

# **La irrupción del siglo XX: modernidad, utopías y conflictos**

Colección I: 2ª planta

**Guía para la preparación  
de visitas autónomas**



## El itinerario: presentación y planteamiento general

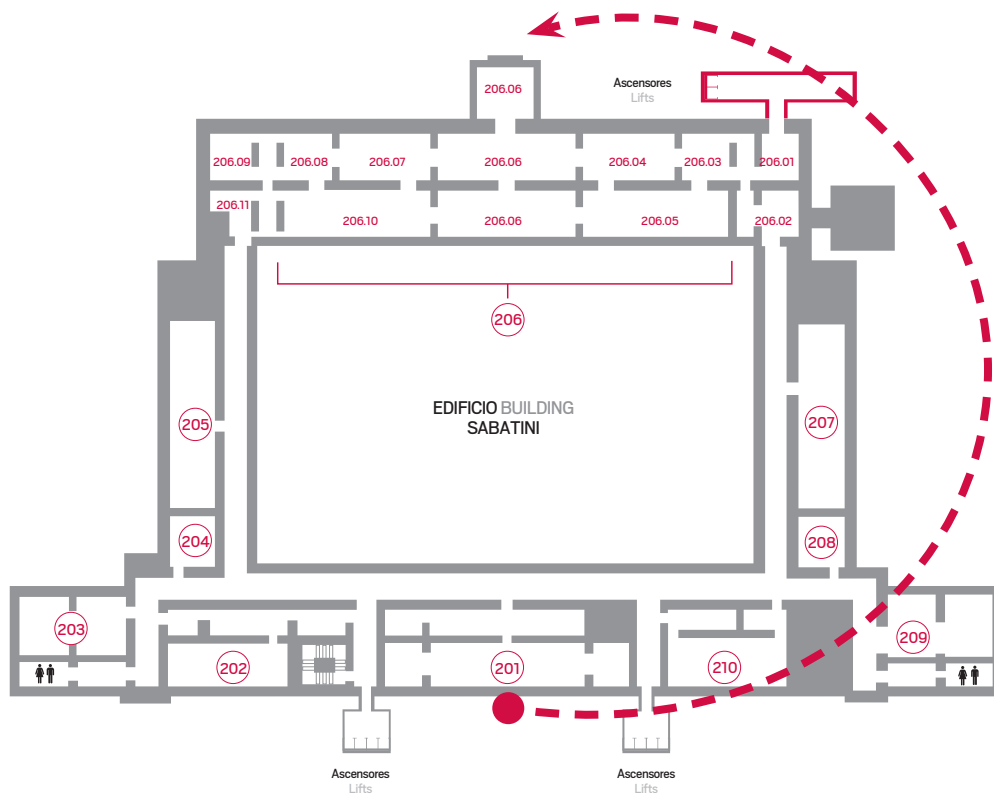
**E**sta guía tiene como objetivo ofrecer al profesorado materiales didácticos para la preparación de visitas autónomas al Museo. El itinerario propuesto ha sido diseñado para alumnos de ESO y Bachillerato; no obstante, los contenidos tratados pueden ser aprovechados también por profesores de Educación Primaria, quienes podrán reducirlos o adaptarlos teniendo en cuenta el nivel y características de sus grupos.

El recorrido se detiene en una sección de la segunda planta del Museo: la que se despliega desde la sala 201, punto de inicio de la visita, hasta la 206, con *Guernica* como cierre (véase plano adjunto). De los discursos y obras mostrados en estas salas, se ha realizado una selección que permitirá abordar con los alumnos el argumento y cuestiones esenciales que plantea el itinerario: cómo y por qué se gestó la modernidad artística a finales del XIX y principios del XX, y en qué medida fue esa modernidad el resultado y el síntoma de cambios fundamentales en los modos de vivir y de concebir el mundo.

La modernidad se manifiesta efectivamente en muy distintos ámbitos, no solo en el artístico. Los cambios sociales, económicos, tecnológicos, ideológicos y morales acaecidos desde finales del siglo XIX tienen una vinculación muy directa con las inquietudes y expectativas que encarnan las vanguardias artísticas. Por tanto, al retratar todo este conjunto de circunstancias históricas que confluyeron en el nacimiento del siglo XX estamos contando también la génesis de la modernidad en el arte.

El análisis del vínculo que existe entre el devenir artístico y el contexto histórico-social en las tres primeras décadas del siglo XX se articula a través de cuatro ejes. Por una parte, está el eje relacionado con la propia experimentación artística y las derivas formales que tienen lugar en las primeras décadas del siglo XX. Otro foco de atención es el marcado por los cambios sociales que acontecen en esta época y su relación directa con la mencionada revolución en los lenguajes del arte, el rol del artista y el objeto de la representación. El tercer eje, estrechamente vinculado a los

dos anteriores, se refiere al desarrollo tecnológico, que genera un nuevo modo de mirar de enorme relevancia para la investigación artística: la irrupción de nuevos formatos derivados del progreso tecnológico, la fotografía y el cine, cobra gran protagonismo en esta propuesta de itinerario. Por último, las consideraciones de carácter ideológico y político constituyen un cuarto eje que vertebra asimismo el conjunto del itinerario: *Guernica* proporciona una reflexión final sobre el papel del artista y del propio arte como testigo y actor en los acontecimientos, y al mismo tiempo manifiesta el dramático fin de una época caracterizada por la fe en la modernidad y en el progreso.



## Índice de temas y obras que componen el itinerario

Los cuatro ejes de contenido arriba mencionados se desarrollan a través de varias propuestas temáticas específicas, que constituyen a su vez las diferentes secciones de la visita. Son las siguientes:

1. Irrupción de las tecnologías y cambio social. Sala 201
  - Alfonso Sánchez García y Alfonso Sánchez Portela. Conjunto de fotografías, 1912-1921
  - Auguste y Louis Lumière: *Sortie d'usine III* (Salida de la fábrica III), 1896
2. La pintura como captación del instante. Sala 201
  - Francisco Iturrino: *Jardín de Málaga*, ca. 1916
  - Darío de Regoyos: *La viña*, 1900
3. Explosión de la representación. Sala 210
  - a)
    - Máscaras africanas, siglo XX
    - Pablo Picasso: *Los pájaros muertos*, 1912
    - Películas: Buster Keaton: *One week*, 1920; Fernand Léger: *Ballet mécanique*, 1924
  - b)
    - Auguste y Louis Lumière: *Partie d'ecarté*, 1896
    - Georges. Braque: *Cartes et dés*, 1914
4. La liberación de la mirada moderna. Sala 210
  - Auguste y Louis Lumière: *Danse Serpentine (III)* 1897 (imitadora de Loïe Fuller)
  - Sonia Delaunay: *Dubonnet*, 1914
5. La modernización de los modos de vida. Sala 207
  - Ángeles Santos: *La tertulia*, 1929
  - Alfonso Ponce de León: *Accidente*, 1936
6. El cuerpo moderno. Sala 207
  - José de Togores: *Pareja en la playa*, 1922
  - Roberto Fernández Balbuena: *Desnudo*, 1932
7. Cuerpos y máquinas. Sala 206
  - Oskar Schlemmer: *Ballet Triádico*, 1922
8. El fin de la utopía moderna: Guernica. Sala 206
  - Pablo Picasso: *Guernica*, 1936

El contenido de cada una de las ocho secciones que constituyen este itinerario se presenta de la siguiente forma:

- a. Introducción sobre el tema a tratar
- b. Comentario de la obra u obras seleccionadas para ilustrarlo
- c. Pautas para abordar el análisis de las obras

## Cómo utilizar esta guía

Tanto la introducción como el comentario de obras están dirigidos al profesor y planteados para facilitar la preparación de la visita. A través de las pautas para el análisis se ofrecen sugerencias para estimular la observación de las obras, explicitar la vinculación de cada una de ellas con el tema tratado y favorecer el diálogo entre profesor y alumnos en torno a las mismas.

Si el profesor prefiere que los alumnos trabajen las temáticas y las obras de forma autónoma, puede hacer uso del “Cuaderno para el alumno”, que acompaña y complementa a esta guía. Las pautas para el análisis que contiene el “Cuaderno” son esencialmente las mismas que recoge esta guía, si bien se han formulado como cuestiones planteadas directamente al alumno con el fin de que éste dé respuesta por escrito ante las obras que componen el itinerario.

En el último apartado de la guía se proponen cuatro itinerarios más breves que tratan de modo transversal otros cuatro motivos presentes asimismo en las obras seleccionadas: modernidad y cuerpo, modernidad y cambio tecnológico, modernidad y mujer y, por último, evolución formal. Este apartado puede ser de utilidad para aquellos profesores que deseen diseñar una visita más breve y acotada temáticamente.

## 1. Irrupción de las tecnologías y cambio social. Sala 201

**E**l tránsito entre el siglo XIX y el XX fue una etapa de grandes transformaciones, tanto a nivel económico como social. La idea de *progreso*, sustentada en el avance tecnológico, representaba un ideal utópico que traería consigo una nueva era, al tiempo que el proletariado surgido con la Revolución Industrial albergaba la expectativa de una revolución social que no llegaría a producirse. Esta situación dio lugar a una dicotomía muy fuerte entre las luces de la innovación tecnológica y las sombras de la desigualdad social. El crecimiento de las ciudades, el éxodo rural y la aparición de una embrionaria sociedad de consumo contribuyeron a la consolidación de un sistema basado en grandes contradicciones que contenía en sí mismo el germen de su propia crisis, como veremos al final de este itinerario.

Modernidad y progreso adquieren una dimensión problemática al tratar el caso de España. El contexto español en el cambio de siglo se caracterizaba por una crisis política y económica íntimamente ligada a la pérdida de las últimas colonias y a la inestabilidad de los Gobiernos que se sucedieron desde la segunda mitad del siglo XIX. A esto se suma una difícil situación social vinculada con la industrialización y la quiebra de los modos de vida tradicionales, las migraciones y las condiciones de vida de la población, que derivó en una elevada conflictividad social.

El dilema de conciliar tradición y modernidad se manifestó también de diferentes formas en la práctica artística: el arte moderno será el abanderado de las promesas utópicas del nuevo siglo, pero también el testigo de sus contradicciones. Los nuevos medios de reproducción de la imagen, la fotografía y el cine, proporcionan formatos para la creación artística directamente derivados del progreso tecnológico y de los modos de producción industrial: ambos son maquínicos y orientados hacia la repetición mecánica; de hecho, el

movimiento a motor, autodinámico, es el fenómeno básico del cine. Ambas artes tienen por otra parte la capacidad de registrar directamente la realidad, testimoniando las consecuencias menos deseables del progreso del que son producto: el interés por lo *real*, por los hechos, atestigua uno de los rasgos definitorios del hombre moderno, que se sabe parte del presente y desea estar bien informado sobre el mismo.

La cámara fotográfica y el cine proporcionaron técnicas de cuya importancia y fuerza nadie fue consciente en el momento de su nacimiento. Ambos modificaron el modo en el que la sociedad veía el mundo. La amplia difusión del cinematógrafo lo convirtió en una herramienta informativa, un instrumento de socialización y, sobre todo, en el representante por antonomasia de la naciente industria del ocio y de un nuevo tipo de cultura popular.

## **Alfonso Sánchez García y Alfonso Sánchez Portela**

**Conjunto de fotografías  
(1912-1921)**



El conjunto de fotografías expuestas retrata la sociedad española del cambio de siglo, presentada desde una óptica centrada predominantemente en la vida cotidiana de las gentes, del pueblo. Se trata de imágenes tomadas en un escenario conocido como es el de la ciudad de Madrid; a través de ellas nos asomamos a formas de vida en abierto proceso de transformación, abocadas a una inevitable evolución, o incluso a su definitiva desaparición. Vemos instantáneas de oficios que poco tiempo después de la toma de estas fotografías dejarían de existir (mieleros, planchadoras...), y espacios urbanos o rituales de trabajo colectivo propios de sociedades tradicionales, en abierta contradicción con el proceso de industrialización del país (lavaderos, por ejemplo).

Las fotografías son así testimonio de la mencionada dicotomía entre tradición y progreso, así como de la vida cotidiana de la ciudad y sus habitantes. El carácter documental del legado fotográfico de los Alfonsos, y su vinculación a la realidad política y social del momento, resultan reforzados por el hecho de que en sus imágenes están representados también acontecimientos históricos, como la *Salida de soldados españoles a la guerra de Marruecos* (1921), así como episodios relacionados con la conflictividad social que caracterizó estos años (*Represión policial en jornadas de la Huelga General Revolucionaria*, 1917).



## Pautas para el análisis

**1.** Le sugerimos que, antes de abordar el análisis de este conjunto de fotos, ofrezca a sus alumnos la posibilidad de observar brevemente el conjunto de fotocromos que encontrará enfrente, en esta misma sala. Los fotocromos muestran vistas de grandes ciudades e infraestructuras españolas de principios de siglo: el puerto de Cartagena, la Rambla de Barcelona, la Puerta del Sol o la Estación del Norte de Madrid. Todas las imágenes muestran ciudades en apariencia bien planificadas, limpias y modernas, dotadas de avenidas amplias, tranvías y estación de ferrocarril.

Invite asimismo a sus alumnos a comprobar cómo la modernidad que se desprende de estas imágenes viene también dada por lo innovador del proceso que las originó: los Fotocromos constituyeron una de las primeras técnicas de coloración de la fotografía, que combinaba fotografía en blanco y negro y litografía en color.

**2.** Indique a continuación al grupo que se acerque a las fotografías de Alfonso Sánchez García y Alfonso Sánchez Portela, objeto de nuestro análisis, y que se desplace frente a ellas para obtener una visión lo más completa posible del conjunto. Estimule la observación de las formas de vida reflejadas en las fotografías: ¿se corresponden con el progreso que dejaban traslucir los fotocromos anteriores?

**3.** Complete el análisis haciendo que los alumnos deduzcan la extracción social y la situación económica de la población madrileña de aquel momento, y que identifiquen costumbres, profesiones o lugares públicos desaparecidos, propios de sociedades tradicionales. Destaque el contraste con los conflictos sociales reflejados, que son consecuencia del desarrollo industrial.

**4.** Traslade el análisis al contexto actual, invitando a los alumnos a que mencionen costumbres vigentes que ellos consideren tradicionales, frente a otras que consideren modernas.

**Notas:**

This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

## **Auguste y Louis Lumière**

*Sortie d'usine III, 1896*



La invención del cine hizo realidad el movimiento de la imagen, que se había perseguido durante mucho tiempo a través de diferentes dispositivos visuales. La generalización y desarrollo del cinematógrafo siguió desde su inicio un ritmo vertiginoso, paralelo a la aceleración de la propia sociedad de la que es producto.

Entre los temas elegidos por los pioneros del cine, destacó la grabación de escenas sobre los cambios de la vida moderna y, especialmente, de acciones asociadas a la incipiente sociedad industrial, donde la velocidad y el movimiento derivados de los progresos técnicos se estaban convirtiendo en parte del día a día. El cine participa plenamente de ese contexto y, además, lo documenta y registra.

La *Salida de la fábrica* es uno de los primeros experimentos de filmación de imágenes en movimiento realizado por los hermanos Lumière. En la proyección vemos a los obreros de la fábrica de productos ópticos de los Lumière saliendo de trabajar a mediodía, que era el momento en el que la luz era más favorable para rodar. La película se centra en una capa de la sociedad que, además de no existir como tal antes del siglo XIX, tampoco solía representarse comúnmente en el arte y la literatura hasta el auge de los realismos de la segunda mitad del siglo XIX. Resulta igualmente significativo el hecho de que aparezcan mujeres, que se incorporan a la fuerza de trabajo industrial por la necesidad de contar con una ingente cantidad de mano de obra para las fábricas; de este modo, comienza a romperse la secular separación laboral entre hombres y mujeres.

Sabemos que estas imágenes, que en apariencia podrían considerarse espontáneas y descriptivas, fueron en realidad el producto de varios ensayos para ajustar el ritmo de salida de los empleados a los cuarenta y cinco segundos que duraba el rollo de película. Además, la secuencia fue filmada en domingo y por tanto los obreros no salían realmente de trabajar, lo que explica sus elegantes indumentarias.

## Pautas para el análisis

**1.** Indique a los alumnos que observen la escena y que intenten situarla: actitud e indumentaria de las personas que aparecen, qué acción están ejecutando, de dónde podrían partir, a dónde podrían ir y quiénes podrían ser... Contraste las deducciones de sus alumnos con el contexto histórico real de esta grabación pionera.

**2.** Se trata de una escena basada en actos y personas cotidianas, pero que fue *preparada*, es decir que fue en cierto modo una escenificación. ¿Qué programas o formatos actuales en los medios de comunicación se basan en el reflejo de situaciones y personas cotidianas, del día a día? ¿Son objetivos, o están sujetos a manipulación? ¿Existe la objetividad total en el reflejo de la realidad?

**3.** Haga que sus alumnos se fijen especialmente en el porcentaje de mujeres que aparecen en la película. ¿Cuándo se incorporan las mujeres al mundo laboral? ¿Qué factores pudieron incidir o favorecer esa incorporación?

**4. Sabemos quiénes fueron los protagonistas de esta grabación pionera. ¿Quiénes, a juicio de los alumnos, pudieron ser sus espectadores? Reflexione con los alumnos en torno al poder democratizador que tuvo el cine, un fenómeno de masas casi desde su invención: fue la primera manifestación artística que entró a formar parte de la industria cultural y que proporcionó nuevas formas de ocio a la sociedad de masas.**

**5.** Continúe indagando si, a pesar de su afán presuntamente democratizador, ciertos formatos de la cultura de masas actuales contribuyen a crear realmente en los ciudadanos opiniones individualizadas y espíritu crítico.

**Notas:**

This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

## 2. La pintura como captación del instante

**E**l ritmo frenético de la modernización técnica y la llegada de procedimientos artísticos de carácter mecánico no podían dejar de influir en la evolución de las artes plásticas tradicionales, pintura y escultura. La ruptura que el arte moderno establece con respecto a los valores decimonónicos es consecuencia de estas transformaciones y, a su vez, síntoma de la quiebra de los modelos ideológicos y culturales del siglo XIX.

El advenimiento de la producción en masa, el desarrollo de la cinematografía y la electricidad industrial, así como la revolución del transporte y la consecuente integración de la velocidad en la vida cotidiana transforman la percepción que los individuos tienen de la realidad. La concatenación de estímulos derivados de la vivencia de la velocidad se traduce en la pintura por un interés por la captación de lo efímero y una consecuente fascinación por la luz y los juegos que ésta permite. El impresionismo se convierte así en el intento de plasmar una impresión fugaz a “plein air” (al aire libre), un acto visual espontáneo que facilita únicamente una sugestión del mundo, como si de una instantánea fotográfica se tratara.

Esta nueva manera de acercarse a la realidad supone lo que se podría denominar un descubrimiento de la visión en sí misma y no solo como ventana transparente hacia el mundo. Si bien anteriormente el arte se había dedicado a temas como la mitología, la evocación histórica o la belleza convencional de los cánones clásicos, en la época moderna, la pintura se despoja de elementos simbólicos en un intento de alcanzar la visión pura. El ojo inocente que no quiere saber –para ver mejor– y al que solo le interesa la cara sensible de las cosas, es el ojo de la inmediatez, de la no mediación, de la espontaneidad. En ese sentido, el fauvismo (“fauve” significa “fiera” en francés) surge igualmente de este contacto directo con la naturaleza en su empleo provocativo del color y simplificación de las formas, como si de un dibujo infantil se tratara. Progresivamente, esta conciencia de las deficiencias de las viejas convenciones artísticas (la perspectiva, el modelado o el claro oscuro), supone una nueva consideración del espectador. Mucho más activo, esta vez se exige su visión e interacción para completar el retrato de la realidad.

## **Darío de Regoyos**

*La viña (Irún por la mañana / Otoño / Irún / Paisaje), 190*

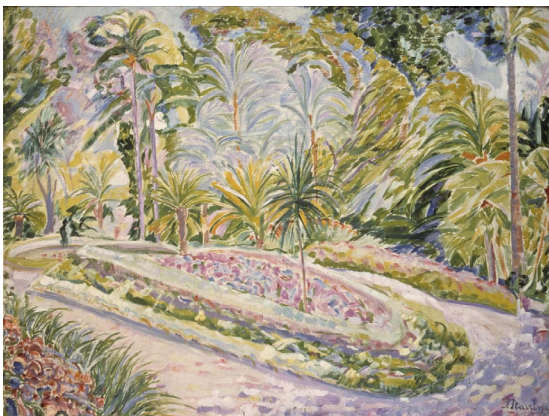
## **Francisco Iturrino**

*Jardín de Málaga, 1916*



En la obra final de Darío de Regoyos se puede apreciar el gusto impresionista por la observación de la naturaleza y las escenas al aire libre. A diferencia del paisajismo irreal romántico, las escenas naturales de Regoyos nos son cercanas y familiares; unas escenas donde la atmósfera envolvente nos traslada al momento del día que éstas retratan, gracias al juego de luces y sombras y la pincelada hecha evidente.

Regoyos hereda este interés por la representación poco convencional del paisaje de sus numerosas estancias en el extranjero. Tras editar junto al poeta Emile Verhaeren el libro *La España negra*, que contribuyó a formar una imagen de España romántica y pesimista en el extranjero, su admiración por la modernidad le hará evolucionar sin embargo desde una pintura naturalista y sombría a un paisajismo postimpresionista de colores más vivos. Regoyos se convierte así en uno de los primeros artistas españoles en estar inmerso en los movimientos artísticos de la vanguardia europea. Él mismo confesará haber aprendido a pintar siguiendo la naturaleza como modelo, al “captar sus vibraciones y ser libre en la selección de los temas a pintar”.



En *La viña*, obra de talante puntillista, el artista retrata un paisaje en el que ha intervenido el hombre. La pintura moderna se aleja de la representación de la naturaleza sublime, característica de la pintura romántica, y pone el énfasis en el hombre y en su actividad, apegada a espacios y tiempos concretos: en la fugacidad, por oposición a la perennidad de

la naturaleza salvaje e impresionante.

La pretensión de captación del instante se manifiesta además por medio de la elección del título, que hace referencia en todas sus versiones a un lugar y un momento concreto (*Irún por la mañana, Paisaje, Otoño*), y por otra parte a través de la captación de la luz de la mañana que nace del contraste entre los colores apagados de las fachadas de las casas, las sombras malva y el amarillo del huerto. En Regoyos, el interés por la luz deriva en un análisis en torno a la composición y la percepción del color.

La investigación y explotación de las posibilidades del color daría un paso adelante con el fauvismo. En *Jardín de Málaga* de Iturrino, la fuerza del paisaje proviene de la utilización subjetiva del color, de la relativa distorsión de las formas y de su desinterés por el acabado. La naturaleza es arrancada de su inmovilidad y restituida en su incandescencia. Este despojarse de los cánones antiguos de representación y esta fascinación por una nueva mirada son los motivos que empujan a los fauvistas, de entre los cuales Iturrino es su máximo exponente en España, a rebelarse contra la tradición y apostar por una pintura “ingenua”.

Paradójicamente, la búsqueda de la inmediatez y de la mirada pura y neutra por parte de los impresionistas y postimpresionistas desemboca, con el movimiento fauvista, en un alejamiento de la representación objetiva de la realidad. El descuido de la forma y la resonancia de los colores dotan a la obra fauvista de una armonía casi abstracta, casi musical, que augura las nuevas direcciones que tomará la modernidad pictórica.

## Pautas para el análisis

**1. Plantee la observación de la escena plasmada por Regoyos proponiendo a los alumnos que describan el instante concreto captado por el pintor: lugar, condiciones atmosféricas, estación del año, acción inmortalizada, etc. Invíteles especialmente a que intenten señalar a qué momento concreto del día, a qué hora, podrían corresponder estas escenas: la dirección de la sombra al proyectarse sobre el suelo puede dar la clave.**

**2.** Hágase notar cómo, desde mediados del siglo XIX, los intereses temáticos oscilan desde retratos de las altas jerarquías, escenas religiosas, cuadros de historia, etc. hacia una pintura mucho más cercana a las escenas cotidianas. ¿Consideran los alumnos que la pintura debería tratar de los valores eternos e inmutables, o bien captar lo fugaz y atender al instante presente?

**3.** Proponga a continuación a los alumnos que observen la obra de Iturrino, teniendo presente lo que han visto previamente de Regoyos. ¿Cuál de los dos autores se acerca a la naturaleza desde la impresión visual inmediata? ¿Cuál introduce en mayor medida su propia subjetividad en la representación de la naturaleza?

**4.** Vincule la siguiente observación del pintor del siglo XIX Courbet al análisis de las obras mostradas, y al cambio acontecido a finales del siglo XIX sobre el lugar del arte. “Lo bello, como la verdad, está ligado al tiempo en que se vive y al individuo que es capaz de percibirlo”.

**Notas:**

[illegible]

### 3. La explosión de la representación. Sala 210

**C**on el invento de la fotografía -y posteriormente del cine- el arte pierde su papel como documentalista fidedigno de la realidad a favor de otro medio considerado a priori más objetivo y científico. Esta crisis de la función del arte en la sociedad sirvió de revulsivo para que los artistas iniciasen una investigación formal y conceptual que se prolonga hasta la actualidad.

El cubismo es una de las vanguardias más revolucionarias e influyentes de las primeras dos décadas del siglo XX. Desafió el modo de representar la realidad que se venía utilizando en Occidente desde el Renacimiento, abandonando la perspectiva y el punto de vista único y optando por la geometrización de las formas y por la presentación de múltiples puntos de vista del mismo objeto tridimensional sobre un soporte bidimensional.

Paralelamente, el cubismo introduce la cuarta dimensión - el tiempo - a la vez que anula la tercera dimensión - la profundidad -. Dicho de otro modo, condensa en una única imagen las perspectivas que nos llevaría un tiempo contemplar si rodeásemos el objeto por todos sus lados. El cubismo es por lo tanto consecuencia de una concepción móvil y dinámica de la experiencia visual, y en este sentido establece vínculos con el cine: ambos representan de modo simbólico el dinamismo frenético que caracterizará la vida moderna.

El nuevo arte cinematográfico se fundamenta en la fragmentación de la realidad en diferentes planos fotográficos estáticos, la jerarquización entre ellos, y la combinación de los mismos para crear un todo continuo; progresa, por lo tanto, de la fragmentación a la unidad de la mirada. El cubismo contiene asimismo esos procesos, tratados en cierto modo de forma inversa: a partir de una realidad percibida de modo integrado, se individualizan planos y puntos de vista que se combinarán para construir otra realidad bidimensional, independiente y distinta de la que nos proporciona la visión. Se podría afirmar que el cine parte de la imagen estática para generar tiempo y movimiento, mientras que el cubismo parte del movimiento, y por lo tanto del tiempo, para construir imágenes estáticas.



## Pablo Picasso

*Los pájaros muertos, 1912*

## Anónimo

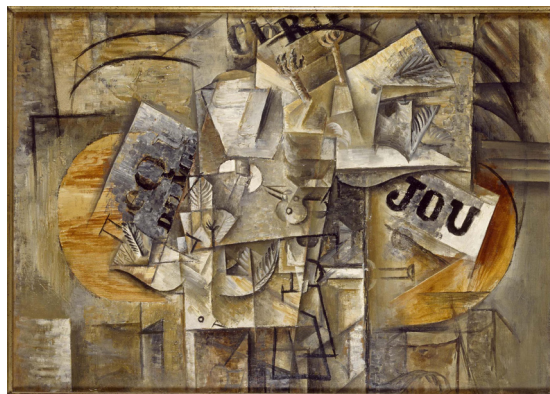
*Máscaras africanas, siglo XX*

## Buster Keaton

*One Week, 1920*

## Fernand Léger

*Ballet mécanique, 1924*



Las piezas mostradas en el primer ámbito de la sala 210 pretenden ilustrar los diferentes factores que convergen en el nacimiento y desarrollo del cubismo: el objetivo es que los tres elementos se observen conjuntamente, y que se establezcan relaciones entre ellos.

Las máscaras africanas ilustran cómo los artistas cubistas se inspiraron en el arte denominado como *primitivo* o *art nègre* debido a su lejanía respecto a convenciones pictóricas tradicionales en Occidente, además de a su estilización y simplificación plástica, que entroncaba con el deseo de geometrización de la realidad ya iniciado por Cézanne. Picasso conoció este tipo de arte a través de sus visitas al Musée d'Ethnographie du Trocadéro en París.



Las dos películas se exhiben para incidir en los vínculos estructurales que relacionan la pintura cubista con el cine, siendo dos manifestaciones culturales aparentemente tan diversas. La permeabilidad del cine a las nuevas tendencias estéticas está representada por Fernand Léger en su *Ballet Mécanique* (Ballet mecánico). El artista experimenta con el cine para plasmar su fascinación por la máquina y el dinamismo, y lo hace mediante la fragmentación del objeto cotidiano de forma similar a como lo haría también el cubismo. En *One week* (Una semana) Buster Keaton arma y desarma una casa portátil compuesta de módulos. Reducida a los planos de los que está compuesta, que se resisten a sostenerse entre sí, esta casa podría considerarse metáfora de la descomposición del objeto en el cubismo, y muestra también cómo el cine no era ajeno a las nuevas tendencias artísticas. En ambos ejemplos puede observarse asimismo la evolución del propio lenguaje cinematográfico desde las primeras películas de los hermanos Lumière a las películas de los años 20: se han introducido la apertura y cierre de objetivo, el montaje, los intertítulos y los efectos especiales, que en el caso de Buster Keaton fueron realizados directamente por él mismo y sin el empleo de maquetas para las secuencias más espectaculares.

La puesta en práctica de todas estas premisas se puede apreciar en la obra de Picasso *Naturaleza muerta (Los pájaros muertos)*, en donde encontramos planos superpuestos y formas geométricas simplificadas que, al ser observadas con detenimiento, nos revelan una mesa sobre la que se hallan diversos objetos: un periódico doblado, papeles y los pájaros

muertos que dan nombre a la obra. El periódico, con la mitad de la palabra *Journal* visible, preludia una técnica que tendrá gran importancia para el cubismo y otras manifestaciones artísticas posteriores: el *collage*. Del mismo modo, *Los pájaros muertos* ejemplifica la restringida paleta cromática del cubismo.

## Pautas para el análisis

**1.** Proponga a los alumnos la observación tanto de la vitrina en la que se expone arte africano, como de las dos películas proyectadas en la sala, antes de detenerse en la obra de Picasso. En *Ballet mécanique*, invíteles a identificar qué elementos y objetos fragmenta y combina Léger para la composición de la película (fragmentos de máquinas, planos-detalle de partes del cuerpo....). En *One Week*, haga que se fijen en la anécdota que plantea Buster Keaton vinculándola a la fecha de la película (1920, recién acabada la Gran Guerra): ¿Podría ser esa casa que se cae a pedazos una metáfora de un mundo que se desmorona?

**2.** Observe con sus alumnos la fragmentación en formas geométricas de la imagen representada en *Los pájaros muertos* y señálese su esquematización, vinculando los rasgos a la escultura africana que acaban de observar.

**3.** Relacione también la obra de Picasso con la película de Léger. Puede invitar a los alumnos a efectuar el mismo ejercicio de identificación y reconocimiento de los fragmentos y puntos de vista que aparecen en el cuadro. Haga notar cómo tanto en una obra como en la otra el artista ha seleccionado planos, que en el caso del cine se presentan de modo sucesivo, y en el caso de la pintura, de modo simultáneo.

4. Inquiera a los alumnos sobre los vínculos posibles entre *One Week* y *Los pájaros muertos*: ¿Se relaciona de algún modo el tema escogido por Keaton con los procedimientos usados por el cubismo?

**5.** Se ha dicho de Picasso que es un artista creador y destructor. “El cuadro es una suma de destrucciones”, declaró Picasso. Se sugiere preguntar a los alumnos qué quiso hacer entender el artista y qué pretendía cuando inventó el cubismo, ¿Crear o destruir?

### Notas:

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are approximately 20 lines visible. The paper has a slight shadow on its right side, suggesting it's resting on a surface.

## Auguste y Louis Lumière

*Partie d'écarté*, 1896

## Georges Braque

*Cartes et dés*, 1914a



El siguiente ámbito de la sala 210 exhibe asimismo dos obras seleccionadas con el fin de enfatizar los vínculos existentes entre cubismo y cine. En este caso, el análisis se focaliza en mayor medida en los préstamos temáticos entre ambas manifestaciones artísticas.

*Partie d'écarté* (Juego de cartas) retoma el mismo tipo de película experimental ya visto en la primera sala de este itinerario, aunque en esta ocasión se trata de una vista de corte costumbrista. *Cartes et dés* (Cartas y dados) muestra una mesa en contrapicado y descompuesta en distintos planos sobre la que podemos ver los elementos que dan título a la obra. Los elementos vinculados al juego, que aparecen con cierta frecuencia en la pintura cubista, cuentan con precedentes inmediatos. La pareja de jugadores de *Partie d'écarté* nos recuerda sin duda a la de la obra *Los jugadores de cartas* de Cézanne que, como se ha mencionado anteriormente, era considerado por Picasso y Georges Braque el precursor inmediato del movimiento. La pintura parece ceder motivos al cine y éste a su vez a la pintura, y ambos comparten, a principios del siglo XX, la preferencia por la observación del entorno y los objetos cotidianos.



La obra de Braque pone precisamente de manifiesto otra característica del cubismo como es su interés por lo formal sobre la temática. Esto explica que muchas obras de este movimiento incorporen objetos que forman parte del contexto diario que rodea al artista, recuperando y actualizando así de forma destacada el género de la naturaleza muerta.

## Pautas para el análisis

**1. Proponga a los alumnos la observación simultánea de ambas obras y haga que describan las similitudes y diferencias entre ambas.**

**2.** Plantee a los alumnos una reflexión en torno al diálogo entre la realidad y la no realidad que existe tanto en la pintura como en el cine. ¿Qué es más *verdadero*, el dado con todas sus facetas visibles que representa Braque para plasmar el objeto tal y como es -y no como lo presenta la perspectiva tradicional-, o el punto de vista único e inamovible con el que Lumière registra la partida de cartas?

**3.** Introduzca asimismo, a propósito de la obra de Braque, la confrontación entre imitación y creación. ¿En qué medida la obra cubista imita la realidad? ¿En qué medida crea una realidad distinta, alejada de la realidad? ¿Y en el caso del cine?

### Notas:

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There is no handwriting or other markings on the paper.

## 4. La liberación de la mirada moderna. Sala 210

A partir de finales del siglo XIX, con la difusión de los nuevos avances tecnológicos como el cine y la fotografía, se consolida una forma de ver diferente en la que el conocimiento objetivo y universal de la realidad ya no es necesariamente el fin último de la mirada. Tanto en el ámbito científico como en el artístico, se torna evidente que la vista puede engañarnos, manipularnos o subyugarnos. La visión pierde su status como vehículo indiscutible de conocimiento de la realidad y, a partir de ahí, el arte propone a su público que mire el mundo con ojos nuevos. El *ojo inocente*, por ejemplo, es el que ve por primera vez aquello que le rodea sin condicionamientos previos, y está en cierto modo relacionado con la mirada infantil o la mirada hipnótica, que es aquella que carece de análisis crítico a causa de una sobreexposición a estímulos visuales que es incapaz de procesar. Paralelamente, se indaga también en la visión con los ojos cerrados, como podrían ser los sueños o las imágenes mentales, cuya existencia no excede los límites de nuestra propia psique.

La relatividad de la visión humana y, por tanto, la multiplicidad de formas de visión que propone la modernidad se apoyan además en una serie de investigaciones científicas que se suceden desde mediados del siglo XIX: la teoría de los colores de Chevreul (1854) influirá poderosamente en el modo en que los artistas percibirán el entorno que los rodea. Chevreul formuló el concepto de *contraste simultáneo* de colores, en base al cual un color prestará a su color adyacente un matiz de color complementario, lo que tendrá un gran impacto en movimientos artísticos como el Impresionismo. A partir de ahora, los artistas pasarán a considerarse también ellos interlocutores válidos en el campo de la experimentación visual, a un nivel equiparable al científico, y con resultados que se plasman no solamente a través de medios tradicionales como la pintura – como ya hemos visto en la sala anterior

–, sino también mediante otras formas artísticas como la poesía, la danza, la música, las artes decorativas, el diseño, o incluso la fusión de todas ellas.

En esta sala vuelven a hacerse patentes además las consecuencias que tuvieron los cambios sociales en el concepto mismo del arte; con el florecimiento de la sociedad de consumo y el auge de la publicidad, la idea de lo que podría ser considerado como artístico se expande y se vuelve paulatinamente más elástica.

## **Auguste y Louis Lumière**

*Danse Serpentine (III)*, 1897  
(imitadora de Loïe Fuller)

## **Sonia Delaunay**

*Dubonnet*, 1914



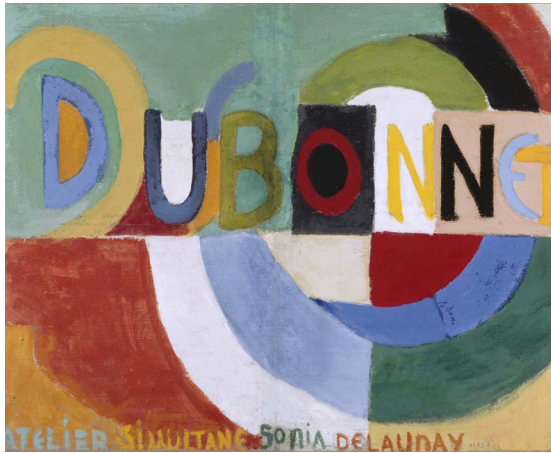
*Danse Serpentine* es uno de los primeros experimentos con imágenes en movimiento. Durante los espectáculos en directo de Loïe Fuller, que es como se llamaba la bailarina que inventó esta danza, se proyectaba luz eléctrica de diferentes colores sobre su cuerpo y su vestimenta. El objetivo de la coreografía y de los efectos de luz era jugar con las imágenes generadas por los movimientos sinuosos: oculto entre las ondulaciones de la tela y diluido por la luz y el movimiento, el cuerpo de la bailarina se desmaterializaba, se convertía en pura imagen. No es de extrañar por ello el interés de los hermanos Lumière por inmortalizar esta danza utilizando el recién inventado cinematógrafo. El color, que tanta importancia tenía en el espectáculo original de Fuller, se añadió después pintando a mano la película, fotograma a fotograma, para emular los efectos cromáticos de la *Danse*.

Está documentada la fascinación que causó Fuller en los círculos de vanguardia, aunque cronológicamente fuese anterior. Algunos artistas la vieron bailar cuando eran jóvenes y otros la conocieron mediante diversos testimonios (fotografía, cine), así como a través de la multitud de imitadoras que surgieron, como la que tenemos ante nosotros.

Se propone el análisis en paralelo de *Danse Serpentine* y de *Dubonnet*, de Sonia Delaunay, puesto que ambas obras se relacionan a varios niveles. La obra de Sonia Delaunay se inscribe en una investigación paralela al cubismo, caracterizada por el decorativismo y el uso del color puro en sintonía con la teoría de Chevreul. Esta teoría concede a la mirada subjetiva del espectador un papel fundamental en la percepción de los colores; por otra parte, la importancia concedida al color en sí mismo, desgajado del objeto, contribuye decisivamente a que, en la práctica artística, el color se llegue a independizar de la representación objetiva de las cosas. La obra de Delaunay es resultado de estas investigaciones, pero además ejemplifica la expansión del concepto y uso del arte en el contexto de las vanguardias. *Dubonnet* era la marca de un aperitivo muy prestigioso en la Francia de principios del siglo XX. Se trata de una obra publicitaria que testimonia el interés de la industria por servirse de una estética atractiva para impulsar la difusión y el consumo de sus productos y, por otro lado, la curiosidad de los artistas por participar en el incipiente mundo del diseño publicitario derivado de una sociedad inmersa en una oferta cada vez más diversificada.

Desde un punto de vista formal es evidente la relación entre los movimientos de Fuller, cuya danza provoca formas abstractas en las que el color juega un papel muy destacado, con la obra de Sonia Delaunay. Ambas parten de la experimentación lumínica y cromática para





llegar a la abstracción de la imagen. El vínculo entre ambas obras se intensifica además en el ámbito conceptual, puesto que Loïe Fuller encarna la figura del espectáculo de masas por excelencia y cosechó un enorme éxito de público, y Sonia Delaunay realizó múltiples diseños publicitarios para marcas de primera línea como Dubonnet, Pernod, Pirelli o Chocolat, destinados también al consumo de masas. El ritmo vertiginoso de la danza de Fuller generaba en el espectador una mirada prácticamente hipnótica, una cierta subyugación visual, de la que participan también las curvas y contracurvas de colores de Delaunay. De esta misma subyugación se sirve actualmente la publicidad para hacer llegar sus mensajes de manera inconsciente al espectador, sin que exista cuestionamiento racional por su parte.



## Pautas para el análisis

**1.** Se sugiere observar con los alumnos los movimientos que ejecuta la bailarina y las formas que adopta, así como las imágenes que genera la coreografía.

**2.** En el contexto de las vanguardias el diálogo entre diferentes manifestaciones artísticas fue enormemente fructífero. Procure que sean los propios alumnos los que, al analizar Dubonnet, determinen si encuentran vínculos formales entre la danza de Fuller y la pintura de Delaunay.

**3.** Haga que los alumnos se detengan en las diferentes manifestaciones artísticas presentes en la sala: danza, música, cine, pintura, y, con Dubonnet, también diseño y su aplicación en la publicidad. Esta convivencia genera elementos interesantes para la reflexión: ¿Cuál es la verdadera obra de arte, la danza de la imitadora de Fuller, o la película de los Lumière que ha permitido inmortalizarla? ¿Son más significativas las artes visuales, que permanecen, o las artes del tiempo, ligadas al instante concreto en que se producen?

**4.** Loïe Fuller estuvo relacionada con los artistas de vanguardia, quienes vieron en su innovador modo de bailar una verdadera fuente de inspiración. Pero al ser grabada y reproducida a través del cinematógrafo, su danza se convirtió también en un espectáculo que pudo ser consumido por un número mucho mayor de personas, pasando a formar parte, de este modo, de la incipiente cultura de masas. Investigue con sus alumnos qué formatos definen hoy la cultura de masas y cuáles son los canales que visibilizan y/o difunden esta cultura.

### Notas:

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are approximately 20 lines visible. The paper has a slight shadow on its right side, suggesting it's resting on a surface.

## 5. La modernización. de los modos de vida. Sala 207

**L**a Primera Guerra Mundial marca el final de una época y el inicio de un nuevo orden mundial en el que el desarrollo industrial traerá consigo cambios fundamentales. Tras la Gran Guerra, los años 20 vienen marcados por el progreso económico y el incremento demográfico, que se tradujo en un éxodo rural hacia las urbes. El rápido crecimiento de las ciudades se vio a su vez favorecido por el desarrollo de nuevos medios de transporte, y en especial de los vehículos a motor. En España, la dictadura de Primo de Rivera se beneficia de esta coyuntura económica internacional, que se aprovechará para impulsar el desarrollo industrial.

En este contexto de expansión urbana, se consolida el establecimiento de nuevas clases sociales: el grupo más numeroso en las ciudades eran los obreros industriales; no obstante, será la burguesía, enriquecida en algunos casos gracias a negocios auspiciados durante la guerra, junto a las clases medias, la que irá imponiendo su forma de vida al resto de la sociedad. La prensa, el asociacionismo (ateneos, tertulias, peñas, casinos, etc), y la movilización de masas (mítines, reuniones...) son los instrumentos con los que cuenta la ciudadanía para manifestar o reforzar su pertenencia a un determinado estrato social. Además, se generan nuevos hábitos relacionados con el ocio y el consumo, como la asistencia a espectáculos de masas: toros, competiciones deportivas, cine, etc.

La posición de la mujer experimentó también un cambio significativo durante estos años. La Revolución Industrial primero, y la guerra después, habían favorecido la incorporación de la mujer al mundo laboral. Tras la contienda, y al menos en las clases medias y altas, se incrementa el número de mujeres que acceden a la educación y que se suman paulatinamente a la vida pública.

Todos estos cambios se verán representados en el panorama artístico dentro de la "vuelta al orden" que predominó en estos años. Este retorno a la figuración, considerado

vía fundamental para la comunicación con el público, surge tras la Primera Guerra mundial como consecuencia de la necesidad de la sociedad occidental de volver a ciertos valores clásicos tras la enorme ruptura que representó el cubismo. Esto no supuso de ninguna manera la vuelta a un lenguaje académico, sino una manera propia de conjugar pasado y modernidad. La utilización del lenguaje figurativo permite al pintor reflejar los cambios que caracterizaron el período europeo de entreguerras; a través de ellos, percibimos la tensión entre los avances y los riesgos que comportaba la modernidad.

## Ángeles Santos

*La tertulia, 1929*



Con tan solo diecisiete años, Ángeles Santos pinta *Tertulia* en un pequeño piso de unas amigas suyas, compañeras de sus clases de pintura, que serán las modelos del cuadro. El tema escogido para la obra nace de la trasposición al universo femenino de un ritual que en la época estaba aún reservado a los hombres: el de la tertulia vespertina en los cafés, donde se hablaba sobre arte, literatura o política. La joven pintora solía participar en alguna de estas tertulias de escritores y pintores del Valladolid donde creció, si bien debía acudir acompañada de su padre.

No resulta por ello sorprendente que la reunión exclusivamente femenina mostrada por Ángeles Santos se desarrolle, al contrario de las tertulias masculinas, en el ámbito privado, doméstico. Las cuatro mujeres representadas aparecen leyendo, fumando y pensando: es evidente que se trata de mujeres formadas y plenamente inmersas en los cambios sociales de su época. De hecho, la propia pintora afirmó haber representado a “cuatro chicas modernas, emancipadas”.

Sin embargo, la atmósfera densa y cerrada y la relación entre las figuras, que bascula del tenso juego de miradas a la aparente incomunicación, provocan una leve sensación de incomodidad que acaba transmitiéndose al espectador. Ángeles Santos, considerada una de las principales representantes del llamado realismo mágico, describe así acertadamente un mundo femenino que, dispuesto a romper los cánones tradicionales, encuentra sin embargo dificultades para expresarse abiertamente.

## Pautas para el análisis

**1.** Pida a sus alumnos que analicen la modernidad de la escena partiendo de la temática, el vestuario, las actitudes de las protagonistas. Para ello puede ser útil que los alumnos recuerden a las mujeres de “La salida de la fábrica”, que han observado recientemente, y que las comparen con las representadas por Ángeles Santos. ¿Podrían ser estas últimas, mujeres de nuestro tiempo?

**2.** Dedique una atención específica al título de la obra. ¿Qué implicaciones tenía el término tertulia a finales del XIX y principios del XX? ¿Por qué la autora se *apropia* del término?

**3.** Analice con los alumnos el papel que ha jugado la mujer en las diferentes obras en las que ha aparecido a lo largo del recorrido: objeto de representación o grabación (*Salida de la Fábrica, Ballet Mecánico*), artista y al tiempo objeto de representación (Loïe Fuller); autora (Sonia Delaunay, Ángeles Santos). La irrupción de la mujer en el panorama artístico, no ya como protagonista sino como autora, es uno de los signos y consecuencias del avance de la modernidad. ¿Qué papel juega la mujer en el panorama artístico actual?, ¿Conocen los alumnos mujeres artistas de hoy?

### Notas:

[illegible]

## Alfonso Ponce de León

*Accidente, 1936*



Este lienzo constituye otra muestra de la vuelta a la figuración propia de la época de entreguerras, y al mismo tiempo nos proporciona, por la temática que trata, otra escena ejemplificadora del proceso de modernización que la sociedad europea -y española- vivió en aquellos años. Ponce de León capta el instante inmediatamente posterior a un accidente automovilístico. El conductor, expulsado fuera del vehículo a causa del impacto, yace en una forzadísima posición con la cabeza en contacto con el suelo mientras su mano izquierda agarra una ramita de espino. A pesar de lo intenso y lo violento del acontecimiento narrado, su rostro aparece inexpresivo, casi burlón, ajeno aparentemente a la experiencia vivida.

Los riesgos derivados del uso de las nuevas máquinas, aviones y automóviles, que ganaban velocidad al ritmo que avanzaba el progreso técnico, eran una preocupación corriente en la época. De hecho, los medios de comunicación se hacían eco de los cada vez más numerosos accidentes. La elección de este tema por parte de Ponce de León no parece debida sin embargo a su deseo de constatar esta nueva realidad, sino a la circunstancia de que el propio pintor sufrió un accidente de automóvil en la Sierra de Guadarrama. La obra ha sido considerada más tarde una premonición de su muerte, acaecida pocos meses después de pintarla, cuando fue asesinado por sus adversarios políticos y su cadáver fue encontrado en una cuneta.

En el tratamiento del tema son de reseñar lo inusual del encuadre, el manejo artificial de la luz y la extraña inmovilidad de la figura, protagonista de una escena que parece *congelada*. Con todos estos elementos, derivados en parte de la fascinación que Ponce de León sentía por el cine, el pintor logra una inquietante atmósfera de ensoñación que es señal de identidad de su renovadora figuración.

## Pautas para el análisis

**1.** Antes de transmitir a los alumnos las circunstancias históricas en las que se pinta la obra, pregúnteles si les parece una escena producto de una experiencia, o por el contrario algo producto de la imaginación. ¿Cómo justifican su opinión?

**2. Aborde la observación de la obra de Ponce de León como si se tratara de un fotograma cinematográfico, completando la narración implícita que contiene: ¿Qué ocurre antes del accidente? ¿Cómo se ha producido? ¿Qué sucede inmediatamente después?**

**3.** La obra es testimonio de los riesgos que pueden derivarse del progreso técnico. ¿Qué riesgos conllevan los medios de transporte actuales? ¿Y las tecnologías de la comunicación?

**Notas:**

[illegible]

## 5. El cuerpo moderno. Sala 207

**E**l retorno a la representación de la figura humana y del cuerpo a partir de los años 20 llevará a una presencia más significativa del desnudo en el ámbito artístico. Este despliegue de cuerpos y desnudos tiene su correspondencia con un cambio de estatuto y concepción del cuerpo en el ámbito social y de la vida privada. La tradición cristiana propició hasta bien entrado el siglo XX la sospecha en torno al cuerpo, definido siempre por contraposición al mundo del espíritu y por lo tanto concebido como prisión del alma: mostrar interés por el cuerpo como tal, suponía prestar atención al lugar donde se escenifica el pecado.

El período de entreguerras puede considerarse, al menos para la burguesía, la época en la que se establecen formas de relación diferentes con el propio cuerpo, gracias a la confluencia de varios factores: la vestimenta, especialmente la femenina, se hace más escueta y ligera; la apariencia física, por ello, depende en mayor medida de la propia configuración del cuerpo que de aquello que lo cubre, lo que conduce a la necesidad de cuidarlo y mantenerlo. La burguesía que acude a playas y balnearios muestra un creciente interés por la cultura física, al tiempo que avanza significativamente el aseo personal. Hacen su aparición los deportes y juegos al aire libre, que en esta época se mantienen en un estadio de amateurismo; así, el tiempo de ocio y el placer comienzan a estar asociados a la vivencia de lo corporal.

Muchos ejemplos de la nueva pintura figurativa, en la que abundan desnudos exultantes y llenos de vitalidad, muestran una cierta complacencia con la vida contemporánea, con los nuevos tiempos. Al tiempo que el desnudo avanza en el terreno pictórico despojándose de las referencias mitológicas o religiosas que lo constreñían antaño, avanza a su vez en el espacio doméstico, donde uno puede abandonar su apariencia social para contemplarse en total desnudez, de un modo no autorizado a los demás.

Percibido aún en los años 20 como progreso de la provocación, el desnudo se convierte a medida que avanza el siglo en un modo natural de habitar el propio cuerpo. De aquí en adelante no habrá vida privada, diversión ni descanso que no se vinculen a la experiencia de lo corporal: el cuerpo liberado, propio de la vida moderna, desarrollará todas sus posibilidades.

## Roberto Fernández Balbuena

*Desnudo, 1932*

## José de Togores

*Pareja en la playa, 1922*



Partiendo de las dos obras propuestas, se puede percibir el vínculo existente entre la presencia del desnudo en la pintura y el nuevo papel que adquiere el cuerpo en la vida cotidiana: la sensualidad, erotismo y plenitud vital que emanan de los lienzos son símbolo de la nueva consideración del cuerpo que trae consigo el siglo XX.

Fernández Balbuena pone a disposición del observador el cuerpo desnudo de una mujer joven, llena de vida. Más allá del uso del colorido vibrante, la iluminación, los resplandores y las sombras, lo que atrae la mirada de quien observa es la postura de la joven, su actitud. En ella se conjuga el abandono sensual, el ensimismamiento íntimo del que se sabe solo y protegido de la observación ajena, con la total exposición a la mirada de los demás. En este caso, como en otras obras vistas con anterioridad, la fotografía ha prestado a la pintura parte de sus posibilidades y de sus efectos: la mujer parece estar siendo observada por un intruso y la escena parece captada en el mismo instante en que se produce.



*Pareja en la playa*, de José de Togores, presenta dos cuerpos en contacto, desnudos, utilizando una técnica realista, sin recurrir a los tintes surreales o absurdos que encontramos en otros ejemplos de la nueva figuración. No se trata tanto de una escena tomada de la realidad – el contacto físico entre un hombre y una mujer desnudos en un exterior sería impensable en la época –, como de una ampliación del campo de la representación a nuevos modos de relación física y erótica.

Los cuerpos adquieren un aspecto esculpido debido a su contundencia, a su robustez y a la estaticidad de la composición. El espacio, en el que sólo se distingue una lámina de agua y una de arena, es absorbido por la monumentalidad de los cuerpos. En la pintura se percibe, aún más que en el lienzo anterior, la afirmación del cuerpo como disfrute abierto e inmediato. Un disfrute que no atañe en este caso al que observa, sino a los protagonistas





## 6. Cuerpos y máquinas. Salas 206 / 10

**E**l progreso derivado de la tecnología tendría también consecuencias en el propio autoconcepto del ser humano. La creciente mecanización de la industria en las primeras décadas del siglo XX provocó reacciones encontradas. Por un lado había quien abrazaba el entusiasmo derivado del potencial de la máquina para cambiar la vida del hombre, mientras que por otro - igual que en la actualidad - existía cierta desconfianza precisamente ante ese mismo potencial. La máquina podía hacer el trabajo del hombre, pero quizás también podría llegar a reemplazarlo y alienarlo, como propusieron cineastas como Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927) o Charles Chaplin (*Tiempos Modernos*, 1936) de manera inquietantemente verosímil.

Como hemos visto a lo largo de este itinerario, la irrupción de la máquina en el campo de la creación artística fue inicialmente acogida con entusiasmo por parte de los artistas porque veían en ella un vehículo de progreso no sólo de tipo material, sino también ideológico, político y social. Las primeras vanguardias artísticas estaban movidas en gran medida por este ideal utópico con el convencimiento de que el arte podía jugar un papel fundamental como transmisor de doctrinas, creencias y valores. La obra que veremos a continuación representa un punto de intersección entre esta visión positiva y poética de la máquina, y la plasmación de un deseo de mejora y renovación social a través del arte en sus múltiples facetas.

Las máquinas, además, cambiaron el modo en el que el ser humano se percibía a sí mismo: con el avance de los conocimientos anatómicos o el empleo de nuevos métodos científicos para el tratamiento de las enfermedades, el hombre también podía ser entendido como el producto de un engranaje perfectamente ensamblado, cuyos límites aún estaban por explorar. Una de las manifestaciones de esta nueva relación entre el hombre, el cuerpo y el espacio fue el perfeccionamiento técnico, escénico y coreográfico de la danza, y muy especialmente del ballet, que conoció un extraordinario desarrollo desde mediados del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX.

Conforme avanzaban las primeras décadas del siglo XX se hizo cada vez más evidente que la realidad distaba mucho de las esperanzas que se habían depositado en el progreso técnico y en sus posibilidades: Europa se encontraba inmersa en el período de entreguerras, recién salida de un conflicto internacional de consecuencias devastadoras tanto a nivel político como socio-económico. La difícil situación económica a partir de finales de los años 20, unida al auge de los regímenes totalitarios, generó un clima de inestabilidad que acabó desembocando en la Segunda Guerra Mundial. Ambos conflictos bélicos dejaron patente que las máquinas no sólo servían para crear, sino también para destruir, socavando, además, con la fe que muchos artistas habían depositado en el papel del arte como impulsor del tan deseado progreso.

## Oskar Schlemmer

*Ballet Triádico, 1922*



Oskar Schlemmer concibió el *Ballet Triádico* en el contexto de su trabajo en la *Bauhaus*, de cuyo taller de teatro fue director. La filosofía de esta escuela concebía el cambio social y la transformación estética como partes indisolubles del mismo proyecto; en ese sentido, tanto la desaparición de la escuela como la persecución a la que fueron sometidos los artistas que formaron parte de ella, resultan sintomáticas del fracaso del ideal utópico que representaba.

*Das Triadische Ballett* (El Ballet Triádico) dio vida a una de las creaciones de danza más relevantes del siglo XX. Se trata de un baile sinfónico dividido en tres partes, que evolucionan desde lo hilarante a lo solemne, e interpretado por tres bailarines, dos hombres y una mujer.

El conjunto de la propuesta pretendía ser un compendio entre las artes y los nuevos avances técnicos. Los dieciocho trajes que intervienen en la pieza limitan deliberadamente la libertad de movimiento de los participantes debido al peso de los nuevos materiales con los que están confeccionados, a sus formas y a las máscaras que portan. Schlemmer se sirvió de la tecnología y las posibilidades de la fabricación industrial para realizarlos, como podemos ver en el empleo del metal y del plástico. Las obras presentes en la sala son reconstrucciones de los años 80 y 90 basadas en los modelos originales de los años 20.

Los movimientos mecánicos del ballet convierten a los bailarines en esculturas que invaden el espacio del espectador. La idea del hombre y su relación con la máquina que

se ha visto anteriormente en el *Ballet Mécanique* de Fernand Léger vuelve a surgir aquí, pero llevada un paso más allá: ahora es el propio ser humano el que se transforma en máquina. De hecho, esta relación entre Schlemmer y Léger no es casual: ambas obras carecen de un guión, y fue el mismo Léger quien invitó a Schlemmer a presentar su ballet en París en 1932. No en vano, ya desde principios del siglo XIX había surgido la idea de que la marioneta como figura deshumanizada era incluso superior al bailarín, que podía ser sustituido por elementos con una estética más acorde con los tiempos que se estaban viviendo. En Schlemmer, esta interpretación se produce sin embargo de manera positiva y acrítica, sin las connotaciones negativas que podemos intuir en otros artistas coetáneos. Lo que en algunos de sus contemporáneos constituía denuncia de una sociedad en la que lo mecánico parecía relegar al hombre, en Schlemmer es todavía creencia en el poder redentor de la tecnología y de la máquina. El cuerpo, para Schlemmer, podía aspirar a funcionar como una máquina perfecta.

## Pautas para el análisis

**1.** Aborde la observación de los trajes del Ballet Triádico preguntando a los alumnos cómo se sentirían si los llevaran puestos, y sobre todo, qué tipo de movimientos podrían ejecutar. Vincule sus conclusiones al mundo de la mecanicidad y de los autómatas. Haga hincapié asimismo en la modernidad de la propuesta estética de Schlemmer.

**2.** Partiendo de la dicotomía existente en las primeras décadas del siglo XX entre fascinación por lo mecánico y temor al poder de las máquinas, se podría discutir con los alumnos cuál es la relación actual entre hombres y máquinas: nuestra dependencia de la tecnología o la exigencia cada vez mayor de que el hombre se comporte como un engranaje dentro de un circuito de producción global. ¿Las nuevas tecnologías liberan al hombre o son un vehículo más para coartar las libertades?

**3.** Como actividad complementaria para el aula, se puede visionar la grabación de una de las representaciones del Ballet Triádico. Disponible en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=TSrwf2f-IQY>

### Notas:

[illegible]

## 7. El fin de la utopía moderna: Guernica. Sala 206

**E**l *Guernica* cierra el itinerario por varios motivos. Por un lado, representa el cenit en el ámbito artístico de la situación de tensión socio-política que vive Europa a lo largo de la década de los 30, que desemboca en la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Paralelamente, ejemplifica algunos de los cambios formales que tuvieron lugar en el arte europeo durante las primeras décadas del siglo XX.

*Guernica* narra un drama humano universal como es la guerra, y del mismo modo que plasma un acontecimiento histórico concreto, el bombardeo de la población que da nombre a la obra, también preludia el panorama de dolor y destrucción que traerá consigo la Segunda Guerra Mundial y en general cualquier conflicto bélico, pasado o futuro.

No obstante, *Guernica* cierra también este recorrido porque representa la manifestación última de la utopía del progreso que ha constituido el hilo conductor del itinerario. La visión idealista que desde finales del siglo XIX había ligado la máquina al progreso del ser humano sufre ahora un duro revés, y frente al compromiso político del que da muestras Picasso al realizar este mural, las tendencias artísticas informalistas surgidas en Europa tras el fin de la Segunda Guerra Mundial se enfrentarán a la desilusión y el escepticismo de los artistas respecto al futuro, al papel del arte como catalizador de transformaciones sociales y a la misma naturaleza del ser humano.

*Guernica* es producto de un encargo realizado en 1937 por el Gobierno de la Segunda República para el pabellón de España en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie Moderne* (Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna), celebrada en París ese mismo año. El Gobierno español se planteó su participación en la Exposición como una oportunidad de recabar apoyos del exterior, y para ello encargó su construcción y decoración a los mejores arquitectos y artistas del momento.

Al acabar la Exposición Universal la obra inició un periplo por distintos países hasta quedar depositado en el MoMA de Nueva York por expreso deseo de Picasso, quien declaró que *Guernica* no debería devolverse a nuestro país hasta que no se hubiesen recuperado las libertades democráticas. El mural llegó a España por primera vez en su historia en 1981, y desde 1992 está adscrito al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

## Pablo Picasso

*Guernica, 1936*

El 26 de abril de 1937, Guernica, una pequeña población del País Vasco con un elevado simbolismo en la tradición política vasca, fue bombardeada por aviones de la Legión Cóndor alemana, dejando tras ellos una villa devastada y más de un millar de víctimas. Se trataba de la primera ofensiva masiva e indiscriminada contra una población civil indefensa compuesta mayoritariamente de mujeres y niños. Ante la magnitud del ataque, la prensa escrita nacional e internacional se hizo rápidamente eco de la noticia.

Picasso residía por entonces en la capital francesa y tras conocer el desarrollo de los acontecimientos optó por hacer de Guernica el tema del mural que el Gobierno de la República le había encargado para el vestíbulo del pabellón español. Como diría el propio artista: *Una obra de arte debe hacer a un hombre reaccionar, sentir intensamente, que cree él también, aunque sea sólo en su imaginación. Debe convulsionarle y agitarle; tiene que ser consciente del mundo en que está viviendo, y para ello primero debe ser arrojado fuera de él.*

Para lograr esto, Picasso empleó una serie de recursos fácilmente identificables por los espectadores que verían la obra, pero poderosamente efectivos: los ojos en forma de lágrimas que representan el llanto de las mujeres, las lenguas puntiagudas que plasman visualmente los aullidos de dolor de las víctimas o la flor que nace del brazo cercenado de la figura que yace en el suelo son elementos formales que contribuyen a transmitir el mensaje desgarrador de la obra.



*Guernica* fue realizado en un tiempo récord. En apenas veintiún días Picasso realizó una composición abigarrada en la que todas las figuras son víctimas de la guerra, especialmente la mujer. El carácter universal de la obra se ve reforzado por la ausencia de verdugos o de alusiones a una guerra concreta. Se trata de un mural que habla del dolor y la destrucción irracional provocados por los conflictos armados, pero que también deja una puerta abierta a la esperanza para que la historia no vuelva a repetirse.

A pesar de la tibieza con la que se recibió la obra cuando se colocó en el pabellón de España, *Guernica* se ha convertido en un icono de la Guerra Civil española, del antibelicismo mundial y de la lucha por la libertad. Al mismo tiempo reivindica, desde el espíritu de la modernidad, el intento de la vanguardia para asumir una función política y entablar un diálogo directo con el espectador.

## Pautas para el análisis

**1.** Haga que sus alumnos describan la situación de cada personaje presente en la escena. Incida en el destacado papel de la mujer. Pregunte a los alumnos sobre los motivos que pudieron llevar a Picasso a adjudicar a la mujer el protagonismo de la obra.

**2. Picasso dijo de *Guernica*: “El cuadro vive a través de quien lo contempla”. Proponga a sus alumnos que doten de simbología a cada elemento que compone la obra.**

**3.** Picasso emplea recursos formales concretos para transmitir un mensaje determinado (la lengua puntiaguda para indicar dolor, los ojos en forma de lágrima para representar el llanto, etc.). Los alumnos pueden ir analizando cada uno de ellos para adquirir una mejor comprensión de la obra. Comente también con los alumnos sobre el uso del blanco y negro como recurso formal. ¿Aumentaría o disminuiría la efectividad del cuadro si Picasso se hubiera decantado por el color? ¿Pueden tener estos colores carga simbólica?.

**4.** Como se ha visto a lo largo de este itinerario, el arte puede entenderse no sólo como puro disfrute estético, sino también como fuente de compromiso político y debate. Se sugiere que los alumnos reflexionen acerca del papel de *Guernica* como manifestación de un ideario político y denuncia de una situación aberrante.

**5.** Los artistas que hemos visto a lo largo de este itinerario creían firmemente que el arte podía contribuir a crear una sociedad mejor. En base a los acontecimientos históricos que tuvieron lugar inmediatamente después de la conclusión del *Guernica* en 1937, se sugiere que los alumnos consideren si se cumplieron las expectativas de esta generación de artistas, así como interrogarles sobre su propia visión del papel del arte en la sociedad actual.

**6.** Se ha dicho con frecuencia que *Guernica* es una obra universal cuyo mensaje trasciende cualquier tipo de barrera cronológica o geográfica. Los alumnos podrían intentar justificar esta afirmación en base al análisis de los distintos elementos que componen la obra.

**Notas:**

This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.



## Propuesta de itinerarios transversales

Los contenidos de esta guía configuran un itinerario que abarca una época cronológica de unos cuarenta años, en el cual se gesta un período conocido como *Modernidad*. De este complejo y rico panorama, en el que se superponen multitud de acontecimientos relevantes, hemos extraído algunos hitos temáticos que juzgamos de interés histórico y artístico. Sin embargo, los discursos, los temas, y los puntos para la reflexión que actualmente subyacen en la Colección del

Museo son mucho más numerosos que los aquí reflejados, y pueden enfocarse de tal modo que sean de utilidad para acompañar explicaciones de temas curriculares, o para ilustrar otros que le parezca interesante exponer a sus alumnos de Primaria, ESO o Bachillerato. De hecho, las propias obras trabajadas en este itinerario pueden apoyar argumentos diferentes a los tratados, si se combinan de distinta manera y se interpretan desde otros puntos de vista.

Presentamos cuatro itinerarios breves, combinando de distinto modo algunas de las obras que aparecen en esta Guía. Estos itinerarios constituyen temas transversales que recorren el itinerario general: cuerpo, tecnología, evolución formal y mujer.

### Cuerpo

Auguste y Louis Lumière: *Danse Serpentine* (III) (Imitadora de Loïe Fuller)

José de Togores: *Pareja en la playa*

Roberto Fernández Balbuena: *Desnudo*

Oskar Schlemmer: *Ballet Triádico*

El cuerpo ha sido un motivo temático central en las prácticas artísticas. Siguiendo este recorrido, podrá descubrir el nuevo estatuto que adquiere el cuerpo en el contexto de las vanguardias artísticas: cómo la atención prestada a las posibilidades del cuerpo humano

desemboca en un destacado desarrollo de la danza, y cómo el arte reflejó el nuevo modo en que el hombre miraba su cuerpo y, por tanto, se miraba a sí mismo: desde la reivindicación de la libertad de lo corporal, hasta la asimilación entre cuerpo humano y máquina.

## **Tecnología: progreso y conflicto**

Auguste y Louis Lumière: *Salida de la fábrica II*

Fernand Léger: *Ballet mécanique*

Alfonso Ponce de León: *Accidente*

Oskar Schlemmer: *Ballet Triádico*

Pablo Picasso: *Guernica*

Al comienzo de siglo XX, los avances tecnológicos fueron percibidos de modo positivo por el conjunto de la sociedad y generaron una firme creencia en el progreso. No solo se había desarrollado la industria, sino que esos avances se reflejaban también en el mundo de las artes: la fotografía y, sobre todo, el cine, entusiasmaron a las clases obreras. Sin embargo, todo este proceso tuvo también sus sombras: los accidentes laborales se dispararon, así como los incidentes en los nuevos medios de transporte. Asimismo, la presencia de la tecnología tuvo consecuencias en el propio autoconcepto del ser humano: ante el poder de la máquina, surgió el miedo a la deshumanización. Las guerras del siglo XX atestiguan el fracaso del ideal utópico y de la fe en el progreso que habían caracterizado el inicio del siglo.

## **Evolución formal**

Darío de Regoyos: *La viña*

Pablo Picasso: *Los pájaros muertos*

Sonia Delaunay: *Dubonnet*

Entre la obra propuesta de Regoyos y la de Delaunay transcurren solo catorce años. Sin embargo, en ese corto lapso de tiempo, la evolución que sufre la pintura en cuanto a su aspecto formal será definitiva. El cubismo de Picasso y Braque supone un paso decisivo en un proceso que, partiendo de la crisis del arte figurativo, culminará en el surgimiento del arte abstracto.

## **Mujer**

Auguste y Louis Lumière: *Salida de la fábrica II*

Auguste y Louis Lumière: *Danse Serpentine (II)* (Imitadora de Loïe Fuller)

Ángeles Santos: *La tertulia*

A finales del siglo XIX la mujer se incorpora al mercado laboral y comienza a conquistar un nuevo papel en el seno de la sociedad occidental: no sólo va a convertirse en mano de obra, sino que también participa cada vez en mayor medida en la esfera pública, y se introduce en el mundo del arte no ya como motivo de representación sino como creadora. La mujer genera sus propios espacios y descubre nuevas formas de presentarse al mundo. Nace la mujer moderna, encarnada en las propias artistas como Ángeles Santos.



**[www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)**



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA