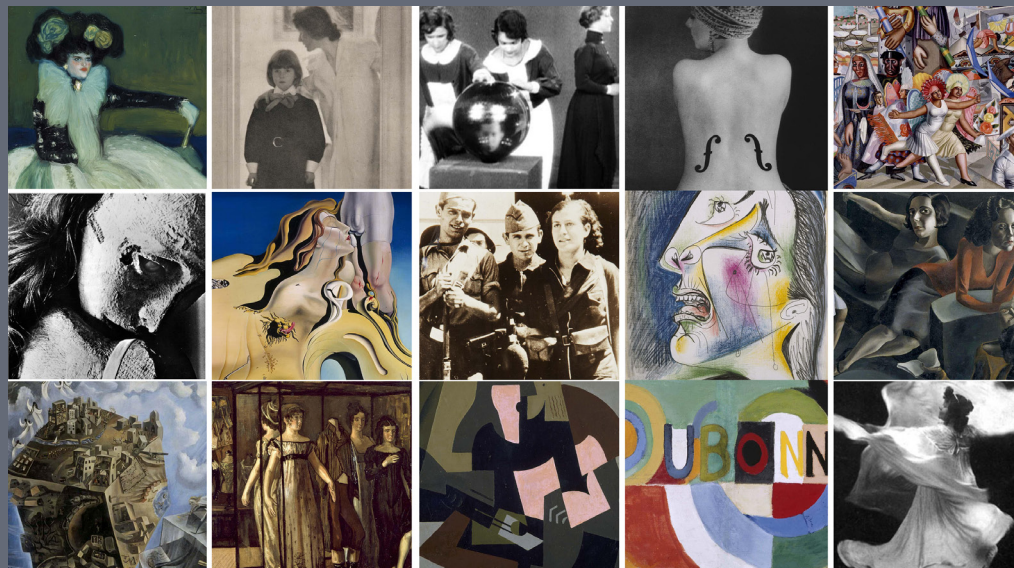


Didáctica 2.0

MUSEOS EN FEMENINO

www.museosenfemenino.es

Guía didáctica



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

“CREADAS Y CREADORAS.

LA DECONSTRUCCIÓN ICONOGRÁFICA DE LA FEMINIDAD DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA.”

Autoría

Marián López Fernández Cao

Yolanda Beteta

Asunción Bernardez Rodal

Antonia Fernández Valencia



Guía didáctica

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

la deconstrucción iconográfica de la feminidad desde una perspectiva feminista



CONTENIDO

1. Elección de los itinerarios
2. Objetivos
3. Contenidos que se abordan
4. Claves del análisis
5. Desarrollo del itinerario



Guía didáctica

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

la deconstrucción iconográfica de la feminidad desde una perspectiva feminista

1. ELECCIÓN DEL ITINERARIO

Las políticas de igualdad impulsadas por los organismos políticos nacionales y transnacionales han promovido los principios de coeducación y de igualdad de oportunidades en todas las esferas de la vida pública. Sin embargo, la puesta en práctica de tales directrices políticas no siempre responde a dicho principio. Los museos, como centros de cultura y educación, no pueden mantenerse al margen de los principios de igualdad de oportunidades que se desarrollan en los marcos legislativos. Las instituciones museísticas deben acometer profundas reformas en sus políticas de gestión, difusión y adquisición del patrimonio histórico-artístico con el objetivo de revalorizar las aportaciones de las mujeres artistas.

La propuesta didáctica parte de la necesidad de impulsar la asociación de los museos y las instituciones educativas para crear estrategias conjuntas que permitan superar las desigualdades de género mediante un acercamiento crítico a la historia y teorías del arte.

La propuesta se materializa en un itinerario integrado por varias obras artísticas que actualmente se exhiben en la colección 1 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en adelante MNCARS) y que integran el Itinerario “Feminismo. Una mirada feminista de las vanguardias” diseñado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con el MNCARS. El itinerario responde a la necesidad de dar mayor visibilidad a las mujeres artistas y a su forma de ver, sentir y experimentar el arte.

2. OBJETIVOS

El objetivo fundamental de la propuesta didáctica es acercar el arte desde una perspectiva feminista al público general y especialmente al profesorado y alumnado de todos los niveles educativos interesados en abrir nuevas vías de trabajo basadas en la participación activa, el cuestionamiento crítico de la historia y las teorías del arte, la inclusión de la perspectiva de género y los principios coeducativos, así como la actividad artística como motor de conocimiento, comunicación, expresión y transformación.

Los estudios señalan que la presencia de las mujeres artistas en las colecciones museísticas es claramente minoritaria lo que dificulta la capacidad de que las mujeres se reconozcan a sí mismas como parte activa y creadora de la sociedad y de su patrimonio histórico-cultural.

La propuesta didáctica pretende paliar la escasa visibilidad de las mujeres artistas en los museos, cuestionar la presencia/ausencia de las artistas en los libros de arte, reflexionar sobre los criterios de calidad artística que ha determinado la crítica y las teorías del arte y animar a la creación desde una perspectiva crítica y democrática.

La propuesta se estructura en torno a un itinerario de obras artísticas que ofrecen vías de reflexión para descubrir el arte desde una perspectiva feminista, deconstruir la visión tradicional del arte con una mente abierta, plural y crítica y acercarse al arte desde un posicionamiento activo y reflexivo a partir de la consecución de los siguientes objetivos:



2. OBJETIVOS

- Descubrir la existencia de mujeres artistas.
- Analizar las obras desde una perspectiva feminista.
- Reflexionar sobre su presencia/ausencia en los libros y museos de arte.
- Relacionar las creaciones artísticas con la experiencia personal de las creadoras y los contextos históricos.
- Pensar el arte en relación al propio cuerpo.
- Analizar el cuerpo en movimiento.
- Fomentar el pensamiento crítico.
- Promover la igualdad de derechos y oportunidades.
- Reforzar la identidad individual y relacional del alumnado.
- Desarrollar los sentidos y la creatividad.
- Enriquecer la percepción de la realidad desde diversas perspectivas.
- Reforzar los principios de empatía y comprensión de los otros, de otras sensibilidades e identidades.
- Potenciar la creación artística como instrumento de mediación y resolución de conflictos.

3. CONTENIDOS QUE SE ABORDAN

El itinerario didáctico propone un análisis y reflexión de la forma en que las/os artistas perciben la feminidad, el cuerpo y la relación física y emocional con la realidad a través del estudio de algunas de sus obras. La propuesta didáctica integra diversas perspectivas en las que el punto de vista feminista aparece de modo transversal.

- Dentro de estos contenidos podemos señalar:
- La construcción social del cuerpo femenino a través de la imagen.
- La construcción social del cuerpo masculino a través de la imagen.
- La construcción social de las relaciones de género
- Lo prescriptivo en las relaciones de género en las imágenes
- Lo proscriptivo en las relaciones de género en las imágenes
- Imagen:: realidad. Contradicciones entre las mujeres reales y la imagen de las mujeres
- Las mujeres artistas: acercamiento a su biografía y su proceso creador.
- Permanencias y cambios en la representación de las mujeres.
- Congruencias, paradojas y contradicciones entre la vanguardia artística y la participación e imagen de las mujeres.
- La creación como vía de análisis y transformación.
- La creación de las mujeres como modelo y vía de indagación creativa.



4. CLAVES DE ANÁLISIS



El itinerario parte de tres claves de análisis que contribuyen a profundizar en el estudio del arte desde una perspectiva feminista y en la forma en que las mujeres artistas proyectan sus identidades individuales.

Autorrepresentación. Las artistas afrontan el tema de su propia imagen a través de la búsqueda interior ante la falta de modelos o referentes. Estas creaciones permiten analizar si se desarticulan las definiciones tradicionales relativas a la identidad femenina cosificadas a objeto sexual y si componen nuevas identidades y rompen tabúes al abordar temáticas como la maternidad con connotaciones que transgreden el canon.

Cuerpo/naturaleza: La representación del cuerpo y la naturaleza ofrece otra clave desde la que analizar las identidades femeninas. La asociación del cuerpo con la naturaleza permite valorar si las/os autoras/es aceptan o cuestionan los cánones de belleza dominante y si ofrecen una nueva visión de las mujeres como sujetos activos y conscientes.

Espacios: La representación de escenas de la vida cotidiana proyectan la parte más íntima de la vida social de las mujeres, los condicionantes históricos de su aislamiento, su relación con el ámbito doméstico y la irrupción en la esfera pública.

En torno a estos tres ejes de coordenadas se ha diseñado un itinerario plural y diverso que permite visualizar los cambios en el paradigma de la feminidad artística desde principios del siglo XX hasta la década de los años cincuenta.



5. DESARROLLO DEL ITINERARIO

La selección de las obras de arte que integran el itinerario se ha realizado siguiendo tres criterios fundamentales: que incluyan creaciones de autoría masculina y de autoría femenina, que representen imágenes de cuerpos femeninos y que se hayan realizado en diversos periodos cronológicos con el objetivo de garantizar una diversidad temporal, estilística e histórica.

El itinerario se estructura en orden cronológico aglutinando periodos histórico-artísticos diversos que basculan entre el arte de principios del siglo XX y las creaciones ligadas a la Guerra Civil española. El itinerario sigue el orden cronológico y estilístico diseñado por el MNCARS en la exhibición de sus colecciones.

El itinerario está formado por una selección de obras que otorgan a la propuesta un elevado grado de diversidad.

SALA 201-201BIS

Mujer en azul de Pablo Picasso

Bendita eres tú entre todas las mujeres de Getrude Käsebier

SALA 202-204

La concha y el reverendo de Germaine Dulac.

El violín de Ingres de Man Ray

La verbena, de Maruja Mallo

SALA 205

La muñeca de Hans Bellmer.

El gran masturbador de Salvador Dalí. (quizá quitarlo)

SALA 206

Voluntarios para el frente de Agustí Centelles i Ossó.

Madre con niño muerto, de Picasso.

SALA 207

Tertulia de Ángeles Santos.

Las vitrinas de José Gutiérrez Solana

Incluir el mundo de Angeles Santos

SALA 210

Mujer con abanico de María de Blanchard.

Dubonnet de Sonia Delaunay.

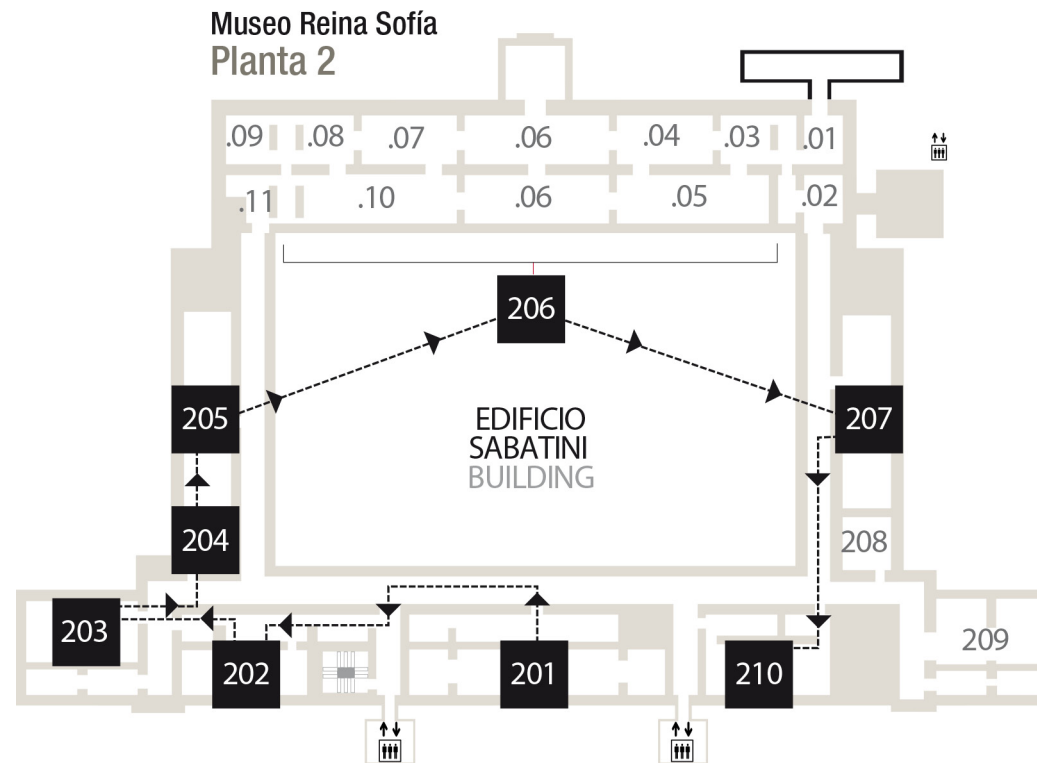
Baile Serpentina, Loïe Fuller

A continuación se aborda el análisis de cada una de las obras atendiendo a sus características estilísticas e implicaciones educativas tomando como eje central un posicionamiento crítico que requiere la participación activa del alumnado.



5. DESARROLLO DEL ITINERARIO

planos del museo



Guía didáctica

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

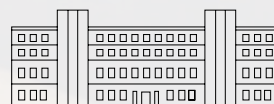
la deconstrucción iconográfica de la femineidad desde una perspectiva feminista



Mujer en azul de Pablo Picasso

Datos generales

Mujer en azul es un lienzo realizado por Pablo Picasso en 1901. Constituye el paradigma del denominado periodo azul de Picasso, etapa artística en la que el artista se aleja del academicismo aprendido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tras descubrir las vanguardias europeas en París. La obra es un retrato de una mujer ricamente engalanada y sentada en posición semifrontal. La pincelada gruesa y el tratamiento cromático ya anuncian la posterior evolución de Picasso hacia el cubismo.



Datos de interés

La Mujer en azul se presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes organizada en Barcelona en 1901. Picasso retiró la obra antes de que el jurado fallase su veredicto permaneciendo olvidada durante muchos años.

En la obra se pueden percibir las futuras características de las etapas azul y rosa pero sin el contenido alegórico de éstas. La innovación de Mujer en azul reside en el carácter plenamente postimpresionista del tratamiento del color y la composición que recuerdan en la sinuosidad de Nonell, el japonésismo de Toulouse-Lautrec y el decorativismo de Nabi de Bonnard.

De Mujer en azul no se conoce la identidad de la modelo. Pudo haber sido pintado a base de recuerdos de diversas mujeres o pudo haber posado para él una cortesana o una joven de la calle vestida a la usanza de la sociedad aristocrática madrileña de principios de siglo XX, con su amplia y adornada falda velazqueña y un enorme lazo azulado en forma de mariposa. En el rostro apenas detallado destacan unos labios rojos que recuerdan los retazos de Toulouse Lautrec y sus chicas del Moulin Rouge.

Datos con respecto del autor

Pablo Picasso (1881-1973), uno de los mayores artistas del siglo XX, participó desde la génesis en muchas de las vanguardias artísticas europeas que revolucionaron las artes plásticas y ejercieron una gran influencia en otros grandes artistas de su tiempo. Incansable y prolífico, Picasso creó más de dos mil obras y abordó géneros tan diversos como el dibujo, el grabado, la ilustración de libros, la escultura, la cerámica y el diseño de escenografía y vestuario para montajes teatrales.

Hacia finales de 1906, tras la superación de los denominados periodos azul y rosa, Picasso empieza a trabajar en una composición de gran formato que iba a cambiar el curso del arte del siglo XX: Les demoiselles d'Avignon en la que confluyen influencias del arte africano y elementos tomados del Greco y Cézanne. Bajo la constante influencia de este último y en compañía de otro joven pintor, Georges Braque, Picasso se adentró en el cubismo mediante una revisión de buena parte de la herencia plástica vigente desde el Renacimiento, especialmente en el ámbito de la representación pictórica del volumen.

Durante los años veinte Picasso fue abandonando los rigores del cubismo para adentrarse en nuevas etapas figurativas inspiradas en el clasicismo y empieza a interesarse por la escultura y el surrealismo. El estallido de la Guerra Civil española lo empujó a una mayor concienciación política, fruto de la cual es una de sus obras más conocidas, El Guernica. En la década de 1950 realizó numerosas series sobre grandes obras clásicas de la pintura que reinterpretó a modo de homenaje cerrando



Datos con respecto del autor

una trayectoria artística que le convierte en un icono del siglo XX.

Un análisis sobre la biografía del pintor en relación a la representación femenina debiera introducir aspectos sobre el concepto de objeto que Picasso señala en la mayoría de sus obras en torno a la mujer. la posición que le concede como objeto de atracción sexual (presente en todas las series del Mitonauro), su posición inactiva (como en las series de la pintor y la modelo), su posición como madre (en los retratos con sus hijos), o su posición como madres víctimas de la guerra civil (en el Guernica y preparatorios), hace del discurso de Picasso sobre las mujeres un tema de interés para debatir, contrastar con la realidad social de la época o con otros artistas con discursos diversos.

Textos del autor

En el año 1935 y en medio de una crisis personal y artística en la que el artista se plantea dispuesto “a dejar la pintura”, Picasso abandona temporalmente el pincel para adentrarse en la creación poética. Sus poemas, que habían permanecido ocultos hasta su aparición en París en 1989, son experimentaciones literarias escritas en castellano y en francés con constantes alusiones a España, su cultura popular y la Guerra Civil. Son creaciones escritas a ráfagas en auténticos raptos de inspiración que fueron sometidas posteriormente a constantes reescrituras. A continuación se reproducen algunos fragmentos¹.

“28 de octubre de 1935. Si pienso en una lengua y escribo “el perro persigue a una liebre por el bosque” y quiero traducirlo a otra lengua tendré que decir “la mesa de madera blanca hunde sus patas en la arena y muere casi del susto al reconocerse tan idiota.”

“Junio de 1937. En las entrañas del corazón están solando las calles del pueblo y la arena que cae en los relojes de arena heridos en la frente al caerse por la ventana sirve para secar la sangre que brota de los ojos asombrados que miran por el ojo de la cerradura por ver si el aire asfixiado por el hedor que se escapa de los orificios nasales de los papeles grasientos tirados al suelo o la música escondida debajo de las hojas de la vid no impide que la danza macabra borre de un plumazo la huella de las voces aferradas con las puntas de los dedos a los pedazos de pan remojados en orina un interior brillantemente iluminado recién solado chorreando

1. Picasso, Pablo (2008): Poemas en Prosa. Barcelona, Plataforma. Colección Narrativa.



Textos del autor

sangre descansando sobre relojes de arena llenos de ojos visto por el ojo de la cerradura los caracteres de imprenta dispuestos sobre una hoja de vid borrando con sus plumas el olor a pan remojado en orina la luz suela con su sangre los relojes de arena del ojo de la cerradura con sus ojos borra de sus plumas el olor a pan remojado en orina la mezcla de colores solando los ojos de las plumas arrancadas del pan remojado en orina”.

Pablo Picasso. Poemas en prosa.

Datos con respecto al contexto

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX marcaron decisivamente el rumbo del arte. En esta época se estaban gestando numerosos cambios dentro de un ambiente artístico en el que se respiraba libertad creativa encontrando en las artes tribales unas de las principales fuentes de inspiración. Fueron años de intensa experimentación dentro de un contexto en el que el lenguaje artístico tradicional se estaba agotando e impulsaba a los artistas a buscar nuevos códigos expresivos.

El arte de estas culturas antiguas ofrecía una visión más fresca y original, radicalmente opuesta a los cánones vigentes desde el Renacimiento; nuevas vías de concebir la forma y los volúmenes que les empujaban hacia la libertad creativa, despreciando incluso la destreza técnica, con la intención de plasmar en sus cuadros una visión más primaria y genuina. Este interés se aprecia en un primer momento en los fauvistas y entre los componentes del círculo expresionista Die Brücke teniendo siempre como referente clave a Gauguin, el primero de ellos.

Éste fue el marco artístico en el que se hallaba inmerso Picasso durante el proceso creativo de la Mujer en azul. El novelista Pío Baroja relata en sus memorias el ambiente social de la época en la que Picasso realizaba retratos femeninos durante su primera etapa artística en Madrid y entre los que se enmarca la Mujer en azul:

“Pablo Picasso, cuando estuvo en Madrid, había tomado un estudio hacia la calle de Zurbano, y se dedicaba a pintar de memoria figuras de mujeres de aire parisiense,



Datos con respecto al contexto

con la boca redonda y roja como una oblea... “2.

Junto a este ambiente de transformación artística, Europa se enfrenta a un periodo político extremadamente convulso que lleva a tres conflictos bélicos que influyen en la obra picassiana: las dos guerras mundiales y la guerra civil española. Esta última deja una profunda huella en Picasso que motiva no sólo su activismo político sino también la creación de una de las obras cumbre del arte contemporáneo, el Guernica.

2. Baroja, Pío (1947): Desde la última vuelta del camino. Biblioteca Nueva, Madrid 1947.

Preguntas al alumnado

- ¿Crees que la obra representa a una mujer real? ¿Con qué adjetivos la calificarías?
- Cuando Baroja dice de Picasso “pinta de memoria mujeres de aire parisiense”, a qué se puede referir? ¿tiene relación con esta obra? ¿por qué?
- Documentate sobre la situación de las mujeres en Francia y España en esta época y trata de ponerlo en relación/contraste con la imagen que Picasso representa de las mujeres en esta obra.
- Qué idea podemos obtener de “mujer” a través del retrato. ¿cuáles son los aspectos que Picasso subraya?
- ¿tiene que ver con la apariencia física o con las cualidades intelectuales?
- Pon adjetivos a la mujer de Picasso
- Analiza la importancia de la ropa y el adorno en relación con la apariencia femenina, a la luz de esta obra.
- Cuando dibujamos/pintamos “de memoria”, en qué aspectos nos solemos fijar? ¿por qué?



Propuestas de actividad

- Haz un retrato de memoria de un hombre.
- Haz un retrato de memoria de una mujer.
- Pasa los retratos al compañero/a y que éste/a describa los elementos que ve como fundamentales en la persona que has dibujado/pintado.
- Piensa en los elementos que ha subrayado tu compañero/a y si ello está relacionado con modelos o estereotipos sociales o culturales.
- Piensa en los elementos que has subrayado tú personalmente si ello está relacionado con modelos o estereotipos sociales o culturales. Piensa si ello está relacionado sobre tu forma de pensar, si es coherente o, por el contrario, te has visto influida por imágenes de los medios de comunicación.
- Compáralos con la obra de Picasso.
- Expón, delante de tus compañeros, el proceso de creación y reflexión de tu obra en relación a la de Picasso.

Líneas de trabajo

- A partir de la obra se puede trabajar sobre:
 - el concepto de estereotipo, de las permamencias atribuidas a lo “femenino” y “masculino”.
 - El vestir y el adorno como elemetos atribuidos a la femineidad.
 - El modelo interiorizado de “hombre”, “mujer”.





Datos generales

Bendita tú eres entre todas las mujeres (Blessed Art Thou Among Women) es una fotografía en blanco y negro tomada entre los años 1899 y 1903 por Gertrude Käsebier. La instantánea se publicó en 1903 en el número uno de la revista Camera Work. La imagen forma parte de las series sobre la maternidad realizadas por Gertrude Käsebier. La fotografía muestra la instantánea de una madre junto a su hija en una actitud maternal y en un entorno doméstico.



Datos de interés

■ Bendita tú eres entre todas las mujeres es una fotografía que explora el interés de Gertrude Käsebier por la maternidad. La obra muestra a una madre joven que, junto al umbral de una puerta abierta, rodea los hombros de su hija engalanada para salir a la calle. El núcleo de la fotografía no se sitúa en el primer plano de la imagen sino en el cuadro que se percibe al fondo de la estancia en cuyo marco se puede leer “Blessed Art Thou Among Women”.

■ La composición es una simbología de la necesidad de cultivar y alentar la independencia de los seres humanos desde el paso de la niñez a la adolescencia. Una autonomía que se puede interpretar como una analogía de la libertad creativa que experimentó Gertrude Käsebier en el Pratt Institute donde se inició en el arte fotográfico.

■ La obra se publica en el número uno de la revista Camera Work en parte por su estrecha colaboración con Alfred Stieglitz, editor de la revista y director del grupo fotográfico Photo-Secession en el que ingresa Gertrude Käsebier en 1902. En el primer número de la revista Frances Benjamin Johnston le dedicaba un artículo titulado “Gertrude Käsebier, professional photographer” en el que describe la obra en los siguientes términos:

■ “Los retratos de Mrs. Käsebier no son siempre muy buenos ni tampoco siempre agradables, pero no son nunca insinceros y ella nunca falla en poner el sello de su propia individualidad incluso sobre el más común y poco interesante de sus retratados”³.

3. Stieglitz, Alfred (1997): Camera Work The complete illustrations 1903-1917. Alemania, Taschen.página 106-107



Datos con respecto a la autora

■ Gertrude Stanton (1852-1934), más conocida por el apellido de su marido, Edward Käsebier, fue una artista estadounidense que se inició tardíamente en la fotografía profesional. Aunque estudió dibujo y grabado, su trayectoria artística se centra fundamentalmente en la fotografía.

■ En 1896 exhibió 150 fotografías en el Boston Camera Club lo que representa una enorme producción para un artista de su época y más aún para una mujer. En este sentido, Gertrude Käsebier se posicionó a favor de una mayor participación de las mujeres en las artes plásticas y especialmente en la fotografía. Tras varios meses de estudio en Europa, en 1895 comenzó a trabajar como asistente en el estudio de Samuel H. Lifshey hasta que el éxito de su exposición retratista en el New Yorker Camera Club llama la atención de Alfred Stieglitz quien le propone ingresar en el grupo fotográfico Photo-Secession en 1902.

■ En 1906, tras desavenencias ideológicas con Alfred Stieglitz, Gertrude Käsebier se unió a la asociación Professional Photographers of New York, una reciente organización que representaba a los fotógrafos profesionales alejados de las preocupaciones artísticas que caracterizaban a Photo-secession. Posteriormente participó junto a Clarence White en la creación del grupo Pictorial Photographers of America desafiando así la hegemonía impuesta por Photo-Secession.

■ Su trabajo representa cierto desplazamiento del pictorialismo al estilo europeo ya sea por la preferencia ocasional por imágenes nítidas o por la elección de temáticas vinculadas a la experiencia cotidiana alejada de pretensiones de trascendencia. La estética de Gertrude Käsebier estuvo marcada por la utilización de la luz natural, el predominio del paisaje y los efectos que dan una visión impresionista de la escena utilizando diversos procesos pigmentarios.



Textos de la autora

■ Gertrude Käsebier mantuvo una actitud muy activa respecto a la participación de las mujeres en el arte. Alertaba de la escasa proyección de las mujeres artistas a quienes invitaba a desarrollar el arte fotográfico por ser un medio artístico en el que las mujeres eran muy valoradas. De hecho su fotografía *El nacimiento* se vendió en 1899 por 100 dólares, siendo el mayor precio que hasta el momento se había pagado por una fotografía artística ⁴.

■ “Sinceramente aliento a las mujeres con intereses artísticos a aprender el poco trabajado campo de la fotografía moderna. Parece estar especialmente adaptado a ellas, y las pocas que han entrado en él están encontrando un gratificante y lucrativo éxito” ⁵.

Datos con respecto al contexto

El rostro humano fue el objetivo predilecto de los/as fotógrafos/as desde el comienzo de la fotografía. Mucho más fidedigno que un pincel, la cámara capturaba cada detalle físico, gesto y personalidad del retratado. Gertrude Käsebier fue una de las primeras fotógrafas que exploró la sociedad de las primeras décadas del siglo XX y del período de entre guerras.

Junto a ella surgen mujeres que convierten la fotografía en una de las mayores expresiones artísticas del siglo XX. Corren los años 30, la Gran Depresión golpea EEUU y la fotógrafa Dorothea Lange sale a las calles a registrar la miseria que se vive en los campamentos capturando el lado más trágico de América pero llenándolo de humanidad. El mismo efecto logró Helen Levitt al capturar la vida neoyorquina de los años 40. Quizás la visión más extrema de la fotografía documental se encuentra en la obra de Diane Arbus, quien tuvo una carrera exitosa en revistas de moda y se volcó a retratar personajes excéntricos de la ciudad: enanos, nudistas, prostitutas, siamesas y trabajadores de circo. El siglo XX no sólo es el siglo de la fotografía sino también el siglo de las mujeres creadoras. Una etapa convulsa y marcada por las guerras y el colonialismo en la que las mujeres aportan su perspectiva realista.

4. Weston Naef (1978). *The Collection of Alfred Stieglitz: Fifty Pioneers of Modern Photography*. NY, Metropolitan Museum of Art. pp. 387–88.

5. Barbara L. Michaels (1992). *Gertrude Käsebier, The Photographer and Her Photographs*. NY, Abrams



Preguntas al alumnado

- Describe la imagen en relación con sus protagonistas.
- ¿con quien te identificas? ¿por qué?
- El contraste blanco/negro, tiene o puede tener algún simbolismo ¿cuál?
- ¿dirías que tiene un tratamiento “duro” o “blando”?
- ¿dónde parece haber sido hecha la fotografía?
- si tratáramos de ubicarlas en un espacio, ¿a cual correspondería la mujer y a cual la niña? ¿Por qué?
- ¿Con qué adjetivos calificarías a la mujer? ¿qué valores? ¿por qué?
- ¿Con qué adjetivos calificarías a la niña en la obra? ¿qué valores le atribuyes?
- ¿Ha sido siempre la mujer asociada a la maternidad?
- ¿Hay otras imágenes de la maternidad que tu conozcas? ¿tienen que ver con ésta?
- ¿Por qué crees que la artista asocia el cuidado a las mujeres? (¿por qué no aparece un padre cuidando a su hija?) Plantea un debate sobre ello en el aula.
- En los textos sobre la obra de la fotógrafa, un crítico dice:
 - “Los retratos de Mrs. Käsebier no son siempre muy buenos ni tampoco siempre agradables, pero no son nunca insinceros y ella nunca falla en poner el sello de su propia individualidad incluso sobre el más común y poco interesante de sus retratados”⁶.
 - ¿te parece una buena crítica? ¿por qué?
 - ¿Hace de ella una artista de renombre, una “genia”?
 - ¿Conoces más fotografías de esa época? Busca y compara algunas las obras con algunas de sus contemporáneas (Lisette Model, Diane Arbus, Imogen Cunningham, etc.).

6. Stieglitz, Alfred (1997): Camera Work The complete illustrations 1903-1917. Alemania, Taschen.página 106-107



Preguntas al alumnado

- Busca fotografías en tu album familiar donde aparezcan mujeres.
- Trata de asignarles funciones por su posición en la fotografía, por su relación con los otros (madres, Profesionales, qué profesiones, ...) ¿Aparecen muchas fotografías de personajes solos? ¿en espacios privados o en espacios públicos? ¿De ellos, cuántos de mujeres? Trata de hacer una descripción, clasificación de las funciones de las mujeres en tu familia a través del album familiar.
- Fotografíate a ti misma/o como: madre/padre, niño/a, ser independiente, a ti en un futuro próximo, en un futuro lejano, en el espacio privado, en el espacio público,...
- Pon títulos y describe con cuatro o cinco líneas cómo se sientes en cada uno de los roles.
- Enséñaselo a tus compañeros y comenta tu sensación al ser fotografiada y al fotografiar a tus compañeros.
- ¿Hay alguna imagen en la que no te encuentres a gusto? Trata de pensar por qué y si tiene que ver con las imposiciones sociales.

Líneas de trabajo

- Construcción de la maternidad.
- Construcción de la imagen de las mujeres.
- Construcción de la imagen de los hombres.
- Aprendizaje a ser “niña”.
- Construcción de espacios “generizados”





Datos generales

La concha y el reverendo (La coquille et le clergyman) es un cortometraje de treinta minutos dirigido por Germaine Dulac y guionizado por Antonin Artaud en 1928. Parte de la crítica considera que la película es la fundadora del surrealismo cinematográfico y el antecedente directo de Un perro andaluz de Luis Buñuel. La película narra en un lenguaje simbólico y surrealista el conflicto interior de un reverendo ante la atracción sexual.



Datos de interés

La concha y el reverendo es la primera apuesta surrealista que surgió en el ámbito de la creación cinematográfica. Antonin Artaud ya advirtió de las peculiaridades de la obra en el programa de la misma:

“No se debería buscarle lógica ni orden secuencial, porque no las tiene, sino interpretar sus imágenes, que se desarrollan en función de su íntimo significado, que va del exterior al interior. La concha y el clérigo no cuenta una historia sino que desarrolla una serie de estados mentales, que se deducen uno del otro, de la misma manera en que del pensar se deriva el pensamiento”⁷.

El cortometraje narra, en clave surrealista y simbólica, la historia de un reverendo perdido en un ambiente onírico que entra en un conflicto interior con los votos de castidad y obediencia ante la atracción que le despierta una joven. El elemento en torno al que gira la obra es una concha que el reverendo guarda celosamente y que teme le sea robado. La concha es un símbolo abierto a toda clase de interpretaciones tales como el poder, la castidad y el sexo femenino. La concha tiene una relevancia notable en la obra al incorporar algunas escenas eróticas que se consideraron casi pornográficas en la época y que guardan parecidos notables con *Un perro andaluz* que se estrenó un año después.

Tras este trabajo y las continuas desavenencias con Antonin Artaud que acusó a Germaine Dulac de “feminizar” el proyecto, Germaine se refugió en obras como

7. Artaud, Antonin (1940): Artaud, London, Scb Distributors.

Thèmes et variations (1928) y *Études cinématographique sur une arabesque* (1929) en las que plasma su interés por el “cine puro”, una línea que iba mucho más allá de sus propuestas iniciales e intereses surrealistas.



Datos con respecto a la autora

La cineasta francesa Charlotte Elisabeth Germaine Saisset-Schneider, conocida como Germaine Dulac (1882-1942), fue una directora de cine y teórica de la imagen en la vanguardia francesa de los años veinte. Su trayectoria cinematográfica se caracteriza por asociar el feminismo, la teorización del lenguaje y la aplicación creativa de ambos elementos a la imagen en movimiento.

Germaine Dulac compagina su interés por el arte cinematográfico con el cultivo de sus ideales socialistas y feministas que se plasman en su colaboración con las revistas feministas *La Française* y *Le Fronde*. En su dilatada trayectoria como directora cinematográfica dirigió más de una treintena de películas entre las que destacan *La sonriente Señora Beudet* (1922) y *La Concha y el clérigo* (1928). Su carrera como directora se diluyó progresivamente tras la introducción del cine sonoro. En los comienzos del Frente Popular, puso en marcha el movimiento *Mai 36* (Mayo del 36) cuyos fundamentos aparecieron en la publicación *Ciné Liberté*.

Buena parte de su producción cinematográfica surgió de la autofinanciación dado que los planteamientos y temas de sus obras no resultaban atractivos para las productoras. Sus creaciones responden a un intento de teorización, análisis y reflexión sobre el lenguaje y su aplicación creativa a la imagen en movimiento en la que buscó situar al cine en un contexto artístico de relieve a la vez que cimentaba su propia especificidad. Sus técnicas cinematográficas más habituales eran la utilización del efecto *flou*, la sobreimpresión, cortes muy abruptos, movimientos

Datos con respecto a la autora

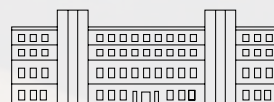
subjetivos de cámara, planos detalles que implican disociación del personaje y, sobre todo, ofreció alternativas al montaje continuo y narrativo subordinando los factores temporales y espaciales al ritmo. Sus películas fueron el objeto de una constante experimentación y Dulac las utilizó como una vía de escape para sus propias inquietudes no importando en ellas tanto el contenido como los retratos psicológicos que plasman.

Textos de la autora

Germaine Dulac en uno de sus últimos trabajos teóricos afirmó:

“El vanguardismo, que es necesario en el arte y en la industria, es un fermento de vida y contiene el germen de las generaciones futuras. Es progreso. Por eso, tras el cine industrial y el cine de vanguardia, vendrá el cine sin adjetivos. Este solo es el verdadero”⁸.

8. Citado en Sandy Flitterman-Lewis (1990): *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* Columbia University Press.



Datos con respecto al contexto

El desarrollo del impresionismo francés y la difusión del movimiento cineclubista habían creado un público culto e informado sobre las vanguardias del pensamiento y el arte moderno. El cine cedió a esas influencias y buscó expandir sus límites generando una llamada “segunda vanguardia”. Una de sus características fue erradicar los elementos narrativos del filme preconizando la primacía de la imagen y del lenguaje cinematográfico por encima del contenido temático que exploraba reiteradamente el mundo de los sueños, fantasías, perturbaciones mentales, comportamientos neuróticos, etc.

La obra *La concha y el reverendo* fue acogida fríamente por los círculos vanguardistas debido en gran medida a las críticas lanzadas por Antonin Artaud. Parte de las críticas incidieron en el carácter “femenino” de la simbología visual por lo que constituye uno de los primeros ataques contra la creación de mujeres cinematógrafas en un ámbito creativo fuertemente masculinizado. En sus memorias Buñuel admitió que, a pesar de los ataques de Breton y su grupo, le gustó el cortometraje y la prueba de ello fue su exhibición en el cineclub madrileño que dirigía por entonces. Además, tras el estreno de *Un perro andaluz*, bastantes voces indicaron que la película de Buñuel estaba directamente inspirada en *La concha y el reverendo* debido a la coincidencia de algunas escenas.



Preguntas al alumnado

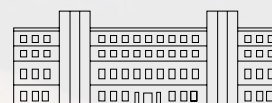
Puedes visualizar la película en :

<http://www.youtube.com/watch?v=92zBJmfPrDs>

- ¿Conocías a Germaine Dulac?
- ¿Conoces a muchas directoras de cine? ¿por qué?
- Como dice el texto, Dulac trabaja con temas delicados en su tiempo como los deseos o pensamientos relacionados con el sexo de un sacerdote. ¿Crees que Dulac se adelantó a su tiempo? ¿Crees que ello coincidía con la educación que se le daba a las mujeres en el tiempo en que vivió?
- En el texto se señala que su obra, La concha y el reverendo, se adelantó a la famosa obra de Buñuel, Un perro andaluz. Sin embargo, esta última se conoce mucho más que la primera. ¿Por qué crees que es debido?
- Como sabes, son muchas personas las que participan en un rodaje y producción cinematográfica (además de director, guinista, cámara, director de fotografía, actrices/actores, maquilladores, iluminadores, decoradores, script, ...) ¿Crees que eso ha hecho difícil que las mujeres accedieran al campo del cine?
- Su propio colaborador com escenógrafo en la película, Antonin Artaud, acusó a Germaine Dulac de “feminizar” el proyecto. Utiliza el término “feminizar” en sentido negativo: ¿A qué se puede referir A.A. con “feminizar” el proyecto? Trata de ponerle sinónimos. ¿Crees que podría ocurrir a la inversa,

que una mujer acusase a un compañero de “masculinizar” el proyecto?. ¿Qué características tendría ese adjetivo de “masculino”?

- ¿Crees que esa acusación ayudó a dulac?. Plantea un debate sobre la utilización de esos términos en la actualidad y en vida escolar pero también en el cine ¿crees que hay un cine “masculino” y otro “femenino”? ¿Por qué? ¿Te identificas como niño/hombre con los adjetivos relativos a lo “masculino” y como “niña/mujer”, con los adjetivos relativos a lo “femenino”?
- Después de visualizar la película, trata las siguientes cuestiones:
 - Dulac utiliza elementos muy simples: una puerta que se cierra, botellas que se rompen, personas de espaldas, pocos personajes, ¿qué sensación te produce?
 - Dulac, al igual que muchos surrealistas, identifica estados de ánimo con objetos simbólicos. Trata, después de ver la película, de identificar al menos tres. Defiende por qué.
 - Asimismo, dulac acerca la imagen para que nos fijemos en pequeñas cosas con significado simbólico.



Actividades

- Piensa en estados de ánimo y en objetos/imágenes que los representen.
- Filma con dos compañeros tres estados de ánimo que cada uno haya identificado con imágenes/objetos. Acerca la imagen a aquellos aspectos más significativos. Ser vosotros, los tres, los personajes. Utiliza, como Dulac, el contraste luz/oscuridad, para dar más énfasis a tu contenido.
- Ponle una música que ayude a relajar esos estados de ánimo.
- Proyéctala en clase y expón el proceso a tus compañeros. Relacionad cada una de vuestras películas con la de Dulac.

Líneas de trabajo

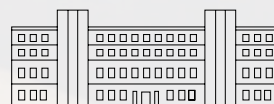
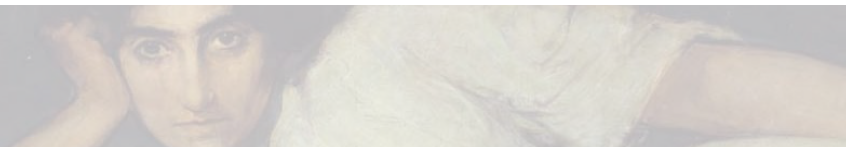
- Las mujeres cineastas.
- Las mujeres surrealistas.
- La relación hombres/mujeres creadoras en el arte. Dificultades, barreras.
- El montaje en el cine
- El simbolismo de las imágenes





Datos generales

El violín de Ingres es una fotografía en blanco y negro realizada por Man Ray en el año 1924. La obra es un tributo al pintor neoclásico francés Jean Auguste Dominique Ingres a través de la identificación del cuerpo femenino de la modelo con un violín, instrumento que apasionaba a Ingres. Man Ray establece una analogía entre la pasión que él siente por Alice Ernestine Prin (conocida como Kiki de Montparnasse) y la pasión de Ingres por el violín.



Datos de interés

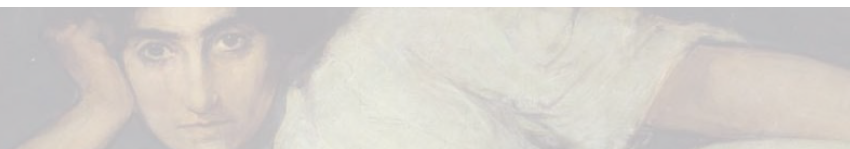
La imagen muestra a Kiki de Montparnasse de espaldas a la cámara, con el rostro de perfil, un turbante en la cabeza y una tela alrededor del área pélvica. Sobre esta fotografía se incorporaron elementos pictóricos con tinta china negra para asociar la espalda de la modelo con un violín. Posteriormente, la fotografía alterada se volvió a fotografiar. La reminiscencia del violín y el turbante son una referencia a la pasión musical de Ingres y a su gusto por el orientalismo.

Man Ray decide rendir homenaje a Ingres mediante el uso de las técnicas fotográficas ya que prefería fotografiar aquello que no podía pintar. No obstante finalmente modifica la imagen mediante la incorporación de elementos pictóricos convirtiendo la obra en mitad reproducción mecánica y mitad pintura con una notable implicación psicológica.

La fotografía es claramente surrealista ya que habla de un encuentro imposible entre dos artistas, de la sensualidad y sobre todo de una yuxtaposición de personalidades, fenómeno que era recurrente en el arte surrealista. Crea una yuxtaposición de pasiones y personalidades que dota al violín de una sexualidad de la que carecen los instrumentos de cuerda cubistas.

La obra mantiene un enfoque con aspectos innovadores desde el punto de vista formal no sólo en cuanto a la técnica utilizada sino también por crear una tensión entre la objetivación de la mujer y la apreciación de la figura femenina. Esta

fotografía ha marcado la pauta para futuras interpretaciones de las mujeres como instrumentos musicales y objetos de placer que constituye un elemento central del arte surrealista, inaugurando o fortaleciendo un imaginario masculino sobre la utilización y libre disposición del cuerpo de las mujeres. Desde el punto de vista social, sin embargo y de conquista de derechos, esta imagen, como muchas de las producidas por los surrealistas, vuelve a encasillar a las mujeres –a través de su cuerpo fragmentado- en objetos disponibles al uso y la mirada masculina, contradiciendo los movimientos de la época, que buscaban la independencia, la igualdad real y la conquista de derechos democráticos de las mujeres.



Datos con respecto a la autora

Man Ray (Emmanuel Rudzitsky) (1890-1976) es uno de los fotógrafos más importantes del surrealismo y dadaísmo estadounidense de las primeras décadas de siglo XX junto a Marcel Duchamp y Francis Picabia. Su papel en dichas vanguardias artísticas comenzó tras un largo periodo de aprendizaje primero en Nueva York, donde el fotógrafo Stieglitz le insiste para que participe en la exposición del Armory Show (1913), y después en París.

Sus primeros trabajos se encaminan hacia el cubismo mediante la realización de pinturas con aerógrafo. Se trataba de crear un nuevo arte combinando la pintura y la fotografía para llegar a la fusión entre una y otra. A principios de los años veinte inicia las fotografías de elementos abstractos.

A mediados de los años veinte desarrolló las llamadas rayografías, técnica de la fotografía sin cámara a través de la colocación de los objetos sobre el papel fotográfico cuyo resultado eran imágenes en blanco y negro.

Dentro del surrealismo filmó varias películas como *Le retour à la raison* (1923), *Emak Bakia* (1926), *L' étoile de mer* (1928) o *Les mystères du Château du dé* (1929). En esa misma etapa desarrolla obras pictóricas con rasgos del grupo surrealista como *Observatoire du Temps* (1932-1934). Sus últimos trabajos los realiza en Estados Unidos participando en la película de H. Richter *Dreams that money can buy* (1944) y creando la serie *Ecuaciones shakespearianas* (1948). Poseedor de una gran imaginación, siempre estuvo al frente de las vanguardias y trabajó todos los medios artísticos posibles.

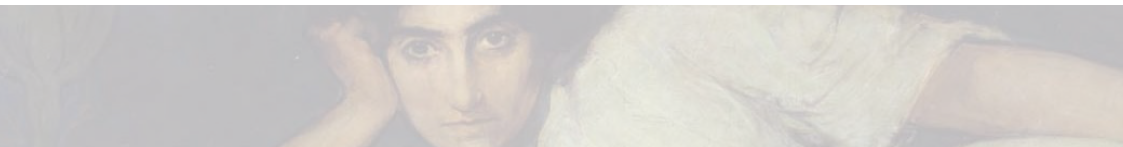
Textos del autor

Reflexiones de Man Ray sobre su percepción del arte y del artista publicadas en el artículo “Apariencias engañosas” en el periódico *Paris Soir* en 1926.

“No soy de esos que dicen: Esta regadera es azul, esta casa es rosa. De los que dicen: Nada es más bello que lo verdadero, sólo lo verdadero es digno de ser amado. Hay algo mejor que copiar. Admiro a los pintores que imitan hasta el punto de engañar a las propias obras maestras de la naturaleza. Lo que impide al hombre ser como Dios ¿no es quizá esta eterna manía de imitar? ¡Aquél imita al óleo, éste en alejandrinos, este otro con una tiza! En la imitación radica todo el arte, sus leyes, sus límites. Sin embargo, yo prefiero al poeta; este último crea y, siempre que el hombre se ha alzado hasta el orden moral, lo ha hecho a través de la creación, ya se tratase de crear una máquina, un poema o una conducta moral.

En cuanto a la pintura, no hay que asombrarse si los pintores se siguen empeñando-transcurridos ya cien años desde la invención de la fotografía- en hacer a fuerza de trabajo y perseverancia lo que una Kodak permite obtener antes y mejor.

La obra de Bonnat ha sido útil en la medida en que la fotografía ha sido insuficiente. Es una cosa de locos ejecutar en óleo y en tela las formas que se obtienen mucho mejor con un papel fotosensible. Lamento decir que la fotografía no es artística. Desgracia para algunos, elogio para otros. Una forma de expresión es capaz de



Textos del autor

evolucionar y transformarse únicamente en la medida en que no es artística.

Yo mismo, como pintor, me he visto obligado a valerme de la película fotosensible para todo lo que fuera reproducción material. Sostengo que la poesía no pierde nada con todo esto. Los artistas no han dado nunca gran ejemplo: ¿artistas los primitivos? ¿Artista Victor Hugo? ¿Artista Serat? ¿Artista Rimbaud? No y mil veces no. Esos no realizaron aprendizaje alguno. El arte es la negación de la inspiración, sin la cual una obra carece de espíritu. El fotógrafo no se limita, por lo demás, a desempeñar el papel de copista. Es un explorador maravilloso”.

Man Ray. “Apariencias engañosas”. Paris Soir, 1926.

Datos con respecto al contexto

El violín de Ingres se contextualiza en el movimiento surrealista que surge en los años veinte como parte de las vanguardias artísticas que buscaban representar ideales diferentes a los academicistas, transgredir las leyes de la pintura tradicional y reclamar la atención del público sobre las distintas maneras de percibir y representar la realidad.

El contexto sociopolítico se relaciona con el desarrollo de esta vanguardia artística ya que ésta se insertó en un período histórico de crisis generalizada causada por la guerra y las crisis económicas y sociales. Esta realidad de desesperanza, temor y desorden tuvo en el surrealismo uno de sus representantes más claros al ser capaz de mostrar una realidad diferente, alterada y en muchos casos caótica. No obstante, el surrealismo no buscaba simplemente representar la realidad de manera diferente. Gracias a André Breton el movimiento se expandió a gran parte de Europa y lo hizo especialmente a nivel filosófico y teórico llegando a establecer lo que el surrealismo denominaba “la Revolución Surrealista” o la total ausencia de pensamiento lógico y racional. En lo que concierne a las mujeres, su posición, sin embargo, se alineó con el conservadurismo más tradicional y burgués e incluso dio pie a una imaginaria femenina cercana a la violencia.

La fotografía desde un punto de vista artístico encuentra su lugar en el panorama de las artes plásticas a finales del siglo XIX porque comparte con la pintura muchos elementos de su lenguaje. En este sentido a lo largo de los siglos XIX y XX se



Datos con respecto al contexto

suceden tendencias y estilos muy variados, en muchas ocasiones coincidentes con las propuestas estéticas de los propios movimientos de vanguardia. A comienzos del siglo XX la fotografía se alinea con las vanguardias artísticas y en especial con el surrealismo gracias a que la mejora de las posibilidades técnicas de la fotografía aumentó sus horizontes artísticos y sus recursos de ejecución. En este contexto de cambio y transformación de la fotografía hay que situar la trayectoria artística de Man Ray que contribuye a elevar la fotografía a la categoría de las artes plásticas.

Las mujeres y el surrealismo

Son muchas las mujeres que se unen al movimiento surrealista: Remedios Varo, Leonora Carrington, Claude Cahun, Lee Miller, Dorothea Carrington, Germaine Dulac, Leonor Fini, Meret Oppenheim, Kay Sage, Toyen, Eileen Agar, Valentin Hugo. Muchas de ellas lo abandonarán posteriormente y otras sufrirán las consecuencias de un trato desigual. El movimiento surrealista da una gran importancia a la figura de “la mujer” y despliega una gran cantidad de imágenes femeninas arquetípicas (la mujer-niña, la fatal, la diabólica, la vidente, la mediadora, la bruja). Sin embargo, esta importancia dada a las mujeres será sólo parte de una imaginería que no incluye a las creadoras ni a la relación en igualdad. Las imágenes sobre lo femenino, como prueba esta imagen de Man Ray y muchas otras, dan cuenta de la mujer como un elemento fragmentable, manipulable y destruible. Según la crítica Alicia Dujovne Ortiz, André Breton, fundador del movimiento surrealista, en sus respuestas a la célebre encuesta de la revista *Littérature* sobre la sexualidad, contestó que no era “adecuado” solicitar la opinión femenina en materia amorosa, y proclamó también, entusiasmado, que: “somos los dueños del amor y los dueños de nuestras mujeres”. Esta misma crítica señalará:

“En la década de los treinta, esas mujeres tuvieron que vérselas con un par de fascismos en principio opuestos: el político (la llegada de Hitler al poder tiene que ver sin duda con la angustia de sus fantasías), y el viril (los hombres del surrealismo incurrieron en una contradicción entre, por una parte, su antifascismo teórico, ardiente y sincero y, por otra, cierto fascismo visceral, digamos que inevitable dada la época, en relación con ellas)” (La Nación, 3/10/2011).



Preguntas al alumnado

- ¿Por qué crees que Man Ray utiliza a una mujer para simular la idea de un violín?
- ¿Has visto algo similar en la actualidad (en los anuncios,...)?
- ¿Has encontrado en la historia de la fotografía, en arte o en la actualidad algo similar con el cuerpo de un hombre? Si es así, ¿podrías comparar ambas imágenes?
- El surrealismo utiliza continuamente el cuerpo de las mujeres comparándolo con objetos de uso ¿crees que ello lleva aparejado una connotación jerárquica, de uso del cuerpo de la mujer? Plantea un debate en el aula sobre el tema.
- ¿Qué crees que piensa la mujer retratada? ¿Te gustaría ser tu el modelo/ la modelo?
- ¿Por qué crees que no aparecen ejemplos similares en el surrealismo de cuerpos masculinos objetualizados?

Actividad

Man Ray hace una ecuación: cuerpo de mujer=violín=objeto para ser tocado. Para enfatizarlo, añade dos signos musicales.

Te planteamos que, utilizando un proceso similar, trabajes con una/un compañero y plantees:

1. Parte del cuerpo (mano/brazo/nariz/barriga, cara, pelo, espalda/pierna/pie/etc.)
2. Objeto.
3. Uso.
4. Añade algún elemento sobre la fotografía para enfatizarlo.

(Te ponemos ejemplos: mano abierta=abanico= objeto para refrescarse.

Mano cerrada= matamoscas= objeto para espantar a las moscas o “moscones”)

Realiza, al menos, ocho fotografías con tu compañero/a.

Muéstraslas en pareja y cuenta al grupo el proceso, el resultado, tu sensación al ser fotógrafa a veces y ser objeto de representación otras, tu disfrute o disgusto al realizar las imágenes y al ver su resultado.

¿Qué se siente al tener el control sobre la imagen? ¿Qué se siente al ser el objeto de representación de la mirada ajena?



Líneas de trabajo

- Objetización del cuerpo femenino.
- El cuerpo como metonimia
- El surrealismo y la representación femenina
- El surrealismo y las artistas.





Datos generales

La verbena es un óleo sobre lienzo realizado en el año 1927 por Maruja Mallo. Es una obra modernista, de inspiración impresionista, que asocia el gusto de la autora por la cultura popular con las innovaciones artísticas de vanguardia.

El lienzo se inspira en la verbena popular de San Antón y recrea las escenas populares propias de las ferias como los gigantes y cabezudos, los puestos de frutas, el merendero, la pérgola, las atracciones mecánicas y los espejos deformantes. Una exaltación idealizada y vanguardista de la cultura y los espacios populares que contrasta con la sobriedad de los cafés literarios en los que se movía la intelectualidad madrileña.

Datos de interés

La obra se enmarca en la serie Verbenas realizada en los años veinte. Es una serie de cuatro cuadros en los que Maruja Mallo combina elementos festivos y burlescos con un simbolismo mágico que acerca la temática popular de la serie a las innovaciones vanguardistas del surrealismo. Visualmente destaca la expresividad, el color y la naturalidad de los ambientes populares y desenfadados. Una expresividad que contrasta con otras obras más oscuras y tenebrosas como Cloacas y campanarios, El espantapájaros, El espantapeces, Antro de fósiles o Tierras y excrementos que recuerdan el oscurantismo barroco.

La obra puede definirse como un crisol donde se funde la visión particular de Maruja Mallo sobre la cultura popular desde una perspectiva naïf, impresionista y cubista. Es una composición equilibrada dentro del aparente caos que resulta a primera vista. Los planos se superponen pero cada uno guarda su independencia y, a la vez, se relacionan con el contexto general como si de un montaje fotográfico se tratara. De esta manera, se perciben todas las escenas que suceden en la verbena en un único y a la vez múltiples planos.

Junto a la representación de las escenas y atracciones propias de las verbenas hay un elemento representativo que lleva la obra más allá de la mera representación de una actividad popular. En el centro de la composición se observa a dos gigantes junto a los cuales, en disposición piramidal y extendiéndose hacia los extremos inferiores del cuadro, se representan a todos los sectores sociales de la sociedad



Datos de interés

española. Esta distribución compositiva crea un conjunto visiblemente diferenciado donde se ha colocado a un lado el poder y al otro el pueblo.

En la diagonal izquierda y por orden escalonado, se presentan en primer lugar dos figuras investidas como falsas deidades que portan cetros, tiaras y capas púrpuras que podrían identificarse simbólicamente con los estamentos sociales cercanos a la corte y al alto clero. En un nivel inferior, la imagen del guardia civil junto a una mujer provista de una indumentaria de inspiración folclórica y tocada con un velo blanco representan los sectores sociales privilegiados que se sitúan en un nivel social inmediatamente inferior a los anteriores. Al final y siguiendo esta línea que va decreciendo gradualmente, se vislumbra en la base de la pirámide la representación del bajo clero caracterizado por sus sotanas blancas.

El resto de la composición muestra a una escala menor el resto de la sociedad. En una lectura subjetiva se podría interpretar la obra como una representación de la sociedad española de los años veinte en un ambiente festivo en el que los límites sociales parecen diluirse bajo la fiesta, los disfraces y las atracciones.

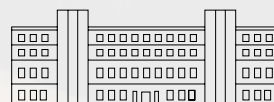
Datos con respecto a la autora

Maruja Mallo (1902-1995) es una artista de la generación de 1927 y una de las integrantes de la llamada vanguardia española. Su trayectoria artística se enmarca en la órbita del surrealismo más canónico.

Maruja Mallo se inicia en el arte realizando copias en dibujo de las ilustraciones que aparecían en las revistas de la época. En 1922, con 20 años, se traslada a Madrid para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde estudió hasta 1926. Allí se relaciona con artistas, escritores y cineastas como Salvador Dalí, Federico García Lorca, Margarita Manso, Luis Buñuel, María Zambrano o Rafael Alberti. En 1927 toma parte activa en la primera Escuela de Vallecas, una propuesta 'plástico-poética' del escultor Alberto y el pintor Benjamín Palencia. Durante esos años trabaja para numerosas publicaciones literarias como La gaceta literaria, El almanaque literario o la Revista de Occidente y realiza portadas de varios libros.

Tras el éxito de su exposición en los salones de la Revista de Occidente (1928) obtiene una ayuda de la Junta de Ampliación de Estudios para ir a París donde conoce a René Magritte, Max Ernst, Joan Miró y Giorgio de Chirico y participa en tertulias con André Breton y Paul Éluard. Allí comienza su etapa surrealista en la que destaca su obra Espantapájaros que hoy es considerada una de las grandes obras del surrealismo.

A partir de 1936 y de regreso en España comienza su etapa constructiva sin



Datos con respecto a la autora

desligarse de la influencia impresionista. Comprometida con el proyecto político de la Segunda República participa como docente en las Misiones Pedagógicas. Tras el estallido de la Guerra Civil se exilia a Buenos Aires donde continuó su trayectoria artística. Allí comenzó a pintar especialmente retratos de mujeres, cuyo estilo es precursor del arte pop estadounidense e inaugura su llamada etapa cósmica donde recrea la naturaleza americana en su serie de Marinas. Tras veinticinco años de exilio regresa a España en 1965 donde se desarrolla su última etapa pictórica. En la década de los años noventa recibe la Medalla al Mérito en las Bellas Artes y el Premio de Artes Plásticas de Madrid.

Textos sobre la autora

Maruja Mallo publicó la obra *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* en la que analiza su trayectoria artística a través de su propia percepción del arte. En ella habla de su obra:

“(…) Lo que más me atraía era lo popular. La multiplicidad de seres y cosas. El arte popular es la representación lírica de la fuerza creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y olores inventados, creaciones mágicas de medidas exactas.

Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan las discordias con el orden existente. En el arte popular, están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y el poder.

En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades, está grabado el impulso creador, la edificación consciente del pueblo. Son la afirmación vital contra el fantasma.

(…) Todo el espacio está repleto de gentes diferentes y cosas diversas.

Toda la atmósfera está cargada de sorpresas mágicas y mensajes.

(…) Entre el universo, en estos paraísos callejeros, entre las muchedumbres luminosas surge la controversia representada en los sucesivos cambios de



Textos sobre la autora

expresión; en la improvisación del mascarón y la guitarra, el toro y el fantasma, el esperpento y la paloma.

(...) La irreverencia y la gracia, el sarcasmo y la creación de una sociedad que asciende y se enfrenta a la sociedad dominante convirtiéndola y representándola en un mundo de fantasmas y muñecos. En una verbena.” (Maruja Mallo, Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1936)

Sin embargo, son las palabras de autores y creadores contemporáneos de Maruja Mallo quienes mejor dejan traslucir el reconocimiento de la artista y las sensaciones que despertaba la visión de sus obras.

“Maruja Mallo, entre Verbena y Espantajo toda la belleza del mundo cabe dentro del ojo, sus cuadros son los que he visto pintados con más imaginación, emoción y sensualidad.”

Federico García Lorca.

“Las creaciones extrañas de Maruja Mallo, entre las más considerables de la pintura actual, revelación poética y plástica, original, «Cloacas» y «Campanarios» son precursores de la visión plástica informalista”.

Paul Éluard.

“La obra de Maruja Mallo ha merecido, pues, el espaldarazo de la Revista de

Occidente. Y lo ha merecido, ante todo, por la alta calidad intrínseca de su talento, por rango psicológico, independientemente de las manifestaciones pictóricas en que sus facultades se exteriorizan, pues con ser esas manifestaciones valiosas y admirables, lo que de veras importa en ella, como en cualquier otro artista moderno, es la pura genialidad. El índice de pura genialidad. Lo que de nuevo tenga que decirnos, más que la manera de decirlo. Y Maruja Mallo primero tiene talento, y después pinta.”

Antonio Espina, Gaceta literaria, 1 de junio de 1928.

“TÚ, tú que bajas a las cloacas donde las flores más flores son ya unos tristes salivazos sin sueños y mueres por las alcantarillas que desembocan a las verbenas desiertas para resucitar al filo de una piedra mordida por un hongo estancado, dime por qué las lluvias pudren las hojas y las maderas. Aclárame esta duda que tengo sobre los paisajes. Despiértame.”

Rafael Alberti, “Ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”, Gaceta Literaria 61, 1929



Datos con respecto al contexto

Maruja Mallo crea La verbena en el año 1928 en un contexto artístico y sociopolítico marcado por profundos procesos de transformación y renovación. La situación sociopolítica en Europa se caracteriza por la emergencia de regímenes totalitarios en Alemania, Italia y España (dictadura de Primo de Rivera) y la creación de un nuevo modelo de estado en Rusia que asiste a la desintegración de la Rusia zarista y al estallido de la Revolución Bolchevique. En este momento de transformación política, Maruja Mallo crea una particular concepción del arte que bascula entre una primera fase renovadora y colorista y una segunda fase marcada por el tenebrismo.

El contexto artístico de la década de los años veinte deja su huella en la obra de Maruja Mallo. La formación de Maruja Mallo en la Real Academia de San Fernando y su posterior estancia en París refleja la profunda transformación artística que experimenta Europa. Sus contactos con René Magritte, Max Ernst, Giorgio de Chirico, André Breton, Paul Éluard, Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Buñuel subraya la imbricación de Maruja Mallo con los movimientos vanguardistas que redefinen el arte clásico de la mano de los ismos, especialmente del impresionismo. No puede entenderse la producción de Maruja Mallo sin las vanguardias europeas que cuestionan el clasicismo artístico y proponen nuevas formas de crear y sentir el arte.

Maruja Mallo fue asidua del Lyceum Club, del cual ya hemos hablado anteriormente, centro que impulsó la independencia de las mujeresx y el trabajo intelectual y

creador de las mismas. Su creación se remonta a 1926. María de Maeztu, una de sus artífices, es la directora de la Residencia de Señoritas y ya preside la Federación Española de Mujeres Universitarias. La acompañan Clara Campoamor (que el 1 de octubre de 1931 conseguirá, defendiéndolo ella sola, el derecho al voto para las mujeres españolas); Margarita Nelken; María Lejárrega (quien escribió casi íntegra la obra de Martínez Sierra y a la que habría que prestar una atención especial cuando habla de las mujeres); Zenobia Camprubí (culto, fuerte, interesantísima); Victoria Kent (la primera alumna de la Residencia de Señoritas, la futura Directora General de Prisiones, cargo en el que suprimió los grilletes de las personas privadas de libertad, permitió la comunicación de los presos con el exterior, aprobó el proyecto de construcción de una nueva Cárcel Provisional de Mujeres y creó el Instituto de Estudios Penales para la formación del personal de prisiones), o María Goyri (quien defenderá el derecho de las mujeres a la educación física, entendiéndolo que ésta no se refiere sólo a la salud, sino y sobre todo, a la apropiación del propio cuerpo ocultado por el prejuicio y la ignorancia, en un ejercicio de libertad inédito para la época). Hay otras además de Maruja Mallo: María Zambrano, Concha Méndez, Carmen Conde, Elena Fortún...



Preguntas al alumnado

- Maruja Mallo es una pintora que refleja las costumbres y la sociedad española. Solana, también. Con respecto al papel de las mujeres en sus obras ¿podrías establecer similitudes y diferencias?
- Trata de analizar todos los aspectos que Mallo retrata de la sociedad española. Documentate con fuentes literarias –por ejemplo, textos de Lorca– en los que apoyarte.
- Maruja Mallo pinta muchas mujeres. Haz un análisis de la representación femenina en sus obras. ¿Qué clase de mujeres son? ¿Realizan una actividad? Descríbelas.
- ¿Cuál es el papel de las figuras femeninas?

Actividad

Recuerda las verbenas y las fiestas en las que hayas estado. Cierra los ojos y recuerda: olores, sonidos, ruidos, música. Trata de dibujar todos los componentes: tiouvivos, puestos de comida, algodón de azucar, orquestas, ... Piensa en los colores, en los ritmos, en la velocidad de las atracciones, en la gente bailando. Piensa en cómo representar movimiento a través de colores y formas.

Te ayudará este poema de Concha Méndez:

Verbena

Desconcierto de luces y sonidos.

Dislocaciones.

Danzas de juegos y de ritmos.

Los carruseles giróvagos
entre los aires dormidos
marcando circunferencias
sin compases.

Los tiouvivos.

Y la fiesta de colores
vibrantes y estremecidos,
estremeciendo la noche
rutilante de caminos...

Para ir a las verbenas
nos prestan almas los niños-

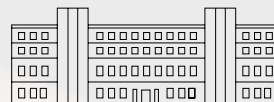
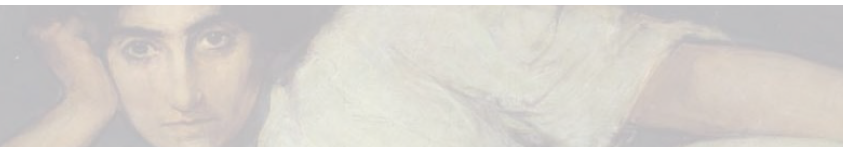
Concha Méndez, 1928.



Actividad

- Trata de realizar con tus compañeros la obra de Mallo de modo tridimensional: utiliza el barro, recuerda las proporciones. Déjalo secar y píntalo.
- Desarrolla, a través de la obra de Mallo, un cómic, una historia o un cuento con los distintos personajes que aparecen en la obra de Mallo. Haz que una de las viñetas sea la obra de Mallo (puede ser la primera, la última, alguna intermedia).
- Haz una narrativa creativa que explique a las protagonistas del centro de la imagen.
- Haz, entre toda la clase, por último, una fiesta popular, una verbena. Despliega papel continuo y haz que, por grupos, diseñen una parte de la verbena.





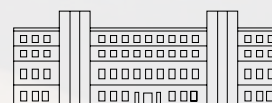
Datos generales

La muñeca (1934) de Hans Bellmer es una fotografía en blanco y negro de una muñeca articulada de 140 cm. creada por el propio Bellmer con madera, fibras, plásticos y cola. La muñeca se erige en el símbolo de la mujer inerte y deshumanizada que condensa la percepción transgresora, voyerista y violenta de la sexualidad según el imaginario freudiano. La obra se enmarca en la serie de muñecas que realiza el propio Hans Bellmer y en la serie de maniquíes que diseñan autores surrealistas como Salvador Dalí, Man Ray y Denise Bellon en la década de los años treinta.

Datos de interés

La Muñeca es una de las variaciones de su serie de muñecas articuladas que desnudas o en ropa interior, sin extremidades, solas o unidas a otras muñecas exaltan el aspecto más sádico y destructivo de la sexualidad. Impulsa una percepción de la sexualidad femenina que comparten parte de los autores surrealistas y en especial Salvador Dalí que crea un universo simbólico de una fuerte carga sexual.

La muñeca no es un juguete ni una representación del cuerpo femenino. Es un objeto con pretensiones eróticas, una criatura artificial con múltiples posibilidades anatómicas mediante la cual Bellmer intenta descubrir la mecánica del deseo y desenmascarar el inconsciente psíquico según las tesis freudianas. La obra trasciende su sentido estético, retomando la idea de la crisis del objeto estético de André Breton, para ofrecer una percepción de las mujeres como seres inertes y objetos de deseo que entra en contradicción con los ideales emancipatorios de los años treinta.



Datos con respecto al autor

Hans Bellmer (1902-1975) fue un autor y fotógrafo surrealista de origen polaco que desarrolló su trabajo en Berlín y más tarde en París tras la ascensión del nazismo en Alemania. Tras el triunfo del partido nacionalsocialista en Alemania en 1933 Bellmer decidió abandonar los trabajos artísticos que estaba desarrollando en Berlín y “no hacer nada que pudiera serles útil”. En ese contexto diseña sus series de muñecas sexuales.

Hans Bellmer es rechazado por los círculos intelectuales ideológicamente cercanos al III Reich que califican su arte de “degenerado”. Una actitud que satisfacía a Bellmer porque el objetivo de sus creaciones era «un intento de provocar a la población para impulsarla a despertar».

En 1938 se trasladó a París donde fue acogido por los surrealistas que reconocían en sus series de muñecas una nueva manera de despertar las conciencias y obligar al público a interrogarse sobre los sentimientos producidos por las obras de arte y la percepción subjetiva del cuerpo. Desde 1940 abandonó la creación de muñecas para realizar dibujos, fotografías eróticas, grabados, pinturas y estampados de mujeres jóvenes muy sexualizadas. Estos dibujos son característicos por mezclar la anatomía de dos o más personajes quedando intrínsecamente unidos o sobrepuestos siendo lo erótico y lo genital el punto focal de esta unión.

Mantendrá el tema de la muñeca como eje de su obra sólo que la traslada a una mujer de carne y hueso, su pareja Unica Zürn, escritora y dibujante muy admirada

por los surrealistas, autora de dos novelas autobiográficas “Primavera Sombría” y el libro titulado “El Hombre Jazmín”. Para articular su carne, Bellmer la ata con fuertes cuerdas. Esto trastorna la personalidad vulnerable de Unica que sufre frecuentes crisis esquizofrénicas y, a la salida de un internamiento, tras varios intentos de suicidio, se tira por la ventana del apartamento de Bellmer.

Se ha escrito mucho sobre esta relación de dominio de Bellmer hacia Unica Zürn, en donde ella se deja someter voluntariamente de forma masoquista y ejerce sobre ella una creatividad sádica. Pero mejor nos lo pueden describir las palabras de Zürn en “El hombre jazmín” cuando narra uno de sus sueños o delirios:

“Por falta de inteligencia, ella cree firmemente que él la “hipnotiza”. Su cerebro, pequeño como el de un polluelo, no comprende que es “ella” la que se hipnotiza a sí misma al hacer girar sus pensamientos en torno a la misma persona. Él es el águila que vuela en círculos sobre el polluelo masoquista. Por fin comprende la solución. No hay salida para ella.” (p.22) Y mucho más tarde vuelve a decir: “¡Ah! Esta falta de inteligencia hace que el polluelo, que mira al águila que gira sobre su cabeza, se deja retorcer el pescuezo, presa de histérica admiración. Y ella siente la dolorosa limitación, la penuria, la monotonía que a veces supone el vivir como mujer”, (p. 69). Estas palabras nos revelan un aspecto nuevo del amor enfermizo que idealizaban los surrealistas, y del que fue un ejemplo notable el protagonizado por la pareja Bellmer-Zürn.



Textos del autor

Fragmento de una carta que escribe Hans Bellmer a su amiga Polly en relación a la publicación de su libro *Pequeña anatomía del inconsciente físico* o *La anatomía de la imagen*.

“Querida Polly:

Trataré entonces de hacerte una breve síntesis de mi libro “Pequeña anatomía del inconsciente físico o La anatomía de la imagen.” (Pero bastará con que des una ojeada a la caligrafía para comprender hasta qué punto tengo los nervios destrozados). El doble título ya indica que se trata de un doble propósito: Primero, derramar frente al lector la existencia de una anatomía de nuestro cuerpo que es puramente subjetiva, imaginaria y que, en cuanto no objetiva, encuentra de qué nutrirse en los estados febriles y a menudo psicopatológicos, incluido el delirio sexual. De hecho, cuando cedemos al miedo o al deseo, estamos en condición de sentir e imaginar seres humanos más que todo fantásticos, escandalosos o “absurdos”. Siento algo de excitación al escribir la palabra “absurdo”. De hecho, en la combinación de partes de muñecas o de partes más o menos completas de la “Muñeca”, he encontrado que no tenían sentido, y no provocaban la sensación de lo “probable”, de lo “deseado” – no comunicaban absolutamente nada. Como compensación, encontré otras que desencadenaban en mí un placer incomparable, o en rigor, comparable a aquello que debe sentirse cuando se encuentra un tesoro que se ha buscado febrilmente por veinte o treinta años. Ahora, como sabemos, la

vida no es siempre un placer incomparable, no sólo la curiosidad, sino también el deseo de “saber”, me indujeron a buscar en otro lugar una justificación, o algún paralelo a mi descubrimiento”.

Carta de Hans Bellmer a su amiga Polly.



Datos con respecto al contexto

El cuerpo humano, y sobre todo el cuerpo femenino, ha ocupado un lugar central en la Historia del Arte. La mirada masculina sobre la percepción del cuerpo y la sexualidad femenina no era una novedad en el contexto histórico en el que Hans Bellmer desarrolla su trayectoria artística. Pero indudablemente las vanguardias y la aspiración surrealista de subvertir el orden establecido refuerzan la proyección artística de la sexualidad.

Las nuevas técnicas fotográficas también influyeron decisivamente en la representación corporal. Con la llegada del siglo XX la tradición fotográfica estadounidense reclamó la nitidez como la cualidad esencial del medio mientras que en Europa se abogó por la experimentación técnica y las visiones internas y subjetivas. En ambos lugares la representación del cuerpo se fragmentó, pero si en Estados Unidos dicha fragmentación jugó con el encuadre para deformar la imagen, en Europa el fotomontaje y el collage aúnan la práctica artística para descomponer el cuerpo de una manera más experimental e intuitiva poniendo en prácticas las tesis freudianas sobre el subconsciente.

En este contexto de cambio se desarrolla la obra de Hans Bellmer en una corriente de experimentación en la que el cuerpo femenino es erotizado, fragmentado, violentado y deshumanizado de la mano de otros autores vanguardistas como Man Ray, Salvador Dalí y André Bellon.

Preguntas al alumnado

- ¿qué te sugiere la imagen de Hans Bellmer? ¿Por qué crees que hace muñecas? ¿Te gusta?
- La muñeca está relacionada con la infancia, ¿crees que esta lo está?
- Los artistas surrealistas realizaron muñecas con forma de mujer ¿por qué crees que lo harían?
- Bellmer, tras realizar ñas muñecas y fotografiarlas, utiliza a su novia, Unica Zurn, la ata con cuerdas y la hace aparecer como un cuerpo de muñeca ¿por qué crees que lo haría?
- ¿Has visto esto en versión masculina? ¿Crees que, como indica el texto, tiene que ver con la posesión y la violencia?
- Plantea en el aula un debate sobre la relación Bellmer- Zurn, creador/ muñeca.



Actividad

En algunas culturas, los muñecos se han utilizado para crear figuras parelas o que sustituyan a personas. En algunas comunidades australianas, tras la muerte de un ser amado, una figura de madera sustituía durante un año su presencia.

En otras culturas, los muñecos son el soporte de los deseos de los otros, como los muñecos vudú.

En el S. XX hay muchas artistas que realizaron muñecos. Artistas como Marie Vassilieff, Hannah Höch, Alexandra Exter o Sophie Tauber-Arp, realizan muñecos y marionetas. Maria Vassilief hace muñecos que caricaturizan personajes de la época (el crítico de arte, el coleccionista, el banquero, el hombre que lleva a su mujer como un trofeo de caza, etc...)

Te proponemos que, utilizando materiales de reciclado, contruyas en grupo tres muñecos que personifiquen modelos o antimodelos sociales.

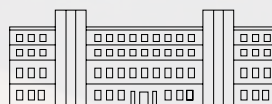
Plantea una pequeña pieza teatral y realízala con tus compañeros.

Explica al grupo qué elementos has elegido para hacer los muñecos, qué has sentido y qué te ha aportado, inquietado.

Líneas de trabajo

- Las imágenes construidas de lo femenino: la mujer-muñeca
- La fragmentación del cuerpo femenino





Guía didáctica

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

la deconstrucción iconográfica de la femineidad desde una perspectiva feminista

Datos generales

El gran masturbador es una pintura de Salvador Dalí realizada en 1929. Está realizada mediante la técnica del óleo sobre lienzo y su estilo es claramente surrealista. El gran masturbador tiene todas las características del surrealismo y es una de las mayores expresiones del “universo daliniano” caracterizado por explícitas referencias a la muerte, el deseo y la sexualidad. La obra tiene una gran carga autobiográfica y simbólica manteniendo siempre una unidad compositiva equilibrada a pesar del gran número de elementos que presenta. Tanto el título como el motivo de la obra centrado en la fascinación que le despierta Gala no dejan dudas sobre las implicaciones sexuales del cuadro.

Datos de interés

Símbolo por excelencia de sus obsesiones sexuales, El gran masturbador ha sido analizada incluso por el propio Dalí en La vida secreta de Salvador Dalí (1975).

“Representaba una gran cabeza como la cera, muy encarnadas las mejillas, largas las pestañas, y con una nariz imponente apretada contra la tierra. Este rostro no tenía boca y en su lugar había pegada, una enorme langosta. El vientre de la langosta se descomponía y estaba lleno de hormigas. Varias de estas hormigas corrían a través del espacio que habría debido llenar la inexistente boca de la gran cara angustiada, cuya cabeza terminaba en arquitectura y ornamentación estilo 1900. El título de la pintura era El gran masturbador.”

Salvador Dalí. La vida secreta de Salvador Dalí.

Dalí crea El Gran masturbador a finales del verano de 1929 tras pasar varios días con Gala en Cadaqués. El lienzo es eminentemente autobiográfico. La gran cabeza del masturbador es una de las personificaciones del propio artista que aparece en la pintura protagonizando varias escenas simultáneas, como reflejo de la transformación anímica y erótica que Dalí experimentaba tras la aparición de Gala en su vida.

La crítica artística ha proporcionado algunas claves para la interpretación iconográfica del cuadro. El elemento más importante del lienzo es el busto femenino



Datos de interés

de Gala que emerge de la mandíbula del gran masturbador. Simultáneamente emerge de ella la parte inferior de un cuerpo masculino identificado con Dalí al que la mujer se dispone a practicar una masturbación. La imagen de la azucena, tradicional emblema de la castidad, está simbolizando la sexualidad de la imagen agudizada además por la forma envolvente de la corola y la visión fálica del pistilo. El saltamontes y las hormigas constituyen un símbolo de los temores y terrores inexplicables algunos de ellos de índole sexual.

El gran masturbador recrea el universo artístico propio y universalmente reconocible del autor en el que la sexualidad, el erotismo y la muerte constituyen los rasgos esenciales del “arte daliniano”.

Datos con respecto al autor

Salvador Dalí (1904- 1989) fue uno de los máximos representantes del surrealismo. Dalí ha trascendido por sus impactantes y oníricas imágenes heredadas del imaginario surrealista que busca alterar el orden natural de la realidad aunque sin olvidar su admiración por el arte renacentista. Los recursos artísticos de Dalí también abordaron el cine, la escultura, el dibujo y la fotografía lo que le condujo a numerosas colaboraciones con otros artistas audiovisuales. Tuvo la habilidad de forjar un estilo ecléctico marcadamente personal.

Dalí produjo alrededor de 1.500 pinturas a lo largo de su carrera además de decenas de ilustraciones para libros, litografías, diseños escenográficos, vestuarios y una ingente cantidad de dibujos, esculturas y proyectos paralelos en fotografía, cine y literatura. Como artista extremadamente imaginativo, alternó una notable tendencia al narcisismo y la megalomanía con una creatividad y una habilidad artística que le convirtieron en un icono del arte moderno.

Entre sus obras destacan La persistencia de la memoria (1931), El hombre invisible (1932) La tentación de San Antonio (1946) y Crucifixión (1954).



Textos del autor

Textos de Salvador Dalí y Luis Buñuel referido al proceso creativo del cortometraje *Un perro andaluz*.

“Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa, y al llegar a Figueras yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me contó que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas (...) Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué. En ningún momento se suscitó entre nosotros la menor discusión.”

Luis Buñuel. *Mi último suspiro*.

“El encargado del atrezo nos confesó que creía estar soñando. He aquí algunas de las cosas que le pedimos: una modelo desnuda para quien debía hallar modo de que llevase un erizo de mar vivo bajo cada brazo; un maquillaje para Batchef en que apareciera sin boca, y otro en que su boca fuera reemplazada por pelos (...), cuatro asnos en descomposición, cada uno de los cuales debía colocarse sobre un piano de cola; una mano cortada, un ojo de vaca y tres hormigueros”.

Texto de Salvador Dalí citado en *Un perro andaluz*, de Dalí y Buñuel.

Datos con respecto al contexto

La sociedad y la política españolas en la que Salvador Dalí inicia su trayectoria artística se caracterizaron por un fuerte inmovilismo. El sistema político heredado del último tercio del siglo XIX se había quedado obsoleto y monolítico, incapaz de asumir los cambios que el ascenso de la ideología de clases estaba llevando a la política nacional. El sistema de la Restauración, con el control constante y casi institucional de las elecciones dejaba fuera a los partidos sociales que contaban cada vez con más base popular por lo que el descontento social se incrementa gradualmente ante la falta de representatividad. La salida es una huida hacia delante con la dictadura de Primo de Rivera que significa, a medio plazo, el fin de un sistema monárquico que culminaría con la proclamación de la II República española.

Frente a este ambiente restrictivo algunos jóvenes artistas españoles consiguen romper los moldes y participar de las vanguardias europeas llegando algunos de ellos, como es el caso de Dalí, a estar entre sus más sobresalientes representantes. El punto de inflexión que determina la proyección de estos artistas en las vanguardias es su formación artística en París, capital de las vanguardias. Aunque Dalí inicia su trayectoria artística en Cataluña no es hasta su llegada a París cuando se proyecta como uno de los artistas más imaginativos y creativos del siglo XX.

En el París de 1929 Joan Miró le pone en contacto con los miembros del surrealismo. Al igual que los surrealistas, mostró un enorme interés por las teorías



Datos con respecto al contexto

del psicoanálisis de Freud atrayéndole la importancia del inconsciente como fuente inagotable de imágenes poéticas. Dalí desarrolló su propia interpretación del surrealismo convencido que el arte debía ser el resultado de las vivencias e inquietudes de cada autor. Se interesó por trasladar a sus lienzos sus turbaciones, su visión del mundo y sus sueños. El mundo del subconsciente supondría la entrada en el territorio de los instintos reprimidos. Desde entonces pintará sus obsesiones siguiendo su “método paranoico-crítico”, que consiste en la exaltación consciente de elementos que conforman el mundo interior.

En un contexto artístico dinámico, transgresor y vanguardista en lo formal, Salvador Dalí recoge el legado del surrealismo dotándole de una huella personal, conocida como “universo daliniano”, que ha trascendido universalmente hasta situarle a la cabeza de las vanguardias.

Hemos comentado anteriormente la difícil situación de las mujeres creadoras en el grupo surrealista. Las mujeres eran para los hombres surrealistas motivo de inspiración, fuente inagotable de un imaginario ligado a lo inconsciente y posibles personificaciones de arquetipos, siempre lejanos a las mujeres reales, con una singularidad inintercambiable. Ajenos por completo a las luchas sociales y políticas a favor de la igualdad, estos artistas encarnaron en momentos, exactamente lo contrario que defendían en el plano artístico y formal: mientras defendían la libertad, el progreso y la libertad, continuaban encasillando a la mujer en roles diseñados desde el deseo sexual o erótico masculino, e incluso incidiendo en tipos cercanos a la violencia contra el cuerpo femenino.

Preguntas al alumnado

- ¿Es una obra dirigida a hombres y mujeres en general, o en especial a un género? ¿cuál? ¿Por qué?
- La jerarquía visual parece relacionar también una jerarquía sexual. ¿Por qué crees que Dalí lo pinta así?
- Qué pueden simbolizar, según la posición y tratamiento del artista, los genitales masculinos?
- ¿Te sientes cómoda ante la obra? Si no es así ¿por qué?.

Líneas de trabajo

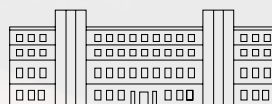
- La relación sexual en términos de poder y dependencia.





Datos generales

Voluntarios para el frente es una fotografía de Agustí Centelles i Ossó tomada en el año 1936 pocos días después del golpe militar contra el gobierno de la Segunda República española. La imagen muestra a dos hombres y una mujer integrantes de una de las milicias populares que se organizan tras el estallido de la Guerra Civil. La fotografía se enmarca en los diversos fotorreportajes que se realizan durante la Guerra Civil española fundamentalmente por parte de fotógrafos, escritores, artistas y periodistas extranjeros tales como Robert Capa, Gerda Taro, Katy Horna, Tina Modotti, John Dos Passos, Ernest Hemingway, George Orwell, Antoine de Saint Exupéry y André Malraux entre otros.



Datos de interés

La fotografía, tomada en blanco y negro y de carácter realista debido a la vocación fotoperiodística de Agustí Centelles, trasciende debido fundamentalmente a un aspecto técnico y un aspecto temático. Respecto a sus características técnicas hay que subrayar que Centelles fue el tercer fotógrafo en utilizar una cámara Leica de paso universal. Esta innovación permite que los retratos de Centelles tengan una gran fuerza expresiva dejando a un lado las clásicas fotografías planas y sin relieve que hasta entonces se realizaban y que estaban, en cierto modo, condicionadas por las cámaras de placas y por la utilización del magnesio. Con esta innovación técnica no buscaba tanto la creatividad como mostrar la realidad tal y como lo que le permitió situar sus fotografías en la portada de los principales periódicos, sobre todo en *La Vanguardia*.

El segundo aspecto a destacar es temático. La Guerra Civil española constituye uno de los primeros acontecimientos históricos que fueron registrados fotográficamente de manera profesional y sistemática. Pero la peculiaridad de los reportajes gráficos de este conflicto, y particularmente de la mirada de Agustí Centelles, radica en el registro gráfico de la presencia de las mujeres en el frente a través de su participación en las milicias populares.

La instantánea registra la proyección pública que habían alcanzado las mujeres durante la Segunda República española y la posterior defensa militar y civil que realizan del gobierno republicano o de las iniciativas anarquistas durante la guerra civil.

Datos con respecto al autor

Agustí Centelles i Ossó (1909-1985) es considerado uno de los iniciadores del fotoperiodismo en España hasta el punto de que parte de la crítica ha llegado a denominarle el *Robert Capa* catalán.

Entró a trabajar como aprendiz en 1924 en el taller fotográfico de Ramón Baños donde aprendió la técnica del retrato hasta que unos años más tarde se convirtió en ayudante de Josep Badosa que le introdujo en el fotoperiodismo. En 1934 se independizó y colaboró en periódicos como *La Publicitat*, *Diari de Barcelona*, *Última hora* o *La Vanguardia*.

Al iniciarse la Guerra civil fue destinado al frente de Aragón donde llevó a cabo reportajes sobre las tropas en el frente. Realizó reportajes sobre la toma de Teruel, la batalla de Belchite y el bombardeo de Lérida. En 1939 se exilió a Francia donde logró continuar su trabajo fotoperiodístico durante su internamiento en el campo de concentración de Bram y su posterior vinculación con la resistencia francesa. Tras su vuelta a España, su pasado político le impidió dedicarse de nuevo al fotoperiodismo por lo que se decantó por la fotografía industrial y publicitaria.



Textos del autor

“Recojo de casa la maleta, los libros, el archivo de negativos Leica y las copias. Reúno a Eugènia, a mi hijo y a la mujer de Pujol y los llevo a la Tamarita (...) He dejado a mi padre encargado de velar por el piso. Con un nudo en la garganta lo abrazo y le doy un beso de despedida. ¿Cuándo lo volveré a ver? ¡Pobre hombre!.

Siguen viniendo las alas de la muerte. Finalmente, según la lista, les toca evacuar a nuestros familiares. Los subimos al camión descubierto. Hace frío. Colocamos a Eugènia con el niño y a Enrica justo detrás de la cabina, en el lado derecho. No veo claro el panorama de la evacuación.

Hablo con Pujol celebramos un consejo entre los dos y decidimos que tienen que regresar a casa. ¡Qué peso me he quitado de encima al dejar a Eugènia en Barcelona!. Me temo vicisitudes, privaciones y sufrimientos (...) El camión que debía conducirlos a El Collell se ha estrellado al llegar a Badalona...”

Fragmento del *Diario de un fotógrafo*.

Datos con respecto al contexto

El desarrollo del periodismo gráfico puede rastrearse desde los mismos inicios del desarrollo de la fotografía y tiene una notable relación con la fotografía artística. En España, el primer documental fotográfico es la cobertura que llevó a cabo el británico Charles Clifford sobre las visitas a diferentes ciudades españolas que la reina Isabel II realizó a partir de 1858.

La popularización del fotoperiodismo en España se produce sobre todo a partir de la década de los 80 del siglo XIX de la mano de fotoperiodistas como Juan Comba cuyo trabajo más destacados tiene que ver con el incendio de Toledo (1887) y la visita de la reina Victoria de Inglaterra y Eugenio Mesonero Romanos que registró gráficamente el atentado contra Alfonso XIII en 1906. La prueba de la gran popularidad y valor gráfico e informativo del fotoperiodismo se observa en la lista de publicaciones periódicas que desde finales del siglo XIX incorporan asiduamente reportajes fotográficos. Entre las publicaciones más destacadas que dieron un puesto primordial a la fotografía figuran *ABC*, *El Gráfico*, *La Vanguardia* y *El Imparcial*.

El impulso definitivo del fotoperiodismo del siglo XX en España se produce de la mano de la Guerra Civil española; conflicto que atrajo la atención no sólo de fotoperiodistas españoles como sino también de fotógrafos extranjeros como Gerda Taro, Katy Horna, John Dos Passos, Ernest Hemingway, George Orwell, Antoine de Saint Exupéry, André Malraux, G. L. Steer, Herbert Matthews y Indro Montanelli que

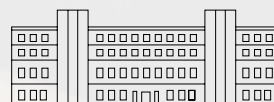


Datos con respecto al contexto

sentaron las bases de lo que se ha dado en llamar periodismo de guerra. La obra *Voluntarios para el frente* de Centelles se enmarca en este conflicto bélico en el que las mujeres participan de una manera activa “dentro y fuera” del frente mediante su ingreso en las milicias populares.

Preguntas al alumnado

- ¿Qué opinas sobre la fotografía?
- ¿Estás acostumbrada a ver a las mujeres vestidas con atuendos militares? ¿por qué?
- Agustí Centelles retrata a las tres personas en pie de igualdad. ¿Crees que la fotografía es un reflejo de la realidad de la época?
- Busca en distintos medios (biblioteca, web, etc.) el papel que hicieron las mujeres en la guerra civil: el papel de las mujeres anarquistas, el papel de las mujeres como productoras, proveedoras, cuidadoras, políticas, trabajadoras, etc. Intenta realizarlo en los dos frentes. Exponlo en clase.
- Busca una de las guerras, revoluciones, etc., que estén sucediendo en la actualidad. Analiza si cuando se habla de la población se incluye a las mujeres. Analiza los medios de comunicación ¿cómo son tratadas? ¿como protagonistas? ¿cómo víctimas? Busca testimonios de mujeres en la guerra civil española.



Actividades

- Toma la cámara de fotos y realiza un reportaje de los distintos grupos humanos que te encuentras.
- Para ello, piensa que grupos humanos quieres retratar y a qué barrios o lugares has de dirigirte: centro, periferia, lugares de trabajo profesional. Ayúdate del picado y contrapicado y el plano frontal. Recuerda que la cámara desde arriba (picado) da en el fotografiado una sensación de inferioridad y al contrario, la cámara situada abajo (contrapicado) ofrece al fotografiado una imagen de poder y superioridad. El plano frontal da una representación en igualdad con respecto al espectador.
- Realiza el reportaje y muéstralo en el aula. Piensa en la relación entre la situación de la cámara y la relación con el espectador/a.
- Realiza un reportaje sobre un día de tu vida. Exponlo junto a tus compañeros. Puedes elegir un día de tu vida cotidiana o un día específico que quieras mostrar. No utilices texto. Preséntalo a tus compañeros a través de power point u otros medios.
- Haz una fotografía sobre varios compañeros: pueden ser tus compañero/a de clase. Retrátalos de diferentes formas: plano general, plano americano, medio, primer plano y plano detalle. Hazles picado y contrapicado. Ayúdate

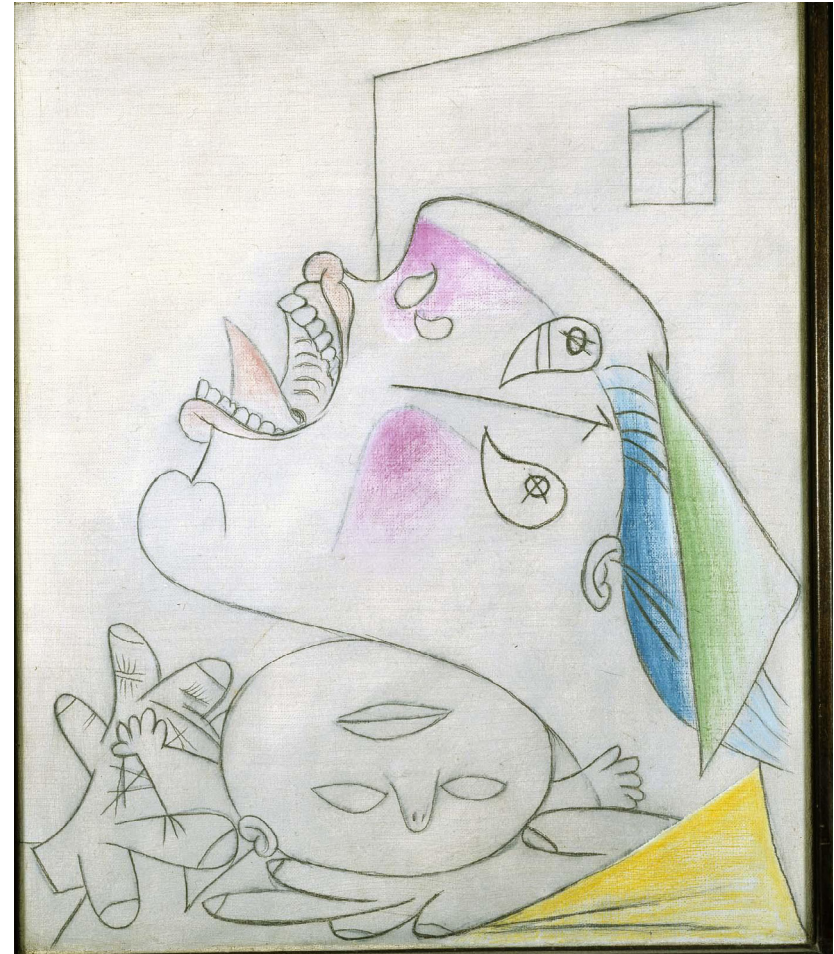
Actividades

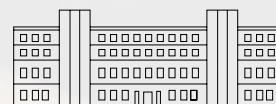
de focos si quieres o hazlos en diferentes contextos (en el parque, en el patio, etc.) Cambia a tus compañeros de posición (sentado, de pie, arrodillados, uno en el centro, ese mismo en los flancos,...) analiza posteriormente con el aula la percepción que tenemos del grupo y de cada uno de ellos dependiendo del contexto, el plano, el encuadre, la posición de cada uno con respecto al grupo, etc. Este ejercicio te ayudará a comprender cómo cambia nuestra percepción de la realidad cuando cambiamos los puntos de vista y damos mayor o menor protagonismo a unos personajes u otros. Piensa en las posiciones que han ocupado las mujeres en la historia.

Líneas de trabajo

- La fotografía social
- El fotorreportaje.
- Las mujeres fotógrafas en la guerra civil española.
- El papel de las mujeres en la guerra civil española.







Datos de generales

La serie Mujeres llorando realizada por Picasso en la década de los años treinta es un conjunto de dibujos y óleos realizados paralelamente a la creación del Guernica. En ella recrea y rediseña, a modo de bocetos, algunos de los personajes que finalmente forman parte del Guernica.

La serie muestra diversos rostros de mujeres llorando en unas composiciones que recuerdan los retratos cubistas de Dora Maar. El dolor y el sufrimiento se hacen patente en la serie. Las líneas se quiebran, los colores se contraponen y la perspectiva se deconstruye para mostrar diversos puntos de vista siguiendo los principios del cubismo. Las tonalidades intensas captan la atención hacia los puntos más dramáticos: las manos, los ojos y la boca. El tiempo y el espacio se fragmentan ante el caos, la inseguridad y la desesperación. La serie es un grito de dolor ante las atrocidades de la guerra.

Datos de interés

Picasso realizó en 1937 numerosos retratos basados en la fisonomía de su compañera y artista Dora Maar, en unas composiciones similares a las inspiradas anteriormente por Marie-Thérèse. Estos retratos son las composiciones más reiteradas por el artista una vez finalizado el Guernica, el 4 de junio de 1937, momento a partir del cual inicia una serie de obras denominadas postscriptos, es decir, realizaciones posteriores a Guernica, pero ligadas formal y conceptualmente a este cuadro.

En sus Mujeres llorando, Picasso introduce al menos tres variaciones formales con respecto al Guernica. En primer lugar, las lágrimas, que surcan los rostros deformes y que no aparecían en la composición final del gran lienzo. Otro elemento es el pañuelo que enjuga estas lágrimas. Finalmente, Picasso incluye un colorido muy vivo que se erige en protagonista del lienzo y que contrasta con la gama cromática del propio Guernica resuelta por medio de tonos blancos, grises y negros. La Mujeres llorando se convierte en un motivo iconográfico recurrente en la producción de Picasso que enlaza con el ciclo estilístico iniciado por el pintor en 1937 al acometer el gran mural.

A pesar de que Picasso se inspiró en la fisonomía de Dora Maar para la creación de la serie, la intensidad y el dramatismo de sus relaciones con las mujeres que pasaron por vida proveía al artista del un bagaje existencial complejo para representar, partiendo de modelos femeninos, los trágicos acontecimientos que se



Datos de interés

estaban desarrollando en España y que amenazaban Europa. Todo ello cristalizó en el tema de las mujeres llorando que recrean formas cubistas al tiempo que incorporan el motivo surrealista relacionados con el concepto de metamorfosis.

Datos del autor

Los datos generales de la biografía de Picasso se analizan en la propuesta didáctica de la obra *Mujer en azul* (epígrafe 5.1.1). En este apartado se incide en la influencia de las mujeres en su trayectoria artística.

La representación de las mujeres es un tema muy frecuente en la trayectoria artística de Picasso desde sus primeras creaciones incluidos los periodos azul y rosa y la etapa neoclásica de los años veinte. Los estudios sobre Picasso señalan que fueron tres mujeres las que determinaron al arte de Picasso en la medida en que cuando el artista agotaba una relación sentimental y emprendía otra nueva su universo plástico cambiaba también: Olga Koklova, Marie-Thérèse Walter y Dora Maar.

Cuando comienza a tambalearse su vida en común con Olga Koklova, en la década de los veinte, las rotundas mujeres del periodo clásico empiezan a ser desplazadas por otras figuras más dinámicas y de fisonomía acusadamente deforme tal como se aprecia en el lienzo *Las tres bailarinas* (1925) obra en la que se ha querido ver el antecedente remoto de las *Mujeres Llorando*. La deformidad se transforma en *El abrazo* (1925), cuyos protagonistas, Olga Koklova y el propio Picasso, semejan monstruos devorándose. El proceso de metamorfosis al que Picasso somete a la figura femenina, continúa acentuándose en las cabezas datadas entre 1927 y 1929 interpretadas como retratos simbólicos de Koklova. En ellos existe siempre un elemento predominante, una gran boca de dientes prominentes en actitud amenazadora.



Datos del autor

Tras conocer a Marie-Thérèse Walter en 1927 realiza las grandes cabezas tridimensionales de Boisgeloup, inspiradas en la anatomía de Marie-Thérèse, que suponen un nuevo y drástico cambio en su trayectoria. Como continuación de estas esculturas monumentales, en 1932 realiza un conjunto de pinturas que representan a Marie-Thérèse durmiendo, desnuda y plena de sensualidad. Estas efigies del amor son, hasta en el colorido, la contraposición de las cabezas surrealistas de 1927-29, inspiradas en el amor que acaba (Olga Koklova). Finalmente, su relación con Dora Maar determina la composición del Guernica y de la serie Mujeres llorando analizada en el punto anterior.

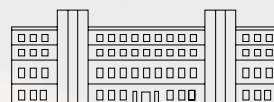
La obra de John Berger, *Éxito y fracaso de Picasso*, es una obra recomendable para aquellas personas que quieran ver la figura de Picasso en su totalidad. La relación que establece Picasso con lo femenino es en pocas ocasiones, de igualdad. Su obra está atravesada por el deseo sexual, por la consideración del cuerpo de la mujer como objeto de estudio y/o representación, y en la que proyecta deseos y obsesiones. En parte de sus series como *El pintor y la modelo* o *El Minotauro* repite una y otra vez la cosificación y consideración de la mujer como elemento de disponibilidad sexual, y en otras, como la que presentamos, como víctimas de la guerra, pero en muy pocas ocasiones, como protagonistas o sujetos de la historia.

Textos del autor

“El cubismo no es diferente a las restantes escuelas de pintura. Los mismos principios y elementos son comunes a todas ellas. El hecho de que durante mucho tiempo el cubismo no haya sido comprendido y que aún hoy haya gente que no vea nada en él, no significa nada. Yo no entiendo inglés, y por tanto un libro en inglés es para mí un libro en blanco. Esto no significa que el idioma inglés no exista. ¿Por qué culpar a nadie más que a mí si no puedo entender algo de lo que no sé nada?”

Muchos piensan que el cubismo es un arte de transición, un experimento que proporcionará resultados posteriores. Los que opinan de esta manera no lo han comprendido. El cubismo no es una semilla, ni un feto, sino un arte que trata con las formas para que tenga vida propia (...). ¿Qué cuáles son los objetivos que me propuse al hacer cubismo? Pintar y nada más. Pintar buscando una nueva expresión desnuda de todo realismo inútil con un método unido sólo a mi pensamiento (sin esclavizarme ni asociarme con una realidad objetiva). Es mi voluntad la que toma forma fuera de todo esquema extrínseco, sin considerar lo que lo que el público o la crítica digan”.

Pablo Picasso: Opiniones sobre el cubismo.



Datos con respecto al contexto

La serie Mujeres llorando se realiza en 1937, un momento convulso para Pablo Picasso no sólo a nivel político y social sino también a nivel personal.

A nivel social y político, España asiste al derrumbamiento de la Segunda República tras el levantamiento militar de 1936 y la consiguiente guerra civil en la que Picasso siempre se posicionó a favor del gobierno republicano. La caída de la Segunda República, el avance del nazismo en Alemania y la instauración del fascismo en Italia convierten Europa en un espacio de experimentación política que afecta profundamente a Picasso que exterioriza su desencanto político con la creación del Guernica en 1937.

A nivel personal, los años 1935 y 1936 son de gran inestabilidad emocional para el pintor y se traduce en su obra artística. En esos años continúa casado con su mujer Olga Koklova al tiempo que mantiene una relación sentimental con Maria Theresa Walters. La definitiva separación con Olga Koklova en 1935 y la posterior repartición de los bienes acentúa la amargura de la ruptura y el mismo Picasso reconoce que ese momento fue el más triste de su vida. Sumido en una depresión, se encierra en su casa taller de Boisgeloup sin realizar ninguna obra durante meses.

En enero de 1936 inicia una relación con la fotógrafa Dora Maar que será su nueva compañera hasta 1946. Su relación amorosa coincidió, por tanto, con la Guerra Civil española, el estallido Segunda Guerra Mundial, la creación del Guernica, la

serie Mujeres llorando y las dos planchas al aguafuerte tituladas Sueño y Mentira de Franco (1937) que se convirtieron en la base de partida para comenzar el gran mural del Guernica. En este contexto de inestabilidad política y personal y en medio de la creación febril del Guernica, Picasso elabora la serie Mujeres llorando cuyo estudio no puede desligarse del gran mural.

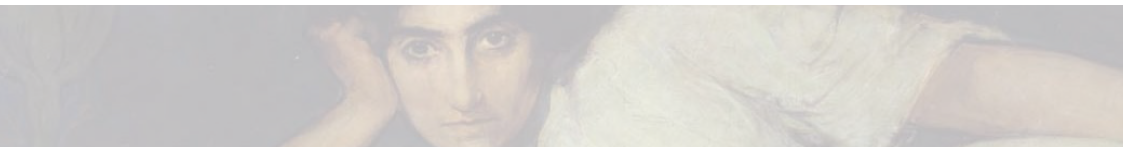


Preguntas al alumnado

- Después de observar la fotografía de Centelles, donde una mujer parece preparada para la guerra, ¿qué opinas de este dibujo de Picasso? ¿tienes la sensación de que el tratamiento es muy distinto, en términos de carácter de la persona? ¿Por qué?
- ¿Por qué crees que se utiliza siempre a niños y mujeres en situaciones de víctima? ¿Por qué no hombres, que también son padres?
- Realiza un debate en clase sobre el concepto de victimización de las mujeres.

Actividades

- Imagínate a un hombre que acaba de perder a su hijo. Trata de dibujar a un hombre llorando, su expresión.
- Picasso pinta “El Gernika” tras leer en prensa el bombardeo de la ciudad de Gernika, en un día de mercado, es decir, cuando mujeres, hombres y niños están en la calle, comprando, vendiendo. Si tu leyeras en la prensa, o vieras las imágenes de la destrucción de una ciudad de tu país, ¿qué elegirías para mostrar?. Piensa en un día mercado en un pueblo: mujeres y hombres vendiendo fruta, carne, pescado, utensilios de labranza, herramientas. Visualízalo: hay niños corriendo, huele a pan recién hecho. Las personas se acercan a comprar, comentan las últimas noticias, se ríen, comparten anécdotas. Se oye un ruido atronador, nadie sabe qué ocurre, comienzan a oírse gritos, los niños corren con sus padres y sus madres, que tratan de abrazarlos y protegerlos con su cuerpo. La gente corre, aunque no sabe hacia donde, porque el peligro viene de arriba. Caen las bombas: olor a quemado, humo, gritos, dolor. Cuando todo pasa, los que sobreviven ven el resultado: muerte en lugar de vida.
- Picasso se centra en el dolor de las madres. ¿En qué te centrarías tu?. Trata de dibujarlo. Puedes buscar una noticia en el periódico y estudiar qué es lo que ha sucedido (por desgracia hay muchas noticias relativas: Siria, Egipto, Palestina, Sudan,...) Puedes ponerte de acuerdo con tus compañeros/as y tratar de mostrar entre todos diferentes momentos de un suceso, al igual que Picasso hizo. Puedes hacer bocetos que expresen el dolor, la desesperación, el miedo, el pánico, la desesperanza,... Únelos con los de tus compañeros

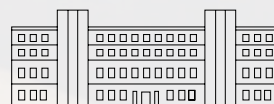


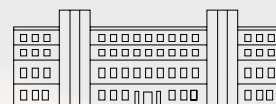
Actividades

y presenta en el aula tu proyecto común. Puedes acompañarlo de poemas o texto.

Líneas de trabajo

- La utilización de las mujeres como víctimas.
- La unión mujer/madre/hijo como ideal de feminidad.
- La victimización de lo femenino.
- El papel de las mujeres en las guerras.
- El papel de las mujeres en la guerra civil española. Papel general y figuras concretas.





Datos de generales

Tertulia es un óleo sobre lienzo realizado por Ángeles Santos en el año 1929. Representa una tertulia de mujeres en la que cada una de ellas adopta una posición informal mientras leen libros, fuman o miran directamente a los ojos del público. La obra se encuadra en la primera etapa artística de Ángeles Santos antes del giro postimpresionista que adopta su trayectoria en la década de los años treinta.

Datos de interés

Tertulia, titulada inicialmente El cabaret, representa, dentro del conjunto de obras de Ángeles Santos, la más próxima a la Nueva Objetividad alemana en lo que respecta a las influencias vanguardistas europeas, mientras que la iconografía estilizada de las figuras se aproxima a la obra de El Greco. Su carácter provocador y rupturista se percibe claramente en la distorsión de las formas corporales en un intento de captar el interior de los sujetos y ensalzar la belleza de lo aparentemente invisible.

Tertulia transgrede los límites de lo visible al representar a mujeres en una actitud que la sociedad española de finales de los años veinte considera inapropiada para las mujeres. La imagen de mujeres leyendo, fumando y mirando de manera desafiante constituye una transgresión en sí misma porque eran actitudes reservadas exclusivamente a los hombres. La obra constituye una respuesta a las limitaciones normativas que la sociedad de los años veinte impone a la libertad de las mujeres.

Los cuerpos de las jóvenes llenan la composición de manera que el espacio parece reducirse al mínimo. No hay comunicación entre ellas pero todas, excepto la que mira al espectador en igualdad, parecen sumidas en la lectura o en sus propios pensamientos, algo inusual en la representación de las mujeres en la historia. Estas jóvenes mujeres vulneran los tabúes sociales que las obligaba a una situación siempre en relación con el hombre –hija, esposa, madre-. Su cuerpo escapa al estereotipo dominante y sus cabezas –lugares del pensamiento- dominan por encima de sus



Datos de interés

cuerpos. Son mujeres seguras de si mismas, con capacidad intelectual, poco o nada interesadas en el espectador o espectadora que las observa, en un espacio de confidencialidad intelectual que en pocas ocasiones se ha manifestado a través del arte. La mayoría de las imágenes que presentan a mujeres juntas suelen relacionarse con trabajos de cuidado o de recolección ligadas al ámbito agrario, cuando no son mujeres a disposición de la mirada masculina, como el caso del harén de Ingres o lugares similares en los que la mirada masculina voyeurística trata de adivinar los espacios vedados. De hecho las mujeres suelen representarse en soledad, implicando poca o ninguna relación entre ellas.

Datos con respecto a la autora

Ángeles Santos Torroella (n. 1911), es una pintora catalana que alcanzó una gran proyección artística durante la primera mitad del siglo XX como muestra su participación en el IX Salón de Otoño celebrado en 1929, su exposición individual en París en 1933 y su participación en la Bienal de Venecia en 1936.

Sus primeras obras basculan entre el surrealismo y el expresionismo hasta que en los años treinta adopta un carácter postimpresionista marcado por el paisajismo y los temas interiores. El cambio de estilo coincide con el traslado de Ángeles Santos a Barcelona y su matrimonio con el pintor Emilio Grau Sala en 1936. En ese periodo Ángeles Santos dejó de pintar.

Mercedes Santos⁹ señala que la razón radica en que su estética expresionista chocaba frontalmente con el Noucentismo catalán. Cuando volvió a dedicarse a la pintura, ésta se dulcificó y abordó temas como el retrato, los interiores urbanos y los paisajes marítimos de la ciudad condal. En el 2005 recibió el Premio Creu de Sant Jordi, otorgado por la Generalidad de Cataluña. Otras obras destacadas de la artista son Un mundo, Autorretrato y Niñas.

9. PRADO, M (2003): Ángeles Santos. Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa



Textos de la autora

Ángeles Santos, consciente de la transformación que experimenta su forma de ver el arte a partir de la década de los años treinta, justifica de la siguiente manera la angustia vital que le proporcionaba su primera etapa artística marcada por el expresionismo y surrealismo.

“Se sufría al pintar, por eso lo borraba muchas veces. Al final de esta época pintaba esqueletos en un campo de calaveras sobre un fondo negro con estrellas brillantes. Todo lo borré o pinte algo encima, no lo recuerdo (...) He hecho cuadros muy raros que posteriormente he destrozado (...) Ahora no pintaría así. No tengo necesidad de ello. Yo siempre pinté porque significaba para mí lo mismo que el cantar para otras personas. Me gustaba mucho pintar, pero también sufrí mucho al hacerlo. Ya no quise pintar más esos cuadros y me dedique a las cosas sencillas: el mar, el jardín... ya no me imaginaba nada”¹⁰.

Datos con respecto al contexto

La década de los años veinte es un periodo convulso en la historia de España debido a la instauración de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). La influencia de la Revolución Rusa y la popularidad de los partidos republicanos durante los últimos años de la dictadura anuncian el final del régimen y la posterior proclamación de un régimen republicano en el año 1931. En unos pocos años la situación de las mujeres experimenta una extraordinaria transformación auspiciada por el influjo de los movimientos sufragistas.

En este contexto histórico y bajo el influjo de las vanguardias artísticas europeas, la Tertulia puede interpretarse como un reflejo de las reivindicaciones emancipadoras que desde principios de los años veinte estaban calando en la sociedad española como muestra la primera manifestación sufragista celebrada en España en 1921 bajo iniciativa de Carmen de Burgos.

10. Fragmentos de la entrevista concedida por Ángeles Santos a la revista DUODA Revista d'Estudis Feministes num 16- 1999.



Preguntas al alumnado

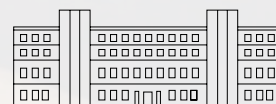
- Cuando ves representaciones de mujeres juntas, ¿cuál es el escenario habitual? ¿Qué hacen?
- ¿Es esta una de esas representaciones habituales?
- Esta obra fue realizada en 1929, el mismo año del gran masturbador, de Dalí y cinco años más tarde de “El violín”, de Man Ray. ¿Podrías explicar cual es la función que se le da a la mujer en cada una de las tres obras y ponerlas en relación? ¿Crees que tiene que ver el género de quien ha realizado las obras?
- Es curioso que esta obra tenga dos título: “La tertulia” y “El cabaret”. Son dos actividades muy diferentes. ¿Crees que podría haber una obra en la que todos los representados fueran hombres y tuviera dos títulos como “Tertulia” y “Cabarte”. Trata de explicar por qué y que funciones diversas tienen las mujeres en esas dos actividades.
- Intenta imaginar quien es cada una de las mujeres y su vida en España en 1929. Para ello puedes documentarte sobre, por ejemplo, el Liceum Club de Madrid, fundado en 1926 y que permaneció abierto hasta 1939. (tienes información en: http://madripedia.es/wiki/Lyceum_club_Femenino)
- Analiza la obra en relación con La tertulia del Café Pombo de José Gutiérrez Solana. El objetivo del análisis es descubrir el tratamiento diferencial de la composición artística según el sexo de los sujetos representados. El análisis se puede centrar en el estudio comparativo de los cuerpos, las relaciones entre los sujetos, su relación con el espacio y las actividades que realizan cada uno de ellos.

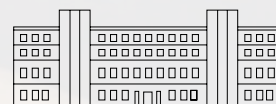
- ¿por qué la tertulia de mujeres se desarrolla en un espacio privado y la tertulia de hombres en un café público? ¿Crees que los espacios privado y público tenían (o tienen) un carácter masculino y femenino. ¿Cuáles serían ahora espacios marcadamente masculinos y cuales marcadamente femenino? Plantea en clase un debate sobre el tema.



Actividades

- Haz un retrato colectivo de tus amigas. Trata de reproducir las mismas figuras que La Tertulia. Realiza el mismo ejercicio sólo chicos. Realízalo por tercera vez chicos y chicas.
- Haz el mismo ejercicio pero emulando la obra que hemos citado anteriormente, “Tertulia en el café del Pombo”, de Gutierrez Solana.
- Intenta que el efecto sea el mismo que los artistas, Santos y Solana: la misma cercanía con respecto a la cámara, el mismo plano y encuadre, la misma expresión facial, la misma luz.
- Expón las imágenes y compáralas. Intenta que eso te ayude a pensar en las relaciones de género y los espacios, el papel del espectador y las figuras de poder en los espacios públicos y privados.





Datos de generales

Un mundo es un óleo sobre lienzo realizado por Ángeles Santos en el año 1929. La obra, inspirada en los viajes que realizaba con su padre cuando era pequeña, recrea un mundo cuadrangular rodeado de ángeles que se mantiene suspendido en el espacio junto a una escalera ascendente que parece conducir a un universo desconocido. La composición permite encuadrar la obra, pese a su eclecticismo, en el movimiento surrealista.

Datos de interés

Un mundo revela una visión tan deslumbrante del arte que resulta difícilmente encasillable, no obstante denota un marcado carácter surrealista. El surrealismo de Ángeles Santos en esta obra es similar al de Maruja Mallo en el sentido que ambas crean un surrealismo intuitivo e ingenuo. Es decir, su surrealismo es una invención más autónoma que estrictamente disciplinar. Es un surrealismo independiente y no institucionalizado que también está presente en otras obras de Santos, incluyendo aquellas que exploran su dicción más expresionista de lo grotesco.

La propia Ángeles Santos recuerda que la inspiración de la obra procede de los paisajes que observaba mientras viajaba en tren con su padre cuando era pequeña. La obra revela un mundo cuadrangular, en realidad varios mundo unidos por lazos invisibles, protegido por un grupo de ángeles que crean una sensación onírica. Ángeles Santos señala que la inclusión de la escalera ascendente y los seres antropomorfos situados en la esquina inferior derecha de la obra son una referencia directa a la sensación que le produjo conocer que el hombre podría llegar a la Luna.

La composición de Un mundo se caracteriza por la proliferación de líneas rectas (aristas del planeta cúbico, sus edificios, estelas de las estrellas y rayos del sol) que contrastan con las formas suaves y redondeadas que abundan en las representaciones situadas en el fondo del lienzo. Este contraste crea una sensación de movimiento generada por dos formas compositivas. En primer lugar, la asimetría y direccionalidad oblicua del planeta cúbico marca un sentido ascendente, mientras



Datos de interés

que las escaleras, trazadas en un sentido curvo, y los personajes que descienden por ella crean una espiral envolvente respecto al elemento central. La obra mantiene una sensación onírica y dinámica que la acerca a las primeras obras impresionistas de Maruja Mallo.

Siguiendo la estela impresionista, Ángeles Santos da rienda suelta a sus sueños, a su particular visión de un futuro idealizado en el que todo es posible. La obra se presenta en el IX Salón de Otoño causando un fuerte impacto en los círculos artísticos.

Datos con respecto a la autora

Consultar epígrafe 5.5.1.

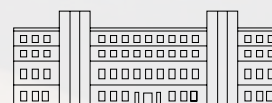
Textos de la autora

Declaraciones de la autora sobre el proceso creativo de Un mundo.

“Lo pinté en Valladolid. Yo le dije a papá: “Quiero pintar el mundo. Todo lo que yo he visto”. Él encargó una pieza entera de lienzo a Madrid. a la casa “Macarrón”. Cuando lo recibimos lo clavamos con chinchetas en la pared de mi habitación. Era una tela muy grande y cuadrada. Al principio no sabía cómo llenarla, pero iba a pintar algo en ella. Luego ya inventé. En lugar de representar la tierra redonda la hice cuadrada, en planos, porque yo había leído sobre el cubismo y me resultaba más fácil ir colocando las cosas. Entonces leía mucha poesía de Juan Ramón Jiménez, de Baudelaire, y a todos ellos me los imaginaba como unos seres espirituales. Después cuando conocí a algunos me decepcioné.

Yo ponía los títulos a mis obras. Este lo pondrían en Madrid, cuando lo mandé: “Un mundo”... no sé... Yo leía las poesías de J.R. Jiménez, por eso en lugar de poner: “Ángeles malvas// apagaban las verdes estrellas// Una cinta tranquila// de suaves violetas (...)” Yo puse en el lienzo que las encendían. Me sirvió la imagen para pintar unos espíritus que encienden unas teas en el sol, bajan la esclaera de cristal y allí encienden las estrellas. Entonces se hablaba de ir al planeta Marte. Yo imaginaba que allí existirían unos seres extraños y así me inventé lo que hay en la parte inferior del cuadro: las madres de los espíritus que realizan el milagro del sol. Ellas no tienen oídos, están con los ojos cerrados y en lugar de esqueleto tienen un armazón de alambre, ya se ve... como una especie de hierro oscuro, y unas manos puntiagudas. Me lo inventé así sin pensar”.

Fragmento de la entrevista a Ángeles Santos Torroella por Núria Rius Vernet publicada en la revista Duoda nº 16, 1999. Barcelona.



Datos con respecto al contexto

Consultar epígrafe 5.5.1.

Preguntas al alumnado

- ¿ Qué te sugiere la obra?
- Describe el mundo onírico de Angeles Santos
- Contextualiza la obra de Angeles Santos en su generación.

Actividades

- La obra de Angeles Santos parece una utopía, es decir, un lugar que imaginamos ideal. Nos recuerda a la obra de Hildegarda de Bingen, pintora, música y científica del S. XI y, por otro lado a la obra de Dante Alighieri, la divina comedia, donde describe distintos estados del mundo.
- Trata de pensar en distintos mundos: de lo que te agrada, de lo que te desagrada, de tus aficiones, de los lugares hermosos, de los terribles, ... diseña, al menos, tres mundos:
- Piensa en las ubicaciones (qué lugares vas a introducir,
- Piensa en los personajes (qué personas, qué escenas históricas)
- Qué emociones, (a través del color y la forma.)





Datos generales

Las vitrinas es un óleo realizado por José Gutiérrez Solana en 1910. La obra muestra varios maniqués femeninos vestidos con trajes de inspiración imperial francesa y de inspiración majista dentro de una vitrina acristalada. La imagen, según algunas investigaciones, es una reproducción pictórica de una de las vitrinas de la sala VII del Museo Arqueológico Nacional instalada en el año 1898¹¹. Las vitrinas, como otras obras de su primera etapa creativa, muestra el uso de una pincelada muy diluida que consigue sutiles transparencias y suaves superposiciones.

11. SÁNCHEZ LUENGO, Antonio (2009): "Lo inquietante en Gutiérrez Solana. Las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional". Revista Museos.es nº 5-6.



Datos de interés

El tema representado es el carácter objetual del cuerpo humano. Éste fue un recurso habitual en el ámbito de las vanguardias. Autores como Giorgio de Chirico, Fernand Léger, Hans Arp, Hans Bellmer, Salvador Dalí, Man Ray o Marcel Duchamp se interesaron por la expresión artística del cuerpo como objeto de representación y de deseo remarcando los límites entre lo animado y lo inanimado. Objetos que señalan la fragilidad de los límites y que para los artistas mencionados eran un modelo de los nuevos ideales de la vida moderna en los que las teorías freudianas tenían un lugar destacado.

Las vitrinas incide en la visión de las mujeres como objetos. El autor juega con los límites entre lo vivo y lo inerte con la intención de transmitir la dificultad de discernir entre lo real y lo imaginario. La fascinación de Solana por los maniqués se percibe en otras de sus obras como *Autorretrato de muñecas* (1943) que, concebida como un retrato familiar, muestra al pintor posando junto a los maniqués y cabezas de cera con los que convivía en su casa. Objetos que no eran representados como seres inanimados sino como miembros del hogar. Resulta digno de análisis didáctico que las figuras inanimadas sean femeninas y las animadas, o sujetos de acción, sean masculinos y en el caso que señalamos, un autorretrato, que nos lleva a la reflexión sobre la incidencia del binomio sujeto masculino/objeto femenino, como modo de relace de la figura masculina en detrimento de la femenina, o la desautorización/eliminación de la autodeterminación femenina a través de la objetificación de la misma. Ello podría plantearnos aspectos como el miedo a lo femenino o el miedo a la igualdad de muchos de los artistas de este período, independientemente de los estilos e ismos artísticos.

Datos con respecto al autor

José Gutiérrez Solana (1886-1945) fue un pintor, grabador y escritor expresionista español que comparte muchos de los ideales de la generación del 98. Recupera la tradición tenebrista de la pintura barroca española para retratar los aspectos más oscuros y macabros de la España del siglo XX. El tema de su obra es lo que él llamaba “la España negra,” el mundo oscuro y a la vez apasionante que era, en su opinión, la esencia de la cultura española.

Fuera de la influencia que en él ejercen los pintores del tenebrismo barroco, en especial Juan de Valdés Leal tanto por su temática lúgubre y desengañada como por las composiciones de acusado claroscuro, es patente la influencia de las *Pinturas negras* de Francisco de Goya o del romántico Eugenio Lucas. Su pintura es feísta para destacar la miseria de una España sórdida y grotesca mediante el uso de una pincelada densa y de trazo grueso en la conformación de sus figuras.

Su pintura, de gran carga social, intenta reflejar la atmósfera de la España rural más degradada, de manera que los ambientes y escenarios de sus cuadros son siempre arrabales atroces, escaparates con maniqués o rastros y ferias herederos de las composiciones literarias de Valle-Inclán, tabernas, bailes populares, comedores de pobres, prostíbulos, ejecuciones y osarios entre otras escenas que pueden categorizarse en tres grandes temas: fiestas populares, retratos y usos y costumbres de España. Entre sus obras destacan *La visita del obispo*, *El entierro de la sardina* y *La procesión de la muerte*, *Los traperos* y *La tertulia de Café Pombo*.



Textos del autor

José Gutiérrez Solana desarrolla una notable actividad literaria con un estilo descriptivo, vigoroso y enérgico de corte costumbrista. Sus escritos más importantes son *Madrid: escenas y costumbres* (1913 y 1918, dos vols.), *La España negra* (1920), *Madrid callejero* (1923) y *Dos pueblos de Castilla* (1925). También escribió una novela, *Florencio Cornejo*, en 1926. El texto seleccionado forma parte de *Madrid: escenas y costumbres*.

“En los alrededores de los asilos y Comedores de Caridad, estas casas bajas y tristes, de ladrillo; junto a las tapias, en las que hay encerrados árboles secos, se extiende una cola de hambrientos, con botes, escudillas y pucheros que esperan a que se abra la puerta para pasar al patio a recoger su ración.

Pasada la calle Lozoya, vemos muchas chozas de traperos pegadas a las tapias de un cementerio... aquí se ven perros porque los guardas y laceros no se atreven a entrar en estos suburbios, porque saldrían con una oreja menos... entre estos traperos hay tipos admirables de hombres ahorrativos y avaros; ellas, con su cara grasienta como rifeñas... y la toquilla mugrienta atada muy baja al vientre, que es lo que quieren tener más abrigado. Son estas traperas las que vemos por la mañana, montadas sobre la masa movediza de porquería de sus carros...”

José Gutiérrez Solana. *Madrid, escenas y costumbres* (1910).

Datos con respecto al contexto

El panorama de la pintura española del primer tercio del S. XX es enormemente complejo no sólo porque como en el resto de Europa se entremezclan tendencias y estilos muy diferentes entre sí, sino porque en España coinciden dos corrientes paralelas bien distintas: una protagonizada por artistas que en su mayoría se establecen fuera de España y que conectarán directamente con los “ismos” de la vanguardia europea (cuando no son ellos mismos sus principales mentores, caso de Picasso y el Cubismo); otra, por contra, personalizada en una serie de artistas que conservan la continuidad de una pintura de raíz decimonónica, que tiene además un carácter de honda raigambre española y que está representada por pintores establecidos en nuestro país que quedan al margen de las tendencias de vanguardia y que en el mejor de los casos las asumen con retraso.

En el caso de la pintura continuista, los autores mantienen la tradición heredada de las corrientes de la centuria anterior. Por ejemplo, *Joaquín Sorolla*, que combina el costumbrismo folclórico y el Realismo de raíz tradicional con un impresionismo muy tardío, o el impresionismo de *Darío de Regoyos* cuyo impresionismo resulta más atrevido y genuino que el anterior. Las vanguardias, por el contrario, quedaron al margen de las tendencias artísticas españolas aunque el Expresionismo sí penetra en el arte español en parte por la tradicional tendencia expresionista de la pintura española, pero también porque conectaba fácilmente con un realismo muy característico de este periodo de entre siglos. Dentro del expresionismo destacan con nombre propio figuras como Isidro Nonell, Ignacio Zuloaga y José Gutiérrez Solana.



Datos con respecto al contexto

El expresionismo de Gutiérrez Solana y concretamente su obra *Las vitrinas* se desarrolla en un marco sociopolítico convulso en el que, bajo el reinado de Alfonso XIII y con un sistema de gobierno bipartidista, España intentaba superar la pérdida de las colonias de Cuba, Puerto Rico, Islas Filipinas y Guam en 1898. Socialmente, los/as obreros/as comienzan a tomar conciencia sindical y empieza a surgir el movimiento obrero en las zonas industriales y especialmente en Barcelona, donde surge Solidaridad Obrera, una confederación sindical de socialistas, anarquistas y republicanos.

Preguntas al alumnado

- ¿qué te sugiere la obra?
- ¿Cómo están representadas las mujeres?
- ¿coincide esa representación con los movimientos de libertad femenina de la época? ¿Por qué crees que Solana lo representa así? ¿tiene que ver con obsesiones personales o con posicionamientos políticos? Plantea un debate en clase al respecto. Puedes apoyarte en toda su obra.
- En “la vitrina” las mujeres, inanimadas, están para el disfrute de la mirada. Haz un análisis de las revistas de moda. ¿Podrías hacer un paralelismo?.

Actividades

- Escribe un poema, un texto creativo, sobre el cuadro. Piensa en colores, sensaciones. Algunas de las mujeres en la vitrina pueden convertirse en personajes de tu obra.
- Dota a las mujeres de la vitrina de vida. Hazlas salir e insúflales vida. Haz un cómic de ello. Dale nombre, hazlas sujetos.
- Cambia a las mujeres por hombres, a través del dibujo. Exponlo en clase. Debate la recepción de la obra por parte del alumnado, al cambiar el sexo de los representados.

Líneas de trabajo

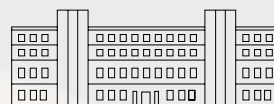
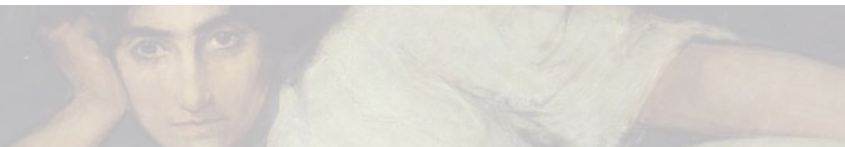
- La mujer como objeto de contemplación. Desde Solana a las revistas de moda.





Datos generales

Mujer con abanico es un óleo sobre lienzo creado por María de Blanchard en 1916. Es una de las primeras obras que realiza la autora tras su vuelta definitiva a París donde entra en contacto con los círculos cubistas. La obra recoge las principales características técnicas del cubismo. Representa la imagen de una mujer con un abanico fragmentada en diversos planos, perspectivas y superficies para exhibir la imagen desde diversos puntos de vista. Pese a que el cubismo se caracteriza por la tendencia monocromática de sus composiciones, Mujer con abanico transgrede esta tendencia al incorporar tonalidades cálidas que confieren a la obra una gran fuerza.



Datos de interés

María de Blanchard, tras un inicial período de formación en Madrid, se traslada a París donde entra en contacto con las corrientes modernistas del momento y desarrolla una etapa cubista en la que nunca llegaron a desaparecer del todo las referencias figurativas. De esta época es *Mujer con abanico*. Un lienzo en el que parecen tomar cuerpo las angustias y depresiones de la propia María.

La obra está influenciada por las innovaciones técnicas cubistas aunque mantiene un moderado modelo compositivo, el objeto recreado sigue fiel en la representación pese a su descomposición en múltiples planos. El mantenimiento de la perspectiva confiere a la imagen una cercanía y calidez de la que carecen otras obras cubistas contemporáneas.

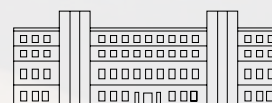
La infancia, la soledad, la tristeza y las enfermedades son temas constantes en su obra y a la vez reflejo de su propia existencia determinada por su malformación vertebral. El motivo del abanico sirve a la autora para plasmar una dramática exposición cromática basada en los contrastes de los tonos amarillos y rojos que agudiza la soledad y la tristeza que impregna toda la obra. Una construcción imprescindible dentro del llamado cubismo figurativo.

Datos con respecto a la autora

María Gutiérrez Cueto y Blanchard (1903-1932) es una de las pintoras más relevantes del movimiento cubista. Nació y vivió en Santander hasta que se trasladó a Madrid donde inició su formación con los pintores Emilio Sala, Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito.

En 1909 obtuvo una beca de la Diputación de Santander para estudiar en París. Allí recibió clases de los pintores Anglada Camarasa y de Kees van Dongen que le liberaron de su formación académica adquirida en España. En 1914 regresó a Madrid y comenzó a asistir a la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el café Pombo, participando en la polémica muestra de Pintores Íntegros organizada por éste. En esos años adquiere una notable proyección hasta que en 1916 regresa definitivamente a París.

Desde entonces desarrolló una etapa cubista en la que nunca llegaron a desaparecer las referencias figurativas. Formó parte del grupo cubista parisino y entabló amistad con algunos de sus miembros, como Juan Gris, Lipchitz y André Lhote y expuso en diversas muestras organizadas en París y Bélgica. A partir de 1920 retornó a un tipo de pintura figurativa, aunque cubista desde el punto de vista compositivo, en la que el tratamiento lumínico genera texturas algodonosas. Entre sus destacan *La comulgante* (1914), presentada con gran éxito en el Salón de los Independientes de 1921, *Composición cubista* (1916-1919), *Madre e hijo* (1921-1922), *Niña orante* (1923-26) y *Maternidad* (1925).



Textos de la autora

La cifoscoliosis con doble desviación de columna que padece desde su nacimiento origina en María una obsesión compulsiva por ocultar su cuerpo. Por esta razón, rehúye las apariciones públicas y apenas existen fotografías de la artista. Su prima Josefina de la Serna describe que “tan amante de la belleza, sufría con su deformidad hasta un grado impresionante”. Pero es Ramón Gómez de la Serna quien deja su mejor descripción.

“Menudita, con su pelo castaño despeinado en flotantes rizos, con su mirada de niña, mirada susurrante de pájaro con triste alegría”.

No obstante, quien mejor define su conflicto interior es la propia María Blanchard cuando afirma:

“No tengo talento, lo que hago lo hago sólo con mucho trabajo (...) cambiaría toda mi obra... por un poco de belleza”.

A partir de estos fragmentos se invita a reflexionar acerca de la percepción subjetiva, individual y colectiva del cuerpo y el conflicto entre la individualidad y las formas de percepción social de la realidad.

Datos con respecto al contexto

María Blanchard creció artísticamente entre las ramificaciones del cubismo; un movimiento artístico que transforma el modo de representación y percepción de la realidad. En ese contexto vanguardista, María Blanchard propone un arte en el que se entrecruzan elementos diversos como las cuestiones de género, la percepción del cuerpo o la religiosidad. Su producción artística emerge como una estrategia de adaptación y resistencia a los embates de la historia y de reafirmación de las mujeres como sujetos artísticos en una sociedad conservadora que estaba sumida en las limitaciones del sistema de la Restauración y de la dictadura de Primo de Rivera.

María Blanchard se adelanta a la aparición de toda una generación de mujeres artistas de la vanguardia española. Su acceso a la pintura moderna desde una vanguardia tan arriesgada como es el cubismo supuso una auténtica ruptura en la España de principios del siglo XX; un siglo en el que muy pocas mujeres podían internarse en el mundo del arte de manera profesional y en el que María Blanchard logra reafirmarse como artista. Tras ellas vendrían otras mujeres como Ángeles Santos, Maruja Mallo o Remedios Varó.



Preguntas al alumnado

- ¿Sabías que Toulouse Lautrec era jorobado? ¿Por qué crees que se acentúan tanto la malformación en María Blanchard y tan poco en Henry Toulouse Lautrec?
- Señala elementos básicos del cubismo.

Actividades

- Realiza una obra tratando de simplificar los volúmenes en planos, a los que le adjudiques un tono. Toma la cara de tu compañero/a como modelo y trata, siguiendo a Blanchard, de descomponer la realidad en planos y volver a componerla.

Líneas de trabajo

La obra de María Blanchard y el conflicto interior que mantiene por su malformación física permiten abrir el debate acerca del modo en que se percibe el cuerpo a nivel individual y social. Las divergencias entre el individuo y el grupo, los cánones estéticos y la diversidad son factores que se pueden abordar desde diversas perspectivas. La propuesta didáctica invita a reflexionar acerca de estos factores a través del análisis de la obra de la artista y de la Elegía de Federico García Lorca a María Blanchard en la que el poeta plantea el rechazo social hacia lo que es diferente y la banalidad de los prejuicios.

“Cuando yo saqué mi cuartilla para apuntar el nombre de María y el nombre de su caballo me dijeron: Es jorobada. Quien ha vivido como yo y en aquella época en una ciudad tan bárbara bajo el punto de vista social como Granada, cree que las mujeres o son imposibles o son tontas. Un miedo frenético a lo sexual y un terror al “que dirán” convertían a las muchachas en autómatas paseantes, bajo las miradas de esas mamás fondonas que llevaban zapatos de hombre y unos pelitos en el lado de la barba.

Yo había pensado con la tierna imaginación adolescente que quizá María, como era artista, no se reiría de mí por tocar al piano ‘latazos clásicos’, o por intentar poemas, no se reiría, nada más, con esa risa repugnante que muchachas y muchachos y mamás y papás sucios tenían para la pureza y el asombro poético, hasta hace unos años, en la triste España del 98.

Pero María se cayó por la escalera y quedó con la espalda combada expuesta al

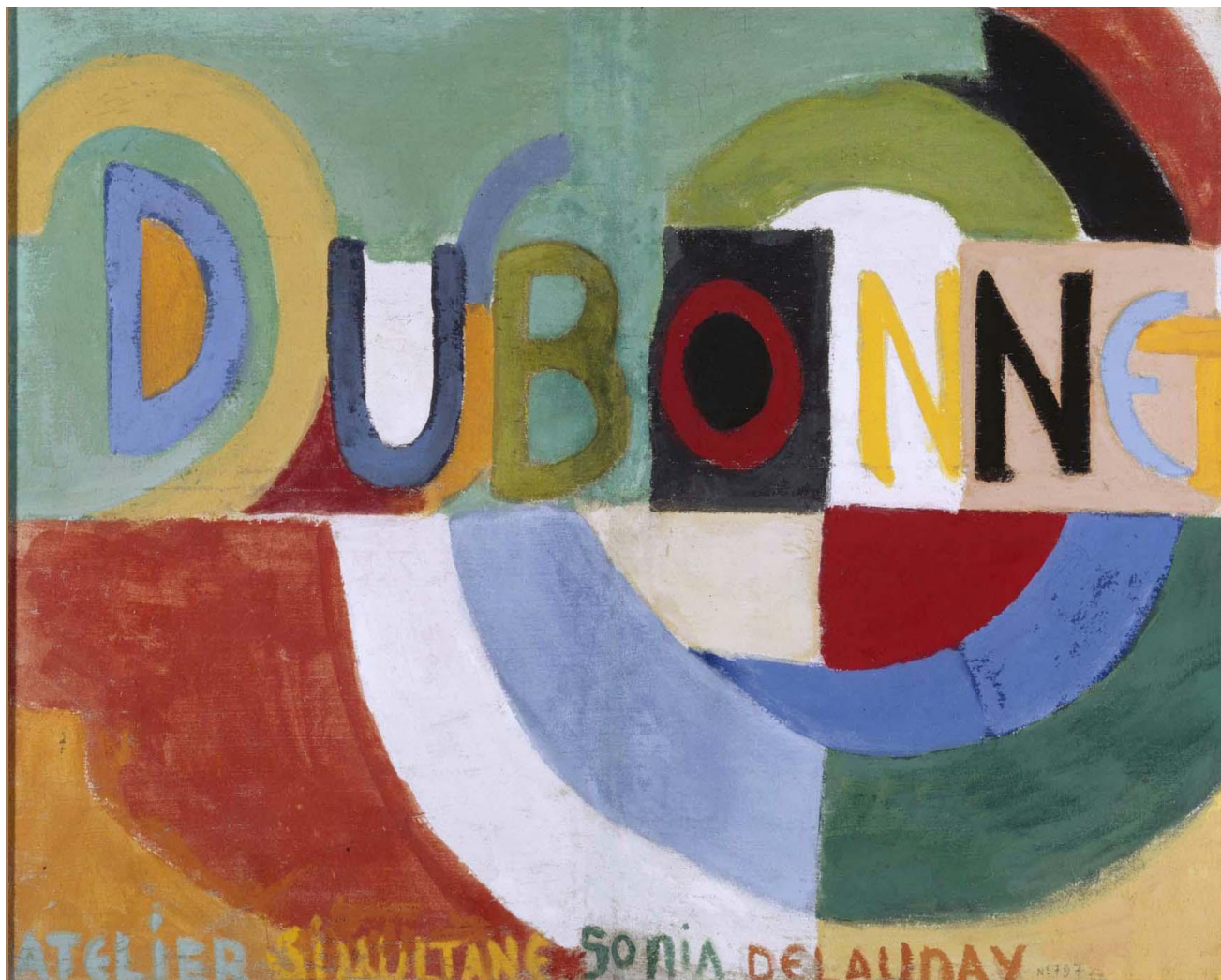


Líneas de trabajo

chiste, expuesta al muñeco de papel colgado de un hilo, expuesta a los billetes de lotería. ¿Quién la empujó? Desde luego la empujaron; ‘alguien’, Dios, el demonio, alguien ansioso de contemplar a través de pobres vidrios de carne la perfección de un alma hermosa”

Elegía de Federico García Lorca a María Blanchard.





Datos generales

Dubonnet es una pintura al agua sobre lienzo realizada por Sonia Delaunay en 1914. La obra es una aproximación experimental a la teoría de los contrastes simultáneos que propone una descomposición abstracta de la imagen por medio de contrastes lumínicos y cromáticos. La obra es una creación publicitaria (Dubonnet era un aperitivo muy conocido en la Francia de las vanguardias) que testimonia el interés de la industria de consumo por las innovaciones artísticas de vanguardia al tiempo que subraya las incursiones de los artistas en el incipiente mundo del diseño publicitario.

Datos de interés

Entre los diferentes movimientos que surgen a partir del Cubismo, merece una mención especial el Orfismo, también llamado Cubismo Órfico o Simultaneísmo, cuyos principales representantes fueron Robert y Sonia Delaunay. El Orfismo se basa en la creación de composiciones pictóricas que combinan los colores de acuerdo a la teoría de los contrastes simultáneos desarrollada por el químico francés del siglo XIX Eugène Chevreul. Esta teoría exploraba la forma en que el ojo percibía simultáneamente tonos divergentes. En las pinturas órficas se pretende descomponer, además del objeto, la diversidad tonal.

Dubonnet se enmarca en el Orfismo. El origen del lienzo es un cartel publicitario de la casa Dubonnet realizado en 1914. Es un buen ejemplo de composición a base de contrastes simultáneos en los que las bandas circulares de color aparecen divididas en cuadrantes, y donde el ritmo y el movimiento vienen dados por el juego que la retina humana establece entre los tonos repetidos que se distribuyen por todo el lienzo y que sugieren el movimiento real. La inscripción inferior se debió de añadir después ya que el estudio de Sonia en París es muy posterior a la fecha de creación.



Datos con respecto a la autora

Sonia Deloné Terk, más conocida como Sonia Delaunay (1885-1979), fue una pintora y diseñadora francesa de origen ucraniano que desarrolló su actividad artística en el marco de las vanguardias europeas. Inspirada en las formas del cubismo y en los colores de Paul Gauguin, Vincent van Gogh y los orfistas, desarrolló a partir de 1910 un estilo basado en la yuxtaposición o contraste simultáneo de colores rotos en prismas.

Hasta hace poco tiempo la figura de Sonia Delaunay siempre había quedado relegada a un segundo plano, quizás porque estuvo a la sombra de su marido, Robert Delaunay, y porque desarrolló un intenso trabajo como diseñadora en el campo de la moda y de la publicidad. Sólo tras la muerte de su marido, Sonia Delaunay comienza a ser reconocida como artista. En la década de los años veinte Sonia Delaunay se había dedicado al diseño de ropa y a la pintura a mano de telas y encuadernaciones que revolucionaron el diseño textil. En la década de 1940 su estilo se volvió más delicado y sencillo, sobre todo en los gouaches, donde sus experimentos cromáticos alcanzaron nuevas cotas de refinamiento.

En 1964, el Museo Nacional de Arte Moderno de París recibió una donación de 58 obras suyas que fueron expuestas en el Louvre con lo que se convirtió en la primera mujer que, en vida, vio sus cuadros expuestos en ese museo. Entre sus obras destacan *Desnudo amarillo (1908)*, *Dubonnet (1914)*, *Electric Prismes (1914)*, *Jazz (1923)* y *Icarus (1930)*.

Textos de la autora

Fragmentos de escritos de Sonia Delaunay en los que reflexiona sobre su relación personal y artística con Robert Delaunay, la percepción de su obra por parte de la crítica especializada y su visión personal del arte.

“Desde que empezamos a vivir juntos, yo estuve en segunda fila y antes de la década de 1950 jamás di el paso adelante. Robert era brillante; tenía el instinto del genio. Por mi parte, yo vivía a mayor profundidad.”

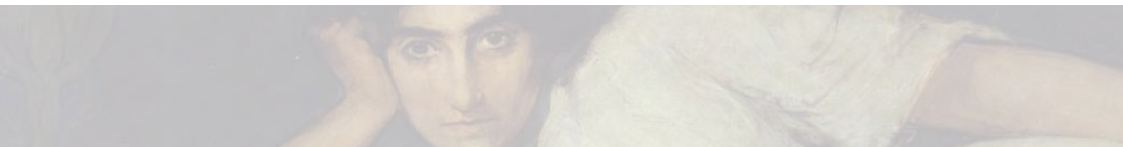
“Se comete una auténtica y flagrante injusticia con nosotros dos. A mí me colocaron en las artes decorativas y no quisieron admitirme como pintora completa”.

“Él pensaba mucho y yo estaba pintando siempre. Coincidíamos en muchas cosas, pero había una diferencia esencial. Su actitud era más científica que la mía en lo que se refiere a la pintura pura, porque él buscaba una justificación a sus teorías”.

“Importa llevar nuestra visión personal a las grandes audiencias. Cuanta más gente te aprecie más intensamente de vive, y más profunda es la emoción creativa. No, no es verdad: es más bien el haberte proyectado en la vida personal de miles de desconocidos que se acostumbran a ver a través de tus ojos, de tus colores, de tu gusto y de tu estilo personal...”

Escritos de Sonia Delaunay recogidos en *Los otros importantes: Creatividad y relaciones íntimas de Chadwick, Whitney y de Courtivron, Isabelle*¹².

12. Sherry Buckberrough, *Sonia Delaunay: A Retrospective* (cat. de la exposición, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1980). Recogidas en Chadwick, Whitney y de Courtivron, Isabelle, *Los otros importantes: Creatividad y relaciones íntimas*.



Datos con respecto al contexto

Sonia Delaunay desarrolla su trayectoria artística en el marco de una Europa vanguardista que asiste a una profunda renovación artística. Sonia Delaunay no sólo forma parte de las nuevas corrientes de vanguardia sino que se adentra en un nuevo ámbito artístico que estaba emergiendo con fuerza a comienzos del siglo XX: el ámbito del diseño gráfico.

Uno de los rasgos que subrayan la excepcionalidad de Sonia Delaunay radica en su capacidad para adentrarse en espacios artísticos altamente masculinizados. Sus innovaciones coloristas en el tratamiento de los tejidos se realizan un contexto en el que el diseño de moda recae fundamentalmente en hombres. Y lo mismo sucede con la actividad publicitaria.

Las vanguardias y sus nuevos códigos de lenguaje artístico despertaron el interés de las grandes empresas que pretendían generar un consumo masivo de sus productos. Sonia Delaunay es una de las primeras mujeres en poner su capacidad artística al servicio de la publicidad en un contexto en el que el mundo de entreguerras ofrece un paréntesis socioeconómico en el que la producción y las estrategias de venta adquieren una vocación masiva y transnacional.

Preguntas al alumnado

- ¿Conocías la obra de Sonia Terk Delaunay? ¿Sabías que sus diseños se aplicaban a tal cantidad de elementos diferentes?
- ¿Quién te parece más coherente con el axioma de “arte total”, ella o su marido? ¿Por qué crees que su figura se ensombrece?

Actividades

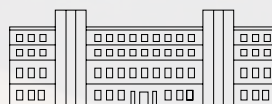
- Realiza el diseño de un módulo. Para ello realiza un rectángulo de 3 cm. X 2cm. Dentro, haz un diseño sencillo en blanco y negro. Haz 20 fotocopias normales e invertidas. Con ellas, haz series que puedan convertirse en alfombras, telas, etc. Colorea con tonos primarios y secundarios.
- Haz una exposición de tus diseños y expón en clase sobre qué soportes se podrían utilizar.





Datos generales

La danza serpentina es una creación escénica de Loie Fuller realizada en el año 1896 y filmada por los hermanos Lumière. El cine y la danza se alían en una obra en la que el cuerpo en movimiento es el eje central de la creación artística. La utilización de innovaciones lumínicas y el uso de una indumentaria ligera y voluminosa agudizan la sensación de movimiento del cuerpo humano enfatizando la idea de una “escenografía global” que supera los límites del cuerpo.



Datos de interés

La danza serpentina escenifica la interacción entre las diversas innovaciones que propone el cubismo: el cuerpo humano, el movimiento y la multiplicidad de puntos de vista. Una interacción, que en el caso de las creaciones de Loie Fuller, se dirige a acercar al espectador la sinuosidad del cuerpo humano en movimiento.

La conjunción del movimiento del cuerpo humano, los efectos lumínicos y la ligereza y voluminosidad de la indumentaria explora nuevas formas de representar la danza que contrastan con el clasicismo de las puestas en escena europeas, herederas de la tradición rusa. El carácter vanguardista de las propuestas de Loie Fuller requiere una renovación que afecta a todos los elementos que conforman la escenografía. Por ello, Loie Fuller desarrolla numerosas innovaciones técnicas, especialmente en el ámbito de la iluminación, combinando la electricidad con las técnicas cinematográficas.

La danza serpentina se presenta como una de las primeras manifestaciones de renovación escénica creando una producción escénica relacional, desde la experimentación directamente científica, la reflexión profunda de la danza y el desarrollo del cuerpo en movimiento hasta la utilización de la tecnología lumínica y cinematográfica, desde una visión que supera el estado contextual de su producción. La danza serpentina es el resultado de una experimentación que no disocia los elementos escénicos, sino que los condensan de forma dinámica y modular inédita para su época.

Datos de la autora

Loie Fuller (1862–1928) fue una bailarina, actriz, productora y escritora estadounidense que desarrolló la mayor parte de su trayectoria artística en el ámbito de las artes escénicas.

Debutó como actriz con sólo cuatro años y realizó giras como niña prodigio en distintos espectáculos. Aunque la danza constituyó el núcleo de sus creaciones artísticas, Loie Fuller nunca recibió una verdadera formación en danza. Las deficiencias formativas en la ejecución de la danza, que aprendió de manera autodidacta, se suplió con el empleo de voluminosos vestidos de gasa o tul y de efectos lumínicos que le permitían adoptar el aspecto de una mariposa o una floren bales de no más de siete minutos de duración.

Abandonó pronto Chicago para instalarse en Europa donde creó cerca de 130 danzas en las que combinaba tejidos ligeros y voluminosos con innovadores efectos ópticos y coloristas para mostrar la sinuosidad del cuerpo humano en movimiento. La representación de sus composiciones en el Folie Bergère de París marcó un importante hito en su trayectoria artística. Aunque su carrera artística europea se inicia en Alemania, es París la ciudad que convierte a Loie Fuller en una de las artistas más innovadoras de la Europa vanguardista. En esta ciudad entró en contacto con mujeres como Isadora Duncan y consigue llevar su espectáculo a la Exposición Universal de París de 1900 donde se construyó un escenario especial para acoger sus representaciones.

Su percepción de las artes visuales y la importancia que otorga a los efectos



Datos de la autora

lumínicos denotan la profunda influencia que el cubismo ejerce en el arte de Loie Fuller. Entre sus creaciones destacan la Danza de la serpiente (1890), Danza del fuego, En el fondo del mar (1906) y el Ballet de la luz (1908). Más allá de su trayectoria creadora, Loie Fuller fue una fuente de inspiración para algunos de los más destacados artistas vanguardistas como Henri de Toulouse-Lautrec y Auguste Rodin para quienes posó como modelo para algunos de sus retratos.

Su visión del arte ha sido internacionalmente reconocida fundamentalmente por su asociación entre la danza y la luminosidad que ha influenciado de manera decisiva el posterior desarrollo de las artes escénicas.

Textos de la autora

Se registran muy pocos textos de Loie Fuller por lo que se remite a las declaraciones de algunos de los artistas que formaban parte de su círculo de amistades. La siguiente descripción de las innovaciones escénicas de Loie Fuller realizada por Auguste Rodin resalta el reconocimiento que le concedió París, la ciudad en la que desarrolló gran parte de su trayectoria artística.

“Loie Fuller ha abierto una nueva vía al arte del porvenir. París y todas las ciudades en las que actuó le deben las emociones más puras; ha despertado la grandeza de la Antigüedad. Su talento siempre será imitado ahora y su creación volverá a ser realizada siempre, pues ha sembrado efectos, luz y puesta en escena, y todas esas cosas serán estudiadas eternamente”.

Auguste Rodin.



Datos con respecto al contexto

Las artes escénicas, y en particular la danza, atravesaba una etapa de profundos cambios a finales del siglo XIX. Las creaciones escénicas de Loïe Fuller se desarrollan en un contexto en el que conviven dos formas de percibir la danza. Por un lado, la danza clásica que se enmarca en el denominado segundo romanticismo y que es originario de la tradición escénica rusa. De esta línea artística, caracterizada por su elevada perfección técnica, es el Lago de los Cisnes de Petipá e Ivanov (1895), y el Cascanueces de Ivanov (1892). Por otro lado, surge una nueva visión de la danza, que va a tomar fuerza unas décadas más tarde, que pretende renovar las artes escénicas incorporando al movimiento una mayor verticalidad y virtuosismo.

En este contexto de renovación se desarrolla la trayectoria de Loïe Fuller que dinamiza las artes escénicas creando una nueva forma de percibir la danza aportando novedosas técnicas compositivas y lumínicas. Loïe Fuller plantea la posibilidad de que el movimiento no emerja solamente de un cuerpo sino también de elementos externos como la luz y la indumentaria. De este modo, la danza se desarrolla en una escenografía global en la que el cuerpo en movimiento sólo es un elemento más de una puesta en escena dinámica y en constante cambio. Su percepción de las artes escénicas no sólo transforma la visión de la danza sino de las artes escénicas en general en un momento de profunda experimentación y renovación artística que afecta a la pintura, la cinematografía, la literatura y la arquitectura.

Preguntas al alumnado

- Loïe Fuller supone una renovación en la danza. Haz una búsqueda de otras mujeres que en la misma época, innovaran y supusieran la libertad de movimientos del cuerpo acostumbrado a la rigidez del baile clásico. Exponlo en clase. Señala la influencia en el baile contemporáneo.
- Loïe Fuller utiliza por primera vez luces de colores y grandes telas. Haz un estudio de la importancia de la iluminación en la escena.

Actividades

- Relaja tu cuerpo. Piensa en él como una semilla, luego como un brote que emerge, posteriormente como un capullo, una flor que se abre. Relajadamente, haz un baile que lo personifique.
- Diseña vestuarios basados en esas formas naturales.
- Imagina un baile con esos vestuarios. Dibújalo.
- Realízalo con tus compañeros y fílmalo. Puedes ayudarte de luces de colores.



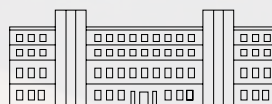
Referencias bibliográficas

- ALARIO, T (2009): Arte y Feminismo. Nerea, Hondarribia.
- ALARIO, T. (2010): “Sobre mujeres y museos. Un nuevo diálogo”. *Her & Mus.*, 3, pp. 19-24.
- ALIAGA, J.V. (2004): Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX. Nerea, Hondarribia.
- ALIAGA, J. V. (2007): Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX. Akal, Madrid.
- AMADOR CARRETERO, P. & RUÍZ FRANCO, R. (2003): Representación e interpretación de la imagen visual de las mujeres. Archiviana, Madrid.
- AMADOR CARRETERO, P. & RUÍZ FRANCO, R. (2008): Amazonas del arte nuevo. Fundación MAPFRE, Madrid.
- AZNAR ALMAZÁN, Y. & GARCÍA HERNÁNDEZ, C. (2011): Los discursos del arte contemporáneo. Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED, Madrid.
- BARBARA, M. (1992). Gertrude Käsebier, The Photographer and Her Photographs. Abrams, New York.
- BARZMAN, K. (1994): “Questioning the Canon: Feminist, Postmodernism and the History of Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52-3, 327-ss.
- BELLMER, H. (2010): Anatomía de la imagen. Ediciones La Central, Barcelona.
- BERNÁRDEZ, C. (2009): María Blanchard. Fundación Mapfre, Madrid.
- BOLAÑOS, M. (1997): Historia de los museos en España. Trea, Gijón.
- BOURGEADE, P. (2007): Buenas noches, Man Ray: conversaciones con el artista. La Fábrica, Madrid.
- CENTELLES OSSÓ, A. (2009): Diario de un fotógrafo. Edición de Teresa Ferré. Península, Barcelona.
- CHADWICK, W. (1985): Women and Artist and the Surrealist Movement. Thames and Hudson, Londres.
- GREGO, C. (2007): Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX. Abada, Madrid.
- DEEPWELL, K. (ed.): Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas. Cátedra, Madrid.
- DIEGO, E. de (2007): Remedios Varó. Fundación Mapfre, Madrid.
- GILL, P. (ed.): Gender and Art. Yale University Press/The Open University, Londres.
- GROSENICK, U. (ed.): Mujeres artistas de los siglos XX y XXI. Taschen, Colonia.
- GUTÉRREZ SOLANA, J. (1975): La España negra. Barral, Barcelona.
- MACEIRA, L. M. (2008): “Genero y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas”, *La ventana*, 27.
- MANGINI, S. (2012): Maruja Mallo y la vanguardia española. Circe, Barcelona.
- LISTA, G. (1995): Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque. Stock, París.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (ed.) (2000): Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria. Narcea, Madrid.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (ed.) (2011): Mulier me fecit. Hacia una mirada feminista del arte y su educación. Horas y Horas, Madrid.
- MARTÍNEZ DÍEZ, N. & LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (2001): Pintando el mundo. Diccionario de artistas latinoamericanas y españolas. Horas y Horas, Madrid.



Referencias bibliográficas

- MUÑOZ LÓPEZ, P. (2003): Mujeres españolas en las artes plásticas. Síntesis, Madrid.
- NOCHLIN, L. & SUTHERLAND HARRIS, A.S. (1976): Women Artist. 1550-1950. Los Angeles County Museum, Los Angeles.
- PEREGRINA, J. et al (2011): Pablo Picasso, el pintor de los pensamientos. GEU, Granada.
- PRADO, M (2003). Ángeles Santos. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao.
- VERLICHAK, C. (1996): Las diosas de la Belle Époque y de los años locos. Editorial Atlántida, Buenos Aires.
- WILLIAMS, T. (2007). Beyond Impressions: The Life and Films of Germaine Dulac from Aesthetics to Politics. University of California, Los Angeles.





Instituto de Investigaciones Feministas

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

