

L'Arquitectura del ferro i moviments postromàntics.

L'Arquitectura del ferro i moviments postromàntics.

Lloc: Campus IOC

Curs: Història i fonaments de les arts II, Bloc 1

Libre: L'Arquitectura del ferro i moviments postromàntics.

Imprès per: Francesc Casabella Planas

Data: dimecres, 25 octubre 2017, 19:29

Índex

La industrialització: l'arquitectura del ferro

- Les exposicions universals.
- La Torre Eiffel
- Edificis singulars i emblemàtics.

L'Escola de Chicago

- Magatzems Carson_Escola de Chicago

Arts and Crafts

El Precinema

- Història del cinema: El naixement. L'època muda

Escultura Realisme. Els primers freds 1892.

- August Rodin_escultura impressionisme. El pensador 1880.

La industrialització: l'arquitectura del ferro

Al llarg del segle XVIII el ferro es va utilitzar en les obres públiques importants. L'any 1777 es va construir el primer **pont** de ferro del món, el de **Coalbrookdale** (Anglaterra), i ja en ple segle XIX **Viollet-Le-Duc** no va dubtar a utilitzar el ferro per a les seves estructures neogòtiques.



Un exemple excel·lent d'adequació del nou material a l'esperit neogòtic és el ***Museum of the History of Science*** d'Oxford (1850), de **Deane i Woodward**. Els arcs apuntats són de ferro i la lleugera decoració que tenen és de ferro colat. Ruskin, que va ser l'autèntic inspector de l'obra, detestava el metall en arquitectura, però detestava encara més els subterfugis; per aquesta raó, el *museu* presenta una estructura diàfana i neta, i els feixos de columnes susciten una impressió vegetal i naturalista que s'adapta perfectament al contingut del *museu*. Aquesta sinceritat estructural va ser la millor troballa de la nova arquitectura del ferro.



El segle XIX, d'entre moltes altres coses que transformarien profundament la fisonomia política, econòmica, social i cultural del món contemporani, és el segle de la Revolució Industrial i de la gran explosió demogràfica a Europa i l'Amèrica del Nord. I aquests dos elements van derivar en la necessitat de trobar solucions a nous problemes de construcció: eren necessàries noves xarxes ferroviàries, ponts, grans edificis industrials... I tot això era necessari amb immediatesa i a costos reduïts. En conseqüència, calia trobar noves solucions arquitectòniques que donessin resposta als nous temps.

D'aquesta manera, en el darrer terç del segle XIX, el món de l'arquitectura va patir la seva pròpia "revolució" gràcies a la utilització de nous materials de construcció, gràcies fonamentalment als avenços de la siderúrgia, i la nova idea de funcionalitat que defugia dels vells prejudicis formals heretats de la tradició acadèmica. És a dir, la burgesia europea, sobretot la francesa i britànica, van apostar per la modernitat, el progrés, i va acceptar aquest nou model de bellesa de l'arquitectura de ferro, una arquitectural racional i funcional.

Els nous materials, fonamentalment el ferro, però també l'acer, el formigó armat o el vidre, van permetre la construcció de grans edificacions metàl·liques com ara ponts, fàbriques, edificis d'oficines, mercats, magatzems o estacions de ferrocarril, entre d'altres, que no tenien una funció estètica, sinó que eren elements funcionals que resultaven necessaris per a satisfer les necessitats del desenvolupament de les grans ciutats industrials i, a més, suposaven una despesa moderada. En un principi van ser els enginyers, més que els arquitectes els que utilitzaren el nou estil amb els nous materials que oferien més possibilitats que els tradicionals i van ser capdavanters en la imposició del nou estil.

Trets característics de l'arquitectura del segle XIX:

1. Influència de la Revolució Industrial.
2. Creixement de les ciutats, vinculat a l'increment demogràfic.
3. Nous materials.
4. Importància de l'urbanisme.
5. Pugna entre arquitectes i enginyers.
6. Nous estils arquitectònics.

Resumint: Es tracta d'un nou concepte d'arquitectura, després de superar el debat entre els neoclassicistes i neogoticistes. Provoca conflicte entre arquitectes i enginyers, ja que les obres d'aquest estil eren realitzades per enginyers. El ferro, va passar de ser un material auxiliar de l'arquitectura, a ser un nou material, vinculat a la Revolució Industrial. Elements fabricats en sèrie. Muntatge fàcil, ràpid i barat. Primer el ferro es fa servir com la pedra, però aviat es plantegen solucions més arriscades on es prescindeix totalment de la maçoneria (maó i pedra). Ex. Pont Coalbrookdale (1777).

L'ús del ferro es generalitza. A gran Bretanya es fan les primeres obres amb aquest material per influència de la Revolució Industrial. S'utilitza per construir ponts, estacions, mercats,

hivernacles... Les nacions més avançades competeixen en la construcció d'estructures arriscades. La construcció en ferro entra en decadència perquè el grau de destrucció per incendis és superior al dels edificis de pedra o maó.

Les exposicions universals són el màxim exemple de ciència, tècnica, arquitectura i enginyeria. Els pavellons nacionals, construïts amb els nous materials, amb les seves sales de màquines en són un exemple. Ex.: Crystal Palace (London), de J. Paxton.

Les exposicions universals.

Els millors exponents de l'arquitectura del ferro són els que ofereixen les *exposicions universals*, la naturalesa de les quals exigia locals de grans dimensions a fi d'encabir-hi tota una diversitat de productes, màquines, nous invents, etc.; conseqüentment, es feia necessària la construcció de pavellons enormes, que donessin al conjunt una unitat d'aspecte i una certa coherència.

Aquestes *exposicions*, malgrat llur caràcter universal, constituïen l'exponent orgullós del país que les organitzava. Per això els pavellons es van construir amb els mitjans tècnics més avançats i feien gala dels coneixements constructius més moderns. Alhora, com que no necessitaven mostrar una monumentalitat d'estil, la preocupació màxima dels arquitectes-enginyers era la funcionalitat. En aquests grans pavellons hi ha, en definitiva, la clau que va modificar la construcció tradicional. Els tres edificis més significatius són el *Crystal Palace*, de **Paxton** (Londres, 1850-51), la *Galerie des Machines*, de **Dutert** i **Contamin**, i la *torre* de **Gustave Eiffel** (París, 1889).

En el concurs obert per a l'*Exposició Universal de Londres* del 1851 s'exigia que els materials poguessin ser emprats novament i que el pavelló fos desmuntable. La curta durada de les exposicions i la necessitat d'enderrocar-ne els edificis un cop finalitzades van constituir una constant, lògica si es pren en consideració el caràcter de "novetat" que havien d'oferir. **Joseph Paxton** va guanyar el concurs, i va solucionar el problema a base d'elements prefabricats que es munten i es desmunten. També va resoldre les dificultats de construcció, puix que l'estructura era aprofitada per col·locar-hi una plataforma a la part superior, on se situaven els obrers que instal·laven les làmines de vidre. Calia bastir un edifici de gran amplitud que esdevingués un exponent de la modernitat i que es pogués muntar amb rapidesa i la resposta va ser la immensa nau de vidre, basada en l'estructura dels hivernacles, que es fonamentava en l'ús de mòduls prefabricats. La claredat del seu interior, sense necessitat de llum artificial a l'interior, va fascinar els visitants.



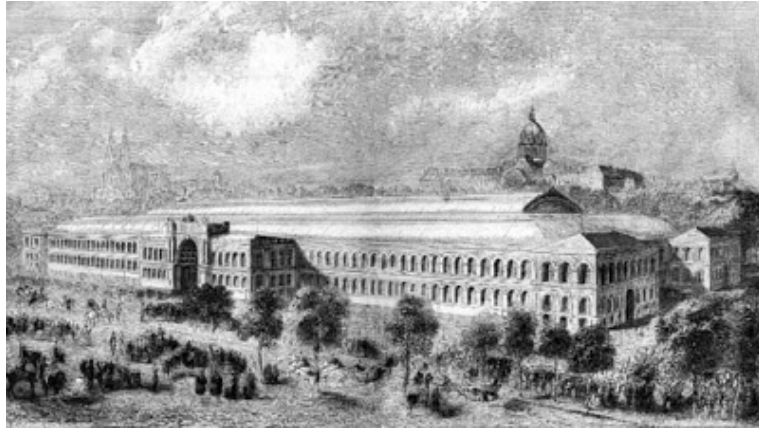
Crystal Palace



Crystal Palace

Aquest edifici va ser el prototipus que va inspirar molts *palaus de vidre* europeus i tota la resta de pavellons destinats a utilitzacions similars. No obstant això, no sempre es va mantenir la mateixa puresa estructural i, per

exemple, el *Palais de l'Industrie* de l'exposició de París del 1855 amaga exteriorment la seva estructura amb obra, i altres exposicions, com la de París del 1900, van deixar de banda totes les troballes per tornar novament a l'eclecticisme.



El pas següent, i definitiu, es va fer a l'*Exposició de París* de 1889, principalment amb la *Galerie des Machines* i la *torre Eiffel*. La primera sorprèn per les seves dimensions (420 metres de llarg per 115 d'ample); aquesta amplària increïble s'obté amb un sol arc format per dues mitges paràboles articulades al punt d'unió. És l'obertura més gran que s'havia aconseguit fins aleshores en un arc o en una volta. El seu sistema d'elements prefabricats, com els de **Paxton**, va permetre un muntatge i desmuntatge rapidíssims i molt econòmics. La *Galerie des Machines* va ser admirada pel públic del seu temps, però aquesta facilitat d'acceptació era deguda al seu caràcter no-estilístic i a la vinculació psicològica immediata amb els productes que hi havia exposats.



La *torre* de l'enginyer Eiffel va ser molt més conflictiva; criticada per la major part dels seus contemporanis, com **Zola**, **Meissonier**, **Garnier** i **Goncourt**, entre molt d'altres, ha acabat sent admesa com un element insubstituïble del paisatge urbà parisenc. Eiffel va alçar la seva torre de 300 metres com un monument orgullós a la tècnica per a l'Exposició Universal de París de 1889. Fortament qüestionada en els seus orígens com un element indigne de l'arquitectura francesa, va esdevenir en el seu moment l'edifici més alt del món, una fita decisiva en la construcció en ferro, i, posteriorment, un símbol parisenc, francès i europeu de la modernitat.



The Eiffel Tower - from April 1888 to May 1889



Torre Eiffel

La Torre Eiffel

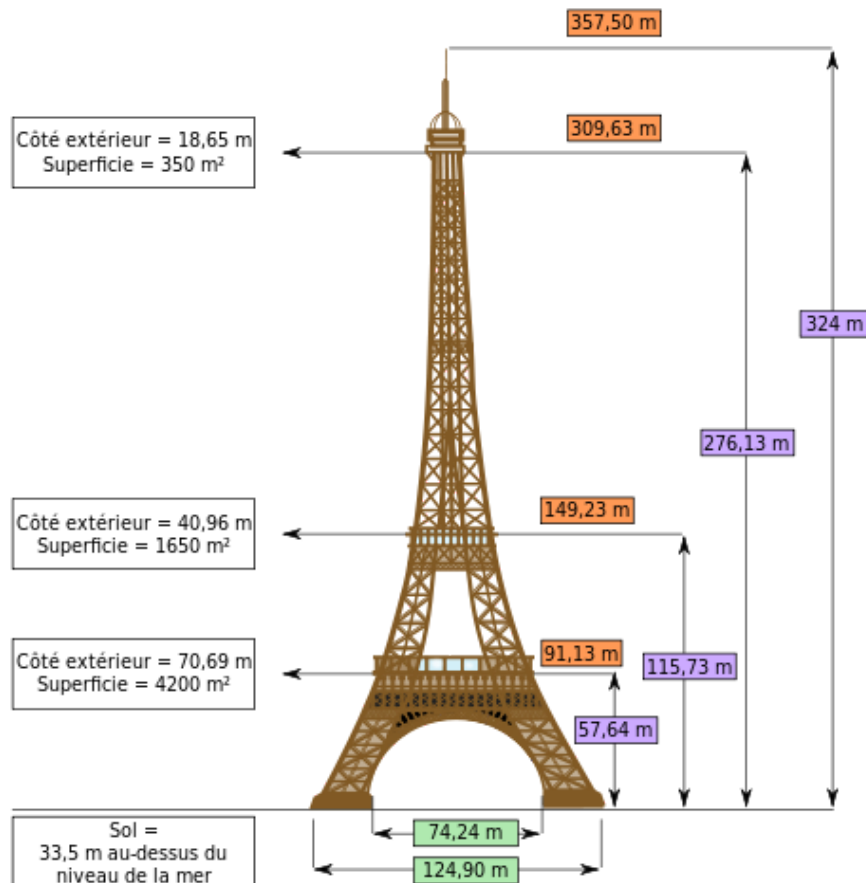
ARQUITECTURA DEL FERRO: Torre Eiffel (1887-1899), de Gustave Eiffel.

L'any 1887, amb motiu de l'Exposició Universal que se celebraria a París el 1889, l'any del centenari de la Revolució francesa, es va encarregar a l'enginyer i arquitecte Gustave Eiffel (1832-1923) la construcció d'una gran torre d'acer que representés el triomf de la tècnica en el món modern. En només dos anys, entre el gener de 1887 i el març de 1889, Eiffel va aixecar aquesta espectacular torre de més de 300 metres d'altura que encara avui domina poderosament la capital francesa. La Torre Eiffel s'ha convertit en el símbol indiscutible de la ciutat de París, de la mateixa França i d'Europa.



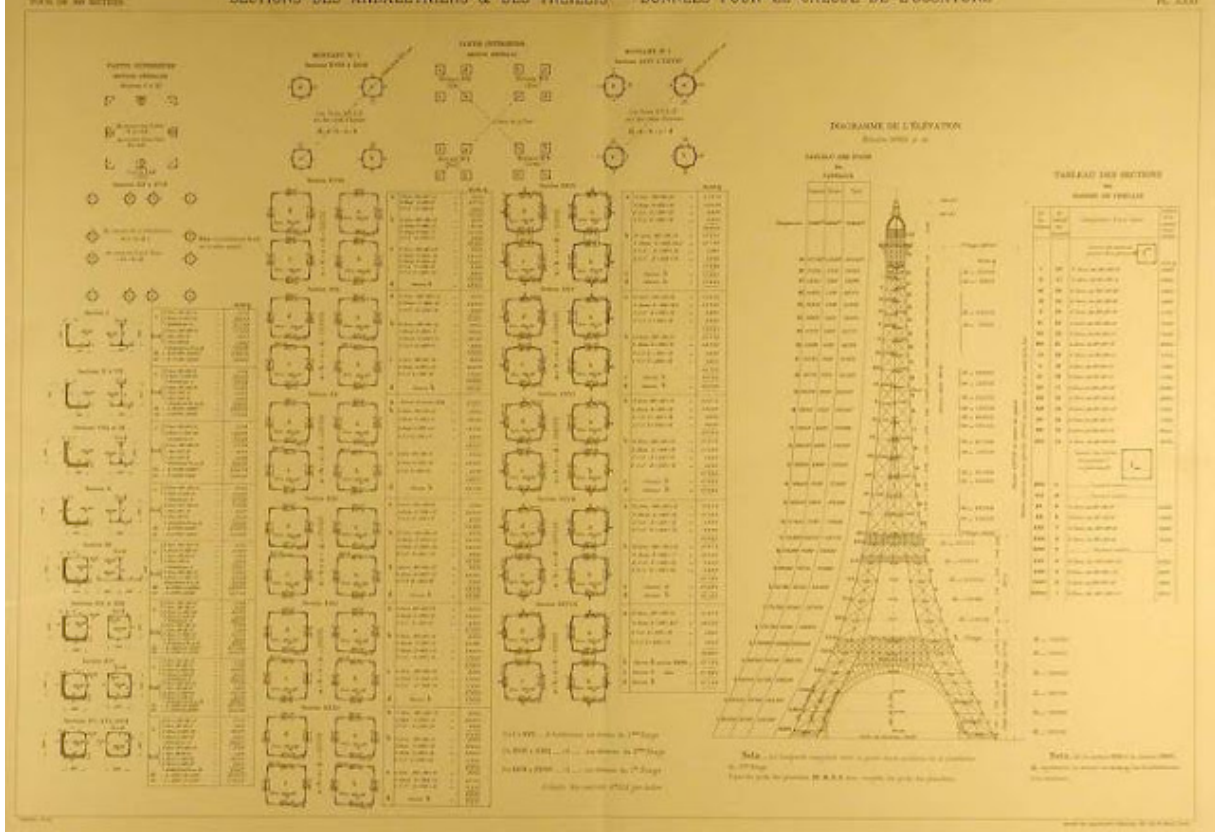
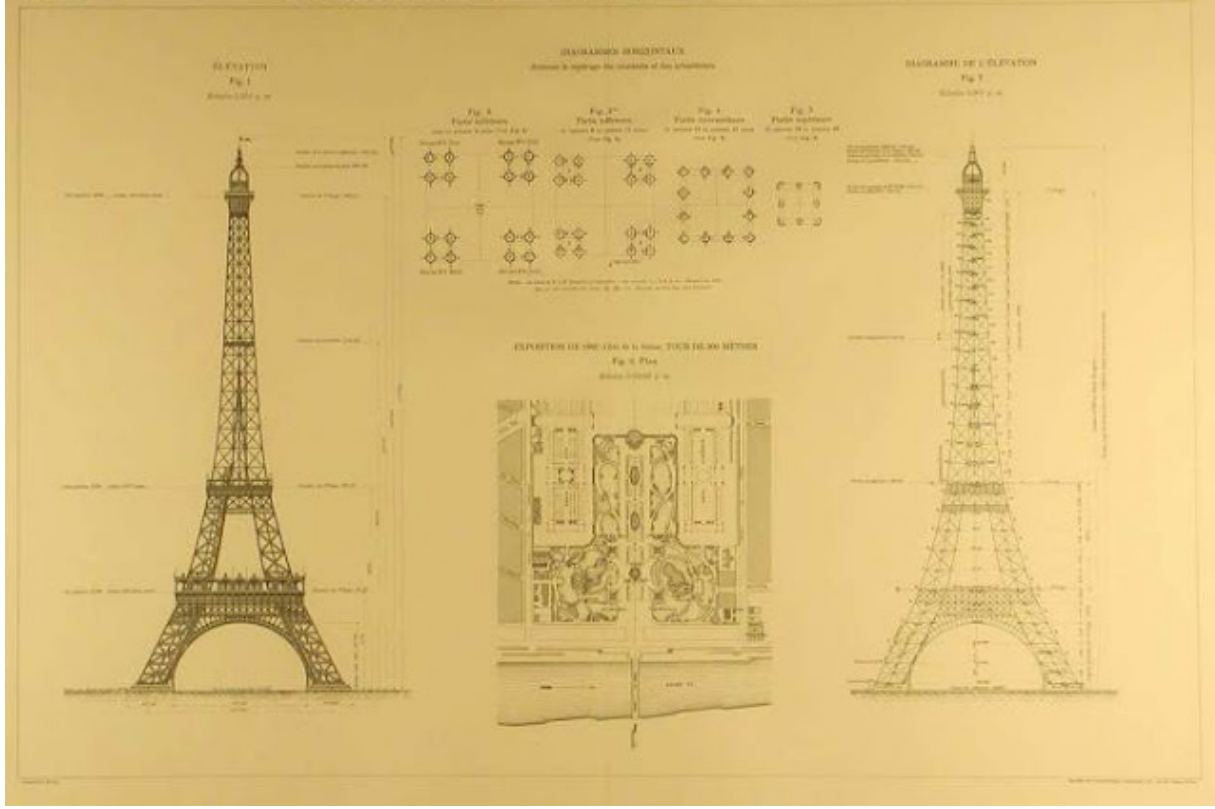
Gustave Eiffel

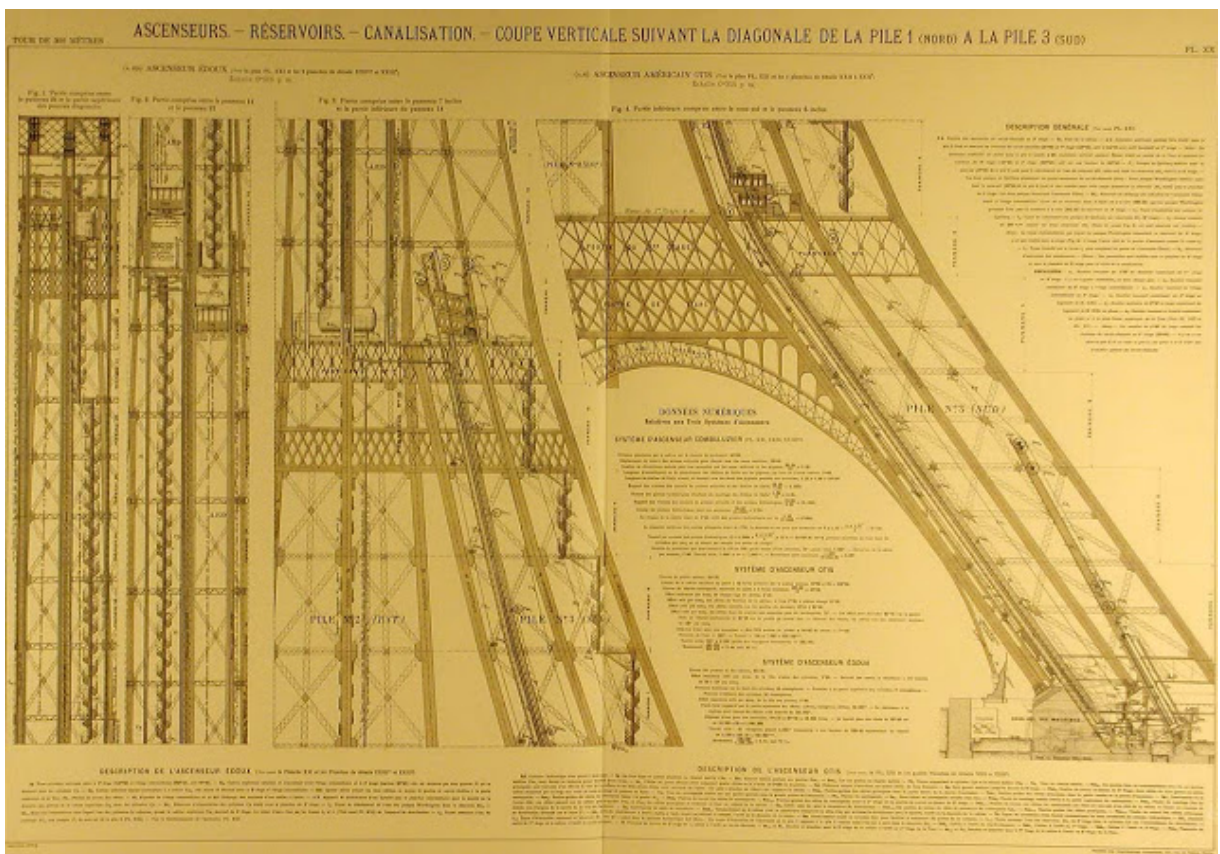
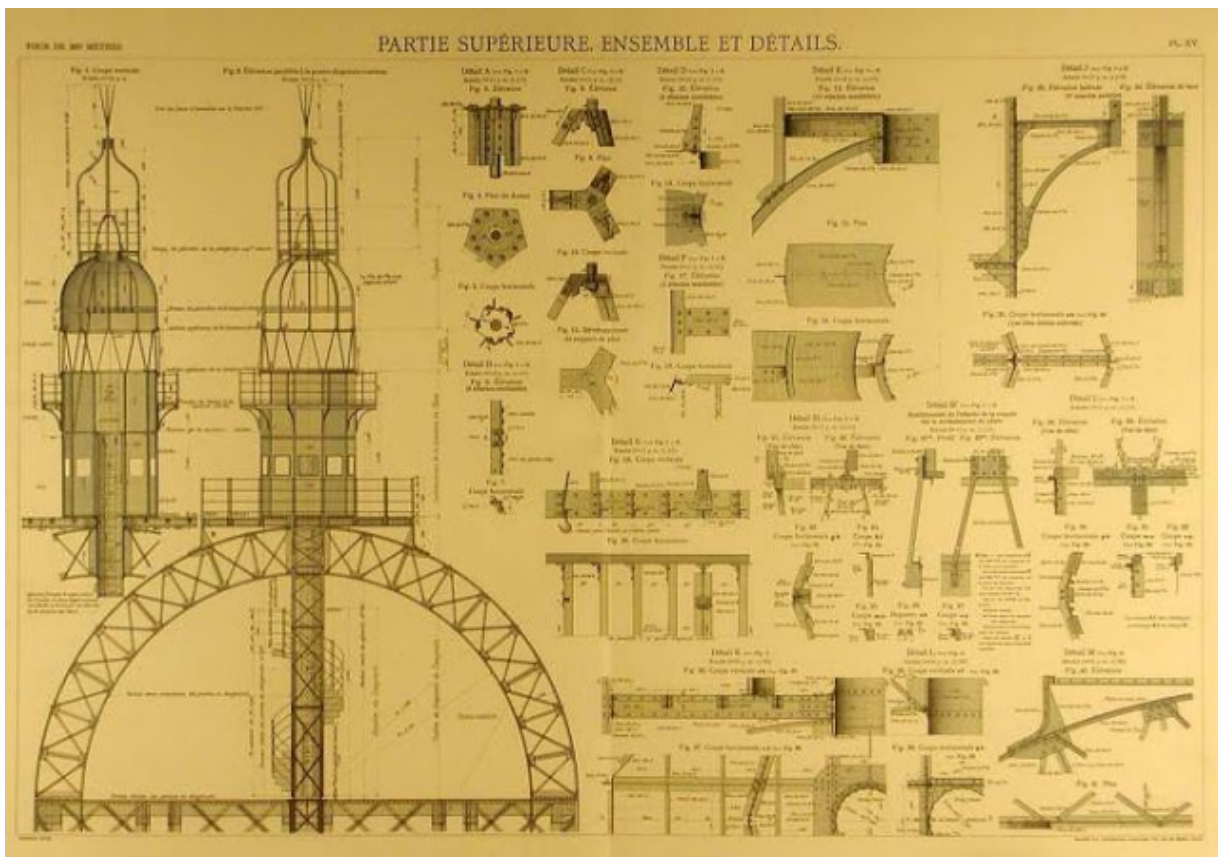
- Altitude par rapport au sol
- Altitude par rapport au niveau de la mer
- Largeur



La torre és una construcció sense cap altra funció que fer visibles els elements de la seva estructura, però a la vegada esdevé el gran símbol de la modernitat. És un monument absent de cap caràcter commemoratiu del passat, sense una façana historicista, sinó que celebra l'empenta tècnica del present i dirigeix la seva mirada cap al futur. És a dir, el tema perd la seva importància davant dels elements purament constructius: l'estructura de les peces de ferro, les dilatacions del metall, les tensions arquitectòniques... Un monument a la modernitat i al progrés en estat pur.

El fet de ser una estructura oberta permet la magnificació de la funció estètica de l'estructura composta per 18.000 peces d'acer. És tota la torre la que retalla el cel, no només la seva silueta, transmetent una sensació de lleugeresa que no es correspon amb el seu pes real, que s'apropa a les 9.000 tones. Tot i les seves impressionants dimensions, el pes de la Torre Eiffel està distribuït de manera que un centímetre cúbic de sòl suporti només 4 quilos de pressió (la mateixa pressió que pot exercir un home normal assegut en una cadira). A més, la Torre Eiffel era l'edifici més alt del món fins a la construcció, el 1930, del Chrysler Building de Nova York. D'aquesta manera, la Torre Eiffel amb la seva audàcia constructiva comportava el triomf de la modernitat, de la tècnica, de l'enginyeria, per sobre dels vells artistes de l'arquitectura. En certa manera, el canvi del paradigma estètic que suposava ens trasllada cap al naixement de l'*Art Nouveau*.





La majoria dels intel·lectuals i artistes del moment, amb ben poques excepcions, van criticar la Torre. Per exemple, el 14 de febrer de 1889, en el diari *Le Temps* apareixia aquesta crítica ferotge, signada per personatges tan significatius com Charles Garnier, Joris-Karl Huysmans i Émile Zola, entre d'altres:

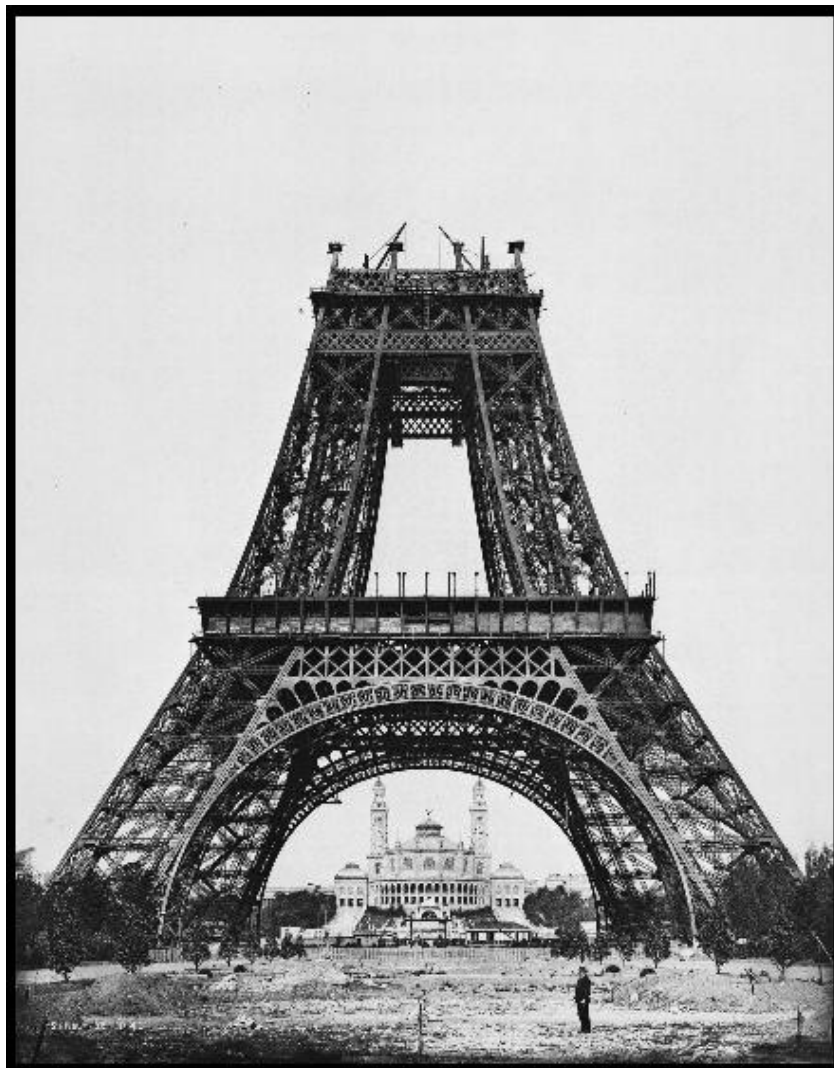
Nosaltres, escriptors, pintors, escultors, i arquitectes, amants apassionats de la bellesa fins ara intacta de París protestem en nom del bon gust i de l'amenaça feta a la història de França contra el bastiment en el cor de la nostra capital aquesta innecessària i monstruosa Torre Eiffel [...]. Per entendre allò que ens espera és necessari imaginar-se per un moment una torre vertiginosament ridícula dominant la ciutat de París com si fos una negra i gegantesca xemeneia de fàbrica, aclaparant -nos amb la seva bàrbara forma [...]. Tots els nostres monuments seran humiliats, tots els nostres edificis es veuran empetitits, fins a desaparèixer en aquest malson.



Juliol de 1887



Març de 1888



Agost de 1888



Març de 1889



Juliol de 2008

En canvi, a començaments del segle XX, el monument a la modernitat va començar a entusiasmar cada cop més intel·lectuals i artistes: Guillaume Apollinaire i Jean Cocteau van dedicar-li poemes; Henri Rousseau, Marc Chagall i Robert Delaunay van pintar-la en diferents ocasions... I l'historiador de l'art Siegfried Giedion va descobrir a *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición* (1941) la metàfora que s'amagava darrere de la Torre Eiffel, el naixement de l'arquitectura moderna:

En las ventiladas escaleras de La Torre Eiffel [...] se tropieza uno con La experiencia básica de la construcción actual: a través de la delgada red de hierro extendida en el espacio aéreo y an pasando las cosas, barcos, mar, casas, mástiles, paisaje, puerto. Pierden su forma definida: confluyen en pasos descendentes, se entremezclan con simultaneidad.

Interpretació:

Edifici de caràcter públic i emblemàtic. Pel que fa al seu significat, la Torre Eiffel és considerada el màxim exponent de l'arquitectura metàl·lica i fou concebuda per convertir-se en el símbol de l'Exposició Universal de París del 1889, que se celebrà per tal de commemorar el centenari de la Revolució Francesa (1789). Es convocà un concurs per seleccionar la construcció més representativa de la modernitat i guanyà G. Eiffel amb el seu projecte. La Torre deixa a la vista de tothom l'estructura dels seus materials, que constitueixen la tècnica, el progrés i la modernitat de la burgesia francesa de l'època. Va ser concebuda com una obra efímera per l'exposició, però al final no es va desmuntar i quedà com a símbol de la ciutat de París. Tot i el reconeixement actual de la Torre Eiffel, en un

principi no va ser tan ben acollida per una part dels artistes francesos per considerar-la "monstruosa" i de mal gust. Passats uns quants anys, es decidí desmuntar la torre, però aquest cop els intel·lectuals francesos ho impediren.

Pel que fa a l'estil, la torre és el símbol de la nova arquitectura de ferro de finals del s. XIX amb la que es construïren: ponts, mercats, estacions de ferrocarrils, pavellons, etc. Que es caracteritza per la utilització de nous materials: ferro, acer, formigó armat, vidre..., guiat per una ideologia racionalista i funcional que pretenia cobrir espais molt amplis i gens tradicionals.

A. G. Eiffel va ser un enginyer i arquitecte francès que es va fer famós per les seves construccions metàl·liques aerodinàmiques i arriscades com per exemple ponts i per ser el responsable de l'estructura metàl·lica de l'interior de l'estàtua de la Llibertat a Nova York i de les rescloses del canal de Panamà.

L'Estat francès va encarregar i subvencionar el projecte destinat al recinte ferial de l'exposició per ser admirada per tots els visitants. Volia ser com un arc de triomf, una gran porta que donés accés al recinte. Per tant té una funció útil decorativa i una funció simbòlica commemorativa de l'Exposició Universal, i s'ha erigit com a símbol de la ciutat de París.

Eiffel rep influències de l'arquitectura de ferro anterior iniciada amb la revolució Industrial que utilitzava nous materials com el vidre, el ferro per construir estacions de tren, mercats, grans pavellons. La seva torre influirà en la futura arquitectura sustentada en l'enginyeria per la construcció de ponts, viaductes i grans edificis de ferro. En canvi els arquitectes preferiran edificis de pedra, maó, formigó, uns edificis historicistes que imitaran els del passat.

Conclusions (Context històric):

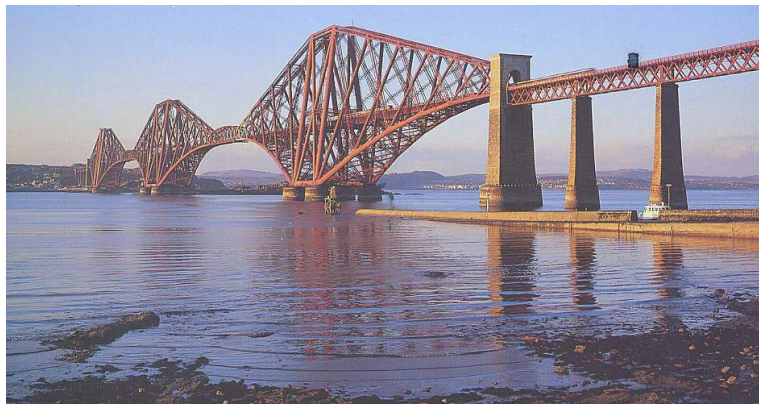
Al segle XIX es produí una revolució arquitectònica motivada per la 2a revolució industrial que portà a l'ús de nous materials i de tècniques modernes. La burgesia

Europea, sobretot la francesa i britànica, apostaren per la modernitat, el progrés i acceptaren aquest nou model de bellesa de l'arquitectura de ferro, racional i funcional.

Es buscaven edificis singulars i emblemàtics. En un principi van ser els enginyers, més que els arquitectes els que utilitzaren el nou estil amb els nous materials que oferien més possibilitats que els tradicionals i van ser capdavanters en la imposició del nou estil.



Viaducte de Garabit



Pont de Forth Escòcia

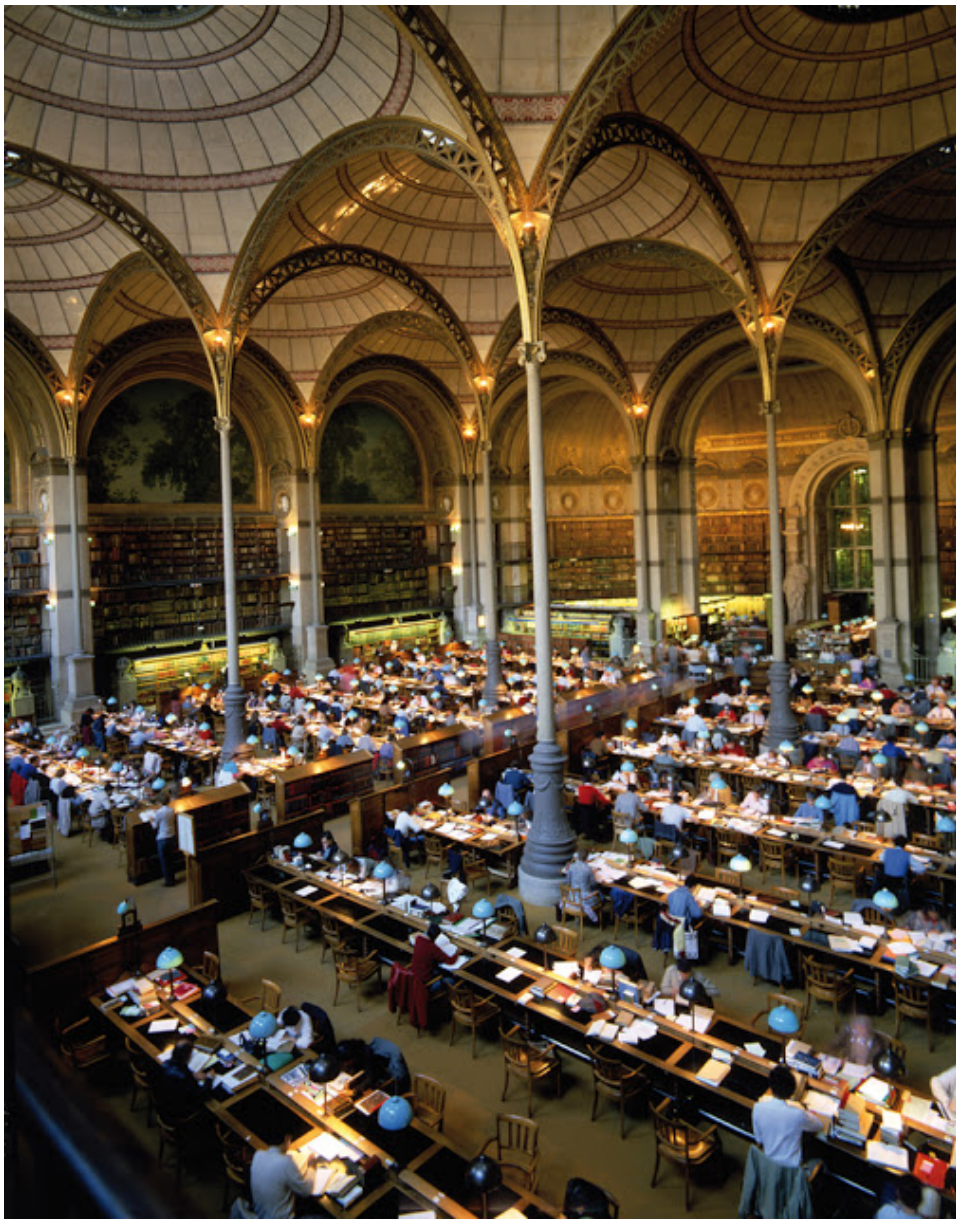
Edificis singulars i emblemàtics.

Tanmateix, malgrat la racionalitat i funcionalitat que predominaven en les noves solucions arquitectòniques, també van bastir-se edificis singulars i emblemàtics. És el cas, per exemple, de la Biblioteca Nacional de París de Henry Labrouste.

La **Biblioteca Nacional de París**, situada en un edifici del segle XVII, va veure com l'arquitecte Henry Labrouste introduïa els revestiments ornamentals de ferro en la seva renovada sala de lectura entre 1862 i 1868 amb una audàcia excepcional. Així, les esveltes columnes de ferro sostenen àmplies voltes de quatre puntes de terra cuita que donen forma a un espai diàfan i de gran lleugeresa, sempre respectant la referència estilística de les voltes.

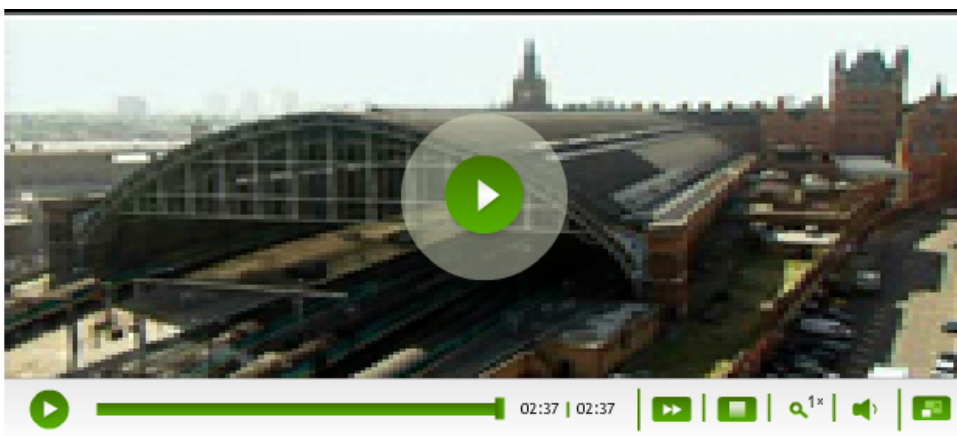


Salle Labrouste (BNF)



Salle Labrouste (BNF)

L'Estació de St. Pancras, a Londres, construïda l'any 1868. L'estació de tren de St. Pancras, a Londres, és obra de l'enginyer William Barlow i de l'arquitecte Gilbert Scott. En el següent vídeo de la sèrie "Arquitectures", l'arquitecte Fermín Vázquez parla amb detall d'aquesta obra amb elements neogòtics i innovacions constructives pròpies de l'arquitectura del ferro.



http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=54633&p_niv=2234&p_are=6472

O altres com l'estació de St Lazare, o el pont des Arts de París.

El **pont des Arts** (o la **passerelle des Arts**) és un pont situat a París i travessa el Sena. Es tracta del primer pont metàl·lic de París, i fou concebut per semblar un jardí suspès amb arbustos, testos amb flors i bancs.



Gare Saint-Lazare



Pont des Arts

L' Escola de Chicago

El 1871 gran part de la ciutat de Chicago, un dels principals nuclis de la Revolució Industrial als Estats Units, va ser destruïda per un incendi devastador. Les necessitats de realitzar una ràpida reconstrucció i l'esperit dels habitants va donar lloc a una autèntica marató constructiva, un *boom* arquitectònic sense precedents al món. Ara bé, calia resoldre les necessitats de la velocitat en la reconstrucció, evitar l'ús de la fusta i superar l'encariment constant del sòl urbà. Així va néixer l'escola de Chicago, la gran revolució de l'arquitectura contemporània.



Auditorium Building de Chicago

Els referents que els arquitectes i enginyers necessitaven per afrontar la reconstrucció estaven a l'arquitectura del ferro europea. D'aquesta manera, gràcies a la introducció del ferro i a les noves tècniques de construcció es van poder superposar molts pisos en un únic edifici i reduir els costos. En conseqüència, la construcció va reduir-se a un simple problema d'estructures i revestiments. De la mateixa manera, la invenció de l'ascensor elèctric va permetre aixecar els primers gratacels de la història, els quals aviat esdevindrien el símbol de la futura gran potència mundial, tot i que aquest tipus de construccions es desenvoluparien sobretot en el període d'entreguerres (segle xx).

El ràpid creixement urbanístic de les ciutats nord-americanes fa necessari crear nous edificis amb nous materials. Ex.: Auditori (Chicago) de Louis Sullivan

- L'absència de paisatge urbà tradicional facilita la recerca de noves solucions arquitectòniques. L'Escola de Chicago aixeca els primers gratacels, que resulten possibles gràcies a la invenció de l'ascensor i l'ús del formigó armat (1892).
- Aquesta escola prioritza la funció. Acull el creixement demogràfic, construccions en altura per lluitar contra l'especulació urbana i evita incendis.
- Algunes de les seves característiques són la finestra apaïxada, l'escassa decoració i la construcció cel·lular. "Form follows function".
- Utilització de pilars de formigó en l'estructura (ànima), que possibilita la planta lliure i façana lliure (desapareix el mur de tancament tradicional i s'hi imposa el vidre, més lluminós, barat i lleuger).

Amèrica del Nord ofereix un panorama insòlit i força prometedora. Aquesta nació jove, filla cultural d'Europa, sap descobrir ben aviat els horitzons amplis de la indústria, del comerç i de tot allò que havia de convertir-la en una potència gegantina en el curs del segle següent. L'herència europea hi és únicament formal, perquè l'esperit ja hi és diferent. Conscient de la potencialitat que posseeix, fa previsions per al futur, i ciutat com Nova York són projectades per al segle XX, amb avingudes de 20 kilòmetres en línia recta i, de la mateixa manera, els edificis són

alliberats del cànon europeu i assoleixen alçàries inconcebibles, que aviat ultrapassen, la de la *torre Eiffel*. Amèrica tenia un avantatge sobre Europa: el fet que no es trobava limitada per cap tradició constructiva; en conseqüència, els edificis americans podien ser dissenyats segons les conveniències exactes del present, sense referències al passat. El capdavanter d'aquesta nova concepció constructiva va ser l'arquitecte **Henry Hobson Richardson**, llicenciat a la Universitat de Harvard; va viatjar a París, d'on va tornar cap al 1860. Des del primer moment va rebutjar tot tipus d'eclecticisme o de compromís amb el passat. La seva obra més important són els *grans magatzems Marshall Field* (1877), d'una sobrietat volumètrica profètica i que va influir d'una manera fonamental sobre tots els joves arquitectes americans de la seva època.



Marshall Field (1877)

L'*escola americana* més important d'arquitectura es va formar a **Chicago** el darrer terç del segle. La ciutat havia estat destruïda per un incendi l'any 1871, i l'esperit dels habitants els va portar a una autèntica *marató* constructiva. La figura més transcendent de tot el grup de Chicago és **Louis Henry Sullivan**. Com altres arquitectes del seu temps, primer va estudiar a Amèrica, després va anar a París i finalment va tornar al seu país, on va desenvolupar una activitat constructiva prodigiosa. El 1891 va acabar a Saint Louis el *Wainwring Building*, amb unes proporcions perfectes que neixen de l'estructura i no al contrari, com passava en l'arquitectura esteticista europea. Aquesta és una de les claus per a la comprensió de la grandesa premonitòria de **Sullivan**, perquè l'anteposició de la funcionalitat a l'estètica és el presagi de la gran arquitectura racionalista i orgànica del segle següent. Cal remarcar també els *magatzems Carson, Pirie and Scott* (1899), on l'ús de la finestra apaïxada, característica d'aquesta escola, i el reforçament de les bandes horitzontals donen com a resultat un efecte predominantment allargat, clarament buscat per Sullivan, ja que no podia subratllar la verticalitat en una construcció que només tenia deu pisos. La fórmula contrària -el reforçament de les verticals- havia estat adoptada per **Sullivan** en una altra obra mestra, el *Guaranty Building* de Buffalo, que amb la seva gran alçada anuncia els gratacels altíssims del segle XX. Arquitecte, enginyer i poeta, va ser, a més un decorador excel·lent, i tot i que ell mateix deia que "*fóra molt convenient per a la nostra estètica que deturèssim totalment l'ús d'ornaments durant alguns anys*" va matissar certes parts dels seus edificis amb una rica ornamentació naturalista de reminiscències gòtiques, fet que el converteix en un antecedent del modernisme.



Home Insurance Building de Chicago. De l'architecte William Le Baron Jenney. (1885)



Wainwright Building. Dels arquitectes Adler & Sullivan. (1891)



Guaranty Building. Dels arquitectes L.H. Sullivan i D. Adler (1896)



Magatzems Carson dissenyat per L. H. Sullivan (1899)

En resum, l'escola de **Chicago** té un relleu especial per dues raons: la primera és que se li deu la creació del gratacel com a alternativa funcional, i, la segona, que per primera vegada la renovació va anar a càrrec dels arquitectes, i no dels enginyers o d'altres intrusos.

L. Sullivan va ser el màxim representant. Per a Sullivan cada part de l'edifici havia de respondre a la funció per la qual s'havia dissenyat, d'aquí la seva frase: "La forma segueix la funció". Es caracteritzà per:

- Ús de nous materials: estructures de formigó armat amb ferro i acer que permeten construir edificis més alts.
- Construcció a base de mòduls superposats.
- Finestres Chicago, apaisades que aporten horitzontalitat a les façanes.
- Moltes finestres que aporten lluminositat a l'interior, ja que les parets són innecessàries.
- Construccions senzilles, racionals i funcionals, oposades a les historicistes o neogòtiques.
- Façanes atractives amb decoració vegetal i geomètrica.

Sullivan rep les influències de l'arquitectura de ferro i el modernisme europeu en la decoració. Amb les possibilitats dels nous materials –ferro, acer, formigó, vidre- crearà edificis molt més alts, funcionals, ben il·luminats i amb amplis espais, amb ascensors elèctrics, tot prescindint dels murs de càrrega. Serà l'essència de l'Escola de Chicago.

El seu deixeble més destacat serà F. L. Wright (Casa Haufman). (Organicisme)

Influiran sobre l'arquitectura funcionalista europea del s. XX (Le Corbussier).

Magatzems Carson_Escola de Chicago

Sullivan: Magatzems Carson



FITXA TÈCNICA

Títol: Magatzems Carson, Pirie i Scott.

Autor: Louis Suillivan (Boston, 1856 –Chicago, 1924).

Cronologia: 1899-1901 (ampliat entre 1903 i 1904).

Estil: Escola de Chicago.

Tipologia: civil.

Materials: formigó, ferro, i vidre.

Localització: Chicago (EUA).

L'autor

Louis Sullivan és l'arquitecte més rellevant de l'anomenada escola de Chicago. Estudia arquitectura a l'Institut Tecnològic de Massachusets (ITM), i a l'Escola de Belles Arts de París, on rep la influència del decorativisme modernista. La seva activitat professional s'inicia a Boston, i posteriorment a Chicago on s'associa amb l'arquitecte Dankar. Junt amb Adler, ben aviat investiga les possibilitats que ofereixen les estructures metàl·liques i l'aplicació que aquestes poden tenir en edificis comercials, construint els primers gratacels a la ciutat de Chicago. Tot i l'interès per l'estructura, Sullivan manté encara elements decoratius que l'entronquen amb el modernisme. Entre els seus deixebles destaca la figura de l'arquitecte Frank Lloyd Wright.

Descripció formal

En alçat, la façana dels magatzems Carson, Pirie i Scott presenta dues parts ben diferenciades. La base de l'edifici l'ocupen l'entresòl i la primera planta, tancats amb amplis aparadors de vidre situats a ran de façana. En aquest cos inferior, destaquen dues bandes de rica ornamentació de ferro fos. Té caràcter naturalista, és feta amb de fulles d'acant lobulades i espinoses i bandes espirals, que emmarquen els grans aparadors.

La resta de plantes que s'aixequen sobre aquest primer cos homogeni segueixen una construcció cel·lular, consistent en la repetició d'un mateix mòdul seguint un ritme uniforme de finestres horitzontals, que a la part superior són més baixes, separades per una geomètrica estructura de formigó. La part superior es tanca amb una coberta plana. En el pla horitzontal, Sullivan resol el trencant de la cantonada, aixecant un pavelló circular que segueix l'estructura del cos inferior de l'edifici, si bé gaudeix d'una decoració molt més exagerada en la seva part baixa. En els vitralls que segueixen la línia dels aparadors dels murs laterals de l'edifici, s'hi poden veure els noms dels magatzems. En el seu conjunt, la façana està projectada per tal que compleixi funcions indispensables, especialment la de deixar entrar la llum. Els seus elements fonamentals són les anomenades finestres de l'Escola de Chicago, perllongades en sentit horitzontal i estudiades per tal que coincideixin amb l'estructura de muntants i jàsseres. Així mateix, aquesta horitzontalitat fa que l'edifici doni poca sensació d'alçada, tot i els deu pisos que té i permet una major adaptació visual al seu entorn. Finalment, cal ressaltar que els grans finestrals dels aparadors i les portes del pavelló circular permeten una perfecta interrelació de l'interior amb l'exterior, de tal manera que existeix una continuïtat entre el carrer i el vestíbul dels magatzems.

Entorn i integració urbanística

La proposta urbanística en la qual es construeixen els magatzems Carson, Pirie i Scott, en el xamfrà dels carrers Franklin i Adam, dins l'històric districte comercial de la ciutat de Chicago, inclòs en el registre Nacional de llocs històrics dels EUA l'any 1998, no s'entendria sense la necessitat de reconstruir la ciutat arran del gran incendi que devastà el centre de la ciutat l'any 1871. La reconstrucció també va suposar un canvi d'usos i la centralització de les activitats econòmiques i administratives en la City, l'emplaçament dels negocis en el centre de la ciutat. Aquesta part de la ciutat es troba associada tradicionalment als grans magatzems i al comerç, per la qual cosa cal tenir present la importància d'estar en una cantonada, on, gràcies a la seva monumentalitat, es pot dominar molt més el camp visual.

Significat i funció

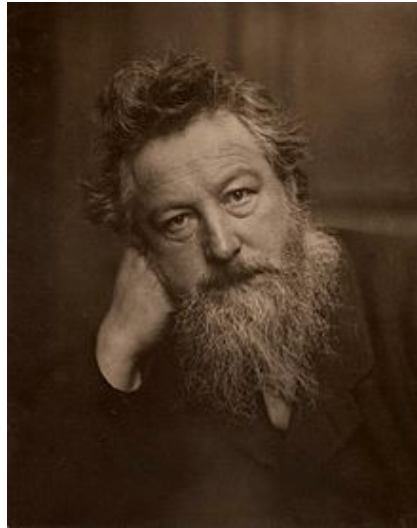
Aquest edifici va funcionar, fins al 2007, com a grans magatzems de la firma Carson, Pirie i Scott, especialitzats en la venda de roba, calçat, mobles per a la llar, joieria i productes de bellesa entre d'altres. Aquests magatzems són considerats, no només una de les construccions més rellevants del Louis Sullivan, sinó també un dels edificis més significatius de l'Escola de Chicago. Suposa un clar exemple del pensament arquitectònic de Sullivan, segons el qual cada part havia de reflectir clarament la funció per a la qual havia estat dissenyada. Una teoria que es resumeix en una frase atribuïda a ell mateix: "la forma segueix a la funció".

Models i influències

Si bé Sullivan manté el decorativisme ornamental hereu de l'arquitectura modernista, que pogué estudiar durant la seva estada a París, els Magatzems Carson, Pirie i Scott recullen l'essència de les innovacions constructives de l'escola de Chicago, desenvolupada entre 1875 i 1905. Recollint les possibilitats de nous materials com el formigó (experimentat des del 1880 a França), el ferro i el vidre, planteja una estructura interna de ferro que permet fer edificis molt més alts, poder obrir grans finestres i poder dissenyar els interiors de l'edifici lliurement, sense dependre de murs de càrrega. Aquesta major alçada promou i és possible gràcies a l'ús de l'ascensor elèctric, construït per Siemens l'any 1887. A banda d'aquestes innovacions, el plantejament arquitectònic de Sullivan segons el qual la forma dels elements està condicionada a la seva funció i no a la inversa, constitueix l'arrel del moviment funcionalista europeu, en el que destaquen **Adolf Loos** i **Le Corbusier**.

Arts and Crafts

El **moviment Arts and Crafts** va ser un moviment artístic lligat al disseny i les arts decoratives. Va néixer a **Gran Bretanya** al voltant de 1860 i es desenvolupà fins a la I Guerra mundial. Ja des del començament es va estendre a l'Europa continental i Nord-amèrica, arribant finalment a emergir al Japó com a moviment **Mingei** (anys 20 i 30 del segle XX). Moviment amb una clara base ideològica, va sorgir com a resposta als efectes de l'expansió de la industrialització establerta a l'època victoriana. El seu màxim ideòleg va ser l'artista i escriptor William Morris (1834-1896), que va beure de les idees del teòric de l'art John Ruskin (1819-1900) i de l'arquitecte Augustus Pugin (1812-1852). Va prendre el seu nom de l'Arts and Crafts Exhibition Society, fundada a Londres el 1887.



William Morris

El suposat progrés que la industrialització aportava a la societat va ser debatut per teòrics i pensadors que veien com la misèria creixia en les capes socials més baixes. A nivell artístic, es criticava la fabricació mecanitzada dels objectes i la falta de dignitat en la vida laboral. Es defensava la idea de millorar la qualitat de vida guarnint la casa d'objectes fets amb cura, utilitzant materials nobles i dissenyats i fabricats amb mètodes propis de la perduda artesanía tradicional. Artesania que es volia equiparar a les denominades *arts majors*: pintura, escultura i arquitectura. Els estudiosos d'aquest moviment coincideixen a afirmar que aquesta base ideològica és el que realment uneix les diferents manifestacions artístiques que es van donar arreu del món encunyades com a seguidores del moviment *Arts and Crafts*. Així, les obres que es poden classificar com a pròpies del moviment són visualment molt diferents. Això és degut a l'adaptació de les característiques pròpies de cada regió i país on s'aplicaven aquests principis teòrics.

Principis d'estil:

- *Ús de materials veritables*: preservació i potenciació de les qualitats naturals dels materials emprats per a fer objectes.
- *Ús de formes simples*: criticaven la decoració extravagant o allò que consideraven superflu.
- *Ús de motius naturals*: la natura va ser una important font d'inspiració per a crear la decoració dels objectes.
- *Respecte a les tradicions locals*: la imatgeria local i el paisatge rural característic de cada regió van convertir-se en font d'inspiració dels motius decoratius.

Principis del moviment

- No es pot fer una distinció vàlida entre l'art pur i les arts aplicades o decoratives.
- L'artesà ha de tenir el mateix plaer imaginatiu i la mateixa llibertat que els pintors, escultors i arquitectes.
- La revolució industrial fou responsable tant de corrompre el gust popular com de destruir en gran mesura les tècniques artesanies tradicionals.
- El disseny de mitjans del segle XIX fou, en general, deplorable; així doncs, els artistes, escultors, dissenyadors, teòrics i fins i tot el mateix públic hagueren de treballar junts per

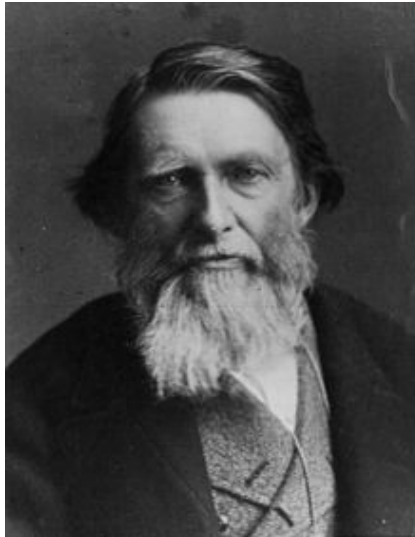
posar remei a aquesta situació.

- L'ofici de l'artesà havia de ser apreciat.

Es pot resumir com: la creença que un ambient ben dissenyat, dotat d'edificis, mobles, ceràmiques, tapissos, papers pintats... bells i ben realitzats, contribueixen a millorar l'estructura social, tant per al productor com per al consumidor. A més, el resultat del procés del treball artesà ha de ser satisfactori, un procés en què l'artesà es deleixi en la senzilla creació manual sense veure's sotmès a pressió de l'alienant treball industrial.

Principals ideòlegs

John Ruskin



John Ruskin.

John Ruskin (1819-1900), escriptor, crític d'art i sociòleg, va escriure nombrosos estudis implementant els principis que haurien de regir les obres d'art. Aquestes consideracions foren aplicades a un altre domini de l'art en *Seven Lamps of Architecture* (1849) i *Stones of Venice* (1851-1853), obres que analitzen la importància religiosa, moral, econòmica i política de l'arquitectura domèstica. Equiparava, igual que Pugin, el caràcter d'una nació amb la seva arquitectura. Creia que la naturalesa de l'arquitectura britànica contemporània milloraria si fos dissenyada d'acord amb els principis exemplificats en els estils gòtic i romànic. En les obres esmentades definia aquests principis com: sacrifici, veritat, bellesa, vida, memòria i obediència, i explicava com cada un d'aquests podia ser expressat mitjançant la forma, la decoració o l'estructura. Igualment, es demanava per la feina de l'artista, defensava que la idea que l'arquitectura havia de ser un reflex de la circumspècció i dels sentiments de cada individu implicat en l'obra. Així, en *The Lamps Of Life* es demana "¿S'ha realitzat amb satisfacció ... es sentia feliç el tallador mentre s'afanyava en la seva tasca?". Entenia que mentre la divisió del treball degradés l'operari assimilant-ho a la màquina, l'arquitectura mai aconseguiria els estàndards de la qualitat de l'edat mitjana. Ruskin proposava modificar el procés del disseny de tal manera que permetés gaudir d'un ambient laboral "saludable i ennoblidor", i per aconseguir aquest ambient proposava "tres regles clares i senzilles" que tots els arquitectes, dissenyadors i fabricants havien d'aplicar:

1. **No promoure mai la fabricació d'un article que no fos absolutament necessari, i en l'elaboració del qual no tingués cabuda la invenció.**
2. **No exigir mai un acabat perfecte si no és obeint finalitats pràctiques o ennoblidores.**
3. **No encoratjar la imitació o còpia de cap classe, excepte per preservar les grans obres.**

Aquests preceptes van ser assimilats pels ideòlegs del moviment *Arts and Crafts* i van establir uns ideals a seguir durant les set dècades següents.

William Morris

William Morris (1834-1896) va ser un dissenyador, pintor, poeta, escriptor i fundador del moviment *Arts and Crafts*. Als seus anys d'estudiant d'arquitectura a Oxford, va desenvolupar un profund afecte per la cultura de l'edat mitjana, estimulat pel seu coneixement de les obres de Ruskin, de Pugin i pels seus viatges a França, on va poder veure les grans catedrals gòtiques. Durant aquests anys, va conèixer una sèrie de personatges lligats amb l'art que foren de gran valor per al desenvolupament de l'estil *Arts and Crafts* i per a la seva relació amb els *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Personatges com: Edmund Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti o Philip Webbs, els quals compartien la seva passió per la cultura de l'edat mitjana. Però no solament trobaven inspiració en la seva arquitectura, el seu art i artesanian, sinó també en la cooperació artística que havia permès la creació d'aquelles obres.



Red House, Bexleyheath

La *Red House* era la llar familiar dissenyada per Webb per a Morris i la seva dona Jane Burden. Aquesta reflectia tots els ideals que el grup defensava. Concebuda com un conjunt uniforme, va ser realitzada tant en el seu exterior com en la decoració interior com una obra artesana seguint els principis de l'estil.



Paper pintat dissenyat per William Morris

Morris & co.

El 1861 es va crear la companyia *Morris, Marshall, Faulkner & co: Fine Art and Workmen in Paintings, Carving, Furniture and The Metals*. En certa manera, la companyia es va crear seguint l'exemple d'un gremi medieval; els seus membres desenvolupaven els seus dissenys, que després executaven ells mateixos buscant la satisfacció en la labor realitzada. El 1875, Morris es va posar al capdavant de la companyia, el nom de la qual substituï per *Morris & co.*

Aquesta empresa va fabricar una variada gamma d'objectes per a interiors: teixits, papers pintats per a paret i mobles. Tots aquests seguint els principis del moviment *Arts and Crafts*. Morris, com a dissenyador i artista, buscava proporcionar una alternativa de bon gust als productes creats industrialment, als quals titllava de "sòrdid munt de porqueries llardoses, adornades amb pretensiosos pedaços d'odiosa vulgaritat".

El Precinema

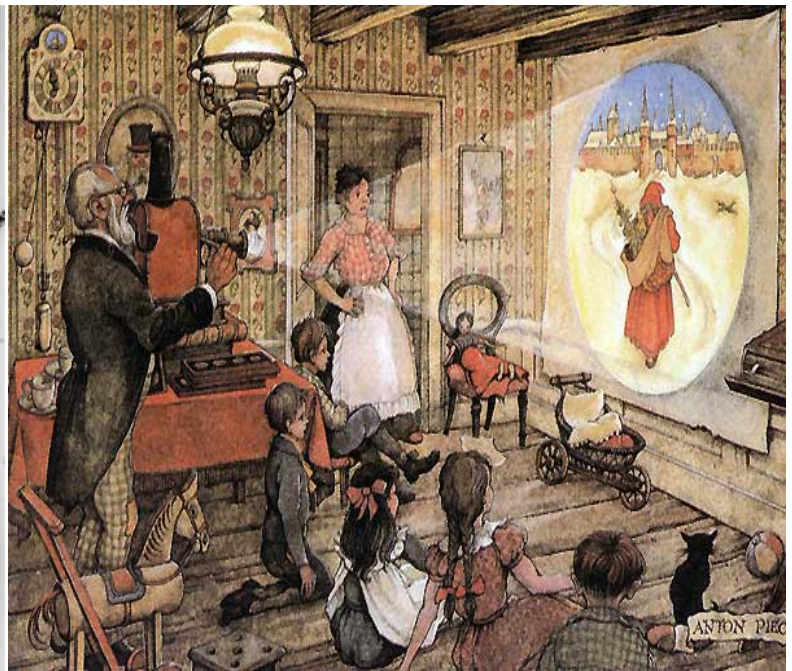
L'ésser humà s'ha preocupat sempre per captar i representar el moviment. Els animals amb moltes potes que els prehistòrics pintaven a les caveres demostren aquest fet.



Porc senglar amb 8 potes a les pintures rupestres de les coves d'Altamira

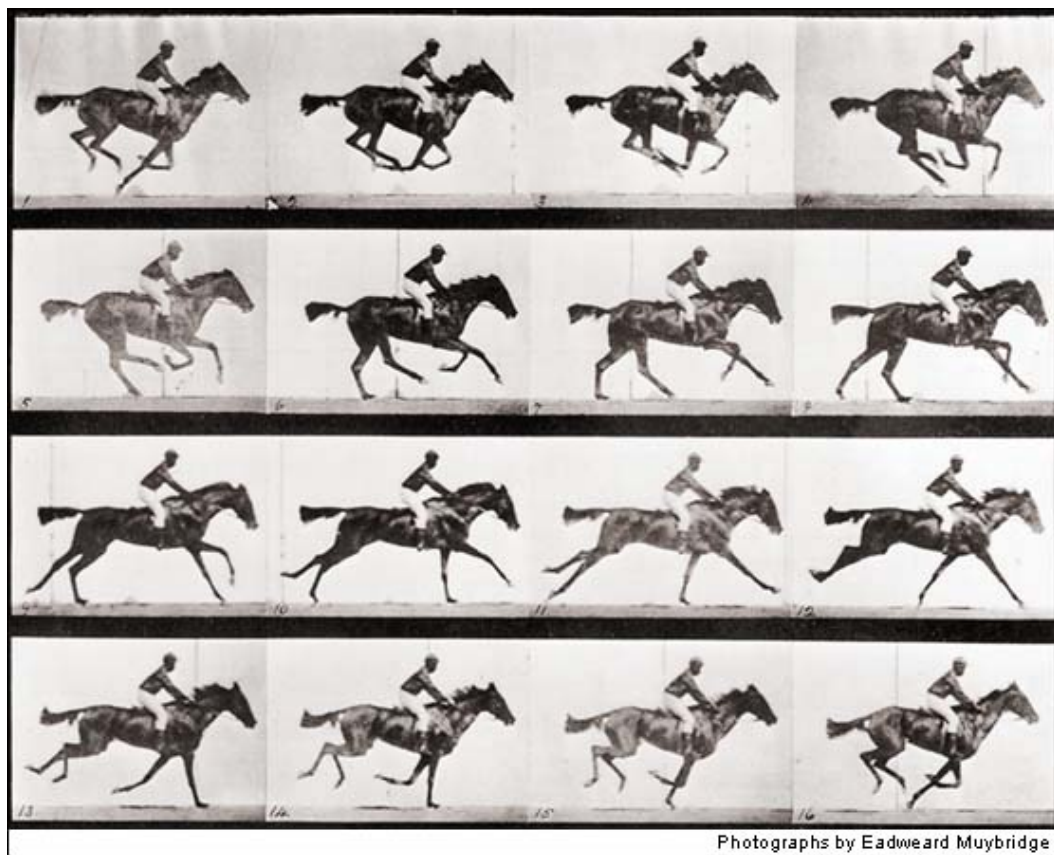
Durant segles, diverses civilitzacions o persones han cercat procediments per reproduir la realitat. És el cas de les representacions amb ombres, els primers espectacles en públic amb projecció d'imatges animades. Emprada ja al segle XVI, la càmera obscura permetia la projecció d'imatges externes dins una cambra fosca. La precursora de la fotografia.

De la mateixa manera que, un segle després, la llanterna màgica seria la precursora de les sessions de cinema, en projectar imatges sobre una superfície plana. Per tal de fer-les arribar a tots els indrets, els firaires viatjaven amb les seves llanternes deixant bocabadats als espectadors. Sobretot quan feien servir enginyosos dispositius mecànics destinats a manipular o fer girar vidres circulars, que feien moure les imatges.



Cartell anunciant la llanterna màgica i gravat d'Anton Pieck representant una funció de llanterna màgica.

Un invent capital apareix al segle XIX: la fotografia. Per primera vegada, era possible d'impressionar i de guardar una imatge del món que ens envolta. Però alguns fotògrafs no es van conformar amb les imatges fixes i van assajar amb la fotografia d'objectes en moviment, com ara Muybridge. Fins i tot, un d'ells, Marey, va arribar a emprar una mena de fusell fotogràfic capaç de captar les diferents fases d'un moviment.



Al llarg del segle, tot un seguit d'inventors construeixen aparells -meitat ginys, meitat joguines-, que cerquen produir la il·lusió del moviment. Es tracta del Taumàtrop, el Fenaquistoscopi, el Zoòtrop i el Praxinoscopi. Una variant d'aquest últim, el Teatre òptic, construït per Emile Reynaud és el que s'apropa més al que serà el cinema. Per tal de produir una acció contínua, es projectaven llargues bandes de més de 500 transparències de dibuixos a partir d'un aparell cilíndric que, juntament amb la projecció d'una imatge de fons des d'una llanterna, proporcionava la projecció dels primers dibuixos animats.

Ja tenim, doncs, els tres elements que constituïran el cinema: la persistència de la visió, la fotografia i la projecció. Però en faltaven dos més de fonamentals: la pel·lícula perforada i el mecanisme d'avanç intermitent que la mou. I va ser als EE.UU. on, el 1890, es va solucionar el problema, de la mà del gran inventor Edison i d'en Dickson.

En moltes sales de diversió s'instal·laren els anomenats Kinetoscopes d'Edison, caixes que contenien una sèrie de bobines que permetien veure una pel·lícula... individualment. I és que el famós inventor es va negar a projectar-la sobre una pantalla perquè creia que la gent no s'interessaria pel cinema. Quan equivocat va estar, com el temps va arribar a demostrar...! La invenció del cinema -però- no pot ser atribuïda, específicament, a ningú. Va ser el resultat d'una sèrie d'invents de diferents persones.

Història del cinema: El naixement. L'època muda

Es considera que el cinema va néixer oficialment el 28 de desembre de 1895. Aquell dia, els germans Lumière van mostrar, en sessió pública, els seus films als espectadors del *Salon Indien* de París. En un dels seus primers films, "L'arribada d'un tren a l'estació de Ciutat", l'efecte d'una locomotora que semblava sortir de la pantalla va ser enorme. L'aparell amb el qual ho aconseguiren el van anomenar Cinematògraf. Havia nascut la cinematografia. Però l'èxit inicial es va anar fonent pel cansament del públic.

Les pel·lícules que veien sempre eren fetes sobre moments quotidians, sobre la vida laboral o familiar. I va ser la màgia i la imaginació d'un altre home, Georges Méliès, que va salvar el cinema d'acabar com un invent més entre tants d'aquella època. Méliès va fer realitat els somnis de les persones, en dur-los en les imatges que es representen en una pantalla. Per fi, la fantasia podia volar a través de la llum. Méliès és el primer inventor de ficcions. És més, de la ciència-ficció. "Viatge a la Lluna" (1902) i "Viatge a través de l'impossible" (1904) es troben entre les millors mostres de l'inventor dels trucatges. Un dels més habituals era fer desaparèixer coses o fer-les aparèixer de nou. Uns altres eren la sobreimpressió d'una imatge sobre una altra, les dobles exposicions o l'ús de maquetes.

El museu del cinema de Girona - Col·lecció de Tomàs Mallol, mostra perfectament tots els inicis del cinema.

http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=16808&p_niv=2234&p_are=6472

"El gran robatori del tren", de E.S. Porter, rodat l'any 1903, és un curtmetratge d'un dels primers inventors i cineastes de la història del cinema.

http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=76130&p_niv=2234&p_are=6472

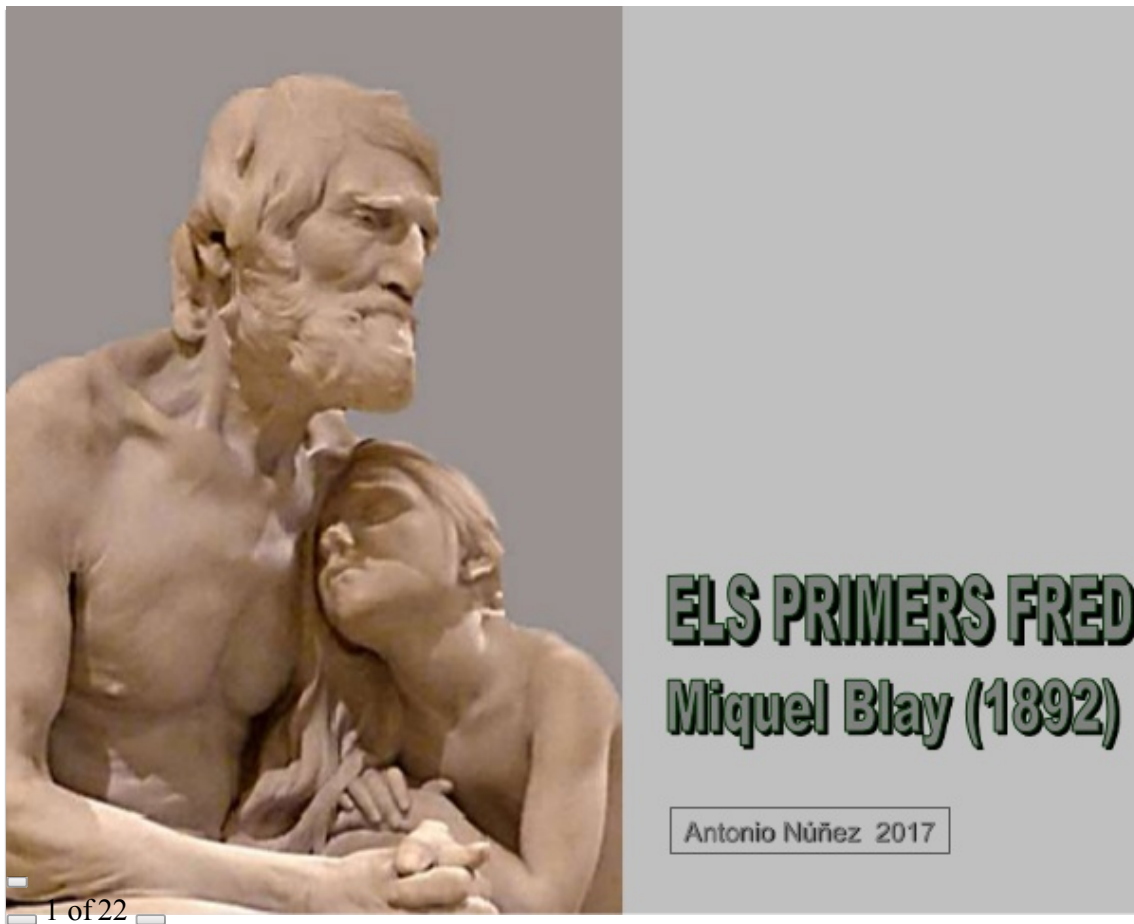
Escultura Realisme. Els primers freds 1892.

ELS PRIMERS FREDS M. BLAY (1892)

escultura romantica-realisme

diapo 16 a 21 de <http://es.slideshare.net/mbellmunt0/tema19-32307969>

ELS PRIMERS FREDS M. BLAY (1892)



ELS PRIMERS FREDS M. BLAY de Antonio Núñez

El nostre anàlisi s'estructura: 1.- FITXA TÈCNICA (CATALOGACIÓ) 2. CONTEXT HISTORIC I ARTÍSTIC: ÈPOCA, AUTOR I ESTIL 3. L'ANÀLISI FORMAL 4. INTERPRETACIÓ: TEMA, SIGNIFICAT I FUNCIÓ 5. ALTRES CONSIDERACIONS PRIMERA APROXIMACIÓ

FITXA TÈCNICA (CATALOGACIÓ) - Nom de l'obra - Autor - Estil - Cronologia - Material i tècnica - Forma i Tipologia Els primers freds Miquel Blay Realista / Simbolista / Modernista Finals del segle XIX (1892) Marbre / Talla - Cromatisme Textura - Dimensions 1,36 X 0,98 m. - Localització MNAC (BARCELONA) Escultura exempta / grup i sedent Sense policromar. Textura variada (rugosa pel banc, polimentada pels cossos)

CONTEXT HISTORIC I ARTÍSTIC: ÈPOCA, AUTOR I ESTIL EPOCA

(Catalunya a FINALS S. XIX) També és un moment en que la producció artística catalana aconsegueix deixar de ser un reflex del que s'estava fent artísticament a Europa. La producció escultòrica de Miquel Blay es produeix coincidint amb període de fort desenvolupament del catalanisme com a projecte polític: Aprovació de les bases de Manresa, creació de la Mancomunitat... Al 1898 la pèrdua de les darreres colònies, va fer augmentar la desconfiança envers el sistema polític espanyol i, el prestigi del catalanisme com a alternativa. La burgesia industrial catalana, també comença a adonar-se dels efectes

positius i modernitzadors que podia tenir un poder autònom per Catalunya. Per esdevenir progressivament un art creador, amb noms com Gaudí o el jove Picasso, o el mateix Blay un escultor que es mou entre la tradició i la introducció dels nous moviments d'avantguarda.

CONTEXT HISTORICO I ARTÍSTIC: AUTOR

Neix al final del regnat d'Isabel II. La seva vida transcorre durant el Sexenni Revolucionari, la Restauració, la Dictadura, la II República i mor l'any de l'esclat de la guerra civil. Feu l'aprenentatge a l'Escola de Dibuix i Pintura d'Olot. Després, a Itàlia i França, rep una sòlida formació artística.. Miquel Blay (1866-1936) Blay desenvolupà un estil molt personal, Els primers freds és una obra primerenca de Blay, on hi ha influències dels seu mestre, H. Chapu i de Hugues (Edip a Colonna) Blay evolucionarà del realisme al simbolisme i el modernisme, destacant dins d'aquest, el grup al·legòric del Palau de la Música "La cançó popular" on introduí tots els elements del modernisme. El 1892 va rebre la primera medalla de l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid, per l'obra Els primers freds. El 1900 és primera medalla en l'Exposició Universal de París. Roman a París fins el 1906, instal·lant-se posteriorment a Madrid quan ja era un artista reconegut.

ESTIL REALISME - MODERNISME - SIMBOLISME

Els primers freds és una obra que es mou entre: - El realisme: Tractament de la figura de l'ancià - El modernisme: Formes ondulades i arrodonides de la nena - El simbolisme el qual es posa de manifest en les actituds i els estats d'ànim que ens mostren els personatges (L'actitud pensadora de l'ancià i esllanguida de la nena) En aquesta obra primerenca d'en Blay també podem apreciar la influència de Rodin, (el gran renovador del llenguatge escultòric de l'època) La influència de Rodin es posa de manifest en aspectes com el dibuix del cap del vell, el detallisme anatòmic, la delicadesa i formes arrodonides de la nena o la inclusió d'un element anecdòtic com el banc.

L'ANÀLISI FORMAL

A) DESCRIPCIÓ: Tractament dels motius (naturalisme, realisme...)

B) LA COMPOSICIÓ: estructura compositiva, simetria, proporcionalitat punts de vista, volums, tractament de les formes (rectes, anguloses)

C) SUPERFÍCIES: Textura i cromatisme (pòlida, rugosa, ..) la llum (llisca, es reflecteix, provoca efectes de clarobscur...)

D) EL RITME: dinamisme, repòs, estatisme...

E) EL TEMPS: Anecdòtic , voluntat d'eternitat...

"Els primers freds" és una escultura exempta que presenta dues figures sedents, completament nues d'un vell i una nena.

L'ANÀLISI FORMAL

A) DESCRIPCIÓ Asseguts en un banc, el vell en posició frontal, les mans entrecruades i amb la mirada absent, lleugerament perduda. La nena té el cap reclinat al pit del vell, amb els ulls tancats, amb un aire somiador. Destacar la joventut del cos de la nena que contrasta amb el cos arrugat del vell. Aquest té les cames separades i ben plantades a terra, en canvi, la nena les té encogides. Tractament dels motius Destaca el naturalisme en el tractament de les formes i la minuciositat amb la que són treballades.

L'ANÀLISI FORMAL Una minuciositat especialment visible en la figura de l'ancià que presenta un alt grau de realisme: especialment en la textura de la pell, la morbidesa (flàccides) i els plecs de la carn. També cal destacar el naturalisme amb que l'artista aconsegueix representar la sensació de fred en el rostre del vell, esculpint amb tot detall la constricció muscular en el gest facial i també en la tensió muscular del coll . El tractament de les formes , en canvi es diferent en el cas de la nena, on per tal de remarcar la tendresa del personatge s'utilitzen formes arrodonides i un tractament del rostre amb la tècnica del sfumato o non finito

L'ANÀLISI FORMAL

B) LA COMPOSICIÓ "Els primers freds" presenta una composició tancada. El grup sembla tancar-se sobre si mateix: El vell no abraça la nena, però les seves amples espatlles semblen rodejar-la. En la composició s'alternen les línies rectes de la figura gairebé simètrica de l'ancià, (excepte una lleu inclinació del cap) que contrasta amb les línies corbes que domina la composició de la nena. Aquest tractament amb línies corbes del cos de la nena permet a l'escultor representar l'actitud de moviment d'aquesta cap el personatge central que és manté estàtic amb el dos peus sòlidament fixats al terra. Aquesta sensació d'acostament de la nena cap l'ancià es veu reforçada per la diagonal que forma el seu cos i les cames.

L'ANÀLISI FORMAL

Al ser una escultura exempta permet múltiples angles de visió, tot que podríem dir que presenta un punt de vista òptim que és el frontal. Els volums estan tractats amb un gran naturalisme i realisme en el que contrasten les formes anguloses del vell que marquen les espatlles, els braços, les cuixes, les cames i els peus amb les formes arrodonides de la nena que aconseguen ressaltar les formes suaus de la seva anatomia.

L'ANÀLISI FORMAL

B) SUPERFÍCIES (TEXTURA I LLUM) En l'escultura sense policromar podem diferenciar dos tipus de textures: El de les figures, que presenten un acabat molt polit, i el qual contrasta fortament amb la textura rugosa del banc. La llum, tot i que les dues figures presenten un acabat molt polit, incideix de manera diferent en cada una d'elles degut al diferent tractament amb el que han estat realitzades, la qual cosa és especialment visible en els rostres: Les arrugues presents en el rostre de l'ancià fan que la llum reforci la duresa d'aquest. En canvi, la utilització de la tècnica de l'sfumatto o "non finito" en el rostre de la nena, fa que la llum llisqui amb suavitat realçant les seves formes arrodonides i remarcant la tendresa del personatge.

L'ANÀLISI FORMAL També la posició de braços i cames creen efectes de llum i ombra (claroscurs). Podem concloure doncs, que en conjunt les diferències de textura (figures – banc), el diferent tractament donat a les formes en les figures, (anguloses en l'ancià, arrodonides en la noia) així com la posició d'alguns dels elements representats (cames, braços...) provoquen que la llum incideixi de manera diferent en cada una d'elles. Creant tot això en conjunt uns jocs lumínics que contribueixen a donar de manera evident una major expressivitat, dinamisme i vitalitat a l'escultura.

1. 14. 3.- L'ANÀLISI FORMAL B) EL RITME L'obra en conjunt presenta una cert estatisme marcat pel fet de que les figures estan en repòs i en posició sedent A aquesta sensació d'estatisme contribueix especialment la figura de l'ancià que presenta els dos peus sòlidament arrelats a l terra. La sensació general d'estatisme, sols es veu trencat pel gest d'acostament que fa la nena cap l'ancià. Un gest que es veu intensificat per l'ús de línies corbes en la seva realització; i molt especialment per les diagonals que formen el seu cos i les cames. respecte a la figura central del vell.
2. 15. 3.- L'ANÀLISI FORMAL B) EL TEMPS Voluntat d'eternitat. L'obra té una emotivitat que va més enllà del moment anecdòtic i es converteix en universal. Aquesta escultura transcendeix la representació d'un moment anecdòtic de tendresa commovedora i es converteix en una representació idealitzada de la vulnerabilitat i del sofriment de l'ésser humà'.
3. 16. 4.- INTERPRETACIÓ 4.- INTERPRETACIÓ TEMÀTICA O ICONOGRAFIA L'obra acusa la influència de l'obra "Edip a Colonna" de l'escultor francès D.J. Hugues. Tema anecdòtic i costumista, presenta un vell i una nena arraulits de fred i de misèria. Les dues obres es componen de dos personatges, un vell i una nena asseguts en un banc, i en la qual la noia també busca la protecció del vell. El verisme de la sensació de fred que pateixen els protagonistes, es veu accentuat per la blancor extrema del marbre, que sembla un bloc de gel.
4. 17. SIGNIFICAT Els primers freds supera la simple consideració d'escultura anecdòtica per reflectir una metàfora de la vulnerabilitat de l'ésser humà en les dues etapes crucials de la seva existència: la infantesa i la vellesa., 4.- INTERPRETACIÓ La finalitat pretesa per l'artista català va ser la d'invitar l'espectador a reflexionar sobre el pas del

temps , les dificultats i la cruesa de la vida. Per donar una major credibilitat a aquest missatge ple de simbolisme, l'autor presenta ambdós personatges en la versió definitiva* completament nus, la qual cosa li permet incidir en el seu estat d'indefensió.

(*) En els esbossos previs de l'obra en Blay havia fet els personatges vestits. Podem considerar, doncs l'obra, com una representació idealitzada del sofriment humà

5. 18. 4.- INTERPRETACIÓ FUNCIO Aquesta obra té una funció Decorativa segurament aquesta escultura estava destinada a decorar una casa de l'alta burgesia, això ho podem lligar amb el context en el que hem dit que la burgesia gràcies a la segona revolució industrial es van convertir en els nous mecenes de l'art. ENCÀRREC L'escultura va ser realitzada per iniciativa del propi artista , el qual la va presentar a l'Exposició Nacional de Madrid de 1892 on va ser guardonat amb la primera medalla.
6. 19. 5.- ALTRES CONSIDERACIONS 5.- ALTRES CONSIDERACIONS MODELS I INFLUÈNCIES La influència de Rodin en l'obra de Blay és evident en diferents aspectes com per exemple en el tractament del marbre, on podem observar com marca la musculatura del personatge amb una gran exactitud, o en la utilització de la tècnica del "non finito" en el rostre de la nena. Els diferents tractaments que presenta " els primers freds " (realisme, simbolisme i modernisme) va significar per l'escultura del nostre país la transició de l'academicisme a la modernitat escultòrica. El Desconsol Josep Llimona 1903-07 Tomba de Jaume Brutau Enric Clarasó Una modernitat que ja trobem plenament desenvolupada en les obres d'escultors com Josep Llimona o Enric Clarasó, entre d'altres.
7. 20. ALTRES OBRES D'EN MIQUEL BLAY 5.- ALTRES CONSIDERACIONS "La Cançó popular catalana" Palau de la Música . Barcelona (1907)
8. 21. 5.- ALTRES CONSIDERACIONS Font de la plaça Espanya Barcelona. (1929) Tres grups escultòrics que representen els tres mars que banyen les costes de la Península Ibèrica. Grups escultòrics de la font de la Plaça d'Espanya (Barcelona)

August Rodin_escultura impressionisme. El pensador 1880.

article a sapiens.cat

August Rodin

El gran renovador de l'art escultòric del segle XIX, l'artista que obriria les portes a totes les experimentacions innovadores del segle XX, és Auguste Rodin (1840-1917), un escultor que va ser capaç de recrear el llenguatge de les figures monumentals, representades en grans grups, perquè aquestes representin una textura del bronze que, com en el cas de la pintura impressionista, transmetin una sensació d'obra inacabada que les fa bategar. Lirisme, vigor i classicisme coexisteixen en la seva obra, pràcticament sempre dinàmica.



August Rodin

Fill d'un funcionari de policia normand, els primers anys de la trajectòria artística de Rodin van ser força difícils. El seu art no va ser acceptat pels crítics i ni tan sols va poder ingressar a l'École de Beaux Arts de París. En conseqüència, va haver de dedicar-se a la decoració com a mitjà de subsistència. La fama no va arribar-li fins a l'exposició de l'*Edat de Bronze*, el 1877, un nu masculí de mida natural que va provocar la polèmica en el Salon de París i va ser força criticat pel seu verisme, fins al punt que alguns crítics van assegurar maliciosament que havia estat buidat d'un motlle fet del natural. En qualsevol cas, la polèmica havia situat Rodin en el mapa de l'art.



L'Edat de Bronze

El 1880, Rodin va rebre l'encàrrec de construir les portes del futur museu de les arts decoratives de París, la seva obra més ambiciosa. El museu no va arribar a construir-se, però el gran projecte de Rodin, les anomenades *Portes de l'Infern*, és el testimoni d'aquest bocí de la història de l'art del vuit-cents. L'escultor va treballar-hi molts anys en el projecte, inspirat en el cant de *l'Infern* de la *Divina comèdia* del poeta florentí Dante Alighieri. És a dir, la reconstrucció d'un tema literari tradicional, típic de la poètica simbolista, constitueix una veritable "pedrera" de figures que, amb el temps, serien foses i contemplades independentment.



Les Portes de l'Infern

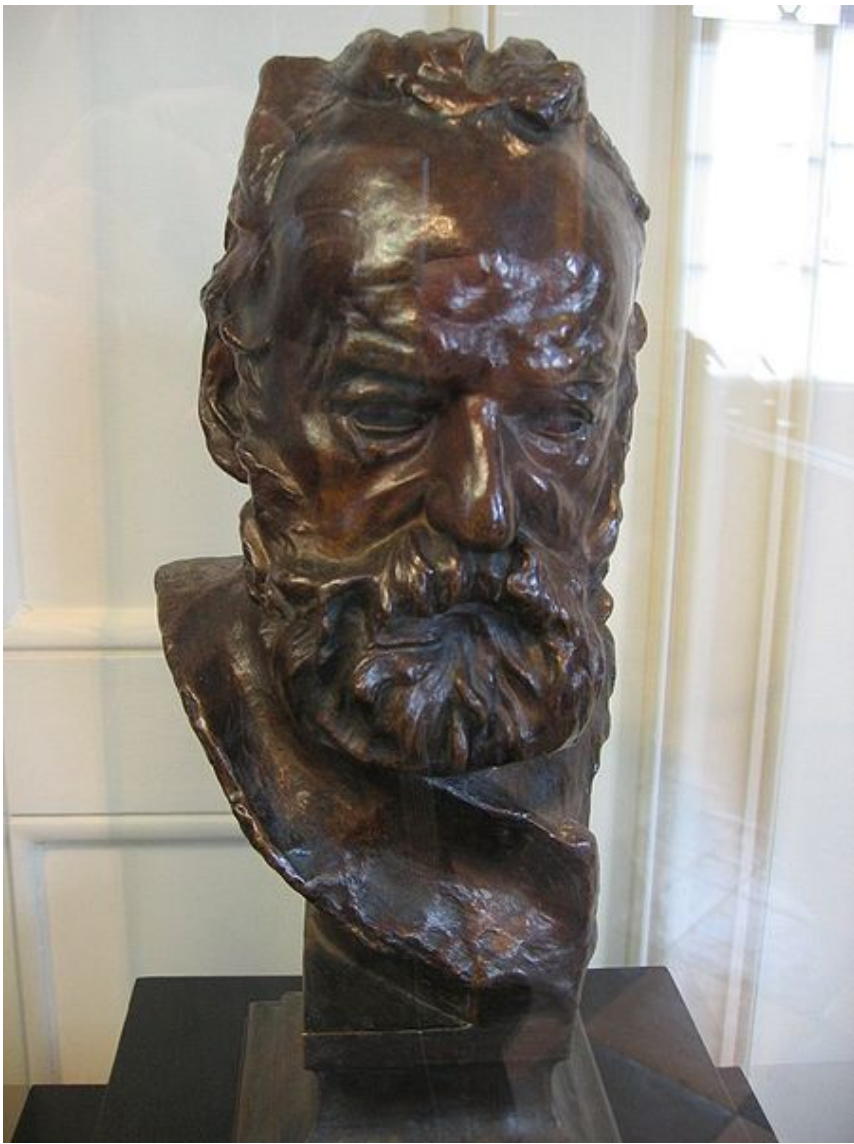
El primer disseny de les *Portes de l'Infern* seguia l'estil de les portes del Baptisteri de Florència realitzades per Ghiberti, però aviat va substituir la compartimentació en escenes per una seqüència dels justos i els condemnats, ascendint i caient en un moviment que no pot deslliurar-se de les influències del *Judici Final* de Miquel Àngel. Tot plegat representat mitjançant un dinamisme que ultrapassa els límits de l'escultura tradicional i anuncia l'arribada d'una nova concepció de l'art. És una composició turmentada, l'obra d'un geni que expressava els conflictes del seu temps en clau al·legòrica.

I en aquest context, situada en la part superior de la llinda, separada de la porta i augmentada de mida, trobem la més famosa de totes les obres de Rodin: *El pensador*. Originàriament concebut com una representació del poeta, la monumental figura d'un Dante reflexiu presideix la composició i del seu pensament neixen les escenes que es representen en les fulles de la porta. Ara bé, en ser extret d'aquest context, *El pensador* adquireix altres significacions i dona pas a la simbologia de la portentosa capacitat humana per imaginar, concepte que s'expressa mitjançant la plasticitat de la matèria, de la qual sembla bategar intensament la vida.



El pensador

D'altra banda, Rodin va treballar la pedra i el bronze en escultures en les quals el cos humà esdevenia el gran protagonista. Així, podem trobar figures femenines carregades de sensualitat, com *Danaide* o *El bes*, les polèmiques estàtues de retrat de *Victor Hugo* i *Balzac*, o el famós grup d'*Els burgesos de Calais* que discorren entre la concepció tràgica i la grandiloqüència.



Victor Hugo



Balzac

La seva obra és indiscutiblement, pel damunt de corrents i tendències, la més important aportació escultòrica del seu temps. Tota l'escultura de finals del segle XIX està dominada per l'influx de Rodin, per la perfecció i la força del seu modelatge, pel gust per les superfícies dúctils, on el marbre o el bronze adquireixen un aspecte tou, gairebé orgànic, com si fossin a punt de transformar-se per l'impuls vital que l'artista aconseguia suggerir en la matèria. Per exemple, la voluptuositat de la seva obra *La font* prefigura l'escultura modernista, mentre que *La que fou bella armera* és l'exponent d'un realisme punyent, i les mans entrelaçades que formen *La catedral* constitueixen una de les obres mestres del simbolisme.

Tanmateix, la capacitat de renovació escultòrica, al cap i a la fi, es mou dins d'uns marges bastant estrets. D'aquesta manera, Rodin canvia més l'evolució formal del monument que no pas l'escultura en si mateixa, la qual seguiria complint les funcions tradicional: el monument commemoratiu, les escultures dels cementiris, la decoració arquitectònica, el bust i les estatuets domèstiques de caràcter ornamental, les peces destinades a les exposicions públiques...



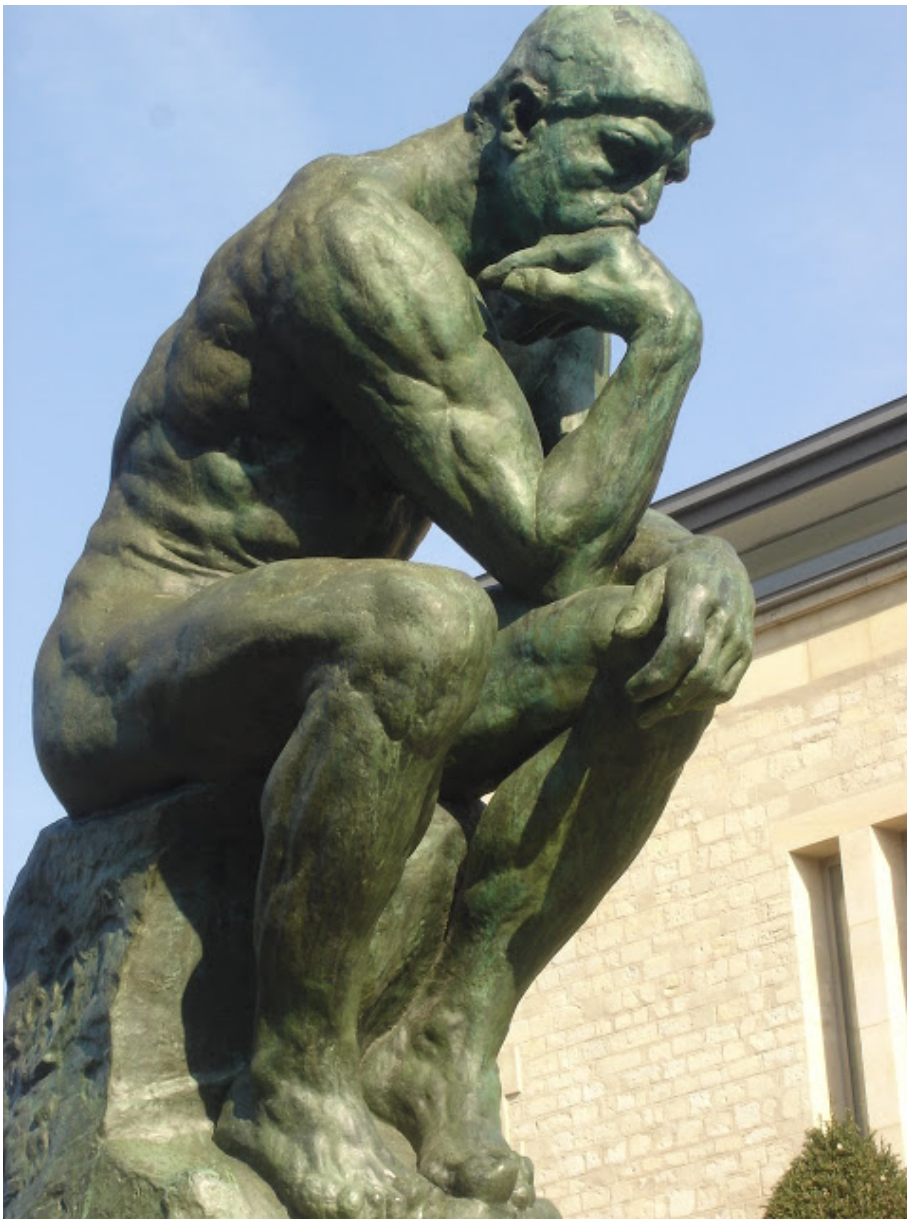
El bes



Els burgesos de Calais

August Rodin: El pensador

El 1880, Rodin va rebre l'encàrrec de construir les portes del futur museu de les arts decoratives de París, la seva obra més ambiciosa. El museu no va arribar a construir-se, però el gran projecte de Rodin, les anomenades *Portes de l'Infern*, és el testimoni d'aquest bocí de la història de l'art del vuit-cents. L'escultor va treballar-hi molts anys en el projecte, inspirat en el cant de *l'Infern* de la *Divina comèdia* del poeta florentí Dante Alighieri. És a dir, la reconstrucció d'un tema literari tradicional, típic de la poètica simbolista, constitueix una veritable "pedrera" de figures que, amb el temps, serien foses i contemplades independentment.



El primer disseny de les *Portes de l'Infern* seguia l'estil de les portes del Baptisteri de Florència realitzades per Ghiberti, però aviat va substituir la compartimentació en escenes per una seqüència dels justos i els condemnats, ascendint i caient en un moviment que no pot deslliurar-se de les influències del *Judici Final* de Miquel Àngel. Tot plegat representat mitjançant un dinamisme que ultrapassa els límits de l'escultura tradicional i anuncia l'arribada d'una nova concepció de l'art. És una composició turmentada, l'obra d'un geni que expressava els conflictes del seu temps en clau al·legòrica.

I en aquest context, situada en la part superior de la llinda, separada de la porta i augmentada de mida, trobem la més famosa de totes les obres de Rodin: *El pensador*. Originàriament concebut com una representació del poeta, la monumental figura en bronze d'un Dante reflexiu presideix la composició i del seu pensament neixen les escenes que es representen en les fulles de la porta. Ara bé, en ser extret d'aquest context, *El pensador* adquireix altres significacions i dona pas a la simbologia de la portentosa capacitat humana per imaginar, concepte que s'expressa mitjançant la plasticitat de la matèria, de la qual sembla bategar intensament la vida.



La imatge tradicional del poeta italià no té res a veure amb aquest home corpulent, de mans i peus desmesurats, que sosté el cap amb la mà dreta, en actitud pensativa. Un Dante esdevingut una figura heroica que s'enfronta a les *Portes de l'Infern* tot enfrontant-se amb un posat contemplatiu al seu gran poema. Tot un símbol de la modernitat que expressa la condició humana i que encarna la complexitat i la intensitat dels sentiments i les emocions de la persona.

El Pensador apareix com una figura tancada en si mateixa, la imatge de l'home que efectua l'acte de rebel·lió més important de la història de la humanitat: pensar, elevar-se per sobre de la seva condició animal per donar llum al món. *El pensador*, que medita entorn del destí, és robust i poderós, però la seva força resideix únicament en la facultat de pensar el món. Una activitat mental que es tradueix en una tensió física de cada part del cos, en una musculatura poderosa i simbòlica que es modula per la sensació d'esbós tan característica de l'escultor francès.

Impresionismo escultórico: El pensador (1880-1900), d'August Rodin.

- Fue un movimiento fundamentalmente pictórico. No existe en arquitectura y apenas en escultura. Debido a la gran importancia de la luz en sus obras, Auguste Rodin (1840- 1917) es el representante del Impresionismo.
- Auguste Rodin fue el mejor escultor de su época y un renovador de la escultura. Influído por Miguel Ángel tras un viaje a Italia en 1875 se interesó por las calidades de los materiales, dejando al modelar partes inacabadas para conseguir mayor expresividad y estudiar los contrastes y juegos de la luz.

• En 1876 realizó La edad de bronce, en la que fue acusado injustamente de utilizar un molde humano. Luego hizo otras muchas esculturas: Los burgueses de Calais, Balzac, Catedral, retratos y especialmente las famosas y enormes Puertas del Infierno porque están inspiradas en La Divina Comedia de Dante, a las que pertenecen los grupos de Paolo y Francesca (el célebre El beso) y Ugolino y sus hijos. En el centro del enorme dintel, representó la figura sentada de Dante (El pensador, 1886). Ha ejercido una enorme influencia en los escultores posteriores.

- Rugositat de les superfícies
- Multiplicitat de punts de vista
- Efectes de llum molt interessants
- Parts inacabades o non-finito (Miquel Àngel)
- Interés por resaltar las diferentes cualidades materiales
- Gran expresividad