TEKHNE

La ceràmica i el pintor a l'Atenes de l'Arcaic Tardà

Diego J. Morán Domínguez

Institut Domènech i Montaner

Seminari de Clàssiques

Gener de 2019

καὶ τὸν Σωκράτη καθίζεσθαι καὶ εἰπεῖν ὅτι εὖ ἂν ἔχοι, φάναι, ὦ Ἀγάθων, εἰ τοι οὗτον εἴη ἡ σοφία ὥστ᾽ ἐκ τοῦ πληρεστέρου εἰς τὸ κενώτερον ῥεῖνήμῶν, ἐὰν ἁ πτώμεθα ἀλλήλων, ὥσπερ τὸ ἐν ταῖς κύλιξιν ὕδωρ τὸ διὰ τοῦἐρίου ῥέον ἐκ τῆς πληρεστέρας εἰς τὴν κενωτέραν.

I Sòcrates es va ajeure i va dir:

—Què en seria de bo, oh Agató, si la saviesa fos quelcom de tal mena que, posant-nos en contacte els uns amb els altres, s'escolés des d'allò que hi ha més ple fins a allò que hi ha més buit de nosaltres, tal com l'aigua s'escola a través d'un fil de llana en les copes, des de la més plena a la més buida!

Plató, *El Banquet* 175 d. Traducció de Joan Leita.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ 3
2. DINTRE DEL VAS 6
2.1. LA FORMA DELS VASOS GRECS 6
2.2. L'EVOLUCIÓ DE LA CERÀMICA GREGA 14
2.2.1. EL PERÍODE GEOMÈTRIC 15
2.2.2. EL PERÍODE ORIENTALITZANT 19
2.2.3. ALTRES ESTILS PARAL·LELS 21
2.2.3.1. BEÒCIA 21
2.3.3.2. L'EST 23
2.2.3.3. LACÒNIA 24
2.2.4. EL FONS BLANC 25
2.2.5. LES FIGURES NEGRES 27
2.2.6. LES FIGURES VERMELLES 35
3. FORA DEL VAS 42
3.1. A LA POLIS 42
3.2. AL CERÀMIC 45
3.3. AL TALLER 46
3.4. AL MERCAT 52
3.5. A L'*ANDRÓN* I AL GINECEU 54
3.6. A LA TOMBA 55
4. DOS ARTISTES: EPICTET I EL PINTOR DE BRYGOS 56
4.1. EPICTET 56
4.2. EL PINTOR DE BRYGOS 57
4.3. COMPARACIÓ ESTILÍSTICA 58
5. CONCLUSIONS 65
6. BIBLIOGRAFIA 68
6.1. LLIBRES 68
6.2. PÀGINES WEB 69
7. ANNEXOS 70
7.1. MAPA DEL CERÀMIC 70
7.2. MAPA DE LES ZONES DE PRODUCCIÓ 70

7.3. Annex d'imatges 71

1. INTRODUCCIÓ

Quan hom observa un vas grec existeix una sola coincidència entre ell i un grec antic fent el mateix: està *davant d'un vas grec*. I de la mateixa manera que hem d'aprendre l'idioma, la mitologia i la societat grega antiga si volem apreciar de manera prístina uns hexàmetres homèrics, serà menester entendre amb més profunditat el context de l'art grec antic i la seva naturalesa si volem fer justa la nostra observació d'una hídria de Figures Vermelles.

Sempre m'ha irritat l'exorbitant superficialitat d'alguns autors en tractar la ceràmica grega (o en tractar qualsevol altre suport visual d'investigació específica), limitant la funció de l'art a la d'un mer complement d'ajuda per explicar el que interessa més, trepitjant-lo i infravalorant-lo per utilitzar-lo com un humil esglaó per arribar més alt, atorgant-li el pitjor tracte possible: el desinterès. I és precisament aquest el caràcter dels estudis de les *arts menors*, les que no perduren per si mateixes si no és amb el suport d'altres a les que, irònicament, donen suport alhora. Veure que aquest tracte no és el que mereix és una feina fàcil: la ceràmica, indestructible com és (tot i que trencadissa), és una d'aquelles notes suaus que se'ns han reservat de la gloriosa melodia tocada ja segles ençà, un efluvi vaporós, un moment eteri hereu d'una situació efímera capturada, una petjada encara palesa enmig dels temples ja caiguts, les llengües per llarg temps mortes i els imperis difícils d'oblidar però també de recordar amb claredat. Considero la ceràmica un art *per se*, però la veig també com l'ànima del poble que la creà i a qui acompanyà en la vida i en la mort, i de la resta de l'art grec, com les imponents i impassibles escultures arcaiques sense rastre visible de cap artista creador, que tradicionalment han rebut el privilegi de ser ambaixadores de l'Antiguitat als temps moderns, en la meva opinió de manera inequitativa amb altres objectes més quotidians o —un criteri de valoració que detesto— *fàcils de fer*.

L'estudi de la ceràmica grega coneix avui un moment emocionant: molts fets són ja afirmacions innegables, però encara existeixen nombrosíssims interrogants de resposta incerta i, per tant, apassionants. Des que Joachim Winckelmann va desestimar l'origen etrusc de la ceràmica grega l'any 1764, molts acadèmics han contribuït a reconstruir aquest enigmàtic mosaic, com Sir John Davidson Beazley, que a inicis del segle XX va establir les bases de l'estudi i va diferenciar nombrosos artistes i grups amb una increïble precisió, o el seu compatriota Sir John Boardman, profund coneixedor de la història, l'arqueologia i l'art grec. El fet que aquest tema hagi romàs força ocult s'evidencia en la seva bibliografia, molt especialitzada però només accessible en anglès (i en ocasions en alemany i francès) en la seva

majoria. És així com he decidit enfocar la meva recerca envers aquest tema, immens però amagat per a qui és exterior a ell, per traslladar-lo a l'àmbit comú.

L'estructura del meu treball és la que he considerat més adient: començarem *dintre del vas* per conèixer, des d'un inici, les bases més sòlides i invariables, necessàries en aquest camí com ho són els fonaments d'un edifici que es comença a construir: després de veure les formes en què se'ns pot presentar la ceràmica grega, coneixerem la seva història pictòrica des dels inicis del Geomètric fins al que considero el punt climàcic d'aquest procés: les Figures Vermelles de l'Arcaic. Tot això es farà des de l'òptica de la història de l'art. A continuació, anirem *fora del vas* per intentar complir en un primer capítol les expectatives i desitjos dels estudis clàssics: donar vida al que pot semblar ja mort, avivant l'espurna per convertir-la en una flama intensa. Així, extraurem del vas, l'única evidència que ens queda, tot el que hi havia fora d'ell i que s'hi relacionava, a nivell històric i social. L'últim capítol serà una praxi en què entraran en joc tots els elements que hem recollit al llarg del procés: una comparació estilística entre dos artistes, Epíktetos i el Pintor de Brygos. Amb ella, apreciarem des d'un punt de vista artístic la genialitat que impregna les seves obres i la valorarem amb la màxima proximitat possible, apropant-nos no només a l'Atenes de l'Arcaic Tardà sinó també a les mans dels dos pintors. Amb aquesta anàlisi intentaré mostrar també per què he escollit l'Arcaic Tardà com a meta final de les nostres observacions, i què diferencia l'art d'aquesta època del d'altres.

Al llarg d'aquest descobriment deixaré algunes portes obertes, no com branques trencades sinó com troncs potencials, per tal que ens apropem a un punt molt específic i deixar per explorar alguns temes més perifèrics però d'on podran esdevenir investigacions pròpies.

El meu objectiu és clar: que arribem a conèixer tot allò que necessitem saber per admirar la ceràmica grega, comprenent des dels seus orígens més humils fins al seu moment excels, a més de tot l'embolcall que la va influenciar i al qual va influenciar, fent de la ceràmica una clau o fil conductor per conèixer el microcosmos hel·lènic d'un moment molt determinat, els anys que envolten la transició entre el segle VI i el V aC, perquè l'Arcaic, l'etapa que és sovint considerada una època de formació o una baula per arribar al Clàssic, és amb tota la dignitat que mereix una etapa pròpia i independent.

No puc iniciar aquest camí sense agrair abans a dues persones: a la Mercè Miralles, per augmentar un interès que només es dirigia als romans contagiant-me la seva passió per tot allò relacionat amb la vida i el pensament dels antics, per deixar-me unes monografies sobre l'art grec en general que han resultat d'un valor incalculable a l'hora de fer aquesta investigació però sobretot per forjar de retruc una inesperada passió en la resta de l'art grec,

i per ensenyar-me la seva col·lecció de rèpliques de vasos; i a la Montserrat Reig, per enfortir aquesta passió hel·lènica fent-la brotar vigorosament quan la va trobar en una fase encara germinal, amb el seu generós suport i la supervisió necessària mentre investigava i amb el seu préstec d'una extensa i magnífica bibliografia molt més propera a aquest art en particular, que m'ha presentat juntament amb els seus profunds coneixements que al llarg del camí m'ha descobert de manera verbal.

I, si les muses ens acompanyen, començarem aquí el camí en què intentaré transmetre-us el que a mi em transmet la ceràmica grega, per tal que pugueu apreciar els fruits de la societat prodigiosa que amb la seva *tékhne* transformava el fang en poesia, i fàcilment veure, si així ho desitgeu, les fortes arrels culturals de les quals hem sorgit. I si a més voleu despullar finalment l'art del context que fins ara hem estat descobrint per trobar la seva essència més pura, constituirà aquest, segons la meva ètica, un acte lícit, perquè es farà des del respecte que ens atorga la coneixença i des de la pròpia coneixença respectuosa, i des d'ara us prometo que podreu arribar a contemplar com en un mirall la vostra pròpia ànima i la part immutable de la naturalesa humana, residint per sempre entre el negre i el taronja, perquè els vasos que fa dos mil·lennis i mig serviren per contenir oli i vi serviran al llarg de la posteritat per contenir les bases d'una societat i de tota una espècie.

2. DINTRE DEL VAS

2.1. LA FORMA DELS VASOS GRECS

Independentment del tipus de vas, gairebé tots els recipients ceràmics grecs tenen una sèrie de parts essencials que són anomenades segons la seva similitud amb les parts de la figura humana (**Fig. 1**). Així doncs, podem distingir, de dalt a baix, el peu o *pous*, és a dir, la base que sosté la peça; el cos, també anomenat panxa, *gaster* o *koilía*, la part més voluminosa, destinada a l'emmagatzematge del producte en qüestió, i on trobem la majoria de representacions pictòriques; l'espatlla o *brakhíon*, és a dir, el punt inferior al qual arriben les anses i on comença el cos; el coll, *aukhén* o *trákhelos*, una part llisa i normalment de pla rodó que uneix el cos amb el llavi; les anses, anomenades orelles, *ous* o *otós* (les formes gregues són presentades en singular) per agafar el recipient; i el llavi, per facilitar l'extracció del producte; a la part completa que constitueix el llavi l'anomenem boca o *stóma*. Algunes de les paraules gregues eren d'un ús força freqüent en l'època, com les destinades a les anses, sobretot en recipients similars a la cara humana, com algunes copes per beure vi. Dintre d'aquestes parts trobem subdivisions per facilitar l'estudi, com en el cas del llavi i el peu, ja que existeixen sis tipus: llis, equí, escalat, arrodonit, de disc i equí invertit (**Fig. 2**). Una altra part, el melic o *ómphalos*, es troba en peces obertes, com la phiale. És el punt central de la peça, en contacte amb el centre del torn ceràmic, i amb una finalitat simbòlica (**Fig. 3**). Com és evident, no tots els exemplars de ceràmica grega presenten les seves parts amb la mateixa forma: des de la ceràmica primitiva fins als refinats vasos hel·lenístics, la tècnica es va anar sofisticant i les diferents parts van variar enormement.

Tot i que l'estètica va ser un factor al qual els grecs van donar molta importància, una gran part dels vasos grecs eren utilitaris[1]. De fet, molts tipus de vasos grecs són, en realitat, versions ceràmiques (i per tant més assequibles i fàcils de produir) d'altres peces de materials més luxosos, com la plata, i troben els seus orígens en aquestes (**Fig. 4**). Els vasos d'argent grecs, amb una altíssima puresa, servien gairebé com monedes d'alta denominació: de les vint tones estimades que s'extreien cada any, principalment a les mines àtiques de Làurion, la major part s'anava a batre moneda i produir els esmentats recipients, que segurament s'arribaven a convertir posteriorment en monedes. Trobem una mostra del valor dels recipients de plata quan un personatge dels *Babilonis* d'Aristòfanes, una obra escrita el 426 aC i perduda en la seva majoria, li diu a un altre: "Tinc un deute de 200 dracmes. Com el puc

[1] Els vasos ceràmics van ser també populars ofrenes als déus, així com premis als guanyadors de concursos esportius i objectes de l'aixovar funerari. L´ús donat als vasos es veurà en aquest capítol.

pagar?"; el segon personatge li contesta: "Aquí, agafa aquesta copa de plata i paga'l amb ella"[2]. Curiosament, trobem grans quantitats de ceràmica grega en les tombes dels etruscos, un poble conegut pel seu luxós mode de vida. Molts vasos estaven molt relacionats amb el culte als difunts, tant a Grècia com a Etrúria, i és evident que un aixovar de vasos treballats en materials nobles hauria estat una temptació massa gran per als lladres de tombes. Es coneix com "esqueumorfisme" la tècnica de disseny en què s'apliquen elements propis d'un objecte originari a un de nova creació que s'inspira en aquest, i en trobem evidents exemples a la ceràmica grega: sovint hi trobem elements pintats que imiten floritures pròpies de la metal·lúrgia i que, evidentment, no tenen cap ús en un vas d'argila. No obstant això, no hem de concebre la ceràmica simplement com una alternativa barata als objectes luxosos, sinó que l'hem de veure com un altre tipus d'art que, si bé sí que era més accessible a les classes socials més humils, es regia per uns criteris diferents. S'ha volgut veure també en la ceràmica grega una sèrie de possibles relacions amb altres mitjans artístics com la pintura mural (de la qual no sobreviu cap exemple més enllà dels més antics, encara minoics, i els més tardans, hel·lenístics) i altres suports. No obstant això, em centraré en l'evolució "interna" de la ceràmica, sense parar la més mínima atenció a aquestes possibles influències de mitjans externs sense exemples acceptables i que solen generar controvèrsia en l'estudi de l'art grec.

Per les seves connotacions o usos històrics (com, per exemple, les àmfores funeràries més primitives), diferents tipus de recipients es requerien en rituals diversos. D'aquesta manera, podem distingir[3]:

· L'**àmfora**, utilitzada per a l'emmagatzematge de productes com el vi, amb diversos subestils (àmfora A, B i C, de coll, nicostènica, panatenaica, pseudo-panatenaica, en punxa i de transport).

  Els grecs no van considerar els vasos ceràmics objectes merament utilitaris, sinó que estaven ricament pintats amb finalitats religioses i socials. Les àmfores de tipus B són les més freqüents, i tenen les anses arrodonides, el llavi llis i el peu equí. És típica d'entre els segles VII aC i V aC (**Fig. 5**). L'àmfora de tipus A, produïdes a partir del tercer quart del segle VI aC, tenen les anses planes, decorades amb fulles d'heura i un peu esglaonat. Les àmfores de tipus C tenen un peu d'una sola peça i el llavi arrodonit, i es van produir entre el tercer quart del segle VI aC i l'any 450 aC, aproximadament (**Figs. 6 i 7**).

[2] Cf. Vickers 1999: 5.

[3] Cal recordar que els noms atorgats als diferents tipus de vasos grecs són, molt sovint, suposicions a partir de diverses fonts. *Recherches sur les veritables noms des vases grecs* (Theodor Panofka, 1829) és el primer llibre dedicat a aquesta qüestió, però fou debatut per molts autors. Els noms presentats aquí són en la seva majoria traduccions dels aportats per John D. Beazley (1885-1970) , utilitzats universalment per convenció.

Les àmfores de coll es caracteritzen per tenir les anses en contacte amb el coll, i que alhora tenen aquest separat del cos en un angle més pronunciat. Una subdivisió és l'àmfora de Nola, que té un coll més fi que la resta d'àmfores de coll i amb les anses en contacte amb el coll des de la part superior fins al cos, a més de tenir una forma esvelta, i una altra l'àmfora tirrena, només produïda entre els anys 560 i 530 aC i inspirada en la ceràmica corintia per tal de fer-la més atractiva als mercats etruscos, i que presenta la forma ovoide (**Figs. 8,9 i 10**).

L'àmfora nicostènica és típica del segle VI aC, i deu el seu nom al ceramista que la va inventar: Nicòstenes. El taller de Nicòstenes-Pamfeu les va produir majorment en l'estil de les Figures Negres i amb la finalitat de ser exportades a Etrúria (**Fig. 11**). S'inspiraven en la ceràmica etrusca de tipus Bucchero, completament negra.

L'àmfora panatenaica és una voluminosa i elegant peça, de clara forma ovoide, normalment decorada amb la figura d'Atena Promakhos (al capdavant de la batalla) i en l'estil de Figures Negres, fins i tot després que aquest caigués en desús, destinada a ser el premi del guanyador de les Panatenees, celebrades a Atenes cada quatre anys entre el 566 aC i el segle III aC[4]. Contenien una gran quantitat de caríssim oli d'oliva de l'olivar sagrat d'Atena, a Acadèmia. La inscripció TON AΘENEΘEN AΘΛON (dels premis d'Atenes") sol aparèixer, a més del nom de l'arcont (magistrat encarregat de les funcions del govern) vigent. A la part posterior a la d'Atena trobem una representació de la competició guanyada. Aquestes àmfores van ser utilitzades pels familiars dels guanyadors en cerimònies funeràries i altres rituals, però també venudes, i és per això que trobem exemples per tot el territori grec. L'àmfora pseudo-panatenaica és similar, però no va tenir la mateixa utilitat cerimonial en no ser entregada específicament al guanyador d'una prova de les Panatenees (**Figs. 12 i 13**).

"Àmfora en Punxa" és un terme genèric per designar les Àmfores, decorades o no, acabades en punxa, i estretament relacionada amb la de Transport, sense decoracions pictòriques i destinada, com el seu nom indica, al transport de mercaderies per via marítima. La seva forma no és fixa.

[4] L'àmfora Burgon del Brtish Museum (Cf. **Fig. 67**)) n'és l'exemple més antic. Presenta una escena de cursa de carros, i a Atena a l'altra part.
Sabem que l'última Àmfora Panatenaica datada (o almenys la més recent que s'ha trobat) va ser entregada entre el 312 i el 311 aC, mentre que van continuar produint-se, sense el nom de l'arcont però amb el nom dels tresorers i altres personalitats, al llarg dels segles III i II aC (Cf. Boardman 1991a: 169.).

· L'**hídria** i la **kalpis**, per a emmagatzemar aigua. L'hídria té dues anses als costats per aixecar-la, i una tercera enmig d'aquestes per abocar l'aigua (**Fig. 14**). Quan aquesta última ansa no és present, ens trobem davant d'una kalpis, més arrodonida (**Fig. 15**).

· El **lebes gamikós**, per a la cerimònia d'aspersió d'aigua a la núvia en una boda. Presenta una forma complexa, feta per parts, i en ocasions molt ornamentada, ja que òbviament va tenir una finalitat ritual (**Fig. 16**). És una variant ceràmica del lebes, normalment de bronze.

· La **pelike**, similar a l'àmfora. És típica d'entre els segles VI i IV aC i té un llavi gruixut, a més de tenir el cos gairebé esfèric. Sol presentar decoracions amb escenes socials (**Fig. 17**).

· El **pithos**, d'usos molt diversos. Destaca la seva mida, gairebé com la d'un humà, i solia utilitzar-se en funerals de l'Hel·làdic Mitjà (2.000-1.550 aC). La seva forma més aviat simple i primitiva, tot i que no és fixa i gairebé cada exemplar en presenta una de diferent, fa que sigui present en diverses cultures mediterrànies, i sol estar decorat amb relleus ceràmics (**Fig. 18**).

· El **stamnos**, per emmagatzemar productes i mesclar l'aigua amb el vi (**Fig. 19**). Té dues anses a la meitat superior del cos, i és similar al crater, tot i que molt més inusual.

· El **dinos**, també de mescla (**Fig. 20**). No té anses ni peu, i el seu cos és ample.

· El **crater**, amb el mateix ús que els dos anteriors, i amb les variants de campana, calyx-crater de columnes i de volutes (**Figs. 23 i 24**).

El primer és campaniforme, aprimant el cos entre els segles V i IV aC (**Fig. 21**). El calyx-crater és fàcilment identificable per les seves anses, en una posició molt baixa, a la base del cos, i es va allargar entre els segles V i IV aC (**Fig. 22**).

El crater de columnes característic d'entre la segona meitat del segle VI aC i el tercer quart del V aC presenta unes anses similars a columnes que acaben en una planícia que conté la boca (**Fig. 23**).

El crater de volutes també s'estilitza amb el temps, i presenta una voluta a la part superior de cada ansa, que arriba a ser la zona més alta de la peça; els exemples de la Pulla, al sud d'Itàlia, són particularment elegants. El famós Vas François és un exemple de crater de volutes àtic (**Fig. 24**).

· El **kýathos**, un cassó per extreure vi d'altres vasos (**Fig. 25**). Té una gran ansa.

· El **psykter**, per contenir el vi i passar-lo al Crater amb aigua per refredar-lo i rebaixar-lo (**Fig. 26**). És present des de l'última part del segle VI aC fins a la meitat del V aC, i té un cos bulbós que contrasta amb la seva base de pla circular, molt més estreta.

· El **kántharos**, de tipus A o B, era similar a una copa actual i servia per beure i oferir beguda de manera ritual. El de tipus A és el més característic, és més profund i té un peu-pedestal alt i unes anses grans, molt decoratives i en llaç (**Fig. 27**). El de tipus B és més discret quant a la forma (**Fig. 4**). Es creu que els grecs l'anomenaven kotilos, nom masculí, o kotile, en femení[5].

· La **kylix** o **copa** també servia per beure vi, i sota aquesta classificació trobem tipus molt diversos:

- La kylix de tipus A presenta un llavi llis i el cos no segueix la línia del peu. En canvi, la kylix de tipus B sí que té una continuïtat lineal des del llavi fins al peu.
- En les Copes de Banda el dibuix principal es troba en una banda enmig del cos, i solen aparèixer figures humanes en fila, en ocasions en postures de dansa.
- Les copes de Droop, produïdes entre els anys 550 i 510 aC, quasi sempre a Lacònia, tenen llavis còncaus i negres i decoracions que apareixen sovint en bandes.
- Les Copes d'Ull són totes aquelles que tenen pintats dos ulls, segurament amb finalitats relacionades amb el culte dionisíac. Normalment els ulls són masculins, molt diferenciats en la ceràmica de Figures Negres dels femenins: mentre que els primers tenen una forma arrodonida, els segons solen ser més ametllats. Quan s'hi bevia, les anses s'assimilaven a unes orelles, el peu a un enorme nas i els dos ulls pintats actuaven com els ulls de l'usuari. El culte a Dionís, estretament relacionat amb el món del teatre i per tant a l'ús de màscares, i també al vi, sobretot en simposis, veia les seves característiques reunides en aquest vas. És per això que els vasos més relacionats amb el vi mostren molts cops escenes dionisíaques. Aquestes copes foren exportades en grans quantitats a Itàlia, i els etruscos les dipositaven en les cambres funeràries. La seva fabricació s'inicià cap al 540 aC amb Exekías i van deixar de ser produïdes entre el 500 i el 480 aC, després d'una època en què els ulls van estar presents en nombrosos tipus de vasos (cf. **Fig. 11**, **Fig 25**). Un meravellós kylix del Pintor d'Amasis transforma l'ull en el cos d'una sirena (**Fig. 28**).

[5] Cf. Clark; Elston; Hart 2002: 101.

- Les copes de Kassel, produïdes a Atenes entre el 540 i el 520 aC, són més aviat petites i presenten decoracions de bandes, normalment molt simples, com patrons de figures geomètriques.
- Les copes de comasta, molt influïdes per l'estil corinti, i populars en aquesta mateixa zona i a Jònia, tenen un llavi en angle, sense continuïtat amb el cos, i la seva major característica és la representació d'escenes del *komos*[6], relacionades amb l'art etrusc.
- Les copes de Siana, predominants a Atenes durant el segon quart del segle VI aC, són successores de les anteriors i presenten similituds de forma, tot i que les decoracions són ara més variades i s'inclouen tondos a l'interior.
- Les copes de llavi, pròpies de mitjan segle VI aC, es caracteritzen pel seu gran llavi separat del cos per una fina banda en relleu; solen tenir la vora d'aquest pintat.
- La copa Merrythought deriva, segurament, de copes anteriors fetes de fusta. És la primera copa àtica sense distinció entre el cos i el llavi, té les anses diferents a la resta de copes: no són semiesfèriques, sinó que es van aixecant i acaben en un petit tac que s'alça més que el propi llavi.

Cal esmentar les copes dels Petits Mestres, de la meitat i el tercer quart del segle VI aC, més tardanes que les de Siana però que també van ser produïdes durant un període molt dilatat. Es caracteritzen per tenir decoracions de Figures Negres centrades en una banda del cos. Aquestes pintures solen tenir un estil molt fi, tot i que acostumen a estar signades pels ceramistes i no pels pintors, possiblement en considerar el treball ceràmic d'aquestes de millor qualitat que el pictòric. Un dels primers pintors atenesos d'aquest tipus de vas fou Clítias, autor del cèlebre Vas François (cf. **Fig. 24**).

· El **mastós**, segurament amb finalitats votives (**Fig. 29**), i similar a la copa mastoide. Té forma de pit femení (el nom significa precisament això), cònica, i acaba en un mugró, i gairebé mai té peu. La base interior pot ser plana. De vegades té anses. La seva forma, incapaç de contenir un líquid en no tenir peu, i el fet que s'hagin trobat mastoí en santuaris dedicats a Àrtemis i a Hèracles, que tenien funcions de protecció dels nounats, fa pensar que siguin exvots. S'ha suggerit que eren oferts per dides, com a mínim en època romana[7]. Durant l'antiguitat, el fet que un ancià o alguna persona a punt de morir begués llet materna

[6] El *komos* era un ritual en què els participants, o *komastai*, dansaven en processó en estat d'ebrietat. S'ha suggerit que d'aquí provingui la paraula comèdia (*comoidía*), tot i que Aristòtil explica a la part III de la seva Poètica que aquest mot prové de les actuacions dels mims de Mègara, a Sicília, i que per tant s'ha format a partir de la paraula dòrica per a ciutat: *kóme*. No obstant això, encara existeix controvèrsia sobre aquest punt.

[7] Cf. Schultz 2006: 54, 68, 101, 115.; Younger 2005: 36.

era símbol d'un potencial renaixement en l'altra vida[8]. En la mitologia etrusca, Uni (Hera) li ofereix un pit a Hèracles com a mostra que pot entrar a formar part dels immortals. La copa mastoide és molt similar, però amb un llavi molt més marcat, amb anses gairebé sempre i amb la base plana, de manera que es pot posar sobre una superfície.

· La **phiale**, per fer libacions (**Fig. 30**). És un dels recipients on més sovint trobem l'òmphalos, segurament per facilitar-ne la manipulació. Va usar-se molt en el món grecoromà i es van fer amb múltiples materials, dels quals la ceràmica no és el més habitual.

· El **rhyton**, per servir diferents líquids o fer libacions (**Fig. 31**). És allargat i sense base, i sol tenir la figura plàstica del cap d'algun animal a l'extrem contrari al llavi.

· El **skyphos**, un vas per al vi. És sorprenentment recurrent l'aparició de l'òliba envoltada de branques d'olivera, típics símbols d'Atena, en els anomenats skyphos d'òliba (**Fig. 32**).

· L'**enòcoe**, vas de vi del qual existeixen nombrosos tipus (**Fig. 33**), dels quals Beazley distingí deu, i que deriva de l'**olpe** (**Fig. 34**). Sol tenir una ansa darrere i un llavi en trifoli. S'han trobat diverses enòcoes en tombes infantils. Mentre que l'enòcoe fa uns 30 centímetres, l'olpe és més alta i ampla i no té una espatlla diferenciada. La seva ansa és molt més gran i alta.

· L'**alábastron**, l'**amforisc** i l'**arýballos**, tots tres per guardar diferents olis i perfums.

L'alábastron és un petit recipient originari de l'Egipte del segle XI aC, en els seus orígens d'alabastre, i els grecs el van popularitzar per tot el món clàssic. Contenia perfums i olis de massatge (**Fig. 35**). Després de l'adopció d'aquest tipus de vas per la ceràmica grega, n'observem tres variants principals: la de Corint, de forma bulbosa i d'uns 7,5 a 10 cm, molt usual a tot el territori grec; la versió en punxa, típica de l'est de Grècia, Etrúria i les zones Italo-corínties; i la de l'Àtica, d'entre 10 i 20 cm, amb la base rodona i amb unes minúscules anses.

L'amforisc és una versió en miniatura de l'àmfora.

L'arýballos deriva de les enòcoes primitives i pren la seva forma esfèrica final cap a l'època del Proto-Corinti (segle VIII aC), després de passar per una fase esfèrica, amb la posterior forma ovoide, i seguida per una forma cònica (**Fig. 36**). Exemples més tardans

[8] Cf. Corbeill 2004: 101-103.; Graf; Johnston 2007: 128-129.

mostren dues anses en comptes d'una, un llavi campaniforme i formes plàstiques molt variades. Eren portats penjats pels atletes i també van ser ex-vots populars.

· El **lècit**, que normalment emmagatzemava oli d'oliva, i del que trobem el tipus estàndard, secundari, Deianira, de gla i *squat*.

El lècit estàndard mesura entre 30 i 50 cm, tot i que existeixen lècits que arriben al metre d'alçada, segurament amb la finalitat d'actuar com a marcadors de tombes (**Fig. 37**). S'han trobat grans esteles funeràries de pedra en forma de lècit, evidenciant la relació de la ceràmica i d'aquest tipus de vas en particular amb el món de la mort **(Fig. 38)**.

El lècit secundari o d'espatlla, d'uns 20 cm, és una variant del segle V aC de l'estàndard, que té un cos més ample i sol estar decorat amb la tècnica del Fons Blanc.

El lècit Deianira té una forma oval i una ansa arrodonida i és originari de Corint. La seva producció s'estén entre l'inici de les Figures Negres i les acaballes del segle VI aC.

El lècit de gla deu el seu nom a la protuberància a la part inferior del cos que imita la cúpula del gla. És una variant poc usual.

El lècit *squat* té el cos notablement arrodonit i la base molt fina i plana i fa menys de 20 cm.

· El **loutrophóros**, utilitzat en cerimònies nupcials i ocasionalment en esdeveniments funeraris (**Fig. 39**). Portava l'aigua per al bany pre-nupcial de la núvia, però també servia per marcar les tombes dels que van morir sense haver-se casat[9], normalment fets de pedra.

· El **plat**, amb el característic plat de peixos (**Fig. 40**). El Plat és similar a l'actual, i la seva forma plana el va fer fàcil de pintar. Els Plats de Peixos són molt abundants, i es van començar a produir a l'Àtica cap al segle V aC, en la tècnica de Figures Vermelles i petits retocs posteriors en blanc. Posteriorment també se'ls va aplicar engalba diluïda, que produïa un color marronós suau per simular ombres. Mostren una gran varietat de peixos i altres criatures marines al voltant de l'*ómphalos*, en aquest cas una petita cavitat. Van ser produïts en massa al sud d'Itàlia. Són gruixuts i petits, i el fet que s'hagin trobat en nombroses tombes suggereix que podrien haver-se utilitzat com a ofrenes que representaven el menjar per als morts. Els motius a la vora inclouen els meandres, la clau grega, la corona de llorer i l'onada de Vitruvi. Els exemples tardans anticipen el clarobscur i el *trompe-l'œil*.

[9] Cf. Richter 1928: 54-57.

- L'**askós**, per a petites quantitats de productes com l'oli (**Fig. 41**), utilitzat per reomplir llànties. Té el cos aplanat i una ansa que s'alça fins al llavi.

- La **pyxis**, que solia contenir productes del tocador femení com cosmètics i joies (**Fig. 42**) i de la qual trobem la varietat en punxa. Acostuma a ser cilíndrica i amb tapa, i es va produir també en altres materials.

Existeix una gran varietat de recipients menors, normalment de poca producció a Atenes, sense una presència arqueològica important i amb poques o cap decoracions figuratives. A part de les formes bàsiques, trobem moltes peces amb decoracions plàstiques, és a dir, figures en relleu, populars a partir del segle V aC.

Les formes de la ceràmica grega van anar variant, en un procés d'evolució que sovint va estilitzar-les i que va crear nombroses variants i adorns, i van tenir la seva màxima expressió entre els segles VI i V aC, moment en el qual podem considerar que van assolir un punt àlgid propi del període arcaic i clàssic. Tot i així, l'observació d'una mida "estandarditzada" de diverses parts de vasos d'entre la producció d'un mateix ceramista (en efecte, els ceramistes creaven per a les seves formes més complexes les diferents parts per separat i posteriorment s'havia d'aparellar cada una tot evitant diferències de mida) i la seva relació amb la ceràmica d'altres ens porta a creure que les mides van estar bastant generalitzades, a part d'alguns recipients amb capacitats més o menys mesurades. No obstant això, la manera més fiable de datar un vas grec no és segons la seva forma, sinó que depèn de l'estil pictòric en què està decorat, ja que van existir-hi diversos que van estar en vigència durant diferents moments de la història. En canvi, les peces que presenten una decoració escassa o completament negra, per exemple, precisen ser datades segons la seva forma. Aquest és el cas de la ceràmica d'Engalba Negra, un tipus típic dels períodes clàssic i hel·lenístic, quan la tecnologia de la cocció ceràmica es va millorar i les superfícies cobertes d'aquesta engalba van ser llises i brillants.

2.2. L'evolució de la ceràmica grega

Segons les versions historiogràfiques més acceptades[10], entre els segles XIII i XII aC una sèrie de pobles d'ultramar aliens a Grècia, possiblement de les zones del sud del mar Negre,

[10] Al llarg de la història s'han proposat nombroses teories per explicar la desaparició dels micènics i el període de foscor que la va seguir. El terme "invasió dòrica" va ser utilitzat per primer cop cap als anys 1830, per designar uns hipotètics atacs dels pobles dòrics, habitants de les terres que hi havia al nord de Grècia. Tot i que les investigacions al respecte continuen sent dutes a terme, la realitat és incerta i dona lloc a diverses hipòtesis i especulacions. Entre aquestes destaca també la possibilitat d'un atac interior, per part del propi poble, descontentat per la seva situació social. Els propis grecs intentaven explicar els successos i algunes particularitats lingüístiques mitjançant el mite del retorn dels heràclides, el descendents d'Hèracles

atacaren als micènics, destruint les seves ciutats i palaus, i emportant-se moltes de les riqueses que allí trobaren. Mitjançant destruccions massives, aquests pobles van fer que el nivell cultural assolit prèviament es perdés, i es va experimentar una pèrdua gradual dels coneixements micènics: la societat va retrocedir enormement, quasi a un nivell prehistòric, de no ser per la preservació parcial de la metal·lúrgia i la ceràmica, que no van extingir-se per complet. No obstant això, l'escriptura també es va perdre. En aquest moment l'Edat Fosca va començar, i es considera que va durar fins a les primeres evidències de l'establiment de les polis, cap al segle IX aC. Així doncs, en un període en què un grau de refinament cultural altíssim es va perdre gairebé per complet, els artesans grecs van haver de començar gairebé de zero, havent d'experimentar les tècniques ceràmiques amb l'escàs reducte de coneixement de les tècniques antigues.

2.2.1. El període geomètric

Va ser cap a l'any 900 aC quan un nou tipus d'art, manifestat essencialment en la ceràmica, va aparèixer: l'estil Geomètric. Aquest va ser la base de la gran tradició de l'art grec i es va allargar fins al 700 aC, aproximadament. Atenes va ser el principal centre de producció, i els membres del gremi de ceramistes vivien al Barri Ceràmic (*Kerameikós*)[11]. Aquest barri havia estat també una necròpoli des del segle XIII aC, i la ceràmica produïda durant el període Geomètric tenia, de fet, finalitats funeràries: a més de representar escenes d'aquest tipus, també servien de contenidor de les cendres del mort o eren utilitzades com a senyals de la tomba. Aquest paper purament funerari tenia una enorme importància per als grecs, ja que consideraven que, sense una cerimònia correcta, el mort mai no trobaria la pau[12]. No obstant, a part d'aquest context principal, també trobem ceràmica d'estil Geomètric dedicada als simposis, celebracions exclusivament masculines (tot i que les heteres, companyes femenines, podien ser-hi presents) en què els individus de les classes més benestants es reunien per beure, escoltar música o poesia i xerrar a l'*andrón* (sala destinada als homes). Aquests esdeveniments tenien una gran importància per als grecs, i les representacions de

que reclamaven el tron de Grècia. La hipòtesi dels pobles del mar és actualment la més acceptada tenint en compte les destruccions de les ciutats, que d'altre mode s'haurien intentat conservar.

[11] Cf. 3.2.

[12] Un funeral havia de constar de tres parts: la primera, *próthesis*, consistia en exposar el cos; la segona, *ekphora*, consistia en la celebració de la processó funerària; l'última fase era l'enterrament del cos o la seva incineració (en l'època del Geomètric es preferia la segona opció). La manca d'una fase o la mala praxi era considerada una falta de respecte al mort i al seu honor.

celebracions i cultes dionisíacs seran, molt més endavant, un tema recurrent en tota la ceràmica grega, per a l'estreta relació entre la ceràmica i el seu ús i el culte a Dionís[13].

Des de l'inici del període Geomètric trobem evidència de l'ús del torn en la producció de ceràmica, ja present en temps molt més antics, com ens evidencia la troballa de més de cent discos que possiblement formaven part d'aquesta eina a Mirtos (Creta) d'entre els anys 3000 i 2000 aC. Sens dubte, una tecnologia tan primitiva com el torn ceràmic no es va poder perdre amb la caiguda dels micènics. En els exemples més primerencs podem apreciar en la factura de la ceràmica les empremtes de l'ús del torn de terrissaire: les fines superfícies i la forma simètrica o, com a mínim, ben compensada, en són clars indicadors. Trobem precisament a la *Ilíada* un bell fragment que fa referència al seu ús, en la descripció de la dansa d'uns joves a l'escut que Hefest va fer a Aquil·les[14]:

ἔνθα μὲν ἠῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι

ὀρχεῦντ᾽ ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.
[595] τῶν δ᾽ αἳ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἳ δὲ χιτῶνας
εἵατ᾽ ἐϋννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ:
καί ῥ᾽ αἳ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἳ δὲ μαχαίρας
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.

οἳ δ᾽ ὁτὲ μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι

[600] ῥεῖα μάλ᾽, ὡς ὅτε τις τροχὸν ἅρμενον ἐν παλάμῃσιν
ἑζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἴ κε θέῃσιν:

Els joves i les verges per les quals donen molts bous,

de les mans agafats dansaven i es divertien;

[595] elles anaven vestides amb subtils teles de lli

i ells amb túniques molt ben teixides brillants d'oli;

formosíssimes garlandes cenyien els fronts d'aquelles,

dagues d'or i cinturons de plata portaven els nois;

en rotllana amb àgils peus es movien de vegades

[600] com el torn al qual l'alfarer, assegut, la mà

ha aplicat i fa rodar per veure si funciona corrents;

[13] Dionís era el déu del vi i la beguda, la bogeria ritual i l'èxtasi, i el seu culte, considerat d'origen estranger, va tenir importància a Grècia.
[14] Homer, *Ilíada* XVIII 593-601. Traducció pròpia.

Pel que fa a la decoració pictòrica, aquesta es feia amb una engalba que deixava tons marronosos brillants durant la cocció. Podem distingir quatre èpoques dintre de l'estil Geomètric: el Proto-Geomètric, que no hi pertany pròpiament, el Geomètric Primerenc, el Geomètric Mitjà i el Geomètric Tardà.

Durant el Proto-Geomètric (1050-900 aC), tot reducte de l'estil pictòric micènic va ser eliminat i es van donar mostres d'una naixent civilització. No obstant, múltiples tipus de recipients micènics van ser continuats, ja que la tècnica de producció era un dels pocs coneixements heretats. El torn ceràmic es va accelerar durant aquest període, i amb aquest avenç es podia augmentar la mida de les peces, deixant més superfície al pintor. La pintura principalment mostra bandes, pintades mentre la peça rota al torn, i amb formes geomètriques, sobretot semicercles i cercles concèntrics, dibuixats amb compàs. Molt de l'espai va ser deixat en blanc. Sovint trobem inconsistències en el color de les decoracions, degudes principalment a la cocció pròpia del moment: el color marró que es buscava no queda degudament oxidat i, per tant, mostra zones vermelloses (**Fig. 43**). L'àmfora amb anses al coll o al cos, l'hídria, l'enòcoe, el lècit i el skyphos van ser formes molt utilitzades, tot i que encara primitives.

Al Geomètric Primerenc (900-850 aC), l'altura dels vasos augmentà i les decoracions estaven presents des del coll fins a la meitat del cos. La part inferior del cos, que queda lliure, està recoberta per una capa que ha adquirit un aspecte metàl·lic, brillant i fosc durant la cocció. En aquesta etapa aparegué un dels elements més distintius de l'art grec: el meandre, que decora en franges de formes variades la peça. Durant aquesta època, les àmfores servien quasi exclusivament per contenir les cendres dels difunts. A més, es van explorar noves formes (**Fig. 44**).

Durant el Geomètric Mitjà (850-760 aC), la superfície decorada es multiplica. El meandre té especial importància a la mètopa, és a dir, entre les anses. Cap a l'any 800 aC té lloc un succés decisiu en la iconografia grega: les figures zoomorfes comencen a aparèixer. Més tard, cap al 770 aC, figures masculines i femenines (diferenciades per pinzellades al cabell i els pits de la dona, per exemple) van tenir la seva aparició. Al principi soles, després acompanyades, les figures tendeixen a narrar fets. Aquests avenços ens suggereixen que els grecs van tenir contacte amb pobles de l'est, dels quals van aprendre. Altres motius populars són els diamants en ziga-zaga amb punts al mig, les bandes amb dissenys similars a un tauler d'escacs i els triangles amb línies creuades a l'interior (**Fig. 45**).

Al Geomètric Tardà (760-700 aC), els artesans van fer canvis en l'estructura de les bandes: els animals es van començar a situar al coll i a la base i la figura humana es va situar al centre.

Durant aquest període trobem algunes de les més elevades manifestacions del Període Geomètric, com la famosa i monumental Àmfora del Dípylon, una peça imponent que estava destinada a contenir les cendres d'una dona aristocràtica d'Atenes (cf. 7.1.) i que es va trobar a prop de la porta homònima de la ciutat (**Fig. 46**). Mostra en el centre l'acte de *próthesis*. Altres exemples, com el Crater Hirschfeld (**Fig. 47*)***, mostren l'ekphorá, curses honoràries de carros i escenes de lluita, i normalment són peces masculines. Durant aquesta època trobem també referències a l'èpica homèrica, tot i que de vegades, a causa de la simplicitat del dibuix i de l'estreta relació cronològica amb el propi text, és difícil discórrer si es tracta de tal referència. Les figures van anar assolint major realisme, mida i alliberament en l'espai. La transició cap al nou estil comença a evidenciar-se. Aquests canvis que van dur a l'alliberació i major naturalisme de les figures van donar pas al segon gran període de la ceràmica grega: l'Orientalitzant.

Sobre la superfície d'una enòcoe produïda entre els anys 740 i 720 aC es troba la inscripció del Dípylon (**Fig. 48**), retrògrada i incisa, un exemple d'ús molt primerenc de l'alfabet grec. El text en qüestió diu:

"ΗΟΣΝΥΝΟΡΧΕΣΤΟΝΠΑΝΤΟΝΑΤΑΛΟΤΑΤΑΠΑΙΖΕΙΤΟΤΟΔΕΚΛ[...]ΜΙ[...]Ν"

Literalment significa: "Aquell qui, de tots els ballarins, balli ara amb més gràcia", i la resta és indesxifrable. Així, suggereix que es tracta de l'al·lusió a una competició de ball, premi de la qual hauria estat la pròpia peça.

La inscripció de la Copa de Nèstor, contemporània a l'anterior, és un altre exemple d'ús molt primerenc de l'alfabet grec (**Fig. 49**). Com l'anterior, sembla estar vinculada amb el sistema alfabètic de l'illa d'Eubea. Aquesta inscripció diu:

"ΝΕΣΤΟΡΟΣ:[...]:ΕΥΠΟΤΟΝ:ΠΟΤΕΡΙΟ[Ν]
ΗΟΣΔΑΤΟΔΕΠ[ΙΕ]ΣΙ:ΠΟΤΕΡΙ[ΕΣ]:ΑΥΤΙΚΑΚΕΝΟΝ
ΗΙΜΕΡ[ΟΣ ΗΑΙΡ]ΕΣΕΙ:ΚΑΛΛΙΣΤ[ΕΦΑΝ]Ο:ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ"

Una traducció possible és: "Copa de Nèstor, és bo beure-hi. Aquell qui begui d'aquesta copa quedarà immediatament dominat pel desig d'Afrodita, la de la bella corona.". La interpretació que s'ha de donar a aquesta inscripció és molt confusa: no sabem si fa una referència directa a la Copa de Nèstor que apareix a la *Ilíada,* tot i que alguns investigadors afirmen amb aquest exemple que el poema ja era conegut al segle VIII aC, i l'acadèmic Barry B. Powell l'anomena "la primera referència literària d'Europa". Altres afirmen que la copa en la mitologia oral existia abans que el propi poema, i també s'ha suggerit que la copa simplement pertanyia a algú amb el mateix nom. S'ha dit que podria tenir un caràcter humorístic per

l'evident diferència amb la copa que apareix en la *Ilíada*, ja que és d'or i no d'argila, molt més barata. La referència a Afrodita podria indicar un contingut sexual amagat, i fins i tot podria ser fruit dels versos improvisats per diferents persones. El fragment del poema homèric al qual podria fer referència és el següent[15]:

> πὰρ δὲ δέπας περικαλλές, ὃ οἴκοθεν ἦγ᾽ ὁ γεραιός,
>
> χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον: οὔατα δ᾽ αὐτοῦ
> τέσσαρ᾽ ἔσαν, δοιαὶ δὲ πελειάδες ἀμφὶς ἕκαστον
> [635] χρύσειαι νεμέθοντο, δύω δ᾽ ὑπὸ πυθμένες ἦσαν.
> ἄλλος μὲν μογέων ἀποκινήσασκε τραπέζης
> πλεῖον ἐόν, Νέστωρ δ᾽ ὁ γέρων ἀμογητὶ ἄειρεν.

> Una copa de bell contorn portada de casa per l'ancià,
> coberta d'auris claus. Les anses que tenia
> eren quatre. A ambdós costats de cada ansa dos coloms
> [635] auris picotejaven, i al dessota hi havia dos suports.
> Qualsevol altre amb prou feines podria moure-la de la taula
> estant plena, però el vell Nèstor l'aixecava sense fatiga.

2.2.2. El període Orientalitzant

Durant l'Orientalitzant, el centre de producció de major importància va tenir lloc a Corint. Era característica la decoració fosca, en tons marrons-negres, sobre un fons clar. El període, iniciat cap al 700 aC, rep aquest nom per les importants influències dels pobles de l'est del Mediterrani (principalment de l'Àsia Menor), en un període en què les relacions dels grecs estaven augmentant: Síria i Assíria i, en menor mesura, Fenícia i Egipte, van ser les majors influències en l'art d'aquesta etapa, i els objectes artístics que portaven al port de Corint, ciutat d'important emplaçament amb l'istme que connecta l'Hèl·lade i el Peloponès i separa el Jònic i l'Egeu, van dominar la ceràmica amb el seu estil marcadament heràldic. Els ornaments i el gust per la decoració amb animals i éssers inventats, motius que van aprendre i assimilar etruscos i romans al llarg dels segles, van ser introduïts.

[15] Homer, *Ilíada* XI 632-637. Traducció pròpia.

En aquest moment, el Mediterrani era el punt de convergència de múltiples cultures: els assiris avançaven cap a l'oest, acompanyats per mercenaris grecs i caris, també presents a l'exèrcit de Psamètic I a Egipte. Aviat, els nous pobladors egeus competiren amb els mercaders mediterranis. Moviments similars van ocórrer a l'Egeu: fenicis i jueus es van establir a Xipre i a algunes regions orientals de Grècia, mentre els grecs establien colònies a Al-Mina[16], Síria i a Pitecusa (Ischia), a la costa tirrena d'Itàlia. Així, els grecs van prendre elements artístics dels pobles de l'est (en un procés que també els etruscos van veure en el seu art, entre el 730 i el 580 aC), amb l'augment d'importacions de peces per part de les famílies benestants i el poder en augment de les seves polis. Així, les representacions de lleons i panteres (animals que no es podien trobar a Grècia), éssers imaginaris, palmetes, rosetes[17], flors de lotus, etc., hi van aparèixer.

A Corint, les influències orientals van arribar abans, i la tendència miniaturista va dominar: es produïren vasos petits amb pintures de gran qualitat i detall. La tècnica que consistia en ratllar amb una eina punxeguda diferents detalls sobre les figures, ja negres després de la cocció, per tal de mostrar el color blanquinós de la superfície, es va començar a utilitzar (més endavant, s'utilitzaria en tota l'època de les Figures Negres). Els pigments liles i marrons s'utilitzaven, també després de la cocció, per augmentar el cromatisme. L'estil Proto-Corinti ens anticipa la tècnica de Figures Negres (cf. **Fig. 20**, **Fig. 34**, **Fig. 36**).

A l'Àtica, l'estil Proto-Àtic, amb abundància d'animals i vegetals, va desenvolupar-se. Durant el Proto-Àtic Primerenc (700-675 aC), els estàndards del Geomètric seguien vigents i les escenes mitològiques no eren encara presents. El Pintor de Mesogeia i el Pintor d'Analatos[18] són dos dels principals representants de l'estil, i del segon conservem una primitiva representació de dues parelles ballant mentre un noi toca l'aulos, un instrument de dues canyes (**Fig. 50**). Aquest vas, un loutrophóros, tingué una finalitat funerària i les serps en relleu recorden el món ctònic. En el Proto-Àtic Mitjà (675-650 aC), la ceràmica àtica es va apartar de les tendències del gran mercat, permetent-la explorar un camí més propi. La mida de les peces va augmentar, i es van preferir els temes mitològics. Les figures masculines eren representades amb una silueta negra, amb el cap amb contorns, mentre que les dones eren representades íntegrament amb contorns. Destaquen el Pintor de Polifem, amb la seva crua arcaica representació del cegament del ciclop (**Fig. 51**) i el Pintor del Gerro dels Xais.

[16] Regió a la costa mediterrània del nord de Síria, a l'estuari del riu Orontes.
[17] Les palmetes són decoracions típiques de l'art grec que representen fulles de palma. Les rosetes són figures que representen una rosa amb els pètals oberts.
[18] En l'estudi de la ceràmica grega, els diferents pintors es diferencien per un nom generalment generat a partir del lloc de trobada d'un dels seus vasos, la ciutat on s'exposa, un tema present en la seva millor peça, etc. No obstant, més endavant trobem noms escrits, tant de terrissaires com de pintors.

Durant el Proto-Àtic Tardà (650-630 aC), els pintors àtics van començar a imitar l'estil dels corintis i afegiren el color vermell i el blanc a les seves peces (després de la cocció). El gust pels temes mitològics i les mides monumentals continuà vigent. Entre els anys 630 i 600 aC, el període de Proto-Figures Negres va tenir lloc. Les inspiracions en la ceràmica coríntia continuaren sent presents, tant en l'estil com en la iconografia. El principal representant és el Pintor de Nessos, que va saber fondre la perfecció i delicadesa tècnica Proto-Coríntia amb el poder i el drama de la Proto-àtica, com demostra el seu vas de nom[19] al Museu Arqueològic Nacional d'Atenes (**Fig. 52**). Aquest pintor pioner només va treballar en l'estil més primerenc de les Figures Negres, en què encara no trobem una independència de l'Orientalitzant.

2.2.3. Altres estils paral·lels

Al marge dels estils imperants, desenvolupats a Atenes i Corint, trobem en ciutats més perifèriques estils autòctons o simplement menys sotmesos a les tendències vigents, i per tant no canònics en l'evolució de la línia principal en què ens hem centrat, és a dir, l'atenesa i coríntia. No obstant això, com veurem, pocs estils es van mantenir incòlumnes a l'enorme influència d'aquesta. Tres grans estils i una tècnica paral·lela especialment interessants són els següents:

2.2.3.1. Beòcia

Entre el període Geomètric i mitjan segle III aC, Beòcia tingué una gran producció ceràmica, tot i que de menor qualitat que la de les grans ciutats com Atenes i Corint. La ceràmica Geomètrica va ser més simple i menys expressiva que l'àtica, que sovint va imitar. Més endavant, durant l'Orientalitzant, les decoracions florals i altres ornaments foren especialment populars. El vermell i el blanc es van utilitzar en la pintura posterior a la cocció, i les decoracions figuratives com animals i persones van cobrar més importància. Tot i que la capital indiscutible de la producció Orientalitzant fou Corint, les influències més notables de la ceràmica beòcia van ser els estils de l'Àtica i de l'Est. Tot i que destaquen aquestes influències ateneses, Atenes mai va arribar a dominar Beòcia, ni tan sols després de la guerra del Peloponès. La imatgeria beòcia va anar evolucionant des de l'Arcaic, i constitueix un símbol característic de la zona. Des del segle VI aC fins al IV aC, les Figures Negres van dominar la ceràmica beòcia i, en els inicis, la tècnica Orientalitzant es va aplicar a les Figures Negres. Després, la influència continuà sent Atenes, que va ser la ciutat més important en

[19] Un vas de nom és aquell que inclou el nom del seu pintor (les signatures començaren a prendre importància durant aquesta època) o un element destacat en vasos sense firmar. Altres maneres de donar nom a un pintor són, per exemple, el número de catàleg d'una obra destacada o la ciutat on s'exposa. A partir de l'estil d'un vas que està firmat, podem identificar altres de la mateixa mà que no ho estan.

aquest estil i el posterior. Per aquestes influències se'ns fa difícil distingir les peces beòcies de les àtiques de baixa qualitat. Fins i tot es van donar casos de pintors àtics que emigraren a Beòcia. Aquest va ser el cas del Pintor de la lekanis de Dresden, que s'ha identificat com el Pintor Cavall-Ocell beoci. L'ús dels mateixos colors addicionals, les incisions posteriors i altres particularitats estilístiques han servit per confirmar aquesta teoria; d'altra banda, la diferència entre el taronja característic del fang d'Atenes present en uns vasos i el color més clar present en altres, un to típic del fang beoci, també n'és una prova de pes. Els animals, simposis i *komoi*[20] són temes molt freqüents. En les Figures Negres predomina l'ús de la silueta i hi ha molt poques representacions mitològiques. Trobem fins i tot, com a Atenes, la inscripció *kalós*[21]. Un grup de pintors, l'anomenat Grup dels Cabirs, va fer ceràmica amb pintures en al·lusió al culte mistèric dels Cabirs, divinitats ctòniques amb diferents atributs al llarg dels segles i del qual no tenim gaire informació. El culte va tenir especial difusió a Tebes (ciutat beòcia on es van produir molts d'aquests vasos), Tràcia, Àsia Menor, Samotràcia i Lesbos. Aquest culte estava estretament relacionat amb Hefest i la metal·lúrgia, i es bevia vi de manera ritual, en copes que després es podien trencar. S'han trobat nombrosos exemples al santuari dels Cabirs de Tebes i a les tombes dels soldats mort a la batalla de Queronea[22]. Els Skyphoi i els Kántharoi, relacionats amb l'acte de beure de manera ritual el vi, van ser dos dels tipus més freqüents de vas, i es van produir entre el 425/420 aC i el 250 aC, o una mica més tard. Representen escenes de culte, simposíaques i, de vegades, religioses, paròdiques en la seva majoria, tot i que també de manera més seriosa. Els personatges són molt característics, ja que es representen gairebé sempre d'un mode caricaturesc, molt foscos (destacant-ne la silueta) i amb fal·lus exagerats o amb una presència remarcable, tant en persones com en animals. Molts dels vasos només presenten decoració botànica i altres tants només estan pintats per una cara (**Fig 53**). Es poden diferenciar diferents artistes, destacant el Pintor de Mystai. Els vasos plàstics i els kántharoi amb aplics de la mateixa mena van ser algunes de les produccions predilectes dels artesans beocis. La ceràmica de Figures Vermelles va tenir el seu període àlgid entre mitjan segle V aC i principis del IV aC. Les importacions ateneses convivien amb la producció local i, tot i la ideologia contrària als àtics dels beocis, l'estil àtic va ser molt influent, mesclant-se amb l'antiga imatgeria pròpia de la regió. Com

[20] Cf. nota 4.

[21] La inscripció *kalós* és una inscripció sorprenentment freqüent entre finals del segle VI aC i els inicis del V aC. Fa referència al noi pintat en un vas, i es pot presentar com a *ΚΑΛΟΣ* (bell) o acompanyat del nom del noi en qüestió, com a atribut, i en altres ocasions *ΗΟ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ* (el noi és bell). La versió femenina, *ΚΑΛΕ*, també és present però menys freqüent, amb les seves respectives variants.

[22] Batalla que tingué lloc l'any 338 aC quan Atenes i Tebes, aliades, van lluitar contra Filip II de Macedònia, en el regne del qual van ser estats tributaris independents. La va guanyar Filip II, però va actuar respectuosament amb els atenesos, als quals no va humiliar, sinó que fins i tot va alliberar els seus presoners.

en èpoques anteriors, l'art pictòric beoci cau en ocasions en la mediocritat tècnica en relació amb els seus referents. L'engalba vermellosa va ser molt important en la producció de la ceràmica de figures vermelles a Beòcia, ja que el fang de la zona, en ser més pobre en ferro que el d'Atenes, que destaca per la seva marcada vermellor, és més aviat groguenc, i mitjançant l'engalba imitava la tonalitat de la propera Àtica. Les inscripcions acostumen a estar incises, mentre que a l'Àtica estan pintades, i no es pot parlar d'un desenvolupament propi de la ceràmica beòcia de Figures Vermelles, ja que la seva naturalesa va ser merament imitativa. L'efecte tridimensional atenès mai va ser aconseguit. El Pintor del Judici de Paris, especialment influït per Polignot i pel Pintor de Licaó, el Pintor de la Copa d'Argos, influït pel Pintor de Shuvalov i pel Pintor de Marlay, i el Pintor del Gran Kàntharos d'Atenes, amb un estil molt similar al Pintor de Dinos (de fet, les relacions estilístiques han portat a creure que l'àtic va ensenyar al beoci) són alguns dels pintors més notables. Les influències entre pintors aporten més evidències de l'estil d'imitació d'aquesta zona.

2.3.3.2. L'Est

A Jònia i les illes de l'est del mar Egeu va existir tot un conjunt de subtipus pictòrics de ceràmica. L'argila té un gradient des del marró-vermellós fins al rosa, i en ocasions s'utilitza la mica, un conjunt de silicats laminats que donen un aspecte brillant a la superfície. La producció començà durant el Geomètric Mitjà i, com en moltes altres àrees, la ceràmica atenesa va marcar l'estil a seguir en aquesta època. Aquesta influència és especialment notable a l'illa de Cos. Els lècits indiquen, per la seva forma, influències xipriotes, mentre que a Rodes les formes dels vasos es van decantar per les grans mides, com és el cas dels kántharoi de peu alt. En aquest període, els meandres creuats en diagonal, els romboides i els triangles van ser extensament utilitzats. Tot i que es va arribar a utilitzar el sistema de decoracions en mètopes àtic, és a dir, la decoració en diferents bandes, es va deixar d'utilitzar molt aviat. Al final d'aquest període trobem vasos pintats amb pigmentació blanca abans de ser decorats, per tal de donar aquesta tonalitat al fons. No va ser fins al 650 aC, aproximadament, quan l'Orientalitzant es va estandarditzar, sobretot amb representacions animals. Així, l'estil Geomètric va estar en vigència durant un període sorprenentment llarg i va arribar a una data molt tardana. Milet va ser el primer centre Orientalitzant de l'Est, i el va seguir Quios, uns vint-i-cinc anys després, cap al 625 aC. Fins al 600 aC la decoració va ser de siluetes, però més endavant la incisió de detalls que es va començar a fer a Jònia va fer aparèixer un estil regional de Figures Negres. La decoració en bandes d'animals va ser molt característica, però per la seva naturalesa va deixar poc espai a la creativitat i el progrés, tot i que més tard naixerien altres estils locals jonis. Un estil força particular, anomenat de Cabres

Salvatges, es va desenvolupar entre el 650 i el 550 aC i que trobem majorment a l'est i el sud de l'Egeu, sobretot a Quios, Milet i Rodes (**Fig. 54**). Deu el seu nom als frisos amb cabres que presenten els vasos, i es van desenvolupar durant l'Orientalitzant. En aquest estil veiem un pas cap a un major naturalisme, ja que els caps d'aquestes cabres, a diferència dels cossos, negres i gairebé plans, amb poca addició d'engalba marronosa, estan dibuixats amb contorns que augmenten el grau de detall. A part de les cabres, altres animals com les llebres, els gossos, lleons, grius i esfinxs, molt típics del període, hi són presents. Altres tècniques decoratives a l'interior dels animals van ser utilitzades, com els punts o les ratlles en diferents direccions.

2.2.3.3. Lacònia

La ceràmica de Lacònia, també anomenada Lacedemònia, la regió on dominava Esparta, va tenir el seu període àlgid durant el segle VI aC. Els exemples més primerencs mostren decoracions pròpies del Geomètric. Molts exemples de ceràmica lacedemònia, troballes habituals en tombes etrusques, van ser equivocadament atribuïts a l'àrea de Cirene, però les excavacions britàniques al santuari d'Àrtemis Orthia d'Esparta van permetre diferenciar-ne els estils. S'han fet diversos estudis al llarg del segle XX per diferenciar els principals pintors de la zona, i xifres i noms molt diversos n'han resultat. L'argila dels vasos es pot reconèixer pel seu to taronja i és molt refinada i de qualitat. No obstant, els vasos presenten una capa d'engalba blanca grogosa. La ceràmica lacedemònia va viure el seu període àlgid durant els anys 580 aC, i la forma per excel·lència va ser la kylix, que durant aquesta època va estilitzar-se per fer més suau la transició entre les parts. Tot i que al principi els vasos no van presentar cap tipus de peu, cap al 570 aC aparegué un curt peu *squat* (com el del lècit *squat*). Al llarg del temps i fins al final de la tradició ceràmica lacedemònia aquest peu va baixar i es va fer més fi. Molts altres tipus de vasos van ser produïts. La seva popularitat entre els grecs s'evidencia en les troballes d'exemplars a moltes illes gregues de diversa importància en l'època i per tot el territori continental, i, com ja s'ha esmentat, a Etrúria.

El conservador sistema de castes d'Esparta ens fa pensar que aquells involucrats en la producció de ceràmica foren els *perioikoi*, habitants lliures però sense estatus ciutadà. Les famílies ciutadanes també es van dedicar a la producció de determinats béns, però sempre relacionats amb la guerra. Altres teories afirmen que els artesans ceràmics eren artistes ambulants de l'est, com suggereixen les similituds estilístiques entre ambdós estils en artistes com el Pintor dels Borèades. Sigui com sigui, sabem que els pintors eren també els ceramistes, ja que les característiques de determinats vasos de pintors concrets no es poden atribuir a vasos d'altres pintors. Contràriament, no trobem cap firma, i les poquíssimes inscripcions

existents fan referència als personatges representats. Una part de la ceràmica es produí per exportar, i sabem que les copes lacònies van ser molt populars. El blanc i el vermell foren molt utilitzats, de manera meditada i subtil, després de la cocció, donant a aquesta escola de ceràmica uns colors fàcilment identificables; els temes representats també van ser força típics: la vida quotidiana, la caça, els simposis i la guerra. Les escenes mitològiques van ser també molt freqüents; sovint es pintaven moments especialment repetitius de diferents narracions, com les del cicle tebà i troià. Els déus més representats van ser Zeus i Posidó. Sovint hi trobem ocells amb les ales desplegades, tot i que ignorem el seu significat (**Fig. 55**).

Existeix un gran nombre d'estils d'altres ciutats i zones, com Argos, Tessàlia, Calcis (amb el corresponent estil d'Imitació de Calcis), Eubea i les illes Cíclades, per citar-ne alguns exemples. No obstant això, tornarem al cànon principal, que en el passat dominaren Atenes i Corint alternadament i que ara domina Atenes, per veure l'estil del Fons Blanc.

2.2.4. El Fons Blanc

La ceràmica en l'estil de Fons Blanc, a diferència de les dels estils de Figures Negres i Figures Vermelles que, si bé van tenir el seu centre de producció principal a Atenes van ser produïts a altres zones (Etrúria, Beòcia, etc.), és exclusiva de l'Àtica, i va ser elaborada en un període de temps específic: entre el 570 aC i mitjan segle V aC, tot i que l'inici clar té lloc cap al 530 aC. A Jònia, Lacònia i a les Cíclades també existiren peces amb fons blanc, però va ser a Atenes on aquest estil va ser totalment independent, constituint una escola pròpia.

L'ús de la ceràmica de Fons Blanc és completament funerari. Mitjançant la caolinita, un mineral blanc ja utilitzat en alguns casos en èpoques anteriors, es conferia al fons de la peça aquesta tonalitat. Amb poquíssimes excepcions, mai es pintaren vasos completament blancs, ja que, com veurem a les Figures Negres, els pigments blancs no són gaire durables i tendeixen a desaparèixer amb el temps. Resulta per tant comprensible l'ús del pigment blanc en un context funerari-votiu, en què els béns (molts cops ceràmics) de l'aixovar funerari eren duts a la tomba amb el mort. Trobem que, com ja ha succeït en altres èpoques, el lècit està molt unit al món de la mort, i els lècits de Fons Blanc d'enormes dimensions, arribant al metre d'alçada, van ser produïts en algunes ocasions. El color blanc podria haver estat ràpidament associat al marbre o l'ivori, materials luxosos[23]. Nogensmenys, es troben aixovars ceràmics en múltiples estils, des del Geomètric més primerenc fins al de Figures Vermelles més tardà.

[23] Cf. Kurtz 1975: 69-70.; Schreiber 1999: 183.

La ceràmica de Fons Blanc ens mostra els ritus funeraris dels grecs i altres detalls similars. S'ha especulat una possible relació entre els detalls facials dels representats i les característiques físiques del difunt, però la mala qualitat, el gran idealisme dels grecs i la rapidesa del dibuix de moltes peces em presenten evidents dubtes al respecte, tot i que arriba a ser més raonable en èpoques en què la cura dipositada en la pintura és superior i s'acostuma a representar el difunt també en esteles funeràries; en ambdós casos resulta especialment problemàtica la identificació del mort i dels vius que l'acompanyen, perquè els personatges, sobretot familiars, solen aparèixer en moments indeterminats, tots vius.

Trobem en aquest estil cinc grans etapes precedides per un tipus més primerenc:

· **Ús primerenc:** Un kántharos fragmentari provinent de l'Acròpolis atenesa (Acropolis 1.611), fet al taller de Nearc cap al 570 aC, mostra un exemple primitiu d'ús del blanc per tal d'emfatitzar les formes de la peça. Aquest ús també el farien, anys després, Andòcides, Nicòstenes i Psiax[24].

· **Tipus I:** Uns cinquanta anys després, cap al 530-525 aC, Nicòstenes va iniciar l'ús del fons blanc i, poc després, el seguí Psiax (**Fig. 56**). En aquesta etapa el color no era purament blanc, sinó més aviat groguenc o *beige*. L'estil era igual al de les contemporànies Figures Negres i Figures Vermelles, canviant només els colors.

· **Tipus II:** Fet des de finals del segle VI aC, copes com lècits i alabastres foren formes populars. La decoració es basa en la silueta monocroma i, al contrari que altres estils com el Tipus I o les Figures Vermelles en què hi ha una línia de contorn i els detalls estan pintats a l'interior, en aquest estil els detalls interns estan dintre de la pròpia silueta. En un principi s'utilitzà la línia de relleu[25], però entre el 500 aC i mitjan segle V aC existí el tipus de *semi-contorn*, en què es va fer el contorn amb una engalba groguenca-marronosa.

· **Tipus III:** Durant el primer quart del segle V aC, el taller d'Eufroni creà un sistema de pintura amb tres colors mitjançant una engalba brillant i minerals. L'engalba serví per dibuixar els contorns i els minerals per donar color al seu interior. Aquest estil s'utilitzà sobretot en pýxides i copes, i els colors, que també serviren per pintar detalls i objectes

[24] Cf. 2.2.6.

[25] La línia de relleu és un recurs utilitzat des de les Figures Negres, que serveix per limitar l'àrea que es pintarà de negre amb una línia d'engalba espessa que es pot apreciar pel seu relleu, que tot i que no és gaire prominent s'evidencia amb la llum incident quan il·lumina les llises superfícies negres. Facilita la pintura dels espais i serveix també per evitar accidents de cocció que puguin crear gradients no buscats; d'aquesta manera la desitjable diferència entre el taronja i el negre és molt més evident. A les Figures Vermelles s'utilitzarà per marcar la silueta de cada figura i poder pintar el fons negre amb més facilitat, evitant arribar a pintar les parts de la figura que quedaran amb el color de la pròpia base.

menors, solen ser tons de vermell, marró, groc, negre i blanc. El Pintor de Brygos pintà en ocasions aquest gènere ceràmic (**Fig. 57**)

· **Tipus IV:** Durant el segon quart del segle V aC, els pigments minerals, els pigments minerals no ceràmics i l'engalba brillant es van combinar. En aquesta etapa, els contorns negres es reserven a les figures masculines, mentre que les femenines presenten colors més suaus, com el blau egipci. Les escenes de gineceu són típiques, mentre que les funeràries no. El pintor d'Aquil·les és un representant típic d'aquest període (**Fig. 58**).

· **Tipus V:** Cap a la meitat del segle V aC l'estil clàssic primerenc del Tipus IV va ser substituït pel nou estil. El lècit, el crater i els diferents tipus de copa van ser les formes més usuals. L'engalba negra brillant i la pintura blanca desapareixen. Els pigments no ceràmics van deixar d'utilitzar-se. Amb el Pintor de Sabouroff s'inicia l'ús de pintures sense brillantor, vermelloses i grisenques (**Fig. 59**). Només els contorns es pintaven abans de la cocció. Els detalls interiors eren pintats després i, per tant, no podem apreciar l'aspecte original de les peces, ja que estan molt deteriorades. Destaquen les escenes funeràries.

2.2.5. Les Figures Negres

A mitjan segle VI aC, el poder aquemènida[26] a l'est de l'Egeu i a Àsia Menor va fer que la quantitat de béns orientals trobats en territoris grecs es reduís, mentre els perses prenien el control de les ciutats de Jònia.

Cap al segle VII aC una innovació en la indústria ceràmica va tenir lloc: la cocció en tres fases. Aquest procés va tenir lloc a la Grècia continental, principalment als focus de més importància en l'art ceràmic: Atenes i Corint. Fins aleshores la cocció havia estat feta amb les tècniques antigues, sense diferenciació real de les fases, i l'engalba no quedava sempre homogeneïtzada en el to desitjat, sinó que presentava variacions en gradient des del color ambre fins al negre, passant pel vermell i el marró. No obstant això, els vasos decorats mitjançant aquesta tècnica tampoc foren exempts de patir accidents cromàtics. En alguns casos, després de la cocció s'afegien decoracions d'altres colors que no es podien aconseguir en el procés previ, tot i que aquests afegits són molt més presents en vasos posteriors (la tècnica de les tres fases continuà vigent fins al final de la tradició ceràmica grega). La particularitat d'aquesta tècnica va ser el conjunt de processos químics i el control que es va

[26] Dinastia que governà l'Imperi persa, fundada per Cir II el Gran el 550 aC i que va caure l'any 331 aC, de la mà d'Alexandre el Gran.

tenir amb el contingut de ferro de l'argila, que proporcionava la foscor. Així doncs, les tres fases eren:

1. **Oxidació:** després de 6 o 7 hores, quan el forn arribava a una temperatura de 500 ºC i completament vermells, els vasos començaven a coure's. Després de 8 a 9 hores d'escalfament, el forn arribava a temperatures d'entre 850 i 975 ºC. La temperatura pujava gradualment i el subministrament d'oxigen era constant, i així les decoracions es tornaven vermelles, com el fons, és a dir, el camp buit d'engalba, ja que els òxids passaven a ser hematita (Fe_2O_3).
2. **Reducció:** quan s'arribava a uns 900 ºC, l'hematita negra es transformava en magnetita negra (Fe_3O_4). El tancament de pas d'oxigen s'hauria aconseguit mitjançant el tancament dels orificis destinats a fer possible aquest accés, i a més s'afegien trossos de fusta verda i males herbes, que no tenien una combustió completa, per tal de crear una atmosfera pobra en oxigen i que el diòxid de carboni (CO_2) es transformés en monòxid de carboni (CO). A continuació, es mantenia la temperatura a uns 945 ºC. Així, l'engalba es fonia i es sinteritzava. Encara en una atmosfera d'oxigen limitat, es baixava la temperatura per sota del punt de vitrificació de l'engalba. Així, aquesta adquiria el color desitjat per acció de la magnetita, i es protegia completament de tots els processos successius, segellant-se per complet. Els camps sense pintar també prenien un color negre.
3. **Re-oxidació i refredament:** per acabar la cocció, les obertures de l'oxigen es reobrien, i les condicions d'oxidació eren restaurades. Les àrees no cobertes d'engalba que no es van segellar a la fase 2 ara es re-oxidaven: la magnetita que ocupava el fons no vitrificat reprenia el seu color natural, el vermell de l'hematita. Finalment, s'obria el forn i, quan les peces ja s'havien refredat, es treien.

Un curiós pínax (tauleta ceràmica votiva) de Corint, conservat al Museu del Louvre (**Fig. 60**), ens il·lustra com un home, anomenat Onymon segons la inscripció, treu argila d'un gran dipòsit, amb l'ajut d'una eina, i presenta a l'altra banda el moment en què s'obre un dels orificis del forn per permetre l'accés d'oxigen. L'altra cara té escrit el nom Sordis. Aquestes tauletes solien penjar-se amb fils d'algunes parets de temples i també de les branques d'arbres dels recintes sagrats, utilitzant els forats que presentaven per passar-hi els fils. Els pínakes, trobats a Penteskouphia, Corint, Atenes i Epidaure, i que daten de finals del segle VII aC fins al segle V aC, eren presentalles ceràmiques molt populars. El fet que aquesta presenti unes escenes tan lligades al gremi ceràmic suggereix que va ser oferta a algun déu per un ceramista.

De fet, també s'han trobat pínakes corintis amb escenes molt similars i altres oferts per ceramistes: en una d'aquestes tauletes veiem un ceramista al seu torn (**Fig. 61**).

La ceràmica en l'estil de les Figures Negres va ser produïda entre els segles VII i V aC, moment en què les tendències decoratives ja s'havien vist dominades per les Figures Vermelles; tanmateix, l'estil no morí completament fins a arribat el segle II aC. Aquests exemples, allunyats de la tendència vigent, no són nombrosos, sinó que es tracta d'excepcions puntuals de les quals no podem treure cap conclusió específica. Les Àmfores Panatenaiques, vistes prèviament, van continuar produint-se en Figures Negres fins a l'última entrega al seu guanyador.

La característica principal de les Figures Negres és el fet que les figures estan dominades pel seu contorn i la seva silueta, quasi completament negra. A les figures, fetes amb engalba negra, adequadament cuita gràcies al nou sistema de cocció, s'afegiren abans de ser dutes al forn finíssims detalls incisos amb un instrument precís i punxegut. També es podran afegir a aquestes figures pigments blancs i marronosos, com els vists a l'Orientalitzant. Els pigments blancs es van utilitzar molt àmpliament per omplir la figura dels personatges femenins després de ser pintats en negre, tot i que, a causa de la delicada i poc perdurable naturalesa del pigment blanc, molts exemples han perdut part d'aquesta tonalitat, mostrant el negre previ a la seva aplicació (cf. **Fig. 14**).

Durant les Figures Negres, el centre de producció principal fou, en un inici, Corint, que les va continuar en una evolució molt natural i poc forçada de l'Orientalitzant, amb uns estils de transició lineal. Aquesta naturalitat es deu al fet que Corint no va deixar de ser el focus principal fins a ja avançades les Figures Negres, i per tant no va existir un punt d'inflexió gaire notable. Més tard, a Atenes, l'estil canvià per convertir-se en el típicament associat a aquest període, amb el negre i el taronja com a trets cromàtics característics. Des d'aquest moment fins al final de la ceràmica de l'Antiguitat grega, Atenes en serà el centre principal de producció. Per tant, a partir d'aquí obviaré els estils de ceràmica no atenesos des dels primers inicis de les Figures Negres. Per comprendre els orígens de les Figures Negres ateneses, però, cal saber que a Corint l'Orientalitzant va abandonar progressivament l'organització en franges per introduir un únic espai com a protagonista, amb la figura humana cada cop més present en escenes mitològiques i quotidianes, i un possible fris animal en segon pla; finalment arribà a un estil més lliure en què les figures presenten una major "personalitat", amb clares influències (o imitacions) de l'atenès contemporani: és l'anomenat Corinti Tardà I (575-550 aC) (**Fig. 62**). L'alfabet corinti, però, continua emprant-se. Els colors afegits durant l'Orientalitzant (el blanc i el rogenc) continuen usant-se en gran mesura.

Més tard es van fer vasos més simples, amb ornaments plans i, més endavant, de Figures Vermelles de qualitat limitada.

L'estil es va adoptar a Atenes durant el període Proto-Àtic, és a dir, durant el segle VII aC, segurament entre el 635 i el 600 aC. En uns inicis estava sotmès al model corinti dominant. El primer pintor d'aquest estil a Atenes del quan tenim constància és el Pintor de Berlín A 34, però és el Pintor de Nessos el primer amb un estil diferenciable. Ell va pintar el primer vas àtic exportat a Etrúria conegut, i a part de l'Àmfora que li dona nom va desenvolupar l'estil de frisos animals atenès. Des dels primers inicis els artistes són conscients de les enormes possibilitats de les peces amples i comencen a pintar escenes pròpies dels grans espais disponibles, com podem veure en l'Àmfora esmentada (cf. **Fig. 52**). Per tal d'emfatitzar les virtuts de la nova tècnica, els artistes aplicaran de vegades una capa vermellosa prèvia sobre el fang sense coure, que aportarà un color homogeni característic que contrastarà amb el negre de l'engalba.

Cap al 600 aC les Figures Negres són ja dominants. Els frisos animals continuen utilitzant-se, ja que Atenes encara competirà amb la poderosa polis de Corint en un mercat molt ampli: als territoris pròpiament grecs, però també a molts pobles mediterranis i del mar Negre. Es comença a utilitzar la finestra, és a dir, un espai quadrat a l'interior del qual es pintarà el motiu. En relació amb aquesta finestra trobem les àmfores amb caps de cavall, molt abundants i gairebé sense diferències estilístiques entre els exemplars (**Fig. 63**). Dos pintors d'aquestes peces són el Pintor del Ceràmic i el Pintor de la Gorgona, amb un dinos decorat amb diverses figures entre les quals destaquen les gorgones (**Fig. 64**). També apareix el Grup de Comasta, amb pintors com el Pintor KX i el Pintor XY, de qualitat inferior. Els vasos presenten escenes de *komos* (**Fig. 65**) i el grup introduí nous tipus de peces. Aquesta és també l'època del Pintor de la Pantera, del Pintor de la lekanis de Dresde o del Pintor de Polos, molt productiu i amb un estil personal però de baixa qualitat, especialitzat en frisos animals que l'historiador John Boardman anomena "degenerats". Sòfil, el primer pintor atenès conegut pel seu nom, treballa entre el 580 i el 570 aC. Tenim constància de quatre dels seus vasos firmats, tot i que un d'ells no el firma com a pintor, sinó com a ceramista. Aquest fet és interessant ja que revela que, possiblement, el pintor i el ceramista van ser la mateixa persona durant aquesta època. Amb aquest pintor els frisos animals comencen a declinar. Una de les seves obres més conegudes és el dinos que porta el seu nom, al Museu Britànic (**Fig. 66**).

Cal destacar l'exquisit Vas François, un crater de volutes d'entre el 570 i el 560 aC fet per Ergòtim i pintat per Clítias, amb 270 figures, 121 de les quals amb inscripcions que les identifiquen. Molts mites es troben en ell representants, i és obvi que va ser una peça

pertanyent a una persona benestant, que segurament l'utilitzà en simposis. Serà precisament aquest vas el més representatiu d'un estil Preclàssic o Arcaic, iniciat durant el segon terç del segle VI aC, en què els frisos animals són cada cop més marginats i els artistes s'interessen en la figura humana i la mitologia (cf. **Fig. 24**).

El grup de Burgon serà l'encarregat de crear la primera àmfora panatenaica coneguda durant la dècada del 560 aC, l'anomenada Àmfora Burgon (**Fig. 67**). La kylix veurà en aquest període una evolució que donarà nombrosos tipus diferents[27]. L'últim gran representant d'aquest estil, el Preclàssic, fou Lydos, un prominent artista que signà les seves obres com "Ο ΛΥΔΟΣ", és a dir, "el lidi". Es creu que aquest nom es deu a un possible origen lidi o a l'origen de la seva família, però el que podem assegurar és que la seva formació artística la rebé a Atenes. La seva peça més cèlebre és un crater de columnes que presenta pintat el moment en què Hefest és acompanyat pel *thíasos* de sàtirs i mènades (el seguici de Dionís) després de beure el vi que li donaren per tal que tornés a l'Olimp, lloc d'on Hera l'havia expulsat, a alliberar-la del tron que els havia regalat (**Fig. 68**).

Cap al 560 aC comença una època àuria en la producció de les Figures Negres, que durarà fins l'aparició de les primeres Figures Vermelles entre els anys 530 i 520 aC. Durant aquests anys de mestria, els artistes van arribar a explotar totes les possibilitats de la seva tècnica, produint les peces paradigmàtiques de la ceràmica de Figures Negres. El primer pintor important del període fou el Pintor d'Amasis actiu entre el 560 i el 525 aC, que treballà amb el ceramista d'aquest nom, tot i que potser eren la mateixa persona. Pel seu nom podem especular possibles orígens egipcis. Va pintar escenes mitològiques, però destaquen més les quotidianes. Els sàtirs amb cara de porc són típics en el seu treball. Les seves figures solen ser esveltes, altes i amb un cap més aviat petit. Va utilitzar composicions que foren, moltes vegades, avantguardistes (cf. **Fig. 24**). Destaca el fet que, en algun dels seus vasos, la dona apareix pintada en contorn sense colors plans, mentre que la tècnica utilitzada era la de pintar la figura completament negra per després aplicar el pigment blanc característic de la figura femenina. És el cas d'una àmfora que mostra dues mènades oferint un petit conill a Dionís, tot i que l'Atena de l'altra cara va tenir en el seu dia una capa de pigment blanc (**Fig. 69**).

L'anomenat Grup E comprèn una sèrie d'artistes anònims que treballaren entre els anys 560 i 540 aC, aproximadament. No van mostrar interès en els formats petits, sinó que es van centrar, sobretot, en àmfores de cos, deixant enrere les ovoides i els craters de columnes. Van trencar la tradició de Lydos, i van repetir incansablement escenes mitològiques com la lluita

[27] Cf. 2.1.

entre Hèracles i el lleó de Nemea, Teseu i el Minotaure (**Fig. 70**) i el naixement d'Atena (**Fig. 71**). Els pintors posteriors es van dedicar a copiar l'estil d'aquest grup, així com el d'Exèquias. Aquest fou el mestre indiscutible de les Figures Negres, i va estar actiu entre el 545 i el 525 aC. Per a Exèquias, el Grup E fou "el sòl a partir del qual el seu art neix, la tradició que en el seu camí des de l'artesà fins al vertader artista ell absorbeix i transcendeix" [28]. Se sol repetir que Amasis començà a pintar la gent com persones, mentre que Exèquias veié els déus com déus i, així, ens va donar una genal mostra d'art clàssic, com digué Boardman. Va signar 12 vasos com a ceramista i dos com a pintor i ceramista. En dos vasos (Berlín F 1720 i Vaticà 344) la signatura és el vers en trímetre iàmbic "ΕΞΣΕΚΙΑΣ ΕΓΡΑΦΣΕ ΚΑ ΠΟΕΣΕ ΜΕ", és a dir, "Exèquias em va pintar i fer". Va intervenir en l'estil de les copes produïdes, modificant els estils de vas vigents. És interesant veure la relació entre la tasca del ceramista i la del pintor en aquesta època i observar com Exèquias, de la mateixa manera que altres artesans, va centrar les dues activitats en una mateixa persona. Percebem la relació de gran intimitat entre ell i la seva obra: tot i ser considerada una artesania més, l'eleva a la categoria d'art amb peces d'exquisida factura i delicadíssimes pintures i, per afirmar aquest canvi en l'esperit de la ceràmica, signa els seus exemplars orgullosament. Els detalls de totes les seves figures són minuciosos, i els personatges mostren una dignitat escultòrica mai no vista abans. Una de les peces més conegudes d'Exèquias és la Copa de Dionís, conservada al Staatliche Antikensammlungen de Munic (**Fig. 72**). Aquesta kylix d'entre el 540 i el 530 aC il·lustra la genialitat d'Exèquias, a més de les innovacions pictòriques que va introduir: la seva forma és una reinterpretació de diverses formes antigues combinades -una kylix de tipus A, amb un peu més gruixut i un cos ample i profund, dominant- en què el tradicional disseny d'Ull troba la seva primera manifestació. Més endavant, el peu que en aquest tipus de vasos feia de nas va minvar. Gairebé totes les decoracions pictòriques són novetats: en comptes del cap d'una gorgona, gairebé obligatori en aquella època i en el tipus de recipient del qual es tracta, l'artista pinta una increïble escena amb un fons de vermell de coral, un pigment que ell mateix introdueix i que emfatitza el vermell del fons. El disseny és el següent: Dionís, amb la seva característica corona d'heura, reclinat en un estilitzat vaixell de finíssims detalls amb la vela desplegada al vent, blanca; del vaixell creix una gran vinya que produeix set gotims de raïm, amb diverses fulles; al voltant del vaixell, set dofins. D'aquest disseny, com de tants altres d'aquesta època, no s'ha de buscar el sentit espacial: els elements es troben disposats bellament al voltant del motiu central sense una perspectiva determinada. És possible que Exèquias dissenyés aquesta peça amb la intenció que fos vista amb vi a l'interior, que oferiria a l'espectador la visió d'un mar

[28] Cf. Beazley 1956: 133.

vinós, com el del setè himne homèric, dedicat a Dionís, en què uns pirates el segresten i el déu fa créixer una vinya del vaixell, es transforma en tigre i expulsa els malefactors, tot convertint-los en dofins. Aquesta fou, possiblement, la inspiració de l'artista. Una altra possibilitat és que la iconografia de la peça representi l'arribada marítima de Dionís a l'Antestèria, una celebració atenesa anual de tres dies[29] festius en honor a Dionís, al vi i als esperits dels difunts. Segons aquesta hipòtesi, els hoplites pintats al voltant de les anses representen les batalles pels cossos de Pàtrocle i Aquil·les, amb una representació del cadàver del primer.

Una altra cèlebre peça d'Exèquias és una àmfora que mostra Àiax i Aquil·les jugant a un joc de taula, possiblement un dels populars jocs de daus dels quals gaudien els antics (**Fig.73**). De les boques dels dos personatges sorgeixen comentaris sobre la partida (Àiax té un tres, Aquil·les té un quatre). És interessant recordar que cap autor antic va mencionar un joc de daus entre els dos personatges, però que trobem unes 180 representacions que imiten el disseny d'Exèquias.

Una altra brillant àmfora mostra el moment en què Aquil·les dona mort a Pentesilea, reina amazona: en el moment en què Aquil·les clava la seva llança en el seu pit, les seves mirades es troben i s'enamoren (**Fig. 74**). En el moment en què Aquil·les s'adona del fet, la reina amazona ja és morta. L'artista crea una escena d'enorme tensió en la qual podem veure la connexió entre les mirades dels dos personatges, amb els masculins ulls arrodonits d'Aquil·les i els femenins ulls ametllats de Pentesilea. Malauradament, el poema que explicava aquesta mort és l'*Etiòpida*, atribuïda a Arctinos de Milet i, com tants altres poemes del cicle troià, perdut. Aquest hauria estat una continuació de la *Ilíada*, però l'única referencia antiga coneguda al seu contingut és de Procle, un neoplatònic del segle V dC que cita, entre d'altres, aquesta escena en l'*Etiòpida*. També explica com Aquil·les matà Tersites, un impertinent d'aspecte grotesc que es va riure del seu enamorament.

L'última àmfora d'Exèquias que citaré és la del suïcidi d'Àiax, en què veiem com l'heroi fa els preparatius posant en vertical l'espasa que Hèctor li va donar com a ofrena d'honor després del seu primer duel per a precipitar-se sobre ella (**Fig. 75**). Curiosament, el dibuix no mostra l'escena en el moment de la seva mort, sinó en el previ, al contrari del que feren pintors posteriors. El suïcidi es degué a la indignitat d'haver tacat la seva espasa amb sang d'animals

[29] L'Antestèria, en grec antic Ἀνθεστήρια, troba els seus orígens etimològics en la paraula ἄνθος, flor. Així, podem traduir-la com "festa de les flors". Durant el primer dia, la Πιθοίγια (*Pithóigia*, obertura de le bótes), es feien libacions. Durant el segon, les Χοαί (*Khoaí*, libacions), es manifestava alegría amb diversos actes i cerimònies. Durant el tercer dia, els Χύτροι (*Khytroi*, recipients), es feien actes de cerimònia a Hermes Ctònic.

domèstics després de la bogeria que li ocasionà el fet que Odisseu s'emportés l'armadura del mort Aquil·les en lloc seu. Dels fets al voltant d'aquest suïcidi Sòfocles va escriure una obra primerenca, Àiax. També tenim constància del moment en què Odisseu baixa a l'Hades i veu l'ànima d'Àiax a l'*Odissea*, on es lamenta per haver-se quedat amb les armes d'Aquil·les (XI 541-567).

Finalment, una altra obra remarcable és el conjunt de setze Pínakes (tauletes votives) d'ús funerari a l'Altes Museum de Berlín. A part de donar testimoni de la importància de l'artista i el prestigi que assolí, ens ofereixen una visió memorablement primerenca d'un recurs gairebé mai utilitzat abans: en una de les tauletes, l'home que encapçala el seguici funerari s'atreveix a mirar directament a l'observador (**Fig. 76**). No tornarem a veure un ús de la visió facial frontal en obres similars fins a un llarg temps després, i més regularment un segle després, quan el Període Clàssic de les Figures Vermelles empra perspectives més arriscades. Sens dubte, Exèquias marcà el punt d'inflexió de la ceràmica grega. Com els grans mestres que han protagonitzat la història de l'art, Exèquias marca l'estil de la seva època precisament produint la seva obra en la mateixa tècnica, però sense sotmetre's als dogmes d'altres artistes coetanis: és ell un dels artistes que fan evolucionar l'art.

Durant el període que seguí a Exèquias, les formes dels vasos van experimentar una evolució que va produir alguns canvis. No obstant això, continuarem centrant-nos principalment en l'àmbit pictòric. L'estil de Figures Negres es mantingué vigent durant els anys que continuaren, però cap a l'any 530 aC un succés crucial va tenir lloc: l'estil de les Figures Vermelles, que utilitzà els colors de manera invertida per crear un fons i contorns negres i un interior nu d'engalba, aparegué de la mà del Pintor d'Andòcides. El nou estil permetia als artistes crear escenes menys hieràtiques, amb perspectives diferents, més personatges, superposició de figures i altres innovacions que es podien resumir en l'atorgament d'una llibertat major. Els millors pintors van introduir-se lentament en aquesta nova tendència, que en un principi aparegué tímidament en forma de vasos bilingües (és a dir, amb una cara pintada en Figures Negres i amb l'altra en Figures Vermelles), però ràpidament la nova tècnica es convertí en dominant. Els pintors de Figures Negres que es van mantenir fidels al seu estil van intentar donar un últim impuls —en molts casos en va— a la seva tècnica, però la qualitat baixà inevitablement fins a la seva desaparició a mitjan segle V aC. Un cas exitós, però, fou el de Nicòstenes un ceramista que inventà i produí, entre d'altres, les anomenades àmfores nicostèniques (cf. **Fig. 11**), que van ser un èxit a Etrúria. El succeí Pamfeu al mateix taller. Existeix controvèrsia al voltant d'una possible implicació de Nicòstenes en la pintura. Al seu taller es desenvolupà la Tècnica de Six, que creava vasos completament pintats amb

els contorns rascats (**Fig. 77**). Digna de menció és l'existència en aquest període de dos artistes considerats manieristes: el Pintor dels Colzes Fora i El Pintor Afectat. Aquest últim va produir més de 130 peces com a ceramista i pintor i es va especialitzar en àmfores, sobretot de tipus C, d'introducció recent. Els seus vasos, d'entre el 550 i el 520 aC, mostren figures que, com les d'un Parmigianino hel·lènic, allarguen el cos i disminueixen la mida del cap, però a canvi les fa rígides, semblants a impersonals i distants ídols totèmics, creant anatomies gairebé surrealistes que, si bé es poden identificar pels seus atributs, resulten de difícil comprensió per la posició, altres vegades en estranyes torsions (**Fig. 78)**. Les seves figures vestides resulten gairebé monolítiques, a més de repetitives. Més aviat que actuar, sembla que posin. L'estilització al cos nu també és visible en les seves marcades protuberàncies i angulositats. Resulta gairebé impossible d'obviar la curiosa relació entre les escanyolides figures i els vasos de forma bulbosa d'aquest pintor i ceramista, partint de l'exclusivitat dels vasos característics en què només veiem obres seves (cf. **Fig. 7**). El seu estil, tot i ser tan diferent a l'àtic més "estàndard", va tenir un gran èxit entre els etruscos, com demostren les diverses troballes en tombes d'aquest poble. Com en altres casos, l'ús a les tombes tancades dels vasos (en un estil que no és purament funerari, com el de Fons Blanc que, per tant, no està dissenyat per durar llargs períodes de temps) els ha allunyat de les inclemències exteriors i els ha preservat en millors condicions.

Tot i seguir les Figures Negres en les àmfores panatenaiques i també en una continuïtat que les va portar a la decadència, veurem ara el nou estil que les va eclipsar: les Figures Vermelles.

2.2.6. Les Figures Vermelles

Finalment, hem arribat a l'estil de Figures Vermelles, en el qual la ceràmica grega visqué la seva època daurada: invertint la tècnica per crear figures vermelles (com el propi fang del qual el vas mateix estava fet) sobre un fons completament negre la llibertat augmentava: els detalls incisos de les Figures Negres se suprimien per donar lloc a línies negres i altres menors, d'engalba més diluïda, que creaven detalls menors com els dels músculs, les postures es podien fer més naturals i menys hieràtiques i sòlides, i en general es permetia al pintor crear escenes més "excèntriques", lliures, arriscades i amb composicions més realistes i atractives, i fins i tot nous angles i perspectives facials. Cal destacar que els pintors s'ajudaven d'un dibuix previ a la pintura fet amb un element punxegut, que no desapareixia però que resulta difícilment perceptible, o amb carbó, que desapareixia al forn. Un desavantatge existia: es feia difícil la representació d'espais exteriors a les figures, més fàcil a les Figures Negres. Altres problemes, manifestats sobretot al principi, foren la diferent distinció del gènere masculí i femení (que anteriorment havia estat establerta amb el color de la pell i la

forma dels ulls, sobretot) i un curiós incident: els primers pintors, acostumats a crear línies de relleu i siluetes que formarien part íntegrament de la figura negra, van tenir en ocasions problemes en les figures vermelles, en confondre l'ús del negre i no adonar-se que totes les línies negres exteriors a la silueta vermella passarien a formar part del cos; així, els problemes relatius a l'amplada dels cossos van ser freqüents en un origen. No obstant això, els avantatges superaven els desavantatges notablement. Alguns artistes com el Pintor d'Andòcides, l'introductor de les Figures Vermelles, van experimentar introduint jocs amb la textura del cabell i dels grans de raïm (com podem veure, per exemple, a l'àmfora de cos Munic 2301 (**Fig. 79**)). Aquests ornaments en relleu van anar desapareixent amb el temps. El nou estil veié una ampliació de la iconografia i les representacions: aviat aparegueren escenes mitològiques menys estrictament relacionables a mites particulars i amb una finalitat no religiosa[30], els personatges representats començaren a ser també gent normal en escenes quotidianes... Els vasos, sobretot els relacionats amb el tocador femení però no exclusivament, van començar a mostrar dones a l'interior de la casa, fent diverses feines culturalment associades al sexe femení, i també preparant bodes. Aquest tipus de representacions ens ajuden a comprendre l'interior de la casa grega, els seus mobles i altres detalls de la vida domèstica. Això no implicà, com és evident, un abandonament de la mitologia. De fet, les escenes mitològiques van ser igualment importants. Entre el 561 aC i el 528 aC, a intervals[31], el tirà Pisístrat va governar Atenes; durant el seu mandat, la ciutat es va embellir, es van fer les obres del primer teatre d'Atenes, els dos grans poemes homèrics, la *Ilíada* i l'*Odissea*, es van escriure per primer cop i es van celebrar concursos de recitació durant les Panatenees. Aedes i poetes eren convidats a la ciutat per recitar els seus versos mitològics. Sens dubte, aquest èmfasi en la mitologia a Atenes va afavorir la introducció de més escenes d'aquest tipus en la ceràmica. Destaca també l'enorme presència d'escenes dionisíaques i simposíaques. La ceràmica de Figures Vermelles constitueix un meravellós i amplíssim fresc dels costums, els gustos, l'estètica i la cultura dels antics grecs.

[30] La religió dels grecs no tenia cap dogma de representació ni creava cap necessitat de posseir imatges de figures relacionades. Els mites tenien moltes vegades funcions pedagògiques –comparable a les paràboles– o metafòriques, però no sempre religioses. Per tant, el fet que els grecs s'envoltessin de representacions d'aquest tipus era una decisió personal, estètica i cultural sense cap motiu estrictament pietós.

[31] Amb un cop d'estat accedí al govern d'Atenes l'any 561 aC, però va durar al càrrec un sol any. El 559 aC tornà amb l'ajut de Mègacles, que estava enemistat amb Licurg, a canvi que Pisístrat es casés amb la filla de Mègacles. Així estigué al poder fins al 556 aC, quan els seus dos enemics es van aliar contra ell davant la seva negativa a tenir fills amb la filla de Mègacles. El 549 aC tornà al poder després d'estar a l'exili i enriquir-se a les mines de Macedònia i Tràcia, a més d'haver derrotat definitivament els seus enemics a Palene. Els seus fills Hípies i Hiparc van heretar el poder a la seva mort, el 527 aC. Els Pisistràtides van estar al poder d'Atenes fins el 510 aC.

Durant aquest estil que durà fins a finals del segle III aC en algunes zones (tot i que veurem exclusivament els seus inicis, és a dir, l'anomenat període Arcaic de les Figures Vermelles, a l'Àtica) Atenes es convertí en un importantíssim centre de producció, responsable de l'exportació a llocs com les polis veïnes, però també —i més notablement— al sud d'Itàlia i a Etrúria, i arribant fins i tot a la llunyana Empúries. La ceràmica atenesa podia ser la que buscaven els ciutadans benestants, en forma de finíssims vasos, però també la que consumirien els habitants més humils. Anys després, davant d'aquest èxit, els grecs que vivien al sud d'Itàlia (la Magna Grècia) van arribar a crear cinc estils diferents d'imitació o assimilació que arribaren a tenir una personalitat pròpia: la de la Pulla, la de la Campània, la de la Lucània, la de Paestum i la de Sicília. Aquestes, però, no es van crear amb la finalitat d'exportació, sinó que estaven enfocades a un consum local. És possible que els mestres que portaven el control d'aquests tallers fossin atenesos, i d'igual manera trobem producció a Etrúria, Beòcia, la península Calcídica, l'Èlide, Erètria, Corint i Lacònia.

A continuació, veurem l'evolució de les Figures Vermelles àtiques des dels seus inicis fins al final del període Arcaic, és a dir, cap al 470 aC. La selecció d'aquest límit és deguda a diversos motius: primerament, en la pintura l'estil assolí un punt d'independència al qual no s'havia arribat abans, ja que va deixar de ser un complement del vas per convertir-se en una manifestació artística pura, sense suposar aquest succés una separació del suport, la ceràmica. Aquest canvi, com hem vist durant les Figures Negres, ja va ser anunciat de manera progressiva. En segon lloc, veurem la marcada singularitat de la pintura arcaica tardana, que creà un propi idioma; els estils precedents, tot i que van ser també molt particulars, poden ser fàcilment vistos com la gènesi i l'evolució d'una pintura en etapa de formació fins a un punt de plenitud estètica i estilística que poc després visqué el seu declivi, precisament en perdre importància i independència i regir-se per models i sistemes externs, com l'escultura o el materialisme clàssic en oposició a l'idealisme arcaic.

En un inici, la tècnica de les Figures Vermelles va aparèixer en els ja esmentats vasos bilingües (cf. **Fig. 6**), que introduïen al mercat el nou estil sense allunyar-se massa de les Figures Negres (a l'altra cara). Normalment l'escena era la mateixa. En trobar-se en un punt tan primerenc de les Figures Vermelles, no és estrany veure alguns detalls incisos més propis de les Figures Negres. Àrees com el límit dels cabells, que més tard es marcarien amb un fi contorn sense engalba, es troben en aquesta època delimitades en ocasions per línies incises. Altra reminiscència de les Figures Negres és l'ús del pigment vermell per cobrir grans àrees. No totes les peces bilingües eren Àmfores (normalment de cos i de tipus B), ja que també s'utilitzà molt la copa d'ull. A l'interior d'una copa bilingüe trobem una escena en Figures

Negres, mentre que l'exterior mostra decoracions diverses en Figures Vermelles. Normalment, un sol artista pintava en els dos estils, però hi ha controvèrsia en alguns casos. Per exemple, el Pintor d'Andòcides, actiu entre els anys 530 aC i 515 aC, va pintar en Figures Vermelles, però s'especula una participació del Pintor de Lisípides, actiu des del 530 aC fins al 510 aC per a les Figures Negres. L'estil del segon s'aproxima molt al d'Exèquias, però és més simplificat.

És possible que un dels més fins exemplars de la ceràmica bilingüe sigui l'esmentada Àmfora Munic 2301 (**Fig. 79**), a l'Antikensammlungen. Mentre que alguns acadèmics l'atribueixen al Pintor d'Andòcides com a pintor únic, altres veuen també la mà del Pintor de Lisípides, que és considerada en ocasions idèntica a la del primer i, per tant, indicaria que ambdós pintors serien en realitat el mateix. Va ser produïda entre el 520 i el 510 i, com moltes altres peces ceràmiques gregues, va ser trobada a la ciutat etrusca de Vulci. Les dues cares mostren a la seva finestra la figura d'Hèracles recolzat en una *kliné*, és a dir, un triclini, acompanyat d'Atena. A la cara de Figures Negres, té un Kántharos a la mà dreta. Atena el mira, i Hermes està al darrere d'aquesta. Darrere de l'heroi trobem un noi mesclant vi i aigua en un dinos. Algunes de les armes d'Heràcles estan a la paret, i sota el llit trobem una petita taula amb una kylix, pa i carn. L'altra cara difereix: Hermes i el servent no hi són, la postura de l'heroi ha canviat i les armes han desaparegut. Hi ha menys decoracions al voltant, i la roba d'Hèracles està més adornada.

Són també notables els treballs de Psiax (**Fig. 80**; cf. **Fig. 29**, **Fig. 56**), actiu entre el 525 i el 505 aC. Treballà, entre altres ceramistes, amb Nicòstenes i amb Andòcides. Va ser una baula fonamental entre els dos estils i molts artistes l'imitaren..

Entre els anys 520 i 500 aC trobem un grup d'artistes de Figures Vermelles que resultà transcendental: el Grup Pioner. John Boardman els considera el primer moviment artístic de l'art occidental i Beazley fou capaç de distingir la seva condició de grup. Nogensmenys, com ocorre gairebé sempre en la ceràmica, no tenim cap document que ho demostri: totes les observacions provenen exclusivament dels vasos i són, per tant, especulacions fonamentades. Foren membres del grup Eufroni (**Fig. 81**), Eutímides, Smikros, Hypsis, el Pintor de Diceu i Fíntias. Els treballs més primerencs d'Eufroni daten del 520 aC: així doncs, es tracta d'un grup que adoptà l'estil deu anys després d'aparèixer. Van pintar diversos tipus de vas, però sobretot van utilitzar formats grans. Aquesta relació grupal es troba evidenciada en una sèrie d'inscripcions a les peces que van pintar, en què es deixaven missatges. Per exemple, al vas Munic 2307 d'Eutímides trobem la inscripció "ΗΟΣ ΟΥΔΕΠΟΤΕ ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ", és a dir, "com mai Eufroni" (**Fig. 82**). Aquestes inscripcions tenen un sentit humorístic, d'esperit

competitiu. El grup es caracteritza per la senzillesa en el tractament de la roba, l'estilització anatòmica –que no deixa de ser elegant i molt ben executada– i una preferència per temes simposíacs, arribant fins i tot a identificar-ne els convidats.

En aquesta època de descobriment de noves possibilitats i investigació pictòrica, nous temes aparegueren: els esports i les proves atlètiques i els alegres simposis amb heteres (prostitutes d'alta categoria) abraçades als assistents són dues bones oportunitats d'experimentar amb l'escorç, la superposició i la torsió. El psykter, la pelike, els grans craters i l'àmfora es van utilitzar sovint.

El pintor Oltos, actiu entre el 525 i el 500 aC, va iniciar la seva carrera al taller de Nicòstenes. Va començar amb els vasos bilingües, amb influència de Psiax. No coneixem cap peça seva en estil de Figures Negres pur. Normalment trobem en els seus tondos figures úniques en tensió, i molts cops veiem en elles una direcció d'acció i de vista contràries, és a dir, si la figura avança a la dreta mirarà a l'esquerra. A la seva obra en Figures Vermelles trobem influència d'Andòcides i del Grup Pioner, sobretot d'Eufroni, que per això considerem exalumne seu. El seu estil és espaiós i elegant, però no té la profunditat d'alguns dels seus contemporanis. No obstant això, les seves figures són també elegants i presenten una agradable simetria (**Fig. 83**).

En aquesta època trobem també Epictet, de qui parlarem més endavant (cf. 4.1.).

Durant l'Arcaic Tardà (500 aC-470 aC) la ceràmica de Figures Negres va perdre tota la importància que va arribar a tenir al mercat. A part de l'ús residual que se li va donar a la tècnica, la decadència va ser evident. Contràriament, les Figures Vermelles van viure un període en què conegueren excel·lents artistes que les van utilitzar per produir algunes de les més sublims imatges de la ceràmica grega. Atenes va captar tota la importància en l'exportació ceràmica per tot el Mediterrani. La diferenciació de les tasques del ceramista i el pintor es va fer més evident. Alguns pintors memorables de Figures Vermelles de l'Arcaic Tardà són els següents:

El Pintor de Berlín, actiu entre el 490 aC i el 460 aC, va ser un prominent pintor arcaic tardà amb una producció abundant. El seu estil és molt personal: figures úniques, d'una factura finíssima, bastant altes i amb una anatomia perfecta, amb molta atenció al drapejat i delicats traços a les expressions facials. Les figures comencen a mig cos del vas i s'allarguen fins a l'espatlla. Atena, Apol·lo, diverses criatures mitològiques i atletes van ser temes recurrents, i les seves peces van gaudir de gran popularitat a Itàlia. La seva forma predilecta va ser l'àmfora de Nola. Va utilitzar vermellosa engalba diluïda per fer detalls interns. Les esveltes

figures combinades amb la gràcil corba de la peça i el brillant color negre que cobreix el vas van fer de les seves obres distingides peces d'alta qualitat estètica. Una base plana de meandres i sautors que serveix de base al personatge de cada vas és un atribut típic de la seva obra, així com de la dels seus pupils.

El Pintor de Cleofrades, actiu entre el 510 aC i el 470 aC, va ser un altre artista de Figures Vermelles. Durant un període de temps se'l va conèixer amb el nom de Epictet II, després que una pelike fet per ell aparegués amb el nom d'Epictet. Beazley ja li va donar el nom actual el 1910 a partir del d'un ceramista amb qui va col·laborar, però el descobriment va confondre els acadèmics fins que el 1981 John Boardman demostrés que la firma era una falsificació moderna. Es creu que fou alumne d'Eutímides per les semblances amb el seu treball durant la seva primera època. Va rebre una educació en Figures Negres i Figures Vermelles, ja que alguns vasos primerencs mostren traces típiques d'un pintor de Figures Negres. També va treballar en Fons Blanc. S'identifica sovint a partir de les característiques facials de les figures: els seus ulls són llargs i prims, similars als del Pintor de Berlín, i la manera de dibuixar les orelles és única. Les seves figures mostren un vigor i una robustesa notables, i les proporcions són molt encertades, fent així les seves figures sòlides i contundents (**Fig. 84**).

Onèsim, actiu entre el 500 aC i el 480 aC, es va especialitzar en la pintura de copes de tipus B, amb figures dinàmiques de la vida quotidiana i la mitologia. Es creu que va ser alumne d'Eufroni (**Fig. 85**).

Duris, actiu entre el 500 i el 460 aC, va pintar sobretot copes. El seu estil és ric i refinat. La gracilitat aconseguida per l'artista pot ser contemplada en una copa conservada al Museu del Louvre (**Fig. 86**) que mostra al seu brillant tondo una escena de la perduda *Etiòpida*: Mèmnon, rei dels etíops, és sostingut per la seva mare Eos, deessa titànica de l'aurora, després d'haver estat mort per Aquil·les durant la guerra de Troia. La seva sang cau, els seus ulls estan tancats i el seu cos rígid, amb els braços caient. La roba d'Eos presenta les típiques línies de Duris, que la fan guanyar cert naturalisme, tot deixant veure la silueta de les seves cames. La manera de pintar tondos de Duris és magistral, i aquí troba la seva màxima expressió amb les dues figures, que compensen sàviament l'espai, amb les ales d'Eos perfectament ajustades al límit, així com cada un dels límits de les extremitats del seu fill, que en el cas dels peus sobresurten una mica de la circumferència interior. L'espai negre s'omple amb una inscripció *kalós*, la firma del ceramista i el pintor i la identificació dels personatges. La imatge, perfectament compensada, sorprèn a l'espectador actual per la seva forta càrrega emocional i per la seva increïble –i fortuïta– semblança a la Pietat de Miquel Àngel.

Macró, actiu entre el 490 aC i el 480 aC, té unes 350 peces atribuïdes per Beazley; és, per tant, un dels pintors de ceràmica grega que millor han sobreviscut. Al contrari que altres artistes, que no tenien gaire fidelitat als ceramistes i anaven canviant de taller, Macró va treballar sempre amb Hieró. Menys tres vasos, tots els que va produir i signar Hieron han estat atribuïts a Makrón com a pintor. Es va especialitzar en copes, principalment, i les seves escenes són de festa, atlètiques i eròtiques (**Fig. 87**).

Veurem el pintor de Brygos, un important pintor d'aquest període, més endavant (cf. 4.2.). Acabant el període arcaic, veiem en la ceràmica l'inici del Clàssic primerenc i alt. Aquest resulta molt menys dinàmic que l'anterior. La seriositat i el *pathos* dominaren la ceràmica, els plecs del drapejat van començar a ser representats amb més naturalisme i el tractament de l'escena representada va canviar: si abans es representava el moment àlgid, ara es veurà l'instant previ a l'acció. Els ideals de simetria, harmonia i balanç típics de l'art clàssic tenen en aquest període una clara representació, i també podem apreciar una serenitat típicament grega en la pintura. Múltiples influències van impregnar la pintura ceràmica: la tragèdia, l'escultura (amb els magnífics relleus de Fídies al recent Partenó) i, possiblement, la pintura mural (recordem, però, que no conservem cap exemple d'aquesta forma d'art i que, per tant, el seu aspecte i la influència que va exercir és una suposició). Més tard, durant el Clàssic Tardà, a l'últim quart del segle V aC, uns tallers van optar per elaborar un estil més ric, amb múltiples plecs de roba i joies en els personatges femenins, mentre que molts altres tallers decidiren continuar l'estil previ.

La guerra del Peloponès d'entre el 431 i el 404 va fer perdre importància a Atenes després que la democràtica Lliga de Delos liderada per la ciutat perdés contra la Lliga del Peloponès, més oligàrquica, liderada per Esparta. La ceràmica de la debilitada Atenes seguí el seu camí, però deixarem ara l'evolució pictòrica per veure allò que és capaç de dir-nos: la vessant social que l'envolta regirà el capítol que segueix.

3. Fora del vas

Fins ara, les nostres observacions s'han centrat en l'evolució de la ceràmica des d'una perspectiva artística. Que una peça fos produïda el 530 aC o el 490 aC poc importarà des d'un punt de vista social, exterior a la iconografia –que també es veurà condicionada, en ocasions, pels fets del món exterior-: si he decidit conduir l'evolució cap a l'Arcaic de les Figures Vermelles, ignorant la línia evolutiva "no canònica" a l'objectiu, és exclusivament per l'observació artística de l'època escollida, fruit de les anteriors, i preparar el capítol que seguirà a aquest. Arribats a aquest punt, en què hem vist què és la ceràmica i com ha evolucionat, molts dubtes al voltant dels vasos poden haver sorgit: més enllà del propi vas, què influenciava la ceràmica i, a la vegada, a què influïa aquesta? Quin paper tenien aquests objectes en la societat grega del període de finals del segle VI aC a principis del segle V aC? Qui feia els vasos? Quina classe de producte eren? Qui els comprava? Què hi ha darrere del dibuix d'una divinitat? És aquest el tipus de preguntes a les quals intentaré donar resposta durant el present capítol. Recordem abans un fet: per entendre què hi havia *fora del vas* només tenim una evidència: el *vas*. No conservem textos clàssics que ens indiquin directament cap dada sobre el gremi dels ceramistes, el preu dels vasos o el seu comerç. Amb diverses fonts externes, però, podem deduir les següents dades.

3.1. A la polis

Fins ara, he utilitzat indistintament els termes "Àtica" i "Atenes" i els seus derivats indistintament. Més enllà del Ceràmic d'Atenes, a l'Àtica existiren moltes ciutats riques, amb escultures i vasos d'alta qualitat trobats als seus jaciments, i molts llocs on obtenir argila d'alta qualitat a part de Marusi, a uns dotze kilòmetres de la ciutat actual. Sens dubte, si a l'Àtica antiga existien diferents centres de producció seria impossible establir-ne les diferències no degudes a les diferents mans dels artistes. Afirmar l'existència d'aquests focus no sembla tenir gaire sentit si ho fem a partir de l'única evidència, les troballes, ja que no és una prova especialment fiable, però sí que veiem que, per exemple, durant la primera època de les Figures Negres alguns pintors estan només representats a Vari, que actualment és un suburbi d'Atenes. Quan parlem d'una producció especialitzada, com per exemple de vasos i tauletes votives com les dedicades a Demèter i Persèfone a Eleusis, a pocs kilòmetres al nord-oest d'Atenes, on se celebraven els misteris eleusins, o de craters amb peu dedicats a Àrtemis

a Brauró, on hi havia un temple seu i un antic culte femení que celebrava les quinquennals braurònies[32], podem estar segurs que les peces eren produïdes al mateix lloc.

En molts casos, la iconografia d'un vas és en realitat fruit d'un context social i polític molt determinat. Els mites, protagonistes indiscutibles de la producció ceràmica fins a l'aparició d'altres temes com la quotidianitat, tingueren en totes les èpoques un eminent valor anàleg, de paràbola o al·legoria de successos contemporanis. Així, en temps de guerra, la representació de gloriosos herois o de temes més relacionats amb el poble comú, com els comiats dels guerrers, són habituals. A l'Atenes pisistràtide, els cultes exteriors, sobretot de la pròpia regió de l'Àtica, van ser introduïts, i amb ells cada *aition* o mite fundacional que fos necessari, per justificar i dignificar aquesta presència. Els nous cultes foren habituals a Atenes fins a l'Època Clàssica, i de moltes d'aquestes alteracions o introduccions a la vida religiosa tenim testimoni ceràmic. De la mateixa manera, les conquestes o esdeveniments militars i polítics són segurament les causes de moltes representacions habituals. Mentre que és natural l'aparició d'Atena en ser la deessa patrona de la ciutat, no esperaríem, per exemple, l'aparició sobtada de nombroses imatges d'Àiax, sense cap relació especial. No obstant això, en una ciutat que havia conquerit prèviament Salamina, la ciutat adoptiva de l'heroi, les seves representacions triomfals no són estranyes. Un fet similar té lloc amb Teseu, un heroi del poble, salvador d'Atenes de diversos adversaris i del Brau de Marató, i que a la guerra contra els perses entre el 490 i el 478 aC es va convertir en símbol de la ciutat i, conseqüentment, de la democràcia. Hèracles és un personatge extensament representat als vasos grecs, i això en part es deu a la popularitat del personatge al món grec i sobretot a Atenes, molt relacionada amb ell com també ho estarà la deessa protectora de la pròpia ciutat, ja des dels textos homèrics. Atenes es vanava de ser la primera ciutat que va retre culte a Hèracles com a déu, i relacionada amb aquest fet està la delirant arribada de Pisístrat després de ser expulsat. Prova de l'habilitat dels grecs de convertir en llegenda els fets històrics són els passatges 59 a 64 del primer llibre de la *Història* d'Heròdot, en què, per exemple, a només un segle de la mort de l'esmentat tirà, l'historiador ja recollia una inversemblant versió del seu naixement que ja augurava les seves accions a la ciutat. Tornant a l'entrada de Pisístrat a Atenes, tenim evidència de com va ser, que a la vegada dona també suport a la gran devoció dels atenesos per Hèracles: el tirà prepararà una teatral tornada en què vestí una bella dona anomenada Fie

[32] Els misteris eleusins eren ritus d'iniciació dedicats a Demèter i Persèfone celebrats a Eleusis quan tornava Persèfone, és a dir, a l'inici de la primavera. Persèfone va ser capturada per Hades i durant la seva recerca, en què el món va romandre en l'hivern per la seva absència, la seva mare Demèter va ensenyar l'agricultura, activitat principal dels eleusins, a Triptòlem.
La Braurònia era un festival quinquenal dedicat a Àrtemis Braurònia celebrat a Brauron, on Orestes i Ifigènia desembarcaren en tornar de Tauris, i posteriorment Orestes va depositar l'estàtua de la deesa al seu santuari.

d'Atena, i ambdós es pujaren en un carro des d'on, en actitud majestàtica, s'anunciava la voluntat de la deessa que l'home rebés el poder de la polis, i arribaren fins al cor religiós de la ciutat, l'Acròpolis. Els atenesos perplexes van haver de proclamar Pisístrat governador; trobem en aquest acte un premeditat paral·lelisme amb com fou l'ascens de l'estimadíssim Hèracles a l'Olimp. L'últim dels treballs que va haver de realitzar aquest heroi per aconseguir aquestes virtuts expiatòries per la mort que va donar als seus fills fou l'alliberament de Cèrber, un ca de tres caps i cos de serp a les portes de l'Hades, és a dir, entre els morts i els vius. En vasos com una àmfora de Figures Negres del pintor de Lisípides trobem com el psicopomp Hermes es troba darrere d'Hèracles mentre ell s'emporta el gos amb l'aprovació de Persèfone, captiva de l'Hades a temporades, que es troba en una porta que simbolitza el canvi entre els mons. Aquesta pintura podria ser vista com una de tantes escenes mitològiques, però es tracta, novament, d'una factible analogia: Hèracles, heroi d'Atenes, s'emporta el gos davant de Persèfone, que, juntament amb Demèter, té una estreta relació amb Eleusis i els cultes i misteris que s'hi celebraven, en un moment en què Atenes adoptava com seus aquests ritus d'una ciutat que, per altra banda, també està sota el seu domini. Des de les evidents escenes d'afecte entre Hèracles i Atena, com les habituals en què la deessa dispensa vi a l'heroi, fins a les més enrevessades (com a mínim per al desconeixedor d'un context molt concret), Hèracles i altres personatges com Triptòlem, també típic d'Eleusis, són protagonistes de múltiples representacions gràfiques que ofereixen testimoni dels seus fets contemporanis. Després de veure l'evident afecte d'Atenes per Hèracles, sembla innecessari esmentar que, per exemple, en un *aition*, l'heroi va anar a Atenes a rebre una purificació abans d'iniciar-se en uns misteris. Sens dubte, entre l'exaltació cultural dels pisistràtides i l'època d'Èsquil, els atenesos gaudiren aquesta confusió entre el mite i la veritat: veiem com, per exemple, després de la victòria contra els perses a les guerres mèdiques i en especial a la mitificada batalla de Marató, els atenesos estaven en un estat de felicitat extàtica que els va portar a voler oblidar fins a cert punt la grandiositat dels herois mítics i els va fer desitjar sentir-se ells mateixos els protagonistes, en un moment en què les escenes mitològiques minvaven per deixar lloc a les quotidianes, protagonitzades per ciutadans comuns. També en són testimoni, entre moltes altres construccions, les mètopes del Partenó, que representen l'amazonomàquia, la caiguda de Troia, la gigantomàquia i el combat entre els centaures i els làpites, com una successió d'enemics de la ciutat al llarg del temps i que, com cal esperar, hauria d'acabar amb els atenesos i els perses. Allunyant-nos del nostre període, l'Arcaic, podem observar la influència de les grandioses obres de Pèricles en la pintura ceràmica. I, allunyant-nos també de la ceràmica *per se*, veiem l'altra cara de la moneda: si els atenesos van voler veure's triomfants enterrant ritualment les restes de l'Acròpolis destruïda el 480 aC pels perses per construir-ne

una de nova, les restes de la destrucció, conegudes amb el nom genèric *Perserschutt*, s'evidencien en fragments de vasos trencats i cremats, ennegrits per les flames de l'horrible destrucció, com els del Pintor de Berlín conservats al Museu Britànic. I, per acabar més alegrement, uns altres objectes ceràmics ens evoquen l'època àuria d'Atenes: els *ostraka* (sing.: *óstrakon*), fragments de vasos ceràmics trencats utilitzats a l'ostracisme en què es votava un "enemic del poble" que havia de marxar deu anys de la ciutat. Més de 4.000 *óstraka* partidaris de l'ostracisme de Mègacles (que es produí el 486 aC) s'han trobat al Ceràmic. Plutarc explica al seu *Aristides* (a les *Vides Paral·leles*) el procediment de la votació, juntament amb l'anècdota que segueix[33]:

> Als temps dels quals parlava, mentre els votants estaven inscrivint els seus óstraka, es diu que un home analfabet i absolutament groller va donar el seu a Aristides, a qui havia pres com un qualsevol més, i li va demanar que hi escrivís "Aristides". Ell, sorprès, li va preguntar quin mal li havia fet Aristides. «Absolutament cap», li respongué, «ni tan sols el conec. Simplement estic cansat de sentir tothom anomenant-lo "el Just"». Quan va sentir-ho, Aristides no emeté cap resposta, però va inscriure el nom a la peça i va tornar-li.

3.2. Al Ceràmic

Després de les nombroses mencions al Cèramic, sembla necessari conèixer aquest barri més profundament (cf. 7.1.). Es trobava al nord-oest de l'Acròpolis, tant dintre com fora dels murs de la ciutat, a ambdues bandes de la porta del Dípylon, per entrar a la ciutat, i als bancs del riu Erídanos, que aportava fang de qualitat per a la ceràmica. El dem que hi habitava era el *Kerameis*. El nom prové de *kéramos*, terra cuita, però a la *Descripció de Grècia* (I.3.1), Pausànias afirma que "el districte del Ceràmic pren el nom de Cèram, suposat fill de Dionís i Ariadna". Des de les seva *Hierá Hodós* (Via Sacra) es podia arribar pel sud a Eleusis, i a les bandes d'aquesta es trobaven nombrosos monuments funeraris, ja que des de ben antic el *Kerameikós* va estar estretament relacionat amb el món funerari: durant el tercer mil·lenni aC ja hi havia tombes, i cap al 1200 aC ja era una necròpolis estructurada. Durant l'Arcaic, les tombes es van anar sofisticant i fent més grans i elaborades. El Ceràmic "interior" constitueix el barri dels ceramistes, i el Ceràmic "exterior" conté el cementiri i el *demósion sema*, un altre cementiri públic, on Pèricles pronuncià el Discurs fúnebre per les víctimes de la guerra que Tucídides ens explica a la seva *Història de la Guerra del Peloponès* (2.34-2.46) L'àrea canvià el 478 aC amb una sèrie de reformes de Temístocles després de la invasió persa a la ciutat el 480 aC: els monuments s'introduïren a la muralla i s'aixecaren dues grans portes cap al nord-

[33] Plutarc: *Aristides* 7.6. Traducció pròpia.

oest. Més tard, a partir de la seva fundació el 387 aC, des del nord del Ceràmic es podia arribar a través del *dromos*, un carrer ample, a l'Acadèmia de Plató. Per arribar-hi es passaria pel Dípylon (és a dir, dues portes), una porta monumental per on es començaria la processó (*pompê*) de la Gran Panatenea (a la Via Panantenaica), construïda el 478 aC. En època Clàssica, sumptuosos monuments funeraris decoraven la Via Sacra, que es va unir amb una via per a tombes. El Pompeion, un recinte peristil per fer banquets i hecatombes durant les Panatenees abans de començar la processó, va ser construït al Ceràmic durant l'època clàssica.

3.3. Al taller

Un cop vist el Ceràmic, ens apropem més a la producció entrant al taller. El pintor ceràmic a l'Atenes de l'Arcaic Tardà mai va tenir una consideració especial d'artista, com la que podria tenir, bastant més endavant, un escultor com Policlet o un pintor mural com Apel·les de Colofó. En canvi, era vist com un artesà més, que molt possiblement anés d'un taller a un altre segons les necessitats. La seva identitat, tot i signar peces en ocasions, no tenia cap importància especial. Sabia llegir i escriure, però segurament només ho utilitzés als seus vasos. Curiosament, Epictet signa diversos vasos amb un petit error d'ordre: "ΕΓΡΑΣΦΕΝ" en comptes del correcte "ΕΓΡΑΦΣΕΝ", una petita diferència però prou notable a l'oïda. Entre les característiques d'aquest pintor no trobem ser un escriptor d'inscripcions prolífic, i per tant no és fútil posar en dubte la seva alfabetització. Els noms d'alguns artistes (Kolkhos, Lydos, Amasis (d'origen egipci) o Syriskos) poden denotar la condició d'esclau del pintor. Els pocs pintors que van deixar-nos el seu nom no ho van fer per perdurar com artistes; en canvi, ho hem de considerar una mostra de la relació especial entre l'artesà que coneix la qualitat del seu treball i la seva creació. Una narració del capítol 19 del llibre XXXIV de la *Història natural* de Plini el Vell il·lustra l'orgull dels artistes grecs: en un concurs que consistia a elaborar una amazona de bronze, els propis escultors eren els jutges, i la que va guanyar fou aquella que els artistes consideraren la millor després de la seva. El nostre interès per la seva figura i la diferenciació entre els pintors ens ve del culte a l'artista que començà amb el Renaixement i per l'interès en la classificació en l'àmbit acadèmic. Prova d'aquest fet són els noms que hem donat en època moderna als pintors anònims. Els compradors de vasos grecs no haurien estat capaços de diferenciar les mans dels artistes, i tampoc els hi hauria importat gaire; un client no buscaria un vas d'un pintor determinat (tot i que les diferències entre bons i mals exemplars haurien estat evidents), però segurament si que existiria certa coneixença per part de qui buscava peces més personals, com veurem, per exemple, amb Exèquias i un missatge dedicat.

Hem de pensar que, com passava en la majoria de casos, el taller era familiar. Trobem en molt pocs casos signatures patronímiques, com és el cas d'Eutímides, que signà orgullosament un vas com a "fill de Polios". El nom Pol·lias s'ha trobat inscrit en diverses bases de l'Acròpolis, i Plini diu que va ser un artesà de peces votives. Del mateix mode, Cleofrades (el ceramista) es va declarar fill d'Amas[...], al qual s'hi podrien afegir les hipotètiques lletres i i essa que li falten per fer-lo fill d'Amasis. Una actuació d'aquest tipus podria ser una manera de reafirmar una possible ciutadania (en una interpretació arriscada però que no cal menystenir), o potser simplement oferís seguretat a un comprador que no hi confiava gaire a l'hora d'adquirir un vas, segurament per tal que veiés que era fill d'un artesà ja conegut. El fet que conservem un pare candidat (que ja ha signat obres) per a aquests artistes i que existeixin altres presumpcions de parentesc sembla donar suport a aquesta teoria. Segurament l'educació del jove pintor no fos estricta en extrem: hem d'imaginar, més possiblement, un ambient d'aprenentatge de pares a fills, informal, força formulari i homogeni en la majoria de resultats però no acadèmic o dogmàtic. No obstant això, la repetició i l'estereotip són evidents, i podem debatre, per tant, l'existència de referències per l'artista, que utilitzaria a l'hora de pintar per tractar cada tema. La presència de subtils marques prèvies al dibuix per indicar la posició del cos i altres evidències similars afirmen el contrari, i és difícil saber si el tema l'escollia el pintor o el ceramista, i tot i que les escrivia el pintor, les signatures de ceramistes són molt més comuns que les seves, indicant una possible superioritat de la visió de l'artista. Sembla més probable que els tallers simplement adoptessin la manera "universal" per convenció i que, en alguna ocasió, algun taller determinat tingués models preestablerts que utilitzés en cas de voler tractar un tema concret, o fos especialitzat. Els clients buscaven una convenció, un ordre tradicional que, sense fer dels pintors mers copistes que es limitessin a imitar una única imatge, feia preservar-lo dintre del canvi d'estil. Molts artistes donen indicis d'haver estat educats per altres, sobretot en èpoques primerenques de la seva carrera, però hi ha d'altres més enigmàtics, com el Pintor Afectat, que no s'adscriu a cap escola o influència existent en el seu estil i que va tenir una formació misteriosa.

Resulta important valorar la posició de la dona en aquests tallers: s'ha especulat que, possiblement, no poguessin exercir com a ceramistes però que en canvi sí que arribessin a pintar. Conservem en una hídria del Pintor de Leningrad (**Fig. 91**) una evidència doblement útil: per una banda, veiem nois de diferents edats pintant vasos, i així podem considerar que l'edat dels participants en la pintura era variable. Semblen pintar les palmetes i altres decoracions del vas, així que podem suposar que podria haver existit algun tipus de procés en què es comencés amb unes parts i s'acabés amb altres. D'aquí sorgeix un altre problema: si

estan pintant detalls decoratius, possiblement existia alguna divisió de treball en què un pintor especialitzat treballava cada zona. Considero difícil, però, que s'arribi a representar qualsevol altre moment de la pintura del vas diferent al fons o als elements decoratius, ja que la pintura pròpia d'una peça, que la caracteritza i la diferencia, seria difícil d'introduir exitosament. És impropi d'aquest art una representació de tal mena, a l'interior de la qual hi hagi una altra en miniatura. És confusa la diferència visual entre el treball "en cadena", el treball simultani de diferents artesans i la pròpia limitació o regla que segueix l'art. El que considero molt més fàcil d'afirmar és que les copes i vasos petits eren completament pintats per un sol artista, ja que les palmetes i els meandres d'alguns, per exemple, són únics. En altres representacions similars, existeixen pintors i altres joves que fan altres feines relacionades amb el taller, com sostenir vasos, però la interpretació envers el funcionament de la possible estructura de treball és ambigua. També destaca el fet que estiguin sent coronats per Niké, i que a més Atena hi estigui present. L'altre factor de caire social del vas resideix a la dreta, en una posició marginal, on trobem una dona pintant un crater de volutes. No té cap atribut de divinitat —d'igual manera ocorre amb els seus companys—, però ella utilitza una cadira diferent, més decorada. Partint de l'observació del vas, no em sembla desgavellat afirmar una possible participació femenina en aquestes tasques, tot i que no recordo cap signatura, ja sigui de ceramista amb el seu "ΕΠΟΙΕΣΕΝ" (ho va fer [...]) o de pintor amb el característic "ΕΓΡΑΦΣΕΝ" (ho va pintar [...]), que contingui un nom de dona. Tampoc m'estranya en excés, donat el fet que les signatures són tan excepcionals. Però en una societat en què anys enrere el legislador Soló havia dictaminat un protocol femení per a accions com caminar, menjar o estar de dol, la participació de la dona en un àmbit tan "perillosament" proper al de l'home sembla estranya. No obstant això, la introducció d'una figura femenina en una escena tan quotidiana sembla indicar que no hauria sorprès gaire als possibles clients, i més encara si comptem el factor familiar dels tallers durant l'Arcaic i fins al Clàssic. Sigui com sigui, és possible que la iconografia tingués relació amb el propietari d'una peça així. A aquesta enigmàtica representació només cal afegir un últim factor: l'hídria es va trobar a l'interior d'una tomba femenina de Ruvo di Puglia.

Tornant a l'estatus social del ceramista i el pintor, la qüestió causa perplexitat: Xenofont, Plató i Aristòtil els consideraren de classe baixa (no oblidem que l'artesà era la classe més baixa en una república per a Plató). En diferents ciutats, la visió de la classe artesana era diferent: a l'Esparta de Licurg, els ciutadans tenien terminantment prohibit el treball manual; a Tebes, qualsevol ciutadà perdria la ciutadania si durant els anteriors deu anys hagués comerciat béns a l'àgora; segons els comentaris d'Heròdot, a les diferents polis els estatus dels artesans eren ben diferents, però a Atenes i Corint sembla que el seu ambient era més

favorable. Una proposta recurrent però difícil de comprovar és que els artesans de diferents emplaçaments representarien la seva classe d'acord amb l'ambient en què vivien.

Un testimoni valuós de la possible relació entre pintors d'un grup (tot i que hem d'utilitzar aquest terme amb precaució en altres casos) és el conjunt d'inscripcions que els Pioners es deixaren entre ells sobre alguns dels seus vasos, de les quals ja hem vist una amb anterioritat. Els Pioners eren companys, i en les seves inscripcions apreciem la camaraderia que van tenir: a part d'aquella en què Eutímides afirma la seva superioritat envers Eufroni ("ΗΟΣ ΟΥΔΕΠΟΥΤΕ ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ") (cf. **Fig. 82**), veiem com Eutímides és saludat en inscripcions de dos vasos no atribuïts del grup ("ΧΑΙΡΕΤΟ ΕΥΘΥΜΙΔΕΣ" és una, "ΧΑΙΡΕ ΕΥΘΥΜΙΔΕΣ" l'altra, i les dues signifiquen "Salut, Eutímides"). En una hídria de Fíntias, una dona que beu fa un brindis per ell ("ΣΟΙ ΤΕΝΔΙ ΕΥΘΥΜΙΔΕΙ ΚΑΛΟΙ") i, al mateix vas, podem llegir el seu nom identificant un jove amb una lira. Segurament es refereixi al nostre Eutímides, però evidentment no podem esperar cap semblança amb el pintor real en un estil pictòric tan genèric, sense cap recerca del retrat realista. Smikros, un pintor del grup, té un nom força comú a l'Atenes de l'època, però de ben segur és el bevedor identificat com a tal en un dels seus propis vasos, en la que segurament seria una fantasia en què participava en un esdeveniment social d'alta categoria, jove i bell, i la teoria de la representació de l'artesà segons la societat li donaria un estatus no tan baix com crèiem, tot i que és molt més possible que es tracti d'una inscripció humorística; en una peça d'Eufroni també el trobem. Smikros és també l'identificat amb el seu nom i un *kalós*, i en un altre vas apareix una inscripció que sembla indicar un comentari emès per ell. Personatges contemporanis troben el seu nom immortalitzat sobre pintures del grup pioner: els efebs Filíades, Àntias i especialment Leagros. Per aquest últim es prepara per al *kóttabos*[34] una dona anomenada Smikra en dialecte dòric en un psykter a d'Euphronios ("ΤΙΝ ΤΑΝΔΕ ΛΑΤΑΣΣΟ ΛΕΑΓΡΕ", "llenço aquesta per a tu, Leagros"). Possiblement aquest Leagros fos un assistent habitual a les celebracions del Ceràmic. Altres personatges, com un anomenat Fail·los, apareixen, i es pot deduir que aquest fa referència a l'atleta de Crotona, lluitador a Salamina i tres cops guanyador de competicions dels Jocs Pítics, que comptava amb una estàtua a l'Acròpolis. De totes aquestes i altres inscripcions deduïm un ambient alegre i desenfadat, de vegades amb les típiques rivalitats gregues però emmarcades en la companyonia i la competició sana.

[34] Per iniciar un simposi, es bevia vi pur (els grecs i romans sempre el bevien rebaixat) i es feien libacions a Dionís, que van resultar en el *kóttabos*, un joc d'habilitat en què es llençava vi agafant la copa amb l'índex i fent un moviment brusc a mode de catapulta, per tal d'arribar a un punt escollit. Se solia pronunciar el nom d'una persona estimada mentre es feia: si l'èxit s'assolia, el presagi era bo. Aquest joc es representa constantment a les Figures Vermelles.

Per acabar, és important mencionar que existeixen especulacions sobre les possibles semblances i influències entre la ceràmica i altres arts, com l'orfebreria i el repussat o la pintura mural, i fins i tot els tèxtils. La pintura tenia un paper molt important i decorava estructures públiques com la *poikíle stoá*, la primera pinacoteca del món, amb obres de pintors com Polignot, a l'àgora atenesa. La comparació amb uns tèxtils que no conservem em sembla força inversemblant, igual que la possible relació del canvi entre les Figures Negres i les Figures Vermelles a partir del canvi contemporani dels vasos d'or amb figures de plata a fons de plata amb figures d'or. És possible, ja que la ceràmica imitava en ocasions elements de l'orfebreria, però la manca d'exemples suficients (a part de les peces com el magnífic crater de Vix, possiblement laconi per la seva fina tècnica amb el bronze, del 500 aC, aproximadament, i utilitzat en un enterrament celta a la Borgonya) fa d'aquesta una ciència massa especulativa. En canvi, la pintura mural sembla més fàcil d'imaginar. Tenim, per exemple, un extens testimoni de Pausànias que ens il·lustra una pintura de Polignot (pintor mural homònim a un de ceràmica) a la seva *Descripció de Grècia* (X.25.1 en endavant). Així, sembla que el pintor situà les figures (190 en total) a diferents nivells, amb el nom corresponent a sobre de cada una. Ja entrat el Clàssic, les figures de la ceràmica començaren a mostrar-se també a diferents nivells, amb detalls ambientals com petites plantes, i això indica, segurament, que la perspectiva mural es va començar a utilitzar llavors. Les figures en ambdues formes d'art van mostrar cap a aquesta època més serenor que en temps passats. Sembla ser que la pintura mural utilitzava en un principi la tetracromia (negre, blanc, vermell i marró)[35]; la bona qualitat de la pintura de vasos de Figures Vermelles de l'Arcaic ens pot indicar que, durant un temps, les dues formes van estar molt igualades en qualitat. No obstant això, poc després dels Pioners, aproximadament durant les guerres contra els perses, les firmes de pintors desapareixen en gran mesura. L'època anterior havia estat abundant en signatures, i és precisament llavors quan la línia es cuida més i la ceràmica està més a prop de la categoria d'art. Podem pensar que l'ombra i el *trompe-l'œil* van aparèixer a la pintura mural llavors, abandonant la rigidesa de les línies tan marcades que els grecs compartiren amb els etruscos (i que aquests continuaren), i que, per tant, la ceràmica es va convertir en una artesania cada cop més inferior i allunyada de l'atenció de l'artista que abans tingué (és a dir, les composicions són bones però el traç és molt més ràpid i descurat). El millor reflex de la pintura sobre grans superfícies està als lècits de fons blanc d'artistes com el Pintor d'Aquil·les, posterior, que tenen un estil més lliure que el pintor de Figures Vermelles i utilitzen, progressivament, ocres, verds o blaus resistents al forn segons el seu parer sobre la superfície blanca, d'igual manera que l'altre pintor, el mural. Una evidència de la superioritat

[35] Cf. Boardman 1991b: 162.

del pintor mural la tenim a la *Poètica* d'Aristòtil, en què compara diversos pintors però mai de ceràmica. Per exemple, compara els dramaturgs de la seva època que no fan un estudi gaire profund dels personatges amb les diferències entre Zeuxis i Polignot: "el segon era bo pintant el caràcter, però no trobem res d'això a la pintura de Zeuxis"(1450 a)[36]. Així, valora més l'acció que l'estudi psicològic, i afirma que un dramaturg que faci un estudi més profund del caràcter no aconseguirà apropar-se tant a la vertadera tragèdia com un que sigui inferior en aquestes qualitats, però faci arguments més complicats i emocionants. Més tard (1461 b) dirà que a efectes poètics és millor una impossibilitat que convenç que una que no ho fa però és possible, i fa una comparació amb els ideals retrats de Zeuxis, ja que "pot ser impossible que hi hagi gent com la que Zeuxis solia pintar, però és millor així, perquè el paradigma ha de ser superior". Una altra comparació pictòrica quan fa la diferenciació de les arts dels objectes imitats (1448 a) és la de tres artistes: "Polignot pintà els homes millors del que eren, Pausó pitjor del que eren i Dionís tal com eren. A la *Política*, afirma que "els joves no han de mirar la pintura de Pausó, sinó la de Polignot o qualsevol altre pintor moral" (1340 a). Deduïm de tot això que Polignot era un excel·lent pintor, Zeuxis feia meravellosos retrats i Pausó no havia rebut un do pictòric gaire generós, i fins i tot Aristòfanes es riu d'ell:

> COR: No seràs l'objectiu de les burles del malvat Pausó, ni de Lisístrat, la desgràcia del dem *Kholargós*, encarnació de tots els vicis, i que té fred i gana més de trenta dies cada mes.[37]

> CORIFEU: Ara divertim-nos, com fan les dones quan celebrem els misteris de les deesses durant aquests dies festius que Pausó santifica amb el dejú, demanant a les dues venerables que els multipliquin en consideració a la seva persona.[38]

> POBRESA: Oh, ciutadans d'Argos! Sentiu què diu?
>
> CREMILOS: Serà millor que invoquis Pausó, el teu estimat company.[39]

Plutarc explica als *Oracles de la Pítia* (396 f) que, davant la ira d'un client enfurismat a qui pintà un cavall corrent quan li va demanar-ne un de rebolcant-se, es va limitar a girar la pintura. Tot i ser lleugerament posteriors a l'Arcaic Tardà, de totes aquestes anècdotes que semblen ser simples narracions sobre un personatge conegut per tothom i de les comparacions

[36] Traducció pròpia.
[37] Aristòfanes, Acarnesos 854. Traducció pròpia.
[38] Aristòfanes, Tesmoforiants 947. Traducció pròpia.
[39] Aristòfanes, Plutus 602. Traducció pròpia.

de la pintura amb un art com la tragèdia podem deduir que el pintor mural era molt més "públic" i tenia un millor estatus (recordem el caràcter purament satíric d'Aristòfanes, ja que els seus acudits no alteren el fet que fos citat per Aristòtil) que el de ceràmica, de qui ni tan sols se sabia el nom. Això és fàcil de creure, ja que les obres dels primers tenien un caràcter públic, però és evident que el pintor de ceràmica era un simple artesà més (anònim gairebé sempre) en comparació amb artistes com Polignot o Zeuxis (i fins i tot Pausó!).

3.4. Al mercat

Un cop acabada la peça, el mercat era el seu destí. Moltes de les peces anaven a parar a Etrúria, on la gent les admirava tant que les portava a la tomba al costat dels vasos de bronze o plata (ho sabem per les pintures, ja que els metalls es van robar en època posterior però els vasos, sense cap valor fins que es començaren a col·leccionar entre els segles XVIII i XIX, van continuar-hi estant). L'admiració etrusca pels vasos grecs és ambigua, tot i que algunes escenes haurien estat molt valorades, com les d'Hèracles, un heroi compartit, o les àmfores panatenaiques, que van tenir un gran èxit a Itàlia i que, curiosament, recorden en la decoració esportiva a les pintures de les tombes etrusques. Es podien vendre a Grècia fins per mitja dracma[40] (usualment considerem una dracma el salari diari mitjà), normalment temps després de la victòria, tot i que algunes es dedicaven en temples o anaven a la tomba amb el guanyador. Existeixen diverses marques de comerç etrusques i, jutjant les reparacions coetànies de vasos trencats (algunes peces en presenten desenes), els vasos van ser altament valorats pels seus propietaris, que arribaven a utilitzar-les com a urnes funeràries. Resulta estrany, però, el transport de vasos, que ocupen molt d'espai en un vaixell i, per tant, no seria gaire rentable si el preu fos baix.

Pel que fa a la recepció grega de la ceràmica, l'assumpte és controvertit: trobem vasos amb petites restes d'or, i això indicaria un preu elevat, però són pocs, i considerem que la ceràmica era força barata, tenint en compte la seva abundància i l'amplíssima variació de qualitat entre peces. Les inscripcions podrien indicar un consumidor capaç de llegir i, per tant, de classe alta, però l'existència de bandes de lletres aleatòries (inscripcions sense sentit) resulta molt eloqüent. Alguns vasos presenten inscripcions prèvies a la cocció que parlen del seu propietari, cosa que podria mostrar que eren objectes preuats. Altres inscripcions incises posteriors poden indicar detalls sobre l'ús del vas, com les dues inscripcions vistes a l'apartat 2.2.1. Una inscripció que explica la condició de regal d'una peça d'un tal Kharopos a un Epainetos va ser inscrita en un vas per Exèquias, que sempre signava amb l'alfabet àtic, però

[40] Segons la venda de la propietat d'Alcibíades el 415 aC (Cf. Boardman 1991a: 170.).

en aquest cas veiem en la dedicatòria una èpsilon i una sigma que només s'utilitzaven a la ciutat de Sició, al Peloponès. Això indicaria un client que no era analfabet i que vivia fora d'Atenes, segurament; a més, la peça va ser trobada a Caere, Etrúria. Sense dubte, ens trobem amb un cas de mercat ceràmic de segona mà. Un altre factor que hem de tenir en compte és que s'han trobat vasos molt més lluny que a Itàlia. Resulta evident que els vasos grecs esdevingueren un producte popular i valorat al món antic, que es van utilitzar fins i tot en temps romans. És dubtosa també la tria del tema de la pintura: les dedicatòries semblen indicar que el client manava, però la majoria de temes no semblen estar adreçats a cap client en particular. Sembla més aviat que unes poques peces hagin estat creades a partir del desig d'algú que les demanés.

Existeixen grafits incisos a la base d'alguns vasos que poden donar testimoni del comerç al món grec (**Fig. 89**). No obstant això, no s'han trobat peces amb aquestes marques a la Grècia continental, i les poques marques no incises van ser fetes amb engalba abans de la cocció i són, evidentment, ateneses. Així doncs, obtenim una visió molt general del comerç de vasos grecs: era una exportació marina a gairebé tots els racons coneguts i des de molts dels centres de producció (tot i que alguns com els italians van estar més enfocats al consum local). Dintre de la península, molts vasos viatjaren entre polis, però sembla molt difícil que les marques incises de què parlàvem es fessin per a la primera venda a Atenes. Aquests grafits solen tenir caràcters àtics i jònics, amb grafies equivalents no usades a Atenes, i sembla que tots els vasos amb grafits de venda fossin destinats a Itàlia, en un mercat de segona mà força evident. És clar que no podrem interpretar el context d'aquestes marques en la seva integritat, però ens donen informació valuosa, tot i que en cap cas hem de pensar que els preus que apareixen a partir del 550 aC es corresponguessin als àtics originals, encara que segurament facin referència al sistema monetari àtic, el model universalment acceptat llavors. També són útils per conèixer la terminologia emprada a les exportacions, com "ΕΝΕΣΤΙ", que té un significat similar a "són dins (de)" (possiblement es posessin vasos dintre d'altres durant l'exportació). Algunes inscripcions indiquen:

- Quatre objectes per 3,5 òbols.

- Diverses lletres de significat incert, destacant "ΜΕ" a algunes peces de Vulci, de vegades amb engalva.

- Tres stamnoi a un dracma i un òbol per peça.

Resumint tots els moviments comercials, sembla que els vasos àtics van tenir molt d'èxit a Itàlia i una bona part d'ells s'hi exportà.

3.5. A L'*ANDRÓN* I AL GINECEU

Entre el mercat i la tomba, cal esperar un punt mitjà que expliqui la vida que tenia un vas fent el paper per al qual havia estat creat. No obstant això, resultaria interminable un capítol dedicat a l'ús d'un objecte tan quotidià com és un recipient; a més, a grans trets, l'ús donat als vasos s'ha anat veient al llarg dels anteriors.

Dedicaré aquest capítol a veure des de la ceràmica l'evident desigualtat entre gèneres que hi havia a la Grècia de l'Antiguitat. L'*andrón* era la part de l'*oikos* (la casa dels grecs benestants) dedicada a l'home, mentre que el gineceu era la part oposada, més alta, on la vida de les dones tenia lloc, i on hi havia el tàlem, o llit marital. La vida d'una dona grega era reduïda, sortia poc de casa i era constantment vigilada pel seu marit o pare. Precisament era aquest el paper de la dona, un complement de l'home que havia de ser submís i dòcil. Les representacions ceràmiques de la dona en vasos més destinats a ella, com els del tocador o algunes hídries, entre d'altres, solien mostrar més freqüentment la seva vida, sobretot a partir de finals de l'Arcaic. Al marge de les divinitats femenines, el paper de la dona s'evidencia en les seves accions: la dona pot anar a buscar aigua a la font (en un moment en què pot sortir de la reclusió de la llar i xerrar amb altres dones)(cf. **Fig. 14**), pot cosir i fer altres feines tradicionalment femenines, pot tenir cura de les tombes familiars, posant-hi les ofrenes pertinents o pot participar en la religió fent petits actes per honrar les divinitats. El punt culminant de la vida de la dona grega era la seva boda, moment en què la seva utilitat com a membre d'una societat començava. Llavors, podia complir les expectatives que d'ella es tenien donant vida a un nen, que continuaria la línia familiar participant de la vida pública i honrant la seva família i el seu pare (el nom del qual es podia posar després del seu per identificar-lo, com hem vist amb els *óstraka*). No és estrany, per tant, trobar en una escena de gineceu un petit nadó masculí. En cas de néixer una noia, la seva vida estava predestinada a reflectir la de la seva mare, que també havia estat la de la seva àvia: viuria la major part de la seva vida sota el domini d'un home a qui serviria. Les escenes de vida quotidiana femenina decoren la ceràmica per transmetre una idea, el paradigma de la dona obedient, que satisfà el seu marit i roman a casa per fer les feines que ell no faria per voluntat. No sorprenen aquestes actituds en una societat que creia que tots els mals venien d'una dona imprudent en qui Afrodita dipositò sensualitat, Atena el domini del teler i Hermes les seves mentides, la seva inconsistència i el do de la seducció: Pandora, l'obridora de la caixa.

Els vasos destinats als homes no tenen res a veure amb els anteriors: amb finalitats simposíaques, gairebé tots per tractar el vi, presenten homes que, a diferència de les dones, meres imatges, es diverteixen alegrement, gaudint els petits plaers de la beguda i la carn. Les

heteres també es mostren als simposis, tocant música o assistint els desitjos masculins, amb un paper complementari a l'home. En ocasions veiem simposis femenins; no ens hem de deixar enganyar, ja que no deixen de ser motius dels riures dels assistents als simposis reals, representacions específicament orientades a l'home. La pederàstia homoeròtica és només cosa d'homes, i mai veurem una dona en un acte d'aquest caire. El sàtir sol ser un curiós estudi de la naturalesa masculina, amb el cap normalment presidit per una calba, usualment parcial, i en actituds luxurioses, molts cops amb visibles (més del que caldria esperar) ereccions. Els vasos destinats a les activitats dionisíaques tenen normalment petits detalls humorístics, on la sorpresa del bevedor impera i els jocs decoratius, com petits vaixells pintats al voltant del nivell on arribarà el vi o els genitals ceràmics en lloc d'un peu, són presents. La visió dels sàtirs ens recorda que la ceràmica grega no només presenta la norma que han de seguir els membres d'una societat comuna, sinó que constitueix tota una exploració més enllà dels límits de la possibilitat d'aquesta, amb dones com les mènades, salvatges rebels seguidores de Dionís que mengen carn crua (*sparagmós*) i fan altres activitats salvatges.

3.6. A LA TOMBA

Hem arribat al punt on un vas no ha de ser vist mai més, la tomba del seu posseïdor. Moltes cultures han utilitzat vasos ceràmics com a urnes cineràries, i els grecs començaren així: al Geomètric, el costum fou utilitzar enormes àmfores i altres vasos com a senyals de les tombes, i a finals del segle VI aC el lècit es va convertir en un vas amb molta connexió amb l'àmbit funerari, ja que era l'utilitzat per contenir el líquid de les libacions, de tota mena de productes des de l'oli fins a la llet. Se solia deixar com a ofrena a les tombes i aviat es transformà en una imatge, un símbol de la mort. D'aquesta manera trobem nombroses esteles funeràries més tardanes de marbre amb la seva forma. Als lècits de fons blanc solem veure dones (en ocasions homes, cf. **Fig. 58**) fent ofrenes a tombes (que podrien ser de fusta o només símbols pictòrics, perquè no conservem cap monument funerari similar al visible). La ceràmica funerària mostra escenes normalment poc curoses o treballades per ser dipositades en qualitat d'ofrena, però existeixen exemplars excel·lents i peces gegantines que arriben a un metre d'alçada. La ceràmica de Fons Blanc és eminentment democràtica: Caront (cf. **Fig. 59**), Hipnos i Tànatos o una representació idealitzada del difunt són temes abundants, a diferència dels relacionats amb la guerra, amb què els aristòcrates volien ser relacionats.

4. Dos artistes: Epictet i el Pintor de Brygos

L'inici del declivi de l'Arcaic

Com hem vist, durant l'època dels Pioners les signatures van ser molt més abundoses, indicant l'orgull d'un pintor que té una clarísima connexió amb la seva obra i l'eleva per sobre del valor de l'artesania. Un cop vista la història de la ceràmica hel·lènica, aturant-nos poques dècades després d'ells i coneixent el món que envoltava els vasos grecs durant aquest període, observarem detingudament els casos de dos artistes arcaics de Figures Vermelles: Epictet i el Pintor de Brygos. Entre ells va haver-hi un curtíssim lapse d'uns deu anys, però trobem nombroses diferències (no només visuals) entre la seva pintura i l'esperit d'aquesta. Així, intentaré utilitzar aquests dos artistes com la mostra del fenomen que va tenir lloc entre el segle VI i el segle V aC, per tal d'exemplificar el canvi d'esperit de l'art i des de la perspectiva de l'estudi de la història de l'art, amb necessàries interpretacions de cert subjectivitat . Abans de cercar les diferències entre els seus estils, caldrà conèixer algunes dades d'interès sobre cadascú.

4.1. Epictet

Epictet fou un artista primerenc de les Figures Vermelles: trobem evidència d'ell ja el 520 aC, i la seva carrera sembla acabar el 490 aC. El seu nom significa "recentment adquirit"; així, es pot considerar que podria indicar la possible condició d'esclau de l'artista.

Epictet va pintar a l'inici de la seva carrera un crater d'Andòcides, però més tard es va especialitzar en formats petits, com copes i plats, una forma molt utilitzada durant l'Arcaic i que ja utilitzaven Psiax i Paseas, entre d'altres, i treballà amb diversos ceramistes, com Andòcides, Ísquil i el taller de Nicòstenes-Pampeu. Trobem que en una ocasió va signar un plat com a pintor i ceramista per ser dedicat a l'Acròpolis, tot i que al llarg de la seva carrera la pintura va ser la seva activitat principal. També va col·laborar en una copa amb el Pintor d'Euergides. Més de la meitat de més de cent vasos atribuïts a Epictet estan firmats per ell; en una època en què es consideraven art altres tipus d'activitats ben diferents, sembla clar que l'artesà era coneixedor de l'altíssima qualitat de la seva tècnica i n'estava orgullós. Els primers vasos que va pintar eren copes d'ull bilingües, i tan aviat com començà trobem que supera Oltos. Va decidir reduir l'ús de la palmeta de cor, ja passada de moda, i va emprar la línia de relleu, tot i que en alguns llocs on altres haurien utilitzat una línia negra ell va fer servir una engalba més pàl·lida. La decoració interior dels vasos sol ser la més destacada:

Epictet fou un mestre del tondo. La seva línia és delicada i curosa, gràcil i lleugera. Els ornaments es troben en la seva justa mesura i les proporcions de les extremitats i els caps de les figures són adequades i agradables, accentuant el valor escultural típic de la seva època. Beazley i Boardman consideren Epictet el millor artista de les Figures Vermelles: el primer afirmà que no es pot dibuixar millor, només diferent; el segon el considera el millor dibuixant de la primera pintura de vasos en Figures Vermelles. Preferí les escenes de festa dionisíaca i vida quotidiana a les mitològiques: en les primeres mostrà gran creativitat i brillants idees, però en les segones, més limitades en número, no fou especialment innovador. Les postures dels seus personatges comencen a allunyar-se de les Figures Negres, però resulten en ocasions repetitives: per exemple, utilitza la mateixa posició en el cos d'un minotaure i en el d'una dona jugant amb dos fal·lus. Va remarcar les característiques dels seus sàtirs típics i paradigmàtics, estudis psicològics de la naturalesa masculina, creant un model que va variar poc i que resultà característic de la seva obra. El final de la seva carrera no és gaire clar, però veiem influències de Duris en una tardana copa del ceramista Phyton, que va treballar amb ell.

4.2. El Pintor de Brygos

El ceramista Brygos, que signà les seves peces a la vora o sota les anses, dona nom al pintor que va decorar la majoria dels seus vasos. Sembla el més correcte pensar que Brygos i el Pintor de Brygos no van ser la mateixa persona, ja que la signatura de Brygos com a ceramista apareix en alguns vasos que no han estat atribuïts al pintor, a qui li són atribuïts més de dos-cents vasos. Els seus meandres solen estar interromputs per creus i ics, i va pintar algunes peces de Fons Blanc, de les quals no ens ocuparem ara. El seu estil sembla derivar del d'un Onèsim primerenc, va treballar entre els anys 480 i 470 aC i els seus últims vasos solen ser copes petites decorades només a l'interior i lècits. Tot i que al final de la seva carrera es pot veure certa debilitat, durant la seva millor època va ser un artista sense igual. Això ens pot dur a la suposició que els vasos amb un estil més vague o de menys qualitat no són en realitat de l'autoria del pintor de Brygos sinó d'algun artista imitant el seu estil, o que no són més tardans sinó més primerencs i que, per tant, mostren uns coneixements pictòrics més elementals. La diferència és difícil d'establir, però la hipòtesi de l'estil que empitjora amb la edat sembla la més factible. La seva obra denota un gran estudi de la posició i el gest facial que demostra una evolució de l'estil: en efecte, va ser dels primers artistes sense contacte amb el Grup Pioner, i això s'evidencia en la seva línia i en el tractament de les figures. Demostra una habilitat per distingir edats que l'allunyen de les figures estereotípiques prèvies, i en un vas d'autoria debatuda (seria molt tardà en la seva obra) pintà una cara en tres quarts de Safo

de Lesbos. Les escenes de palestra i els simposis són les més freqüents, en què va practicar el gest i la posició de la vida quotidiana. Les seves escenes mitològiques són creatives, i les dionisíaques mostren sovint la participació del propi déu. Els seus sàtirs mostren luxúria i alegria, festivitat. Les seves inscripcions són sovint difícils de llegir, però identifiquen els personatges i comenten l'escena. Les inscripcions Kalós són molt estranyes en la seva obra, però els seus temes amorosos són molt variats, anant des de les relacions d'homes amb heteres fins la pederàstia, passant per l'homoerotisme. En endavant l'anomenarem simplement "Brygos".

4.3. Comparació estilística

Havent vist les trajectòries dels dos artistes i coneixent els temes que solgueren tractar, procedirem a observar algunes de les seves produccions per comprovar-ne les diferències a nivell estilístic, però no especialment des del punt de vista iconogràfic ni visual (tot i que evidentment serà el nostre únic suport), i basant-nos únicament en la pintura i no en el vas sencer. Les obres escollides per a aquesta finalitat no han estat estrictament seleccionades: en qualsevol pintura veurem la petjada del seu creador.

1

2

3

Epictet tingué una formació bilingüe en un moment molt primerenc de les Figures Vermelles, i l'ordre i serenor visual que domina la composició de les figures de l'època juntament amb la senzillesa i claredat de postures que exigeix una peça de Figures Negres per poder presentar personatges nets i identificables faran del seu un estil lleuger, en què el negre del fons i el taronja de les figures es combinaran estratègicament per tal que el cos en la seva integritat sigui protagonista de la composició, amb un predomini de la silueta que fa les composicions esquemàtiques però molt depurades. Dit d'altre mode, si traguéssim les línies d'incisió de l'interior d'una figura de les Figures Negres, seria tot i així molt fàcil d'identificar, donades les exigències de la tècnica.

Podem comprovar-ho amb el tondo de Figures Negres d'un kylix bilingüe de l'artista al Museu Britànic, a la fotografia 1 (1842,0407.23). Aquest seguiment de la serenor esquemàtica de les Figures Negres acompanyarà l'obra d'Epictet tota la seva carrera, i el mateix procediment hipotètic d'eliminar les línies interiors per comprovar la seva claredat es pot fer, per exemple, amb el tondo de Figures Vermelles d'una kylix bilingüe de l'artista al Louvre (F 129), a la figura 2.

En el cas de Brygos, un pintor que no va tenir contacte directe amb el Grup Pioner, que es va caracteritzar per les seves Figures Vermelles arriscades en les postures però conservadores amb la claredat esquemàtica abans citada (com en cap cas podria ser d'altra manera en un punt de descobriment i exploració absoluta), l'espai en negre és precisament això, un fons, amb què encara juga per justificar la relació dels dos colors però no d'una manera tan evident. El seu estil sembla un pas cap a l'abandonament de la importància de la postura tan evidenciada: en endavant, els artistes pinten figures i després omplen el fons sense consideracions especials amb el joc entre el taronja, el negre i la silueta, més enllà de les evidents, que van fer viure les Figures Vermelles el seu llarg període. Servirà d'exemple de la figura 3, en un tondo d'una

4

5

copa al Museu Britànic (1848,0619.7). Quan un observador acluca els ulls, la visió de la dansaire i el participant del simposi no resulta tan evident: diversos elements ambientals, més estranys en època anterior i per tant en Epictet, són, en part, culpables d'aquesta confusió. Es podria argumentar que aquesta es deu a la superposició de les dues figures, però, tot i que també resulta una mica difícil reconèixer d'aquesta manera l'exemple d'Epictet, comprovem en el plat de lafigura 4 al Museu Britànic (1867,0508.1022) com Epictet aprofita la superposició de dos alegres festejadors per crear un ritme estilitzat interessantíssim que juga amb el contorn i el contrast de colors. A més, crea una composició que connecta les dos figures d'igual mannera que ho fa amb les seves edats: l'home jove, dret i vigorós, i el vell, que s'ajupa.

Després de Brygos, el fons deixa de complementar les formes de la imatge i de formar-hi part, i serà precisament tot allò que no en formarà part. Aquest exmple d'Epictet ens il·lustra també una de les seves capacitats: la modulació de grosor de la línia, que també comprovarem en el pròxim plat de l'artista. Primerament, però, veurem el traç de Brygos amb una copa del Metropolitan Museum of Art, a Nova York (96.937), a la figura 5.

Brygos pertany a un moment molt particular d'inicis del segle V aC en què la línia, per exemple als drapejats, s'utilitza extensament per crear una sensació de naturalisme i lleugeresa. En canvi, Epictet és hereu de l'economia de la línia de les Figures Negres i la sol utilitzar de manera més limitada. Un exemple que resultarà molt il·lustrador per comprendre l'estil d'Epictet és el que trobem a la figura 6 el magnífic tondo d'una copa conservada al Louvre i visible a la figura 6 (G7) amb dos joves esportistes a la palestra, aparentment conversant. Fixem-nos en el drapejat de la figura de la dreta: els plecs cauen d'un mode gairebé petri, sense cap forma orgànica, amb cap reducte de lleugeresa. La modulació del traç és molt fina i subtil, però des de la discreció fa les formes suaus i agradables. Podem veure-la, per exemple, en aquests detalls:

6

La diferència del gruix del traç, que és major si s'aplica més pressió amb el pinzell, ajuda a que els plecs que acabem de veure no resultin avorrits, monòtons i carregats: simplement complementen a un "cos" major, la roba que porta el jove. Per tant, el límit dels objectes es marca amb un traç gruixut, com veiem al punt de trobada del braç, cobert amb la roba, i el pectoral, mentre que els detalls que no delimiten l'àrea de l'esmentat cos són molt més fins. A més d'aquesta modulació, veiem una d'altre tipus al segon detall: la línia que dibuixa el penis és molt més fina que la que dibuixa la part davantera de la cama o la panxa, ja que la zona de la qual parlem ha de resultar petita i discreta i, en cas de limitar-la amb una línia gruixuda, resultaria més notable i carregada. El petit espai de la cama esquerra, més llunyana a l'espectador, sobre el qual està, dificulta també un resultat exitós estèticament amb un traç

constant com el de Brygos. Epictet explota al màxim tot el que pot oferir la seva tècnica, i no fa de l'arcaisme un obstacle o una barrera, sinó un límit que no pot passar però dintre del qual pot arribar a dibuixar a la perfecció. Ell crea imatges que viuen per si soles, mentre que Brygos, en canvi, fa pintures que comencen a donar indicis d'unes imatges clàssiques sense valor per si mateixes que seran ombres d'una realitat que intentaran imitar, posant-la per sobre de l'art i no al revés. Ell no dona cap valor a la modulació del gruix, i fa totes les línies de la seva pintura amb un traç constant i homogeni, que ni tan sols varia per fer el vestit que hem vist al darrer tondo seu. El vestit de línies paral·leles de què parlem és un clar indicador d'un artista de finals de l'Arcaic, i de fet el trobem en l'altre exemple del pintor, així com en contemporanis seus. Veig aquí una mostra del valor ocult de l'Arcaic i la naturalesa més ràpida i descurosa amb els detalls més minuciosos del camí al Clàssic: Epictet sap arribar als límits de l'art d'un període que els té molt definits, però que tot i ser límits no serveixen, en el seu cas, per limitar el seu geni. Brygos, en canvi, superposa menys equitativament que Epictet la composició final a la cura del detall.

Després d'haver vist les diferències més intrínseques a l'estil, veurem ara les més algunes evidències visuals del canvi d'estil. Només amb els exemples vistos fins ara veiem la clara diferència dels cossos de Brygos i Epictet: el segon, més arcaic, fa anatomies d'extremitats ben proporcionades, agradables a la vista segons el que són: dibuixos. Els caps, que són els d'un dibuix, no resulten ni massa grans ni massa petits. En canvi, Brygos és coetani de la recerca d'un naturalisme cada cop més proper, i rep influències que volen allunyar les proporcions i les característiques de les ja vistes anteriorment; és a dir, Epictet no fa trets que vulguin resultar sorprenentment similars als del món real, ja que forma part d'un moment en què es creu en el valor del dibuix *dintre del dibuix*. Brygos, a diferència d'ell, comença a entrar en un període que, coneixent encara el valor del dibuix que coneix Epictet, busca cada cop més subordinar-se a la naturalesa real dels objectes i no a la naturalesa no merament imitativa del dibuix arcaic. El dibuix arcaic s'apropa cada cop més al naturalisme, però no avança exactament envers aquesta direcció, sinó que es dirigeix (inconscientment per part de l'artista) a la sinceritat de l'ànima, de la qual veig el punt culminant amb la ceràmica dels més estrictes coetanis d'Epictet, i a partir dels quals veig una decadència, en una pujada i baixada similar a la que es va viure abans i després de Rafael: captar la idea del que es vol plasmar i no captar simplement la seva aparença més exacta. És per això que un artista de l'Arcaic que plasma exactament el que ha de plasmar, la *idea*, de la manera exacta en què ho ha de fer, resultarà molt més apreciable que un artista del Clàssic (o quasi, com Brygos) que simplement plasma, encara que sigui amb un realisme increïble, la *cosa*. Dit d'un altre mode, en una comparació més propera en el temps, no és exagerat fer un paral·lelisme establint la

correspondència de l'obra d'Epictet amb un paisatge de Hiroshige i assignant a Brygos l'estil del paisatge flamenc.

A continuació, agafarem els caps dels nois de la palestra per fer una petita observació:

És immediatament visible que són idèntics (les petites diferències com les del nas són fortuïtes), tot i que en cap cas representen la mateixa persona. El dibuix és senzill: una línia recta des del cabell fins que culmina amb un arrodoniment al nas, i que continua de manera lineal fins fer un gir similar a la barbeta. La línia entre el nas i la barbeta és més evident al noi de la dreta, i demostra una tècnica ràpida que permet Epictet dibuixar el seu estereotip de cara de manera ràpida i eficaç, només retocant una mica uns llavis per tal que quedin com a la cara esquerra. En exemples anteriors, Epictt fa els llavis més lentament, i això s'evidencia en un traç menys experimentat que fa les cares més "accidentades", amb un gruix de línia més constant. Els ulls són similars: dues línies amb la corba perfecta, aconseguida amb la pràctica fins fer els traços automàtics, amb un cercle enmig. La línia del cabell baixa àgil fins a l'orella, on prèviament s'ha dibuixat amb un simple traç quasi espiral, i continua on aquesta acaba. L'Epictet madur, amb un estil ja homogeni, pot fer petites variacions al seu model, com posar-li cabells llargs o iniciar una incipient alopècia, o fins i tot canviar la corba del nas i afegir-li una barba:

I, ja sigui el jove que munta un gall a la primera imatge, el comasta madur de la segona o l'escita de la tercera[41], totes les figures semblen tenir un agent, una mena d'*arkhé* o principi governant, que les uneix.

[41] Esquerra: *The Metropolitan Museum of Art, Nova York (1981.11.10)*

En canvi, veiem les següents cares amb Brygos:

A diferència de les cares d'Epiktetos, les de Brygos[42], amb els seus ulls petits, de forma triangular, el traç no especialment cultivat, les boques en posicions molt diverses, els pentinats que demostren la superficialitat del detall i els característics nassos punxeguts (però no aixecats) amb representació de les aletes, no presenten més sentit unitari entre elles que el que les dona el haver sortit de la mateixa mà.

Fixem-nos en el motiu de la diferència: Epictet no dibuixa homes, dibuixa *idees* d'home, *éidola* buits de circumstàncies: com en l'escultura arcaica, en què podem veure guerrers sense rastre d'immutació a les seves cares, l'objectiu no és la representació del que significa ser un home que beu, un home que lluita o un home que parla; l'objectiu, en canvi, és la representació del que significa *ser un home*. Epictet domina el somriure: en l'exemple de la palestra, els dos nois semblen alegres; no obstant això, quan mirem la seva boca la trobem completament estàtica, buida de moviment. Per fer aquesta cara, utilitza una afable posició de les celles i dels ulls. La interpretació que dono al somriure arcaic d'Epictet, que podem veure més explícit al noi del gall —un noi que, casualment, em recorda al *kuros* de Tenea— és que no vol mostrar cap estat d'ànim particular: el noi no està particularment content, ni riu, ni sembla realment que parli. Simplement és la cara més natural i amb menys connotacions que hi ha: una cara completament seriosa en tindria més. El somriure d'aquestes cares està lligat a l'ull, com hem vist, i la pupil·la hi juga un paper important: no mira enlloc. Simplement s'hi troba enmig, no té cap interacció amb el món exterior, una representació física de la idea fora del temps i l'espai. D'igual manera, l'home d'Epictet que obre lleugerament la boca sembla, més bé, aïllat del món al seu voltant (que, casualment, és un fons negre, ja que tampoc trobem elements ambientals com els de Brygos). Les figures de Brygos comencen a relacionar-se realment amb l'exterior, exactament quan cal posar-hi més elements a part del fons buit que completa la imatge. Hi ha ulls més oberts, més tancats,

Mig: *Gabinet de Medalles i Antiguitats de la Biblioteca Nacional de França, París (510)*
Dreta: *The British Museum, Londres (1837,0609.59)*
[42] Esquerra: *The British Museum, Londres (1848,0619.7)*
Mig: *Musée du Louvre, París (G313)*
Dreta: *The Metropolitan Museum of Art, Nova York (2011.604.1.3413)*

estranyats, sorpresos o que casen amb qualsevol altra acció, i igualment casen amb la boca: Brygos sempre fa boques d'acord amb els successos que estan tenint joc. Ja sigui un flautista que bufa, un home que parla i l'obre o qualsevol altra persona fent qualsevol altra acció, la distància entre la figura i l'ambient és cada cop més curta. I, normalment, pensem dels antics que eren innocents, inexperts, torçats, viciats, desconeixedors de si mateixos i que, amb la millora de la *téckhne*, es van anar adonant de qui eren. Bé, jo no penso així.

Els grecs arcaics no eren ignorants supersticiosos que dotaven les seves obres dels seus prejudicis o la tacaven amb el seu desconeixement de l'ànima humana; res va canviar a l'ànima d'un grec entre l'Arcaic i el Clàssic. Simplement, l'augment d'influències artístiques especialment naturalistes la va fer prendre el camí que ens ha portat on estem avui, el de l'art que imita necessàriament la vida i no el de l'art que és un reflex, una petjada d'ella, sense miraments ni premeditacions. El punt d'aquesta qüestió és que, si pensem que tot va ser una evolució en què anterioritat significa inferioritat, és perquè ignorem la naturalesa de l'Arcaic i ignorem què porta als humans a necessitar crear art no només en la grega, sinó en totes les cultures, i ens veiem enganyats per les mentides naturalistes del Clàssic. No hem de mirar l'Arcaic amb la superioritat que creiem que ens atorga el Clàssic, com una època ja superada; en realitat, la nostra essència està exactament al mateix nivell. El poble grec era una societat on la imatge manava i, en definitiva, hem d'aprendre a distingir una imatge pura d'una condicionada. La de l'Arcaic és precisament la primera, lliure de les miratges i impureses, una essència pura sense afegits en què, com deia a l'inici d'aquest camí, ens podem veure reflectits com en un mirall. I és per això que crec que, en l'espai de 10 anys que separà Epíktetos de Brygos, els grecs perderen sinceritat amb el seu art, contràriament al que usualment se sol pensar.

Les diferències minucioses entre els dos estils (com feien els artistes les mans, els peus, les posicions o altres trets) es poden allargar tant com vulguem, però ja són prou visibles per l'observador atent. En canvi, aquesta sèrie d'observacions sobre l'*éthos* artístic dels pintors, al qual estaven subjectes (al contrari que a l'art dels segles posteriors, que deixa de ser mera artesania quan entra en joc la personalitat i la identitat pròpia), em sembla més útil: considero més interessant valorar què va passar en i entre ells que valorar les minúcies de les quals no traiem altra cosa que una classificació sense cap necessitat real, enmig d'un art que ja llavors era majoritàriament anònim.

5. Conclusions

El nostre camí al llarg de la ceràmica grega arcaica ha conclòs, però no hem de percebre aquest final com un rotund acabament: contràriament, es tracta de l'inici del nostre descobriment de l'art ceràmic grec arcaic. Vaig comparar a l'inici del trajecte l'aprenentatge d'un idioma per entendre qualsevol text amb la descoberta dels fonaments d'una forma d'art per comprendre qualsevulla dels seus exemplars i, efectivament, la presentació gradual dels fets i les idees sobre el nostre objecte d'estudi ens ha permès elaborar-ne una imatge prou completa i contrastada des de diversos angles.

Hem començat amb la base principal, l'observació de la peça en qüestió i l'evolució dels diferents estils que van decorar les superfícies dels vasos grecs durant l'època arcaica. Si bé el Geomètric es deixà veure en un inici tímidament, aviat l'esperit grec tenyí des de les formes més primigènies fins les hieràtiques representacions humanes. La clara divisió entre els estils (el Geomètric, l'Orientalitzant, les Figures Vermelles i les Figures Negres) no és estricta quan observem peces de transició, i és per això que, tot i haver-ho fet emmarcant els anys en un estil i un nom determinat, no he volgut trencar en cap moment aquest fil constant; la ceràmica àtica presenta estils molt diversos, però hem de saber comprendre la naturalitat de la transició entre ells si volem entendre el seu adveniment. La presentació dels estils, doncs, ha aconseguit transmetre aquesta idea de continuïtat, que cal tenir present quan apreciem la subtilitat d'una línia, la forma d'un ull o l'ús d'un to particular. La resta de la ceràmica grega, produïda fora d'Atenes i Corint, ens pot semblar donada l'abundància d'estils paral·lels més aïllada, òrfena d'una evolució pròpia; aquesta percepció és en part errònia, perquè cada estil tingué un progrés diferent, però ens ha estat necessari no aprofundir més en aquestes observacions per continuar a Atenes, potser causant aquesta sensació de superficialitat. No obstant això, el caràcter imitatiu de molts d'aquests estils ens recorda que la seva singularitat no és tan notable. Per tal de continuar i saber què es feia a Atenes és indispensable saber també què es feia fora d'Atenes.

Un cop vistos els estils i presentat aquell en què ens hem centrat fins al final, les nostres observacions formals han acabat cap a l'any 470 aC. Hem vist que l'Arcaic, l'època en què ens centrem, acaba de donar indicis de classicisme per donar el pas definitiu al Clàssic en aquesta època. La independència del treball del pintor respecte al del ceramista és evident entre el 530 i el 470 aC, l'època més primerenca de les Figures Vermelles. Això no vol dir que no es respecti el suport, o sigui, el vas, sinó que l'art pictòric adquireix en aquest moment una dignitat i un dret a existir de manera paral·lela que, a mode de paradoxa, s'harmonitza

amb el vas de manera interdependent però amb una qualitat que fa de cada art una especialització (o, com a mínim, tècnica o sensibilitat) independent.

Totes aquestes apreciacions de la ceràmica *per se* han fet sorgir els dubtes necessaris sobre la societat que envoltava el vas, que l'havia fet i per a la qual estava destinada. Aquesta altra cara de la moneda és essencial per afermar la nostra visió de la ceràmica grega per tal d'apropar-la als ulls hel·lènics. Convé anar amb peus de plom si volem establir les analogies i al·legories polítiques i de qualsevol altre caire social igual de concret que trobem entre el món grec arcaic tardà i la seva producció ceràmica, però no sembla exageradament artificiós o rebuscat veure que determinats temes mitològics apareixen en moments de popularitat notable d'un mite o personatge concret, ja sigui per raons socials o polítiques. Així, les especulacions sobre l'aparició de determinada imatgeria o sobre qualsevol altre aspecte social relacionat amb la polis s'ha fet amb prudència. Hem vist, dintre de la polis d'Atenes, el Ceràmic i, a continuació, el context de cada taller que hi havia. Recollint informació de diversos orígens, com els textos clàssics o les evidències ceràmiques, hem establert un perfil del pintor de vasos atenès com el d'un treballador, molts cops amb un rerefons estranger, que no té cap tipus de prestigi social per la seva creació i menys per qui és però que, curiosament, se sent orgullós del seu art i el signa en moments determinats, sobretot durant l'època dels Pioners. També sabem gràcies a aquest grup que existien relacions competitives sanes entre els artistes, que es coneixien i que es feien bromes entre ells, i segurament compartien el seu temps lliure en determinades ocasions. Els tallers eren, segurament, familiars. No sabem si els pintors eren esclaus, però res no ens fa pensar, tret d'alguns casos particulars, que no fos així. Segurament tenien algun grau d'alfabetització, que en ocasions no era gaire alt, com ens indiquen els freqüents errors respecte a la convenció de l'escriptura àtica. Un assumpte tan important com el paper de la dona és un interrogant, però tampoc sembla estrany que pogués participar en algun moment en el procés de creació de la ceràmica, almenys a Atenes. La divisió entre l'home i la dona, que tenia feines més domèstiques i controlades, també s'ha vist, a més de la seva incidència en la iconografia arcaica tardana. Els valor donat als vasos varià enormement: no es van crear només per a una determinada classe social, sinó que gairebé tots els estrats van poder gaudir de les Figures Vermelles en algun grau de qualitat. Fora de la Grècia continental els preus variaren també enormement, i existiren mercats que atenien als interessos dels propietari però també el negoci de la segona mà. Eren béns preuats de vegades però molt barats en altres situacions. El context funerari de la ceràmica sembla clar: en un inici es dipositaven vasos utilitzats en ofrenes i libacions sobre les tombes, però aviat la forma dels vasos es convertí en un símbol del món de la mort.

Un cop vistos els dos aspectes que envolten la ceràmica, és a dir, tant el vas com el context social que l'envoltava, hem pogut unir tota la informació per comprendre aquest art i tot el que l'envolta. L'últim apartat ha suposat una aplicació de les dades recollides anteriorment: gràcies a la informació més teòrica sobre l'evolució pictòrica i el món al seu voltant hem pogut fer una anàlisi formal i estilística d'Epictet i el Pintor de Brygos. La selecció d'aquests dos artistes no ha mancat de fonament: la breu diferència de 10 anys entre les creacions d'ambdós artistes il·lustren perfectament el pas de l'esperit arcaic al clàssic: sense centrar-nos en la iconografia o en la forma del vas, la nostra visió s'ha dirigit exclusivament a la valoració de les diferències d'estil en el traç i en la particular manera d'omplir els espais, en una comparació feta des d'una perspectiva pròpia de l'estudi de la història de l'art. Així, hem arribat a la conclusió que els artistes arcaics (fent una generalització a partir del cas d'Epictet) se centraren en la plasmació d'una imatge fora del temps i, d'algun mode, de l'espai, ja que els elements com el fons, els objectes exteriors o la posició de les pupil·les dels personatges ens fan veure que la creació d'imatges arcaica és completament diferent a la creació d'imatges clàssica i fins i tot contemporània: els grecs arcaics no volien representar fets passatgers i concrets, sinó idees, i transformaren en idea independent del temps els elements mitològics i quotidians que formaven part d'aquesta dimensió; eren creadors de símbols. En canvi, els clàssics que el Pintor de Brygos ens anuncia abandonen l'idealisme per submergir-se en el realisme, evitant les formes poc naturals, la simplicitat i l'estilització. En aquest aspecte som testimonis de la pèrdua de la singularitat arcaica i l'inici de l'etapa que no vol representar més que allò que dibuixa; aquest canvi d'interessos artístics es materialitza també en l'estil del traç, que es fa més ràpid, recte i naturalista, delimitant formes proporcionades i mesurades. Amb tot, el pas gradual entre els dos estils, emmarcat en una pèrdua de la importància del paper de l'artista que ja hem vist amb anterioritat i la influència i superioritat de les altres manifestacions, l'estil es fa més descurat i ràpid. La visió que hem pres en aquesta part del treball és força inusual i matisada en ocasions per petits afegits de subjectivitat: típicament, l'estudi de la ceràmica grega es fa des de la importància dels estils, l'aspecte general de les peces o la seva iconografia, per exemple.

Com a conclusió cal observar que totes les dades, idees i observacions recollides al llarg d'aquest treball poden encaixar fàcilment, tal com ho fan les peces d'un trencaclosques, per crear una visió compacta, contrastada i completa que ens ajudi a interpretar la ceràmica grega arcaica tardana. Com a apunt final, vull recordar que podem incorporar aquesta sèrie d'idees en la nostra ment per, entre d'altres propòsits, apreciar el que els artesans ens deixaren en la seva creació i gaudir, amb els coneixements adquirits i assimilats i sense cap pretensió, de la bellesa, la tècnica, l'estètica, la imatge i l'art: la *tékhne*.

6. Bibliografia

6.1. Llibres

— BEAZLEY, John Davidson: *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford: Oxford University Press, 1956

— BEAZLEY, John Davidson: *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford: Oxford University Press, 1963

— BOARDMAN, John: *Athenian Red-figure Vases. The Archaic Period*. Londres: Thames and Hudson, 1975

— BOARDMAN, John: *Athenian Red-figure Vases. The Classical Period*. Londres: Thames and Hudson, 1989

— BOARDMAN, John: *Athenian Black-Figure Vases*. Londres: Thames and Hudson, 1991a

— BOARDMAN, John: *El Arte Griego*. Barcelona: Thames and Hudson; Ediciones Destino, 1991b

— CARPENTER, Thomas H.: *Art and Myth in Ancient Greece*. Londres: Thames and Hudson, 1991

— CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise: *Understanding Greek Vases: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*. Malibú: Getty Publications, 2002

— CORBEILL, Anthony: *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*. Princeton University Press, 2004

— DIVERSOS AUTORS, *Art i Olimpisme*. Barcelona: Fundació "La Caixa", 1999

— GRAF, Fritz; JOHNSTON, Sarah Iles: *Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*. Routledge, 2007

— KURTZ, Donna C.: *Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters*, Oxford: Oxford University Press, 1975, Oxford; SCHREIBER, Toby: *Athenian Vase Construction: A Potter's Analysis*, Malibú: Getty Publications, 1999,

— MATHESON, Susan B: *Greek Vases. A Guide to the Yale Collection*. New Haven:Yale University Art Gallery, 1988

— OSBORNE, Robin: *Archaic and Classical Greek Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998

— RASMUSSEN, Tom; SPIVEY, Nigel: *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

— RICHTER, Gisela M. A.: *A Newly Acquired Loutrophoros*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Febrer de 1928, Vol. 2

— ROBERTSON, Martin: *La Peinture Grecque*. Ginebra: Editions d'Art Albert Skira, 1959

— SCHULTZ, Celia: *Women's Religious Activity in the Roman Republic*. University of North Carolina Press, 2006
— SHAPIRO, H. Alan: *Myth Into Art*. Londres: Routledge, 1994
— STORCH DE GRACIA, Jacobo: *El Arte Griego (I)*. Madrid: Historia 16, 1989
— VICKERS, Michael: *Ancient Greek Pottery*. Oxford: Ashmolean Museum, 1999
— YOUNGER, John G., *Sex in the Ancient World from A to Z*. Routledge, 2005

6.2. Pàgines web

— Beazley Archive Pottery Database (BAPD)
<*https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm/*>
— Musée du Louvre, París
<*https://www.louvre.fr/en*>
— The British Museum, Londres
<*https://www.britishmuseum.org/*>
— The Metropolitan Museum of Art, Nova York
<*https://www.metmuseum.org/*>
— The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles
<*http://www.getty.edu/museum/*>
— The Museum of Fine Arts, Boston
<*https://www.mfa.org/*>

7. Annexos

7.1. Mapa del Ceràmic

Mapa del Ceràmic (*Kerameikós)*, a Atenes.

7.2. Mapa de les zones de producció

El següent mapa indica les regions i polis que s'han esmentat com a zones de poducció ceràmica:

7.3. Annex d'imatges

7.3. ANNEX D'IMATGES

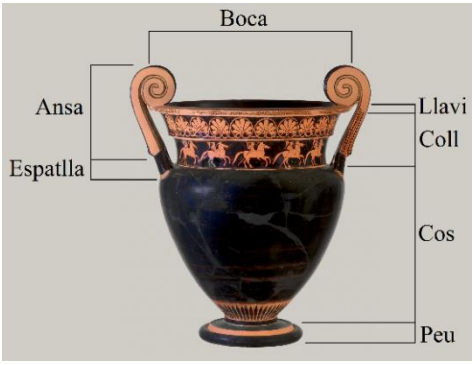


Fig. 1. Diferents parts d'un vas grec. *Crater àtic de volutes de Figures Vermelles atribuït al pintor de Karkinos, c. 500 a.C. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (21.88.74)*

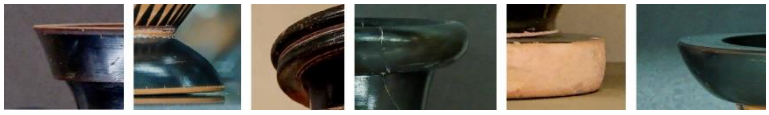


Fig. 2. Un llavi llis, un peu equí, un llavi esglaonat, un llavi arrodonit, un peu de disc i un llavi equí invertit.

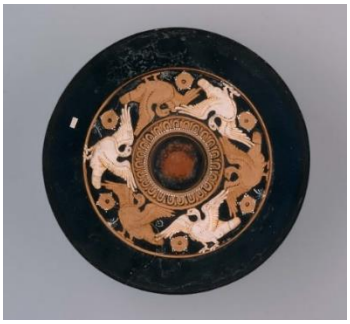
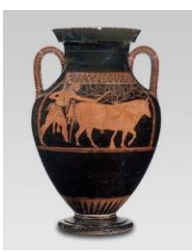


Fig. 3. L'*ómphalos* d'aquesta phiale és el motiu central de la peça. *Phiale de Faliscs atribuïda al Grup Fluid, c. 330-320 aC. Museum of Fine Arts, Boston (80.539)*

Fig. 4. Comparació d'un kántharos d'argent amb un de ceràmic. *Esquerra: kántharos de plata. c. 420-410 a.C. Col·lecció Vassil Bojkov, Sofia. Dreta: kántharos de la Pulla de Figures Vermelles atribuït al pintor de Bari 5981, c. 325-320 a.C. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (06.1021.233)*



(esquerra) **Fig. 5.** Una àmfora de tipus B. *Àmfora àtica de Tipus B de Figures Negres atribuïda al Grup de Medea, c. 530-510 aC. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (88.AE.24).*

(centre) **Fig. 6.** Una àmfora de tipus A. *Àmfora de tipus A àtica bilingüe atribuïda al Pintor d'Andòcides i al Pintor de Lisípides, c. 525-520 aC. The Museum of Fine Arts, Boston (99.538),*

(dreta) **Fig. 7.** Una àmfora de tipus C. *Àmfora àtica de tipus C de Figures Negres atribuïda al Pintor Afectat, c. 540 Ac. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (57.12.7).*

Fig. 8. Una àmfora de coll. *Àmfora àtica de coll de Figures Negres atribuïda a un pintor proper a Exèquias, c. 530 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (98.8.13).*

Fig. 9. Una àmfora de Nola. *Àmfora àtica de Nola de Figures Vermelles atribuïda al Pintor de Brygos, c. 480 aC. The Museum of Fine Arts, Boston (26.61).*

Fig. 11. *Àmfora nikostènica àtica de Figures Negres atribuïda al Pintor N, c. 520 aC. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (68.AE.19).*

Fig. 12. *Àmfora panatenaica atribuïda al Pintor d'Eufilet, c. 530 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (14.130.12).*

Fig. 13. *pseudo-panatenaica àtica atribuïda al cercle del Pintor d'Antimedes, c. 500 aC. Subhastada el 25 d'abril de 2017 a Nova York per Christie's (Lot 216).*

Fig. 14. *Hídria àtica de Figures Negres atribuïda a la Classe d'Hamburg 1917.477, c. 510-500 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (06.1021.77).*

Fig. 15. *Kalpis àtica de Figures Negres, c. 510 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (50.171.31).*

Fig. 16. *Lebes gámikos àtic de Figures Vermelles, de finals del segle V a inicis del IV aC. The Museum of Fine Arts, Boston (93.107a-b).*

Fig. 17. *Pelike àtica de Figures Vermelles atribuïda al Pintor de Licaó, c. 440 aC. The Museum of Fine Arts, Boston (34.79).*

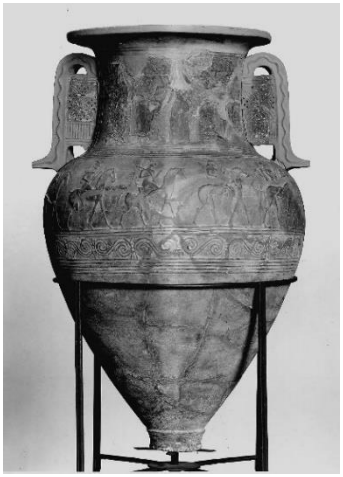


Fig. 18. *Pithos beoci arcaic, c. segle VII aC. The Museum of Fine Arts, Boston (99.506).*

Fig. 19. *Stamnos àtic de Figures Vermelles del Pintor de la Sirena, c. 480-470 aC. The British Museum, Londres (1843,110331).*

Fig. 20. *Dinos Proto-Corinti atribuït al Pintor de Polyteleia, c. 630-615 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (1997.36).*

Fig. 21. *Crater de campana àtic de Figures Vermelles atribuït al Pintor de Pan, c. 470 aC. The Museum of Fine Arts, Boston (10.185.)*

Fig. 22. *Calyx-crater àtic de Figures Vermelles atribuït al Pintor de Dinos, c. 430 aC. Michael C. Carlos Museum, Atlanta (200.6.1).*

Fig. 23. *Crater de columnes àtic de Figures Vermelles atribuït al Pintor de Marlay, c. 430 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (07.286.25).*

Fig. 24. El Vas François, un crater de volutes àtic de Figures Negres de Kleitías, c. 570 aC. *Museu Nacional Arqueològic de Florència, Florència (4209)* i detall d'Àiax amb el cos d'Aquil·les.

Fig. 25. Un kýathos. *Kýathos àtic de Figures Negres atribuït al Grup de Berlín 2095, c. 510 aC. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (86.AE.144).*

Fig. 26. *Psykter àtic de Figures Vermelles atribuït a Fíntias, c. 520-515 aC. The Museum f Fine Arts, Boston (01.8109).*

Fig. 27. *Kántharos de tipus B àtic de Figures Vermelles atribuït al Pintor de Brygos, c. 490-480 aC. The Museum of Fine Arts, Boston (95.36).*

Fig. 28. Una kylix d'ull que transforma l'ull en una sirena. *Kylix d'ull àtica de Figures Negres atribuïda al Pintor d'Amasis, c. 510 aC. The Museum of Fine Arts, Boston (20.651)*.

Fig. 29. *Mastós àtic de Figures Negres atribuït a Psiax, c. 525-510 aC. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (90.AE.122).*

Fig. 30. *Phiale àtica de Figures Vermelles a la manera del Pintor de Berlín i Eufroni, c. 500-490 aC. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (76.AE.96.1).*

Fig. 31. Un rhyton amb forma de cap d'àliga. *Rhyton àtic de Figures Vermelles atribuït a Duris, c. 500-470 Ac. The British Museum, Londres (1873,0820.274).*

Fig. 32. *Skyphos d'òliba àtic del segle V aC. The Mtropolitan Museum of Art, Nova York (2001.761.5).*

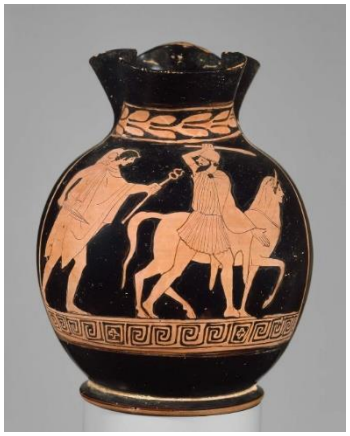


Fig. 33. *Enòcoe del sud d'Itàlia atribuïda al Pintor de Pisticci, c. 445-430 aC. The Museum of Fine Arts, Boston (00,366).*

Fig. 34. *Olpe Proto-Coríntia del Pintor de Malibú 85.AE.89 (vas de nom), c. 625 aC. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (85.AE.89).*

Fig. 35. *Alábastron àtic de Figures Vermelles atribuït al Pintor de Persèfone, c. 440 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (08.258.27).*

Fig. 36. *Arýballos Proto-Corinti, c. 625 aC. The Walters Art Museum, Baltimore (48.2095).*

Fig. 37. Lècit *estàndard àtic de Fons Blanc atribuït al Grup R, c.420-400 aC. The British Museum, Londres (1852,0302.1).*

Fig. 38. Una estela funerària amb la forma d'un lècit. *Estela funerària àtica d'Aristomakhe de marbre pentèlic, c. 375-350 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (49.11.4).*

Fig. 39. *Loutrophóros àtic de Figures Negres de finals del segle VI aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (27.228).*

Fig. 40. *Plat de peixos de la Campània atribuït al Pintor d'Helgoland, c. 350-325 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (06.1021.241).*

Fig. 41. *Askós de la Campània de finals del segle III aC. Nova York, The Metropolitan Museum of Art (06.1100).*

Fig. 42. *Pyxís àtica de Fons Blanc atribuïda al Pintor de Pentesilea, c. 465-460 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (07.286.36a,b).*

Fig. 43. Aquesta àmfora Proto-Geomètrica presenta evidents problemes de cocció: el color no és uniforme i fa un degradat. *Àmfora àtica Proto-Geomètrica, 975-950 aC. The British Museum, Londres (1978,0701.8).*

Fig. 44. Una enòcoe del Geomètric Primerenc que presenta les típiques àrees negres del període. *Enòcoeàtica del Geomètric Primerenc, c. 900-875 aC. The British Museum, Londres (1950,0228.2).*

Fig. 45. Un bol similar a un skyphos en què s'aprecia la introducció de dues figures zoomorfes. *Vas àtic del Geomètric Mitjà, c. 850-760 aC. Ruprecht-Karls-Universitat, Heidelberg (G48).*

Fig. 46. L'Àmfora Dípylon. *Àmfora àtica del Geomètric Tardà, atribuïda al Mestre del Dípylon (vas de nom), c. 750 aC. Museu Arqueològic Nacional, Atenes (804)* i detalls.

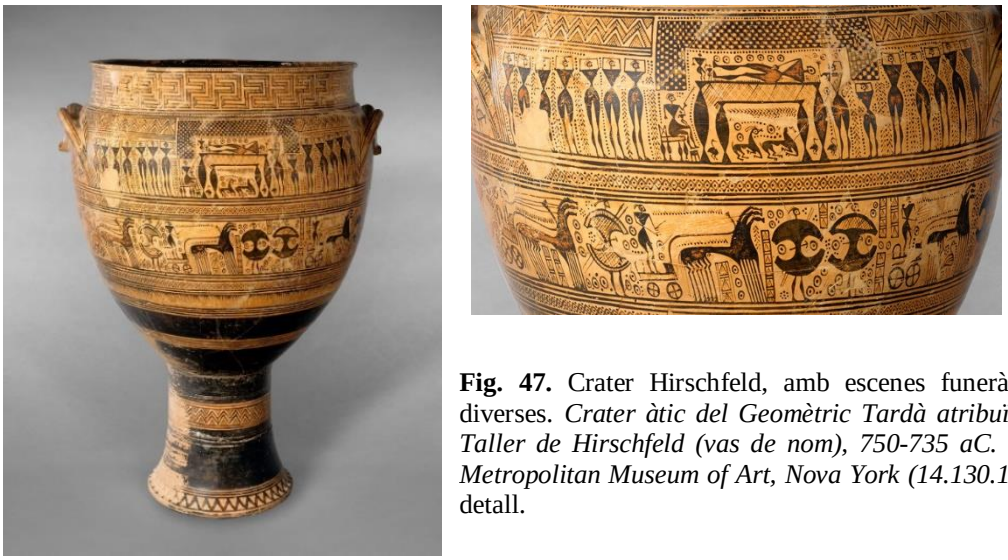


Fig. 47. Crater Hirschfeld, amb escenes funeràries diverses. *Crater àtic del Geomètric Tardà atribuït al Taller de Hirschfeld (vas de nom), 750-735 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (14.130.14)* i detall.

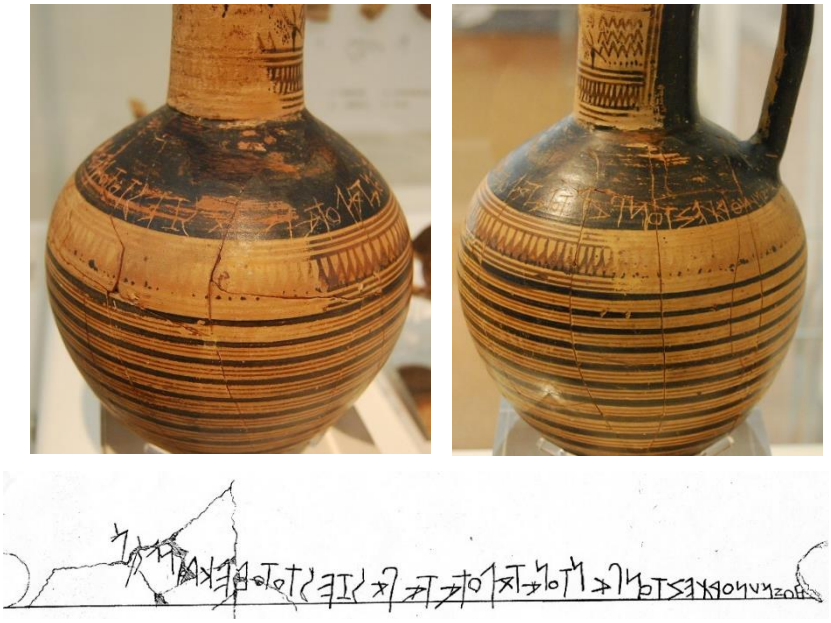


Fig. 48. La Inscripció del Dípylon. *Oinokhóe àtica del Geomètric Tardà, c. 740 aC. Museu Arqueològic Nacional, Atenes (192).*

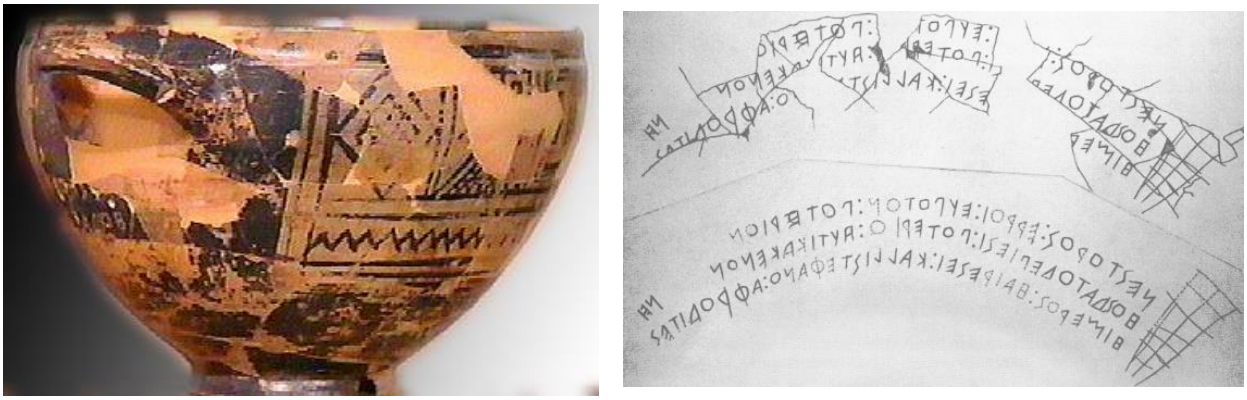


Fig. 49. La Inscripció de la Copa de Nèstor. *Kotile d'origen oriental, potser de Rodes, del Geomètric Tardà, c. 750-700 aC. Museu Arqueològic de Pitecuses, Ischia*.

Fig. 50. Un loutrophóros amb escenes funeràries i de dansa. *Loutrophóros del Proto-Àtic Primerenc atribuït al Pintor d'Analatos, c. 690 aC. Musée du Louvre, París (CA 2985)* i detall.

Fig. 51. El cegament de Polifem a l'Àmfora d'Eleusis. Noteu la petita copa amb què Ulisses i els seus companys l'han emborratxat i la diferenciació cromàtica del líder. *Àmfora del Proto-Àtic Mitjà del Pintor de Polifem (vas de nom), c. 650-625 aC. Museu Arqueològic Nacional d'Eleusis (2630)* i detall.

Fig. 52. Hèracles mata el centaure Nessos a l'Àmfora de Nessos. *Àmfora àtica de Proto-Figures Negres del Pintor de Nessos (vas de nom),c. 620 aC. Museu Arqueològic Nacional, Atenes (1002)* i detall.

Fig. 53. Un exemple molt representatiu de la ceràmica beòcia: Odisseu i Circe, caricaturitzats a l'estil beoci, amb ella oferint-li la copa, el seu teler a la dreta i un company del primer ja convertit en animal. La decoració de l'altra cara destaca per la seva senzillesa; només veiem alguns adorns botànics. *Skyphos beoci de Figures Negres, c. 450-420 aC. The British Museum, Londres (1893,0303.1).*

Fig. 54. Enòcoe *ròdia Orientalitzant de Cabres Salvatges, c. 625-600 aC. The Museum of Fine Arts, Boston (03.89)* i detall.

Fig. 55. Una copa lacònia en què veiem Cadme matant el drac o Apol·lo acabant amb la Pitó (ambdues són representacions habituals). L'ocell amb les ales obertes és un indicador fiable de l'origen lacedemoni d'una copa. *Kylix lacedemònia de Figures Negres atribuïda al Pintor del Genet, c. 550-540 aC, Musée du Louvre, París (E 669).*

Fig. 56. Una hídria de Fons Blanc de Tipus I: Hermes i Maia. *Hídria àtica de Fons Blanc atribuïda a Psiax, c. 525 aC. Petit Palais, París (ADUT 322)* i detall.

Fig. 57. Una enòcoe de Fons Blanc de Tipus III. *Enòcoe àtica de Fons Blanc atribuïda al Pintor de Brygos, c. 490-470 aC. The British Museum, Londres (1873,0820.304)* i detall.

Fig. 58. Un lècit de Fons Blanc de Tipus IV. *Lècit àtic de Fons Blanc atribuït al Pintor d'Aquil·les, c. 440 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (1989.281.72)* i detall.

Fig. 59. Un lècit de Fons Blanc de Tipus V: Caront i Hermes. *Lècit àtic de Fons Blanc atribuït al Pintor de Sabouroff, c. 450 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (21.88.17)* i detall.

Fig. 60. El pínax d'Onymon. *Pínax corinti de Figures Negres, c. 575-550 aC. Musée du Louvre, París (MNB 2858)*

Fig. 61. Pínax amb un ceramista treballant al torn. *Pínax corinti de Figures Negres,625-600 aC. Musée du Louvre, París (MNB 2857)*

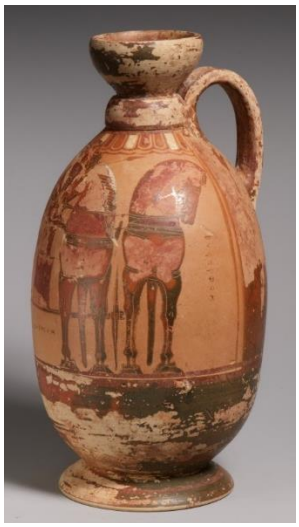


Fig. 62. *Lècit del Corinti Tardà I atribuït al Pintor de Dionís, c. 570-550 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.*

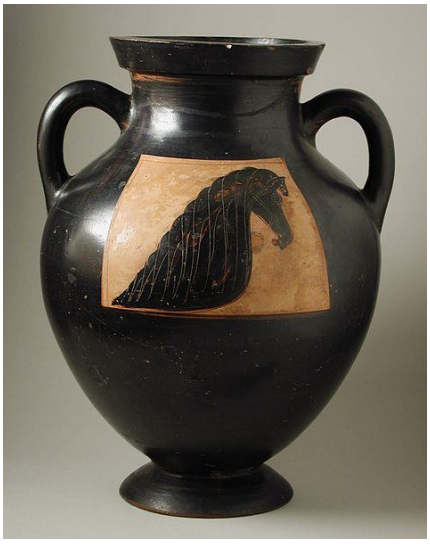


Fig. 63. Una àmfora de cap de cavall, un dels primers dissenys àtics de Figures Negres. *Àmfora àtica de Figures Negres, atribuïda al Pintor de l'Amfora de Cap de Cavall de Siracusa, c. mitjan segle VI aC. Los Ángeles County Museum of Art, Los Ángeles (50.8.3)*

Fig. 64. El Dinos del Pintor de la Gorgona. *Dinos àtic de Figures Negres del Pintor de la Gorgona (vas de nom), c. 580 aC. Musée du Louvre, París (E 874)* i detall.

Fig. 65. *Copa de comasta de Figures Negres atribuïda a la Manera del Pintor KX, i al Pintor de Nova York 22.139.22 (vas de nom). The Metropolitan Museum of Art, Nova York (22.139.22).*

Fig. 66. *Dinos àtic de Figures Negres de Sòfil, c. 580-570 aC. The British Museum, Londres (1971,1101.1)* i detall.

Fig. 67. El Vas Burgon. *Àmfora panatenaica atribuïda al Grup de Burgon (vas de nom), c. 565-560 aC. The British Museum, Londres (1842,0728.834)*

Fig. 68. Crater de columnes atribuït a Lydos. *Crater de columnes àtic atribuït a Lydos, c. 550 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (31.11.11)* i detall d'Hefest muntat en un ase amb un sàtir i una mènade al voltant.

Fig. 69. Dionís amb dues mènades dibuixades en contorn i Posidó amb Atena pintada de blanc (pigment desaparegut). *Àmfora àtica de Figures Negres atribuïda al Pintor d'Amasis, c. 540-535 aC. Gabinet de Medalles i Antiguitats de la Biblioteca Nacional de França, París (De Ridder.222).*

Fig. 70. Teseu mata el Minotaure. *Àmfora de Figures Negres atribuïda al Grup E, c. 550 aC. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (85.AE.376)* i detall.

Fig. 71. Atena neix del cap de Zeus mentre Ares i, possiblement, Afrodita, en són testimonis. *Àmfora àtica de Figures Negres atribuïda al Grup E, c. 540 aC. Museum of Fine Arts, Boston (00.330)* i detall.

Fig. 72. La Copa de Dionís. *Kylix àtica de Figures Negres d'Exèquias, c. 540-530 aC. Staatliche Antikensammlungen, Munic (2044)*, la signatura al peu i la vista exterior.

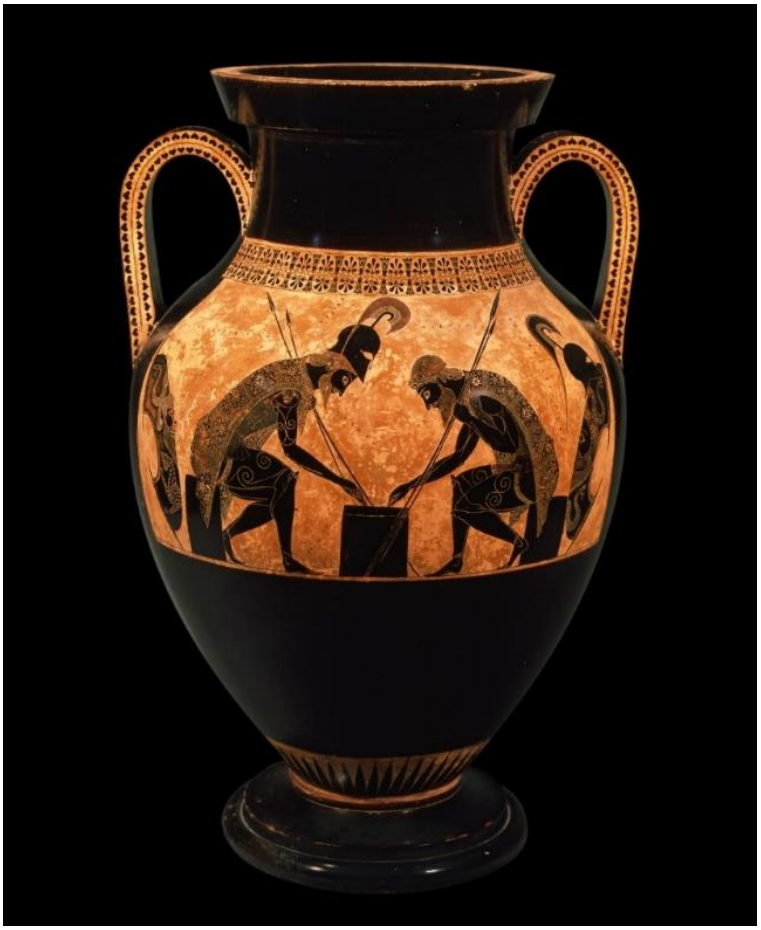


Fig. 73. Àiax i Aquil·les entretinguts amb un joc de taula. *Àmfora àtica de Figures Negres d'Exèquiass, c. 540-530 aC. Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà (16757).*

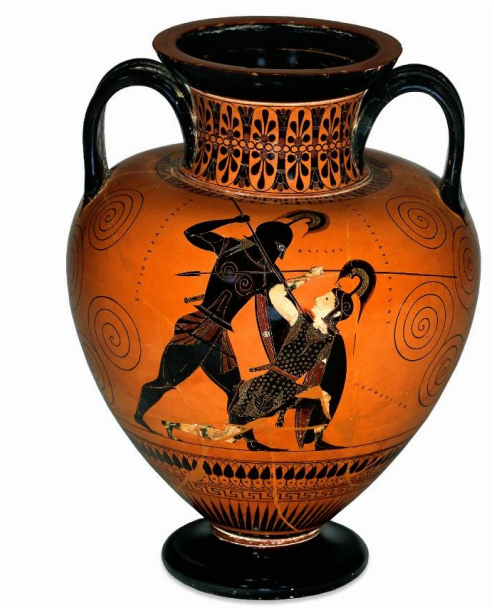


Fig. 74. Pentesilea troba la seva mort a la llança d'Aquil·les. *Àmfora àtica de Figures Negres d'Exèquias, c. 530-525 aC. The British Museum, Londres (1836,0224.127)* i detall que mostra la línia de relleu.

Fig. 75. Àiax prepara el seu suïcidi. *Àmfora àtica de Figures Negres d'Exèquias, c. 530 aC. Château-musée, Boulogne-sur-Mer* i detall.

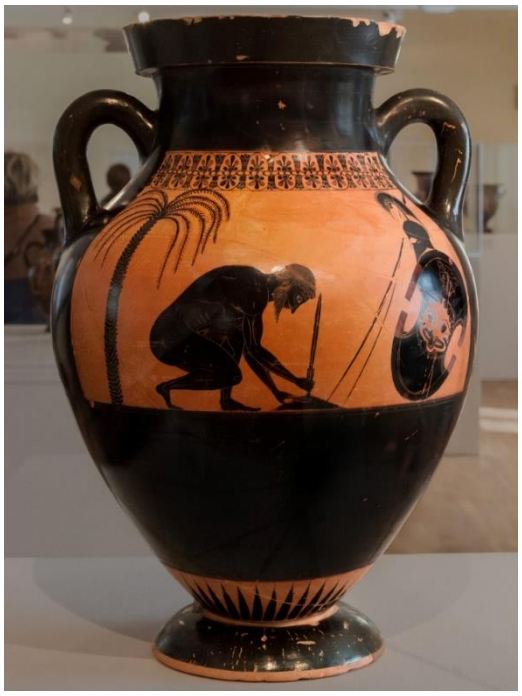


Fig. 76. El líder d'un seguici funerari clava els seus ulls en els nostres. *Pínax àtic de Figures Negres d'un conjunt de 16 pínakes d'Exèquias. C. 540 aC. Staatliche Antikensammlungen, Munic (F 1811-F 1826)*

Fig. 77. La tècnica de Six sobre un lècit. *Lècit àtic de la tècnica de Six atribuït al Pintor de Diosphos, c. 500-490 aC. Gabinet de Medalles i Antiguitats de la Biblioteca Nacional de França, París (De Ridder.493)* i detall.

Fig. 78. Dionís i Icari. *Àmfora àtica de Figures Negres atribuïda al Pintor Afectat, c. 540 aC. Kunsthistorisches Museum Wien, Viena (IV 4399)* i detall.

Fig. 79. L'Àmfora de Cos Munic 2301, que presenta relleus al cabell d'Hèracles i al raïm de la cara de Figures Vermelles. *Àmfora àtica bilingüe atribuïda al Pintor d'Andòcides (Figures Vermelles) i al Pintor de Lisípides (Figures Negres). Staatliche Antikensammlungen, Munic (2301)* i detalls.

Fig. 80. Un arquer a cavall (tondo interior) i un combat (exterior) en una kylix atribuïda a Psiax. *Kylix àtica de Figures Vermelles atribuïda a Psiax, c.515. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (14.146.1)* i detall.

Fig. 81. El Crater d'Eufroni, amb Hipnos i Tànatos a punt d'endur-se Sarpèdon mentre Hermes mira en una cara i amb joves atenesos armant-se en l'altra. *Crater àtic de Figures Vermelles d'Eufroni, c. 515 aC. Museu Arqueològic, Cerveteri, anteriorment a The Metropolitan Museum of Art, Nova York,* i detalls.

Fig. 82. L'àmfora inscrita (ΗΟΣ ΟΥΔΕΠΟΤΕ ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ). *Àmfora àtica de Figures Negres d'Euthymides, c. 515-500 aC. Staatliche Antikensammlungen, Munic (J378)*

Fig. 83. *Psykter àtic de Figures Vermelles atribuït a Oltos, c. 520-510 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.*

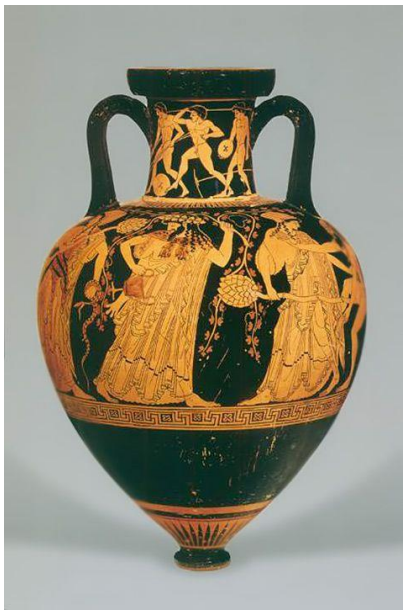


Fig. 84. Dionís amb mènades. *Àmfora àtica de Figures Vermelles atribuïda al Pintor de Cleofrades, c. 525-580 aC. Staatliche Antikensammlungen, Munic (8732)* i detall.

Fig. 85. Jove amb cavall. *Kylix àtica de Figures Vermelles atribuïda a Onèsim, c. 490 aC. The Metropolitan Museum of Art, Nova York (1989.281.71),* detall.

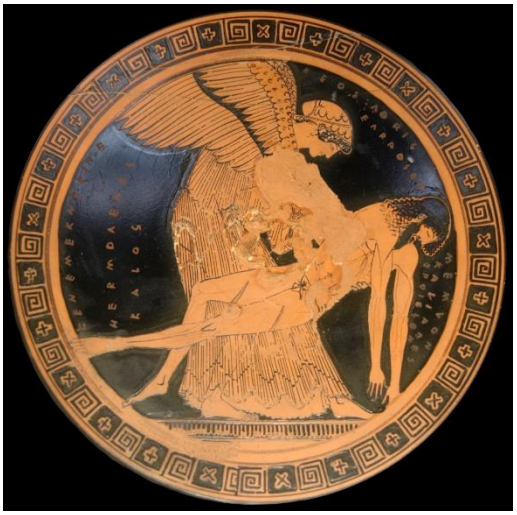


Fig. 86. Mèmnon i Eos. *Kylix àtica de Figures Vermelles de Duris, c.490-480 aC. Musée du Louvre, París (G 115),* detall.

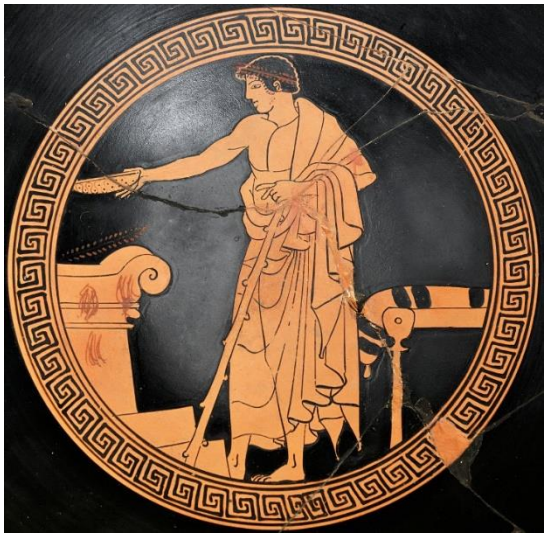


Fig. 87. Jove fent una libació. *Kylix àtica de Figures Vermelles atribida a Makron, c. 480 aC. Musée du Louvre, París (G 149),* detall.

Fig. 88. Una pintora ceràmica. *Hídria àtica de Figures Vermelles atribuïda al Pintor de Leningrad, c. 450-500 aC. Col·lcció Banca Intesa, Milan (Beazley 206564)* i detall.

Sdv **Fig. 89.** Aquest grafit d'origen incert informa d'un possible preu. *Peu d'una kylix al Museu Nacional de Copenhaguen (126).*