar la concreció de la pinzellada promou l'esmentat tret.



26

Es pinta la primera llum de la roba amb una barreja del color que s'ha emprat per la *proplasmós* amb una mica de blanc de titani. La pintura s'aplicada molt aigualida (imatge 25).

Es pinta la segona llum de la roba emprant exactament el mateix to que s'ha emprat per fer la primera llum, però aplicant-ho de manera força més densa (imatges 26 i 28). La primera aplicació del to ha semi-transparentat el fons fosc, quedant molt apagat. En canvi la segona passada, aplicada densament, mostra tot el seu esplendor cromàtic i lumínic. D'aquesta manera tan senzilla s'aconsegueix tenir dues llums clarament diferents alhora que perfectament entonades, ideal per a colors globals de gamma mitjana-fosca com el cas de la roba de Noè. Senzillesa que s'ha vist ajudada per la mobilitat de la *proplasmós*, que com ja s'ha dit, s'ha aplicat de manera molt vaporosa.



28

Malauradament el camí que pren la cabellera de Noè, no és tan bo com hauria d'ésser. Per tant, es recomença¹⁵. Primer de tot s'ha de tancar el treball anterior, tan poc interessant, amb una barreja de terra de siena natural amb terra de siena torrada (imatge 29). Tot d'una en estar eixut es repinta la primera llum amb el mateix color que abans,



29

és a dir, amb una barreja de la *proplasmós* primigènica amb una mica de blanc de titani.

Es vela el camp amb blau de cobalt molt diluït (imatge 30). Amb aquest color en aquest estadi s'ha d'anar molt alerta especialment, ja que el pigment enganya.

Quan es posa, el blau de cobalt pràcticament no és veu, apareix a mida que s'eixuga, podent tardar més d'una hora a ser mínimament visible.

Si el pintor no té en compte aquesta peculiaritat, i posa el blau buscant des d'un bon començament la seva visibilitat, al dia següent es trobarà amb un fons blau desagradablement desentonat.



30



31

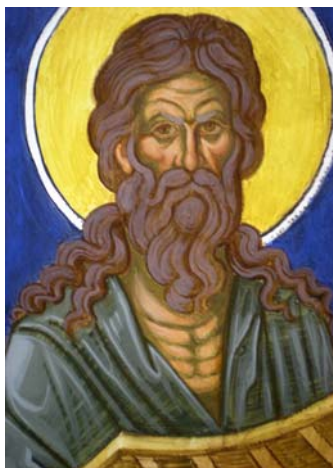
Sessió del 15 de desembre, 2009

Es pinta la *grapsimata* de la carnació amb el mateix color que s'ha emprat per fer la *proplasmós*, però aplicat en aquest cas de manera densa (imatges 31 i 32).

Es recorda que aquesta és la peculiaritat que diferencia el mètode pictòric de la *tixografia* i l'*agiografia*.

Es pinta la *grapsimata* de la roba amb una barreja de terra d'ombra natural

(2/7), terra d'ombra torrada (2/7) i verd bufeta (3/7).



32

Es tornen a semi-velar les carnacions amb ocre vermell, aquest cop amb encara més moderació.

Mitjançant un traç molt aeri es pinta la primera (i única) llum a la vestimenta inferior, amb una barreja d'ocre groc (2/5), terra de siena torrada (1/5) i terra de siena natural (2/5).

En ser una àrea pictòrica tan reduïda i tan arraconada, no es fa necessari pintar ni segona ni tercera llum.

S'intensifiquen els valors foscos de l'arca amb una barreja de terra de siena (2/5), ocre groc (2/5) i negre (1/5).

Es pinta la primera llum de l'arca amb una barreja de terra de siena (2/5), ocre groc (2/5) i blanc de titani

(1/5) (imatge 34).

Es pinten les *psimicià* del cabell amb blanc de titani, obviant realitzar la segona i la tercera llum, que es substitueixen —o millor dit es sublimen— mitjançant els diferents tons de gris que creen les diferents densitats de la *psimicià* aplicada sobre la primera llum (imatge 35).

Es pinten les *psimicià* de la carnació i les lletres amb blanc de titani pur.

Es pinten les vores amb terra roja.

Es pinta un perfilat tant a les vores com al *fotoestefanos* amb blanc de titani.



34



35

Es pinta un perfilat fosc al *fotoestefanos* amb una barreja de negre i terra d'ombra torrada amb una proporció de mitat i mitat.

Amb l'aureola el procés de creació de la *tixografia* “Noè” arriba al seu final (imatges 37 i 38).

Si es considerés pertinent, es podria afegir or a la imatge. El mitjà que s'empraria en tal cas podria ser mixió de daurar, la mateixa *galactomata*



38

amb la què s'està pintat o bé l'habitual suc d'all¹⁶.

Tot i que és força comú el daurat a la *tixografia*, no s'ha considerat necessari proveir a l'exemple “Noè” de l'esmentat recurs; tant per raons estètiques (s'ha considerat excessiu) com per manca d'interès investigador.



37

5.7 CONCLUSIONS

El primer que s'extreu de l'experiència present en *tixografia* és que pintar una imatge a un mur comporta menys hores de treball que el seu equivalent en pintura de cavallet, l'*agiografia*, ja que demana una definició i correcció menors. Tanmateix, el desgast físic (i sols físic) que representa pintar sobre un mur és a bastament superior al de pintar sobre taula. Com a conclusió segona, es podria dir que una imatge pintada al fresc no deixa de ser molt més proper a una aquarel·la engrandida i fixada en pedra que a una pintura densa com una icona.

Tant la pintura al fresc com l'aquarel·la tenen en comú un llenguatge pictòric caracteritzat

per un color vibrant i transparent, resultant de deixar respirar en tot moment el blanc de sota, en el qual el retoc excessiu és una impossibilitat tècnica més que una decisió estètica. Per tant, en ambdós llenguatges la imatge es soluciona deixant en el llipe la major part de la informació, proveint-la d'un aire d'immediatesa i mobilitat.

Per tal de fer palès aquest fet a la pràctica, es compararà el “Noè” amb l'aquarel·la “Sis d'ors” (imatge 39), també de producció pròpia. Com bé s'aprecia, ambdues obres tenen en comú tant la frescor del traç com l'acabat cromàtic, per molt que distin en l'imaginari i en el grau de verisme amb el qual ho resolen.

Per altra banda, el temps d'elaboració, ha sigut molt semblant tot i la important diferència de mida. Llavors, si per pintar el frec s'han hagut d'invertir unes nou hores —sense



39 Ramon Trias i Torres, *Sis d'ors*, 2009. Aquarel·la i or blanc sobre paper Arches setinat, 31,8x21,1 cm.

contar el treball previ de preparació i aplicació de l'argamassa—, per a l'aquarel·la s'han necessitat unes sis hores i mitja —sense contar la creació del prototip en dibuixos a banda.

Llavors el que realment caracteritza la *tixografia* no són qüestions estètiques sinó constants materials. La grandària i la complexitat logística del procés creatiu de la imatge al fresc, i, sobretot, el fet d'haver-ne de construir el suport (el mur) quasi des de zero, oculten del tot l'esmentada equivalència de llenguatges.

Com a darrera conclusió de l'experiència, manca insistir en que la pintura al fresc per la seva idiosincràsia exigeix tenir el projecte ben tancat des de l'inici.

Per a desenvolupar la present peça, com als altres exemples bizantins, s'ha seguit fidelment una imatge referencial. Si s'hagués fet un prototip —una visió pròpia del tema, o inclús un tema propi— s'hauria

d'haver desenvolupat en molts d'estudis previs, tant de dibuix com de color, i resumir-los en un cartró final, gairebé tan acabat com el referent que s'ha emprat en el present “Noè”.

5.8 ANNEX: DESAPARICIÓ GRADUAL DE LA PINTURA FRESC

La pintura al fresc no es prodiga gaire avui en dia.

A la cristiandat ortodoxa les noves pintures per a les esglésies es pinten amb pintura plàstica de baixa qualitat, sigui directament sobre la paret, sigui sobre tela independent posteriorment encolada a la paret.

Només a la Romania encara perdura amb força, la tradició del fresc. La raó d'aquest fet és simple, el clergat no permet la decoració d'esglésies amb altre procediment que no sigui el fresc tradicional.

L'únic avantatge dels murals al polímer és l'economia de la seva execució. Però tant la seva bellesa com la seva estabilitat en el temps és precària. En menys de 20 anys el color d'un mural pintat al tremp polímer perd¹⁸ un 25% de la seva consistència. A més els problemes de sal i humitat d'una paret de ciment “normal” prest afecten la pintura. Emperò la pintura al fresc dura en bones condicions el que aguanti la paret, de testimonis n'hi ha d'innombrables.

Notes

- 1 Pintura mural. De *tixos*, paret, i *grafia*, escriptura. Literalment escriptura a paret.
- 2 Es voldria també afegir, que —sempre segons el mestre Kharis— la realització de pintures murals sobre panells transportables no era un fet estrany en el passat. Com a suport per aital feina s'empraven estructures de canya, entre d'altres materials.
- 3 *Agio Noros* és una zona de Grècia farcida de monestirs ortodoxos. Es podria dir que és l'equivalent ortodox a l'estat del Vaticà.
- 4 Com a mínim a Xipre ho anomenem així. En català es podria dir aterracat a la capa grollera i eixalbat a la capa fina; en italià serien *arriccio* i *intonaco*.
- 5 No menys de 8 grums de calç apareixen a cadascuna d'aquestes parts.
- 6 Com més humit en profunditat estigui el suport, més tard i millor eixugarà l'entonago, i per conseqüència el mateix passarà amb l'entonaguino. I, a la vegada, tant el temps en el qual es podrà pintar sobre el mur, com les seves prestacions seran superiors. Si són parets molt grans, es pot anar banyant durant setmanes, per tal que l'aigua arribi fins al fons del porus.
- 7 Graella amb idèntica forma i propòsit a la que es fa al suport-fusta de les icones.
- 8 Depenent de, la humitat del traç, del grau d'humitat de la paret i, naturalment, de les condicions ambientals.
- 9 Una paret de calç preparada de la manera descrita, tardarà un any sencer (365 dies) a establitzar-se químicament, es a dir a estar seca del tot.
- 10 O així ho he estudiat a l'àrea xipriota i grega, ara bé, no sé fins a quin punt és representatiu de la realitat. Fa un any vaig conèixer un tixiografos bizantí romanès que em contà que ell i la seva colla només treballaven al fresc. Per tal de tenir la paret molla molt de temps la fan molt gruixada. Així s'assegura poder treballar-hi al fresc durant deu dies sempre que a cada jornada desfaci la membrana de calç amb una paleta anant molt alerta a no espatllar el treball anterior. Com a única conclusió universal possible sobre el tema, diré que cada mestre té la seva manera de procedir, canviant-la segons les ganes i les necessitats externes.
- 11 Es podria aventurar a dir que l'esmentada tendència a treballar grans superfícies a l'hora, ve donada per l'alta normalització tant del procés pictòric com de la figuració dels elements. Si s'han de pintar dotze figures (per exemple) de la mateixa mida, amb posats frontals semblants, i amb idèntic sistema cromàtic, surt molt més a compte fer-los en cadena que no altra cosa.
- 12 S'anomena sinòpia al perfilat general i inicial del dibuix.
- 13 Recordem la fòbia de la pintura bizantina al pigment negre.
- 14 El llenguatge pictòric del fresc, al meu entendre, és idèntic al de l'aquarel·la. Ara bé, com que hi ha un canvi més que significatiu en la mida, i el fet d'haver de realitzar el suport (el mur), aquesta equivalència queda anegada en un mar de problemàtica metodològico-tècnico-física.
- 15 No és cert que es recomença, ja que es distingeixen les ones de la cabellera. Ara bé la presència mínima del treball previ no es pot considerar res més que una proplasma amb nervi, a la manera de la que s'ha donat a la vestimenta verda.
- 16 El procés a seguir seria idèntic al del frustrat daurat dels faldars de la icona de Sant Jordi, descrita més amunt.
- 17 La feina de fer un mur adient per al treball al fresc és prou més complexa i costosa que el seu equivalent per a la pintura plàstica. També la intenció, i la organització del temps en un treball al fresc és força més complex que el seu equivalent en plàstic. Pintar el mural a grans teles, i encolar-lo posteriorment a les esglésies, encara és més econòmic que pintar en plàstic al mur. El lloguer de la bastida és molt menor. A més, s'evita la molèstia de tenir l'església inservible durant els mesos en què es pinten els murals.
- 18 Jo mateix, he hagut d'ajudar a mestre Kharis en la restauració de murals recents, fets amb polímers.

6

EXEMPLE PROCESSUAL III: PANAGIA GLICOFILUSA¹

Descripció del procés pictòric tradicional de la Icona grega Bizantina.

Segon exemple

El present segon exemple de icona “Panagia glicofilusa” es realitza de manera molt semblant al primer exemple “Sant Jordi”. Per tant i per evitar la reiteració, molts dels aspectes de l’elaboració de la present icona no s’explicaran més que tangencialment. La manera en que es realitzarà la major part de la *grisokontilià* si que s’explicarà profusament, ja que és l’únic aspecte que difereix força entre aquest i l’anterior exemple,. Tanmateix, es vol adreçar al lector interessat en aprofundir en el procés pictòric bizantí es llegeixi el capítol 8 de la tesi, on es tracta el tema extensament.

6.1 PREPARACIÓ

Es prepara el suport de la futura obra seguint el procés ja descrit a l' exemple "Sant Jordi". En aquest cas el suport es un contraplacat senzill de 350 x 295 x 18 mm. No és tan sols taulell marí. La seva diferència amb la fusta massissa és més que notable. Tot i que no existeix cap problema —esquerdes, deformacions, etc— el material esdevé inert, sense força ni consistència.

La naturalesa de la fusta contraplacada, en capes superposades, minora l'absorció de la cola i sembla convertir el suport en un veritable desert geomètric, anul·lador de la densitat de la emprimació. En canvi treballant en suport de bona fusta, d'alguna manera es pot arribar a sentir el seu cor vibrant, l'arbre.

L'adaptació fusionada amb la cola, afectarà sens dubte qualsevol projecte: Pell animal sobre cos vegetal convertits en entitat espiritual i artística. Cal no oblidar que a la fi una icona és més que una representació del sant: és l'esperit del sant en ell mateix, viu en la matèria. La icona seria l'equivalent gràfic de la oració amb paraules.

Sessió del 5 de Desembre, 2009



0 *Panagia Glikofilousa*, segle XV. Tremp a l'ou sobre post 70x66 cm. Byzantine Museum, Atenes.

que són figures petites serà necessari redibuixar-les apart, tot clarificant-les, sovint amb l'ajut d'aparells de recolzament òptic³.

6.3 DAURAT

Es prepara el bol tot seguint la manera descrita en l'exemple anterior del què, en aquest cas, se'n donen set passades en total a on s'haurà de daurar. Tal com ja s'ha dit, és millor moltes capes primes que poques de gruixades.

Es sap que el llit de bol és a punt, no tant en complir un programa prefixat, sinó a l'ull⁴. La superfície de bol, ha de presentar un aspecte dens i avellutat, on no s'hi pugui distingir ni irregularitat, ni direcció de pinzellada dominant.

El lector es podrà fer una idea aproximada del que s'acabat d'esmentar si observa la diferència entre la imatge 1 que correspon al bol aigualit i irregular d'un primer estadi, amb la imatge 2 que correspon al bol acabat.

6.2 IMATGE, ESGRAFIAT

Intuïda la mida i format aproximat de l'obra, s'escull com a prototip una de les imatges contingudes en el llibre "Icons mother of god"² que presenti els aspectes desitjats.

Triat el prototip (imatge 0), i abans d'iniciar el procés de transferència a la taula, es porten a terme les alteracions per tal d'encaixar la imatge al taulell. Les alteracions esmentades són el vehicle necessari per adaptar la representació al suport. Com que el subjecte ha estat triat a posteriori es fa imprescindible l'encaix de la imatge al suport allunyats de qualsevol intenció creativa.

Es calca el dibuix amb el sistema prèviament descrit a l'exemple "Sant Jordi", i tot seguit s'esgrafia amb l'alena o punxó, si bé el dibuix dels àngels s'ajorna per més tard. Ja



1



2



3



5

Sessió del 22 de Desembre, 2009

El daurat es realitza seguint el procés anteriorment descrit (imatge 3). Cal dir que a la present icona, es té projectat fer⁵ les *grisokontilies* amb un procediment diferent a l'emprat a l'anterior exemple. Aquest nou procediment necessita tenir or brunyit com a *proplasmós*. Per tant, es posa bol primer, i després or, al mantell del Crist i als rivets de les vestidures de Maria.

Un cop acabat el daurat, es netegen les voreres amb cotó humit i muntat.

Sessió del 24 de Desembre, 2009

Es fa un dibuix preparatori dels àngels ja que a la imatge referencial es veuen massa petits i embullats com per entendre'ls. Acte seguit el dibuix es calca a un vegetal, i amb el procediment ja descrit als anteriors exemples, es transfereix al suport (imatge 5).

Per tal d'ajudar la futura pintura a aferrar-se bé a a les àrees del daurat que conformen les vestidures i a les seves zones limítrofes se'ls hi aplica fel de bou.

6.4 PASSES PICTÒRIQUES

Per tal de començar a pintar la icona s'elabora un tremp d'ou amb la següent recepta:

Un rovell d'ou
 Dos volums d'aigua equivalents al rovell
 Tres gotes de vinagre.

La icona es treballa emprant bàsicament el mateix llenguatge i eines que a l'exemple anterior. Segueix a continuació la descripció del protocol cromàtic especificant l'àrea de la icona on s'efectua i la combinació de pigments que s'empra.

Es pinta la *proplasmos* de la capa de la Mare de Déu amb una barreja d'ocre vermell (2/5) i negre (3/5).

Es pinta la *proplasmos* de la roba de la Mare de Déu amb una barreja de blau ultramar fosc (2/3) i terra d'ombra natural (1/3).

Sessió del 25 de Desembre, 2009

Es pinta la *proplasmos* de la camisa del Crist amb una barreja de terra d'ombra torrada i blanc de titani amb una proporció de mitat i mitat.

Es pinta la *proplasmos* de les carnacions amb terra de siena torrada (2/7), verd bufeta (1/7), terra d'ombra natural (2/7) i ocre groc (2/7). És exactament la mateixa barreja de colors que s'ha emprat en les carnacions de l'exemple "Sant Jordi"

Sessió del 26 de Desembre, 2009

Es pinten les *proplasmos* del cinturó del Crist i el *photostefanos* on s'engloben els àngels amb vermelló de cadmi fosc pur. Un poc d'aquest pigment, sofisticat i car, basta per escalfar tota la icona. És recomanable mantenir la gamma de pigments que intervenen en el procés pictòric, com més reduïda i espartana millor. D'aquesta manera és més senzill entonar la imatge, podent hom capficar-se en aspectes més importants de l'*agiografia*, com la llum i son modelat.

A les obres que segueixen aquesta filosofia cromàtica, els hi basta un sospir de pigment espectacular —com seria el cas del vermelló de cadmi fosc que s'està emprant— per obtenir de la seva presència una aparença gran sense embafar. La imatge, queda enriquida no sols per l'existència del pigment espectacular en si, ans també per la empatia que exerceix en els altres pigments. Aquests sublimen la seva simpleza en sofisticació ajustada i continguda. Es pinten sobre la base d'or les *proplasmos* del mantell del Crist i els rivets de la roba de la Mare de Déu amb una barreja d'ocre groc amb terra roja amb una proporció, si fa no fa, de mitat i mitat. La dificultat que representa pintar un color pla sobre un camp d'or brunyit, com en el present cas, és notable. La pintura bota a la mínima pinzellada en fals, si s'insisteix dos cops en fresc a una mateixa zona i s'ha de recomençar l'acció. Sense l'ajut de la fel de bou aplicada a la sessió de dia 24, seria molt més difícil pintar la *proplasmos* sobre l'or. La fel de bou romp la membrana superficial de la superfície. Sense aquesta "desmembranització" la pintura té tendència a romandre en bombolles sobre l'or. Per tant, i amb la intenció de desfer les bombolles, és necessari arrossegar amb més ímpetu la pintura. Fet que augmenta el risc que es facin forats a la zona pintada. Així i tot, amb l'ajut de la fel de bou pintar grans àrees de color dens i homogeni és una tasca delicada. La única manera de procedir per garantir un resultat òptim, és donar moltes passades lleugeres de color. Unes quatre o cinc, sempre deixant dues⁶ hores d'espera entre cada passada.

Sessió del 30 de Desembre, 2009

Es pinta la *proplasmos* de la túnica dels àngels amb un pigment vermell acarminat pur.

Es pinta la *proplasmos* de les carnacions i les ales dels àngels amb una mixtura de terra de siena natural, terra de siena torrada i terra d'ombra natural, si fa no fa, en la mateixa proporció.

Normalment ales i carnacions no comparteixen el mateix color inicial, en esser tan petits



6

els àngels és un reduccionisme pictòric permisible.

En el moment present s'ha tapat el blanc completament (imatge 6), és el moment en que la icona que s'està elaborant es comença a ensumar.

També és el moment en que es pot tenir la certesa que els colors de base que s'estan emprant són els correctes, ja que fins el moment el blanc donava una mala referència de to.



8

Es pinta la *grapsimata* del mantell de la Mare de Déu amb una barreja de negre abundant i terra roja en menor grau (imatge 7).

La *proplasmos* del mantell de la Mare de Déu, és un dels pocs llocs de la icona on hi intervé el pigment negre. És, per tant, lògic que a la hora de fer la *grapsimata*, sigui necessària encara més quantitat de negre⁷ per fer-se notar la nova acció.

Es corregeix el color safrà del mantell del Crist i rivets de la roba de la Mare de Déu amb el mateix to inicial, però més saturat de terra roja (Imatge 8).

Per molt que es sàpiga quin color s'ha d'emprar abans de començar, no és gens estrany haver d'ajustar la primera capa de color amb una segona o inclús una de tercera.

El to anterior era una mica fred pel propòsit general, el nou, que és més càlid gràcies a la terra roja, potenciarà l'acció de l'or.

Tot i que just en haver tapat el blanc s'ha reparat amb la poca correcció del color del què es parla, s'ha volgut fer abans la *grapsimata* del mantell de la Mare de Deu; per tal de, tenint una noció de la llum més acurada, estar del tot segur del to de la correcció.



9



9

Es pinta la primera llum del mantell de la Mare de Déu amb Terra roja pura. La terra roja densa és tant cobrent com el blanc de titani o el negre.

En el cas que es tracta, cobreix a la perfecció el precedent to fosc elaborat a base de negre generós (imatge 9).



10

Es pinta la *grapsimata* de la camisa del Crist amb terra d'ombra natural. Es fa una segona correcció al color safrà del mantell del Crist i dels rivets de la roba de la Mare de Déu emprant la mateixa barreja de pintura que abans, però encara més saturada de terra roja (imatge 10).

Per molt que en un principi l'anterior correcció ha semblat encertada, ha bastat poc temps per fer-se palés que la *proplasmós* encara era una mica freda per la futura llum d'or.

De moment no hi ha problema en fer una tercera correcció, però tampoc se'n pot abusar, ja que assolir un gruix de pintura inicial excessiu és molt dolent pel futur treball pictòric.

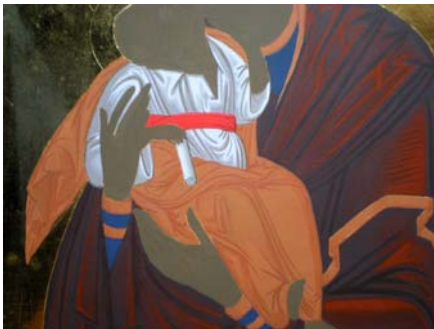


11

Es pinta la camisa del Crist amb el mateix color que s'ha emprat per fer per-li la *proplasmós*, però pujant bastant la proporció de blanc de titani (imatge 11).



13



14



15

Es pinta la *grapsimata* del mantell del Crist i dels rivets de la roba de la Mare de Déu amb una barreja a parts iguals d'ocre groc, terra de siena torrada i terra roja clara (imatge 13).

Sessió del 1 de Gener, 2010

Es pinta la segona llum de la camisa del Crist amb el mateix color que s'ha emprat per fer la primera llum, però pujant-li una mica la proporció de blanc de titani. La millor manera d'anar ascendint l'escala de llum-color bizantina és afegir blanc a la pintura emprada per la llum anterior. És molt més senzill que haver de fer el color *da capo* a cada nova intervenció.

Es pinta la *grapsimata* del cinturó del Crist amb una barreja de vermelló de cadmi fosc (2/4), terra d'ombra (1/4) torrada i terra de siena torrada (1/4) (imatge 14).

Amb un escuradents, es comença a esgrafiar suauement la pintura del mantell del Crist (imatge 15). Esgrafiar la *grisokontilià*, és un treball summament delicat que no admet rectificacions de cap tipus. En el cas d'estar descontent amb alguna part del treball realitzat, la única solució és tapar l'àrea no satisfactòria amb *proplasmós*, esperar a que eixugui bé, i esgrafiar de bell nou. En definitiva: Recomençar.

Sessió del 7 de Gener, 2010

S'acaba d'esgrafiar el mantell i el cinturó del Crist (imatge 16). El resultat és superb, no sols com a entitat estètica referencial, ans per la seva objectualitat, és a dir la qualitat material que aporta a la icona.

En referència a la pintura amb la què es cobreix l'or, és recomanable, per tal de facilitar l'esgrafiat, que sigui tirant a greixosa⁸. S'ha pogut copsar aquest fet en haver fet per atzar la *proplasmós* del cinturó més greixosa que la del mantell⁹. A l'hora d'esgrafiar s'ha fet palès que el cinturó oposava menys resistència a l'acció de l'escuradents. I en no haver de fer tanta força, s'ha pogut ésser molt més precís en els moviments de la mà i el braç que han cristal·litzat en llum d'or. També la musculatura de la mà i el braç s'han cansat menys. Aquesta tècnica de treballar la *grisokontilià* té un emperò.



16

Té un pitjor envellir que emprant pols d'or trempat en all. Aquesta fet es deu primer a una major fragilitat¹⁰ estructural, i segon a una major evidència dels hipotètics desperfectes¹¹.



18

Així ho he pogut constatar visionant obres al taller de restauració del museu del monestir de Kikkos i altres museus i esglésies. La gent del gremi amb qui he comentat el tema, són també del mateix parer.

Es pinta la *grapsimata* de les carnacions dels personatges principals amb una barreja de terra de siena (2/3) torrada i ocre groc (1/3) (imatge 18).



19

Es pinta la primera llum de les carnacions dels personatges principals amb una barreja de terra roja (1/4), ocre groc (2/4) i blanc de titani (1/4) (imatge 19).

A diferència amb l'exemple "Sant Jordi", no es posa un sospir de vermelló per enriquir la llum de la carnació.

El resultat és més auster, però més fàcil d'entonar i animar en conjunt.



20

Sessió del 8 de Gener, 2010

Es pinta una semi-veladura de vermelló a les carnacions dels personatges principals (imatge 20).

S'empra el joc de mig situar el color, mig excitar l'àrea annexa per defecte, ja descrit en el primer exemple de icona.

S'insisteix en que aital acció és quelcom envitricollat i virtuosista. És pintura en la seva mínima¹² expressió física i màxim coneixement del subjecte a representar.

Es pinten les *psimicià* de la camisa del Crist amb Blanc de titani pur i força diluït. Com bé haurà observat el lector s'ha passat de la

segona llum a la *psimicia* sense que hagi calgut situar una tercera llum, seguint la solució del referent, que no en té. Tal i com es comentarà més extensament en el capítol 8 de conclusions bizantines és relativament normal botar-se la tercera llum (o inclús la tercera i la segona) en alguns colors, o bé molt clars, o bé molt foscos, ja sigui, com en aquest cas, seguint el referent, ja sigui portant-li la contrària.



21

S'esgrafia la pintura dels rivets de la roba de la Mare de Déu de igual forma a com s'ha fet al mantell del Crist.

Es pinta la *grapsimata* de la roba de la Mare de Déu amb la mateixa mixtura de blau ultramar fosc (2/3) i negre (1/3) (imatge 21).

Es pinta la primera llum de la roba de la Mare de Déu amb una barreja del color emprat per fer la *proplasmos* amb una miqueta de blanc de titani (imatge 23).

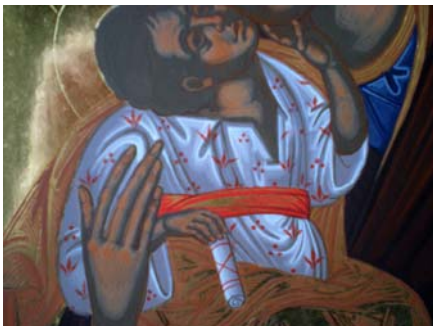


23

Es pinta l'estampat de la camisa del Crist amb vermelló de cadmi fosc pur força diluït. L'estampat es fa a mà alçada. Com que la peça es petita es pot fer sense problemes, ja que l'ull la domina tota a la distància en què la mà pot pintar.

Tot i que el color en ell mateix és bonic s'haurà de canviar ja que no interactua bé amb el to gris clar de la camisa, al que fa esdevenir cridaner (imatge 24).

Per tant, es corregeix el color de l'estampat de la camisa del Crist amb una barreja de vermelló de cadmi fosc (3/4) i negre (1/4). Per mustigar la gran vitalitat natural del vermelló s'ha d'emprar el sempre mal vist negre. Però el resultat és satisfactori i s'aconsegueix amansir la lleugeresa cromàtica de la camisa.



24

Es velen els cabells del Crist amb una barreja de terra de terra de siena torrada (1/3) i terra de siena natural (2/3) (imatge 25).



25

Es pinta la segona llum de les carnacions dels personatges principals amb la mateixa barreja de colors que s'ha emprat per fer la primera llum, però incrementant-li sensiblement la proporció de blanc de titani. Cal esmentar com a fet extraordinari que en aquest moment s'està botant un pas del protocol pictòric bizantí. Just després de la mitja veladura de vermelló, el correcte és amansir-la ressituant la primera llum, tal i

com està ben recollit a l'anterior exemple "Sant Jordi". Per tal d'obviar l'esmentat pas, cal ajustar més acuradament la semi-veladura vermelló. Els avantatges de la nova ruta són evidents: una major nitidesa del color, una major transparència, i una alè més fresc al personatge.

Sessió del 9 de Gener, 2010



26



26 bis



27

Es segueix pintant la segona llum de les carnacions dels personatges principals amb el mateix color que a la sessió anterior, donant-la per acabada (imatge 26).

Sessió del 11 de Gener, 2010

Es vela la roba de la Mare de Déu amb el mateix color que s'ha emprat per fer la *proplasmós*. D'aquesta manera l'agrisat color fosc agafa la profunditat que necessita.

Es pinta la tercera llum de les carnacions dels personatges principals amb el mateix color emprat per la segona llum però incrementant-li sensiblement la proporció de blanc de titani. Com bé haurà observat el lector atent l'única diferència entre la primera, la segona i la tercera llum és la proporció de blanc.

Es pinta la primera llum dels cabells del Crist amb una barreja de terra de siena torrada (1/4), terra d'ombra torrada (1/4) i ocre groc (2/4).

Per fer la *grisokontilià* de la indumentària dels personatges principals aquest cop no s'esgrafien, ans es pinten amb pols d'or, trempat amb suc d'all dens (imatge 26 bis). Tot i que les *grisokontilies* fetes amb suc d'all presenten un acabat força diferent¹³ a les esgrafiades, casen bé totes dues qualitats. Al cap i a la fi és or en ambdós casos. Es canvia de llenguatge per motius purament pragmàtics. No tendria sentir fer un camper d'or per just fer els pocs elements ornamentals que figures.

Es pinta la segona llum dels cabells del Crist amb una barreja del color que s'ha emprat per fer la primera llum i una miqueta de blanc (imatge 27). Sempre s'ha d'anar alerta amb el blanc que es posa a la llum dels cabells, ja que amb molt poc fa esdevenir les cabelleres grises.

S'intensifiquen els ulls, les celles i les siluetes valorades dels personatges amb siena torrada diluïda; és a dir s'intensifica parts de la *grapsimata* del personatges.

Es pinta la primera llum del blanc dels ulls dels personatges amb una barreja de negre (2/5), blanc (2/5) i ocre groc (1/5).



28

Es pinta la tercera llum dels cabells dels personatges amb una barreja del color emprat per fer la segona llum, però amb més blanc i ocre groc.

Es pinta la *grapsimata* dels àngels amb terra de siena torrada pura (imatge 28).

Es pinta la primera llum dels rostres dels àngels amb la mateixa barreja que s'ha emprat per fer la primera llum dels personatges.

Es pinta la primera llum de la vestimenta dels àngels amb una barreja de roig acarminat (3/5), blanc (1/5) i ocre groc (1/5) (imatge 29).



29

Sessió del 16 de Gener, 2010

Es velen els cabells del Crist amb terra de siena.

Es semi-velen mínimament amb vermelló les carnacions; tant dels personatges com dels àngels.

Es pinta la segona llum de la roba dels àngels amb el mateix to que s'ha emprat com a primera llum, però havent-li incrementant una mica la proporció de blanc de titani.



30

Es pinta la *grapsimata* de les ales dels àngels amb una barreja de terra d'ombra natural i terra d'ombra torrada més o menys amb una proporció de mitat i mitat. De la mateixa seguida i amb el mateix color es reforça ninetes dels ulls del Crist i de la Mare de Déu

S'intensifica subtilment el cromatisme dels rostres de la Mare de Déu i del Crist, deixant caure algun sospir de vermelló molt rebaixat. La intenció que impulsa la intervenció és, més que dotar-la d'una presència cromàtica evident, escalfar el to global dels rostres (imatge 30).

Es pinta la *grisokontillia* de les ales dels àngels amb or en pols trempat amb all.

Es pinta la tercera llum de la roba dels àngels amb el mateix color que s'ha emprat com a



31



33



34

Es van obrint cercles seguint la doble línia del *fotostefanos* de la Mare de Déu. Com tot, té la seva dificultat; primer cal tenir en compte que les distàncies entre els cercles han d'ésser iguals¹⁴, i segon, s'ha de marcar cada petjada amb força semblant¹⁵. En cas que la decoració fos molt complicada, s'haurien d'esgrafiar¹⁶ guies per al patró ornamental.

Com a darrera passa es pinten de vermelló els noms dels representats i una línia remarcant llurs aureoles.

Per tal que aferri millor la pintura a la superfície d'or brunyit, s'emulsiona el tremp d'ou amb unes gotes de vernís dammar.

segona llum, però incrementant-li una mica prèviament la proporció de blanc de titani (imatges 31 i 33).

Es retoca la *grapsimata* dels rostres dels àngels amb terra de siena torrada.

Es pinta la segona llum dels rostres dels àngels amb la mateixa barreja que s'ha emprat per fer la segona llum dels personatges.

Sessió del 19 de Gener, 2010

Es pinten les *psimicià* dels personatges amb blanc de titani pur i diluït generosament en mèdiu i aigua.

Fer notar que es passa amb el blanc adesiara per damunt de l'estampat de la camisa del Crist, donat llum i coherència a la vestidura. En aquest punt el treball pictòric, estrictament parlant, arriba al seu final.

Sessió del 4 de Febrer, 2010

6.5 REPUSAT DE L'OR, DISTINTIUS DELS PERSONATGES

Existeix la possibilitat d'embellir el daurat de la icona repussant-lo. És quelcom força comú. Des d'un senzill relleu a l'aureola, fins al complexos patrons vegetals que omplen tot el camp d'or. Es tria el grau de complicació d'acord al gust personal.

Per a tal treball l'*agiógrafos* es serveix de puntes metàl·liques amb un dibuix en relleu al final de l'estri (imatge 34). Hi han diferents models de petjada: estrelles, el lípses, punts i cercles entre d'altres.

En el cas de la peça que descrivim, la decoració serà modesta però efectiva.



35



36



37

Un altre sistema seria el que s'ha emprat abans per situar color pla sobre or, posar fel de bou. Tal com ja s'ha dit, és millor evitar la fel sempre que es pugui, ja que sempre queda marca, àdhuc després d'envernissada la icona. No és fàcil alinear bé les lletres. Per facilitar l'acció es dibuixen primer a un vegetal (sense oblidar prendre guies per situar-les sense problemes). Després es foraden les lletres i es posa el paper al lloc escaient (imatge 35). Tot seguit amb un pinzell fi del 00, es depositen puntets de pintura a la superfície d'or penetrant a través dels forats. Més tard, un cop enretirat el paper vegetal, es tracen amb facilitat les lletres a partir d'aquests puntets.

El procés de creació de la icona "Panagia glicofilusa" arriba al seu termini (imatges 36 i 37).

6.6 ANNEX: ENVERNISSAT

La propera i darrera acció serà l'envernissat final. Com més es torbi a fer-ho, millor, ja que més sec estarà el tremp. Cal recordar que aquest, per molt sec que sembli al tacte poques hores després de pintar, no ha completat el seu procés d'eixugament.

Però un mes després d'acabada la icona s'envernissa amb vernís dammar. Es fa en dues capes primes.

El dammar a diferència dels vernissos qualificats com a finals deixa respirar la pintura. Gràcies a aquesta característica, hom es pot permetre el luxe d'envernissar la icona un mes després d'haver-la acabada, ja que la pintura pot seguir el seu procés d'oxidació sense problemes fins a establir-se del tot.

Per envernissar s'empra una paletina suau i de baixa qualitat.

Notes

- 1 Mare de Déu de la besada dolça. *Panagia*, significa santa entre les santes, es a dir la Mare de Déu. És el resultat d'afegir a *agia*, santa, la partícula *pan*, tot. *Glikofilusa* ve de *glíkós*, dolç i *filí*, besada.
- 2 BALYOYIANNI; Icons Mother of God.
- 3 En aquest cas, tot i que haguessin estat de molta ajuda, no s'han emprat. Potser per peresa metodològica, inconsciència, o soperba, si bé el resultat no ha estat dolent.
- 4 En darrera instància, i tal com afirmava Palomino, l'ull i no pas la raó, és qui té la darrera paraula en l'art de la pintura.
- 5 No tots els tocs d'or es faran amb el nou procediment, però si la majoria.
- 6 Aquest exemple, com bé es pot veure per les dates, es va realitzar l'hivern. Per tant, el temps d'espera aquí esmentat, està subjecte a la climatologia hivernal Xipriota. Si s'hagués fet el mateix treball en el tòrrid estiu de l'illa, el temps d'espera seria molt menys de la meitat.
- 7 S'esmenta la gran concentració de negre com a fet rellevant, perquè aquest pigment és poc emprat en la tradició bizantina. Es considera que el negre atorga qualitats funestes i depriments tant a l'estètica de la icona com a l'esperit del sant que l'habita. Per a generar els foscos s'empen els terres. No deixa d'ésser curiós, que amb aquest defugir del negre, la tradició bizantina coincideix amb l'escola impressionista.
- 8 És a dir, generosa de mèdiu.
- 9 Quasi el doble.
- 10 Pintura prima sobre superfície gens absorbent, difícilment pot ésser sòlida.
- 11 Quan es desprèn una part de la pintura, l'àrea d'or que queda a la vista és molt cridanera. Al contrari del forat de color incert que queda en el cas d'emprar pols d'or i all.
- 12 Hi ha formes artístiques que, essent la mínima expressió en l'aspecte formal, presenten una enganyadora facilitat. La pintura egípcia dinàstica, la pintura grega de figures vermelles, o els contemporanis còmics de Tintin són tres bons exemples. El què hi ha a la vista en aquestes formes artístiques, és poc més que una línia reduïda i sintètica plena de color pla que sintetitza un coneixement universal de l'objecte representat.
De manera semblant, doncs, la semi-veladura de vermelló que es dona a la carn dels personatges, és la síntesi de tots els coneixements que té l'agiògrafos sobre l'ésser humà i la visió del món i la creació en general. No és possible copiar aquests tocs mimèticament d'un bon referent. Es necessari que es facin des de la pròpia experiència vital.
- 13 Les grisokontilies pintades a l'all, són convexes —és a dir l'or és un relleu— i mats. Les esgrafiades són còncaues —és a dir l'or és un canal— i reflectants.
- 14 Cosa més difícil del que sembla, una superfície reflectant d'or no ajuda gens ni mica a calcular bé les distàncies.
- 15 Com més força s'empra al repussar un dibuix, més intensament es veu.
- 16 És imprescindible fer les guies abans de daurar, és a dir just abans de posar bol a la preparació.

EXEMPLE PROCESSUAL IV: I KIMICI TIS THEOTOKOY¹

Descripció del procés pictòric estrictament tradicional de la Icona Grega Bizantina.

Tercer exemple

El present tercer exemple de icona es realitza de manera molt semblant als dos anteriors exemples “Sant Jordi” i “Pangia glicofilusa”, per tant els aspectes generals de l’elaboració d’una icona no s’explicaran més que tangencialment per considerar-ho reiteratiu. La realització del suport de la icona *ex-proceso*, que és l’únic aspecte que sí que difereix entre els exemples anteriors i el present, es relatarà profusament.

La present peça, plantejada ambiciosament per esdevenir una obra mestre, no es podrà dur a bon termini per problemes logístics i tècnics. Tanmateix, la seva realització ajudarà a acabar d’entendre en profunditat el sentiment acumulatiu de la pintura bizantina, en lligar les *psimicià* amb gairebé la tala de l’arbre en el què s’assenten.



0 I Kimici tis Theotokoy segle XVII. Tremp a l'ou sobre post 47,2x84,5 cm. Museu de Història de Moscou

7.1 IMATGE

Primer de tot s'escolleix el tema i la imatge referencial. El tema, tal com diu l'encapçalament és la dormició, i el referent² és una icona del segle XVII de 47,2 x 84,5 cms que es troba al museu d'Història de Moscou (imatge 0).

No es serà fidel a la mida del referent. La icona a realitzar tindrà més del doble de superfície que la seva predecessora. Així la complexitat i bellesa de la composició original, es veuran refermades amb l'aire èpic que aporta una mida major.

7.2 REALITZACIÓ DEL SUPORT

El taulell marí és, avui en dia, el material estàndard per a l'*agiografia*. Però, així i tot, encara és relativament freqüent el treball sobre fusta natural, el material tradicional.

En aquest tercer exemple es descriurà el procés creatiu d'una icona des de la gènesi del mateix suport. Tot i que no aquest no és gens ni mica un tema pictòric, és prou important perquè el pintor o agiógrafos responsable es senti obligat a tenir-ne unes nocions bàsiques. Aquestes nocions, serviran per obtenir el millor del fuster en el cas de tenir la voluntat d'emprar un suport de fusta massissa.

Andreas Theofanoy, *xilogliptis*³ del taller de restauració del museu del monestir de Kikkos, és qui, sota les instruccions de Christos Kharís ha realitzat l'esmentat suport. Ha sigut una feina delicada amb idees sovint enfrontades, que s'han hagut de resoldre amb llargues negociacions. Així i tot, el taulell resultant ha sigut satisfactori. I més encara el seu procés d'elaboració, ja que les errades i les seves corresponents correccions, han permès crear una idea perfectament acurada de l'objecte d'estudi.

En un estat inicial, la futura taula es compon de 5 peces separades de fusta de *kiparisi* — xiprer — de 90 x 30 x 5 cms cadascuna (imatge 1). És una bona fusta, però no és perfecta.



1

Primer de tot perquè és molt jove, per tant, amb una reacció alta als canvis climatològics. I segon, perquè presenta nombrosos grups i forats, cosa que amb el temps, pot fer que es transformin en deformitats al futur pla pictòric.

La direcció en la què es contreu i dilata la fusta depèn dels anells del tronc. Per tant és imprescindible tenir-los en compte a l'hora de fer els talls i d'ajuntar els diferents trossos d'un taulell. Les peces s'han tallat del tronc, seguint els radis imaginaris que emanen del cor de l'arbre, sense mai arribar a l'esmentat centre (imatge a). Si no es fes en l'esmentada direcció, les peces es recargolarien cada vegada que es mullés el taulell. En configurar el taulell, s'haurà d'alinejar la direcció dels anells de cada peça de manera còncava en respecte a la que serà la superfície a pintar. D'aital manera, es minimitzarà la inevitable



a Secció d'arbre. Els rectangles vermells representen la direcció correcta dels talls.

tensió dels factors climatològics sobre la post i en conseqüència sobre la futura pintura.
Les diferents peces de fusta esdevendran una sola post mitjançant l'acció de tres amarres:

1- Ànimes

2- Cola de fuster

3- Dues grans bigues, relativament mòbils, encallades al darrera del suport.



2



8



9

En el cas del taulell que s'empra com a exemple, es posaran cinc ànimes per cada junt (imatge 2). Per tal de col·locar-les bé, primer de tot s'han de mesurar i marcar els punts convenients. Amb un filaberquí, s'obrin forats a un de cada grup de dos costats que s'han de besar. Després amb uns ferros, es tracen guies simètriques i es foraden. Acte seguit es posa cola blanca de fuster tant a les ànimes com als costats a ajuntar. Després, s'emmetxen les diferents parts anant alerta en no deixar escalons a la futura superfície pictòrica (imatge 8.2). Tot seguit es col·loquen les diferents peces, ja juntes, sota la pressió d'uns quants serjants o premses. Es necessari que entre aquests i el suport, assistir-se de dos llistons de fusta seguint l'horitzontal, per tal de no malmetre la fusta del l'esmentat suport i repartir més homogèniament la pressió.

Es deixen uns quants dies, per tal que el taulell es sequi bé i agafi unitat. Després, cal afegir, a manera de bastida, dos grans llistons de fusta al taulell, que serviran tant per enfortir estructuralment el taulell, com per poder-lo manipular amb comoditat.

Sempre s'han de col·locar seguint l'horitzontalitat⁴ de la peça.

La fusta amb la que es fan els llistons no té perquè ser del mateix arbre que la resta de la icona. En aquest cas són de roure (imatge 9).

Posar els llistons a la post és un treball de precisió, ja que aquests, tot i que ben ajustats, no s'han d'encolar, es mantenen fixes per la pressió. Per tal de potenciar dita pressió, els llistons tenen forma de falca esmussa Tant en horitzontal com en secció. Cal remarcar

que els moviments de falca d'ambdós llistons són idèntics, però simètrics l'un amb l'altre. Així, complementant-se, fan més força.



10

suavitza les arestes de les bastides. També, i com a fet anecdòtic, estampa les seves inicials.

Per integrar els llistons, primer de tot se'n projecten les mides al taulell. Després, es fa un primer buidat usant una màquina específica (imatge 10). L'acció s'haurà de repetir tantes vegades com sigui necessari per aconseguir encallar en les vies de la post els llistons. Carregant-se de paciència, el *xilogliptis* va mesurant, buidant, provant i remesurant infinites vegades la relació entre llistó i cadell, fins que arriba un moment en el que ambdós queden fermament casats.

Finalment, en tenir-ho tot a lloc, el *xilogliptis*

La bastida va ésser motiu de d'enfrontament entre el *xilogliptis* i l'*agiógrafós*. El primer, que feia el treball, afirmava la precarietat de la bastida, el segon, que dirigia i supervisava el treball, es mantenia ferm en la convicció que un bastiment més gruixat, faria una icona massa pesada, i per tant, massa difícil de manejar.

Una vegada ben consolidada la peça, es serren els cantons donant-li exactament la mesura necessària, 79 x 138 cms.

En principi, el suport de fusta de xiprer és a punt per començar la feina (imatge 13).



13

Sessió del 22 de Desembre, 2009

7.3 PREPARACIÓ

El procés de preparació d'un taulell gran, és gairebé idèntic al d'un de petit. La logística, en canvi, és una mica més complex.

Es comença esgrafiant la graella de diagonals. La fusta de xiprer com que és molt tendra és molt dura, presentant una resistència remarcable a ésser retxada. Especialment allà on hi ha nusos. Si l'esmentada duresa se la multiplica per la mida de la peça, el resultat és una sessió de treball físicament esgotadora.

Un cop esgrafiat el suport, s'ha de preparar cola de conill en abundància que es repartirà generosament. L'olor que es despren de la taula humida és d'una intensitat indescriptible. Omple d'emoció tots els que la envolten. Tant l'olor com l'emoció que se'n deriva, és impossible d'aconseguir emprant taulell marí.

Sessió del 23 de Desembre, 2009

Es posa la *currucla*. El fet que la superfície sigui gran no complica gaire l'acció. Es segueix el procés general ja descrit als anteriors exemples de icona, és a dir, es presenta la *currucla* damunt la fusta, i se la aferra aplicant-li cola de conill des de el centre cap a l'exterior en forma de creu.

A causa de les vacances de Nadal, es deixa abandonada la peça al taller durant més de dues setmanes

Sessió del 19 de Gener, 2010

7.3.1 Anomalia: Post vinclada

Després d'aquest temps, el *xilogliptis* va descobrir⁵ que la taula s'havia vinclat exageradament, i el que era pitjor encara, s'havien obert dues grans feses. Immediatament després de la descoberta, va adreçar la taula amb l'ajut de humitat i serjants. Quedaren les feses a decisió meva.



17

s'acumula— i se'n calca la forma amb un llapis. Després, amb una gúbia, i seguint l'esmentat dibuix, es buida l'espai necessari per allotjar les petaludes. Aquestes s'encolen i es col·loquen a lloc. Finalment, en ésser tot ben sec, s'aplana amb paper de vidre.

El senyor Theofanoy, el *xilogliptis*, després d'aquest fet, va finalment obeir a Kharís l'*agiógrafos* i director de la realització del suport, en un tema disputat. El segon insistia en la necessitat d'incorporar al taulell dues *petaludes*⁶ (imatge 17), i el primer s'hi oposava argumentant la manca de necessitat. Aquestes, permetent a la estructura de fusta respirar⁷ més de gust, l'enforteixen.

Fer-ho no fou ni complex ni difícil.

Un cop tallades les peces, es presenten al centre de la post —que és on la tensió

Sessió del 21 de Gener, 2010



18

Amb la intenció d'arreglar fins on sigui possible els dos cruïssos, clivells o feses de la taula, s'encola damunt cadascun una trinxa de currucla. Aquestes funcionaran com a reforç estructural (imatge 18), i suavitzen l'impacte visual. A més, esmorteixen el moviment entre la preparació i la fusta, i impedeixen que els cruïssos es facin encara més profunds. Ara bé, hom és conscient de que s'estan maquillant defectes estructurals. Seria molt estrany que en 70 anys la icona no mostràs dos enormes cruïssos.

Després de reajustar i reparar el suport es torna al treball ordinari.

7.3.2 Continuació de la preparació

Es prepara el *gesso* amb la mateixa cura de sempre. Per molta quantitat que se n'hagi de fer, s'ha de seguir depositant a cullerades el guix mort ben porgat amb infinita paciència⁸. Només així la cola absorbeix el màxim de càrrega possible, evitant les letals bombolletes, tot i que mai desapareixen, visibles àdhuc en el acabat de l'obra. A més la lenta cadència de dipòsit del blanc d'Espanya, té com a virtut evitar tots els grups de càrrega.

L'única diferència entre preparar un taulell gran i un de petit, és la quantitat de cola i de gesso que s'ha de fer. Per això, és convenient per qüestions de ritme, tenir a punt dos o tres pots de quart de litre de preparació a l'hora.

Una bona logística és imprescindible a l'hora de realitzar obres de grans formats, ja que les

dificultats són deu vegades més grans, moltes vegades les solucions passen per la prevenció i el seguiment escrupolós del plantejament.

En la sessió es fan dues passades de preparació, sempre seguint direccions complementàries.

Sessió del 22 Gener, 2010

Es posen quatre capes més de preparació. Cada nova capa s'ha d'aplicar complementant amb la direcció de pinzellada les capes prèvies. En aquest cas en concret, primer s'ha aplicat en vertical, després en horitzontal, després en diagonal d'esquerra a dreta, després en diagonal de dreta a esquerra, i després s'ha tornat a començar. D'aquesta manera s'evita la repetició de patrons de pinzellada, generadors de regruixos.

Dissortadament, com que en rebre moltes capes de preparació seguides, la taula està exposada a molta humitat, es comença a vinclar visiblement. Per contrarestar et fet, s'aplica contra-humitat (aigua amb pinzell) al dors. Acció que tranquil·litza el suport i l'aplana.

Per tal de no provocar en excés el caràcter indòmit de la fusta jove, hagués estat millor no posar més d'una capa de preparació al dia. D'aquesta manera s'hagués evitat l'excessiva acumulació d'humitat al taulell. La recomanació, emperò, no es segueix per optimitzar l'escàs temps⁹ que resta per treballar la "Dormició".

Sessió del 26 de Gener, 2010

Es frega la superfície del taulell amb paper de vidre del 0. Just després, es posen tres passades més de gesso. En aquest punt es considera òptima la preparació. En total les capes de preparació són onze. Nou amb càrrega, més dues de cola sola.

En estar eixuta¹⁰ la preparació es torna a fregar amb paper de vidre, però aquest cop emprant paper 00. Cal recordar que la pols resultant de fregar la preparació amb paper de vidre

no s'ha de treure, ja que en passar un drap humit per la preparació, ajudarà a omplir les petites imperfeccions. Gràcies a que la cola de conill¹¹ revé sempre que s'humiteja, es capaç de consolidar l'esmentat polsim.

Un cop la textura de la preparació és òptima al tacte sols queda tallar amb un *cutter* el sobrant de *currucla* i preparació dels costats. Aquesta acció es fa seguint amb el cúter els costats de la taula posada a l'inrevés.

En aquest punt es considera acabada la preparació per a la Dormició de la Mare de Déu (imatge 19).



19

Sessió del 27 de Gener, 2010

7.4 IMATGE, ESGRAFIAT I BOL

La imatge representa el moment en que Maria es dorm¹² i puja al cel. Allà figura Crist envoltat de àngels amb l'ànima de sa mare en braços. A la terra queda el cos buit de Maria envoltada de sants que pateixen la seva partida, i un arcàngel protector que talla les mans d'un personatge que pretenia comprovar la virginitat de Maria. Com a l'exemple "Agios Giorgos Cefaloforos", es representa un mateix element dos cops. Si en aquella icona era el cap del sant, aquí és Maria.

Precisament l'ànima de Maria es tria com a futur centre de la tensió narrativa de tota

l'escena. Els motius que impulsen la tria són, primer espirituals, pel positiu adreçament de tot el dolor de la imatge al cicle de la vida, i segon estètics, com a subtil però efectiu contrast a la horitzontalitat imperant de Maria dormida.

És important tenir la narrativa de la peça clara des de un bon començament, per tal de gestionar òptimament i a consciència l'energia creativa.

7.4.1 Retoc del dibuix

Per a tal de transferir la imatge al taulell, se'n fa una fotocòpia ampliada a l'escala pertinent. Una reproducció fotomecànica d'aquest tipus, en el millor dels casos, presenta una imatge imprecisa, i, en el pitjor dels casos la imatge arribar a ésser indesxifrable.

Sabent, gràcies a l'experiència prèvia d'altres icones, que sols amb un dibuix compostiu



20

molt precís hom és capaç de projectar el to espiritual global pretés a la obra, hom es torna molt exigent amb cartons i referents diversos. Aquesta coneixença desemmascara la precarietat de la imatge fotomecànica que es pretén emprar com a catrò. Es fa imprescindible, per tant, de tractar-la¹³ buscant una major claretat. L'estri emprat per a tal tasca és un llapis Hb comú. Amb aquest es redefeixen les parts de la imatge que no s'entenen (imatge 20) estudiant el referent¹⁴, però també emprant altres imatges, la memòria i la imaginació.

Retocar la fotocòpia no és temps perdut, en absolut, no sols facilitarà el treball posterior en ésser més precís el dibuix, ans també permet començar el procés d'apropiació de la imatge. La personalitat del nou *agiògrafos* es fa evident de seguida en el retoc de la fotocòpia, sobretot al rostre de les figures, on s'altera significativament tant la ubicació com la proporció dels ulls. Aquests, primer es fan més grans, i segon i més important es pugen una distància equivalent a la mesura de la parpella superior. És a dir, l'iris després de la alteració, es talla amb la parpella al lloc on abans la parpella es tallava amb l'òrbita. Després i per conseqüència, els altres elements configuradors del rostre s'han de també alterar més o menys acompanyant la nova ubicació dels ulls¹⁶.

El retoc general al principi és absolutament inintencionat, i afecta només alguns dels nombrosos personatges de la icona. No es podria dir que sigui un error, però com que el causa la inèrcia d'un esquema interioritzat, més que per una valoració del referent i de les pròpies necessitats envers la peça, si que es podria dir que és un accident.

Quan ja es duu un cert temps en el retoc de la fotocòpia, la part racional del cervell acaba finalment per despertar, i avaluar els resultats. Aquests són considerats altament positius, sobretot gràcies a l'anomalia dels ulls, que aporta una humanitat que no existeix al referent. Per tant, i després d'aquesta presa de consciència, l'alteració dels ulls dels personatges deixa d'ésser una anomalia, i es sistematitza. Cal dir que en institucionalitzar-se les noves proporcions, el treball s'accelera, ja que hom no cerca un sentiment o expressió ans l'execució en un pla¹⁷.

Un altre canvi identificable que es dona és l'allargament dels dits de les mans dels personatges.

La marcada tendència¹⁸ del cartró a esclafar i arrodonir tant els personatges com els altres elements, es contraresta de manera sistemàtica. Per tant, el caràcter global del nou avatar de la icona és molt més estilitzat que el de l'anterior.

S'allarga, s'estilitza, es cerca la verticalitat.

Alterar conscientment parts tan ínfimes aparentment de la imatge, obtenint en

correspondència un canvi emocional de la peça tan visible, fa que hom es pugui començar a fer una idea¹⁹ de les possibilitats d'una imatge. Lligada a aquesta presa de consciència, també es fa patent, tant la impossibilitat de mai poder repetir²⁰ cap treballa artística, com que l'activitat creadora, al esser una emanació del cosmos, aconsegueix l'ànima finita de la peça en qüestió que treballa dels factors externs que l'enrevolten. Llavors, amb aquest punt de vista, el bagatge personal de l'artista és la barca amb la què l'ànima es mou pel riu de la creació.

El moment en què es modifiquen els personatges, és un instant altament inspirat²¹.

Per acabar, la reflexió sobre microalteracions, es vol afegir que l'espectador, per molt que no sigui capaç de racionalitzar-les, sempre n'és conscient a un nivell sensible. El caràcter global de la icona s'aconsegueix amb microalteracions, i aquest caràcter global és el que més es sembla a la originalitat que es dona a l'*agiografia*.



21

7.4.2 Transferència

Un cop retocada satisfactòriament la fotocòpia, es transfereix al suport seguint la manera estàndard. Després, s'enretira la fotocòpia, i bufant es treu el pigment sobrant de l'operació que ha quedat sobre la taula. Com sempre la imatge resultant es veu el mínim necessari per com per distingir-la a la distància a la què es comença el treball (imatges 21, 22 i 24).



22



24

Sessió del 28 de Gener, 2010

7.4.3 Alternança de bol i esgrafiat

El següents passos que s'han de fer són, primer esgrafiar el dibuix, i, segon aplicar bol. La primera de les activitats esmentades és feixuga físicament parlant i la segona presenta temps morts²². Per tant, per tal d'optimitzar temps i esforç físic, es decideix compaginar totes dues activitats. L'alternança i el ritme d'aquestes poden anar a caprici, sempre i quan s'esgraffi primer tota la zona limítrof d'allà on s'ha de posar el bol.

En haver passat aquesta etapa, s'alternen les dues tasques depenent²³ del cansament de la mà, i de la necessitat de temps d'assecatge del bol. Tot i dedicant-se a dues activitats complementàries²⁴ hom pot treballar ininterrompudament durant un llarg de temps, cal



25

aturar-se adesiara per descansar. S'ha de tenir en compte que el desgast de l'atenció augmenta perillosament la tendència al fracàs de cada intervenció a l'obra.

El bol s'ha preparat de la manera habitual, es a dir, poc carregat per tal de poder fer moltes capes primes en comptes de poques i gruixades. Es vol insistir en que d'aquesta manera es garanteix la millor resposta possible del material.

Sessió del 29 de Gener, 2010

S'acaba satisfactòriament el llit de bol. En total s'han donat vuit capes (imatge 25). Ja es té a punt la superfície per daurar.

7.4.4 Daurat i esgrafiat

Tot i que encara no s'ha acabat l'esgrafiat, no hi ha cap problema per alternar-lo, ara amb la feina de daurar.

L'or es treballa com als anteriors exemples, amb les dues passades de rigor en la mateixa sessió.

Es tanquen com cal els *fotoestefanos*, però per motius que no són ara del cas, es deixen amb una sola capa d'or petites zones del daurat.

Sessió de l'1 de Febrer, 2010

Es dedica tota la sessió al daurat. Com de costum el resultat d'aquest procés empitjora per la meua impaciència²⁵. Sovint el nerviosisme fa que no respecti el temps d'espera correcte entre col·locació i brunyit. Cal tenir present que no es pot brunyir mai abans d'hora, ja que l'or s'embruta i/o es trenca.

Sovint el nerviosisme, també és el causant de precipitar l'acció de posar l'or sobre la preparació humida (que no mullada), de manera que l'or es consolida en parts al paper i no a la preparació com seria desitjable, per tant, s'ha de repetir l'acció.

Seria més adient disposar d'or en *loose*, ja que emprant-lo amb aquesta presentació, s'evita l'esmentat temps d'espera. Però si encara es té molt d'or en transfer se li ha d'anar donant sortida.

Sessió del 3 de Febrer, 2010

A la sessió d'avui s'ha comprovat experimentalment la bonança de posar dues capes d'or amb la mateixa seguida. Fins al moment ho sabia "culturalment", és a dir, se m'havien transmés uns coneixements i un sistema de treball que jo havia donat per bons. Ara bé, a la sessió del tres de febrer s'han pogut contrastar les dues possibilitats en idèntiques variables de suport, temperatura i humitat exteriors.

A una part del camp on tenia ja situada una capa d'or se l'hi ha afegit una segona capa, mentre que a una altra àrea del camp se l'hi han posat les dues capes corresponents. A les zones on es posen les dues capes d'or consecutives, aquest s'aferra i es deixa brunyir amb més facilitat que a les parts on havia una primera capa feta a la sessió anterior. Aquesta millora es deu a que la superfície a re-daurar és humida i es mantén més consistent que en l'altre cas, ja que la intervenció a la capa superficial es veu secundada per les capes profundes, mínimament tendres encara. I aquesta homogeneïtat de condicions a totes les capes, frena i acompassa els moviments del suport i de la preparació. En definitiva, es pot

afirmar rotundament que:

1- La diferència entre les dues opcions metodològiques per daurar (2 capes 1 dia / 2 capes 2 dies), tant de resultat com de procés és més que notable.

2- Posant les dues capes d'or en una mateixa sessió s'aconsegueix un resultat millor que l'obtingut si les posam en dues sessions diferents.

A la mateix sessió, finalment, s'acaba d'esgrafiari el que quedava pendent.



27

Sessió del 4 de Febrer, 2010

S'acaba de daurar. Tot i que l'obra és gran, l'àrea que cobreix l'or no ho és pas tant (imatge 27). A més, en no tenir intenció de repetir l'experiència de *grisokontilies* esgrafiades, s'estalvia tot l'or que s'hauria de posar als vestits i objectes diversos. Ara bé, si en un futur proper o llunyà es canvia de parer²⁶, sempre s'és a temps, per molt que sigui poc ortodox, de daurar les esmentades parts amb la pintura de la icona avançada²⁷.



29

Sessió del 5 de Febrer, 2010

Es netegen les voreres de l'or a consciència usant el procediment habitual (imatges 28 i 29). Després d'aquesta darrera intervenció, és possible començar amb el treball pictòric *sensu stricto*²⁸.



28

7.5 TREBALL PICTÒRIC

7.5.1 Mèdium

Primer de tot es prepara el tremp d'ou amb les següents proporcions:

Un rovell d'ou

Dos volums de rovell d'ou d'aigua

Tres gotetes de vinagre de vi.

És un mèdium difícil d'emprar, ja que el color, tal i com s'ha comentat amb anterioritat, en eixugar-se canvia molt. Però, un cop s'aprèn a predir el desnivell cromàtic entre fresc i eixut, és la millor recepta de mèdium d'ou per l'*agiografia*; per la densitat, l'olor, i la textura que atorga a la pintura.



30

fins a final cadascuna de les figures o objectes que figuren a la icona.

Ara bé dues consideracions: primer, aquesta capa no pot fer cap mal al futur cromatisme, i segon, tal com s'ha dit és un substitut que permet arribar molt abans al moment d'avaluació i reflexió que es dona quan es tapa el blanc inicial.

L'interès en accelerar l'avaluació deriva de qüestions en absolut creatives. La manca de temps per finalitzar la peça quan pertoca és el que fa frissar.

En definitiva, només en tenir la capa vermella inicial, es veu clar que la millor manera d'invertir el temps restant és restringir l'activitat pictòrica a les figures centrals. Possiblement es pugui finalitzar l'esmentada àrea²⁹.



32

repeteix a ull una mateixa recepta en moments diferents) a les carnacions dels exemples precedents. Es prepara molt de to ja que aquest es situarà a totes les figures³⁰ (imatges 32 i 33). Tot i que, com s'ha dit, es treballarà de moment només la part central de la icona, és convenient —per tal de mantenir la coherència quasi heràldica dels colors característica de

7.5.2 Heterodòxia: Proplasmos general

Aquest cop es començarà la peça aplicant una *proplasmos* global de terra roja molt diluïda (imatge 30). La capa general de vermell és un succedani ràpid i fàcil d'una *proplasmos* individualista detallada. No és un camí en absolut ortodox, és fruit d'una decisió personal. El més pertinent, sens dubte, seria fer desaparèixer el blanc lentament, situant la primera capa de color adient a cada element, o, pintar de principi

7.5.3 Passes pictòriques

Segueix a continuació la descripció del protocol cromàtic, especificant l'àrea de la icona on s'efectua i la combinació de pigments que s'empra.

Es pinten les *proplasmos* de les carnacions amb una barreja de terra de siena torrada (2/7), terra d'ombra natural (2/7), ocre groc (2/7) i verd bufeta (1/7). Aquest to és el mateix que s'ha emprat (llevat, es clar, de les possibles i naturals fluctuacions entre les proporcions que es produeixen quan es



33

groc (1/3) que ja s'ha emprat als dos anteriors exemples de icona. S'aplica molt diluïda³¹ (meitat ou, meitat aigua), ja que sempre hom és a temps per intensificar-la, mentre el camí invers és impossible. Tot i suau, el to compleix la seva funció, que és definir els elements dels rostres (imatge 34). Un cop la llum estigui correctament situada, s'ajustarà alhora que s'intensificarà aquesta *grapsimata* suau.

la pintura bizantina— situar la *proplasmós* no tan sols a les figures que es treballaran ans a totes elles. D'aquesta manera s'assegura com a mínim una unitat de la base.

Per tal d'aconseguir la densitat escaient de color, es donen dues o tres passades del mateix color. A la imatge 33 s'aprecia a la perfecció la construcció gradual del color. El rostre de l'esquerra té ja les capes, mentre els de la dreta encara no.

Sessió del 8 de Febrer, 2010

Es pinta la *grapsimata* dels rostres del Crist i de l'ànima de la Mare de Déu amb la barreja de terra de siena torrada (2/3) i ocre



34

(2/4), ocre groc (1/4) i blanc de titani (1/4) que ja s'ha emprat a l'anterior exemple de icona, "Panagia Glicofilusa". Recordem que a l'exemple "Sant Jordi", en canvi, les llums de la carnació incorporaven vermell.

Es pinta la *proplasmós* de la roba del Crist amb una barreja de terra roja (3/5) i ocre groc (2/5). És la mateixa peça de roba — una toga dorada— que portava el Crist infantil de l'anterior exemple. Amb el record de les dues correccions de càlid que se li han hagut de fer, al present exemple es comença elaborant el to valentament amb més vermell.

Es pinta la primera llum dels rostres del Crist i de l'ànima de la Mare de Déu (imatge 35) amb la mateixa barreja de terra roja que ja s'ha emprat a l'anterior exemple de icona, "Panagia Glicofilusa". Recordem que a l'exemple "Sant Jordi", en canvi, les llums de la carnació incorporaven vermell. Condició que les enriqueix, però a l'hora les desentonava.



35

Es pinta la *proplasmós* de la vestimenta de l'ànima de la Mare de Déu amb una barreja de terra d'ombra torrada i blanc de titani, més o menys amb una proporció de mitat i mitat. És el mateix color que s'ha emprat als rotlles de l'exemple "Sant Jordi" i la camisa del Crist de l'exemple "Panagia Glicofilusa", i si fa no fa seguirà el mateix procés de intensificació.

Es pinta la *proplasmós* dels àngels amb una barreja de terra roja i un sospir de blanc de titani.

És bon moment per fer notar la vivor que presenten els colors en aplicar-los purs i en veladura sobre un fons lluminós. Aquesta qualitat, sempre és prou superior als tons obtinguts



36

fons, s'hauria de fer primer una grisalla,³⁴ i després velar-la diligentment amb color pur. Es pinta la *proplasmos* del camp o aureola de les figures centrals amb una barreja de blau ultramar (2/4), ombra natural (1/4) i blanc de titani (1/4).

Sessió del 10 de Febrer, 2010

Per tal d'intensificar el color del camp o aureola de les figures centrals s'hi afegeix una segona ma de *proplasmos*.

D'idèntica manera s'afegeix una segona capa de *proplasmos* als àngels, per tal d'intensificar-los el color.



37



38

afegint blanc a qualsevol color o combinació de colors.

El que s'ha acabat d'esmentar s'aprecia³² beníssim a l'imatge 36. En aquesta la *proplasmos* dels àngels, presenta un aspecte violaci, quasi grisós al costat del camper vermell. El camp empra exactament el mateix pigment que els àngels, però sense blanc de cap mena i aplicat molt aigualit³³. La llum prové de la transpiració de la preparació blanca. Si es volgués obtenir als àngels una intensitat idèntica al color del

S'acaba de definir bé la primera llum que ja es té plantejada als rostres del Crist i de l'ànima de la Mare de Déu, emprant el mateix color que a la sessió anterior. A més es comença a fer la primera llum a dos rostres més³⁵ (els dels sants més propers del centre, un a l'esquerra i l'altra a la dreta) mitjançant diferents capes de pintura successives (imatges 37 i 38).

No queda fora de lloc insistir de nou en la bonança de treballar en moltes capes de pintura primes en comptes d'una sola i gruixada.

Tal com ja s'ha dit, l'ànima de Maria ha d'ésser el centre narratiu de l'obra. Aquesta figureta abraçada per Jesús ha d'aconseguir que l'espectador obvii la gran Maria horitzontal. En definitiva, l'obra pretén ésser una Madonna amb nen però a la inversa.

I, per tal de potenciar el protagonisme de tan petita figura, es pretén que aquesta sigui a bastament més lluminosa que la resta de l'obra. Per aquest motiu, s'ha situat la primera llum a pràcticament tota la superfície del rostre, deixant entreveure poc o gens de la fosca

proplasmos. Una altra manera de potenciar el protagonisme del rostre de l'ànima de Maria, és donant-li un aspecte més naturalista. Ara bé, per a tal efecte no s'ampliarà el nombre de referents (ni en altres estampes, ni estudis propis), no es considera necessari. Amb la memòria bastarà per visualitzar i pintar un



39

Sessió de l'11 de Febrer, 2010

rostre que s'ajusti a les precises necessitats estètiques i espirituals de la peça.

Es pinta la *grapsimata* de la roba del Crist amb una barreja de terra de siena torrada (2/3) i ocre groc (1/3) (imatge 39).

Es pinta la *grapsimata* dels àngels amb una barreja de terra roja (2/5) i terra de siena torrada (3/5). El color resultant és molt càlid i fosc, ideal per fer la silueta i modelar les ombres dels àngels a sobre de l'intensíssim color de base.

El to que s'empra per fer la *grapsimata*, com a llei global, sempre ha d'esser més càlida que la *proplasmós*, constant que influeix molt en el to global predictable que té la icona bizantina.



40

7.5.4 SEGONA ANOMALIA, TAPANT CRUIS

S'han d'arreglar uns cruïses (imatge 40) que han aparegut a la preparació. Com era de preveure, han sortit a l'àrea on hi ha doble *currucla*³⁶. Aquestes feses, tot i que no són ni llargues ni pregones, són molt evidents als espectadors, ja que per desgràcia es una bona part es situa just damunt del rostre de l'àngel de dalt a l'esquerra. I un rostre és un punt comunicatiu fonamental³⁷.

No es té constància del moment exacte de l'aparició dels cruïses, però probablement fou o bé en mullar generosament el bol abans de

daurar, o bé al mullar el dors de la peça per tal d'evitar que la fusta es vinclés amb la primera i esmentada acció.

Del què si es té coneixement és que en posar la base de color dels àngels, el desperfecte ja hi era, però no es va valorar prou l'impacte visual que representaria. En un principi, semblava que posant una mica de pintura damunt dels clivells bastaria per fer-los invisibles. Malauradament la previsió ha sigut desencertada, i en situar la *grapsimata* dels àngels el desperfecte s'ha fet encara més evident. Per tant es fa inevitable tapar els cruïses.

Restaurar el desperfecte presenta poca dificultat més que decidir-se.

La millor manera és emprar, a la manera de màstic o betum tapaforats, gesso una mica revengut. Aquest es manipula amb una espatuleta, o àdhuc, com s'ha fet en aquest cas, amb un pinzellet.



41



42

La resposta, per molt que pugui semblar irracional, segueix essent que *treballar amb una fusta de qualitat millora el resultat global³⁸ d'una manera més que notable. L'aura del material transcendeix primer a l'obra, i després i en conseqüència a l'espectador.*

Després d'arreglar el desperfecte es torna al sempre més interessant treball del pintor, i s'acaba de fer la *grapsimata* als àngels. Ha sigut un treball llarg i complex, on s'ha definit el contorn de molts i diversos elements, s'hi han modelat ombres, i finalment, s'ha donat una unitat de conjunt lligant³⁹ el que estava fet a noves línies i masses més amples.



45

En estar ben eixut el pegat (imatge 41), es frega la superfície amb un paper de vidre del 00. Tot seguit, es ressitua la proplasma a la part nova anant amb molta cura de no deixar rebaves, ja que aquestes donarien testimoni de l'adob. D'aquesta manera s'acaba la restauració (imatge 42).

Sens dubte si en comptes de fusta s'hagués emprat taulell marí aital problema de cruïres no hagués aparegut, però, com ja s'ha dit, tot i que treballar amb fusta real és una aventura, el resultat bé que ho paga. I per tal que el lector es pugui fer una idea sobre la diferència de la vibració dels dos materials, es podria dir que el contraplacat és bany d'or, mentre que la fusta natural és or massís. Inevitablement es planteja el següent dubte:

És tan important la incidència de la vibració del material del suport en el resultat final, és a dir en la imatge pictòrica? Si tanmateix aquesta es realitza a sobre de deu o més capes de preparació de distància de la materialitat en litigi, és possible que s'apreciïn les seves qualitats? Si no hi ha en definitiva la més mínima relació tàctil entre post i pintura, no seria més lògic pensar que la qualitat de la post no afecta en absolut al darrer pla?

A la imatge referencial, els rostres dels quatre àngels estan resolts emprant grafies gairebé idèntiques. El resultat global a l'àrea a causa d'aquesta reiteració, tot i que no desllueix, perd una mica d'interès. Per evitar aquesta baixada d'intensitat, no es segueix el referent i es busca un matís emocional diferent per cadascuna de les quatre figures angelicals. Les diferències són subtils, és clar, però prou vistables com per que els quatre rostres puguin interactuar⁴⁰ (imatge 45).



46



48



49

tal de trencar l'agrisament, una manera de procedir corrent és anar afegint i incrementant la proporció d'una mica d'ocre groc gradualment a la pintura a cada nou esglaó de llum. Però en aquesta ocasió s'escalfarà el to d'una altra manera: es donarà una veladura de vermelló en un futur pròxim. I amb aital intenció, l'esmentat agrisament interaccionarà a la perfecció.

Sessió del 16 de Febrer, 2010

Es continua pintant la primera llum dels àngels amb el mateix color que s'ha emprat a la sessió anterior. La pintura s'havia guardat a la gelera, i tot i que ja han passat quatre dies des de la seva elaboració, encara està en bon estat. Aquest fet es degut a haver fet color en abundància, com més color s'emmagatzema, millor aguanta el temps, ja que la massa impedeix el ressecament.

Es semi-velen les carnacions dels personatges començats amb vermelló (imatges 46, 48 i 49). La intervenció present lis destaca la carnalitat. Es vol aconseguir que els dos sants que s'estan treballant presentin una expressió de màxima tristesa. Amb tal intenció, se'ls ha exagerat el vermell a la línia inferior dels ulls. Semblen a punt de plorar.

Com ja s'ha dit a l'exemple "Pangia glicofilousa" deprés d'aquesta passa el què és preceptiu és resituar la primera llum per tal d'amansir el vermelló. Ara bé, en aquest cas es decideix obviar-ho⁴¹, i controlar desde un primer moment l'incendi carnal que és el vermelló, que no pas deixar-lo a l'ou per més tard aplacarlo. És a dir, es fa un càlcul mental de l'aspecte que tendria la carnació després de resituar la primera llum sobre la veladura de vermelló, i s'aplica el vermelló seguint-ne el càlcul. D'aquesta manera l'obra guanya en subtileza i sensibilitat.

Cal dir que cap professional del gremi s'ha fixat fins el moment de l'absència de l'esmentada passa, però si que han senyalat que a que les meves icones les figures respiren millor que no s'esperaven. Aquesta apreciació, al meu parer, confirma, la bonança de l'esmentada anomalia processual.

Sessió del 12 de Febrer, 2010

Es pinta la primera llum dels àngels amb una barreja de terra roja (3/5) i blanc de titani (2/5). El color resultant, més que un vermell, és un violaci somort.

L'explicació d'aquest fet és que quan s'aplica a una imatge el mateix color que té de base, però havent-li afegit blanc amb la intenció de realitzar-li una llum superior, el cromatisme resultant és agrisat. És lògic, ja que el càlid es veu atacat per la fredor glacial del blanc⁴². Per

Un cop s'ha apuntat la primera llum dels àngels, es fa inevitable haver de definir i ampliar-ne tant els contorns i les ombres, és a dir, s'ha d'implementar la *grapsimata*. El motiu és molt fàcil d'entendre, el bot de llum entre *proplasmos* i primera llum és gairebé el doble que el bot entre *proplasmos* i *grapsimata*, fet que fa minvar en un 50% la seva funció. La imatge s'intensifica sempre a partir del que es té fet, ja que no hi poden haver canvis seriosos de rumb pictòric. És a dir es la nova intervenció pictòrica reitera l'anterior. Tanmateix, el to de la pintura que s'empra no és exactament el mateix que s'ha emprat abans per la mateixa acció. El tou nou no és tan terrós. La diferència de tons no és considerada un error, sinó una variació enriquidora, ja que no hi ha problemes de connexió amb el treball previ. En estar intensificant una idea general de tota la *grapsimata* pintada a l'anterior sessió, no té rellevància la diferència de to, ja que s'integra en la globalitat cromàtica pretèrita.

Si de manera contrària, s'hagués pintat la *grapsimata* dels àngels de manera minuciosa a bandes, deixant-ne d'altres sense fer, al emprar el to nou per definir les parts verges, si que es voria la diferència entre els dos tons, per tant, en aquest cas la diferència de tons seria un error.



50

Sessió del 17 de Febrer, 2010

S'implementa la *grapsimata* dels àngels emprant el mateix color que a l'anterior sessió, aconseguint —en principi— acabar-la. Així i tot, depenent del desenvolupament pictòric de les àrees circumdants sempre és possible que reaparegui la necessitat d'una nova intensificació.

S'intensifica la primera llum dels àngels emprant el mateix color que a les sessions anteriors (imatges 50 i 52).



52

Cal especificar, que en no superposar-se la *grapsimata* i la primera llum, és possible compaginar la seva elaboració, tal i com s'està fent. Entre ambdues àrees de color, sempre hi ha present, com a mur de contenció, la *proplasmos*⁴³. Així i tot no és recomanable simultaniejar el treball d'aquestes dos escalons pictòrics, ja que la base d'un sistema pictòric protocol·lari és que cada passa es construeix d'acord a l'anterior. Llavors, construint-ne dues de cop es cau en una paradoxa:

—*Quina es fa en base a quina?*

Combinar dues passes, és una acció certament embullada que pot provocar sobreactuacions i la pèrdua del rumb pictòric. Aquesta tesi postula que, en darrera instància, l'art de la pintura i la seva manera de procedir són molt

semblants a l'escriptura⁴⁴. En ambdues formes creatives se'n podrien acotar tres nivells ben diferenciats. El primer i més bàsic és pura cal·ligrafia, ortografia i sintaxi; és a dir formalisme lingüístic. En un segon nivell és desenvolupa el discurs; l'estructuració narrativa. El tercer nivell és pur pensament abstracte, la subtilesa de la mirada atenta sobre el món, que acota segments finits (però no estancs) d'una realitat infinita.

Es pinta la *grapsimata* de la roba de l'ànima de la Mare de Déu amb terra d'ombra natural pura.

Sessió del 19 de Febrer, 2010

Es pinta la segona llum dels rostres del Crist i de l'ànima de la Mare de Déu amb el mateix



57

to que s'ha emprat per fer per la primera llum havent-li afegint una mica més de blanc de titani.

D'idèntica manera es pinta la segona llum dels àngels amb el mateix to que s'ha emprat per fer per la primera llum, havent incrementat —sols una mica— la proporció de blanc de titani.

Sessió del 23 de Febrer, 2010

Es segueix treballant la segona llum dels àngels amb el mateix to que a la sessió anterior.



58

Sessió del 24 de Febrer, 2010

Es segueix treballant la segona llum àngels amb el mateix to que a la sessió anterior, i s'acaba sense més complicacions (imatges 54, 57 i 58).

Es pinta un repussat fosc als cabells, als ulls i als llavis del Crist i de l'ànima de la Mare de Déu amb una barreja de terra de siena torrada (2/5) i terra d'ombra torrada (3/5). Es fa emprant poca pintura i diluïda. La intenció del repussat és suau en ell mateix, però efectiu amb la resta; sols existeix per complementar el treball acumulat, per tant no pot tenir protagonisme propi.



54

Es pinta la primera llum del blanc dels ulls del Crist i de l'ànima de la Mare de Déu amb la mateixa barreja de negre (2/5), blanc de titani (2/5) i ocre groc (1/5) que s'ha emprat als dos anteriors exemples de icona. S'empra poca pintura i diluïda, amb la intenció de, com sempre, més d'estimular la *proplasmós* existent que no pas de depositar

unes pinzellades paleses⁴⁵.

Es velen els àngels de vermelló de forma general.

El tremp d'ou pur que s'esta emprant fins al moment com mèdiu per l'obra, eixuga molt aviat, dificultant —que no impossibilitant— obtenir veladures perfectes; per tant, i seguint amb la tònica d'apropiació de la tradició bizantina, i sempre amb l'interès d'optimitzar-la, per velar els àngels se n'emprarà un de diferent. El nou tremp és més proper a la pintura a l'oli⁴⁶ que no pas a l'ou, i es compon de:

Rovell d'ou
Oli de llinosa
Vernís dammar
Trementina
Aigua

Les proporcions dels ingredients es calculen al moment i a ull, per tant no estàn detallades ja que no es coneixen. Aquesta indefinició no és tant fruit d'una precarietat metodològica, com de l'emanació d'un esperit de pintor docte.

Aquest tipus de tremp mixt, era molt emprat⁴⁷ pels pintors manieristes venecians per pintar la grisalla, i emprat amb ciència, ofereix al pintor o a l'*agiògrafos* el millor d'un procediment aquós i el d'un greixós. És a dir, possibilita un eixugat al tacte ràpid, però alhora prou lent com per tenir temps a modelar la pintura sense pressions.

Es dona una primera passada de pintura molt dissolta per tota l'àrea que abasten els àngels. El resultat no es considera satisfactori—ja que ofereix una aparença de color poc palesa i irregular⁴⁸, però de moment es deixa. Una mitja hora després, just quan la primera passada es comença a estabilitzar⁴⁹, es dona una segona capa de pintura, aquest cop menys diluïda. El resultat tampoc és satisfactori, ja que el color ara és massa intens, i es menja molts



59

dels matisos del modelat previ. Possiblement el resultat pretés s'ubiqui en un punt intermedi entre ambdós intents. Sense donar temps a que la pintura revengui, es treu parcialment amb l'ajut d'un pinzell net, suau, pla i relativament gran. És com pintar a l'inrevés, en comptes de sumar pintura se'n sostreu. Primer es passa el pinzell per la superfície cercant impregnar-lo de pintura, després, aquesta es neteja amb un drap, i es recomença l'acció. Procedint així, s'aconsegueix fer minvar la presència del color fins al grau que es considera òptim. No es pot evitar l'impuls de deixar caure alguna guspira de color als rostres del Crist i de l'ànima de la Mare de Déu. La intervenció, que no és conscientment perceptible, sens dubte potencia la circulació de la mirada de l'espectador entre els esmentats rostres i el àngels (imatge 59).



62

Acabada la veladura gran de vermelló, es reprèn el mèdiu de batalla, fet d'ou pur. Es pinta la primera llum de la roba de l'ànima de la Mare de Déu amb una barreja de blanc de titani abundant amb terra d'ombra torrada, és a dir, el mateix to inicial però amb força més llum (imatge 62).

Tot d'una en estar eixut al tacte, es pinta la segona llum de la roba de l'ànima de La Mare de Déu amb el mateix color que s'ha emprat per fer la primera llum però amb la proporció de blanc encara sensiblement superior.



63

Sessió del 26 de Febrer, 2010

Es pinta la *grisokontilià* de la roba del Crist (imatges 63 i 64). El tremp d'all que s'empra en aquesta ocasió és considerablement més lleuger⁵⁰ que en els exemples anteriors. L'avantatge d'ésser més diluït és obvi, amb la pintura resultant fa més bon treballar, a més, la capacitat de subjecció es mantén constant. Com als anteriors exemples s'empra or en pols de 23 quirats, i all de supermercat⁵¹.



64

Es pinta la tercera llum del rostres del Crist i de l'ànima de la Mare de Déu amb la mateixa pintura que s'ha emprat per fer la segona llum però augmentant-li la proporció de blanc de titani i ocre groc una mica. Gràcies a l'ocre, es trenca l'enganyador i fàcil axioma "llum=blanc", resultant la llum general que impregna la figura més fina i ambrada, en definitiva més creïble. També es podria aconseguir un efecte semblant velant *tota* la figura amb ocre groc, siena natural, o àdhuc betum de Judea. En aquest cas la imatge prendria un caire més somort pel general de la intervenció cromàtica. I si es volgués tenir una llum encara més daurada, aconseguint un cromatisme quasi crepuscular, s'hauria de velar amb ocre l'àrea de la segona i tercera llum, però *sense estendre-la més enllà*. Gràcies al contrast del daurat amb les ombres fredes i la part de clar que s'ha deixat de velar, la calidesa de la llum de la imatge cobraria encara més protagonisme.

Es ressitua la *grapsimata* dels àngels amb el mateix color de sempre, és a dir, una barreja de terra roja (2/5) i terra de siena torrada (3/5). Tanmateix, s'ha de dir que com que s'ha hagut de tornar a fer el color, ja que no en quedava, és pràcticament impossible aconseguir el mateix to d'abans mesclant els pigments a ull com es fa; ara bé la diferència no és rellevant. L'anterior veladura de vermelló ha embellit el cromatisme dels àngels, però també té la seva creu, que és que, lligant en excés les diferents llums⁵², minva l'efectivitat dels tons foscos. És a dir la veladura ha aplanat la volumetria. Tot i que, de fet, el problema no és tant la suavitat⁵³ tonal dels àngels en ella mateixa, ans al contraposar-se amb les altre parts pintades, que conserven el contrastat de llum pre-veladura. Per tant, l'heterogeneïtat en el contrast, palesa l'esmentada suavitat; i, per conseqüència, desequilibra l'obra globalment.

Sembla que la *grapsimata* dels àngels és la "bèstia *parda*" d'aquesta icona. Cada vegada que es pinta tot sembla indicar que serà la vegada definitiva, però, poques sessions després, s'ha de refer per *x* motiu. Ara bé, ressituar la *grapsimata* dels àngels per tercera vegada, es fa amb menys temps i més àgilment que en les altres avinenteses.

Perfils i ombres són construïts amb facilitat seguint els seus avatars anteriors, encara apreciables. Baldament la pintura precedent fos invisible del tot, la feina seguiria essent més àgil, ja que la part d'anàlisi i estructuració d'allò a representar ja està feta i convenientment emmagatzemada a la memòria. Per tant, no es comença el treball de bell nou, la majoria del treball mental⁵⁴ no es repeteix. És possible que, depenent de la interacció dels àngels amb el desenvolupament de la feina futura, s'hagi d'enfosquir encara més la *grapsimata* dels àngels. Queda, doncs, pendent de re-avaluació.



La tècnica pictòrica bizantina, tot i que té un protocol processual molt tancat, permet ajustar el conjunt en qualsevol moment com ho podrien fer altres formes pictòriques menys estandaritzades. Ara bé, per ésser capaç d'apreciar aquesta interactivitat s'han d'entendre els paràmetres creatius on es desenvolupa, aprofundint en la seva praxi⁵⁵.

Es pinta la tercera llum de la roba de l'ànima de la Mare de Déu amb el mateix color que s'ha emprat per fer-ne la segona llum, però incrementant-li una mica la quantitat de blanc de titani. La tercera llum es reparteix generosament per gairebé totes la àrea de la roba. Inclòs, per estrany que sembli, sobre les



68



69



70

pesada i massa treballada grisalla òptica (image 71). En calent, l'espiral de sobre-treball es justifica pensant en una posterior re-ubicació de la transparència vermellò. Aquesta, que amansirà de nou el rostre de l'àngel, també —teòricament— aportarà un acabat lluminós i de caràcter anatòmic, gairebé renaixentista. La manca de coherència amb la resta de la peça, pot aportar cert interès a la peça, pens en calent, és a dir, en el moment en que s'estic pintant. No és bona idea sens dubte, però en calent, la mala idea sempre troba excusa, l'error sempre s'autojustifica.

ombres més fosques. El resultat guanya

en lluminositat nacrada, aire i poesia, però sobretot ajuda a focalitzar la mirada de l'espectador a la figura de l'ànima de la Mare de Déu, que tal i com recordarà el lector, és el centre dramàtic de l'obra. Cal dir que aquesta profusió de llum ni és ortodoxa, ni és recomanable⁵⁶ al pintor o *agiògrafos* neòfit. De la mateixa seguida i emprant el mateix color amb el què s'acaba de fer la roba de l'ànima de la Mare de Déu, es pinten sobre els cabells dels àngels dels àngels amb pocs i diluïts tocs unes diademes⁵⁷ (imatges 66, 68 i 69). Tant les proporcions dels pigments com la seva saturació en el mèdiu, tenen poca importància en el resultat final de la imatge. El to funciona com a semi-cobrent del cabell, *ergo* el que importa és sobretot com es col·loca. Si el to és clar, s'aplica més aquarel·lat, si no és tan clar, s'aplica més dens. Si la saturació del pigment és baixa, es posa força pintura, si és a l'inrevés es posa poca pintura, o bé se'n posa en proporció mitjana, i després amb el dit, es treu més de la meitat. El resultat en totes les opcions, a efectes pràctics⁵⁸, és el mateix.

Es pinten algunes les *psimicià* dels àngels amb blanc de titani pur i diluït (imatge 70). La intenció primigènia és fer unes *psimicià* mínimes. Primer, per deixar l'esmentada intervenció oberta de cara a un futur treball de l'estadi unitari⁵⁹ a tota la peça, i segon, perquè el roig, gairebé salvatge, dels àngels és massa formós com per enfarinar-lo amb molta llum.

Tot i les intencions clares, el treball s'acaba complicant a l'àngel inferior dret. Com a resultat d'un capficament gens inspirat en l'acte pictòric de l'esmentada figura, les *psimicià* —que sempre refresquen el color on es situen— acaben cristal·litzant en una



71

la manca de coherència del rostre de l'àngel inferior dreta amb la resta de la icona. Vist que l'agiografia només permet alteracions en petit grau i/o per addició, l'única solució per reintegrar el rostre en qüestió serà esborrar-lo i començar des de el pricipi. Però en aquest cas concret és possible eliminar només la darrera (i errònia) feina en blanc, ja que la capa de pintura sobre la que aquesta es situa, és com ja s'ha dit, una emulsió majorment resinosa, per tant impermeable.

La pintura blanca s'elimina fregant-li suaument cotó humit. Si, tal com seria normal en una icona, la pintura de la capa anterior a la que s'ha tret, hagués sigut a l'ou, la operació de neteja hagués estat impossible⁶⁰. El cotó s'hagués emportat totes les capes



72

7.6 UN FINAL QUE NO HO ÉS

Es deixa la icona en aquest punt. Sols s'ha treballat, quasi acabat, la part central de la peça. La resta es deixa pendent de començar sense data. És una llàstima no poder continuar i acabar l'obra en una mateixa embranzida, però el temps assignat per la Universitat de Barcelona per a la investigació, ha arribat inexorablement al seu final. S'imposa per tant la tornada a Ibèria. Tot i que s'ha considerat la possibilitat de portar la peça i acabar-la a Barcelona, el seu pes i el seu embalum han fet desestimar la opció. Independentment de l'esmentada irresolució de la peça, la feina d'investigació en processos bizantins ha conclòs satisfactòriament.

En base al material recollit, és més que possible extreure conclusions sucoses.

El sobre-treball, insistir massa és una bona intenció desbocada. Es pretén animar tant allò que es pinta, que s'aconsegueix precisament el contrari, l'encarcament.

Tanmateix, algunes vegades seguint el cavall desbocat de la insistència es troben bons resultats, àdhuc idees genials que poden fer evolucionar l'artista cap a llocs inconcebibles per la raó en principi. Sempre és complicat escollir entre la seguretat d'un resultat correcte i el risc que exigeix un resultat excel·lent.

Sessió del 4 de Març, 2010

Passats uns dies i vist en fred, es palesa

de color, i no sols les psimicià indesitjables.

La feina es duu a terme sense cap desperfecte important. Restant alguns punts subtilment enfarinats, com a única evidència de la labor d'eliminació de la capa de blanc. Aquests aviat es perden de vista en posar-hi a sobre vermelló o una barreja de siena torrada i ocre vermell depenent del color del voltant (imatge 72).

Notes

- 1 La dormició de la Mare de Déu.
- 2 L'esmentada imatge s'extreu del llibre "*Eikones ths krutikhls texnhs*".
- 3 Escultor de fusta. És aquell que fa tota el mobiliari litúrgic bizantí.
- 4 Igual d'estricta és la obligació de muntar les diferents peces de fusta que conformen el suport amb les juntes en vertical.
- 5 Per motius que no venen al cas no vaig poder assistir al taller la primera setmana després de vacances, per tant, no vaig poder recollir fotogràficament l'estat de la taula.
- 6 Són petites peces de fusta en forma de papallona.
- 7 Al dir respirar, es fa referència als moviments de dilatació i contracció natural de la fusta produïts pels canvis d'humitat i temperatura.
- 8 El bon agiógrafos, lluny d'impacientar-se per l'esmentada lentitud, aprofitarà el tranquil moment per resar.
- 9 En un mes s'acabarà el temps assignat per a la recerca a Xipre.
- 10 El gesso ara eixuga més ràpid, ja que amb un gruix considerable de preparació la humitat no pot penetrar fàcilment en la profunditat de taulell. I la humitat més superficial, s'evapora amb més facilitat.
- 11 La cola de conill, sempre reacciona a l'aigua. Aquest fet pot ésser un problema si hom vol pintar amb tremp d'ou o una altra procediment aquós sobre tela, ja que amb el canvi d'humitat la tela perd i recupera la tensió provocant el craquelament de la preparació. La solució és, tal com es diu al llibre de Max Doerner "*Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*" (p 27), barrejar alum amb la cola al 1/10.
- 12 La Mare de Déu no es mor, es dorm.
- 13 Així s'ha fet a l'exemple de fresc "Noè". En aquell cas, en comptes de llapis es va emprar tremp a l'ou blau. Tanmateix sigui amb un o altre procediment l'acció és la mateixa.
- 14 El referent és la imatge del llibre d'on s'ha tret la fotocòpia. Per treballar més còmodament, no s'empra el llibre, sinó una altra fotocòpia, aquest cop a color.
- 15 Dient apropiat-se, hom fa referència a deixar de veure la icona com a espectador, i començar a veure-la com a productor.
- 16 La mirada, és el centre neuràlgic del rostre. Tot i que aquesta és etèria i en la seva definició hi participen tots els trets físics del personatge, els ulls són els elements que més la construeixen.
- 17 Es podria dir que és la diferència entre anar al supermercat sense o amb la llista del que es necessita.
- 18 La tendència al "nanisme" de la icona referencial, més que una tria conscient, probablement sigui a causa de la mida reduïda de la peça.
- 19 Per tal que el lector pugui fer-se una idea de la importància de valorar el microcosmos en la justa mesura, es recorda que la reacció en cadena que desferma la bomba atòmica, s'origina en la desestructuració l'àtom, és a dir en la manipulació del microcosmos.
- 20 Com deia Heràclit, "mai nedaràs al mateix riu".
- 21 Allò que es diu popularment inspiració, en base a la meua pràctica com a artista, el compararia amb l'estat de consciència que els ioguis anomenen de *samadhi*. A diferència d'aquests, l'artista no té cap poder per arribar a l'estat inspirat, cosa que provoca no poques amargors i frustracions.
- 22 El tremp d'espera entre cada capa de bol perquè s'eixugui bé.
- 23 Amb l'esmentada alternança de les tasques també es pretén minimitzar el factor avorriment.
- 24 L'esgrafiament és cansat físicament, el bol és cansat psíquicament. Mentre es realitza una acció, es descansa de l'altra.
- 25 Els defectes dels artistes en el tema professional són quasi sempre idèntics als personals. Així ho he pogut constatar.
- 26 Poc després de passar a net les meves notes, he trobat molt encisadora l'esmentada idea d'esgrafiament l'or a canelobres, encenser, mirall, armadura i espasa de l'arcàngel. Però, com tal i com s'ha dit, és una opció que es pot seguir més endavant, s'esperarà a veure com evoluciona la peça abans de prendre la decisió final.
- 27 Només podrien presentar-se problemes si les figures veïnes a les àrees d'or s'avancessin i/o s'acabessin. En aquest cas, en daurar s'enterbolirien sense remei les parts frontereres dels esmentats elements. Així i tot, es podria solucionar fàcilment repintant amb un color-llum comodí (ni primera, ni segona, ni tercera llum, ans quelcom que estigués pel mig) les esmentades zones. Només si fos una

enganxada important sobre àrees vitals com rostres o mans, seria imprescindible tornar a començar tot l'element daurat accidentalment.

Que quedi ben clar que, a causa de la natura de son procés, el daurat no és controlable en grau de finesa.

Tot l'esmentat referma la idea que quan es sumen daurats al procés pictòric es fa imprescindible tenir ben previst i fermat el procés creatiu.

28 Llevat del retoc del cartró/fotocòpia, tot el treball invertit a la peça fins al moment no es pot considerar més que com a preparació de la icona en si.

29 Just aquesta part de l'obra és equivalent a una icona independent de sofisticació mitjana.

30 Tret, evidentment, dels àngels d'un vermell intens que envolten el Crist en el centre superior.

31 Tant en *agiografia* com en qualsevol altra manufactura artística, com a norma general, sempre s'ha de començar tota intervenció de manera suau. Sempre se és a temps de intensificar una troballa subtil, en canvi fer desaparèixer completament un error intens és impossible.

32 Al natural aquesta diferència és molt més evident que en una fotografia.

33 De fet, està aplicat tan aigualit, que el que s'està explicant sols és perceptible bé a la part més esquerra de la imatge.

34 Pintura monocromàtica amb valors de llum i modelat detallats.

35 Aquests dos sants, van quedar amb primera llum esbossada en deixar la icona en *stand-by* al final de l'hivern del 2010. Tot d'una que les condicions permetin reprendre la feina, aquesta es recomençarà precisament per aquests dos rostres, ja que al tenir un estadi a mig fer, serà relativament fàcil trobar el to de la llum, completar l'esmentat estadi dels rostres, i estendre la feina als altres personatges, verges encara de tota llum.

Un cop tots els sants tenguin posada la primera llum, estranyament el fil conductor de la peça no s'haurà recobrat.

Continuar una peça que s'ha deixat sense treballar molt de temps, pot ésser molt més complicat del que sembla. Especialment traumàtica és la primera sessió. En aquesta la bellesa romàntica del non finito que s'haurà assenyorat de la peça, sistemàticament provarà de dissuadir l'artista de qualsevol via de reinici. En haver passat nombroses vegades per aquesta situació, he acabat per establir com a norma situar alguna guia mnemotècnica quan veig que he d'abandonar una obra durant molt de temps per causa externa de força major. Aquesta guia, que em facilitarà reprendre el treball en el futur, s'ha de crear durant les darreres sessions amb la peça, i en certa manera ha de resumir la meva química cerebral envers no sols l'obra, ans també a l'estudi on es realitza.

En el cas de "I Kimici" la guia són els esmentats rostres dels sants amb la primera llum a mig fer. Però, per lo general sol ésser, un llistat de previsió dels passos pictòrics a seguir per acabar la peça que es té en procés.

36 És important que quedi clar que no s'han tornat obrir els cruïsses enormes, se n'han fet de nous i petits al costat de les trinxes de gassa que s'han emprat per tal d'arreglar els primers cruïsses. L'adob, fins al moment aguanta, però no s'havia tengut prou en compte la integració de les voreres de l'adob en la preparació general.

37 Basta veure que és el primer que s'elimina dels temples quan un culte religiós cau en desgràcia. Es piquen primer els ulls i després els altres trets del rostre. Per posar un exemple proper, citaríem moltes de les basíliques de la part nord de Xipre sota ocupació de l'exèrcit turc des de 1974.

38 Kristos Kharis sols accepta encàrrecs d'icones sobre fusta natural per aquesta raó.

39 S'ha anat de particular a global. Exactament a la inversa de com es recomana a la majoria d'acadèmies i manuals de pintura i dibuix contemporanis.

Anar de global a concret assegura un bon resultat en les contades ocasions en que ve la inspiració. En canvi definir els cossos o objectes, gràcies a un anàlisi detallat de la visió en resolució prima, que poc a poc es va ajuntant en grans àrees o elements, assegura l'èxit en totes les ocasions. Només amb esforç i disciplina, més que amb la inspiració sempre esquivada s'aconsegueix aquesta fita: l'èxit.

40 Interactuar es refereix a que l'ull de l'espectador pugui anar d'una a altra figura sense perdre la màgia a causa de la reiteració. Dit d'altra manera, els quatre àngels no són un mantra, són un poema místic.

41 Tal com ja s'ha explicat al capítol corresponent a l'exemple "Panagia glicofilusa", l'estadi en qüestió també es deixa en el lipsi.

42 També s'ha de tenir en compte, el ja esmentat efecte agrisant de la omnipresent proplasma roja global.

43 Aquesta és la matèria primera fonament de tot treball posterior, massa inert que serà el camp de cultiu de les forces de la llum i de la foscor. Des de la meua experiència pràctica he après que com més es té en compte la *proplasma* mentre es treballa la imatge mitjançant la llum, menys es veurà

aquesta a la imatge final, per més que paradoxalment està més físicament present a l'ull. Amb això s'està afirmant que el què és essencial en bizantí és lligar-ho tot ben lligat a base de consciència, sense efectismes ni formulismes.

44 La traducció literal d'*Agiografia* és escriptura santa.

45 Amb això no s'està dient que aquestes pinzellades hagin de ser atzaroses o informals. Ans al contrari, ja que com més geomètricament serenes són, millor s'integren. Es pot exemplificar això contrastant el soroll que fan les quatre bones pinzellades d'una obra pictòrica de Raimon Cases amb les innombrables i imperceptibles pinzellades d'orfebre d'una de Hans Memling.

46 L'opció d'emulsionar ou, oli i vernissos, era ben usual a la pintura antiga, i està recollida a tots els manuals de cuina pictòrica midjanament correctes, com els què s'ensemten a la bibliografia.

47 Segons Doerner.

48 L'esmentada presència varia segons la densitat de la pintura on s'assenta.

49 Com que encara la pintura no és estable, el nou color no sumarà valor, ans disolvent l'anterior, l'assimilarà.

50 Aproximadament un 20% del volum del mèdiu és all, la resta aigua. Als anteriors exemples, com a mínim la proporció d'all era el doble.

51 Posteriorment, en treballs que ara no venen al cas, he substituït l'all deshidratat i en pols de supermercat, per all fresc. El tremp resultant ha sigut superior no sols en fortalesa, ans en bellesa de resultat, ja que dóna a la pintura d'or una textura encara més formosa.

Per lliuar l'all, s'ha de posar juntament amb la quantitat adient d'aigua a un got, i passar-lo per un túrmix.

El producte, com el tremp d'ou, si es guarda a la gelera dura en condicions un temps gens menyspreable.

52 El vermelló és un color que, segons com s'apliqui, arriba a ésser completament cobrent

53 L'esmentada manca de contrast entre les llums, dóna a la imatge un preciós aire pla. Tot i que la informació del modelat és molt alta, en estar comprimida en uns paràmetres tan propers, la lectura que l'ull fa de la imatge és per força molt idealitzant, és a dir deslligada de tota referència a moment o lloc concret.

Aquest aire és, segons els meus paràmetres personals, el màxim al que pot aspirar un artista. La obra de Gustav Klimt, de Knopff, i del suís Hodler entre d'altres, està impregnada d'aquest aire estètic.

54 David Hokney empra al seu llibre "El conocimiento secreto" el terme *globoculació* com a anàlisi de la realitat visual de manera racional. Anomenant-ho d'aquesta manera cerca segregat la representació exclusivament a l'ull de la representació assistida amb mitjans òptics. A la segona manera de treballar sols intervé una activitat mental mínima, la de collir amb traços corbs isolumínics. En canvi a la primera intervenen complexes funcions d'abstracció mental que cristal·litzen en uns pocs traços. Si s'han de repetir les conclusions de la globoculació no s'ha de repetir el procés d'abstracció.

55 Dificilment un estudi teòric podrà desembullar la subtilitat creativa bizantina.

56 És un recurs estilístic virtuosista. Si l'agiògrafos que vulgui emprar aquest recurs no té el nivell de virtuos, en aplicar l'esmentada llum per tot, sols aconseguirà enfarinar el to general de l'obra. O encara pitjor, foradarà de llum la icona.

57 No acaba de quedar del tot clar a la imatge referencial que duen exactament els àngels al cap. Ni Kharis, ni els seus col·legues m'ho han sabut dir.

Les vestes dels personatges de l'*agiografia*, en algun moment degueren ésser d'ús corrent, però ara, tret d'algunes robes emprades a litúrgies molt assenyalades, estan en desús.

Probablement l'esmentada peça de vestuari sigui quelcom que emprava el jovent temps enrere per fer-se els cabells.

58 Un *agiògrafos* expert, ha de conèixer la multipossibilitat d'opcions de combinacions de pigment/densitat/saturació que un mateix resultat de to-llum pot tenir. Gràcies a l'esmentat coneixement, es capaç d'ajustar a la mil·lèsima el fet pictòric, modulant, fugant, i anamorfitzant els tons sense cap límit més que l'infinit.

59 Això només serà possible quan la resta de la icona, ara sense treballar, estigui igual de definida que les parts que s'han treballat.

60 O com a mínim rendible.

PRESA DE CONSCIÈNCIA DE LA
MULTIPOSSIBILITAT DEL PROCÉS
PICTÒRIC BIZANTÍ I DE LA CONSTANT
INTERVENCIÓ DE LA VOLUNTAT DE
L'ARTISTA

La formula bizantina, aparentment monolítica, gràcies als exemples pràctics ja descrits, comença a mostrar una natura més interactiva i vertadera. Per tal d'evidenciar encara més aquesta multipossibilitat estètica, es procedeix a continuació a fer-ne una visualització, relatant de manera sistemàtica totes les vies possibles de desenvolupament d'una peça bizantina des de el començament fins al final, gairebé com si de un mapa es tractés. Prendre consciència de la multipossibilitat i interacció del bizantí, possibilitarà la capacitat de generar previsions pictòriques, a més de valorar la intervenció del gust com a guia de la creació en la seva justa mida.



1

8.1 PUNT DE PARTIDA: IMATGE REFERENCIAL

8.1.1 Imatge referencial

La primera passa, i la primera tria és en base al tema inicial¹ fixar un referent visual adequat. Aquest pot variar molt depenent del moment o anècdota en el què es centri. Sense anar més lluny el Sant Jordi Cefaloforos abans descrit, ben poc tendria que veure amb un Sant Jordi matant el drac. Inclús en una mateixa anècdota, l'encaix general de referents diversos pot variar de manera important. I és el gust propi qui executa aquesta primera tria, de mateixa manera que el pintor naturalista tria i compon una natura morta.



2

8.1.2 Escola de la imatge referencial

Englobant les imatges referencials, tot i que en darrera instància cada icona és un món, existeixen *a grosso modo* dues grans escoles o tendències: la de Creta i la de Macedònica.

La macedònica és lluminosa i colorista, amb un sentiment decorativista i luxós (imatge 1). És considerara una manera de treballar adient pels grans formats de les iconòstasis.

La escola de Creta en canvi és caracteritza per una aureola espartana, fosca, i intensa (imatge 2). Es considera una manera de treballar adient per a les petites icones que es col·loquen en faristols a l'església i per al culte domèstic.

Visualment són fàcils de diferenciar pels evidents *glikamos*² rojos a un costat i verds a l'altra, de les carnacions de l'escola macedònica (imatge 3), inexistents a l'escola de Creta.

Essent menys específics, es podria dir que mentre l'escola macedònica treballa la icona des de fora, és a dir des de la bellesa del color, el preciosisme de la pinzellada, i la coherència



3



4

del dibuix; la de Creta ho fa des de dins, des de la profunditat de l'expressió, des del pes del modelat, des de la intangibilitat de la llum.

Tot i que normalment sols es parla de dues grans branques o escoles, seria incorrecte deixar-ne d'esmentar una tercera, l'escola del Sinaí (imatge 4). Aquesta tot i que ni és tan pròpia de



5

l'àrea cultural grega com les dues altres, ni tan coneguda, segueix essent part d'aquesta tradició, ja que es desenvolupa als monestirs grecs de Terra Santa; pel que que fa a la pintura moble, de les tres és la tradició amb més antiguitat.

Les obres d'aquesta escola, posseeixen una bellesa rotunda i arcaica, tombant de vegades a una figuració gairebé naïf.

Ja d'entrada el pintor o *agiògrafos* potencia un to global a l'obra en triar la estampa³ referencial d'una o altra escola. A més pot elaborar el referent d'una escola seguint la recepta d'una altra, com per exemple la meua icona "h Agia Theodosia", que es va fer seguint un referent de la escola del Sinai, però pintada amb el procediment cretenc (imatge 5).



6

8.1.3 Intercanvi de la tradició del referent

El protocol pictòric de la pintura bizantina grega, escola de Creta, descrit en aquesta tesi, pot importar referents d'altres tradicions bizantines sense problemes; com serien per posar tres exemples la Romanesa, la Russa, o la Sèrbia. Inclús fora del món cristià, com per exemple un autoretrat meu (imatge 6), a la manera d'Al-Faium.

El resultat d'aquest empelt, serà sens dubte, una icona de caràcter més particular que la mitjana. Com que ha de traduir els

recursos estilístics, tindrà una gestació pràctico-conceptual més complexa. Per tant, no és recomanable als *agiògrafos* neòfits; es podrien perdre.

La diferència més palesa de les icones gregues amb les de tradició eslava, és que l'idioma de les inscripcions no és el grec.

La segona diferència és una estilització més freda i geomètrica dels elements figuratius. Tot i que varien molt els trets visuals d'aquesta estilització depenent del país o àrea cultural, la diferència en bloc o de base entre la tradició bizantina hel·lènica és ben apreciable.

La tercera i pels pintors més interessant diferència, és una gamma cromàtica significativament més lleugera, donada per un procés pictòric prou diferent del descrit en aquesta tesi.

Parlant a gran trets, al protocol pictòric eslau intervenen menys passes de llum-color, i, empra proplasmos més lluminoses per tal d'evitar el tenebrisme en el què la icona cauria per aquesta manca de força lumínico-cromàtica. Per conseqüència, l'ombra (la *grapsimata*), pren més importància com a element configurador de la imatge, mentre que les llums passen a ésser taques subtils i aïllades, més per animar-la, que no pas per definir-la.

8.1.4 Època del referent

Per acabar aquesta compartimentació dels possibles referents, cal tenir tenir en compte, que donada la llarga extensió temporal de la tradició pictòrica bizantina, existeix una ampla varietat d'èpoques històriques, cadascuna amb una personalitat estètica diferent. En conseqüència, pot variar molt la representació d'un mateix subjecte, si per exemple, es

pren una imatge referencial del segle XIV, o si se'n pren una del segle XIX; baldament sigui amb una composició idèntica.

8.2 RECOMPOSICIÓ DE LA IMATGE REFERENCIAL

Un cop escollida la referencial que s'ajusti millor als interessos estètics o pragmàtics de la futura peça, la composició global d'aquesta es pot incrementar amb elements secundaris. Àngels, Crist o la seva mà apareixent al cel, arquitectures decoratives o arbres, són exemples amb els quals es pot enriquir una composició simple de figures, fins a fer-la tan carregada com l'*agiògrafs* vulgui. De la mateixa manera que es complica, una icona també es pot simplificar, despellant-la d'elements indesitjats.

També es poden fer alteracions petites o substancials de la posició i ubicació dels elements representats, intercalar fragments d'altres imatges referencials, redefinir fins un cert punt les expressions, i fer canvis suaus o profunds dels estampats i altres decoracions.

En una escala de definició més petita, es torna a repetir la possibilitat de canvi, esdevenint cada element una nova àrea independent oberta a les alteracions⁴.

Cal dir que els elements fonamentals de la icona no es poden ni eliminar ni alterar, ja que es cau en heretgia. Pintar, per exemple, un Crist adult sense barba o un evangelista sense llibre no és acceptable.

En definitiva, l'artista pintor, mentre respecti l'essència de la figura o escena que elabora, té molt de marge per reorganitzar-ne la composició final. Inclús quan domina a la perfecció el llenguatge de l'*agiografia*, té oberta la possibilitat de començar des de zero tota la composició. Ara bé, aquest zero, és una progressió lingüística de totes les encarnacions precedents.

8.3 FISICITAT

La fisicitat concreta, apart de caracteritzar anecdòticament⁵ una icona, redefineix la percepció que l'espectador en té, per tant és motiu per tenir-la en compte a nivell estètic.

8.3.1 Proporcions

Normalment cada nova encarnació iconogràfica adopta les proporcions del seu referent, però, alterant-les s'aconsegueix crear noves lectures de la imatge.

Per exemple, si s'amplia el format pels costats, la figura o figures representades s'allunyan, i la comunicació amb elles serà més difusa, i al contrari, si es comprimeixen els costats la sensació de proximitat impregnarà el treball.

Tot i que si l'alteració del format és molt gran s'hauran de redistribuir (és a dir redibuixar) els elements de la imatge, l'opció comú és mantenint la unitat del referent, fer un diàleg en bloc amb els confins de la superfície pictòrica.

8.3.2 Mesures

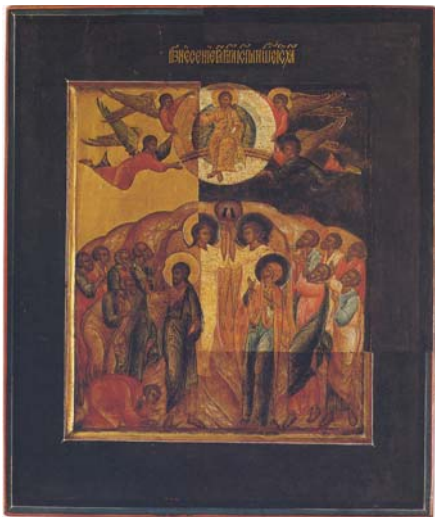
Les mesures en si no alteren en excés la icona. Tal com deim els pintors, es passa de tacar en gran a tacar en petit. Però potser la impressió general, és a dir el diàleg que es mantén amb la peça, si que canvia. Aquest es podria definir com a reverencial amb les grans imatges, sentimental amb les petites, i intel·lectual amb les mitjanes.

Tot i que teòricament les proporcions dels elements representats a la imatge s'han de mantenir constants independentment de la mida global; s'ha observat que a la pràctica quan la mida global de la imatge minva, augmenten les proporcions de caps, mans, i peus⁶ de les figures així com altres punts neuràlgics d'expressió, narrativa i funcionalitat. Aquest fet és correlatiu a la tendència en escultura monumental d'engrandir els mateixos trets.

Amb el relloige a la mà, s'ha constatat⁷, que una imatge petita, comporta fins a un 40% menys de temps de treball que la mateixa quan es realitza en gran⁸. Ara bé, també s'ha constatat que el treball que s'inverteix en la imatge quan és petita, és més desgastant, de manera que el temps de treball pictòric real⁹ a la sessió s'ha d'alternar amb pauses per tal

que el pintor recuperi l'aire. Llavors, el temps que acaba necessitant una bona¹⁰ peça petita, acaba essent quasi el mateix que si aquesta es fes en gran format. Davant aquest fet, no costa afirmar que la icona es nodreix de la vida de l'*agiógrafos*, i que la necessitat de vida depèn, no tant de les propietats de les diferents encarnacions físiques que pugui adoptar la icona, com de l'esperit que s'hagi de generar.

Visualitzar l'entitat o entitats que habiten la icona amb tota la seva complexitat espiritual i òptica és la tasca real de l'*agiógrafos*. Fet que poc té a veure amb la fàcil traducció de l'esmentada entitat a una xarxa de pinzellades.



7

Com més petites són les dimensions, menys fermat al fet material està l'*agiógrafos*, fet que potencia el diàleg espiritual¹¹ amb la icona, contreu la percepció del temps¹², i per conseqüència desgasta més ràpidament, com un foc que crema aviat. Com va demostrar matemàticament Einstein, el temps és relatiu.

8.3.3 Alteracions del pla

Seguint amb les possibilitats de l'objectualitat del format, cal parlar de l'alteració de la unitat del pla. És força característic de les icones la integració d'una vasa marc o vora, sigui simple o complexa, a la perifèria de la superfície pictòrica (imatge 7). Aquest marc o finestra, que rarament ocupa més d'un 0,5% de la superfície

total, no es desvincula de la imatge, ans al contrari. S'hi pot pintar tranquil lament a sobre, enriquint la bellesa objectual de la icona en general i implementant el seu pla visual amb ombres, tocs de llum i anamorfitzacions. També existeix la possibilitat de integrar un marc a la manera contemporània convencional, és a dir, de manera estrictament referencial.

El procediment per a realitzar el marc varia depenent del material que s'empra com a suport.

Si aquest és contraplacat, es fa per addició, i s'incorpora un llistó a cada costat enganxat amb cola i tatxes sense cabota.

Si és fusta massissa es fa per substracció, i es buida la major part de la superfície amb una gubia, deixant els extrems al nivell.

La idiosincrasia formal de la finestra (sols en cas que el suport de la icona sigui fusta massissa) es pot enriquir fins a nivells gairebé escultòrics, encarregant a un *xilogliptis*¹³ que hi buidi una decoració en talla bizantina¹⁴. En el cas que es trii aquesta opció, és importat que sigui el propi artista pintor el que dirigeixi l'escultor¹⁵, acotant-ne l'espai i la intensitat de la intervenció.

Un cop acabada la decoració i just abans de començar amb la icona, se n'haurà d'escollir l'acabat, i daurar-la d'or groc o or blanc (o argent), o envernissar-la de fosc o simplement deixar la fusta nua. De fet, no cal limitar-se a escollir només una solució, ja que és possible qualsevol combinació de les abans esmentades si està feta amb gust.

No és recomanable, tal com s'acaba de dir, deixar al *xilogliptis* la decisió *a priori* de les condicions de la decoració, per por que, capficat cercant el màxim lluïment del seu treball personal, perdi la perspectiva global de l'obra, sense deixar un espai adient on l'*agiógrafos* pugui realitzar la seva feina convenientment. Aquest espai ha d'ésser més estilitzat i obert¹⁶ del què els *xilogliptis*, d'entrada, tendeixen a deixar.

8.3.4 Exemple Pràctic: Adob pictòric a un mal plantejament escultòric del format

Les portes d'iconòstasi que vaig pintar al 2005 (imatges 8 i 8 bis) per a una església d'un poble de Xipre, són un exemple perfecte de la incomprensió per part de la majoria dels



8



8 bis

pintura. Per aconseguir una bona interacció, s'hauria d'haver fet el primer un 15% més llarg, per poder estirar-ne totes les proporcions. Així els sants s'haguessin pogut ajustar millor als plafons i representar-los més grans. Sens dubte l'obra global, hagués lluit el doble. Però, si la mida per motius materials²⁰, no s'hagués pogut engrandir, la solució hagués estat ampliar els plafons verticalment menjant l'espai a la decoració superior; reduint-ne a la vegada l'escala, per tal que cabés en el nou i menor espai sense problemes.

8.4 PREPARACIÓ: GESSO I BOL

8.4.1 Gesso

A efectes visuals pictòrics o artístics preparar i aplicar el *gesso*, és quelcom monolític; poques possibilitats deixa obertes a la inventiva del creador. La preparació de la icona bizantina ha d'ésser gruixada i molt absorbent, no tant per la futura pintura, com per disposar de coixí per brunyir l'or. Quan s'empra mixió per daurar, aquest coixí és prescindible, així i tot, per inèrcia, es continua fent una preparació molt gruixada.

A efectes de multipossibilitat pictòrica, la única variable rellevant a tenir en compte a l'hora de preparar una post, és l'addició opcional de blanc de titani a les darreres capes de *gesso*, per tal de fer la superfície pictòrica més lluminosa.

El to blanc lletós de la preparació comuna de guix mort, no afegeix cap lluminositat als colors, i si que els xucla, apagant-los prou. Per tant, les primeres capes de pintura que es depositen a una icona sempre queden amb els seus trets esmorteïts, de manera que s'ha d'aplicar repetides vegades per tal el color agafi caràcter.

Si la voluntat de l'artista és la de fer una pintura densa, aquesta preparació és ideal, ja que li permet una gran profunditat d'intervenció. Però si aquest no fos el cas, i es necessités una

escultors de les necessitats d'una imatge. La superfície que deixava la decoració a cadascun dels plafons on s'havien de representar les figures, era exageradament camús, de manera que obligava a fer les figures petites i completament perdudes en el futur camp daurat. Una altra opció tan dolenta o pitjor, era pintar les figures de 6'5 caps¹⁷. Tant l'enorme escala de la decoració¹⁸, com l'envernissat fosc del moble¹⁹, contribuïen a empitjorar la sensació de lúgubre presó, per als incauts sants que s'hi havien de representar.

Es va haver de dedicar molt de temps a reflexionar com neutralitzar la natura horitzontal i opressiva d'aquell moble.

L'única solució viable, va ésser incorporar a cada plafó un marge de pintura vermella gruixat als costats, prim al pis i molt prim al sostre.

D'aquesta manera, gràcies a eliminar part del sorollós or dels laterals, s'estilitzaven els plafons. Tot i que amb aquest procedir, les figures seguien essent massa petites com per ésser gaudides tan pel creador com per l'observador, com a mínim no quedaven desamparades en un ample camp daurat.

Es van salvar els mínims d'orgull professional i el client quedà satisfet, però és una llàstima no haver pogut aconseguir una bona peça per la mala interacció entre el moble i la

preparació coixí lluminosa que permetés d'obtenir un color definit aplicant lleugerament la pintura, la solució seria afegir blanc de titani a les darreres capes de gesso.

Va a gustos, però per dir quelcom, jo diria que un 0'5% de blanc de titani seria una bona proporció. Una altra manera d'obtenir el mateix resultat (tot i que no tradicional bizantina), és donar una o dues passades de blanc titani trempat amb cola de conill suau (tremp de cola) molt aigualides.

La conclusió: si volem fer una pintura bizantina lleugera, és imprescindible afegir blanc de titani a la preparació.

8.4.2 Bol

Les possibilitats del bol, de manera semblant a les de la preparació, tampoc són gaire rellevants en el pla estètic. Es cert que es pot triar la cola amb la què s'aglutina, de conill o de peix, però aquesta és una decisió depenent sols de les manies de cadascú sobre olors i textures. També s'ha de triar el color del bol. Aquesta tria, per ventura afectarà mínimament la manera de lluir de l'or.

Per l'or groc les opcions són entre bol de color groc, de vermell o de taronja. El bol negre, en principi es reserva per a l'or blanc o l'argent. També es poden barrejar els diferents bols; o inclús desnaturalitzar-los afegint una miqueta de pigment.

Com ja s'ha dit, aquesta tria és mínima a nivell estètic, així i tot està bé tenir-ho en compte. En el meu cas particular com *agiógrafos* he treballat amb bol groc, amb vermell, amb taronja i amb negre (per a l'or blanc). Si estèticament, tal i com s'acaba de dir, la diferència és poca segons s'empri un o altre, a l'hora de treballar no ho és tant. Cadascuna de les possibilitats de bol té una manera diferent de comunicar la humitat de l'or, la humitat de la preparació, i la manera com progressa el brunyit. En base a aquest fet, jo sense dubtar, em quedo amb el bol vermell.



9

8.5 CAMP

És ben cert que quan es diu “pintura bizantina” el primer que pensa l'interlocutor és en un camp d'or; però tot i que aquesta és la solució més estesa, no és l'única possibilitat. Existeix la possibilitat de reservar el daurat sols pels *fotosestefanos*, pintant la resta del camp d'un color pla. Àdhuc es pot prescindir de daurar els *fotosestefanos*, i realitzar-los sobre el camp pigmentat amb un subtil línia blanca.

El colors més comuns per als campers de les icones són el vermell (imatge 9), el taronja, i sobretot, a semblança de la tixografia, el blau (veure imatge 4).

8.6 INTERVENCIÓ EN L'HOLOGRAFIA DEL CAMP: RELLEU I REPUSSAT

Si el camí trescat pel camp és el de la possibilitat més comuna —el daurat— s'ha d'escollir la solució estètica per a les aureoles. La més corrent, un o dos cercles esgrafiats al voltant del cap, no té gaire complicació, però, un cop la superfície del camp està convenientment daurada, hi ha la possibilitat d'embellir aquests cercles repussant-li dissenys, dissenys que es poden estendre fins ocupar la pràctica totalitat del fons en decoracions geomètriques o florals.

L'estri que s'empra per a tal tasca és com un punxó, però de punta amb relleu. Existeixen força puntes de diferent mossegada a l'abast de l'*agiógrafos*. Emprar una o diverses empremtes, depèn del criteri estètic de cada hom. La decoració, tot i que es pot fer just en tenir l'or brunyit, és millor, seguint la tradició, fer-la al final del procés creatiu de la icona.

Independentment del moment que s'assigni a tal tasca, és necessari que l'artista es plantegi bé l'acabat dels *fotoestefanos* i el camp, abans de posar el bol pel daurat. Ja que sols abans de posar el bol es poden esgrafiar les guies per a una hipotètica decoració difícil i exuberant. La decoració, també es pot fer en relleu. Per a tal fi, s'aplica el mateix gesso de la preparació amb un pinzell. Si el gesso està una mica revengut encara va millor, ja que com que és més dens s'escampa amb més dificultat i conserva millor la forma.

El relleu té l'acabat força més rústic que el repussat, però així i tot emprant aquest procediment es pot arribar a aconseguir uns resultats força sofisticats i d'intricada bellesa. La decoració en relleu s'ha de fer per força, sempre abans de posar el bol.

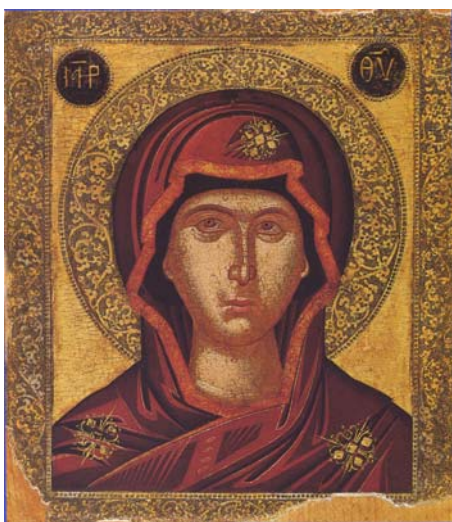
Sigui quin sigui el procediment per a ornamentar el camp, en ambdós casos l'artista té la potestat per canviar el disseny del referent a voluntat; complicant-ho (imatge 11) o simplificant-ho, emprant el camp d'un altre referent, o inclús ometent-ho.

Si es vol invertir més hores a la feina, es pot dissenyar un patró decoratiu *ex profeso* seguint l'estil bizantí²¹ de decoració i, si l'artista és un autèntic fora de sèrie, inclús pot incorporar a la seva icona ornamentacions d'altres àmbits estètics. El primer que m'ha vengut al cap

al respecte és emprar patrons decoratius modernistes per a pantocràtors terriblement seriosos.

Emperò no és un treball de *cut & paste*. S'ha de buscar l'arrel estètica comú per a casar tradicions oposades. Com a exemple de combinacions fetes sense cap relació formal, citarem la publicitat d'uns grans magatzems espanyols que combinen models amb vestits qhè recorden els edificis de Gaudí amb els mateixos edificis de Gaudí (imatge 11 bis).

Si es decideix emprar ornamentacions externes al bizantí, és possible que l'inspector religiós no vegi amb bon ull aquesta novetat i veti la seva incorporació a una església. Com que un cop feta una icona és difícil de corregir, seria important consultar amb el censor, qui fa la donació i l'església receptora si es adient la novetat.



11



11 bis

El tractament hologràfic de la superfície pictòrica que comença tímidament als *fotoestefanos*, pot arribar a estener-se a escampar-se, per tot el camp, a les àrees de la imatge purament pictòrico-representatives. No es un opció molt habitual, però cal tenir-la en compte ja que l'artista la té a disposició.

Com més complicada sigui la bellesa objectual d'una icona, més hores de feina necessita; més que de realització, de preparació, a més d'exigir de l'*agiògrafos* una major destresa manual i conceptual.

No només per la feina en si, que és delicada,

exigent i de caràcter propi, ans pel fet que en manifestar-se els plans semàntics²² de natura enfrontada, mantenir l'equilibri resulta més complex. També s'ha de tenir en compte que a mida que l'espai buit minva, augmenta l'exigència de definició dels objectes representats. L'espai buit sovint esmorteix les deficiències pictòriques.

8.7 ESGRAFIAT

No consideraria en principi l'esgrafiament del dibuix, com part de la multipossibilitat estètica d'una icona, sinó sols una operació mecànica i de recolzament al posterior treball pictòric. Així i tot, el pes d'un esgrafiament excessiu, ofega la imatge, per tant, es recomana reduir-lo, tant en nombre de línies com de la seva intensitat, al mínim necessari per poder treballar.

Tanmateix, això que hem qualificat de “dolent”, si s'empra a consciència, funciona estèticament.



12

És el cas de l'*agiògrafos* cretenc, Iannis Cornaros, qui sistemàticament esgrafiava amb una línia precisa i intensa tots els contorns de la imatge (imatge 12). L'aparença de la seva obra recorda el que podria ésser una matriu de gravat policromada. Cosa comprensible, ja que, és sabut aqueix artista es va dedicar força al gravat al començament de la seva activitat professional.

Com única possibilitat moderadament corrent de l'esgrafiament com a recurs estètic, és el tramar obrint-se des del naixent de les aurèoles línies a manera de rajos de sol.

8.8 MÈDIUM

Un cop la imatge està encarrilada, és moment de començar a pintar-la. La primera decisió que s'ha de fer és quin serà el mitjà i quina composició exacta tindrà.

La qualitat final de la icona dependrà en forta mida d'això, ja que cada mitjà en concret potencia un o altres registres de treball. Per tant, és important definir bé les intencions pictòriques a priori, per escollir-lis el millor mitjà per dur-les a bon port.

El tremp d'ou és el mitjà més popular per a la pintura d'icones, i cada mestre té la seva pròpia recepta o receptes per obrar-lo. El rovell és el component actiu d'aquesta fórmula, al què s'afegeix aigua i/o vinagre (o en substitució d'aquest algun bactericida químic). El tremp d'ou es deixa emulsionar fàcilment amb vernís dammar, i/o oli de lli.

També es possible, tot i que en desús avui en dia, pintar les icones al tremp d'oli²³.

No cal nodrir-se d'un sol d'aquests mitjans. De fet, tal com s'ha comentat als exemples pràctics, la combinació experta d'aquests és a dir l'obra de tècnica mixta, és la millor solució, sempre dependent de cada acció pictòrica en concret.



13 Art Greco-Egipci, *Retrat funerari d'Isidora*, segle II. Encaústica, Malibu, Getty Villa

Una alternativa popular a les variants de la pintura a l'ou és la cera freda²⁴. Aquesta, a diferència de l'oli, encara s'empra regularment per pintar icones. La cera freda, entre tots els procediments, és el que atorga l'acabat més viu i colorista, a més de garantir per més temps l'estabilitat del resultat. Té, emperò l'inconvenient, d'ésser de naturalesa viscosa i no permetre una pinzellada virtuosa, amb un resultat auster i una mica tosc. Així i tot aquesta inconvenient no impedeix fer obres superbes, la majoria dels retrats d'Al-Fayum —una de les cimeres del retrat al món antic— foren pintades a la cera (imatge 13).

Als mitjans acabats d'esmentar, se'ls podria afegir el tremp de calç com a mitjà vàlid per a l'*agiografia* o

pintura de icones, sense caure en error de gènere.

Amb aquesta s'elaboren pintures murals d'esglésies, monestirs i ermites, ara bé, també es pot emprar a un format de mida mitjana i transportable, sigui de totxo, pedra, o algun altre material adient per al morter de calç. La imatge que s'hi obrarà al fresc, o amb galactomata, haurà de ser necessàriament de gran simpleta compositiva: Pot ésser un mig rostre, un de sencer, o com a molt una mitja figura; la idiosincràsia material no permet ni conceptualment ni a efectes pràctics res més que obres amb aire de fragment i un acabat esbossat i viril.

L'innocent Noè, del qual s'ha fet un exhaustiu seguiment del procés generador, és un exemple d'aquesta possibilitat. Així i tot, es vol insistir en que la pràctica d'aquesta modalitat d'icona en el bizantí contemporani es mínima.

8.9 COLOR, PIGMENTS, COMBINACIONS

Quan el mitjà ha sigut definit, és moment d'escollir els pigments amb els que s'elaboraran els colors. Tot i que normalment aquests es van escollint intuïtivament a cada passa concreta del projecte pictòric en base al referent, convé plantejar-se *a priori* el tema.

8.9.1 Color

El cromatisme d'una obra bizantina està predeterminat, i cada personatge, objecte, o altre element que hi intervé, té el seu propi color heràldic. No poques vegades aquest ofereix possibilitats divergents (per exemple la toga de Sant Pau que pot ésser blava o verda); en tal cas, l'*agiògrafos* haurà de triar d'entre totes les possibilitats que té a l'abast, aquella que més li plagui. És convenient a cada tria cromàtica, tenir en compte el mantra d'aquesta tesi, (que és la interactivitat de tots els elements) i escollir el color no tant per ell mateix, ans per la relació amb l'harmonia cromàtica global prevista.

8.9.2 Matís

Tot i que com s'ha dit, és força normal haver d'escollir entre colors en bloc, la major part del treball de tria en la pintura bizantina es desenvolupa a petita escala. La tria dels pigments exactes, i el seu percentatge a cada barreja cromàtica definirà l'atmosfera de la peça.

Quan es diu *pigment exacte* es fa referència a quina és exactament la tonalitat. Si és verd per exemple, canviarà molt el resultat si és maragda, bufeta, terra o qualsevol altra modalitat. Inclús en un mateix to pot canviar molt la natura dependent de proveïdor i la qualitat.

En qüestió de barreges també es posarà un exemple:

la llum de les carnacions, entre d'altres possibilitats, es pot fer amb una barreja d'ocre groc, ocre roig i blanc titani, o també amb una barreja d'ocre groc, ocre roig, vermelló i blanc de titani. En el segon cas el color serà més viu, però també més indigest. Cal tenir en compte que a més, podem variar força els colors dependent de les proporcions dels pigment.

8.9.3 Pigments sofisticats

Els pigments que es poden considerar adients per emprar-se en profusió són els següents: Blanc, negre, ocre vermell, ocre groc, terres i blau ultramar i semblants.

Els altres en major o menor mida són sofisticats, algun d'ells són:

Vermelló, carmí, verd maragda, blau turquesa, blau de cobalt, blau índic, groc cadmi i semblants.

Es recomanable ésser molt prudent amb la dosificació dels pigments sofisticats, ja que poden tindre una obra completament, saturant-la d'una peculiar gama de color.

Seguint amb l'exemple de les carnacions, si es donàs el cas que en el seu color hi hagués gairebé un 50% de vermelló, sens dubte els personatges prendrien una aparença rosa cel lofana estrident, difícilment digerible per l'espectador; a més, obligaria a aplicar la semi-veladura de Vermelló en un grau de vivesa exagerat. El mateix desagradable efecte s'obté en pintar un vestit amb un color que tingués més d'un 50% de pigment Verd maragda en la seva composició, o també de pintar un celatge de Blau cobalt sense rebaixar.

En tot tres casos, a banda de la lletjor i estridència del color en si, també té com a efecte negatiu la pressió que exerceix sobre les altres àrees cromàtiques, que si no es vol que quedin desapercebudes se'ls hauria de pujar al màxim les intensitats i natures.

En definitiva, un pigment car i sofisticat, tal com bé deia Leonardo, no garanteix en absolut un bon resultat, ans al contrari es podria afegir.

Seguint l'esperit pictòric ibèric més paradigmàtic²⁵, es pot concloure que com més reduïda és la gamma de pigments emprada en el llenguatge bizantí, més hi guanya. Aquesta austeritat cromàtica, també és la divisa de l'esperit plàstic de l'escola de Creta; aquesta, de totes les escoles existents, és amb la que em sento més identificat com a *agiògrafos* i com a pintor.

8.10 GRAU DE DISSOLUCIÓ DE LA PINTURA

A l'hora d'usar el color per treballar una imatge, s'ha de tenir en compte primer de tot, que depenent del grau de saturació de pigment s'aconsegueixen uns resultats cromàtics i gràfics diferents. Després, cal tenir present que aquests a la vegada canvian, depenent de si l'esmentat grau de saturació és en mèdiu pur, en aigua o en una combinació d'ambdues²⁶.

Com més saturació de pigment té un color, més definit i mat és el resultat.

Com més aigua s'afegeix a la pintura, més transparent i apagat queda el resultat, en canvi si barrejam l'aigua amb mèdiu, la vibració del color no minva tot i que el resultat és transparent.

Per a cada nova intervenció el pintor ha d'escollir el grau de saturació més adient a la seva intenció. La suma de totes i cadascuna d'aquestes decisions marcarà el to general de la pell de la icona, apart de potenciar el grau de definició de la imatge.

Tres excessos a evitar:

1- Excés de mèdiu: La pintura serà difícil de controlar, sense poder evitar deixar definides estries i rebaves; a més, és molt probable que es tinguin problemes seriosos en l'adherència de les següents capes de pintura.

2- Excés d'aigua: La nova intervenció cromàtica passarà desapercebuda, amb el risc afegit de que tornin toves las capes anteriors per l'abundant aigua que les desfà, tudant part de la feina ja feta.

3- Excés en la proporció del pigment: Primer, la gruixa de la pintura no permetrà una òptima aplicació, segon, tindrà un aspecte massa tosc, i tercer i més important, el pigment no quedarà ben consolidat per la manca de mèdiu, i es descloscarà fàcilment.

Aquestes són les possibilitats de la pintura *per se*, que no són les úniques a tenir en compte, ja que més enllà de la concreció d'un color determinat es troba la multipossibilitat d'aplicació. A l'hora d'obtenir una àrea cromàtica, uniforme, o valorada, el resultat final canviarà bastant en funció de la quantitat de passades de pintura, i del gruix de cadascuna.

Quan només es dona una passada de pintura gruixada, la personalitat del traç queda perfectament evidenciada. El resultat és dur, però intens.

Quan es donen diverses passades primes de pintura, la personalitat del traç es dilueix en una mar de ritmes complementaris²⁷. El resultat és suau, però subtil.

Entre l'esmentada polaritat, existeix una gamma ampla de possibilitats. La elecció i combinació d'aquestes a l'hora de crear una àrea cromàtica, tant uniforme com valorada, dependrà del gust particular de cada pintor. S'ha de tenir en compte, emperò, que el llenguatge pictòric de la icona té com a característica troncal una persecució de la manca de relleu pictòric²⁸. La pintura bizantina és definitivament plana, a diferència de la pintura de Rembrandt, Freud o Anglada-Camarassa (imatge 15), per posar sols tres exemples. Per tant, l'*agiògrafos* sempre ha de conservar constant el nivell d'elevació de la pintura entre les parts



15 Hermen Angada Camarasa, *Natura morta sota un emparrat*, 1934. Oli sobre tela, 85,3 x 108 cm, MNAC, Barcelona.

més lluminoses i les ombres més fosques. Tot i que si hom emprà cera com a mitjà, serà inevitable que l'acabat pictòric tenguí el modelat marcat en relleu a diferència que si s'empra oli; en el primer cas, sense deixar-se arrossegar per la tendència del material, s'haurà de persistir en la cerca del pla.

8.11 ESTILITZACIÓ

Les decisions preses en relació als colors són importants, i sens dubte deixen entreveure el gust de qui els tria. Però és de la manera com s'utilitzen aquests colors a l'hora de

definir els diferents elements que configuren la imatge, és a dir, pintant, com realment es fa palesa la personalitat.

En pintar una icona, per molt predeterminat que sigui el referent, no és possible evitar-ne la reinterpretació. Vendria a ésser el mateix cas que un músic en interpretar la partitura d'una peça musical. Sense la força vital i impulsora de l'interpret, les notes col·locades al pentagrama no sortirien del món de la possibilitat, no sonarien.

Llavors, com a la música, en la que diferents intèrprets arriben a fer versions en el pla emocional ²⁹adhuc oposades d'una mateixa línia melòdica, l'*agiògrafos* treballa la imatge referencial com si fos una partitura, donant-li un nou sentit, sigui fidel, allunyat o inclús oposat a la primera.

El pintor, començant sempre pel que és físicament reductible i repetible; és a dir àrees de color, degradats, siluetejats i altres parts del llenguatge pictòric, engendra un croquis imaginatiu menys tangible i repetible, on projecta allò que és intangible, és a dir les emocions, esperances o judicis.

Segons com consideri adient l'artista dirigir la mirada del espectador, orquestra els seus recursos en tendències vagament perceptibles i acotables com podrien ser la verticalitat, l'horitzontalitat, o la diagonalitat; l'enfonsament, les emanacions, la llum i les tenebres, l'estabilitat i el moviment. En definitiva, macroestructures semàntiques que pretenen ajuntar les innombrables i úniques intervencions plàstiques que transformen la icona en una sola imatge, composta a la vegada d'àrees fragmentàries estanques (o sigui figures, objectes, aureoles i un llarg etcètera).

Es pot fer una pintura amb sants pesats o ingràvids. Les mirades dels màrtirs poden ésser escrutadores, amoroses o devocionals. Els àngels poden ésser terrenals, divins, gotes de rosada a l'alba, o misteriosos ocells nocturns. Els morts poden ésser putrefactes, gentils o, com Ossiris, més vius que els vius. Els objectes litúrgics poden ésser temptacions banals, cristallitzacions de les virtuts teològiques o luxúria geomètrica. Les tensions inconscients de l'ànima sempre paleses a les mans, són de tantes natures possibles com dies té l'any; els peus són posada dels cossos atrets a la terra (mai gaire) per la gravetat, mentre l'esperit fa l'acció contrària, reclamant les figures entroncades pel coll cap al cel; i quan moltes figures s'amunteguen, es poden ofegar mútuament, o ben al contrari, poden intercanviar-se l'aire fraternalment, o inclús esdevenir una sola criatura policèfala de reciprocitat geomètrica tant deliciosament espiritual i calmant com l'infinit reflectit a les innombrables onades de la mar.

Aquesta activitat reinterpretadora o estilitzadora no desapareix en no ésser dirigida conscientment. Sempre és present quan hom pinta, és la força catalitzadora de l'impuls creatiu.

Emprant el terme estilitzar, no es vol donar a entendre que s'amanera o falseja un referent en contraposició a la possibilitat d'una reproducció fidel. S'empra el terme com a única i obligada possibilitat de dirigir l'espectre visual-emocional que configura una representació plàstica. Com que la imatge pictòrica és un reflex conceptual del món sensible, sempre



16 Jean Auguste Dominique Ingres, **Angélica encadenada**, 1818. Oli sobre tela, 97x75 cm, Museu d'Art de São Paulo, Brasil.



17 Gustave Courbet, **Banyistes**, 1853. Oli sobre tela, 227x193 cm, Museu Fabre, Montpeller.

parcialment³⁰ estilitzant, no existeix un punt mitjà objectiu o deslligat dels interessos d'una visió personal, per tant no hi ha la possibilitat de generar una imatge realista³¹ deslligada de la pròpia reinterpretació absolutament convencional. Per tant el famós debat d'artistes i estudiosos “*idealisme versus realisme*” és purament esportiu³². I, per posar un exemple, en darrera instància (la instància de l'artista seriós) són tan estilitzades les bellíssimes dones desossades d'Ingres (imatge 16) com les mundanes³³ i cel lulíticament carnals dones de Courbet (imatge 17). Ja que cal no oblidar que una dona és una entitat físico-espiritual viva, i per tant, qualsevol representació pictòrica d'ella sempre serà una reducció mnemotècnica en el pla mental, que en no poder contenir tota la riquesa del model, s'haurà de conformar amb reflectir-ne alguns aspectes.

La dicotomia “*idealisme versus realisme*” a efectes pragmàtics (que són els realment interessants) es podria traduir a que, el que vulgarment es considera “*idealista*”³⁴ és la voluntat de representar allò que puja, és a dir la força vital que anima la vida de les entitats; i el que vulgarment es considera “*realista*”³⁵ es centra en representar allò que penja, és a dir la matèria inert de les entitats.

Tornant a la icona, la reinterpretació inevitable que en fa la personalitat de l'*agigrafos*, pot ésser dirigida o automàtica, per tant dependrà en forta mida del grau d'autoconsciència del que disposi l'*agiógrafos* com a artista.

És recomanable que el pintor o *agiógrafos* sigui el màxim d'autoconscient possible, per tal de poder dirigir ell mateix l'obra, i no les seves mancances, fòbies o inseguretats. Més endavant s'aprofundirà en que és la personalitat, i quina visió en té el Bizantí. Però de moment n'hi ha prou en emfatitzar la vàlua de l'autoconsciència, que mai sobra.

Ara bé, la reinterpretació espiritual de la icona, només es pot fer seriosament un cop l'*agiógrafos* estigui perfectament ensinistrat en les parts més tècniques de l'ofici, que són l'habilitat purament manual, la intenció i la metodologia.

Només quan s'ha assolit un bon nivell d'habilitat, és possible entendre a què exactament està supeditada: a l'esperit i a l'emoció. Subtiletes que no estan a l'abast del pintor que encara batalla amb el maneig del pinzell per tal aconseguir un traç ajustat, o, que encara no té una comprensió profunda de la multiplicitat en la barreja de color. Per molt autoconscient que sigui d'ell mateix, com que no està en possessió del connector (la tècnica) entre personalitat i obra, és estèril aprofundir mentalment en el que està fent, i en la tria de la millor de les direccions possibles en base a les seves necessitats.

Però així i tot, davant d'una manca de tècnica, l'autoconsciència sempre és recomanable. Ja que el pintor precari, incapacitat per entendre les seves mancances, esdevé fàcil presa de la veu de l'egoisme, que intentarà robar-li l'ànima, convèncer-ho que les mancances són senyes d'identitat. Mentre que el pintor maldestre, però autoconscient, no es mourà del mínim prudent espiritual que permet la seva parca tècnica, i perseverarà en l'aprenentatge per tal de pal·liar aquestes mancances.

Curiosament, i malgrat això, al món de la creació bizantina contemporània, hi ha un cert recel cap a l'excés de tècnica³⁶. Recel que és afí al què poden tenir els músics, entenent la tècnica, a partir d'un nivell mitjà, com poc un constrenyiment de la creativitat. Barenboim al seu llibre “*Pensament i Música*”, exposa i refuta la validesa d'aquest absurd parer. Recomana un estudi exhaustiu de la partitura per tal d'entendre en profunditat l'obra i després poder-la interpretar com si fos la primera vegada, (per tant amb l'excitació del desconegut) però

dirigint el sentiment o missatge de la música exactament al lloc pertinent³⁷. De la mateixa manera l'*agiògrafos* o el pintor, posseïdor d'un gran habilitat manual, podrà plasmar millor les subtils resultants de l'aprofundiment a l'esperit.

La por de l'artista a la tècnica, no és més que la por a ofegar matemàticament l'emoció. Per ventura un excés de raó no permet a l'emoció emanar, però l'emoció descontrolada és quelcom estèril. Aprofundint una mica més en el tema, es podria dir que dominar la tècnica representa coordinar l'emoció i la lògica, i per ajuntar ambdós processos es necessita una ànima molt equilibrada, i tenir una ànima equilibrada, exigeix un constant treball d'introspecció i sacrifici. Llavors, el què en realitat tem l'artista mediocre, és el treball que li suposaria haver d'identificar, assimilar, i estructurar cada petita passa que es dona en calent en el procés creatiu, en un discurs racional sense perdre res pel camí.

Tot i que es pot treballar de manera desorganitzada, sols el camí de perseverar en la tècnica és el que assegura el resultat, ja que l'emoció és massa voluble com per fonamentar qualsevol activitat.

A més, quan més bé es dominem els aspectes formals, més s'incrementa la visió crítica de l'artista, amb el que les inevitables mancances sensorials se li evidencien perfectament, i afrontant-les des d'un angle diferent (el racional), pot trobar sortida a on l'emoció afrontava un cul-de-sac.

En definitiva, el pintor salvatge, el músic d'òida i l'escultor amb tacte, és nau sense timó; poden embarrancar ara o en 10 anys, però embarrancaran.

8.12 PINZELLADA

Després de parlar de les intencions creatives volàtils que animen la representació, toca parlar del mitjà amb el qual aquestes bones intencions esdevenen pintura física. De com la veneració a un determinat sant cristalitza amb colors tangibles, de com Jesús Pantocrator s'encarna en taula imprimada per a plaer dels pietosos.

8.12.1 Pinzellada, unitat última i indivisible de l'obra

És una obvietat necessària dir que la gènesi de la imatge és a tocs de pinzell, i que tant, l'estètica com l'espiritualitat responen en darrera instància, a l'entramat de colors³⁸ que s'han aplicat amb el segon.

La pinzellada és, per tant, la unitat pictòrica més petita d'una imatge; com les lletres ho són d'un text o les notes d'una partitura.

8.12.2 Dicotomia en la manera d'aplicar la pinzellada

La manera d'emprar el pinzell per definir àrees de color planes o valorades es pot dividir en dues opcions troncal:

1- Emplomat: moltes pinzellades fines i petites, que s'extenen rítmicament per l'àrea que es pretén omplir. La seva quantitat variarà depenent de la densitat de color que es vulgui donar.

2- Massa compacta: sigui gràcies a un únic gest de pinzell, sigui amb diversos gestos retocats i/o fusionats en fresc, el color s'estén per la superfície desitjada. Les vores poden ser tallades o difuminades, i si són difuminades, ho poden ésser de manera natural (en fresc, en el mateix moment en què es posa) o artificial (en sec, coordinant una segona massa compacta i degradada a la primera).

La manera d'usar la pinzellada, no és divideix en una polaritat monolítica, existeixen innombrables possibilitats entre tots dos extrems. A més, depenent dels diferents estadis del procés pictòric, es poden i s'han de coordinar. Del gust amb que es faci, dependrà en bona part el fracàs o l'èxit de la icona.

8.12.3 Grafia de la pinzellada

Per poder parlar sobre la grafia de la pinzellada, en primera instància és important entendre que cada pintor o *agiògrafos* té una tendència bàsica de pinzellada impregnant-li la seva obra. És resultat del moviment que li sigui més còmode a l'hora de pintar i, a la llarga esdevé hàbit, i cerca fer-se palesa en el treball.

El gest que es deixa entreveure en la generació d'una imatge és homòleg al gest que s'entreu a l'hora d'escriure a mà. En el segon cas el gest genera la lletra, en el primer la grafia. En ambdós casos aquest gest és únic i intransferible del seu autor, al què defineix. Sens dubte es podria fer una anàlisi detallada de la personalitat del pintor en base a la pinzellada, però tot i que interessant, no és ni el lloc ni el moment de prendre una desviació cap a la grafologia pictòrica.

En segona instància, s'ha de entendre que l'esmentada tendència gràfica de la pinzellada s'ha d'adaptar a les necessitats formals de les exigències representatives circumstancials, obligant-la a deformar-se³⁹, o àdhuc a desaparèixer. Per tant i com exemple, per molt que es domini el gest horitzontal, a l'hora de representar la llum de la part central d'un nas, convindrà més fer les pinzellades llargues en vertical que no pas fer petits gests en horitzontal.

8.12.4 Orquestració de la pinzellada

El gestos de les pinzellades es relacionen els uns amb els altres, i així com les lletres creen paraules, les paraules frases, aquestes paràgrafs i així arribant fins a l'obra literària sensera, les pinzellades s'agrupen rítmicament en llums, llums que formen elements, elements que formen figures, figures que s'agrupen en base a un ritme o diferents ritmes narratius, arribant d'aquesta manera a l'obra final.

Sigui neta o deixada, mecànica o valorada, aèria o retocada, geomètricament constant o orgànica, o verídica o efectista, la direcció del gest de cada pinzellada està íntimament relacionada amb l'anterior i amb la que vendrà després. Aquest compendi de direccions, que no ha de ser deutor de l'atzar o de la comoditat, ha de definir de la manera més clara i econòmica possible els esmentats ritmes de color-llum que componen la imatge que es pretén representar.

Un exemple: la millor manera de treballar les parpelles i àrees colindants és construint el color-llum seguint amb les pinzellades la forma d'ametlla que té l'ull (imatge *a*). Aquesta tendència ha d'ésser compartida per totes les llums, ja que tot d'una que s'entrecruïn algunes pinzellades, el canvi de ritme les posarà en evidència, embossant l'artifici de tota la imatge. El tap de pinzellada pot, fins i tot, generarar sublectures mai volgudes per l'autor; apareguent, per exemple, una verruga o un urçol a l'ull.

Pel que hem dit , doncs, sabem és possible emprar el canvi de ritme en la pinzellada per ressaltar econòmicament⁴⁰ volums i llums.



a

Cal no oblidar, que a la pintura sovint una mateixa intervenció pot dur a l'èxit o al fracàs de una obra, depenent de com sigui conscient el pintor de la seva relació amb el conjunt de l'obra. La figura estilística del contrapunt rítmic permetrà suavitzar o estalviar altres recursos, com podria ésser la lluminositat del color. Amb aquest sistema per ventura s'aconsegueix una imatge menys abraçiva des del punt de vista cromàtic, però més aturmentada des del punt de vista gràfic.

Continuant amb l'exemple de les parpelles; recomanant el gest horitzontal de la

pinzellada, no s'està menyspreant en cap moment la possibilitat d'emprar en bloc la verticalitat per al mateix propòsit descriptiu. Dependent del moment, i sobretot del que succeeix pictòricament al voltant, pot funcionar.

Per exemple, si el front del rostre que conté les parpelles en qüestió està construït seguint un ritme vertical, i no hi ha un interès especial en ressaltar o desvincular els ulls del rostre, la verticalitat del gest constructiu es pot estendre a les parpelles. Tot i que no s'adapta a la perfecció a la forma en qüestió, és una manera òptima d'aconseguir que la tensió narrativa flueixi ràpidament de front a ulls, i d'aquests a les galtes, tot acompanyant al gest del nas, també vertical (imatge *b*). És a dir, de crear una lectura molt unitària del rostre.

Cal tenir present que aital desenvolupament s'ha d'estudiar bé, ja sigui mentalment ja sigui a un paper a banda, i, en tenir-la clara, procedir amb impetuosa força lenta, ja que la bonança de l'efecte en bona mesura es basa en la total inexistència de tempteig.



b

esmentats, ans a la resta de la imatge.

En canvi quan el ritme de pinzellada és satisfactori, l'espectador no pot fixar la mirada en l'artífici pictòric, ja que cada cop que ho intenta, el flux se l'emporta del lloc concret que observa cap un altre de patró semblant, i aquest a la seva vegada a un altre i així indefinidament, de manera que només té la percepció de la combinació de tots, és a dir de la imatge.

Les pinzellades han d'ésser com les onades del mar, un seguit rítmic d'anades i vengudes íntimament lligades. Qualsevol alteració de les constants haurà d'esser gradual⁴², i a cada cop li haurà de correspondre un contracop.

Les pinzellades s'han d'entendre com les notes d'una obra musical, que, com diu Barenboim, cadascuna ve de l'anterior i condueix a la següent, creant la il·lusió de conjunt, creant el contínuum musical. El contínuum en darrera instància es referencia al món exterior, que és el silenci musical. Llavors, la primera nota d'una partitura brolla sempre del silenci, i allà és on la darrera nota retorna⁴³.

La temporalitat tancada de la música no té en absolut una correlació en pintura, on l'espectador és qui marca el temps a dedicar a la catarsis artística.

L'artista pintor, per tal de potenciar al màxim la temporalitat interactiva, ha de acabar lligant la rítmica de la pinzellada, en darrera instància, a ella mateixa. És a dir, aquesta s'ha d'auto-referir o autocontenir esfèricament, de manera que sigui possible recórrer eternament el flux gestual sense necessitat de tornar enrere.

Mai s'ha de lligar l'esmentat gest últim de la pinzellada al suport físic⁴⁴ de la obra, ja que el pes de aquest ofegaria la imatge.

La força que es genera amb el direccionament del gest, aconsegueix victòries fàcils. És el triomf de la intenció i la logística, és la previsió de tots els detalls cristallitzats en un gest mínim, és una *promenade militaire*.

El ritme de la pinzellada, és la verdadera administradora de l'atenció de l'espectador, per tant, és d'una importància vital.

Quan els ritmes no estan coordinats satisfactòriament, s'acumula tensió allà on diferents plaques tectòniques gestuals⁴¹ topen. Fet que constrinxeix la circulació de l'atenció de l'espectador, exhibint en conseqüència, la pintura com un reguitzell de grutescos. Per tant l'efectivitat il·lusionista de la imatge mimètica, no sols en els llocs

8.12.5 Economia i comoditat

És recomanable en el gest, la economia de mitjans. Per tant, si quelcom és pot definir en una sola acció, mai no se n'hauran d'emprar dues, ja que qualsevol intervenció,

innecessària apreciable fàcilment o no, actuarà com a llast que minvarà l'efectivitat de les noves intervencions; fet que pot provocar una espiral d'intervencions cada vegada més punyides, acabant en obres lletges i encarcerades. La bellesa subtil només és possible quan tot els elements que intervenen en el procés pictòric són absolutament necessaris, per tant el bon pintor mesura cada nova intervenció.

Lligat al concepte d'economia, hi ha el de comoditat. Quan no es té cap necessitat estètica per triar una particular direcció de pinzellada, és recomanable emprar la que resulti físicament més còmoda de realitzar, és a dir, el gest bàsic esmentat més amunt. Fent-ho d'aquesta manera es potencia el virtuosisme del traç personal, a més la imatge és llegeix clarament per no haver-hi gens de complicació semàntica, i finalment i no menys important la feina és físicament més descansada.

8.12.6 Alguns exemples de tendències gestuals personals

En el meu cas en particular com a pintor, la grafia personal és la pinzellada dalt-baix, resultant d'un gest de canell ràpid i acabat en sec molt dret, organitzada igualment en ritmes verticals i estrets. Es podria anomenar "gest de xiprer", per la relació amb aquest arbre.

Coincidint amb aquesta definició (possiblement deu haver estat la font d'inspiració) es troba la pinzellada de l'austríac Gustav Klimt, tant a l'extrem gairebé puntillista de les pintures d'exteriors; com en una presència més moderada (depenent de l'obra en concret) de les pintures al·legòriques i retrats.

La importància del gest de la pinzellada i sa orquestració com a element expressiu bàsic, es fa molt palesa en Van Gogh, tan maldestre com apassionat. A la seva obra es veu clarament com els rudimentaris traços acompanyen amorosament la forma a definir i s'organitzen en núvols, onades marines o inclús formacions rocoses. La personalitat del gest de Van Gogh, no radica tant en una determinada direcció, o ritme bàsic, ans en la intenció de baix relleu de cada pinzellada. Després s'organitzen rítmicament segons l'objecte a definir o el caprici del moment. Aquesta intenció escultòrica té poc a veure amb la del seu compatriota Rembrandt Van Rijn, que busca el baix relleu, no de les pinzellades si no de tot allò a representar.

De manera inversa a Van Gogh, Ingres, dóna fisicitat a figures d'il·luminació gairebé plana gràcies a l'organització de la pinzellada en un modelat tan soberg com esborrat.

En Velàzquez, en canvi, gest i zona a representar esdevenen una sola intenció, i la pintura s'aplica en un gest estudiat al detall per cadascuna de les intervencions.

De manera semblant la pinzellada rectangular llimada i reiterativa de Vermeer, tot i de aparença externa molt diferent a la del pintor espanyol, és situable prop d'aquesta pel que fa a l'impuls generatriu. Ambdues gestualitats, no són el rastre d'un procés de comprensió de la realitat tridimensional i el seu conseqüent abatiment bidimensional, ans són una sublimació de la llum en ella mateixa. Aquesta particularitat, adherint-nos a la tesi de D. Hockney, seria causada per la sistematització de l'ús de la càmera fosca.

En les antípodes dels dos casos anteriors es situa la pinzellada gairebé d'orfebre de Dürer (imatge 18). Hiperdefinida, molt valorada i organitzada en formacions curtes, recorda tocs de burí o de ploma estilogràfica.

A manera de conclusió de l'apartat, es vol insistir de nou en la importància de prendre en consideració el caràcter i el ritme narratiu de la pinzellada en treballar pictòricament una imatge. Basti dir per fer-ne evident la importància, que tots i sengles elements que intervenen en la icona, siguin purament decorativistes i formals, o espirituals i transcendents, són elaborats o suggerits a tocs de pinzell⁴⁵. Per tant aquests han d'estar ben al seu lloc si es pretén que es llegeixi bé la imatge; igual com les lletres d'un text, s'han de diferenciar clarament, i s'han de combinar en un ordre preestablert per tal que el missatge de la ment de l'emissor, arribi convenientment a la ment del espectador.



18 Albrecht Dürer, *Retrat d'Oswolt Krel*, 1499. Oli sobre taula, 50x39 cm, Alte Pinakothek, Munich

8.13 TRANSPARÈNCIES

El llenguatge pictòric bizantí, tot i que molt amic d'emprar colors opacs, es serveix de transparències en el seu procés normalitzat. Aquestes són imprescindibles en els colors foscos, on s'empren per tal de neutralitzar l'inevitable i lleig agrisament que resulta de barrejar pigment blanc al color, per tal d'aclarir els tons per fer les llums. Així com en els tons clars i mitjans aquest afegitó de blanc no perverteix gaire la bellesa del color, en els tons mitjans-fosc i en els foscos, si que esdevé inadmissible. Per això, tal com s'ha dit, una veladura no gaire densa del mateix o semblant color de la zona que es treballa, posa a lloc el to general, sense renunciar pràcticament a la definició del seu

clar-fosc.

Una altra veladura completament imprescindible és el vermelló, que dóna vida a les carnacions dels personatges. Aquest estadi estàndard en el procés pictòric bizantí, ja ha estat tractat àmpliament en els exemples pràctics, *ergo* no cal estendre's més en la seva definició.

Sovint es contempla la possibilitat d'una darrera veladura d'ocre groc a certes parts, a les carnacions sobretot. La seva intenció és d'endolcir els colors de l'*agiografia*, adesiara massa eixuts⁴⁶.

Les tres veladures acabades de descriure són les troncal; negociables en grau o matís. Ara bé, la possibilitat d'integrar transparències a cada àrea de color i a cada moment és allà, al servei del pintor.

El color que s'empra per intensificar en transparència és, o bé el subjacent, un de proper, o les omnipresents terres. Pràcticament mai es vela d'un color allunyat o complementari.

No cal dir que una veladura no pot dur mai blanc. El blanc, color cobrent per excel·lència, si s'empra encara que sigui mínimament en la composició d'una transparència, tapa, oculta, enfarina el resultat. Potser, en un moment donat, aquesta boira sigui interessant a nivell estètic, emperò si es dóna el cas no se'n considera l'acció com a transparència cromàtica, ans com a una llum tènue i extra-protocolària⁴⁷.

La intervenció de veladures en una imatge, provoca canvis importants en l'aparença. No només en el lloc concret on aquestes es situen, ans en el cromatisme global i en la pròpia natura física de l'obra.

Òbviament, encara que sigui en transparència, el color canvia en afegir-li més. I aquestes alteracions modifiquen el cromatisme general de tota l'obra.

Quan a la qualitat global, aquesta evoluciona ja que una veladura implica la creació d'un nou pla de reflexió de la llum. El contrast entre aquests dos plans, evidenciarà la existència del concepte "pla de reflexió de la llum", fet que redescobrirà la materialitat de la pintura, obrint-la a noves i més profundes visions.

A mesura que s'afegixen més estrats transparents tot i que el cromatisme segueix evolucionant, no ho fa pas la consciència de pla⁴⁸.

Cal dir que l'ull de l'espectador, sobretot el del profà en l'art de la pintura, té serioses dificultats a segregat el color translúcid de l'opac; ajuntant, per tant, en una sola entitat de natura nacrada, els diferents plànols reflexius. Aquesta unificació, l'impulsa a considerar d'extraordinària qualitat matèrica una obra que jugui bé la carta de les transparències.

Com a metàfora fàcil d'entendre pels profans, es podria dir que el color sàviament macerat amb transparències correspon a la fusta noble, caoba per exemple, mentre que, la pintura d'un sol nivell de reflexió correspon a una fusta austera com ara el pi.

Ja sigui com a *agiògrafos* o com a pintor, aquells que han contemplat la meua obra sempre n'han alabat la intensitat de color. Sense saber a que lligar aquesta intensitat, han conjeurat sobre una qualitat excepcional del pigment i/o la pintura emprada, sobre un diligent treball de recerca de micromatisos a la paleta, o àdhuc a un sfumato tan acurat com personal.

La veritat és una altra. Els colors que més empro són els bàsics i no especialment de gran qualitat, el temps que dedic a la feina de paleta és inexistent, ja que en un 90% aplico el color pur (*de pot*, com deim despectivament els pintors), i tampoc la meua dedicació al sfumato és una necessitat vital.

El que dóna a les meves obres característica intensitat de color és la utilització estudiada i profusa de la transparència. Aquesta utilització respon a la necessitat de dotar de presència i verisme la hipotètica llum que emana d'un dibuix base, més cognitiu⁴⁹ que no pas òptic. Tot i que el nombre de colors es redueix al mínim, i de natura espartana per tal de no molestar la divina llum, també aplicada pura, aquests són optimitzats per aquesta puresa. Cal no oblidar que la major intensitat que podem obtenir d'un color és l'obtinguda quan se l'aplica pur i en transparència damunt d'una base de blanc lluminós. Amb moltes capes coordinades i alternades de color i llum per tal de representar creïblement el dibuix, s'aconsegueix una superfície pictòrica molt rica en sostres de reflexió, i aquesta riquesa òptica empatitza amb la qualitat matèrica.

Tornant a la veladura a la pintura bizantina, cal deixar ben clar que el tremp a l'ou⁵⁰ no és el procediment ideal per a aquesta comesa, perquè eixuga molt aviat i no deixa prou temps per esborrar amb tranquil·litat l'empremta del pinzell, fet que obliga a treballar les transparències amb rapidesa i sense gairebé possibilitat de retocar; en definitiva, atropelladament. A més, la natura intrínseca de la pintura, mat, dóna un aspecte un xic somort, gairebé depriment, a les transparències fetes amb mèdiu d'ou. Però tant és, el bizantí no recix per les veladures, tanmateix pel poc paper que fan l'ou trempat funciona més que bé com a mèdiu general.

Si el gust del pintor, necessitat integrar veladures més sofisticades a la seva obra, sempre podria emprar només en aquestes un mèdiu més adient, com podria ésser ou emulsionat amb oli de lli, de nous o de cascall, i/o vernís dammar. Inclús, podria prescindir completament d'ou i emprar només oli i/o resina. Sempre i que es pinti bé⁵¹, no hi haurà cap problema en combinar diferents mèdius a base dels ingredients acabats de citar.

L'*agiògrafos* ha de valorar acuradament el pigment o combinació de pigments que empra a l'hora de velar, ja que el resultat obtingut presenta diferències significatives en macerar més o menys els colors inicials. També la densitat i natura del mèdiu, el grau de saturació del pigment, i el nombre de passades de la transparència. O les hipotètiques estries deixades pel pinzell que traeixen un modelat involuntari. O si la veladura s'estén o es queda curta en el lloc assignat.

Tot i que a primera vista la importància d'aquestes minúcies pugui parèixer una exageració, no ho és. Només tenint en compte tota la menudesa de un procés hom pot arribar a entendre'l en la seva complexitat, dominar-lo a voluntat en el seus aspectes èpics; i el que és més important, emprar-lo com a pedra de Rosseta en altres àrees del coneixement, propers o allunyats.

Les veladures es poden emprar de dues maneres:

- 1- Globalment, és a dir, intensificant cromàticament tota una àrea de color.
- 2- Parcialment, és a dir intensificant amb criteri sols una determinada part d'una àrea de l'escala del color-llum.

La veladura parcial és de natura complexa, i actua híbridament. Primer, altera la part de l'àrea de color on s'aposa, segon, altera la resta per absència; i tercer, afegeix un nou graó a l'escala de llum de la pintura. Conceptualment difícil d'emprar, la veladura parcial

obliga a tenir una idea molt clara de l'orquestració general del color, però permet amb un mínim d'intervenció, un màxim de resultat.

Resultat, que inclús pot aconseguir l'aparent paradoxa de fer més fosques les ombres i més clares les llums amb una sola transparència parcial. Es posarà un exemple hipotètic per il·lustrar el què s'acaba de dir:

Se li afegeix ocre groc a la tercera llum d'una toga verda realitzada en una escala molt uniforme⁵² de tons freds. Aquesta, tot i que esdevé un xic més fosca per la transparència, ressalta gràcies al contrast de temperatura de color.

El mateix ocre també s'afegeix a la part més fosca, la *grapsimata*, i el toc càlid afegit torna a cridar l'atenció i el separa de la resta, però aquest cop, situant-se en una àrea fosca, la ment llegeix el to com a fosc, és a dir, resta en comptes de sumar.

En estar els cops de llum i d'ombra separats per molts tons intermedis, la ment no els relaciona, al contrari, els segrega esdevenint els dos cantons de la polaritat llum/ombra.

Tot i que sembla fàcil, per tenir èxit en aquesta empresa cal tenir un coneixement íntim del misteri del color com a vehicle de representació. Més fàcil és fer una veladura global d'ocre, però el resultat tendria una llum més somorta tot i que el color també seria elaborat.

Quin és el nombre recomanable de transparències? Això depèn del gust de l'artista; segons el Tintoretto 30 o 40. D'altres, com Tetsis⁵³, defugen completament de les veladures i no en posen ni una.

La pintura bizantina, com s'ha comentat una mica més a dalt, en fa poc ús. Així i tot, si hom es decideix a fer una icona rica en transparències, és important que en faci un bon plantejament previ, ja que un cop es col·loca una veladura no es pot tornar enrere.

Per acabar l'apartat, recordar que cada veladura ha d'ésser justificada, cercant-ne la jerarquia o la interactuació. Rés pot ser gratuït.

8.14 LITERALITAT PICTÒRICA

El grau de literalitat pictòrica canvia intensament el caràcter d'una icona. Es defineix literalitat pictòrica com el protagonisme que pot arribar a tenir la pintura com a representació d'ella mateixa, sense deixar de complir òptimament les seves tasques referencials. A major grau de literalitat pictòrica, les parts que conformen una imatge seran més definides en l'aspecte formal⁵⁴ als ulls de l'espectador. Quan a l'aspecte referencial, no li cal ésser tudent per una alta literalitat, al contrari, moltes vegades, la clara definició de la pintura concreta atorga la seva força a la imatge que evoca.

El pintor surrealista, René Magritte, només escrivint al peu de la representació d'una pipa la llegenda "ça c'est pas un pipe" eleva el grau de literalitat pictòrica de l'obra.

Un pintor molt literal podria ésser Euan Uglow (imatge 19); i com a contraposició, tant en el plantejament com en el resultat, es podria dir que Antonio López (imatge 20) ho és molt poc. Rembrandt és poc literal, Ingres ho és molt. Pollock és molt literal, Tàpies ho és poc.

Tornant al món bizantí, cal dir que la majoria dels *agiògrafos* no tenen consciència de la literalitat, ni molt menys de la seva interactivitat; aquesta es treballa com molts altres aspectes de la pintura de manera instintiva i visual. Tot i que és obvi des de la praxi, el fet de ser capaç de raonar-lo, permet al pintor erudit aprofundir en l'esmentada praxi.

Quan, per exemple, es representa un ull, el que es treballa com a matèria primera és una forma el lipsoïdal subdividida en tres parts: aquestes referencien les dues parpelles i el què existeix



19 Euan Uglow, *Root five nude*, 1974-75. Oli sobre tela 76,9x172,2 cm, col·lecció John Paul Getty Jr.

entre elles, l'ull en si (blanc, iris i nineta). Per tal de crear la il·lusió tridimensional (el *trompez-l'oeil*), es juga sempre amb el color mig-fosc de la *proplasma*, i fent-ho actuar com a ombra per defecte, no es recobreix de pintura tot l'el lipsoïde, sinó només una part, la resta és sobreentén. Per tant, per molt que es percep l'ull com a el lipsoïde complet, convex i tallat pel mig amb un petit



20 Antonio López García, *Mujer en la bañera*, 1968. Oli sobre tela 106,5 x 165 cm, col·lecció Masataka Tomita

desnivell, allò què en veritat es marca amb llum-color és:

1- Una el·lipse parcial de llum més baixa curta, i tallada per l'iris que la forma total que es percep com a blanc de l'ull.

2- Una semicircumferència que suggereix l'iris coronat de la nineta.

3- Una ona sinuosa de llum-color en horitzontal, que correspon a la parpella superior.

4- La part inferior de l'el·lipsoide (que correspon a la bossa de l'ull), tractat al mínim amb una línia subtil de llum-color, i per ventura una èco de l'el·lipsoide davall de l'esmentada línia.

Per tant, es pot afirmar que per representar una determinada forma referencial, se n'empren d'altres que són les formes literals. Dit d'una manera encara més clara, no es pinta el que es pretén, es pinta quelcom que crea una il·lusió semblant al que es pretén.

El què es pinta recolzant-se al màxim en la seva pròpia realitat física i concreta, jo l'anomeno literalitat pictòrica.

Remarcant la concreció de l'acte pictòric, es pretén donar consciència, per tant existència i visió, de la realitat pictòrica última, per poder-la fer més manejadissa en mà i concepte, ja que moltes vegades els problemes artístics (no tant de versemblança, com de força i emoció), provenen de no entendre el que realment es fa si no sols del que es pretén. Diguem que l'artista es mou en una àrea de interacció emocional amb l'obra de la que no en vol o no en pot sortir. En darrera instància aquest fet, passa factura, ja que com a una mala amant tanca tota comprensió interactiva de la relació, fent-la opressiva i depenent. El lluminant delicadament l'emoció amb la llum de la raó, es pot aprofundir en la primera, i evitar caure en cercles viciosos.

Quan el pintor es capaç d'adonar-se que empra grafies parcials per definir elements unitaris, és quan en pot analitzar les primeres, i per tant tractar-les més exquisidament, aconseguint en conseqüència una unitat figurativa més intensa i més ben adreçada als seus interessos generatrius.

Llavors es pot dir que el bon *agiògrafos*, mentre té un ull al que representa, en té un altre posat a la bellesa objectual de les grafies de color a-referencials que genera. Aquesta doble visió d'una mateixa imatge, és el pas previ a la contemplació del pla més important de la realitat de la icona, que és la projecció de l'ànima en contemplació espiritual del concepte cristià representat, i el seu lligam amb el motiu personal que li demana fisicitat, és a dir els fidels que oraran mitjançant l'obra.

A la pintura bizantina, és sobretot en la representació dels vestits on es fa palesa la literalitat, amb els motius de geometria luxosa que sovint generen (imatge 21).

En els plecs dels vestits, es reconeixen formes triangulars, formes romboïdals, paràboles suaus, tangents esquerpes i altres habitants de l'univers euclidià, fugant i evidenciant la característica escala de la llum-color a la icona bizantina.

Aquesta geometria idealitzant sols es pot tractar amb intenció literària, ja que si es fes des de la intenció representativa, el resultat que se n'obténdria reprimiria en excés la imatge, metastasiant-la ⁵⁵en un microcosmos lineal.

En cap moment s'ha de confondre literalitat amb modelat o pinzellada, ja que aquestes unitats més petites de la representació, són molt menys intel·lectuals.

La literalitat pictòrica, quan es duu a l'extrem, genera noves imatges representatives.



21



22 Salvador Dalí Domènech, *Torero alucinógeno*, 1968-70. Oli sobre tela, 398,8x299,7 cm, The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo.



22.1 Giuseppe Arcimboldo, *Allegoria de l'aigua*, 1566. Oli sobre taula, 67x52 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Amanerant des de o bé les corbes isollumètriques⁵⁶, o bé l'estructura compositiva, es substitueix el grutesc pictòric concrets per imatges figuratives més o menys correlatives. Finalment, s'ha de fer un estira i arronsa pictòric entre la imatge global i les secundàries, per tal de fondre-les en una sola realitat que pugui jugar ambigüament en els dos plans.

Aquest seria el cas de força d'obres del pintor Salvador Dalí. Va explorar amb vertadera passió les imatges de doble o triple lectura, i *Torero alucinógeno* (imatge 22), *Retrat de Molière*, o *retrat d'Abraham Lincon*, en són bons exemples.

Anterior en el temps, en el Renaixement, es troba l'italià Giuseppe Arcimboldo, un altra pintor famós per les imatges compostes. Els seus retrats de rostres humans realitzats a base de acumular i distribuir convenientment peixos (imatge 22.1), aus, fruites o flors (imatge 22.2) entre d'altres objectes, encisaven una cort fascinada per la màgia i l'alquímia.

Per al progrés del treball de l'*agiògrafos* cal que aquest prengui consciència del concepte de literalitat pictòrica. Referint-s'hi implícitament, amb termes com podrien ésser els populars "ben tocat", "massa llepat" o "ben entès", la visió que es té de l'acte pictòric és fragmentària i/o epidèrmica.

Per crear una obra sublim, s'ha de tenir consciència de l'acte pictòric físico-real i de la pintura concreta que es genera durant tot el procés creatiu.

En definitiva, si es té en compte la literalitat pictòrica, la icona es posa molt més a l'abast del creador.

8.15 CAPES DE COLOR

De la interactuació entre les capes de color-llum que componen els diferents tons de la imatge, dependrà en gran part l'èxit en el seu resultat.

Els paràmetres més definitoris que ha d'ajustar l'*agiògrafos* són:

1- La coordinació entre les diferents extensions que cada estrat té.



22.2 Giuseppe Arcimboldo, **La Primavera**, 76x64 cm. Oli sobre tela 76x64 cm, Museu del Louvre, París

2- La coreografia entre els diferents estrats que acaben conformant l'arabesc unitari de la llum-color.

3- El grau de fusió entre les diferents capes, a efectes pràctics, el grau de intensitat del sfumato de cada capa.

Altres paràmetres, no tan obvis, però igual d'importants, són:

4- La coordinació del grau de lluminositat de cada capa.

5- La coordinació de les diferents temperatures de color de cada estrat.

I finalment, també s'han de tenir en compte, com s'ha dit en un apartat anterior:

7- La coordinació del grau de densitat de la pintura a cada capa.

L'*agiògrafos*, per tal d'obtenir el color que satisfaci les seves expectatives, n'ha de tenir una idea molt clara abans de començar a pintar, ja que l'acumulatiu cromatisme bizantí no permet la reculada. Per tant, la primera capa de llum-color, la *proti fòtisma*, s'ha de fer tenint en compte no sols les particularitats pròpies si no les de totes les capes de llum-color que posteriorment se'n derivaran. Realment, la primera llum-color és l'única de entre totes les capes en la què hi intervé la voluntat de l'artista en un grau important a l'hora de crear la imatge. Les següents intervencions segueixen els traços minvant a cada passa la intervenció de la voluntat, arribant a les *psimicià*, coronació del cim de la piràmide pictòrica conscient, sense altre desig més que la pròpia existència.

Aquesta gran interrelació, tal i com podria pensar el pintor occidental contemporani, comporta un determinisme monocord que pot avorrir, però només en el tocant a la realització manual-temporal de la peça. Tant per l'espectador en contemplar la peça, com per al creador en plantejar-la, la pintura és tan orgànica, imprevisible o indesxifrabla, com pugui ésser l'aconseguida per un procediment més lliure, o atzarós. Es podria dir que encara més, ja que essent constant i coneguda la multipossibilitat estètica de l'obra, sempre es podrà filar més prim en el que és hermèticament irrecognoscible per la raó del espectador. És a dir si és coneix el terreny a la perfecció i amb constants organitzades, serà molt més fàcil posar paranys efectius a les bèsties⁵⁷.

El fet que un cop preses les decisions estètiques i espirituals de la imatge, es transiti un camí estret sense meandres, a efectes profunds és més una virtut⁵⁸ que no pas un defecte. Per dues raons: la primera perquè així es mantén callada la veu de la indecisió que no poques vegades, fent anar endavant i endarrere la imatge, la tria com si fos allioli marejat; i la segona, perquè no s'ha de fer molt d'esforç conscient en la direcció de la representació, i hom es pot dedicar millor a la contemplació de l'esperit de l'obra i donar més intenció anímica a totes les parts.

El poder de de decisió sobre la natura i interacció de les capes cromàtiques, es pot estendre fins a la tècnica troncal en la què s'elabora la llum-color. L'estricta fórmula de "*Proplasmos+Grapsimata+Primera llum+Segona llum+Tercera llum+Psimicià*", es pot desprendre d'un o més estadis, si així s'adapta millor al gust del pintor.

L'el lipsi d'estadis cromàtics, com ja s'ha comentat als exemples pràctics, és relativament freqüent als tons més foscos (com podria ser el de la toga de la Mare de Déu), però no és

l'única possibilitat. També és possible eliminar una o dues passes cromàtics al colors més clars, com els que tenen arquitectures, roques o ales d'àngels.

Tanmateix aquesta possibilitat es pot aplicar als colors de les zones principals, sempre que el resultat sigui satisfactori i tenguí coherència amb les altres parts. El criteri que s'empra per prendre aquest tipus de decisions es va formant amb el temps a base de interrelacionar molts de cops i a bandes molt diferents, els cinc graons bàsics de la llum-color bizantina.

Eliminar parts del procés pictòric, no significa simplificar, deixar coses sense fer, o afeblir el procés; però tampoc significa ni purificar, ni destil·lar, ni verificar, ni intensificar.

Eliminar parts del procés cromàtic d'una manera madura i conscient, significa ajustar millor les necessitats globals de l'obra.

L'aspecte dels colors elaborats en menys capes del que és normal, és tan efectiu com el dels altres, només que de natura més austera. Són ideals, doncs, per a mantenir en un còmode segon terme elements que no es volen fer competir amb els principals. El resultat d'eliminar estadis del procés, poques vegades es copsa a primera vista. Només quan l'*agiògrafos*, amb el pinzell a la mà, escruta el referent se'n fa visible la natura particular.

Per acabar l'apartat, es dirà que el concepte de llibertat bizantina és semblant al dels antics pintors egipcis, qui a l'hora d'escriure-pintar jeroglífics, en tenien unes normes referents a l'estructura, mesures, ubicació, color i natura gràfica, però, tanmateix l'aplicació última de les normes depenia dels canvis que, a gust del pintor (o escriptor) es feien necessaris. Igual que els *agiògrafos*, que tenint una sòlida base de normes sobre l'ús del color, es formen un gust estètic practicant-les, gust estètic que acaba repercutint en la pintura d'una icona, alterant de manera natural (que no especulativa) els processos estàndards.

8.16 SILUETAT

El siluetat, principalment dels personatges, però també dels altres elements de la icona, acaben per definir el caràcter i separar els diferents plans de moviment i profunditat d'una icona.

La intensitat de les línies de siluetat depèn tant del color que s'empra per a tal funció, de la seva fluïdesa a l'hora d'aplicar-la, com del color o colors de l'àrea on actua.

Independentment del color on actua el contorn, els pigments més emprats per pintar-lo són els de natura terrosa: Terra de siena torrada, terra d'ombra natural i terra d'ombra torrada.

El negre només s'empra en un cas excepcional, sols quan els colors amb els quals el siluetat ha de interaccionar són molt foscos, ara bé, el pigment negre sempre es rebaixa amb altres pigments per tal de no ofegar l'atmosfera cromàtica de l'obra en general.

Valorar la línia de contorn és un recurs estilístic que s'aplica de manera tan subtil com personal. Amb dir valorar es fa referència al canvi d'intensitat i de gruix de la línia segons les necessitats de cada moment.

Independentment de la valoració hi ha la respiració del contorn. Respirar vol dir interrompre expressivament la línia de contorn. Aquesta respiració feta als trams llargs i predictibles és òptima, i, per contraposició, feta on s'articulen diferents membres, nefanda. El pintor erudit valora i fa respirar la línia segons els seus interessos estètics, el maldestre, segons la seva frissor i traça salvatge.

El pols narratiu del siluetat no ha de tancar hermèticament la figura o element on actua. Ans al contrari, s'ha de teixir una macroestructura entre els contorns de tots els elements figuratius que intervenen a la imatge.

Es podria dir, tornant a la música, que s'han d'orquestrar hàbilment els diferents siluetats com si fossin les diferents línies melòdiques, tant harmòniques com contrapuntístiques d'una mateixa composició. No és una feina difícil, però sí laboriosa, que exigeix adquirir un coneixement íntim de la partitura que es treballa.

Així doncs, per tal que la direcció dels contorns no freni el ritme narratiu, ans al contrari

que doni un sentit unitari a l'obra, s'ha de tenir cura de la interrelació entre el siluetat de tots els elements, donant-li coherència i jerarquia cromàtica, rítmica, i sobretot de valor.

Els contorns poden ser implementats amb una transparència càlida, que vendria a ser la mínima expressió d'una *grapsimatta*. Aquesta implementació esmorteix l'efecte constrenyent que, segons el gust, els contorns poden tenir.

El siluetat, tot i que és una figura estilística simple, ofereix la possibilitat de redirigir tot el treball anterior, fins a l'extrem de poder-lo tudar o salvar. Per tant, l'agiògrafos està obligat a prenr-se molt seriosament el siluetat i estudiar-ne la interactuació amb el treball cromàtic.

8.17 GRAU DE DEFINICIÓ: HAGIOS CHARALAMBOS COM A EXEMPLE DE CONTRAST

8.17.1 Grau de definició lligat a l'anàlisi visual

Cada obra té un grau de definició. Com més alt és, millor s'aprecien i s'entenen els elements representats en la imatge.

La manera correcta d'avançar en la definició sense perdre's en un oceà de informació és acotant sistemàticament el treball a analitzar visualment i a representar. És a dir, dividir cada figura en parts, aquestes en sub-parts, després en sub-sub-parts, i així fins al límit⁶⁰ de les possibilitats d'un mateix.

Es posa un exemple per tal de facilitar la comprensió del que s'esmenta:

Un personatge és un element d'una icona, la toga que porta és una part d'un element, sub-part és cada àrea de moviment unitari diferenciat donat per la disposició anatòmica del cos que hi davall, i/o les diferents parts del disseny del vestit en si. Les sub-subparts són la descomposició de les àrees de moviment unitari i parts diferenciades del disseny en en el seus rítmics plecs, sub-sub-subparts serien el naixement, l'extensió, i el final de cadascun dels plecs. Si es volgués seguir endavant bastaria amb acotar les parts dels plecs del vestit com a entitat i cercar la seva composició i particularitat. Només es pot avançar en definició si el pas anterior està ben entès.

La representació pràctica de la imatge, en principi, no té res a veure amb la seva comprensió. Aquesta, s'ha de fer de manera prèvia i detallada abans de plasmar-la pictòricament amb gest segur.

Tanmateix, no són poques les vegades que, com a única manera d'aprofundir en la comprensió de la imatge, s'ha de prendre contes a l'obra, i retroalimentar-se amb el referent. És a dir, primer es situa una aproximació a la tendència que es vol representar, per després i mitjançant aquesta nova torre d'observació, re-situar la tendència amb el grau de preciosisme i exactitud adient.

Les cotes s'han de situar de manera tova, tacant amb pinzellades suaus una aproximació de la idea.

Les parts on s'acota i treballa la informació no són estanques, ja siguin en nivells diferents o en el mateix, s'ha d'extremar l'interès en lligar-les, per tal d'esborrar tota senya d'artifici. Com més informació es vol donar, més traça i claredat mental són necessàries per mantenir l'equilibri de les diferents parts i per vertebrar millor els elements. També són necessaris més esforç i dedicació.

Una major definició de l'obra no implica necessàriament ni una major bellesa ni una major força espiritual. *L'agiògrafos* es posiciona en un grau de definició que s'avengui a les seves necessitats i possibilitats, sigui per necessitats pràctiques o estètiques. No és convenient que s'intenti aconseguir un grau de definició alt si hom no hi està avesat, ja que la imatge sobretreballada resultant pot quedar tensa i angoixosa. En canvi, si un grau de definició alt està ben aconseguit és llegeix sols com a viva de la imatge, per tant no pesa als ulls de l'espectador.

Una bona metàfora per parlar de la coordinació entre la informació de totes les parts i nivells de la imatge, és l'arbre.

Primer de tot es troba l'u, la soca que neix de la terra, aquesta ràpidament passa al segon nivell i es divideix en unes poques branques gruixades, i aquestes a la vegada es divideixen en altres branques, i així successivament fins arribar a les fulles i les fruites, seguint un patró de ritme constant.

Per molt intrincada que sigui la natura d'una imatge, hi ha de haver sempre una primera lectura unitària fàcil, com la visió sintètica de l'arbre. Després hom pot aprofundir en aquesta imatge a voluntat, sempre de manera natural, així com a la ramificació de l'arbre. I arribats a aquest punt es completarà la metàfora, les arrels que no estan a la vista són les que sostenen tota l'estructura; de la mateixa manera que els coneixements previs i els estudis circumstancials no sols possibiliten, generen la força de la imatge sense ésser visibles a cap moment.

8.17.2 Reflexions entorn a la icona “ Agios Charalambos”

En *agiografia*, el grau de definició de la imatge, depèn de la mà de qui l'elabora més que de la imatge que serveix de referent. Per tal d'il·lustrar aquest al meu entendre interessantíssima afirmació, s'exposen a continuació tot un seguit de reflexions lligades a la realització d'una icona d'Agios Charalambos, pintada la primavera del 2004, amb el grau de definició com a protagonista.

L'esmentada obra fou encarregada per un client que exigia que s'emprés com a referent una imatge del sant que rep culte a l'església Agios Spiridonas de Lefkosia. També es demanà que fos de la mateixa mida⁶¹. Un pintor occidental contemporani (de Barcelona, per encara acotar més) diria que s'encarregà una còpia fidedigna.

Aquesta imatge (imatges 23 i 23.1), que presenta un grau de definició baix i rudimentari, fou la única referència per generar una nova versió (imatges 24 i 24.1), que, tot i que presenta un aspecte gairebé idèntic pel que fa al cromatisme i la composició, té una definició molt superior, i, per tant, més força visual i espiritual.

Aquesta peculiaritat ve donada per una òptima articulació de la parca informació referencial en una estructura ideal pictòrica interioritzada abans de reencarnar de nou la imatge. Per exemple, les galtes de la imatge referencial no passen de definir aquesta part del rostre com a simple triangle invertit, com si fos de fusta. Emperò a les galtes de la nova versió, apareixen



23

molts de detalls anatòmics (sugerits, es clar): els pòmuls, els zigomàtics que s'hi inserten i que van al múscul orbicular dels llavis, a la vegada que els elevadors de la boca s'hi insereixen, emprant inclús menys gestos pictòrics. Aquesta complexitat estructural, per tal que sigui estèticament digerible s'ha de pintar mantenint la gamma cromàtica molt suau, però de pinzellada ben definida i detallada. En aquesta acció la traça manual hi intervé poc, el que realment hi intervé és la profunditat de l'activitat anàlítico-visual prèvia a l'acte pictòric.

Si només es coneix la galta com a boirós costat pla de la cara, es representarà semblant a la primera versió d'Agios Charalambos. Emperò si havent-ne aprofundit en l'estudi, hom coneix⁶² bé la intrincada estructura anatòmica de la galta, tindrà una comprensió molt més profunda de com la llum⁶⁴ l'acaricia. Per tant, la seva traducció a pintura tindrà un resultat òptim,



24

malabarismes vertiginosos amb la dicotomia “bones/males obres” amb motiu d’una exposició, que, tot i que Julian la considerava com a obra pròpia, era un col·lecció de pintures d’artistes anònims mínimament intervengudes plàsticament i/o conceptualment per ell. Schnabell havia replegat aquestes pintures pels encants de diferents metròpolis del món, amb la lletjor i la total manca de reconegut valor⁶⁷ intrínsec com a criteri selectiu. La il·lustració de la dissertació, així doncs, vendria a ser la següent:

Obres banals a una sola passa d’èsser considerades brossa, gairebé com a la transsubstanciació de l’hòstia en carn de Crist, esdevenen creacions molt preuades del gran J.R.⁶⁸ de la pintura; i emigren directament dels encants als catàlegs de les grans subhastes mundials, a les col·leccions internacionals i als museus d’art contemporani. Com en una novel·la de Tolstoi, es passa dels mals carrers al Kremlin sense cap aturada intermèdia, de meuca cantonera a zarina sols gràcies a la mínima i metafísica intervenció de Julian, qui a l’esmentada entrevista, en un moment d’èxtasi filosòfica a-dualista, proclamava la bondat de pintures dolentes. Paradoxa comprensible, si es fa una visió diem-li “innocent” i contrastada de determinades obres pictòriques contemporànies amb obres infames del carrer.

Llavors, tant l’acció artística del pintor Julian Schnabell, com el seu conseqüent discurs, plantejaven un debat, interessant en extrem, sobre la bonança artística d’obres — pictòricament parlant — dolentes.

Davant la dissertació sobre la voluntat creativa i el fet pictòric de Schnabell jo em vaig plantejar el següent interrogant:

Seria possible que un bon pintor⁶⁹, fent una correcta còpia d’una obra molt dolenta, aconseguís el mateix pèssim resultat?

I, en conseqüència:

És el mal (mal=lletjor) quelcom aïllable, comprensible i reproduïble mitjançant la raó i la virtut?

Aquest plantejament, gairebé en l’avantcambra del costat fosc o mefistofèlic, és molt adient per analitzar el concepte de bé i de bellesa⁷⁰ a l’art després de la devastació que ha deixat un, com a poc, estrany segle xx que justifica i tresoreja obres escatològiques com la *Fontaine* de Marcel Duchamp, la *Merde d’artiste* de Piero Manzoni, o la *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Malgrat la fascinació davant l’interrogant⁷¹, aquest no es va desenvolupar ni a la pràctica

és a dir, la segona opció.

Paradoxalment, pel que fa al grau d’atenció que la galta rep de l’espectador, el que es podria dir el pes⁶⁵ de la imatge, és la mateixa en les dues opcions. Però així com una representa un rectangle de fusta que pretén recordar una galta, l’altra representa una galta. Per tant, es tornarà a recordar la frase de Leonardo, “L’arte e una cosa mentale”, la pintura d’icones és un treball d’anàlisi i imaginació cerebral i no pas de traça manual.

8.17.3 Metafísica aplicada, Julian Schnabell i agios Charalambos

Amb la realització de la icona d’Agios Charalambos, es va poder donar resposta finalment, a una incògnita plantejada arran de la lectura d’una entrevista amb el pintor nord-americà Julian Schnabell⁶⁶ temps enrere.

A l’esmentada entrevista, Schnabell feia

ni especulativament, quedant adormit un bon grapat d'anys. Somni que el referent, de la icona d'Hagios Charalambos va interrompre.

Un cop es va tenir la peça idònia per a la interpretació de la lletjor, i una motivació més que especulativa⁷² que l'empenyia, no s'havia de fer res més que realitzar la comanda de manera normal, però, tenint en compte en tot moment la particularitat del referent, mantenir-ne honestament al màxim la idiosincràsia,⁷³ i, sobretot, no realitzar en ni estudis a banda, ni consultes del natural o d'altres referents.

El pintor contemporani occidental diria que es pretenia fer una correcta, desvinculada i despreocupada còpia de una obra mediocre.

Un cop pressa consciència de la coexistència del treball creatiu amb una experiència estètico-metafísica, es va establir entre referent i nova encarnació, el diàleg pictòric de sempre, és a dir: Una primera mirada crítica; en base a aquesta, realització d'un mapa mental encaminat a aconseguir un resultat estètic concret, en aquest cas la mimesi⁷⁴, compartimentant la feina en àrees, passes i protocol a seguir; després, feina metòdica de observació-representació del referent en base al mapa. Només es perdonable un distanciament de l'esmentat mapa en cas d'estar convençut de trobar una drecera que millori temps de treball o resultat.

Lligada a la feina conceptual hi ha l'acte representatiu detallat, és a dir, el pintar. Aquest comença per una anàlisi sensible minuciosa de la part del referent on es treballa, després, una interiorització i reordenació lògica, una altra interiorització ja com a estructura, addició de sensació i pragmatisme, inevitable personalització (fer-ho d'un), i, finalment dedicació en acte a la pintura material representativa de la nova identitat pictòrica; és a dir, fer lliscar a la fi per la fusta preparada el pèl carregat de color del pinzell, posar la pintura del nou avatar de la imatge.

La feina fou relativament més fàcil i ràpida del que era habitual, sense dificultat rellevant⁷⁵, ja sigui de comprensió de la imatge o de representació. En base a aquesta facilitat s'extreuen tres conclusions:

1- *Les obres de baixa qualitat, les obres lletges, són molt simples i fragmentàries.* Per molt que puguin presentar imatges aparentment complexes (és a dir molts d'elements, luxe de detalls i semblants), el nivell de resolució d'aquesta complexitat sempre és baix.

Són tot encapçalaments sense desenvolupament, són per exemple "el cabell, els llavis, i les mans" on no es pot intuir, ni molt menys rastrejar "el pentinat, el grau de tensió de la comissura, o la rítmica de les falanges". Tanmateix no tenen consciència de la seves limitacions i exhoreten les seves mancances d'una manera pueril i poc efectiva.

Per tant un bon pintor tendrà fàcil de clarificar els trets d'una obra mediocre, inclús repetint-la exactament igual sense cap pretensió, ajuntant pretensió amb resultat quedant, com a poc, un simplisme arcaïtzant, però efectiu.

La força i bellesa del segon Hagios Charalambos foren reconegudes pel client, qui no va dubtar en afirmar que eren superiors a les de l'original. Altres persones, entre col·legues, familiars i coneguts, també van admirar les esmentades virtuts de la nova icona. Els més vius comentaren que posseïa un aspecte auster (vet aquí l'efecte del referent) que li aportava una densitat metafísica molt adient a un objecte de veneració. De manera que en podem treure la conclusió següent, que a la vegada és la resposta a l'enigma plantejat:

2- *No és possible que un bon pintor, copiant amb diligència una mala obra, aconseguixi com a resultat una obra dolenta, ja que és contrari a la natura tant de la pintura com de la virtut.* Un pintor, que coneix a la perfecció el complex llenguatge de la representació pictòrica, pot connectar tot tipus d'informació referencial per precària que sigui, creant una coherència gramatical a l'obra. La coherència gramatical no és tant una imposició externa del referent, ans una emanació de la coherència espiritual interna.

La tercera conclusió, per acabar, és de caire metafísic, i és fruit de la inevitable extrapolació del treball pictòric.

3- *El mal en majúscules, per molt que actüi, no existeix.* S'afirma doncs que el vici no és una entitat en si, ans una manca de virtut. Llavors el mal s'entén sols com absència de bondat, i l'egoisme com mancança d'amor.

Es diu que tots els conceptes negatius esmentats, sense existir, en definitiva actuen, de la mateixa manera com actuen les ombres; que són una absència de llum provocada per l'obstaculització d'un o diversos objectes de la font des d'on emana la substància (els raigs de Sol). No és la foscor la divisa dels éssers anomenats malvats?

Tanmateix, no seria molt agosarat afirmar que si el mal tengués entitat pròpia, si existís —diem-li— una força fosca, l'home intel·ligent seria capaç de capturar-la conscientment, d'analitzar-la i de reproduir-la. Per tant, i seguint el fil discursiu, si una mala obra tengués essència, el bon pintor la podria identificar i plasmar. Si l'ordinària, la deixadesa i la pretensió existissin, s'hauria pogut fer amb facilitat un Hagios Charalambos tan lleig com el referent, però com que no existeixen no ha sigut possible. El vici no serà mai res més que una manca de virtut, per molt que el Marqués de Sade, gran ideòleg del vici, insisteixi no tan sols a igualar-lo amb la virtut, ans fer-lo superior. De fet, que es consideri el Marqués de Sade com a escriptor eròtic i no com a filòsof del mal (com sens dubte li hagués agradat) és la millor prova del què es diu.

Llavors i parlant en positiu, es dirà que la primera icona no és lletja, ans que és formosa però no tant com l'autoestima del pintor insisteix en veure-la mentre la pinta. Dit amb altres paraules, la personalitat del pintor és la pedra que eclipsa la bellesa de la icona. Segur que la satisfacció que Julian Schnabel experimentà en presentar l'exposició de reciclatge pictòric, no fou superior a la meua en adonar-me que sóc incapaç de fer una obra metafísicament dolenta, tot i l'esforç invertit.



23.1



24.1

8.18 EL LIPSI I COMPRESIÓ

8.18.1 El líptica

El grau de definició, no està relacionat directament amb el grau d'ambigüitat o aire, que pugui tenir una imatge per molt que els dos termes puguin a primera vista semblar sinònims. Definició és el grau de informació que té una imatge, i el lípsi és la quantitat que, sempre *a posteriori*, se n'oculta.

Per tant el lípsi no es refereix a indefinició si no a intangibilitat. Dit d'una altra manera, deixar aspectes el·líptics en una imatge, és sempre posterior a la comprensió analítica d'un referent. El pintor virtuós sap triar conscientment el grau d'el·lípsi o aire necessari, no sols per cada obra, ans per cada part de l'obra.

Realment no és necessari, ni de bon tros, traduir a gest pictòric tota la informació d'una imatge, al contrari, només quan la feina d'anàlisi ha sigut molt satisfactòria, és possible descobrir els mínims ritmes generatius que vertebrin tota la teranyina pictòrica dels elements de la imatge, i eliminant tot el que pugui ésser obviat, crear-la com cal.

Moltes vegades dos o tres tocs de pintura ben posats basten per fer que la ment recreï la resta de la imatge excitant l'ull de l'espectador. Només gràcies a un pregon coneixement del que es vol representar, és capaç la ment de sintetitzar-ho amb pocs gestos.

La majoria dels *agiògrafos* i pintors, troben aquesta reducció temptejant en el camp de batalla de l'obra final, on els cadàvers d'intencions, errors i indecisions dispersos anul·len la poètica de l'el·lipsi fent de l'obra final cansada i confosa. En aquesta tesi s'insisteix constantment en el treball preparatori, físic o mental a banda, com a única manera d'aconseguir obres diàfanes i impol·lutes.

Es voldria que quedés ben clar que l'el·lipsi no resta, si no que suma (aire), ja que l'acte de resumir és un treball mental en el què s'inverteix una considerable energia. S'ha de saber molt bé que s'amaga, ja que si no és així, la manca de vinculació subterrània del que està a la vista, fa la imatge gratuïta i inestable.

8.18.2 Platonisme

Per tal d'aconseguir un òptim funcionament de la pintura física com a generadora d'imatges, s'ha d'entendre molt bé com s'articula el què es representa, quina és la seva natura material, quina és la seva funció, i quina seria la millor manera de deconstruir-la. També s'ha d'entendre quines són les seves obvietats, les seves aspiracions i els seus punts febles. Tot aquest coneixement s'haurà d'aconseguir independentment del referent amb el que es treballi ho faciliti o no.

Indubtablement una visió de l'acte pictòric molt de Platònic. Bé, Coneixement i Bellesa són equivalents. L'artista ha de tenir l'afany de coneixement i la voluntat de fer el bé com a impulsors del seu tarannà creatiu. Aquesta afiliació platònica, per molt especulativa que pugui semblar, no és fruit del pensament discursiu, ans de la meua pràctica pictòrica, és a dir de la pràctica constant del pensament imaginatiu. Després de una més que perllongada dedicació a la pràctica pictòrica s'ha acabat revelant de manera natural que sols queda bonic el que s'ha entès i s'ha refet per tal que s'entengui bé al suport. Concepte a les antípodes de les aproximacions que del fet artístic s'han fet als darrers cent-i-poc anys. Les nostres, posseïdores d'un sentiment romàntic, són marcadament personalistes, amb una intensa melangia de l'infinit⁷⁶, i proveïdes sobretot de un foc passional que crema l'ànima, i embruta la intel·ligència.

8.18.3 Fronteres

Tornant a un nivell de discurs més pragmàtic, es recomanable realitzar l'esmentada el·lipsi sempre amb base a la frontera de les diferents tendències.

Aquesta és amb diferència la més profitosa de les opcions, ja que les fronteres entre els diferents elements o entre les parts diferenciades d'un mateix element, són les que generen les parts òptico-conceptuals i no a l'inrevés. Les fronteres en un llenguatge més comú es poden anomenar articulacions, cantons, junts i/o semblants.

Un cop localitzats aquests punts és relativament senzill quedar-se amb la mínima part d'una manera natural, obviant la resta. La opció oposada també és satisfactòria, és a dir eliminar tot l'essencial deixant-ne només la conseqüent informació secundària, ja que aquesta, en haver sigut generada del centre articulador, inevitablement hi dirigeix tota l'atenció.

Una opció híbrida —és a dir emprar diferents codis el·líptics a diferents parts d'una icona— crearia imatges de misteri tan enganyador com previsible⁷⁷ que podrien molestar al intel·lecte de l'espectador més enllà de la primera mirada.

S'afirma doncs que sols es pot emprar un codi encriptador per generar l'el·lipsi de tota una obra. No confondre amb el grau d'el·lipsi que si que pot ser variable, per tal de donar encara més respiració a l'obra.

Alguns exemples de frontera:

1- Frontera a la fuga dels plegaments de una toga (imatge *f*)

A l'hora de representar la toga sobre un braç articulat en forma de L, l'important és la part interna de l'articulació del braç, que és on es generen els plecs de tota l'àrea, i, on moren els plecs de zones més distants, l'espatlla i l'avantbraç. Qualsevol intent de realitzar la xarxa de plecs sense tenir en compte l'esmentat eix com a generador de ritme, caurà en una amorfa successió de pinzellades de diferents llums-colors sense significat.

2- Exemple llagrimer

La parpella, que domina l'iris i la nineta en tallar-les, tendeix internament cap al llagrimer⁷⁸, lloc on topa també amb el final de les bosses dels ulls, el nas, i la cella. El llagrimer⁷⁹, és per tant un eix constructiu molt poderós, ja que coordina els ulls amb la part central del rostre, i, per extensió, amb la mirada i la resta de l'expressió facial. Llavors el llagrimer, que es pot definir com a frontera entre ull, cella, nas i front, és el punt que convé cercar a l'anàlisi de la imatge prèvia a l'acte pictòric

3- Exemple 3, Cadira

A l'hora de representar una cadira el primer que s'ha de cercar és en quin punts s'ajunten potes i seient. El segon quines són els punts que creen les fronteres entre els diferents plans geomètrics.



F

Un cop es tenen clars, tant els punts en ells mateixos, com la seva coordinació, s'haurà d'entendre la cadira en relació a la seva funció. És a dir, objecte en el què es recolzen les persones, distribuint-ne el seu pes en tota la seva estructura.

L'acte pictòric, serà una lligadura manual i protocol·lària d'aquestes coordenades mentals. Aquesta podrà ser més o menys elaborada pictòricament.

La columna vertebral d'una obra, sigui bizantina o no, està formada per un elevat nombre de eixos o fronteres interrelacionats. En aquesta estructura es fila progressivament una xarxa de llum-color, de sensació, de

carn, de tela, de fervor religiós i de mirades. Una estructura en forma de laberint que protegeix el sentit últim de l'obra.

Qualsevol oblit o intent d'eludir un eix o frontera, debilita el to general. Recordar, doncs, la divisa d'aquesta tesi, que és que no s'ha de deixar res a l'atzar, a la improvisació ni a la inspiració⁸⁰.

A desgrat de que es consideri obsessiva aquesta postura òptico-conceptual, es puntualitzarà que es defensa, més per ser l'única que a causa de la seva dificultat i necessitat d'autodisciplina⁸¹ permet l'expansió de la consciència, que pels èxits que aporta a l'obra material (és a dir les icones, llenços, murals, dibuixos, escultures i *tutti quanti*).

8.18.4 Rembrandt i Velazquez: exemples de diferents graus d'el lipsi d'una mateixa definició

És interessant, per tal d'entendre millor la dissertació sobre l'el lipsi en la representació, comparar els brodats i joies de les primeres obres de Rembrandt amb els de les darreres. En els dos casos tot és allà, fantàsticament ben entès, i millor representat. Però, així com a les obres de joventut l'acabat està aconseguit gràcies a una sistemàtica i pulcríssima representació de cada detall, a les obres de maduresa la intervenció pictòrica es sintetitza en tres o quatre taques genials que defineixen igual de bé tota la complexa estructura⁸².

Un cas semblant es pot apreciar a l'obra de Velázquez. Si es contrasten els primers rostres (imatge 27) que pintà amb els darrers (imatge 28), es veurà amb claredat com mentre la comprensió de la morfologia, de la psicològica i de la incidència de la llum al retratat és mantén constant, varia molt el grau d'el lipsi amb el què la pintura deixa constància de les variables esmentades. Essent quasi absents a les darreres obres, i hiper presents a les primeres.

Ha de quedar ben clar que no és possible el lipsi sense coneixement, o el lipsi satisfactòria



27 Diego Velázquez, **El aguador de Sevilla** (detall), 1620. Oli sobre tela, Apsley House, London.

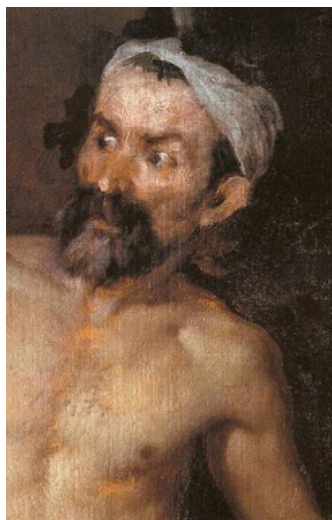
amb coneixement parcial de la realitat a representar, s'obté aquest per via sensible o racional. Per tant, s'ha d'anar molt alerta amb les veus que defensen el camí de la ignorància⁸³ com a camí de retorn a la hipotètica bellesa de la innocència primigènica. El no-coneixement només podria ser font de santedat si està acompanyat de la no-acció, i del desprendre de tot el què és mundà. Només així, és a dir sense crear obres, podrien tenir sentit les idees d'artistes com Modigliani, Tàpies, Picasso, Duchamp, Arnulf Rainer i altre tanta gent confosa entre el món espiritual, l'artificiositat i la involuntària expansió de l'ego.

Tornant al bizantí i com a resum dels relliscosos darrers temes, es repetirà que una bona comprensió d'allò a representar, és l'únic que assegura un bon resultat, independentment del grau de pulcritud, de la riquesa de la gamma cromàtica, o de qualsevol altre aspecte de l'acabat general de l'obra.

I d'aquest grau de comprensió, se'n deriva el grau de definició, que, si és tal la voluntat de l'*agiògrafos*, pot arribar a ésser molt alt⁸⁴, ja que pot aprofundir en la comprensió no només de referents bizantins ans també de altres reduccions de la realitat. Per molt idealitzada que sigui una icona, té una evident correspondència amb el món real i visual, per tant se li poden empeltar altres visions creatives. Tota aquesta ingent informació es pot vessar sistemàticament, o bé resumida. Donant-se entre-hi una àmplia quantitat de possibilitats intermèdies.

És el grau d'aire que té la representació.

Per acabar, comentar que aquesta comprensió de la què tant s'està parlant en les darreres planes, a nivell popular se la sol incloure en el terme genèric "talent", i és, ni més ni menys, que la derivació de la curiositat i de l'interès humà pel món. També representa un amor⁸⁵ profund cap a tot més en general.



28 Diego Velázquez, **La fragua de Vulcano** (detall), 1630. Oli sobre tela, Museu del Prado, Madrid

Aprofundir en el coneixement del món és un treball constant acumulatiu, que permet conservar el punt d'origen que és la fascinació infantil el món mentre és va eixamplant en espiral.

8.19 PSIMICIES: ÚLTIMS TOCS DE BLANC PUR

Els darrers tocs de llum amb blanc pur o *psimicià*, presenten força més possibilitats del que pugui semblar a primera vista. Estan compreses entre la polaritat de no posar-ne gens ni mica, o d'elaborar una tàcita i subtil quarta fos emplomant el llum de blanc pur⁸⁶.

Tanmateix, la opció més comú per a les *psimicià*, és intensificar les zones de llum més intensa amb tres o quatre pinzellades suaus i valorades, coronant sensualment cada àrea de color.

Normalment els darrers tocs de llum amb blanc pur segueixen el moviment predominant de les pinzellades precedents. Però també és una opció relativament freqüent trencar el precedent ritme de pinzellada, sigui en tangent (l'opció moderada), o encreuant (la dràstica). Cal dir que creuar pinzellada blanca, és una intervenció molt cridanera, que, a més i paradoxalment, provoca l'efecte contrari en la massa pictòrica prèvia. La unifica per contrapunt. Ara bé, com que aquesta opció no permet ni molt menys una intervenció ampla, ja que gairebé destruiria totes les troballes estètiques anteriors, el seu ús s'ha de reduir al mínim. A mida que el ritme es vagi atracant a la tangent, es podrà emprar en intervencions més extenses, fins arribar a la direcció harmònica amb l'emplomat dominant, que és la que permet les intervencions més amples.

Del que s'acaba d'exposar, es destil·la la següent llei, tant per les *psimicià* en particular, com per qualsevol tipus de intervenció pictòrica:

Com més transgressora sigui una nova intervenció estètica amb el treball acumulat, menor haurà d'ésser la seva presència.

Ja que trencar amb el que es té acumulat, és una acció que es fonamenta amb el que hi havia prèviament, i aconsegueix el màxim d'efecte amb un mínim d'intervenció. Per tant és una acció catalitzadora, és a dir excita una gran massa⁸⁷ homogènia del treball previ. Emprar diferents catalitzadors a l'hora o abusar-ne, faran indigerible el resultat final d'una peça.

Per acabar l'apartat, es recordarà que la pintura que s'empra a les *psimicià*, per tal que sigui fàcilment manejadissa i en quedi reflectida òptimament la presència a l'obra, ha de ser força diluïda, tant en mèdiu com en dissolvent.

Tot i que per ventura es podria substituir el blanc de titani pel de zinc, per tal de poder aplicar la pintura més densa però sense menjar-se la peça; aquesta opció no es contemplada en la tradició bizantina, que en cap moment del seu procés empra l'esmentat pigment.

8.20 GRISOKONTILIES

8.20.1 El cim del protocol fotònic

Tret que es doni alguna circumstància extraordinària, les *grisokontilies* són el darrer pas pictòric⁸⁸. La seva força lumínica les situa al cim del fotonisme pictòric bizantí.

En un primer moment, hi podria haver dubtes sobre si les just acabades d'analitzar *psimicià* són més clares que les *grisokontilies*, ja que, quan ambdues es contrasten en un angle de visió que no permet la reflexió de la llum, les primeres tenen més poder lumínic que les segones, les quals mostren una natura més groga i apagada.

Tanmateix, la balança s'inclina cap a les *grisokontilies* com a màxima llum, i no a la inversa ja que, en tocar la llum en un angle que la icona la reflecteixi (gairebé el 75% dels angles possibles) és més que evident que l'or acapara amb diferència la màxima intensitat de la llum de la imatge.

L'edifici pictòric de la icona és un procés acumulatiu de llum-color en base a una mitja tinta somorta, és obvi, doncs, que els tocs d'or hagin de ser els darrers.

8.20.2 Concavitats i convexitats

Com ja s'ha explicat i posat en pràctica als exemples, hi ha dos procediments troncats clarament oposats per donar les *grisokontilies* o tocs d'or o: pintar-los o esgrafiar-los.

Pintar-los representa aglutinar or en pols amb un mèdiu prou fort per aguantar, i emplomar la pintura a la manera de les *psimicià* sobre la proplasmós.

Esgrafiar-los representa aplicar un color dens i mat sobre una superfície d'or brunyit de la mateixa natura que el fons. Un cop seca la pintura, s'aconsegueixen recs lumínics, retxant

la superfície amb un estri punxegut.

Amb la primera opció s'aconsegueixen uns tocs d'or més homogenis amb la pintura. Amb la segona s'aconsegueix un resultat més proper al camp, es a dir, una bellesa de joieria, però pictòricament dura.

La diferència entre ambdues possibilitats és més que notable, per això hom s'ha de plantejar seriosament quin mètode emprarà, ja que l'acabat general de la icona variarà molt entre emprar-ne un o altre.

Es podria dir que existeix una tercera manera de treballar els tocs d'or *quan funcionen com a substitutiu de les tres llums*.

Aquesta consisteix en modelar amb pintura fosca les ombres sobre el camp d'or pla. El modelat, subtil en la majoria dels casos, es pot intensificar fins a obtenir resultats densos, sempre que aquesta sigui la clara voluntat del pintor.

El modelat d'or en fosc, es pot complementar posant una o més veladures generals a l'or. L'efecte, que és de gran bellesa, confereix al pigment la màxima puresa i presència de la què podria gaudir mai⁸⁹. Tot i que la llum groguenca de la base d'or gira inevitablement qualsevol to a càlid, no és en absolut una molèstia, ja que les oposades natures matèriques de les diferents capes impossibilita una actuació cromàtica simple. És a dir, els diferents colors no es barregen a nivell conscient, creant l'or al pigment un efecte semblant al que tendria la llum càlida de l'horabaixa en il·luminar els colors d'una pintura.

Modelar en fosc l'or no deixa d'ésser una versió positiva —és a dir addició en comptes de substracció d'ombra— i suavitzada del mètode de l'esgrafiàt. Mentre que l'esgrafiàt només permet 2 valors —llum i ombra— el modelat permet degradacions amb multiplicitat de valors. Tot i així, essent prou diferents tant el resultat com el ball de la mà, s'ha de considerar com un sistema de *grisokontilies* de ple dret.

Aquesta opció, que es força menys freqüent que les altres, pren moderada força d'ençà finals del segle XVIII.

8.20.3 Motius i llums

Troncament parlant, també són dues les funcions que poden desenvolupar les *grisokontilies* a la icona.

Una és la substitució de les tres llums d'una àrea de color determinada (imatge 29), i l'altra és l'addició de motius decoratius (imatge 30).

Mentre que en la primera intervenció és possible escollir entre els dos procediments tècnics esmentats, en la segona intervenció, natura obliga, només es poden fer addictivament. Així i tot, alguns cops hi ha excepcions⁹¹.

8.20.4 Dedicació

És complex treballar els tocs d'or o *grisokontilies* quan funcionen com a substitutiu de les tres llums, però és sobretot quan funcionen com a estampat quan necessiten de més paciència i traça. Fer-les convenientment és quelcom minuciós, cansat, i que necessita la màxima precisió de pols, ja que el material (a diferència del pigment comú) delata la més mínima alteració del traç.

Normalment, aquesta decoració no s'aprecia bé al referent degut a la seva natura subtil⁹². O pitjor, si s'ha fet malbé i li manquen parts essencials per a la seva comprensió. Per això sovint s'improvisen i/o es simplifiquin les sanefes, en base a un treball ràpid de mà i ull, en el millor dels casos aeri i efectista. Com s'ha insistit, és una feina d'orfebreria que exigeix molta dedicació i sovint passa desapercibuda, per tant, no és estrany que normalment l'agiògrafos, considerant que l'esforç no ho paga la pena⁹³ no li dediqui l'interès necessari. Així i tot, si es vol aconseguir una peça de gran qualitat, és recomanable dedicar als tocs d'or tot el temps que calgui, i, abans de res estudiar bé els patrons decoratius i la seva ubicació abans de concretar-los físicament a l'emplaçament definitiu.

Quan el patró decoratiu no estigui prou clar al referent, s'haurà de cercar llum a un altre lloc, i a una altra icona, a un llibre de referència etc..., trobar el patró complet, o un de semblant que també hi vagi bé.



29

Una altra possibilitat és generar personalment el disseny de bell nou.

Un cop estigui clar el que s'ha de representar, s'haurà de passar de la manera més diligent possible a la icona. Ja sigui a ull⁹⁴ ja sigui recolzant-se amb algun dels sistemes de transferència comentats en els exemples pràctics.

Potser és difícil a primera vista valorar en la justa mida la importància de representar convenientment les parts aparentment secundàries.

Els estampats d'or a la llarga duen una feinada considerable en relació a un resultat aparentment poc rellevant. Ara bé, es indubtable que uns bons estampats transcendeixen intensament al resultat final, als que atorguen serenitat, monumentalitat, i impenetrabilitat⁹⁵.



30

8.20.5 Materialitat

S'està insistint al llarg del present escrit sobre la importància de tenir les idees ben clares abans de començar el treball físic tant en l'*agiografia* com en la pintura en general. En el cas de la *grisokontilià* això és tres cops cert. Pel preu del material, per la delicadesa i dificultat del seu maneig, i per la necessitat d'una hiperdefinició del traç.

Els darrers tocs d'or són un autèntic *tour de force*, on realment queda palesa la vàlua de l'*agiógrafos*. Quan es treballen com a llum i

esgrafiats, la seva bellesa dependrà, a part de la traça del pintor, de la bellesa objectual de l'or que es va deixant al descobert. Per tant, no serà el mateix resultat si el camp s'ha realitzat amb mixió o a l'aigua. D'identica manera al camp, la millor opció per a les superfícies que hagin de tenir llum daurada és el daurat a l'aigua tan si s'ombreja subtilment com si es descobreix amb l'esgrafiament, ja que aquest, és l'única opció que possibilita obtenir un mirall d'or⁹⁶⁷, per mitjà del brunyint amb pedra d'agata.

A l'hora de pintar sanefes, hi ha algunes variables pel que fa al material que també afecten molt l'estètica de la icona, tot i que depenen de qüestions logístiques i aspectes econòmics. El més sublim per a les *grisokontilies*, és emprar pols d'or de 23 quirats amb suc d'all com a aglutinant.

La segona opció, no tan elegant emperò, és substituir l'all per resina plàstica (primal). Aquesta és una opció més còmoda, primer pel material, que és més fàcil d'emprar que el suc d'all, i segon per trobar-se el producte al mercat gairebé a punt per ser emprat (sols s'ha de diluir amb aigua).

L'or en pols és, evidentment, un producte molt car. Per aquest motiu en la majoria de les icones no s'empra. L'or avui en dia es pot substituir amb una purpurina de flors.

Aquest producte que és econòmic i fàcil d'emprar, no dona mal resultat.

És força més lleuger que l'or real i es pot aglutinar sense problemes amb ou, ara bé, té com a seriós inconvenient l'ésser poc estable quan passa el temps. En menys de mig segle la bella i àuria presència esdevé de groc llimona fosc i desagradable.

En base a l'esmentat, un *agiógrafos* responsable del seu producte a llarg termini no pot considerar l'ús, de l'or fals, i ha d'emprar el substitutiu tradicional de l'or, que és ni més ni menys que pintura groga lluminosa; el resultat seria el que es podria anomenar *grisokontilià de pobre*, i, si estan obrades amb força i devoció, donen al to final de la icona una bellesa

espartana molt viril.

8.20.6 Substitutius: Reflexió sobre els aspectes conceptuals del material

Tanmateix, tot i que just s'acaba de parlar bé de la purpurina de flors afirmant que l'únic problema és la seva manca d'estabilitat a llarg plaç; això no és del tot cert. Escoltant de manera sincera la sensibilitat, és palesa que la purpurina de flors, ja just acabada de posar, té un aspecte lleugerament estrident, que fa recordar la decoració dels restaurants xinesos. És a dir, la purpurina té l'aspecte epidèrmic i purament visual de l'or, una superfície reflectant intensament groga.

Després d'haver emprat or fi a consciència, la diferència de resultats entre l'or i el seu substitutiu⁹⁸ se m'ha fet insalvable. M'he acostumat al producte fi, perdent tot interès pel succedani. Per qüestions estètiques, sí, però sobretot per integritat conceptual.

Per tal de fer justícia a la veritat, cal dir que aquesta diferència, a l'ull de qui no és un expert en la matèria, és gairebé imperceptible; inclús adesiara és difícil per l'expert. No obstant, sí que és perceptible en grau elevat l'efecte que propaga la presència del material noble a la resta de l'obra.

Gracies a la intervenció del rei dels metalls, la pintura cobra consciència material. Tant pel què fa respecte al lluïment del color, com al de la seva aplicació. La presència de l'or és un recolzament ferm on l'artista pot filar més prim en les seves intencions⁹⁹ pictòriques. Això en quant al pla estètic, però sobretot és digne de menció la intensa sensació espiritual que s'experimenta davant l'or fi, que no té res a veure amb la condició reflectant. La sensació es podria descriure com a una dolça calidesa que des de la melsa assisteix la respiració, silencia el diàleg intern, i confereix pau barrejada amb un punt de rebaixada fascinació.

El substitutiu, simplement enlluerna.

No es dubte que pugui semblar estrany que es rebutgi un substitutiu per qüestions d'integritat conceptual. Però és precisament sols la integritat conceptual la què permet anar més enllà de la fisicitat de la icona, i entrar de la seva ma en el món dels conceptes¹⁰⁰. Per tant, i després del què s'acaba d'esmentar, es palesa que a nivell conceptual, la purpurina no substitueix l'or, ja que el rebaixa a element groguenc que brilla, els únics trets que el substitutiu pretén imitar.

Per aprofundir en el tema es traçarà un paral·lelisme entre el substitutiu d'or i el cafè descafeïnat. Aquest, que en teoria posseeix el mateix aroma del cafè, no té el seu efecte vigoritzant definitori, i està dirigit a qui sense poder prescindir del gust, el seu organisme no pot permetre-se l'efecte vigoritzant. I la pregunta és: té sentit el consum d'una infusió amarga mancada de la cafeïna? Un cas el que dona sentit a l'existència del cafè, no és més que el tast, el seu efecte vigoritzant? És o no és l'afany de clarificar una psique somorta el motiu pel què es beu?

El substitutiu, en el millor dels casos, actua com a placebo, relaxant la necessitat simple de cafeïna de la psique. Per tant, la resposta a la pregunta és no. No té el menor sentit des d'un punt de vista profund prendre cafè descafeïnat. El fet que ningú comença bevent cafè descafeïnat, és una prova més de la coherència del que s'està argumentant.

I de la mateixa manera que el cafè és estímul per agilitzar la ment, l'or és noblesa, sensualitat i poder real. L'or no representa riquesa, l'or és riquesa. És la força que des de la nit del temps, ajuda a organitzar i agilitzar el bé social en el seu viatge quimèric a l'horitzó. La intenció de l'*agiografia* en incorporar *els raigs del sol petrificats*, l'or, és, ni més ni menys, que proveir a les seves obres d'aquesta força social.

Ara bé, si no es disposa de riquesa, poder, sensualitat o força, pal·liar les mancances emprant un material que en recordi només l'aspecte extern, és la millor manera de demostrar a l'alteritat el desig insatisfet. Emprar un substitutiu daurat, doncs, és la millor manera de declarar que hom és pobre perquè vol ésser ric, i que, en definitiva, no ha sublimat el desig de l'or extern per trobar l'intern.

Siddhartha Gauttama, Buda, ho diu ben clar, sols és ric aquell que desitja. Per tant, si l'*agiògrafos*, no té poder material, que es vegi diàfanament. Si no està prou connectat als

filis que mouen la gent com per aconseguir “carn dels deus”, or, que sigui substituïda per espartana pintura groga aplicada amb la mateixa delicadesa i dedicació que si or. Sols d’aquesta manera la icona prendrà consciència del seu poder verídic, i no pas d’un trist anhel camuflador d’un rebuig.

De la mateixa manera, el substitutiu real del cafè és, la menta, la camamilla o el te verd.

Tota aquesta dissertació es podria plantejar en la següent dicotomia: *pragmatisme versus idealisme*, o, millor dit, *alquímia versus economia*. Per molt que la dicotomia sembli no afectar la realització d’una peça en si, en veritat és el seu cor, i, per tant, entendre-la és la clau que obri la porta del món artístic-religiós bizantí. Però, de la mateixa manera que treballar a un banc no obliga a plantejar-se ni a on condueix el sistema econòmic imperant, ni quina és la seva data de caducitat, es poden pintar icones de una manera despreocupada, obtenint bons resultats si hom no és gaire pretensions.

8.20.7 Trencar la superfície rellescant

Per acabar amb el tema de la *grisokontilià* es tornarà a la part més tangible del món físic, i es dirà que és molt difícil treballar amb pintura aquosa a sobre d’or. Per tant, a l’hora d’aplicar pintura d’or és recomanable —tal i com ja s’ha dit als exemples pràctics— engreixar el medi amb oli de llinosa i/o dammar, i/o trencar la tensió superficial aplicant-li fel de bou.

8.21 NOMS, TEXTOS I AURÈOLES

A la icona sempre s’escriu, com a mínim, el nom de la entitat o entitats que hi campen, i moltes vegades també el nom de l’esdeveniment que s’hi desenvolupa, o bé un text curt relacionat amb aquest. Si aquests noms s’escriuen a icones que tenen el camp d’or, es fa amb vermelló mitjà o fosc, mentre que si el camp no és d’or, el blanc és la opció més comú per l’escriptura.

L’escriptura dels noms¹⁰¹ no està, en absolut, integrada en el pla figuratiu, s’escriuen en el pla físic, és a dir, de manera normal, anant simplement amb cura de no tapar parts vitals de la imatge, i sense pretendre cap tipus de *trompez-l’oile*.

La presència dels noms reafirma l’esperit de la icona. És podria dir que els noms de les coses, són les coses¹⁰²; i que gràcies a la doble lectura d’una sola realitat aquesta es mostra metalingüísticament, com la visió del món es crea dins el cervell ajuntant la doble imatge que els ulls li faciliten.

8.21.1 Tancant un cercle

La primera passa en el procés creatiu estàndard de la icona bizantina és generar el camp d’or brunyit, i, la darrera és escriure-hi els noms; la icona, per tant, acaba tancant-se en un cercle. El motiu és en principi pragmàtic, ja que sembla més que evident que sigui necessari tenir la imatge acabada abans de poder posar-li les lletres.

Però, així i tot de la conveniència pragmàtica, no deixa d’haver-hi un cert encant místic en el fet que la darrera passa creativa consisteixi en escriure sobre la primera. Una icona s’acaba en cercle. La seva darrera passa representa un retorn a l’origen després d’un llarg camí unidireccional on, ajuntant l’alfa i l’omega de la creació es proveeix a la imatge del moviment i entitat pròpia com per existir.

8.21.2 Mida

El més destacable a nivell estètic de l’escriptura dels noms dels sants *et alia* que habiten la icona, és la seva ubicació i mida.

Aquestes dues constants s’han de construir respecte a la imatge que ja es té, i per molt que els noms, com s’ha dit, no perllonguin el pla imaginatiu de la icona, seria caure en un error de segregar-los del sentit compositiu general.

Llavors, s’ha de tenir molt present l’existència, d’un aire o buit¹⁰³, que es crea entre

escriptura, imatge i el marges físics del suport; un aire que contribueix en bona mida a acabar d'assentar la concepció espai-nínxol¹⁰⁴ com diria Riegl, de la icona bizantina.

Si no es vol córrer el perill d'espatllar la narrativa òptima d'una peça s'ha d'evitar que la lletra quedi anecdòtica en contrast amb les figures i els objectes. O al contrari, que sigui massa protagonista i esdevengui botxí de les figures.

Tanmateix és obvi que si queda força espai desocupat al camp les lletres hauran de ser grans tot i que el cas contrari, no ho és pas, ja que també s'haurà de valorar l'efecte de la mida de les lletres amb la de les cares, o el cromatisme de la imatge. Amb això, s'està afirmant que no hi ha normes escrites sobre el tema, i que hom ajusta els trets espacials de la escriptura dels noms al propi gust i al referent, escoltant al màxim les necessitats formals i discursives de la peça¹⁰⁵ en la què es treballa.

8.21.3 Abreviatures

És molt corrent realitzar lligadures entre les lletres dels noms i altres textos repartits i/o integrats en la imatge.

N'hi ha que són molt habituals i recomanables, d'altres són més opcionals i dependran del criteri de l'artista, qui valorarà si se'n servirà o no. Un exemple del que s'està dient és el casament de la A i la E en una sola grafia¹⁰⁶.

Semblant a les lligatures, es troben tota una sèrie de apòcopes per als noms més emprats, propis o genèrics. Jesucrist, per exemple, passa a ser "IC XC", arcàngel passa a ser "ARX", Mare de Déu passa a ser "MR THN", i sant passa a ser "AG".

Depenent de la impressió que es busqui o de la necessitat d'espai, l'*agiògrafos* els pot emprar o prescindir-ne tot i que el més habitual és emprar-los sistemàticament.

8.21.4 Cal ligrafia

La cal ligrafia també influeix molt en la bellesa d'una obra. La percepció global canviarà molt si la lletra és —entre d'altres possibles trets— angulosa o arrodonida, estilitzada o plana, precisa o aèria.

El tipus de lletra que normalment empra la iconografia bizantina és simple, però a mida que les pretensions estètiques del creador (o les exigències del comprador) creixen, creix a la vegada la sofisticació de la lletra. El sostre de sofisticació que pot arribar a tenir la grafia, és la seva gairebé completa transformació en una selva d'esponerosa ornamentació (imatge 31).

Relatiu als trets formals de la lletra, hi ha dos factors determinants de l'estètica de noms i textos; aquests són, primer el nombre de línies en les què s'organitzen les lletres, i segon la coordinació d'aquestes en diferents blocs, pertanyin a un mateix nom o a diferents.

No deixa d'ésser obligat, senyalar l'evident paral·lelisme entre la cal ligrafia gòtica i la bizantina.

8.21.5 Buidat de lletres

Una solució estètica, poc habitual però molt formosa, a l'hora d'escriure els noms dels sants i esdeveniments, és esgrafiari-los a un camp de color, preferiblement circular¹⁰⁷ (imatge 31-bis). El resultat són unes lletres hiperdefinides d'or llampant sobre color pla. Aquest color pla, com sol ésser tot el que se relaciona amb lletres i or, és vermelló, tanmateix no es descarten altres colors. L'artista en darrera instància triarà el que més li convengui, ajustant el to i l'aire global de l'obra. Tot i que pugui semblar el contrari, aquesta opció no obliga a tenir un camper d'or. Basta amb daurar les parts on es vol lletra esgrafiada, ometent tota la resta.

8.21.6 Lletres integrades a la figuració: textos eclesiàstics

Amb l'escriptura plana dels noms i esdeveniments de la icona, coexisteix l'escriptura integrada en la imatge figurativa de textos eclesiàstics. Aquests, que s'ubiquen en rotlles, llibres, i filacteris, poden ser propis de les figures o només estar-hi relacionats, és a dir ésser en un segon pla figuratiu deslligat de l'escena.

La cal·ligrafia dels textos integrats, com la dels noms, està subjecta a la traça i voluntat de l'artista, qui tractarà d'aconseguir un bell escrit dins els paràmetres estilístics bizantins;



31

ara bé, com també passa amb els noms i esdeveniments, el que s'escriu no depèn mai de la voluntat de l'artista. No és escriptura simulada¹⁰⁸. Els escrits que es troben a filacteris, llibres i rotlles, són textos religiosos escrits en grec bizantí,¹⁰⁹ el llenguatge que encara avui en dia s'empra a la litúrgia greco-ortodoxa. Llavors, cada text té la seva funció, sentit, ubicació i explicació íntimament relacionada amb la escena

on s'ubica, i, per descomptat, no són ni

alterables ni intercanviables. De la mateixa manera que succeeix amb les figures, els seus atributs i les seves interaccions. Cal recordar que una icona és un peça de rellotgeria visual i litúrgica, on tot té el seu propòsit.



31 bis

En el cas gens improbable que al referent les lletres no s'entenguin bé, o, que per motius compositius es vulgui ampliar o reduir l'extensió del text, serà imprescindible adreçar-se a un expert en sagrades escriptures, qui, en darrera instància, definirà els trets de l'escrit en qüestió.

Quan cal consultar amb un teòleg la natura exacta d'una part de la icona per poder continuar el treball, l'ego solipsista i malferit del creador contemporani occidental és esmoreït per un fet social que el supera, fet que li permet transcendir la pròpia personalitat a estadis superiors. O, i depenent de si el grau de *sòfia* és escàs, pot sentir tot el contrari: constret per la voluntat de l'alteritat.

Quan cal consultar amb un teòleg la natura exacta d'una part de la icona per poder

Algú podrà considerar que aquesta tesi renega en excés d'una independència artística que ha costat molt de temps i esforç aconseguir. La resposta és que hi ha moltes maneres de veure la realitat de les persones, i una d'elles considera la llibertat de l'artista occidental contemporani un parany acadèmic¹¹⁰, gregari, i ple d'un egoisme intractable¹¹¹.

Tornant al trets més físics dels textos integrats a la imatge, cal dir que les lletres d'aquests es realitzen normalment, a base d'un to terrós, molt proper, per no dir el mateix, als que s'empra en el siluetat de figures i objectes.

Les lletres, tot i que normalment no estan valorades, poden tenir de vegades, com a molt, un repussat suau de llum. Gràcies al qual s'integren molt millor a la llum modelada de la superfície on s'ubiquen¹¹².

El repussat de les lletres es pot fer en positiu o en negatiu. És a dir, o bé afegint a la part més lluminosa d'unes lletres mig-fosques un to mitjà-clar, o bé, afegint a la part més fosca d'unes lletres de to mitjà un to mitjà-fosc.

No cal dir que el repussat de la lletra ha de seguir el sentit de la llum de la superfície on s'ubica.

La cal·ligrafia dels esmentats textos, tot i que sempre és més senzilla que la dels noms, ha d'harmonitzar naturalment amb la d'aquests.

8.21.7 Aurèoles o fotoestefanos

En aquest darrer estadi, conjuntament amb els textos, es finalitzen els fotostefanos. Per a tal acció, la intervenció pictòrica és mínima. Molt estranyament, és farà amb pintura més que

traçar al voltant dels rostres un o dos cercles subtils, usant el mateix color¹¹³ amb el qual s'han escrit els noms, és a dir, vermelló. Aquests cercles, evidentment, segueixen religiosament els esgrafiats previs. Una altra possibilitat, encara menor que l'acabada d'esmentar, consisteix en deixar els *fotostefanos* verges de tota pintura. Com a tercera i intermèdia opció, es pot aplicar la pintura seguint les circumferències, per esborrar-la amb un drap mentre encara es fresca, deixant només l'empremta d'aquesta als recs.

Com a peculiaritat iconològica relacionada amb el tema, cal tenir en compte que la figura de Crist està proveïda, com a atribut propi, d'unes àspies a l'aurèola. Aquestes no poden ser portades mai per cap altra figura; per tant, si així es considera estèticament oportú, es pot prescindir d'escriure el nom de Crist, ja que les esmentades àspies, en serveixen perfectament com a denominatiu.

8.21.8 El moment de repussar

La intervenció pictòrica a les aurèoles és mínima, ja que l'embelliment, com ja s'ha explicat abans, és terreny del relleu o repussat. A això s'adreça l'*agiógrafos* amb pretensions de creació sofisticada.

Si s'empra com a opció de *diakosmisi* o decoració el relleu (imatge 32), la decoració es fa just abans de posar el llit de bol per daurar. I si, en canvi, s'empra el repussat (imatge 11), és ara el moment escaient per fer-ho, és a dir, just abans d'escriure els noms, o immediatament després.

8.22 MARGES

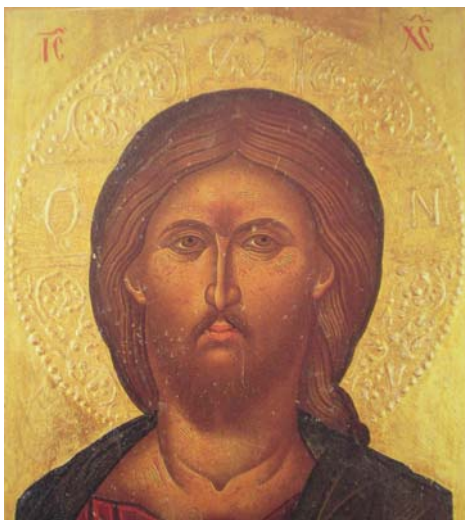
En estar convenientment escrits els noms, sols queden per fer els marges de la icona. Aquesta és la darrera decisió estètica que l'*agiógrafos* prendrà.

Potser a primera vista, els marges semblin un tema trivial que es pot realitzar a la lleugera. Però no és així; res és trivial si es busca entendre l'engranatge estètic d'una icona. Llavors, per petita que sigui una peça de l'engranatge, té la seva funció, i ha d'ésser ajustada al pla global de l'obra. Només així es podrà assolir la idea primordial que s'amaga a l'hora que impulsa la realització d'una obra bizantina.

Possiblement algú podrà qualificar d'irrellevants tantes consideracions. Són els que no conceben res més enllà de la fisicitat d'una obra d'art, aquells que són incapaços de intuir el generador atemporal i universal de les concrecions matèriques.

Per tornar a la part més tangible de la icona i els seus marges, es dirà que aquesta no està dotada mai de marc¹¹⁴. Ni per a protegir-la, ni per referenciar-la. La peça es presenta nua, en la seva realitat de rectangle moderadament gruixat i massís.

De fet, es podria especular sobre com seria d'innecessari, i ridículament molest l'afegit de una vasa als robustos suports de les imatges ortodoxes.



32

La manca de vasa, potencia també la concepció espacial de la icona com a nínxol, on les figures existeixen com a baix relleu de llum espiritual. Dit d'una altra manera, la força funcional de la icona com a receptacle (a la manera de reliquiari), minvaria si se li inclogués un marc extern, ja que aquest potenciaria necessàriament el pla òptic del què parla Riegl, i un aspecte desagradablement teatral. Tanmateix, sempre es pinta a la manera de marc un espai tot seguint el marge de la fusta.

El color que més sovint s'empra per pintar els marges, és el vermell intens. Normalment

és el pigment terra roja¹¹⁶, però també és freqüent fer-ho amb pigment vermellò fosc. Evidentment la segona opció és més adient per obres amb pretensions, mentre que la primera és una opció per a obres populars o austeres.

El marge roig, pot ser reforçat amb una línia primíssima de blanc pur que es col·loca entre aquest i la imatge. La línia blanca actua, en certa manera, com una il·luminació dels marges, i en conseqüència, ajuda a casar els extrems de la icona, amb les *psimicià* de la imatge, fa que minvi la lluminositat general de tota la imatge, i, se'n palesen més els límits. En suma, s'aplana la icona.

La segona opció més comú és blau fosc una mica agrisat. En el cas de les imatges que en comptes de tenir el camp d'or, el tenen blau, és la primera opció, molt per davant del vermell.

Una tercera, i també força estesa opció per als marges, és fer-los d'or.

Cal dir que quan els marges d'or estan tocant el camper¹¹⁷, com que són de la mateixa natura matèrica, s'hi confonen. Llavors es perceben de manera fragmentària, o més ben dit, sembla com si l'or del camp es vessàs del suport.

Aquesta solució per als marges és sens dubte una opció encisadora, que vivifica l'escena de la icona, ja que l'obri al món, en comptes de condensar-la en la seva integritat física, que vendria a ser el cas de quan es pinten els marges.

En el cas de considerar massa extrema la opció a-marge per la confusió que pot aportar a les figures i altres elements representatius, sempre és possible afegir, la justa acabada d'esmentar, finíssima línia blanca entre marge i imatge. Gràcies a ella, s'evitarà la ingrata indefinició als llocs conflictius, i, al ésser lo prou mínima, no molestarà als altres llocs.

També, existeix la gens menyspreable possibilitat de no posar marge de cap tipus, és a dir, acabar la imatge arran del cantó del suport.

Fins aquí s'han comentat les opcions més comuns, però, més enllà d'aquestes, està oberta a la creativitat del pintor, la possibilitat d'elaborar marges intricats a base de de línies de diferents colors, on es poden integrar motius ornamentals pictòrics o repussats (imatge 32-bis). Aquestes opcions minoritàries sols es troben a icones molt sofisticades¹¹⁸, amb les quals algun gran *agiògrafos* busca el seu lluïment. Si no es busca el lluïment es recomana fer uns marges com més simples millor.

Un altre punt important, és la manca d'estàndard en l'amplada dels marges. No hi ha cap fórmula matemàtica, que en doni les mesures en relació a la mida de la icona i l'atapeïment de la superfície figurativa. Per tant, els marges s'han de calcular en base al referent per l'ull de l'*agiògrafos*, qui, segons el seu criteri els podrà ampliar o reduir tot tant com vulgui, sempre que mantenguin una coherència estètica amb la resta del treball. Aquesta tasca amplia la comentada dinàmica de llibertat creativa de la pintura bizantina, trobar en els microcanvis la multiplicitat infinita i real d'un resultat final molt acotat.

Per acabar cal dir que els marges poden no ésser constants. Sovint parts de les vores minven o creixen en relació a la imatge¹²⁰. Aquesta variació serveix no tant per evitar tallar una part de gran bellesa o importància semàntica, ans per evitar constreynents certes tendències ritmiques globals, de vital consideració per a la correcta lectura de la imatge. Aquestes parts poden ser, per exemple, els cabells, un colze o una sanefa.

La variació del gruix de les vores depèn exclusivament del criteri de l'*agiògrafos*.

La deformació de certes parts dels marges aporta una major organicitat a la imatge i els seus límits, fet, que potencia l'efecte de *trompez-l'oeil* que ja d'entrada produeixen els marges. La valoració dels marges a la icona bizantina, salvant totes les distàncies temporals, conceptuals i utilitàries possibles, és el mateix recurs estètic que s'empra *ad nauseam* en el disseny gràfic popular contemporani. És a dir, coordinació d'imatge i text a tot tipus de



32 bis

cartells publicitaris, disseny de revistes, i etiquetatge de béns de consum entre molts d'altres productes. Aquest paral·lisme entre ambdues expressions creatives, neix de la necessitat comú de coordinar en una mateixa superfície dos plans de realitat, l'imaginatiu i el gramàtic. Gràcies a la deformació dels límits del primer pla, el joc és tan petit, que ni es nota.

8.23 ENVERNISSAT

Difícilment es pot considerar l'envernissat com a part rellevant en el procés creatiu. Tanmateix, no es deixarà de comentar que segons les qualitats del producte que s'empri per envernissat la icona, aquesta, canviarà subtilment. El tret més visible que pot canviar, és la dicotomia acabat lluent-acabat mat. L'acabat mat és, amb diferència, el que més es troba a la pintura bizantina.

Ho paga la pena recordar, per estar relacionat amb l'envernissat, que el resultat final de la icona guanyarà sensiblement, si abans de l'envernissat se li aplica sandàraca. Aquesta només es pot posar a les parts pictòriques, ja que enfosqueix l'or del fons.

Amb la sandàraca, el color cobra més bellesa i densitat, ja que evita que el vernís sigui xuclat en excés per la superfície encara porosa i el seu conseqüent enfosquiment.

S'ha d'anar molt en compte amb les rebaves de sandàraca, ja que tenen la tendència a ser perceptibles àdhuc després de l'envernissat. Per evitar això, és necessari un bon treball amb el pinzell, anant amb extrema precaució en els límits entre pintura i camp daurat.

Per acabar amb l'apartat, es dirà que tant el nombre de capes de vernís, com el seu gruix, serà un element diferenciador de la qualitat de l'envernissat, i per extensió de l'aspecte general de la peça.

8.24 REVESTIMENTS METÀL·LICS PER A LES ICONES

A algunes icones, especialment apreciades per la seva força espiritual, bellesa o edat, se'ls incorpora una revestiments de metall preciós. És una manera de protegir-les de les inclemències del temps i dels llavis dels fidels, però també de fer-los un obsequi.

Aquesta ofrena es fa sense donar importància al fet que desapareixen de la vista les parts de la pintura on es troben. És una mostra més de la concepció espiritual no-figurativa de la icona, ja que si aquesta fos de natura visual, seria inconcebible impedir la contemplació d'una imatge per molt malmesa que estigués. Però com que la natura d'una icona és la d'un fetitxe o relíquia religiosa, l'ocultació no sols en manté íntegra la funció, ans amagant-ne part, n'incrementa el poder¹²¹.

El revestiment metàl·lic normalment és d'argent, però també és possible de trobar-ne de bronze o d'argent banyat en or.

A la funda de metall es repussa tot allò que la seva presència ocultarà. Aquesta acció és pot fer amb diferents graus de precisió. Des de una reproducció quasi pueril de les línies bàsiques de la imatge, a la invenció d'una complicada selva de frondosa decoració.

Hi ha dues maneres d'incorporar metall a la icona.

Una, que es podria anomenar còncava, consisteix en tapar la icona des de els quatre cantons dins una capsa metàl·lica que, normalment, només deixa a la vista els rostres, adesiara mans i rostres (imatge 33). La poca pintura que es veu, es percep com a una concavitat del pla general metàl·lic.

L'altra manera d'incorporar una funda, que es podria anomenar convexa, consisteix en la

incorporació d'elements metàl·lics aïllats, com, per exemple, una mà o un llibre. L'element metàl·lic en aquests cas, es percep com a una convexitat del pla pictòric.

L'*agiògrafos* no és qui pren la decisió de revestir la seva icona, ja que aquesta sempre es pren a posteriori, no sols de la realització, ans del lliurament de l'obra. Per tant, per molt que la incorporació de un revestiment sigui una important intervenció estètica, queda només en mans del devot¹²², qui prendrà la decisió exclusivament en base al seu fervor religiós.

Un cop es pren la decisió de fer donació d'una vestimenta de metall serà l'argenter qui alterarà la bellesa de la icona. Aquest, per realitzar el treball, seguirà tres pautes: la idea "en brut" del client, la seva pròpia sensibilitat i criteri estètic, i la imatge on està previst que s'integri.

Es vol insistir en la total absència de cooperació entre el treball de l'argenter i el treball del pintor. Aquest fet, per tant, elimina qualsevol dubte sobre la consideració de la funda com a

recurs estilístic de l'*agiografia* en si. La funda metàl·lica es situa fora del procés creatiu de la icona, tot i que n'orbita al voltant.



33

d'adreçar-se a l'església, produeix per al consum privat, desapareix la ferrenca obligació de seguir escrupolosament els principis relatats, sota pena d'ésser considerat herètic.

A la icona d'ús privat doncs, es possible tanta llibertat estilística i processual, com el client vulgui admetre.

No és motiu d'interès per aquest treball de recerca allò que s'allunyi de la tradició estàndard, tanmateix no serà gratuït apuntar alguns recursos estilístics de la icona bizantina, que es podrien anomenar d'intencions modernitzants o contemporanitzants.

8.25.1 Envelliment

L'envelliment artificial és el més popular de tots els recursos contemporanitzants.

L'efecte s'aconsegueix amb facilitat gràcies a l'ús d'un vernís que craquela just en acabar d'ésser aplicat. Per tant, no és l'obra la que craquela, només la superfície del vernís.

Si es vol anar més lluny en el grau de craquelat estètic de la pintura, aconseguint àdhuc que se'n perdin parts, s'haurà de procedir d'una manera més complexa:

Per començar, i com a diferència essencial entre aital procediment i l'estàndard, s'haurà de pintar la icona damunt un suport inestable. A fi i efecte, s'haurà d'estendre i fixar amb grapes sobre un tauler provisional una *currucla* bastant més gran¹²³ que la imatge que es vol pintar.

És recomanable que com a suport s'empri un tauler prim i fàcil de doblegar, característiques que permetran la mal·leabilitat necessària que demana la delicada operació del desenganxat.

Un cop es té muntada la *currucla*, es procedirà a preparar-la, però, a diferència del procediment estàndard, es posarà únicament una capa prima de cola de conill, que haurà de penetrar la *currucla* prou, per, arribant al suport, enganxar totes dues parts el mínim perquè estiguin estables, però no abastament perquè quedin íntimament lligades.

8.25 RECURSOS ESTILÍSTICS D'INTENCIÓ CONTEMPORANITZADORA

Fins aquí s'han descrit gairebé tots els recursos estilístics que té a l'abast l'agiògrafos contemporani que, seguint la tradició bizantina grega, vulgui realitzar icones aptes per a ús públic en el marc de la litúrgia ortodoxa. És a dir, obres que puguin ésser exposades i usades a qualsevol església on es reti culte. Ara bé, si hom en comptes

El *gesso* es prepara i s'aplica de la manera habitual, però, com a tercer tret diferencial de l'estàndard, s'haurà de rebaixar el gruix general de la preparació. Això es podrà aconseguir, o bé fent més fines les capes de preparació, o bé eliminant-ne una o dues. S'haurà d'anar alerta a no caure en l'altre extrem, ja que si s'aprima massa la preparació, podrien aparèixer problemes seriosos a l'hora de brunyir l'or.

Gràcies a una preparació més prima, s'aconsegueix que el futur craquelat sigui de resolució alta, és a dir "bonic".

Un cop a punt la preparació, la icona s'afaiçona seguint el procediment estàndard sense cap tipus de variació ni recomanació especial. En estar acabada, es desenganxa amb cura del suport provisional, i s'arruga i/o es trenca a gust. La imatge, feta damunt currucla, no presenta cap resistència a la degradació. Per acabar, es col·locarà la malmenada i martiritzada imatge a un tauler nou, i es talla la part sobrant de la tela.

Aquest traspàs de suport, és una operació corrent en la restauració de peces antigues amb la fusta afeblida per la putrefacció, el corc o altres problemes. La diferència, a banda de la joventut de la pintura que es tracta, és la manca de cura amb la pintura a traslladar.

Es pot intensificar encara més la dissort de icona falsament antiga, tant en pintura com en preparació real, cremant-la una mica, i/o enfosquant-la amb betum de Judea. És la manera escaient de simular l'efecte de les espelmes, o d'un incendi.

8.25.2 Crítica al envelliment provocat

El fals envelliment és un recurs que, en certa manera, deixa entreveure un mal enfocament del valor de l'obra que ve del passat.

Cal dir que l'aureòla de bellesa espectral i fascinadora que dóna la decadència del pas del temps, no és deu gràcies a aquest desgast físic, ans a malgrat seu.

Per tant, ha de quedar ben clar que la intervenció a la imatge dels nous i incontrolables elements estètics (craquelats, esfumats, ennegriments, oxidacions i tants d'altres) que aporta l'esmentat desgast no són bells, i repetir-los com a recurs estilístic no té coherència amb l'obra tret que es necessiti fer una obra d'*atrezzo*, o bé una falsificació.

A les obres d'art antigues, a banda del valor que atorga ser testimoni de primera mà d'un món ja desaparegut, se li ha de sumar el procés de selecció natural dels anys. Les obres mediocres no aguanten les inclemències dels canvis de moda o la seva feble integritat física fa que s'espatllin per complet. Per tant, les poques que queden són les bones, que es conserven com a punt de referència en estètica i història. Com més antigues són, més les ha seleccionat el temps, per tant sols queden les millors.

És el tema pictòric coral "El temps descobrint la veritat" (imatge 35) un cant de fe per als desesperançats.

La crítica directa, gairebé infantil, que es podria fer al recurs d'envelliment provocat, a que d'aquesta tasca ja s'encarrega el mateix Chronos¹²⁴, per tant, no cal frisar.

A fi i efecte de fer una mica més de llum a la gerontofília, es podria dir sense por d'errar, que el capgirar el binomi causa-efecte (és a dir el "m'agrada, tot i que és vell" al "és vell, per tant m'agrada"), ve donat per la força del costum. Si el lector recorda el famosíssim experiment de Paulov de la salivació dels gossos, entendrà perfectament d'allò que es parla. Per tant, com que l'espectador està exposat contínuament a obres que: 1) són testimonis valuosos de temps pretèrits, 2) estan proveïdes d'enorme bellesa, i 3) presenten la inevitable erosió del temps, la ment acaba fonent aquests tres punts en un de sol. Ni més ni menys. I si aquest fet ve acompanyat pel desprestigi en els cercles artístics *chics* de l'acabat llampant de l'obra nova per ser quasi sinònim de l'objecte fet industrialment i de poc preu, el que és vell passa a substituir el que és bell.

L'amor a l'acabat ruïnós, és un fet que es dóna sols en el món postmodern.

Es troba en la renovació del Neues Museum de David Chipperfield que deixa un munt de parts "originals" o desgavellades.

Es troba en l'escàndol que es va originar en els cercles entesos quan veren els colors originals

del Judici Final de la Capella Sixtina sense la pàtina de brutor centenària.

Es pot trobar tant en la paralització del nou ajuntament de Lefkosia com en la construcció



35 Giambattista Tiepolo, *El temps descobrint la Veritat* (detall), 1743. Oli sobre tela, Museo Civico Palazzo Chiericati, Vicenza.

de la biblioteca del Born de Barcelona per haver trobat ruïnes d'importància relativa.

La figura que encarna l'absurd actual, és l'home romàntic; apassionat pels objectes vells, deslligat del món, i amb ganes de tornar als orígens si, però sense estar disposat a fer res que li representi el més mínim esforç com prescindir de l'aire condicionat o l'aigua corrent.

Però per no voler donar a que la consideració del present com a beneitura i corrupció exclusiu dels nostres dies, recordarem l'opinió de Sócrates sobre el jovent, aquesta diu així: "Els joves d'avui en dia no són com

els d'un temps, no senten pietat pels déus i només pensen en anar de gresca".

Tanmateix, si qualsevol opinió, per molt encertada que sigui, no és més que una aproximació parcial a l'infinit, llavors, ho paga enfrontar-se amb l'abnegació personal de Paracels, Ramon Llull o Joana D'Arc, encara que sigui en el modest àmbit de l'estètica, a una tendència social forta en contra?

La qüestió queda aquí pel qui la savi contestar.

8.25.3 Texturat

Si l'envelliment artificial és el més freqüent dels recursos estilístics "d'intencions modernitzadores", la preparació texturada de la icona, és el segon recurs.

Per a fi i efecte, s'ha d'afegir, a voler, pols de marbre o materials semblants al *gesso* habitual. Així es continuarà pintant amb tremp d'ou¹²⁵ i daurant a l'aigua, mantenint una certa fidelitat a l'esperit bizantí.

Pròpiament s'hauria d'emprar la recepta esmentada, però majorment s'empren preparats industrials a base de polímers. Damunt aquests productes no es pot pintar amb mitjà d'ou ni es pot daurar a l'aigua, per tant, el treball pictòric s'ha de fer inevitablement amb pintura acrílica, i el daurat amb mixió.

8.25.4 La bellesa de la ruïna: Segon acostament crític

La preparació texturada, de fet, no deixa d'ésser un recurs completament paral·lel al primer. En el primer cas, es trenca *a posteriori* la unitat material de l'obra, i en el segon es deconstrueix la unitat de la superfície de l'obra *a priori*.

En tot dos casos s'implementa l'obra pictòrica d'una rítmica formalment imprevisible que en provoca la relectura. Fet que permet al discurs artístic de manera fàcil prendre una profunditat de la què en manca, gràcies al contrast entre el discurs, i la seva absència. És a dir unes intencions estètiques parcament desenvolupades, es beneficien de l'addicció d'un renou ambiental que a partir de la integritat física de la peça es genera.

És la bellesa de la ruïna, índici desolat de una fascinat bellesa pretèrita.

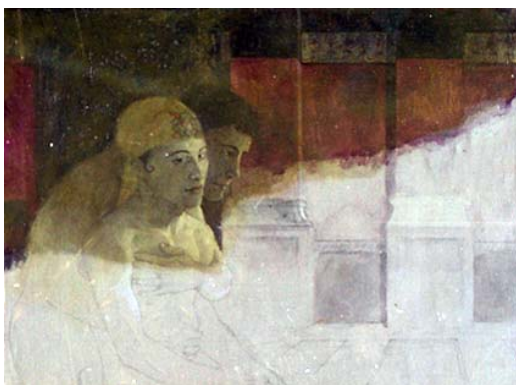
Si, la ruïna té la capacitat de, seduïnt la ment i l'ànima de l'espectador, crear miratges. En la seva presència, gairebé buida, s'intueixen milers de veus que relaten milers d'històries. Totes són certes; però, tan fragmentades i recombinades, que només una lectura atmosfèrica en permet una mínima comprensió.

La ruïna falsa, l'obra implementada amb la destrucció com a recurs estilístic s'aprofita d'aquest poder seductor. La destrucció voluntària dissimula al màxim la incapacitat o inapetència del pintor de generar una entitat pictòrica coherent. Volent-la fer assolir l'estatus de memòria immortal sense passar abans per decadència, classicisme i arcaisme. Gairebé com si es volgués fer personatge històric a algú que ni ha nascut.

La ruïna creada és un sacrifici de les intencions artístiques a Chronos, Hades¹²⁷ o Itxab¹²⁸.

La ruïna creada és la immortalitat del no-nat.

No m'és gens difícil identificar i racionalitzar el sentiment que en darrera instància promou l'addicció conscient de la destrucció a l'obra d'art, ja que al començament de la meua dilatada carrera de pintor, vaig treballar aquest tipus de recursos (imatges 36, 37, 38 i 38.1). Els artistes afegim la destrucció a l'obra per inseguretat davant la manca d'ofici pictòric, o, millor dit, per optimitzar el poc que sabem.



36 Ramon Trias i Torres, *Dos homes mirant la televisió*, 1994. Llapis, acrílic i oli sobre cartró, 32x42 cm.



37 Ramon Trias i Torres, *Sic transit gloriae mundi*, 1994. Llapis, tinta xina, acrílic i oli sobre cartró, 3x42 cm.

seria concloure la peça. Però la desavantatge de proveir a l'obra de la bellesa de la ruïna és enorme, ja que en estar emprant un recurs absolutament incontrolable, no és possible sublimar el pla físic de l'obra, al nostre parer, finalitat última i essencial de l'obra pictòrica. Llavors, la concreció del fet material invadeix la representació, esdevenint medi transmigrat al concepte; ni més el càncer artístic. És, com molt bé deia Boudilliar parlant de la cultura popular en general i de Warhol en particular, la metastasi de l'objecte¹²⁹.

8.25.5 Deformacions

Seguint per la drecera de la descomposició de la unitat formal de la icona, es troba el tercer dels recursos d'intenció modernitzadora.

Aquest consisteix en la deformació del cànon de proporcions de la imatge de manera important. Cal recordar que cada *agiògrafos* interioritzant les proporcions, les reverteixi amb la seva fórmula personal. Ara bé, donant-se en un grau tan elevat, s'ha de considerar com un recurs en mateixa.

La deformació sobretot es palesa en els personatges, però també es dona als altres icones.

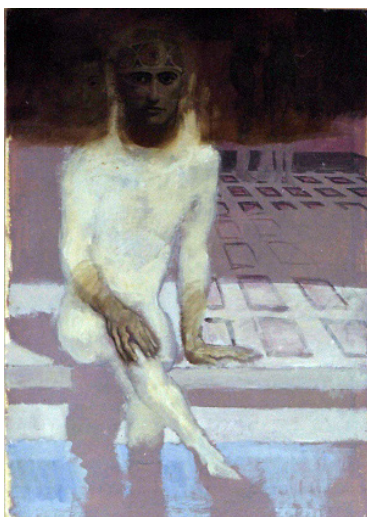
Filar ben prim en la concreció estètica i conceptual d'una obra, abans de penetrar en el misteri, pot arribar a ésser molt complicat.

S'ha d'entendre molt bé el què es representa —àdhuc sol sigui a un nivell emotiu simple— s'ha de coordinar molt bé els diferents aspectes formals de la pintura, i, sobretot, s'ha de tenir molta força espiritual per aconseguir dur les intencions inicials a una conclusió satisfactòria sense malversar-les.

Tothom que hagi començat qualsevol empresa artística, sigui quina sigui, sabrà que acabar-la representa una guerra contra el desànim, la desorganització i la incompetència.

En canvi, incorporar accidents atzarosos a priori o a posteriori representa disposar una cortina fàcil al fet comunicatiu que, en ocultar parcialment les intencions estètiques, les dota d'un misteri rapit.

Aquest misteri rapit eximeix l'obra de molts de problemes, el més important dels quals



38 Ramon Trias i Torres, *Banyista*, 1994. Llapis, acrílic i oli sobre cartró, 46x34 cm.



38 Ramon Trias i Torres, *El bany de Safos*, 1994. Llapis, acrílic i oli sobre cartró, 37x42 cm.

La deformació segueix unes pautes instintives, poc clares a nivell conscient, buscant potenciar l'expressivitat i la personalitat de l'obra.

Dissortadament, en la majoria dels casos no s'aconsegueix més que una trista i pretensiosa deformació del cànon, amb resultat precari, ja que no es fa a partir del centre espiritual de la icona ans de la perifèria estètica.

8.25.6 Evidenciar la pinzellada

Per acabar aquesta breu descripció dels nous recursos estilístics bizantins no es pot deixar d'esmentar l'exageració del caràcter de la pinzellada (imatge 39).



39

El grau en el que es pot fer, va des de gairebé imperceptible, fet que confereix un subtil punt més de frescor i moviment a la imatge, fins a arribar a fer-se tan palesa que es deslliga de la unitat de la imatge.

Per molt "expressiva" que sigui la pinzellada, rarament presentarà relleu, ja que, com es recordarà, el tremp a l'ou —el mèdiu més emprat— no el permet. Si es substitueix per acrílic o oli, potser si que es trobarà algun reguix del modelat, però res remarcable, ja que la tendència natural de qualsevol que sigui la pintura, és seguir les pautes de l'ou.

Amb aquest primer motiu, se n'ha de tenir en compte un segon: el daurat obliga a la pintura al pla, altrament aquesta destacaria com a muntanya cromàtica a la vora d'una mar d'or.

L'aspecte de les icones de pinzellada evident, recorda força la pintura expressionista de començament del segle XX; a Munch, a Kokoshka, a Schiele i d'altres. La semblança ve de que, ambdós posicionaments creatius potencien la gravitació que un dibuix remarcadament efectua a un color aplicat amb pinzellades ballarines. És a dir, per un costat tenen un dibuix remarcadament que possibilita la lectura de la imatge, i per un altre costat tenen una pinzellada colorista, tan poc constructiva, que sense la intensitat del dibuix no podria tenir sentit.

8.25.7 Conclusió sobre l'afany contemporanitzador a la pintura bizantina

Les icones proveïdes d'intencions modernitzadores, s'ofereixen a primera vista amb una aparença més personal i atractiva que les estàndard, però també l'efectivitat d'aquesta personalitat i atractiu és menys duradora.

Aquest fet es deu a que les variables estètiques són més gruixades, i tenen els diferents estadis cromàtics menys ajustats (com més intervé l'atzar en la realització d'una obra, més difícil és crear una coreografia cromàtica). Per tant, les obres són molt menys *esfèriques*¹³⁰, de manera que el que sembla tan excitant a primer cop d'ull és desgastat ràpidament pel temps, tornant-se pesat. De manera contrària, les obres espartanes realitzades a consciència segons la tradició, guanyen dia a dia en presència, oferint amb el temps noves lectures¹³¹.

8.26 EXTENSIÓ DE LA REFLEXIÓ A LA PINTURA CONTEMPORÀNIA OCCIDENTAL I CAMPS RELACIONATS

Haver mantingut una relació perllongada amb la pintura bizantina com a productor, espectador i estudiós m'ha reestat el gust i ampliat el punt de vista, suggerint-me noves explicacions a les constants estètiques, sovint estranyes, que impregnen la pintura contemporània¹³². Tot i que, per ventura aquest tema s'allunya dels objectius de la tesi, no deixa de ser profitós per a la moral del pintor d'icones, posicionar la seva tendència creativa envers el seu moment cultural i estètic, àdhuc la seva manera de pensar pugui ser obertament oposada a la dominant.

Les constants estètiques contemporànies, articulen en esquemes caòtics i gairebé gratuïts tota mena de recursos, pictòrics i no-pictòrics, gairebé igual de caòtics i gratuïts. Les obres que generen són encarcarades, lletges o prescindibles. De fet, ja ho deia Kandinsky¹³³, qualsevol forma moderna d'art sembla lletja al començament... es podria afegir que, passat un temps prudencial, no deixen de semblar-ho.

Entre el procés de desestructuració de la icona d'intencions contemporanitzadores, i el de la pintura occidental religiosa o de saló que es comença a produir a partir de finals del XIX no hi ha gaire diferència. És el mateix procés de baixada cap a la concreció material destruint l'artifici. No aniria gaire desencaminat definint l'estètica de la pintura contemporània com a hermèticament abjecta¹³⁴. El que més la diferencia de la pintura bizantina i altres formules properes, és la impossibilitat de comprendre-la de manera fàcil i natural; la seva contemplació es caracteritza per un rebuig espontani cap a la majoria de les seves encarnacions. Només mitjançant una convenient explicació historiogràfica i crítica, la lletjor evident de la pintura moderna, tal com molt bé diu Tom Wolfe a "La palabra pintada"¹³⁵, s'aconsegueix digerir.

Vista la pintura moderna des de un punt de referència estandaritzat, la característica elaboració simultània, del discurs estètic i del propi llenguatge en el què es desenvolupa¹³⁶, es fa palès com a incompreensible. Hi ha el perill que el productor d'art, seguint aquest procediment, es perdi en un bosc de miralls. La creació simultània de llenguatge i discurs artístic és comparable a fer-se una llengua pròpia amb la què comunicar-se amb el món. Sembla lògic, doncs, que la majoria de les persones davant d'una pintura (o correlativa encarnació pictòrica) moderna sols tinguin una sensació d'estranyesa i desempara, pel problema de codificació de la informació que se transmet.

Observant des d'una tradició pictòrica¹³⁷ que exigeix una sintaxi imaginativa estàndard, la tradició bizantina, es veu clar que qui impulsa el solipsisme de l'artista és el mateix corpus social i la seva tradició creativa. La directriu comença tímidament amb el romanticisme, pren força amb rapidesa amb el desenvolupament industrial, i arriba al zenit a finals del segle XX. De idèntica manera com l'església bizantina exigeix als *agiogafos* treballar en un estàndard, els *popes* de la cultura contemporània exigeixen als seus artistes l'anti-estàndard, els obliga a que es fiquin de cap en el bosc de miralls, per no tornar mai més, o tornar amb quelcom abjecte a les mans. Carn per a la màquina, invencions per al Leviatà de Hobbes. D'exemples n'hi han d'innombrables: la quasi beatificació que es fa en llibres, publicacions

i altres mitjans de la bogeria de Van Gogh, la drogadicció de Baskiatt, o la sexualitat destructiva de Bacon? L'artista modern o contemporani, incomunicat entre innombrables reflexos de la seva essència, sols pot aspirar a comptar amb l'acció de l'atzar o l'especulació econòmica de l'art com a nexa sòlid amb l'alteritat.

L'artista modern, a moments, proclamant la bondat de les seves petiteses i particularitats pot semblar un Crist de l'egoisme, un anti-Crist per ventura?

La pintura fa temps que és impulsada pel thanatos, per l'instint de destrucció. La història de l'art dels darrers 150 anys cobra molt més sentit, si es considera que els romàntics no posaren la primera pedra del temple de l'art d'un món nou, ans al contrari, que ells foren la llosca mal apagada que, llançada al bosc estiuenc que era la pintura d'aquell moment, inicia un incendi,

Per acabar d'arrodonir la sentència, no s'ha d'oblidar que sense l'acumulació existent d'obra i bona praxi pictòrica en el temps dels romàntics, l'apologia contemporània de la llibertat d'intervenció, que neix com a contestació, és simplement inconcebible. Per rompre ha d'haver quelcom ja creat.

A mi personalment, m'agrada pensar que la cultura occidental, sobretot en el què fa respecte a la seva pintura, desapareix amb la primera guerra mundial. Després d'aquest punt sols existeix la inèrcia del cadàver. La perseverança que desenvolupa la creativitat humana, quan se l'eximeix de la responsabilitat d'ésser el lligam de la polis, és més que notòria; negant-se a desaparèixer un cop la seva darrera aplicació pragmàtica ha emigrat a la producció en serie.

Vist des del cantó marxista pur, en el què rés de la societat és gratuït o espiritual sinó materialista, no hi ha dubte: *El món contemporani només necessita obra única artística com a objecte amb el qual invertir i/o especular*. Podríem dir que si avui en dia el diner és el Déu d'una religió, els que regeixen el mercat d'art contemporani¹³⁸ són místics.

La manca de necessitat real de la peça pictòrica única i manufacturada és causada per la facilitat amb la què es té accés a les reproduccions d'obres d'art i d'imatges en general gràcies a l'actual tecnologia.

En moltíssimes llars de la societat post-moderna es troba una col·lecció de reproduccions d'obres d'art¹³⁹ d'una qualitat que en temps pretèrits només podria pagar un potentat. Fet que no sembla aturar-se de créixer si tenim en compte les possibilitats que obren les noves tecnologies.

De la mateixa manera, la necessitat de donar testimoni visual dels esdeveniments de la nostra vida, motivació original de la pintura, es desenvolupa d'una manera fàcil gràcies a la tecnologia. Aquesta democratització de les meravelles, treu tant les ganes com la necessitat al nou pintor, ofegant-lo amb el pes de la seva presència, i donant-li com a única opció l'horror, la part més baixa de la seva personalitat, és a dir camins poc trescats i estèrils. Per il·lustrar aquest tema es podria fer un versió de l'obra de Blake "L'artista aborronat per la grandesa del passat" convertint-la en "L'artista aborronat per la capacitat de la tecnologia" Abans de que se m'acusi de derrotista, alarmista o apocalíptic de la pintura, no està de més recordar que els cicles creatius-destructius són un fet tant comú a la cultura humana com al món natural. L'hecatombe, sense por se la podria anomenar renovació. Però la por al desconegut és una constant a l'home¹⁴⁰, i necessita de la ignorància per suavitzar-la. Per tant, no deixa de tenir sentit que els artistes busquem una ignorància còmoda en la manca de sentit que té la pròpia obra en el cos social i ens mirem en el mirall de l'ego, quasi com la madrastra de na Blancaneus.

En resum, en base a les planes anteriors, poc errat s'aniria si es qualificàs la natura íntima del que vertebrava la creació a la pintura contemporània des de fa més d'un segle, que dirigeix en darrera instància tot el seu discurs estètic, que dona paraules als diàlegs, monòlegs i soliloquis d'artistes, crítics, historiadors i altres, de *decadència*.

8.27 TOT ESTÀ LLIGAT, L'OBRA COM A ESFERA

Després de la descripció exhaustiva del procés bizantí remarcant la interactivitat constant de cadascuna de les passes, ha quedat ben palès que cada intervenció creadora, per petita que sigui, té la seva importància.

Aquesta certesa té la millor de les fonts, la pragmàtica. Sols generant la capacitat psicomotriu de pintar hom es pot fer una idea de l'acció-reacció pictòrica prou profunda com per, primer, veure i entendre cadascuna de les intervencions plàstiques que intervien en una obra de manera aïllada, i després reflexionar-hi i extreure'n conclusions. Aquest poder comprensiu —s'insisteix— no pot venir de cap manera de l'anàlisi historiogràfic, crític o estètic, sols pot venir del coneixement pràctic.

Gràcies a l'aprenentatge profund d'un protocol pictòric tant tancat com el de la icona bizantina, es pot arribar a entendre la interdependència que existeix entre tots i cadascun dels recursos estilístics que orquestren una creació pictòrica.

Si l'anàlisi s'hagués fet partint d'un sistema¹⁴¹ més obert a la inspiració, l'atzar o les particularitats del món que referencien, les conclusions, sens dubte, no haurien sigut tan fructíferes. Ara bé, un cop es tanca la comprensió d'un sistema creatiu, costa poc, extrapolant-lo a qualsevol altre sistema, concebre la creació en general com el precís engranatge d'un rellotge. Independentment que aquesta sigui impulsada per força apol·línia o per força dionisiaca.

Aquestes dues vessants en el procés creatiu, en principi, són oposades. Mentre una empra la raó l'altra es nodreix del trànsit. Ara bé sempre queda el dubte de fins a quin punt qui opera amb la raó deixa filtrar les forces ocultes de l'interior de l'ànima que es maquillen de veritats universals; i de la mateixa manera, com es pot estar segur que qui es deixa portar per la visualització de la imatge i el seu sentiment quasi en èxtasi dansant, no repeteix un esquema conscient intern, simplement no reconegut públicament. Sens dubte en ambdós camins la creació és la suma resultant de totes i cadascuna de les intervencions que s'hi han fet. No s'està dient res més que una entitat artística és igual a ella mateixa, sols s'està dient que es té l'habilitat d'esmicolar totes les parts una a una rastrejant-ne l'origen i interconnexió.

Una entitat artística més enllà de les pretensions¹⁴² que la ubiquen en un trànsit més o menys afortunat entre entelèquies, és una esfera perfecta de voluntat auto-referenciada.

Llavors, per tenir una visió encertada de l'obra, juntament amb els encerts de la creació que exciten la imaginació de l'espectador, se li han d'ajuntar seguint les parts que no ofereixen diàleg ni interès. Molt més encara les incorreccions, tempteigs, penediments i el seu maquillatge també s'han de valorar com a elements de ple dret, ja que no deixen de ser part del tot conjunt. Aquests com les cicatrius del cos, o els cràters de la lluna defineixen el caràcter de l'entitat.

És important que totes les intervencions bones i dolentes es vegin seguint un criteri obert per poder arribar al fons de l'entitat artística que s'analitza. Si hom evita connectar l'error amb les parts sanes, fragmenta la visió unitària, i llança el fi últim de la peça a l'exterior, a altres referents. I l'obra ha de ser una esfera perfecta en ella mateixa. Sols quan hom, mitjançant un gran esforç de visió, és capaç d'analitzar una obra seguint el criteri esmentat, pot percebre les virtuts i els defectes, tant de l'obra, com de l'artista productor que analitza. I el que encara és millor, una coneixença diàfana de les solucions als problemes hipotètics.

De la mateixa manera, tots els embulls del discurs plàstic que adrecen la realitat de l'obra a altres creacions¹⁴³, no aguanten una contemplació sistemàtica de l'obra en conjunt, i es mostren obertes en les seves intencions.

El setge sistemàtic a la creació bizantina és extrapolable a tots els altres àmbits de la realitat. Els fets de la vida de les persones, massa sovint es consideren atzarosos, per manca d'interès o capacitat en la seva observació. L'estudi i interpretació detallada dels petits gestos, paraules o eleccions, permet no sols conèixer bé les persones, sinó inclús predir-les. Esmicolar sistemàticament el discurs pictòric, m'ha ensenyat que la presència de l'atzar a l'art o la vida creix a mesura que hom evita l'observació en profunditat tant dels seus trets

com de les seves interrelacions.

L'atzar és un tel amb el què el nostre desinterès cobreix el món.

Pragmàticament cal entendre que el creador d'icones responsable haurà de considerar tots els elements que intervenen en la seva creació, baldament pensi que difícilment ningú se n'assabentarà del grau de control i sacrifici. Tot d'una manera o altra es fa notar, llavors tot d'una manera o altra s'haurà de valorar. Per ventura l'espectador no repara a un nivell conscient tot l'entramat de petiteses i sofisticacions, però a nivell emotiu o intuïtiu sens dubte que ho fa. Tanmateix sempre hi ha algun element lliure que acaba d'aportar fantasia i misteri a la més prevista i controlada de les obres. És l'ànima, l'alè de vida.

El creador responsable controla tots els aspectes de l'obra per tal d'oferir a l'alè de vida un entramat de gramàtica pictòrica lliure de nusos o grums. Quan l'ànima compareix, discorre com a aigua beneïda pels canals de l'artifici, expandint-se molt més enllà de la superfície pictòrica.

Emprant contínuament un protocol pictòric que exigeix calcular per sistema cada intervenció en relació al resultat global, com és la pintura bizantina, es genera l'habilitat de pintar més que visualment, d'una manera racional. Molts cops les pinzellades s'han de situar mirant més en relació a les que vindran, que no les ja posades. Aquesta habilitat acaba esdevenint un simulador pictòric, necessitat de res per generar harmonies cromàtiques i figuratives. Es té consciència del fet pictòric. Molt lluny de la necessitat de l'acte pictòric simple i la intuïció visual, la capacitat creadora s'entén com una formula resultat-ruta *per se*, i expandeix les capacitats creatives fins a l'infinit. És important valorar i executar el pla resultant de la formula fins a la menor de les pinzellades, si es vol potenciar la bellesa de l'esfera. La capacitat de la combinatòria matemàtico-sensible és allà a l'abast de l'artista, permetent desenvolupar projectes generats des d'un valor mínim, sols cal estructurar-lo. Tal com Bach creava musica des de l'artifici del paper pautat.

El bon pintor bizantí només es fa amo i senyor de la seva obra quan es posa a disposició de la inèrcia processual de la metodologia que està emprant. Amb anterioritat s'ha definit amb luxe de detalls la multipossibilitat bizantina, ara es vol comentar com es decideix.

Les decisions no es prenen ni molt menys a cada passa, sinó que s'escolleixen camins a transitar. Camins que s'han de recórrer fins al final abans de trobar un nou entreforc.

Per exemple, el creador en un moment donat, té a l'abast la possibilitat de triar el camí cromàtic per a una toga. Si tria verd amb ombres taronges, no es podrà alterar el camí del color, i totes les sub-decisions de pinzellada, grafia, veladures i semblants s'hauran de fer seguint la directriu del verd amb ombres taronges. Per tant, sembla força obvi que s'hagi de tenir una idea cromàtica del conjunt abans de començar.

L'obra bizantina acabada bé funciona com una esfera perceptiva. Cada intervenció pictòrica porta a una altra, i aquesta a una tercera sense possibilitat d'aturar la visió a l'artifici, expandint el sant esperit que hi medra, des del suport cap a fora.

De la mateixa manera s'ha de pintar. Sense alteracions, i lligant cada color amb el proper cada llum amb la següent, cada esgrafiat amb el seu successor. Per tant, la creació s'ha de fer a vista d'ocell, de manera sempre preventiva, gairebé fora del temps. L'activitat física del pintar s'ha d'acabar semblant a la manera que una impressora materialitza una imatge digital. Sistemàtica i inexorable.

I tornant a la toga, si hi ha la possibilitat que el resultat sigui completament inapropiat per al total de l'obra, i l'única solució estètica sigui pintar-la del color complementari, és a dir vermella amb ombres verdes, l'única opció és tornar al punt d'origen. S'ha d'eliminar tot el rastre de l'acció pretèrita esborrant la pintura i/o tapar-la i recomençar. Però s'ha de tenir en compte que aquesta acció no serveix com a procediment usual, ja que castiga el suport i les àrees de color annexes. Llavors no es té com a opció començar a pintar quelcom amb un color i, si agrada seguir, i si no, es canvia.

De la mateixa manera la volumetria s'ha de seguir en un pla unidireccional. Si, per exemple,

es pinta un rostre de sant, prim i poc il·luminat en el primer estadi, no es pot pretendre en el moment d'aplicar-li la *trita fotisma* engreixar-lo i donar-li una presència de la llum més gran. La mancança de base faria que l'alteració no s'aguantés. Així i tot si s'insistís la *trita fotisma* de manera que suplís la manca de base, la seva excessiva presència cremaria la imatge, i trencaria l'harmonia global.

De la mateixa manera, tampoc es pot canviar la direcció de les arrugues de les expressions ni les fulles dels arbres, ni les plomes de les ales dels àngels, un cop la tendència ja s'ha plantejat i ha començat a prendre cos.

Es podria acotar com a punt de no retorn per a les alteracions morfològiques i/o lumíniques de petit grau, el moment en que la *grapsimatta* i la primera llum donen una primera visió suau de la imatge. Més enllà d'aquest punt, per molt necessari per optimitzar la imatge pugui semblar allargar els dits de les mans, pujar una mica els ulls, o canviar el dibuix dels plecs dels vestits per posar tres exemples, no s'ha de fer. Ja es faci emprant un fosc o emprant un clar es trencarà la fràgil inèrcia triangular entre modelat lumínic, base cromàtica i veladura ombrívola. L'artifici pictòric bizantí, la característica llum escalada, sols desapareix si es realitza a consciència. Fer desaparèixer l'artifici és essencial per al bon pintor.

De fet, no seria molt desencertat dir que el pes creatiu de la pintura d'una icona es carrega entre la *grapsimata* i els primers tocs de la primera llum. Més enllà d'aquest moment, el treball a realitzar sembla molt al que fa una ostra amb un gra d'arena, anar-hi construint capes concèntriques de nacre.

Els treballs realitzats d'una manera tan específica i inamovible com la que s'està relatant, són indubtablement escassos. Per molt que l'ideal seria el que es diu, els *agiógrafos* realitzen obres plenes de estira-i-arronses. Si ho fan amb un procediment molt protocol·lari com és el bizantí, les estira-i-arronses són petites, les precarietats són reduïdes i les improvisacions menudes, ja que el projecte en general està ben tancat abans de començar.

Així i tot, no està de més fer apologia de la quimera de la puresa processual, ja que és l'únic motor que permet destriar el blat de la palla i saber que és el que intervé en veritat en la gènesi d'una imatge i el que és purament circumstancial.

Posant el llistó d'exigència molt alt també es possibilita generar una nova i profunda coneixença de l'imatge que es tracta pictòricament. A més que —s'insistirà— l'única manera d'eliminar la possibilitat de sorpreses desagradables entre les interaccions de les capes pictòriques, és ésser d'entrada molt estricte amb el què es pinta. Les irregularitats de les primeres capes, per molt que tinguin una aparença formosa, sempre es paguen amb dificultats a les darreres, generant un acabat precari.

Cal afegir un darrer motiu esotèric, gairebé hermètic, per ser escrupolosos en cadascuna de les intervencions pictòriques i les seves interrelacions. En la puresa projectual es troba el camí per assolir la clarividència pictòrica, a la qual en darrera instància el pintor bizantí està obligat, ja que la icona és oració pictòrica i no pas pintura.

Tanmateix les modificacions de darrera hora són possibles i s'empren regularment. El marge d'alteració de la imatge que permet cada nova intervenció és petit, però existeix. Es podria comparar amb la capacitat ofensiva que té el rei al joc d'escacs.

Les particularitats dels elements, tant figuratius com decoratius, emparant-se en aquest marge, es poden canviar sobre la marxa, recollint-ne les petites idees que el procés creatiu pugui aportar, o corregint errors de càlcul. Ara bé, com ja s'ha dit, si l'imatge esdevé molt deficitària no quedarà més remei que, o acceptar-la o refer-ne les parts més conflictives des de l'inici.

Les parts sempre s'hauran de refer mitjançant la interacció dels tres estadis cromàtico-lumínics, a més del darrer repussat de blanc pur i les veladures que es puguin haver posat a les altres bandes del mateix color. És a dir, talment com si és comencés de bell nou. Si no es fa així, les diferències de color i la seva natura s'apreciaran massa.

Àdhuc fent-ho *comme il fault* la dificultat d'ajustar les relacions entre les diferents llums-colors al to general ja existent, fa que la reelaboració sigui una mica vistable; essent la

frontera entre les parts refetes i les antigues el punt més cridaner. Per tant, només ho paga recomençar si es fa d'un element complet i no sols d'una part d'aquest.

La coneixença del punt exacte més enllà del qual és impossible realitzar alteracions en la pintura bizantina l'he adquirida mitjançant la praxi. Més vegades del que hagués volgut he hagut de refer parts deficientes de les meves icones. El fet que provocà la deficiència en quasi totes les ocasions fou la concepció de l'obra com a procés creatiu raonablement obert, és a dir no voler predir i fermar els esdeveniments pictòrics.

Un exemple significatiu és el dels rostres de dos sants de les portes d'iconòstasi que vaig pintar el 2005 (veure imatges 8 i 8bis). En elles, l'esgrafiament inicial no es va fer amb prou cura com per recollir bé el dibuix. La indefinició va transcendir a la *grapsimata* i es va fer visible. En comptes de esborrar-la es va continuar el treball despreocupadament, pensant que, faltant encara quasi tot l'edifici pictòric, la imatge es compondria espontàniament en treballar-hi.

Però no va ser així, i el mateix dibuix desencertat s'anava perpetuant naturalment amb cada nova intervenció.

Acostant-se al final del procés pictòric es fa fer palès que hi hauria d'haver una re-elaboració dels trets. Mitjançant la tercera llum, les *psimicià*, i una nova passada de *grapsimata* es van arreglar les cares d'una manera forçada.

Tot i que a nivell de imatge els rostres milloraren, el volum excessiu de pintura, el cansament del modelat, i l'atenuació del color pretèrit motivats per la refrega, els feien molt lletjos.

Es va treure la pintura, es va tornar a posar la *proplasmós*, i es recomençà el treball. Aquest segon cop es va anar amb molta més cura amb les primeres línies.

Amb un dibuix inicial òptim, com s'esperava, no va haver cap problema per generar la imatge.

Una obra bizantina és una esfera pictòrica que orbita al voltant de la imatge. Si l'eix de rotació està tort, en quedarà constància. Per tant s'ha de plantejar i situar curosament.

Malauradament no es va fer un seguiment fotogràfic del procés creatiu de l'obra, i no existeixen testimonis ni de la primera versió dels rostres ni del procés de retoc. Ara bé, la manera de corregir és molt semblant a la del rostre d'un dels quatre àngels de "I Kimici", que s'ha vist al capítol 7 extensament.

Cal tenir present que si es recomença una àrea de una icona que ha sofert problemes amb els mateixos pressuposts que l'han portada a fracassar un cop, és molt probable que l'error es repeteixi. Ja que a banda dels errors deguts a l'atzar, la manca de concentració o el desconeixement circumstancial, hi ha l'error de base. L'error de base és podria definir com la desconeixença d'un o més pilars de l'obra que es realitza, figuratiu, cromàtic o conceptual. Si no es té consciència de la manca d'una part vital de l'obra no es poden corregir les petites indefinicions o errors que genera la manca, ja que no hi ha responsable present a qui imputar-les. És fàcil que les indefinicions o errors es vagin acumulant, ja que no es toca en cap moment l'autèntic problema, de manera que els primers semblen al començament manca de precisió, després necessitats de cos i després massa insistits, en conseqüència espanyant la peça.

Leonardo tenia molta raó, l'art és qüestió mental, davant el mínim dubte convé pensar en comptes de moure el pinzell. Pensar és l'única manera de trobar l'error de base.

En bizantí m'he trobat poques vegades generant errors de base. El projecte inicial està massa tancat com per poder estar molt equivocat.

En canvi, a la meua obra personal m'hi he trobat infinitat de vegades, gairebé sempre, per haver fet un plantejament del prototip insuficient. Fet comprensible, si es valora que la diferència més important entre les meves obres bizantines i les personals, és que les segones s'han de generar des de zero, és a dir, que són prototips.

Prendre consciència d'aquest fet i de la importància que té, que és tractarà més endavant, és el nus d'aquesta tesi.

La concepció i manera de treballar esfèrica, tant de la pintura bizantina, com de la meua obra personal, ha sorprès a la majoria dels col·legues¹⁴⁴ amb qui n'he parlat. Avesats a treballar de la manera desorganitzada que permet tenir sempre oberta l'opció de refer l'obra parcial o totalment a qualsevol moment, senten cert respecte, si no por, a la necessitat organitzativa bizantina. En alguns casos, simplement no creuen fins a quin punt no es pot anar temptejant la imatge. Té la seva lògica, ja que la manera de pintar contemporània es fonamenta en el ús o abús de tonalitats cobrents que aïllen quasi sempre les capes inferiors, podent punyir la imatge fins que el cúmul de decisions descartades acabin fent l'obra massa aparatosa.

En la pintura bizantina no és possible re-insistir o re-ubicar la pintura en base a una imatge. No hi ha camí enrere, les direccions de cadascuna de les intervencions s'han d'acumular seguint un pla imaginatiu que estipula mínims i màxims.

Les tres llums d'un rostre, per exemple, per tal de crear la impressió de clar-fosc, s'hauran d'anar col·locant deixant l'espai lliure suficient entre el punt de màxima llum, el punt d'absència total sense temptejar. No hi ha la possibilitat d'engrandir —amb l'afany de millorar la imatge— l'ombra un cop s'ha col·locat la primera llum, com tampoc hi ha la possibilitat d'engrandir la primera llum un cop s'ha situat la segona, etc.

En el moment en que una llum s'endinsa massa en un camp de valor que no li és propi, es pot esborrar amb un drap si encara no està eixuta la pintura. Si està eixuta, però ha passat menys d'una hora, encara es possible anant molta cura amb un drap humit desfer la intervenció no volguda respectant la base (quelcom força difícil), i retocar-la si ha quedat dura l'acció de neteja. Més enllà d'aquest punt s'ha de refer la part precària, o acceptar-la. L'única solució és esborrar amb proplasmos i començar de bell nou, o exposar-se i esborrar suaument les llums amb aigua.

Amb tècnica pictòrica directa, en canvi, si hom endinsa massa alguna llum en un camp que no li es propi, basta fer un to semblant a l'inicial i ressituar-lo.

Davant d'aquesta facilitat, és comprensible que es vagi ajustant imatge i encarnació a la vegada, partint de la generalitat i buscant la particularitat. Procedint d'aital manera es pot anar afegint capes de pintura amb diferents intencions figuratives i estètiques *ad nauseam*, amb el inconvenient de que poden arribar a ser massa carregades de matèria i desagradables de seguir per la vista, minvant el poder de l'aire referencial.

Ara bé molts cops l'efectivitat visual dels tons que s'apliquen depèn de la sàvia interacció amb el que hi ha davall. Si el que es troba és una tempesta d'intencions oposades, difícilment es podrà fer res simple però intens. Llavors, per molt que visualment no es vegi el tempteig que sofreix la imatge, els modelats pretèrits s'acumulen amb soroll que lastra l'efectivitat de la pintura¹⁴⁵.

Les imatges bizantines sols tenen una intenció, seguida des de el principi fins al final. Lligat a això hi ha el fet que el sistema de treball s'organitza de particular a general. Des dels punts constructius, des de les màximes llums, des de les màximes ombres, per molt que els primers valors siguin suaus.

Després de tot l'esmentat, queda palès que concebant el treball pictòric esfèricament hom s'assegura per la seva obra un resultat net i eteri. Saber i veure que tot acaba lligant —tot amb tot—, sense deixar res a l'atzar o a l'oblit, les intervencions es sintetitzen al mínim imprescindible. Això no vol dir esquematisme, sinó precisió. De fet les obres mediocres, tot d'una es carreguen d'entitat, bastant poques intervencions per quedar saturades com a imatges. En canvi les obres treballades amb precisió es poden intensificar molt més.

La meua obra ha pretès des de sempre aquests dos trets. La puresa estètica em sembla l'única manera de entendre el nus del que es representa sense fer-li mal.

El pintor, dibuixant i gravador, José Hernández¹⁴⁶ diu que acabar una pintura és matar-la (imatge). Sense voler treure-li la raó, considero que si l'acabat d'una pintura és realment net —esfèric, com m'agrada anomenar-lo— la seva natura transcendeix la mort física i esdevé

pur esperit. La imatge sublima els seus trets representatius en un mirall d'or (metafòricament parlant), capaç de mostrar a l'espectador el que és dintre seu.

Evidentment per realitzar quelcom tan preciosista les tasques preparatòries han de ser acuradíssimes.



40 José Hernández, *Memoria meteorológica*, 1982. Oleo sobre tela 162 x 130 cm, col·lecció particular

Si es pretén que cada pinzellada defineixi sens dubtar llum, color, modelat, trets i expressions no es pot començar sense una intenció imaginativa precisa.

Però per fer imatges processuals complexes, i sobretot per no ficar-se en culs-de-sac pictòrics, calen molts de temptejos que es solucionen de manera immillorable amb els estudis de dibuix a banda, resumits en el cartró. Demostrar de manera pràctica fins a quin punt són vitals els estudis a banda i en quin grau s'han de definir, per tal d'obtenir un bon resultat emprant pintura indirecta és l'objectiu d'aquesta tesi. Una manera excel·lent de fer-ho és constatant la gran complexitat que representa encarnar pictòricament una icona, tot i tenint la imatge final definida a la perfecció en avanç. S'ha constatat pràcticament, fent un seguiment acurat de totes les passes necessàries mitjançant diversos exemples.

I després s'ha fet una visualització exhaustiva de la multipossibilitat de recursos i d'accions a l'hora de crear una icona, accentuant-ne la necessitat constant del criteri del creador.

I s'ha observat com totes les passes, parts, colors i altres intervencions estan lligades l'una a l'altra, creant una obra esfèrica en la qual la vista i la raó no es poden aturar en un sol punt. La conclusió de tot plegat és que es pot transitar la creació d'una icona per molts camins, però cada acció acumula conseqüències al resultat, independentment de fins a quin punt es facin paleses a la vista en l'obra acabada. Per tant, un cop es traça un camí, s'ha de ser coherent. La pintura bizantina mantén allunyada la necessitat de tempteig a l'hora de definir la imatge emprant un referent tan acabat com la futura obra, i un protocol pictòric ben tancat.

Aquest sistema de treball avalat per més de mil anys d'història, funciona a la perfecció per generar imatges de gran puresa. Així ho he pogut constatar de manera pràctica.

Per tant, pot deduir-se que el seu talent és perfectament extrapolable a altres metodologies que pretenguin resultats semblants.

- 1 Considero aquesta primera tria temàtica, més pragmàtica que no pas estètica.
- 2 S'anomena glikasmos a l'endolciment de l'esquerpa llum de l'agiografia usant un to mitjà, alegre i semi-transparent.
- 3 Ja sigui molt o poc fidel en la elaboració de la peça a aquest plantejament estètic a priori.
- 4 Això vol dir, que si per exemple s'ha escollit seguir la hipotètica toga rosa d'un personatge del referent en postura i llum, no cal seguir l'estructuració dels plecs de la mànega si no els troben adients, i ja sigui inventant-los ja sigui amb un altra referent, afaiçonar-los d'una manera,
- 5 Es a dir, "la icona x és grossa i allargada", o "la icona y és petita i quadrada"
- 6 I el mateix passa amb les proporcions dels elements configurants d'aquests, i per exemple els rostres tenen ulls, nassos i boques més grans.
- 7 S'han registrat i s'han pogut contrastar el nombre i temps de sessions dels exemples "Agios Giorgos Cefaloforos" i "Panagia Glicofilousa".
- 8 Càlculs fets amb la diferència 1 (petit) 3 (gran).
- 9 Es a dir, pinzell amb mà depositant pintura a la superfície.
- 10 Si ha d'ésser "feina d'embarg" sens dubte una peça petita duu menys d'un 70% de feina que la gran.
- 11 Pintar un braç és com a mínim dues coses:
A) tenir l'imatge clara a la ment (diàleg espiritual) i
B) posar-hi pintura a sobre (pintar). Si es pinta un braç de 20 cm posem, intervé un treball de 1A i de 20 B. Si es pinta un braç de 5 cm intervé 5 B, però exactament el mateix 1A.
Cal afegir que el treball A és molt més desgastant, mentre que l'altre és repetitiu i simple.
- 12 Einstein afirmava que el temps és relatiu.
- 13 Escultor de fusta. És qui fa tota el mobiliari litúrgic bizantí.
- 14 La talla bizantina és una forma artística que es desenvolupa paral·lelament a la iconografia. No se n'entrarà en la descripció, ja que, tot i que a moments com aquest es vincula amb la pintura, no deixa d'ésser escultura, per tant subjecte aliè a l'estudiat en aquesta tesi, que és pintura.
- 15 Normalment és al revés, el pintor compra a l'escultor suports ja treballats, o n'encarrega sense cap indicació més que les mesures globals.
- 16 M'he fixat que la majoria de treballs dels decoradors, es fan buscant el quadrat, tant de les mesures reals, com en la disposició de la decoració, com en la proporció d'espai buit per al pintor. I el pintor necessita, o bé el rectangle auri o inclús el rectangle 1:2.
- 17 El cànon correcte per les figures bizantines són 8 caps mínim.
- 18 Com s'aprecia perfectament a la imatge, les flors són tant grans com els caps dels sants.
- 19 Si la fusta no hagués estat envernissada d'entrada, s'hauria pogut manipular. Sigui afegint color o or, globalment o a bandes, el pes visual del moble s'hauria pogut suavitzar molt.
- 20 Per tal que s'avengui amb les altres mesures de l'iconòstasi i l'església en general, o simplement que no hi hagi possibilitat d'obtenir una post més gran.
- 21 Hi ha a l'abast força bibliografia al respecta, mirar bibliografia.
- 22 Segons el meu criteri existeixen tres plans semàntics a una icona: Pla objectual (hologràfic), pla pictòric, pla geomètric (ornamentació).
- 23 Sigui en llenguatge bizantí, sigui en algun dels estils més moderns fortament influïts per la pintura acadèmica russa de finals del segle XIX i començament del XX.
- 24 Dissortadament no he tractat aquesta tècnica, ni tangencialment. Esper en els pròxims anys tenir la ocasió d'aprendre algunes variants de la pintura bizantina a la cera, per enriquir la meua coneixença del món bizantí, i per extensió ampliar la meua habilitat pictòrica i capacitat com a docent.
- 25 No seria errat dir que uns dels pares de la pintura Ibèrica moderna és Domènico Theotocopoulos. Nat a Creta, molt abans d'arribar a Toledo, i abans de passar pel taller del Tintoretto, els seus inicis són com a agiografos.
- 26 Com ja s'ha descrit als exemples pràctics, quan es pinta a l'ou, es rebaixa normalment la pintura amb l'aigua que es té a un potet a banda.
- 27 Tant l'opció de moltes capes i gruixades de pintura, com la d'una sola i diluïda, són gairebé sempre errònies.
- 28 Que no de relleu real. Tal com s'ha dit, repussat, relleu decoratiu amb gesso o doble pla de representació (finestra) són maneres tridimensionals de treballar la icona.
- 29 De fet aquesta percepció emocional, pot ser traduïda en recursos repetibles i la seva combinació.

- Lligadures, intensitat de cada nota en concret, petits rubatos i glissandos entre d'altres, són mals d'ordenar de manera racional, és més practic treballar amb l'emoció i fer "parlar" a l'instrument. Així i tot hi ha intèrprets dels quals es diu que són molt tècnics. Són aquests que prefereixen descompondre l'emoció en anotacions mecàniques i treballar a partir d'aquestes.
- 30 Alois Riegl ho deixa ben clar en parlar de l'evolució de la visió del món a l'art antic.
- 31 Ni en pintura, ni en escultura, ni en fotografia, ni en performance, ni tan sols en cinema, la realitat mai es deixa capturar el misteri en una acotació creativa. El que si fa és seduir l'home com una amant perversa i fer-li creure que efectivament l'ha posseïda.
- 32 Com podria ser una lliga de futbol.
- 33 Precisament s'han posat aquest dos exemples per ser extrems. Criticats a la premsa del seu temps i en posteriors treballs teòrics per l'afany en dur fins a l'extrem la seva voluntat artística.
- 34 Alguns exemples de pintors considerats idealistes: Ingres, Botticelli, Memling, Mark Ryden
- 35 Alguns exemples de pintors considerats realistes: Courbet, Freud, López, Velàzquez, Brueghel.
- 36 No tan exagerat com el que el món de l'art contemporani té a la tècnica. Aquest fet mal d'entendre es pot explicar fàcilment de la següent manera:
Sistemes fotomecànics en sèrie igual a resultat exacte (tot i que pobre en riquesa matèrica)
Com més s'atraca el sistema manufacturat, a un preciosisme formal, més es desacredita a causa de la proximitat a l'acabat fotomecànic.
Llavors el corrent axioma qualitat igual ben acabat s'ha invertit, com a mínim a les arts.
- 37 S'està parlant del músic intèrpret i no del compositor, el qual presentaria una altra idiosincràsia.
- 38 Descomptant, és clar, les parts d'or.
- 39 Per a un pintor avesat a fer pinzellades de dalt a baix haver de fer un gest horitzontal precís pot representar un gran problema. En aquest cas sempre es pot canviar de posició el cos, i efectuar un gest en vertical que es llegeix com a horitzontal.
- 40 És a dir mínima intervenció màxim efecte.
- 41 Una placa tectònica gestual es podria definir com una àrea pictòrica que segueix un mateix criteri de modelat i de direcció de pinzellada. Sol respondre a una part figurativa.
- 42 Això no és del tot cert, també hi pot haver accidents inesperats i irrepitibles i és bo que hi siguin. Sobre això dues consideracions, primer s'ha de deixar palès que aquests vénen d'un pla semàntic i englobador diferent, que degut a la incapacitat d'abraçar-ho queda envoltat de misteri, però que té un sentit còsmic; i segon l'inesperat crea el seu efecte secundari, és clar. Un exemple en el món natural és un llamp que crema un arbre. Un exemple artístic és l'ull mal col·locat del Moisés de Miquel Àngel.
- 43
- 44 Tot i que a les icones es pinta una vasa vermella, no es pot considerar part de la pintura, ans com a part del suport.
- 45 Tret, és clar del daurat. Tot i que es podria homologar direcció de brunyit amb pinzellada.
- 46 Aquesta duresa pot provenir tant del color en si, com de l'abruptesa de l'escala de lumínica.
- 47 Com, per exemple, la semi-veladura del vestit de l'ànima de Maria, a l'exemple "H kimici ths Theotokoy". Veure capítol 6.
- 48 Si hom està sol en el món no té concepte de alteritat. Si apareix un segon habitant amb ell ve el concepte "Jo" i "l'altra". Si vénen més persones, no duen un tercer concepte igual de revolucionari pel que fa al pla existencial.
- 49 Si es digués de voluntat tàctil i acabat lumínic no s'aniria desencaminat.
- 50 A la cera és directament impossible.
- 51 S'entén que una obra està ben obrada quan la aplicació de pintura està treballada a consciència, és a dir a capes primes però amb cos, respectant el temps d'assecatge de cada intervenció, i evitant regruixos i rebaves.
- 52 És a dir cada graó varia únicament en la seva proporció de blanc.
- 53 Pintor grec de la segona meitat del s XX, i professor de Belles Arts a Atenes, mai ha vist amb bons ulls la pintura indirecta, segons m'han comentat antics alumnes seus.
- 54 És a dir la realitat pictòrica no-representativa de camps i grafies de colors.
- 55 Quan la pintura pren massa consciència d'ella mateixa destrueix la imatge. Algunes obres de Klimt són fascinants per poder captar la frontera entre vida i mort de la imatge. Retrat d'Adella 2, i Esperança 2, són exemples immillorables.
- 56 En dir corbes isolumètriques es fa referència al clar-fosc resumit i acotat en diferents àrees d'un mateix valor mitjançant el seu perfilat, a la manera de les corbes de nivell o isomètriques.
- 57 Per assimilar la metafòra s'ha d'entendre que parany=recurs estilístic i bèstia=espectador.
- 58 *El dulce yugo*, que deia Santa Teresa de Àvila.

- 59 Sempre movent-se en una gama terrosa moderadament fosca.
- 60 El límit respectable és el microcosmos. Anomeno microcosmos quan la definició de quelcom assoleix un grau tan elevat que el què se li consideraven com a detalls anecdòtics, prenen rellevància pròpia.
- 61 Tanmateix per dir la veritat, no fou així, ja que la versió que es realitzà és uns 10 cms menys ampla. Pecatta minuta en la què ningú ha reparat.
- 62 Si es coneix visualment, és a dir si es pot dibuixar. Conèixer-lo a nivell gramatical, no sempre és conèixer-lo a nivell visual.
- 64 La llum, és qui rebotant en el món tridimensional crea la percepció visual.
- 65 Fent referència al concepte pes de la imatge que s'empra a l'argot informàtic per definir la quantitat d'espai de memòria que ocupa un arxiu visual.
- 66
- 67 Semblant a aquest cicle d'obres de Schnabell, però a la inversa, els germans Chapman feren una intervenció a una edició original dels "Desastres de la guerra" de Goya. Mati Klarwein, pintor psicodèlic nord-americà fincat a Deià, Mallorca feu també una exposició de pintures de encants intervingudes per el mateix.
- 68 Un dels pseudònims de Julian Schnabell, és el J.R. (personatge de la soap-opera Dallas) de la pintura. De David Hockney es deia que era el Col Porter de la pintura.
- 69 Jo entenc com a bon pintor figuratiu aquell que capta la realitat visual tridimensional i es capaç de reduir-la en una bidimensionalitat estàtica recognizable per un gran nombre de persones de diferents estrats socials i nivell cultural sense la necessitat d'un discurs teòric de recolzament.
- 70 En principi sols per a mi mateix tant com a creador com a persona. Un cop trobada la pròpia opinió es relativament fàcil trobar justificants a escrits i tractats en la nostra babilònica societat on tot coexisteix sense altre ordre més que la coincidència temporal.
- 71 L'interrogant va quedar dormit, amb moltes d'altres al cap, fent voltes a baixa intensitat de consciència, cercant solucionar-se tots sols. Allà s'ajunten i es separen en noves fórmules per tal d'anar incorporant les noves incògnites que constantment arriben al forn neuronal.
- Adesiara, emperò, la idea no evoluciona, i es conserva immaculada en la puresa conceptual, al llarg del temps i les voltes, esperant condicions més favorables per sortir a l'exterior. Aquestes condicions són: més temps d'atenció conscient per tal que es pugui ramificar en un camp de sub-incògnites vinculades a una activitat experimental. Si hom no provoca aquestes condicions, la idea tenaç persevera en la seva espera, fins al dia en què les condicions ideals es donen per si soles.
- 72 Es tracta d'una comanda que a més del gust estètic i la curiositat per l'experiència conté el factor diner i l'orgull professional pel mig. Aquests ajudaren molt que l'experiència fos més real que no especulativa.
- 73 És a dir res de còpia hiper mimètica sense reconèixer el referent. Aquest fet hagués duit moltíssima més de feina i metafísicament es situaria en una altra banda de l'espectre. El de la màquina i el del microcosmos com a veritat, és a dir estructura atòmica comú a tot. En canvi nosaltres treballem des de el punt de vista de les essències i les idees.
- 74 Una icona és sempre una còpia moderadament mimètica de la icona referencial. Es diu moderadament, perquè es va més lluny que la mateixa concreció física i es barreja amb l'ideal guardat a la memòria. De fet aquest procedir és el normal en totes les formes d'art representativa. Una flor es pinta com una flor que es sembla a la que es té davant. Un pit es pinta com un pit que es sembla al que tenc davant, un camió es pinta com un camió que es sembla al que tenc davant. La capacitat d'organitzar la llum-tacte-só del món en entitats és quelcom mental i conceptual, tan íntim que és costós entrar en debat sense perdre's o no caure en èxtasi místic; no és això al que es referia Viggestain quan parlava de que el metafísic és que el món existesqui?
- 75 Tret del daurat de l'aureola daurada, una mica deficitària. Com ja he dit, el daurat és la meva bèstia parda.
- 76 Allò que Erich Fromm anomena separativitat.
- 77 Una mica al fals inacabat esteticista d'alguns artistes.
- 78 Externament acaben a l'os de l'òrbita. És el misteri i el recolliment. És la comunió amb el cos i el deslligament del món exterior.
- 79 Aquest s'ha de coordinar acuradament, primer amb l'oposat cantó de l'ull, on convergeixen l'òrbita i el pòmul a més de gravitar-hi l'altre cantó de la cella; i segon, amb tota l'àrea simètrica. Però normalment aquest punt s'obvia, és com la part oculta de la lluna.
- 80 És recomanable tenir una posició crítica envers la inspiració, avui tan sobrevalorada ja que no sabem quina és la força que està inspirant i amb quin propòsit.
- 81 Siguem francs, pintar com el Holbein aporta saviesa, pintar com el Basquiatt bogeria i/o ganes

d'injectar-se heroïna. Ara bé l'univers és cíclic i vora els cicles de construcció (al qual es podria inscriure l'obra de Holbein) existeixen els de destrucció (al qual es podria inscriure l'obra de Baskiatt). El Buda ho sap i progressa en el centre de la samsara o roda de la vida.

82 Tot i que a sota hi ha, o hi podria haver molt de treball ocult a l vista.

83 L'apologia de l'art africà pels cubistes, per exemple.

84 Tot i que els capellans ortodoxos tot d'una protesten quan es pinta un bizantí més verista, si aquest està fet amb amor i respecte la protesta es redueix a una lleu amonestació.

85 De fet hi ha un terme hebreu, yadoah, que significa a la vegada conèixer i estimar.

86 Aquesta concepció de psimicià és la que s'intentà posar en pràctica a un dels quatre àngels de l'exemple pràctic "I kimici ths teotokoy".

87 Des de sempre m'ha fascinat la resina de polièster. Substància viscosa que quan se li apliquen unes gotetes de catalitzador, comença a escalfar-se i en poc temps s'endureix.

88 Com el lector atent haurà reparat, en cap dels exemples pràctics s'ha seguit aquesta regla. Un cop s'entén bé el protocol creatiu la peça es fa al cap, i poc importa seguir-ho textualment, es fa com ve en gana en base a aquesta idea. Tanmateix cal insistir: fins que la idea no està ben clara, cal seguir religiosament el protocol pictòric.

89 Més encara que damunt d'un camper de blanc lluminós o d'una grisalla òptica.

90 O sigui el moviment psicomotriu en treballar.

91 Per exemple, hi ha icones que llevat dels rostres i les mans de les figures, tota la resta s'ha pintat sobre l'or. En casos com aquests, serà molt fàcil buidar un estampat d'or complex sobre uns vestits pintats a l'or. Els resultat, que és espectacular, potencia al màxim l'aspecte de joia de la icona

92 Petita, intricada i reflectant, realment difícil de capturar en una fotografia, obliga a una visió lenta del natural.

93 Si la tarifa a cobrar per la icona és l'estàndard al mercat xipriota en el 2009, uns 450 euros per una peça de 45x30 cms de mitja figura amb mans (aproximadament), en efecte, no ho paga.

94 A ull total o parcial, és a dir fer unes poques retxes per encaixar.

95 De fet, els estampats, sols comencen a tenir entitat en ells mateixos quan l'ull de l'espectador ha resumit totes les altres parts de la icona.

97 De fet es parla, gairebé míticament, d'un mixió que permet brunyir lleugerament l'or. Ara bé, ni l'he vist, ni he conegut a ningú que l'emprí o em sàpiga dir de les seves característiques exactes, ni tampoc he vist cap obra que no es plantegi dubtosa.

98 Sols duc fet les grissokontilies amb or fi de manera organitzada d'ençà que vaig començar a fer un seguiment del procés estrictament tradicional de la pintura bizantina grega. És a dir d'ençà començaments d'octubre del 2009

Tanmateix, quatre anys abans ja havia tengut contacte amb l'or en pols, però no m'havia aturat a valorar-lo d'una manera rigorosa.

99 Més que a les icones he pogut constatar aquest fet a la meva obra figurativa personal. A les pintures o dibuixos on he posat or m'he trobat amb la necessitat de definir molt més la imatge en tots els aspectes possibles.

100 Per tal que aquest anar més enllà no quedi encallat en una pura especulació intel·lectual sobre els noms de les coses —com passa més sovint del que seria desitjable— cal tenir present, primer, que s'han d'emprar conceptes universals i repetibles, i segon, que cal joc net, és a, dir res d'entelèquies ni deus-ex-machina.

101 No confondre amb els textos que, integrats a la imatge en rotlles o encartàfils, si que tenen concepció d'anamorfosis espacial.

102 Tal com s'explica en el Gènesi.

103 Chillida és un dels artistes espanyols contemporanis que més bé ha entès i tractat el concepte de buid.

104 En principi és molt característic de la pintura bizantina, però el seu us és remuntable, com a mínim, fins a la pintura tardana de l'imperi Romà.

105 De fet quan més s'avança en el sentit de la creació (bizantina o Wagneriana) es fa molt present que el continuïtat narratiu es l'únic essencial. No com deia el científic Wagensberg a la conferència que dona a les V Jornades pre-doctorals "La Realitat Assetjada" que l'important és el grau de sorpresa que reb el cervell.

106 Aquest tipus de lligadures també es poden veure a les lloses funeràries del paviment de les esglésies catalanes.

107 A la manera dels fotoestefanos.

108 Igual que no es concebible que una imatge de sant Jordi tengui escrit el nom de Noè, tampoc té sentit que un evangelista porti escrit al llibre quelcom fora del seu àmbit.

- 109 Força diferent del demotikó que es parla actualment, i del seu antecessor el katharevousa o del grec clàssic.
- 110 Des de els 80 a les acadèmies de belles arts s'ensenya donant per bo el pensament de Duchamp i altres dadaistes.
- 111 Com diu Kathleen Taylor "...the primacy of doctrine over person...is because in the West individualism is itself such a powerful doctrine" al seu llibre "Brainwash", plana 58.
- 112 Tant les planes dels llibre com els filacteris representats a les icones estan proveïts d'una llum com a mínim.
- 113 No sempre ha d'ésser així. Aureoles i lletres poden estar fetes amb diferents colors. Àdhuc hi pot haver diferents colors a distints textos (genèric, article, esdeveniment) i emprar diferents colors per els diferents cercles. Ara bé, aquestes opcions són generalment minoritàries.
- 114 Com s'ha dit abans, és relativament normal integrar al pla de representació un desnivell a la manera de marc.
- 116 També anomenat vermell pozzuoli, vermell venecià etc. És una terra acolorida per òxid de ferro.
- 117 S'està parlant, es clar, de l'opció més comú, fons d'or. Quan no és així, rarament es fan els marges d'or. L'anhel de la icona és tenir molt d'or. Per tant si no hi ha pressupost per quelcom decisiu com el camp, no té sentit que n'hi hagi per als marges.
- 118 Un dels agiografos més sofisticats del què es té notícies, és el cretenc Iannis Kornaros, citat abans. Les seves obres són autèntiques peces de joieria plenes de decoració i figures secundàries exquisidament afaïçonades. Home de vida difícil i de temperament més encara, trobà pau en la pràctica de l'agiografia.
- 120 Aquesta alteració dels marges es comenta A l'exemple pràctic "Agios Giorgos cefaloforos"
- 121 Cal recordar que les estàtues principals dels antics déus, no estaven visibles a poca gent més que els sacerdots de màxima categoria. Com a bon fill de la il·lustració i l'enciclopèdia, el món contemporani passa per alt la força del misteri.
- 122 Ja sigui públic, un capellà, o un privat, un home del carrer.
- 123 No és obligació, però d'aquesta manera l'acció és força més senzilla.
- 124 Anomenat Saturn pels romans, és un Tità cruel que devora els seus fills.
- 125 O a la cera.
- 127 Déu grec de l'inframón.
- 128 Itxab a la mitologia Maia és la deessa del suïcidi i esposa del Déu de la mort, Chamer.
- 129 El crimen perfecto.
- 130 En dir obra esfèrica, faig referència a una obra amb totes les seves intervencions perfectament ajustades. En breu vendrà un sub-apartat específic del tema.
- 131 Una bona icona és com un mirall. No té res estrident, res personal, per tant s'hi projecta la personalitat de l'espectador i hi rebota, i com que l'espectador és cada dia diferent (és viu) la icona cada dia és diferent
- 132 La pintura, i la no-pintura que se'n deriva, instal·lació, vídeo o electrografia. Tot allò que cap en el caixó de sastre anomenat arts plàstiques.
- 133
- 134
- 135 WOLFE (2010), 54.
- 136
- 137 Tanmateix tot aquest discurs sobre les bondats de l'estàndard, pot ésser que sigui menys cert del que en un principi es vol creure, i que molt probablement el cànon bizantí només representi per a l'artista una distància d'or respecte al seu origen, i que només aquesta distància és el que permet la comprensió del centre mateix de la creació contemporània.
- 138 El llibre de Don Thompson, "El tiburón de un millón de dolares" deixa clara entre línies aquesta idea.
- 139 En làmines, llibres revistes i semblants.
- 140 L'existència a Sartre, la separativitat a Fromm.
- 141 Per exemple, la pintura figurativa contemporània basada en la intensificació de tons semi-cobrents en base a la intuïció com la de López, Freud o Roris.
- 142 Un retrat que es sembli a la persona, un vermell que sigui bonic, un paisatge amb profunditat.
- 143 És a dir el què prové no de la pròpia realitat, sinó de l'apropiació amanerada de les fórmules d'altres artistes.
- 144 Siguin pintors occidentals o orientals. Els meus col·legues agiografos, evidentment no s'han sorprès, però sí que han alabat el meu rigor.
- 145 Tot i que en alguns casos la gràcia de la pintura pot residir en la gràcia d'aquest soroll. Crec que

Anglada-Camarassa és un bon exemple de soroll pictòric rendible.

146 José Hernández, pintor, gravador i dibuixant espanyol, nat a Tanger en 1944 i resident en Madrid. Entre altres distincions ha rebut el Premi Nacional de Belles arts en 1981, és membre de la Real Acadèmia de Belles arts de Sant Fernando de Madrid, i és Membre d'Honor de la Real Acadèmia de Belles arts de Santa Isabel d'Hongria de Sevilla.

9

REPERCUSSIÓ DE LA IMBRICACIÓ EN LA PINTURA BIZANTINA A L'OBRA PERSONAL

CONCLUSIONS

9.1 INFLUÈNCIA ESTÈTICA I CONCEPTUAL A L'OBRA PERSONAL

Com a efecte previsible de la praxi bizantina, tant les seves constants estètiques com conceptuals s'han fet presents a l'obra personal en:

1- Un interès per composicions altament geometritzants, frontals i sense profunditat.

2- Un ús regular d'or.

3- Una major estilització dels elements representats.

4- Una major literalitat pictòrica.

5- Una concepció espiritual de l'obra. És a dir com a receptacle de forces anímiques¹ més que de testimoni d'una realitat visual.

Igual que Lucian Freud diu “Jo no vull pintar la carn dels models, jo vull que les meves pintures siguin la carn” jo podria dir que, a la manera de la icona bizantina, no vull representar una idea, sinó que vull que creixi hermèticament dins la entitat matèrica de l'obra. És a dir, l'obra pictòrica entesa com a formulisme màgic-catàrtic, de manera semblant als exvots² (imatge 1).



1 Anònim, *Exvot de Yrineo Samorano*, 1981. Oli sobre metall, 26x35,8 cm.

Quan a l'interès per dotar l'obra del màxim preciosisme tècnic i referencial³, tot i que en un primer moment podria semblar un contrasentit⁴, respon a la pretensió, que com més bell sigui un exvot més força espiritual tendrà. És a dir la intensificació de la definició de la imatge no com a artifici pirotècnic, ans com a densificació espiritual.

6- Un anecdotari, que tot i que no segueix gaire les imatges referencials bizantines, té molt de devocional.

Per ventura, es podria dir que el cristianisme ortodox deixa caure la seva influència en la meua obra en una generosa aparició de *fotostefanos*, i ales dels àngels. Tanmateix aquests dos elements són molt propis també de la imaginària cristiana occidental, i es combinen amb llibertat amb altres temes/elements de diferents tradicions religioses.

De fet, moltes vegades se m'ha qualificat —sense ésser-ho— de rosa-creu o semblants.

La manca de necessitat d'adhesió de la meua obra a un credo estandaritzant, li confereix un sincretisme religiós, espiritual i cultural que jo qualificaria de molt postmodern. El lligam entre tanta heterodòxia imaginària és la universalitat del nus anatòmic. La manca d'adhesió a un credo religiós organitzat, sol és fruit de la manca de demanda d'obra per part d'aquests. També es podria dir que és un fet inherent a la civilització occidental on la religió ha perdut la seva força com a transmissor de cultura, d'estereotips morals i ètics, i de clixés estètics. Testimoni que han recollit els nous mitjans multiculturals de comunicació de masses.

9.2 INFLUÈNCIA PROCESSUAL

Gràcies a la pràctica de la pintura bizantina, he pogut sondar fins a quin punt ha d'ésser precisa la feina preparatòria a les obres que s'hagin d'elaborar amb tècnica pictòrica indirecta. Només després de pintar un nombre considerable d'icones seguint una referència

completament definida, tant pel que fa a la imatge com a la ruta cromàtica a seguir; he pogut valorar fins a quin punt és important anar sobre segur.



5 Leonardo da Vinci, *Sant Geroni*, 1480. Tremp i oli sobre taula, 103×75 cm, Museu Vaticà.



2 Cartró Leonardo da Vinci, *Santa Anna, Maria, Jesus i Sant Joan*, 1501-1505. Pastel sobre paper, 141,5×104,6 cm, National Gallery, London.



4 Leonardo da Vinci, *La Adoració dels reis d'Orient*, 1481-82. Oli sobre taula, 246×243 cm, Galeria Uffizi, Florencia

Per tant, ja que la meua obra personal segueix també un procés indirecte (intensificació de la imatge mitjançant capes alternades de transparències i gris òptic), es fa evident la necessitat d'un referent tan acabat com la mateixa obra que es pretén realitzar, per tal de dur a bon terme els seus interessos plàstics, exactament com a una icona bizantina. Sobretot, si a l'interès purament estètic se li suma un afany de comprensió i rigor quasi científic⁵ d'allò que es representa.

Per endinsar-se en la definició i explicació del món sensible, es necessita a més de l'anàlisi visual, un tempteig força elevat a l'hora de traduir-lo en figuració, tempteig que —es recordarà— la pintura indirecta no permet.

Tot i saber-ho, no ha estat fins en aprofundir en la tradició bizantina, quan s'han resolt els dubtes seriosos sobre la possibilitat i processualitat de les hipotètiques correccions i penediments. La imbricació bizantina ha deixat fora de tot dubte i de manera irreversible, que qualsevol alteració en un procés pictòric indirecte⁶, és un desgast de l'energia creativa important que repercuteix negativament en la definició i força de la peça. Per tant s'han d'evitar a tot preu les alteracions, siguin del grau que siguin. Des de la perspectiva bizantina sembla temerari plantejar les peces de manera oberta, deixant que sigui el mateix caminar el que digui per quin camí estètic s'anirà. Tanmateix si la intuïció fa que des del plantejament inicial obert s'arribi a bon port, l'experiència, poc racionalitzada, difícilment és repetible, de manera que queda desproveïda de valor processual⁷ estrictament parlant. És glòria d'un dia, pa avui, fam per demà.

Aquesta manera unidireccional de treballar fa que desaparegui l'excitació creativa davant del suport definitiu de l'obra (que no davant l'obra en si). Aquest fet una vegada reconegut i valorat és menys rellevant del que pot semblar inicialment, ja que la fascinació intel·lectual pel repte pictòric i imaginatiu simplement transmigra als estudis preparatoris de la peça, sobretot al resum dels mateixos, el cartró. Dit això, la figura del Leonardo creador de estudis meravellosos (imatge 2) per a peces meravelloses, gairebé sempre inacabades (imatges 4 i 5), s'entén millor: si s'ha aconseguit capturar el misteri de l'obra, ja no és un repte acabar-la.



6 Ramon Trias i Torres, cartró per a **Retrat de Natanael Cohen com a Perseu**, 2000-01. Llapis i llapis blanc sobre paper d'embolicar, 150x200 cm.

Per tal d'evitar el desinterès i ésser capaç d'acabar les meves obres ja visualitzades amb una gran preparació prèvia, la resposta la torno a trobar a l'esperit bizantí. Seguir endavant en la intensificació de la imatge i pintar-la al suport final només pot tenir sentit creatiu com a forma d'oració i/o contemplació espiritual.



8 Ramon Trias i Torres, cartró per a **Crucifixió**, 2005. Llapis sobre paper Guarro BASIC, 150x200 cm.



7 Ramon Trias i Torres, cartró per a **Pilot i navegant**, 2005. Llapis sobre paper Guarro BASIC 50x50 cm.

9.3 DEFINICIÓ DEL CARTRÓ ÒPTIM

La necessitat del cartró per al mètode pictòric indirecte no ha estat mai posada en dubte, per tant no ha sigut suggerit per la imbricació bizantina. El que si ha fet, emperò, ha sigut deixar ben palès fins a quin punt el cartró ha d'estar definit.

Els referents fotogràfics que usualment intervenen en la meua obra, no es poden considerar ni de bon tros com a estudis finals. La construcció de la imatge final de les meves obres, tret d'alguna excepció, és força més elaborada que la traducció d'una simple presa referencial; és la combinació de diferents referents en un pla molt personalitzat.

Per tant, són obligats molts de canvis en els referents per fer-los interactuar, des de canvis obvis com coordinar els diferents referents o minvar les deformacions de l'objectiu, a canvis subtils com ajustar les expressions de les figures o ubicar conscientment les articulacions⁹.

El cartró que emprava fins abans de treure conclusions en bizantí (imatges 6, 7 i 8), consistia en un encaix bastant definit de la imatge final amb una noció del clar-fosc. Qualsevol ambigüitat morfològica i/o volumètrica més enllà de l'esmentada definició que pogués sorgir, es trobava improcedent resoldre-la en el mateix cartró.

Pensava que, en pujar el nivell de densitat de la imatge projectada mitjançant la pràctica pictòrica en el suport definitiu, les ambigüitats quedarien definides de manera natural sense major problema.

Ara bé, la pretesa correlació entre intensificació pictòrica i definició de la imatge, molt rarament s'ha donat; al contrari, a mida que la imatge guanyava en presència, les ambigüitats es van mostrant més imprecises, o, inclús completament errònies, bloquejant la correcta conclusió del treball representatiu de manera lineal¹⁰.

Per molt que les alteracions necessàries sempre semblessin ínfimes, emprant un sistema acumulatiu d'intensificació pictòrica, l'opció del retoc fàcil i directe mai ha sigut possible. Aquesta situació angoixosa s'ha repetit molt més del que hagués estat desitjable, ja que fins fa poc s'atribuïa incorrectament a una precarietat o mancança estructural del procés pictòric; de manera que sempre s'acabaven afegint retocs, correccions, modelats amb calçador, o més i més innecessàries capes de pintura. Sempre amb la peregrina esperança de trobar la solució des del fet pictòric.

Gràcies a la reflexió sobre la multipossibilitat de la pintura bizantina la pretensió de solucionar ambigüitats en el dibuix inicial emprant el tempteig pictòric, s'ha acabat revelant com a impossible en un projecte pictòric acumulatiu.

En una imatge de rigor figuratiu mitjà o alt es produeixen un gran nombre d'intervencions pictòriques. Si es pretén que totes deixin la seva empremta, el pla que les coordina ha d'estar altament detallat. Molt més que la noció d'encaix i de llum que emprava fins al moment.

En el cartró adient per a la pintura per capes, no es pot deixar res obert a la resolució pictòrica posterior, ja que es sap que qualsevol ambigüitat en el plantejament no es concretarà naturalment i processual en una solució en el format definitiu, ans s'agreuja a mida que la imatge prengui cos, mostrant-se la informació cada vegada més imprecisa.

Es podria dir que el cartró adient és una model a escala 1/1 de l'obra acabada i no el seu esquelet. El paral·lisme amb el referent que s'empra normalment a la pintura bizantina contemporània com a referent, ho deixa més que clar. El cartró és, ni més ni menys, que una obra ja acabada i ben fermada en tots els seus caps. Perquè, de fet, en sotmetre una icona bizantina i una peça original pròpia al mateix escrutini es mostra ben clar un fet:

Les obres que configuren la meua obra personal, són gairebé sempre prototips.

Per tant, s'ha de resoldre tota una problemàtica estètica de la futura peça, que a la icona es té feta d'entrada. I això representa molta més feina del que sembla, tanta que es podria considerar com una obra en si. Un prototip propi necessita tenir tanta informació des del començament de l'activitat pictòrica com les imatges referencials per les icones bizantines, és a dir, la mateixa que una obra acabada.

Llavors, i en definitiva, en el cartró d'una obra prototip s'haurà de solucionar com a mínim:

1- L'encaix al mil límetre de la futura obra.

2- L'anatomia i els gestos de les figures a partir de la comprensió dels ossos i les articulacions¹¹. Dels objectes inanimats i animals, se'n buscarà la personalitat amb la mateixa exigència.

3- Als rostres s'hauran identificar les expressions des de les arrugues i les diferents ones que conformen la cabellera. Les mans i el peus també es treballaran amb luxe de definició. Als cossos, s'haurà de tenir noció de com les ones de la pell irradien des de les articulacions.

4- En el pla global, es buscarà la interacció en ritmes generals i dramàtics dels diversos elements representats. El que s'anomena macroestructura semàntica.

5- La llum es treballarà de manera detallada i com a mínim, en quatre valors. Tot i que no caldrà que les grans masses de llum estiguin perfectament realitzades, se n'haurà de tenir una bona noció.

6- Tot i que no cal incorporar-los a l'estudi final, s'hauran de fer notes de color que defineixin la gamma cromàtica a emprar, per tenir ben clara la ruta cromàtica des de la primera pinzellada de color al format definitiu.

7- S'hauran de tenir també resoltes les diferents densitats de l'obra, tant si s'empra perspectiva aèria com si s'empra un protocol iconogràfic. Dit d'una altra manera, saber quines zones



9 Hans Holbein, Retrat de Sir Richard Southwell, 1536. Llapis, pastel, punta de metall i tinta sobre paper rosa, 37 × 28.1 cm, Royal Collection, Windsor Castle.



10 Hans Holbein, *Jane Seymour, Reina d'Anglaterra*. Pastel sobre paper, 50x28.5 cm, Royal colection, Windsor Castle, London.



11 Jan van Eyck, *Santa Bàrbara*, 1437. Tinta xina i oli sobre taula 34×18,5 cm, Santa Bàrbara, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.

de l'obra tendran un presència i gruix pictòric fort, quines tendran una presència i un gruix pictòric suau, i quines ocuparan una franja intermèdia.

8) Resumint i dit de la manera més clara possible:

Quan es pinta un prototip, tant imatge, com ruta pictòrica a seguir, han d'estar igual d'acotats com quan es crea un nou avatar d'icona. Per tant, en base a la praxi bizantina, el cartró adient és la imatge definitiva i ben acabada de la futura obra, per molt que sembli un contrasentit.

Els dibuixos preparatoris de Holbein per a Sir Richard Southwell (imatge 9) i Jane Seymour, Reina d'Anglaterra (imatge 10) o la santa Bàrbara inacabada de Jan Van Eyck (imatge 11) o el inacabat Compianto sul Cristo morto, de Bellini, il·lustren a la perfecció l'esperit que ha d'impregnar el cartró. Gràcies a ell

serà possible construir la imatge al suport definitiu optimitzant al màxim l'energia creativa, ja que permet una precisió quirúrgica de totes i cadascuna de les intervencions (imatge 12).

Treballar amb una imatge preparatòria molt tancada és com aixecar un edifici des dels plànols; des del moment en què es buiden els fonaments, està ja calculada la teulada. L'obra pictòrica per capes també té una natura projectual molt marcada, on ni es cerca ni es troba, sinó que es desenvolupa una imatge en matèria; i si es vol aconseguir un determinat acabat s'ha de preparar des de la base.

Estudiar i/o corregir en pintura en el suport definitiu, és molt costós. La pintura és un mitjà que permet un acabat molt tangible, però és poc versàtil precisament pel mateix. El dibuix¹², en canvi, tenint una mínima expressió matèrica¹³, té l'agilitat necessària com per que sigui rendible l'inevitable estira-i-arronsa que exigeix realitzar un estudi satisfactori.

Per tant, per qüestió d'economia de mitjans, convé realitzar la batalla creativa conceptual, especulativa i estètica, amb llapis i paper, o materials semblants.

Un cop definida la imatge en el dibuix preparatori fins pràcticament l'acabat, es pot traduir al fet pictòric amb gran seguretat i encert. Per aital acció convé seguir el criteri de la mínima intervenció, per optimitzar al màxim el treball previ. Cal insistir en aquest punt, per molt complexa que es vulgui una obra pictòrica, sempre s'haurà de evitar tota gratuïtat¹⁴

Per molt que el projecte estigui encaminat d'una manera racionalista a créixer progressivament sense reculades, està subjecte a la inexactitud del món i de la persona que el genera. Per tant, compareixen inevitablement estira-arronses en la gènesi pictòrica que, poc o molt, fan necessàries correccions¹⁵. Les correccions es poden dur a terme de moltes maneres; des de tapar completament la part no satisfactòria i recomençar, a retocar-la amb

pintura de manera directa o de manera indirecta¹⁶.

Per tal de crear una pintura per capes de manera òptima, sigui bizantina o no, cal tenir en compte que cada correcció és una inconveniència. Si s'ha d'ésser estricte, corregir i/o retocar, té poc de mètode o recepta.

És molt pedagògic saber quines passes pictòriques segueixen les icones per venir al món, però la manera en què es poden corregir no ho és pas. Sols s'esmentarà que sempre es basen en la part més bàsica de la intuïció pictòrica. És a dir, afegir el que manca de la manera més directa, talment com si fos un pegat.

L'acció correctiva opera de manera directa en les necessitats circumstancials de la peça, sense funcionar com a procés racional organitzat i repetible. Per tant no es pot transmetre com a coneixement científic. Cal mantenir la raó al marge d'aquest assumpte, i no provar de fer una catalogació de maneres de corregir, i quan es trobi en la necessitat, procedir seguint l'instint de pintor i no de restaurador.



12 Giovanni Bellini, *Compianto sul Cristo morto*, 1490. Tremp sobre tela, 74x118 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Tanmateix, cal insistir en que com més ben preparada estigui una peça, menys adobs seran necessaris. *La millor manera de corregir és evitar l'errada*. La millor manera d'optimitzar la inversió d'energia que suposa la realització d'una imatge en llenguatge pictòric indirecte, sigui bizantina o no, és desenvolupar-la en estudis previs, exhaustius i fortament intel·lectualitzats¹⁷. Sols d'aquesta manera el fet pictòric es treu de sobre la incertesa que, en darrera instància, és la generadora d'errades i correccions.

La apologia que s'està fent de l'esperit d'organització pictòrica no és que sigui una obligació en fer-se des d'un treball de recerca, ans és l'única opció coherent.

Diónisos no es pot defensar des del discurs, arma apol·línica. Si així i tot, el caire orgiàstic de la creació es encoratjada des de la raó, es converteix en quelcom molt diferent, es converteix en metàstasi de l'intel·lecte¹⁸.

Per acabar, i responent a la previsible crítica d'alguns sectors artístics, que considerarien que fermar el projecte mata la inspiració i la "voluntat del quadre" diré que, ans al contrari, gràcies a l'esperit organitzatiu la inspiració i "la voluntat del quadre" no es veuen ofegats pel caprici momentani, i es poden desenvolupar en tot llur esplendor.

- 1 Un retorn a la figuració òptico-tàctil com la definiria Riegl. Una concepció creativa contraposada a la figuració òptico-visual d'ús normal al món modern.
- 2 Un exvot és una pintura o un objecte oferit a la Divinitat o a un sant com a testimoni d'un vot o com a mostra d'agraïment per un favor obtingut.
- 3 Molts d'exvots no tenen cap interès per bellesa i/o bon acabat estètic.
- 4 Brancusi, Reinhart o Malevich, per posar sols tres exemples d'artistes més o menys contemporanis, lliguen l'espiritualitat a la simplicitat de formes.
- 5 Entre la mateixa flor pintada per Leonardo o per Delacroix, hi haurà un univers de diferència.
- 6 Si el sistema pictòric és directe, tot i que permet el templeig, no se n'ha d'abusar, ja que pot acabar triant el resultat.
- 7 Salvant totes les distàncies, és com al billar on s'ha d'anar cantant els forats on es pretén ficar les bolles.
- 8 Sóc del parer que l'excitació estètica és molt superior d'aquesta manera, ja que perllonga el clímax a voluntat del bon pintor.
- 9 Tenir una fotografia amb el posat o objecte que es pretén pintar, no assegura la seva comprensió. En canvi la manufactura de la imatge, obliga a entendre el que es fa sota pena de no poder avançar en la seva realització.
- 10 Sense una sola alteració del pla inicial.
- 11 DA VINCI, p 353.
- 12 S'està parlant del dibuix científic, allunyat completament de postulats i intencions artístiques.
- 13
- 14 Les pintures obrades per templeig deixen, moltes parts gratuïtes, és a dir intencions aproximades descartades que tenen un efecte ambientalista gens lleig. Quan es pinta amb esperit acumulatiu, aquest ambientalisme no funciona. L'hiperpuresa crea una necessitat i interacció de tots els gestos que referència a la vida. En els primers moments de treballar amb aquest sistema, una certa inseguretat pot fer que es cerqui i es potenciï un cert templeig per crear ambient. Això s'ha d'evitar, alhora que es tradueix pictòricament el cartró amb intervencions mínimes, però carregades al màxim d'energia conscient. Si la pintura es fa així, com ja s'ha dit, deixa d'ésser creació visual per esdevenir meditació visual.
- 15 El pintor José M^a Gonzalez Cuasante afirma que les correccions fan perdre plasticitat. Ell aconsella prescindir-ne.
- 16 És a dir, interaccionar diferents capes de pintura per a tal efecte.
- 17 És a dir, més que sentir el que s'està representant, entendre el que s'està representant. En darrera instància, si el treball és profund, tots dos conceptes deixen d'ésser antagònics.
- 18 Certs sistemes neuronals, si la consciència intervé molt s'afebleixen en la seva resposta. TAYLOR, p 153.

10

EXEMPLE PROCESSUAL V: CRANC

Descripció del procés d'elaboració d'una obra pictòrica per capes.

Primer exemple

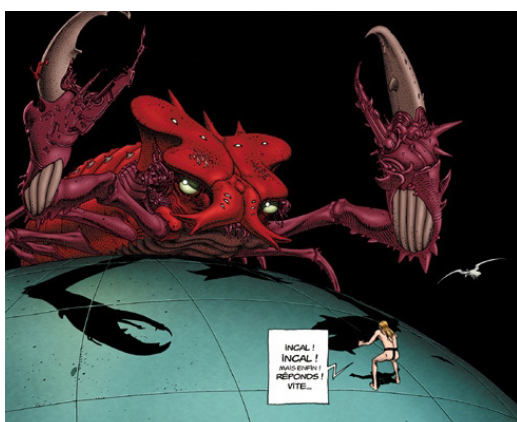
Abans d'entrar en matèria, es vol deixar molt clar que cada estadi del procés pictòric a punt de descriure's, es realitza en estar l'anterior estadi —damunt el què s'assenta— eixut, com a mínim, al tracte¹. Aquesta fet és condició sine qua non per a la correcta factura d'una obra per superposició de capes pictòriques.

10.0 SUPORT

Primer de tot s'afaïçona el suport. Sense tenir cap idea prefixada del que se pintarà a sobre, es tallen amb serra de vogir dos cercles idèntics de 32 cm de diàmetre d'una peça de contraplacat prim, sobrant d'una altra feina. Els cercles es tracen amb un compàs. Realitzar dues o més obres a l'hora per optimitzar² l'esforç, és quelcom comú en el procés de producció de qualsevol objecte, independent de la seva natura. Els taulells es preparen a la bizantina; primer per tenir a l'abast la possibilitat de daurar a l'aigua, i segon per la seva aptitud al treball pictòric dens.

Un cop acabada la preparació, s'incorporen quatre trossets de llistó darrera del suport, aferrant-los amb cola blanca. Aquesta senzilla bastida deixa un espai considerable entre la post i la paret on es penja, conferint una lleugeresa especial a l'obra. Sembla que el cranc sura.

Un cop preparats els suports, es deixen dormir al taller durant més d'un any, ja que es treballa en altres projectes.



0 Jean Giraud "Moebius", vinyeta de *El Incal* (amb guió de Jodorowsky), 1980-88

10.1 IDEA

En un moment donat es decideix pintar un cranc a un dels dos tondos. El motor d'aquesta decisió és un interès, que ve de lluny, per la intrincada estructura dels crustacis. Els seus exosquelets són l'origen de les màquines cuirassades futuristes que es veuen adesiara al còmics, cinema i videojocs de ciència-ficció (imatge 0).

Es a dir, l'interès estètic pel cranc ve de les seves derivacions creatives a l'esfera dels mons imaginaris. La pretensió d'encarar el cranc de primera mà és un camí de retorn a

la font de la imaginació, que no pot ser cap altra que la *gran realitat*⁴.

Com que existeixen dos tondos, i sols una idea, es presenten dues opcions: O bé es deixa apartat de moment el suport orfe d'idea, o bé es deriva una segona idea de la primera. Seguint amb la dinàmica d'optimització d'esforç creatiu, es decideix decantar-se per la segona opció.

Repetir el model a totes dues peces, però en vistes diferents —que vendria a ser la primera i més òbvia possibilitat— es descarta ràpidament; no tant per fàcil, com per estèrilment redundant. En canvi, si que sembla força interessant, ampliar l'estudi dels exosquelets amb una segona espècie. De manera natural, la llagosta es mostra com a la millor opció.

10.2 GÈNESIS CONCEPTUAL

La present obra és austera, conceptualment parlant.

No hi ha cap desenvolupament previ en dibuixos preparatoris. Ni de l'encaix, ni de la il·luminació. El posat es tria *in situ* just abans de començar el treball referencial de l'obra. La frontalitat és mostra com el posat més adient per mantenir el pretès diàleg antropocèntric amb el crustaci. L'animal, presentat d'aital manera, és mostra com un rostre gran i deforme envoltat de potes i mordales.

Per motius purament pragmàtics —no es vol embrutar la taula de la cuina— s'incorpora un element secundari a la composició, un plat. Emperò, vist des de la perspectiva que dóna el temps, es podria considerar que la incorporació del plat està carregada de sentit estètic i conceptual. El plat, de forma circular, és la repetició del tondo, però dins la imatge mateixa; per tant el cranc està inscrit en dos cercles, el primer és el format físic de la pròpia obra, i el

segon, el plat que el conté (representat, estant fugat, com una mitja el lipse).

El model s'il lumina de manera frontal i plana; per simplicitat, i per ser la opció que millor n'assegurarà la comprensió i transmissió pictòrica. Com es diria col·loquialment “es veu tot” .



1

aquest primer èxit expressiu en més papers. En incrementar el nivell d'explicació del que s'ha visualitzat de manera detallada i ordenada amb el model davant, s'asseguraria que la força del natural, recollit en el primer dibuix, arribés fins a la finalització del suport últim, ja que no seria un comentari aïllat, ans un discurs justificat. Emperò, en el moment en el què es planteja la peça, no sembla tan clara la necessitat d'aprofundir més en els dibuixos previs, ja que es pensa —de manera errònia— que el sentit d'una obra pictòrica és, precisament aquest, desenvolupar en pintura de manera comprensiva i metòdica la intuïció de la idea-dibuix primordial. I per aconseguir-ho en teoria n'hi ha d'haver prou amb els referents fotogràfics, ja què són prou correctes. Però, durant el futur treball pictòric, es farà palès que aquesta opció és incorrecte. Els referents fotogràfics, que sols donen informació òptica sense codificar, és mostraran insuficients per distingir els trets fonamentals dels circumstancials⁶ en la majoria dels casos. La fotografia és el recordatori de l'experiència visual com a fet sensorial, mentre que el dibuix és el rastre en un pla de representació del fet visual en la seva vessant intel·lectual. Per tant el segon mitjà pot arribar a aportar molta més informació referencial⁷ a un projecte que el primer. Sobretot si es tracta, com en el present cas, de representar una forma relativament allunyada de l'experiència diària.

Per tal de no encetar polèmiques, es puntualitzarà que no es pretén entrar en cap moment en un debat dibuix *versus* fotografia. Sols es vol catalogar quantitativament des de, i per a la pràctica pictòrica, les fonts referencials que aquesta té al seu abast per tal d'organitzar-ne l'esforç i la metodologia.

Tot i les esmentades mancances de base, el treball pictòric es desenvoluparà sense problemes. *Gràcies a les ganes i una mica a la sort l'obra resultant tendrà àngel, ja que la musa, sistemàticament es dignarà a comparèixer amb la inspiració sota el braç.*

Així i tot, s'ha de ser conscient que l'aventura podria no haver sortit tan bé, com serà el cas de l'exemple “Llamàntol”, del què se'n parlarà en el proper capítol.

En conseqüència sobre la preparació de la present peça, es dirà que, en no haver de ser el procés pictòric una aventura, ans una meditació, l'obra es comença amb un plantejament deficitari, tot i el bon resultat final.

Amb una màquina fotogràfica digital senzilla⁵ es fan unes deu preses fotogràfiques del cranc. També es fa un dibuix preparatori (imatge 1) del natural sobre paper de reciclatge de baixa qualitat de 28 x 25 cm (aprox), usant un portamines de grafit (0,5 i mines Hb). És un dibuix poc definit si se n'ha de tenir en compte el futur ús referencial. No és que no sigui “bonic”, al contrari, l'aire que té el fa formós i suggeridor, però deixa massa coses obertes, excitant la imaginació. Coses que s'hauran de interpretar amb els referents fotogràfics.

Vist amb la perspectiva del temps, hagués sigut recomanable desenvolupar del natural

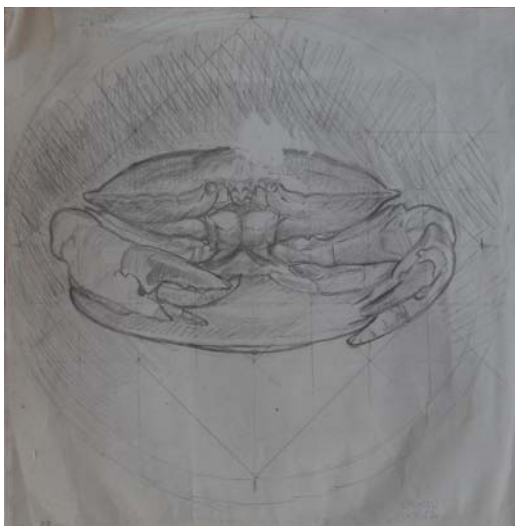
10.3 CARTRÓ

Cada presa fotogràfica del cranc té un escorç una mica diferent a l'altre, per tant, és fa necessari escollir-ne una com a imatge referencial troncal. Aquesta és la que —de manera mimètica— es transfereix a l'obra pictòrica, restant les altres com a eventuales consultores dels inevitables dubtes i/o ambigüitats que la imatge principal deixa oberta.

Es fa una impressió del referent troncal ocupant mig DIN A4 per poder-la manipular còmodament i s'hi traça una graella per tal d'ampliar-la.

Per realitzar el cartró s'escolleix un paper reciclat gris de baixa qualitat; com a la majoria dels dibuixos preparatoris dels què es tracta a aquesta tesi, s'escolleix únicament per la fàcil disponibilitat. A l'esmentat paper es traça⁸ una graella proporcional a la de la impressió digital. No s'empra com a matriu del cartró el dibuix del natural, ja que, tal i com s'ha dit, és imprecís.

El cartró es realitza referenciant-lo amb les preses fotogràfiques, deixant l'estudi del natural pràcticament a banda. Tanmateix, la influència del dibuix del natural és innegable, ja que, des de la memòria, articula tota observació i representació dels referents fotogràfics. Sense el temps que s'ha invertit mirant el cranc del natural per fer-ne l'esmentat dibuix, no se n'entendria tan bé l'estructura, volumetria i cromatisme a les fotografies.



2

Per un altre cantó, cal puntualitzar que el camp sobre el qual el cranc figura a les fotos no serà a l'obra. Des de la gènesi mateixa de l'obra es vol un camp neutre. Amb un tram de llapis suau s'estudia l'aspecte que ha de tenir. Es busca que l'espai neutre de fons s'assimili a la fisicitat de l'obra, és a dir que el tondo es projecti suport endins lligant món real amb imaginari (si més no, fer-ne menys esquerpa la separació).

El cartró queda enllestit sense cap problema rellevant (imatge 2).



3

10.4 TRASPÀS DEL CARTRÓ A LA POST

Es fa una fotocòpia del cartró. S'aplica pigment al darrera de la fotocòpia, s'estén amb un cotó, i se'n treu el sobrant. Després es col·loca la fotocòpia sobre el suport amb el pigment en contacte amb la superfície a pintar i s'immobilitza el paper a la post amb cinta de reserva. Finalment, amb un bolígraf es repassen pulcrament les línies mestres del dibuix. És, en definitiva, el mateix procés que s'ha emprat per transferir la imatge referencial de les icones. L'única diferència és que el que es transfereix aquest cop no s'ha trobat fet, si no que s'ha hagut de generar.

Un cop passat el dibuix a la post, es repassa amb tinta xinesa diluïda⁹ per tal que no desaparegui davall les imminents capes de pintura¹⁰.

10.5 EMPRIMACIÓ DE COLOR RESINÓS GENERAL

Es dona una emprimació de terra roja a la superfície de l'obra (imatge 3) diluint pintura a l'oli de tub¹¹ generosament en vernís dammar rebaixat amb essència de trementina rectificada¹².

Metodològicament parlant, per ventura seria més correcte diluir en el mèdiu el pigment pur, evitant l'oli que porta la pintura de tub. Aquesta manera més purista de treballar ha sigut aplicada amb èxit a altres peces, amb un resultat més apte per al posterior treball al tremp, però, tanmateix la diferència no és prou gran com per ésser intransigent amb l'oli. A més té com a compensació que la superfície pictòrica esdevé molt aspre¹³ i erosiona els pinzells que intervenen a l'acte pictòric.

10.6 ESTADI D'OMBRES TRANSPARENTS

Per pintar el present estadi de l'obra, s'utilitza com a mèdiu tremp d'ou suaument emulsionat. Els ingredients i les seves proporcions són els següents:

- 1 rovell d'ou
- 1/4 del volum del rovell d'ou en oli de llinosa
- 1 volum equivalent al rovell, d'aigua
- Unes poques gotes de vinagre de vi

Per tal de no triar l'emulsió s'han de barrejar primer l'ou i l'oli abans d'afegir-li l'aigua.

Un pinzell vell és un bon estri per remenar l'emulsió, i una tassa de cafè un bon lloc on realitzar-la.

Un cop s'ha elaborat el mèdiu, és recomanable —per qüestions òbvies— posar-lo a un dosificador de pintura, i guardar-lo a la nevera tan bon punt s'ha acabat d'emprar.

L'addició d'oli a l'ou, endolcirà i aportarà transparència a la pintura, possibilitant més marge de temps¹⁴ que el tremp d'ou convencional per dirigir la pinzellada. Temps que s'invertirà per modelar la pintura d'una manera més naturalista que la que permetria el temps d'ou convencional. S'empra pintura a l'ou i no a l'oli, primer de tot per evitar un excessiu greix de l'obra pictòrica en general, i segon per la bellesa que confereix a la mateixa. Com a la pintura bizantina, s'empren pinzells rodons i de pèl suau per pintar, complementant-los amb pinzells en forma de ventall, per, suavitzar l'emplomat quan convengui i es disposi del temps suficient.

Com ja s'ha comentat a l'apartat bizantí, els colors del tremp a l'ou ni es barregen fàcilment i ni aguanten el temps, per tant s'han de preparar cada dia tots els tons que s'hagin d'emprar.

L'estadi d'ombres transparents es realitza emprant tres tons diferenciats. Són els següents:

- 1- Un to fosc càlid per les ombres fet amb una barreja de negre (1/4) i ocre vermell (3/4)
- 2- Un to fosc, no tan càlid, fet amb una barreja, també de negre (1/4), però aquest cop amb groc (3/4)
- 3- Una mitja tinta composta exclusivament de terra d'ombra natural

Les ombres del cranc es defineixen *grosso modo* amb aquests tres tons, força propers entre ells.



4

molt rítmica i sempre desproveïda de relleu. La pintura, tot i que emulsionada, es dilueix amb aigua sense cap problema, i aferra bé sobre la pintura anterior. Llavors es certifica a la pràctica que emprar pintura magre (tremp d'ou emulsionat) sobre pintura grassa (pintura a l'oli amb vernís), tal com afirma Max Doerner¹⁵, no presenta cap tipus de problema sempre i quan és faci bé¹⁶.

En tenir la imatge a gust se l'hi fa un repussat clar (imatge 4) emprant llum càlida feta amb una barreja de blanc de titani i ocre groc. Possiblement, el repussat clar respon més a un caprici momentani del gust i no pas a una estricta necessitat processual. És a dir, es fa sols perquè aporta bellesa a l'estadi en concret, sense cap avantatge posterior al conjunt. Àdhuc al contrari, la pinzellada desordenada i gruixada d'aquests tocs de llum poden aportar confusió als propers i més ben pensats tons clars.

El tremp d'ou s'empra de la mateixa manera que en els exemples bizantins, és a dir, la pintura s'emploma amb pinzellada petita,

10.7 UNIFICACIÓ EN BLANC DE LES OMBRES TRANSPARENTS

L'etapa d'ombres transparents es satura amb rapidesa.

La imatge del present, és difícilment aprofitable com a base per a un treball minuciós, lumínic i naturalista. Els foscos transparents, per natura, no s'avenen amb res més que ells mateixos, de manera que es fa necessari canviar la natura global de la imatge. S'ha de passar de l'actual axioma que la regeix, ombra=pasta / llum=buit, a ombra=buit / llum=pasta.

Disposant subtilment una veladura blanca¹⁷ global a la imatge s'aconsegueix l'esmentat canvi de natura. De manera simple s'aconsegueix homologar els assoliments estètics i referencials

de l'estadi d'ombres transparents, pel treball lumínic i pastós previst.

La semi-veladura —en tenir blanc no es pot considerar altra cosa— es fa amb el mateix mitjà de tremp d'ou greixós que s'ha emprat per obrar l'estadi anterior, i es una barreja dels pigments ocre groc (1/4) i blanc titani (3/4). La semi-veladura s'aplica utilitzant un pinzell pla i suau (qualcom poc freqüent en el procedir de la pintura que es practica a aquesta tesi), assistit per un pinzell de ventall per esborrar les estries que deixa la pintura.

El treball s'ha de realitzar amb agilitat (imatge 5), ja que el mitjà, només permet uns vint segons per tractar òptimament la



5

pintura; fet que, sumant-li que ni el blanc de titani ni l'ocre groc són precisament pigments transparents, confereix un risc alt a l'operació.

El resultat, tot i que és una mica rústic, s'avé amb el tarannà "aeri" de la intensificació de foscos transparents.

Si s'hagués volgut obtenir un resultat més suau, s'hauria d'haver substituït el mitjà d'ou emulsionat per pintura a l'oli rebaixada en vernís dammar i trementina, tal i com s'ha fet a la primera capa de pintura roja.

Una opció intermèdia, i possiblement la més recomanable, fóra emprar una emulsió de tremp bastant més greixosa.

10.8 PRIMERA GRISALLA

Es fa una primera intensificació completa del modelat del cranc amb llum càlida, la primera grisalla. El mitjà que s'empra és tremp d'ou pur, és a dir:

Un rovell d'ou

El mateix volum de rovell en aigua

Unes gotetes de vinagre

El to de llum que s'empra per pintar la primera grisalla és una mixtura de blanc de titani (3/4) i ocre groc (1/4). Únicament amb aquest to es pinta la primera grisalla, és doncs una grisalla òptica¹⁸, és a dir, es generen els diferents valors de llum de la imatge modulant el to únic sobre el valor lumínic previ.

Per fer la primera grisalla òptica és imprescindible escampar el blanc per tot arreu, àdhuc per les ombres, per tal d'evitar que es deslliguin de la imatge general. En el cas present, però, no es necessari, ja que la pretèrita semi-transparència blanca, compleix de manera general i automàtica amb aquesta necessitat. És necessari fer la primera grisalla força més clara

que el resultat final que s'espera obtenir, per tal de preparar-li les condicions propícies. Si es fes amb la mateixa intensitat de llum que s'espera obtenir al final, les capes de veladures futures no tendrien pàtina sobre les que reverberar. Per tant, per pintar convenientment amb el mètode que s'està descrivint, és necessari calcular l'enfosquiment inevitable que aportarà el color que s'afegirà en transparència a l'hora de modelar la llum.

El llenguatge pictòric que s'empra a la primera grisalla és, òbviament, el del tremp a l'ou: Emplomat de pinzellada menuda amb aigua com a dissolvent, emprant pinzells rodons i suaus, evitant a tot moment regruixos i pintura aigualida en excés. L'aspecte que pren la imatge a l'estadi present (imatges 6 i 7) és força menys atractiu que a l'anterior (imatge 4). La necessitat que té el treball posterior d'una base amb un índex de saturació de llum alt, força a eliminar tot l'aire suggeridor o poètic de l'obra, substituint-lo sistemàticament per solidesa i reiteració.



6



7

10.9 TOCS FOSCOS

La part superior del fons queda massa clara. La necessitat de vèncer un modelat previ irregular ha forçat a aplicar en excés el to de llum. Per tant, i per tal de corregir-lo es modela una ombra subtil amb una barreja d'ocre groc (1/2) i negre (1/2).



8



9

Modelant el fosc del fons sorgeix de manera natural, la necessitat d'escampar-lo fins al cranc en forma de tocs mínims, què li accentuen de manera molt fresca l'expressivitat i l'estructura (imatges 8 i 9). El nou fosc, per contrast, calma l'emplomat tempestuós del clar del cranc. Cal no oblidar que cada acció té la seva reacció, i que una bona manera d'ajuntar una algaravia de veus semblants, és contrastar-la amb unes poques de natura diferent. Dit d'una altra manera, si sols hi ha pomes en un plat, les seves diferències semblaran més grans que si al costat de les pomes hi situam unes magranes.

10.10 SEGONA UNIFICACIÓ AMB LLUM

Es posa una segona semi-veladura de blanc pur general.

Per tres motius:

1- Per acabar d'unificar el modelat.

2- Per incorporar a la resta de la imatge els recents tocs foscos, que de moment fan l'efecte de foradar ¹⁹ la imatge.

3- Per potenciar, una mica més encara, la vibració del futur color.

Aquest cop, la semi-veladura blanca es fa amb un tremp d'ou emulsionat ric en oli de lli i resina dammar. Es podria dir que més que tremp a l'ou, és tremp a l'oli resinós, desnaturalitzat amb un xic d'ou i aigua. Les proporcions exactes del mitjà de la semi-veladura es desconeixen, ja que els ingredients es varen barrejar al moment a ull i a la paleta, conjuntament amb el pigment. És a dir, es va fer la pintura al moment i en calent, de manera que no es va acotar en absolut la seva natura exacta.

La segona unificació lluminosa presenta més canvis fonamentals respecte a la primera:



10

1- La substitució del blanc de titani pel de zinc.

2- La completa mancaça d'ocre.

El motiu d'aquestes variacions obeeix a la pretensió de desmarcar el nou to de llum de l'anterior, obtenint, en conseqüència, una major riquesa de matisos en el to general. Tot i que, en efecte, s'aconsegueix enriquir-lo, el resultat per ventura és massa fred (imatges 10 i 11). Possiblement s'hauria d'haver afegit un sospir d'ocre a la semi-veladura de blanc.



11



12



13

10.11 PRIMERA VELADURA DE COLOR

Es fa una primera veladura de pintura a l'oli diluïda en mèdiu²⁰ per tota l'obra.

Al cranc la veladura es fa amb una barreja de terra de siena natural (1/2) i terra d'ombra torrada (1/2) (imatge 12).

Al camp i al plat la veladura es fa amb terra d'ombra natural (3/5) i blau ultramar (2/5) (imatge 13). El color resultant de la combinació dels dos pigments, un gris fosc, funciona a la perfecció com a succedani suau del negre. Si s'hagués emprat aquest el resultat seria més musti, i la veladura hauria sigut més complicada de fer, ja que el negre és un pigment més cobrent. El color s'aplica amb un pinzell suau però pla, per després, amb un pinzell de ventall, esborrar-ne les irregularitats.

Tot i que pot semblar que els pinzells plans i suaus són ideals per fer veladures i altres superfícies pictòriques grans i planes, no és així. O com a mínim no d'una manera òbvia. Per ventura emprant pinzells plans es minimitza l'aparició de les indesitjables estries a la pintura, però paradoxalment les poques empremtes que deixa (les dels costats) són més vistables i més desvinculades de la imatge que les que deixa un pinzell rodó. Per tant, no puc recomanar per aital funció un dels dos tipus de pinzell. Queda la decisió, doncs, oberta al gust i costum de l'artista. Per altra banda, la recomanació general de manipular i pastar color i mèdiu amb un pinzell assistent de baixa qualitat es reforça si es treballa amb veladures. Un pinzell assistent evita d'una manera còmoda i automàtica²¹ tant carregar sense necessitat de pintura el pinzell, com despenjar-lo; de manera que el treball es pot centrar en els aspectes més delicats de l'acció pictòrica.

10.12 SEGONA GRISALLA

Es fa una segona grisalla amb pintura a l'oli diluïda en mèdiu. Gràcies al mèdiu, la pintura a l'oli —tan pastosa en sortir del tub— es converteix en un mitjà àgil, adient per a treballs de figuració subtil.

A diferència de com s'ha procedit amb les veladures, pintura i dissolvent no es barregen en bloc; sinó que, depenent de les necessitats específiques de cada nova intervenció, s'afegeix a la pintura la quantitat de mèdiu adient.

La imatge s'intensifica de manera gradual en diferents sessions, per tal que cada nou grau de llum es faci amb l'anterior sec conservant-ne totes les particularitats. Així s'obté la màxima densitat i precisió possible del que s'està representant.

Per altra banda, per tal d'optimitzar l'esforç creatiu, s'alternen²² com a to de la segona llum o grisalla, dues mescles diferents però correlatives de pigments. Una és una mescla de blanc de titani i ocre groc, i l'altra és una mescla de blanc de zinc i ocre groc.

El blanc de zinc és poc poderós, mentre que el blanc de titani ho és molt, per tant, per tal que les dues combinacions siguin semblants en el to, les proporcions d'ocre d'ambdues són molt diferents. La relació de correspondència seria aproximadament la següent:

To llum = (1 Ocre groc+3 Blanc de titani) = (1 Ocre groc+9 Blanc de zinc)

Ambdues pastes tenen un llenguatge i una capacitat pròpia d'aplicació. Precisament aquest és el motiu d'estar-les alternant en un mateix estadi. La pasta de titani va molt bé per tocs de llum forts i definits, però s'ha d'aplicar anant molt en compte amb els mitjos-tons, si no es vol tapar o cremar el treball previ.

La pasta de zinc és perfecta per treballar la llum de manera atmosfèrica, però no permet obtenir clars intensos, per molt que s'empri profusament²³. La millor manera de combinar les dues pastes és definir primer les màximes llums amb titani, deixar-lo eixugar, i amb zinc escampar-ne un núvol de llum ampli i valorat que es vagi extingint en tons mitjans i mitjans-fosc.

En un moment donat de les sessions d'intensificació de la segona llum, ja sigui per caprici o per la necessitat urgent de plasmar una apreciació, es retoquen mínimament el què semblen forats del nas del cranc. El retoc es fa amb terra de siena torrada de tremp d'ou (imatge 14). Tot i que en principi no és recomanable realitzar llum i ombra a l'hora, adesiara es poden fer excepcions.



14

mica saturada (en la proporció que la imatge de manera natural demani) una tercera part del treball previ.

Quan es pinta de manera indirecta s'està en risc permanent de tadar el treball previ, ja que, essent un treball poc intuïtiu, es pot no saber quan aturar-se. Es podria considerar una segona grisalla com acabada, quan aproximadament s'arriba als següents punts:

1- Haver deixat sense tocar una tercera part del treball previ.

2- Haver estès llum somorta per una tercera part del treball previ.

3- Haver redefinit amb llum i llum vibrant una

L'obra en procés en aquest estadi concret del protocol pictòric sempre té un aspecte realment formós; una mica realista i una mica iconogràfic, però sobretot molt suggeridora (imatges 15 i 16).

10.13 SEGONA CAPA DE COLOR

Tot i que la imatge és formosa, encara dista molt d'estar acabada, sobretot en l'aspecte cromàtic. Necessita, en definitiva, més i més valorat color. La segona capa de color es



15



16

compartimentar una feina complexa. Tanmateix, s'és conscient que no deixa de ser un luxe propi d'una tesi estar treballant sistemàticament amb tant d'escrúpols; i, que sovint l'excés de miraments pot desfermar una passivitat i desenteniment amb l'obra que hi pot jugar fortament a la contra.

Els colors i combinacions de colors que s'empren per desenvolupar els cromatisme del cranc són els següents:

- 1- Terra roja
- 2- Terra de siena torrada
- 3- Terra de siena natural
- 4- Una barreja de terra de siena torrada (1/2) i negre (1/2)
- 5- Una barreja d'ocre groc (2/3) i negre (1/3)
- 6- Negre
- 7- Vermelló
- 8- Carmí de garança
- 9- Terra d'ombra natural

farà amb pintura a l'oli diluïda en mèdiu, i com sempre, s'empraran pinzells suaus rodons i en punta per pintar, assistits per d'altres vells i despuntats en les tasques de manipulació i esfumat. Dos pinzells de ventall²⁴ complementaran els estris.

El model té un cromatisme complex necessitat d'un treball raonat i minucios per tal de representar-lo. Fins al moment no se n'havia donat fe de la sofisticació, ja que prèviament era necessària una base cromàtica adient.

Els diferents tons es van aplicant en diverses sessions, sempre en sec. Fer-ho així ajuda, sobretot, a evitar les dures rebaves que la pintura diluïda en resina pot fàcilment produir. Les rebaves minven la il·lusió d'unicitat d'un cos, en fer palès les seves diferents àrees cromàtiques. Per tant s'han d'evitar al màxim.

Treballar en sec també permet juxtaposar lleugerament dos tons d'oli aquarel·lat sense que es barregin en un de tercer, o es triïn i formin estries. Tot i que no és estrictament necessari procedir d'aital manera, facilita el treball, aportant la tranquil·litat que suposa

Els colors i combinacions de colors que s'empren per desenvolupar el cromatisme del camp són els següents:

1- Terra de sicna torrada (1/2) i negre (1/2)

2- Terra d'ombra natural

Es vol fer notar, que s'omet tot nou dipòsit de color a l'exterior de la part baixa del camp.

El to grisenc que allà s'ubicava, esdevé blavós pel contrast amb les parts internes, que, en canvi sí que han rebut una intensificació de color càlid. Aquest viratge a l'ambre dels grisos gràcies al contrast de càlids, ben emprat, és el fonament de la vivor del colors a l'obra de Rubens²⁵. Els colors i combinacions de colors que s'empren per desenvolupar el cromatisme del plat camp són els següents:

1- Terra d'ombra natural per tot, però molt poca, tan sols un sospir.

2- Una barreja d'ocre groc (2/3) i negre (1/3), com a intensificador de les parts més fosques de l'ombra.

L'alternativa a treballar els tons en diferents sessions en sec (imatges 17, 18, 19 i 20), òbviament seria unificar el treball en una de sola. De fet seria el més lògic en termes d'optimització del temps. Probablement en un sol matí ben aprofitat, es podria fer el mateix que s'ha repartit en quasi una setmana de sessions curtes²⁶. Ara bé, com ja s'ha dit, el treball seria més compromès i sotmès a l'atzar, ja que la pintura a l'oli transparent, és de difícil maneig i pitjor combinació, els colors s'embruten amb facilitat els uns amb els altres, provocant lletges estries de pinzell a les zones limítrofes. Àdhuc tenint sort, el resultat segurament seria menys definit i més epidèrmic. Així i tot, si hom es volgués decantar per l'opció de realitzar els colors locals de manera unitària, la millor manera de fer-ho seria aplicant-los amb valentia i vigor sobre el suport generosament humitejat en mèdiu. D'aquesta manera s'aconseguiria que els colors s'ajuntessin sense problemes i, sobretot, s'evitarien les rebaves.



17



18



19



20



10.14 TERCERA GRISALLA

La tercera grisalla es realitza procedint d'ídèntica manera que la primera i la segona, però, òbviament, s'escampa per menys superfície que les altres dues. Si cada grisalla repetís, o àdhuc ampliés l'àrea de llum de las precedents, el treball d'intensificació pictòrica, ni seria perceptible ni tendria sentit.

La tercera grisalla o llum, ocupa poc menys que una setena part de la imatge. La seva intenció, més que aportar llum, és aportar verisme al color general, macerant la llum present. Fins al moment la llum estava en excés pigmentada de color a causa de la natura mateixa del procés. Així i tot, no es deixa de donar als punts de màxima intensitat lumínica els tocs escaients de pintura intensa i definida.

Es interessant remarcar que a diferència dels primers estadis, basta amb molt poca pintura per evidenciar els tocs de màxima llum. Aquesta particularitat probablement es degui a dos factors:

1- La imatge, en haver estat valorada i rebaixada de llum en diverses ocasions per les grisalles i les veladures, ja està molt feta, i obeeix ràpidament a qualsevol nova direcció pictòrica.

2- La pintura cobrent —és a dir, la nova aportació— i la transparent —que inunda de color tot el treball anterior— es diferencien clarament per natura²⁷.



21

Un cop s'acaba la tercera grisalla satisfactòriament (imatges 21 i 22), es dona per acabada l'obra. El que ve d'ençà d'aquest punt es considerat més com a retoc que no pas com altra cosa. En altres paraules, si el procés de realització de la peça s'hagués ajustat millor al que s'havia programat, no seria necessària la feina imminent.



24

10.15 SUAVITZACIÓ DEL COLOR

La llum de la tercera grisalla queda massa crua, per tal de suavitzar-la s'ha de ressituar una rèplica a menor escala dels colors de l'estadi 13 (imatges 23 i 24).



23

10.16 FUTUR

La obra, ja està signada i datada²⁸ al darrera. Sense dubte està a punt per l'envernissat final que vindrà mesos després; ara bé, es reserva la possibilitat de realitzar abans alguns darreres retocs.

Un seria la incorporació del símbol astrològic del cranc a la part interior de l'obra, més concretament al mig de la luminescència

situada davall del plat. Una bona opció cromàtica per aital intervenció seria el vermell fosc, possiblement una combinació de vermelló amb negre, o una combinació de carmí amb negre. Una altra retoc seria afegir una pàtina de betum de judea a tota la pintura. Com a mínim al cranc i al plat. De fet l'esmentada pàtina (o una equivalent de terra verda) sol ser la darrera passa de la meua metodologia pictòrica, feta amb el propòsit d'acabar d'unificar la llum de l'obra.

Notes

1 La pintura pot estar seca al tacte, al tracte, i completament seca.

El primer cas es considera quan la pintura està el mínim consolidada com per, anant molt alerta, intensificar l'estadi vigent sense desfer-lo. Utilitzant tremp d'ou, per norma general, basten uns pocs minuts per esser sec al tacte, mentre que en canvi amb pintura a l'oli són necessàries unes 24 hores. Evidentment el temps per eixugar varia molt dependent de les condicions ambientals i les proporcions mèdiem/disolvent/pigment de la pintura.

El segon cas, sec al tracte, es considera quan la pintura està prou eixuta com per poder fer-li una nova passada sense deteriorar el resultat previ. Utilitzant tremp d'ou es necessiten 6 hores com a mínim per estar eixut al tracte, mentre que a l'oli el temps s'eleva a unes 36 hores.

En el tercer cas, completament seca, la pintura és prou estable com per donar-li una o més capes de vernís dur. Per a que la pintura estigui realment seca és necessita molt de temps, mig any com a mínim ja sigui ou o oli.

2 A la feina pictòrica en si, sempre s'haurà de sumar-li tasques relacionades —com preparar les eines o encalentir la cola, per posar només dos exemples— que es mantenen constants en la seva necessitat de temps, ja es faci una o deu peces.

3 Just abans de començar l'obra, s'ha donat una passada de tremp de cola de conill suau amb blanc de titani a la preparació, fent-la força més lluminosa. Aquesta implementació, propiciarà que les primeres passes pictòriques agafin caràcter més ràpidament, però, com a contraprestació, farà que la imatge pictòrica final resultant sigui cromàticament menys profunda. Que observi el lector entès que L'avantatge de l'augment de llum de la preparació està íntimament relacionada amb el seu l'inconvenient. Per norma general, quan més desagratit és un medi en principi, si és triomfa, més força té el resultat final.

4 La “gran realitat” a la què faig referència, es construeix amb un grau d'observació del fet sensorial molt major a l'hora que exempt d'expectatives, que els que s'inverteixen per construir la realitat comuna.

5 El model de màquina fotogràfica en qüestió és una Nikon Coolpix S210.

6 Els recs d'un exosquelet, a nivell descriptiu, no tenen, ni molt menys, la mateixa importància que sa pigmentació i nafres. Mentre que els primers —tant en la realitat com en la seva representació— defineixen l'estructura, els segons l'ornamenten i/o la personalitzen.

Treballant del natural ambdós aspectes es diferencien de manera fàcil i intuïtiva, sobretot mitjançant la visió tridimensional, però també gràcies a la possibilitat de canviant ràpidament i constantment el punt d'observació aprofundir en el què es veu.

Per contra, treballant amb referents fotogràfics no es fàcilment diferenciable la natura del què es veu, podent esser difícil entendre-ne segons quines subtileses. De manera que, el risc d'interpretar equivocament pigmentacions anecdòtiques com a trets estructurals o a l'inrevés, és alt.

Aquesta dificultat es mantén constant per molt que hom es proveeixi de diverses preses fotogràfiques corresponents a la seva vegada a diferents punts de vista del model. La fotografia es un bon referent per una representació pictòrica acurada, sol si el què s'ha de representar s'ha entès i interioritzat anteriorment per un altra canal.

Si la representació de L'exosquelet —ja sigui mitjançant la pintura o el dibuix— hagués d'assolir un grau de profunditat elevat, la diferència entre els trets estructurals i els circumstancials acabaria essent gairebé tan ambigua com a una imatge fotogràfica, mentre que si el grau de definició de L'exosquelet és mantén baix, la representació del fet estructural imperarà sobre lo circumstancial amb claredat.

Dit d'una altra manera, si el nivell de verisme previst per l'obra és baix, per molt fosca que sia una nafra o molt cromàticament cridaner sigui un estampat, sempre s'haurà de representar més suau i subordinat al rec estructural, independentment que aquest a la seva vegada, sigui visualment més suau. A mida que es vagi incrementant el grau de verisme de l'obra s'aniran ajustant millor els valors òptics d'estructura i circumstàncies arribant a la mimesi gairebé perfecta de la realitat visual.

El dibuix o la pintura és una explicació estructurada i racional del món físic més que una voluntat de donar fe de la llum que l'inunda.

Tanmateix, i anticipant certes crítiques previsibles, es vol recordar que el dibuix que es practica i defensa en aquesta tesi, es de caire científista, essent el seu afany últim que el què es representa sigui universalment entès i/o identificant. Fins al punt que, si fos necessari es pugés generar un model tridimensional de la imatge amb facilitat.

Tota la vessant que pot tenir el dibuix com emanació de la personalitat i altres consideracions

artístiques no es contemplen més que com a fets residuals intranscendents.

7 Per fer palesa aquesta particularitat, basta recordar que els nens —autèntiques avides d'informació— prefereixen els dibuixos a les fotografies.

8 A menys que s'especifiqui el contrari, els dibuixos de la present tesi s'han elaborat amb portamines de mines 0,5 Hb. Considero que el portamines és l'eina més adient pel tipus de dibuix descriptiu i de línia analíticament precisa que es practica a aquesta tesi.

9 Per aital acció s'utilitza un pinzell redó i suau de pel sintètic del 0. També aniria bé si fos de pèl de marta, però per tendència natural personal sempre m'he decantat pels primers. El dibuix també es podria fer amb plomí, tal i com sembla que usaven, entre d'altres, Jan Van Eyck i Albrecht Dürer.

10 També seria possible prescindir del dibuix a tinta xinesa i començar el treball pictòric directament. Ara bé, la imminent aplicació de la primera capa de color resinós, s'hauria de posposar fins a que l'etapa d'ombres càlides estigués completada, o, com a mínim, amb els traços fonamentals del dibuix fixats amb pintura. Començar amb el simple perfilat de tinta xinesa és al meu parer la manera més àgil de començar l'obra.

11 La majoria dels tubs de pintura a l'oli que s'empren per la realització, tant d'aquesta obra, com la de la resta de peces que es tracten a la present tesi, són de la marca "Old Holland". Juntament amb ells, alguns tubs de la línia "Rembrant" de la marca "Talens" acaben per completar la meua provisió de pintura.

12 La resina dammar es dilueix en trementina per fer-la líquida i poder-la barrejar amb pintura. Per tant, ja es comprí feta al mercat, ja se la faci hom, sempre estarà rebaixada amb trementina. Fent referència explícita a aquest fet s'està donant a entendre que es rebaixa quelcom ja diluït, en definitiva, que se n'incrementa el grau de dissolució.

13 Honestament, no estic segur si la pell del quadre esdevé asprosa a causa de la manca d'oli de la pintura o a la poca finesa que té el pigment que s'empra per fer-la.

14 El tremp d'ou convencional permet abans de quallar modelar la pinzellada lliurement durant sol uns cinc segons. Emprant tremp greixós, el temps augmenta, i es pot modelar la pintura durant uns vint segons més. Tanmateix, cal tenir present que el temps d'assecat estarà sempre en funció del grau de dissolució de la pintura, del grau d'absorció de la superfície on es deposita i de les condicions ambientals.

15 DOERNER M, p 215.

16 En dir pintar bé, s'està fent referència als aspectes purament formals de la manufactura de l'objecte físic que és el quadre. Sobretot es fa referència a que la pintura estigui ben aplicada, sense reguixos ni insistències entre les diferents passades, i que el grau de saturació de mèdiu i pigment de la pintura sigui sempre l'òptim.

17 El recurs de semi-velar per aprofitar una imatge intensificada amb ombres transparents me l'ensenyà el pintor Francesc Artigau, qui fou professor de la Facultat de Belles Arts de Sant Jordi. Tot i que ell explicava el recurs com a manera d'integrar dibuixos preparatoris —de o bé tinta xinesa o bé carbonet convenientment fixat— en la futura obra pictòrica, l'esperit processual és idèntic.

Anys deprés vaig llegir en el tractat de Leonardo un procediment semblant per fer esdevenir blau el color negre, en aspectes lligats sobretot a la perspectiva aèria.

18 S'anomena grisalla òptica a la que s'aconsegueix modelant un sol to de llum sobre un fons de valor mig. Molt emprada a la pintura antiga, en Max Doerner a "Los materiales de pintura y su empleo en el arte" la menta directament a les pags. 172 i 310.

19 Els tons foscos no foraden de moment la imatge global, ans al contrari, la complementen molt bé. Però si no s'integren ara, deprés, en estadis posteriors, hi hauran problemes seriosos amb els valors, ja que, en quedar-se desfasats els tons transparents en un grau de foscor inamovible, no permetran intensificar ni la llum ni el color global de l'obra.

20 El mèdiu que utilitzo es compon de: 1/2 Vernís dammar+1/4 Oli+1/4 Trementina, i és ideal per la pintura a l'oli amb pretensions de resultats delicats. La seva recepta me la donà el pintor Francesc Artigau. Molts cops li afegeixo unes poques gotes de "Vernís Holandès" de la marca "Titán" per tal que eixugui més aviat encara.

21 En dir de manera automàtica, s'està dient que no s'ha d'estar pendent de l'acció física.

22 Es vol insistir en el fet que no es combinen, sinó que s'alternen. És a dir, no coincideixen en fresc en cap estadi i/o sessió, conservant, per tant, a tot moment sa puresa.

23 L'empast generós que s'esmenta, acaba finalment adoptant l'aparença d'un relleu lleig transparent i desproveït d'entitat volumètric-representativa. Per tant, més que ajudar a definir la imatge, l'embulla.

24 Hi ha dues maneres —molt diferents depenent del mitjà que s'empri— de difuminar la possible abruptesa d'un modelat pictòric. Una és difuminar el modelat emprant un pinzell despuntat, que,

sinó es vol triar el resultat, s'haurà de seguir la pinzellada de la pintura existent, de la que, per tant i en conseqüència sempre en quedarà present una certa resta. L'altra manera de fer-ho és emprant un pinzell de ventall, que si no es vol que quedi un resultat mecànic, la rítmica primigènica s'haurà de fer desaparèixer totalment sota una de nova, més ampla i gens narrativa.

Depenent del grau d'evaporació de la concreció rítmica del modelat, el pintor amb criteri escollirà un sistema, l'altre, o una mixtura de tots dos.

25 "Los materiales de pintura y su emple en el arte", Max Doerner, pagines de 317 a 320. Jo en persona he pogut constatar el fet a la pràctica.

26 No sobra insistir, que sempre s'ha de deixar el prou temps d'assecatge entre realització de capa i capa per tal que la pintura de base sigui prou ferma com per no combinar-se, ni mínimament, amb la nova.

27 Com ja s'ha dit abans aquest fet es deu a que la transparència té, com a mínim, dos plans de reflexió de la llum, mentre que la cobrent sols en té una. A "Los materiales de pintura y su empleo en el arte" pag. 216 s'en fa una bona explicació: "... sino en la obtención de un efecto óptico especial. En la pintura directa al óleo, la luz aparece tan sólo reflejada superficialmente en tanto que en la técnica mixta se refracta en planos diversos, siendo luego reflejada. Por la superposición de las ondas luminosas nacen los tonos de color, no conseguibles con la pintura directa. Dos tonos pueden parecer iguales en valoración de color, si bien existe entre ellos una diferencia análoga a las tonalidades musicales. La altura de tono podrá ser la misma, pero el timbre, definido por la superposición de armónicos, es desde luego distinto a cada instrumento. Mediante la superposición hasta de 60 lechos consiguió Rembrandt su inigualable efecto de luz que, con la pintura directa, no es posible alcanzar, ni siquiera imitar"

28 Firmar i datar un quadre, de la mateixa manera que un document, sempre es fa al final de la seva finalització.

11

EXEMPLE PROCESSUAL VI: LLAMÀNTOL

Descripció del procés d'elaboració d'una obra pictòrica per capes.

Segon exemple

11.1 SUPORT I IDEA

El suport i la idea de la present obra, tal i com ja s'ha dit al capítol anterior, es realitzen de manera conjunta amb les de la seva bessona “Cranc”. Havent-se descrites al capítol anterior, no cal allargar-se més en el seu desenvolupament.



0 Willem Kalf, *Natura morta amb copa en forma de corn*, 1653. Oli sobre tela 86 x 102 cms. The National Gallery, London.

En començar el treball, no em deixen de voltar pel cap imatges de bodegons barrocs holandesos (imatge 0). Sense que es manifesti cap obra concreta, el conjunt confús de referents guia el sentit últim de l'obra, dirigint el posat, la llum, i, l'ànima vertebral de l'obra. Llavors, Es podria dir, doncs, que més que pretendre “pintar una llagosta”, acabo prenent “pintar, jo també, una llagosta”.

En posar-me per primer cop amb mirada oberta i escrutadora davant del crustaci, m'inunda un gran sentiment d'estranyesa. No trobo manera de donar-li dimensió humana i experimento la sensació d'estar davant d'un alienígena insectoide armat de dues enormes mordales, armes mortals que afegeixen por a l'estranyesa.

De fet, en un primer moment sembla que el diàleg amb la por representa un camí profitós per on tirar. Observant les mordales atentament es produeix una certa empatia esgarriosa. Aquestes em recorden —segons el moment— els becs de dos potents ocellots, dues boques monstruoses, àdhuc dues claus angleses terrorífiques. Tanmateix, l'empatia desapareix cada cop que la meua mirada es posa en els ulls de l'animaló, que es torna a mostrar com quelcom inexplicable i inexpugnable.

Per tal que el futur treball pictòric sigui satisfactori és imprescindible empatitzar amb el model. Ni la llum, ni el color, ni la forma del model podran assolir unitat en la seva representació, si no s'hi pot intuir el reflex subtil de la mirada humana. Dit d'una altra manera, és imprescindible entendre el lligam que uneix l'home amb el crustaci per poder-lo pintar. És innegable que el nexa existeix; si més no perquè se és part d'una mateixa cadena alimentària.



1

11.2 GÈNESI CONCEPTUAL

Igual que en el cas del cranc, l'obra present no es planteja, gens ni mica en dibuixos preparatoris. El posat del llamàntol es tria en base a la necessitat de trobar el cantó més descriptiu. Amb una bestiola tan complexa estructuralment, segons quin escorç podria ser nefast per estudiar-definir-comprendre'l. La disposició triada, quasi de perfil, sembla que pot aportar la serenitat compositiva perfecta per gaudir de la complexitat del crustaci.

El llamàntol —a diferència del cranc proveït d'un punt de vista retratístic— neix orfe de qualsevol interès creatiu. Emperò, en

començar el treball, no em deixen de voltar pel cap imatges de bodegons barrocs holandesos (imatge 0). Sense que es manifesti cap obra concreta, el conjunt confús de referents guia el sentit últim de l'obra, dirigint el posat, la llum, i, l'ànima vertebral de l'obra. Llavors, Es podria dir, doncs, que més que pretendre “pintar una llagosta”, acabo prenent “pintar, jo també, una llagosta”.

Com amb el cranc, es fan 10 preses fotografies del llamàntol amb una càmera digital. També es fa un dibuix preparatori de 22,5 x 28 cm, bonic però poc definit (imatge 1). Tot i que el dibuix pretén ésser científic, deixa només suggerides massa qüestions morfològiques, essent, en conseqüència, massa “artístic” pel comès pel què es genera. Com a l'exemple “Cranc” es considera que amb els referents fotogràfics hauria de

bastar per completar la descuidada primera mirada del natural. De fet, fins al moment tot s'està desenvolupant com a l'exemple anterior, tret de quelcom molt important: No es troba cap sentit expressiu al llamàntol que pugui aportar-li unitat. Tot i que l'amenaça de les mordales quasi podria ser l'eix del sentit unitari, no ho és, ja que la seva amenaça acapara tota l'atenció de la mirada comprensiva i les deslliga de la resta d'un cos que queda com a territori inhòspit i intransitable. Davant aquest fet, i pensant erròniament que amb l'acte pictòric es podrà acabar superant l'amenaça, s'accepta el repte de pintar la por del animal cuirassat sense voler entrar en la seva psicologia.

Vist amb la perspectiva que dona el temps, sembla obvi que s'hauria d'insistir en l'estudi del model del natural i dibuixar tants d'esbossos com calguin per vèncer la por a les mordales i acabar entenent el sentit unitari de l'animaló. Però no es considera imprescindible fer-ho, pensant que un treball pictòric exhaustiu basat en la còpia mimètica i detallada dels referents fotogràfics acabarà caçant el sentit unitari i l'expressió del model.

11.3 CARTRÓ

Cada presa fotogràfica del llamàntol té un escorç mínimament diferent de l'altra, per tant, és fa necessari escollir-ne una com imatge troncal. Aquesta és la que de manera mimètica es transfereix a l'obra pictòrica, restant les altres com a eventuais consultores dels inevitables dubtes i/o ambigüitats que la imatge principal deixa oberta.

Es fa una impressió del referent troncal que ocupa mitja part d'un DIN A4 per poder-la manipular amb comoditat, i s'hi traça una graella per tal d'ampliar-la.

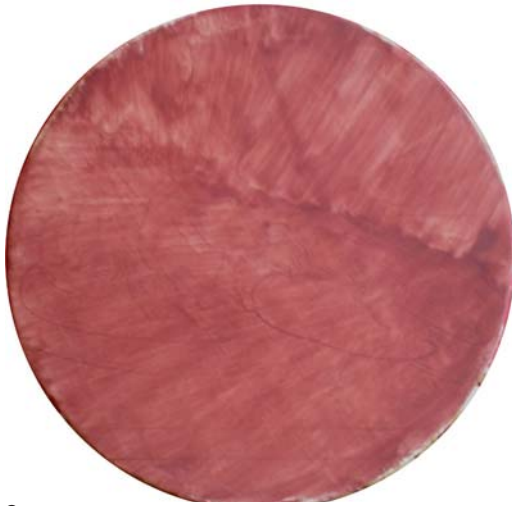
Per realitzar el cartró s'escolleix un paper reciclat gris de baixa qualitat. Com a la majoria dels dibuixos d'aquesta tesi, el criteri segons el què s'escolleix és la fàcil disponibilitat. Damunt de l'esmentat paper es traça una graella proporcional a la de la impressió digital. No es fa l'acció a sobre del dibuix del natural per ser, tal i com s'ha dit, massa imprecís.

Al'hora de dibuixar el cartró s'està pendent, més que d'altre cosa, de les imatges fotogràfiques; per tant i teòricament, de moment l'estudi del natural no es té gens en compte. Tanmateix, la seva influència que, des de la memòria opera articulament tota observació dels referents òptico-digitals, és més que innegable.

Ja en la tasca de representació del llamàntol que es porta a terme en el cartró, es comença a fer ben palès, que tret de les mordales, que són definides i enormes, res en la sofisticada



criatura és fàcilment comprensible amb els referents fotogràfics. Molt menys —tal i com es pretén— representable metòdicament. A hora d'ara, el llamàntol sembla un ball d'espines, plaquetes i articulacions, i així es dibuixa, deixant pendent la comprensió de l'animaló al futur pictòric. Pel que fa al camp, a diferència de l'exemple "Cranc" es considera interessant conservar l'espai referencial de les fotografies. De totes maneres, es canvia una mica, simplificant-ne i exagerant-ne els trets geomètrics. Finalment s'acaba el cartró (imatge 2). De la figura central de la imatge, sols les dues grans i boniques mordales tenen seguretat estructural. Des-coordinat d'elles queda la resta de l'animaló com un reguitzell de potes, membres, i un abdomen gairebé sense tractament. Ara bé, a un cert nivell epidèrmic existeix una comprensió de tot l'animal. Comprensió que dona peu a pensar que el que està dibuixat és suficient per fonamentar el proper i més intens treball pictòric, que acabarà abocant al que s'està representant la llum de la veritat.



3

11.4 TRASPÀS DEL CARTRÓ A LA POST

Es fa una fotocòpia del cartró. S'aplica pigment al darrera de la fotocòpia, s'escampa amb un cotó, i se'n treu l'excedent. Després es col·loca la fotocòpia damunt del suport amb el pigment en contacte amb la superfície a pintar i s'immobilitza el paper a la post amb cinta de reserva. Finalment, amb un bolígraf es repassen les línies mestres del dibuix pulcrament. Un cop s'ha passat, es tornen a repassar, aquest cop amb tinta xinesa diluïda.



4

11.5 EMPRIMACIÓ DE COLOR RESINÓS

El quadre s'emprima de terra roja (imatges 3 i 4) emprant pintura a l'oli molt diluïda en vernís dammar.

11.6 ESTADI D'OMBRES TRANSPARENTS

Amb tremp greixós es fa una primera definició pictòrica de la imatge. S'empren menys colors que a l'exemple "Cranc" però d'una manera molt més organitzada¹.

Primer de tot es modelen les ombres extensament, però de manera suau, amb terra de siena torrada pura.

Després, de la mateixa manera, es fa un repussat de llum amb una barreja de blanc de titani (3/5) i ocre groc (2/5) (imatge 5).

Tot seguit, s'insisteixen les parts més fosques amb negre pur, però molt diluït (imatge 6).



5

Tot i que en principi per coherència amb els valors de la llum, el negre no hauria d'anar més enllà de les màximes ombres², s'aplica suaument, però sense complexos, sobre els tons mitjans, i, àdhuc sobre els clars, com és fàcil de comprovar a la imatge.

Des d'aquest primer estadi, hom tendeix de manera natural a repetir el ritme del format en el camp quasi igual a la seva obra bessona "Cranc", és a dir, es construeix una ombra general entorn al centre de la pintura, com si emanés llum; per molt que en aquesta ocasió no estava previst donar l'esmentat realç, tal i com es pot apreciar si s'observa el cartró.



7



8

11.7 UNIFICACIÓ EN BLANC DE LES OMBRES TRANSPARENTS

Es fa una semi-veladura de manera general a l'obra amb una barreja d'ocre groc (1/4) i blanc titani (3/4) amb tremp greixós (imatge 7).

11.8 PRIMERA GRISALLA

Es fa una primera intensificació exhaustiva del modelat del llamàntol emprant llum càlida de tremp d'ou pur composta d'una barreja de blanc de titani (3/4) i ocre groc (1/4) (imatge 8). En aquest moment es fa palès que el material referencial és precari. Fins al moment es sospitava, però no se n'estava ben segur. Només quan la primera grisalla exigeix una comprensió alta a nivell estructural i volumètric dels referents, aquests es manifesten com poc més que taques borroses incapacitades per acotar res. Sobretot si es té en compte que la criatura és força complicada i no s'hi té gaire relació en el dia a dia.

Per tant, cal tornar-se a plantejar el model del natural.



10



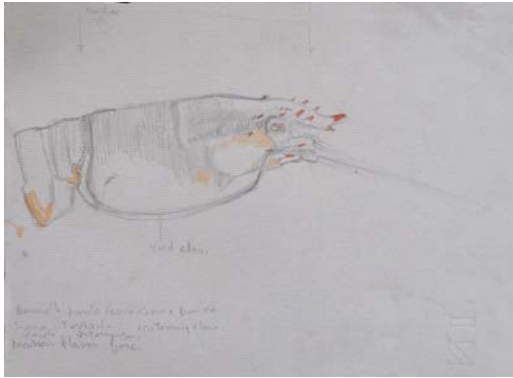
11

11.9 AMPLIACIÓ DE REFERENTS

La manera natural de pal·liar el dèficit referencial³ és repetir el procés des de l'inici. Per tant, es va de nou al mercat, i es compra un nou exemplar de llamàntol, ja que l'altre fa temps que no existeix.

També s'hagués pogut evitar repetir el procés recopilant estampes de diversa procedència per ampliar el coneixement del model. No hauria sigut difícil trobar material referencial a llibres, revistes, o a la xarxa de dibuixos, pintures i fotografies de llamàntols, amb els que completar-ne el trencaclosques de la figuració pictòrica a l'obra que s'està tractant. Tanmateix, no es podria triar millor camí essent el natural la font insuperable⁴ d'inspiració i mare de tota les creacions artístiques.

Un cop es té el nou model, s'inverteix tot un llarg matí en fer-ne estudis detallats (imatges



12

gran protagonisme estètic per la seva poca consistència; ja que, les espines i pilositats són d'un vermelló encès i es desmarquen, de manera quasi violenta, de la resta dels tons freds de l'animalò, a moments àdhuc complementaris.

L'encaix i les proporcions generals del llamàntol a la pintura, es consideren satisfactoris, per tant, no es creu necessari fer-ne noves vistes generals. El problema, com s'ha dit, és la incapacitat d'entrar en el sentit últim del model, i no un assumpte de comprensió de les proporcions o estructura a grosso modo. En estar la representació del model més que plantejada al suport final, és normal que l'esforç d'estudi es centri en els detalls i no en el conjunt inamovible, com a manera de trobar l'esmentat sentit últim. Per fer-ho encara més comprensible al lector es podria dir que, d'entre una enorme quantitat d'interruptors s'està cercant l'únic que pot activar la llum. No cal tornar a plantejar tots els interruptors en una nova disposició (nou posat general del llamàntol) ans mirar-los un a un (dibuixos de detalls sense seguir l'encaix general).

Junt amb l'observació-dibuix del natural es realitza un nou seguit de preses fotogràfiques, més ben cuidades que les de la sessió anterior. Com en els dibuixos aquestes estan centrades en plans curts.

Un detall morfològic em crida l'atenció: El segon llamàntol té les proporcions de les mordales invertides respecte del primer. La seva mordala dreta és més gran que l'esquerra, mentre que el primer tenia la mordala esquerra més gran que la dreta. Tot i que de moment l'efecte mirall al model no molesta, pot ser que més endavant, quan es necessiti molta precisió i detall, si que compliqui una mica el procés de creació de la imatge, ja que implicarà haver d'invertir l'observació en la representació. Tanmateix, un cop s'entengui bé la forma —la pretensió de l'ampliació de referents— costarà poc invertir-la, deformar-la o caviar-li el posat. A més, en les mordales, precisament, no hi havia gaire dubtes.

La nova sessió referencial millora satisfactòriament el coneixement morfològic i cromàtic del model. Per tant, es pot seguir el treball en el projecte pictòric.

Tanmateix, la incapacitat de comunicar-se amb l'ànima del crustaci no desapareix. Llavors, tot i la sensació de poder conceptual sobre l'animal, el neguit es mantén.

11.10 INTENSIFICACIÓ EN FOSC: RETOC GENERAL I ESTRUCTURAL

En comptes de repusar amb un to fosc la imatge, com seria l'escaient en aquest estadi, es refà de manera extensa, emprant contorns i ombres que ampliïn els valors de l'escala de llum. Per tal de poder donar constància dels fruits de l'ampliació referencial i millorar l'estructura del llamàntol sense haver de recomençar, es necessita sobreimpressionar i casar la part nova sobre la part vella. En definitiva, i a efectes pràctics, es recol·loca el dibuix de l'abdomen del crustaci mitjançant una intensificació fosca de pintura a l'oli. El color que s'empra és una barreja d'ocre groc (2/3) i negre (1/3).

No és un estadi ni fàcil, ni definit en les seves necessitats. En haver-se de reposicionar força elements estructurals, s'ha de treballar sovint, en contra del que hi ha plantejat. En un procediment pictòric acumulatiu, anar en contra el plantejament precedent suposa, com a poc, perdre la unitat⁵ formal. És important tenir-ho en compte per no esperar més del que es pot esperar del resultat del present estadi, i disculpar un treball que per força serà precari i intuïtiu. *S'està fent un pegat, ni més, ni menys.* El correcte seria recomençar l'obra pictòrica des de el cartró. *Tanmateix, no es recomença pensant que el maquillatge de la imatge emergent no es notarà a la llarga; encara falten moltes capes de pintura.*



13



14

immillorablement unitari. Quant a l'estructura del model, tot i que es fa palesa una millor definició, segueix essent insatisfactòria. La por constant que projecten les mordales segueix impeding capturar l'arabesc del cos del crustaci.

Davant l'impossibilitat d'entrar en el sentit últim del model, l'única manera de seguir avançant en el treball, es desenvolupar-lo amb voluntat de brodador. És a dir, analitzant i definint petita distància a petita distància, detall a detall i toc de color a toc de color. Construir la imatge sense altre centre articulador que no sigui el pla geomètric del propi suport de l'obra. El brodador té l'esperança que en el moment menys pensat comparegui la comprensió del ansiat centre expressiu, i en tenir definida l'estructura figurativa com a mandala neutra però precisa, li basti insistir-ne sensiblement uns pocs punts, per donar-ne fe, vivificant la representació.

11.11 SEGONA UNIFICACIÓ DE LLUM

Per acabar d'unificar bé el modelat, per ajuntar els recents tocs foscos que foraden la imatge, i per propiciar, una mica més encara, la vibració del futur color, es fa una segona semi-veladura de blanc pur.

La pintura a l'oli per la seva facilitat de maneig, és el mitjà ideal per a la sessió de retoc, que es caracteritzarà previsiblement, per un tarannà de tempteig molt marcat.

El llamàntol s'altera bàsicament gràcies a una línia fosca de pintura que defineix una nova micro-morfologia. Després, se li construeix al voltant un tel d'ombra que s'estén sistemàticament amb l'afany de conjugar les alteracions amb la imatge precedent. El resultat (imatges 13 i 14) presenta un aspecte força més pesat i cansat que el que presentava l'exemple "Cranc" a l'estadi homòleg. És natural, ja que no hi ha unicitat entre els valors i les capes. Fet que provoca que un mateix to —depenent del que té davall— pugui estar fet amb dues densitats pictòriques diferents.

L'estadi present és un pegat, vàlid sols per fonamentar els següents. En ell mateix és incoherent i lleig. Les noves ombres transparentes i càlides i les precedents denses i fredes, per natura, es repel·leixen per molt que la coreografia dels seus modelats sigui

Com a l'exemple "Cranc", s'empra tremp mixt amb una majoria d'oli de lli i vernís dammar, i, com en el cranc i pels mateixos motius s'empra blanc de zinc pur, obtenint, en conseqüència, un resultat idèntic⁶ (imatges 15 i 16). És a dir una imatge precisa i suau, però per ventura, un xic massa freda.



15

Tal com s'havia previst, la desvinculació del retoc amb la imatge global, queda esmorteïda gràcies a l'acció de la veladura blanca.



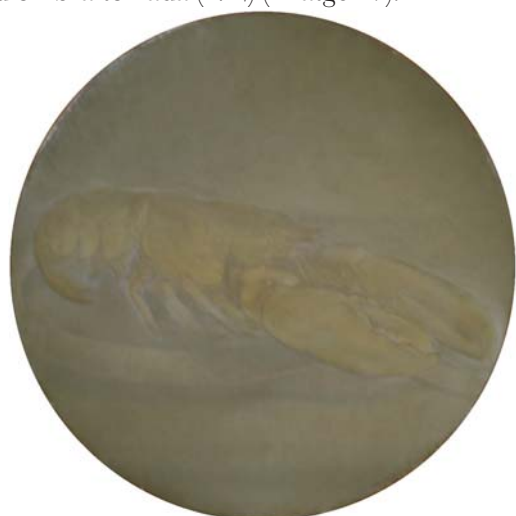
16

11.12 PRIMER COLOR

Es dona un primer color amb pintura a l'oli força diluïda en mèdiu a tota l'obra amb dues veladures diferenciades segons el lloc que hagin de tenyir. El llamàntol es vela amb una barreja de terra de siena natural (1/2) i terra d'ombra torrada (1/2) (imatge 17).



17



18

El camper i el plat es velen amb una barreja de terra d'ombra natural (3/5) i blau ultramar (2/5) (imatge 18).

11.13 SEGONA GRISALLA

La segona grisalla es fa amb pintura a l'oli diluïda, poc o molt dependent de la necessitat, en mèdiu, alternant dues mescleres diferents però correlatives de pigments. Una és una barreja de blanc de titani (3/4) i ocre groc (1/4), i l'altra és una barreja de blanc de zinc (8/9) i ocre groc (1/9).

El llamàntol es continua definint amb esperit de brodadador. La imatge que comença a



19

quallar no és, en absolut, ni reiterativa ni falsa, com seria fàcil si s'estigués pintant massa sistemàticament (imatge 19).



Però en un moment donat, el procés de comprensió-figuració de l'obra queda encallat en un ritme concret: El recargolament de l'abdomen, més concretament en com la part final d'aquest és relacionada amb el gest invers de la cua. En conseqüència, tot el que li pertany, anelles, flexió, escorços i altres aspectes es mostren saturats d'informació, però sense nexa d'unió. Per extensió, les potes, el cap i les mordales del llamàntol perden verisme. S'ha recorregut el laberint de la informació referencial passa a passa, sense haver trobat la sortida a la realitat, el sentit últim de l'animal.

20



21

i coratge, l'empresa no té èxit (imatges 20 i 21), i el gest de l'abdomen s'escapa, tudent la representació.

Llavors, i amb l'esperança d'acabar encertant per insistència, es reestructuren les línies mestres de l'animaló amb una barreja d'ocre groc i negre de tremp d'ou pur. Ampliar per tercera vegada els referents no sembla adient, ja que aquest cop, són exhaustius i de qualitat, per tant, l'error (o millor dit, la manca d'encert) ha de ser fruit de la manca o bé de concentració, o bé de traça. Per tant, s'empren els que ja es tenen. Tot i que es fa el retoc amb decisió

Quelcom importat del pla imaginatiu no s'ha plantejat. S'ha d'acceptar que manca quelcom essencial i deixar d'insistir la integritat física de l'obra, ja que l'únic que s'aconseguirà, és minvar encara més les troballes estètiques de les altres àrees. S'ha de desenvolupar encara més la comprensió del model, arribant fins al final de les forces.

11.14 TOUR DE FORCE HEURÍSTIC

El llamàntol es resisteix a ser recreat. Fins al moment, la seva traducció pictòrica no passa d'ésser una representació manierista més o menys epidèrmica. El secret continua ocultant-se més enllà de les enormes mordales, que per altra banda és l'única part que fins al moment no ha presentat cap problema figuratiu.

Des de bon començament el sentit últim de l'animal no estava gaire clar, tot i l'esforç que s'ha invertit fins ara per aclarir-lo, no s'ha avançat gens ni mica en la seva comprensió. Per tant, un cop tot el coneixement inicial ha quedat traduït en fet pictòric, la possibilitat de ser treballada la imatge ajuntant-la en un tot estètic i conceptual s'ha exhaurit. Més clar, en no haver solucionat el problema estructural del llamàntol, la representació s'ha bloquejat un cop s'han passat a pintura les impressions inicials. Així de senzill.

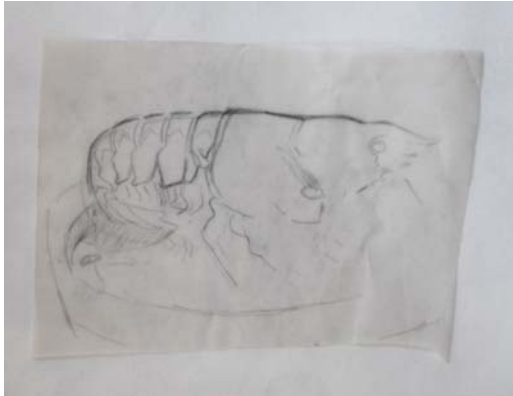
Tot i que de moment s'està focalitzant la incomprensió de l'animal en l'arabesc de l'abdomen, cal tenir present la possibilitat que pugui ser simplement un cap de turc, el punt on floreix una precarietat general. Tanmateix, i sigui el que sigui allò que manca en el llamàntol, si s'observa sense tantes exigències, es fa palès que no s'està fent un mal treball pictòric. Per tant, bastaria substituir-ne la directriu present, que és un marcat interès en el verisme biològic, per un esteticisme boirós en l'aspecte constructiu, per poder continuar

l'obra sense altre problema.

Evitant digerir part de la informació morfològica de la imatge en perjudici del que s'entén, no sols facilitaria el procés creatiu de l'obra, ans podria conferir-li un aire estèticament més bell i "modern"; és el "jo ho veig així" argument capaç de justificar elegantment⁷ qualsevol inconsistència estructural en la representació, argument molt de moda en el darrer segle. Per desgràcia o per sort, aquesta tesi pretén veure el món en profunditat i universalment, per tant, s'ha de perseverar en l'anàlisi del model fins arribar a entendre'l. Un cop entès, si es vol, si que es podrà personalitzar la mirada adreçant l'inevitable el l'ipsi.

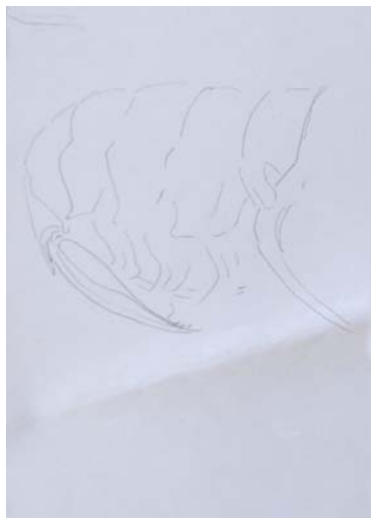
És el que anomeno *tour de force heurístic*. Una reflexió-especulació-meditació sobre el model mitjançant el dibuix. Un dibuix en el què més que estudiar el referents, s'estudia el treball ja fet, recurrent-lo les vegades que siguin necessàries per trobar el punt que, interioritzant l'estructura i lligant totes les peces del trencaclosques creatiu, activa la comprensió del què

es representa. Un dibuix amb més interessos especulatiu que no pas referencials.



22.1

No es vol castigar encara més l'obra pictòrica, però és necessari estudiar-ne amb exactitud⁸ la problemàtica. L'única manera de respectar ambdues exigències, es calcar a un paper vegetal (imatge 22.1) una idea acurada del sentit unitari⁹ del llamàntol, tenint especial cura amb la part conflictiva, i desenvolupar l'estudi a banda.



22.2

Acte seguit, el calc es recalca a un paper comú (imatge 22.2), un foli A4, en el què se n'estudien i se'n repassen les línies principals. Sense donar temps a que el treball es refredi, es torna a calcar a un tercer paper.

En repetir amb rapidesa el mateix dibuix s'està destil·lant la part essencial de la part circumstancial del model, de manera remotament semblant a com es destil·la l'esperit de la canya de sucre.



22.3

En el tercer dibuix, (imatge 22.3) es fa una troballa.

En haver fet exactament i per tercer cop consecutiu les mateixes retxes del dibuix s'acaben memoritzant, i per tendència natural, es fan amb menys gestos, però més específics. Aquest instint economitador de mitjans, i no pas la raó, és el què finalment dicta una sola retxa per a tot el dors de la criatura. Un sol ritme que va de l'espigó del rostre fins al recargolament exterior de l'abdomen.

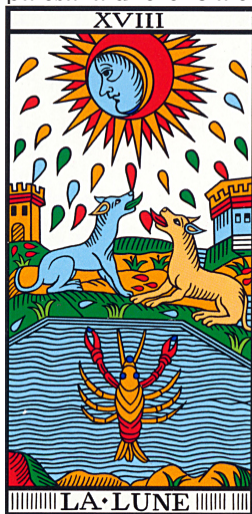
La línia continua aconsegueix alliberar la imaginació de la por a les mordales i permetre —a la fi— dibuixar emfàticament la criatura que ja no és estranya, visualitzant-la com una enorme màquina de guerra cuirassada. Un ariet armat de temibles

mordales, prest a l'assalt de fortalises. La cua és el motor que genera ¹⁰ l'enorme força necessària per impulsar aital instrument de destrucció. La consciència ficada en ple en l'imaginari militar no impedeix que la mà, de manera quasi autònoma, apunti a la part inferior del dibuix "the lobster, war machine" és a dir la llagosta, màquina de guerra. L'entusiasme amb la troballa porta a repetir un altre cop, quasi només per plaer, el dibuix a sota en petit. El plaer renova la mirada, omplint-la d'energia optimista, que, per primer cop permet una visió diàfana del llamàntol. Visió diàfana que, finalment, aconseguint anar més enllà de la por a les mordales, troba el punt central¹¹ comunicatiu de l'animal.

La nova mirada repara tot d'una en l'enorme importància expressiva d'una plèiade de taques que, fins al moment, sols es consideraven com a part anecdòtica del camuflatge. Mirant-les en conjunt, i més concretament, mirant al buit central que generen conjuntament, es mostra com una sort d'ull buit ubicat en un enclavament estratègic per l'humà, pel qual finalment es pot entaular un diàleg empàtic¹² profitós. Es semblen als ulls cecs del camuflatge blanc i negre d'orques, óssos pandes o garses per posar només tres exemples.

Un cop es té clar quin és el pont de comunicació correcte amb l'animal, s'entén perfectament l'error anterior. No era un error, simplement que en emprar com a centre d'atenció estructural i expressiva els ulls minúsculs de la llagosta, s'obtenia, la resposta d'aquell punt; una relació de tu a tu. I ell és per a mi un cos desproporcionat i des-coordinat, amb infinitat de membres. Jo no tenc l'auto-percepció ni remotament semblant com per a comprendre-lo i representar-lo. No, no es pot empatitzar de cap manera amb un crustaci de tu a tu perquè és una criatura proveïda d'una idiosincràsia molt allunyada de la humana; no, no és com un gos o un gat.

Altrament dit, en voler establir el diàleg d'igual a igual que suposa mirar als ulls, es feia ben palesa la diferència extrema, donant una retroalimentació de dos tipus, a quin més estrany:



0.1 La lluna. Tarot de Marsella

1- Un caos de banyetes, antenes, articulacions, plaquetes, pels i altres elements minúsculs quan la consciència aconsegua establir un diàleg profund i es ficava dins la pell¹³ de l'insectoide.

De fet, ara començo a entendre el perquè en el XVIII arcà del tarot, la lluna (imatge 0.1), hi figura un llamàntol, o crustaci semblant traient el cap de l'aigua. Després d'analitzar reiteradament la forma d'un d'aquests crustacis, acabo entenent el perquè: La seva forma és estranya i complicada, difícilment es sap cap on mira o si va cap endavant o cap endarrere. Just igual que la influència de la lluna.

2- Una amenaça física seriosa centrada en les mordales enormes, quan el diàleg era més escrutador, però extern.

En traslladar el pont de diàleg des de els ulls físics als ulls cecs, l'enrariment comunicatiu desapareix del tot i el llamàntol, es mostra com un tot, i proper.

Tota l'estructura cuirassada, ràpida, rabiosa i assertiva, però de intel·ligència primària de la bestiola emana dels ulls cecs. Són el seu punt central comunicatiu per l'home, si l'hagués de capturar per menjar-me-la allà hauria de centrar la meva atenció.

Si, s'ha trobat la manera de dimensionar comunicativament el llamàntol.

La reflexió precedent, és la transcripció, molt a posteriori, del concepte visual i abstracte que imperava de manera estàtica dins la ment i guiava la sensibilitat mentre es dibuixava inspiradament un reguitzell ben rítmic de raigs sinuosos emanant del centre de l'ull cec, que s'escampava primer pel crustaci, i després fora d'ell.

Per altra banda, trobat el centre expressiu del llamàntol, es fa palès que també se n'estava



22.4



22.5



22.6



22.7

donant massa importància a la divisió entre cap i abdomen. En situar el centre de comunicació, quasi al mig de l'animal, la frontera cap-abdomen, esdevé poc més que anecdòtica, i se'n crea una nova percepció unitària, tant com la línia de dibuix que s'ha traçat entre espigó i cua. El llamàntol ara es veu amb un aspecte semblant al cranc, el qual s'havia descrit —recordem— com “...un rostre gran i deforme envoltat de potes i mordales”.

Tot i de tenir la certesa que s'ha trobat el camí, es refà el dibuix unes quantes vegades més, sempre calcant¹⁴ el nou avatar de l'anterior (imatges 22.4, 22.5, 22.6, 22.7 i 22.8). Sols d'aquesta manera s'assegura que les troballes conceptuals s'integrin íntimament en l'estructura estètica.

És com avançar passa a passa per un laberint sense mapa però seguint un fil.

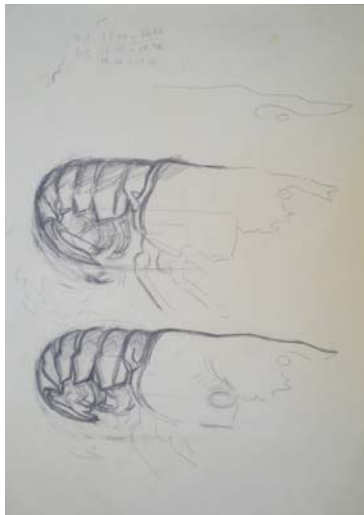
La cua, en teoria el principal problema per representar el llamàntol, revisada amb el nou punt expressiu, no sembla tan deficitària com en un principi.

L'estancament creatiu era causat més per una mala coordinació rítmica entre cua i cap, que no pas a un problema específic de la cua propi. Llavors, agafa força la teoria apuntada de la problemàtica abdomen-cua era un cap de turc.

Fent l'estudi 6 (imatge 22.6) es repara en que l'abdomen i el cap es coordinen rítmicament en dues tendències concretes: La part inferior del cap amb la cua, i el cantó més a l'esquerra del cap amb el recargolament final de l'abdomen. Per tal de deixar ben palesa la coordinació rítmica es senyala amb nombres.

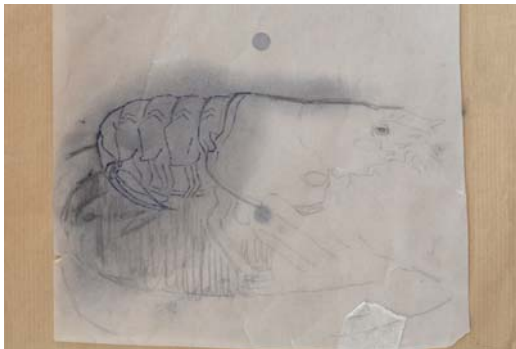
A l'estudi 7, l'eufòria que la sensació de control que l'impregna (imatge 22.7) fa que s'afegeixin, inconscientment, dues figures femenines amb una expressió de felicitat més que evident.

No deixa de ser coral aquesta naturalitat, quasi infantil, en el ferm treball científic d'anàlisi visuals que s'està portant a terme.



22.8

En acabar el doble estudi 8 (imatge 22.8) queda ben clar que la comprensió del model no és ni estètica ni casual —no és flor d'un dia— per tant ja es pot ressituar-la al suport pictòric.



22.9

Llavors s'escolleix la millor versió d'entre els darrers dibuixos i es calca a un paper vegetal (imatge 22.9), i es passa al suport (imatge 23 bis).



23 bis

Com a nota final, s'afegirà que el procés de destil·lació conceptual mitjançant el dibuix —el *tour de force* heurístic— només es podrà integrar amb èxit al suport definitiu si s'ha estat molt curós en prendre i seguir guies¹⁵ durant tots els estudis des de bon començament.

11.15 REELABORACIÓ PICTÒRICA DE L'ABDOMEN

Just en haver passat el nou dibuix a la pintura, es fa ben evident, la diferència entre l'antic abdomen i el nou, per tant s'ha de reelaborar.

Una opció fàcil de dur a terme seria reelaborar l'abdomen mitjançant pintura directa i mat amb tons semblants als ja plantejats. L'èxit que s'obténdria d'aquesta opció seria moderat¹⁶, ja que la diferència de qualitats entre l'àrea retocada i la resta seria molt gran, tudent la unitat de l'obra. Una segona opció, seria fer un adob mixt a la manera del que s'ha fet a l'estadi 10. El resultat obtingut tampoc seria molt bo, ja que: primer, s'ha d'ajustar la imatge en un grau massa alt com per que sigui pràctic fer-ho; i segon, l'obra està massa avançada com per que els futurs estadis puguin camuflar la manca de coherència que previsiblement tendran les ombres.

Davant del que s'ha exposat, i contrastant-ho amb la manera de procedir bizantí davant fets correlatius, recomençar el procés pictòric de l'abdomen es presenta com a única solució per assegurar bellesa i coherència a l'obra.



24 bis

cromàtica i qualitativa de la pintura de davall d'una manera molt sensible, per tal d'aportar naturalitat al pegat, com si d'una mena de pre-pintura es tractés. Amb el color, no sols es tapen les parts conflictives —l'abdomen i la cua—, ans també el seu reflex en el plat. Si es canvia una part del model també naturalment en canviarà el reflex. La pintura, es fa emprant amb una emulsió greixosa d'ou.

11.15.1 RE-SITUACIÓ DE LA BASE DE COLOR MIG

Repetició de l'estadi 5 del procés pictòric

La imatge incorrecta es tapa de gris mitjà seguint el dibuix just acabat de calcar amb una mixtura de blanc de titani (2/6) i terra d'ombra natural (4/6) (imatge 24 bis). Es fa aprofitant la interacció



25 bis

es porta a terme amb molta més facilitat que quan s'ha elaborant per primer cop, a l'estadi 6. El treball anterior interactua, tant d'una manera cognitiva (s'ha après la imatge), com d'una manera addictiva (el gruix de la pintura anterior, actuant com a coixí dóna consistència a les noves intervencions).

Aquest cop, a diferència de l'anterior, sols s'utilitza un color per definir les ombres. Es considera que el coixí pictòric existent ja aporta la prou riquesa cromàtica.

11.15.2 REELABORACIÓ DE LES OMBRES CÀLIDES

Repetició de l'estadi 6 del procés pictòric

Amb tremp d'ou greixós s'insisteixen les ombres més importants de la imatge amb una barreja d'ocre groc (2/3) i negre (1/3) (imatge 25 bis). Es vol fer notar que per definir la imatge el treball



26 bis

perfecció, tant els tocs foscos com el gris de camp anterior¹⁷, però com es pot observar, s'hi passa per sobre sense manies seguint una intuïció.

Si el pintor fos poc versat en la metodologia, hauria de deixar respirar la base de color religiosament, per tal de no perdre el fil pel laberint del procés pictòric.

Es vol insistir en que dur a terme el treball és més agraït que en el seu estadi homòleg anterior.

11.15.3 REELABORACIÓ DE LA PRIMERA GRISALLA

Repetició de l'estadi 8 del procés pictòric

Amb el mateix tremp d'ou greixós de l'etapa anterior es modela la llum amb una barreja d'ocre groc (1/4) i blanc de titani (3/4) (imatge 26 bis).

En principi s'hauria de deixar respirar a la



28 bis

11.15.4 REELABORACIÓ DE LA PRIMERA VELADURA CLARA

Repetició de l'estadi 11 del procés pictòric

Sobre la zona retocada s'aplica blanc de zinc pur a l'oli no gaire diluït amb mèdiu (imatges 28 bis).



30

11.15.5 REELABORACIÓ DEL PRIMER COLOR

Repetició de l'estadi 12 del procés pictòric

Es vela la part retocada amb pintura a l'oli diluïda amb mèdiu amb dos colors diferenciats depenent de la part de l'obra que han de tenyir.

El color que s'empra per velar l'abdomen és una barreja de terra d'ombra torrada (1/2) i terra de siena natural (1/2).

El color que s'empra per velar el plat és una barreja de terra d'ombra natural (3/5) i blau ultramar fosc (2/5) (imatges 30 i 31 bis).



31 bis

Es vol fer notar que el resultat present és força més lluminós de color i definit de modelat que el seu estadi homòleg anterior (veure imatge 17).

La causa és la mateixa que en les anteriors ocasions, una bon coneixement del què es pinta.



32

11.16 SEGONA GRISALLA, SEGONA PART

Un cop re-situat l'abdomen i el seu reflex en el plat, es pot concloure l'estadi pictòric que restava suspès des de l'estadi 14. L'estadi reprèn el tarannà normal, centrant l'activitat pictòrica en la part nova, escampant-se des d'allà, de manera subtil, a la part no corregida, que ja estava molt avançada. Sense més problemes es conclou la segona grisalla (imatges 32 i 33).



33

11.17 FUTUR

Arribat a aquest punt, l'obra ha aportat tot el que la present tesi n'esperava, per tant de moment no és urgent acabar-la. Quan sigui possible s'acabarà seguint el mateix protocol que a l'exemple "Cranc".

1 S'acaba de realitzar el mateix estadi a l'exemple "Cranc", per tant és fàcil recordar el que s'estava fent de manera intuïtiva. El record s'analitza i es sintetitza en un protocol que optimitzarà l'energia creativa i la gramàtica pictòrica.

Tanmateix, no serà fins al proper exemple que l'estadi serà completament domesticat per la raó.

2 Com en el bizantí, sols s'introdueix un to/valor nou quan i on els anteriors no hi arriben.

3 Cal dir, que amb el material referencial existent n'hi ha prou com per fer una aproximació a la realitat de caràcter òptic, com diria el pintor David Hockney. A les obres de caràcter òptic (com podrien ser les de Vermeer, per posar un sol exemple) una àrea de llum vermelló al referent es tradueix en una taca de pintura vermelló al quadre i prou. En canvi, en el cas de l'aproximació pictòrica a la realitat que s'està relatant (que es podria qualificar de cognitiva, o de globuloculatòria pel mateix autor), és necessari entendre si l'esmentada àrea de llum vermelló és una espina, un pèl o una pigmentació abans de procedir a raonar-la amb els altres trets, i finalment plasmar-la.

4 Àdhuc grans acadèmics i practicants de la pintura d'estudi, com Poussin o Ingres, defensen el retorn de la mirada a la realitat, font inesgotable de coneixement visual.

5 Es podria dir que s'està exagerant moltíssim la puresa lingüística de l'obra en procés, i que tret de l'autor, ningú és capaç d'identificar de manera conscient les incongruències processuals d'aquest nivell.

La resposta seria la següent: primer, que l'única manera d'aprofundir en el fet creatiu és mantenir una coherència quasi religiosa en els seus postulats; i segon, que per molt que la raó de l'espectador no pugui identificar la coherència d'un sistema desconeixent-ne les pautes que el mouen, si que la vibració de la seva pura metodològica és percebuda de manera silenciosa però intensa per l'ànima, que l'agraeix.

La majoria de les persones s'emocionem amb les fugues de Bach, sense entendre gens ni mica el concepte de fuga.

El creador, ha de tenir in mente com a públic l'home còsmic o a Déu. Per tant ha de treballar considerant que tot el que ell sap, també ho saben els altres.

En definitiva i dit clarament, l'artista ha de ser sincer i no ha d'oferir obra mediocre aprofitant la familiaritat amb la què es mou al seu medi.

6 Desenvolupar dues peces a l'hora fa que, tant les errades com els encerts processuals es reiterin, ja que no existeix prou marge temporal per extreure'n conclusions i aplicar-ne els correctius.

Emperò facilita la comprensió del procés creatiu, ja que deslligant-lo de les particularitats d'una obra específica, permet distingir entre allò què és circumstancial i allò què és essencial.

7 Un exemple immillorable d'auto-justificació cega es la de Picasso davant l'atac del seu retrat de Gertrude Stein. Quan un li digué que no hi havia semblança amb el model, ell contestà que ja en tendria.

8 Si no es vol haver de refer l'obra i per mantenir-ne el sentit de conjunt, és vital que es solucioni el problema de la part conflictiva a la mateixa escala de l'obra, estant pendent sistemàticament de la relació amb les altres parts, pretesament correctes. Treballar amb estudis de la mida exacta de la pintura, permet que a qualsevol moment s'hi puguin inserir les troballes sense complicacions. De fet no poques vegades els problemes de comprensió estructural provenen de no saber treballar bé en la escala.

Procedint d'aital manera, es té la sensació d'estar treballant sobre la pròpia pintura, però sense cap risc, ni de mastegar-lo, ni de saturar-lo massa.

9 En dir sentit unitari es fa referència a l'eix cap-abdomen-cua. Com es pot veure les mordales no es representen, primer, perquè estan ben enteses des del començament i segon, perquè estan molt desvinculades de l'eix cap-abdomen-cua, per tant manquen d'importància estructural. Les potes s'obvien exactament pel mateix.

10 L'escriptor japonès, Yukio Mishima, fa referència en la seva novel·la "Cavalls desbocats" a una molla què el personatge principal, lluitant a kendo sembla tenir dintre. Mentre competeix en plenitud de les seves forces la molla dorm, però quan a causa del cansament o d'un atac fort de l'enemic sa consciència es dilueix, la molla li activa el cos, contraatacant d'una manera cega i brutal, agafant en conseqüència l'adversari completament desprevingut i guanyant el combat.

Aquesta mateixa impressió s'experimenta quan s'observa el recargolament de l'abdomen del crustaci.

11 En base a la meua experiència de pintor figuratiu, afirmaria que el centre expressiu d'una entitat és completament intangible i inubicable, però necessita un punt formal des d'on emanar.

12 La relació amb el model és bàsicament de caçador i presa perillosa. Ell és un animal armat que

pot provocar-me un dany físic seriós, i jo soc un dels seus depredadors.

13 Gràcies a les neurones mirall, les persones tenim una certa percepció física interna dels gestos d'aquells que observem. Llavors literalment entrem dins la pell de l'altra.

14 Aquest sistema de destil·lació de la línia i el concepte en successius papers, era molt emprat per Ingres.

15 Una guia és un punt que, col·locat al suport d'origen es va mantenint a tots els suports alternatius, permetent trobar la coincidència exacta de la imatge en tots els casos. És recomanable prendre, com a mínim, quatre guies.

16 Com es veurà en els pròxims exemples "The guide" i "Anunciació".

17 Per tal que l'estadi present sigui completament homòleg a l'estadi 9.

EXEMPLE PROCESSUAL VII: SPACESHIP II

Descripció del procés d'elaboració d'una obra pictòrica per capes.

Terçer exemple

La present obra pictòrica neix com a una progressió natural de les dues descrites abans. Les tres tenen en comú una essencialitat temàtico-compositiva prou important. L'essentialitat afavoreix la contemplació profunda d'un únic element mitjançant l'activitat pictòrica. En tots tres casos l'element únic és una entitat marina de cos dur, nacrat, i de disseny complicat. La present obra pictòrica es un vehicle-pretext per analitzar i gaudir de manera organitzada la complexitat d'una forma espiraloïde complexa, a la vegada que rítmicament intensa; la d'un caragol marí. Al meu entendre, el tret més definitori d'un caragol marí és l'absència de segregació estanca de membres de la forma global. Dit d'una altra manera, un caragol marí és un patró d'avanç dinàmic i lineal des de el no-res (l'infinit) cap a l'infinit (o el no-res) que genera una forma plana simple i sense cap interrupció. Si la seva forma finalment està recaragolada és causa de la esfèricitat en darrera instància del pla del món. És important no oblidar, per molt obvi que sembli que el món és rodó, per tant, la percepció del terreny com a pla és una entelèquia. La meua mirada tenaç de pintor és seduïda en escutar el caragol o caragola, fins a tal punt, que sóc capaç de percebre l'eternitat; mostrant-se l'existència en la seva vessant de pla temporal estàtic. Davant de l'exaltada evocació de sentiments d'eternitat que desperta el model, l'obra pren el nom d'"Spaceship II". Com es sap, les grans distàncies entre els diferents sistemes solars de l'univers, no són transitables pels humans sense el pas previ de controlar també el pla temporal. La nau de forma de caragol es desplaça per l'espai cobrint parsecs en menys d'un aclucar d'ulls.

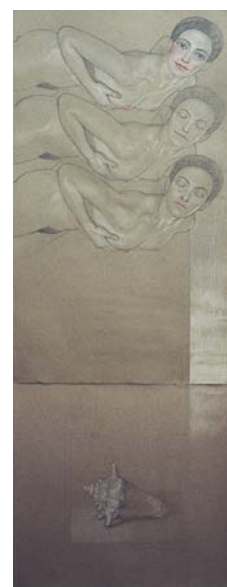
No és la primera vegada que s'aborda el tema, per això l'afegitó II al títol de l'obra. Existeix una pintura del 2005, titulada "Spaceship" (imatge 1), en què es tracta el tema d'una manera semblant. La diferència entre la primera i la segona versió del tema, és que en la primera el vehicle d'eternitat és a punt de partir de viatge, fet palès en situar una estefania (del *stefanos*, corona) estelada a l'eix intern del caragol, i en la segona, el vehicle està viatjant¹ de ple per l'espai-temps, fet palès en situar el caragol dintre de la mateixa estefania amb l'axis còncau-convex invertit. A la primera "Spaceship" també hi figura un paisatge nocturn, per destacar que la nau encara no ha abandonat el món. Cal també dir, que els models emprats a les dues obres són diferents, tant d'espècie com de procedència. L'origen de l'exemplar representat a la primera versió és la mediterrània oriental, concretament Xipre. Allà també es realitzà l'obra. L'origen de l'exemplar representat en la segona versió és la costa de Mallorca. L'obra s'està realitzant molt a prop, a Barcelona. A més de les esmentades dues obra, el tema ha sigut tractat a altres peces de dimensions i pretensions més modestes (imatges 2 i 3).



1 Ramon Trias i Torres, *Spaceship*, 2006-2007. Tremp a l'ou i oli sobre tela, 42x100 cm.



3 Ramon Trias i Torres, *Perpetuum mobile*, 2003. Oli sobre taula, 20x20 cm.



2 Ramon Trias i Torres, *Transmutació I*, 2000. Llapis i llapis blanc sobre dos papers Canson, total 130x50 cm.

12.0 SUPORT

L'obra, tal i com ja s'ha dit, és una progressió del "Cranc" i del "Llamàntol", per tant, seria convenient que en mantengui les constants físiques, tant pel que fa al format com a les dimensions. La concordància es compleix escrupolosament, tot i que a l'hora s'altera. El *tondo* escaient s'inscriu en un format moderadament més gran i rectangular, deixant la resta com espai no representatiu. D'aquesta manera es crea un marc estètico-conceptual, què allunya i dignifica, tant l'estètica com el concepte del caragol. També actua com a protector de la pròpia fisicitat de l'obra.

A causa d'un cert descontent amb el rendiment del suport en els dos exemples anteriors s'ha decidit canviar-lo. La fórmula del suport anterior acusa una feblesa, tant estructural com estètica, què no afavoreix les imatges que s'hi representen. Tanmateix, en ésser la feblesa formal protegida per les bèsties ferotges allà figurades, no representa un problema important. En canvi, la delicada caragola de l'obra present està desproveïda de mordales o qualsevol altra arma, per tant, si que necessita l'enfortiment que l'esmentat marc físic i psicològic rectangular aporta.

Per acabar amb les qüestions relatives al format del suport es dirà que és una post fina (3 mm) muntada sobre bastidor espanyol, comprada, ja a punt, al comerç.

12.1 IDEA: PLANTEJAMENT DEL TREBALL

En base al que s'ha après en les dues experiències prèvies, i per tal de poder definir a la perfecció la complexitat del caragol, es planteja referenciar-lo majorment del natural, luxe a l'abast gràcies a ésser el model una criatura inanimada i incorruptible².

Tot i que s'ha d'acotar una posició mare³ per fer la representació, està previst estudiar el caragol majorment de manera dinàmica, és a dir, canviant constantment de punt de vista. La millor manera de tenir ràpidament accés visual des de qualsevol angle és aguantar el caragol amb la mà dreta. Procedint d'aïtal manera es possibilitarà l'indispensable rastrejament sensible de la fuga rítmica del caragol, condició necessària per entendre'n la tridimensionalitat, i, en conseqüència, poder abatre-la perfectament al pla de representació. Si s'estudiés el model amb un posat únic i estàtic, seria més difícil, si no impossible, entendre a la perfecció la forma, tan òptica com tàctil, i realitzar satisfactòriament el treball plantejat. Passar la mirada pels recs recaragolats i nacrats del model amb la facilitat que confereix tenir-lo a la mà, permet sentir⁴ l'eternitat amb una intensitat inusitada, gairebé com una embriaguesa.

Del plantejament naturalista de la feina es pren també un referent fotogràfic⁵ de la vista mare, segurament per la força del costum. Per tal que el model quedi ben visible i de contorns nítids, es col·loca damunt d'una tela negra.

Es podria dir sense por d'errar gaire, que la foto referencial serà de gran ajut per passar del model a la bidimensionalitat; ara bé, aquesta pretesa virtut també es podria considerar un defecte, ja que l'esmentat abatiment es farà seguint la perspectiva de la càmera, molt més limitada, sens dubte, que la de l'ull humà. En definitiva, està previst emprar la imatge fotogràfica per estructurar les grans masses rítmiques a l'hora de traduir el model a la bidimensió.



4

12.2 IDEA: PRIMERS DIBUIXOS

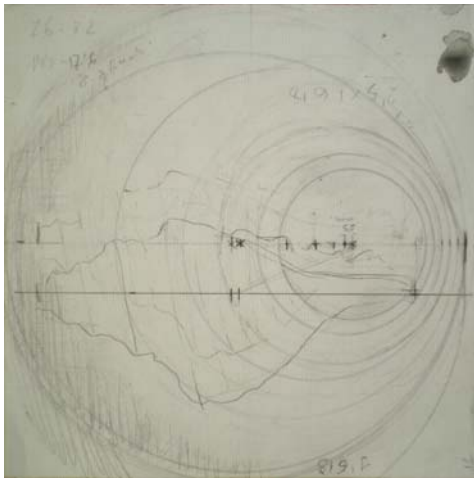
Seguint la fotografia, es concreta un primer dibuix al quadern d'esbossos (imatge 4). A la primera versió, com bé es veu a la imatge, s'ornamenta l'espai no-pictòric.

La primera idea sensible, o intuïtiva de l'obra, es racionalitza en un segon estudi molt més geomètric (imatge 6) en un paper a banda de 17,4 x 17,6 cm (aprox.).

Es fa calcant el caragol de la fotografia.

Els cercles concèntrics, que a l'anterior imatge s'havien ordenats sensiblement, s'organitzen seguint el nombre d'or⁶.

En el segon dibuix és fàcilment apreciable el tempteig que es produeix per tal d'ubicar satisfactòriament el caragol a l'espai compositiu. Una primera ubicació amb l'eix del caragol alineat amb el del tondo, és rebutjada per ésser massa estàtica. S'esborra, i es prova una segona col·locació amb l'eix del caragol inclinat envers el del tondo. La segona disposició es considerada satisfactòria. Suggereix a la perfecció el moviment⁷ de la nau viatjant per l'espai-temps.



6

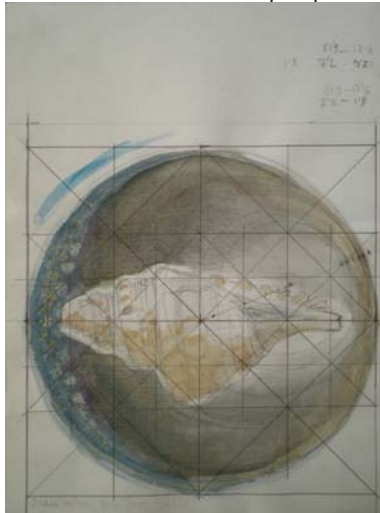


7

L'estudi es calca a un nou paper de 20,4 x 25 cm (aprox.), i s'estudia el futur cromatisme de l'obra mitjançant uns tocs espartans d'aquarel·la (imatge 7). Es contempla per primer cop la possibilitat de daurar l'exterior del tondo combinant or groc i blanc.

El procés d'estudi segueix, i es realitza, des de bon començament, un nou dibuix (imatge 8) de 26 x 19,5 cm (aprox.).

D'aïtal manera es refresca la imatge, per ventura una mica encarcarada. En el dibuix present compareixen les estrelles per primer cop. Aquestes, com seria d'esperar, s'ubiquen a la línia de l'horitzó, què es còncava respecte a l'esfera central, fet extraordinari. L'espai central adopta un color indefinit que cap al centre es va aclarint gradualment per tal de suggerir l'efecte "llum al final del túnel" descrit per definir experiències en el llindar de la realitat. Un bon exemple per il·lustrar el què s'esmenta serien les



8

portes del retaule del paradís de Hieronymus Bosch (imatge 0).

Es podria dir que en el present estudi amb la mínima expressió de llapis i aquarel·la són definits tots els trets estètics i estructurals de l'obra⁸. Per tant, es considera la idea prou madura, de manera que se li pot posar una graella per tal d'ampliar-lo a la mida prevista per a l'obra, i passar a realitzar el cartró.



0 Hieronymus Bosch, **Ascensió del beneïts**, detall d'un dels panells del tríptic del Judici final, 1490. Oli sobre taula, 163,7 x 242 cm. Academia de Belles Arts de Viena.

12.3 PRIMER CARTRÓ

A diferència dels estudis en els exemples anteriors, el cartró es dibuixa en un paper de qualitat del mateix tamany que haurà de tenir l'obra final, és a dir, 38 x 46 cm. Gràcies a l'aportació de les dues experiències anteriors, es considera imprescindible realitzar un cartró altament detallat, de manera que s'empra un paper receptiu i resistent a la multiplicitat de registres d'intenció que exigeix un dibuix precís.

Es tria paper Ingres de la casa Guarro com a paper adient. A sobre es dibuixa —com és usual en tots els dibuixos d'aquesta tesi— amb llapis de mines.

Es traça una graella idèntica a la del dibuix referent, per tal de possibilitar l'encaix. De la imatge referencial es passen només les línies mestres, ja que aquella, sense ser precària, no és definitiva.

Un cop definides les línies compositives mestres, es procedeix a dibuixar el caragol de la manera més minuciosa possible seguint el plantejament previst.

L'anàlisi visual i síntesi formal del model es realitza de la següent manera: Es treballa coordinant percepcions parcials. Cada percepció parcial del caragol, no es concreta en línia de dibuix si abans no es analitzada, catalogada, i coreografiada amb gairebé totes les seves homòlogues; ja estiguin presents al paper o sols al llimbs.

De la mateixa manera, per acotar la percepció de cada punt al caragol s'ha de contrastar amb molts d'altres.

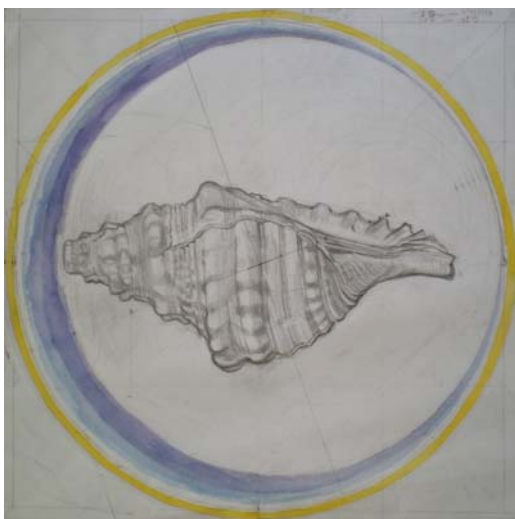
El treball, tal i com estava previst es referencia del natural contrastant-lo, adesiara, amb l'observació de la fotografia per tal d'assentar, tant el posat com la llum general de l'obra en procés.

Contemplar-descriure la bellesa intrincada del model és una feina cansada perquè exigeix una concentració alta però a la vegada és fascinant. Gràcies a ella, el caragol es mostra com a contraposició de quatre tendències o moviments diferenciats:

1- L'espiral: Aquest és el moviment bàsic generador del volum. Un caragol marí no és ni més ni menys que una espiral tridimensional.

2- El radial estampat: El caragol genera un estampat o camuflatge entre bruns i rosats de manera radial què recorda les ones de llum que es projecten en el fons marí.

3- El radial: De manera menys evident que l'anterior, el caragol està solcat radialment de petits recs que segueixen una pauta rítmica constant.



4- L'accidental: Fruit de l'erosió del medi, es succeeixen una sèrie de nafres què, tot i que per natura poca relació guarden entre elles, acaben impregnant-se del caràcter predictable dels trets anteriors en estar-hi íntimament relacionades.

Dit en llenguatge musical: les quatre tendències segueixen el mateix tempo, però no la mateixa estructura de compassos, fent recaragolar-se les unes amb les altres, creant una forma molt complexa amb quatre principis simples.

9

Una meravella que mostra el seu misteri a qui l'escolta.

Quan a la resta de la imatge, en el cartró es realitzen de bell nou, tant el tondo, com la geometria transcendent allà inscrita. Mitjançant la graella dels anteriors estudis només es transcriu una noció atmosfèrica de les formes i les ubicacions dels eixos que les generen. Un un cop passats, formes i eixos es replantegen conjuntament i es tornen generar geomètricament.

La idea de daurar l'espai-marc passà de l'extensió i complexitat inicial, a una reduïda anella d'or al voltant del tondo, tret suggerit per uns pocs tocs d'aquarel·la groga.

Conjuntament amb el suggeriment d'or, es situa una idea cromàtica del celatge, per tal de valorar el contra-efecte. Sense l'atenuació blavosa, el groc foradaria incomprendiblement el cartró, sense tenir fonaments per a una decisió pel que fa a l'or.



10

clarament les particularitats de les quatre tendències. L'artifici del dibuix, tot i que virtuós, és perceptible, malmenant la representació de la caragola de rítmica intensa.

Insistir el dibuix per tal d'incrementar-ne la nitidesa en el mateix paper no seria pragmàtic. Els traços que el conformen estan molt definits i interconnectats —el dibuix està massa saturat— i no s'hi pot filar més prim. Sols si s'esborressin les intencions representatives ja vessades línia a línia, i es substituïssin per unes de noves i més específiques, es podria anar més lluny en la descripció. Ara bé, aquest procés tampoc asseguraria un bon resultat, ja que en eliminar un traç saturat en queda la petjada, per molt bo que sigui el paper. I en un suport ple de petjades no es pot treballar en un registre de traç suau.

La millor opció és calcar-lo a molt baixa intensitat a un altre paper amb molta precisió i detall

12.4 EL CARTRÓ CANVIA DE PELL, o SEGON CARTRÓ

Tot i que en el primer cartró la estructura visible del caragol està més que entesa, manca la nitidesa necessària per definir

i seguir amb el dibuix. Si es calqués a trets grans i/o atmosfèrics s'haurien de replantejar les troballes de l'anterior avatar, havent de recomençar pràcticament el procés figuratiu.

Per tant, es calca el cartró a un nou full de paper Ingres.

Aital acció es realitza recolzant sobre el vidre d'una finestra el full primer, a sobre del qual, a la vegada, se i li recolza el nou paper. Gràcies a la llum del sol tot dos papers es transparenten, i es pot seguir sense problemes l'intricat dibuix del primer paper en el segon. Tot i que pot semblar un procés fàcil, fer un bon calc representa un esforç i no és pot fer de qualsevol manera.

Primer de tot, si es vol que el caràcter del primer dibuix transcendesqui al segon, s'ha de vigilar que tot dos papers estiguin constantment col·locats entre ells de la mateixa manera. La millor forma d'aconseguir-ho és assegurar la concordància dels papers amb tres o més guies col·locades estratègicament.

Segon, s'ha de tenir present que per molt que el dibuix es transparenti en el segon paper, sempre existiran àrees dubtoses que s'hauran de refer consultant el primer paper directament, refer-les de memòria, deduir-les o bé una opció híbrida de les anteriors. Depenent dels gruixos del paper que intervenen en la acció i de la subtilitat del dibuix que s'està passant variarà la quantitat de parts amb dificultats per veure.

Tercer, també s'ha de tenir en compte, que l'acció de calcar a una finestra és físicament incòmode, ja que obliga als braços del dibuixant a treballar en mala posició. La incomoditat pot repercutir en l'ansia per acabar el calc de manera ràpida, per tant de manera precària. Per pal·liar el cansament físic que representa calcar, es recomenava anar especialment a poc a poc i fer quantes més pauses reparadores en el treball millor.

Per acabar amb el tema, s'ha d'assimilar que un calc no perfecte obligaria a replantejar les constants del dibuix, per tant no s'estaria prosseguint el dibuix en un altra paper, sinó que s'estaria refent. És vital per tot el sentit del procés de l'estudi, que sigui un calc perfecte, ja que en cap moment es canvia de paper amb la intenció de "fer un altre estudi", si no de "continuar l'estudi eliminant la brutícia de les intencions descartades".

Un cop el dibuix s'ha reencarnat, es continua amb les mateixes directrius de treball que a l'anterior avatar. De fet, sempre es té la sensació que s'està treballant en el mateix dibuix, però rebaixat. En aquest segon bloc de la feina es podria afirmar que s'està sometent el model a una mateixa activitat analítica que en el primer, però a major escala, o millor dit, a un espai físic més reduït, emprant la resolució pretèrita com a plaça forta conceptual d'on derivar la nova. Si en el primer paper s'identificaven les seccions¹⁰, i se'n plantejava la concreció deixant espais de trànsit buids de contingut informatiu entre ells, en el segon paper s'analitzen i es treballen els espais de trànsit com seccions de ple dret.

Avançant en la comprensió del model, es repara en que molts aspectes que en una primera visió eren considerats com a part del texturat, en una segona visió es mostren completament estructurals, altament organitzables i previsibles des de la raó. Per tant, no s'aniria molt errat si s'afirmés el següent: La lectura atzarosa que es fa normalment del texturat, resulta més d'una resolució baixa al escrutini de la superfície matèrica del que s'observa, que no a un fet real. Per tant, la cota final d'informació visual ordenable és l'infinit.

El setge al què es sotmès el caragol demana una capacitat de concentració cada vegada més alta, ja que com més s'aprofundeix en la seva visió, més se n'escapa¹¹ la idiosincràsia. És a dir, com més informació es processa, més sembla que tot el que s'ha entès és fora de lloc. En definitiva, i obrint des de el dibuix una porta a la metafísica, la realitat és inaprehensible. Per altra banda, ajuntar de manera coherent les noves aportacions amb les ja dibuixades, exigeix, en principi una gran traça manual, o dit d'una altra manera, posseir un vast coneixement de gramàtica gràfica. Ara bé, la traça conceptual és la que sobretot possibilita l'èxit en la coordinació d'informació. És la ment freda i abstracta i no altra, qui crea i coordina l'arbre de traços que la ma mecànicament executa, que representen el model.

Cal dir que el camí d'intensificació d'informació d'un dibuix és un camí amarg, ja que, tret de les primeres passes plaents, a mida que es va transitant, més lleig i encarcerat esdevé el dibuix. L'artista, sense deixar-se enganyar, s'ha de mantenir ferm i constant en el seu

setge a la realitat. Sols seguint-ho podrà arribar a participar del misteri del model que inexorablement, arriba sempre just un instant abans de desaparèixer en el microcosmos de sa idiosincràsia material.

Quan les particularitats de la matèria de la que està fet el model cobren la intensitat necessària com per esdevenir paisatge estudiable en ell mateix, just una passa abans, el model es revela a l'artista. A menys que la visió del nou paisatge alteri les intencions inicials del projecte, és el moment de, ja començant el camí de retorn a la primera visió, crear la unitat figurativa en el gairebé metastassiat compendi d'informació que és en el present el dibuix¹², d'identica manera com el primer home traçà les constel·lacions entre l'infinit nombre d'estrelles del cel nocturn.

Insistent certes parts del dibuix i deixant-ne en el llipe unes altres, la hiperdefinida imatge baixa el seu to, i pren una aparença unitària i senzilla però carregada misteri.

Quan s'entén i representa quelcom a la perfecció, la imatge resultant, gairebé sempre, ofereix una primera aparença d'òbvia banalitat¹³ a l'espectador mig, tràgico-còmicament molt menys atractiva que altres representacions de qualitat inferior. Es podria imputar aquest fet a que la relació que l'espectador genera amb la representació de gran qualitat, és quasi idèntica a la que manté amb l'objecte de la vida real que substitueix. I com bé es sap, poca gent es fascina de bones a primeres amb el món sensible.

Fins aquí es fa referència a l'elaboració de la figura central del dibuix; pel que fa al camp, es dirà que al segon cartró es tracen de bell nou les circumferències tot seguint les mesures de l'anterior, tot i que per eliminar-ne les imprecisions que s'han produït en canviar de full es reajusten amb un regle.

Les estrelles, que fins al moment poc o gens s'havien estudiat, es disposen curiosament seguint un patró rítmic elaborat geomètricament, igual que es pot veure, sense anar més lluny, a la pintura egípcia faraònica.

Un celatge estrellat d'intenció naturalista desentonaria¹⁴ de l'aspecte de mandala¹⁵ que la peça té globalment. En canvi, la doble filera d'estrelles que s'empra, el potencia perfectament tant a nivell estètic com conceptual. Estètic, perquè acompanya i remarca la rítmica circular del tondo i el seu fons, i conceptual perquè és la idea simple de cel estrellat sense connotacions de lloc o temps que pugui aportar concreció anecdòtica innecessària.

Es vol fer notar una altra particularitat: la part clara del cel, que vendria a ser la atmosfera, està col·locada a l'exterior de l'esfera. Aquesta anomalia no és un error fruit de la manca de previsió, ans al contrari, representa la meua visió envers la hipotètica inversió de l'espai que es dona en el viatge espai-temps. La volta celeste esdevé i es representa convexa¹⁷ fora de les lleis euclidianes, perquè el vehicle interestel·lar està plegant l'espai-temps.

Estudiat i situat com cal el fons, es repara amb joia, que el cartró satisfà plenament les expectatives (imatges 11 i 12), no sols com estudi, àdhuc com obra en si. Aquest fet es fa palès signant el cartró.

Un cop acabat l'estudi, l'obra en gestació està entesa fins a tal punt, que elaborar el seu avatar final està mancat d'altra necessitat que no sigui una imposició exterior¹⁸. És a dir l'existència d'una necessitat de l'objecte pictòric.



12

En base a l'experiència del treball preparatori de la present peça, que és la culminació de moltes d'altres de semblants, es pot concloure el següent:

En el cartró s'ha d'esvair tot el desig estètic i conceptual que impulsa l'obra en projecte. Després de l'èxtasi intel·lectual que suposa la predicció de l'obra en el estudi, el projecte pictòric sols ha de tenir com impulsor — com a la pintura bizantina — un amor-



11

atemporal creada en els estudis a banda, bolcar-la amb la intensitat pertinent al suport definitiu.

consciència (*yadoah*) incondicional i infinit cap el que es representa.

En definitiva l'acte creatiu per se, l'extensió de l'aura de l'artista mitjançant la imatge al suport aparentment¹⁹ físic de la peça.

Concloent, un cop que no hi ha recerca imaginativa en la realització de la part pictòrica d'una obra idem, hom ha de canalitzar la imaginació a la consciència de l'acte físic-pictòric. Aquest esperit tântric, allunyarà el desencís què pot suposar treballar coneixent el misteri, i permetent a la ment no allunyar-se de la imatge

12.5 PREPARACIÓ DEL SUPORT

Com en els anteriors exemples, el suport es prepara a la manera bizantina. Primer perquè és una preparació de qualitat immillorable per al tipus de pintura densa i de tècnica mixta que s'ha d'emprar, i segon, perquè l'opció de daurar l'exterior del tondo encara no s'ha descartat, i, com ja s'ha dit, la preparació coixí bizantina és requisit imprescindible per daurar a l'aigua, i daurar amb mixió no es opció per la seva parca bellesa.

Un cop acabada la preparació, se n'il lumina el to musti de guix mort amb un capa molt suau de blanc de titani emulsionat amb cola de conill.

Essent una capa molt aigualida, no pot aportar problemes a l'hipotètic daurat.

12.6 TRASPÀS DEL DIBUIX A LA POST

Per tal de conservar el dibuix lliure del degradant procés que li representaria el traspàs del



13

deixar al principi en el lipsi la definició dels elements més menuts del dibuix del caragol.

En estar treballant, les parts menudes s'hauran de sobreentendre mitjançant la diligència amb la què es representaran els elements més grans del caragol en un principi. Per tant, no es dona constància lineal dels nou anells existents entre cada secció del caragol, si no sols d'una tercera part, de tres, però tan ben explicats, que els sis restants es poden sobreentendre sense problemes.

Si el traçat a tinta no respectés l'esmentada el lipsi i pretengués donar constància de tota la lletra menuda del dibuix, o àdhuc pitjor, definir-la sintèticament, estaria creant obstacles per a la futura pintura. Els obstacles s'haurien de superar elevat la densitat pictòrica, tant de l'obra en general, com de la lletra menuda en particular, a uns nivells poc recomanables

cartró a la post, es fotocopia, i l'electrografia és la que es traspassa al suport seguint el procediment estàndard. Tot seguit, les línies suaus que ha deixat el pigment a la preparació es repassen amb tinta xinesa negra molt dissolta (imatge 13). Unes línies de dibuix intenses comprometrien el futur pictòric en marcar-ne les pautes de valor i direcció.

Per tal que el plantejament de la present peça, definit fins al detall en els estudis previs, qualli pictòricament s'hauran de

per a una pintura per transparències d'ambició diàfana.

12.7 EMPRIMACIÓ DE COLOR RESINÓS

S'emprima la post amb una barreja de color gris de pintura a l'oli i molt dissolta en resina dammar rebaixada (imatge 14).



14

de la rítmica del caragol. El gris assegura que la més mínima intenció pictòrica (pinzellada) quedi a la vista, sense haver-la d'insistir. D'aquesta manera es poden definir correctament els recs petits —tret molt característic del caragol— des d'un bon començament.

Si el fons fos intens, els recs petits s'haurien de dotar inevitablement de més caràcter, ja que haurien de vèncer aquesta intensitat. A més a més, després s'haurien d'esmoreir en els estadis superiors, per recuperar la seva aparença discreta. En pujar i baixar moltes vegades el caràcter de la imatge, el resultat esdevendria massa pastós per la subtilesa del què s'està representant²⁰.

Un fons ocre, a la manera de Rubens, seria una possibilitat intermèdia entre les esmentades, i possibilitaria un treball detallat a l'hora que vital, a condició que no fos massa profund.

Tanmateix la millor de les opcions és indiscutiblement el gris. El color gris que s'empra en concret és una mixtura de blanc de titani (1/2) i negre (1/2), la millor opció per la feina densa i complexa projectada. Com que el gris de blanc i negre, és el més sobri cromàticament parlant, permet dirigir el cromatisme de la peça cap a qualsevol destinació sense més condicionant que la professionalitat del pintor. Si el gris de base s'elaborés amb altres colors, les particularitats condicionarien sense remei el futur cromàtic de l'obra.

Es fa una imprimació en dues capes i dos temps. Donant la segona poc després que la primera, sense estar seca, tengui ja consistència. Com és habitual, les direccions de la pinzellada de cada capa s'entrecreuen.

Un cop aplicada la pintura al vernís, la possibilitat de daurar, oberta fins al moment, desapareix. El vernís tapa el porus de la preparació i no permet l'aplicació i l'ús correcte del bol. Al final es decideix no daurar, tanmateix l'únic què estava decidit en el daurat era conjuguar or groc i blanc.

L'hipotètic daurat de la peça, finalment no es durà a terme, més que per una decisió conscient, per la impossibilitat de concretar-ne ses particularitats. Els dubtes estaven entre si decorar-ho o no, i, en cas afirmatiu, com ornamentar-ho.

Mentre les decisions àuriques retardaven les accions escaients per la seva realització, l'inexorable avanç del procés creatiu pictòric ha acabat cimentant de pintura gris resinosa tota possibilitat d'existència de daurat.

Per ventura, millor així.

12.8 ESTADI D'OMBRES TRANSPARENTS

El present estadi s'elabora minuciosament i concreta, gairebé en un treball cal·ligràfic.

Caràcter que es desmarca de l'etapa homòloga dels exemples anteriors, realitzada amb traç fresc i generalista. Tenir un cartró perfecte és el que possibilita poder treballar d'aital manera. Tanmateix, la pintura s'aplica tant amb la mateixa tècnica com amb el mateix llenguatge: pinzellada menuda i emplomada de tremp d'ou. Ara bé, a diferència dels exemples anteriors, no s'emplomen masses amples d'ombra i contorns aproximats, ans es defineixen contorns i ombres petites molt específicament ubicades que s'aniran pujant per addició sistemàtica de nous contorns i ombres petites altament específiques.

Per elaborar l'etapa d'ombres càlides la imatge es referencia majorment del segon cartró, tot i que, adesiara també es consulta la presa fotogràfica i el natural. Es vol fer notar que en estar molt més ordenat el procés d'elaboració de l'estadi en el present exemple, es fa necessari subdividir l'apartat que el descriu.

12.8.1 Primera tinta

La primera passa del treball pictòric en el present estadi consisteix en repassar de manera literal totes les troballes del cartró amb terra de siena torrada, seguint el contorn inicial de



15

tinta xinesa.

Per definir el primer dibuix s'empra el registre pictòric més suau possible, per tal de deixar-la oberta el màxim a les noves intervencions pictòriques.

La terra de siena torrada és el color més adient a l'esperit del treball a realitzar, ja que, essent prou clar per no haver-lo de diluir en excés —com s'hauria de fer si s'emprés terra d'ombra torrada o negre—, té caràcter de color fosc. La seva condició de càlid l'acaba fent perfecte per al treball, ja que destacarà amb facilitat sobre el gris fred del camper.

L'obra en aquest estadi incipient, presenta una tonalitat suaument nacrada (imatges 15 i 16) que la fa encisadora.



16

La primera tinta es repussa mínimament amb una barreja de blanc de titani (3/5) i ocre groc (2/5). De la mateixa manera es dona un xic de llum a l'exterior de la boca del caragol i es tracen els cercles del camp.

12.8.2 Segona tinta

La segona passa del present estadi consisteix en intensificar la imatge amb una tinta més fosca que la de la passa prèvia.

Cada to, provengui d'un sol pigment o d'una combinació, té un grau de saturació concret. De manera que el grau de saturació del pigment d'una imatge modelada²¹ amb una sola tinta, sols podrà arribar a definir-se fins a un cert grau d'intensitat

Per poder-la intensificar encara més sense haver de començar amb les transparències o semi-trasparències —és a dir, sense canviar d'estadi— s'haurà d'incorporar un to nou relacionat amb un grau de saturació més baix a l'escala de valors de llum.

Tot i que podria semblar lògic emprar un to amb un grau de saturació baix —com podria

ser el negre— si es necessari representar una imatge en una escala de valors ampla, no és recomanable fer-ho. Les mitges tintes que se'n derivarien s'haurien d'obtenir a costa de diluir molt la pintura, fet que aportaria imprecisió, a la imatge i molt pitjor encara, debilitat



17

potenciaran mútuament.

En quant al celatge, primer es pinta la part superior de terra de siena torrada, per, un cop eixuta, cobrir-ne la totalitat de negre transparent. Tot i que en un principi no és gaire recomanable²⁴ incorporar tons càlids a la part llunyana, després de pegar-li voltes a la qüestió, s'ha decidit que els tons violats que en resultaran, faran guspirejar el blau fosc. Per altra banda, la doble temperatura de color del celatge, ajudarà a separar-lo del no-



18

espai —el camp per on transita el caragol o spaceship— d'una manera, com molt bé diria Riegl, tàtil. Gràcies a la segona tinta, l'obra guanya en definició, llum i tangibilitat (imatges 17 i 18), però perd aire i misteri.

12.8.3 Repussat suau de llum i intensificació dels tons foscos

Tant el caragol com el seu voltant són repussats en clar, sobretot les parts del cel més properes a la boca. Aital acció es realitza emprant un to de llum molt fred (blanc de titani pur) per tal de segregar la nova intervenció lumínica de l'anterior disposada al voltant de la boca del caragol²⁵, de natura molt més càlida. El resultat no acaba de quallar bé, ja que per contrast, la llum freda esdevé gèlida en extrem, mentre que la càlida esdevé tan embafadora, que gairebé sembla verda. Tanmateix, la problemàtica tonal en aquest moment no és vital, ja que la imatge es troba en una etapa pictòrica molt incipient. L'addició prevista de més capes de color i de llum, assimilarà el caràcter actual. Emperò si la dispersió tonal, es donés a les darreres capes del procés pictòric, si que seria preocupant, ja que transcendiria a l'acabat.

Per tal de densificar els tons, es torna a insistir amb terra de siena torrada la franja càlida del celatge. Tot seguit s'hi aplica de manera general el mateix color, però bastant més diluït. També s'aplica terra de siena torrada cremosa a l'exterior del tondo, amb la intenció d'enfosquir-lo i densificar-lo.

Ara bé, la primera impressió produïda en passar amb el nou color damunt del negre, és que s'està donant més llum, que s'està aclarint el color. Aquesta impressió és falsa, és una il·lusió fruit de densificar un color transparent amb pintura mat. Per tendència semiòtica²⁶, l'ull llegeix la transparència simple més com a ombra que altra cosa, i la pintura cobrent simple més com a llum que altra cosa. Aquest fet és fàcilment explicable pel següent: la llum és cosa i la ombra és la seva absència, per tant al xuclar la transparència la llum del substrat reflectant intern és ombra, mentre que la superfície reflectant és llum²⁷. Seguint aquesta pauta hom pot arribar a fer obres en les quals, paradoxalment, les llums siguin més fosques que les ombres. Llavors i tornant a la peça en qüestió, quan la dicotomia transparent-mat sigui superada per l'englobadora semi-trasparència blanca, la tinta resultant serà molt

estructural a l'obra. Per tant, i en base al que hem esmentat, s'intensifica el caragol marí amb terra d'ombra torrada mantenint-se fidel a les directrius de dibuix i modelat del treball previ.

Al camper s'aplica negre generosament, que virarà a un blau sec, formós i fàcilment entonable quan en un futur es semi-velí de blanc,²³. De la mateixa manera els tons terrosos del caragol, en ser semi-velats viraran a tons entre el rosa i el violeta. Els colors futurs del camp i del caragol es

—el camp per on transita el caragol o spaceship— d'una manera, com molt bé diria Riegl, tàtil.

Gràcies a la segona tinta, l'obra guanya en definició, llum i tangibilitat (imatges 17 i 18), però perd aire i misteri.



19

la *spaceship* per la volta celestial, només té sentit si es com el rastre que deixa la llum a una taula en passar a través d'una copa plena d'aigua. Traços que tot i hiperdefinits, són completament intangibles. Si se'n treballés la presència estètica amb un nombre de capes semblants a les que s'inverteixen en la sòlida caragola, tendrien una presència embafadora. Per tal que tenir un coixí adient a la geometria transcendent, s'ha intensificat el camp de manera uniforme fins fer-lo adquirir una densitat equivalent a la meitat del protocol projectat per a l'obra, que és també l'estat en què es troba el caragol en aquest mateix instant. Gràcies al cos que aporta el coixí pictòric, la geometria es pot aplicar amb un mínim de gestos potenciats al màxim. Tanmateix i ja que es vol que la geometria no es deslligui de l'aparença naturalista del caragol al complet, no es juga la carta dels camp-coixí en tota la seva intensitat. Si es volgués fer que els traços de la geometria fossin hiperdefinits i deslligats del conjunt, es realitzarien com a darrera passa pictòrica de l'obra. Just a la manera de les grissopuntillies bizantines i no a la meitat de la intensificació del projecte pictòric com ara s'està fent.

S'han calcat a un paper vegetal, tant les línies mestres del caragol, com les del tondo, de la pintura en procés per situar amb el màxim de correcció possible la geometria transcendent. Després, s'ha situat el vegetal sobre del segon cartró²⁸ on recordem són representats els cercles en qüestió, i s'han calcat (imatge 20). Per aital acció és important ajustar els dos avatars amb correcció (cartró i pintura), acció més complicada del que sembla, ja que, cal



20

blanc de titani trencat amb més o menys un 10% d'ocre groc.

En tenir les circumferències a punt, s'aplica el mateix color, moderadament, per damunt de la seva àrea a manera d'intensificació lumínica boirosa.

De manera natural i sense pensar-ho, la llum s'estén també pel caragol. Sobretot per la part del coll.

Coordinada amb la intervenció clara i per potenciar-la encara més, s'accentua amb negre

més fosca que si s'hagués deixat net el negre d'aparença —en principi— tan fosca.

L'obra (imatge 19) suavitzant-se gràcies a la terra de siena torrada, recobra part del sentit unitari perdut a la passa anterior.

12.8.4 Traspàs de la geometria transcendent

Els cercles àurics de moment no han sigut tractats en absolut per tal d'evitar una tangibilitat final indesitjada. La seva presència, que suggereix el moviment de

la mateixa imatge, existeixen petites diferències que s'han de fer venir bé.

Després, i havent aplicat una mica de pigment blanc al revers del vegetal, es situa sobre el suport definitiu i, amb l'ajut d'un bolígraf, es vessa la geometria transcendent anant molt alerta.

12.8.5 Assentament de la geometria transcendent

Abans de res amb tremp d'ou pur s'assenten les línies de pigment resultants del pas previ. Per fer-ho s'empra una llum moderadament càlida (però força més freda que l'anterior),

pur moderadament diluït, tant les parts més fosques del tondo com els seus quatre cantons exteriors.

La llum del fons efectivament es potencia, però la reacció no es fa esperar i el caragol,



21

per empatia, esdevé pla, exigint la seva part de fosc per reintegrar-se al conjunt. De bell antuvi i tot seguint el principi d'economia de mitjans, s'estén el mateix to de fons — però molt més diluït — pel caragol per tal d'anivellar-li la llum. Però, només es toca el caragol amb la primera pinzellada negra, es fa ben palès que la seva intervenció destrossaria la poètica nacrada de la nau espacial. Obrant en conseqüència se li prepara a la carta una tinta fosca afi a la seva aparença, concretament ombra torrada aplicada cremosament.

Per acabar el quart estadi, s'insisteixen mínimament les grans masses tonals. Així totes les intervencions s'endolceixen i es casen entre elles.

Per ventura l'espectador no aprecia la existència d'aquesta intervenció pictòrica, però fa que



22

la imatge sigui clarament més impenetrable en la seva natura, ja que “cuina” l'artifici pictòric sense desdibuixar-lo (imatges 21 i 22).

12.9 VELADURA DE BLANC MIXT

Definir el caragol està resultant una feina pesada. Se'n fa una aturada en el procés per deixar-lo descansar una mica. En el moment present les seves particularitats ja estan acuradament definides, però a baixa intensitat. Si la imatge es tanqués ara amb la semi-trasparència blanquinosa, el resultat que se n'obténdria no tendria la vivesa necessària per sustentar les capes de color imminents, i obligaria a una excessiva insistència descriptiva en les capes lumíniques futures, les quals sepultarien la definició existent. El caragol, en definitiva, no està preparat per passar al pròxim estadi, tot i que es té una sensació de tenir-lo tancat o solucionat en una primera intenció.

En canvi, la resta de l'obra si que és a un punt d'esdevenir grisalla uniforme. El camper sense haver arribat al punt de màxima saturació, defineix els espais buits



23

que s'hi descriuen en un grau de densitat lumínica que permetrà tenir entitat al futur color transparent que s'hi col·loqui. Llavors sembla un pla adient avançar l'obra pel camp i deixar reposar la figura central.

Es semi-vela el camp amb una barreja més o menys meitat i meitat, de pintura a l'oli comprada ja feta i d'ou, tot força diluït en mèdiu i aigua.

El color que s'empra per fer semi-velar, tant d'un com d'altre mèdiu, és una mixtura de blanc de zinc (2/5), blanc de titani (2/5) i ocre groc (1/5). Gràcies a la semi-veladura el camper s'unifica, tant pel què fa al color, com pel què fa al gest. La intervenció congela

el cromatisme de tot el que toca, mentre que el caragol, per contaposició, esdevé d'un calidesa, gairebé tropical (imatge 23).

L'obra en aquest moment es troba en dos estadis diferenciats. Sempre que es tenguí un pla fermament traçat, aquell fet no en dificulta gens el correcte desenvolupament. Ans al contrari, el mutu contrast confereix ulls nous²⁹ amb els què apreciar el desenvolupament de l'obra. En canvi, si no es tengués un pla traçat, la distància entre els diferents estadis podria confondre amb facilitat el camí a seguir, ja que la pintura per capes no es resol de manera sensible simple ans per càlcul d'estrats.

12.10 PRIMERA INTENSIFICACIÓ LLUMINOSA DEL CARAGOL

Després del canvi experimentat per l'obra, tornen les ganes i les idees per continuar el treball a la figura central. Se n'intensifiquen de bell nou les llums, aquest cop amb tremp d'ou gras substituïnt el tremp d'ou ordinari què s'estava emprant fins aleshores.



24

El caragol s'intensifica amb una llum molt càlida, resultant de trencar blanc de titani (4/5) amb ocre groc (1/5). La nova llum contrasta amb l'aplicada al fons, separant els diferents plans a la perfecció, i fent palesa, encara més, la natura nacrada del model.

Es treballa la volumetria del caragol fins arribar al grau màxim de saturació del color (imatges 24 i 25), és a dir, el moment en el qual l'imatge ja no admet més definició tret que s'alterin els paràmetres formals generals.

En aquest estadi, l'obra està en un moment agraiït. Té un nivell alt de potència referencial, però és prou crua com per fer palesa la seva natura manufacturada. Passat aquest moment, l'aparença manufacturada (o si es vol dir, personalitat) s'anirà dissolvent en un acabat més impersonal i més proper a la realitat visual (o més ben dit a la imatge que els mitjans òptico-digitalis en creen).

Dit d'una manera més definitiva: *En coincidir l'afany manufacturador amb la familiaritat visual, la capacitat de sorpresa i l'interès com a fet artístic de la imatge, va normalment en detriment a mida que s'atraca sa finalització.*



25

12.11 INTENSIFICACIÓ GLOBAL DE LLUM AL CARAGOL

Per tal d'aplar de manera global la imatge, i alterar-ne els paràmetres formals generals,

s'enfarina el caragol com ja s'ha fet al camp. D'aquesta manera es podrà seguir intensificant el modelat i afegir valors cromàtics.

La llum del caragol es puja i es refreda (imatge 26) igual com s'ha descrit a l'anterior apartat. Cal tenir en compte que s'està fent una semi-veladura de blanc a tota l'obra en dos temps, i què això pot provocar la aparició de rebaves a les fronteres entre l'àrea que es treballa i l'anterior. Les rebaves allegen l'obra, no tant per se, ans per conferir a les àrees diferenciades de semi-velat una entitat³⁰ que no haurien de tenir.

En el cas què s'està tractant, no molesten, ja que funcionen com una mena de màndorla que



26

i a diferència de quasi totes les grisalles que fins al moment s'han descrit, la present no és fa amb un sol to, ans, depenent del punt on s'hagin d'ubicar, se n'empra una o altra. Ara bé, s'empra sistemàticament ocre groc i blanc (de titani i/o de zinc) i la diferència de to és ínfima. Només un *connoisseur* seria capaç d'entendre que no és constant.

Unificat en la present grisalla nacrada el cromatisme previ del caragol, s'obre la possibilitat d'incrementar, encara més, el treball en clar. Els tons mitjans, que des del començament no tenien més llum que el gris de sota, s'il·luminen i s'integren amb els altres tons, derogant en conseqüència les lleis harmòniques que inhabilitaven l'acció lumínica més enllà de determinat punt. A més, el nou *statu quo* permet sobresaturar el modelat de la llum, possibilitant enriquir el verisme de la imatge amb nova informació, i sobretot, que la veladura futura tengui el color més vibrant.

La primera grisalla es referencia del natural pràcticament en tota la seva integritat.

En el moment present l'obra queda perfectament encaminada (imatges 27 i 28), per molt que ni l'estadi, ni molt menys el protocol pictòric hagin arribat a la seva conclusió.



27



28

aporta una certa espectralitat al caragol que s'avé amb la temàtica. Per tant no s'eviten, però tampoc es potencien.

12.12 PRIMERA GRISALLA³¹: PORTA OBERTA AL FUTUR

La primera grisalla es realitza amb tremp d'ou greixós amb el que s'insisteixen les llums sistemàticament, sobretot del caragol, però també les del camp. Per tal de fer destacar la nova llum dels repussats previs, es potencia —sempre amb lletra petita— el contrast de temperatures de color. Per tant,

En principi no hi hauria d'haver ni sorpreses ni decisions creatives a la resta del procés generador de l'obra. Les primeres capes determinen la imatge, i com pedra llançada a un llac en calma, les successives onades d'intensificació pictòrica l'hauran de succeir de manera concèntrica, previsible i immutable. Per acabar amb el present estadi bastarà amb aplicar més llum per tot, no tant de manera detallada, com en forma de núvols englobadors, que acabaran de casar les particularitats de la imatge. La resta del treball a realitzar serà una aplicació dogmàtica de la recepta pictòrica emprada a l'exemple "Cranc", tot i que —òbviamment— els colors en concret seran uns altres. Per al caragol s'empraran ombra torrada, siena torrada, i ombra natural; pel celatge blau ultramar i/o índic; i de manera general completaran el cromatisme de l'obra grisos indefinits de fons de paleta. Tanmateix el tram pictòric recorregut fins al moment, basta per fer palesa tant la tipologia idònia de treball preparatori, com la necessitat de

la seva ferma aplicació en el posterior desenvolupament.

En definitiva, la tesi que es defensa sobre la importància del cartró com a element configurador de l'obra pintada de manera indirecta i per estrats "a la flamenca", queda sobradament demostrada mitjançant el present exemple "Spaceship II", independentment del seu grau de conclusió.

Notes

- 1 El que té més valor de la pintura al meu entendre, és la possibilitat de deslligar qualsevol entitat del temps i de la concreció individual. Pintar, sens dubte, és una manera excel·lent de contemplar el món de les idees sense por a perdre el nord.
- 2 Els exemples “Llamàntol” i “Cranc” no s’haurien pogut referenciar del natural de cap de les maneres. Els models, o bé es podrien si fossin morts, o no es podrien manipular si fossin vius.
- 3 És a dir la disposició en què es representarà el model.
- 4 En dir *sentir l’eternitat*, es fa referència a trobar el sentit unitari ocult d’un embolic de ritmes, moltes vegades excloents.
- 5 A diferència de les dues bestioles dels exemples anteriors, es fa una sola presa fotogràfica per al caragol.
- 6 El nombre d’or o divina proporció és la relació entre els dos segments b (major) i c (menor) en què s’ha dividit un segment a , quan a dividit per b sigui igual a b dividit per c . El valor és el nombre irracional 1,618033... Des dels temps clàssics s’han considerat les formes determinades per aquest nombre especialment agradables estèticament.
- 7 Sense por a equivocar-se gaire, es podria dir que el que està centrat és estàtic, extasiàtic i perfecte, mentre que el que està descentrant és mòbil, transitori i mancat.
- 8 L’exterior del tondo, que en principi s’ha de daurar, no es considera com a part de l’obra, si no com un marc, per molt que el suport sigui el mateix.
- 9 Si es volen evitar aquesta i altres incomoditats lligades a l’acció de calcar a sobre de finestra, s’ha d’emprar una taula de calcar. Una taula de calcar no és res més que una caixa de vidre o plàstic transparent amb llum a dintre.
- 10 Considero com a seccions o parts primeres del caragol el cos, coll i boca.
- 11 Acotar un punt determinat del model representa establir relacions amb altres punts del model, siguin complementaris o harmònics en sa natura.
S’està dient que més que els punts en si, l’important per figurar correctament són les relacions. Com més específica es vol fer la figuració més eixos s’han de tenir en compte abans d’acotar-ne un. Llavors quan hom realment vol trobar el caràcter del té davant els ulls, la realitat se li escapa en una corba d’intensificació d’informació que pot arribar a ésser com a mínim burleta. L’activitat del dibuix analític, no deixa de ser una recerca i coordinació d’eixos sens fi, que sols es trenca quan pren tanta força que la consciència entra en transit, identifica els punts més rellevants de la realitat i les col·loca amb facilitat a la imatge.
- 12 Eugeni d’Ors a l’escrit *“Introducción al catálogo de la Exposición de autorretratos de pintores españoles”* fa referència a tres fases diferenciades en l’elaboració d’un retrat: Vida, mort i resurrecció. Tot i que l’obra que s’està analitzant en aquest cas concret és en absolut un retrat, el sentiment de fer renàixer una imatge específica de les pròpies cendres és homòleg.
- 13 Un bon exemple del que s’està comentant, és la famosa crítica que els enemics de Velazquez li feien “solo sabe pintar cabezas”.
- 14 Ben pensat, una representació ben naturalista del cel nocturn és un mapa astral, també podria resultar una solució bella.
- 15 Mandala, complicada imatge de simetria radial que representa simbòlicament l’univers en les religions hinduista i budista.
- 16 La transgressió de les lleis de la geometria euclidiana com a rastre de formes de consciència molt allunyades de la humana és una de les constants de l’obra de l’escriptor de terror nord-americà H.P. Lovecraft. Els gossos de la bogeria que entren pels cantons de les estances provinents d’un altre continuïm espai-temporal, són un exemple remarcable del que s’està comentant.
Gràcies a la lectura i posterior reflexió d’aquest concepte tan geomètricament delirant, he generat l’habilitat (o mania) d’invertir mentalment des de els cantons la disposició de les cares dels poliedres que són les estances, aconseguint (mínimament) percebre l’espai interior com a exterior, fugat abstrusament. Aquest exercici, creant una tensió entre la visió cultural (que és ràpida) i l’anàlisi visual minucios (que és lent), permet redescobrir la realitat.
- 17 Especulació clarament derivada de la idea comentada a la nota anterior.
- 18 Un cop m’he posicionat a favor de la resolució de les obres pictòriques en els estudis previs, la incapacitat característica de Leonardo da Vinci per no acabar quasi res d’allò que es plantejava amb tanta cura, em resulta ben comprensible.
- 19 Tal com diuen els hinduistes, cal no oblidar que en darrera instància tot és *maia*, il·lusió.
- 20 Tot i l’aparent contrasentit, és millor treballar una imatge des de particular a general, i no a la

inversa com ensenya l'acadèmia contemporània. Els resultats que s'obtenen d'aquesta manera són aeris i subtils. Amb això s'està defensat la intenció de col·locar els recs ja perfectament a lloc d'ençà bon començament.

21 En dir modelar, es fa referència a aconseguir diferents intensitats d'un mateix to jugant amb la intensitat i la rítmica de la seva aplicació.

22 Amb una pintura molt diluïda no és possible definir res bé, ja que el pigment, nadant literalment en mèdiu, la fa imprevisible i inconstant.

23 Tal com Leonardo explica en el seu tractat de la pintura, i jo mateix en nombroses ocasions he constatat.

24 Les lleis de la perspectiva aèria diuen que com més lluny s'ubica un objecte, més fred i poc contrastat ha de ser el color.

25 D'aquest estadi no se té constància fotogràfica.

26 És a dir, la manera amb la que el cervell organitza la informació.

27 Parlant més específicament de pintura, si hom es fitxa en la factura d'obres de pintors tenebristes, com Zurbarán, Rembrandt o Ribera per exemple, notarà que les llums màximes sempre corresponen als punts de major gruix matèric, quedant pràcticament llises les ombres.

28 Recol·locar un calc a la matriu, si és vol fer exactament, és una labor complexa. Per tal d'evitar embrutar l'obra pictòrica de pigment movent el calc, afino l'exactitud del calc al màxim.

29 Un obra pictòrica és un circuit tancat, en la qual la interacció de les diferents parts és enorme.

30 Salvant totes les distàncies, són com les rebaves que es troben entre les diferents jornades d'un mural al fresc.

31 Tot i que prèviament s'ha fet una intensificació de llum, no ho considero ni ho anomena grisalla, ja que ha sigut parcial, mínima i supeditada a les ombres.

Es considera grisalla quan la intervenció lumínica és la que genera la majoria del volum de la imatge.

13

EXEMPLE PROCESSUAL VIII: THE GUIDE

Descripció del procés d'elaboració d'una obra pictòrica per capes.

Quart exemple

El procés de les obres que es tractaran en el present capítol i en el pròxim, tot i que està tan pertinentment documentat com el dels exemples anteriors, no hi figurarà al complet ni molt menys. Per tant, no es farà una descripció exhaustiva, ni de les capes, ni dels colors, ni de la tècnica emprada en concret. El motiu és que l'esmentat procés s'allunya molt de poder-se considerar com exemplar. Ara bé, es dirà per no potenciar incògnites molestes, que com les altres obres pictòriques no bizantines que s'inclouen en aquesta tesi, les que venen a continuació, estan realitzades mitjançant l'alternança de sostres prims de pintura a l'oli diluïda en vernís, tremp a l'ou i mixtures dels anteriors mitjans. També i en molta menys assiduitat i quantitat, intervenen el tremp de cola, el tremp de caseïna, i la tinta xinesa en la seva gestació. Tant en el present exemple com en el següent es descriuran detalladament sols les parts en les quals s'ha desenvolupat una lluita entre l'afany de generar una imatge perfecta i una metodologia pictòrica poc predisposada al retoc. Per tant el present i el pròxim capítol foren en el seu moment d'una vàlua inestimable per acabar de domesticar una metodologia pictòrica basada en uns principis que ja fa molt de temps que han deixat d'esser d'us i/o coneixements corrents. Els capítols 13 i 14 són el nus de la tesi.

13.1 CONCEPCIÓ

La peça present (imatge 0) es planteja per aclarir certs dubtes persistents sobre l'obra pictòrica feta per capes. Es volen treure conclusions definitives sobre si, un plantejament del projecte pictòric obert a les alteracions que el seu desenvolupament natural pugui suggerir¹, oferiria una major frescura en l'acabat de la pintura i/o una major agilitat en el procés de realització, conservant-ne el grau de bellesa. Per tant, els estudis preliminars, tenen una intenció molt més suggeridora que no pas descriptiva.

A l'obra es representen una dotzena de personatges superposats de manera —com diria Riegl— òptico-tàctil. La temàtica està inspirada en la icona bizantina “I eis Adu Káthodos” (imatge 0.1), i com ella, presenta un alt grau de complicació.

Una figura femenina, homòloga de Crist, en primer terme², és el guia de la llacuna Estúgia. Mostra a una ànima el camí de sortida de les negres aigües de la mort, representada com un ocell lluminós (en concret un colibrí, *Florisuga mellivora*).



0

L'escena es desenvolupa submergida a líquid format per les ombres d'aquells que un dia foren. Per acabar de fer palesa la condició sub-aquàtica de la imatge, el guia té un nenúfar sobre el cap.

Els personatges es referencien *a posteriori*. Primer se'n desenvolupa una idea bàsica dels posats i interaccions, per després seleccionar els referents adients d'entre moltes estampes³ de cultures i períodes diversos.

Rostres, cossos i membres, des de l'escultura hel·lenística a la pintura prerrafaelita, interaccionen entre si sense que cap estampa correspongui totalment a una figura.

Combinar estampes permet a la imaginació de l'artista valorar més el fet creatiu que els referents, a més facilita la recerca. Entre d'altres referents s'empren la “Medea”⁴ de Frederick Sandis (imatge 0.4), “La dama de l'Ermini” de Leonardo da Vinci (imatge 0.2), una “Afrodita admirada per Pan” (imatge 0.3) del 100 aC trobada a Delos, o una testa romana de Virgili, per només esmentar quatre exemples.

En algun moment del llarg procés creatiu, també es consulta al natural⁵ i a estampes fotogràfiques del món dels mèdia.

Combinar en una figura única i coherent un nombre elevat de referents diferenciats —fins a quatre en pot arribar a tenir una sola figura— comporta un *handicap* important a la capacitat imaginativa. Sobretot, si com al present cas, es pretén



0.1 Andreas Ritzos, *I eis Adu Káthodos*, segle XV. Tremp a l'ou sobre taula, 32.3x27 cm, Museu de l'Hermitage, Sant Petesburg.



0.2 Leonardo da Vinci, *La dama de L'Ermini*, 1488-90. Oli sobre taula, 54,8x40,3 cm, Museu Czartoryski, Cracòvia.

un acabat naturalista⁶. Hom fàcilment s'avorirà a la evidència que traduir fidelment en pintura una imatge⁷ única —ja provengui del natural o d'estampa— és força més senzill que generar-la des de la ment orquestrant fonts referencials diverses⁸.

L'ambigüitat que aporta la combinació dels referents, afegida al treball preparatori poc tancat, propiciarà un futur treball pictòric ric en possibilitats contraposades, que només es podran triar transitant el camí pictòric i fent alteracions. Alteracions a les quals, com ja s'ha dit, s'està més que obert.

Un cop s'ha decidit, tant el primer encaix com els referents a emprar, es realitzen de manera més aviat desorganitzada, uns dibuixos preparatoris a banda. Una mica per plaer, es concreta el gest de les figures que mostren un major interès i/o bellesa (imatge 1).



0.3 Escultura Helenística, *Afrodita, Pan i Eros*, segle II a.c. Marbre, Museu Arqueològic Nacional, Atenes



1

Finalment i en base, no als dibuixos esmentats, sinó al conjunt de referents, es realitza el cartró, on de manera àeria, es defineixen ubicació, gest i interacció de les figures (imatge 2). En el cartró els personatges vibren amb il·lusió ambigua però estètica, esperant ser definits en les futures intervencions pictòriques.

En el cartró, es defineixen els elements del cossos de les figures, però no la seva musculatura; s'articulen les expressions dels rostres, però no es determina la coreografia dels múscles que les conformen, s'escriuen patrons de lectura rítmica, però no se n'acota ni valor ni molt menys tempo.

En definitiva, es prepara el cartró d'una manera que, si la imatge fos simple, seria suficient per obtenir un bon resultat. Ara bé, la imatge en constar de moltes figures entrelaçades és una empresa pictòrica complexa, necessitada d'un gran nombre d'estudis preparatoris per trobar les claus per representar-les.

Tant de cada una de les figures de manera aïllada, com de les seves interaccions.

Però, aquests estudis no es realitzen, s'insisteix, amb la intenció de trobar solucions a la mateixa tela. Fet que comportarà sens dubte un tempteig pictòric important, i un bon grapat d'alteracions i/o penediments.

La peça es presenta com una autèntica batalla campal a la recerca d'equilibri i



0.4 Frederick Sandys, *Medea*, 1868. Oli sobre lli, Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham.



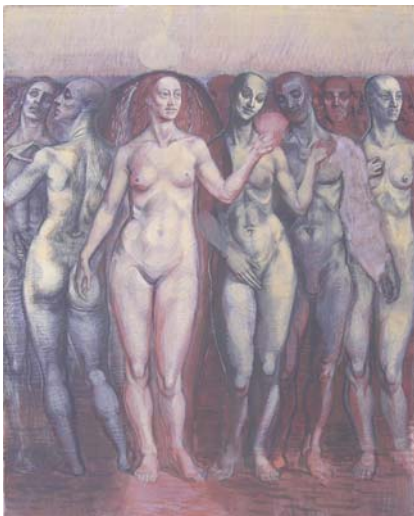
2

resultat, de barrejar negre (1/3) i ocre groc (2/3).

Referenciar la imatge de diferents estampes, fa que el procés de treball espontàniament prengui una dinàmica fragmentària. És a dir, es treballa intensivament en una part o altre d'una figura segons el referent que es tengui a la mà. Per tal que l'obra mantengui un sentiment unitari, s'hauria de anar treballant-la figura a figura.

En principi s'espera aconseguir la unitat de l'obra gràcies a la coexistència espacial dels diferents fragments, talment com si fos un collage. Tanmateix, per evitar-li les dureses pròpies del collage, es dediquen algunes sessions a fer palesa la unitat de la imatge amb una mínima lectura dels referents. La unitat bàsicament es genera visionant/treballant el què ja es té representat, és a dir, s'insisteixen els ritmes narratius i unificadors de les figures adesiara de manera intuïtiva,. A mida que es va avançant en el treball, es generen de manera urgent i desordenada nous tons per tal de corregir i tapar errors; fins a tal punt, que el pla previst d'emprar sols dos tons, queda desvirtuat completament.

La primera intensificació de les ombres (imatge 3) pren un caire intens i esteticista. Les figures queden definides amb rigor i sobretot amb molta frescor. Però, a causa de l'inevitable i ja previst tempteig que implica haver de concretar un plantejament de dibuix obert, la pintura acaba presentant un aspecte brut en acabar l'estadi. Les figures queden sobresaturades de pintura i mancades d'unitat en el modelat i el cromatisme; no sols entre elles, també entre les seves diferents parts.



3

fragmentària. En conseqüència, si difícilment és pot intensificar l'obra de manera ordenada, no queda més remei que considerar-la acabada.

definició en una imatge completament inexistent, de moment a cap referent, o àdhuc, a la ment de l'artista⁹.

Tota una emboscada pictòrica.

13.2 REALITZACIÓ

El dibuix preparatori o cartró, es passa de la manera habitual a una tela de 81 x 65 cm, preparada amb gesso de cola de conill i blanc d'Espanya, i es repassa el dibuix amb tinta xinesa.

Es dona una imprimació de pintura a l'oli de color ocre roig molt diluïda en vernís dammar rebaixat.

Després es comença a definir la imatge amb tremp a l'ou, alternant de manera desordenada (o intuïtiva) dues tintes: Una de clara, resultant de trencar blanc de titani (3/4) amb ocre groc (1/4), i una de fosca,

En determinats punts, la pintura és tan enfítica i desordenada que malmena completament la coherència cromàtico-lumínica. En el cas del braç de la figura masculina de la dreta, s'arriba a tal desgavell que s'ha d'esborrar¹⁰ (imatge 4), tudant en conseqüència la tela.

Tot i la brutor, es pot dir que de moment la pintura està avançant amb èxit. Ara bé, això només és cert si se la considera com acabada, ja que, si ara es velés i es reempastés seguint el protocol pictòric, cadascun dels fragments de qualitats pictòriques enfrontades donarien un resultat diferent de l'altre, trencant imprevisiblement el sentit unitari.

Fet al qual se li ha de sumar que després de velar i reempastar, probablement desapareixerà l'aspecte fresc de la imatge, fent-la encara més lletja i



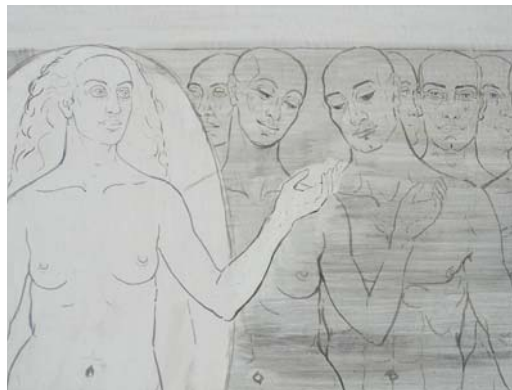
4

Llavors, i contradient el que s'acaba d'afirmar, concretar de manera pictòrica una imatge oberta no acaba de ser una bona opció, si s'ha de fer un procés llarg i complex com és el cas, el tempteig ha generat una imatge, densa i emocionant, si, però també ambigua i torturada, gens adequada, en definitiva, per ser el fonament d'una obra pictòrica que aspira al subtil cromatisme nacrà resultant de deixar entreveure capes i capes de pintura.

Tanmateix, no es vol considerar de moment l'esmentada precarietat com afirmació d'una norma general processual, sinó només com una experiència. Per tant, es decideix recomençar la pintura a un nou suport, restant la present com a obra fracassada o assaig general.



5



6

S'escolleix una tela una mica més gran que l'anterior, 90 x 80 cm, ja que part de les dificultats trobades en la realització de l'obra s'atribueixen a la petitesse del format.

Es segueix considerant correcte el plantejament, per tant, no es fa necessari ni millorar el cartró, ni tan sols integrar les troballes que pugui aportar la tela just acabada de descartar. Simplement es fa una electrografia lleugerament ampliada del cartró adequada a la nova mesura, i es torna a l'inici del procés pictòric.

El nou avatar de la peça es comença amb una disposició d'ànim immillorable. Es considera que entre el que s'ha après en el primer fracàs, la nova mida de la tela, i el propòsit de dedicar més concentració i cura a la realització de la pintura, l'empresa s'acabarà amb èxit (imatges 5 i 6).

Aquest cop la primera intensificació de la imatge no es treballa de manera desordenada: ni es puja per fragments deslligats, ni s'alternen intuïtivament sostres desordenats i variables de tinta llum i tinta fosca.

Aquest cop, la imatge es comença a intensificar d'una manera absolutament unitària, pujant un primer grau amb terra de siena torrada les ombres de totes les figures.

Només quan totes les figures han rebut per tot arreu la seva ració d'ombra, es passa al segon grau d'intensitat, que s'aplica en consonància al primer. Després, i seguint la mateixa tònica ordenada, es puguen les ombres un tercer, i un quart¹¹ grau d'intensitat.



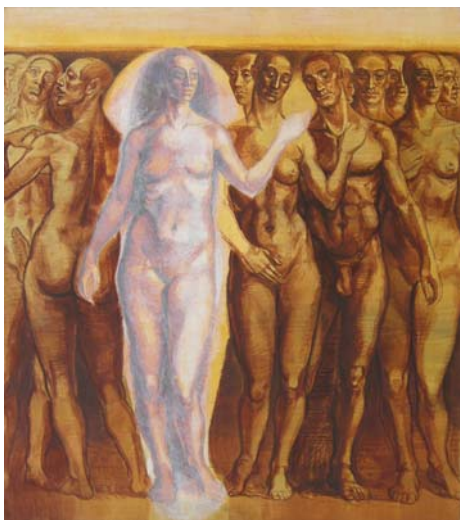
7

una mica més l'evidència, s'intensifica-defineix la imatge amb un cinquè grau de foscor, amb l'afany de trobar la correcció en els trets dels personatges. Per fer-ho s'empra terra d'ombra torrada, ja que la terra de sienna torrada està gairebé al límit de les seves forces. En alguns punts especialment saturats d'ombra, s'empra negre pur.

Cal esmentar que haver substituït la imprimació roja de l'anterior avatar per la present imprimació ocre (imatge 7), possibilita un treball més acurat. La suavitat de l'ocre fa innecessari començar la imatge repussant intensament una primera idea de volum que es pugui apreciar amb facilitat.

El resultat de la intensificació sistemàtica de les ombres és una imatge amb l'aspecte unitari i racional que s'espera d'una pintura per capes. Tot i la bona aparença, es palesen certes mancances o errors. Errors que es semblen bastant a l'anterior avatar de l'obra. Els trets dels personatges no s'acaben d'entendre bé.

Així i tot, abans de treure conclusions i negant



8



9

Cal afegir que corregir amb acció pictòrica directa, per molt que funcioni en el moment en què es fa, no és quelcom inòcul, i pot tудар en bloc el discurs plàstic de l'obra.

Per tant, no existeix en absolut la possibilitat d'alterar amb facilitat la idiosincràsia d'una imatge pintant-la per capes, a la manera de com feia, per exemple, Giacometti en els seus retrats¹².

Gràcies a aquesta nova intervenció, la pintura guanya en cromatisme, bellesa i definició; la imatge, en canvi, no millora gens en correcció (imatges 8, 9 i 10). Davant d'aquest fet, es presenta clar el que ja s'intuïa abans: *Treballar una imatge per capes, és transitar una camí unidireccional de representació*. Un cop es posa la primera pedra de l'edifici cromàtico-imaginatiu —normalment un siluetejat amb tinta xinesa o tremp suau— no hi ha reculada possible pel que fa a la imatge. Només la que s'ha acabada de plantejar és la que es completarà.

Per tant és lògic que en emprar per segon cop un cartró obert d'intencions —també es podria qualificar com simplement deficient— s'obtingui per segon cop una imatge de definició ample, o *naïfitzant*. No és un accident per partida doble, ans és quelcom inherent al procés pictòric indirecte.

Intensificar una imatge per capes pictòriques representa anar augmentant-ne gradualment la corporalitat, però sense alterar-la.

Si un traç en un primer valor pictòric ocupa una àrea, quan se li col·loca a sobre un nou valor, es fa deixant respirar l'anterior. Llavors si és 1+1 valor de llum, i no 2, s'ha de fer amb correcció des del començament.



10

molt més correcta i minuciosa, amb la que elaborar un tercer avatar pictòric, o bé es retoquen amb pintura més o menys directa les parts deficitàries de la imatge.

S'escolleix la segona opció, ja que és la més adient als interessos sondejadors de les possibilitats de la pintura per capes plantejats a la present peça. Ara bé, la que asseguraria un bon resultat és, sens dubte, la primera.

El retoc és llarg i desorganitzat, gairebé dramàtic. Tot i que s'ha fet el seguiment pertinent de les més de 15 parts alterades, no es farà una descripció detallada de totes, ja que no aportaria res de nou a la tesi present i si molta reiteració.

Per tal de mantenir una coherència mínima amb l'esperit global del projecte pictòric es segrega de manera sistemàtica la intensificació de l'ombra de la de la llum. Dit d'una altra manera, els tons dels adobs es generen tangencialment.

La fórmula més adient que s'ha trobat per al retoc, en base a la pràctica, és la següent:

1- Primer de tot es redefineix el dibuix modelant les ombres, ja sigui amb un to mat, ja sigui amb un to transparent.

2- Un cop la pintura és ben seca, es reajusten les llums en base a les noves ombres. Normalment la llum nova s'estén una mica més enllà del to mitjà del que seria normal, arribant a tocar els foscos.

La superposició del clar sobre el fosc actua en detriment del tons mitjans, ja que els esmorteix, tudant, en part, la profunditat cromàtica de l'obra. Però és imprescindible per fer funcionar el retoc, ja que, suavitzant les qualitats estridents dels tons foscos nous, reinstaura el sentit d'unitat a la imatge.

3- Per pal·liar la desaparició dels mitjans, s'ha de ressituar quasi sempre el darrer color transparent que s'havia posat abans del retoc. Després, encara s'haurà de fer una petita intensificació lumínica "de compromís", per macerar el color, massa intens, de la veladura.

Aquest estira-i-arronsa de llum i ombra, autèntica muntanya russa pictòrica, fa minvar l'efectivitat de la interacció de les capes cromàtiques. Com és d'esperar, les parts de l'obra que més es retoquen són les que aconseguen un acabat més pobre.

Les parts tudades pels retocs necessiten ser com a mínim discretes, per tal de no cridar l'atenció de l'espectador i amagar-se de la correcció processual circumdant.

Les correccions tampoc són àgils. Definir per tempteig¹⁴ una imatge havent de segregar acció lumínica d'acció ombrívola comporta una dificultat alta, i no permet fer intervencions concloents en una sessió continuada.

El fil del retoc d'una imatge es perd completament si abans de considerar si se n'ha triomfat o no, han de passar tres sessions i els corresponents dies d'espera mentre eixuga la feina.

Pintar un dia l'ombra, deixar-la eixugar, pintar-ne un altra dia la llum i tornar-la deixar eixugar, donar una transparència general unificadora en una tercera sessió i avaluar, és quelcom que només té sentit pràctic si, tant la imatge, com el seu pla creatiu estan

Tanmateix, es vol remarcar que s'està treballant la imatge amb un nivell d'exigència molt alt pel que fa a rigor naturalista. No seria irresponsable donar per bona¹³ la imatge del moment, i intensificar-la com cal sense filar més prim en els aspectes anatòmics i expressius de les figures. En aquest cas però, no es vol donar per bona la definició, simplement perquè és pretén un resultat més ben ajustat.

Llavors hi ha dues opcions: O bé es recula i es prepara un nou cartró amb una definició

perfectament delimitades amb antelació.

El problema persisteix àdhuc si s'empren secatius poderosos per agilitzar l'espera. És mantén l'obligació de segregar les intervencions, que és el que realment talla el fil de la creació.

La pedra que sistemàticament malmena l'efectivitat dels retocs, és l'obligació d'haver de treballar de manera protocolària, que és la pròpia essència de la pintura per capes. Per tant, qui pretén millorar la frescor d'una pintura per capes deixant obert el dibuix preparatori o cartró s'equivoca.

Precisament les parts d'una obra pictòrica per capes que més s'alteren durant el procés creatiu, són les que més desproveïdes de frescor estan a l'obra final. Ans al contrari, presenten un aspecte d'imatge encarcarada i com a fet pictòric, mastegada.

Pel que fa als hipotètics avantatges de l'emoció que posseeix allò que surt en fresc, el resultat de l'aventura pictòrica dionisiaca, el mite de recrear en un moment d'or el món guiat per la gràcia de les muses, malauradament no és possible de cap manera amb pintura indirecta, ja que:

1- La segregació protocolària de llums, ombres i colors, impedeix tota relació de trànsit i/o acció intuïtiva amb la imatge que s'està obrant.

2- El modelat de les intervencions descartades deixen nafres que molesten i/o obliguen a una forta insistència de les noves intervencions, distorsionant-ne, en conseqüència, la vàlua poètica i possibilitat d'exactitud.

Temptejar i/o alterar la imatge amb pintura tampoc suposa un estalvi del temps o l'esforç que s'inverteixen en la realització de l'obra pictòrica.

Primer perquè per natura, redirigir mitjans tan sòlids com l'oli o el tremp d'ou, obliga a una insistència sistemàtica en les noves directius, insistència que demana més temps que si les féssim de bell nou a una superfície verge. I segon, perquè la voltera processual que el tempteig exigeix també demana molt de temps.

Sens dubte s'invertiria molt millor el temps i l'esforç creatiu, si les alteracions a fer s'estudiessin primer en llapis a un paper a banda, per, un cop enteses, passar-les al suport definitiu, on pintar-les sense tempteig ni dubtes.

Així i tot, per lògica, sempre serà millor tenir-lo tot estudiat des de abans de començar a pintar.

Fins al moment només es parla d'alteracions a escala petita o mitjana, és a dir, ubicació exacta del que serien els trets d'una figura (el caràcter exacte d'un ull, per exemple, com escala petita), o d'algun membre d'una figura (com una mà, com escala mitjana).

Fer alteracions a escala gran, és a dir, canviar la ubicació exacte de tota una figura o fer aparèixer i desaparèixer elements, siguin secundaris o principals, suposaria la mateixa tipologia dels problemes que suposen les alteracions a petita i mitjana escala multiplicats per deu.

Llavors, i al meu entendre, les alteracions a gran escala en la pintura per capes són inconcebibles¹⁵ de poc pràctiques que són. Tampoc no es pot plantejar realitzar alteracions i/o correccions a gran escala servint-se d'un llenguatge pictòric directe, per dos motius:

1- Perquè les àrees retocades s'allunyarien massa de l'acabat nacrat global.

2- Per definició. El subjecte d'aquesta tesi és la pintura generada per la interrelació de sostres cromàtics diferenciats, quelcom que la pintura directa, òbviament no és.

En dues o tres peces¹⁶ primerenques de la recerca pictòrica que ha derivat en la present tesi, vaig provar el retoc *alla prima*. El resultat aconseguit sempre era el mateix: El retoc

de pintura directa s'acabava estenent, d'una manera infecciosa i irrefrenable, a la resta de la imatge. Fent que es perdés, no només la bellesa i frescor de l'obra, ans desvirtuant-ne, inclús, la pròpia essència. Ara bé, si mitjançant una voluntat ferrenca s'aïllava la pintura directa a la zona necessitada, la diferència entre ambdues qualitats pictòriques, malmenava la unitat formal de l'obra.



11 Ramon Trias i Torres, *Dona-Orquídea*, 2003-04. Oli sobre tela, 48x95 cm



12

acció mínima, però de precisió màxima. Dit d'una altra manera, pocs gestos pictòrics, però perfectament adreçats¹⁷ a testimoniar una comprensió molt minuciosa i racionalitzada del que s'està representant, sense cap distracció o correcció.

L'única manera d'aconseguir aquesta especificitat i pulcritud¹⁸ és mitjançant la prèvia clarificació de la imatge en papers a banda, és a dir, realitzant un cartró hiperdefinit.

De fet, procedint d'aïtal manera temps enrere, vaig solucionar un plantejament estètic idèntic amb un èxit força major. A l'obra en qüestió, anomenada "Dona-orquídea" (imatge 11), hi figura un personatge ombrívol pintat (a l'extrem esquerra) amb menys de la meitat de capes que les del present exemple "The guide" (imatge 12).

El resultat és més fresc de traç, però també té més profunditat cromàtica i nitidesa, ja que tots i cadascun dels sostres pictòrics interactuen per conformar la imatge; i el què és més important, té aparença d'ombra. La diferència de qualitat entre un i altre resultat, només es palesa en observar les peces del natural, si bé en els testimonis fotogràfics ja s'aprecia¹⁹.

Després de comparar l'experiència passada i ordenada amb la present i desordenada, es fa obvi que: Sense tenir una idea prèvia ben definida del personatges ombrívols a les accions pictòriques, no se'ls pot donar l'aire de intangibilitat projectada.

La necessitat de clarificar la parca idea generatriu²⁰, obliga a tot un reguitzell de imprecisions, redundàncies i canvis. I en estar treballant amb un sistema pictòric que obliga a la intensificació constant, cada graó pujat en l'escala de definició de la imatge, representa haver de pujar a la vegada la intensitat pictòrica.

Quelcom poc adient per elaborar uns personatges amb aspiracions a ser l'aire.

Després de molts graons pujats, l'obra s'atraca molt a la imatge pretesa, si, però com a fet pictòric és de pedra (imatges 13 i 14). Si s'estigués elaborant la imatge en llenguatge pictòric directe, temptejar /corregir/retocar la imatge no suposaria en absolut l'estira-i-arronsa de valors que suposa fer-ho amb pintura indirecta. Sinó al contrari, movent-se simplement en la mateixa gamma de to-llum s'acabaria trobant la imatge sense problemes gràcies a l'axioma prova-error .

Reprement el discurs sobre les alteracions del procés de la peça concreta que s'està estudiant, es voldria donar fe de l'aspecte cansat que han acabat tenint els personatges foscos del camp.

Aquests són esperits intangibles, com onades d'una mar densa, apareixen quan no se'ls mira i desapareixen en fixar-los la vista; però l'aspecte que han acabat tenint és, en contra de tot desig o intenció, petri.

Gràcies a la perspectiva que aporta el temps i la reflexió escrita, es palesa que l'agent causant del fracàs ha sigut el constant tempteig pictòric que s'ha hagut d'invertir per definir amb propietat les particularitats de les figures.

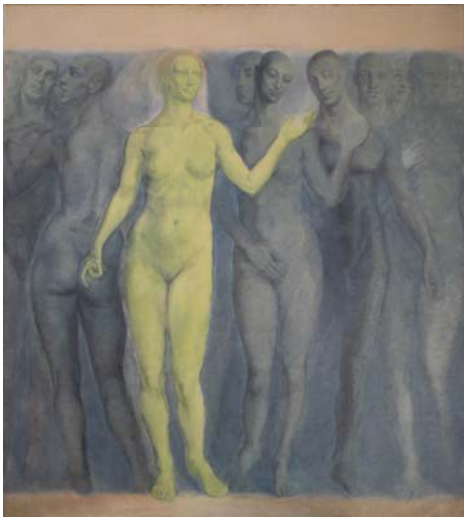
Després d'haver sofert les inclemències d'un procés pictòric-imaginatiu, en alguns moments dramàtic, ha quedat més que entès, patit, que per representar figures immaterials amb correcció, s'escau una



13



14



15



16



17



18



19

El moment en què les figures ombrívoles han funcionat més bé (imatges 15 i 16), ha sigut a l'estadi en el què només existia una tendència pictòrica unidireccional acumulativa definint-les. És a dir, just abans de començar a corregir la imatge. Processualment parlant és just després de velar la primera grisalla, prèviament realitzada damunt d'una intensificació d'ombres càlides. Així i tot i filant prim, el resultat del moment que s'està comentant, hagués sigut millor encara si la grisalla anterior a la veladura (imatges 17, 18 i 19) no hagués sigut tan saturada. En el seu moment ja es va reparar en l'òptima relació entre definició d'imatge i aire pictòric d'aquest estadi del procés, i es va pensar seriosament en considerar-lo com pre-definitiu. Així i tot, per tal d'eliminar un cert aspecte d'estereotip que impregnava el dibuix de les figures ombrívoles, es va decidir ampliar la correcció de la imatge mitjançant el retoc, sobretot, perquè interessava —tal i com s'havia plantejat des de bon començament— sondejar els límits i possibilitats de retoc a la pintura per capes.

Per tant, s'abandona de manera ben conscient una solució d'imatge còmoda i estètica, per transitar un camí pictòric, incert en extrem, que a moments arribarà a ser angoixós. Un camí, que tot que i es té present que pot tudar la correcta respiració de la peça, per ventura podrà aportar un major grau de credibilitat i profunditat psicològica al que s'està representant.

Transitant camins difícils, de moment s'ha trobat una perla tan valuosa, com l'evidència de la segregació existent entre imatge i el seu corresponent fet pictòric.
Que més es trobarà?

13.3 DESCRIPCIÓ DE LES CORRECCIONS

Per tal d'acabar el tema que tractem, fóra bo abandonar el registre de descripció general dels fets i passar a estudiar de manera detallada el procés de les dues parts de l'obra que sofreixen les alteracions més importants.



20

13.3.1 Rostres de amants.

Estadi 0 (imatge 20)

En començar el segon avatar de "The guide", els rostres dels amants estan definits amb una línia mínima de tinta de xinesa. Tot i que qualificable d'incorrecta, és més esquemàtica o atmosfèrica que no pas altra cosa.

Molta de la problemàtica que comporta definir una escena es pot ocultar sota una pinzellada àgil i poc insistida. Aquest és el cas de l'obra en qüestió, s'està generant una imatge ambigua que, sobretot, no respon a un coneixement real del què es representa.

Aquesta ambigüitat passarà factura a l'hora d'intensificar pictòricament la imatge.

Parlant d'una manera molt tècnica es podria dir que es tracten els elements dels personatges d'una manera molt parcial, sols donant fe de les part més evidents.

Si per exemple l'element és la primera falange d'un dit, es representa només la part que comprèn la falange, desapareixent el dit sense donar més explicacions en atracar-se a la cúpula i a la tròclea. És a dir, s'evita sistemàticament aprofundir en les articulacions, ja que aquestes s'han de coordinar amb totes les seves semblants, exigint en conseqüència un compromís d'exactitud.

Llavors s'està representant com si es fes un trencaclosques de peces amb les pestanyes tallades. En un primer moment és molt fàcil perquè tot s'ajusta, però a mida que s'avança es fa de cada cop més difícil ja que no existeix el criteri de la pestanya, arribant a ser absolutament impossible de completar la imatge.

La indefinició dels trets és especialment notòria en el centre superior de l'àrea de l'orbicular dels llavis de tots dos rostres. Entendre bé aquest punt és fonamental, ja que en ajustar nas i llavis, tanca l'eix de simetria del rostre i actua com a cota final de l'estructura de la seva part inferior.

Com que l'obra és en un registre de definició molt suau, de moment ha bastat insistir la comissura dels llavis, d'una manera simple i estètica, per donar coherència al conjunt sense acabar d'entendre bé el punt.

La indefinició també és notòria a la sotabarba d'ambdós rostres, àrea clau per la coordinació de l'expressió facial amb el gest corporal.

Per acabar amb l'enumeració d'ambigüitats, es podria dir que, de manera general tots els trets són una mica més grans del que pertocaria.



21

natural, d'ençà el primer dibuix esquemàtic.

El primer dibuix planta els seus trets en el protocol pictòric com les llavors dels arbres a la terra; de manera natural l'obra sols pot créixer amb una ubicació.

Llavors en conseqüència, la part central superior de l'àrea de l'orbicular dels llavis continua descoordinant la part inferior dels rostres, les sotabarbes segueixen essent inexistentes —confonent-se en una sola línia maxil·lar inferior i hioides—, i en general tots els trets segueixen essent amples i ambientals. Ara bé, totes aquestes mancances estan englobades en una pintura estèticament amanerada i de rítmica fina. Dit d'una altra manera:

El discurs pictòric és bo, per molt que el contingut sigui fals.

13.3.2 Rostres d'amants. Estadis 2 i 3

Els estadis 2 i 3 no es comenten per no aportar informació al tema que es tracta.



22

13.3.3 Rostres d'amants. Estadi 4 (imatge 23)

S'unifica la imatge amb una semi-transparència d'una barreja de blanc de zinc (3/4) i ocre groc (1/4). Primer tímidament (imatge 22), i després amb generositat.

La imatge s'unifica en clar perquè, tal i com mana el protocol, les ombres puguin acceptar les properes intervencions de color transparent i llum modelada; i segon, perquè en esmorteir la definició de la imatge, es podrà redirigir el dibuix amb més facilitat.

El to de la semi-veladura no és gaire encertat, i no acaba de funcionar bé en el conjunt de l'obra. És càlid en excés i massa proper als tons sobre els quals s'aposta, aplatina la llum i fa redundant el color general.



23

13.3.4 Rostres d'amants. Estadi 5 (imatge 24)

Seguint de moment el camí acumulatiu natural, es modela la llum dels rostres amb blanc de zinc (7/8) mínimament trencat d'ocre (1/8). A mida que la llum fresca va definint els rostres, el de la dona comença a prendre una aparença desencisadora de nina. Per tant, es decideix abandonar el camí natural, i començar a retocar. Es prepara una pasta agrisada transparent barrejant ocre groc (2/3) amb negre (1/3) amb el que es redirigeixen els trets del rostre de la dona des de les ombres.



24

El to inferior interacciona en gran mida amb el del retoc, construint l'esmentada interacció la imatge resultant. Aquest fet es pot apreciar a la perfecció en comparar on en un primer moment havia llum intensa (suny, bosses dels ulls i costat dret del nas) el to pren un aspecte verdós, mentre que on havia un to mig (orelles, sotabarba o ulls) el nou to grisenc, harmonitzant, només representa l'esperat canvi de trets.



25

Gràcies al retoc, el rostre femení guanya en correcció en els trets. Els ulls agafen naturalitat i tant la part central superior de l'orbicular dels llavis, com la sotabarba agafen força estructural. Però, la contrapartida és immediata, i la poètica de la pintura perd força. No d'una manera dràstica, però notòriament.

Per fer-se una idea basta comparar la imatge el rostre femení que s'ha retocat amb la de l'home que encara no s'ha retocat.

Una altra contrapartida completament inesperada del retoc del rostre femení, és que sembla haver encollit en relació al cos²² (comparis imatge 25 amb imatge 8). Per ventura és una il·lusió òptica, o per ventura el retoc realment ha reduït la seva grandària. Sigui el que sigui, no sembla prou greu ni per arreglar-lo ni per reflexionar-hi més.



26



27



28



29

13.3.5 Rostres d'amants. Estadi 6 (imatge 26)

Tot i l'èxit moderat, el retoc dels rostres no s'atura en aquest punt i es continua alterant-ne les constants. El motor impulsor, no és tant l'interès en trobar una certa correcció —que ja s'ha aconseguit— com integrar-la a la resta de l'obra. Feina molt més complexa del que podria semblar en un primera moment.

Amb aquest afany s'afegeixen dues capes de retoc fosc alternats amb dues de clar.

La definició dels trets canvia molt, i l'obra guanya molt en correcció a la lletra menuda. Però, en conseqüència, la pell pictòrica agafa una aparença tan bruta i desorganitzada com el tempteig que la imatge està sofrint. I el què es pitjor, l'aire somort i espectral projectat d'aquesta part de la peça s'ha perdut completament. El que haurien de ser figures ombrívoles situades en un pla discret, cobren una força que competeix rabiosament amb la de la figura principal. Ara bé, de manera gairebé miraculosa, l'obra mantén, fins i tot millora, el seu àngel. Tota aquesta brutor i drama alimenta la bellesa.

13.3.6 Rostres d'amants. Estadi 7 (imatge 27)

Seguint tot el possible el malmès protocol pictòric, s'aplica la veladura preceptiva de l'estadi següent (que és una barreja de blau índic i terra verda, mitat i mitat). El color no s'aplica en una passada com seria l'habitual, sinó en dues, per tal que sigui més dens i faci tornar al segon pla uns rostres engatats de llum sobresaturada. El resultat —tot i que formós— fa minvar, encara una mica més, la ja malmesa profunditat de color.

En un moment ple d'ànim inspirat, es repussen els foscos dels rostres amb terra de siena torrada, cercant dinamitzar una llum en excés plana i mústia²³. Passats uns dies i esmorteït l'ànim, es palesa que la intervenció ha sigut massa exagerada i que no hi haurà més remei que baixar-la en futures accions.

13.3.7 Rostres d'amants. Estadi 9 (imatges 28 i 29)

Es repussen suaument les llums dels rostres del amants i s'hi integra al mig un ocell lluminós.

En integrar el nou focus de llum, s'imposa la necessitat de fer-la arribar als rostres, per tal d'aportar una certa coherència naturalista a la imatge. En la gènesi de l'obra, la incidència lumínica de l'ocell en els rostres —tot i que s'havia plantejat— s'havia descartat per tal de potenciar-li la seva vessant més iconogràfica. Ara bé, en el moment en què l'ocell lluminós fa acte de presència, es renova l'interès per la incidència naturalista de la llum, produint-se en conseqüència una autèntica guerra entre els dos plantejaments.

Tanmateix, cal afegir que el plantejament naturalista neix coix, ja que en cap moment es



30

contempla canviar la il·luminació que prové de la dreta del rostre de l'home, per una il·luminació venint de l'esquerra, que és on té ubicat l'ocell.

Només se li esborra el contorn esquerre de manera subtil. Una mesura de compromís.

13.3.8 Rostres d'amants. Estadi 10 (imatge 30)

S'implementen els colors locals de les figures amb carmí, vermelló i terra de siena torrada. S'apliquen de manera desordenada

tant purs, com barrejats de paleta o barrejant-se a la tela.

El procés de l'obra està immers en una dinàmica de retoc constant, fet que fa que es perdi el respecte al canvi. Guiat per la laxitud, es sobrepassa de molt el que el protocol dicta per a l'estadi, i amb la intenció de redirigir —un cop més— els trets dels rostres, se'ls insisteixen les ombres més del què seria prudent amb la barreja d'ocre negre i groc que tant s'està emprant en aquesta peça.

El resultat —que increïblement continua essent molt bonic— es separa encara més del to global de la resta de l'obra. Per tant, s'haurà de tornar a suavitzar amb una nova intensificació de clars.



31

13.3.9 Rostres d'amants. Estadi 11 (imatge 31)

S'intensifica de nou la llum. El nou modelat en clar atorga un aspecte molt verista als dos rostres. També acaba amb el poc aire que encara quedava. Així i tot, ni la manca d'aire, ni la evident incorrecció, —es consideri naturalista o iconogràfica— de la llum, lleva la gràcia a una imatge que, des del començament ha mantingut uns mínims de qualitat força alts.

Gràcies als retocs s'ha aconseguit, sobretot, definir el gest auto-envolvent dels rostres, quasi a la perfecció.

En aquest moment es pot afirmar sense por a equivocar-se que, mitjançant el retoc continuat, s'ha aconseguit imprimir a la imatge el caràcter que es desitjava. Lavors és un èxit, però el preu és alt, ja que el fet pictòric dels rostres dels amants sembla un camp de batalla.

Fet al què s'ha d'afegir que la llum no és escaient i es deslliga de mala manera de la resta de la pintura ja que està saturada en excés.

Sens dubte ara seria un moment d'or per calcar la imatge a un vegetal, passar-la a una tela (o post) verge, i reelaborar-la amb el mínim possible d'estadis i intervencions pictòriques. Una bona recepta, per exemple, seria:

- 1- Intensificació de les ombres amb terra de siena torrada sobre imprimació gris de blanc i negre.
- 2- Repussat suau de les ombres amb terra d'ombra torrada o negre molt diluït.
- 3- Semi-veladura de Blanc de zinc.
- 4- Veladura amb una barreja de terra verda i blau ultramar (o índic, o una combinació dels dos). També es podrien aplicar el verd i el blau per separat²⁴.
- 5- Modelat de les llums a baixa intensitat, poc més que un repussat les llums màximes.
- 6- Re-situat de la veladura de terra verda amb blau ultramar (o índic), de manera mínima, sols per tal d'integrar la llum al to somort general. També es pot tornar fer separant el color i en dues tongades.

En definitiva, a hores d'ara la imatge és un caos com a obra pictòrica, però com a cartró és excel·lent. Malauradament, no resten ganes per començar un nou avatar de l'obra, sols de portar el present fins al final.

Per tant, s'hauran d'integrar d'alguna manera els rostres dels amants amb la resta de cossos i rostres de la pintura, aplacant la tempesta pictòrica que ara són.



32



34

13.3.10 Rostres d'amants. Estadi 12 (imatge 32)

Es ressituen dues passades de verd-blavós (la barreja de terra verda i blau índic) sobre dels rostres per casar-los amb la resta de la imatge. Tot i que el resultat omple completament les expectatives d'integració, l'observador ensinistrat tot d'una repararà en la diferència de profunditat existent entre els rostres dels amants, i la resta de rostres i cossos ombrívols. Tot i que el to és proper, gairebé idèntic, les àrees que han sofert més retocs presenten el cromatisme cremat, mentre que les àrees que no han sigut tan mastegades, guarden una certa profunditat orgànica en el cromatisme.

Tanmateix, totes les figures han sigut retocades en major o menor grau, tret del rostre de més a la dreta (imatge 34), que, com bé s'observa, té quasi la mateixa definició que el rostre femení dels amants (imatge 35), però proveït d'aire fresc. El rostre dret, en un estadi encara anterior (imatge 36) es veu com es lliure d'una redefinició de les ombres, que tot i que el farà més imprecís, li assegurarà la vibració. Tot i que al cartró estava igual de poc projectat que la resta, indubtablement la musa l'ha ajudat.



35



36



37



38

13.3.11 Rostres d'amants. Estadi 13 (imatge 37)

Ja acabant, s'incorpora de nou color local als rostres del amants per naturalitzar un cromatisme massa previsible.

Si les figures ombrívols no tenguessin una presència pictòrica tan forta, per ventura no seria imprescindible incorporar-ne subtons al cromatisme²⁵.

La pròpia natura somorta dels tons que intervendrien, generarien de manera natural²⁶ un cromatisme verista. Tot i que els personatges ombrívols en principi no necessiten cobrar un aspecte viu (són esperits), és considera adient fer intervencions cromàtiques vivificants, sobretot per pal·liar l'aspecte cremat de les àrees retocades.

En estar sec el color local, es repussa per enèsima vegada la llum, no tant per fer tangibles les figures, com per endolcir el color, i, perquè no admetre-ho? per vici.

13.3.12 Rostres d'amants. Darreres estadis (imatge 38)

Com era previsible, després del cop ve el contracop, i es fa necessari desenfumar la imatge, insistint-li, de nou, el color local.

Un cop la darrera intervenció està ben seca, es fa una darrera passada unificadora de betum judaic.

Com conclusió de l'experiència de la part que s'està tractant, s'observarà que el resultat, tot i que és bell i ric en definició, és pobre de sensació i efecte; no té aire. Basta comparar els rostres dels amants amb els altres rostres o cossos que han tengut un procés creatiu més unidireccional.

Aquesta fet, és una prova irrefutable més que el retoc és un desgast de l'obra pictòrica feta per capes. Si com a mínim el retoc aportés agilitat o plaer al procés creatiu, encara podria tenir una mica de sentit, però com s'està demostrant no és en absolut així. El retoc és lent i patidor, quelcom precari, adient només per corregir in extremis algun error greu.

11.3.13 Exemple II, Mà

Aquest segon exemple es força diferent de l'anterior, ja que no cerca l'excel·lència en les formes, sinó que pretén traslladar una forma al complet.



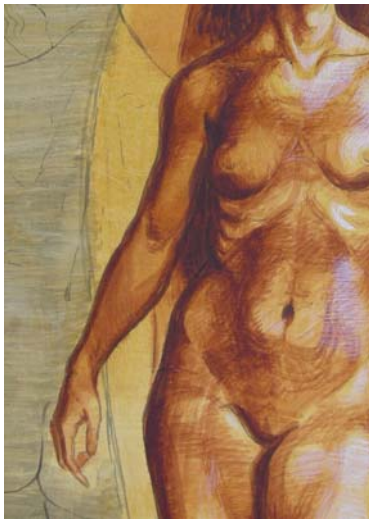
39

11.3.14 Mà. Estadi 1 (imatge 39)

De manera idèntica a l'exemple anterior —cal no oblidar que ambdós formen part de la mateixa obra— un dibuix esquemàtic a tinta xinesa fonamenta el futur edifici pictòric. El dibuix defineix amb gràcia aèria una mà i unes natges.

11.3.15 Mà. Estadis 2 i 3 (imatges 40 i 41)

També de la mateixa manera que a l'exemple anterior es modelen les ombres de la mà en tons càlids (imatge 40). S'empra terra de siena torrada i terra d'ombra torrada juntament amb una mica de negre, sempre purs i superposant-se. Després es semi-vela la mà, juntament amb la resta de la figura amb blanc de zenc (imatge 41).



40



41



42

11.3.16 Mà. Estadi 4 (imatge 42)

Es modelen les llums de la mà amb una barreja de blanc de zinc (7/8) i ocre groc (1/8).

Adesiara se li afegeix una barreja de llum homòloga feta amb blanc de titani per tal de poder fer llum més intensa sense tant de gruix de pintura.

11.3.17 Mà. Estadi 5 (imatge 43)

En un moment donat es palès que la mà de la figura principal està ubicada massa amunt. Per tant s'ha de baixar.

Es comença fent un calc de la mà existent a un paper vegetal. Després es recalca²⁷

uns pocs centímetres més avall emprant el sistema habitual. Tot seguit, s'insisteix la línia suau de pigment amb pintura per fer-la visible i que no es pugui esborrar.



43



44

11.3.18 Mà. Estadi 8 (imatge 44)

Es refà la mà alternant dos tons sempre en sec. Un que defineix l'ombra i un altre que defineix la llum. El to per l'ombra és un gris,

dens, fosc i mat, barreja de blanc (2/5) i negre (3/5) mentre que el to per la llum és l'habitual blanc trencat. Repetir quelcom sempre dur menys feina que haver-ho de fer per primer cop, per tant la imatge es refà sense problemes seriosos seguint el camí traçat.

Aprofitant l'embranchida de la nova mà, es retoca el gest de la figura d'esquena en general, i les seves natges en particular, emprant els mateixos tons. El resultat és idèntic al de l'anterior exemple: És millora la definició de la imatge en perjudici de la potència del llenguatge pictòric.



45

11.3.19 Mà. Estadi 9 (imatge 45)

Es situen dues veladures. Una de terra verda per la mà (que és part del primer pla), i una de blau verdós en dues passades per la figura d'esquena que (que és part del segon pla). Les transparències —com sempre— aplaquen les correccions integrant-les a la resta de l'obra. No seria pecar d'optimista assegurar que de moment el retoc és un èxit.

11.3.20 Mà. Estadis 10, 11 i 12 (imatges 46, 47 i 48)



46



47



48

Es puja l'obra sobre el retoc, sense cap tipus de problema, seguint el protocol.
La mà es dona per acabada.



49

11.3.21 Mà (natges). Estadi 13 (imatge 49)

Descontent amb la figura ombrívola d'esquena, sobretot de les seves natges, es decideix provar de millorar-ne l'aparença volumètrico-anatòmica, amb una intensificació lumínica saturada.

Però, de fet, no seria absurd reconèixer que l'esmentada alteració es fa simplement per inèrcia.

En haver deixat de banda el protocol, conferidor de puresa material, fi estètic en ell mateix, es fàcil caure contínuament en la temptació de seguir el cant de les sirenes sobre la hipotètica millora de la imatge, i llançar-se a trencar de bell nou la coherència del procés pictòric.

Si, és difícil infringir el tabú per primer cop, però un cop s'ha infringit, tornar-ho a fer tres, quatre, cinc vegades, és senzill.

La serp sap que basta mossegar la poma un sol cop.



50

11.3.22 Mà (natges). Estadi 14 (imatge 50)

Un cop seca la intensificació lumínica de l'esquena, es torna a velar amb el mateix color d'abans.

S'obté el mateix resultat que a l'exemple anterior: es millora la comprensió anatòmica de la imatge a costa de malmenar la profunditat cromàtica i encarcarar el gest.

11.3.23 Mà (natges). Estadi 15 (imatge 51)

S'acompanya adesiara el modelat previ de la llum amb valors foscos de pintura transparent, emprant una retòrica molt pròpia de l'aquarel·la.

Es ressitua un càlid local de les natges que la intensificació lumínica havia cremat.



51

11.3.24 Mà (natges). Estadi 16 (imatge 52)

S'insisteixen encara més els valors foscos de la figura ombrívola, sobretot de la part baixa, per tal d'integrar-la al to somort general. Gairebé es vol fer-ne desaparèixer les cames.

Després i conjuntament amb tot el segon terme, es posa una veladura de betum judaic per tal d'acabar de casar bé tots els tons.

La mà, al seu torn, rep una veladura general de terra verda. En ser part del primer terme és adient emprar un to diferent per acabar.

Un cop acabada l'obra en conjunt, si es compara atentament la mà amb la resta de la figura principal es veurà que tot i que tenen un color quasi idèntic, no acaben de casar.



52

És un fet inherent a no haver compartit el mateix procés. Per una altra banda, per ventura hagués estat millor fer la mà una mica més gran, però més ben integrada.

Quan a l'esquena, el nombre de correccions acaba actuant com a reclam per a l'ull. Per tant tot i que les correccions es feien per integrar millor la figura, el resultat és l'invers.

11.4 CONCLUSIÓ DE L'EXPERIÈNCIA EN EL RETOC

Com ja s'intuïa des del mateix començament d'aquesta tesi, els colors diàfans tan característics de la pintura per capes, es malmeten a les parts que sofreixen retocs i/o alteracions del protocol, fins a tal punt, que es pot arribar a desvirtuar l'aspecte de conjunt.

Com també s'intuïa, les alteracions —que són complicades de portar a terme— no aporten una millora considerable de la versatilitat en la reelaboració de la imatge.

Llavors, si ni són àgils, ni el resultat que atorguen tampoc és bo, es pot perfectament concloure que:

Tot i que modificar la imatge sigui una qüestió vital²⁸, és imperatiu abstenir-se de fer retocs i/o alteracions. Per molt deficitària que pugui semblar una imatge, es millor tirar-la endavant, tot i proveir-la de la força estètica de la puresa processual, que no convertir-la en un camp de batalla. Per ventura, la imatge resultant serà una imatge adusta o d'aspecte naïf però plena de força i convicció.

I encara més recomanable que continuar fins al final una imatge considerada defectuosa, és fer inexistent aital defecte, resolent en dibuixos preparatoris a banda, tots els dubtes possibles i imaginables, abans de posar-se a pintar.

Cal afegir, que a efectes conceptuals també és important tancar les portes al retoc. Si s'obrin i es transita l'alteració, l'objectiu final de l'obra es torna boirós, i l'artista ineludiblement es perd entre la multiplicitat de resolucions adulterades; esdevenint ànima en pena, incapacitat per retornar al camí estètic de la necessitat pictòrica, per desgràcia, ja no a l'abast.

No és agosarat en absolut referir-se a les segones opcions com resolucions adulterades, perquè —s'insisteix—la resolució estètica pretesa d'una obra per capes, és, un cop escollida la ruta estètica, seguir el protocol pictòric fins al final. Exactament com a la pintura bizantina. Per tant, un cop es trenca el camí —fins i tot amb sols un retoc—, no existeix aparença construïble per la consciència òptica, homòloga al beatífic seguiment del protocol.

Dit d'una manera més clara, l'aparença externa de la pintura és fruit d'un formulisme ritualista altament estereotipat, que —es vol insistir en aquest punt vital— *no té traducció òptica possible*. Un cop s'altera la formula, és impossible no perdre's en un mar d'opcions falses, ja que aquestes són d'un altre gènere, el visual. De manera que l'obra sempre s'ha d'acabar en precari, independentment del tant per cent o natura del retoc que tengui la peça.

I ja per concloure el capítol, es dirà que, de cara a la tesi, la virtut més gran d'aquesta obra i de la que es tractarà en el proper capítol, és precisament el seu fracàs. Ambdues peces, estan impregnades del caos processual que genera voler precisar una imatge, de entrada, poc preparada. Ara bé, l'ànsia irracional d'aconseguir la quimèrica excel·lència a la imatge s'ha portat fins al límit, fins a l'extinció de les possibilitats; una escala laberíntica a l'Hades que ha sigut perfectament testimoniada.

Com sinó Ariadna podria haver aconseguit el fil?

Gràcies al fil del testimoni processual, s'han pogut extreure conclusions taxatives, i consolidar —a la fi— la capacitat de predicció de la interacció de les capes pictòriques, sempre vertebrant-les en el dibuix preparatori o cartró, autèntic *factòtum* de la imatge de l'obra per dret propi.

L'estudi de tots els errors d'aquesta i la propera obra han acabat per conferir a la meua metodologia pictòrica una maduresa i solidesa més que demostrables. I posseir una metodologia sòlida és fonamental si es vol pintar per capes sense l'angoixa que dóna la incertesa de no saber quin camí triar, però sí saber que no es pot tornar enrere.

1 En el procés de creació de les obres del pintor i catedràtic de pintura M. Quílez Bach, per posar un exemple ben proper a mi, és molt normal fer alteracions importants del projecte pictòric en base a la visualització dels primers estadis de l'obra. Així doncs, a mida que s'avança en el treball poden entrar i sortir elements secundaris, es poden reubicar els elements principals, o es pot canviar la il·luminació d'àrees senceres de la peça, entre d'altres canvis possibles.

Un altra exemple paradigmàtic de canvis troncats, és l'obra del pintor Antonio López. A la pel·lícula "El sol del membrillo" es recull la seva intenció de baixar uns quants centímetres la imatge d'un arbre, ja força avançada.

Un tercer exemple és el pintor grec Roris, qui canvia tant el plantejament de les seves peces, que molts dels suports de les seves obres, són un trencaclosques de diferents teles.

2 Fet palès només per la llum, ja totes les figures són de la mateixa mida.

3 Estampes provinents de llibres d'art i/o mitologia.

4 Tant l'expressió com el gest de la Medea de Frederick Sandis tenen una semblança més que palesa amb el rostre del Laocoont.

5 Per comoditat m'empro a mi mateix com a model. Tant observant-me en un mirall com prenent alguna fotografia.

6 Sense arribar al naturalisme d'un Velazquez, però si força més definit que una pintura bizantina.

7 Com per exemple la Lletera, de Veermer

8 Com per exemple, Venus i Cupido, de Bronzino.

9 La idea bàsica amb la què es comença a treballar és massa boirosa com per donar respostes plàstiques. Només fent assajos físics hom es pot començar a fer una idea.

10 En estar treballada l'obra amb tremp d'ou, el braç s'esborra fàcilment amb un drap humit.

11 Cada grau de intesitant es puja amb passades diluïdes i fines.

12 Giacometti feia i refeia les particularitats del seu model a cada sessió, gairebé com si fos una nova obra.

13 Tret del rostre principal, que és francament lleig.

14 És a dir prova-error fins a trobar la correcció.

15 Així i tot, es poden fer, però aporten al conjunt una gran precarietat. De fet hi ha una pintura de Betsabé sortint del bany a la qual el camper es va repintar 200 anys després. O també el famós Hermafrodita romà al què 500 anys després li afegiren un matalàs. Algú podria anomenar restauracions a aquestes recreacions.

Fer alteracions a tan gran escala és com fer dues obres diferents i coincidents en un mateix suport.

La manera de fer les alteracions grans, no és gaire diferent de les petites o mitjanes, només difereix l'escala.

16 Per desgràcia, aquestes peces no van ser testimoniades en haver-se realitzat molt abans de plantejar un recerca organitzada sobre la pintura per capes.

17 Com pintar núvols, que a la mínima que s'insisteix en la consistència pictòrica tornen de pedra. M'ho comentà Antonio López en una conversa privada, i afegí que a ell li costava pintar núvols, mentre que a la seva muller, no gens.

18 Per molt alt que sigui el talent d'un pintor, per aconseguir una imatge pulcre necessita tenir-la fermada amb anterioritat al fet pictòric. Ja sigui projectant una imatge com devien fer Caravaggio, Vermeer, Velázquez, i gairebé tots els hiperrealistes del segle passat, com fent un bon cartró com Cima de Conegliano, Leonardo o Holbein entre d'altres.

Una altra manera d'aconseguir una definició molt segura i diàfana en el que es pinta, és no tenir pretensions de cap tipus sobre el que s'aconseguirà, reafirmant-se en el primer que es troba. És la seguretat de l'egoisme, o millor dit l'egocentrisme, practicat per Picasso, Baskiatt o Miró.

19 Cal no oblidar que la profunditat cromàtica no es pot captar en les reproduccions, on no s'aprecia la diferència —per exemple— entre el vermell d'un sostre pictòric i el vermell de vuit.

20 En el meu cas no puc pintar l'atmosfera d'una obra sense tenir una idea ben clara del què represento. Tot i que no em costa gens ni mica fer traços suggerents, tinc l'ansia d'entendre a la perfecció que hi ha darrere el misteri.

21 El fet material pictòric interactua amb el fet visual pictòric molt més del que en un primer moment es podria pensar.

22 Per alterar el cos de manera que acompanyi els canvis el rostre, s'haurien de ressituar, tots els altres elements de la pintura, ja que estan íntimament relacionats. És a dir, s'hauria de refer ni més ni menys que tota l'obra.

23 És clar que parlant com a fet pictòric concret, perquè precisament la gràcia d'aquests rostres passa per conferir-los un aspecte somort, però sempre com a fet metafòric o referencial. Pictòricament parlant, la imatge ha d'ésser rica.

24 Cuasante afirmà a la conferència que impartí en el marc de les Cinquènes Jornades Predoctorals "La Realitat Assetjada", titulada "Las Transparencias", que l'ordre dels factors pictòrics, *altera* el producte.

25 Aquesta és una opció absolutament personal. A Ingres, per exemple, no li molesta en absolut pintar en el "El somi d'Ossian" unes figures ben tangibles amb un color propi d'una estàtua de guix il·luminada per neó.

26 És a dir, gràcies a la seva pròpia integritat matèrica. Una pintura per capes si està ben feta, per molt monocroma d'aspiracions que sigui, presenta un color generosament diversificat en subtons. Si la pintura per capes no està ben feta, el color té un aspecte monocord i artificial.

27 Cal esmentar que el dibuix de la mà es refà de nou a un paper a banda, ja que es considera que l'inicial –ubicat al cartró– no és tant bo com hauria d'ésser.

28 Cada pintor decidirà que és vital per a ell.

EXEMPLE PROCESSUAL IX: ANUNCIACIÓ

Descripció del procés d'elaboració d'una obra pictòrica per capes.

Cinquè exemple

La present obra, seguint l'estela de l'anterior, aprofundeix, encara més, en la possibilitat i conveniència dels retocs i/o les alteracions del pla inicial de l'obra pictòrica desenvolupada per capes.



1



0.1 Fra Angelico, *La Anunciació*, 1426-1428. Tremp i or sobre tabla, 194x194 cm, Museu del Prado, Madrid



0.0 Jan van Eyck, *La Anunciació*, 1434. Oli sobre tabla, 93x37 cm, National Gallery, Washington DC.



0.3 Gustav Klimt, *Judith* (detall), 1901. Oli i or sobre tela, conjunt 84x42 cm. Pinacoteca Austriaca, Viena

14.1 CONCEPCIÓ

La imatge que es representa a l'obra (imatge 1) està inspirada en la clàssica escena cristiana de l'Anunciació (imatges 0 i 0.1, anunciacions) però, allunyant-se del fet religiós, es centra sols en el diàleg de dues figures: una de terrenal ubicada en un interior, i una de celestial, ubicada en un exterior.

En conseqüència no es pot considerar irreverent, ja que la dona despullada no és Maria, ans una dona sense nom ni història.

L'àngel, que mostrant-se frontal hieràtic pren un aire gairebé de Pantocrator, estén les ales com a emanació del seu alè diví.

La dona terrenal ubicada a la seva dreta, li dirigeix el rostre respirant-ne l'alè, i aixoplugant-se en la seva presència.

El rostre de l'àngel tot i que referenciat de diverses fotografies publicitàries i de moda, està inspirat en gran part en la Judith extasiàtica de Klimt¹ (imatge 0.3), mentre que la cuirassa de l'àngel és un disseny propi (imatge 2),

que barreja de manera indirecta un gran nombre de referents de diverses cultures, tots interioritzats i guardats a la pròpia memòria.



2

Seguint aquest plantejament es realitzen les dues figures².

2- La segona directriu, es podria qualificar de tancada. Tancada a les previsions d'un dibuix preliminar treballat a consciència.

Seguint aquest plantejament s'elabora el paisatge arquitectònic.

La dualitat de plantejaments és motivada per la impossibilitat de concretar el fons adient a unes figures que, ja ben definides i proveïdes de necessitat creativa³, exigeixen que es comenci el procés pictòric. Llavors, la peça no és un experiment pictòric⁴, sinó, una obra amb doble plantejament, fet que li atorga un interès extraordinari per l'estudi del tema que ocupa la present tesi.

Les dues parts de l'obra són estanques entre si pictòricament parlant, de manera que es podrà realitzar un treball en dos temps sense cap tipus de problema afegit.

Es comença pel primer terme, que és la part que es té clara, i es deixa l'altra part en *stand-by* fins el dia que comparegui diàfana la idea per a la resolució.

Durant el temps comprès entre el començament d'una i altra part de la present obra — gairebé dos anys — dues circumstàncies fan cristal·litzar la concepció profunda del fet pictòric⁵.

La primera és la imbricació bizantina, que aporta un preciós i indiscutible coneixement processual. I la segona és el resultat de dur les intencions pictòriques fins al final, tant en les figures d'aquest exemple, com la peça del capítol anterior, com en altres obres⁶ realitzades amb aital plantejament. Obres que han demostrat l'excel·lència d'acotar al màxim possible



3

la imatge preparatòria per optimitzar el procés pictòric per capes.

Finalment, les dues parts diferenciades de l'obra s'acaben per acabar juntes, ja que no es considera adient —tot i que s'hagués pogut fer— començar la segona meitat amb la primera ja tancada. La unitat del quadre es podria malversar completament. Per tant, i que quedi ben clar, no s'està contraposant experimentalment dos plantejaments per saber quin funciona millor, sinó que s'està constatant que la segona concepció, com que és posterior, és una evolució i/o superació de la primera gràcies a l'experiència pràctica i a sa reflexió.

La present peça es realitza seguint dues directrius clarament diferenciades:

1- La primera directriu, com a l'exemple anterior, es podria qualificar d'oberta. Oberta als suggeriments que el desenvolupament

als suggeriments que el desenvolupament

Tancada a les previsions d'un dibuix preliminar treballat a consciència.

Seguint aquest plantejament s'elabora el paisatge arquitectònic.

La dualitat de plantejaments és motivada per la impossibilitat de concretar el fons adient a unes figures que, ja ben definides i proveïdes de necessitat creativa³, exigeixen que es comenci el procés pictòric. Llavors, la peça no és un experiment pictòric⁴, sinó, una obra amb doble plantejament, fet que li atorga un interès extraordinari per l'estudi del tema que ocupa la present tesi.

Les dues parts de l'obra són estanques entre si pictòricament parlant, de manera que es podrà realitzar un treball en dos temps sense cap tipus de problema afegit.

Es comença pel primer terme, que és la part que es té clara, i es deixa l'altra part en *stand-by* fins el dia que comparegui diàfana la idea per a la resolució.

Durant el temps comprès entre el començament d'una i altra part de la present obra — gairebé dos anys — dues circumstàncies fan cristal·litzar la concepció profunda del fet pictòric⁵.

La primera és la imbricació bizantina, que aporta un preciós i indiscutible coneixement processual. I la segona és el resultat de dur les intencions pictòriques fins al final, tant en les figures d'aquest exemple, com la peça del capítol anterior, com en altres obres⁶ realitzades amb aital plantejament. Obres que han demostrat l'excel·lència d'acotar al màxim possible

la imatge preparatòria per optimitzar el procés pictòric per capes.

Finalment, les dues parts diferenciades de l'obra s'acaben per acabar juntes, ja que no es considera adient —tot i que s'hagués pogut fer— començar la segona meitat amb la primera ja tancada. La unitat del quadre es podria malversar completament. Per tant, i que quedi ben clar, no s'està contraposant experimentalment dos plantejaments per saber quin funciona millor, sinó que s'està constatant que la segona concepció, com que és posterior, és una evolució i/o superació de la primera gràcies a l'experiència pràctica i a sa reflexió.

14.2 UN PRIMER SUPORT ABANDONAT

L'obra, com a l'anterior exemple, s'inicia a un primer suport, que, poc després de començada la intensificació pictòrica, s'abandona (imatge 3). A diferència de l'anterior exemple, el desordre pictòric —que tot i que en menor mida, també existeix— no és el causant de l'abandonament, ans és quelcom molt més tangible: la impossibilitat de daurar com cal. A causa d'un descuit injustificable, s'ha elaborat el bol amb una cola aigualida en excés, provocant que, o bé en aplicar l'or o bé al brunyir-lo, es desprenguin⁷ l'un i/o l'altre.

Per tant, i davant de la complicació que suposaria treure el bol i tornar-lo a posar, juntament amb el càstig que l'esmentada acció representaria per al suport, es decideix recomençar la



4

peça a una post nova, aprofitant, de passada, per ampliar-la en horitzontal i donar cabuda a tota l'ala esquerra de l'àngel que, fins al moment, quedava tallada sense cap sentit aparent. El projecte pictòric passa de mesurar 54 x 72 cm, a mesurar 54 x 87 cm.

14.3 DIFERENTS RESULTATS

Hom, pot o pot no tenir problemes solventant la problemàtica imaginativa, quan es llança de manera oberta a l'aventura pictòrica. Sols acceptant la intervenció de l'atzar en el projecte, es pot justificar la diferència de resultat existent entre les dues figures, fetes seguint un mateix plantejament. Mentre la

figura de l'esquerra de l'obra, l'àngel, no mostra en cap moment símptomes de la fatiga que causen els problemes, la figura de la dreta, la noia (imatge 4), presenta una indefinició bruta en els trets, sobretot a la part del rostre, fruit del desgast del tanteig pictòric. El procés creatiu del rostre de la noia, està ple de canvis i estira-i-arronses, durant els quals se n'han de refer els trets de bell nou en dues ocasions. La problemàtica que envolta la realització del rostre esmentat, s'origina, sens dubte⁸, a l'angle lleugerament contrapicat del punt de vista. Circumstància en absolut compartida per l'àngel que, representat d'una manera netament frontal no genera problemes d'aquest tipus.

Essent encara més específic amb la problemàtica de l'angle del rostre, es podria dir que



5

no es deu tant a la seva complexitat natural, com a una certa tendència a, negant-la, cercar instintivament (o irracionalment) un angle més net amb el que optimitzar la bellesa del rostre i del quadre. Aquest angle hipotètic i inexistent del referent, tampoc té per desgràcia la força necessària per imposar-se, de manera que es transita sistemàticament inconscientment entre les dues opcions. Vacil·lació que transcendeix lògicament el resultat pictòric, fent-lo indefinit, triat i turmentat; un resultat, en definitiva, molt distant de la serenor⁹ estètica del rostre angelical del costat realitzat de manera unidireccional (imatge 5).

Davant del que s'explica, es pot afirmar que dependent de l'angle sota el qual hom

representa una forma, en varia el grau de dificultat.

La figura de l'esquerra, col·locada frontalment, està més que sabuda d'altres treballs. Per tant, no necessita un estudi tan exhaustiu com la figura de la dreta, que disposada escorçada i amb el rostre contrapicat, exigeix més esforç comprensiu per part de l'artista, per tal



6 superiors a les que s'obtenen a les parts de la pintura fetes des d'altres postulats; tanta que tot i en segon terme, l'arquitectura presenta un grau de definició i verisme superior al del primer pla; sense competir¹¹, però, amb aquest pel protagonisme a la pintura. En casar-se sistemàticament les intencions rítmiques i figuratives de les diferents capes de color i llum, s'aconsegueix una claredat pictòrica superba, a l'hora que una lleugeresa i una definició molt precisa de la imatge. En base a aquest fet, es podria afirmar que el pes d'una imatge per capes no depèn tant del grau de definició, ans de com es vol aquesta definició.

I en fer aquesta afirmació, s'està corroborant la hipòtesi que el fracàs de les figures ombrívols de l'anterior capítol havia plantejat, *definició no és igual a intensificació pictòrica*. Les figures s'haurien d'haver solucionat amb estudis previs exhaustius a banda posant-ne al format definitiu la mínima expressió pictòrica.

En definitiva, després de l'èxit en la representació de l'arquitectura, es demostra que la clau per obtenir un bon resultat en la pintura per capes consisteix en tancar el projecte al màxim mitjançant un treball preparatori exhaustiu.

14.4 DESCRIPCIÓ DETALLADA DE LES ALTERACIONS DEL ROSTRE DRET

D'aquesta peça sols es descriuran les alteracions sofertes pel rostre de la figura dreta. Tot i que les altres parts de les figures, és a dir, cossos, membres, rostre de l'àngel, ales inclús el fons fosc també pateixen alguna correcció, no són prou importants com per tenir-se en compte. Per acabar amb la puntualització, sols s'afegirà que la segona correcció en importància es fa a les mans de l'àngel.

Cal tenir present que la necessitat d'alteracions del pla del d'una imatge en el procés pictòric no es fan mai des de un bon començament ja que s'han de provar; es necessita haver recorregut per ventura una quarta part del camí pictòric abans de descobrir errades o ambigüitats en els fonaments.

Es podria afirmar que quan es comença una obra pictòrica per capes, sols si hom està realment instruït en la pràctica de l'esmentat sistema, pot entendre si està prou clar el que es pretén representar. Un dibuix preparatori, per molta que sigui la solidesa que aparenti, rarament tindrà el cos necessari per lligar tots els elements i sub-elements a representar en la pretesa correcció final de l'obra. Un dibuix preparatori sempre és un model o un plànol, s'ha d'aprendre a desxifrar l'obra final.

El que s'intenta explicar és que, per molt que es faci un treball sincer en la preparació d'una obra, les inexactituds sols es trobaran un cop la densitat de l'imatge, mitjançant la pintura, prengui un grau més que respectable, precisament en el moment, en què es fa complicat alterar la natura dels trets.

La constatació de la dificultat de generar expectatives, és fruit d'una praxi pictòrica més que



7



8



10

s'està afirmant que les ganes de pintar maquillen les mancances figuratives fins el moment en què la pintura pren protagonisme, com les ganes de casar-se poden fer veure atractives persones que no ho són pas.

dilatada en la línia esmentada, durant la qual, gairebé tots els treballs preparatoris de dibuix s'han mostrat insuficients en haver recorregut una quarta part del camí pictòric. A cada nou treball passava el mateix, es començava tenint la certesa que el cartró era suficient per aguantar l'edifici pictòric, però a mida que anava endavant el projecte l'inexactitud compareixia poc o molt, obligant a fer alteracions finals, o haver de conformar-se amb un resultat inferior a les expectatives.

Llavors, tornant al cas concret d'aquesta peça, no es veu clar que el dibuix preparatori està mancat de la definició necessària per tractar de manera naturalista el gest i l'escorç de les figures —sobretot del rostre de la de la dreta— fins que no s'arriba a més o menys una tercera part del protocol pictòric previst (imatges 7 i 8).

Així i tot, de moment el resultat en l'esmentat estadi no és ni lleig ni inexpressiu; ans al contrari, presenta una frescor i vida, plena d'amanerament encantador, semblant al que impregna —per exemple— l'obra de Giulio Romano.

Però, d'acord amb el pla processual previst, en arribar a l'esmentat estadi pictòric desapareix el vel que emboirava el judici sobre la preparació del rostre, mostrant precarietat i poc interès on abans semblava haver-hi correcció i bellesa.

Totes les expectatives dels estudis han sigut recollits de manera esteticista a l'obra pictòrica, deixant-la nua de la bellesa il·lusòria del procés. Un cop la bellesa del diseg creatiu desapareix, la imatge resultant és més aviat lletja. Amb això



E



9

Gràcies a l'anàlisi crític dels estudis preparatoris (imatges 9 i 10), es pot entendre fàcilment que les mancances impulsen d'una manera automàtica que s'esborrin els trets del rostre mitjançant un excés de llum plana, recolzada a la seva vegada com a única manera d'aconseguir una il·lusió de volumetria tan tènue com falsa, en l'enfosquiment artificial (o

iconogràfic) de quatre punts. Aquests punts són, com bé es pot apreciar al esquema, front, llavi superior, sotallavi i sotabarra (**E**).

Tot i que l'efectisme aporta solvència a una imatge —bella, s'insisteix— més mancada del que fóra desitjable de coneixements fonamentats del que s'està representant, resulta obvi que, més enllà del moment present, la imatge anirà perdent força fins a deixar de



11

l'afany de fer passar com ambientalista un graó deficitari del protocol pictòric (imatge 11). Però, tal com era de preveure, la imatge, lluny de millorar, empitjora; quedant, a més de feble i plana enfarinada, d'una manera desagradable. Si ara, tot seguint el pas protocolari pertinent, es velés de verd transparent, per després insistir els tons mitjans— clars, no hi hauria més contrapunt fosc per construir la imatge que els quattres esmentats



12

esperança d'integrar les correccions.

Per saber quina nova directriu d'imatge ha de guiar la correcció, es repeteix diverses vegades el rostre en qüestió en paper a banda, trobant sense problemes dignes de menció,



13

una major correcció de la forma unificant l'encara esglaonat clar-fosc, tendran com a limitació seriosa haver de vèncer les directrius constrenyents dels quatre punts foscos que clouen la imatge dins les mateixes constants.

Així i tot, en comptes de mirar de trobar una solució de base, es tira endavant de manera irresponsable; i s'aplica una nova semi-transparència de llum al rostre, amb

l'afany de fer passar com ambientalista un graó deficitari del protocol pictòric (imatge 11). Però, tal com era de preveure, la imatge, lluny de millorar, empitjora; quedant, a més de feble i plana enfarinada, d'una manera desagradable. Si ara, tot seguint el pas protocolari pertinent, es velés de verd transparent, per després insistir els tons mitjans— clars, no hi hauria més contrapunt fosc per construir la imatge que els quattres esmentats punts desentonats. Aquests, en estar ja fixats en l'engranatge pictòric, no poden ésser integrats gradualment en la imatge general com seria desitjable, si no sols rectificar-los d'una manera esquerpa, que és quelcom força diferent. Davant de la desolada situació d'estar perdent l'efectivitat estètica d'una part vital de la imatge, es fa necessari retocar com abans millor el rostre, ja que si s'espera a fer-ho en un estadi superior el retoc transcendirà l'acabat, mentre que si es corregeix en el present, les capes encara pendents de pintura deixen oberta l'

una solució que en aquells moments sembla satisfactòria (imatge 12).

Les nova directriu es passada a la post de la manera habitual.

La correcció del rostre es fa modelant les ombres amb un to gris resultant de barrejar negre i blanc més o menys a mitat i mitat, aplicat en capa fina (imatge 13). En estar eixut s'insisteix el perfil i els forats del nas i la comissura dels llavis amb el mateix to, però una mica més saturat de negre. Una solució discreta i versàtil que no representa haver de lluitar amb els valors precedents de llum, ja que el nou to és cobrent gairebé a tot arreu, i no desentona si, com s'ha



14



15



16



17

dit, s'aplica de manera subtil. Ara bé, és precisament també aquesta facilitat cobrent el que enlletgeix l'acabat pictòric, tornant l'anterior cromatisme somort però profund d'aquest en quelcom simplement mustí. Pel que fa als valors de la imatge, l'agrisament els aplatana, reduint-los a poc més que una dicotomia d'un to clar saturat per la llum, i un to mitjà saturat per l'ombra, tot i que pot romandre qualche to brut com a valor intermedi. Tanmateix, com que encara manquen per aplicar prou sostres pictòrics com per conferir qualitat al retoc, el resultat es considera de moment satisfactori, de manera que es reenprèn el tarannà pictòric general.

Després d'aquesta correcció el procés pictòric avança de manera organitzada i sense problemes fins a completar la segona grisalla (imatge 14), moment, en el què es fa evident que el rostre segueix sense adquirir ni la bellesa ni la comprensió que s'espera, fet agreujat per la persistència de l'aplanament dels valors en intensificar-se la imatge. Així i tot s'avança una mica més en el procés fins arribar a l'estadi de la veladura verda (imatge 15), la qual obliga a replantejar-se la directriu del procés pictòric del rostre; es fa imprescindible una segona correcció.

Aquest cop, es fa la correcció emprant pintura transparent, sobretot per pal·liar la manca de profunditat de les ombres (imatge 16). Una barreja de negre (1/3) i ocre groc (2/3) aconsegueix un to que, un cop aplicat a la superfície a retocar, es comporta de manera fronterera entre el gris i el verd, ajudant a casar d'una manera harmònica i discreta el retoc amb el cromatisme general ja existent.

Per al segon retoc no es fan nous dibuixos preparatoris, ja que es considera que la solució a la problemàtica imaginativa no necessita ampliar la preparació, ans la seva correcta aplicació. Simplement es recalca el dibuix inicial del cartró al quadre (imatge 17), i la imatge es reelabora ajuntant d'una manera gramatical i a través de la intuïció, la informació que es té, sobretot la que és visible a la superfície de l'obra¹³.



18



19



20

queda per responsabilitzar de la lletjor del rostre de la dreta el retoc, ja que el rostre de l'àngel no ha sigut retocat ni una sola vegada. Per tant, un exemple més de com és de poc adient retocar una obra pictòrica per capes.

El retoc millora prou la manca de profunditat cromàtica, i la correcció dels trets discretament. Però té com a contrapartida que el seu to (per molt somort que sigui), essent diferent del preexistent, deslliga per complet el caràcter estètic del rostre de la naturalitat que la resta de l'obra comença a prendre. Parlant de manera específica es podria dir que el rostre recorda ara un gravat acolorit a mà, mentre que la resta recorda a una pintura en grisos.

Per tal d'integrar aquesta discrepància estètica, primer es torna la imatge a l'estadi pictòric anterior al retoc, ressituant la veladura de terra verda¹⁴ (imatge 18). En estar sec, es refà la llum amb la idea de suavitzar el color vibrant existent i no pas de treure la volumetria intensament. La imatge (imatge 19) queda quasi igual que abans d'ésser rectificada, és a dir a l'estadi del protocol pictòric testimoni a la imatge 14.

Així i tot l'esforç invertit, el rostre segueix sense complir les expectatives de la descripció gestual i, a més a més, l'encarcarament pictòric-descriptiu, preu del retoc, es comença a fer evident. Per tal de suavitzar-lo es contraposa una ombra a la sotabarba més dura que les altres del rostre (imatge 20). És exactament el mateix efectisme emprat en quatre punts que s'ha comentat abans.

El contrapunt fosc dóna solidesa al rostre, però sols funciona en una primera mirada. Ja que la contemplació més detinguda de l'obra descobreix una diferència de qualitat més que considerable entre el rostre de la noia i el de l'àngel, ambdós en procés.

Per ventura algunes veus partidàries de les obres "fresques" i/o "poc tocades" responsabilitzarien la lletjor en augment del rostre de la dreta a l'avanç del projecte pictòric en ell mateix¹⁵, ja que elimina el misteri i la mobilitat, la vida en definitiva. Però basta contemplar la bellesa que aconsegueix l'àngel en un estadi semblant, per rebatre aquesta opinió. Llavors, sols

El retoc no deixa d'ésser quelcom incert, abandonar la seguretat d'una imatge correcta per cercar-ne una d'excel·lent, que possiblement mai no es trobarà. El problema és que encalçant-la s'embruten les intencions estètiques amb dubtes i pors que tuden la futura pell nacrada de la pintura projectada. I haver de corregir segregant acció-llum d'acció-ombra,

per mantenir uns mínims de coherència amb la legislació del projecte, el retoc per ajustar millor una imatge, no deixa d'ésser una carambola ben difícil, per tant, absolutament incapaç d'impregnar de frescor les noves directrius.

I també cal afegir un fet psicològic com a element distorsionador del retoc de la imatge: ni més ni menys les poques ganes amb les quals s'emprenen les correccions. Com que surten del ritme processual, són una brutor considerable i creen dificultats d'incert futur, no es pot evitar que creïn preocupació i fàstic a l'artista. I un estat d'ànim deprimat i descregut del valor de les seves accions, és un estat d'ànim amb poca força creativa, per tant, incapaç de generar res més que fracàs.

Un cop es retoca el rostre dret per segona vegada, es fa palès que difícilment nous retocs milloraran la correcció de la imatge, retocs, que per altra banda, segur que empitjoraran



22

encara més la malmesa pell pictòrica; per tant la imatge present s'accepta, i es puja seguint la fórmula habitual¹⁶.

Un cop s'acaba l'obra, el resultat obtingut en la representació del rostre dret tot i que és digne, no té tot l'esperit i força visual que hauria de tenir.

Basta comparar-lo amb el propi cos, o amb l'altre rostre.

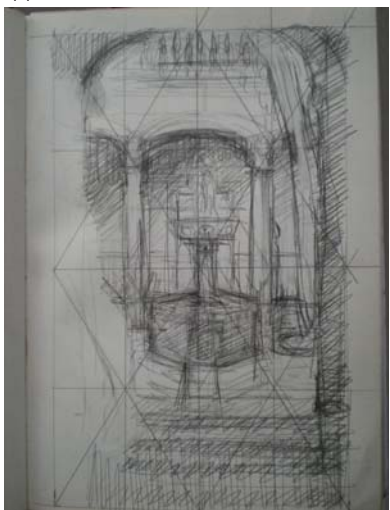
14.5 CONTRAST ENTRE EL GRAU DE PREPARACIÓ I L'EVOLUCIÓ PICTÒRICA DE LES DIFERENTS PARTS

El procés pictòric de l'arquitectura és completament unidireccional, no hi ha tempteig.

El dibuix inicial es realitza d'una manera minuciosa; tant, que no es planteja una problemàtica estètica a desenvolupar en pintura, sinó que es resol d'entrada en el dibuix. Aquest fet es palesa contrastant el cartró de l'arquitectura (imatge 21) amb el de les figura de la dreta (veure imatge 10). Mentre en el dibuix arquitectònic, una línia d'esperit minimalista dóna fe a la perfecció d'un espai i una volumetria ben entesos gràcies a la qualitat dels estudis pretèrits (imatges 22, 23, 24 i 25), la línia de la figura de la dreta, tot i que és estèticament idèntica, representa una estructura lineal desproveïda de rigor comprensiu sobre el que l'ànima, ja que no s'ha desenvolupat més enllà de dos parcs estudis inicials. Si en el primer cas es representa la realitat, en el segon es falsifica.

Si s'observa amb detall el rostre de la figura dreta del cartró es veurà que és el resum d'una fesomia incorrecta, on llavis, os del nas, ulls i la zona de l'orbicular dels llavis s'aïllen del conjunt del cap tancant-se, no en ells mateixos com seria propi, sinó d'una manera hermètica en un punt extern com si la personalitat es situés molt lluny del cos, quasi en un altre món.

Les línies que dibuixen el rostre (imatge 21 bis), no tanquen a la perfecció una volumetria externa assimilada per la consciència, com podria ésser el cas de la font, sinó que dibuixen de manera assertiva una comprensió aproximativa del model.



23



21



25



24



21 bis



9d2

De fet, si s'observa l'estudi previ (imatge 9d2) en el que es basa el present, queda palesa la inexactitud dels trets,

ja que al estar més treballada —però no amb més correcció— la imatge es veu millor.

La definició del model en el primer dibuix és força esquemàtica, i en comptes d'ampliar-se amb el nombre necessari d'estudis —tal i com s'ha fet amb l'arquitectura— es dona per bona ràpidament, i es passa a net.

En conseqüència, es carrega al futur pictòric la responsabilitat d'aconseguir la correcció en els trets.

Quelcom que s'ha acabat entenent com a erroni.

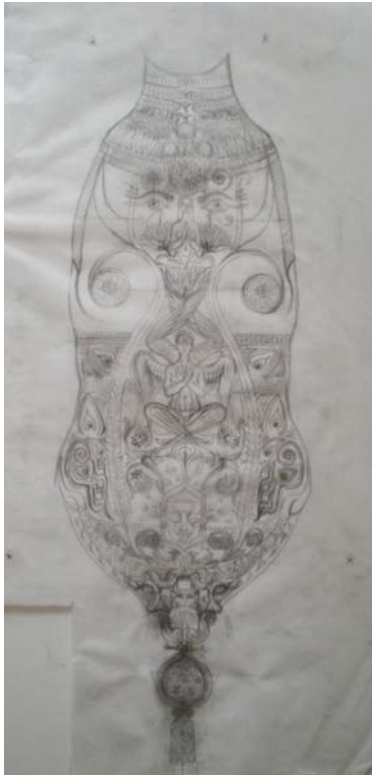
L'àngel que presenta un aspecte brut i desordenat en ambdós papers, està ben explicat a nivell estructural, i no necessita més preparació.

Per ventura hi ha sort en la seva resolució, o claredat del seu posat frontal facilita l'acció.

D'altra banda, la cuirassa d'or que porta, tot i la complexitat del disseny ornamental, igual que la resta del primer pla no es prepara de manera exhaustiva. Simplement es clarifica la primera versió —bruta i difícil d'entendre— en un segon¹⁷ dibuix sobre paper vegetal (imatge 26).

A diferència de la resta de les figures, en aquest cas no es pot qualificar d'acció inconscient procedint d'aïtal manera, ja que des de la més tendra concepció de l'obra es pretén que la resolució de la part en qüestió tenguí un aire, molt més iconogràfic que no pas naturalista¹⁸.

A la cuirassa li manca el rigor referencial present a les altres àrees de l'obra, per tant el treball preparatori es mostra suficient



26



27



28

290

durant tot el procés d'elaboració de la peça.

El resultat que se n'obté és el previsible, una imatge d'aspecte naïf però neta i plena de la força estètica que només pot aportar la convicció.

A mida que avança el projecte pictòric els resultats varien segons el grau de qualitat de la preparació. I allà on aquesta deixava ben clara la volumetria de la representació s'obtenen imatges tan diàfanes i precises com la que presenta l'arquitectura (imatge 27), mentre que la figura dreta, de concepció aventurera, a l'estadi homòleg (imatge 28) de manera exacta, i, en un estadi lleugerament posterior (veure imatges 7, 8 i 8 bis) presenta un elevat nivell de indefinició¹⁹, àdhuc de confusió.

En el moment pictòric primerenc aquesta indefinició o vibració pictòrica, no és dolenta, ans al contrari, com que és una primera taca engendrada des de la sinceritat i l'esteticisme, defineix correctament la imatge a la vegada que emociona l'espectador.

El problema és que aquesta primera taca no és intensificable, la imatge ja està més que present i definida.

Les troballes de la intuïció pictòrica tenen tota la gràcia del que és irrepètible, provisional i sobtat, però cap possibilitat de coordinació amb posteriors esforços creatius, per la seva pròpia natura²⁰.

I cal insistir que tota la gràcia del projecte pictòric per capes es basa en la repetició-intensificació d'una imatge per interacció de nivells, és a dir la coordinació de molts sostres de pintura per generar una sola imatge sense que cap en concret la contengui.

El que s'està esmentant, és molt difícil d'entendre, inclús de creure, per una sensibilitat pictòrica contemporània acostumada a envestir de manera immediata, sense altre protocol pictòric més que el prova—error. Precisament per això, cal insistir en el tema totes les vegades que siguin necessàries.



29



8 Bis



30



31

En un nivell de resolució més avançat, l'arquitectura (imatges, 29, 30 i 31) segueix sense haver desvirtuat, ni mínimament, les seves particularitats.

De la mateixa manera, en el present moment, per molt definit que ja estigui la imatge, tampoc s'ha arribat al seu punt de saturació pictòric, podent-se intensificar còmodament més encara.

En canvi, la figura de la dreta en el estadi homòleg, (veure imatges 7 i 8) com a fet pictòric es ressent de manera més que evident, i es mostra bruta, indefinida i completada de manera inconnexa; i com a imatge, es mostra feble, centralitzant la indefinició, en un grapat de punts conflictius²¹ alguns d'ells ja esmentats, que li eviten una mirada rigorosa. Per acabar, i també a diferència de l'arquitectura, la figura ja ha assolit el punt de saturació màxim, i per tant és difícilment intensificable sense alterar-ne molt el pla pictòric. Davant el que s'ha exposat es dedueix la següent afirmació: *Una imatge ben preparada admet un nivell de resolució saturació pictòrica molt més alt que una imatge poc preparada.*

L'explicació d'aquesta particularitat és la següent: *Gràcies a una treball preparatori acurat cada intervenció pictòrica es pot aplicar de manera molt precisa, lliurant-la en conseqüència de tot allò que no és pretén.*

La part no controlada del gest pictòric, pot representar més de tres quartes parts de la seva integritat física; i en estar desproveïda d'informació figurativa, és completament eliminable.

Eliminant sistemàticament el que no serveix del que funciona, no s'acumula res que no sia intenció figurativa, amb lo que la imatge, essent la mateixa, és més lleugera, admetent, per tant, més intensificació.

Les intervencions pictòriques sense precisió són com patates brutes de fang. Si s'han de moure una gran

quantitat de patates en un contenidor, el fang arriba a representar un pes i un volum més que considerable del total. Si se n'elimina el fang, es crea espai i es treu pes inútil, amb lo que es pot carregar el contenidor amb més patates.

Aquest fet s'aprecia a la perfecció a la present peça. Si es contrasta els resultats de la dicotomia de plantejaments es veurà que: mentre l'arquitectura respira sense dificultat tot i que està definida d'una manera molt minuciosa, les figures es mostren encarcerades alhora que paradoxalment irresoltes. S'excusa dir que ambdues parts tenen la mateixa densitat pictòrica. Tornant a la metàfora de les patates, l'arquitectura és un contenidor amb patates netes, i les figures són un contenidor amb patates brutes.



32

Un cop passat prou temps d'acabada l'obra com per poder-la jutjar imparcialment, es podria dir que l'únic tret negatiu de l'arquitectura seria el to general, fred i blavós en excés. Fet, que per altra banda, és potenciat pel núvol de rosa càlid darrera de la font (imatge 32). Però després d'una segona mirada, no es considera com un error l'entonació no del tot desitjada. Com que les accions pictòriques estan tan ben orquestrades en un pla comú, es genera una sensació de bloc indivisible i natural de tot el que hi ha representat, el qual a la seva vegada, converteix en característiques ambientals les particularitats negatives esmentades.

En certa manera el que passa amb el to global de l'arquitectura és que “la voluntat de la pintura s'ha imposat sobre la del creador” com deim els pintors en aquests casos.

Curiosament, el color de les figures, tot i que està més ben ajustat, no presenta la mateixa solidesa naturalista que el de l'arquitectura; ja que la orquestració de les intencions és més feble.

14.6 CONCLOENT

Després de la present experiència on coexistien dues concepcions de treball oposades, s'estableix una idea fonamental per entendre i poder planificar la praxi pictòrica per capes: *Existeix una absoluta segregació entre la gènesi de la imatge i la seva encarnació pictòrica.* Amb això s'està afirmant que pintar per capes no és crear una imatge, ans donar-li solidesa cromàtico-material. Per tant no té sentit deixar obert el plantejament de la imatge al procés pictòric, ja que aquest sempre és infinitament més poc versàtil i eficient en esmolat les intencions figuratives, que el que pot fer un treball de dibuix. Com millor sigui la preparació prèvia a l'acte pictòric pel dibuix, millor serà la seva encarnació. Aquest fet queda palès quan contrastem el resultat de la poca preparació de les figures amb el resultat de l'arquitectura, ben preparada.

En definitiva i parlant genèricament, els dibuixos preparatoris per molt que no transcendeixen directament al format definitiu de l'obra, mai s'hauran de considerar com a pèrdua de temps, ja que decideixen el futur de l'obra pictòrica. Tampoc s'hauran de considerar una malversació de la màgia pictòrica en definir prematurament unes intencions reservades — en teoria — per a la pintura .

Queda per resoldre pràcticament quin és el punt de treball preparatori just i necessari sense caure en la reiteració.

- 1 M'atreviria a assegurar que aquesta tan lasciva Judith és la Theodosia despullada i assassina del mosaics de Ravenna que tant impactaren a Gustav Klimt.
- 2 Com que la cuirassa de l'àngel és d'or brunyit, poca o ninguna alteració se li pot fer.
- 3 L'artista ha de tenir necessitat creativa per començar la seva obra. Ja sigui exterior, a causa d'encàrrecs de l'alteritat, ja sigui interior, de més difícil definició però d'igual urgència.
- 4 De fet, millor que sigui així, ja que en un experiment pictòric possiblement la vinculació creativa estigui massa contaminada per factors externs, impeding que es treballi al nivell adient d'intensitat. En definitiva, un experiment és com un examen, quelcom irreal, una acotació virtual.
- 5 S'entén de la concepció del fet pictòric que tracta aquesta tesi, és clar.
- 6 Peces que no s'inclouen a la present tesi per considerar-ho reiteratiu, tot i que en tenim el pertinent testimoni processual. No es descarta incloure-les en futures publicacions.
- 7 No existeixen testimonis fotogràfics de com quedava de malmès l'or. També es vol remarcar el fet de que abans de daurar ja s'havia donat una primera intensificació pictòrica a la figura de la dreta, quelcom procesualment anòmal, tot i que de poca importància. Daurar sempre ha d'ésser la primera intervenció.
- 8 Un cop resolta la peça, quedi bé o malament, sempre s'acaben per trobar moltes explicacions que puguin justificar la manca de sort en l'acabat. Ara bé, com qualsevol explicació a posteriori, no s'acaba mai de saber si tenen fonament o són una entelèquia.
- 9 Que no psicològica, ja que el rostre de l'esquerra, el de l'àngel és terriblement escrutador, això de si, de pell pictòrica avellutada.
- 10 Des de un punt de vista pràctic, es podria dir que mentre només hi ha un pla frontal, d'escorços n'hi ha infinits. Llavors la primera és una posició exemplar, mentre la segona és circumstancial.
- 11 S'ha anat molt alerta en treballar l'arquitectura en un to molt suau des del primer moment. El fet de tenir el projecte clar ajuda a definir la profunditat i atenció del que es representa.
- 12 Una altra possibilitat seria prescindir de penetrar fins al final en la comprensió del gest. Moltes obres pictòriques, siguin per capes o no, malgrat una epidèrmica comprensió del tema presenten un gran encant. Com per exemple l'italià Piero di Cosimo, o l'alemany Lucas Cranach el Vell.
- 13 De fet és la mateixa situació que s'ha tractat a l'exemple llamàntol en el apartat "*Tour de force heuristic*", però amb un enfocament diferenciat, ja que es tracta el problema en el mateix suport, enlloc de tractar el problema en estudis a banda per després redituar l'imatge al suport definitiu. El resultat en el llamàntol, com es pot comprovar contrastant els dos retocs, és infinitament millor, ja que fent el treball a banda es pot aprofundir molt més.
- 14 Per tal de tenir la mateixa disposició de sostres pictòrics, veure nota 24 del capítol anterior.
- 15 Veure nota 12 del capítol 12.
- 16 Una altra solució seria començar el rostre de bell nou, tal i com s'ha recomençat l'abdomen del llamàntol en el capítol 11, però en aquest cas es vol veure com quedarà al final per tal de —com s'ha dit— treure conclusions sòlides sobre els retocs.
- 17 En el primer dibuix de l'àngel no apareix la cuirassa ans el seu cos despullat.
- 18 Tot i que pot semblar estranya la idea de fer figuració naturalista a sobre d'or, no és gaire inusitat. Per posar només un exemple es citarà el pintor català Josep Maria Sert i Badia.
- 19 Com es notarà s'usa una imatge del primer avatar de la peça. El motiu és que el mateix estadi de l'avatar final no està tan ben recollit. Tanmateix aquest primer és homòleg de l'estadi arquitectònic, ja que el fet de repetir-lo, no deixa d'ésser una implementació del treball preparatori, independentment de les motivacions.
- 20 Natura de catalitzador d'una base ampla. Si tot és catalitzador tot cau a trossos.
- 21 Els punts que aconsegueixen en un principi l'èxit gràcies a la inspiració, són els mateixos que, en intensificar tota la pintura, esdevenen conflictius. Aventurant-me a donar una explicació, diria que la inspiració aporta una solució molt específica a una incògnita estètica molt concreta lligada a les condicions generals de l'obra en general. A mesura que canvien les circumstàncies que l'enrevolten, la solució perd l'efectivitat, fins arribar a ésser una lacra.

15

EXEMPLE PROCESSUAL X: CUSTÒDIA

Descripció del procés de destil·lació d'un dibuix preparatori.

Primer exemple

Juntament a la praxi bizantina i de l'obra pictòrica de temàtica personal cal afegir un tercer front que ha ajudat a aclarir fins a quin punt és important el treball preparatori per a una peça: L'obra (també personal) sobre paper a l'aquarel·la. El llenguatge de l'aquarel·la es fa molt interessant a la present tesi, per la seva mínima, o inclús nul·la, capacitat de correcció característica. Com popularment bé es sap, les llums màximes a l'aquarel·la s'aconsegueixen deixant el blanc del paper impol·lut. Un cop el paper s'impregna de color no hi ha passa enrera, no es pot recuperar la lluentor del blanc; fet que es mantén a mesura que es van afegint rentats, no hi possibilitat de recuperar el valor anterior. Tot i que hi ha qui emprant blanc de gouach o tremp, cerca químicament ressituar la llum que ha tapat de color, el resultat que s'obté és completament diferent a les parts que no s'han retocades en clar.

En el cas de l'aquarel·la, per tant, la sensació d'estar conduint un vehicle d'intensificació pictòrica sense frens és real i no supeditat a un pla com podria ésser amb la pintura a l'oli o a l'ou¹. Fou precisament amb aquarel·la sobre paper com vaig començar a generar imatges amb pretensions artístiques d'ençà el 1987 (imatge 1). Medi que vaig pràcticament deixar de banda pocs anys després en aprendre a emprar procediments pictòrics que permeten uns acabats molt més densos (com serien l'oli, l'ou o l'acrílic). Però d'ençà del 2008 m'he tornat interessat per l'obra a l'aquarel·la, precisament pel mateix pel què la vaig rebutjar. La seva manca de densitat m'ha permès l'execució ràpida de moltes idees que necessitava donar-les sortida urgent i que, amb els altres procediments pictòrics esmentats no els hi hauria pogut donar. Totes les obres formen una sèrie coherent sobre tantrisme; més que divulgatiu, com a mitjà de recerca personal. Les imatges que desenvolupo a l'aquarel·la, són temàtica i visualment complexes; per tant són impossible de improvisar o fer-les per tanteig. Llavors, com a les imatges pictòricament denses que desenvolupo, l'única opció possible per generar-les amb correcció passa per una feina acurada de preparació. Per ventura en ésser petites i amb poques pretensions realistes (que no figuratives) no els hi calen un nombre d'estudis mateix i gràcies a en el mitjà que s'esdeu *l'agiografia* i de La imatge s'ha de últim, i tot el què començar, a menys sort, no millorarà treball de construc-



1 Ramon Trias i Torres, *Cadeira i quadre*, 1991. Aquarel·la sobre paper Caballo 109A, 31,8x21,1 cm.

preparatoris ingent. Tanla continuada experiència, s'ha corroborat la tesi l'obra pictòrica personal. crear a banda del suport no n'estigui clar abans de que es tengui moltíssima ans empitjorà durant el ció de l'obra.

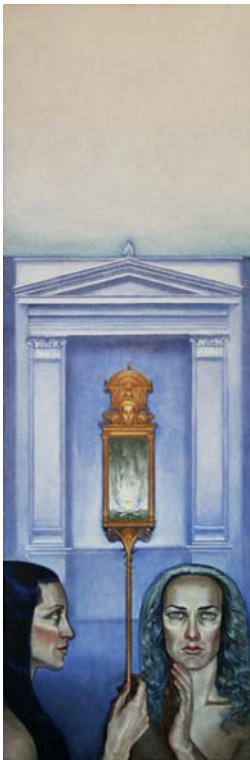
A continuació es desgrana en el present i el següent capítol el treball preparatori per alguns exemples de l'esmentada sèrie.

15.1 ORIGEN

Una custòdia és un receptacle d'una entitat màgic-espiritual. En certa manera com les obres d'art bidimensionals on el pla conté l'esperit d'una escena. Per tant, en representar un receptacle, o dit d'una altra manera, en coordinar dues concrecions referencials, no seria molt equivocat afirmar que aquestes, per retroalimentació es converteixen en una realitat, la realitat creativa.

Després de la introductòria especulació metafísica, es comentaran tres aspectes més sobre el tema:

- 1- Les custòdies són una constant a la meua obra (imatges 1, 2, 3, 3 bis).
- 2- El disseny incorpora com a cúpula el fúnebre gran de la Pedrera d'Antoni Gaudí.



3 Ramon Trias i Torres, *The catchers of the atomic lotus*, 2001-02. Oli sobre tela 150x50 cm



3bis Ramon Trias i Torres, *I Pragmatikotita eyme ego*, 2001-02. Oli sobre tela 150x50 cm

3- La custòdia conté els dos pols oposats de la creació, simbolitzats per un home i una dona confrontats. Per deixar ben palès que són forces còsmiques i no personatges tangibles, se'n representa sols els torsos.

15.2 REFERENTS

El dibuix es desenvolupa pràcticament des de la memòria. Sols com a referent per la cúpula de la custòdia es prenen imatges pròpies de la teulada de la Pedrera (imatge 0). Per ventura anirien millor estampes de qualitat professional que es troben a l'abast, ara bé en ser imatges pròpies sempre estan més prop de la visió que ha inspirat l'obra. Durant el desenvolupament de l'obra, s'incorporarà de manera inesperada un nou element —un ocell (*Eumomota superciliosa*)— que es referenciarà d'una estampa estreta d'un llibre d'ornitologia².

15.3 PRIMERA VISUALITZACIÓ O ESBÓS

Al quadern d'esbossos (imatge 4) es diposita esquemàticament la idea de l'obra que era als llimbs de la ment. Tot i que podria semblar el contrari, les anotacions a ambdues bandes del dibuix no tenen cap relació amb l'obra. El més important d'aquest petit estudi és poder constatar visualment si el fúnebre de la Pedrera es podrà incorporar a un disseny arquitectònic diferent de l'original sense caure en la inconsistència o la *boutade*. Si aquest fos el cas, l'obra no es tiraria endavant. El primer dibuix d'una obra sempre és la comprovació gràfica d'una especulació. La imatge resultant està provista d'atractiu i coherència, per tant es decideix tirar endavant el projecte. En aquesta primera visualització els cossos tenen el baix ventre en contacte.



2 Ramon Trias i Torres, *Reliquiari 1: Alexandria*, 2000-01. Oli sobre tela 71x140 cm



0

15.4 PRIMER DIBUIX

A sobre d'un foli modest d'oficina es fa un primer encaix seriós (imatge 5). Per controlar l'espai amb més comoditat —tal i com exigeix un treball amb intencions geometritzants— es divideix



4



5

mitjançant tres línies horitzontals i un eix vertical.

El traç es assistit, de manera molt puntual, per un regle.

Tret del fúnebre-cúpula de Gaudí, és dissenya la custòdia sense cap altre referent. Tanmateix, el pes d'un sens fi d'imatges arquitectòniques guardades a la memòria, és més que present durant tot el procés creatiu.

La custòdia està subjecte al terra per mitjà d'un espàrrec metàl·lic. Aquesta característica, de moment s'intueix perquè els baixos de la custòdia s'aprimen. Per altra banda en no haver més que espai buit com camper, el sagrari sembla estar molt alt. La verga de subjecció adopta un aspecte orgànic en ramificar-se com si fos un planta viva de metall.

Empeltar la custòdia crea la ineludible necessitat d'afegir un ocell a la composició. D'aquesta manera es confereix una aparença de niu-arbre al sagrari molt interessant, a l'hora que se li aporta una referència d'escala.

Entesa l'escala de la custòdia, es fa palès que el cossos són força més petits que el què seria la grandària natural, condició que ajuda a definir encara més la seva natura metafòrica. Els cossos, a diferència del primer esbós, no entren en contacte, per molt que es situïn molt a prop.

Eximint-ne el contacte físic, se'n potencia l'aura compartida, l'amor que es custòdia. Els dos cossos es dibuixen de memòria, consultant adesiara l'inefable i infal·libre llibre d'anatomia d'Arnould Moreaux. Si no s'entén a la perfecció l'anatomia dels cossos que es representen, difícilment es pot aconseguir el gest escaient, i l'aire expressiu.

Està previst que el camp sigui un celatge crepuscular, aspecte que s'apunta amb un lleuger tramut de llapis.

La imatge no està representada ni en perspectiva cònica ni en cavallera⁴, sinó que és una cara de la seva representació en dièdric⁵. Tanmateix, no es pot evitar bombar lleugerament el fris de manera intuïtiva per potenciar el *trompez-l'oeil*.

El resultat no és tan pla com podria ésser, ja que es treballa la llum i el color d'una manera amorosament naturalista. El resultat es podria qualificar com intensament hieràtic i subtilment iconogràfic.

Al primer dibuix també hi figura un llistat amb la quantitat i durada de les sessions que s'han invertit en completar tota l'obra. Un registre temporal que habitualment faig del procés de gestació de les meves obres.

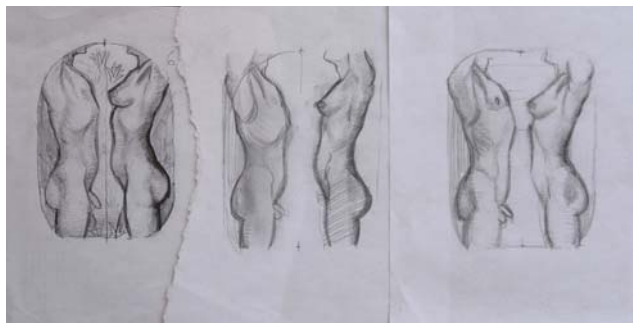
15.5 SEGON DIBUIX

Es realitzen a tres papers diferents, tres estudis dels torsos (imatge 6); calcant sistemàticament l'un de l'altre i refent-los després. El traç que intervé és suau però precís. El segon dibuix, com el primer, es realitza en un full de poca qualitat.

Es vol fer notar que en les tres versions es poden veure, tant l'eix vertical de simetria comú a l'obra global, com dues creus que indiquen on s'ubicarà (per damunt i per davall) l'obertura de la custòdia on els cossos se col·loquen. Si s'està desenvolupant una sola imatge en diferents papers és important respectar escrupolosament un protocol de guies

A simple vista pot no veure's gran diferència entre les tres versions diferents, pot semblar una tasca reiterativa. Però no ho és pas, re-dibuixant les figures se'n possibilita una comprensió cada cop més pregona que canvia el desig o passió (estètic) en poder o acte (estètic).

Tanmateix, tampoc aquesta coneixença no assegurarà un resultat perfecte del que s'ha estudiat a l'obra final. El coneixement, si no es va en compte, pot ser invadit per la desídia.



6

15.6 TERCER DIBUIX

El tercer dibuix es fa a un full de més qualitat, concretament paper Guarro Basik.

Es calca la custòdia del dibuix 1, acte seguit i abans que la custòdia prengui caràcter propi⁶, se li afegeixen els dos torsos calcant-

los de la segona versió (és la que sembla més correcta) del dibuix 2. També es calca l'ocell directament del llibre amb molta cura. Això és possible gràcies a que la mida de l'ocell a l'estampa és compatible amb la mida que ha de tenir a l'obra. Si no fos així, o bé s'hauria de passar a ull, o bé s'hauria d'emprar el sistema de graella, o bé s'hauria de fotocopiar a l'escala desitjada i després passar-lo.

Un cop calcats i plantejats tots els elements del dibuix, es treballen minuciosament buscant-ne la unitat; el segon avatar de la imatge que en resulta està molt més ben definit que l'anterior. Tanmateix no deixa d'ésser la mateixa obra desenvolupant-se en diferents papers. Aquesta és la gràcia d'anar calcant sistemàticament els dibuixos: Es va concretant la idea inicial d'una manera gradual, gens directa ni traumàtica, consolidant les virtuts depurant els errors.

En tenir el dibuix a punt, s'alegra amb alguns tocs de color a l'aquarel·la.

La peça pretén una atmosfera cromàtica crepuscular, en la que els ocres rosats que emanen de l'interior de les cases a través de les finestres il·luminades, contrasten amb el blau agrisat que impera a l'exterior .

De moment, per molt clara que es tengui l'idea d'atmosfera cromàtica, sols es dona fe de la concordança cromàtica entre la part baixa del cel i la llum que emana de l'interior de la custòdia. El color vendrà després.

Es vol fer notar que la imatge a aquest tercer estudi (imatge 7) s'estén en una àrea més gran que a l'anterior, sobretot pel que fa a l'altura. D'aquesta manera es palesen millor tant la barra-tronc com les branques que se'n generen.

15.7 OBRA DEFINITIVA

Es calca el tercer dibuix al paper definitiu, un full d'Arches setinat de gran qualitat de 36,5 x 23 cm amb el procediment de sempre.



7



8



9

El calc de l'imatge a l'obra definitiva es fa amb més precisió i suavitat en el traç que als estudis preparatoris, si és possible. No es vol perdre el que s'ha aconseguit.

La primera acció a color que s'emprèn en el suport definitiu és repassar el dibuix amb gris a molt baixa intensitat. Després s'esborra el grafit, en aquest moment, superflu⁷, ja que el dibuix ara es té perfilat amb aquarel·la.

El treball a l'aquarel·la en el suport definitiu es referencia amb els esbossos previs, sobretot amb el dibuix 3. Tanmateix, arriba el moment en que inevitablement aquests s'han de deixar de banda i centrar l'esforç creatiu en el dibuix sense interessos externs. Ara bé, gràcies a tot el treball previ es pot definir de manera molt precisa una imatge complexa amb un procediment gens predisposat a les alteracions.

Es conclou l'obra satisfactòriament (imatges 8 i 9).

1 Veure capítol 2.1

2 SINGER A., il·lustrador i AUSTIN Jr., OLIVER L; escriptor: Las Aves, Editorial Timun Mas S.A., Barcelona 1970

3 Els meus quaderns d'esbossos, com els de qualsevol artista, són un calaix de sastre on les idees, recollides amb paraules o amb imatges, s'anoten i es juxtaposen sense ordre ni concert.

4 La perspectiva cònica és un sistema de representació gràfic basat en la projecció d'un cos tridimensional sobre un plànol auxiliant-se en rectes projectants que passen per un punt. El resultat s'aproxima a la visió obtinguda si l'ull estigués situat en aquest punt. La perspectiva cavallera és un sistema de representació que utilitza la projecció paral·lela obliqua, en el qual les dimensions del plànol projectant frontal, com les dels elements paral·lels a ell, estan en veritable magnitud.

5 El sistema dièdric és un mètode de representació geomètric dels elements de l'espai tridimensional sobre un plànol, és a dir, la reducció de les tres dimensions de l'espai a les dues dimensions del plànol, utilitzant una projecció ortogonal sobre dos plànols que es tallen perpendicularment.

6 En dir caràcter propi, es fa referència a fer del calc mecànic un dibuix de ple dret. És millor desenvolupar conjuntament sagrari i cossos si es vol que s'adiguin bé. Per això just en acabar de calcar el sagrari del primer dibuix es calquen els cossos del segon.

7 Tampoc no passaria res d'extraordinari si es deixassin les línies de grafit. Són massa suaus com per molestar. El sistema dièdric és un mètode de representació geomètric dels elements de l'espai tridimensional sobre un plànol, és a dir, la reducció de les tres dimensions de l'espai a les dues dimensions del plànol, utilitzant una projecció ortogonal sobre dos plànols que es tallen perpendicularment.

16

EXEMPLE PROCESSUAL XI: HIEROGÀMIA III

Descripció del procés de destil·lació d'un dibuix preparatori.

Segon exemple



1 Ramon Trias i Torres, *Hierogamia I*, 2007. Aquarel·la sobre paper Caballo 109A, 42,75x20,9 cm



2 Ramon Trias i Torres, *Hierogamia II*, 2009. Aquarel·la i or sobre paper Arches setinat, 45x24,4 cm



3 Ramon Trias i Torres, *Hierogamia III*, 2008-09. Aquarel·la sobre paper Arches setinat, 45x24,5 cm



4 Ramon Trias i Torres, *Hierogamia IV*, 2009. Aquarel·la i or blanc sobre paper Arches setinat, 43,5x24,5 cm

16.1 ORIGEN

És la tercera de quatre visions de la còpula entre l'home i la dona com a metàfora de la unió entre terra i cel. Les quatre visions formen part d'una llarga serie d'aquarel·les de temàtica tântrica, on la sexualitat i l'espiritualitat caminen plegades.

Al començament de la sèrie es va fer una primera versió d'aquest tema (imatge 1). Després d'un any i mig i de moltes d'obres entre i entre, es va reprendre el tema, realitzant-se tres noves versions. Les tres es varen construir sobre la primigènia, com si es tractés d'una matriu. Per tant, totes les obres tenen en comú l'escala dels personatges i altres aspectes de la composició (imatges 2, 3 i 4).



0 Art popular Hindú, *Krishna i Rhada*

En aquesta hierogàmia en concret, s'empra la música com metàfora de la interacció físico-espiritual de la dona i l'home.

La unicitat conscient entre els dos cossos recargolats queda palesa en tocar plegats la flauta. Ella bufa i ell l'aguanta i n'acciona les tecles. De manera semblant, el gest dels braços coronats de cimbals de la dona, són també anatòmicament atribuïbles a ell. El personatge masculí és de color blau, a la manera de la iconografia hindú, com a mostra de la seva divinitat. El personatge femení és rosat, és de carn. Són les Santes Noces entre el cel i la terra.

Seguint amb l'hinduisme, es podria dir que la imatge il·lustra de manera vaga l'amor de Krishna per Rhada (imatge 0). Tanmateix, en ser la còpula quelcom tan essencialment constant, l'exquisidesa de la vinculació amb el llibre sant, no s'estén més enllà del fet tangencial.

16.2 PRIMER DIBUIX

Els estudis per la present obra es realitzen damunt paper senzill, escollit sempre des del punt de vista de la disponibilitat immediata. És a dir, s'agafa el primer paper que es té a mà. Com a gairebé tots els dibuixos d'aquesta tesi, s'usa un llapis amb mines 0'5 Hb per fer-lo.



5

El procés creatiu comença amb quelcom tan simple com fixar amb regla l'eix vertical al full de paper. L'eix ajudarà a mantenir amb facilitat l'equilibri, la frontalitat i el hieratisme volgut per al dibuix. Després s'elabora una primera idea de dibuix calcant lliurement la hierogàmia matriu (imatge 5). El tamany del dibuix final (45 x 24) cm doncs, està supeditat al tamany de la matriu.

Tot i que la nova obra serà significativament diferent de la matriu, se'n mantendran prou les constants per tal que sigui pràctic procedir de l'esmentada manera. Es mantenen tant la posició frontal anterior de la dona amb l'home al darrera mig abraçant-la, com la mida de les figures i una composició molt estilitzada en vertical.

La nova imatge es realitza amb traç suau i sense detallar, per tal de poder fer alteracions sense dificultats. Quant a la disposició estètica i metafòrica, l'anècdota de l'obra, es fa entrant en trànsit¹, deixant que l'ànima dels personatges del paper inferior, transcendeixin lliurament al paper superior.

Un cop està plantejada la primera idea base, es concreta ràpidament i inspirada. El centre expressiu del gest de les figures s'ubica, sobretot, a la coordinació i contacte dels caps. Després, s'estén per la flauta, ell la sustenta i pren les tecles mentre ella, gairebé, bufa. Els címbals acaben per lligar la coreografia de la part superior de les figures.

La mitat inferior de l'obra està articulada d'ençà el contacte genital, completament explícit. Tot plegat es completa —d'una manera més suggeridora que representativa— amb una màndorla i un gran lotus col·locat a sobre dels dos caps.

A la iconografia hindú, el lotus és un símbol d'il·luminació, i normalment es el pedestal de figures venerables. Tanmateix, l'ús que en faig en situar-lo a sobre dels caps, és més que res, un recordatori estètic (que no funcional) dels cons de perfum que porten al cap determinats personatges de la pintura egípcia faraònica (imatge 0.1). Com ja he dit anteriorment, la meua obra està molt impregnada d'un sincretisme estètic-religiós molt personal. La cultura de l'home contemporani occidental (com puc ésser jo) ja no és una cultura pròpia ubicada en un espai-temps proper, ans un coneixement enciclopèdic vast i la majoria de vegades contradictori.



0.1 Art egipci del regne nou, *Tomba de Nebamun, escena de Banquet*, 1400 ac.

16.3 POSAT

Per definir el posat de les figures no s'empra cap tipus de referents. Es treballen únicament a partir de la imaginació. Tanmateix per tal de fer ben creïbles els gestos, es fa una consulta al llibre d'anatomia.

Combinar els dos rostres i vuit membres de dos personatges en una sola entitat conjunta és una tasca complexa. Més encara si no existeix referent² de cap tipus. Per tant, si el creador vol evitar un resultat mediocre, haurà d'estar en possessió d'una imatge³ interioritzada, molt ben ajustada, del que és

el cos humà i quines són les seves possibilitats. Si l'obra es referenciés d'alguna manera del natural, tampoc seria fàcil desenvolupar-la, ja que la necessitat d'explicar la interacció dels membres es mantendria. A més seria molt difícil col·locar els models de la manera pretesa, o trobar-ne estampes.

En definitiva les figures tenen un posat poc naturalista i si molt narratiu, clar fill de la creació de imatges auto-referencial i no-òptica, que es practica. *És a dir, no dibuix el què veig, dibuix el què soc quan volo al meu interior.*

El posat femení es fa i refà nombroses vegades, ja que es troba una gran dificultat per representar/entendre el moviment del tronc, i sobretot en com s'estenia per la cama dreta. Possiblement la dificultat neixi de la manca de criteri en com disposar-la. Per tant, es fa imprescindible anar assetjant el posat en diferents avatars de la imatge fins, quasi accidentalment trobar el *quid*, al final del procés d'estudi.

La parella en un principi s'estudia plegada. A mida que el treball avança es fa necessari fer estudis d'ambdós per separat per tal d'aprofundir en la seva comprensió. Encara més tard, es fa necessari coordinar les noves dades en ulteriors estudis conjunts, als què, se li afegeixen i/o resolen els elements secundaris, fins al moment poc treballats.

Dos o tres dibuixos preparatoris han bastat per definir perfectament la imatge de la majoria de les peces que conformen la sèrie d'aquarel·les a la què pertany la present. Basta amb veure l'exemple anterior.

Però en aquest cas concret s'han hagut de fer divuit dibuixos preparatoris diferents abans d'esbrinar el misteri de la imatge (imatges del 5 al 24).



6



7

16.4 PROCÉS D'ESTUDI

Per avançar en la definició de la imatge, es van calcant progressivament els dibuixos l'un de l'altre. Aquesta és la millor manera d'interioritzar el complex arabesc del recargolament mascle-femella i definir-lo amb el mínim de traços possibles.

En el seguiment del procés, es pot apreciar bé l'evolució de la imatge des dels primers dibuixos, més bruts i tensos, fins als darrers, més nets i relaxats.

Tanmateix, tot i l'esperit reiteratiu que anima el procés, cadascun dels avatars té personalitat pròpia, ja que el centre d'interès de l'estudi varia sovint, podent arribar àdhuc a desaparèixer parts que han sigut ben enteses en dibuixos previs.

Sovint s'agafa un dibuix ja fet, i es ressegueix a l'altra cara del paper. D'aquesta manera, invertint (veure imatges 13, 19, 22 i 23) es refresca la percepció que el dibuixant té de la imatge, podent-la veure d'una manera imparcial.

En estar les figures ben enteses, es plantegen en un dibuix (veure imatge 21) amb traç fi i definit el lotus i la màndorla apuntats, mínimament, en el primer estudi (veure imatge 5). Es vol fer notar com les figures en aquest estudi pràcticament no existeixen, ja que, més enllà de quatre traços referencials necessaris per mantenir el conjunt, són



8



9



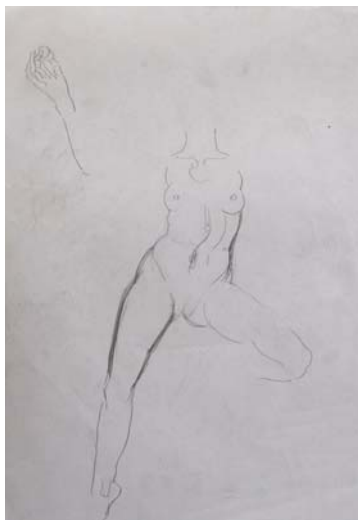
10



11



12



13

prescindibles per estudiar els elements secundaris.

La majoria dels dibuixos treballen diferents aspectes dels cossos. Un cop entès per parts el subjecte d'estudi, es resumeix en un estudi definitiu, matriu del que serà l'obra definitiva (veure imatge 24). Que el dibuix esmentat només sigui sol el segon cop en el què la imatge compareix completa és força definitori del procés d'estudi de les imatges que es practica a aquesta tesi.

Quan totes les parts de la imatge tornen a coincidir en una intenció final, dos nous elements compareixen de manera natural, acabant d'arrodonir la composició: un crani envoltat de flors de lotus a sota dels peus de l'home, i una columna de foc que, creua en vertical els dos personatges i acaba en espiral als peus de la dona.

Gràcies a la incorporació de la columna de foc a la imatge, la cama dreta de la dona, finalment acaba per integrar-se al conjunt. La cama

—cal recordar— havia estat desestabilitzant el posat de les figures durant tot el procés d'estudi, forçant inexorablement a re-dibuixar-les un cop darrera l'altra.

La columna de foc fa que s'entengui que la cama es desmarcava sistemàticament de l'èxtasi comú experimentat en tots els altres elements de l'obra.

La cama defugia l'acte sexual en diagonal i es llançava a un buit incert. Quelcom que, en no poder-se valorar en la seva justa mida, repercutia en una major exigència en les parts que si s'entenen.



14



15



16



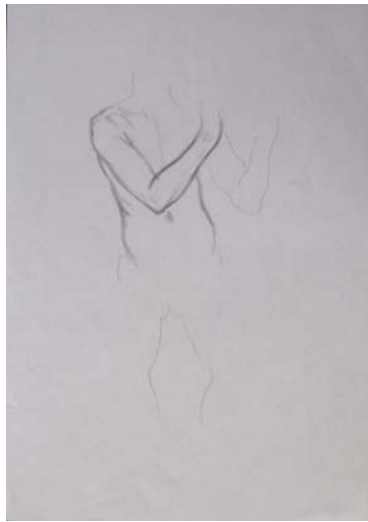
17



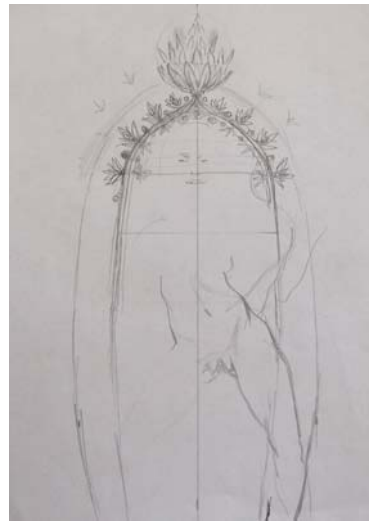
18



19



20



21



22



23



24

La columna de foc reintegra la dispersió de la cama de la dona, a la màndorla primer, d'allà on s'estén després a les figures, quedant l'obra molt mòbil en sa hieratisme. Gairebé com un vuit.

Un cop tancada la rítmica de l'obra, es mostra més rica en significats esotèrics. El principi masculí, és roca inamovible en la què el principi femení llisca cap al no res, repercutint en la creació d'un marc que els engloba. Una mica com la ferida que la fletxa de *Rudra* va obrir a l'engonal de *Prajapati*, de la què es vessa, desplaçant-se, l'absolut⁴. La hierogàmia III és una visió violenta i imprevisible de la interacció entre la masculinitat i la feminitat, en la què no existeix seducció prèvia a l'abandó total. Ell —tot i que diví— prové d'avall, ella —tot i que mortal— es deixa caure del cel, la inversió dels rols és la causant de la violència tel lúrica del xoc sexual.

Si, desfer el nus estètic, conceptual i compositiu de l'obra no passava —com semblava en quasi tot moment— pels membres inferiors de la dona, ans en donar fe de l'energia emanada (i responsable) de la coreografia corporal. *La solució a les figures es trobava fora de les figures.*

Només la constància en el desenvolupament del projecte, gairebé d'oficinista, ha permès trobar-ne la solució, la qual, dibuix rere dibuix semblava allunyar-se.

En un moment concret, la reiterada incapacitat aparent de definir satisfactòriament el gest de la figura femenina, va fer perdre tota esperança de resoldre el motor conceptual i estètic de l'obra. Però en comptes d'abandonar-la, es va seguir endavant amb el procés creatiu, únicament per inèrcia professional, gairebé d'oficinista.

I es va procedir a extreure de manera gramatical⁵, un dibuix-resum de tot el material d'estudi compilat fins el moment. El resum hauria de maquillar els defectes i palesar al màxim les virtuts.

La dotzena llarga d'estudis existents es van sintetitzar d'una manera apàtica, sense esperar aconseguir res que no fos resoldre dignament l'expedient. És a dir, una feina d'embarg, però honesta. I vet aquí la sorpresa: la manca d'expectatives en el treball, va permetre veure la imatge des d'una distància tant gran com per aportar la naturalitat necessària per fermar la composició amb un nou i inesperat element: la columna de foc. Si, era com dibuixar distretament a una revista mentre es parla per telèfon i trobar de cop un dibuix fantàstic en haver acabar.

Un cop resolt el nucli estètic de l'obra, la solució semblava tan òbvia com ineludible. Com podia haver estat tan cec?

Quan es completa un problema, sense importar el temps i el sofriment invertit, el resultat sempre està impregnat d'una aparença de facilitat i improvisació, gairebé com si s'hagués fet sense pensar.

L'estudi-resum o cartró es calca al paper definitiu. El treball a l'aquarel·la es desenvolupa de la manera habitual sense problema digne de menció més enllà d'una certa dificultat en la resolució del rostre masculí. No deixa de ser significatiu que precisament el rostre masculí s'havia estudiat poc (imatge 25), ja que es considerava ben entès d'entrada. Sens dubte en haver estudiat tant les altres parts de l'obra, per contrast va minvar el bon coneixement inicial del rostre.



25

Per acabar, comentar que el lector, per ventura, podrà considerar els escrúpols que envolten la gestació de l'obra present com exagerats. Que s'hagués pogut passar a treballar al suport definitiu just després d'acabar el segon dibuix, donant un aire fresc i ambigu a les parts més dubtoses estructuralment.

La resposta és la de sempre, amagar els dubtes estructurals del que es representa, per molt que el resultat obtingut sigui formós, sols pot propiciar desgràcies. Com més preparada estigui una obra, més bona en el sentit platònic serà, a banda que generarà un precedent òptim a seguir en obres futures, siguin pròpies o generades per altres artistes.

Tanmateix, arribar fins al final de les forces, és l'única manera que possibilita —més que quedar satisfet amb el treball en si— reparar en la impossibilitat de trobar satisfacció en l'acte creatiu. La satisfacció suposaria quietud, i cal no oblidar que res és estable en darrera instància en el cosmos. Sublimar l'interès creatiu en un coneixement beatífic del què es representa, al meu entendre és el més semblant a la perfecció artística.

Notes

1 Durant els breus moments en el que em plantejo una peça, independentment de com sigui de pretensiosa, desaparec en una intensa visualització de la futura imatge en temps suspès. En aquest lapse de no-temps la mà, armada d'algun estri, acaricia la visió i la porta al món físic. Després de l'èxtasi la gran quantitat de treball que resta té una natura més pròpia del treball de l'oficinista que la de l'artista visionari.

2 El llibre d'anatomia no pot ser considerat com a referent, ja que aporta un coneixement intel·lectual que sols ajuda a entendre amb correcció el què es veu.

3 L'esmentada imatge sols es pot generar mitjançant la praxi de la l'observació-representació, tant del natural com d'estampes de tot tipus. És a dir, practicant el dibuix.

4 Aquesta imatge, que es una part de la cosmologia hindú, explica com l'univers —únic, indivisible i estàtic— sembla progressar. Roberto Calasso, al seu llibre "Ka", la relata molt bé de la plana 49 a la 56.

5 És a dir, no es lliga l'obra referencialment a una escena externa, ans ajuntant bé totes les intencions dels perfilats i tramats es lligen en una macro-estructura semàntica, depenent de la realitat material de l'obra. Com si fos una obra d'Antoni Tàpies o Kurt Schwitters, però fina.

EXEMPLE PROCESSUAL XII I CONCLOENT DE LA INVESTIGACIÓ: LA SENSIBLE QUEEN

Descripció del procés d'estudi previ a l'elaboració d'una obra pictòrica per capes. La importància del cartró com el seu element configurador essencial.

La peça, de la qual es relatarà a continuació la seva gestació, és la primera¹ començada seguint la norma d'haver-ne resolt el nus estètic-conceptual abans de començar el treball al suport definitiu. ***És a dir la present peça neix com a conclusió i demostració pràctica de la tesi.***



43 Ramon Trias i Torres, *Dona marina*, 2007. Aquarel·la sobre paper Caballo 109, 27,5x9,9 cm cada paper



44 Ramon Trias i Torres, *Home aeri*, 2008. Aquarel·la sobre paper Arches setinat, 29x11,1 cm cada paper



Dibuix 1

17.1 ANTECEDENTS

Una aquarel·la del 2008 (imatge 43) part integrant de la mateixa sèrie que les obres dels dos exemples anteriors, és el punt de partida de l'obra.

L'obra té com a particularitat digne de menció, que es reparteix en dos papers llargs i confrontats en forma d'escaire. D'aquesta manera es poden fer paleses horitzontalitat i verticalitat a l'hora.

La imatge consisteix en una figura femenina de perfil submergida dins la mar, amb la cabellera sinuosament engronsada per l'aigua que es confon alhora amb l'horitzó marí. Una mola de peixos vermells neda per l'horitzó-cabell cap al centre de l'àrea parietal del cap de la dona. Un cap gros d'anfós (*Epinephelus marginatus*) ubicat a l'extrem inferior dret projecta el moviment dels peixos vermells cap a l'exterior del suport, aportant a l'hora un contrapunt bestial al suau rostre de la dona.

L'aigua representa l'aspecte emocional² de les persones. Per tant, en estar la protagonista de l'obra submergida, amb peixos nedant per la seva cabellera, i acompanyada per un anfós com a animal heràldic, és palesa com a *femina* hipersensible. És la reina de la sensibilitat, "La sensible Queen" com l'he batiada.

Aquesta obra menor està interconnectada amb una de semblant en la què se'n repeteixen tant les dimensions, com el format, com la composició, però de manera invertida. En ella hi figura un home acompanyat d'un paó (*Pavo cristatus*) l'al·legoria de l'aire i de l'intel·lecte (imatge 44). Ambdues peces han sigut escollides per desenvolupar-se en obres pictòriques de major envergadura.

17.2 PRIMERS ESTUDIS DE COMPOSICIÓ I POSAT

La nova encarnació de la imatge pretén mantenir-se fidel a l'aquarel·la original en format, composició i posat, però, per tal d'alliberar-se d'alguns vicis inevitables en els formats petits, es començarà de bell nou. Per tant, i per tal d'eliminar completament el nexa amb l'anterior treball s'inverteix la imatge.

Els primers estudis es fan al quadern d'esbossos sense referents, com si s'estigués pensant amb llapis i paper. Com sempre, en aquest i els propers dibuixos s'utilitza un portamines 0,5 amb mines Hb.

17.2.1 Dibuix 1

En el primer dibuix hi ha dos estudis de posat de la figura, un d'ells en vista frontal (imatge dreta). Per molt que l'obra tenguí la pretensió de generar l'espai en lateral, en un primer moment es vol saber si podria

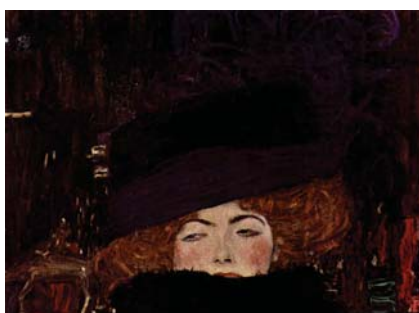


Dibuix 2

funcionar mantenint una comunicació frontal amb el personatge principal. Tot d'una es veu que no funciona i la curiositat no passa d'aquest primer esbós.

Per optimitzar la narrativa dels cabells en horitzontal, i sobretot per dotar la figura principal d'una distància i una actitud introspectiva d'acord amb la seva condició hipersensible, el perfil és el punt de vista més adient.

En aquest primer dibuix apareixen, de manera natural (és a dir, deixant rajar la mà sense premeditació), quatre caps més. La condició policefàlica de la sensible Queen és l'única diferència remarcable amb la versió de la imatge de l'aquarel·la.



0 Gustav Klimt, *Dona amb capell i bufanda de pell* (detall), 1909. Oli sobre tela, Österreichische Galerie Belvedere

17.2.2 Dibuix 2

En el segon dibuix s'estudia la disposició dels caps, en aquest cas tres. Un d'ells està en vista frontal i amb la part inferior oculta, molt a la manera d'algunes obres de Gustav Klimt (imatge 0). La disposició d'aquest cap respon a l'interès en la comunicació frontal que l'anterior estudi no havia exhaurit del tot, el qual encara persistirà un temps més.

En aquest estudi apareix de manera natural i per primer cop, una joia circular coincident amb l'àrea parietal del cap principal. La joia és una metàfora de la llum que es percep fàcilment en el tercer ull, quan hom està fent meditació transcendental, o entre somni i la vigília³.



0.2 Domènico Theotocopoulos, *Pentecosta*, 1600. Oli sobre tela, 275 × 127 cm, Museu del Prado, Madrid.



0.1 Fotografia de Dalí de jove amb el cap afaitat i boga mari.



Dibuix 3

El fet que estigui fora de lloc —no coincideix amb el tercer ull— potencia la vessant sensible de la figura. L'activitat auto-conscient està desplaçada del còrtex pre-frontal, pàtria de la personalitat⁴, a les profunditats de la percepció corporal.

Dues hipotètiques explicacions alternatives a l'aparició de la joia podrien ser el retrat fotogràfic de Salvador Dalí amb un bogamarí sobre el cap (0.1), o la flama amb la què l'Esperit Sant il·lumina els sants en Pentecosta (0.2).



Dibuix 4

17.2.3 Dibuix 3, part inferior del paper

En el tercer dibuix el policefalisme és de bell nou el protagonista. En aquest cas, quatre són els caps.

El cap frontal de l'anterior dibuix evoluciona a un posat en tres quarts, a l'hora que s'assaja la integració d'un de nou, allunyat de la resta i frontal.

17.2.4 Dibuix 4

En el quart dibuix apareix la composició sencera per primer cop.

També s'estudia la llum a base de grans masses de clar-fosc definides maldestrament complimentades amb anotacions⁵.

Quan es dibuixa, ja sigui del natural, d'estampa o d'imaginació com el cas present, la imatge que és té al cap sempre és molt més rica que la què es té al suport, i s'esvaeix poc després de finalitzar el treball. Per tant, si s'ha d'emprar com a referent per algun altre treball mai estarà de més assegurar-ne la memòria de la manera que sigui.

Com a l'estudi anterior hi ha quatre caps, un d'ells completament frontal.

De manera natural la rítmica del cabell-horitzó es veu enriquida amb dos cossos.

Els nous cossos són els resultants de perllongar horitzontalment dos dels tres caps que no corresponen a la figura principal.

En el dibuix present també s'assaja ornamentar la figura principal amb collarets, i polseres a canells i turmells.



Dibuix 5



Dibuix 6



Dibuix 7



Dibuix 8

17.2.5 Dibuix 5, part superior del paper

El cinquè dibuix es fa com a preparació de cara a una imminent sessió amb model del natural. Les característiques dels posats que es volen treballar s'anoten d'una manera curosa, gairebé com si es tractés d'una llista de supermercat, però en imatges.

Com el lector atent haurà notat, a la part inferior del present full de quadern, també hi figura un estudi per a l'obra que s'ha tractat en el capítol 12. És molt normal, tan en el meu cas com en el d'altres artistes, que en un mateix full es tractin diferents subjectes d'estudi.

17.2.6 Dibuixos 6, 7 i 8

S'assagen expressions en relació a la percepció de la joia, com la part de la psique que és. En el dibuix 6 l'expressió del personatge és d'èxtasi, en els altres dos de recolliment.

A la part inferior del present full de quadern, hi figura també un estudi per una altra obra (imatge 45).



45 Ramon Trias i Torres, *L'Home i les Arpies* (detall), 2011. Aquarel·la sobre paper Arches setinat.

17.3 REFERENTS

17.3.1 Figures: Sessió amb model

La petita il·lustració inicial només admetia una resolució baixa; en conseqüència, podent-se haver realitzat sense l'ajut de referents. Però l'obra pictòrica que s'està plantejant necessitarà d'estudis del natural per la seva construcció. Per tant s'organitza una sessió amb una model que s'avengui bé amb el personatge.

La manera de representar pròpia de la meua obra, lluny de centrar-se en la part més concreta i específica dels referents, pretén empatitzar amb el sentiment i/o ànima que generen les entitats, però que a la vegada n'està més enllà. Dit més clarament, la meua figuració es podria qualificar com altament idealitzant.

Una experiència pràctica considerable en la metodologia de la figuració idealitzant, m'ha demostrat que, amb una sola sessió de model del natural ben plantejada, n'hi ha d'haver prou per tirar endavant tot el projecte. Peculiaritat que el tipus de figuració que practiquen Antonio López o Lucian Freud entre d'altres, que es podria qualificar de poc idealitzant, no accepta en absolut.

A la sessió amb el model es fan fotografies i/o dibuixos que, aporten la necessària informació anatòmica i lumínica dels posats com per fer una representació creïble de la imatge concebuda als llimbs de la imaginació.

La informació referencial, més que emprar-se directament —és a dir, copiar-la— serà integrada a una imatge ideal del posat, per després ésser bolcat tot plegat com a construcció mental abundosa d'informació.

Aquesta manera de figurar, de fet, és molt més propera a la pintura bizantina o a la pintura occidental pre-industrial que no a la contemporània⁶. La present tesi opina que la figuració altament idealitzant és l'única que avui en dia encara té sentit practicar, ja que els mitjans òptico-digitals⁷ són perfectes per capturar la part més concreta de la realitat, fet que no és equivalent a la captura de l'essencialitat.

Ficat ja de ple amb la sessió amb la model, el primer que s'ha de fer és trobar la llum correcta. Per tal d'aconseguir la llum plana desitjada s'ubica la model en oposició frontal a un finestral, amb llum indirecta, per defugir al màxim un clar-fosc definit. Si la llum fos directa, la imatge s'impregnaria d'unes ombres massa intenses per allò que es vol representar, per molt que en ésser frontal serien reduïdes. Tanmateix el referent que s'està prenent, no és ni molt menys l'obra definitiva: les ombres es poden suavitzar sense problemes en elaborar la pintura. Així i tot, sempre és millor dotar els referents de la major correcció possible. Finalment, la sessió amb la model només va ser recollida fotogràficament. Sens dubte hagués estat recomanable complementar-la amb dibuixos⁸, però una combinació de desídia i desorganització ho van impedir. Així i tot, el resultat de la sessió va ser força satisfactòria i es va aconseguir una informació referencial més que bona per completar les figures projectades.

Haver-se plantejat en dibuix els posats abans de tot facilita molt la feina amb la model. No es té una idea fugissera que s'ha d'anar concretant poc a poc fent proves; a tot moment es sap el que es vol i es pot demanar.

De cadascun dels diferents posats projectats es varen prendre una gran diversitat d'imatges. Fet completament afavorit per la fotografia digital, que sense cap despesa permet una quantitat luxuriosa de preses.

17.3.2 Altres elements de l'obra

Dels altres elements de l'obra, de moment⁹ només es té referents de l'anfós, del que s'han recopilat nombroses estampes procedents de diferents *sites* d'internet.

El paper que juga el caparrot del peix a l'obra no és secundari en absolut, ans al contrari, és homòleg a qualsevol dels altres caps femenins. Per aquest motiu es té en compte —es representa— des de bon començament del procés d'estudi de l'obra.

En quant ala resta d'elements, resten per referenciar, encara, el disseny de la joia de la reina de la sensibilitat, i la plèiade de peixos vermells que s'hi dirigeixen nedant per l'horitzó-cabellera.

La joia haurà d'estar perfectament ben definida abans d'iniciar el treball al suport definitiu, ja que es pretén fer-la d'or brunyit. Com ja s'ha explicat, el daurat sempre es realitza a l'inici del treball pictòric, ja que no és amic de canvis de cap tipus.

Tanmateix per poder treballar la imatge en general, de moment basta situar un cercle-resum de la joia.

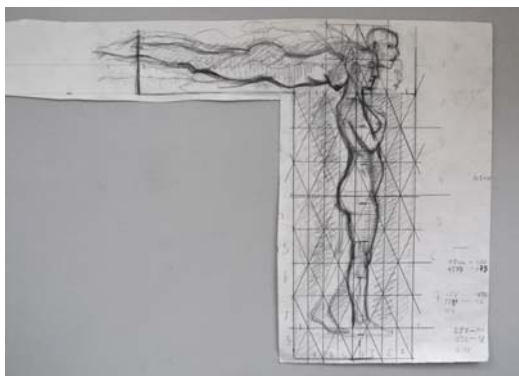
Emperò, no està previst començar a pintar els peixos fins a tenir l'obra ben avançada. Sobretot es necessitarà tenir-ne el camp definit amb gairebé la densitat pictòrica final. El motiu és logístic alhora que estètic. Representa menys temps i esforç intensificar globalment un camp per després afegir-li figuretes, que pujar a l'hora tant figuretes com camp. El resultat també és més formós i unitari.

Per tant, quan el camp assoleixi l'esmentat punt es completarà el treball referencial, ja sigui

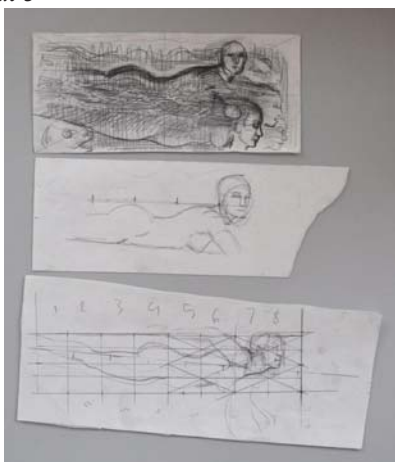
amb estampes de la xarxa, ja sigui realitzant estampes de peix fresc del mercat o peix viu de l'aquari, o ja sigui amb una combinació de totes les opcions.

17.4 PREENCAIX

Les mesures del preencaix de l'obra són 21 x 9'5 cm per cada panell..



Dibuix 9



Dibuixos 10, 11 i 12



Dibuix 13



Dibuix 14

17.4.1 Dibuixos 9, 10, 11 i 12

Es calca en un paper la impressió d'una de les fotografies del posat, corresponent a la figura central. Després, se li afegeixen a pens, les figures restants, i es refà tot el conjunt amb la rítmica hindú¹⁰ com a criteri unificador.

Movent-se en una mida tant petita com la que s'està emprant, encaixar és tan fàcil com inexacte. Aquesta condició pot desvirtuar qualsevol pretensió de matriu de l'estudi en qüestió. Per tant, i per tal de seguir convenientment la feina, es traspassa l'encaix a un format més gran, mitjançant una graella.

17.5 ENCAIX

Les mesures de l'encaix de l'obra són 41 x 18 cm per cada panell.

17.5.1 Dibuixos 13 i 14

L'estudi es realitza en dos fulls diferents tal i com pretén ser l'obra acabada.

L'encaix del dibuix del full vertical no canvia significativament respecte als estudis previs. En canvi, a l'encaix del dibuix horitzontal, si que es produeix un canvi rellevant. Se n'elimina la figura superior, ja que trencava el ritme horitzontal i suposava un pes massa gran per a la resta de les figures. Gràcies a haver engrandit les mesures¹¹ s'ha reparat en el fet.

Ja en aquest estadi incipient es comença a fer palès que el nus estètic de l'obra es troba en la coordinació dels (ara tres) caps, el qual recorda a la manera com l'art hindú representa els déus, però amb un caire representatiu més naturalista.

Els tres caps són tres aspectes diferents d'una sola entitat. Cadascun dels seus rostres adopta una expressió clarament definida, diferenciada i complementària de les altres. El rostre que emana del cos vertical —el principal— té una expressió de recolliment sensible, el segon rostre —situat sobre del

primer— té una expressió d'èxtasi, i el tercer— situat a la dreta— té un expressió inquisitiva. A les tres expressions se'ls pot sumar una quarta, la del cap d'anfós, expressió de la bèstia interior. Per molt que el quart cap no sigui humà i estigui allunyat dels altres, no deixa de ser un altre aspecte de la reina de la sensibilitat. En el present estudi es dibuixa l'anfós molt petit i massa capa a la dreta, circumstàncies que frenen la fuga horitzontal del moviment de la peça.



0.3 Gustav Klimt, *Serps d'aigua II*, 1904-07. Oli sobre tela, 69x75 cm, col·lecció particular



0.4 Gustav Klimt, *Serps d'aigua I*, 1904-07. Tècnica mixta sobre pergami, 50x20 cm, Österreichische Galerie Belvedere

El cos en horitzontal, de moment, només té les pretensions ambientals, és a dir boirós, i inaprehensible. Emanava del moviment de l'horitzo-cabellera, i la seva presència s'obté amb poc més una parca definició del perfilat del pit i el ventre.

Tanmateix, i en contra del que es pretenia, a mida que s'ha anat avançant en l'estudi de la peça,

la seva importància ha anat augmentant gradualment. Fins al punt que ha esdevingut part fonamental d'un segon nus estètic de l'obra (l'entrecruament de dos cossos en angle recte) obligant a incrementar-ne l'amplada¹² per tal de donar cabuda als peus.

Ara bé, per molt que el cos horitzontal hagi assolit una importància vital en l'actual projecte estètic de l'obra, sempre es pot retornar a la concepció inicial sense complicacions¹³. L'opció oposada seria bastant més difícil de dur a terme; és a dir, voler donar més rellevància a quelcom que sols s'ha estudiat d'una manera tangencial.

És força més fàcil regalar cinc dracmes que et sobren, que no aconseguir cinc dracmes que et manquen.

La combinació molt rítmica de figures naturalistes a l'hora que representades amb un interès idealitzant, recorda força al cicle d'obres de Klimt que tracten el tema dona-aigua, sobretot a "Serps d'aigua" (imatges 0.3 i 0.4). A més de l'evident combinació de rostre monstruós de peix i sensualitat femenina. També cal recordar que l'obra de Gustav Klimt té en comú amb la present una forta influència de la pintura bizantina.

17.5.2 Dibuix 15

En el present dibuix s'estudia per segona vegada la figura principal amb cap inclòs.

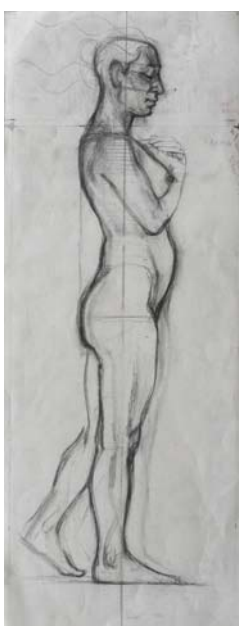
Es calca el cap del dibuix 13 i el cos del dibuix 14.

Evidentment aquest estudi no es correspon a un plafó dels projectats, sinó a una barreja dels dos. Es procedeix d'aquesta manera per comoditat. És molt més fàcil treballar una imatge inclosa en un sol full que distribuïda en dos. Tanmateix, no es deixa de banda indicar la separació dels dos futurs plafons amb una línia.

El tors del segon dibuix és clarament més net i bell que el del segon.

17.5.3 Dibuix 16

En el present dibuix s'estudia per segona vegada la figura vertical.



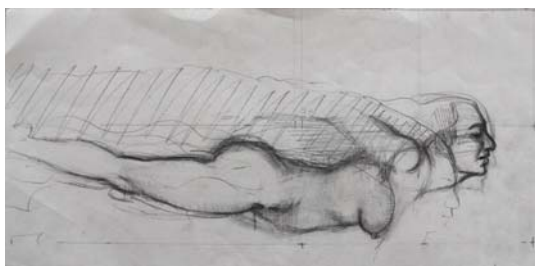
Dibuix 15



Dibuix 16

Es genera calcant el dibuix 15.

Generar la figura gradualment, calcant-la sempre del seu immediat antecessor, permet aprofundir en les subtils de l'anatomia, i la narrativa del traç. En estar cada vegada menys pendent de definir la complexitat de la figura, és senzill poder-se centrar cada vegada més en la millor manera de definir-la.



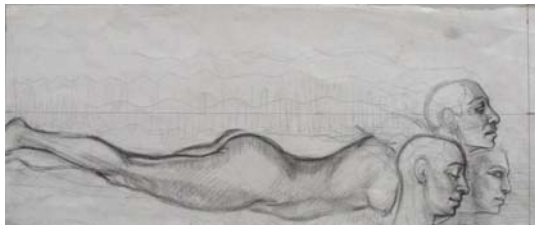
Dibuix 17

que la part del cos que s'oculta a la cabellera-horitzó estigui present en el que es veu. L'el lipsi no és una manca de definició o enteniment, l'el lipsi és un tel de misteri afegit a la imatge.

Cal afegir que els peus no s'estudien perquè no caben al format projectat, i, alhora, no preocupa que els peus no hi càpiguen perquè no es té cap intenció que el cos horitzontal sigui visible més enllà dels genolls.

El cap reflexiu, per molt que no sigui el subjecte específic de l'estudi, s'ha apuntada amb línies suaus, però definides. És el centre compositiu de l'obra, i tot el moviment té tendència a l'àrea parietal. Per tant és imprescindible tenir-ho present a l'hora de generar convenientment el gest de la figura horitzontal.

L'anfós no passa de ser una mínima expressió del representat a l'anterior dibuix.



Dibuix 18

imatge, és força més net i amb les expressions dels rostres més ben definides.

17.5.5 Dibuix 18

En el present dibuix s'estudia el plafó horitzontal per tercer cop.

El tors es veu ampliat per la presència de les cames, les quals si hi fos el gran peix n'ocultaria una bona part.

El dibuix present, com es pot observar a la

imatge, és força més net i amb les expressions dels rostres més ben definides.



Dibuix 19

17.5.6 Dibuix 19

En el present dibuix es plantegen les masses generals de llum i ombra amb aquarel·la.

Es vol fer notar que el rostre de l'esquerra té una il·luminació divergent¹⁴ de la dels altres dos. Condició que en propicia l'expansió completament desitjada a l'exterior dret.



Dibuix 20

17.5.7 Dibuixos 20 i 21

En els presents dibuixos es fan més estudis de la figura horitzontal.

La figura horitzontal sempre s'estudia de manera passional i desorganitzada. Cada

vegada sembla que serà la darrera, i s'aconseguirà representar una persona vaporosa com un fantasma. No es vol capturar, només indicar on és. Però el fantasma, burleta, es rebel·la i es mostra amb tot el seu esplendor, exigint una visió minuciosa i el seu corresponent testimoni en dibuix. Per això se'n realitzen tants de dibuixos. En canvi es fan pocs estudis per a la



Dibuix 21

figura vertical, però d'una manera profunda i sistemàtica, ja que des d'un primer un moment se'n coneixia la importància.

En els presents estudis el cap reflexiu s'ha obviat completament per molt que sigui el principal, ja que la seva relació amb la figura horitzontal s'ha fixat satisfactòriament en el dibuix 18.



Dibuix 22

17.5.8 Dibuix 22

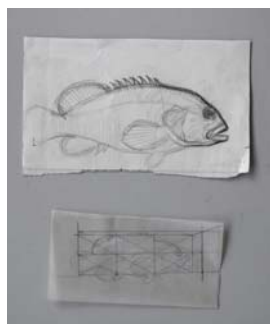
En el present dibuix s'estudia de nou la coordinació dels tres caps en relació a la joia i a la cabellera-horitzó. Aquesta és la macroestructura semàntica del present plafó. La de l'altre és una columna carnal que l'eleva.



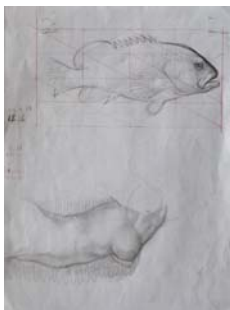
Dibuix 23

17.5.9 Dibuix 23

En el present dibuix s'estudia de nou la coordinació dels tres caps, amb un interès especial en el clar-fosc del cap inquisitiu.



Dibuixos 24 i 25



Dibuix 26

17.5.10 Dibuixos 24 i 25

Els presents dibuixos són el primer estudi individual de l'anfós.

Primer es fa un calc d'una imatge fotogràfica com assistent (part inferior de la imatge), però no prospera i no s'empra. Es torna a dibuixar a pens (part superior de la imatge) el peix; ara s'obté un resultat satisfactori, que prospera.

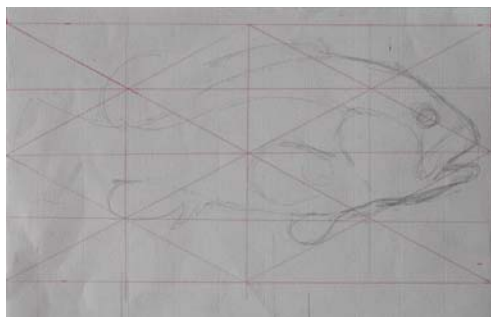
17.5.11 Dibuix 26

En el present dibuix s'estudia l'anfós individualment per segon cop.

Es genera calcant-lo de l'estudi anterior, i se li incorpora a posteriori una graella per tal d'ampliar-lo.

Es vol fer notar que la graella, com moltes de les altres que es desenvolupen a la present tesi, es fa amb llapis de mines vermell. Es procedeix d'aital manera per desvincular al màxim graella i dibuix.

En el mateix paper també figura un estudi del tors horitzontal, centrat en el tall del pit amb el clotell del cap reflexiu.



Dibuix 27

17.5.12 Dibuix 27

En el present dibuix s'estudia l'anfós a una escala més gran que en els estudis anteriors, però més petita de la definitiva.

L'estudi no prospera, ja que tot d'una en començar es considera un esforç gratuït. Millor reservar les energies per als estudis a escala definitiva.



Dibuix 28



Dibuix 29

17.5.13 Dibuix 28

El present dibuix és un encaix pretesament definitiu de la peça. El cartró es generarà seguint-lo. Per tal d'ampliar-ho a l'escala definitiva, se li inscriu una graella.

17.5.14 Dibuix 29

Com ja s'ha dit, l'obra es desenvoluparà en dos plafons interconnectats, dels quals s'han de fer sengles cartrons. El cap i el cos de la figura vertical, tallant-se per l'ós hioide, es distribuïran entre ambdós cartrons. És important estudiar l'esmentada zona molt detalladament per tal d'assegurar un sentiment unitari a l'obra. Per tant, es realitza un cartró específic de la zona. Exactament abasta des del pit de la figura vertical, fins una mica més enllà del rostre extasiat.

El present dibuix és un encaix pretesament definitiu de l'àrea esmentada.

El cartó alternatiu possibilitarà un treball còmode que no seria possible si se n'haguessin de compaginar dos de diferents. Quan el cartró s'hagi de transferir al suport definitiu, es tallarà i es repartirà convenientment entre els dos plafons.

La resta de l'encaix de cada plafó es transferirà dels altres dos cartrons estàndard.

Completant l'estudi de l'àrea central, en els cartrons estàndards també s'estudiarà la part de la imatge que compren el cartró alternatiu, però a més baixa definició. Si no es procedís així es podria perdre totalment el sentiment unitari de l'obra.

17.6 ESTUDIS A MIDA REAL DE LA PEÇA

Les mesures de l'obra són, en principi, 114 x 50 cm per cada panell.

17.6.1 A manera de recapitulació

El cartró és l'estudi definitiu i a escala real de l'obra. Aquí se n'han de resoldre tots els interrogants narratius, compositius i estètics. En desenvolupar-se l'obra projectada en dos plafons o panells enfrontats, es considera necessari dividir-ne el cartró en tres:

A- Un cartró corresponent al panell vertical on figura el cos del personatge principal fins a l'alçada del coll.

B- Un cartró corresponent al panell horitzontal on figura:

1- Tres caps de perfil:

Un de principal, introspectiu o *a*, que és propi del cos de l'anterior panell.

Un ubicat a la part superior del grup, extasiat o *b*.

Un ubicat a la part dreta, escrutador o *c*.

2- Un quart cap d'anfós juntament a una part, de moment indeterminada, del seu cos. Tot i que el rostre d'anfós està força allunyat dels tres anteriors, tant en qüestions d'espai com

d'espècie animal, n'està íntimament relacionat.

3- Una joia circular situada en principi a la zona temporal del cap de la figura central. La joia serà daurada amb or fi a l'aigua.

4- Un cos femení que és propi del rostre extasiat.

5- Una mola de peixos, en principi vermells, nedant d'esquerra a dreta amb tendència inexorable a la joia, ubicats majorment a l'equador del panell.

C- Un cartró alternatiu que correspon a la suma dels 2/16 superiors del panell **A** amb els 7/16 drets del panell **B**. Tot i que no és imprescindible, facilitarà molt el treball en el centre expressiu de l'obra.

El paper que s'empra per realitzar tots els cartrons, és l'anomenat **BASIK** de la marca Guarro.

El treball d'estudi fet fins al moment és força acurat. Per tant no hi hauria d'haver cap problema en resumir-lo al cartró de manera ràpida. Ara bé, la realitat és una altra, i molt diferent, i la imatge demana contínuament nous papers en els què clarificar-se.

Tal i com es habitual en els dibuixos d'aquesta tesi es va calcant el cartró d'un a altre paper per tal de, conservant les troballes sense rastre de batalles¹⁵, aprofundir conscientment en el que es representa.

De moment no s'ha pogut arribar a la conclusió satisfactòria del cartró, doncs no es pot començar el treball pictòric en el suport definitiu.

És difícil entendre si la feina avança o es repeteixen circularment resultats equivalents, paper darrera paper. Per ventura, si el treball és desenvolupés en un sol paper¹⁶, s'acabaria arribant a una conclusió sensual —que no racional— del cartró. Ara bé, aquesta conclusió per una altra banda, no asseguraria una bona pintura.

Sens dubte com més escrúpols es tenen a l'hora de treballar, més sembla que no es va enlloc. Probablement Luca Giordano¹⁷ se'n riuria molt de l'escrupolós procés de destil·lació de la imatge present.



Dibuix 30

17.6.2 Dibuix 30

El present dibuix correspon al cartró del plafó **A**, on es segueixen fidelment les troballes del dibuix 16.

La problemàtica de la imatge d'aquest plafó és relativament baixa: És una figura sola, de gest senzill, representada en un perfil molt clar i ubicada en un espai buit.

El dibuix es fa amb traços suaus. Primer de tot per gust personal, segon perquè no es necessita més força, i tercer per deixar oberta la possibilitat de refer en traç d'intensitat mitjana qualsevol part que s'hagi de millorar sense haver d'esborrar. Corregir mantenint la inexactitud prèvia, assegura major precisió en el retoc, ja que, la inexactitud actua com guia negativa¹⁸.

El present cartró no dóna problemes, i amb una sola versió basta per obtenir una imatge tan bona com es volia. Tanmateix, a hores d'ara encara resta inacabat, ja que s'està pendent d'aconseguir el mateix grau d'acabat i comprensió en els altres dos, per acabar-los tot tres alhora.



31

17.6.3 Dibuix 31

Primer avatar del cartró **C**.

El resultat, tot i que és satisfactori, no està lliure d'incongruències, tensions, i parts resoltes només amb la inspiració, sobretot en el que respecta al rostre inquisitiu.

Per tant, aquest avatar del cartró no garanteix un òptim resultat pictòric, ja que el nus estètic i conceptual no s'ha resolt racionalment.

17.6.4 Dibuix 32

Segon avatar del cartró **C**.

Tot i que visualment no té tant d'impacte com el precedent, s'avança en la definició, comprensió i coordinació de les expressions dels rostres dels tres caps.



Dibuix 32

Els caps *b* i *c* del present dibuix es fan prou més petits que a l'anterior.

Es procedeix d'aïtal manera per considerar que el cap *a*, tot i que teòricament per la seva posició central ha de ser el dominant, en tenir els ulls tancats, minva la seva presència, quedant perdut entre els altres dos. Per molt que la manera de coordinar els tres caps no tengui pretensions naturalistes, l'*a* hauria de tenir, com a mínim, la mateixa importància que la resta. Per tant, per molt que el cap *a* tengui la mateixa grandària física que la resta, s'haurà d'engrandir, per tal que la grandària psicològica, o millor dit, l'atenció que genera, sigui igual als altres dos caps.

Tanmateix, i contradient el raonament anterior, la pintura bizantina no té cap problema per crear per juxtaposició més de mitja dotzena de plans diferents

a un grup d'elements de mides comuns. Per tant, és possible que s'estigui actuant d'una manera massa escrupolosa.

No es poden dibuixar els caps *b* i *c* seguint l'anterior estudi com a matriu de calc, ja que se n'han canviat les mesures. En conseqüència s'han de refer a pens, provocant la pèrdua d'algunes troballes estètiques, sobretot la gairebé animal expressió del rostre inquisitiu. Com ja s'ha dit, la inspiració és una *femme fatale* que només ajuda l'artista quan vol¹⁹. Per això és extremadament important saber com manejar-se davant la inspiració, i sobretot sense ella. El record de la primera i inspirada versió a escala definitiva del rostre inquisitiu, tudarà molt del treball posterior, talment com la vida de madame Bovary²⁰ es va tudar pel record d'una fantàstica vetllada passada amb companyia de la noblesa.

17.6.5 Dibuix 33

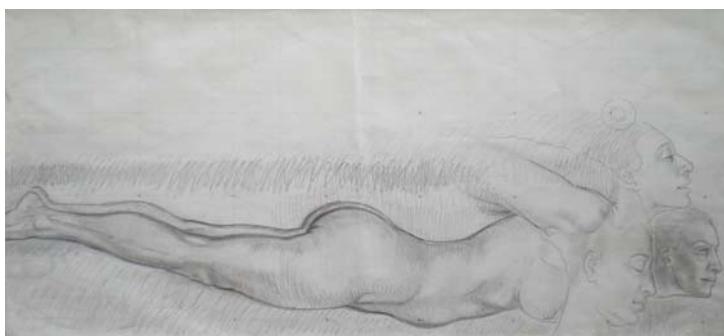
En el present dibuix s'estudia la cama i el peu de la figura horitzontal. No segueix cap de les escales d'estudi emprades i està deslligat del cartró.

Tal i com ja s'ha dit, a mesura que s'aprofundeix en el projecte, la figura horitzontal guanya en presència i àrea. Per tant, es fa ineludible compilar referents per les parts que en un principi no estaven projectades²¹.

Per immediatesa s'empra el propi cos com a model, tant recollit en una fotografia, com del natural.



Dibuix 33



Dibuix 34

de la figura horitzontal que seran ocultats pel cap de la figura principal, i que també es dibuixen. És important conèixer bé el què no es veurà per mantenir el sentiment unitari de la figura.

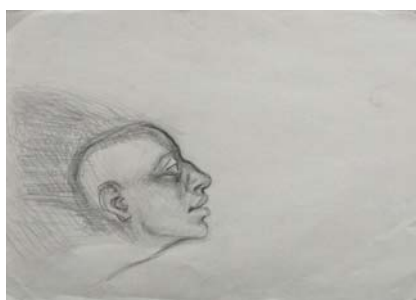
Emperò els braços no es treballen gens ni mica, ja que desapareixen visualment i conceptual del tot dins la boira fosca de la cabellera-horitzó. Si es vol una dona sense braços o que els braços siguin l'horitzó-cabellera, basta amb estudiar el moviment del cos sense valorar els membres superiors. A dalt del cap *b* compareix per primer cop una aurèola circular²³. És un eco estètic de la joia, i de moment no està clar si es mantindrà en l'obra definitiva o desapareixerà.

17.6.6 Dibuix 34

Primera versió del cartró **B**.

En el present dibuix el cos horitzontal assoleix gairebé tot el protagonisme de la peça.

L'anfós de moment no figura en el dibuix. No està previst ubicar-lo fins a tenir la figura horitzontal resolta²², a la què tapparà parcialment. Com la clavícula i el deltoïdes



Dibuix 35



Dibuix 36



Dibuix 37

15.6.7 Dibuixos 35, 36 i 37

Tres estudis del cap *b*.

No existeix la pretensió de retratar la model ni la seva expressió exacta, per molt que els referents fotogràfics que s'empren no són gens incorrectes. Es vol filar ben prim en el rostre i expressió que necessita el conjunt de l'obra. Per tant, es dibuixa una i altra vegada el rostre *b* cercant-ne el quid, no a fora mitjançant referents diversos, sinó a dintre, a dintre de la psique del propi artista creador. És un treball d'introspecció artística que pot arribar a ser, més que cansat, perillós per a la salut mental del creador. Precisament en el dibuix 37 figura una anotació feta en calent (a dalt esquerra) relativa al que s'ha acabat d'esmentar, i que es transcriu a continuació:

“Estic buscant plasmar un sentiment que jo tenc bloquejat, x això la obsessió i la bogeria. Solució: 1 Saber-ho 2 Reconèixer-ho 3 Sospirar 4 Assajar internament la pose/sensació 5 Fer-ho”

El dibuix 37 es calca de part del dibuix 32, per tant, és a escala definitiva. Emperò els dibuixos 35 i 36 que es fan completament a pens, no ho són.



Dibuix 38

17.6.8 Dibuix 38

El present dibuix és un estudi a mida estàndard del cap *c*.

Tal i com s'ha previst, el rostre que costa més definir és aquell que en un primer moment fou resolt tan inspiradament.

Els caps *a* i *b* estan definits amb els traços mínims com per donar-ne testimoni de l'existència, i compenetrar-se conceptualment amb l'altra.



Dibuix 39

17.6.9 Dibuix 39

El present dibuix és un estudi conjunt específic dels tres caps, o cartró **C**.

Sempre s'està cercant que l'atenció de l'espectador es mogui triangularment entre els tres caps. Per molt que el central sigui una mica més gran que els altres es vol que tots tres tinguin la mateixa importància.

En el cap *c* del present estudi es palesa una certa lletjor i tensió, fruit de la lluita per aconseguir un resultat que defuig. A mesura que se n'ha aprofundit en la definició, n'ha desaparegut

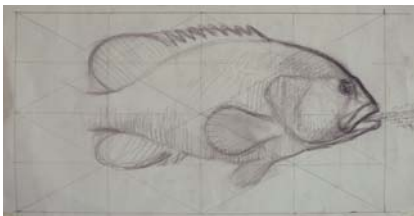
l'expressió, fins al punt de perdre's del tot en el present avatar. El cap escrutador ja no fulmina l'exterior amb la mirada sinó que es mostra feble i perdut en els seus dubtes. Tot el contrari que els caps *a* i *b*, els quals, a mesura que se n'ha avançat en la definició, han millorat en qualitats expressives.

Davant del procés degeneratiu del cap *c*, certs pintors proposarien com a única solució, no aprofundir mai en la inspiració, i deixar sempre la primera intenció portada per la musa. Dirien que hauria d'haver deixat el rostre tal i com estava, més o menys bé al primer cartró, prescindint de l'esmentada problemàtica de mesura.

Però aquesta tesi és del parer que, fiar-se de la facilitat i potenciar el resultat fresc és una actitud completament irresponsable a llarg termini. Que passarà quan el que és fresc caduqui? Que passarà quan la musa no vulgui venir?

Per tant, el pintor responsable, només té l'opció d'insistir en l'estudi conscient fins que no sols n'iguali el resultat inspirat, ans el superi.

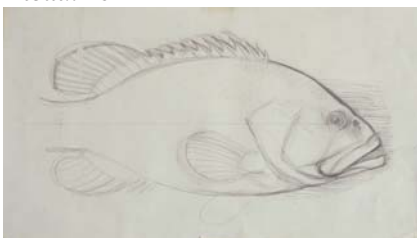
I no és un menyspreu a la musa, ans al contrari, és un diàleg ple d'admiració i respecte.



Dibuix 40

17.6.10 Dibuixos 40 i 41

En els presents dibuixos s'estudia l'anfós a l'escala final desvinculat del dibuix general o cartró.



Dibuix 41

Abans d'integrar l'anfós al dibuix general, se n'haurà d'haver estudiat la morfologia i l'expressivitat en papers a banda. Apart de, com ja s'ha dit, també tenir la figura femenina horitzontal perfectament resolta. Un cop tot estigui ben entès serà molt fàcil fer-ne un resum conjunt amb quatre traços precisos, en

el darrer avatar del cartró **B**.

Procedint d'aïtal manera és treballa més còmodament que si es pugés tot alhora, però, sobretot, aporta a l'obra en general una major densitat conceptual. Dividir els problemes n'assegura una dedicació major i més específica.

En el dibuix 40 s'assaja que el peix tregui de la boca un text il·legible a la manera de bombolles. És una idea que apareix de manera natural, és a dir, mentre es dibuixa sense premeditació.



Dibuix 42

17.6.11 Dibuix 42

El present dibuix és un estudi general del cartró **B**, i té com a caràcter més destacable que s'alteren les mesures projectades inicialment. Es passen dels 114 x 50 cms. projectats als 130 x 50 cms. actuals.

La preponderància que gradualment pren la figura

horitzontal, obliga a ampliar el suport per donar-li cabuda. Amb l'amplada del suport anterior, l'esmentada figura quedava tallada pels peus, mentre que, amb la nova amplada, hi caben al complet. Cal recordar que independentment estigués previst que peus i cames es perdessin entre les tenebres del camp, l'aura de la figura guanya molt amb el canvi.

Virtut a la què s'haurà d'afegir que gràcies a l'augment de format, s'incrementa el dinamisme de la composició en general. Primer de tot perquè l'ull ha de recórrer més espai entre el cap de l'anfós i els caps femenins. I segon, perquè l'ondulació de la cabellera-horitzó, element dinàmic per excel·lència, es podrà desenvolupar millor i més extensament. Exactament igual que la mola de peixos vermells.

L'únic inconvenient derivat de l'ampliació del format és la incoherència amb les mesures de l'altre plafó de l'obra. I ampliar l'altre plafó per mantenir la coherència tudaria la composició.

En haver decidit canviar els peus completament es fa necessari trobar un nou referent més ric en informació.

Es troba de manera natural. Un dia passejant pel carrer es veu un cartell per a un espectacle de dansa amb un personatge, que per posat i il·luminació, s'adapta perfectament a la figura que s'està realitzant.

17.7 PREVISIONS DE FUTUR

El cartró, que de moment està força avançat, està aturat.

Primer de tot perquè la seva obra relacionada, "O Omorfos", necessita dedicació. Si dues obres neixen combinades²⁴ com en aquest cas, no es pot avançar el procés d'elaboració d'una en perjudici de l'altra. Fet correlatiu a la poca conveniència d'avançar en excés una part de la mateixa obra.

Llavors, "O omorfos" està molt endarrerit respecte a "La sensible queen", demanant una gran quantitat d'energia creativa per anivellar els graus de definició.

I en no fer un seguiment exhaustiu de l'"O Omorfos", no es considera necessari seguir endavant amb tot el projecte, perquè ja se n'ha extret tota la informació experimental que la present tesi desitjava. La conclusió pictòrica de "La sensible Queen" li és prescindible, ja que en ser el fonamental d'una obra pictòrica per capes el cartró, es desenvoluparia com els altres exemples pictòrics dels que se n'ha fet un seguiment, un pocs dels quals figuren a la present tesi.

Quan una obra es deixa en *stand-by* durant molt de temps, pot ésser difícil tornar-hi a entrar. Per tal que no sigui tan complicat reprendre el procés creatiu de la present peça en un futur llunyà, es traça en calent el següent pla de treball:

- 1- Elaboració d'un disseny original de joia adient a l'obra.
- 2- Fer estudis de peixos del natural per tal d'aprofundir en la anatomia i psicologia del rostre de l'anfós. Tant provinents de la peixateria, com de visites a l'aquari.
- 3- Acabar bé el plafó **A**. De moment aquesta és la part més avançada del cartró general.
- 4- Realitzar un cartró **B** completament satisfactori en el què:
 - La joia estigui ben situada com a centre narratiu.
 - La figura horitzontal estigui ben entesa.
 - L'anfós estigui ben ubicat en relació a la figura horitzontal i als tres rostres femenins.
 - La rítmica de l'horitzó-cabellera estigui ben definit.
- 5- Realitzar un cartró **C** on es defineixin les expressions dels tres rostres dels caps d'una manera completament satisfactòria. També hi haurà d'haver una bona idea del clar-fosc dels caps, tant a nivell general, com particular.
- 6- Preparar el suport definitiu —taula— a la bizantina.
- 7- Passar el cartró al format definitiu.
- 8- Intensificar pictòricament l'obra seguint el protocol descrit en els exemples anteriors.
- 9- Quan l'obra assoleixi la primera veladura global, realitzar un calc del plafó horitzontal, simple però ben ajustat.
Decidir quina (ó quines) espècie de peix²⁵ haurà de nedar per les aigües de la reina sensible. Fer-ne estudis fins obtenir un bon coneixement anatòmic.
Dibuixar una matriu del peix—o, depenent del nombre d'espècies que hi intervenguin matrius— i repetir-la en 3 ó 4 mides diferents. Amb aquesta matriu s'aniran incorporant peixos al calc creant una tendència dinàmica amb la joia com a centre. En tenir acabat la mola de peixos, es transferirà de la manera habitual a la pintura a mig fer.
- 10- L'obra s'haurà d'acabar amb la metodologia pictòrica estàndard descrita en els anteriors exemples no-bizantins de la present esi.

Notes

- 1 De fet, la primera obra que es realitza amb una concepció òptima del cartró, és “Spaceship II” anteriorment descrita. Ara bé, l’esmentat cartró s’havia realitzat amb un enfocament experimental, és a dir, com a prova i no com a regla.
- 2 Buscar algun referent del diccionari de símbols i/o dels chakras.
- 3 Tal i com la defineix David Lynch al seu àudio-llibre “Catching the big fish: Meditation, consciousness, and creativity”.
- 4 El cortex prefrontal és la part anterior dels lòbuls frontals del cervell, i es situa enfront de les àrees motora i pre-motora. Aquesta regió cerebral està involucrada en la planificació de comportaments cognitivament complexos, en l’expressió de la personalitat, en els processos de presa de decisions i en l’adequació del comportament social adequat a cada moment. Es considera que l’activitat fonamental d’aquesta regió cerebral és la coordinació de pensaments i accions d’acord amb metes internes.
- 5 Està anotat “llum frontal” a la part inferior esquerra del dibuix.
- 6 A l’àmbit de l’art en majúscules, és clar. El còmic, la il·lustració o l’animació contemporània també participen d’aquest esperit.
- 7 Dit més clarament encara: Una càmera fotogràfica pot capturar tantes imatges com es vulgui del model x, a l’edat de x anys, ubicat a x, i amb llum de les x hores, però no pot fer una imatge metafòrica, si no es passant per la interpretació i/o el posat. Una presa fotogràfica és el rastre hiperconcret de la realitat. En canvi, una metàfora visual pictòrica és quelcom diferent. En certa manera és podria dir que és un mapa predictiu de la realitat, que comprèn un espai temporal relativament llarg, i que, sobretot, no es nodreix de cap concreció física clarament acotable.
- La realitat d’una imatge manufacturada és als límits de la ment.
- 8 Un dibuix ben realitzat, sempre serà un referent de més bona qualitat que una fotografia. Haver de recollir la informació visual a mà obliga a un coneixement racional molt elevat del què es dibuixa.
- 9 De moment no s’ha conclòs el procés d’estudi de d’aquesta obra. Tampoc està previst de reprendre-ho fins a tenir acabada la present tesi.
- 10 En dir rítmica hindú, es fa referència al moviment que impregna les deïtats de molts de caps i braços de l’art hindú.
- 11 Diferents mides representen diferents principis i lleis, no podent-se mantenir un mateix disseny. Per posar un sol exemple, es comentarà que una formiga de la mida d’un cotxe s’esclafaria pel seu propi pes.
- 12 Aquest fet desvirtua significativament el concepte més elemental que anima l’obra, la contraposició de dos rectangles exactament iguals.
- 13 Tal com en diuen de la prosa del japonès Kurawara, especialista en resumir històries llargues i complexes en formats breus plens d’aire.
- 14 Tot i que per referenciar el rostre C s’han pres imatges originals de la model, s’abandonen en favor d’una estampa publicitaria de revista. A l’estampa, precisament de poca qualitat, es captura una expressió de rostre molt adient al personatge de la pintura. Concretament interessa la manera amb la què la model dilata les aletes nasals alhora que avança la barra.
- Un gest d’atenció animal i escrutador, digne contrapunt del caparrot de peix.
- 15 Seguint amb les metàfores militars: si hom desitja que la seva obra tenguí l’aparença d’una *promenade militaire*, a cada plaça guanyada —comprensió d’una part de l’obra— hi haurà de fer arribar tropes de refresc —un nou paper o avatar de l’obra— per tal de continuar avançant cap a la capital enemiga —el cor de la imatge, al voltant del qual tots els elements estètics, metafòrics i referencials orbiten— fins a sotmetre-la.
- 16 Per poder treballar al grafit en un sol paper un dibuix tan complicat, es necessari que el paper tengués unes qualitats excel·lents, ja que hauria d’aguantar fets i desfets, sense perdre consistència ni propietats.
- 17 El pintor Luca “Fa presto” Giordano, fou famós per la rapidesa amb la què treballava, que li va donar el mal nom.
- 18 És a dir mostra el que no s’ha de fer.
- 19 La inspiració és voluble i irresponsable. Es porta com els déus antics que ajuden a bàndols enfrontats, i poc després se’n desenten. Com Apol·lo a la guerra de Troia, o com Krishna al Mahabharata, la musa possibilita una o altra posició estètica desproveïda de criteri o sistema.
- 20 Madam Bovary, la conegudíssima heroïna de Flaubert.
- 21 Els peus apareixen a la imatge referencial, però no en el posat surant pretés, sinó ben plantats

aguantant el pes del cos. Per tant no serveixen.

22 Gustav Klimt, segons es diu, en un principi pintava el cos despullat de les models, per després posar-li un vestit o les seves intricades decoracions. Un altre bon exemple de representar el què no és vorà com a fonament és la just començada obra de David “El jurament del joc de pilota”. Leonardo, donant condició de vestit a la pell i als muscles, recomana en el seu tractat de la pintura, començar els rostres des del coneixement de la calavera.

23 De fet, tant la joia com aquesta segona esfera, emulen a efectes estètics i iconogràfics, els focs que representen l'Esperit Sant i es col·loquen sobre el cap dels apòstols a les imatges de la Pentecosta.

24 Veure els exemples “Cranc” i “Llamàntol”.

25 Seria interessant que els peixos fossin vermells, ja que complementarien la prevista tonalitat verda-blavosa del camp. Els molls i/o les escorpines, fàcils de trobat a la plaça, podrien ésser una bona opció.

CONCLUSIONS GENERALS:

UN RESUM SINTÈTIC

En el present i darrer capítol es reuneixen i sintetitzen les conclusions disseminades en els anteriors capítols de la tesi. Es vol insistir en que procedeixen d'una pràctica pictòrica, d'ençà el 1994 unidireccionada —en el què fa respecte a les qüestions formals— en aconseguir la màxima puresa i intensitat possible de l'obra pictòrica per capes. Llavors, no és un treball de recerca —ni molt menys d'especulació— historiogràfica, ans la síntesi d'una labor d'investigació pictòrica profunda amb un anhel més que definit des de el primer moment.

La conclusió de la tesi, la satisfacció de l'anhel és ben simple i fàcil d'entendre: ***Pin-tar per capes representa no fer alteracions de cap tipus a la imatge que s'està elaborant durant tot el seu procés pictòric. Per tant la imatge de l'obra s'haurà de tenir ben clara en un dibuix preparatori a banda, tan detallat com hagi de ser la futura obra, abans de començar a treballar.*** Tanmateix, les modificacions de darrera hora són possibles i s'empren regularment. El marge d'alteració de la imatge que permet cada nova intervenció pictòrica és petit, però existeix. ***Es podria comparar amb la capacitat ofensiva que té la peça del rei al joc d'escacs.*** I tot seguit ve el resum sintètic dels fets concloents de la tesi que cristal·litzen en el paràgraf precedent, especificant-ne sempre el capítol de procedència:

18.1 EXEMPLE PROCESSUAL I: AGIOS GIORGOS CEFALOFOROS

En el primer exemple de icona es fa un primer intent no reeixit de *grisokontilià* a l'àrea clara de la vestidura i la llança del sant Jordi i la vestidura del Crist. Les *grisokontilies* que com ja s'ha dit, són traços de pintura daurada aplicats seguint un llenguatge figuratiu. Poden definir estampats en traç fi, o definir volumètricament elements funcionant com a llum-color. En el present cas, la *grisokontilià* havia de substituir tant les tres llums com les *psimicià*. Existeixen diverses maneres de procedir per a tal tasca. En el cas concret que es tracta en un primer moment es provà, de la següent forma:

Primer de tot es va preparar un engrut amb all i un xic d'aigua. Per tal d'evitar el feixuc treball d'haver de capolar l'all, es va comprar, ja preparat, al mercat. Amb un pinzell, s'aplicà engrut on es volia l'or. Després d'esperar uns 30-40 segons a que fos mordent, se li posà or a sobre. La intervenció ràpidament es consolidava, podent treure l'or sobrant amb l'ajut d'un pinzell suau i net al poc moment d'aplicar-ho. Es repetí l'acció *fins el moment on la manca de qualitat del treball es fa fer evident*. En no aconseguir el que es pretenia, doncs, s'abandonà el procediment i amb un cotó humit s'esborrà la prova fallida. Els traços d'or, tot i que eren recents del dia, estaven fortament consolidats. Per molt que es realitzà l'acció de neteja de la pintura subjacent amb la màxima cura possible, no es va poder evitar deixar desperfectes visibles. *Per tant, es va haver de ressituar la proplasmos a tota l'àrea*. És a dir es va tornar al punt de partida. Després es va ressituar de nou la *grapsimatta* com a pas previ al segon intent.

El segon intent es va fer aquest cop amb pintura d'or. La pintura d'or s'aconsegueix trempant or en pols amb suc d'all. És important remarcar que a diferència de l'engrut emprat en l'anterior intent, el suc d'all per la pintura daurada ha d'ésser prou líquid com per lliscar sense problemes per la superfície pictòrica. El procediment, que no presenta diferència remarkable amb el tremp d'ou, va permetre un treball agradable, amb el què es va obtenir un resultat més que satisfactori.

Per tant es reafirma la tesi de que l'error significatiu en la pintura per capes no es pot arreglar més que tapant-ho i tornant a començar de bell nou.

En el primer exemple de icona també es realitza una petita alteració de la imatge amb pintura. És molt il·lustratiu per tal d'entendre quin és el grau en que és possible el retoc en la pintura indirecta. El canvi, concretament, consistí en engrandir mínimament la barra del Sant. A la pintura bizantina, hom es pot permetre poc més que aquesta escala mínima de retoc. Es realitzà col·locant la tercera llum sobre la *proplasmos* sense cap preocupació de no haver-hi modelat previ per part de les dues llums anteriors, *luxa permisible sols en el cas de que l'alteració que s'està executant sigui mínima* com en aquest cas. El to resultant del canvi fou força més fred que el general, fet que, lluny de molestar, va vivificar el to global.

18.2 EXEMPLE PROCESSUAL II: NOÈ

En el exemple de *tixografia* bizantina es varen extreure un reguitzell de conclusions lligades al tema de la tesi.

La primera i més important és que la pintura al fresc per la seva idiosincràsia exigeix tenir el projecte ben tancat des de l'inici. Per a desenvolupar l'exemple "Noè", s'ha seguit fidelment una imatge referencial i un protocol cromàtic tancats, per tant no hi ha hagut gaire probabilitats de dubtes i dels seus subsequents penediments, tanteigs i alteracions. Però si s'hagués fet una representació prototip —una visió pròpia del tema, o inclús un tema propi— no hauria existit una ruta traçada; per tant per obtenir la mateixa seguretat en l'execució s'hauria d'haver desenvolupat la idea en molts d'estudis previs, tant de dibuix com de color, resumint-los en un cartró final, gairebé tan acabat com el referent que s'ha emprat en el present "Noè".

La segona conclusió que s'extreu de l'experiència present en *tixografia* és que pintar una imatge a un mur comporta menys hores de treball que el seu equivalent en pintura de

cavallet, l'*agiografia*, ja que demana una definició i correcció menors. Tanmateix, el desgast físic (i sols físic) que representa pintar sobre un mur és a bastament superior al de pintar sobre taula.

Com a conclusió tercera, es podria dir que una imatge pintada al fresc no deixa de ser molt més proper a una aquarel·la engrandida i fixada en pedra que a una pintura densa com una icona. Tant la pintura al fresc com l'aquarel·la tenen en comú un llenguatge pictòric caracteritzat per un color vibrant i transparent, resultant de deixar respirar en tot moment el blanc de sota, en el qual el retoc excessiu és una impossibilitat tècnica més que una decisió estètica. Per tant, en ambdós llenguatges la imatge es soluciona deixant en el llipe la major part de la informació, proveint-la d'un aire d'immediatesa i mobilitat.

18.3 EXEMPLE PROCESSUAL III: PANAGIA GLICOFILUSA

En el segon exemple de icona també es donaren algunes alteracions petites possibles.

Primer de tot, es va corregir el color safrà del mantell del Crist i els rivets de la roba de la Mare de Déu unes quantes vegades, emprant el mateix to inicial, però incrementant-li la saturació de terra roja. Per molt que es sàpiga quin color s'ha d'emprar abans de començar, no és gens estrany a la pintura bizantina haver d'ajustar la primera capa de color amb una segona o inclús una de tercera. Sols quan a una icona s'ha tapat tot el blanc de la preparació es possible —reparant en la interrelació entre tots els color— estar completament segur dels colors que s'empren de base.

La segona correcció significativa va ser a l'estampat de la camisa del Crist, que en un primer moment es va pintar amb vermelló de cadmi fosc pur força diluït. Tot i que el color en ell mateix era bonic es va haver de canviar ja que no interactuava bé amb el to gris clar de la camisa, al què feia esdevenir cridaner. El color inicial es va substituir/implementar amb una barreja del propi color i negre. El resultat fou satisfactori, ja que el canvi era molt petit i seguí el dibuix del que ja figurava. A més, sempre és més fàcil enfosquir un color que aclarir-ho, ja que actua la transparència. És a dir, l'alteració realitzada era acumulativa, per tant possible.

En el present exemple també es constatà a la pràctica la impossibilitat de tota alteració en el treball summament delicat de l'esgrafiament de la *grisokontilia*. Si una línia és errònia no es pot retocar, ja que s'acaba de fer botar la pintura que és la seva base. En el cas d'estar descontent amb alguna part del treball realitzat, la única solució és tapar l'àrea no satisfactòria amb *proplasmós*, esperar a que eixugui bé, i esgrafiar de bell nou. En definitiva: Recomençar.

Quelcom que per natura no pot ésser retocat, no admet ni tanteig ni improvisació i si que demana molt preparació i coneixement previ, demana un cartró.

18.4 EXEMPLE PROCESSUAL IV: I KIMICI TIS THEOTOKOY

En el quart exemple processual es va alterar preventivament el dibuix de la imatge. Retocar la fotocòpia del referent, que es podria dir que era el seu cartró, no fou temps perdut, en absolut, ja que no sols va facilitar el treball pictòric posterior en ésser més precís el dibuix, ans també va permetre començar el procés d'apropiació de la imatge. La personalitat del nou *agiógrafós* es fa fer evident de seguida en el retoc de la fotocòpia, sobretot al rostre de les figures, on s'alteraren significativament tant la ubicació com la proporció dels ulls. Aquests es feren, primer més grans, i segon es pujaren una distància equivalent a la mesura de la parpella superior. És a dir, l'iris després de la alteració, es tallava amb la parpella al lloc on en un principi la parpella es tallava amb l'òrbita. Després i per conseqüència els altres elements configuradors del rostre s'han de alterar més o menys acompanyant la nova ubicació dels ulls.

El retoc general al que fou sotmès el referent, en el principi es desenvolupà d'una manera inintencionada, i va afectar només a alguns dels nombrosos personatges de la icona. No es podria dir que les alteracions primigènies fossin un error, però si que foren engendrades per la inèrcia d'un esquema figuratiu interioritzat propi, més que per una valoració del referent

i de les pròpies necessitats envers la peça que seria el que s'esqueia.

Quan ja es duia un cert temps en el retoc de la fotocòpia, la part racional del cervell acabà finalment per despertar, i va considerar com altament positius les alteracions del referent, sobretot gràcies a les dels ulls, que aporten una humanitat de la què el referent estava desproveït. Per tant, i després d'aquesta presa de consciència, l'alteració dels ulls dels personatges deixà d'ésser un fet anòmal, fruit d'una feina poc acurada, i es sistematitza. Cal dir que en institucionalitzar-se les noves proporcions, el treball s'accelera, ja que hom no cerca un sentiment o expressió ans l'execució en un pla². Un altre canvi identificable que es donà conjuntament al dels ulls, fou l'allargament dels dits de les mans dels personatges. La imatge referencial de la present icona tenia una marcada tendència global a esclafar i arrodonir tant els personatges, com els altres elements allà representat, que es va contrarestar de manera sistemàtica. Per tant, es pot dir que el caràcter global del nou avatar de la icona va esdevenir, *ja d'entrada i sense posar ni una sola pinzellada*, molt més estilitzat que el de l'anterior. Una mostra de l'alteració i/o correcció preventiva de la que tant s'està parlant a la tesi.

Alterar conscientment parts tan ínfimes aparentment de la imatge, obtenint en correspondència un canvi emocional de la peça tan visible, fa que hom es pugui començar a fer una idea de les possibilitats d'una imatge. El caràcter global de la icona s'aconsegueix amb micro-alteracions, i aquest caràcter global és el que més es sembla a la originalitat que es dona a l'*agiografia*. I per acabar la reflexió sobre micro-alteracions, s'afegirà que l'espectador, per molt que no sigui capaç de racionalitzar-les, sempre n'és conscient a un nivell sensible.

La major novetat que el tercer exemple d'icona tenia tret de la seva complicació i envergadura, és que es va construir el suport propi on es sustentaria la icona. En donar molts problemes logístics la fusta massissa que s'estava emprant es va plantejar i concloure la següent incògnita: *És tan important la incidència de la vibració del material del suport en el resultat final, és a dir en la imatge pictòrica?* Si tanmateix aquesta es realitza a sobre de deu o més capes de preparació de distància de la materialitat en litigi, és possible que apreciïm les seves qualitats? Si no hi ha en definitiva la més mínima relació tàctil entre post i pintura, no seria més lògic pensar que la qualitat de la post no afecta en absolut al darrer pla? I la resposta, per molt que pugui semblar irracional, va ser que *treballar amb una fusta de qualitat millora el resultat global de la pintura d'una manera més que notable. L'aura del material transcendeix primer a l'obra, i després i en conseqüència a l'espectador.*

Sens dubte si en comptes de fusta s'hagués emprat taulell marí el problema de cruïres que la peça presentà no hagués aparegut, però, com ja s'ha dit, tot i que treballar amb fusta real és una aventura, el resultat bé que ho paga. Per tal que el lector es pugui fer una idea sobre la diferència de la vibració entre els dos materials, es podria dir que el contraplacat és bany d'or, mentre que la fusta natural és or massís.

En el present capítol va quedar documentat un bon exemple de correcció dràstica bizantina, que gràcies a l'ús anterior de pintura dissolta en gran quantitat de vernís no va ser tan destructiva com hagués pogut ser.

La correcció era relativa a les *psimicià* dels àngels que, en intenció primigènica es volien fer mínimes. Primer, per deixar l'esmentada intervenció oberta de cara a un futur treball en l'estadi unitari de tota la peça (cal recordar que de la peça sols s'havia treballat la part central, deixant la resta pendent per una altra temporada de treball), i segon, perquè el roig, gairebé salvatge, dels àngels en aquell moment, era massa formós com per enfarinar-lo amb molta llum.

Tot i les intencions clares, el treball s'acabà complicant a l'àngel inferior dret. Com a resultat d'un capficament gens inspirat en l'acte pictòric de l'esmentada figura, les *psimicià* —que sempre refresquen el color on es situen— acabaren cristal·litzant en una pesada i massa treballada grisalla òptica. És comprensible que la resultat d'un capficament en un

treball pictòric que no dona cap alternativa més que la intensificació, sigui l'esmentada i pesada grisalla òptica. És com anar en un cotxe sense frens que sols pot anar en línia recta. En calent, l'espiral de sobre-treball es justificava pensant en una posterior re-ubicació de la transparència vermelló. Aquesta, que teòricament amansiria de nou el rostre de l'àngel, també hauria d'haver aportat un acabat lluminós i de caràcter anatòmic, gairebé renaixentista. La manca de coherència processual amb la resta de la peça, podria aportar cert interès a la peça, es va pensar en calent, en el moment en que s'estava pintant.

En calent, la mala idea sempre troba excusa, l'error sempre s'auto-justifica. El sobre-treball —insistir en el que es pinta— és una bona intenció desbocada. Es pretén animar tant allò que es pinta, que s'aconsegueix precisament el contrari, l'encarcament, l'expulsió de l'ànima. Tanmateix, algunes vegades seguint el cavall desbocat de la insistència es troben bons resultats, àdhuc idees genials que poden fer evolucionar l'artista cap a llocs inconcebibles per la raó en principi. Sempre és complicat escollir entre la seguretat d'un resultat correcte i el risc que exigeix un resultat excel·lent.

Passats uns dies i vista la intervenció en fred, es va quedar palesa la manca de coherència del rostre de l'àngel inferior dreta amb la resta de la icona. Coneixedor que l'*agiografia* només permet alteracions en petit grau i sempre per addicció, *l'única solució per reintegrar el rostre en qüestió era esborrar-lo i començar des de el principi*. Ara bé, en aquest cas concret va ser possible eliminar només la darrera (i errònia) feina en blanc, ja que la capa de pintura sobre la que es situava —es recorda— s'havia fet, per tal de donar un color més transparent i uniforme, amb una emulsió majorment resinosa, per tant impermeable,

La pintura blanca s'eliminà fregant-li suaument cotó humit. Si, tal com seria normal en una icona, la pintura de la capa anterior a la que es va treure, hagués sigut a l'ou, la operació de neteja hagués estat impossible, o com a mínim gens pràctica. El cotó s'hagués emportat totes les capes inferiors de color, i no sols les *psimicià* indesitjables. La feina es va dur a terme sense cap desperfecte important, sols restant alguns punts subtilment enfarinats, com a única evidència de la labor d'eliminació de la capa de blanc. Aquests aviat es van perdre de vista en posar-hi a sobre vermelló o una barreja de terra de siena torrada i ocre vermell depenent del color del voltant.

Menys abruptes, però més laborioses fou haver de refer la *grapsimata* de tots els àngels bastant vegades. Els motius eren diversos, primer perquè no es trobava bé el to, després per que no es trobava bé la quantitat i més tard encara perquè una transparència de color intens, va baixar la presència de la *grapsimata* de manera més que rellevant. Ara bé, per ressituar-la cada vegada es necessitava menys temps i es feia més àgilment que en la anterior avinentesa. Amb això s'està afirmant amb coneixement pràctic que la major part de la feina d'una acció pictòrica és conceptual, sabre com fer-la.

És molt important pel tema de la tesi, especificar que les alteracions a la *grapsimata* dels àngels, en realitat, foren sols re-intensificacions, ja es duguessin a terme amb el mateix to o amb un de semblant. *Llavors, en cap moment es va introduir una nova tendència rítmica i/o figurativa contrària al que ja es tenia*. En esser la pintura per capes quelcom sempre acumulatiu, *no es pot contradir mai el que hi ha a sota*.

18.5 PRESA DE CONSCIÈNCIA DE LA MULTIPOSSIBILITAT DEL PROCÉS PICTÒRIC BIZANTÍ I DE LA CONSTANT INTERVENCIÓ DE LA VOLUNTAT DE L'ARTISTA

Després de la descripció exhaustiva del procés bizantí remarcant la interactivitat constant de cadascuna una de les passes que s'ha fet al capítol 8, ha quedat ben palès que cada intervenció creadora, per petita que sigui, a tot moment té la seva importància. Aquesta certesa té la millor de les fonts, la pragmàtica. Sols generant la capacitat psicomotriu de pintar hom es pot fer una idea de l'acció-reacció pictòrica lo prou profunda com per, primer,

veure i entendre cadascuna de les intervencions plàstiques que intervenen en una obra de manera aïllada, i després reflexionar-hi i extreure'n conclusions. Aquest poder comprensiu —s'insisteix— no pot venir de cap manera de l'anàlisi historiogràfic, crític o estètic, sols pot venir del coneixement pràctic.

Gràcies a l'aprenentatge profund d'un protocol pictòric tant tancat com el de la icona bizantina, es pot arribar a entendre la interdependència que existeixen entre tots i cadascun dels recursos estilístics que orquestren una creació pictòrica. Si l'anàlisi s'hagués fet partint d'un sistema més obert a la inspiració, l'atzar o les particularitats del món que referencien, les conclusions, sens dubte, no haurien sigut tan fructíferes. Ara bé, un cop es tanca la comprensió d'un sistema creatiu, costa poc, extrapolant-lo a qualsevol altre sistema, i concebre la creació en general com el precís engranatge d'un rellotge. Independentment que aquesta sigui impulsada per força apol·línia o per força dionisiaca.

El setge sistemàtic a la creació bizantina que s'ha fet al capítol 8 és extrapolable a tots els altres àmbits de la realitat. Els fets de la vida de les persones, massa sovint es consideren atzarosos, per manca de interès o capacitat en la seva observació. L'estudi i interpretació detallada dels petits gestos, paraules o eleccions, permet no sols conèixer bé les persones, sinó inclús predir-les. Esmicolar sistemàticament el discurs pictòric, m'ha ensenyat que la presència de l'atzar a l'art o la vida creix a mesura que hom evita l'observació en profunditat tant dels seus trets com de les seves interrelacions. L'atzar és un tel amb el què el nostre desinterès cobreix el món.

D'una manera menys especulativa, i si més pràctica, el que cal entendre que el creador d'icones responsable haurà de considerar tots els elements que intervenen en la seva creació, baldament pensi que difícilment ningú se n'assabentarà del grau de control i sacrifici. Tot d'una manera o altra es fa notar, llavors tot d'una manera o altra s'haurà de valorar. Per ventura l'espectador no repara a un nivell conscient tot l'entramat de petiteses i sofisticacions, però a nivell emotiu o intuïtiu sens dubte que ho fa. Tanmateix sempre hi ha algun element lliure que acaba d'aportar fantasia i misteri a la més prevista i controlada de les obres. És l'ànima, l'alè de vida. El creador responsable controla tots els aspectes de l'obra per tal d'oferir a l'alè de vida un entramat de gramàtica pictòrica lliure de nusos o grums. Quan l'ànima compareix, discorre com a aigua beneïda pels canals de l'artifici, expandint-se molt més enllà de la superfície pictòrica.

Emprant contínuament un protocol pictòric que exigeix calcular per sistema cada intervenció en relació al resultat global, com és la pintura bizantina, es genera l'habilitat de pintar més que visualment, d'una manera racional. Molts cops les pinzellades s'han de situar mirant més en relació a les que vindran, que no les ja posades. Aquesta habilitat acaba esdevenint un simulador pictòric, necessitat de res per generar harmonies cromàtiques i figuratives. Es té consciència del fet pictòric. Molt lluny de la necessitat de l'acte pictòric simple i la intuïció visual, la capacitat creadora s'entén com una formula resultat-ruta per se, i expandeix les capacitats creatives fins a l'infinit. És important valorar i executar el pla resultant de la formula fins a la menor de les pinzellades, si es vol potenciar la bellesa de l'esfera. La capacitat de la combinatòria matemàtic-sensible és allà a l'abast de l'artista, permetent desenvolupar projectes generats des d'un valor mínim, sols cal estructurar-lo. Tal com, no seria agosarat, dir que Bach creava música des de l'artifici del paper pautat.

El bon pintor bizantí només es fa amo i senyor de la seva obra quan es posa a disposició de la inèrcia processual de la metodologia que està emprant. Amb anterioritat s'ha definit amb luxe de detalls la multi-possibilitat bizantina, ara es vol comentar com es decideix. Les decisions no es prenen ni molt menys a cada passa, sinó que s'escolleixen camins a transitar. Camins que s'han de recórrer fins al final abans de trobar un nou entreforc. Per exemple, el creador en un moment donat, té a l'abast la possibilitat de triar el camí cromàtic per a una toga. Si tria verd amb ombres taronges, no es podrà alterar el camí del color, i totes les sub-decisions de pinzellada, grafia, veladures i semblants s'hauran de fer seguint la directriu del verd amb ombres taronges. Per tant, sembla força obvi que s'hagi de tenir una idea

cromàtica del conjunt abans de començar.

L'obra bizantina acabada bé, funciona com una esfera perceptiva; cada intervenció pictòrica porta a una altra, i aquesta a una tercera sense possibilitat d'aturar la visió a l'artifici, expandint el sant esperit que hi medra, des del suport cap a fora. De la mateixa manera s'ha de pintar. Sense alteracions, i lligant cada color amb el proper cada llum amb la següent, cada esgrafiat amb el seu successor. Per tant, la creació s'ha de fer a vista d'ocell, de manera sempre preventiva, gairebé fora del temps. L'activitat física del pintar s'ha d'acabar semblant a la manera que una impressora materialitza una imatge digital. Sistemàtica i inexorable.

Cal afegir un darrer motiu esotèric, gairebé hermètic, per ser escrupolosos en cadascuna de les intervencions pictòriques i les seves interrelacions. En la puresa projectual es troba el camí per assolir la clarividència pictòrica, a la qual en darrera instància el pintor bizantí està obligat, ja que la icona és oració pictòrica i no pas pintura. Tanmateix, les modificacions de darrera hora són possibles i s'empren regularment. El marge d'alteració de la imatge que permet cada nova intervenció pictòrica és petit, però existeix. Es podria comparar amb la capacitat ofensiva que té la peça del rei al joc d'escacs.

Les particularitats dels elements, tant figuratius com decoratius, emparant-se en aquest marge, es poden canviar sobre la marxa, recollint-ne les petites idees que el procés creatiu pugui aportar, o corregint errors de càlcul. Ara bé, com ja s'ha dit, si l'imatge esdevé molt deficitària no quedarà més remei que, o acceptar-la o refer-ne les parts més conflictives.

Les parts sempre s'haurien de refer —en principi— mitjançant la interacció dels tres estadis cromàtic-lumínics, a més del darrer repussat de blanc pur i les veladures que es puguin haver posat a les altres bandes del mateix color. És a dir, talment com si és comencés de bell nou. Si no es fa així, les diferències de color i la seva natura s'apreciaran massa. Àdhuc fent-ho comme il fault la dificultat d'ajustar les relacions entre les diferents llums-colors al to general ja existent, fa que la reelaboració sigui una mica vistable; essent la frontera entre les parts refetes i les antigues el punt més cridaner. Per tant, només ho paga recomençar si es fa d'un element complet i no sols d'una part d'aquest.

La coneixença del punt exacte D'enllà el qual és impossible realitzar alteracions en la pintura bizantina l'he adquirida mitjançant la praxi. Més vegades del que hagués volgut he hagut de refer parts deficientes de les meves icones. El que provocà la deficiència en gairebé quasi totes les ocasions fou la concepció de l'obra com a procés creatiu raonablement obert. Ara bé, cal tenir present que recomençar una àrea de una icona que ha sofert problemes amb els mateixos pressuposts que l'han portada a fracassar un cop, no assegura l'èxit, ans al contrari, és molt probable que l'error es repeteixi. Ja que a banda dels errors deguts a l'atzar, la manca de concentració o el desconeixement circumstancial, hi ha l'error de base. L'error de base és podria definir com la desconeixença d'un o més pilars de l'obra que es realitza, figuratiu, cromàtic o conceptual. Si no es té consciència de la manca d'una part vital de l'obra no es poden corregir les petites indefinicions o errors que genera la manca, ja que no hi ha responsable present a qui imputar-les. És fàcil que les indefinicions o errors es vagin acumulant, ja que no es toca en cap moment l'autèntic problema, de manera que els primers semblen al començament manca de precisió, després necessitats de cos i després massa insistits, en conseqüència espanyant la peça.

En la pintura bizantina no és possible re-insistir o re-ubicar la pintura en base a una imatge. No hi ha camí enrere, les direccions de cadascuna de les intervencions s'han d'acumular seguint un pla imaginatiu que estipula mínims i màxims. Les tres llums d'un rostre, per exemple, per tal de crear la impressió de clar-fosc, s'hauran d'anar col·locant deixant l'espai lliure suficient entre el punt de màxima llum, el punt d'absència total sense temptejar. No hi ha la possibilitat d'engrandir ---amb l'afany de millorar la imatge--- l'ombra un cop s'ha col·locat la primera llum, com tampoc hi ha la possibilitat d'engrandir la primera llum un cop s'ha situat la segona, etc.

En el moment en que una llum s'endinsa massa en un camp de valor que no li és propi, es pot esborrar amb un drap si encara no està eixuta la pintura. Si està eixuta, però ha

passat menys d'una hora, encara es possible anant molta cura amb un drap humit desfer la intervenció no volguda respectant la base (quelcom força difícil), i retocar-la si ha quedat dura l'acció de neteja. Més enllà d'aquest punt s'ha de refer la part precària, o acceptar-la. L'única solució és esborrar amb proplasmos i començar de bell nou, o exposar-se i esborrar suaument les llums amb aigua. Amb tècnica pictòrica directa, en canvi, si hom endinsa massa alguna llum en un camp que no li es propi, basta fer un to semblant a l'inicial i ressituar-lo.

Davant d'aquesta facilitat, és comprensible que es vagi ajustant imatge i encarnació a la vegada, partint de la generalitat i buscant la particularitat. Procedint d'aïtal manera es pot anar afegint capes de pintura amb diferents intencions figuratives i estètiques *ad nauseam*, amb l'inconvenient de que poden arribar a ser massa carregades de matèria i desagradables de seguir per la vista, minvant el poder de l'aire referencial.

Ara bé molts cops l'efectivitat visual dels tons que s'apliquen depèn de la sàbia interacció amb el que hi ha davall. Si el que es troba és una tempesta d'intencions oposades, difícilment es podrà fer res simple però intens. Llavors, per molt que visualment no es vegi el tempteig que sofreix la imatge, els modelats pretèrits s'acumulen amb soroll que lastra l'efectivitat de la pintura.

Les imatges bizantines sols ténen una intenció, seguida desde el principi fins al final. Lligat a això hi ha el fet que el sistema de treball s'organitza de particular a general. Des dels punts constructius, des de les màximes llums, des de les màximes ombres, per molt que els primers valors siguin suaus.

Demostrar de manera pràctica fins a quin punt són vitals els estudis a banda i en quin grau s'han de definir, per tal d'obtenir un bon resultat emprant pintura indirecta és l'objectiu d'aquesta tesi. Una manera excel·lent de fer-ho és constatant, com s'ha fet al capítol 8, la gran complexitat que representa encarnar pictòricament una icona, tot i tenint la imatge final definida a la perfecció en avanç. A la seva vegada, el capítol 8 és la síntesi, fruit sempre d'una pràctica bizantina extensa, en format de visualització exhaustiva de la multipossibilitat de recursos i d'accions en la gènesi d'una icona, accentuant-ne la necessitat constant del criteri del creador.

En ella es conclou que totes les passes, parts, colors i altres intervencions pictòriques d'una icona estan lligades l'una a l'altra, creant en última instància una obra esfèrica en la que la vista i la raó no es poden aturar en un sol punt. Per tant, la derivació de tot plegat, és que es pot transitar la creació d'una icona per molts camins, però cada acció acumula conseqüències al resultat, independentment de fins a quin punt es facin paleses a la vista en l'obra acabada. Però, un cop es traça un camí, s'ha de ser coherent, i no es pot agafar solucions estètiques dels altres camins, no es pot tornar enrere. La pintura bizantina mantén allunyada la necessitat de tempteig a l'hora de definir la imatge emprant un referent tan acabat com la futura obra, i un protocol pictòric ben tancat.

Aquest sistema de treball, avalat per més de mil anys d'història, funciona a la perfecció per generar imatges de gran puresa; així ho he pogut constatar de manera pràctica. Llavors, pot deduir-se que el seu talent és perfectament extrapolable a altres metodologies que pretenguin resultats semblants.

18.6 REPERCUSSIÓ DE LA IMBRICACIÓ EN LA PINTURA BIZANTINA A L'OBRA PERSONAL.

Gràcies a la pràctica de la pintura bizantina, he pogut sondar fins a quin punt ha d'ésser precisa la feina preparatòria a les obres que s'hagin d'elaborar amb tècnica pictòrica indirecta. Només després de pintar un nombre considerable d'icones seguint una referència completament definida, tant pel que fa a la imatge com a la ruta cromàtica a seguir, he pogut valorar fins a quin punt és important anar sobre segur.

Per tant, ja que la meua obra personal segueix també un procés indirecte (intensificació de la imatge mitjançant capes alternades de transparències i gris òptic), es fa evident la necessitat d'un referent tan acabat com la mateixa obra que es pretén realitzar, per tal de dur a bon terme els seus interessos plàstics, exactament com a una icona bizantina. Sobretot, si a l'interès purament estètic se li suma un afany de comprensió i rigor científic d'allò que es representa.

Per endinsar-se en la definició i explicació del món sensible, es necessita a més de l'anàlisi visual, un tempteig força elevat a l'hora de traduir-lo en figuració, tempteig que —es recordarà— la pintura indirecta no permet.

Tot i saber-ho, no ha estat fins en aprofundir en la tradició bizantina, quan s'han resolt els dubtes seriosos sobre la possibilitat i processualitat de les hipotètiques correccions i penediments. La imbricació bizantina ha deixat fora de tot dubte i de manera irreversible, que qualsevol alteració en un procés pictòric indirecte, és un desgast de l'energia creativa important que repercuteix negativament en la definició i força de la peça. Per tant s'han d'evitar a tot preu les alteracions, siguin del grau que siguin.

Des de la perspectiva bizantina sembla temerari plantejar les peces de manera oberta, deixant que sigui el mateix caminar el que digui per quin camí estètic s'anirà. Tanmateix si la intuïció fa que des del plantejament inicial obert s'arribi a bon port, l'experiència, poc racionalitzada, difícilment és repetible, de manera que queda desproveïda de valor processual estrictament parlant. És glòria d'un dia, pa avui, fam per demà.

Aquesta manera unidireccional de treballar fa que desapareix l'excitació creativa davant del suport definitiu de l'obra (que no davant l'obra en si). Aquest fet una vegada reconegut i valorat és menys rellevant del que pot semblar inicialment, ja que la fascinació intel·lectual pel repte pictòric i imaginatiu simplement transmigra als estudis preparatoris de la peça, sobretot al resum dels mateixos, el cartró. Dit això, la figura del Leonardo creador de estudis meravellosos per a peces meravelloses, gairebé sempre inacabades, s'entén millor: si s'ha aconseguit capturar el misteri de l'obra, ja no és un repte acabar-la.

Per tal d'evitar el desinterès i ésser capaç d'acabar les meves obres ja visualitzades amb una gran preparació prèvia, la resposta la torno a trobar a l'esperit bizantí. Seguir endavant en la intensificació de la imatge i pintar-la al suport final només pot tenir sentit creatiu com a forma d'oració i/o contemplació espiritual.

La necessitat del cartró per al mètode pictòric indirecte no ha estat mai posada en dubte, per tant no ha sigut suggerit per la imbricació bizantina. El que si ha fet, emperò, ha sigut deixar ben palès fins a quin punt el cartró ha d'estar definit.

Els referents fotogràfics que usualment intervenen en la meua obra, no es poden considerar ni de bon tros com a estudis finals. La construcció de la imatge final de les meves obres, tret d'alguna excepció, és força més elaborada que la traducció d'una simple presa referencial; és la combinació de diferents referents en un pla molt personalitzat. Per tant, són obligats molts de canvis en els referents per fer-los interactuar, des de canvis obvis com coordinar els diferents referents o minvar les deformacions de l'objectiu, a canvis subtils com ajustar les expressions de les figures o ubicar conscientment les articulacions.

El cartró emprat fins abans de treure conclusions en bizantí (imatges), consistia en un encaix bastant definit de la imatge final amb una noció del clar-fosc. Qualsevol ambigüitat morfològica i/o volumètrica més enllà de l'esmentada definició que pogués sorgir, es trobava improcedent resoldre-la en el mateix cartró. Es pensava que, en pujar el nivell de densitat de la imatge projectada mitjançant la pràctica pictòrica en el suport definitiu, les ambigüitats quedarien definides de manera natural sense major problema.

Ara bé, la pretesa correlació entre intensificació pictòrica i definició de la imatge, molt rarament s'ha donat; al contrari, a mida que la imatge guanyava en presència, les ambigüitats es van mostrant més imprecises, o, inclús completament errònies, bloquejant la correcta conclusió del treball representatiu de manera lineal, és a dir, sense una sola alteració del pla inicial.

Per molt que les alteracions necessàries sempre semblessin ínfimes, emprant un sistema acumulatiu d'intensificació pictòrica, l'opció del retoc fàcil i directe mai ha sigut possible. Aquesta situació angoixosa s'ha repetit molt més del que hagués estat desitjable, ja que fins fa poc s'atribuïa incorrectament a una precarietat o mancança estructural del procés pictòric; de manera que sempre s'acabaven afegint retocs, correccions, modelats amb calçador, o més i més innecessàries capes de pintura. Sempre amb la peregrina esperança de trobar la solució des del fet pictòric.

Gràcies a la reflexió sobre la multiplicitat de la pintura bizantina la pretensió de solucionar ambigüitats en el dibuix inicial emprant el tempteig pictòric, s'ha acabat revelant com a impossible en un projecte pictòric acumulatiu.

En una imatge de rigor figuratiu mitjà o alt es produeixen un gran nombre d'intervencions pictòriques. Si es pretén que tots deixin la seva empremta, el pla que les coordina ha d'estar altament detallat. Molt més que la noció d'encaix i de llum que s'emprava fins al moment. En el cartró adient per a la pintura per capes, no es pot deixar res obert a la resolució posterior, ja que es sap que qualsevol ambigüitat en el plantejament no es concretarà naturalment i processual en una solució en el format definitiu, ans s'agreguarà a mida que la imatge prengui cos, mostrant-se la informació cada vegada més imprecisa. Es podria dir que el cartró adient és una model a escala 1/1 de l'obra acabada i no el seu esquelet. El paral·lisme amb el referent que s'empra normalment a la pintura bizantina contemporània com a referent, ho deixa més que clar. El cartró és, ni més ni menys, que una obra ja acabada i ben fermada en tots els seus caps.

De fet, en sotmetre una icona bizantina i una peça original pròpia al mateix escrutini es mostra ben clar un fet: Les obres que configuren la meua obra personal, són gairebé sempre prototips, per tant, s'ha de resoldre tota una problemàtica estètica de la futura peça, que a la icona es té feta d'entrada. I això representa molta més feina del que sembla, tanta que es podria considerar com una obra en si.

Per tant un prototip propi necessita tenir des del començament un referent amb tanta informació com el què necessita una icona bizantina, és a dir tant com si fos una obra acabada.

En definitiva, en el cartró s'ha de solucionar, com a mínim:

- 1) L'encaix al mil·límetre.
- 2) L'anatomia i els gestos de les figures a partir de la comprensió dels ossos i les articulacions. Dels objectes inanimats i animals, se'n buscarà la personalitat amb la mateixa exigència.
- 3) Als rostres s'hauran identificar les expressions des de les arrugues i les diferents ones que conformen la cabellera. Les mans i el peus també es treballaran amb luxe de definició. Als cossos, s'haurà de tenir noció de com les ones de la pell irradien des de les articulacions.
- 4) En el pla global, es buscarà la interacció en ritmes generals i dramàtics dels diversos elements representats. El que s'anomena macroestructura semàntica.
- 5) La llum es treballarà de manera detallada i com a mínim, en quatre valors. Tot i que no caldrà que les grans masses de llum estiguin perfectament realitzades, se n'haurà de tenir una bona noció.
- 6) Tot i que no cal incorporar-los a l'estudi final, s'hauran de fer notes de color que defineixin la gamma cromàtica a emprar, per tenir ben clara la ruta cromàtica des de la primera pinzellada de color al format definitiu.
- 7) S'hauran de tenir també resoltes les diferents densitats de l'obra, tant si s'empra perspectiva aèria com si s'empra un protocol iconogràfic. Dit d'una altra manera, saber quines zones

de l'obra tendran un presència i gruix pictòric fort, quines tendran una presència i un gruix pictòric suau, i quines ocuparan una franja intermèdia.

8) Resumint i dit de la manera més clara possible:

Quan es pinta un prototip, tant imatge, com ruta pictòrica a seguir, han d'estar igual d'acotats com quan es crea un nou avatar d'icona. Per tant, en base a la praxi bizantina, el cartró adient és la imatge definitiva i ben acabada de la futura obra, per molt que sembli un contrasentit.

Els dibuixos preparatoris de Holbein per a per a Sir Richard Southwell i Jane Seymour o la santa Bàrbara inacabada de Jan Van Eyck il·lustren a la perfecció l'esperit que ha d'impregnar el cartró. Gràcies a ell serà possible construir la imatge al suport definitiu optimitzant al màxim l'energia creativa, ja que permet una precisió quirúrgica de totes i cadascuna de les intervencions.

Treballar amb una imatge preparatòria molt tancada és com aixecar un edifici des dels plànols; des del moment en què es buiden els fonaments, està ja calculada la teulada. L'obra pictòrica per capes també té una natura projectual molt marcada, on ni es cerca ni es troba, sinó que es desenvolupa una imatge en matèria; i si es vol aconseguir un determinat acabat s'ha de preparar des de la base.

S'insisteix en la importància del dibuix preparatori, perquè estudiar i/o corregir en pintura en el suport definitiu, és molt costós. La pintura és un mitjà que permet un acabat molt tangible, però és poc versàtil precisament pel mateix. El dibuix, en canvi, tenint una mínima expressió matèrica, té l'agilitat necessària com per que sigui rendible l'inevitable estira-i-arronsa que exigeix realitzar un estudi satisfactori. Per tant, per qüestió d'economia de mitjans, convé realitzar la batalla creativa conceptual, especulativa i estètica, amb llapis i paper, o materials semblants.

Un cop definida la imatge en el dibuix preparatori fins pràcticament l'acabat, es pot traduir al fet pictòric amb gran seguretat i encert. Per aital acció convé seguir el criteri de la mínima intervenció, per optimitzar al màxim el treball previ. Cal insistir en aquest punt, per molt complexa que es vulgui una obra pictòrica, sempre s'haurà de evitar tota gratuïtat.

Per molt que el projecte estigui encaminat d'una manera racionalista a créixer progressivament sense tornades enrere, està subjecte a la inexactitud del món i de la persona que el genera. Per tant, compareixen inevitablement estira-i-arronses en la gènesi pictòrica que, poc o molt, fan necessàries correccions. Les correccions es poden dur a terme de moltes maneres; des de tapar completament la part no satisfactòria i recomençar, a retocar-la amb pintura de manera directa o de manera indirecta. Però sempre s'ha de recordar que tal de crear una pintura per capes de manera òptima, sigui bizantina o no, cada correcció és una inconveniència.

Si s'ha d'ésser estricte, corregir i/o retocar, té poc de mètode o recepta, sempre s'adequa a la problemàtica del moment concreta. A més, si que és molt pedagògic saber quines passes pictòriques segueixen les icones per venir al món, però la manera en què es poden corregir no ho és pas. Sols s'esmentarà que sempre es basen en la part més bàsica de la intuïció pictòrica. És a dir, afegir el que manca de la manera més directa, talment com si fos un pegat.

L'acció correctiva opera de manera directa en les necessitats circumstancials de la peça, sense funcionar com a procés racional organitzat i repetible. Per tant no es pot transmetre com a coneixement científic. Cal mantenir la raó al marge d'aquest assumpte, i no provar de fer una catalogació de maneres de corregir, i quan es trobi en la necessitat, procedir seguint l'instint del pintor.

Tanmateix, cal insistir en que com més ben preparada estigui un peça, menys adobs seran necessaris. La millor manera de corregir és evitar l'errada. La millor manera d'optimitzar la inversió d'energia que suposa la realització d'una imatge en llenguatge pictòric

indirecte, sigui bizantina o no, és desenvolupar-la en estudis previs, exhaustius i fortament intel·lectualitzats. Sols d'aquesta manera el fet pictòric es treu de sobre la incertesa que, en darrera instància, és la generadora d'errades i correccions.

18.7 EXEMPLE PROCESSUAL V: CRANC

En el exemple pràctic de pintura per capes pròpia "Cranc" es solucionaren gràcies al talent i la inspiració unes mancances referencials notòries. El present exemple ajudà a entendre el grau necessari de preparació d'una imatge en la seva justa mida.

Concretament parlant, es dirà que juntament amb unes quantes preses fotogràfiques, que foren el gruix del referent de l'obra, es va fer un dibuix preparatori del natural sobre paper de reciclatge de baixa qualitat, usant un portamines de grafit. Era un dibuix poc definit, si se n'ha de tenir en compte el futur ús referencial. No és que no fos "bonic", al contrari, l'aire que tenia el feia formós i suggeridor, però deixava massa coses obertes, excitant la imaginació. Coses que es varen haver de interpretar amb els referents fotogràfics.

Vist amb la perspectiva del temps, per tal de propiciar la correcció de la futura obra pictòrica, hagués sigut recomanable desenvolupar del natural aquest primer èxit expressiu en més papers. En incrementar el nivell d'explicació del que s'havia visualitzat de manera detallada i ordenada amb el model davant, s'hauria estat assegurant que la força del natural, recollida en el primer dibuix, arribés fins a la finalització del suport últim, ja que no seria un comentari aïllat, ans un discurs justificat.

Emperò, en el moment en el què es va plantejar la peça, no sembla tan clara la necessitat d'aprofundir en més dibuixos previs, *ja que es pensa —de manera errònia— que el sentit d'una obra pictòrica és, precisament aquest, desenvolupar en pintura de manera comprensiva i metòdica la intuïció de la idea-dibuix primordial*. I per aconseguir-ho en teoria n'hi havia d'haver prou amb els referents fotogràfics, ja què es consideraven prou correctes.

Durant el posterior treball pictòric, però, es va fer palès que l'esmentat axioma era incorrecte. Els referents fotogràfics —que sols donen informació òptica sense codificar— és mostraren insuficients per distingir trets fonamentals dels circumstancials³ en la majoria dels casos.

La fotografia és el recordatori de l'experiència visual com a fet sensorial, mentre que el dibuix és el rastre en un pla de representació del fet visual en la seva vessant intel·lectual. Per tant el segon mitjà pot arribar a aportar molta més informació referencial a un projecte que el primer. Sobretot si es tracta, com en el present cas, de representar una forma relativament allunyada de l'experiència diària.

Per tal de no encetar més polèmiques, es puntualitzarà que no es pretén entrar en cap moment en un debat dibuix *versus* fotografia, sinó sols catalogar quantitativament *des de*, i *per a la* pràctica pictòrica, les fonts referencials que té al seu abast per tal d'organitzar-ne l'esforç i la metodologia.

Tornant al tema, i sorprenentment, tot i les esmentades mancances de base, el treball pictòric es va desenvolupar sense problema ni un. *Gràcies a les ganes i una mica a la sort l'obra resultant tindrà àngel, ja que la musa, sistemàticament es dignarà a comparèixer amb la inspiració sota el braç*.

Així i tot, s'ha de ser conscient que l'aventura podria no haver sortit tan bé, com ha estat el cas de l'exemple "Llamàntol". En conseqüència, es dirà sobre la preparació de la present peça que, en base al postulat de la tesi, que entén el procés pictòric, no com una aventura, ans un projecte o inclús una meditació, l'obra es comença amb un plantejament deficitari, tot i el bon resultat final.

Com a conclusió menor s'extragué que, tot i que el cartró es realitzà referenciant la imatge majorment de les preses fotogràfiques i deixant l'estudi del natural pràcticament a banda, la influència del dibuix del natural fou innegable no sols en l'elaboració del cartró ans de tot el quadre, ja que, des de la memòria n'articula tota representació i observació dels referents fotogràfics. Llavors, es podria dir que sense el temps que s'havia invertit mirant el cranc del natural per fer l'esmentat dibuix, no s'hauria entès tan bé *a priori*, tan l'estructura com la

volumetria i el cromatisme del cranc mitjançant l'aproximació fotogràfica.

En definitiva, per molt bones que siguin les estampes referencials, sempre ho paga posar-se davant el natural amb un llapis a la mar.

18.8 EXEMPLE PROCESSUAL VI: LLAMÀNTOL

L'experiència pictòrica que dona testimoni el present capítol, fou realment decisiva per entendre la relació causa-efecte entre imatge referencial i resultat pictòric, la no-correspondència entre comprensió estructural i comprensió estètica del model i la manera de procedir davant una mancança de base detectada a gairebé la mitat del procés pictòric.

L'execució del dibuix preparatori de l'obra "Llamantol" es va desenvolupar de manera molt semblant a la de l'anterior exemple, tret de quelcom molt important: No es va trobar cap sentit expressiu al model que pogués aportar sentit d'unitat a totes les seves parts. Tot i que l'amenaça de les mordales quasi hagués pogut ser l'eix del sentit unitari, no ho era. La seva presència amenaçadora, acaparant tota l'atenció de la mirada comprensiva, les deslligava de la resta d'un cos, que quedava com a territori inhòspit i intransitable. Davant aquest fet, i pensant erròniament —com a l'exemple "Cranc"— que amb l'acte pictòric es podria acabar superant l'amenaça, s'acceptà el repte de pintar la por del animal cuirassat sense voler entrar en la seva psicologia.

Vist amb la perspectiva que dona el temps, sembla obvi que s'hauria d'haver insistit en l'estudi del model del natural i dibuixar tants d'esbossos com calguin per vèncer la por a les mordales i acabar entenent el sentit unitari de l'animaló (cosa que més tard es va haver d'acabar fent). Però no es considerà imprescindible fer-ho, pensant en que un treball pictòric exhaustiu basat en la còpia mimètica i detallada dels referents fotogràfics acabaria caçant el sentit unitari i l'expressió del model per esgotament.

Ja en la tasca de representació del llamàntol que es portà a terme en el cartró, es començà a fer ben palès, que tret de les mordales, que sí que eren definides, enormes i boniques, res més en la sofisticada criatura era fàcilment comprensible mitjançant els referents fotogràfics; molt menys —tal i com es pretenia— representable metòdicament. En fer el cartró, el llamàntol s'entenia com un ball d'espines, plaquetes i articulacions, i així es dibuixà; deixant pendent la comprensió de l'animaló al futur pictòric.

Estadis després, acabant la primera grisalla, més que fer-se palès que el material referencial era precari, s'acceptà. Fins al moment es sospitava, però no se n'estava ben segur. *Només quan la primera grisalla va exigir una comprensió alta a nivell estructural i volumètric dels referents, els mateixos es mostraren com poc més que taques borroses incapacitats per acotar res.* Sobretot si es té en compte que la criatura és força complicada i no s'hi té gaire relació en el dia a dia.

Per tant, va caldre tornar-se a plantejar el model del natural.

Es va invertit un llarg matí en la segona sessió amb el model, dividit en estudis detallats i noves preses fotogràfiques. Temps molt superior a l'hora curta que s'invertí en la sessió amb el primer model. Aquest cop, buscant l'excel·lència en el resultat, es va dibuixar sobre paper Ingrés de qualitat.

En base a la nova informació referencial, s'alterà la representació del llamàntol bàsicament gràcies a una línia fosca de pintura que definia una nova micro-morfologia. Després, se li va construir al voltant un tel d'ombra que s'estenia sistemàticament amb l'afany de conjugar les alteracions amb la imatge precedent. L'aspecte resultant era força més pesat i cansat que el que presentava l'exemple "Cranc" a l'estadi homòleg, indubtablement, ja que no hi havia criteri unificat entre els valors de llum, els colors i les capes. Fet que provocava que un mateix to —depenent del que tengués davall— pogués estar fet amb dues densitats pictòriques diferents.

L'estadi era un pegat, però per ventura vàlid per fonamentar els següents. En ell mateix era incoherent i lleig.

Les noves ombres transparentes i càlides i les precedents denses i fredes, per natura, es repel·leixen per molt que la coreografia dels seus modelats fos immillorablement unitari. Quant a l'estructura del model, la recerca de la qual era la causant de la lletjor de l'obra en aquell moment, tot i que es feia palesa una millor definició, seguia essent insatisfactòria. La por constant que projectaven les mordales seguia impeding capturar l'arabesc del cos del crustaci.

Davant la impossibilitat d'entrar en el sentit últim del model, l'única manera de seguir avançant en el treball, era desenvolupar-lo amb el què jo anomeno, voluntat de brodador. És a dir, analitzant i definint petita distància a petita distància, detall a detall i toc de color a toc de color. Construir la imatge sense altre centre articulador que no sigui el pla geomètric del propi suport de l'obra. El brodador té l'esperança que en el moment menys pensat comparegui la comprensió de l'ansiat centre expressiu, i en tenir definida l'estructura figurativa com a mandala neutre però precisa, li basti insistir-ne sensiblement uns pocs punts, per donar-ne fe, vivificant la representació.

Seguint aital esperit de treball, en un moment donat del desenvolupament de l'obra, el procés de comprensió-figuració del llamàntol queda encallat en un ritme concret: El recargolament de l'abdomen, més concretament en com la part final d'aquest és relacionava amb el gest invers de la cua. En conseqüència, tot el què li pertanyia, anelles, flexió, escorços i altres aspectes, es mostraven saturats d'informació, però sense nexxe d'unió algun. El problema inicial persistia. Per extensió, les potes, el cap i les mordales del llamàntol —parts si enteses— perdien verisme.

S'havia recorregut el laberint de la informació referencial passa a passa, sense haver trobat la sortida a la realitat, el sentit últim de l'animal.

Llavors, i amb l'esperança d'acabar encertant per insistència, es reestructuraren les línies mestres de l'animaló amb una barreja d'ocre groc i negre de tremp d'ou pur. Ampliar per tercera vegada els referents no semblava aquell cop adient, ja que els què es tenien eren indubtablement exhaustius i de qualitat. Per tant, l'error —o millor dit, la manca d'encert— havia de ser fruit de la manca de o bé de concentració, o bé de traça. Per tant, s'empraren els què ja es tenien.

El retoc es va fer amb decisió i coratge, però l'empresa no tenguè èxit, i la comprensió del gest de l'abdomen continuava escapant-se, tudant sa representació. Quelcom importat del pla imaginatiu no s'havia plantejat.

S'havia d'acceptar que mancava quelcom essencial en la preparació i deixar d'insistir la integritat física de l'obra, ja que l'únic que s'aconseguiria, seria minvar encara més les troballes estètiques de les altres àrees. S'havia de desenvolupar encara més la comprensió del model, arribant fins al final de les forces.

Tot i que en aquell moment s'estava focalitzant la incomprensió de l'animal en l'arabesc de l'abdomen, cal tenir present la possibilitat que pogués ser simplement un cap de turc, un punt on tota una precarietat general floreix. Tanmateix, i fos el què fos allò que mancava en el llamàntol, si s'observava sense tantes exigències, es feia palès que no s'estava fent un mal treball pictòric. Bastaria substituir-ne la directriu present en aquell moment, que era un marcat interès en el verisme biològic, per un esteticisme pictòric més boirós en els seus aspectes constructiu, per poder continuar l'obra sense altre problema.

No es volia (o no es podia) castigar encara més l'obra pictòrica amb temptejos d'imatge, però era necessari estudiar-ne amb exactitud la problemàtica. L'única manera de respectar ambdues exigències, va ser calcant a un paper vegetal una idea acurada del sentit unitari del llamàntol, tenint especial cura amb la part conflictiva, i desenvolupar l'estudi a banda.

El primer calc es recalca a un paper comú en el què se n'estudiaren les línies principals. Sense donar temps a que el treball es refredés, es tornava a calcar a un altre paper, i s'anava repetint el procés.

En repetir amb rapidesa i sistemàticament el mateix dibuix s'estava destil·lant la part

essencial de la part circumstancial del model, d'una manera remotament semblant a com es destil·la l'esperit de la canya de sucre.

En un moment donat, més per revolució que per incrementació va aparèixer l'ansiat sentit unitari, però es va seguir el procés per eliminar tot dubte possible.

Acabat l'estudi que feia el nombre vuit quedà ben clar que la comprensió del model no era ni estètica ni casual —no era flor d'un dia— per tant ja era possible redirigir-la al suport pictòric.

Llavors, s'escolleix la millor versió d'entre els darrers estudis es calca a un paper vegetal, i es passa al suport.

Per refer la part conflictiva de l'obra, davant del que s'ha exposat sistemàticament sobre la natura dels retocs, i sobretot contrastant-ho amb la manera de procedir bizantí davant fets correlatius, recomençar el procés pictòric de l'abdomen es presentà com a única solució per assegurar bellesa i coherència a tota l'obra en general.

La part de la imatge a corregir primer de tot es tapà de gris mitjà seguint el dibuix just acabat de calcar amb una mixtura de blanc de titani i terra d'ombra natural. Ara bé, per tal d'aportar naturalitat al pegat, es va aprofitar la interacció cromàtica i qualitativa de la pintura de davall d'una manera molt sensible deixant-la respirar adesiara, com si d'una mena de pre-pintura es tractés.

Amb el color, no sols es taparen les parts conflictives —abdomen i la cua—, ans també el seu reflex en el plat. Si canviava una part del model òbviamment també havia de canviar el seu reflex.

L'abdomen i el seu reflex es refà seguin exactament el mateix procés pictòric que el primer cop. L'única diferència rellevant que es trobà entre el primer i el segon cop fou la facilitat amb la que es desenvolupà la re-elaboració, fruit del major coneixement del model i de la densitat de la base pictòrica pre-existent.

18.9 EXEMPLE PROCESSUAL VII: SPACESHIP II

En base al que s'havia après en les dues experiències prèvies, i per tal de poder definir a la perfecció la complexitat del model de la peça present, un formós caragol marí, es plantejà referenciar-lo majorment del natural, luxe a l'abast gràcies a ésser el model una criatura inanimada i incorruptible. A diferència dels estudis dels exemples anteriors, el cartró es dibuixà en un paper de qualitat. *Gràcies a l'aportació de les dues experiències anteriors, es considerà imprescindible realitzar un cartró altament detallat*, de manera que s'emprà un paper receptiu i resistent a la multiplicitat de registres d'intenció que exigeix un dibuix precís. Es trià l'Ingrés de la casa Guarro com a paper adient.

Un cop acabat l'estudi, l'obra en gestació està entesa fins a tal punt, que elaborar el seu avatar final està mancat d'altra necessitat que no sigui una imposició exterior. És a dir l'existència d'una necessitat de l'objecte pictòric. En base a l'experiència del treball preparatori de la present peça, que és la culminació de moltes d'altres de semblants, es pot concloure el següent:

En el cartró s'ha d'esvaïr tot el desig estètic i conceptual que impulsa l'obra en projecte. Després de l'èxtasi intel·lectual que suposa la predicció de l'obra en el estudi, el projecte pictòric sols ha de tenir com impulsor —com a la pintura bizantina— un amor-consciència incondicional i infinit cap el que es representa. En definitiva l'acte creatiu per se, l'extensió de l'aura de l'artista mitjançant la imatge al suport físic de la peça.

Concloent, un cop que no hi ha recerca imaginativa en la realització de la part pictòrica d'una obra idem, hom ha de canalitzar la imaginació a la consciència de l'acte físic-pictòric. Aquest esperit tàntic, allunyarà el desencís què pot suposar treballar coneixent el misteri, i permetent a la ment no allunyar-se de la imatge atemporal creada en els estudis a banda,

bolcar-la amb la intensitat pertinent al suport definitiu.

L'obra recollida en el present exemple encara no està acabada, però el seu grau de pulcritut i intensitat visual en el moment en que ha quedat parada, és molt superior als estadis homòlegs dels dos anteriors exemples. Gràcies a haver realitzat un cartró perfecte s'ha pogut realitzar una pintura minuciosa però molt molt específica, gairebé en un treball cal·ligràfic, eliminant tot allò que no aporta rés. Caràcter que es desmarca del treball en els primers estadis dels exemples anteriors, realitzats amb un traç ample i d'intencions generalista.

Tenir un cartró perfecte possibilita treballar la representació pictòrica de particular a global, que és la manera òptima de treballar en la pintura per capes.

18.10 EXEMPLE PROCESSUAL V: THE GUIDE

La peça que es tractava al capítol 13, es plantejà per aclarir certs dubtes persistents sobre l'obra pictòrica feta per capes. Es volien treure conclusions definitives sobre, si un plantejament del projecte pictòric obert a les alteracions que el seu desenvolupament natural pogués suggerir, podria oferir una major frescor en l'acabat de la pintura i/o una major agilitat en el seu procés de realització, conservant-ne el grau de bellesa de l'acabat.

Per tant, els estudis preliminars de la present peça, tenien una intenció molt més suggeridora que no pas descriptiva.

L'obra naixé sense referents. Es va fer un encaix previ força acabat de memòria, i els personatges es referencien *a posteriori*. Llavors, primer se'n desenvolupà una idea bàsica dels posats i interaccions dels personatges, per després seleccionar-ne els referents adients d'entre moltes estampes de cultures i períodes diversos. Rostres, cossos i membres, des de l'escultura hel·lenística a la pintura preraphaelita, interaccionaven entre si sense que cap estampa correspongués totalment a una figura. Combinar estampes permetria a la imaginació de l'artista valorar més el fet creatiu que no el mimètic de la representació, i sobretot facilitaria la recerca.

L'ambigüitat que aportaria la combinació de referents, afegida a un treball preparatori poc tancat, propiciaria un futur treball pictòric ric en possibilitats contraposades, que només es podrien triar i/o resoldre transitant el camí pictòric fent alteracions. Alteracions a les quals, com ja s'ha dit, s'estava més que predisposat.

Un cop s'havia decidit, tant el primer encaix com els referents a emprar, es realitzen de manera més aviat desorganitzada, uns dibuixos preparatoris a banda, més per plaer que per preparació. Es concreta el gest de les figures que mostren un major interès i/o bellesa amb poc rigor.

Finalment i en base, no als dibuixos esmentats, sinó al conjunt de les estampes referencials i la composició feta de memòria, es realitzà un cartró que, de manera àeria, definia ubicació, gest i interacció de les figures. En el cartró els personatges vibraven amb il·lusió ambigua però estètica, esperant ser definits en les futures intervencions pictòriques.

En ell es definien els elements dels cossos de les figures, però no la seva musculatura; s'articulaven les expressions dels seus rostres, però no se'n determinava la coreografia dels múscles que les conformaven; s'escriuien patrons de lectura rítmica, però no se'n acota ni el seu valor ni molt menys el seu tempo.

En definitiva, es preparà el cartró d'una manera que, si la imatge fos simple, hauria sigut suficient per obtenir un bon resultat. Ara bé, com que la imatge constava de moltes figures i entrelaçades era una empresa pictòrica realment complexa, necessitada d'un gran nombre d'estudis preparatoris per trobar-ne les claus i representar-les en propietat. Tant de cada una de les figures de manera aïllada, com de les seves interaccions. Però, aquests estudis no es realitzen, s'insisteix, amb la intenció de trobar-ne la solució a la mateixa tela. Fet que comportaria, sens dubte, un tempteig pictòric important, i un bon grapat d'alteracions i/o penediments.

L'elaboració pictòrica de la present peça s'endevinava com una autèntica batalla campal a

la recerca de la definició i equilibri d'una imatge final completament inexistent, de moment en cap referent, o àdhuc, a la ment de l'artista.

Tota una emboscada pictòrica.

La primera intensificació de la imatge en ombres càlides prengué un caire intens i esteticista. Les figures quedaren definides amb rigor i sobretot amb molta frescor. Però, a causa de l'inevitable i ja previst tempteig que implicava haver de concretar un plantejament de dibuix obert, l'acabat de la pintura acaba presentant un aspecte molt brut en finalitzar l'estadi. Les figures quedaren sobre-saturades de pintura i mancades d'unitat en el modelat i el cromatisme; no sols entre elles, també entre les seves diferents parts.

Però, tot i la brutor, es podria dir que en aquell moment la pintura estava avançant amb èxit, que es trobaven el nexa d'unió compositiu mitjançant el treball pictòric. Ara bé, això només es podria haver acceptat com a cert si l'obra es considerava acabada, ja que, si s'hagués de velar la imatge i s'hagués de reempastar tot seguint el protocol pictòric, cadascun dels fragments de qualitats pictòriques enfrontades donaria un resultat diferent de l'altre, trencant imprevisiblement el sentit unitari de la peça. Fet al qual se li havia de sumar que després de velar i reempastar, desapareixent l'aspecte fresc de la imatge, probablement la feria encara més lletja i fragmentària. Llavors, i en conseqüència, si difícilment és podia intensificar l'obra de manera ordenada, no quedava més remei que considerar-la acabada, consideració que no s'estava disposat a acceptar. Per tant, i contradient el què s'acaba d'afirmar en el començament del paràgraf, *es dirà que concretar de manera pictòrica una imatge oberta, si aquesta ha de tenir un procés generatriu llarg i complex com el del present cas, no és una bona opció.* El tempteig pictòric ha generat una imatge, densa i emocionant, si; però també ambigua i torturada, gens adequada, en definitiva, per esser el fonament d'una obra pictòrica que aspira al subtil cromatisme nacrat resultant de deixar entreveure capes i capes de pintura. Tanmateix, en aquell moment encara no es va voler considerar l'esmentada precarietat com l'afirmació d'una norma general processual. De moment era sols una experiència. I en voler aprofundir fins al final en el tema de les correccions, es va decidir començar la pintura a un nou suport, donant al present suport la consideració d'obra fracassada o assaig general.

El nou avatar de la peça es va començar amb una disposició d'ànim immillorable. Es considerava que entre el que s'havia après del primer fracàs, la nova mida de la tela⁴, i el ferm propòsit de dedicar més concentració i cura a la realització de la pintura, l'empresa acabaria amb èxit.

Aquest cop, i a diferència de l'anterior avatar, la imatge es començà a intensificar d'una manera absolutament unitària, donant un primer grau de modelat fosc a les ombres de totes les figures. Només quan totes elles havien rebut per tot arreu la seva ració d'ombra, es passava al segon grau d'intensitat, aplicat sempre en consonància al primer. En total, i aplicant a tot moment la pintura en capa fina, es pujaren un tercer, i un quart grau la intensitat de les ombres de les figures.

Tot i l'esmentada manera de procedir tan organitzada i racional, la imatge no va millorar gens en correcció. Davant d'aquest fet, es presentà més que clar el que ja s'intuïa abans: *Treballar una imatge per capes, és transitar una camí unidireccional de representació. Un cop es posa la primera pedra de l'edifici cromàtico-imaginatiu —normalment un siluetejat amb tinta xinesa o tremp suau— **no hi ha reculada possible natural pel que fa a la imatge.** Només la que s'ha plantejat en un principi és la que es completarà.*

Per tant, i tornant al present exemple, és lògic que en emprar per segon cop un cartró obert d'intencions (també es podria qualificar com simplement deficient) s'obtingui per segon cop una imatge de definició ample, o naïfzant. Llavors el resultat negatiu no és tracta d'un desafortunat accident per partida doble, ans de quelcom inherent al procés pictòric indirecte.

Intensificar una imatge per capes pictòriques representa anar augmentant-ne gradualment

la seva corporalitat, però sense alterar-la. Si un traç en un primer valor pictòric s'estén per una determinada àrea, quan se li col·loca a sobre un nou valor, es fa deixant respirar l'anterior; ***llavors el valor de la llum resultant és de 1+1, i de no 2***. Suposant que s'hagués de fer una correcció de la imatge, sols es podria fer amb una intervenció de 2, fent que l'alteració no s'avengués amb la resta de l'obra treballada per sumes de valor. A més també s'hauria de tenir en compte que la diferència de qualitat cromàtica que existeix entre la superposició de capes i la pintura directa, també evidenciaria l'alteració. Cal afegir a la reflexió, que corregir amb acció pictòrica directa, per molt que pugui semblar que funciona en el moment en què es fa, no és quelcom inòcul, i pot tancar en bloc el discurs plàstic de l'obra. Per tant, pintant per capes, no existeix en absolut la possibilitat d'alterar amb facilitat la idiosincràsia d'una imatge, a la manera de com feia, per exemple, Giacometti en els seus retrats. Aquest estira-i-arronsa de llum i ombra, autèntica muntanya russa pictòrica, faria minvar l'efectivitat estètica de la interacció de les capes cromàtiques.

Com era d'esperar, les parts de "The gide" que més es retocaren, foren les que obtingueren un acabat més pobre. Basta comparar l'àrea dels rostres dels amants⁵, on es desenvolupà una autèntica batalla pictòrica, amb els altres rostres o cossos que tengueren un procés creatiu més unidireccional. Aquest exemple, és una prova irrefutable més que el retoc és un desgast de l'obra pictòrica feta per capes, si com a mínim el retoc aportés agilitat o plaer al procés creatiu, encara podria tenir una mica de sentit, però com s'està demostrant no és en absolut així. El retoc és lent i patidor, quelcom precari, adient només per corregir in extremis algun error molt greu.

Les parts tudes pels retocs necessitarien ser com a mínim discretes, per tal de no cridar l'atenció de l'espectador i amagar-se de la correcció processual circumdant. Condició que no es correspon amb les necessitats del tempteig pictòric.

Les correccions continuades a la present peça tampoc es pogueren fer de manera àgil. Haver de corregir segregant acció lumínica d'acció ombrívola comporta una dificultat alta, i sobretot, no permet fer intervencions concloents en una sessió continuada. Llavors i en conseqüència, el fil del retoc de la imatge (que és la base de definir per tempteig) es perd completament si abans de considerar si se n'ha triomfat amb les alteracions o no, s'ha de deixar passar tres sessions i els corresponents dies d'espera mentre eixuga la feina. Pintar un dia l'ombra, deixar-la assecar, pintar-ne un altra dia la llum i tornar-la deixar assecar, donar una transparència general unificadora en una tercera sessió i avaluar, és quelcom que només té sentit pràctic si, tant la imatge, com el seu pla creatiu estan perfectament delimitades amb antelació. El problema persistiria àdhuc si s'empressin secatius poderosos per agilitzar l'espera entre les diferents sessions, ja que es mantendria constant l'obligació de segregat les intervencions, que és el que realment talla el fil de la definició. En definitiva: *La pedra que sistemàticament malmena l'efectivitat dels retocs en la pintura per capes, és l'obligació d'haver de treballar de manera protocol·lària, que és precisament la seva pròpia essència. Per tant, qui pretén millorar la frescor, o l'efectivitat en el procés creatiu d'una pintura per capes deixant obert el dibuix preparatori o cartró s'equivoca.*

Precisament com ha quedat constància en l'exemple "The gide", les que més s'alteren durant el procés creatiu, són les que més desproveïdes de frescor estan en el acabat final. Ans al contrari, com a a imatge estan encarcerades i com a fet pictòric, mastegades.

En quant als hipotètics avantatges de l'emoció que posseeix crear una imatge en un moment d'inspiració altament desorganitzat, el resultat de l'aventura pictòrica dionisiaca, el mite de recrear en un moment d'or el món guiat per la gràcia de les muses, pujant i baixant tons, colors i textures de manera tan interaccionada que sembla que és l'obra mateixa la que es mostra sola, se n'ha de renunciar. Amb pintura indirecta no és possible de cap de les maneres, ja que:

1- La segregació protocol·lària de llums, ombres i colors, impedeix tota relació de trànsit

i/o acció intuïtiva amb la imatge que s'està obrant.

2- El modelat de les intervencions descartades deixen nafres que molesten i/o obliguen a una forta insistència de les noves intervencions, distorsionant-ne, en conseqüència, la vàlua poètica i possibilitat d'exactitud.

Temptejar i/o alterar la imatge amb pintura tampoc suposa un estalvi de temps o esforç. Per natura, ja que redirigir mitjans tan sòlids com l'oli o el tremp d'ou, obliga a una insistència sistemàtica en les noves directius, insistència que demana més temps que si es fessin de bell nou a una superfície verge; i sobretot perquè la voltera processual a la que el tempteig està obligat, exigeix moltíssim de temps.

Sens dubte la millor manera de invertir el temps a l'hora de fer alteracions és estudiant-les primer en llapis a un paper a banda, per, un cop enteses, passar-les al suport definitiu, on pintar-les sense tempteig ni dubtes. Talment com s'ha fet a l'exemple "Llamàntol". Així i tot, per lògica i per definició, sempre serà millor tenir-lo tot estudiat des de abans de començar a pintar.

Fins al moment s'està parlant pràcticament sols d'alteracions a escala petita o mitjana. És a dir, ubicació exacta del que serien els trets d'una figura (el caràcter exacte d'un ull, per exemple, com escala petita), o d'algun membre d'una figura (com una mà, com escala mitjana). En quant a fer alteracions a gran escala, és a dir, canviar la ubicació exacte de tota una figura o fer aparèixer i desaparèixer elements, siguin secundaris o principals, suposaria la mateixa problemàtica que es troba a les alteracions a petita i mitjana escala però multiplicats per deu. Llavors, i al meu entendre, les alteracions a gran escala en la pintura per capes són inconcebibles de poc pràctiques que són. Tampoc no es poden ni plantejar realitzar alteracions i/o correccions a gran escala servint-se d'un llenguatge pictòric directe, per dos motius:

1- Perquè les àrees retocades s'allunyarien massa de l'acabat nacrat global.

2- Per definició. El subjecte d'aquesta tesi és la pintura generada per la interrelació de sostres cromàtics diferenciats, quelcom que la pintura directa, òbviament no és.

En dues o tres peces primerenques de la recerca pictòrica que ha derivat en la present tesi, vaig provar el retocs *alla prima*. El resultat aconseguit sempre era el mateix: El retoc de pintura directa s'acabava estenent, d'una manera infecciosa i irrefrenable, a la resta de la imatge. Fent que es perdés, no només la bellesa i frescor de l'obra, ans desvirtuant-ne, inclús, la pròpia essència. Ara bé, si mitjançant una voluntat ferrenca s'aïllava la pintura directa a la zona necessitada, la diferència entre ambdues qualitats pictòriques, malmenava la unitat formal de l'obra.

Com ja s'intuïa des del mateix començament d'aquesta tesi, els colors diàfans tan característics de la pintura per capes, es malmeten a les parts que sofreixen retocs i/o alteracions del protocol, fins a tal punt, que es pot arribar a desvirtuar l'aspecte de conjunt. Com també s'intuïa, les alteracions —que són complicades de portar a terme— no aporten una millora considerable de la versatilitat en la reelaboració de la imatge.

Llavors, si ni són àgils, ni el resultat que atorguen tampoc és bo, es pot perfectament concloure que:

Tot i que modificar la imatge sigui una qüestió vital, és imperatiu abstenir-se de fer retocs i/o alteracions. Per molt deficitària que pugui semblar una imatge, es millor tirar-la endavant, tot i proveir-la de la força estètica de la puresa processual, que no convertir-la en un camp de batalla pictòrico-imaginatiu. Per ventura, la imatge resultant serà una imatge adusta o d'aspecte naïf però plena de força i convicció. I encara més recomanable que continuar fins al final una imatge considerada defectuosa, és fer inexistent aital defecte, resolent en dibuixos preparatoris a banda, tots els dubtes

possibles i imaginables, abans de posar-se a pintar.

Cal afegir, que a efectes conceptuals també és important tancar les portes al retoc. Si s'obrin i es transita l'alteració, l'objectiu final de l'obra es torna boirós, i l'artista includiblement es perd entre la multipositivitat de resolucions adulterades; esdevenint ànima en pena, incapacitat per retornar al camí estètic de la necessitat pictòrica, per desgràcia, ja no a l'abast. No és agosarat en absolut referir-se a les segones opcions com resolucions adulterades, perquè —s'insisteix—la resolució estètica pretesa d'una obra per capes, és, un cop escollida la ruta estètica, seguir el protocol pictòric fins al final. Exactament com a la pintura bizantina. Per tant, un cop es trenca el camí —fins i tot amb sols un retoc—, no existeix aparença construïble per la consciència òptica, homòloga al beatífic seguiment del protocol. Dit d'una manera més clara, l'aparença externa de la pintura és fruit d'un formulisme ritualista altament estereotipat, que —es vol insistir en aquest punt vital— *no té traducció òptica possible*. Un cop s'altera la fórmula, és impossible no perdre's en un mar d'opcions falses, ja que aquestes són d'un altre gènere, el visual. De manera que l'obra sempre s'ha d'acabar en precari, independentment del tant per cent o natura del retoc que tenguí la peça.

I ja per concloure el capítol, es tornarà a dir que, de cara a la tesi, la virtut més gran de l'exemple "The gide" i la que es tractarà just a continuació, és precisament el seu fracàs. Ambdues peces, estan impregnades del caos processual que es genera en voler precisar una imatge, de entrada, poc preparada. És gràcies al testimoni processual d'aquest caos⁶, que s'han pogut extreure conclusions taxatives, i consolidar —a la fi— la capacitat de predicció de la interacció de les capes pictòriques, sempre vertebrant-les des del dibuix preparatori o cartró, autèntic *factòtum* de la imatge de l'obra per dret propi.

L'anàlisi dels errors d'aquest i del proper exemple de procés d'obra han acabat per conferir a la meua metodologia pictòrica una maduresa i solidesa més que demostrables; i posseir una metodologia sòlida és fonamental si es vol pintar per capes sense l'angoixa que dona la incertesa de no saber quin camí triar, però sí saber que no es pot tornar enrere.

18.11 EXEMPLE PROCESSUAL IX: ANUNCIACIÓ

L'exemple de procés pictòric "Anunciació" es realitzà seguint dues directrius clarament diferenciades:

1- La primera directriu es podria qualificar, com a l'exemple anterior, d'oberta. Oberta als suggeriments que el desenvolupament pictòric pogués portar. Seguint aquest plantejament es realitzen les dues figures representades.

2- La segona directriu, es podria qualificar de tancada. Tancada a les previsions d'un dibuix preliminar treballat a consciència, el cartró. Seguint aquest plantejament s'elaborà el paisatge arquitectònic representat.

La dualitat de plantejaments fou motivada per la impossibilitat de concretar el fons adient a unes figures que, ja ben definides i proveïdes de necessitat creativa, exigeixen començar el procés pictòric. Llavors i en conseqüència, la peça no era un experiment pictòric en sentit estricte, sinó, una obra real i sentida amb un doble plantejament fruit de les circumstàncies, fet que li atorgà un interès extraordinari per l'estudi del tema que ocupa la present tesi. Un experiment és més fàcil de manipular que una obra sentida, sens dubte.

Les dues àrees de l'obra pictòricament parlant, eren estanques entre si, de manera que es pogué realitzar el treball en dos temps sense cap tipus de problema afegit. Es començà pel primer terme, que era la part que es tenia clara, i es deixà l'altra part en *stand-by* fins el dia que comparegués diàfana la idea per a sa resolució.

Durant el temps comprès entre el començament d'una i altra àrea —gairebé dos anys— dues

circumstàncies varen cristal·litzar la meva concepció del fet pictòric per capes. La primera era la imbricació bizantina, que aportà un preciós i indiscutible coneixement processual. I la segona era el resultat de dur les intencions pictòriques a l'obra personal fins al final, tant en les figures d'aquest exemple, com la peça del capítol anterior, com en altres obres realitzades amb aital plantejament. Obres que havien demostrat l'excel·lència d'acotar al màxim possible la imatge preparatòria per optimitzar el procés pictòric per capes. És a dir moltes idèes poc encertades havien sigut substituïdes per idees noves i encertades, fruit de l'experiència organitzada, de la investigació pictòrica.

Les dues àrees diferenciades de l'obra, s'acabaren per acabar juntes. Per molt que s'havia començat el treball per separat, no es considerà adient —tot i que s'hagués pogut fer— començar la segona àrea amb la primera ja completament tancada. La unitat del quadre es podria haver malversat seriosament.

Per tant, i que quedí ben clar, en la present peça no s'estava contraposant experimentalment dos plantejaments per saber quin s'ajusta millor a les necessitats que es tracten a la tesi, sinó que s'està constatant *a posteriori* —gràcies a la reflexió escrita sobre l'elaboració d'una obra amb el seu inici fragmentat en el temps i la seva concepció— la veracitat d'uns postulats.

En l'àrea de l'arquitectura, llavors, es va aconseguir un millor resultat que a l'altra àrea, sobretot perquè tal i com s'ha dit s'elaborà des de una comprensió més profunda del projecte pictòric. El tanteig necessari per formar una idea precisa de la imatge que s'elabora es va desenvolupar en estudis preparatoris a banda. D'aquesta manera l'encarnació pictòrica de la arquitectura es va poder realitzar d'una manera unidireccional i sistemàtica, evitant a tot moment deixar empremta d'alteracions i/o correccions. Aquestes circumstàncies són les que permeteren conferir a la pintura una força i claredat molt superiors a les que s'obtingueren a la part de l'obra feta des de l'altre postulat.

En poder casar-se sistemàticament les intencions rítmiques i figuratives de les diferents capes de color i llum a l'àrea de l'arquitectura, s'aconseguí una claredat pictòrica superba, a l'hora que una lleugeresa i una definició molt precisa de la imatge. Claredat que de ni un bon tros aconseguiren les figures. En base a aquest fet, es podria afirmar que el pes d'una imatge per capes no depèn tant del grau de definició, ans de com es realitza aquesta definició.

En definitiva, després de l'èxit en la representació de l'arquitectura que era el concepte d'obra tancada, es demostrà que la clau per obtenir un bon resultat en la pintura per capes consisteix en tancar el projecte al màxim mitjançant un treball preparatori exhaustiu.

És important entendre, que el no-erudit en el tema, mai podrà entendre *a priori* fins a quin grau és necessària la preparació per a la pintura per capes. Per molt que es faci un treball sincer en la preparació d'una obra, les inexactituds sols es troben un cop la densitat de l'imatge, mitjançant la pintura, pren un grau més que respectable, moment en el que precisament es fa complicat alterar la natura dels trets.

Llavors, tornant al cas concret de la present peça, no es va veure clar que el dibuix preparatori estava mancat de la definició necessària per tractar de manera naturalista el gest i l'escorç de les figures fins a que no s'arribà a més o menys una tercera part del protocol pictòric previst. Així i tot, es vol remarcar que l'aparença de l'obra a l'esmentat estadi no era ni lleig ni inexpressiu; ans al contrari, presentava una frescor i una vida, plena d'amanerament encantador, molt semblant —per exemple— a la que impregna l'obra de Giulio Romano. En el moment esmentat, totes les expectatives que havia obert el projecte i els estudis havien sigut recollits ja a l'obra pictòrica d'una manera esteticista, deixant-la, per tant, nua de la bellesa il·lusòria del procés. És a dir, un cop la bellesa del desig creatiu desapareix, la imatge resultant és més aviat lletja. Amb això s'està afirmant que les ganes de pintar maquillen les mancances figuratives fins el moment en què la pintura pren protagonisme, com les ganes de casar-se poden fer veure atractives persones que no ho són pas.

El procés pictòric de l'arquitectura, a diferència del de les figures és desenvolupà d'una manera completament unidireccional, no hi va haver tempteig. El seu dibuix inicial es realitzà d'una manera molt minuciosa, tant, que no es plantejà una problemàtica estètica a desenvolupar en pintura, sinó que es resolgué una problemàtica estètica en dibuixos preparatoris *a priori* de l'activitat pictòrica. Aquest fet es palesa en contrastar el cartró de l'arquitectura amb el de les figura de la dreta. Mentre en el dibuix arquitectònic, una línia d'esperit minimalista dóna fe a la perfecció d'un espai i una volumetria ben entesos gràcies a la qualitat dels estudis pretèrits, la línia de la figura de la dreta, tot i que pot semblar que és estèticament idèntica, representa una estructura lineal desproveïda de rigor comprensiu sobre el què l'anima, ja que no s'ha desenvolupat més enllà de dos parcs estudis inicials. En definitiva, si en el primer cas es representa la realitat, en el segon es falsifica.

Durant el desenvolupament del projecte pictòric els resultats que s'anaven obtenint variaven depenent del grau de qualitat de la preparació. Allà on una bona preparació havia deixat ben definida la volumetria del què s'havia de representar s'obtenien imatges diàfanes i precises, mentre que on s'estava emprant una concepció aventurera de l'obra pictòrica, en els estadis homòlegs la imatge presentava un elevat nivell d'indefinició, àdhuc de confusió. Cal insistir per tal que el lector es faci una idea acurada del què es parla que, en un moment primerenc del desenvolupament de l'obra aquesta indefinició o vibració pictòrica, no és dolenta, ans al contrari. Si és una primera taca engendrada des de la sinceritat i l'esteticisme, sempre que defineixi correctament la imatge, emocionarà a l'espectador més que una taca freda i precisa.

Ara bé, el problema és que aquesta primera taca no és intensificable processualment, ja que la imatge de l'obra ja està més que present i definida. ***Les troballes de la intuïció pictòrica tenen tota la gràcia del que és irrepètible, provisional i sobtat, però cap possibilitat de coordinació amb posteriors esforços creatius per la seva pròpia natura. I cal insistir en que tota la gràcia del projecte pictòric per capes es basa en la repetició-intensificació d'una imatge per interacció de nivells, és a dir la coordinació de molts sostres de pintura per generar una sola imatge sense que cap en concret la contengui.***

El que s'està esmentant, és molt difícil d'entendre, inclús de creure, per una sensibilitat pictòrica contemporània acostumada a envestir de manera immediata, sense altre protocol pictòric més que el prova—error. Precisament per això, cal insistir en el tema totes les vegades que siguin necessàries.

A mesura que la resolució de l'obra va anar avançant, l'arquitectura mai es va desvirtuar, ni mínimament, en les seves particularitats. De la mateixa manera, per molt definida que estigués, tampoc no va arribar al seu punt de saturació pictòric mai.

En canvi les figures, sobretot la de la dreta, molt aviat es començaren a ressentir de manera més que evident, i es mostraren brutes i completades de manera inconnexa en quant a fet pictòric; i com a imatge, es mostraren febles i indefinides. També a diferència de l'arquitectura, les figures assoliren el punt de saturació pictòrica molt aviat, no podent-se intensificar més que alterant-ne el protocol.

Davant el què s'acaba d'exposar es dedueix la següent afirmació: *Una imatge ben preparada admet un nivell de resolució i saturació pictòrica molt més alt que una imatge poc preparada.* L'explicació d'aquesta particularitat és la següent: *Gràcies a una treball preparatori acurat cada intervenció pictòrica es pot aplicar de manera molt precisa, lliurant-la en conseqüència de tot allò que no és pretén.* La part no controlada del gest pictòric, pot representar més de tres quartes parts de la seva integritat física; i en estar desproveïda d'informació figurativa, és completament eliminable. Eliminant sistemàticament el què no serveix del què funciona, no s'acumula altra cosa que no sigui intencions figuratives, en conseqüència, la imatge és més lleugera que si s'hagués fet de manera descuidada o impetuosa, admetent, per tant, més intensificació.

Aquest fet s'aprecia a la perfecció a la present peça en contrastar els resultats de la dicotomia de plantejaments. Mentre l'arquitectura tot i que està definida d'una manera molt

minuciosa, respira sense dificultat, les figures es mostren encarcarades i sobre-treballades alhora que paradoxalment irresoltes. S'excusa dir que ambdues parts tenen la mateixa densitat pictòrica.

Gràcies al contrast de les dues concepcions de treball coexistents i oposades del present exemple pictòric es va poder establir una idea fonamental per entendre i planificar la praxi pictòrica per capes: *A la pintura indirecta existeix una segregació absoluta entre la gènesi de la imatge i la seva encarnació pictòrica.* Amb això s'està afirmant que pintar per capes no és crear una imatge, ans donar solidesa cromàtico-material a una imatge preexistent i ja resolta en el seu nus creatiu. Per tant no té sentit deixar obert el plantejament d'una imatge a les troballes que el procés pictòric pugui aportar-li, ja que, com ja s'ha dit, el procés pictòric sempre serà infinitament més poc versàtil i eficient per esmolat les intencions figuratives, que el què es pugui fer mitjançant el dibuix.

Llavors, com millor sigui la preparació de dibuix prèvia a l'acte pictòric, millor el segon es desenvoluparà.

En definitiva i parlant genèricament, els dibuixos preparatoris per molt que no transcendeixen directament al format definitiu de l'obra, mai s'hauran de considerar com a pèrdua de temps, ja que decideixen el futur de l'obra pictòrica.

18.12 EXEMPLE PROCESSUAL X: CUSTÒDIA

Juntament a la praxi bizantina i de l'obra pictòrica de temàtica personal cal afegir un tercer front que ha ajudat a aclarir fins a quin punt és important el treball preparatori per a una peça: L'obra (també personal) sobre paper a l'aquarel·la.

El llenguatge de l'aquarel·la es fa molt interessant a la present tesi, per la seva mínima o nul·la capacitat de correcció característica. Com popularment bé es sap, les llums màximes a l'aquarel·la s'aconsegueixen deixant el blanc del paper impol·lut. Un cop el paper s'impregna de color no hi ha passa endarrera, no es pot recuperar la lluentor del blanc; fet que es mantén a mesura que es van afegint rentats, no hi possibilitat de recuperar el valor anterior. Tot i que hi ha qui emprant blanc de gouach o tremp, cerca quimèricament ressituar la llum que ha tapat de color, el resultat que s'obté és completament diferent a les parts que no s'han retocades en clar.

En el cas de l'aquarel·la, per tant, la sensació d'estar conduint un vehicle d'intensificació pictòrica sense frens és real i no supeditat a un pla com podria esser amb la pintura a l'oli o a l'ou⁷.

Les imatges que desenvolupo a l'aquarel·la, són temàtica i visualment complexes; per tant són impossibles de improvisar o fer-es per tanteig. Llavors, com a les imatges pictòricament denses que desenvolupo, l'única opció possible per generar-les amb correcció passa per una feina acurada de preparació. Per ventura en esser petites i amb poques pretensions realistes (que no figuratives) no els hi calen un nombre d'estudis preparatoris ingent. Tanmateix i gràcies a la continuada experiència en el mitjà que s'està, s'ha corroborat la tesi de l'*agiografia* i de l'obra pictòrica personal. La imatge s'ha de crear a banda del suport últim, i tot el què no n'estigui clar abans de començar, a menys que es tenguí moltíssima sort, no millorarà ans empijorarà durant el treball de construcció de l'obra.

En un moment donat del procés d'estudi previ a l'aquarel·la "Custòdia" es va repetir tres vegades una parella de cossos. Per ventura, a simple vista no es podia veure's gran diferència entre les tres versions diferents, podent semblar una tasca reiterativa. Però no ho era pas, ja que, com a mínim, en redibuixar les figures se n'estava possibilitant una comprensió cada cop més pregona, que canviava el diseg o passió (estètic) per poder o acte (estètic). Els postulats de la tesi fan allunyar a l'artista de tota troballa casual, obligant-lo sempre a racionalitzar-la.

Tanmateix, i essent estrictes, aquesta coneixença tampoc no acaba d'assegurar un traspàs perfecte del que s'ha estudiat a l'obra final. Ja que, el coneixement, si no es va en compte,

pot ser invadit i malversat per la desídia.

El tercer dibuix dels cossos, juntament amb el darrer dels estudis de la resta de l'obra, ubicat a un altre paper, es calcaren al paper definitiu —un full d'Arches setinat de qualitat— seguint el procediment de sempre.

El calc de l'imatge a l'obra definitiva es va fer amb més precisió i suavitat en el traç que als estudis preparatoris. No es volia perdre el què s'havia aconseguit. Acte seguit, la primera acció a color que s'emprengué en el suport definitiu va consistir en repassar el dibuix amb gris a molt baixa intensitat. Després s'esborrà el grafit, en aquell moment superflu, ja que el dibuix ja es tenia perfilat a l'aquarel·la.

Gràcies a tot el treball d'estudi previ es va poder tenir un dibuix de línia precisa i preciosa sintètica en extrem, molt ben predisposat per a la intensificació.

El treball a l'aquarel·la en el suport definitiu es referència amb els esbossos previs, sobretots amb els darrers, que eren la conclusió dels precedents. Tanmateix, arriba el moment en que inevitablement aquests s'haurien de deixar de banda i centrar l'esforç creatiu en el dibuix final sense interessos externs.

Gràcies al treball previ, i el rastre que n'havia deixat a la memòria, es va poder definir una imatge complexa de manera molt precisa i unidireccional amb un procediment gens predisposat a les alteracions.

18.13 EXEMPLE PROCESSUAL XI: HIEROGÀMIA III

El valor del procés d'aquest exemple és que ajuda a demostrar que la majoria dels problemes estètics, provenen d'una parca comprensió del què s'està representat. Com en el cas recollit en el exemple "Llamàntol" que es van haver de fer molts de dibuixos per entendre quin era el misteri que l'articulava, la present obra es va haver d'estendre en molts d'estudis preparatoris abans de, gairebé per casualitat, trobar-ho.

Per definir el posat de les figures del present exemple d'obra, com a la majoria de les peces de la sèrie a la què pertany, no s'empraren cap tipus de referents. Les figures es gestaren únicament a partir de la imaginació. Tanmateix per tal de fer ben creïbles els gestos, es feren adesiara consultes al llibre d'anatomia.

Combinar els dos rostres i vuit membres de dos personatges que a l'obra es representaven, en una sola entitat conjunta, es podria considerar una tasca més aviat complexa. Més encara en no estar emprant referents. Per tant, per evitar un resultat mediocre, s'haurà de generar una imatge molt ben ajustada, del que és el cos humà i quines són les seves possibilitats, des de l'interior, des de la memòria i la sensació.

Tanmateix si l'obra es referenciés d'alguna manera del natural o d'estampa, tampoc seria fàcil desenvolupar-la, ja que la necessitat d'explicar la complexitat en la interacció dels membres es mantendria. A més seria molt difícil col·locar els models de la manera pretesa, o trobar-ne estampes.

En definitiva les figures tenien un posat poc naturalista i si molt narratiu, clar fill de la creació de imatges auto-referencials i no-òptiques, que usualment genero. *És a dir, no dibuix el què veig, ans dibuix el què soc quan volo al meu interior.*

Tot això s'explica per justificar les dificultats i l'extensió del procés preparatiu per la present imatge. El posat femení es va haver de fer i refer nombroses vegades, ja que es trobava una gran dificultat per representar/entendre el moviment del tronc, i sobretot en com s'estenia per la cama dreta.

Possiblement la dificultat naixia de la manca de criteri en com disposar-la. Per tant, es va fer imprescindible anar assajant el posat, formant el criteri, en diferents avatars de la imatge fins, quasi accidentalment trobar-ne el *quid*, just al final del procés d'estudi.

La parella que en un principi s'estudià plegada, a mida que el treball avançava es va fer necessari fer estudis d'ambdós per separat per tal d'aprofundir en la seva comprensió. Més tard encara, es va fer necessari coordinar les noves dades en ulteriors estudis conjunts, als

què, se li varen afegir i/o resoldre els elements secundaris, fins al moment poc treballats. Dos o tres dibuixos preparatoris havien bastat per definir perfectament la imatge de la majoria de les peces que conformen la sèrie d'aquarel·les a la que pertanyia la present. Basta amb veure l'exemple anterior.

Però en aquest cas en concret s'havien hagut de fer divuit dibuixos preparatoris diferents abans d'aconseguir esbrinar el misteri de la imatge.

Només la constància en el desenvolupament del projecte, gairebé d'oficinista, va permetre trobar la solució, la qual, dibuix rere dibuix semblava allunyar-se.

En un moment concret, la reiterada incapacitat aparent de definir satisfactòriament el gest de la figura femenina, va fer perdre tota esperança de resoldre el motor conceptual i estètic de l'obra. Però en comptes d'abandonar-la, es va seguir endavant amb el procés creatiu, únicament per una inèrcia professional, gairebé d'oficinista. I es va procedir a extreure de manera pictòrico-gramatical, un dibuix-resum de tot el material d'estudi compilat fins el moment. El resum hauria de maquillar els defectes i palesar al màxim les virtuts.

La dotzena llarga d'estudis existents es van sintetitzar d'una manera apàtica, sense esperar aconseguir res que no fos resoldre dignament l'expedient. És a dir una honesta feina d'embarg. I vet aquí la sorpresa: la manca d'expectatives en el treball, va permetre veure la imatge des d'una distància tant gran com per aportar la naturalitat necessària per fermar la composició amb un nou i inesperat element: la columna de foc. Si, era com dibuixar distretament a una revista mentre es parla per telèfon, i trobar de cop un dibuix fantàstic en haver acabat.

Un cop resolt el nucli estètic de l'obra, la solució semblava tan òbvia com ineludible. Com es podia haver estat tan cec?

Quan es completa un problema, sense importar el temps i el sofriment invertit, el resultat sempre està impregnat de facilitat i improvisació, gairebé com si s'hagués fet sense pensar.

18.14 EXEMPLE PROCESSUAL XII i CONCLOENT DE LA INVESTIGACIÓ: LA SENSIBLE QUEEN

“La sensible queen” va ser la primera peça començada seguint la norma d'haver-ne de resoldre el nus estètic-conceptual abans de començar el treball al suport definitiu. Llavors, l'esmentada peça va néixer a conseqüència de la tesi, i és la seva demostració.

Tot i que en el moment actual la peça ni s'ha començat al suport definitiu, no es considera necessari seguir endavant amb el projecte, perquè ja se n'ha extret tota la informació experimental que la present tesi necessitava.

Els estudis de l'obra en qüestió es dividiren en tres mides i categories:

- 1- Petits, per generar la imatge.
- 2- Mitjans, per encaixar la imatge.
- 3- De la mida de la peça final, per tal de resoldre el seu nus creatiu (fase encara en procés).

Seguint aquest protocol s'optimitzà la inversió d'esforç creatiu, ja que cada mida s'adequà a la perfecció a la tasca específica a realitzar.

L'obra és una derivació d'una altra de les petites il·lustracions a l'aquarel·la de la sèrie a la que pertanyien els exemples anteriors. L'obra primigènia, per les seves característiques, només admetia una resolució baixa, fet que en conseqüència va fer possible realitzar-la sense l'ajut de referents. Però l'obra pictòrica d'envergadura que s'està plantejant necessitava de referents del natural per tal de cimentar la seva construcció. Per tant s'hagué d'organitzar una sessió amb una model que s'avengués bé amb el personatge.

Cal dir que la manera de representar pròpia de la meua obra, lluny de centrar-se en la part més concreta i específica dels referents, pretén empatitzar amb el sentiment i/o ànima que generen les entitats, però que a la vegada n'està més enllà. Dit més clarament, la meua figuració es podria qualificar de altament idealitzant. I una experiència pràctica més que considerable en la metodologia de la figuració idealitzant, m'ha demostrat que, amb una sola sessió de model del natural ben plantejada, n'hi ha d'haver prou per tirar endavant tot el projecte. Peculiaritat que el tipus de figuració poc idealitzant com es podria qualificar, que practiquen Antonio López⁸, Lucian Freud o Roris per posar sols tres exemples, no acceptaria en absolut.

A la sessió amb el model s'han de fer les fotografies i/o dibuixos que, aportaran la necessària informació anatòmica i lumínica dels posats per desenvolupar una representació creïble de la imatge concebuda als llimbs de la imaginació. La informació referencial, més que emprar-se directament —és a dir, copiar-la— s'integra a una barreja de imatge ideal i llenguatge pictòric, per després ser bolcada tot plegat com a construcció mental d'abundosa informació. En definitiva, a la figuració idealitzant mana la memòria; el record del món i el record d'altres obres, pròpies i alienes, són els que articulen la gènesi de la imatge.

En el cas concret de la sessió que ens pertoca, sols es varen fer fotografies prescindint dels dibuixos. Ara bé, les preses foren ben preparades i poc espontànies, molt ben ajustades, en definitiva, a les necessitats que s'havien plantejat als dibuixos previs i generadors de l'obra fets de memòria.

Com a fet remarcable del procés d'estudi previ al treball pictòric de la present peça, es donà que un cos en horitzontal que figurava a l'obra, tot i que en un principi només tenia pretensions ambientals —és a dir que hauria de representar-se boirós i fosc, a la manera de, en principi les figures ombrívols de l'exemple "The gide"— va anar guanyant protagonisme a mesura que avançava el procés creatiu, completament en contra del que es pretenia. El motiu és el següent: es volia entendre el gest del cos per molt que es pretengués representar-ho esborrat.

Fins a tal punt es va aprofundir en el seu estudi, que va esdevenir part fonamental del nus estètic de l'obra, obligant-ne, inclús, a incrementar-ne l'amplada per tal de poder donar cabuda als peus que en un principi no figuraven al projecte. No és el mateix tallar una figura secundària que tallar una figura principal.

Si l'obra pictòrica s'hagués desenvolupat sense tanta cura preliminar sens dubte hagués passat el mateix que a l'exemple "Llamàntol"⁹ amb l'abdomen del ídem o a l'exemple "The gide"¹⁰ amb les figures ombrívols, sobretot al "rostres dels amants". Una autèntica batalla pictòrica per definir un element poc tancat d'entrada, que hagués acabat en una imatge encarcarada.

Ara bé, per molt que l'esmentat cos horitzontal hagi assolit en el moment actual una importància vital en l'actual projecte estètic de l'obra, sempre es podrà retornar a la concepció inicial ambiental sense més complicacions. L'opció oposada seria bastant més difícil de dur a terme; voler donar més rellevància pictòrica a quelcom que sols s'ha estudiat d'una manera tangencial en dibuixos, no és fàcil ni segur, per tant no recomanable. *És força més fàcil regalar cinc dracmes que et sobren, que no aconseguir cinc dracmes que et manquen.*

Els estudis per de "La sensible queen" es generaren com els altes exemples d'estudis preliminars, en diferents papers i calcant-los sempre que fos possible del seu immediat antecessor. D'aïtal manera s'anà aprofundint en les subtileces de l'anatomia constructiva de les figures i a altres elements, i la narrativa del traç. En estar cada vegada menys pendent de definir les seves complexitats, permetia centrar-se, cada vegada més, en la millor manera de definir-les.

Com a segon fet remarcable dels estudis que s'estan tractant, es donà que un dels caps representats a l'obra, a mesura que s'aprofundia en la seva definició, anava desapareixent

la seva expressió i la vida del traç que la reflectia. És a dir el procés d'estudi no generava coneixement ans encarcarava el què la intuïció havia aportat en un primer moment. Fet no compartit pels altres caps i elements de l'obra, que sistemàticament guanyaren a mesura que s'estudiaren.

Certes veus, davant del procés degeneratiu del cap esmentat, probablement proposarien com a solució general, no aprofundir mai en el què la inspiració ha portat, deixant transcendir a l'obra final sempre la primera intenció suggerida per la musa. Sobre el present cap dirien concretament, que s'hauria d'haver-ho deixat tal i com estava, en al primer estudi, més o menys bé, però amb el vigor de la immediatesa.

Aquesta tesi, en canvi, no n'està d'acord; és del parer que, fiar-se de la facilitat i potenciar el resultat fresc i fàcil de l'obra és una actitud, en certa manera, irresponsable a llarg termini. Que passarà quan el que és fresc caduqui? Que passarà quan la musa no vulgui venir? Per tant, el pintor responsable, només té l'opció d'insistir en l'estudi conscient fins que no sols n'iguali el resultat inspirat, ans el superi. I no és un menyspreu a la musa, ans al contrari, és un diàleg ple d'admiració i respecte.

En quant al cap en qüestió, de moment resta incomprés i encarcarat. La seva solució passarà, probablement, per desenvolupar amb molt d'esforç un procés sistemàtic de dibuix comprensiu, idèntic al realitzat als exemples "Hierogàmia III" i "Llamàntol".

Notes

- 1 S'està fent referència a que el color es va aplicar en capa semi-cubrent, per tant la pintura de a sota interacciona bastant.
- 2 Es podria dir que és la diferència entre buscar una persona tenint l'adreça exacta, o esperant trobar-la al carrer.
- 3 Veure nota 6 del capítol 10.
- 4 Per tal de facilitar la tasca pictòrica s'escollí un suport una mica més gran pel segon avatar de l'obra en procés.
- 5 Veure capítol 13.
- 6 Un caos processual, que per cert no figura íntegrament en cap moment de la tesi, per considerar-ho massa il·lògic com perquè el lector el pugui seguir sense perdre's per molt que es donessin les explicacions pertinents. Amb l'extracte de la ruta n'hi ha prou.
- 7 Veure capítol 2.1.
- 8 En conversa privada, el mateix Antoni López em comentà com de molt li estava costant realitzar un retrat de la família real espanyola, ja que no podia disposar dels models del natural.
- 9 Veure capítol 11.
- 10 Veure capítol 13.

ÍNDEX

1 INTRODUCCIÓ	19
2 INTRODUCCIÓ A LA PRÀCTICA DE PINTURA BIZANTINA	25
3 BREU PRESPECTIVA HISTÒRIA DE L'ART BIZANTÍ	35
4 EXEMPLE PROCESSUAL I: <i>AGIOS GIORGOS CEFALOFOROS</i>	47
5 EXEMPLE PROCESSUAL II: NOÈ	75
6 EXEMPLE PROCESSUAL III: <i>PANAGIA GLICOFILUSA</i>	85
7 EXEMPLE PROCESSUAL IV: <i>I KIMICI TIS THEOTOKOY</i>	103
8 PRESA DE CONCIÈNCIA DE LA MULTIPOSSIBILITAT DEL PROCÉS PICTÒRIC BIZANTÍ I DE LA CONSTANT INTERVENCIÓ DE LA VOLUNTAT DE L'ARTISTA	129
9 REPERCUSSIÓ DE LA IMBRICACIÓ EN LA PINTURA BIZANTINA A L'OBRA PERSONAL	191
10 EXEMPLE PROCESSUAL V: CRANC	199
11 EXEMPLE PROCESSUAL VI: LLAMANTOL	217
12 EXEMPLE PROCESSUAL VII: SPACESHIP II	235
13 EXEMPLE PROCESSUAL VIII: THE GIDE	255
14 EXEMPLE PROCESSUAL IX: ANUNCIACIÓ	279
15 EXEMPLE PROCESSUAL X: CUSTÒDIA	295
16 EXEMPLE PROCESSUAL XI: HIEROGÀMIA III	303
17 EXEMPLE PROCESSUAL XII I CONCLOENT DE LA	313
INVESTIGACIÓ: LA SENSIBLE QUEEN	
18 CONCLUSIONS GENERALS: UN RESUM SINTÈTIC	333

ÍNDEX

GLOSSARI

BIBLIOGRAFIA

GLOSSARI BÀSIC

Acheros: Palla ben neta i tallada petita que s'afegeix a l'argamassa d'una pintura a la calç.

Agiografia: Literalment imatge santa en grec; pintura de icones.

Agiógrafos: Pintor de icones.

Avatar: Del sànscrit avatâra. Descens d'una deïtat a la terra i la seva encarnació en un home o en un animal. En el cas de la present tesi s'empra per fer referència als diferents suports d'una mateixa obra.

Bol: Argila molt fina. Combinada amb cola de conill o peix, forma una pintura, també anomenat bol, que un cop aplicat sobre la superfície adient, servirà de base adherent i cromàtica per daurar. Antigament el bol es trobava sols en certes parts d'Armènia, però, avui en dia, tractant industrialment argiles més comunes, s'aconsegueix la mateixa finesa.

Cartró: Resum de tots els estudis preliminars per a una obra pictòrica; escala 1:1 de la pintura a realitzar.

Color heràldic: Color atorgat simbòlica o convencionalment com a propietat diferencial del què s'està representant.

Corbes isolumètriques: Clar-fosc d'una imatge resumit i acotat en diferents àrees d'un mateix valor mitjançant el seu perfilat —les corbes en si—, a la manera de les corbes de nivell o isomètriques.

Currucula: Gasa suau de cotó que s'integra a la preparació per tal d'enfortir i flexibilitzar-la. Gràcies a la seva acció la preparació té una certa independència dels moviments de contracció i dilatació de la fusta provocats sobretot per canvis d'humitat i de temperatura.

Diakosmisi: Literalment, embelliment en grec; totes les accions pictòriques no fonamentals per a definir una imatge que augmenten la seva riquesa estètica, la seva bellesa.

Emplomat: Manera de treballar la pintura a pinzellades menudes i subtils. Als punts de màxima intensitat cromàtica correspon el punt de màxima densitat de pinzellades, pel contrari, a les zones de suau cromatisme la densitat de pinzellades és poca.

Entonago: Argamassa que s'empra per fer la primera capa de mur d'una pintura a la calç. Es compona d'una barreja de sorra i calç i s'aplica de manera gruixada. En català es podria dir *aterracat*.

Entonaguino: Argamassa que s'empra per fer la segona capa de mur d'una pintura a la calç. Es compona d'una barreja de sorra i calç i s'aplica de manera fina. En català es podria dir *eixalbat*.

Esgrafiar: Traçar dibuixos en una superfície fent saltar amb un punxó o eina semblant la capa superficial.

Fotisma: Literalment llum en grec; color lluminós que s'empra per definir modelant en clar les imatges bizantines. Normalment s'empren tres i s'anomenen, de de fosc a clar: *Prota fotisma* o primera llum, *deftera fotisma* o segona llum i *trita fotisma* o tercera llum.

Fotoestefanos: Aureola.

Galactomata: Mèdiu que s'emptra per poder treballar al sec una pintura a la calç.

Gesso: Barreja de cola de conill i blanc d'Espanya que s'emptra per tal d'emprimar el suport d'una icona.

Giornate: En italià jornal; en llenguatge tècnic es fa referència a la part de la feina el fresc que es comença i s'acaba en un mateix dia.

Glikasmos: Literalment endolciment en grec; endolciment de la normalment esquerpa llum de l'*agiografia*, situant un to alegre i semi-transparent, entre els desnivells cromàtico-llumínics més evidents de la imatge.

Grapsimata: Intensificació subtil de llum-color en fosc i transparent.

Grisalla òptica: Pintura monocromàtica aconseguida en modelar un únic to-llum sobre un fons de valor mig.

Grisokontilià o grisokontilies: Traços de pintura daurada aplicats seguint un llenguatge figuratiu. Poden definir estampats i sanefes en traç fi, o definir volumètricament elements, funcionant com a llum-color. L'arrel de la paraula és *grisó*, or en grec; i *grisokontilies* és la forma plural, mentre que *grisokontilia* és la indefinida.

Kiparisi: *En grec, xiprer*

Literalitat pictòrica: *Qualitat que té la representació pictòrica en recolzant-se més que en la seva capacitat referencial o a suggeridora, en la seva pròpia realitat física i concreta.*

Mèdiu: Agent amb el què es mescla els pigment per tal que s'aferra al suport.

Mezzofresco: Pintura a la calç feta a part mentre el mur està fresc, a part en sec.

Mixió: Vernís especial per daurar.

Or en loose: Manera de servir i manipular el pa d'or en el què, cada full d'or està completament a lloure.

Or en transfer: Manera de servir i manipular el pa d'or en el què, s'adhereix mínimament cada full d'or en un paper ceba.

Petaludes: Literalment papallones en grec; petites peces de fusta en forma de papallona que, s'insereixen entre els diferents trossos de fusta que conformen una post per de, flexibilitzar-ne els moviments causats pels canvis de les condicions ambientals.

Proplasmos: Base de color plana i de valor mig-fosc sobre la qual, es construirà la imatge per adició de color-llum (*fotisma*) i color-ombra (*grapsimata*).

Psimicies o psimicià: Darrer repussat que rep la imatge en blanc de titani pur. La primera forma és un plural, la segona un indefinit.

Sandaraka: Sandàraca

Sinòpia: Perfilat general i inicial del dibuix d'una pintura mural.

Sublaki stick: Punxó allargat i en punta de fusta que es sol emprar per fer carn, peix o altres aliments a la brasa, i que en agiografia i restauració s'empra profusament per netejar posant-li cotó a la punxa.

Tixografia: De *tixos*, paret, i *grafos*, literalment escriptura a paret en grec; pintura mural.

Tixografos: El pintor de *tixografia*.

Xilogliptis: De *Xilos*, fusta i *gliptos* escultura, escultor de fusta.

Yadoah: Terme hebreu que significa conèixer i estimar a la vegada.

BIBLIOGRAFIA

- ARMIRAGLIO F. *Klimt*, Skira Editore S.p.A., Milano 2004
- AYYILDIZ U., *Le Musée De Kariye*, Net Turistic Yayinlar, Constantinoble, 1990
- BALTOYIANNI C., *Icons Mother Of God*, Adam Editions Atenes 1994
- BARENBOIM D., *La musica sveglia il tempo*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2007
- BARIANTZA B., *H Gennisi Mias Eikonas*, University Studio Press, Thessaloniki 2001.
- BARLETT S., *La Biblia del Tarot*, Gaia Ediciones Móstoles (Madrid) 2007
- BATTISTINI M., *Simbolos y Alegorias*, Electa, Barcelona 2003
- BAUDRILLARD J., *El Crimen Perfecto*, Anagrama, Barcelona 2009
- Berenson, B., *The Arch of Constantine; or the decline of form*, London 1954
- BOARDMAN J., *El Arte Griego*, Destino S.A. 3ª edició, Barcelona 1997
- BOKOTOPOGLOS PANAGIOTIS L., *Byzantines Eikones*, Ekdotiki Athinon, Atenes 1956
- BRENSON M., *Entrevista amb Antonio López* (1990), Inclosa al catàleg Antonio López García, MFA PUBLICATIONS, Boston, Massachusetts, 2008
- CALASSO R., *Ka*, Editorial Anagrama, S.A., Barcelona 2005.
- CORTI M., FAGGIN G. T., *Memling*, Editorila Noguer S.A., Barcelona 1970
- COSTANTINO M., *Klimt*, Prc publishing Ltd, London 1990, reimprés el 2004
- D'Ors E., *Introducción al catálogo de la Exposición de autorretratos de pintores españoles. 1800-1943*, Ediciones Españolas, Madrid 1943
- DA VINCI L., *Tratado de la pintura*, Editora Nacional, Madrid 1976
- DE LANGLAIS X., *La Technique de la peinture a l'huile*, Flammarion Editeur, Paris 1959
- DELIVONIAS A., DRANDAKI A., PAPANASTORAKIS T., *Pilgrimage To Sinai, Treasures From The Holy Monastery Of Saint Catherine*, Benaki Museu, imprés a Epikinonia Atenes 2004
- DIFERENTS AUTORS (catàleg), *Bizantino Mouseio, Tanfa Arokhmata (1986-1996)*, Tameio Arxaiologikos Pron kai Apallotrioseon, Dieftisimi Dimosieymaton, Atenes 1997
- DIVERSOS AUTORS (CATÀLEG), *Affreschi e Eikone Dalla Grecia*, Epikinonia ltd 1986, Atenes
- DIVERSOS AUTORS, *2000 Grònia Téxnis Kai Agiòtitos*, Ierá Mitrópolis Morfou, Kailas Printers & Lithographers, Lefkosia 2000.
- DIVERSOS AUTORS, *Antonio López. Proceso de un trabajo*, Catàleg de l'exposició celebrada del 4 de novembre de 1994 al 15 de gener de 1995, Hospital de los venerables, Sevilla). Imprés a tf Artes Gráficas, ISBN 84-920045-0-9, Madrid
- DIVERSOS AUTORS, *Egipto, el mundo de los faraones*. Könemann verlagsgesellschaft Mbh, Colònia 1997
- DIVERSOS AUTORS, *Frissiras Museum Collection of Drawings*, (Catàleg), Oscar Press EPE, Atenes 2000
- DIVERSOS AUTORS, *The Vlassis Frissiras Collection of Contemporary Greek Paintings*, (Catàleg) Xrysi Penna E.E. Publishers, Atenes 1993.
- DIVERSOS AUTORS, *Tetsis*, Catàleg de l'exhibició a la Nees Morfes Galery d'Atenes, desembre 2005-gener 2006. Bibliosynergatiki S.A., Atenes 2005.
- DOERNER M., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Editorial Reverté SA, Barcelona 1965
- DON ANTONIO PALOMINO VELASCO, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Espanoles:1744*, Editor: Kessinger Publishing, Whitefish, Montana, USA (1 de julio de 2009)
- DOXIADI E., *Ta portreta tou Fayioúm*, Thames & Hudson editor, London 1995
- EVSEYEKA L., NAUMOVA M. KYZLASOVA L., *Post-Byzantine Painting*, Icons of the 15th-18th Centuries (Catàleg), Domos Publications, Atenes 1995.
- GHYKA M. C. (1968), *El número de oro*, Editorial Poseidón. 2 Toms 222 pp, 210 pp. Buenos Aires
- GONZALEZ CUASANTE J. M., *El color de la pintura*, H.Blume, Madrid 2008
- GREGORY T., *A History of Byzantium*, 2010

- GRIMME Karin H., *Ingres*, Benedikt Taschen Verlag Gmbh, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln. Edició espanyola 2006
- HARRIS M., *Caníbales y reyes. Los orígenes de la cultura*, Argos Vergara, Barcelona 1983
- HOCKNEY D., *El conocimiento secreto*, DESTINO, Barcelona, 2001.
- IOANNI-JARIADOU B., *I Teknikí Tis Agiografias*, Fíliro, Thessalonki 2001
- JUNG C. G., *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Editorial Trotta S.A., Madrid 2007
- KAKAVAS G. K., FIBIALTRES M., *Post Bizantium: The Greek Renaissance*, 15 & 16 Century Treasures from the Athens Byzantine Art Museum. Scripta-Graphic Arts & Publications, 1992 Atenes.
- KATSADAKIS M., *O Kritikos Zoografos Theofanis, Oi Tijografies Tis I. Monis Stavronikita*, Ieras Monis Stravonikita (Imprés a Ergostasio Grafikon Teknon Alexandros Matsoukis, Agion Oros) 1986
- KITZINGER E., *Byzantine art in the making*, Cambridge 1977
- KORDIS G., *En Ritmo*, Exdósis Armós, Mavrox Odátou Atenes 2000.
- KSENÓPOULOS K., *Kopos Kai Spodudi*, Karapiperou Skolis bizantines agiografies, Atenes 1996.
- LONGSTREET S., *Drawings of Ingres*, (Master Draughtsman Series) borden publishing company, Bel Air, Los Angeles, 1964
- LORD J., *Retrato de Giacometti*, A. Machado Libros S.A., Madrid 2002
- LUCIE-SMITH E., *El Arte Simbolista*, Thames and Huston Ediciones Destino, Barcelona 1997
- LYNCH D., *Catching The Big Fish - Meditation, Consciousness, And Creativity*, Penguin Audiobooks, US 2006.
- MALTESSE C. (coordinador), *Las Técnicas Artísticas*, Catedra, Madrid 1980
- MARQUÉS DE SADE, *La nueva Justine: O las desgracias de la virtud*. Valdemar 2003, Madrid.
- MAYER R., *Materiales y Técnicas del arte*, Herman Blume, MADRID 1985
- MENU B., *Ramsés*, Ediciones B S.A., Barcelona 1998
- MISHIMA Y., *Caballos desbocados*, Alianza Editorial S.A., Madrid 2005
- MONAXOS KALLINIKOU STAVROBOUNITI, *I Teknikí Tis Agiografias*, I Melisa Thessaloniki 1996
- MOREAUX A., *Anatomía artística del hombre*, Primera edición espanyola, Ediciones Norma 116, Madrid 2003
- NÉRET G., *Klímt*, Benedikt Taschen Verlag Gmbh, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln. English edition 1993
- NIKOLAÏDES K., *The Natural way to draw*, Houghton Mifflin Company, Boston 1969
- ONIAN J., *Abstraction and imagination in late antiquity. Art History 3 (1-23)*, 1980
- PAPAGEORGIU A., *Eikones Tis Kyprou*, Ekdosi Arxiepiskopis Kyprou, Lefkosia 1991
- Pedrola A., *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Ariel, barcelona 2004
- PLOTINO, *Sobre la belleza*, El Barquero José J. de Olañeta Editor, Barcelona 2007
- POBRER J., CENTAURO G., i altres (catàleg); *La Lunetta Della Porta Mercatale 15 Bozzetti Per Un Fresco*, Graffi & Garp, Prato, Italia 1994
- POPP N., *Holy Icons*, Jackson, MI: Romanian Orthodox Episcopate of America 1969.
- PUNSET E., *El alma está en el cerebro, radiografía de la máquina de pensar*, Punto de Lectura S.L., Madrid 2007
- QUÍLEZ BACH M., *Cos i Anima d'un retrat: António Alegre Escolano*, Publicacions i Edicions de la Univesitat de Barcelona, Barcelona 2011
- QUÍLEZ BACH M., *La investigación Artística*, Edicions Ceepa, Barcelona 2008
- RAMOS-POQUÍ G., *The Technique os Icon Painting*, Search Press Ltd and Brns & Oates Ltd, Wellwood, Kent, 1999
- RIEGL A., *Spätromische Kunstindustrie Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Viena (1901), Traduït a l'anglès per R. Winkes, Late Roman art industry (Rome, 1985)

SCIRÈ NEPI G., *Treasures of venetian painting, the gallerie dell'accademia*, Arsenale Editrice srl, Venice 1991

SIAMPAKÍLIS G. S., *Enkaustiki*, Ekdoseis Stamouli a.e. 2004

SINGER A., il ilustrador i AUSTIN Jr., OLIVER L; escriptor: *Las Aves*, Editorial Timun Mas S.A., Barcelona 1970

STRZYGOWSKY J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, 1918

TÀPIES A., *L'art contra l'estètica*, Ariel, Barcelona 1970

TAYLOR K., BRAINWASHING, *The Science of thought control*, Oxford University Press 2004

THOMPSON D. N., *The \$ 12 million stuffed shark*, Versió espanyola Editorial Planeta, Barcelona 2010

TOYNBEE A., *A Study of History*, Resum dels volums VII-X (1934-1961)

VASARI G., *Lives of the Artists* (1568), edition, Penguin, Pierre Leriche, 1965

Wassily Kandinsky Barcelona, Paidós, 1996

WATERSTONE R., *India. Desde el Yoga al Karma, todos los mitos i tradiciones espirituales de la india*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln. Edició espanyola 2001

WATZLAWICK P. Y ALTRES, *La realidad inventada*, Editorial Gedisa S.A. Barcelona 2000

WHITTAKER C., *Mitología Oriental. Dioses y Leyendas*, Editorila Óptima S.L., Barcelona 1997

WOLFE, T., *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona 2010

XATZIXRISTIDOÚLOU X., GERASIMO K., RIZOPOULOU-HGOUMENIDOU E., *Nea Eikona Kai Istoriki Martyria Ioannou Kornarou Tòu Kíhtos*, Ierá Mitrópolis Páfou, Bizantinó Mouseio Xorepiskopís Arsinóis, Prodoos, Lefkosia 2000.