



Madrid, un libro abierto

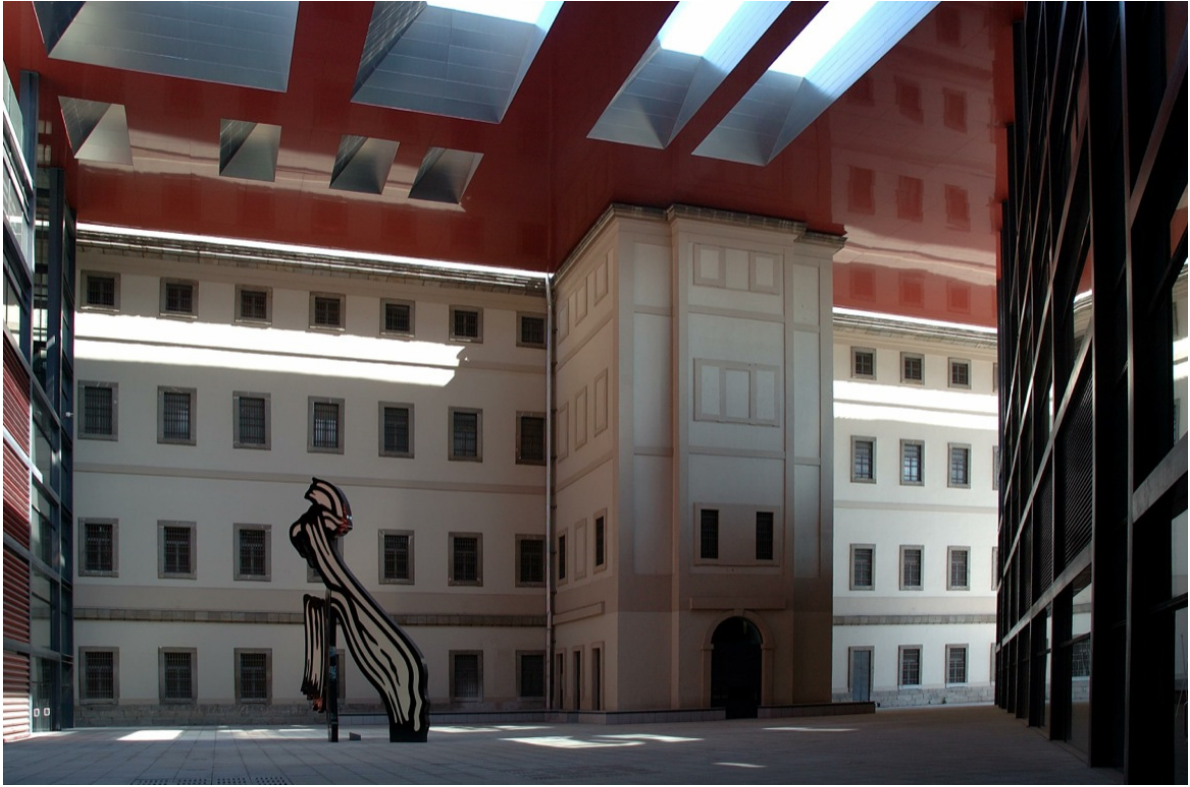


CUADERNOS MADRILEÑOS
MUSEOS

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA.
GUÍA DIDÁCTICA.

SONIA MORENO EXPÓSITO

Ayuntamiento de Madrid



CUADERNOS MADRILEÑOS

MUSEOS

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA.

GUÍA DIDÁCTICA.

SONIA MORENO EXPÓSITO

Ayuntamiento de Madrid

ÍNDICE:

HISTORIA DEL MUSEO:

- LA APERTURA.
- LA AMPLIACIÓN

HISTORIA DE LA COLECCIÓN.

CONTENIDOS.

OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS.

METODOLOGÍA.

CUADRO CRONOLÓGICO. BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DE ESPAÑA.

CONCEPTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO.

CONCEPTO DE VANGUARDIA.

RECORRIDO DE LA VISITA:

EL INICIO DE LAS VANGUARDIAS: DEL IMPRESIONISMO AL FAUVISMO: SALA 201

- IMPRESIONISMO: PARALELISMO RUSIÑOL, RAMON CASAS.
- POSTIMPRESIONISMO.
- FAUVISMO: PARALELISMO CON ITURRINO.
- EXPRESIONISMO: PARALELISMO CON NONELL, GUTIERREZ SOLANA.
- PINTURA ESPAÑOLA FINALES XIX Y PRINCIPIOS XX: ANGLADA CAMARASA, PICASSO.

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS: DEL CUBISMO AL SURREALISMO

- CUBISMO: SALA 210. PICASSO, BRAQUE Y JUAN GRIS.
- NUEVA FIGURACIÓN, REALISMO MÁGICO. SALA 207: ÁNGELES SANTOS, PONCE DE LEÓN.
- GUERNICA: SALA 206.06
- SURREALISMO:
 - SURREALISMO FIGURATIVO DALÍ. SALA 205.
 - SUERRALISMO ABSTRACTO MIRÓ. SALA 206.06 O 202

ACTIVIDADES PREVIAS A LA VISITA.

ACTIVIDADES POSTERIORES A LA VISITA.

BIOGRAFÍA DE LOS TRES GRANDES: PICASO, DALÍ Y MIRÓ.

BIOGRAFÍA DE LOS ARTISTAS MÁS REPRESENTATIVOS DURANTE LA VISITA O RELACIONADOS.

GLOSARIO.

BIBLIOGRAFÍA.

HISTORIA DEL MUSEO.

La apertura.

La apertura del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1990 supone la creación de un museo de arte moderno y contemporáneo en España de nivel internacional.

La actual sede del Museo se remonta a la primera fundación del Hospital San Carlos. En el siglo XVI, el rey Felipe II, centraliza en este lugar todos los hospitales que estaban dispersos en la Corte. En el siglo XVIII, Carlos III decide una nueva fundación, al resultar insuficientes las instalaciones para la ciudad. El actual edificio es obra de los arquitectos José de Hermosilla y Francisco Sabatini, debiéndose a este último gran parte de la obra.

En 1788, tras la paralización de las obras con la muerte de Carlos III, el edificio es ocupado para asumir la función para la que ha sido construido, la de Hospital, aunque lo edificado no es sino sólo un tercio del proyecto de Sabatini.

Desde entonces ha sufrido varias modificaciones y añadidos hasta que, en el año 1965, se clausura el hospital, pasando sus funciones a ser desempeñadas por la Ciudad Sanitaria Provincial. Logra sobrevivir a diversos rumores de demolición y, por medio de un real decreto de 1977, es declarado Monumento Histórico-Artístico, garantizando así su supervivencia.

En 1980 comienza la restauración del edificio, realizada por Antonio Fernández Alba; en abril de 1986 se abre el Centro de Arte Reina Sofía, utilizando las plantas 0 y 1 del antiguo hospital como salas de exposiciones temporales. A finales de 1988, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro llevan a cabo las últimas modificaciones, de entre las que cabe destacar especialmente las tres torres de ascensores de vidrio y acero, diseñadas en colaboración con el arquitecto británico Ian Ritchie.

El Museo, Organismo Autónomo dependiente del Ministerio de Cultura, es creado por Real Decreto 535/88 de 27 de mayo de 1988, con sede en el Hospital de San Carlos de Madrid y con los fondos artísticos que en su día estaban integrados en el Museo Español de Arte Contemporáneo. El 10 de septiembre de 1992, Sus Majestades los Reyes D. Juan Carlos y Dña. Sofía, inauguran la Colección Permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que hasta ese momento ha acogido únicamente exposiciones de carácter temporal. A partir de entonces queda constituido en auténtico museo, con los cometidos de custodiar, acrecentar y exhibir sus fondos artísticos; promover el conocimiento y el acceso del público al arte contemporáneo en sus diversas manifestaciones; realizar exposiciones de nivel internacional, y poner en marcha actividades de formación, didácticas y de asesoramiento en relación a sus contenidos, tal y como se recoge en su Estatuto.

La ampliación.

El continuo desarrollo del Museo en sus colecciones, actividades, servicios y número de visitantes lleva a los responsables de la institución a realizar estudios acerca de la posibilidad de aumentar su superficie, que culminan en 2001 con la construcción del nuevo edificio por el arquitecto Jean Nouvel, inaugurado en septiembre de 2005. Su proyecto, además de dar respuesta a las necesidades planteadas por el Museo, se sitúa en el barrio con clara vocación de transformar el entorno urbano. Con la creación de una plaza pública -que surge de la ordenación de los nuevos edificios y la fachada suroeste del actual Museo-, se convierte en un espacio de y para la ciudad.

Los nuevos espacios suponen un aumento de más de un 60% sobre la superficie del edificio antiguo (51.297 m²), pues se ha pasado a contar con 84.048 m². El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dispone así de un espacio expositivo privilegiado.

HISTORIA DE LA COLECCIÓN.

La conversión del Centro de Arte Reina Sofía en Museo Nacional en 1988 se apoya sobre el proyecto de formación de una colección que unifica los fondos estatales de arte moderno y contemporáneo dispersos hasta ese momento. Así, en 1992 se presenta por primera vez, con vocación de permanencia y crecimiento, la colección del nuevo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Su primer germen es la incorporación de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo, creado en 1894 y desaparecido en 1988. Este cuenta con obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en el concurso de la Academia de España en Roma, así como con piezas representativas de las vanguardias, provenientes de donaciones y daciones en concepto de pago de impuestos como las realizadas, respectivamente, por los herederos de Julio González (1973) y de Joan Miró (1985). A este primer aporte se unen los fondos de arte del siglo XX del Museo Nacional del Prado, que cuenta con una destacable colección de pintura cubista cedida por el historiador Douglas Cooper. A posteriores donaciones (como las formadas por obras de Le Corbusier en 1988 o Lucio Fontana en 1991) se une en 1992 el legado Dalí, otorgado por testamento, que completa un capítulo fundamental en la representación de las vanguardias; ese mismo año, el traslado del *Guernica* de Pablo Picasso da a la colección la piedra angular sobre la que bascula en adelante el discurso museológico.

Junto a todo ello, la colección crece desde su origen gracias al desarrollo de una firme política de adquisiciones, iniciada en 1987 y dirigida tanto al arte español como a diversos contextos internacionales. De manera destacada, la llamada *Operación Picasso* supone el ingreso, durante la década de los noventa, de un grupo de obras compradas a los herederos del artista que completan el panorama histórico y estético en torno al *Guernica*. En 1995 se establece el año de nacimiento de Picasso (1881) como punto de partida cronológico de la colección, mientras las sucesivas adquisiciones internacionalizan y amplían su radio de acción, apoyando un discurso que hoy abarca desde el origen de la modernidad hasta la creación contemporánea, alimentado por ulteriores donaciones y daciones como las que permiten el ingreso de conjuntos de obras de, entre otros, Jacques Lipchitz (1997), Robert Capa (1999), Antonio Saura (2001), Gustavo Torner (2004), Brassai (2009), Roberto Matta (2011) o Val del Omar (2012).

En la actualidad, la colección se ha expandido aún más en cuanto a formatos (el cine y el vídeo son campos centrales de desarrollo), ámbitos históricos y marcos geográficos, (América Latina se ha convertido en una línea fundamental de trabajo), lo que permite generar, desde el presente, relatos plurales sobre la modernidad, sus precedentes y sus réplicas. Además, el Museo sigue aumentando los fondos de la colección mediante su política de adquisiciones, con especial atención a las donaciones y depósitos.

CONTENIDOS GENERALES DEL GUIÓN DIDÁCTICO.

- Historia de España Finales Siglo XIX y Siglo XX.
- Historia Guerra Civil Española.
- Transición del Arte de Finales Siglo XIX y Principios Siglo XX.
- Movimientos Artísticos Contemporáneos.

OBJETIVOS GENERALES DEL GUIÓN DIDÁCTICO:

- Apreiciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.
- Conocer y valorar críticamente las realidades del mundo contemporáneo, sus antecedentes históricos y los principales factores de su evolución.
- Desarrollar la sensibilidad artística, así como el criterio estético, como fuentes de formación y enriquecimiento cultural.
- Conocer las creencias, actitudes y valores básicos de nuestra tradición y patrimonio cultural, valorarlos críticamente y elegir aquellas opciones que mejor favorezcan su desarrollo integral como personas.
- Conocer la diversidad de culturas y sociedades a fin de poder valorarlas críticamente y desarrollar actitudes de respeto por la cultura propia y por la de los demás. Apreciando dicho conocimiento como fuente de disfrute y utilizándolo como recurso para el desarrollo individual y colectivo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS DEL GUIÓN DIDÁCTICO:

- Investigar las interrelaciones entre todos los campos de la cultura (humanísticos, artísticos, científicos y técnicos) que configuran el devenir del último siglo.
- Conocer, valorar y respetar los aspectos fundamentales de la cultura, la geografía y la historia de España y del mundo.
- Mejorar la motivación de los alumnos y su interés por comprender el mundo que les rodea, y como éste es el resultado de un complejo proceso en el que intervienen factores muy diferentes, pero íntimamente ligados.
- Aceptar estilos artísticos, tanto actuales como del pasado (vanguardias europeas) incidiendo en las artes plásticas.
- Establecer las relaciones existentes entre dichas vanguardias y los movimientos sociales, económicos y políticos de la historia del siglo XX.
- Estudiar las obras de cada uno de los pintores, para seleccionar aquellas que evidencien significativamente las conexiones entre esas manifestaciones plásticas y las condiciones sociales y económicas de las diferentes etapas de la historia del siglo XX.
- Expresarse con actitud creativa en la representación de formas e imágenes, con el fin de enriquecer sus posibilidades de comunicación.
- Crear unos materiales de trabajo en los que la interdisciplinariedad sea el fundamento.
- Tomar conciencia de que son capaces de mirar, descubrir y emitir opiniones y juicios sobre las obras de arte.
- Ampliar el vocabulario de los alumnos y sus recursos de lenguaje.
- Reforzar los contenidos impartidos en las clases, especialmente en el campo de la historia del arte.
- Descubrir la importancia de la colección del MUSEO REINA SOFIA y hacer un recorrido por la historia del arte occidental sin salir de la ciudad.

METODOLOGÍA:

La concepción del proyecto parte de una visión de la educación artística como proceso dinámico, activo, creativo y participativo. No se trata de realizar una difusión de conceptos o contenidos; sino de una acción educativa, de descubrimiento y aprendizaje lúdico.

Se trabaja en torno a los contenidos base, jugando a ampliar o simplificar, siempre adaptándose al nivel y características de cada grupo. Es importante emplear una correcta comunicación a nivel de lenguaje para facilitar la comprensión por parte de los alumnos.

Se debe favorecer la participación, el trabajo en equipo y el respeto a las intervenciones y opiniones de todos los alumnos siempre que éstas estén bien fundamentadas. A través del diálogo con los alumnos, ir mostrándoles diferentes ideas y conceptos, dando valor a sus opiniones y su forma de expresarlas.

CUADRO CRONOLÓGICO.

Acontecimientos Históricos	Cronología	Movimientos Artísticos	Breve Reseña Historia de España
EUROPA FIN DE SIGLO.	1874 1886	IMPRESIONISMO	-LA RESTAURACIÓN MODERADA (1875-1902)
LA EUROPA ANTERIOR a la PRIMERA GUERRA MUNDIAL	1905 1914	EXPRESIONISMO	-EL REINADO DE ALFONSO XIII (1902-1931)
LAS GRANDES POTENCIAS EUROPEAS	1905 1907	FAUVISMO	-LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1930)
EL COLONIALISMO	1907 1914	CUBISMO	-LA EDAD DE PLATA DE LA CULTURA: GENERACIÓN DEL 98
PRIMERA GUERRA MUNDIAL	1914 1918	ABSTRACCIÓN	-LA SEGUNDA REPÚBLICA (1931-1936)
LA REVOLUCIÓN RUSA	1916 1924	DADAÍSMO	-CULTURA EN LA SEGUNDA REPÚBLICA: GENERACIÓN DEL 27
EL PERIODO de ENTREGUERRAS	1914 1939	SURREALISMO	-LA GUERRA CIVIL (1936-1939)
LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	1939 1945	EXPRESIONISMO ABSTRACTO	-LA DICTADURA DE FRANCO (1939-1975)
LA GUERRA FRÍA	1950 1970	ARTE POP	-LA TRANSICIÓN (1975-1982)
LA DESCOLONIZACIÓN	1962 1980	MINIMALISMO	
EL SISTEMA DEMOCRÁTICO y el MODELO CAPITALISTA	1965 1990	ARTE CONCEPTUAL	

CONCEPTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO.

El término arte contemporáneo es utilizado para designar genéricamente el arte y la arquitectura realizados durante el S.XX. El gran paso al concepto de Modernidad en el mundo del arte tiene lugar en una época caracterizada por ser compleja, cambiante y muy heterogénea, en la que los deseos de innovación generan una profunda grieta en las estructuras de la tradición académica. A finales del siglo XIX se cuestionan muchos de los principios artísticos; cuestionamientos que tienen mucha repercusión en la concepción artística del siglo XX. Las dos últimas décadas del siglo contemplan cómo toda Europa se prepara para una revolución en el arte, una revuelta consciente contra todo lo que supone tradición y gusto establecido. En esta revolución estética tienen un papel determinante los cambios filosóficos, científicos, políticos, sociales, económicos....imperantes en dicha época, no depende únicamente de la generación de artistas, ya que estos no hacen más que traducir las concepciones intelectuales y sociales de un momento histórico, que exige del arte una forma diferente de afrontar la realidad. El arte del siglo XX es un fiel reflejo de la sociedad en cual se desarrolla.

Los términos “ruptura” y “cambio” son dos palabras que pueden definir perfectamente lo que supone el arte contemporáneo: ruptura, al haber terminado con todos los esquemas tradicionales donde el arte se ha fundamentado durante siglos, y cambio, por la rapidez y fugacidad con que aparecen y desaparecen las nuevas propuestas.

A finales del S. XIX y principios del S. XX Europa vive en una situación caracterizada por la inestabilidad social, la rivalidad económica y política entre las distintas naciones (que desemboca en la Primera Guerra Mundial) y una fecunda productividad en el ámbito científico e intelectual. El arte se ve afectado y comienzan a surgir múltiples corrientes que se denominaron "ismos", son las diferentes rupturas con los modelos de belleza dominantes en la época. No todas las tendencias se suceden linealmente en el tiempo, sino que muchas son coetáneas y tienen interrelaciones entre sí. Las vanguardias no se pueden entender intentando establecer un orden cronológico, hasta la II Guerra Mundial tienen lugar las primeras vanguardias artísticas o vanguardias históricas, mientras que pasada la guerra aparecen las segundas vanguardias y el postmodernismo.

CONCEPTO DE VANGUARDIA.

Vanguardia o “avant-garde”, es un término militar referido a tropas que se adelantan sobre el grueso del ejército a fin de explorar o realizar alguna misión especial. La vanguardia está constituida por las primeras líneas de la formación de combate. El concepto puede hacerse extensivo para nombrar a la avanzada de un movimiento artístico, literario, político o ideológico. En general, la vanguardia es algo novedoso que escapa de la tendencia dominante y que sienta las bases del desarrollo futuro.

En ese sentido, arte vanguardista es el que se anticipa a los planteamientos de otra época, desviándose de las corrientes imperantes en su tiempo, intenta reinventar sus bases y se enfrenta a los movimientos existentes. Supone una renovación de formas y contenidos y parece llevar implícita la transgresión y subversión de normas establecidas.

El Arte de las Vanguardias reacciona contra la idea del encorsetamiento en los museos y propugna la necesidad de una renovación estética que pueda incidir en la vida pero también en el ámbito político. Aunque las vanguardias tienen características muy distintas entre sí, se asemejan en la lucha contra las tradiciones, la apuesta por la innovación, el ejercicio de la libertad individual y su carácter experimental.

En un principio, la vanguardia es minoritaria y suele generar rechazo por parte de los círculos tradicionalistas. Con el paso del tiempo, sin embargo, puede convertirse ella misma en parte del sistema (perdiendo, como consecuencia, su condición vanguardista). Un movimiento de vanguardia deja de serlo cuando es asumido por la estética contemporánea convirtiéndose en un “nuevo academicismo”.

PANORMA HISTORICO-CULTURAL A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

EL siglo XIX es el triunfo de la burguesía y el del nacimiento del proletariado como clase; el ritmo social cambia y su cultura y su arte lo reflejan. Los artistas reivindican su independencia respecto a la academia y la libertad de creación artística como algo vivo y dinámico. El arte se manifiesta en algunas ocasiones reflejando ciertos aspectos de la sociedad en la que se desarrolla.

En la última década del siglo XIX, España está inmersa dentro de una fuerte crisis social y económica provocada en parte por el problema colonial. Se producen los primeros intentos para situar el arte español dentro de las vías de modernidad. El punto de partida para esa renovación plástica es la pintura costumbrista o la de temática histórica, pero sobre todo, el realismo y la pintura de paisaje que representan las más avanzadas corrientes artísticas.

A finales de siglo, en la década de 1890, los artistas españoles asumen la evolución plástica de Europa y en particular la procedente de París, que se ha convertido en el centro de atracción para los artistas.

Los artistas catalanes y los vascos son los que inician el viaje obligado a la ciudad francesa, a finales del XIX y durante todo el siglo XX. En Cataluña, los pintores Santiago Rusiñol y Ramón Casas son, los primeros que se entusiasman con la modernidad de dicha ciudad. La renovación que se aprecia en la pintura catalana de esta década (renovación tanto técnica como temática), se debe al intenso trabajo de Casas y Rusiñol. Ambos asimilan aportaciones de los grandes pintores del momento: la pincelada suelta, el color y la luz que practican los impresionistas, junto con el gris y el azul de la Escuela de París, las insólitas perspectivas de Degas; pero también una nueva temática: el mundo de los bulevares, el suburbio y la vida cotidiana.

Para los artistas catalanes de una segunda generación como Isidre Nonell, o el malagueño pero formado en Barcelona, Pablo Picasso, el viaje a Francia es una cita ineludible. Nonell se decanta abiertamente por un lenguaje expresionista.

Ignacio Zuloaga, amigo de Rusiñol, conoce París, pero Italia desempeña un papel importante en su formación. Y finalmente hay que mencionar a otros artistas que en la primera década del siglo XX, trabajan en la ciudad parisina como Juan de Echevarria y Francisco Iturrino, que asimilan las corrientes de las primeras vanguardias europeas.

Iturrino expone con Picasso en París en 1901 en la Galería Vollard, y su pintura está determinada por su amistad con Matisse, que le lleva a acercarse al fauvismo. Otro pintor vasco a destacar es Ignacio Zuloaga, un artista catalogado como austero, que se relaciona con los círculos regeneracionistas españoles y que ha sido considerado el pintor de la llamada Generación del 98. La obra madura de Zuloaga debe situarse en los años inmediatamente posteriores a la crisis colonial, cuando su pintura se caracteriza por un estilo sobrio que representa la imagen rural de la sociedad contemporánea, pero deriva en los últimos años de su vida a un amanerado casticismo.

También hay que tener en cuenta que a finales del siglo XIX aparece un arte cosmopolita, una pintura artificiosa que tiene sus orígenes en el decorativismo fin de siglo y de temática muy variada. Uno de los artistas a destacar es Anglada Camarasa, gran pintor colorista.

Y en último lugar, hacer alusión al malagueño, Pablo Picasso, formado en Barcelona, en el grupo de Els Quatre Gats, que elabora un estilo personal dentro de la tónica postimpresionista y que se caracteriza por un fuerte colorido.

EL INICIO DE LAS VANGUARDIAS: DEL IMPRESIONISMO AL FAUVISMO.

IMPRESIONISMO. PINTURA IMPRESIONISTA.

El Impresionismo es un movimiento pictórico que tiene una gran repercusión en la moderna concepción de la pintura y en la nueva posición del artista ante la obra. Surge en Francia a finales del S. XIX en contra de las fórmulas artísticas impuestas por la Academia Francesa de Bellas Artes, que fija los modelos a seguir y patrocina las exposiciones oficiales en el Salón parisino.

El término impresionistas les es impuesto de modo peyorativo por el crítico Louis Leroy al ver la obra de Monet "Impresión atardecer o Impresión sol naciente" en la exposición de 1874. Lo habitual es exponer en el Salón Oficial, pero los nuevos artistas, conocidos como "Los Rechazados", tienen que buscar lugares alternativos donde les permitan exhibir sus obras.

La primera exposición impresionista tiene lugar el 15 de Abril de 1874 en el Salón del fotógrafo Nadar. Las figuras principales del movimiento son: Eduard Manet, Degas, Claude Monet, Auguste Renoir, Morisot, Pissarro y Sisley.

El objetivo de los impresionistas es conseguir una representación del mundo espontánea y directa, para ello parten de la percepción visual del autor en un momento determinado, la luz y el color real que emana de la naturaleza en el instante en el que el artista lo contempla.

Se centran en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos y no en la representación exacta de sus formas ya que la luz tiende a difuminar los contornos. El motivo es secundario en relación con el protagonismo fundamental que cobra la plasmación de la luz sobre el lienzo. Formas compuestas por colores que varían en función de las condiciones atmosféricas y de la intensidad de la luz. Todo esto hace que elaboren "series" de un mismo motivo en diferentes circunstancias atmosféricas y temporales, les interesa las variaciones cromáticas que sufre el "motivo" a lo largo del día.

Investigan las variaciones en la luminosidad del cielo, de las nubes, en condiciones de sol radiante, de lluvia, de viento, de niebla.... Estudian el efecto de la luz sobre distintas superficies, como la nieve, o el suelo mojado en un día de lluvia.

Los impresionistas suelen tomar escenas cotidianas como tema de sus cuadros, lejos de los lejanos acontecimientos históricos, mitológicos o religiosos. En cuanto a la naturaleza, con frecuencia cobra protagonismo por sí misma, plasmándose tal y como se percibe, lejos de idealizaciones academicistas.

Utilizan colores luminosos, vibrantes, que con frecuencia yuxtaponen o mezclan directamente sobre el lienzo, en claro contraste con la paleta más oscura que domina en las obras academicistas. Eliminan los detalles minuciosos y tan sólo sugieren las formas, empleando para ello los colores primarios (azul, rojo y amarillo) y los complementarios (naranja, verde y violeta).

Los impresionistas experimentan con la composición, haciendo encuadres audaces de las escenas que pintan, lejos del encorsetamiento del enfoque tradicional.

Su interés primordial es captar la fugacidad del momento, por este motivo utilizan una pincelada rápida y espontánea, sin preocuparse por un acabado excesivamente elaborado. Hay color incluso en las zonas de sombra.

Paralelismo con Santiago Rusiñol .

Escritor, pintor, coleccionista e ideólogo del movimiento modernista catalán, popular figura de la vida bohemia que es el alma de las fiestas modernistas de Sitges. Personalidad de carácter complejo, se muestra como hombre sensible. Su trayectoria vital está muy ligada a personajes del mundo de las letras, la música y del arte.

Su pintura está muy influida por los impresionistas y tiene temática paisajista, tanto rural como urbana, retratos y composiciones simbólicas de inspiración modernista. Al comienzo de su carrera incluía figuras humanas. En las etapas finales sólo pinta paisajes, especialmente de los Reales Sitios como Aranjuez o La Granja.

A Rusiñol se le conoce como el pintor de los jardines ya que sus obras más conocidas tienen como escenarios bellos paisajes de jardines españoles como el de Granada, Sevilla, Aranjuez o Segovia. En ellos destacan el ambiente delicado junto con un brillo y cromatismo únicos en el arte español. Paisajes embellecidos por medio de árboles o de elementos arquitectónicos.

SALA 201 Santiago Rusiñol “Jardín de Aranjuez, La Glorieta II”(1907).

La Glorieta está en La Casa del Labrador, en los jardines de Aranjuez y es pintada en diferentes ocasiones por Rusiñol.

La obra expuesta en el museo Reina Sofía pertenece a la amplia producción dedicada al mismo tema. Estas obras obedecen a un esquema general caracterizado por el rigor compositivo: en un primer término la naturaleza aparece ordenada y simétrica, sometida a la voluntad del hombre, un paisaje artificial que contrasta con la visión salvaje que asoma al fondo de la composición, lo que constituye uno de sus mayores atractivos.

Le sorprendió la muerte el 13 de Junio de 1931 precisamente en Aranjuez, durante una de sus reiteradas estancias para pintar series de paisajes.

Algunos han criticado un cierto amaneramiento debido a la repetición temática pero no se puede dudar de cómo su fuerte personalidad popularizó su lenguaje plástico. *"...Allí, en Aranjuez y en La Granja, los plantaron tan solemnes y grandiosos en tiempos de los Carlos y los Felipes que hasta Velazquez se dignó a recogerlos".* (Santiago Rusiñol. *Jardins d'Espanya*, Barcelona, Thomas, 1903).

Paralelismo con Ramón Casas.

SALA 201 Ramón Casas “Garrote Vil” (1893).

En su viaje a París coincide con la exposición de los impresionistas de 1882. A pesar de las influencias impresionistas que recibe en su paleta predominan las tonalidades frías, grises y de empaste ligero.

En esta obra, Casas representa la ejecución pública de un reo. Según parece, el pintor reflejó la ejecución de Aniceto Peinador, un joven de diecinueve años, huyendo tanto del patetismo de las escenas de género como de la retórica solemne en los cuadros de historia. El propio pintor presencia la escena de este ajusticiamiento, que tiene lugar en Barcelona en 1893 y que

convoca a una gran multitud de curiosos. Sirve al artista para plasmar una crónica de la Barcelona de su tiempo. Casas, como es habitual en sus pinturas de estas características, reproduce con gran exactitud una escena de gran dureza, pero evitando la denuncia social y limitándose a plasmar la situación como una instantánea fotográfica.

Casas inaugura con esta obra su serie de cuadros de crónica social, pero al llevarlo al lienzo, no insiste en los aspectos morbosos inherentes al tema, enfatizando más bien sobre el matiz de crónica periodística del acontecimiento.

Desde hace treinta años, en Barcelona no se ha ejecutado a nadie por el procedimiento del garrote vil, y en cambio, en tres años consecutivos tienen lugar las ejecuciones públicas de Isidro Mompert, Aniceto Peinador y Santiago Salvador, acusados los dos primeros de asesinato y el tercero del atentado del Liceo en el que pierden la vida veinte personas. De la expectación que producen estas ejecuciones entre los barceloneses dan noticia los diarios y especialmente las fotografías de la época, que muestran a la gente amontonada alrededor del patíbulo, al lado del muro de la Prisión Vieja, que está situada cerca de la ronda de San Pablo.

El punto de vista es elevado, sin eliminar detalles como el árbol en primer término que interrumpe la visión de la escena, dificultando incluso la del patíbulo, y actúa como referencia espacial. El motivo principal se centra en la muchedumbre que aparece retratada desde un punto de vista alto, agrupada en torno al cadalso, en el que se sitúan el verdugo, el reo y los sacerdotes (dispuestos en anillos concéntricos, los grupos de policías, autoridades y religiosos que rodean el cadalso). Con objetividad, Casas describe el carácter del suceso público de la ejecución, sin centrarse en ningún protagonista concreto, ni siquiera en la víctima, sólo visible entre el verdugo y los confesores, y dejando que el espectador recorra con su vista y de su testimonio presencial.

Desde el techo del carro que transporta al público "al patíbulo por dos reales", Casas refleja la escena completa, retratando a través de los sombreros, gorras y pañuelos las diferentes clases sociales que se dan cita para presenciar las ejecuciones públicas.

También participan en la escena los Cofrades de la Sangre con sus característicos capirotos. Entre el acusado y la multitud expectante, Casas introduce un espacio vacío, que contribuye a potenciar la tensión y el dramatismo sobre el grupo protagonista de la escena.

Casas y Rusiñol renuevan completamente el panorama artístico catalán y dan paso a una nueva corriente, el modernismo.

POSTIMPRESIONISMO. PINTURA POSTIMPRESIONISTA.

Aunque el Impresionismo es el movimiento más significativo durante las décadas del 60 al 90, otros pintores que no participan tan activamente del grupo van formando un estilo propio. Aunque absorben los aires renovadores y algunos principios estéticos del Impresionismo, los postimpresionistas desarrollan vías de expresión propias que son esenciales para el posterior impulso de las vanguardias del primer cuarto del siglo XX.

Gauguin (1848-1903), tras su periodo de formación y perfeccionamiento en diversos ámbitos rurales franceses, decide evadirse. Es viajero incansable y en Tahití encuentra la fuente de inspiración que necesita para su pintura. Los años 90 son el periodo de madurez de un pintor reconocido por sus recursos cromáticos, el empleo de un trazo oscuro que encierra campos de color, el empleo de colores arbitrarios, que no tienen que corresponder con la realidad. Uso del color, apostando por las áreas planas sin matizar y remarcando los contornos. Lo que hay que pintar es la idea que elabora el pintor después de su experiencia, quitando lo superfluo y reteniendo la esencia. Así se consigue la síntesis de forma y color. Se evade de la sociedad de

su época para encontrar en un entorno y entre gentes no corrompidas por el progreso, las condiciones de autenticidad e ingenuidad primitiva en las que puede florecer su pintura.

Gauguin se aleja de la cultura de Occidente y procura integrarse en la vida local. Se familiariza con los indígenas e incluso toma como compañera a una de ellas, se habitúa a sus costumbres y se esfuerza por comprender su religión. En el plano artístico, se basa en los elementos del folclore de la isla, observando las cosas que ve e intenta ir más allá de ellas. Su paleta se enriquece con colores puros y cálidos creando un vocabulario personal y un estilo lleno de simbolismo, cobrando gran fuerza expresiva. La luz pierde importancia a favor de la exaltación del color, principio en que se basa años después el **fauvismo**. La fascinación de sus cuadros radica en las amplias zonas de colores y en sus figuras grandes, contorneadas de manera nítida. Renuncia a la perspectiva, suprime el modelado y las sombras y la sensación de plano es igual que en las pinturas japonesas.

Esencial en la formación del grupo de Port-Avent, Los Nabis y es también punto de apoyo para el fauvismo.

Van Gogh (1835-1890). Hombre apasionado, sensible e inteligente, vive una vida personal llena de tragedias y dolor.

Pinta para responderse a la pregunta que se hace constantemente: *¿Qué hago yo, pintor-artista, en un mundo cuyo orden social me rechaza y qué puedo hacer por los demás?*. Iniciado de forma tardía en el mundo del arte, logra con su pintura altas cotas de expresionismo a través de la deformación y un particular empleo del color. Van Gogh se deja fascinar por todo lo que conoce, para él los colores se expresan por sí mismos y el pintor se sirve de los colores arbitrariamente para expresarse de un modo intenso. Pero no sólo se sirve del color para expresar estados de ánimo, sino que lo acompaña de una pincelada, sucesión de comas, y de una variedad de superficie desde un impasto pesado hasta zonas intermitentes del lienzo, ligeramente teñidas. El contorno, a veces oscuro, otras veces del color del objeto representado y otras de color arbitrario, que define y precisa los límites de lo representado. No es su única obsesión expresarse a través del color y la deformación, su compromiso con la realidad tiñe sus obras de reflexión social (subyace el grito social de un desposeído, de un rechazado de la sociedad). Y es que sólo a través de la pintura nos habla Van Gogh. La autonomía de la materia pictórica cobra vida y se apoya en relaciones de fuerza; atracción, repulsión, tensión y deformación de la imagen. Todo ello sin abandonar una técnica característicamente expresionista a base de brochazos de color cortos y yuxtapuestos. La técnica que emplea es diferente según el efecto que quiera conseguir, cubre los planos con colores claros, mientras que en otros cuadros utiliza pinceladas amplias y a veces perfila todo el dibujo con trazos gruesos. En otras ocasiones, trabaja con un pincel duro rayando todas las formas, según le interesa, acentúa las líneas o el color. El trazo con movimiento rítmico lo repite tanto en los dibujos como en las pinturas.

Desde la dramatización de las escenas de sus primeros trabajos, a la simplificación que caracteriza sus últimas obras, Van Gogh ya anuncia el comienzo del **expresionismo**.

Cézanne (1839-1906) iniciado en el estilo de Pissarro, supera la técnica y la dirección impresionista a través del estudio detenido de sus objetos, entre los que destaca el de aportar mayor consistencia y plenitud al arte de la pintura. Prescinde de la emotividad y del sentimiento para reflexionar sobre el lenguaje pictórico, meditando sobre las relaciones entre la forma y el color.

Cézanne busca en la naturaleza las formas esenciales, que para él son las figuras geométricas: el prisma, la esfera, la pirámide. Al representar un objeto, no lo hace de un lado solamente,

sino que lo muestra desde posiciones diferentes. El volumen, la forma, el color, las posibilidades de la luz y el valor de la pintura son problemas que ocupan sus preocupaciones profesionales.

Cézanne recibe la influencia del Impresionismo y reacciona contra él. Rechaza la impresión en favor de una comprensión más profunda de la realidad. Su fórmula es la forma-color. Él cree que la naturaleza no se dibuja, sino que se manifiesta a través del color. Cuanto más color se precisa más aparece el dibujo de los objetos, pero aparece en la forma. Por eso, la pintura de Cézanne no es una pintura dibujada, sino una pintura de volúmenes, de formas. Y una vez creadas, hay que relacionarlas entre sí, surgiendo aquí el problema de los planos, que lo impulsa a mirar los objetos desde varios puntos de vista.

Deja un legado esencial para el arte cubista. Cézanne es considerado como uno de los principales artistas del postimpresionismo y como precursor del **Cubismo**.

FAUVISMO. PINTURA FAUVISTA.

El Fauvismo es un movimiento pictórico francés de escasa duración. Se desarrolla entre 1905-1908 aproximadamente.

El Salón de Otoño de 1905 supone la primera exhibición para el grupo. El crítico de arte Louis Vauxcelles tras contemplar las gamas cromáticas estridentes y agresivas de los trabajos expuestos les atribuye el término "fauves", que en español significa fieras. El movimiento se fragua en torno a Henri Matisse y sus integrantes son André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Manguin, Albert Marquet, Jean Puy y Emile Otón Friesz. En 1906 se unen también George Braque y Raoul Dufy.

El Fauvismo no es un movimiento conscientemente definido, carece de un manifiesto. Es un mosaico de aportaciones en el que cada pintor acomete sus obras como una experiencia personal cargada de espontaneidad y de frescura. Les une la actitud violenta con la que se enfrentan a los convencionalismos de la época rechazando las reglas y los métodos racionales establecidos. Reaccionan contra el Impresionismo y contra la importancia que éstos dan a la luz a costa de la pérdida del color.

Los fauvistas creen que a través de los colores pueden expresar sentimientos y este pensamiento condiciona su forma de pintar. No buscan la representación naturalista, sino realzar el valor del color en sí mismo. Por ello, rechazan la paleta de tonos naturalistas empleada por los impresionistas a favor de los colores violentos para crear un mayor énfasis expresivo. Intentan expresar, mediante el uso de colores puros, el sentimiento del artista frente a la naturaleza.

Emplean una pincelada directa y vigorosa, con toques gruesos, sin mezclas, evitando matizar los colores. Las figuras resultan planas, lineales, encerradas en gruesas líneas de contorno. Sus creaciones responden a un ejercicio de sintetización, buscan la máxima intensidad emocional combinada con la máxima simplificación de elementos. Por ello renuncian a la perspectiva clásica, al claroscuro y al modelado de los volúmenes. La luz tiende a desaparecer y con ella la profundidad. Sus temas son variados: retratos (pero de bigotes naranjas, narices verdes y cabellos azules), naturalezas muertas, personajes en interiores, vistas fluviales, paisajes (de ríos amarillos, árboles rojos y calles verdes). La asimilación de un objeto con su color característico se rompe definitivamente; el color se vuelve autónomo con respecto al objeto.

Otra característica es el gusto por la estética de las estatuas y máscaras africanas. El arte de los pueblos primitivos no es imitativo, sino que plantea un evidente alejamiento de las formas naturalistas para tender a la esquematización.

Para hablar de los orígenes tenemos que recordar a Van Gogh y a Gauguin, ya que ambos huyendo del impresionismo, emplean una ejecución libre y personal, impulsiva y pasional, a la vez que apuestan por obras intensamente coloreadas.

Henri **Matisse** (1869-1954): Considerado el líder de los fauvistas, es el único de ellos que no cambia su dirección. Intenta expresar sentimientos a través del uso del color y de la forma, piensa en un arte terapéutico, que evada al espectador de sus problemas. La verdadera liberación artística de Matisse, referida al uso del color como configurador de las formas y planos espaciales, se produce bajo la influencia de Van Gogh y Gauguin. También adopta la técnica puntillista de Signac, pero la modifica aplicando pinceladas más amplias.

La construcción con el color y la simplificación formal dominan sus cuadros con gran audacia y seguridad. Matisse dibuja con el color, que es el que da entidad a la pintura pudiendo desempeñar el papel de dibujo, de perspectiva y de sombra de volúmenes. En su obra hay alegría, serenidad, es un arte amable, apacible, es un camino hacia la profundidad de sí mismo.

Paralelismo con Francisco Iturrino

En 1895 se instala en París, donde entabla amistad con Matisse, Van Dongen, Derain y Vlaminck. Desde 1895 compagina su residencia parisina con estancias en Bilbao, Salamanca, Córdoba y Madrid. En 1908 comparte un estudio en Sevilla con su íntimo amigo Matisse y posteriormente emprenden juntos un viaje a Tánger, que es decisivo para ambos.

SALA 201 Francisco Iturrino “Jardín de Málaga”(1916).

Considerado como el introductor de la vibrante paleta del fauvismo en España, y como uno de los artistas clave en la introducción de las corrientes modernas. A través de su obra abandona el realismo de los pintores de su generación para convertirse en el artífice de la luz y el color, de los jardines.

Para este artista la pintura debe expresar una idea, una emoción o una visión, en lugar de limitarse a una transcripción objetiva del modelo observado.

A pesar de su relación con los fauvistas, de sus largas estancias en París y de sus influencias francesas, Iturrino no abandona nunca la paleta hispana, su fuerte personalidad de raíz española. El fauvismo de Iturrino es un fauvismo más bien a la española que a la francesa. Su colorido difiere del colorido francés. Es un color ácido, degradado, exaltado, dividido, al tiempo que sus composiciones son más expresionistas, menos esteticistas, con frecuentes escenas costumbristas de la vida cotidiana. Su paleta es nerviosa, con largas pinceladas llenas de materia, sin aquellos grandes planos de color puro y extenso que se ven en los franceses. Su pintura resulta enormemente agresiva de color, con una visión realista netamente hispánica.



“El jardín del artista en Issy-les-Moulineaux” Matisse. 1918. Colección Privada.



“Jardín de Málaga” Iturrino. 1916. Museo Reina Sofía.

Iturrino no es pintor de grandes paisajes, aunque sí de jardines exuberantes y frondosos, con árboles, plantas y flores de rico y jugoso colorido, en los que Iturrino exploya su exaltación por el color.

En esta obra se observa la estridencia de colores agudos e hirientes.

Modernismo Catalán. Barcelona como foco cultural.

SALA 201 Anglada Camarasa “Retrato de Sonia Klámery” (1913).

Los comienzos de la obra de Anglada Camarasa se identifican con el universo modernista entonces en boga en su Cataluña natal. A partir de 1907 representa en sus lienzos la vida nocturna del cabaret, poblada de mujeres a las que el pintor eleva a la categoría de auténticas joyas vivientes.

En 1909 llegan a París los ballets rusos de Diághilev, con Nijinski y la Paulova como excepcionales bailarines. Este evento constituye un acontecimiento social y artístico que

revolucionan gustos y costumbres. A Anglada le impactan los decorados y los vestuarios de vivos colores naranjas, fucsias, verdes ..., hasta tal punto que a partir de entonces en sus retratos femeninos las pálidas tonalidades dan paso a los brillos multicolores.

“Pavos reales azules, con su cola de fuego, legumbres líricas que herborizan entre los árboles, rosas blancas del tamaño de lo monstruoso y guirnaldas desconocidas como collares flojos en el cuerpo de la noche. La bella lleva el pelo en caracolillos sobre la frente, la ropa en una envoltura de objetos, miniaturas y colores, y ha hecho su hamaca de pájaros rayados y flores violeta. La bella lleva los hombros desnudos, los brazos y el torso blancos como la noche, tomados de luz de luna, y los ojos grandes, excesivos, ojos nocturnos que iluminan una nariz breve y una boca roja. La bella es Sonia de Klamery, condesa de Pradère. La condesa de Pradère puede dormir, blanca y hermosa, en su árbol de suaves collares naturales como en el seno de un árbol macho, intenso, que la protege y le da sombra de luna”.

Así describe en el año 2003 este cuadro el ilustre Francisco Umbral en uno de sus artículos literarios dedicados al pintor catalán Anglada-Camarasa.

En el “Retrato de Sonia de Klamery”, encima de una rama, aparece recostada, vestida con un elegante y decorativista traje largo que nos permite contemplar las sensuales medias de seda y los zapatos de tacón. Cubierta con un vestido con bordados chinos y acompañada de exóticas aves.

El fondo está pintado en los mismos tonos que el vestido, resaltando el exotismo del conjunto gracias a la ubicación del colorista pájaro. Anglada se inspira en el fauvismo a la hora de utilizar los colores, recurriendo a tonalidades frías que contrastan con el blanco del rostro, del amplio y sensual escote y los brazos. El decorativismo que se respira en el conjunto se relaciona directamente con los trabajos de Klimt, obras que en aquellos momentos estaban causando sensación entre la sociedad más "chic" de Europa. La estrecha vinculación de Anglada con la Secesión vienesa le lleva a realizar obras modernistas de gran atractivo visual.

EXPRESIONISMO. PINTURA EXPRESIONISTA.

La Primera Guerra Mundial suscita el imperativo de conjugar la experimentación en el arte con un firme compromiso político: el expresionismo asume los rasgos de una violenta denuncia política y decide plasmar los vicios de la sociedad contemporánea, denunciando su fracaso. Revela el lado pesimista de la vida generado por las circunstancias históricas del momento. La cara oculta de la modernización, la alineación, el aislamiento, la masificación, se hace patente en las grandes ciudades, y los artistas sienten que deben captar los sentimientos más íntimos del ser humano. La angustia existencial es el principal motor de su estética. El Expresionismo es un fenómeno intemporal en el arte y en general se trata de una corriente artística que busca la expresión de los sentimientos y las emociones del autor más que la representación de la realidad objetiva.

El fin es potenciar el impacto emocional del espectador distorsionando y exagerando los temas. Representan las emociones sin preocuparse de la realidad externa, sino de la naturaleza interna y de las impresiones que despierta en el observador. La fuerza psicológica y expresiva se plasma a través de los colores fuertes y puros, las formas retorcidas y la composición agresiva. No importa ni la luz ni la perspectiva, que se altera intencionadamente. Realismo crudo y a veces deforme, con uso de colores violentos combinados en fuerte contraste.

La obra de arte expresionista presenta una escena dramática, una tragedia interior. De aquí que los personajes que aparecen más que seres humanos concretos reproduzcan tipos. El

primitivismo de las esculturas y máscaras de África y Oceanía también supone para estos artistas una gran fuente de inspiración.

Encontramos algunas raíces del Expresionismo en las pinturas negras de Goya, que rompe con las convicciones con las que se representan las anatomías para sumergirse en el mundo interior. Sin embargo, los referentes inmediatos son Van Gogh y Gauguin, tanto por la técnica como por la profundidad psicológica.

Otro grupo de gran influencia es el simbolismo, entendido como la búsqueda en la cual el artista, limitando la pintura objetiva, concreta los sentimientos, los estados del alma, los miedos subjetivos, las fantasías y los sueños.

Expresionismo en España. Aunque en España no llega a establecerse el movimiento expresionista como tal, como corriente artística de vanguardia asociada a las primeras décadas del siglo XX, ni tampoco se establecen grupos artísticos expresionistas, destacaron Isidro Nonell, que pinta gitanas y bodegones con gran sentido del color, y José Gutiérrez Solana, ligado a la Generación del 98, que critica la *España negra* con un humor cruel, inspirado en Goya, con una oscura paleta (*Carnaval, La visita del obispo*, y retratos como *Tertulia del Café Pombo*). La pintura de Ignacio Zuloaga que mantiene un carácter más tradicional en sus excelentes retratos de tipos regionales.

Paralelismo con Isidre Nonell

SALA 201 Nonell “Cabeza de Gitana”(1906) y “Niebit”(1909).

Es uno de los pintores más destacados de la primera década del siglo XX. El artista es sensible a la miseria y da un gran protagonismo a los personajes más desfavorecidos, predilección por los personajes pobres, enfermos y marginados. Demuestra muy pronto su vocación por el dibujo y la pintura. Inicia una nueva etapa centrada sobre todo en la figura humana y en los más desfavorecidos y marginados de la sociedad.

Un viaje al valle de Boí, en el Pirineo catalán, durante el verano de 1896, en el que descubre la cruel realidad del cretinismo, enfermedad endémica por entonces en aquellos valles, revoluciona su concepción de la pintura. Nonell se decanta abiertamente hacia un lenguaje expresionista del que sus mejores muestras son su pintura más madura que trata casi exclusivamente otro tema marginal, las gitanas, que realiza en los primeros años del siglo XX.

En esos cuadros, Nonell desarrolla al máximo su particular técnica de modelado, con la que consigue dotar a sus figuras, sus mujeres gitanas, de una vibrante y misteriosa presencia. En estas obras se aprecia como en su estilo pictórico se destacan las figuras para mostrar una acentuada monumentalidad, eliminando los rasgos más anecdóticos y prescindiendo de la brillantez cromática y lineal del modernismo. Con un lenguaje absolutamente nuevo y provocador para el público y para la crítica artística más conservadora. A pesar de la hostilidad del público y de los críticos de arte, Nonell continúa pintando gitanas, la mayoría en actitudes de absoluta tristeza y abatimiento, solitarias, melancólicas, y con una paleta de colores muy oscura.

Nonell se convierte así en el artista más representativo de una manera de plantear el arte, que se sitúa en el polo opuesto del verismo de técnica impresionista de Ramón Casas. Manera en la que la justificación del arte no son sus valores plásticos, sino las cualidades expresivas que se derivan de los mismos.

SALA 201 Gutiérrez Solana “Tertulia del Pombo” (1920).

El historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, lo describe así: *"El estilo solanesco, o lo que es lo mismo, el arte de Gutiérrez Solana, es aquel que posee realismo a ultranza, expresionismo sustancial y paleta sobria en pardos y oscura en ausencia notable de tonos luminosos, todo ello al modo de nuestros grandes pintores barrocos, a los que Solana estudia, interpreta y refleja de manera inmortal, Velázquez, Ribera, Zurbarán, además del Greco y Goya, y en el extranjero Brueghel el Viejo y Rembrandt"*.

Asiduo a las famosas tertulias de Ramón Gómez de la Serna en el madrileño Café Bombo (el cual inmortaliza en esta obra), alternándolas con los paseos por zonas marginales o tétricas de la ciudad donde entra en contacto con los bajos fondos, la miseria y la más pura cotidianidad.

Cuadro emblemático en el que vemos reflejada una de las reuniones de intelectuales tan típicas en las tres primeras décadas del siglo XX. La acción se desarrolla en uno de los cafés típicos madrileños, de igual nombre que el que se indica en el título de cuadro, el café Pombo. Antes de ser propiedad del Museo de Arte Contemporáneo, el cuadro pertenece a Ramón Gómez de la Serna, a quien vemos retratado en el centro de la composición. El famoso cuadro 'La tertulia del café Pombo', del gran pintor de la 'España negra' de luto y decadencia, colgaba en el Antiguo Café y Botillería de Pombo, en el número 4 de la calle Carretas, junto a Sol. Los sábados, desde 1912 (hasta la Guerra Civil), allí se celebra la tertulia del clan de Ramón Gómez de la Serna, alias 'RAMÓN'. Un lugar anacrónico hasta para la época, y la aportación pictórica del miembro Gutiérrez Solana llega en 1920. Este retrato múltiple, nos da a conocer la imagen de muchos de los intelectuales de la época: Manuel Abril, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Mauricio Bacarisse, Pedro Emilio Coll, Salvador Bartolozzi, incluyéndose él mismo pintor entre ellos en un maravilloso autorretrato.



“La Tertulia del Café del Pombo”. Gutiérrez Solana. 1920. Museo Reina Sofía.

Destaca la sobriedad de los retratados y los colores oscuros que utiliza, que tan característicos son del artista.

El esquema compositivo de este conocido lienzo repite las constantes de otras representaciones solanescas: fuerte claroscuro, frontalidad y hieratismo en el tratamiento de los personajes, así como la disposición de estos en semicírculo, rodeando a la figura central. El

espejo aparece en su condición de elemento mágico, por medio del cual se confunden la realidad y la ficción. La concepción dibujística de la obra, la abundancia de materia y el predominio de los tonos sombríos son también características de este popular retrato colectivo. En este cuadro se aprecia el inquietante espejo, y luces de gas, con el verde charca, el negro y el pardo.

Finalizamos estas salas con la temprana obra de Picasso.

SALA 201 Picasso "La Mujer en azul" (1901).

Picasso lo pinta en los primeros meses de 1901, cuando apenas contaba 20 años. Ha llegado a Madrid en enero de ese mismo año después de haber pasado una temporada en París y en Barcelona con su íntimo amigo y compañero de correrías, el poeta y pintor catalán, Carlos Casagemas, el cual, una vez pasadas las Navidades juntos en Málaga en la casa del pintor malagueño, se vuelve a París.

Picasso monta en la calle Zurbano, en un antiguo y gigantesco almacén o granero, su estudio madrileño en el que comienza a pintar cuadros muy coloristas como esta "Mujer en azul" y en los que se aprecian las influencias de los postimpresionistas que había conocido en París, principalmente de Toulouse Lautrec así como del nabi, Pierre Bonnard y también del catalán, Isidre Nonell, con quien había compartido estudio en París unos años antes en 1897. Muchos de estos cuadros los pinta sin modelos conocidas según relata Pío Baroja en sus memorias: *"Pablo Picasso, cuando estuvo en Madrid, había tomado un estudio en la calle de Zurbano, y se dedicaba a pintar de memoria figuras de mujeres de aire parisiense, con la boca redonda y roja como una oblea. Picasso era tipo de mirada aguda, con una sonrisa irónica y burlona."* Precisamente una de las más bellas de esas figuras es sin duda esta anónima "Mujer en azul", de ampulosa vestimenta y enigmáticos ojos.

Al igual que otras mujeres representadas en su breve etapa madrileña, ésta se encuentra sola, sentada en un diván, aparece ampulosamente vestida con una gran falda y un enorme tocado en la cabeza y muestra una actitud altiva y distante. La dureza de su rostro, el gesto áspero y el maquillaje excesivo hacen pensar en una cortesana suntuosamente ataviada, al modo de las que pinta Toulouse- Lautrec. Con ellas, Picasso quiere reflejar tanto a las aristócratas y burguesas de vida alegre, con múltiples relaciones íntimas, como al ambiente hipócrita y superficial de las reuniones de las altas clases sociales.

Las gamas cromáticas verde y azul que convierten el espacio en un ambiente abstracto anticipan los tonos que va a utilizar el malagueño desde finales de 1901 hasta 1904 en su periodo azul. Aquí el color es todavía plástico y vital, concentrado en los adornos del atuendo femenino, las flores del sombrero, el lazo, los guantes y la sombrilla: detalles modernistas que enfatizan el artificio y ambigüedad de la figura. Rígidamente sentada en un diván, despliega su vestido hasta ocupar la mitad del cuadro.

Con Pío Baroja, así como con Miguel de Unamuno y otros intelectuales del Madrid de principios de siglo, Picasso entabla una relación fluida a través de la revista "Arte Joven". Una revista que Picasso funda a instancias de su amigo Francisco de Asís Soler, el cual le ha hecho venir a Madrid con el fin de intentar implantar en la capital esa tendencia artística denominada modernismo y que avanza desafiante en Barcelona frente al clasicismo imperante en Madrid.

En Madrid no aguanta mucho tiempo Picasso. Hacia finales de febrero recibe la noticia de que su amigo Casagemas se ha suicidado pegándose un tiro en el café "La Rotonde" de París al no poder soportar la depresión que sufre tras el abandono de una tal Germaine, una bailarina

del Moulin Rouge y de la que está profundamente enamorado. Esta noticia produce una gran conmoción a Picasso que afecta de manera significativa a su obra posterior. Por otra parte, su trabajo en la revista "Arte Joven" no logra tampoco saciar su mundo interior a pesar de sus colaboraciones como pintor y dibujante en los tres primeros números de la misma. Todo esto, unido al gélido invierno madrileño que hace imposible calentar el destartado estudio de Zurbano, hacen que Picasso marche de Madrid a principios de mayo con destino a París para no regresar ya nunca más a la capital de la que nunca ha guardado buen recuerdo. Antes de marchar a París presenta en abril su "Mujer en azul" en la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que no obtiene gran éxito aunque, recibe una mención honorífica por dicha obra, mención que Picasso no acude a recoger dejando también abandonado en la sala de la Exposición este cuadro, un cuadro considerado el preludio de su llamada "época azul". Transcurrido el tiempo, al cabo de varias décadas, la pintura es localizada y rescatada de su olvido por Enrique Lafuente Ferrari, director a partir de 1954 del entonces denominado Museo de Arte Contemporáneo, entrando así dicha pintura a formar parte de las colecciones estatales.

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS: DEL CUBISMO AL SURREALISMO.

CUBISMO. RUPTURA CON LA PINTURA TRADICIONAL.

El arte pierde su papel como documentalista fidedigno de la realidad debido al invento de la fotografía y posteriormente del cine. Este otro medio es considerado a priori más objetivo y científico. Esta crisis de la función del arte en la sociedad sirve de revulsivo para que los artistas inicien una investigación formal y conceptual que se prolonga hasta la actualidad. Se abre el camino a la hora de introducir nuevos materiales en la obra de arte, nuevos temas, o nuevas formas de representar, capaces de ofrecer algo distinto en una época donde los inventos como el cine o la fotografía han superado a la plástica a la hora de captar la realidad.

Uno de los aspectos más característicos de la creación contemporánea lo constituye la aparición de los nuevos medios de comunicación de masas, por su incidencia en nuestra cultura y sociedad, además de los altos valores estéticos que les caracterizan. La fotografía, el cine, el cartel, el cómic son medios que llegan a ocupar en nuestros tiempos una importancia tan grande en el mundo de la comunicación y en el terreno estético que alcanzan verdadera categoría de arte. La influencia de las vanguardias artísticas en cada uno de ellos es decisiva y supone un síntoma de cómo el gusto y el interés plástico de la época influye en todos los acontecimientos determinantes de la cultura.

El cubismo es reconocido como uno de los grandes puntos de inflexión del arte Occidental, es una de las vanguardias más revolucionarias e influyentes de las primeras dos décadas del siglo XX.

Supone una ruptura radical con respecto a la idea de imitación de la naturaleza que ha dominado la pintura y la escultura desde el Renacimiento. Desafía el modo de representar la realidad que se ha utilizado en Occidente desde el Renacimiento, abandonando la perspectiva y el punto de vista único para pasar a la presentación de múltiples puntos de vista del mismo objeto tridimensional sobre un soporte bidimensional y optando por la geometrización de las formas.

A la vez que anula la tercera dimensión (la profundidad), el cubismo introduce la cuarta dimensión (el tiempo). Es decir, condensa en una única imagen las perspectivas que nos llevaría un tiempo contemplar si rodeásemos el objeto por todos sus lados. El cubismo es por lo tanto consecuencia de una concepción móvil y dinámica de la experiencia visual, y es en

este aspecto donde se relaciona con el cine: ambos representan de modo simbólico el dinamismo frenético que caracteriza la vida moderna.

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

CUBISMO. PINTURA CUBISTA.

Los orígenes del Cubismo giran en torno a 1907, fecha en la que Picasso concluye “**Las Señoritas de Avignon**”, que es el punto de partida y considerada uno de los puntales del Arte Moderno. El título se refiere a un burdel barcelonés situado en una calle con el mismo nombre. Vemos el influjo de Cézanne, del arte ibérico y de la escultura negra.

Las mujeres que aparecen desnudas tienen desfigurados sus rostros, algunas de ellas recuerdan máscaras africanas. Durante 6 meses el pintor estuvo haciendo dibujos previos, cada vez más simplificados, eliminando lo anecdótico para quedarse únicamente con el espacio y las figuras; con él revoluciona el modo de concebir la pintura, aunque en su momento no sea entendido.

Las Señoritas de Avignon anuncian su producción cubista, donde rompe con todas las normas tradicionales de la pintura figurativa, fragmentando la perspectiva en volúmenes cuadrados y angulosos. Abandona el modelado, anula la profundidad y el espacio, sintetiza en los rostros visión frontal y lateral, y fundiendo figura y fondo, el cuadro deja de ser una “ventana” para pasar a ser un plano bidimensional.

Gracias a la multiplicidad de planos, la figura puede verse de frente, de perfil y de espaldas al mismo tiempo (como la mujer en cuclillas de la derecha), con lo que se rompe el sentido del volumen y la perspectiva tradicional. Picasso descubre que la figura puede cortarse en planos, descomponerse, analizarse y que por eso la pintura no deja de ser un cuadro.



“Les Demoiselles d'Avignon”. Picasso. 1907. MoMa.

George Braque junto con Picasso son los inspiradores del movimiento y algunos de los principales maestros son Juan Gris, Fernand Leger, Jean Metzinger y Albert Gleizes, pero con anterioridad, Cézanne ya ha marcado el camino.

A pesar de tratarse de un movimiento muy rupturista, el cubismo respeta algunas características de la pintura precedente:

El cubismo nunca desemboca en la abstracción, nunca cruzan el umbral de lo abstracto, la forma siempre es respetada y se mantiene vivo el recuerdo del arte figurativo.

Al igual que movimientos artísticos anteriores, los cubistas muestran interés por la escultura Africana y el primitivismo, que incluye la admiración por el arte Egipcio y el de otras culturas remotas. Las tallas africanas, los planos cortantes, las deformaciones del rostro y las líneas paralelas son características que les llama la atención.

La influencia de Cézanne se aprecia tanto en el tema (paisajes , árboles), como en la importancia de la forma(la forma es la esencia de los objetos, su aspecto verdadero).



“El mar en L'Estaque”. Cézanne. 1878-79. Museo de Orsay, Paris .

En sus cuadros se aleja de la representación convencional de la naturaleza y trata de reducir la variedad de formas a elementos geométricos básicos.



“Casas sobre una colina. Horta de Sant Joan”. Picasso. 1909. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

En el verano de 1909 Picasso pinta varios cuadros de paisaje durante su estancia en la localidad tarraconense de Horta de Ebro. Simplifica las formas de las casas y del paisaje hasta crear un entramado de figuras geométricas. Las formas plásticas se alzan como cubos de madera. Renuncia a la perspectiva clásica y crea un nuevo espacio. Las zonas de luz y sombra no reproducen la iluminación natural, sino que modelan los distintos objetos prescindiendo de ella. Picasso contempla la obra de Cézanne en las exposiciones celebradas en París: *¡Pues claro que conozco a Cézanne! Él ha sido mi único maestro*” declara en 1943.

Sin embargo, la innovación que supone en las artes plásticas las realizaciones de Picasso en torno a 1908 es, de todos modos, incuestionable. ¿Por qué? Sencillamente, porque carece de parangón posible con otras formas anteriores de interpretación plástica, salvo con las de su compañero de viaje, George Braque.

Características del Cubismo:

El cubismo hace un replanteamiento de la obra de arte, de las formas, de la perspectiva, el movimiento, el volumen, el espacio, el color, etc.

Implica una nueva relación entre el espectador y la obra de arte a través de un nuevo lenguaje pictórico y estético. El espectador ya no puede contemplar la obra sin más, sino que tiene que reconstruirla en su mente para poder comprenderla. Es por tanto, un arte mental, se desliga completamente de la interpretación o semejanza con la naturaleza, la obra de arte tiene valor en sí misma, como medio de expresión de ideas.

Descomposición de la figura en sus partes mínimas, en planos, que son estudiados en sí mismos y no en la visión global de volumen. Así un objeto puede ser visto desde diferentes puntos de vista, rompiendo con la perspectiva convencional y con la línea de contorno. Las formas geométricas invaden las composiciones. Las formas que se observan en la naturaleza se traducen al lienzo de forma simplificada, en cubos, cilindros, esferas.

En los cuadros cubistas, desaparece la perspectiva tradicional. Trata las formas de la naturaleza por medio de figuras geométricas, fragmentando líneas y superficies. Se adopta así la llamada «perspectiva múltiple»: se representan todas las partes de un objeto en un mismo plano.

Con la aplicación de las sombras que sugieren la idea de profundidad o relieve: la iluminación se da desde diversos ángulos, se ordena sin otra lógica que la que conviene a los intereses plásticos de compensación entre sombras y luces en la imagen. Desaparecen las gradaciones de luz y sombra.

Los pintores cubistas reivindican el análisis de la pintura de Cézanne, a través de una mayor objetividad intelectual: el ritmo y la proporción se desenvuelven de modo que las cosas se deshacen en formas.

El antinaturalismo de sus creaciones se expresa, por ejemplo en:

- la deformación de la realidad, exagerando el tamaño de las manos y de los pies, eligen el recurso de la ruptura de las proporciones (Guernica)

- la ruptura con el retrato tradicional, ahora los retratos son vistos desde todos los puntos de vista posibles, se aprecia por ejemplo en los rostros, al mismo tiempo de perfil y de frente. (Guernica)

Concepción del espacio: el espacio carece de profundidad y prefiere una acumulación de planos que produce confusión, eliminación de la atmósfera. Ausencia de perspectiva (tanto lineal como aérea) y planitud. Los planos de profundidad han sido sustituidos por el amontonamiento de objetos.

Composición: Geometrización de las formas, sus obras no ofrecen sensación de profundidad, sino desmembración de los planos.

Rigor cromático: Eliminan el gusto sensual por el color y la línea ondulada. Sólo la construcción y la corporeidad de los objetos les interesa, para ellos el color pasa a un segundo plano y prefieren usar tonos neutros, grises, ocre, verdes apagados.

A pesar de ser pintura de vanguardia, los géneros que se pintan no son nuevos, y entre ellos se encuentran sobre todo bodegones, paisajes y retratos.

Frente a cualquier representación ilusionista, estos análisis plásticos no quieren engañar, sino transcribir la identidad del objeto. Pretenden ofrecer la verdadera realidad de los objetos.

La técnica del facetado es uno de los recursos primordiales. Consiste en representar el espacio por facetas, a modo de visión fragmentada, por parcelas, reunidas en el cuadro como en el fondo de un ojo facetado, nombre por el que se conoce el aparato óptico de los insectos. A partir del aspecto de las cosas, según se presenten desde distintos ángulos, se perfilan los esquemas básicos.

Para la representación de una figura o de un objeto se propone su conocimiento según sus diferentes posibilidades visuales: visto desde un lado, desde otro, desde arriba, desde el frente, etc. El peso del análisis pictórico radica en la exploración de las formas.

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

Etapas del Cubismo.

Se distinguen diversas fases en el desarrollo del Cubismo.

Cubismo Analítico 1909-1912. Lo que conocemos como Cubismo Analítico afecta a las obras de Braque y Picasso en el período comprendido entre 1909 y 1912.

En esta fase, la pintura es casi monocroma en gris y ocre. Los colores en este momento no interesan pues lo importante son los diferentes puntos de vista y la geometrización, no el cromatismo.

El análisis implica la descomposición en planos sencillos, amplios y volumétricos. Los volúmenes grandes se fragmentan en volúmenes más pequeños.

Ambos artistas elaboran un “nuevo lenguaje” que se caracteriza por la descomposición de la forma y de las figuras en múltiples partes, todas ellas geométricas. El objetivo es examinarlas y ordenarlas por separado. Es el cubismo más puro y el de más difícil comprensión. Los puntos de vista se multiplican, abandonando definitivamente la unidad del punto de vista de la perspectiva renacentista.

Los cuadros de estos años se organizan en complejos entramados de líneas sobre los que se descompone la figura, sea humana o no, hasta llegar a confundirse con el fondo. Su carácter intelectual es innegable (y esa es una de las razones de que aún sea incomprendido por el gran público).

El nuevo arte no se limita a reproducir el mundo exterior (para eso está la fotografía, que lo realiza mejor y con menos esfuerzo), sino que traduce la realidad en un lenguaje nuevo y personal.

Respecto a los temas, se rompe con el exceso de atención a la figura humana, que es considerada como un objeto más, obligada a compartir protagonismo con vasos, botellas, mesas, libros, etc.

La forma es descompuesta en todos sus puntos de vista posibles, convencidos de que la suma de visiones ofrece la única imagen verdadera de los objetos. Así, las formas se fragmentan y ocupan toda la superficie del lienzo, que tiene un aspecto aparentemente caótico. Se analizan

las relaciones espaciales, el valor expresivo de las líneas verticales, horizontales, diagonales, etc.

SALA 210 Picasso “*Le compotier. (Frutero)*” (1910). Ejemplo Cubismo Analítico

Esta obra, una de las pocas piezas cubistas pintadas por Picasso en España en el verano de 1910, se encuadra en el período analítico del cubismo, que el pintor malagueño desarrolla entre 1910 y 1912. Destaca la sobriedad cromática con la que está resuelto el motivo (verdes, ocre, grises). Geometrización de las formas. Múltiples puntos de vista. El tema de esta obra trata sobre uno de los grandes temas del cubismo: la naturaleza muerta.

Apollinaire llega a comparar el proceso de fracturación de los motivos llevado a cabo durante el cubismo analítico con el modo en que un cirujano disecciona un cadáver.

SALA 210. Braque “*Bouteille et fruits .(Botella y Frutas)*”(1910). Ejemplo Cubismo Analítico

Conserva referencias a la realidad, apreciables en los diferentes motivos que integran la escena: algunas frutas (varias peras y una manzana), que reposan sobre una mesa, al lado de un vaso de cristal y una botella. Sin perder de vista la estructura compositiva de las naturalezas muertas de Paul Cézanne, Braque introduce aquí uno de los elementos que constituyen las señas de identidad de toda su producción, el lirismo y la poesía, destilados por cada uno de los objetos del lienzo. Las pinceladas, aplicadas por medio de toques yuxtapuestos, hablan del pasado del autor como militante del fauvismo, al tiempo que la gama cromática –siempre dentro de la más genuina ortodoxia cubista–, presagia la elegancia y la armonía tonal de su futura producción.

Cubismo Hermético 1910-1912.

A partir de 1910 el aspecto de las obras de Braque y Picasso tiende a la abstracción. Por esas fechas los temas son de difícil legibilidad, lo que nos ha llevado a agrupar los trabajos de esa época bajo el nombre de Cubismo Hermético, uno de los extremos de la vertiente analítica. Denominado hermético por la cantidad de puntos de vista representados, algunas obras parecen casi abstractas. Al hermetismo se llega porque los planos acaban independizándose en relación al volumen de manera que es difícil descodificar la figuración, reconstruir mentalmente el objeto que esos planos representan. El color no ayuda, al ser prácticamente monocromos y muchas veces convencionales, no relacionados con el auténtico color del objeto. La imagen representada, en definitiva, es ilegible, casi imposible de ver, a no ser por algunos objetos como una pipa, o letras de periódico, que permiten distinguir lo que se está representando.

Cubismo Sintético 1912-1914.

Entre finales de 1911 y 1914, Picasso y Braque entran en el llamado Cubismo Sintético, de mayor simplificación. Ya no es necesario plasmar toda la multiplicidad de ángulos, sino aquellos más representativos; los planos se hacen más amplios, menos fragmentados. El objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes, sino que se resume su fisonomía esencial. La síntesis se realiza resaltando en el lienzo las partes más significativas de la figura que serán vistas por todos sus lados.

Los planos geométricos son amplios y están mejor delimitados, el contorno(o dibujo) y la masa de color juegan a yuxtaponerse y a independizarse.

Estas obras sintéticas son más simples, más sencillas de entender en cuanto a que son más figurativas, se ve claramente lo que se pretende representar. Los objetos ya no se reducen a volúmenes y planos expuestos en diversas perspectivas hasta ser irreconocibles, sino que se reducen a sus atributos esenciales, a aquello que los caracteriza de manera inequívoca sin lo cual no serían lo que son.

No hace falta simular los aspectos materiales de los objetos, pues es posible incorporar tanto detalles realistas (letras, cifras) como aplicar con la técnica del collage: papel, telas y otros materiales. Introdujeron, pues, en sus telas letras de imprenta, números, papeles pintados y recortes de periódico. La pintura empezaba a ser una construcción.

Con la libertad del cubismo sintético también se termina la severidad de la línea recta y los colores apagados. En efecto, la línea empieza a flexionarse, y los colores, puros y preparados adquieren esplendor. Los colores vivos, alegres, contrastados, regresan así a los cuadros, mientras las formas comienzan a rehacerse bajo las apariencias más diversas. Son los cubistas los primeros que inventan la noción de "Cuadro-objeto".

Algo fundamental en esta etapa es la técnica del collage, la inserción en el cuadro de elementos de la vida cotidiana como papeles, telas y objetos diversos. El primero en practicarlo fue Braque. El collage nos ayuda a recuperar el referente concreto, a partir de aquí ya no interesa el análisis minucioso, sino la imagen global.



"Naturaleza muerta con silla de rejilla". Picasso. 1912. Musée Picasso de París.

Los cubistas son los primeros en utilizar la técnica del "collage". Imitan de modo verista en sus telas auténticos objetos, como un trozo de madera o de mármol con sus vetas y estrias. La pintura debe demostrar que era una realidad tan verdadera como el objeto mismo.

Picasso "Naturaleza muerta con silla de rejilla" (1912). Primer collage

Realizado en mayo de 1912, este cuadro marca en el proceso del cubismo el inicio del empleo del collage. Picasso pega sobre el lienzo oval un trozo de hule, cuyo estampado simulaba el trenzado de una rejilla de asiento. El efecto de engaño visual introducido por el hule que simula una rejilla, como por los papeles estampados con vetas de madera que Braque y Picasso emplean después abundantemente en los papiers collés, es nuevo en el repertorio cubista.

SALA 210 Picasso "Les oiseaux morts (Los pájaros muertos)" (1912). Ejemplo de Cubismo Sintético.

Recrea el tema preferido –no solo por Picasso, sino también por el grueso de los pintores cubistas– durante el período central de este movimiento: la naturaleza muerta, en sus

múltiples variantes, a la que se incorporan elementos tales como guitarras, pipas, naipes, copas, platos o fruteros.

Las obras de esta etapa, sin embargo y tal como se pone de manifiesto en *Les oiseaux morts*, no imitan la realidad, sino que, ofrecen una mirada distinta de las cosas, y establecen un espacio pictórico en el que se utiliza: planos superpuestos y formas geométricas simplificadas que, al ser observadas con detenimiento, nos revelan una mesa sobre la que se hallan diversos objetos: un periódico doblado, papeles y los pájaros muertos que dan nombre a la obra. El periódico, con la mitad de la palabra *Journal* visible, prelude una técnica que tiene gran importancia para el cubismo y otras manifestaciones artísticas posteriores: el *collage*.

La restringida paleta cromática del cubismo se hace patente en esta composición.

Configura un nuevo espacio pictórico en el que el objeto se define desde varios puntos de vista y se reduce a sus formas geométricas más elementales. La estética cubista ha dejado ya de lado el rígido esquema de la perspectiva tradicional, ligada al punto de vista único, fijo y frontal, y a la visión de un solo ojo.

Juan Gris (1887-1927).

Su cubismo es fundamentalmente sintético y coloreado. Sus composiciones tienen una firme estructura y un ritmo armonioso. Esta mezcla de suavidad y energía la observamos en la ordenación de sus bodegones, realizados a base de planos muy violentos. Los elementos que aparecen son vasos, botellas, diarios, fruteros, pipas, arlequines, elementos musicales. Apenas trata otro tema que el del bodegón.

SALA 210. Juan Gris" *La bouteille d'anis (La botella de anís)*"(1914).

Juan Gris rinde homenaje a los líderes del movimiento cubista, Picasso y Braque, e incluso a sí mismo como partícipe de los hallazgos surgidos en el seno de esta corriente. Así, en el motivo que da nombre a esta composición (una botella de este particular tipo de bebida espirituosa) aparecen los nombres de tres localidades ligadas por una u otra razón a los tres grandes cubistas (Picasso, Braque y el propio Gris): Badalona, cercana a Barcelona, París y Madrid. Cerca de los nombres de las tres ciudades se lee la palabra «premio» inscrita en sendos medallones de la etiqueta de la botella, término que Gris asocia con los triunfos de los creadores del movimiento, identificados, a su vez, con las tres localidades de referencia. De otro lado, el tema en sí, la botella de anís, con su múltiple y facetada superficie, había sido representado frecuentemente por los pintores españoles del cambio de siglo, como Ramón Casas, que en 1898 había realizado un cartel de la conocida marca de Anís del Mono, o Picasso, que la incluyó en 1909 en una de sus composiciones cubistas de Horta. Incluso el mexicano Diego Rivera, en su etapa parisina, llegó a utilizar este mismo motivo en diversas ocasiones.

SALA 210 Juan Gris." *Portrait de Madame Josette Gris (Retrato de Madame Josette Gris)*" 1916.

A la vez que el punto de partida de su cubismo sintético, el año 1916 es también el del inicio por parte de Juan Gris, como más tarde lo sería para Picasso, de una concienzuda revisión de la obra de algunos maestros del pasado, fundamentalmente Paul Cézanne, Corot o Velázquez. Las tres representaciones más importantes que Juan Gris lleva a cabo en este momento inspiradas en Corot, son otros tantos retratos femeninos: *Femme à la mandoline, d'après Corot* (Mujer con mandolina, según Corot, 1916; Kunstmuseum Basel), *Femme assise* (Mujer sentada, 1917; Colección Carmen Thyssen-Bornemisza) y el *Portrait de Madame Josette Gris* (Retrato de Madame Josette Gris) perteneciente al Museo Reina Sofía.

Al parecer, las tres mujeres están basadas en la fisonomía de Josette, la compañera de Juan Gris, que posó en mayor o menor medida, dependiendo de cada obra. En *Portrait de Madame Josette Gris*, esta, sentada en una silla, se recorta ante un fragmento de muro cuya parte inferior está cubierta por paneles de madera. La sombra que proyecta aquí Josette se aprovecha para evocar la sensación de volumen, mientras sus manos aparecen plácidamente abandonadas sobre sus rodillas. Tanto conceptual como formalmente este retrato puede ser el fruto del cruce de las influencias combinadas de Corot y Cézanne. Del primero de ellos, Juan Gris toma una vez más la estructura piramidal de la composición, para inspirarse, en cuanto a la disposición y la postura de la figura femenina, en algunas de las pinturas en que Cézanne retrata a su mujer, y en especial en *Madame Cézanne au fauteuil jaune* (Madame Cézanne en el sillón amarillo, 1888-1890; The Art Institute of Chicago). De ello da testimonio, sobre todo, la manera especial en que la modelo, en ambos casos, mantiene las manos cruzadas sobre su regazo.



“Madame Josette” Juan Gris. 1916. Museo Reina sofía.

Lo más llamativo del Retrato de Josette es el predominio de la geometría, a la que se acomodan todos los elementos de la obra, como en el frontón o en el friso de un templo clásico. Por medio de esta geometría, Gris integra el fondo y la figura en un solo plano. Ello se consigue además mediante ritmos de color que unen planos espaciales. La transparencia no trata de dar ilusión de profundidad sino de relacionar de forma dinámica los diversos planos geométricos que conforman la pintura. La paleta, contenida y elegante, nos indica que Gris ha llegado a la mayor sutileza sensual, al mayor ascetismo colorista.

ESCULTURA CUBISTA.

En el siglo XX entra en crisis el concepto de escultura existente hasta entonces. El siglo XIX es el último periodo en el que la escultura cumple una función conmemorativa, de exaltación del poder o de efemérides históricas. Con el ataque frontal contra los principios de las ideas renacentistas, estos principios ya no tienen sentido. De todas las vanguardias escultóricas es el Cubismo quien da una contribución especial a la demolición de los modelos preexistentes y pone las bases de una nueva concepción escultórica. Juega un papel importante el

antinaturalismo cubista. Nos encontramos nuevas posibilidades basadas en la geometría, concepto del vacío, relación entre volumen y vacío.

Las esculturas cubistas se caracterizan por la intersección de planos y volúmenes, y la descomposición de las formas. Se descubre el hueco como elemento escultórico, tanto la masa como el hueco sirven para la expresión plástica.

La escultura cubista se desdobra en dos tendencias:

La primera de ellas, vinculada a la cabeza de mujer picassiana y a la fase del cubismo analítico, manipula los volúmenes a través de una geometrización estática y los diferentes puntos de vista.

La segunda tendencia inicia una desintegración más radical de la forma orgánica clásica gracias a la exploración de los vacíos contrastados con los llenos.

La obra de 1909 Cabeza de mujer (Fernande) de Pablo Picasso se considera la primera escultura cubista, e inaugura una línea de trabajo que continúan muchos otros artistas. Su aparición se debe al espíritu de un nuevo orden, que también está presente en la pintura. Para Picasso, esta escultura es una innovación más, entre las realizadas en su producción temprana. Sin embargo, otros artistas desarrollan posteriormente su trabajo a partir de esta pieza, como ocurre con Raymond Duchamp-Villon, Alexander Archipenko, Henri Laurens, Jacques Lipchitz y Umberto Boccioni, lo que da lugar a nuevas formas escultóricas dentro de los patrones cubistas.

SALA 210. Picasso“ Cabeza de mujer (Fernande)”. 1909.

Picasso pasa el verano de 1909 en Horta de Ebro, donde pinta paisajes y retratos en los que se perfila el inicio del Cubismo Analítico. Se trata de llevar a cabo un análisis exhaustivo del motivo representado, descomponiéndolo en tantos planos como puntos de vista posea. Cabeza de mujer (Fernande), de 1909, es una obra emblemática en la producción de Picasso, que marca el nacimiento de la escultura cubista de bulto redondo. En ella no solo se inspira en piezas de repertorios etnográficos, como las máscaras africanas, sino que idea un nuevo sistema para definir los volúmenes del rostro y del cabello, transformando algunas de las formas cóncavas en convexas, sin perder un concepto plástico unitario. En 1910, el marchante Ambroise Vollard encarga los primeros ejemplares en bronce y compra la escultura, que es exhibida en su galería parisina durante el invierno del siguiente año.

Picasso aplica la técnica del facetado analítico, que utiliza en los lienzos cubistas, en una pieza en tres dimensiones. El riesgo que supone transferir el concepto pictórico a la configuración escultórica es superado con gran maestría y fortuna. La composición del busto nos invita a rodearlo y el complejo juego del modelado por facetas hace también de esta escultura una estructura dinámica, cambiante y de inquietante riqueza plástica.

La cabeza de la mujer se faceta o se descompone desde el punto de vista de la masa y del espacio, transformando formas cóncavas en convexas y sin perder el concepto plástico unitario.

SALA 206.05. Picasso “Mujer en el jardín”. 1930-32. MATERIAL COMPLEMENTARIO

La escultura Mujer en el jardín es realizada como monumento a Guillaume Apollinaire. Es una de las obras más admiradas por el propio autor, quien la tendrá en el jardín de su casa.

Esta obra surge como fruto de la colaboración entre Julio González y Picasso a partir de 1929, cuando retoman una amistad que había surgido en la Tertulia de Les Quatre Gats en Barcelona.

Gracias a ésta, Julio González permite a Picasso explorar el medio del Assamblage en la Escultura, un método “moderno” que da una nueva expresividad a las obras. Julio González había desechado hacía varios años el proceso tradicional de vaciado en metal fundido de la escultura por la utilización de las técnicas directas del trabajo del hierro: la forja y el ensamblado mediante soldadura autógena. Picasso articuló a partir de entonces la escultura con una gran libertad, aprovechando elementos encontrados y materiales diversos del taller de González, ensamblados mediante forjado y soldadura gracias al oficio del catalán. El trabajo de los dos españoles está en el origen de la tradición moderna de la escultura en hierro, un nuevo lenguaje que desafía las fronteras entre dibujo y volumen

La Mujer en el Jardín tiene una primera prueba, el artista la realiza en 1929, en hierro pintada en blanco, que se conserva en el Museo Picasso París, y más tarde encarga a González la realización de la versión en bronce, ejemplar único, del Museo Reina Sofía. Quizás la diferencia fundamental entre ambos autores es la concepción que ambos tienen de la obra. Si bien Picasso la concibe como una serie de piezas unidas, un collage; Julio González la entiende unitariamente.



“Mujer en el jardín” Picasso. 1930-32. Museo Reina Sofía.

Lo más importante de esta colaboración con el escultor catalán Julio González es que lleva a Picasso por caminos diferentes de los del propio cubismo. Autores como Lipchitz o Laurens utilizan técnicas tradicionales. Esto se traduce en esculturas compactas, sólidas, con tendencia al hieratismo. Sin embargo, gracias a González y su exploración en el hierro forjado, las esculturas de Picasso se transforman, son ligeras, sintéticas, espaciales. En la Mujer en el Jardín vemos una monumental escultura de dos metros en la que vemos el desplazamiento de la figura gracias a la unión entre líneas y perspectivas.

Los elementos que definen la gran figura asentada en una plancha triangular son: el rostro triangular, la boca abierta vertical, el cabello al viento realizado con tiras de metal afiladas como hojas de cuchillo y los elementos anatómicos punzantes como el pecho o el vientre, contruidos mediante una especie de cacerola o carcasa de caldera. Esta anatomía metafórica se completa con una gran rama de un arbolillo, una culminación vegetal y naturalista que contrasta con la gran figura esquelética en hierro.

Es una interpretación diferente, una mujer mecánica, picassiana y tremendamente ligera. Donde el juego con el vacío aporta una nueva concepción del volumen para la escultura de Pablo Picasso.

NUEVA FIGURACIÓN. REALISMO MÁGICO.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) marca el final de una época y el inicio de una nueva etapa en la situación mundial en la que habrá cambios fundamentales sobre todo en el plano del desarrollo industrial. Tras la Guerra, en la década de los años 20, la situación está marcada por el progreso económico y el incremento demográfico, se produce un éxodo rural hacia las urbes. El desarrollo de nuevos medios de transporte, como los vehículos a motor, ferrocarril...favorece una creciente expansión en las ciudades.

En este contexto de expansión urbana, se consolidan nuevas clases sociales: la burguesía, enriquecida en algunos casos gracias a negocios auspiciados durante la guerra, junto a las clases medias, son las que van imponiendo su forma de vida al resto de la sociedad. Pero no tenemos que olvidar, que el grupo más numeroso en las ciudades son los obreros industriales.

La prensa, el asociacionismo (ateneos, tertulias, peñas, casinos, etc), y la movilización de masas (mítines, reuniones...) son los instrumentos con los que cuenta la ciudadanía para manifestar o reforzar su pertenencia a un determinado estrato social. Además, se generan nuevos hábitos relacionados con el ocio y el consumo, como la asistencia a espectáculos de masas: toros, competiciones deportivas, cine, etc.

La 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.

Con respecto al papel de las mujeres en la Segunda Republica: se reconoce un nuevo estatus social y político a las mujeres: el derecho al sufragio, la ley del divorcio o la coeducación son medidas que facilitan una mayor participación de estas en la vida pública.

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

Todos estos cambios se ven representados en el panorama artístico dentro de la "vuelta al orden" que predomina en estos años. Este retorno a la figuración, considerado vía fundamental para la comunicación con el público, surge tras la Primera Guerra mundial. Tras la enorme ruptura que representa el cubismo, aparece la necesidad de volver a ciertos valores clásicos. Esto no supone una vuelta a un lenguaje académico, sino una manera propia y particular de conjugar pasado y modernidad. A través de la utilización del lenguaje figurativo

percibimos la tensión entre los avances y los riesgos que comporta la modernidad y los cambios que caracterizan este período de entreguerras.

Ángeles Santos Torroella (1911-2013), una pintora catalana que alcanza una gran proyección artística durante la primera mitad del siglo XX. A los 17 años se consagra como pintora precoz en la ciudad de Valladolid, donde vive con su familia. La Generación del 27 de la mano Jorge Guillén inunda la ciudad del Pisuerga. Angelita arrasa en el Madrid del Café de Pombo, la Residencia de Estudiantes y el Lyceum Club.

SALA 207. “Ángeles Santos”Tertulia” (1929).

La obra se encuadra en la primera etapa artística de Ángeles Santos, cuando reside en Valladolid, antes del giro postimpresionista que adopta su trayectoria en la década de los años treinta.

Con tan solo diecisiete años, Ángeles Santos pinta *Tertulia*: esta obra la realiza en un pequeño piso de unas amigas suyas, y las modelos del cuadro son sus propias compañeras de clases de pintura. El tema escogido representa el ritual de un universo femenino que en la época esta aún reservado a los hombres: el de la tertulia vespertina en los cafés, donde se habla sobre arte, literatura o política. La joven pintora participa en alguna de estas tertulias de escritores y pintores del Valladolid, si bien debe acudir acompañada de su padre.

Sin embargo, la reunión mostrada por Ángeles Santos es exclusivamente femenina, al contrario de las tertulias masculinas, en el ámbito privado, doméstico. Las cuatro mujeres representadas aparecen leyendo, fumando y pensando: es evidente que se trata de mujeres formadas y plenamente inmersas en los cambios sociales de su época. De hecho, la propia pintora afirma haber representado a “*cuatro chicas modernas, emancipadas*”.

La atmósfera densa y cerrada y la relación entre las figuras, que bascula del tenso juego de miradas a la aparente incomunicación, provocan una leve sensación de incomodidad que acaba trasmitiéndose al espectador.

Tertulia, titulada inicialmente “El cabaret”, representa, dentro del conjunto de obras de Ángeles Santos, la más próxima a la Nueva Objetividad alemana(a diferencia de la gestualidad expresionista, la Nueva Objetividad se sirve de una técnica cuidada, precisa, hecha a base de pinceles finos, que permiten dar muchos detalles) 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.



“Tertulia”. Ángeles Santos. 1929. Museo Reina Sofía.

Ángeles Santos, considerada una de las principales representantes del llamado realismo mágico, describe así acertadamente un mundo femenino que, dispuesto a romper los cánones tradicionales, encuentra sin embargo dificultades para expresarse abiertamente.

Tertulia representa 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 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 es 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.

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.

SALA 207. Ángeles Santos “Un mundo” (1929).

Ángeles Santos es ciudadana del mundo, pero no de un mundo esférico que da vueltas, jugando con la luna sin parar, desde hace miles de millones de años, si no de un mundo cúbico, un poco abrupto, lleno de claroscuros, alentado por madres ciegas y sonámbulas -no angelitos- que encienden constantemente las estrellas, porque si estuvieran solas pronto se apagarían y la oscuridad volvería a reinar para siempre.

Se inspira en los viajes que realiza con su padre mientras viajan en tren cuando es pequeña, y en esta obra recrea un mundo cuadrangular rodeado de ángeles que se mantiene suspendido en el espacio. A este mundo cúbico protegido por un grupo de ángeles que crean una sensación onírica, le acompaña una escalera ascendente que parece conducir a un universo desconocido. “Un mundo” revela una visión tan deslumbrante del arte que resulta difícilmente encasillable, no obstante denota un marcado carácter surrealista.

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 produce conocer que el hombre puede llegar a la Luna.

En la composición de esta obra se puede observar la utilización 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 que las escaleras, trazadas en un sentido curvo, y los personajes que descienden por ella crean una espiral envolvente respecto al elemento central. 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. Consigue hacerse un nombre en la historia del arte español e intriga a los intelectuales de la época. Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Jorge Guillén o Juan Ramón Jiménez se cartean con la artista y peregrinan a su casa de Valladolid, donde ella los recibe.

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 malas// 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 escalera 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.

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 dediqué a las cosas sencillas: el mar, el jardín... ya no me imaginaba nada”.*

El pintor e ilustrador Julián Grau Santos, único hijo de la artista, pone el dedo en la llaga: *¿qué iba a saber de surrealismo una niña "de colegio de monjas", que por toda formación recibió las clases particulares de un profesor italiano en Valladolid?*

Pero algo se rompe tras una adolescencia de pintura casi febril. Y no por culpa de un éxito que Santos vive como espectadora de sí misma. Una noche sale de casa y empieza a caminar por los campos. Luego, el internamiento. Aunque no dura demasiado: *“Gómez de la Serna, con quien se escribía mucho, porque algo se había enamorado de ella, se enteró y denunció en sus artículos que el padre de Ángeles Santos la tenía recluida en un sanatorio mental. Mi abuelo la sacó y la mandó con sus abuelos maternos al Ampurdán”*, cuenta Grau Santos. No vuelve a coger los pinceles hasta que, en 1935, conoce al pintor Emilio Grau Sala. Aunque algo se perdió, sólo ella sabe por qué, para siempre. *“Cuando me casé, me dije que ya no quería pintar más como lo había hecho”. Regaló telas y destruyó otras o pintó encima flores, paisajes, bodegones y retratos, mucho menos valorados por la crítica. “Decía que no le gustaban sus primeros cuadros, que eran téticos y le habían hecho sufrir”*, recuerda Grau Santos.

El Salón de Otoño se rinde a sus pies, en 1929, cuando presenta *Un Mundo*. Pero su afán desenfadado por pintar y sus ansias de libertad se truncan de golpe y su rebeldía absoluta y tenaz le pasa factura en un entorno poco preparado para tales andanzas. Es recluida y apartada de su mundo y, en parte, también del de los demás. Entonces Ángeles Santos, en pleno éxito y auge creativo, deja de pintar y tarda años en volver a hacerlo.

SALA 207. Ponce de León “Autorretrato”(1936).

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

Desde el punto de vista estilístico fluctúa entre el realismo mágico y el surrealismo, tendencias surgidas en Europa en los años veinte, dentro de la tendencia a la figuración después de la Primera Guerra mundial. La corriente artística denominada nueva objetividad tenía por objeto el rechazo del impresionismo y la recuperación de los objetos. Se huía de la explosión del color y del dinamismo. Se busca la vuelta al objeto, pero no de forma académica, sino renovadora y tratan de reflejarlo, mediante un dibujo riguroso, pero con una frialdad distanciadora. Esta se pone de manifiesto en los fondos neutros, fríos, donde apenas se dan referencias ambientales y estructurales. En la inmovilidad, en la permanencia casi petrificada de los objetos está el secreto de estos artistas. La técnica propuesta para lograr esos objetivos creativos, reside en la utilización de capas muy finas de pintura que evitan aspectos emotivos y huellas personales del artista.

El potente foco de luz, que define los contornos y proyecta las misteriosas sombras es otro de los elementos desconcertantes utilizados, dotando a la obra de una apariencia fantasmal.

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

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

PABELLÓN DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA.

El Pabellón Español de la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de París de 1937 se convierte en la declaración más visible y difundida de la Segunda República sobre el papel humanizador del arte frente a la creciente violencia, tanto en España como en Europa. El diseño de Josep Lluís Sert y Luis Lacasa contrasta directamente con la intimidante monumentalidad de los pabellones ruso y alemán, que se levantan, directamente enfrentados, cerca del español. Para España y el resto de países que participan en la Exposición de 1937, es evidente que los artistas juegan un papel esencial en la transmisión tanto de las ideas transcendentales sobre el arte, la cultura y la nación, como de aquellas, más inmediatas y cuestionables, que sostienen los gobiernos patrocinadores.

SALA 206.06. Picasso. "Guernica"(1937).

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

Guernica es producto de un encargo realizado en 1937 por el Gobierno de la Segunda República para el pabellón de España en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie Moderne* (Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna), celebrada en París ese mismo año. El Gobierno español se plantea su participación en la

Exposición como una oportunidad de recabar apoyos del exterior, y para ello encarga su construcción y decoración a los mejores arquitectos y artistas del momento.

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

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

El tema corre de boca en boca entre los españoles en París y la prensa francesa también se hace eco de ello. Todos los expertos coinciden en que los comentarios populares y las imágenes en blanco y negro que publican los periódicos del ataque indiscriminado sobre la población civil y la devastación de la ciudad dan definitivamente al malagueño el tema para la obra que en esas fechas tiene entre manos.

A pesar de ello, tanto los bocetos como el cuadro no contienen ninguna alusión a sucesos concretos, sino que, por el contrario, constituyen un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra. Concebido como un gigantesco cartel, el gran lienzo es el testimonio del horror que supuso la Guerra Civil española, así como la premonición de lo que iba a suceder en la Segunda Guerra Mundial. La sobriedad cromática, la intensidad de todos y cada uno de los motivos, y la articulación de esos mismos motivos, determinan el extremado carácter trágico de la escena, que se va a convertir en el emblema de los desgarradores conflictos de la sociedad de nuestros días.

Guernica suscita numerosas y polémicas interpretaciones, circunstancia a la que contribuye indudablemente la voluntaria eliminación del lienzo de cualquier tonalidad ajena a la grisalla. Al analizar su iconografía, uno de los estudiosos de la obra, Anthony Blunt, divide a los actores de esta composición piramidal en dos grupos, el primero de los cuales está integrado por tres animales: el toro, el caballo herido y el pájaro alado que se aprecia tenuemente al fondo, a la izquierda. Los seres humanos componen un segundo grupo, en el que figuran un soldado muerto y varias mujeres: la situada en la zona superior derecha, que se asoma por una ventana y sostiene hacia fuera una lámpara; la madre que, a la izquierda del lienzo, grita llevando al hijo muerto; la que entra precipitadamente por la derecha; y finalmente, la que clama al cielo, con los brazos alzados, ante una casa en llamas. En este mismo contexto, tampoco hay que olvidar que dos años antes, en 1935, Picasso ha grabado al aguafuerte la *Minotauromaquia*, obra sintética que condensa en una sola imagen todos los símbolos del ciclo dedicado a este animal mitológico y que es, a la vez, el antecedente más directo de *Guernica*. Los acontecimientos de la vida privada de Picasso, junto a los sucesos políticos, se fusionan en los motivos creados por el pintor para dar lugar tanto al propio *Guernica* como a sus bocetos y *post scriptum*, considerados como unas de las obras de arte más representativas del siglo XX.

Picasso reside por entonces en la capital francesa y tras conocer el desarrollo de los acontecimientos opta por hacer de Guernica el tema del mural que el Gobierno de la República le ha encargado para el vestíbulo del pabellón español. Como diría el propio artista: "*Una obra de arte debe hacer a un hombre reaccionar, sentir intensamente, que cree él también, aunque*

sea sólo en su imaginación. Debe convulsionarle y agitarle; tiene que ser consciente del mundo en que está viviendo, y para ello primero debe ser arrojado fuera de él”.

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

Picasso renuncia al color para acentuar el dramatismo y sólo utiliza la gama de grises, el blanco y el negro, es lo que en arte se denomina grisalla. Técnicamente el *Guernica* tiene rasgos cubistas (reduce las formas naturales a formas geométricas) pero también emplea el expresionismo en los gestos extremos de los personajes.

Es un cuadro “sonoro”, los personajes gritan, gesticulan y mueren bajo las bombas ciegas que con todo acaban. La denuncia de la violencia es aquí intemporal y ha sido siempre utilizada como un canto contra la sinrazón de la destrucción y la muerte en cualquier guerra. Picasso pinta a las cuatro mujeres en actitudes desesperadas, son la población civil indefensa, pero también al militar caído en la defensa y a los animales, ajenos a la locura humana.

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

Es un grito contra el horror y la barbarie de la guerra. De cualquier guerra. De todas las guerras.

“En Guernica no hay bombas, ni aviones, ni nada por el estilo porque no es una guerra u otra guerra, ni ésta ni aquella; es la manera en que Picasso muestra su rechazo a cualquier tipo de violencia de la guerra”, explica Paloma Esteban Leal, conservadora del Museo Reina Sofía.

Guernica es una de las ocasiones en que Picasso se implica en el tema social y deja por unos momentos su vida personal, que es lo que le suele inspirar más frecuentemente. La obra, alegato universal contra la violencia y la barbarie, viaja por Europa y EEUU —y el lienzo sufre mucho por ello— en busca de simpatías y fondos para la causa republicana, silenciada tras el triunfo franquista, en 1939. Picasso expresa su deseo de que el cuadro no viniera bajo ningún concepto a España mientras no se restableciera la democracia. Y tienen que pasar más de cuatro décadas para que el *Guernica* pise suelo español. Un recibo de 150.000 francos sirve al Gobierno para demostrar la propiedad de su encargo. El 10 de septiembre de 1981, el *Guernica* aterriza en el aeropuerto de Madrid-Barajas.

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

SURREALISMO. PINTURA SURREALISTA.

El término Surrealista es de origen francés (*surréalisme*; *sur* ['sobre, por encima'] más *réalisme* ['realismo']) y quiere decir ir más allá de la realidad, se aplica a la literatura en 1917 cuando Apollinaire califica de “drama surrealista” su obra “Les Mamelles de Tiresias”. Con la desintegración del movimiento Dadá (caracterizado por su negación de los cánones estéticos establecidos), se organiza en París un grupo liderado por André Bretón, que intenta dotarlo de una doctrina. Muchos de los postulados dadaístas se mantienen en el Surrealismo, lo mismo que muchos gestos, actitudes destructivas y métodos provocadores. Bretón publica el Primer Manifiesto Surrealista en 1924 en la Revista Revolución Surrealista, y en esta revista se publican textos sobre los sueños, la escritura automática y el suicidio. En 1929 aparece el Segundo Manifiesto Surrealista.

Bretón define el Surrealismo como: *“nombre masculino, automatismo, psiquismo puro con el cual se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral”...“el Surrealismo se basa en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño y en el libre ejercicio del pensamiento”.*

El surrealismo se cataloga como la teoría de lo irracional, de lo inconsciente en el arte y en la vida, liberado de condicionamientos sociales. Como difícilmente puede coincidir el inconsciente de dos personas, el surrealismo no se considera un movimiento artístico con un estilo determinado, sino de una actitud ante la vida, la sociedad, el arte y el hombre. Una actitud crítica pero también constructiva. A diferencia del nihilismo dadá (negación de toda creencia), los surrealistas confían en la posibilidad de cambiar todo eso (la vida, la sociedad, el arte y el hombre) por medio de la revolución. Bretón entiende que la situación histórica de posguerra exige un nuevo arte que indague en lo más profundo del ser humano para comprender al hombre en su totalidad.

Los surrealistas quieren acabar con la lógica y diluir los límites entre lo cotidiano y lo fantástico para crear un mundo mejor a través del juego libre y asociativo, aprovechando las fuerzas del inconsciente.

Es imposible pensar en la posibilidad del surrealismo sin las investigaciones de Freud sobre el sueño y el subconsciente. Su descubrimiento de la importancia del sueño, frente al desprecio tradicional por todo lo que no sea la vigilia -dominada por la omnipotente razón-, fascina a Bretón. Las investigaciones de Sigmund Freud, quién con su método psicoanalítico es capaz de explorar el mundo del ensueño, las pesadillas y las obsesiones mentales, hace posible las temáticas surrealistas. Se va a dar prioridad a la realidad percibida en estado inconsciente. Los terrenos ignorados del subconsciente, los estados de locura se plasman en las obras surrealistas.

Freud ha descubierto que el inconsciente funciona por medio de imágenes, con lo que abre un campo inmenso al arte, que funciona también con imágenes y que aparece, por tanto, como el medio más indicado para visualizar los contenidos del inconsciente.

Para los surrealistas la obra nace del automatismo puro, es decir, cualquier forma de expresión en la que la mente no ejerce ningún tipo de control. Intentan plasmar las imágenes de la realidad más profunda del ser humano, el subconsciente y el mundo de los sueños. Para lo que utilizan recursos como: animación de lo inanimado, aislamiento de fragmentos anatómicos, elementos incongruentes, metamorfosis, máquinas fantásticas, relaciones entre desnudos y

maquinaria, evocación del caos, representación de autómatas, de espasmos y de perspectivas vacías.

El surrealismo se basa en la omnipotencia del sueño y en el libre ejercicio del pensamiento. Esta falta de control es la que propicia la aparición de imágenes de una violencia y un erotismo desconocidos.

Los surrealistas piensan que la razón puede dar lugar a la ciencia, pero sólo el inconsciente puede dar lugar al arte. Porque la conciencia es el territorio de lo diferenciado, de lo objetivo, mientras el inconsciente es el territorio de lo indiferenciado, de la fusión del ser humano con la realidad. Se pretende que el inconsciente saque a la superficie lo más profundo, lo censurado. Se logra una eliminación total de las barreras de la costumbre, el buen gusto, la moral. El pensamiento oculto y prohibido es una fuente de inspiración, en el erotismo descubren realidades oníricas, y el sexo es tratado de forma impúdica.

La máxima de Bretón, recogida del conde de Lautréamont, uno de los escritores reivindicados por los surrealistas, "*Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección*", encierra el fundamento de la estética surrealista, que no es otro que el del extrañamiento sistemático y la descontextualización de la realidad. Se parte del principio de que todo objeto, por banal, trivial, común o insustancial que éste sea, fuera de su marco habitual, revela un potencial insospechado.

Se interesan además por el arte de los pueblos primitivos, el arte de los niños y de los dementes. Prefieren los títulos largos, equívocos, misteriosos, lo que significa que importa más el asunto que la propia realización.

Precedentes del Surrealismo. Los pintores surrealistas se encuentran con precedentes en Los caprichos de Goya, en el Bosco y Valdés Leal, aunque los más inmediatos deben buscarse en el movimiento Dadá y en Giorgio de Chirico, creador de la pintura metafísica.

Giorgio de Chirico crea un mundo enigmático que se percibe inquietante y desolador, y que refleja la desolación que provoca la guerra. Por otra parte, añade maniqués, quienes habitan sus plazas desiertas y las calles que desembocan en el infinito. La pintura de este artista italiano es considerada el principal antecedente del surrealismo.

Los artifices del surrealismo Observamos dos vertientes. El surrealismo abstracto, donde artistas como Masson, Miró o Klee crean universos figurativos personales a partir del automatismo más puro. Y Ernst, Tanguy, Magritte o Dalí que se interesan más por la vía onírica, un surrealismo figurativo cuyas obras exhiben un realismo fotográfico.

Procedimientos Surrealistas. Uno de los aspectos más llamativos de la plástica surrealista es su diversidad estilística, la abundancia y la disparidad de técnicas que ha propiciado. A continuación se nombran algunas de las más representativas:

El **Automatismo** es un movimiento pictórico, partiendo del hecho de que se puede crear de y a partir de todo, la creatividad pura solo pertenece a la naturaleza y por tanto aprendemos a copiar a través de la observación atenta, la intuición y la atención suspicaz a nuestro inconsciente.

Consiste en la supresión del control racional en la composición de la obra, lo cual posibilita plena libertad en la asociación de imágenes y colores que se plasman directamente del subconsciente. Una especie de dictado mágico, proveniente del inconsciente, gracias al cual surgen poemas, ensayos y obras en prosa, dentro de la vertiente literaria. Más tarde, pintores y escultores aplican el mismo método para realizar sus composiciones.

Se nutre estéticamente de todas las corrientes y estilos artísticos, así como del inconsciente colectivo. Por tanto todos los medios de expresión son válidos.

Características del automatismo son: lo no racional es la base de este arte, omnipotencia del inconsciente, importancia del instinto, la base fundamental para la creación es el conocimiento que se posee, importancia de la observación.

El **caligrama** es un poema, frase o palabra cuyo propósito es formar una figura acerca de lo que trata el poema, en la cual la tipografía, caligrafía o el texto manuscrito se arregla o configura de tal manera que crea una especie de imagen visual (poesía visual). La imagen creada por las palabras expresa visualmente lo que la palabra o palabras dicen.

El **cadáver Exquisito** es un juego surrealista de creación colectiva, que puede ser escrito o gráfico. En esta obra cada miembro del grupo realizaba su parte de la obra sin conocer por completo las otras partes.

En este tipo de creación el azar jugaba un papel muy importante. Los surrealistas se basan en un juego de salón que ya existe y el nombre se deriva de una frase que surge cuando es jugado por primera vez en francés: « Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau » (*El cadáver exquisito beberá el vino nuevo*). El texto es en francés, pero la frase inicial es la que se queda como nombre. El cadáver exquisito es un lema para los poetas surrealistas que creen que la poesía debe ser hecha por todos y no por uno.

Se combinan cosas de una idea agregando elementos que pueden o no pertenecer a la realidad. Los surrealistas sostienen que la creación, en especial la poética, debe ser anónima y grupal, intuitiva, espontánea, lúdica y en lo posible automática. De hecho, muchos de estos ejercicios se llevan a cabo bajo la influencia de sustancias que inducen estados de semiinconsciencia o durante experiencias hipnóticas.

De la palabra se pasa a la imagen, el juego es adaptado al dibujo y al collage en el que cada participante es responsable de una parte. Los surrealistas piensan que los resultados de estas prácticas, aunque aparentemente no tienen sentido, son un escaparate ideal para conocer los puntos en común del imaginario colectivo. Los resultados obtenidos son una importante fuente de información para explorar las angustias y anhelos de cada uno de los integrantes del grupo, gracias a la riqueza de sus perspectivas individuales.

Tipos de Surrealismo Pictórico:

Surrealismo Abstracto: Miró y Ernst, junto con Masson, son los que mejor logran llevar el automatismo psíquico a la pintura, creando un lenguaje muy personal. Para ellos el acto de pintar es surrealista, independientemente de los resultados. No se planifica previamente qué obra se va a hacer o cómo se va a hacer; no hay ideas preconcebidas ni control sobre lo que se va realizando. De ahí que la mayor parte de las veces los resultados rocen con la abstracción.

Surrealismo Figurativo: caracterizada por el uso de formas reconocibles, incluso con detallismo fotográfico, pero para dar lugar a escenas oníricas (sueños y pesadillas), absurdas, monstruosas o vinculadas al subconsciente (obsesiones, fobias, neurosis, psicosis), totalmente alejadas de la realidad. Se pintan composiciones figurativas, ateniendo a las normas tradicionales de representación perspectiva, con objeto de lograr imágenes sumamente impactantes.

Dalí lleva a sus últimas consecuencias este sistema de representación con sus fotografías de sueños pintadas a mano y Magritte se mueve por un camino muy semejante. En los sueños, las

personas, las cosas y los lugares se confunden, tienen más de un sentido, remiten a más de un lugar, objeto o persona, y aparecen unidas por relaciones aparentemente absurdas, incomprensibles desde la conciencia. Esa extraña confusión y esas relaciones misteriosas son las que los surrealistas llevan al lienzo, al papel o a los objetos, ilustrando estados del inconsciente. Pero controlando, ahora sí, plenamente con la razón el proceso de realización de la obra.

SURREALISMO DE DALÍ.

En el París de 1929 Joan Miró le pone en contacto con los miembros del surrealismo. Al igual que los surrealistas, muestra un enorme interés por las teorías del psicoanálisis de Freud. Le llama la atención la importancia del inconsciente como fuente inagotable de imágenes poéticas. Freud descubre que bajo el efecto de la hipnosis algunos pacientes son capaces de recordar experiencias traumáticas reprimidas que si llegan a hacerse conscientes pueden contribuir a aliviar la enfermedad psíquica, y es aquí, donde Freud da mucha importancia a los sueños y a las asociaciones libres para sacar a la luz recuerdos y experiencias del inconsciente. Y Dalí en su técnica artística plasma de una forma completamente consciente las imágenes oníricas, no significa una censura de las imágenes inconscientes, sino una concreción en la pintura, cuyo resultado son las *“fotografías hechas a mano”*.

Desarrolla su propia interpretación del surrealismo convencido que el arte debe ser el resultado de las vivencias e inquietudes de cada autor. Se interesa por trasladar a sus lienzos sus turbaciones, su visión del mundo y sus sueños. El mundo del subconsciente supone la entrada en el territorio de los instintos reprimidos. Desde entonces pinta sus obsesiones siguiendo su *“método paranoico-crítico”*, que consiste en la exaltación consciente de elementos que conforman el mundo interior. Consiste en descubrir mediante la alucinación, nuevos significados en las imágenes y los objetos existentes para hacerlos visibles en el arte. Para Dalí, la paranoia no es un estado de enfermedad, sino que más bien la utiliza como potencial creativo.

Dalí pinta el mundo de los sueños, en sus obras prolonga al *“mundo real”*, el universo de alucinaciones y delirios producidos en el *“mundo del sueño”*

Un carácter egocéntrico y el gusto por la provocación son los elementos que han hecho a Dalí un personaje mítico, una celebridad conocida por el gran público. Al igual que a Picasso, a Dalí le gusta experimentar diversos lenguajes expresivos con variados medios artísticos. Toda la trayectoria de Dalí está caracterizada por una simbiosis total entre el arte y la vida, donde conviven pulsiones sexuales y tensiones místicas, fundamentos de un lenguaje destinado a sorprender.

SALA 205. Dalí “El gran masturbador” (1929).

Presenta 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. Dalí crea El Gran masturbador a finales del verano de 1929 tras pasar varios días con Gala en Cadaqués. Es una composición llena de implicaciones autobiográficas, mitos, miedos, ideas fijas en donde aparece la forma expresiva del joven Dalí. 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.

Símbolo por excelencia de sus obsesiones sexuales, El gran masturbador es analizado 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.

Es el tema de la masturbación, muy poco conocido en la historia de la pintura. Existen algunas en el expresionismo europeo en dibujos y el único precedente es el de Goya en sus pinturas negras.

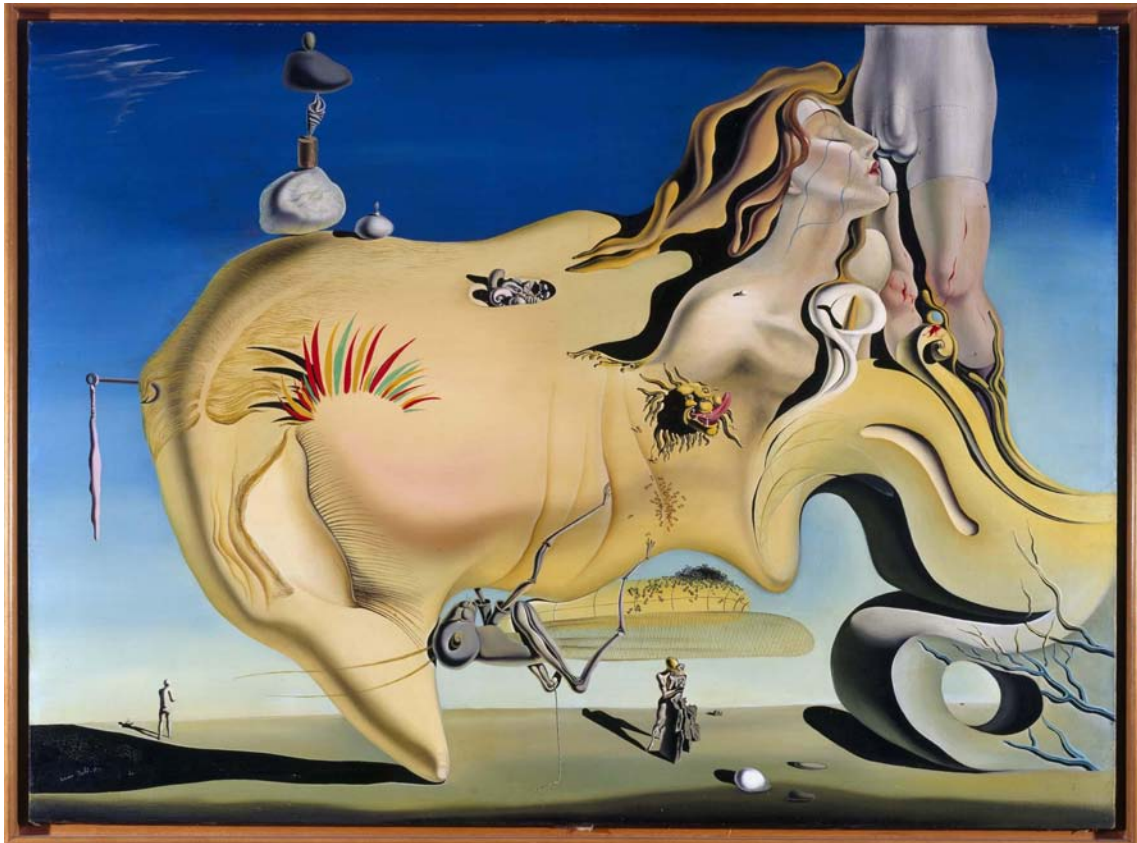
La gran cabeza del masturbador es una de las personificaciones del propio artista que aparece en la pintura protagonizando varias escenas simultáneas, como reflejo de la transformación anímica y erótica que Dalí experimenta tras la aparición de Gala en su vida.

El perfil se reduce a una gran nariz, ojo y ceja; en el lugar de la boca aparece el saltamontes como animal repulsivo, idea de la muerte, desintegración de la materia ya que lleva hormigas en el abdomen. El peinado es muy marcado y en la cabeza está pinchada un ancla que alude a las exigencias de su familia. La otra figura, a la izquierda, puede ser también Dalí cortando las redes con su familia. Es la huida del contexto español, familiar y catalán a la vanguardia surrealista parisina.

El elemento más importante del lienzo es el busto femenino 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 flor, tradicional emblema de la castidad, representa la idea de purificación. 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.



“Rostro del Gran Masturbador” Dalí. 1929. Museo Reina Sofía.

El escenario crea una atmósfera desolada, un paisaje extenso que remite a la metafísica del italiano Giorgio de Chirico. La pareja abrazada debajo del saltamontes hace referencia a Gala y a Dalí. Por su parte, la mujer se metamorfosea en roca, aludiendo a sus primeros encuentros con Gala en las rocas de Cadaqués.

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”.

SALA 205 Dalí” El Enigma Sin fin”(1938).

El método paranoico-crítico tiene como resultado la manipulación de las imágenes convencionales: lo que se conoce familiarmente como imágenes paranoicas o imágenes dobles que, según el propio Dalí, son *“la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, es al mismo tiempo la representación de otro sujeto absolutamente diferente”*.

Estas imágenes ambiguas son perfectamente apreciables en cuadros como *L'homme invisible* (El hombre invisible), 1929-1932, –donde se cuentan al menos seis tipos diferentes de estas imágenes. Este tipo de representaciones tienen además varios precedentes a lo largo de la historia del arte, como las figuras polivalentes realizadas por Giuseppe Arcimboldo en el siglo XVI o algunas de las fantasmagóricas visiones de Hieronymus Bosch «El Bosco».

El método-paranoico-crítico consiste en descubrir, mediante la alucinación, nuevos significados en las imágenes y los objetos existentes para hacerlos visibles en el arte. La paranoia para Dalí

no representa un estado de enfermedad, sino que más bien la utilizaba como potencial creativo. Esa imagen distorsionada de la realidad determina la polisemia de las anamorfosis, entre las que destaca este cuadro. EL paisaje del Cap de Creus representado en esta obra resulta a primera vista curioso, pero tras una observación minuciosa y atenta se pueden llegar a realizar muchas lecturas distintas en la composición. Dalí consigue dotar al motivo de significados diferentes sin recurrir al extrañamiento: playa de Cap de Creus, mujer sentada de espaldas remendando la vela de una barca, hombre o filósofo pensando, galgo, frutero con peras y dos higos, bestia mitológica, rostro de un cíclope estúpido, mandolina.... La anamorfosis apela a la fantasía del espectador, pretende enriquecer lo representado con asociaciones mediante la ilusión.

Esta obra es expuesta en 1939 en la galería de su representante en Nueva York, Julien Levy. En el catálogo se publican, de forma adicional, seis dibujos que explican la progresiva descomposición de la imagen y sus interpretaciones posibles. La primera se refiere a la playa del Cabo de Creus, sobre el que se recorta una figura femenina vista de espaldas en el acto de coser una vela y arreglar el bote. La segunda, en cambio, es un filósofo reclinado que no tiene nada que ver con la anterior. La tercera se detiene en la descripción del rostro de un deficiente mental tuerto. Junto a ésta, la cuarta posibilidad de lectura define a un animal, un galgo. La quinta, a un instrumento musical, una mandolina. La sexta, a un frutero con peras y dos higos sobre una mesa y, por último, la séptima, a un animal mitológico.

El desarrollo del método paranoico-crítico al que ha llegado Dalí, revoluciona la pintura surrealista hasta sus últimas consecuencias. El líder de los surrealistas franceses, André Bretón, argumenta que dicho método sirve también para "confeccionar pasatiempos tipo crucigramas".

SURREALISMO DE MIRÓ.

En 1914 Chirico propugna que para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal debe salir de los confines de lo humano, abandonar el buen sentido y la lógica, y así acercarse al sueño y a la mentalidad infantil.

Casi todos los surrealistas se deciden por el sueño; sin embargo, Miró se acerca a la mentalidad infantil, porque ése es el territorio del juego. El juego es una auténtica manifestación del inconsciente y, a través de él, se pueden burlar los límites de la razón. El mundo de Miró es el del niño antes del adulto, antes de la educación que reprime y censura.

El nacimiento del surrealismo está fuertemente vinculado a la literatura. Para muchos de los artistas surrealistas, la pintura y la escultura comparten con la escritura y la poesía una misma naturaleza como despliegue de los afectos y los procesos psíquicos profundos. Entre ellos destaca Joan Miró, cuyas obras de los años veinte ejemplifican dicha indefinición de límites entre dibujo y escritura y entre lo visual y lo poético. Va a París en 1920 y conoce a André Masson, vecino suyo en el taller de la rue Blomet, y con él entra en el círculo de los poetas surrealistas. Un círculo que le interesa mucho más que el de los pintores. *"En contacto con los poetas surrealistas comprendí una cosa, y eso es precisamente lo que cuenta para mí del surrealismo: la necesidad de trascender la pintura"*. El contacto con los poetas es el periodo más fértil durante toda su vida *"no hago ninguna diferencia entre pintura y poesía"*.

En la trayectoria pictórica de Miró observamos como sintetiza Santos Felguera: *"un proceso de desaprendizaje, que pasa de un dibujo previo complejo y realista a una reducción de formas y líneas sencillas; pasa de las figuras a los ideogramas y los signos; de un trazo sabio, adulto y serio a otro ingenuo, infantil y lúdico"*.

Miró hace del acto de pintar una actividad surrealista: *"Cuando me coloco delante de un lienzo no sé nunca lo que voy a hacer; y yo soy el primer sorprendido de ver lo que sale". "Cuando empiezo una tela, obedezco a un impulso físico, a la necesidad de lanzarme; es como una descarga física..."*

A partir de 1925 empieza a cubrir el fondo de algunas de sus telas con un solo color, aplicado con pinceles o con trapos -dejando una superficie irregular-, y sobre ese espacio pictórico, no ilusionista, que no debe nada a la perspectiva tradicional y todo a la pintura, deja que floten formas y líneas que sólo pertenecen a su mundo: *"Empiezo a pintar y a medida que lo hago, la pintura empieza a afirmarse o a sugerirse por la acción de mi pincel. Mientras trabajo la forma se convierte en signo de una mujer o de un pájaro. El primer estadio es libre, subconsciente"* (aunque no el segundo, que siempre somete a la razón). Desde entonces permanece ligado al surrealismo, pero en una postura independiente, sin ser un surrealista modelo ni firmar manifiestos, al margen de las polémicas, porque no es hombre de cafés y discusiones, como él mismo opina, y no le atrae el pequeño mundo que rodea a Breton.

El lenguaje artístico de Miró se caracteriza siempre por un mantenerse fiel al compendio de signos, así como por la marcada preferencia por los colores vivos y puros, sobre todo primarios y secundarios, y también neutros; la esquematización de sus personajes y un sentido especial por plasmar lo primordial.

SALA 206 Miró "Caracol, mujer, flor, estrella" (1934).

En los años inmediatamente anteriores a la guerra civil su pintura se vuelve salvaje tanto en los colores y la forma de aplicarlos como en las formas, los temas e incluso los soportes (utiliza la masonita). Entre 1934 y 1936, Miró entra en su denominado "Periodo Salvaje", en el que produce algunas de sus obras pictóricas más desasosegantes, pesimistas y rabiosas.

En esas obras aparecen figuras humanas, pero muy deformadas. Cabezas y órganos sexuales enormes, combinados con pequeñas extremidades y otros elementos orgánicos, caracterizan las figuras de estas obras.

Conjunto de piezas que él mismo bautiza como «pinturas salvajes», surgidas ante el temor de la eclosión de los fascismos y la situación prebélica en España. El estado de preocupación y angustia del artista se aprecia en sus composiciones de figuras monstruosas y grotescas, donde sus inquietudes se manifiestan tanto por medio del empleo de un colorido agrio e intenso como a través de las deformaciones de los personajes. La alegría y el sentido de lo mágico de obras anteriores se transforman ahora en gravedad y dramatismo.

Los cuadros de esta época muestran figuras agresivas, feroces, envueltas en un colorido radical y agrio, que nos inquieta y no perturba. Igual agresividad aparece en los distintos lienzos dedicados al tema de la mujer, importante en la obra de Miró. La mujer siempre vista de forma violenta, con sus órganos sexuales resaltados.

En esta obra se combina el característico grafismo lineal de Miró con una serie de potentes manchas cromáticas. Los diversos protagonistas, de apariencia surreal, comparten el proceso de una inminente metamorfosis. Pero sus deformados miembros contrastan con el lirismo y la poesía de las grafías introducidas en el lienzo como parte de la propia composición, y dando título a la misma.



“Caracol, mujer, flor, estrella” Miró.1934. Museo Reina Sofía.

Del fondo oscuro construido con varias zonas de colores se erigen figuras de líneas tortuosas. Las formas entrelazadas están rellenas de colores fuertes como rojo, dorado, ocre, naranja, blanco y negro. Este vibrante cuadro encierra algunas palabras que tienen la función de acentuar su carácter poético. Ya en 1925 experimenta con su “cuadros-poema”. Y se observa en esta obra que las palabras se cosen sin costuras a los arabescos e intensifican colores, líneas y figuras en una atmosferas de danza.

Toma una actitud no ortodoxa en relación a la práctica de la pintura. En vez de pintar sobre tela usa diferentes soportes como cartón, metal o maderas compensadas, mezcla colores de fabricación industrial con los tradicionales colores al óleo, a los que a su vez agrega arena o alquitrán, lo que dota a las obras gran variación en las texturas. En este aspecto es un precursor de algo que luego se pasa a llamarse *informalista*, visible por ejemplo en las obras de Jean Dubuffet y Antoni Tàpies, en las que la expresión de los materiales es muy importante.

SALA 202 Miró “Hombre con Pipa” (1925).

Entre los años 1925-1927 en París, durante el período de mayor proximidad del pintor a la poética surrealista, realiza un grupo de obras catalogadas como «pinturas oníricas». Miró tiene acceso a las innovadoras revistas parisinas. El catalán lo absorbe todo, lo que le influye en su trabajo, tanto técnica como estilísticamente, contribuyendo al progresivo enriquecimiento de sus obras.

Esta obra ejemplifica la libertad creativa que propugna esta tendencia y que lleva al pintor a experimentar con un nuevo lenguaje, tomando como punto de partida el más genuino procedimiento surrealista: el automatismo. En los lienzos correspondientes a esta etapa, Miró explora el automatismo surrealista, tratando de libremente transcribir su destacada imaginación sin nociones preconcebidas.



El personaje que da nombre al cuadro, tratado con gran dosis de ironía, se mimetiza aquí con el espacio imaginario, que llega a rozar la abstracción. La gracia con que se han ejecutado los punteados, así como el dibujo de trazo suelto y libre, constituyen asimismo señas de identidad de este lienzo.

Esta obra plasma el impecable tratamiento que el pintor hace del color azul utilizado tanto en el fondo como en la figura que aparece. Este cuadro también nos muestra la etapa en que Miró comienza a centrarse en el estudio del objeto por sí mismo, no en el tema a representar, sino en el modo con el que se trabaja sobre el lienzo.

Es evidente la tendencia mironiana a representar los seres de forma muy simplificada, o bien a sustituir éstos por determinados símbolos tales como el ojo, la pipa o el sexo.

Es a partir de una serie de sencillos trazos lineales, como el pintor crea una figura casi fantasmal en un ambiente un tanto inquietante. Ha desaparecido ya la acumulación de detalles descriptivos que caracteriza las obras de sus primeros tiempos, y Miró va creando su peculiar universo de formas, su propio cosmos, plagado de figuras lineales y esquemáticas, casi etéreas.

BIOGRAFIA MONOGRÁFICA DE LOS "TRES GRANDES"

Obra y Biografía de Pablo Picasso.

Dos características definen la biografía de este pintor malagueño: en primer lugar, su gran vitalidad, acompañada de un espíritu apasionado (tanto para el arte como para las mujeres, que se van sucediendo a lo largo de su vida) y una fuerte voluntad de trabajo, y en segundo lugar, su continua capacidad creadora, continuamente renovada a lo largo de su dilatada existencia.

Su obra sorprende por su variedad estética y la diversidad de lenguajes empleados (realismo, simbolismo, cubismo, expresionismo, surrealismo...) que aplica a distintos campos artísticos

(pintura, escultura, cerámica, escenografías, aguafuertes...). En toda su obra, destaca la presencia constante de la figura humana, continua protagonista de casi todas sus obras.

Pablo Ruiz Picasso nace en Málaga en 1881, en el seno de una familia media, introducida en el mundo artístico ya que su padre es pintor de Naturalezas muertas y maestro en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad. Su afición a la pintura y al dibujo comienza pronto, alentado por sus padres. Las primeras obras están muy influidas por su padre, y se encuadran dentro de la más pura tradición y afición por el realismo, con un dominio absoluto del dibujo y del color.

En 1895, su familia se instala en Barcelona y allí continua sus estudios. Su carácter innovador le aleja de las doctrinas de las escuelas oficiales, viaja a París y comienza a pintar por su cuenta, relacionándose con personajes relevantes del mundo artístico.

En Barcelona, Picasso contacta con el ambiente literario y bohemio de la ciudad, convirtiéndose en una figura habitual de Els Quatre Gats, donde conoce a otros artistas como Isidro Nonell, Utrillo o Eugenio D'Ors, que han descubierto el Impresionismo importado de París.

Tras unos primeros lienzos de estilo impresionista, Picasso se interesa por las gentes pobres y miserables, apartándose de la directa representación de la naturaleza que practicaban los impresionistas de Els Cuatre Gats.

Acude por primera vez a París en 1901, y sus visitas son esporádicas hasta que se instala definitivamente en 1904.

Época Azul (1901-1904): Los primeros años de esta época son de pobreza y privaciones. Picasso contempla la vida de forma pesimista, este sentimiento le conduce a denunciar las miserias humanas. Pinturas de tinte melancólico y sentimental, donde el color azul, que se vuelve frío, pesado y triste, envuelve figuras y espacios. En el color azul encuentra una gran capacidad simbolista, el dibujo es severo y se observa el influjo de El Greco en el alargamiento de los brazos, piernas y cabezas de sus figuras. En sus obras aparecen mendigos, trabajadores extenuados, alcohólicos y prostitutas.

La sensación de aislamiento y soledad que nos provocan estas obras no sólo se consigue por la dureza de la temática, sino también por los recursos artísticos empleados. Junto con la frialdad azul Picasso utiliza un lenguaje muy personal de figuras extremadamente alargadas, de perfiles angulosos y huesudos, destacando la fuerza de unas manos hiperdesarrolladas. Figuras que se sumergen en espacios vacíos, elimina cualquier referencia espacial.

Época rosa (1905-1906): En estos momentos el color rosa se combina con toques azulados. Evoluciona desde las formas angulosas y escuálidas a otras más graciosas, más llenas, del dramatismo a una tristeza lírica. Se centra en el mundo del circo, que visita con gran asiduidad. Insiste en el tema de los arlequines, acróbatas, payasos y titiriteros, dotados de una romántica melancolía. El joven acróbata y niño sigue reflejando su preocupación interior por el mundo ambulante del circo. Aquí los personajes expresan una indiferencia sosegada, dejando atrás el pavoroso mundo de los mendigos azules.

Época precubista: A las épocas azul y rosa le sigue otra que se ha denominado negroide o precubista, estimulado por una exposición que ve de escultura negra y por el estudio del arte ibérico y egipcio. Comienza las formas severas de los rostros y la esquematización arquitectónica de las figuras. En 1907 pinta "Las Señoritas de Avignon", se trata de mujeres desnudas con los rostros desfigurados y los cuerpos pintados de un rosa casi uniforme. Vemos una gradación creciente de la geometrización, aunque todavía no es plenamente cubista, supone el inicio del Cubismo.

Época cubista: Junto a Braque desarrolla Cubismo. Los temas preferidos por Picasso son los instrumentos musicales y las naturalezas muertas. En 1912 realiza su primer collage.

La actividad artística del pintor malagueño es frenética y sus exposiciones son continuas. Es conocido ya en todo el mundo.

Etapa clásica: Al término de la Primera Guerra Mundial empieza a interesarse por las otras artes, especialmente la música y el ballet. Conoce a los grandes maestros como Stravinsky o Manuel de Falla y a una componente del Ballet Ruso de Diaghilev, Olga Koklova, con quien contrae su primer matrimonio.

Regresa a París y allí tiene a su primer hijo, Pablo. Aunque no abandona totalmente el cubismo, el viaje a Italia y el contacto con los ballets rusos, abren una etapa clásica. En las danzas de los bailes rusos estudia el movimiento, que le inspira pinturas de ritmos agitados.

Las metamorfosis: A partir de 1925 la gran admiración por los escritos teóricos de Breton y por la obra de Arp, Miró y Tanguy, hacen que su temática cambie. Las tendencias surrealistas se reflejan en Las Metamorfosis. Para Picasso la pintura es un conjunto de signos y la metamorfosis o modificación de las formas el equivalente a una metáfora, un lenguaje con el que expresa las angustias de la época, como la depresión económica que se inicia en los EE. UU y que provoca la quiebra de empresas y millones de parados en el mundo entero. Se desenvuelve dentro de los presupuestos del expresionismo, aunque en ningún momento se ata a una disciplina o escuela. Hasta 1929 las metamorfosis se basan en curvas y elipses, a partir de entonces la figura humana es una estructura de trazos angulosos y agudos de una violencia que refleja un espíritu atormentado.

En 1935 regresa a España y aparecen en él las influencias taurinas, los aguafuertes Minotauro maquia y otras obras donde el minotauro y las corridas de toros son su centro de inspiración.

Cuando estalla la guerra civil, Picasso toma partido uniéndose a los republicanos. En esta época Picasso ya vivía con su nueva compañera Dora Maar. Al finalizar la guerra se autoexilia en Francia.

La Segunda Guerra Mundial hace que adopte una posición política comprometida afiliándose al Partido Comunista Francés en 1944. Sus obras siguen reflejando gritos de sufrimiento. Tras la guerra, adquiere un tono más optimista, su compromiso político le lleva a realizar numerosas obras pacifistas.

Muchos de sus últimos trabajos están basados en obras de los grandes maestros del pasado, como la interpretación del cuadro Las Meninas de Velázquez, tratando de expresar la misma escena con un nuevo lenguaje.

Picasso es sobre todo un artista de la libertad, llama la atención su capacidad para cambiar de estilo, pero sin embargo, encontramos en él una constante, su compromiso con el tiempo en el que vive. Los símbolos le permiten crear un mundo propio.

Obra y biografía de Joan Miró.

Joan Miró nació en Barcelona el 20 de Abril de 1893, en el seno de una familia de clase media. Siguiendo los deseos de su padre estudia en la Escuela de Comercio de Barcelona y asiste a las clases de la Escuela de Bellas Artes. Ejerce como contable en la droguería Dalmau y Oliveres, pero no consigue adaptarse al trabajo y esto le provoca una crisis nerviosa. Se traslada a

descansar a la casa de campo que posee su familia en Mont-roig, un pueblecito de Tarragona, y aquí es cuando decide dedicarse completamente a la pintura.

Desde joven se relaciona con el mundo más vanguardista de Barcelona, por esos años en plena efervescencia. De regreso a Barcelona, Miró se matricula en la Academia Gali, que propone como método de enseñanza tocar las cosas, los objetos y las personas para después pintarlas y dibujarlas, de forma que se ampliaba la experiencia sensorial para después traducir visualmente todas esas sensaciones.

Sus primeras obras, entre 1915 y 1918, están influidas por Cézanne, Van Gogh, el brillante colorido fauvista y las formas fragmentadas del Cubismo. En ellas, muestra ya su gusto por las figuras y personajes relacionados con el mundo rural de sus veranos en Mont-roig.

La Masía, pintada en 1922, evidencia la transición al surrealismo. Presenta la granja de su familia. Todos los elementos están representados con claridad, con precisión y nitidez, imprimiéndoles solidez onírica. La crítica ha calificado a esta etapa como detallista, por la minuciosidad descriptiva con que trata los objetos y personajes relacionados con las labores del campo.

En la sala 209 del museo Reina Sofia tenemos un ejemplo de esta etapa detallista: La casa de la palmera.

Joan Miró pasa en ella muchos veranos de su vida y la pinta una y otra vez entre 1918 y los primeros años veinte. Esta en Mont-roig, en la provincia de Tarragona. Tiene delante una gran palmera y un reloj de sol corona la fachada, y sobre el dintel de la puerta la fecha de su construcción: Any 1912.

Entre 1916 y 1918 las constantes búsquedas artísticas llevadas a cabo por Miró desembocan en la creación de cuatro paisajes detallistas, realizados en el verano de 1918 en Montroig. Una de esas cuatro creaciones decisivas es *La casa de la palmera*, donde Miró aplica un tratamiento del paisaje tan acusadamente realista y descriptivo, que ha sido definido incluso como de «registro de objetos», una enumeración de los pormenores visuales con un ensimismamiento como de ilustrador.

En 1919, Miró viaja a París y en la capital francesa establece amistad con Masson, en torno a quien se agrupaba el denominado “grupo de la rue Blomet”, futuro núcleo surrealista. Desde entonces su sensibilidad se acerca a la del movimiento surrealista, con el que comparte muchos de sus planteamientos teóricos, aunque nunca se integra completamente en él y da prioridad a su libertad creativa individual. Bajo la influencia de los poetas y escritores surrealistas su estilo va madurando. Sus obras son extraídas del subconsciente con mucha fantasía. Miró quiere hacer una mezcla de arte y poesía, creando así un arte nuevo. Desarrolla un estilo personal cercano al surrealismo que le convierte en una gran influencia tanto para sus contemporáneos como para las generaciones venideras.

El campesino catalán de la guitarra, El carnaval del arlequín o Interior holandés I, responden a una visión fantástica, con imágenes distorsionadas de animales jugando, formas orgánicas retorcidas o extrañas construcciones geométricas. Las figuras se disponen sobre fondos neutros y planos de colores brillantes, especialmente azul, rojo, amarillo, verde y negro.

Posteriormente desarrolla obras más etéreas en las que las formas y las figuras orgánicas se reducen a puntos, líneas y explosiones de color, abriéndose paso en la abstracción. Elabora su pintura inspirado en Paul Klee, que pertenece a la escuela surrealista, aunque se vincula con la abstracción.

A partir de la década de 1930, se consagra como una de las figuras más destacadas del panorama artístico internacional y como uno de los artistas clave del siglo XX. Es precisamente en este momento cuando entra en una fase que denomina “asesinato de la pintura”, en la que renuncia voluntariamente a ser pintor y experimenta con otros medios como el collage o los dibujos sobre papeles de diferentes texturas y realiza objetos con elementos encontrados en la naturaleza, primeras incursiones en el mundo de la escultura. Aunque poco después vuelve a la pintura, ya nunca abandonó su deseo de experimentación con todo tipo de materiales y técnicas.

Hacia 1934, Miró inicia su Periodo Salvaje, son años de una abstracción más acentuada, sin abandonar el dramatismo. A causa de la Guerra Civil, decide quedarse en París junto a su mujer, Pilar Juncosa y su hija. Inicia una pintura atormentada y gestual cuya máxima expresión es *El segador*, realizada para el Pabellón de la República española en la Exposición Universal de París de 1937.

Afectado por la victoria del General Franco y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial se refugia en Varengeville, un pueblo normando. Aquí su carrera da un giro definitivo, inicia sus *Constelaciones*, que luego termina en Palma de Mallorca. Son veintitrés pequeñas composiciones inspiradas por la contemplación del cielo estrellado de la costa normanda, donde descubre un nuevo concepto del espacio que anticipa buena parte de la pintura no figurativa posterior a 1945.

En su pintura la identificación de los personajes depende de la imaginación de quien contempla la pintura, y es el título el que da las pistas de lo que representa. Se observa la facilidad de Miró para combinar los colores y las formas geométricas.

Tras la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, cuando se ve forzado a cambiar constantemente de residencia, en 1956 se instala definitivamente en Palma de Mallorca, donde su amigo Josep Lluís Sert diseña un gran estudio para él.

En 1941, regresa a España. Continúa depurando su lenguaje y prueba nuevos soportes y materiales. Desde 1956 hasta su muerte, en 1983, vive retirado en Palma de Mallorca.

Experimenta otros medios artísticos: grabados, litografías, acuarelas, pasteles, collages, escultura y escenografías teatrales, realizando también los grandes murales cerámicos *La pared de la luna* y *La pared del sol* para el edificio de la UNESCO y el mural del Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid.

Obra y biografía de Salvador Dalí.

Pintor español. Figura esencial del surrealismo, su extravagante forma de ser y la imaginería fantástica que rodea tanto su arte como su vida lo convierten en uno de los artistas más conocidos y polémicos del siglo XX.

Hijo de un prestigioso notario de Figueras, nace el 11 de Mayo de 1904. Sus padres tienen otro hijo llamado Salvador que muere. Este incidente hace que sus padres vean en él un gemelo del hijo perdido, poniéndole el mismo nombre y comparándolo continuamente. Desde muy joven se dedica al dibujo y a la pintura, a los diez años ya dibuja y pinta con bastante regularidad, sobre todo retratos de miembros de su familia y paisajes.

En 1922 va a estudiar a Madrid, a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de la que es expulsado en 1926 por negarse a ser examinado de una asignatura, ya que piensa que ninguno

de sus profesores sabe más que él de esa materia. Mientras estudia, se aloja en la Residencia de Estudiantes, donde conoce a Luis Buñuel y a Federico García Lorca, con los que traba una gran amistad además de realizar numerosos proyectos artísticos.

En 1929, en París, Joan Miró le pone en contacto con los miembros del surrealismo, tendencia a la que se alista a partir de entonces. Al igual que los surrealistas, muestra un enorme interés por las teorías del psicoanálisis de Freud, atrayéndole la importancia del inconsciente como fuente inagotable de imágenes poéticas. Dalí desarrolla su propia interpretación del surrealismo. Está convencido que el arte debe ser el resultado de las vivencias e inquietudes de cada autor. Se interesa por trasladar a sus lienzos sus turbaciones, su visión del mundo, sus sueños. El mundo del subconsciente supone la instalación en el territorio de los instintos reprimidos.

En 1930 desarrolla su personal “método paranoico-crítico” que se convierte en su principal aportación al movimiento surrealista. Según este método, basado en las teorías freudianas de la interpretación de los sueños, cada imagen o asociación de imágenes puede ser sometida a dobles lecturas. Dalí crea todo un universo de símbolos y de obsesiones inspiradas en el psicoanálisis y realizadas cuidadosamente con un estilo realista. El paranoico revela de forma espontánea la imagen que para él conforma la realidad, esta es una imagen deformada por sus obsesiones y problemas.

En sus pinturas exterioriza las obsesiones ocasionadas por los traumas de su infancia, de manera que podemos entender su obra como una auto confesión. El sexo y las enfermedades venéreas son otra de sus preocupaciones. Dalí siente un horrible pánico al sexo, sobre todo al femenino, por lo que también sufre impotencia, que le hace entregarse al onanismo como sustituto. De ahí la proliferación de formas flácidas y muletas y su tendencia a la exageración.

Los años previos a la guerra civil son duros para Dalí. Al inicio de la Segunda Guerra Mundial va a vivir a Estados Unidos con Gala, donde permanece hasta 1948, año en que regresa a España y se instala en Port Lligat. Se produce una vuelta al clasicismo. Él mismo se declara profundamente católico. Pinta obras religiosas tocando temas de la cristiandad.

La explosión atómica del 6 de Agosto de 1945 en Hiroshima le conmociona. A partir de entonces, el átomo se convierte en el elemento favorito de inspiración para sus pensamientos.

En 1974 inaugura el Teatro-Museo Dalí en Figueres. Tras la muerte de Gala, la salud de Dalí se deteriora hasta que en 1989 muere y es enterrado en el Teatro-Museo de Figueres.

BREVE BIOGRAFÍA DE LOS ARTISTAS DESTACADOS.

Santiago Rusiñol (Barcelona 1861- Aranjuez 1931)

Intelectual español conocido no sólo por sus magníficas obras de arte sino también por sus escritos y la participación en los círculos modernistas más punteros de finales del siglo XIX. Escritor, pintor e ideólogo del movimiento modernista catalán, popular figura de la vida bohemia, el alma de las fiestas modernistas de Sitges.

Aurora Fernández Polanco resume de forma magistral su trayectoria: Rusiñol es un pintor que comienza siendo realista, que pasa por el impresionismo de tonalidades frías y encuadramientos insólitos hasta que, en 1894 viaja a Italia, hablando ya de un Rusiñol simbolista muy cercano al prerrafaelismo. En los últimos años viaja a Granada a partir de lo

cual el hombre desaparece de su pintura y en su lugar aparece una naturaleza artificial: la pintura de jardines.

Muy pronto queda huérfano de padre. Sus primeros estudios son en su ciudad natal. Desde su adolescencia trabaja en el negocio familiar de hilados, bajo la autoridad de su abuelo, que siempre se opone a la vocación de su nieto Rusiñol por el dibujo y la pintura. El joven dibuja a escondidas: copia ilustraciones de libros y en sus correrías por el barrio portuario saca apuntes de los barbudos marineros de la época. En 1887 muere su abuelo y Rusiñol se siente liberado, por lo que decide romper con su vida llegando a divorciarse de su mujer con la que se ha casado pocos meses antes.

Conoce a Casas y desde este momento se convierte en amigo inseparable. Con él decide realizar un viaje en carro por Cataluña de donde salen una serie de obras de ambiente rural y costumbrista además del amor que Santiago anuncia por el Mediterráneo especialmente por Sitges que años más tarde es el escenario de su propio museo. Es con Casas con quien realiza su primera exposición en la Sala Pares en el año 1884. Tras un tiempo estudiando en España, Rusiñol decide emprender un largo viaje por Europa y América donde termina de perfilar su estilo a base del conocimiento profundo de multitud de obras de muy diversos artistas.

París es la ciudad en la que desarrolla sus máximas potencialidades. Se empapa de las técnicas impresionistas especialmente de Manet y Degàs de quienes copia las figuras desdibujadas, las distintas tonalidades del mismo color y la introducción de los sentimientos.

Si importante es su primera estancia en París, la segunda etapa de su vida en la ciudad francesa marca un nuevo sentido en su obra a partir de la cual adopta elementos simbolistas donde incluye la figura femenina con un aire triste, melancólico.

Rusiñol es conocido como el pintor de los jardines ya que sus obras más conocidas tienen como escenarios bellos paisajes de jardines españoles como el de Granada, Sevilla y Aranjuez. En ellos destacan el ambiente delicado junto con un brillo y cromatismo únicos en el arte español.

Si nos referimos a su actividad intelectual, Rusiñol es fundador, junto con otros muchos compañeros, de Els Quatre Gats, centro de reunión de artistas jóvenes. El edificio, diseñado por Josep Puig i Cadafalch, intenta imitar los lugares de tertulia de Montmatre dando como resultado un edificio que mezcla lo gótico y lo modernista donde se llevan a cabo debates, exposiciones y espectáculos de toda naturaleza.

Francisco Iturrino (Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, 1924)

Pintor español. Cursa sus estudios de dibujo en Bilbao, donde se establece su familia. En 1883 es enviado a Bruselas para estudiar ingeniería, carrera que abandona para dedicarse a la pintura.

En 1895 se instala en París, donde entabla amistad con Matisse, Van Dongen, Derain y Vlaminck. Allí asimila las enseñanzas del impresionismo, y pintores como Van Gogh, Cézanne o Gauguin dejan una profunda huella en su obra. De la mano del famoso marchante Ambroise Vollard expone, en numerosas ocasiones, en la capital francesa.

Desde 1895 compagina su residencia parisina con estancias en Bilbao, Salamanca, Córdoba y Madrid. En 1908 comparte un estudio en Sevilla con su íntimo amigo Matisse y posteriormente emprenden juntos un viaje a Tánger, que es decisivo para ambos.

La Primera Guerra Mundial lo aleja de París y lo obliga a establecerse en diferentes puntos de la Península. A partir de 1922 sufre una serie de intervenciones quirúrgicas, primero en Madrid y después en Barcelona. Con una suscripción de sus amigos compra una casa en Cagnes-sur-mer, en la que se retira y se dedica al aguafuerte.

Entre sus temas favoritos se encuentran los grupos de desnudos femeninos, las escenas de flamenco y los toros; en su estilo, dotado de gran energía lumínica y erotismo vital, se perciben los rasgos del fauvismo francés.

Anglada Camarasa (Barcelona 1871- Pollensa 1959).

Pintor español. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja de Barcelona. Tras un breve contacto con el grupo de *Els Quatre Gats*, en 1897 se traslada a París. Después de una corta estancia en Valencia, en 1904 regresa a París y se instala en Montmartre. Conoce a Picasso y abre una academia de pintura, a la que acuden numerosos alumnos, entre los que se encuentra María Blanchard. Es uno de los fundadores de los *Salones de Otoño* de París y se relaciona con los artistas de la Secesión de Viena, con los que llega incluso a exponer.

Tras la obtención de la Medalla de Oro en la Bienal de Venecia de 1905, su pintura empieza a valorarse seriamente en su país. Fruto de este reconocimiento es su nombramiento como miembro de Honor de la Hispanic Society, en 1917 o su ingreso en diversas academias artísticas españolas y extranjeras (Milán, Amberes). En 1914 regresa a España y se establece en Pollensa, donde vive hasta su muerte, exceptuando el paréntesis del exilio francés durante la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra. Su casa de esta localidad mallorquina se convierte en el Museo Anglada Camarasa.

Su primer estilo está marcado en un principio por el academicismo. En 1894 se traslada a París, en la capital francesa descubre el París nocturno que llega a convertirse en uno de los temas predilectos de su primera época. Adopta un estilo más personal en línea con los cuadros nocturnos e interiores de Degas y Toulouse Lautrec, pero con un colorido más intenso que anuncia el triunfo del fauvismo, y una pincelada libre y exuberante, acusando en sus obras una fuerte influencia oriental y del arabesco. Se relaciona con la Secesión Vienesa, y su decorativismo hace que le situemos en relación con Gustav Klimt.

Ramón Casas (Barcelona, 1866-1932)

Pintor y dibujante español. Hijo de una familia acomodada, por lo que desde muy joven puede dedicarse a la pintura y asistir a la academia de Joan Vicens. En 1881, a los dieciséis años de edad, colabora en la fundación de la revista *L'Avenç*. Ese mismo año va a París a estudiar.

Tras completar su formación en Barcelona y Madrid vuelve a París con Rusiñol. Se alojan en el Moulin de la Galette, en Montmatre. Es una experiencia muy próspera para ellos, ya que viven el ambiente parisino de fin de siglo. Los trabajos de Casas en esta época son interiores modestos, patios, plazas, jardines del barrio de Montmatre con el Moulin de la Galette al fondo, retratos, figuras femeninas y cafés. Predominan los grises y las tonalidades frías, con un empaste ligero, casi transparente.

A su regreso de París, se instala definitivamente en Barcelona aunque sigue viajando a París para participar en salones anuales. Financia la apertura de *Els Quatre Gats*, un café situado en los bajos de la Casa Martí en Barcelona. El local se inaugura en junio de 1897 y allí se

desarrollan actividades, tertulias y exposiciones de arte que recogen las inquietudes artísticas del modernismo.

Mientras su fama como pintor va en aumento, comienza a trabajar en el diseño gráfico. Sus carteles y postales sirven para definir modernismo. Diseña carteles para el bar Els Quatre Gats además de realizar anuncios para la firma Codorniu.

En 1897 pinta Ramón Casas y Pere Romeu en un tándem, óleo destinado a decorar las paredes de Els Quatre Gats. Utiliza una técnica más propia del cartel comercial que de la pintura al óleo. El fondo queda reducido a una simple línea que evoca una silueta urbana, mientras que las figuras, enmarcadas por los gruesos trazos negros, se tratan con colores planos y vivos.

También realiza una serie de caricaturas de la elite madrileña y de algunos pintores como Joaquín Sorolla y Agustín Querol. Se convierte en el pintor más solicitado por la burguesía barcelonesa especialmente por sus retratos y por los diseños de carteles comerciales.

Murió en Barcelona el 29 de febrero de 1932 a los sesenta y seis años.

José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886 - 1945)

Pintor español. Se le considera el creador de un Expresionismo peculiar y trágico. Ingresa en la Real Academia de San Fernando a los 14 años. Permanece varios años en el extranjero y en 1919 se instala de nuevo en Madrid. Estudia al pueblo madrileño, muestra de ello son sus cuadros y sus escritos, en los que retrata la España del momento.

Posee influencias de algunos pintores españoles tradicionales como Valdés Leal, Ribera, Goya, Zurbarán, El Greco, el primer Velázquez y Brueghel el Viejo, a pesar de la notable originalidad de sus obras.

Su pintura es de gran solidez. La pastosidad es algo característico en sus trabajos, siendo los colores dominantes el ocre y el negro. En su técnica predomina el empleo de contornos muy marcados junto a potentes pinceladas que distribuyen el color, dando lugar a dramáticas escenas de imponente estructura compositiva.

Los temas que representa en sus pinturas se dividen en tres bloques: los relacionados con los tipos, las calles y las fiestas populares madrileñas, los que inciden en la representación de los usos y costumbres de la España negra, y finalmente, los retratos, ya sean de intelectuales como de amigos suyos.

En sus cuadros pinta la España del 98, arrabales atroces, tabernas, prostíbulos, comedores de pobres, bailes populares, corridas, coristas y cupletistas, puertos de pesca, crucifixiones, procesiones, carnavales, gigantes y cabezudos, tertulias de botica o de sacristía, carros de la carne, ejecuciones, etc.

En la década de los 20 alcanza su madurez pictórica, sus lienzos adquieren un gran tamaño lo que contribuye a incrementar la monumentalidad de los personajes en ellos representados. Aplica el color con mayor armonía y su paleta se aclara y perfecciona.

Ignacio Zuloaga (Ignacio Zuloaga y Zabaleta, Éibar, 1870 - Madrid, 1945)

Pintor español. Su familia se dedica a la fabricación y decoración de armas de fuego. Inicia su formación en el taller de damasquinado de su padre y asiste con regularidad al Museo del Prado para estudiar a los pintores clásicos. A los diecinueve años viaja a Roma y luego a París. En la capital francesa conoce a Gauguin y a Degas y vive en la Isla de Sant Louis con Santiago Rusiñol y Miguel Utrillo. Son años de formación e intenso trabajo, que hacen que su lenguaje plástico madure.

En estos años, se especializa en la caracterización de tipos españoles, especialmente mujeres ataviadas con trajes de volantes, mantones, mantillas, abanicos y flores. A este momento se le ha denominado como la época de la "España blanca."

Zuloaga alterna su estancia en París con largas temporadas en España, y en concreto en Segovia. En París se dedica principalmente al retrato y desde Segovia inicia su pintura de paisajes y de tipos castellanos, consolidando así su otro estilo, el de la "España negra."

Elige como tema de sus pinturas diversas escenas de la vida cotidiana, a menudo festivas o religiosas, que plasma con una paleta oscura, fuertes dosis de realismo y un gran sentido dramático.

Sus paisajes de las ciudades castellanas contienen una gran carga psicológica que implica la identificación con el territorio. El paisaje castellano se convierte en la imagen emblemática de España. Su visión de España le identifica con la Generación del 98, muestra la decadencia de las ciudades y el deseo de la vuelta a la tierra y al paisaje yermo, en busca de una autenticidad y una identidad nacional. La sobriedad, la nobleza, y el pesimismo imperante en la generación literaria parecen reflejarse en los lienzos de Zuloaga. Pinta los tipos españoles y las visiones de una Castilla ruda, hosca y empobrecida. Se sirve de elementos como la miseria y las costumbres tradicionales de los pueblos.

Recurre a los pueblos y a los campesinos porque en los pequeños pueblos es donde mejor se conservan las tradiciones, ya que en las ciudades, el desarrollo industrial, acaba con ellas. Sus imágenes, por tanto, muestran una España campesina, con personajes solemnes, hieráticos y atemporales.

Isidre Nonell (Isidre -Isidro- Nonell Monturiol; Barcelona, 1873 - 1911)

Pintor español. En 1893 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja de Barcelona. Ese mismo año crea, junto a los pintores Ramón Pitxot, Julio Vallmitjana, Adriá Gual y Joaquín Mir, la *Colla del Safra* (Grupo del azafrán), así denominado por la tonalidad de sus cuadros, generalmente paisajes dentro de una estética naturalista-impresionista.

Su estancia en el balneario de Caldas de Bohí (Lérida) en 1896, marca una nueva orientación de su pintura, desde entonces dedicada al mundo de los marginados. Estas obras, expuestas en 1897 en París, tienen una gran acogida por parte de la crítica francesa.

Ese mismo año colabora en la creación y las actividades de la tertulia del grupo modernista de la taberna barcelonesa de *Els Quatre Gats* y realiza su primer viaje a París, donde presenta sus obras en la *Exposition des peintres impressionistes et symbolistes*, junto a Toulouse-Lautrec y Gauguin, entre otros. Dos años más tarde expone de forma individual en la Galería Vollard de la capital francesa y desde 1902 asiste anualmente al Salón de la *Société des Artistes Independents*.

Desde 1901 su temática se centra en el mundo de las gitanas y de las mujeres marginadas socialmente, y su paleta se oscurece notablemente, por lo que es rechazado e incomprendido por la crítica y el público, hasta que en su última exposición de 1910 alcanza un gran éxito.

Hermanos Lumière .Auguste Lumière (Besançon, Francia, 1862-Lyon, 1954) y Louis Lumière (Besançon, 1864-Bandol, Francia, 1948)

Pioneros de la fotografía e inventores del cinematógrafo franceses. Su padre, Antoine, es un conocido pintor retratista que se ha retirado para dedicarse al negocio de la fotografía; tanto Louis como Auguste continúan con el negocio familiar. Louis desarrolla un nuevo método para la preparación de placas fotográficas, que convierte la empresa familiar en líder europeo del sector.

En 1894, Antoine es invitado a presenciar una demostración del kinetoscopio de Edison. Fascinado por el invento, propone a sus hijos que busquen la manera de mejorarlo, ya que se trata de un aparatoso artilugio, cuyas proyecciones sólo se pueden contemplar a través de una ventanilla. Un año más tarde, Louis Lumière halla la solución: la primera cámara de cine, que patenta con su nombre; se trata de un aparato ligero y manejable, pues sólo pesa unos cinco kilos, y su funcionamiento es mucho más eficiente que el del kinetoscopio de Edison.

Tras una serie de exhibiciones privadas, el 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière hacen la primera proyección cinematográfica pública de su invento en el Grand Café des Capucines de París. El éxito es arrollador y se convierten en verdaderos clásicos de la naciente historia del cine.

A pesar de ello, los Lumière no pierden de vista su vocación empresarial, que les lleva a diseñar, paralelamente, un método de fotografía en color. En los años siguientes abandonan la producción de películas en favor de los nuevos profesionales que están surgiendo, y prefieren dedicarse a su empresa y a la mejora de sus productos.

Juan Gris. (José Victoriano González; Madrid, 1887-Boulogne-sur-Seine, Francia, 1927).

Junto a Pablo Picasso y Georges Braque, es uno de los principales representantes del Cubismo. Inicia sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, después, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Huye del servicio militar, abandona Madrid en 1906 y se traslada a París. Hasta ese momento su carrera artística ha consistido en ilustraciones para revistas de poesía y prensa en general, como "Blanco y Negro" o "Madrid Cómic". En París, aunque en principio continúa dibujando para periódicos y revistas francesas como "L'Assiette au Berre", "Le cri de Paris" o "Le Charivari", conoce a Picasso, a Guillaume Apollinaire y a Georges Braque y a partir de 1910, empieza a dedicarse por completo a la pintura.

Las influencias de Cézanne, Picasso y Braque hacen que en 1912 se incorpore al movimiento cubista. Ese mismo año entra en relación con el marchante Henry Kahnweiler, con quien firma un contrato en exclusiva.

Su forma de entender la pintura se basa en la prioridad de la idea frente a la imagen del objeto representado. Parte de lo universal para alcanzar lo singular, así la imagen acaba pareciéndose a la idea, que es la verdadera realidad. Cree que la pintura es algo más que la copia fiel de un objeto, es necesario construir o interpretar la realidad. Trabaja la descomposición espacial, el collage y la técnica del papier collé (formas recortadas en papel y pegadas al lienzo).

Sus primeras obras son naturalezas muertas y algunos paisajes en los que destaca el aspecto constructivo y volumétrico de los objetos y de la composición. En su paleta predomina la monocromía de grises y ocre.

Poco a poco sus composiciones se van haciendo más rigurosas, simplifica los elementos despojándolos de todo lo anecdótico y los construye a base de retazos coloreados cada vez más planos, con líneas más rígidas y ángulos más duros.

Los objetos van apareciendo, metiéndose unos en otros. Todos están vistos desde un punto diferente y utiliza el sombreado para dar la sensación de profundidad. Los elementos son figurativos, se identifican fácilmente. Esta es el rasgo más destacable de la creación de Juan Gris.

Una vez dominada la síntesis y simplificación de los objetos, Juan Gris estudia del mismo modo la figura humana. A partir de 1921 sus formas se vuelven cada vez más redondeadas y blandas, perdiendo casi toda la rigidez de líneas y ángulos y su paleta se aclara notablemente

En agosto de 1925 su salud empeora seriamente, sufre bronquitis y fuertes ataques de asma. El 11 de mayo de 1927 muere con apenas cuarenta años de edad. A pesar de su temprana muerte, es considerado como uno de los grandes maestros del cubismo.

Alfonso Ponce de León (Málaga 1906 - Madrid 1936)

Se traslada con su familia a Madrid en 1911, formándose en el ICAI con los jesuitas para continuar sus estudios en el Instituto "Cardenal Cisneros". Inicia su aprendizaje artístico a los 20 años ingresando en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid donde se relaciona con Salvador Dalí, Maruja Mallo, Francisco Maura, Emilio Aladrén y Margarita Manso, su futura esposa, con la que se casa en 1933. Durante esta estancia madrileña también conoce a García Lorca -con quien estableció una estrecha amistad-, Luis Buñuel y José Moreno Villa, relacionándose con ellos en la tertulia de la "Granja del Henar". Desde un primer momento Ponce de León se integra en los ambientes de vanguardia, exhibiendo su obra en los Salones de Artistas Independientes de Madrid, vinculándose con el Realismo Mágico.

A los 24 años se traslada a París donde está unos seis meses, relacionándose estrechamente con Picasso. Ese año de 1930 expuso en la Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna de San Sebastián. Lorca pide a Ponce de León en estos primeros años de la década de 1930 que realice algunos decorados para los espectáculos de "La Barraca". También realiza diseños para cubiertas de libros e incluso hace incursiones en el cine. Participa en la importante Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en la Galería Fletcheim de Berlín (diciembre de 1932-enero 1933).

Vinculado a la Falange Española desde su fundación en octubre de 1933, realiza labores de propaganda elaborando una serie de carteles para el partido y fundando el cineclub del Sindicato Español Universitario (S.E.U.).

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936 presenta su obra más conocida: Autorretrato (Accidente), en parte premonitorio de su inmediato futuro ya que el 20 de septiembre de 1936 es detenido en la puerta de su domicilio y trasladado a la "checa de Fomento" donde es asesinado, siendo su cadáver encontrado en una cuneta de Vicálvaro. Respecto a su obra, Luis García de Carpi alude a su fluctuación "entre el realismo mágico y el surrealismo", vinculándose con el grupo alemán Nueva Objetividad, buscando la vuelta al objeto de una forma renovadora, huyendo de la explosión del color y del dinamismo futurista.

Ángeles Santos (Portbou, 1911- Madrid 2013)

Nace en Gerona pero, por el trabajo de su padre, la familia cambia a menudo de residencia y vive en la provincia de Salamanca, Valladolid y Ayamonte (Huelva). A finales de la década de 1920 empieza a pintar y a exponer. En 1928 pinta su famoso *Autorretrato* y, un año después, dos de sus obras maestras, *Tertulia* y *Un mundo*. En 1936 expone en la Bienal de Venecia y, a partir de ahí, en otras ciudades españolas. En 1991 forma parte de una exposición organizada por el Museo Reina Sofía sobre los orígenes del arte contemporáneo en España. En 2004 recibe la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y en 2005, la Cruz de Sant Jordi de la Generalitat de Cataluña.

Alberto Sánchez (Toledo, 1895 - Moscú, 1962)

Escultor español. Hijo de un panadero, realiza diversos oficios durante sus años de juventud. En 1917 marcha a África para cumplir el servicio militar y dos años después se traslada a Madrid, donde empieza a dibujar del natural y a esculpir algunas cabezas y figuras de temas populares. En esos años conoce al pintor e ilustrador Rafael Barradas, quien lo apoya, anima y enseña a la vez que lo introduce en los círculos artísticos más avanzados, y consigue que sea aceptado en el Salón de Artistas Ibéricos de 1925.

En 1926 forma la llamada Escuela de Vallecas con Benjamín Palencia; es entonces cuando comienza la etapa más importante de su vida como escultor.

En 1937 viaja a París para realizar su monumental escultura ***El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella***, que es expuesta en el Pabellón Español de la Exposición Internacional. La contribución de Alberto al Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París en 1937, es una escultura de gran tamaño -más de doce metro- compuesta por las bioformas características de este escultor, que se enraízan en la tierra de una manera natural, como si hubieran nacido de ella. Junto al grito de dolor del Guernica de Picasso y el salvajismo del Payés catalán de Miró, Alberto lanza hacia lo alto la esperanza y la poesía de su escultura: "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella". La obra definitiva se alza como un icono totémico representativo de las utopías sociales de entreguerras, y da sentido al interés de Alberto por la verticalidad y por el potencial significado social de elementos procedentes del mundo rural. En su texto «Palabras de un escultor» (1933), Alberto aludía a la idea de *"levantar esas formas de la tierra», formas «con rayas dibujadas y esmaltadas hierbas, tierras y piedras, por las pisadas de los caminantes solitarios, por los caminos cubiertos de formas de grandes piedras labradas por el tiempo"*.

Plaza del Museo Reina Sofía. Alberto Sánchez. "El pueblo español tiene un camino que conduce hacia una estrella"1937.

Durante su estancia en París conoce a Picasso, con quien entabla una duradera amistad. En 1938 marcha a Moscú con la intención de impartir clases a los niños españoles expatriados, aunque finalmente permanece allí hasta su muerte.

La Guerra Civil supone la destrucción de la mayor parte de su obra, y el exilio en Moscú produce el cese de su actividad escultórica por motivos ideológicos hasta el año 1959.

Reanuda después su quehacer en el terreno de la escultura con una obra extensa y llena de vitalidad, a la que incorpora nuevas técnicas, así como el uso de metal y madera, a las pastas especiales que utiliza anteriormente.

ACTIVIDADES PREVIAS EN EL AULA.

-Investigar la evolución de uno de los 3 grandes: **Picasso, Dalí o Miró.**

-**Improvisando con la técnica del Frottage:** Técnica que consiste en pintar con la ayuda de un lápiz sobre un papel superpuesto a una superficie con relieves a fin de reproducir la textura de dicha superficie. Fue inventada por Max Ernst en 1925 y pronto los surrealistas recurrieron a su uso con frecuencia, considerándola un punto de partida para la expresión de la imagen subconsciente y un estímulo para la imaginación. Esta técnica se basa en reproducir la textura de diferentes objetos con resultados en muchos casos sorprendentes sobre el papel; por ejemplo: una moneda, una hoja seca de árbol, etcétera. Y a continuación, frotando con una barra de color, un lápiz de grafito o de colores, con ceras, u otros materiales que permitan atrapar la textura en la hoja de papel.

¿Interviene el azar?¿se planea con antelación las figuras que van a aparecer?

-Trabajos manuales: Realización con papel, cartulina o cualquier otro material **formas geométricas básicas: Cubismo.**

Razona si la pintura o la escultura pueden estar realizadas únicamente a base de formas geométricas básicas.

Repasa que obras en la Historia del Arte siguen este razonamiento.

-Realizar **retrato** de algún compañero utilizando la técnica **cubista**: nariz de perfil y ojos de frente al mismo tiempo.

Observa y cuestiona si este tipo de pintura es realista.

-**Nos adentramos en el mundo del collage:** Un collage es un cuadro compuesto de diferentes trozos de materiales pegados sobre la superficie, puesto que coller significa en francés pegar. Los materiales más usados suelen ser planos, como telas, cartón, papel, fotografías, recortes de periódicos, trozos de plástico, etc. aunque se pueden adherir al cuadro elementos más voluminosos, como prendas, cajas, objetos metálicos... También es frecuente que el collage se combine con otras técnicas de dibujo o pintura, como el óleo, el grabado o la acuarela .El origen de la técnica se encuentra en los papiers collés de los cubistas, que consisten en simples trozos de papel con un color plano, que se adhieren a los cuadros para aumentar los efectos de color absoluto. Pero el desarrollo absoluto del collage se debe a los cubistas, siendo atribuido el primer collage de la historia a Picasso. La técnica tiene mucho éxito entre surrealistas y dadaístas.

Realización por parte de cada alumno de un collage siguiendo las características cubistas: bodegón, retrato o paisaje como temas principales; descomposición en múltiples planos del tema representado.

Analiza la utilización de otros materiales en las obras. Originalidad, búsqueda de nuevos efectos.

ACTIVIDADES POSTERIORES A LA VISITA.

-Realización "Cadáver Exquisito": Surrealismo

Los escritos: Los alumnos pueden hacer un "cadáver exquisito" si cortas una hoja de papel, escribes una oración y doblas la hoja para que no se vea lo que escribiste, en la parte doblada se escribe la última palabra de la oración y le toca el turno a alguien más. De esta forma poco a poco la hoja adquiere la forma de un acordeón; y una vez finalizada la práctica, se desdobra la hoja y se lee el texto completo.

Analizar las frases de cada alumno. ¿Interviene el azar? ¿lo absurdo? ¿la razón ha ejercido presión sobre las frases escritas?

Los gráficos: Pero las palabras no son las únicas que sirven para hacer cadáveres, existen diferentes formas de cadáveres gráficos, por ejemplo en un lienzo en blanco, dividido a la mitad se cubre una mitad para que no se vea el resto de la obra, el alumno dibuja la parte que le corresponde y puede cortar un pedazo de la tela en el centro para que su compañero vea una pequeña parte de la obra, o puede dejarla completamente cubierta. Si se usa papel se puede dividir en cuatro partes y cada uno de los participantes dibuja en los cuadrantes ubicados en diagonal.

Analizar la figura obtenida. ¿Los dibujos tienen sentido? ¿Has recurrido al inconsciente?

-**Realización de un "Caligrama": Surrealismo:** El caligrama es un poema, frase o palabra cuyo propósito es formar una figura acerca de lo que trata el poema, en la cual la tipografía, caligrafía o el texto manuscrito se arregla o configura de tal manera que crea una especie de imagen visual (poesía visual). La imagen creada por las palabras expresa visualmente lo que la palabra o palabras dicen.

Analizar el ingenio y capacidad creativa por parte de cada alumno.

- Nos adentramos en el **universo femenino de la mano de Ángeles Santos y su famosa "Tertulia"**: Esta obra es realizada en 1929, el mismo año del gran masturbador, de Dalí y cinco años más tarde de "El violín", de Man Ray. ¿Podrías explicar cuál 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?

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.

Explicación de cada una de las obras y debate por parte de los alumnos dando su punto de vista.

-**Diseña tu propio "Mundo"**: La obra de Ángeles Santos parece una utopía, es decir, un lugar que imaginamos ideal. Trata de pensar en distintos mundos: lo que te agrada, lo que te

desagrada, tus aficiones, los lugares hermosos, terribles,... diseña, al menos, tres mundos: Piensa en las ubicaciones (qué lugares vas a introducir); Piensa en los personajes (qué personas, que escenas históricas); Qué emociones, (a través del color y la forma.).

Analiza en clase los diferentes “mundos” creados.

-**Recrea “Accidente”** Ponce de León, y relaciónalo con los nuevos avances de la sociedad: La obra es testimonio de los riesgos que pueden derivarse del progreso técnico. ¿Qué riesgos conllevan los medios de transporte actuales? ¿Y las tecnologías de la comunicación?

- Trabajemos el **concepto de Vanguardia**, para ello, hacemos lectura y análisis del siguiente texto de Juan Antonio Ramírez: *“Toda la enorme variedad de productos y manifestaciones que conocemos como “arte de las vanguardias” se originó en el seno de la cultura Occidental durante un reducido lapso de tiempo que transcurre entre la primera década del siglo XX y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Durante esos 40 años se destruyeron de todos los modos posibles las imágenes convencionales que el viejo mundo se había dado a sí mismo. La sucesión de ismos o tendencias artísticas de vanguardia fue vertiginosa. El arte tradicional quedó reducido a cenizas. La nueva visión del mundo ya no era estática y eterna sino fragmentada e inestable. Diversas posiciones teóricas y concepciones estéticas convivieron en un espacio geográfico reducido, durante un periodo de tiempo muy limitado. Nunca se había visto antes, en toda la historia del arte, una aceleración semejante en las transformaciones ni una eclosión tan fabulosa de energías creativas. Las vanguardias, hicieron mucho más compleja la relación tradicional entre el artista y los destinatarios”.*

-Nos acercamos a la **escultura Cubista** de la mano de Juan Antonio Ramírez: *“El descubrimiento del collage abrió una nueva vía de consecuencias incalculables. La escultura pudo dejar de entenderse como el resultado del desbastado o moldeado tradicional para ser enteramente una “construcción” con materiales nuevos o de desecho”.* Repasamos las características del cubismo y nos centramos en la escultura y en su nuevo lenguaje.

GLOSARIO DE TÉRMINOS DE ARTE.

ABSTRACTO/ABSTRACCIÓN: Dicho del arte o de un artista: Que no pretende representar seres o cosas concretos y atiende solo a elementos de forma, color, estructura, proporción, etc/ Abandono de la reproducción fiel de la naturaleza hasta la renuncia total a representar los objetos.

ACADÉMICO: Dicho de una obra de arte o de su autor: Que observa con rigor las normas clásicas.

ANAGRAMA: palabra resultante de la trasposición de las letras de otra palabra.

ANAMORFOSIS: Dibujo o pintura en la que la figura se deforma o correce según desde donde se mira.

AUTOMATISMO: Ejecución mecánica de actos sin participación de la conciencia./técnica espontánea de pintura y escritura, expresión artística libre de control racional y de juicios morales o estéticos, utilizada por los surrealistas.

CLASICISMO: Movimiento artístico entre 1759 y 1840 que se inspira en la Antigüedad. La pintura se caracteriza por los colores claros y un trazo nítido.

COLOR: Sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda. Cada una de las siete radiaciones en que se descompone la luz blanca del Sol al atravesar un prisma óptico, es decir, rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violado.

COLLAGE: Técnica pictórica consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos/procedimiento consistente en pegar sobre un soporte fragmentos de materiales heterogéneos.

COMPOSICIÓN PICTÓRICA: Estructura de un cuadro formada por distintos elementos, como el primer plano, el fondo y el plano central. La combinación y posición de las posibles figuras, así como la distribución y la fuerza enunciativa de los colores, determinan la composición básica del conjunto.

CONTORNO: Perfil de una forma creado mediante el trazo de una línea o por contraste.

CUBISMO: Escuela y teoría estética aplicable a las artes plásticas y del diseño, que se caracteriza por la imitación, empleo o predominio de formas geométricas; como triángulos, rectángulos, cubos y otros sólidos. **LAUROSSSE:** Tendencia aparecida en Francia hacia 1906-1907 que constituye la primera gran revolución artística del siglo XX.

DADAISMO: Movimiento vanguardista literario y artístico surgido durante la Primera Guerra Mundial, caracterizado por su negación de los cánones estéticos establecidos, y que abrió camino a formas de expresión de la irracionalidad/movimiento intelectual de tendencia subversiva, que surgió simultáneamente en Estados Unidos y Suiza, extendiéndose por toda Europa con desigual éxito entre 1915 y 1923/movimiento artístico que floreció durante la Primera Guerra Mundial y que se rebela contra los valores artísticos tradicionales. Se caracteriza principalmente por la ausencia absoluta de cualquier significado racional de la creación.

ENSAMBLAJE: Denominación de un cuadro con tendencia al relieve que incluye objetos cotidianos, normalmente con su forma inalterada, en la composición.

EXPRESIONISMO: Escuela y tendencia estética que, reaccionando contra el impresionismo, propugna la intensidad de la expresión sincera aun a costa del equilibrio formal/tendencia artística que se desarrolló en el ambiente de profundo malestar e inquietud que precedió a la primera Guerra Mundial.

FAUVISMO: **FOVISMO:** Movimiento pictórico que exaltaba el color puro, y que se desarrolló en París a comienzos del siglo XX.

FIGURATIVO/FIGURACIÓN: Dicho del arte o de un artista: Que representa cosas reales, en oposición al arte y artistas abstractos/Dotar o decorar un cuadro o cualquier obra de arte con representaciones de personas.

FUTURISMO: Movimiento impulsado al comienzo del siglo XX por el poeta italiano Marinetti, que trataba de adaptar el arte al dinamismo de los avances de la técnica/movimiento artístico y literario de principios del siglo XX. Proclama la ruptura total con la cultura del pasado, exaltando los valores propios de la modernidad, como movimiento, maquinismo, velocidad, etc.

IMPRESIONISMO: Corriente pictórica del siglo XIX que representa su objeto según la impresión que la luz produce a la vista, y no de acuerdo con la supuesta realidad objetiva/movimiento artístico surgido en Francia hacia 1870 que se caracteriza por una técnica difuminada, colores claros. Sus temas preferidos son los paisajes y las escenas de la vida urbana.

MANIFIESTO: Escrito en que se hace pública declaración de doctrinas o propósitos de interés general.

METAFÍSICA: Parte de la filosofía que se ocupa de las ideas más generales sobre la esencia del universo.

MODERNISMO: Término empleado en España para designar el movimiento artístico desarrollado hacia 1900("Art Nouveau" en Francia,"Jugendstil" en Alemania,"Sezession" en Austria) que se caracteriza por un lenguaje de las formas lineal, ornamental y decorativo.

MONOCROMÍA: Los cuadros monocromos contienen un único color(a veces con matices tonales).

NATURALEZA MUERTA/BODEGÓN: Composición pictórica que representa objetos inanimados tales como frutas, animales muertos, flores y objetos cotidianos.

ORFISMO: 1912-1914. Europa. Los principios del Cubismo se renuevan a través del color y de la luz, en pos de una correspondencia armónica entre pintura y música. El nombre tiene relación con el mito de Orfeo. El cubismo Órfico se define como arte puro, capaz de conjugar el placer estético y el contenido sublime y lírico con la investigación científica.

PERFIL: Vista lateral de una figura que acentúa sobre todo su contorno del rostro, destacando la frente, la nariz y la barbilla de forma muy característica y en contraste con el fondo.

PERSPECTIVA: Arte que enseña el modo de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista/ Atravesar con la mirada, representación de un objeto, una persona o un espacio sobre una superficie, creando la sensación de profundidad mediante recursos de dibujo y pintura.

PERSPECTIVA SIMULTANEA: Perspectiva que muestra los objetos desde varios ángulos a la vez.

PINCELADA: Trazo o golpe que el pintor da con el pincel.

PINTURA DE SALÓN: Término usado generalmente de una forma despectiva para designar al estilo fiel a las tradiciones académicas de finales del siglo XIX y que hace referencia al gusto artístico de la burguesía.

PINTURA HISTÓRICA: Representación de hechos históricos y temas literarios, religiosos, bíblicos y mitológicos plasmados con realismo o idealizados. Fue el género más distinguido hasta finales del XIX, seguido de retratos, paisajes, pintura de género y bodegones.

PRIMITIVISMO: finales XIX y todo el XX: no es tanto un movimiento sino más bien el interés por las artes de los llamados "pueblos primitivos" que influye en las vanguardias artísticas, por entonces en busca de nuevas soluciones formales y estéticas. Se trata de una actitud que halla en las culturas "primitivas" valores más humanos, menos corrompidos por la civilización occidental. Los artistas del siglo XX asimilan libremente las formas del arte primitivo, que transforman y modifican en función de sus propios gustos y de su experimentación, mostrando frecuentemente una total indiferencia por la calidad o falta de calidad de los objetos en los que se inspiran.

PSICOANÁLISIS: Método desarrollado por Sigmund Freud hacia 1900 para el tratamiento de enfermedades psíquicas. Freud partía de la base que las causas de las disfunciones psíquicas deben buscarse en la represión de experiencias vividas durante la primera infancia.

POR ART: movimiento artístico desarrollado durante los años 60 en América que consiste en el uso y el montaje de objetos ya existentes para crear nuevos productos orientados a la sociedad de consumo.

READY-MADE: Término introducido por Marcel Duchamp en 1913 para designar materiales industriales que tras una ligera modificación, o bien en su forma original, eran declarados "objetos artísticos".

SIMBOLISMO: Escuela poética, y, en general, artística, aparecida en Francia a fines del siglo XIX, que elude nombrar directamente los objetos y prefiere sugerirlos o evocarlos.

SURREALISMO: Movimiento literario y artístico, cuyo primer manifiesto fue realizado por André Bretón en 1924, que intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional/Su objetivo era expresar lo irracional, lo incontrolable, bajo la influencia de procesos mentales asociativos y de la indagación psicoanalítica del subconsciente y los sueños.

VANGUARDISMO: Denominación que se aplica a los grupos o expresiones artísticas que se avanzan a su tiempo, se alejan de lo establecido y anticipan tendencias.

BIBLIOGRAFÍA.

JUAN ANTONIO RAMIREZ, ALIANZA EDITORIAL,"HISTORIA DEL ARTE"4.EL MUNDO CONTEMPORÁNEO.1997.

VIOLETA IZQUIERDO, EDITORIAL FRAGUA,"ARTE CONTEMPORÁNEO II (1910-1990)".2012

FEDERICO POLETTI. EDITORIAL MONDADORI ELECTA, "EL SIGLO XX. VANGUARDIAS"2006.

GUIA COLECCIÓN PERMANENTE MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA.2003. EDICIONES ALDEASA.

GUIA COLECCIÓN A TRAVÉS DE 80 OBRAS MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA.EDICIONES LA CENTRAL.2007

CATHRIN KLINGÖHR-LEROY,EDITORIAL TASCHEN,"SURREALISMO"2008.

JANIS MINK,EDITORIAL TASCHEN,"MIRÓ"2007.

WALTER ERBEN, EDITORIAL TASCHEN, "MIRÓ"2004

GILLES NÉRET,EDITORIAL TASCHEN,"DALÍ"2004.

FRANK WEYERS,EDITORIAL KÖNEMANN,"DALÍ"2005.

ELKE LINDA BUCHLOHLZ, BEATE ZIMMERMANN, EDITORIAL KÖNEMANN,"PICASSO",2005.

VV.AA, EDITORIAL TASCHEN,"ARTE DEL SIGLO XX" TOMO I Y II.2005.

JOAQUIN DE LA PUENTE, EDITORIAL SILEX,"EL GUERNICA, Historia de un cuadro"1983.

ANA MARÍA PRECKLER "HISTORIA DEL ARTE UNIVERSAL DE LOS SIGLOS XIX Y XX. Volumen 2". 2003

VV.AA.DICCIONARIO DE PINTURA, LAROUSSE.1996

AA.VV. "HISTORIA 2 BACHILLERATO". EDITORIAL ANAYA, 2009.

LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

DECRETO 23/2007, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria.

Actividades Públicas. Departamento de educación y mediación. Guía Didáctica Reina Sofía.

WEBGRAFIA

<http://www.museoreinasofia.es/>

<http://rae.es/>

<http://www.artehistoria.jcyl.es/>

<http://www.biografiasyvidas.com/>

<http://www.artespana.com/index.htm>

<http://www.historiadelarte.us/index.html>

<http://www.salvador-dali.org/>

<http://www.fundacionmiro-bcn.org/?idioma=6>

<http://www.musee-picasso.fr/index.html>

<http://www.moma.org/>

<http://www.museodelprado.es/>

<http://www.museothyssen.org/thyssen/home>

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-mujer-azul-picasso/1907207/>

<http://www.profesorenlinea.cl/index.html>

