

# **La iconografía maquinista en algunas obras de Francis Picabia**

## **Machinist iconography in some of the works by Francis Picabia**

*Por: Patricia Zulueta, Mariano Olcese y José Manuel Geijo  
Universidad de Valladolid*

*No se puede, ni siquiera debería intentarse, definir el preciso instante en el que un vehículo de comunicación o un aparato, comienza a ser una obra de arte.*

Erwin Panofsky  
El significado en las artes visuales

### **Resumen**

El presente trabajo constituye, inicialmente, una reflexión procedente del estudio continuado de la representación gráfica de la máquina en su recorrido a lo largo de los siglos como sujeto activo de la tecnicidad. Tras períodos en los que la imagen mecánica pasó de ser escenificada, englobada en el mundo de la figuración, llegando a convertirse en una representación técnica, sintética y codificada, el objeto mecánico como "motivo" se incorporó a la iconografía propia del arte contemporáneo. Al parecer, este hecho ocurrió en torno a 1911-1912 cuando comenzó a fraguarse el término "vanguardia".

Es en determinadas obras de ese momento histórico donde queremos colocar el acento, intentando establecer las reglas de asociación con sus referentes gráficos, y todo ello a la luz de las reflexiones del historiador de arte y ensayista alemán Erwin Panofsky

**Palabras clave:** Maquinismo, Vanguardia, Representación técnica, Arte, Iconografía

### **Abstract**

This essay is, in principle, a reflection originated from the continuous study of the graphical representation of the machine throughout the centuries as the active subject of technicity. After periods when the visual perception of the machine went from being staged, within a figurative world, to becoming a technical, synthetic and codified representation, the mechanical object as a "motif" was introduced to the iconography typical of contemporary art. This event seems to have taken place around 1911-1912 around the time when the term "avant-garde" began to be used.

Our focus will be placed on some works from that historical period, by attempting to infer the rules of association with their graphic references, all of which is based on the reflections by German art historian and essayist Erwin Panofsky.

**Keywords:** Machinism, Avant-garde, Technical Representation, Art, Iconography.

## Introducción

La representación gráfica de la máquina en su recorrido histórico ha ido canonizando principios de prolongado uso intuitivo elevándolos a la categoría de preceptos o reglas; o bien, ha articulado los cambios sobrevenidos convirtiéndolos en cuerpos de doctrina indispensables en la evolución tecnológica. Ello obliga a pensar que la representación técnica ha ostentado en toda época una posición preponderante dentro del complejo entramado del maquinismo. De tal forma que, partiendo de unas primeras manifestaciones medievales y posteriores renacentistas, transitará durante el siglo XVIII mediante las particulares técnicas de expresión gráfica de los objetos mecánicos llevada a cabo por los científicos de la Ilustración. Más adelante, recorriendo el siglo decimonónico conducirá paulatinamente al fraguado del dibujo industrial, el cual mediante una serie de hitos, llegó finalmente a formalizarse como un lenguaje gráfico: el lenguaje normalizado propio de la ingeniería industrial.

Hasta el siglo XVIII, la representación de las máquinas había sido principalmente escenificada, englobada en el mundo de la figuración. Es en el citado siglo cuando irrumpen los registros técnicos dentro del espacio gráfico, el mismo que hasta ese momento ocupaba únicamente el suceso artesanal en el que la fábrica o el taller se mostraban como un teatro en el que se representaba la actividad. Este hecho trascendente llevado a cabo en el dieciocho tardío, tal vez pudiera considerarse como el punto a partir del cual se inicia una bifurcación en la imagen de la máquina fluyendo, por un lado y de manera novedosa en el universo imaginario de la pintura, la representación artística de una nascente realidad social; y por otro lado, la representación técnica sintética y codificada del objeto industrial.

En las imágenes, los aspectos artísticos ya no volvieron a convivir con los aspectos técnicos y funcionales. Por otra parte, los registros técnicos en los que el dibujo actuaba como sistema selectivo comenzando a imperar el significado sobre el parecido y convirtiéndose en objetivo principal la descripción precisa del objeto frente al realismo de lo representado, continuaron su evolución para desembocar en el sùmmum de la racionalización en las primeras décadas del siglo XX. Mediante este hecho, que dio en llamarse Normalización Gráfica, todos aquellos preceptos canónicos que se habían ido asentando a lo largo de los siglos precedentes después de un prolongado uso intuitivo, se estructuraron a comienzos del siglo XX, con la clara intención de simplificar los trazados y dar valor universal a su interpretación.

Advierte Marc Le Bot que tal vez pudiera fecharse con precisión el momento en el cual el objeto mecánico, como "motivo", se incorporó a la iconografía propia del arte contemporáneo; y, en su parecer, este hecho ocurrió durante 1911-1912, cuando la crítica comenzó a aplicar el término "vanguardia" para

calificar un conjunto de producciones artísticas aparentemente muy dispares y con una impronta provocadora contra al arte decimonónico o académico. La nueva temática maquinista se generalizó rápida y simultáneamente en toda Europa, presentando ciertas características que la oponían a lo habitual en la representación ochocentista donde la imagen de la máquina no era más que algo adicional dentro de una determinada composición. En aquellas nuevas tendencias, con su tentativa de definir nuevos valores figurativos, las formas mecanomórficas conquistaron una posición preponderante dentro de la composición, de manera que lo "útil" –y no sólo lo establecido como "bello" o como "feo"- fue adquiriendo una identidad cultural propia. La vanguardia creyó descubrir en la lógica funcional de la máquina una nueva forma de belleza que emanaba de la racionalidad de la fabricación en serie y de la mecánica aplicada.

### La representación técnica como punto de partida

Las distintas técnicas de representación gráfica han influido notablemente en el desarrollo tecnológico y han ostentado, históricamente, una posición preponderante dentro del complejo entramado del maquinismo. Durante el Medioevo el dibujo de máquinas se había asentado, básicamente, en la representación escenificada del objeto. Las muestras gráficas propias de este período constituyen, en general, modelos de conjunto de los mecanismos con una función meramente ilustrativa presentando, en ocasiones, algunos atisbos de convencionalismo.

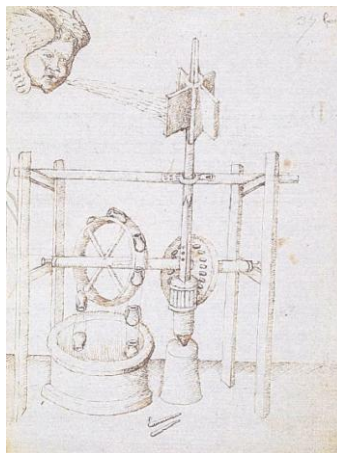
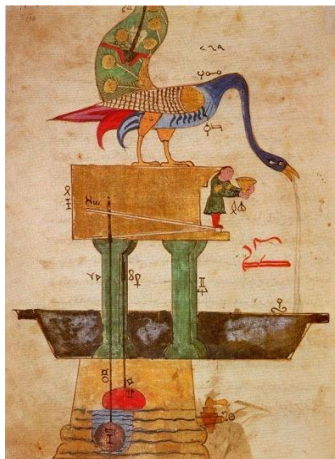


Fig.1. Ibn al Razzaz al Jazari, Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices, 1206

Fig.2. Mariano di Jacopo "il Tacola", *De Machinis*, 1449

Más adelante, en el Renacimiento, la representación técnica comenzó a exhibir ciertos aspectos gráficos recurrentes y durante el siglo XV con la llegada de los primeros constructores de máquinas y la publicación de textos y tratados, comenzó a hacerse necesaria una cierta formalización de determinadas reglas gráficas.

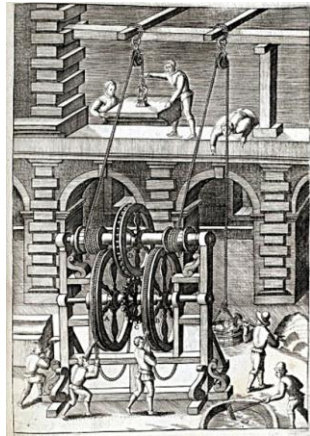


Fig.3. Agostino Ramelli. *Le diverse et artificiose machine*, 1588

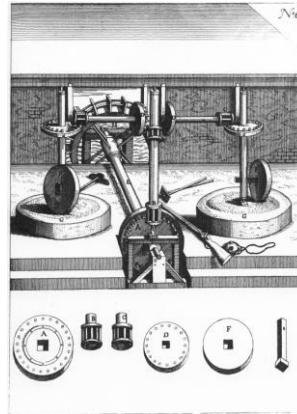


Fig.4. Georg Andreas Böckler, *Theatrum machinarum Novum*, 1661

De este modo se fueron desarrollando, desde los comienzos de la Edad Moderna, los denominados Sistemas de Representación como codificación geométrica por excelencia a partir del concepto de proyección, cónica o cilíndrica. Se inició así, durante los siglos XV y XVI, el camino de la abstracción con una nueva intencionalidad descriptiva, comenzando el tránsito desde la representación figurativa hacia una cierta esquematización geométrica. Durante ese período vieron la luz muchos compendios de diseños de máquinas que recogían soluciones novedosas, no siempre realizables, junto a otras ya conocidas.

Estos libros fueron designados *Teatros de máquinas* y adquirieron mucho renombre debido, en gran medida, a la abundancia de ilustraciones de ingenios y máquinas que se encontraban en sus páginas. Llegado el siglo XVIII, la transformación de las relaciones sociales fue determinante y de gran profundidad. Se estableció entonces una relación más intensa entre ciencia, tecnología e industria, llegando a nacer un verdadero culto a la máquina que dio lugar a una transferencia de lo menestral al plano industrial.

El siglo decimonónico, el de la industrialización, trajo consigo determinadas modificaciones sustanciales relacionadas con la fabricación de los nuevos productos. Entre las mismas cabe destacar la progresiva desaparición de la idea de unicidad del objeto, surgiendo en la incipiente ingeniería industrial un concepto a partir de entonces ligado a la elaboración del proyecto, que no era otro que el de la producción en serie. Este hecho trajo consigo la necesidad de una cierta normalización y una codificación a la hora de dibujar y, debido a esta y otras causas, cambió de forma radical el concepto de representación gráfica.

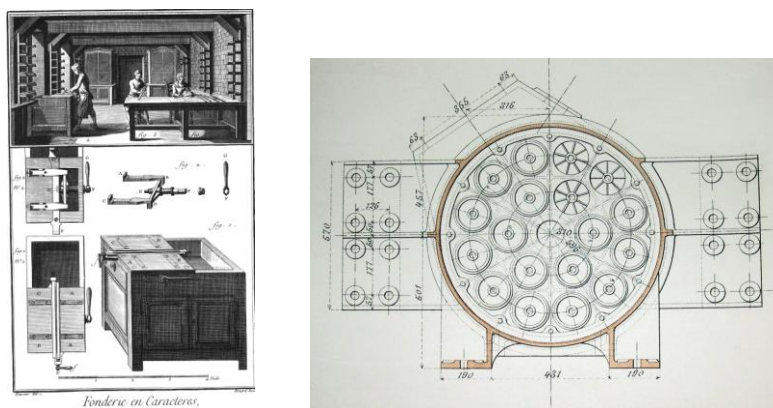


Fig. 5. Diderot y D'Alembert, *Encyclopédie*, 1752

Fig.6. Bomba de aire. Atlas de máquinas y calderas de triple expansión del crucero Vizcaya. 1894

El siglo XIX fue testigo de una importante reducción figurativa de la representación técnica con el consiguiente aumento de la operatividad. Como señala el profesor Leopoldo Uría<sup>1</sup>, en esa posición central que ocupa el dibujo entre la imitación y la abstracción, el exceso figurativo da lugar a una seducción gráfica no apoyada, en muchos de los casos, en una verdadera información.

### Los nuevos temas en el universo de la pintura en la era industrial

Con la progresiva llegada de la industrialización, en las composiciones, ya no volvieron a convivir los aspectos artísticos con los técnicos y funcionales produciéndose paso a paso una ruptura entre ambos campos, el de la técnica y el de la plástica. En cuanto a los primeros, aquellos que atendían al maquinismo como proceso social "...este es, pues, el nuevo programa estético: que los paisajistas descubran nuevos lugares míticos para la leyenda de la industria, que hagan el inventario de los nuevos objetos que los pueblan: las máquinas"<sup>2</sup>. En períodos anteriores, las imágenes gráficas de la máquina –aun siendo muchas de ellas de una belleza indiscutible- no habían sido reconocidas por la historia del arte.

Nunca fueron exhibidas en los museos pues no entraban dentro de las categorías académicas de cada época y su difusión se realizaba, principalmente, por medio de publicaciones de carácter científico. Sin embargo, y como novedad, en el siglo XIX se produjo un intento de conferir valores estéticos a una nueva categoría de actividades sociales. Hasta este momento, la máquina no había figurado dentro del mundo de la cultura, podía aflorar en una composición como parte del decorado o como elemento accesorio, pero en sí misma era simplemente útil. Las nuevas relaciones que

<sup>1</sup> L. Uría, (2001). "Reflexiones sobre el dibujo "no asistido", en: VV.AA *El Taller del Arquitecto. Dibujos e Instrumentos. Salamanca 1871-1948*, Salamanca: Funcoal, Coal Delegación de Salamanca, Caja Duero, p. 59-63.

<sup>2</sup> M. Le Bot, (1979), *Pintura y Maquinismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, p.78.

se establecieron entre pintura y maquinismo constituyeron uno de los aspectos propios de la ideología de la era industrial: la distinción u oposición entre el arte y la técnica, entre lo bello y lo útil<sup>3</sup>. Progresivamente se fue llevando a cabo a lo largo del siglo la consolidación de un nuevo canon estético sobre un fondo de artefactos y procesos técnicos. Estas nuevas obras pictóricas ochocentistas referidas al contexto del maquinismo, contribuyeron a introducir innovaciones en el sistema del arte y, gradualmente, la categoría académica de la pintura de historia empezó a ser sustituida por la de modernidad o de realidad. De esta suerte, la pintura de la época industrial adquirió un nuevo valor como obra documental en la que los pintores en su labor de informadores –casi cronistas- narraban la naciente realidad social.

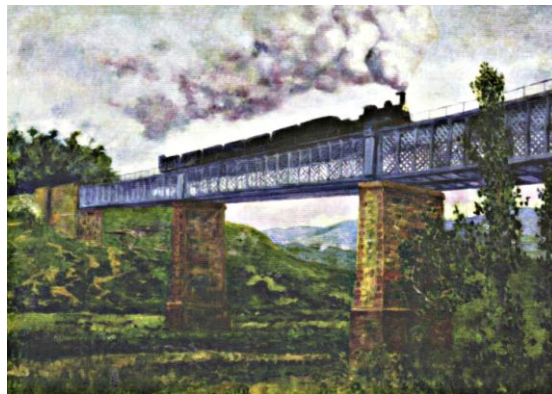


Fig.7. D. de Regoyos, *Viaducto de Ormaíztegui*, 1896

Aunque anecdótico, conviene resaltar que la era industrial influyó decisivamente en el universo de la pintura desde otros puntos de vista, de modo que el cambio en la producción y consumo del arte fue consecuencia, también, de otros adelantos técnicos de la época. Algo tan aparentemente sencillo como la comercialización de los tubos de pintura con tapón –que mantenía fresco el pigmento- liberó al artista de la necesidad de permanecer en el taller para elaborar los colores y consumir de inmediato las mezclas, promoviendo la moda artística de pintar *á plein air*. Asimismo, el desarrollo fabril y urbano impulsó la expansión de la banca y de las nuevas fortunas inversoras en arte a las que agradaba ver plasmados en las pinturas los nuevos logros industriales del siglo<sup>4</sup>.

Igualmente, interesa recordar que el primer catedrático de pintura de paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Jenaro Pérez Villaamil

---

<sup>3</sup> M. Le Bot, (1979), *Pintura y Maquinismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, p.52.

<sup>4</sup> M. Silva, J.P.Lorente, (2007), "Técnica e ingeniería en la pintura española ochocentista", en: M. Silva (ed.) *Técnica e Ingeniería en España IV. El Ochocientos. Pensamiento, profesiones y sociedad*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, p.524.

(1807–1854) gran admirador del progreso técnico que caracterizó su época, fue también profesor de dibujo en la Escuela de Ingenieros de Caminos; una vez más se hace patente la relación entre arte y técnica. Su obra sobre el puente de hierro de Fraga refleja el primer puente de estas características pintado en España (Fig.8). El conjunto de obras públicas que se erigieron durante aquella época cambió radicalmente el paisaje español produciendo nuevas impresiones visuales tanto en quienes las utilizaron como en quienes las contemplaron. *Este tiempo que es el tiempo de los trenes, lo es también de los museos y los artistas*<sup>5</sup>.

### **El maquinismo en la vanguardia del siglo xx: los nuevos códigos figurativos**

Sin embargo, desde el punto de vista del arte, el momento decisivo de los cambios auspiciados por el maquinismo parece alcanzarse con la irrupción del credo vanguardista de principios del Novecientos, en el que por vez primera la imagen de la máquina figuraría como un elemento esencial, no adicional, de la composición. En las obras de la vanguardia, la *tematización* de las técnicas se encuentra vinculada a la introducción de diversos procedimientos u objetos habituales en la sociedad de la época, pero ajenos a las técnicas tradicionales de las bellas artes<sup>6</sup>.

En España, una de las primeras obras en las que se aborda la pintura de una máquina por sí misma, fue *Usillo sin fin* de Joaquín Sorolla, elaborada como estudio preparatorio para el retrato del Ingeniero Leonardo Torres Quevedo (Fig.9).



Fig.8. J. Pérez Villaamil, Vista de la ciudad de Fraga y su puente colgante, 1850



Fig.9. J. Sorolla y Bastida, *Usillo sin fin*, 1917

El oficio natural de la máquina no es procurar adorno, sino producir líneas que expresen la función, la modalidad de acción y el material. La producción

<sup>5</sup> J.C. Rubio Aragonés, (1998), "Fe, Vapor y Electricidad", en: VV.AA *Pintura española de la era industrial 1800-1900*. Madrid: Fundación de Arte y Tecnología, p.14.

<sup>6</sup> J. Díaz Cuyás, (2002), "Vanguardia y Maquinismo: equivocidad de un tópico", en: J. M. de Cózar (ed.), *Tecnología, civilización y barbarie*. Barcelona: Anthropos Editorial, p.199.

uniformada, si se trata con este espíritu, puede crear no sólo cosas apropiadas al estilo de la máquina, sino también objetos de belleza real.<sup>7</sup>

Bien es verdad que desde el punto de vista de la iconografía tradicional no resultaba conveniente el hecho de que los valores de la cultura humanística fueran remplazados por otros nuevos unidos a la tecnología. Según explica Marc le Bot, la idea de que el maquinismo se inscribiera por si solo en el mundo de la pintura resulta inaceptable. Él, analiza este hecho en el contexto que supuso la crisis de los valores figurativos acaecida a principios del pasado siglo. Desde los primeros años del siglo XX ciertos representantes del mundo de la cultura habían solicitado la rehabilitación social y estética de la actividad industrial y sus productos. Sus posiciones se basaban en los mismos principios que había justificado en el siglo anterior la introducción de la imagen de la máquina en la pintura.

En esa línea, los futuristas italianos, los artistas de la vanguardia soviética o el cubista Fernand Leger, exaltaron la industria y la actividad social común como valor positivo. Otro punto de vista lo ostentaban aquellos que pretendían convertir a la máquina en objeto de figuración, al considerar que las técnicas maquinistas poseían una realidad autónoma y determinante. Entre ellos, Francis Picabia abogaba por introducir los objetos del maquinismo en el universo imaginario de la pintura; lugares con estos objetos o bien los objetos en sí mismos, pero teniendo en común el no constituir nunca lugares u objetos de trabajo.

Todo este entramado nada tiene ya que ver con la "leyenda de la industria" del siglo XIX, pues mientras entonces se intentaba conceder valores estéticos a una nueva categoría de actividades sociales -*nuevos temas*- enriqueciendo la pintura de género, la vanguardia del siglo XX supuso una tentativa para definir nuevos valores figurativos<sup>8</sup>. Las obras dadá de Marcel Duchamp o de Francis Picabia inspiradas en la máquina, reaccionaron contra la creciente y desmedida materialidad del mundo industrial. Sus conocidas "máquinas célibes" constituyeron uno de los mitos más sorprendentes de la cultura moderna; no fueron el resultado de una elaboración racional, no tenían utilidad ni siquiera en el campo literario y científico; se presentaban como mecanismos imposibles, inútiles y extravagantes<sup>9</sup>.

Ambos artistas, iniciadores en Francia de la recreación de las imágenes mecanomórficas más características, llegaron a ser considerados como jefes de la escuela de la "sinrazón", de manera que no solamente fueron los valores y los referentes de la cultura humanística los que pusieron en duda, sino que alteraron también la misma lógica de creación de imágenes. La

---

<sup>7</sup> J. Hemming, (1940), *La Rebelión contra lo Bello*. Barcelona, Imprenta Clarasó, p.51.

<sup>8</sup> M. Le Bot, (1979), *Pintura y Maquinismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, p.177.

<sup>9</sup> H. Szeemann, (1975), *Le macchine celibi*, Milán, Biblioteca Electa, p.17.



pintura de vanguardia criticaba la noción misma de la representación; los modelos fueron entonces proporcionados por el funcionamiento y la estructura de los objetos técnicos.

### ***El método vanguardista de "apropiación del objeto"***

En su mayoría, las obras mecanomórficas de Picabia, consistían en una apropiación de dibujos técnicos de aparatos y máquinas que estaban reproducidos en manuales y tratados científicos. El nuevo término que surgió de esta práctica no era otro que el de "arte encontrado" –o bien *objeto encontrado* o *confeccionado*, *objet trouvé*, o *readymade*– y describía el arte realizado mediante el uso de objetos que habitualmente no se consideraban artísticos y que, a menudo, eran modificados; Marcel Duchamp fue su creador en 1915.

El contexto en el que se ubicaba este "arte encontrado", generalmente una galería de arte o un museo, era también un factor relevante pues constituía un desafío para la distinción hasta entonces aceptada entre lo que se consideraba *arte* en oposición a lo que *no era arte*. El uso de objetos encontrados fue una técnica asumida de forma inmediata por otros representantes del movimiento dadaísta al que pertenecía Duchamp, como Man Ray o Francis Picabia. Al parecer, el líder surrealista André Breton los definió como "*objetos manufacturados elevados a la dignidad de obras de arte a través de la elección del artista*".

Es en la obra de Duchamp, creada en torno a 1912, donde aflora por vez primera la estética mecanicista. En la obra titulada *La Caja Verde*, Duchamp reprodujo como facsímiles unos papelitos en los que llevaba anotando sus ideas desde 1913 y en los que quedaban especificadas las reglas contempladas para llevar a cabo la operación de elevar un objeto común a la categoría de obra de arte. Estas eran las siguientes<sup>10</sup>: **Elegir** y **firmar** un objeto, **descontextualizarlo** de su entorno físico y conceptual habitual, lo cual se conseguía renombrándolo de nuevo de manera que el título adoptado no guardara conexión alguna con el original. Asimismo, el artista debía **limitar** el número de estos "readymade" creados para evitar la repetición. Y por último, en el contexto de la poética de Duchamp, el objeto debía **encontrarse** con el artista de manera fortuita.

En referencia a uno de los *objetos encontrados* presentados por Duchamp en la exposición de la Society of Independent Artists de Nueva York, en el editorial del nº 17 de la revista protodadaí *The Blind Man* publicado en mayo de 1917, se podía leer lo siguiente:

Que el señor Mutt (pseudónimo de Duchamp) hiciera la fuente con sus propias manos, o no, carece de importancia. La ELIGIÓ. Tomó un objeto de la vida

---

<sup>10</sup> A. Schwarz, (2008), "La filosofía del readymade y de sus ediciones", en: J. Mundy (ed.) *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Barcelona, MNAC, TATE, p.p. 124-131.

cotidiana y lo colocó de modo que su aspecto utilitario desapareció bajo un título y la nueva perspectiva. Creó una nueva idea para aquel objeto<sup>11</sup>.

Realmente no era más que un "urinario" que había adquirido la nueva categoría de "fuente". Se sintetiza a la perfección el proceso de creación de estos objetos tal y como lo exponía el propio artista.

Siguiendo el ejemplo de Duchamp, Picabia elaboró en Nueva York, en 1915, una "suite" de dibujos que comenzaba con *Hija nacida sin madre* (Fig.11). De título enigmático y contenido mecanomórfico, esta obra se trataba de una copia de uno de los dibujos presentes en el álbum *Le praticien industriel* del ingeniero francés Stanislas Petit, editado en París en 1870; expresamente, del que muestra uno de los inventos por excelencia del siglo XIX, la máquina de vapor de dos cilindros. Estos "*dessins trouvés*" utilizados por Picabia, eran convertidos en obras pictóricas al proporcionarles una nueva firma y unos títulos que, al parecer, tomaba del Petit Larousse<sup>12</sup>.

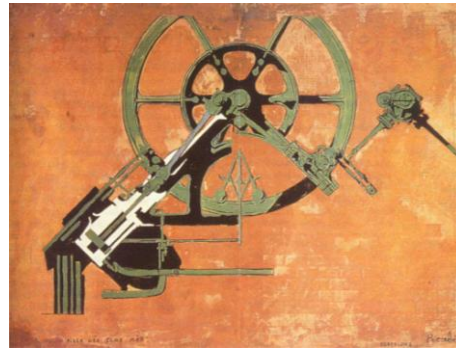
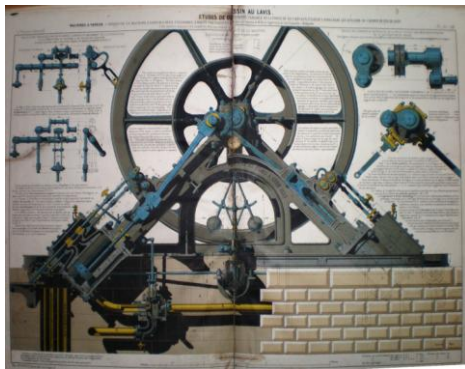


Fig.10. S. Petit, Dessin de la machine à vapeur à deux cylindres, 1870

Fig.11. F. Picabia, *Fille Née Sans Mère*, 1916-1917

Otra de sus creaciones fue la denominada *Machine tournez vite* (fig.10), de 1917, que a su vez, reproducía la lámina que representa un engranaje cilíndrico recto compuesto por una rueda dentada y un piñón, perteneciente al mismo atlas antes citado.

<sup>11</sup> J. Mundy, (2008), "El arte de la amistad", en: J. Mundy (ed.) *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona, MNAC, TATE, p.24.

<sup>12</sup> C. Crego (2009) "Los juegos del sinsentido. Las palabras y las imágenes dadá", en: VV.AA *Imagen y Palabra*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, p.92.

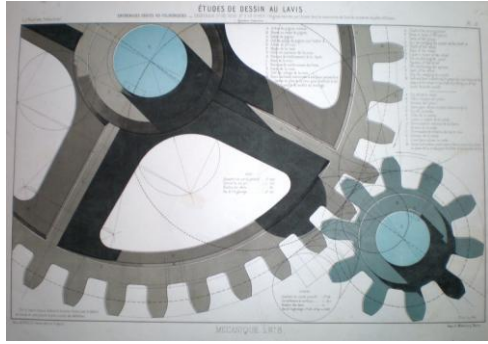


Fig.12. S. Petit, Engrenage d'une roue et d'un pignon, 1870

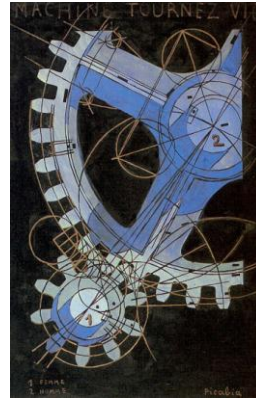


Fig.13. F. Picabia, *Machine tournez vite*, 1917

### ***El método histórico de "préstamo de motivos"***

Ahora bien, si atendemos a las explicaciones que aporta Erwin Panofsky<sup>13</sup> sobre algunos hechos acontecidos a lo largo de la historia del arte, a nuestro entender, podemos apreciar características muy similares a lo que acabamos de mencionar. Así, narra el autor determinados problemas que surgieron en la Iconografía Renacentista en cuanto a la actitud que mantuvo hacia la Antigüedad Clásica, la cual, según opinión de los escritores italianos: Ghiberti, Alberti o Vasari, sufrió un cambio fundamental con la llegada del Renacimiento. Los nuevos *temas* se representaban entonces mediante *motivos* clásicos.

Parece ser que anteriormente, en la época medieval, ya se habían llevado a cabo apropiaciones de motivos para representar temas diferentes a los de origen; es ejemplo de ello la fachada de la Basílica de San Marcos de Venecia. En ella, se muestran dos relieves del mismo tamaño: uno de ellos es una obra romana del siglo III y el otro fue realizado en Venecia en el siglo XIII. Los motivos que presentan son extremadamente parecidos, pero ambos muestran historias –temas- totalmente diferentes; por lo tanto, debe admitirse que el cantero medieval imitó, a sabiendas, a la obra clásica. En el arte italiano y francés de los siglos XII y XIII existe un gran número de casos similares de préstamos deliberados de motivos clásicos con la consiguiente transformación de temas paganos en temas cristianos. Se pueden citar como ejemplos de ello: la utilización de la figura de Orfeo para representar a David o la de Hércules para representar a Cristo.

Panofsky justifica este hecho, aludiendo a la diferencia existente entre la tradición representativa y la textual; en algunos casos, los artistas se limitaban a traducir a imágenes las descripciones encontradas en las fuentes literarias. Sin embargo, nos explica también como ésta no puede ser la única

<sup>13</sup> E. Panofsky, (1976), *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, p.p. 26-27.

E. Panofsky, (1980), *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, p.59.

razón para que se haya producido este hecho, tal vez pudiera deberse también a una falta de tradición figurativa. El método empleado en el Renacimiento podría denominarse "reinterpretación de las imágenes clásicas", las imágenes se investían de un nuevo contenido simbólico, se trataba de una reinterpretación deliberada, lo que Panofsky designa como una "pseudomorfosis"<sup>14</sup>.

Volviendo al núcleo que nos ocupa, el maquinismo tampoco poseía una tradición figurativa en sí mismo como protagonista de la composición, pues como antes se ha mencionado fue uno de los nuevos temas incorporados al universo imaginario de la pintura. Por lo cual, para llevar a cabo su protesta contra la creciente materialidad, los artistas dadá se apropiaron de dibujos y objetos ya existentes en otros campos del saber, como es el científico, "dignificándolos" como obras de arte –según exponía Breton bajo su peculiar punto de vista-.

Por consiguiente, el llevar a cabo una apropiación intencionada como método de trabajo no fue, al parecer, práctica exclusiva del maquinismo de vanguardia.

### **El método Panofsky aplicado a la iconografía maquinista** <sup>15</sup>

Escribe Panofsky: [1980, p. 27]

Es posible experimentar todo objeto, natural o fabricado por el hombre, desde un punto de vista estético. Hacemos esto, para decirlo del modo más sencillo posible, cuando nos limitamos a mirarlo (o a escucharlo) sin referirlo, ni intelectual ni emocionalmente, a nada que sea ajeno a él mismo.<sup>16</sup>

Hace aquí entrada el concepto de la denominada "intención", que según la filosofía de los escolásticos constituía un acto libre de la mente por el que ésta entraba en relación con el objeto. Los objetos prácticos tienen como intención la transmisión de un concepto o el cumplimiento de una función. El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la de los artísticos, depende de la intención de los creadores. Tal vez pudiéramos asimilar las cuatro reglas anteriormente mencionadas para la creación de un *readymade* o un *dessin trouvé* con la intención de los creadores de dichos objetos.

Se ha intentado asentar el presente discurso –con buena dosis de mesura– sobre las bases del método establecido por Panofsky y que se asienta sobre los tres niveles de significado de la obra: primario o natural, secundario o

---

<sup>14</sup> E. Panofsky, (1976), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, p.94.

<sup>15</sup> Se presenta al final del texto un resumen de estos análisis en un cuadro sinóptico (tablas 1 y 2) según el modelo elaborado por Panofsky y presentado en: *El significado en las artes visuales*, 1980, p. 60 y *Estudios sobre iconología*, 1976, p. 25.

<sup>16</sup> E. Panofsky, (1980), *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, p.27.

convencional, e intrínseco, pues creemos que nos permite intentar establecer niveles de estudio que tal vez pudieran ser aplicados a obras no artísticas incluidas en el universo de la representación técnica.<sup>17</sup>

Ahora bien, ¿puede identificarse correctamente los motivos que componen una composición maquinista de Francis Picabia? o bien ¿pueden adoptar distinto significado convencional el "diseño de una máquina de vapor" y la "Hija nacida sin madre" cuando ambas poseen, a simple vista, la misma descripción primaria?

El dibujo técnico de máquinas va más allá del campo meramente descriptivo del objeto, pues posee de alguna manera una intencionalidad dentro del proceso productivo. Y debido a ello, a esa intencionalidad, el escalón adecuado para su estudio tal vez pudiera ser el de un *Análisis iconográfico*, aquel que requiere un conocimiento previo de las fuentes y una familiaridad con temas y conceptos específicos. Tras la lectura de los textos presentes en *El significado en las artes visuales*, e intentando aplicar los conceptos allí presentes al campo de nuestro estudio, nos atreveríamos a establecer un paralelismo aplicando el método Panofsky a la obra mencionada.

Así, ante un plano de una máquina del siglo XIX, como pudiera ser cualquiera del álbum de Stanislas petit (Fig. 10 y Fig. 12), en un nivel primario, el de una *descripción preiconográfica*, tal vez la única definición posible sería la de un "dibujo técnico" o quizá "un dibujo técnico mecánico" pudiéndose reconocer algunos de los objetos representados: ruedas dentadas, ejes, elementos de unión, etc., dependiendo del nivel de conocimiento técnico del espectador. Ahora bien, en el nivel de un *análisis iconográfico* tras la observación del grado de codificación geométrica alcanzado y el reconocimiento de las convenciones formales presentes en la representación, así como del tipo de técnica gráfica utilizada se podría

---

<sup>17</sup> Es momento de recordar la metodología de Panofsky (1976), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, p.13-25, con los tres niveles de significado de la obra en estudio: SIGNIFICACIÓN PRIMARIA O NATURAL. Descripción preiconográfica. Se trata de una interpretación primaria de lo que contempla, a simple vista, el espectador de la obra de arte no necesariamente poseedor de conocimientos icónicos.

SIGNIFICACIÓN SECUNDARIA O CONVENCIONAL. Análisis iconográfico. Consiste en desentrañar los contenidos temáticos afines a las figuras o a los objetos figurados en una obra de arte. En este análisis hay que acudir a la tradición cultural, a las fuentes icónicas y a las fuentes literarias. Se accede al significado convencional de las cosas, por todos conocido y aceptado como válido.

SIGNIFICACIÓN INTRÍNSECA O CONTENIDO. Iconografía interpretativa. Se descubre investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social o de una creencia -religiosa o filosófica- matizada por una personalidad y condensada en una obra. se interpretan todos esos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó "valores simbólicos" y su reconocimiento es lo que Panofsky denomina iconografía interpretativa. Se trata de una intuición sintética con componentes de subjetividad e irracionalidad en cuya búsqueda confluyen las diferentes disciplinas humanísticas.

afirmar, con casi total seguridad, que se trata de la representación técnica de una máquina de la época de la industrialización.

Asimismo, el análisis de los elementos mecánicos representados en dicho plano, permitiría averiguar de qué tipo de máquina se trata, y el saberlo autorizaría a establecer relaciones con el progreso tecnológico propio de la Revolución Industrial. Probablemente el avance al siguiente nivel, el de una *interpretación iconológica* o, como expresa Panofsky, una *iconografía interpretativa* no resultaría factible en este caso, pues en virtud de los adjetivos "técnico" y "codificado" propios del dibujo industrial se eliminarían, de alguna manera, los componentes de subjetividad, irracionalidad e intuición inherentes a la *iconología* como método de interpretación que procede más de la síntesis que del análisis. El dibujo de máquinas decimonónico fue adquiriendo gradualmente las características propias de un sistema gráfico, al ir recibiendo determinados aspectos convencionales o "monosémicos" de la representación.

Como nos explica Jorge Sainz los dibujos de alto contenido tecnológico - como son los de ingeniería- contienen códigos estrictos que establecen relaciones biunívocas entre significante y significado al ser dibujos convencionales de símbolos predefinidos de antemano y con un significado único<sup>18</sup>. A causa de ello, los niveles adecuados de estudio -o tal vez, los únicos posibles- en su calidad de tecnicidad, sean los niveles de significación primaria y significación secundaria o convencional.

En otro orden de cosas, en la obra de Picabia, la idea de una "hija nacida sin madre" fue utilizada como título de varias piezas. Tal vez al enfrentarnos a esta composición, lo adecuado, o quizá la única posibilidad es situarnos directamente en el nivel de una iconografía interpretativa cuya finalidad es la de descubrir significados ocultos en las obras de arte. Todo el interés radica en el significado de la obra, prueba de ello son las diversas interpretaciones existentes sobre la misma. Entre estas se encuentra aquella que otorga a la expresión "nacida sin madre" el significado de "generada sin modelo o prototipo".

Naturalmente, Eva, surgió de la costilla de Adán, era una hija nacida sin madre, por lo que se puede decir que esta imagen de una máquina -dibujo técnico de un motor a vapor- representa a todas las mujeres. El fondo dorado evoca las relaciones con las pinturas medievales de la Virgen (lo cual a su vez insinúa vínculos con la Novia virginal de Duchamp), mientras que la rueda se puede leer como un halo. Es posible que "hija" se refiera en cierto grado al propio Picabia, ya que tanto él como Duchamp jugaron con la idea de un álter ego femenino<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> J.Sainz, (2005), *El dibujo de Arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*, Madrid, Editorial Reverté, p.p.27-29.

<sup>19</sup> J. Mundy, (2008), "El arte de la amistad", en: J. Mundy (ed.) *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona, MNAC, TATE, p.22.

Por su parte Paul Haviland, miembro del círculo formado en torno a la revista de vanguardia 291 en Nueva York, decía así:

Vivimos en la época de las máquinas. El hombre creó la máquina a su imagen y semejanza. Tiene pulmones que funcionan, un corazón que late, un sistema nervioso por el que circula la electricidad...la máquina es su "hija nacida sin madre".<sup>20</sup>

La comparación de la mujer con la máquina, o más exactamente, de la belleza de la mujer con la belleza de la máquina creada por el hombre, ya se encontraba presente en textos anteriores, como el del escritor francés J.K.Huysmans que se preguntaba lo siguiente en relación a la naturaleza:

Tomemos a la que se considera como la más exquisita entre sus obras, aquella, entre todas sus creaciones, cuya belleza coinciden en señalar como la más original y más perfecta: la mujer. ¿Acaso el hombre, por su parte, no ha fabricado él solo un ser animado y artificial que no tiene absolutamente nada que envidiarle desde el punto de vista de la belleza plástica? ¿Existe aquí abajo un ser más deslumbrante, más espléndido que las dos locomotoras adoptadas en la línea de ferrocarril del Norte?<sup>21</sup>

Si reparamos ahora en la obra *Machine Tournez Vite*, de 1916, podemos apreciar que al igual que el caso anterior, es una réplica casi exacta del dibujo *Engrenage d'une roue et d'un pignon* elaborado por Petit, en la que el autor dadaísta simplemente ha procedido a girar un ángulo de 90° en el sentido horario, sin querer reparar siquiera en que al hacerlo la sombra propia de ambas ruedas dentadas debería haber sido modificada. Al igual que en otras realizaciones, en esta obra Picabia vuelve a crear un vocabulario sexualizado vinculando el funcionamiento del conjunto mecánico representado con las relaciones humanas. Así, al piñón -rueda dentada conductora, de menor diámetro- lo denomina *1 Femme*, y a la otra rueda -rueda dentada conducida, de mayor diámetro- la nombra *2 Homme*, reinterpretando, de alguna manera, la transmisión de movimiento que se lleva a cabo en los engranajes.

En nuestro estudio, el análisis iconográfico debería ser prácticamente idéntico en las obras comparadas, la obra técnica y la obra artística. Al enfrentarnos con estas obras, aparentemente iguales -con la misma significación primaria- pero convertidas ahora en obras de arte, de "arte encontrado", al renombrarlas y firmarlas de nuevo, al extraerlas de su contexto industrial habitual infundiéndolas un nuevo pensamiento; quizá el nivel adecuado de significado de estas obras dada sería el de la significación intrínseca o contenido, el nivel de la intuición sintética, con componentes de subjetividad e irracionalidad, con el consiguiente reconocimiento de los valores simbólicos. Es importante resaltar la importancia de los títulos, pues

---

<sup>20</sup> D. Hopkins, (2008), "Poética masculina", en: J. Mundy (ed.) *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona, MNAC, TATE, p. 79, citando a Paul Haviland en la revista 291 núm. 7-8, septiembre-octubre de 1915

<sup>21</sup> D. Hopkins, (2008), "Poética masculina", en: J. Mundy (ed.) *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona, MNAC, TATE, p. 79

en los dibujos técnicos se muestran acordes con los motivos representados; sin embargo, en las obras de Picabia, las formas representadas – engañosamente iguales a las anteriores- no son portadoras de la misma significación que en el caso anterior.

### Consideraciones finales

Si recordamos de nuevo a Erwin Panofsky cuando reflexiona acerca de la significación estética, podemos apreciar que especifica cómo, a diferencia de los objetos prácticos, una obra de arte siempre reclama ser estéticamente experimentada. Sin embargo, los objetos fabricados por el hombre –en nuestro caso las máquinas dibujadas- *pueden exigir o no ser percibidos desde tal plano, por cuanto poseen lo que los escolásticos llaman "intención"* (¿podría asimilarse "función" a "intención"?). Explica Panofsky: *"Si yo decidiera, como bien podría hacerlo, considerar estéticamente la luz roja de un semáforo, en vez de asociarla con la necesidad de dar un frenazo, actuaría así contra la intención del semáforo mismo"*. Por lo tanto, ante el hecho de considerar estéticamente aquellos dibujos técnicos, o bien, dotar a esos dibujos de un contenido que en realidad nunca tuvieron y que era totalmente diferente a la "intención" inicial de sus creadores ¿no estarían los artistas dadá en su actitud crítica actuando contra la "intención" de los ingenieros del siglo XIX?

Sin embargo, también puede ser que el artista dadá intentase ironizar, mediante su particular respuesta a la creciente materialidad de la época, sobre aquello a lo que se refería su obra de arte ¿mecanización exacerbada en nuestro caso? En este último supuesto, tal vez se podría establecer un enlace con las reflexiones llevadas a cabo por el profesor Laín Entralgo ante el hecho de la respuesta otorgadas por el hombre ante al reto lanzado por la técnica. Ante la creciente expansión de la revolución industrial configuradora de la vida humana acontecida en Europa y América, se produjo entre otras una "respuesta imaginativa", el empleo de la imaginación para expresar la vivencia de la creación técnica. *"¿No es cierto que, si quiere, podrá convertir en obra artística lo que ante esa compleja vivencia de la técnica le diga su imaginación?"*<sup>22</sup>. Quizá los artistas dadá intentaron llevar a cabo esta respuesta pero, bien es cierto que si realmente fue así, se efectuó a su manera en cierto modo insolente.

A decir del propio Picabia:

La máquina se ha transformado en algo más que en un simple instrumento de la vida humana. Es realmente una parte de la vida humana...quizás su verdadera alma. Buscando formas para interpretar ideas o, a través de las mismas, revelar las características humanas, he caído sobre la forma que me parece, desde el punto de vista plástico, la más convincente y simbólica. Me

---

<sup>22</sup> P. Laín Entralgo, (1988), "Humanización de la técnica", *Revista de Occidente*, nº 84, p.p.132-133.



he apropiado de la mecánica del mundo moderno y la he introducido en mi taller... Tengo la intención de trabajar más y más, hasta el momento de alcanzar la cima del simbolismo.<sup>23</sup>

## Bibliografía

- Badosa, L. (2010). *Arte e Industria. Influencia de las Formas Industriales en el Arte del Siglo XX (1900-1945)*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco. CD-ROM
- Borràs, M.L. (1993). *Picabia*: [exposició temporal, 13 maig – 27 juny 1993]. Madrid: Electa.
- Crego, C. (2009). "Los juegos del sinsentido. Las palabras y las imágenes dadá". En: VV.AA, *Imagen y Palabra*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pág. 85-118.
- Díaz Cuyás, J. (2002). "Vanguardia y Maquinismo: equivocidad de un tópico". En: J. M. DE Cózar (ed.). *Tecnología, civilización y barbarie*. Barcelona: Anthropos Editorial, pág.187-212.
- Gombrich, E.H. (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial. (Alianza forma; 65).
- Hopkins, D. (2008). "Poética masculina". En: J. Mundy (ed.). *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona: MNAC, TATE, pág.76-87.
- Laín Entralgo, P. (1988). "Humanización de la técnica". *Revista de Occidente*. Núm. 84, pág. 120-135.
- Le Bot, M. (1979). *Pintura y Maquinismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Montes, C. (1989). *Estilo e iconología en E.H. Gombrich. Una revisión crítica al pensamiento de Erwin Panofsky [artículo en línea]*. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española Cuadernos de arte e iconografía. V. 2, nº 4.
- Mundy, J. (2008). "El arte de la amistad". En: J. MUNDY (ed.). *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona: MNAC, TATE, pág.8-57.
- Panofsky, E. (1976). *Estudios sobre iconología*. 2ª edición en español. Madrid: Alianza Editorial. (Alianza Universidad; 12).
- Panofsky, E. (1980). *El significado en las artes visuales*. 2ª edición en español. Madrid: Alianza Editorial. (Alianza forma; 4)
- Petit, S. (1870). *Le praticien industriel: recueil de nouveaux modèles élémentaires de dessin au lavis á plusieurs couleurs appliqués á la mécanique et á la construction*. París: Monrocq frères.
- Picabia, F. (1976). 391. *Revue publiée de 1917 à 1924*. París: Éditions Pierre Belfond. Réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet.
- Rodríguez López, M.I. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología [artículo en línea]. *E-excellence – www.liceus.com*.
- Rubio Aragonés, J.C. (1998). "Fe, Vapor y Electricidad". En: VV.AA *Pintura española de la era industrial 1800-1900*. Madrid: Fundación de Arte y Tecnología, pág.13-31.
- Schwarz, A. (2008) "La filosofía del readymade y de sus ediciones". En: J. Mundy (ed.). *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona: MNAC, TATE, pág.124-131.

---

<sup>23</sup> Ver L. Badosa, (2010), *Arte e Industria. Influencia de las Formas Industriales en el Arte del Siglo XX (1900-1945)*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco. CD-ROM, p.144, citando la entrevista anónima "French Artists Spur on American Art" publicada en el *York Tribune* el 24 de octubre de 1915, p.p.2-3. Citada a su vez, en W.Camfield, (1972), *F. Picabia*, Milán.

- Silva, M.; Lorente, J. P. (2007). "Técnica e ingeniería en la pintura española ochocentista". En: M. Silva (ed.) *Técnica e Ingeniería en España IV. El Ochocientos. Pensamiento, profesiones y sociedad*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Pressas Universitarias de Zaragoza, pág. 515-588.
- Szeemann, H. (1975). *Le macchine celibi*. Milán: Biblioteca Electa. (Saggistica universale illustrata; 8)
- Uría, L. (2001). "Reflexiones sobre el dibujo "no asistido". En: VV.AA *El Taller del Arquitecto. Dibujos e Instrumentos. Salamanca 1871-1948*. Salamanca: Funcoal, Coal Delegación de Salamanca, Caja Duero, pág. 59-63.

**Patricia Zulueta Pérez** [pzulueta@eii.uva.es](mailto:pzulueta@eii.uva.es)

Doctora arquitecta, profesora de la Universidad de Valladolid en titulaciones de Ingeniería Industrial, en el área de Expresión Gráfica en la Ingeniería. Autora del libro: *Los ingenios y las máquinas. Representación gráfica en el período ilustrado en España* (2007), coautora de: Volumen VI de la colección *Técnica e Ingeniería en España: El Ochocientos, De los lenguajes al Patrimonio* (2012), *El Arte de la Estampa japonesa Ukiyo-e* (2007), *Kitigawa Utamaro. Aproximación iconográfica a la obra de Utamaro* (2009). Ha publicado comunicaciones a congresos y artículos centrados en las líneas de investigación en curso que versan sobre "Los orígenes, creación y desarrollo del lenguaje gráfico propio de la ingeniería y su interrelación con el arte en los siglos XIX y XX"; y "La recuperación gráfica del Patrimonio Industrial". Miembro del Instituto de Historia Simancas (UVA)

**Mariano Olcese Segarra** [tetuan@ega.uva.es](mailto:tetuan@ega.uva.es)

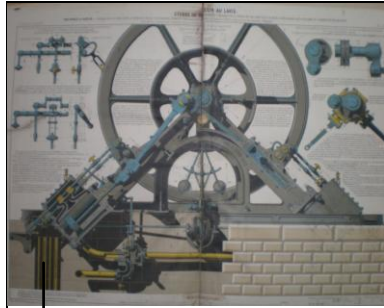
Doctor arquitecto, profesor de la Universidad de Valladolid en las titulaciones de Arquitecto y de Ingeniería en Diseño Industrial. Autor del libro: *Arquitecturas de tierra: tapial y adobe* (1990), y coautor entre otros de los siguientes libros: *El Arte de la Estampa japonesa Ukiyo-e* (2007), *Kitigawa Utamaro. Aproximación iconográfica a la obra de Utamaro* (2009). Ha publicado comunicaciones a congresos y artículos.

Es director de la Galería de Arte *La Maleta* de Valladolid.

**José Manuel Geijo Barrientos** [jmgeijo@eii.uva.es](mailto:jmgeijo@eii.uva.es)

Arquitecto, profesor de la Universidad de Valladolid en las titulaciones de Ingeniería Industrial, área de Expresión Gráfica en la Ingeniería.

Doctorando de la Universidad de Valladolid, tesis doctoral en proceso sobre *El Canal de Castilla*. Coautor del libro *Una mirada a nuestro Patrimonio Industrial* (2010), ha publicado comunicaciones a congresos y artículos.



**Stanislas Petit**

**Le Practicien Industriel**

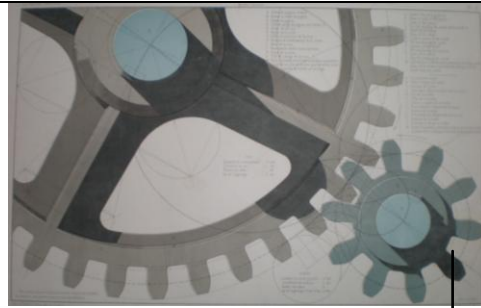
**París 1870**

*Recueil de nouveaux modèles élémentaires de dessin au lavis á*

*plusieur couleurs appliques á la mécanique et a la construction*

120 láminas en formato A3 (29,7 x 42 cm)

*Pl. 51-52. Dessin de la machine à vapeur à deux cylindres d'un pignon*



*Pl. 8. Engrenage d'une roue et d'un pignon*

<b>OBJETO DE INTERPRETACIÓN</b>	<b>ACTO DE INTERPRETACIÓN</b>	<b>BAGAJE PARA LA INTERPRET.</b>	<b>PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN</b>
<p><b>I. ASUNTO PRIMARIO: "FORMA"</b></p> <p>Enumeración de motivos</p> <p>Identificación de formas puras, de objetos naturales.</p>	<p><b>DESCRIPCIÓN PRE-ICONOGRÁFICA</b></p> <p>Dibujo técnico mecánico.</p>	<p><b>EXPERIENCIA PRÁCTICA</b></p> <p>Identificación de las formas visibles con objetos conocidos: ruedas dentadas...</p>	<p><b>HISTORIA DEL ESTILO</b></p> <p>Conocimiento de la manera en que en distintas condiciones históricas estos objetos han sido expresados mediante estas formas: Conocimiento de la trayectoria de la representación técnica.</p>
<p><b>II. ASUNTO SECUNDARIO O CONVENCIONAL: "IDEA"</b></p> <p>Imágenes, historias: temas</p> <p>Relación de los anteriores motivos con determinados temas o conceptos: combinaciones de motivos.</p>	<p><b>ANÁLISIS ICONOGRÁFICO</b></p> <p>Representación técnica codificada propia del dibujo industrial.</p> <p>Se utilizan motivos mecánicos para representar temas de ingeniería.</p> <p>Por el tipo de los elementos de máquinas, sus combinaciones, funcionamiento y la fecha en que está realizado, sabemos de qué tipo de máquina se trata. En este caso: una máquina de vapor en un caso y un engranaje cilíndrico recto en el otro.</p> <p>Además al tratarse de un dibujo técnico por su carácter inequívoco, preciso y universal, su título hace referencia exacta a su contenido o significado.</p>	<p><b>CONOCIMIENTO DE LAS FUENTES LITERARIAS</b></p> <p>Conocimiento científico del dibujo de máquinas del siglo XIX como sistematización de un lenguaje gráfico.</p>	<p><b>HISTORIA DE LOS TIPOS</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li><b>SISTEMATIZACIÓN GEOMÉTRICA:</b> Sistemas de Representación Uso de la sombra</li> <li><b>CODIFICACIÓN DE ASPECTOS FORMALES:</b> Variables gráficas Presencia del lenguaje alfa- numérico Representación de elementos mecánicos</li> <li><b>TÉCNICAS GRÁFICAS:</b> Grabado y litografía Lavado de planos Reproducción de planos</li> <li><b>MEDIOS MATERIALES:</b> Instrumentos de dibujo, instrument. de medición...</li> </ol>

<p><b>III. SIGNIFICACIÓN INTRÍNSECA: "CONTENIDO"</b></p> <p>Valores simbólicos</p>	<p><b>INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA</b></p> <p>Probablemente el avance a este nivel, el de una <i>interpretación iconológica</i> o, como expresa Panofsky, una <i>iconografía interpretativa</i> no resultaría factible en este caso, pues en virtud de las cualidades propias del dibujo técnico, se eliminan totalmente los componentes de subjetividad, irracionalidad e intuición, inherentes a la <i>iconología</i> como método de interpretación que procede más de la síntesis que del análisis.</p>	<p><b>INTUICIÓN SINTÉTICA</b></p>	<p><b>HISTORIA DE SÍNTOMAS CULTURALES O SÍMBOLOS: "TRADICIÓN"</b></p>
--	---	-----------------------------------	---

Tabla 1: Estudio de las obras de Stanislas Petit



**Francis Picabia**

*Fille Née Sans Mère 1916-1917*

*Machine Tournez Vite*

**1917**

Tempera sobre papel 50 x 65  
Tempera sobre papel 49 x 32 cm



<b>OBJETO DE INTERPRETACIÓN</b>	<b>ACTO DE INTERPRETACIÓN</b>	<b>BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN</b>	<b>PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN</b>
<p><b>I. ASUNTO PRIMARIO: "FORMA"</b></p> <p>Enumeración de motivos. Identificación de formas puras, de objetos naturales.</p>	<p><b>DESCRIPCIÓN PRE-ICONOGRÁFICA</b></p> <p>Este primer nivel descriptivo versará sobre el inventario del nuevo material simbólico de las imágenes mecanomórficas. En este sentido parece improbable realizar un primer nivel de análisis de las obras vanguardistas tal como lo planteaba Panofsky: identificación de formas puras como representación de objetos naturales, pues <i>"las disposiciones de rasgos inobjetivos en las imágenes mecanomorfas no son figuras"</i></p>	<p><b>EXPERIENCIA PRÁCTICA</b></p> <p>Identificación de las formas visibles con objetos conocidos. No proporciona un resultado coherente con el significado de la obra.</p>	<p><b>HISTORIA DEL ESTILO</b></p> <p>Conocimiento de la manera en que en distintas condiciones históricas estos objetos han sido expresados mediante estas formas: No proporciona un resultado coherente.</p>

	<p><i>identificables en términos de objetos naturales”<sup>24</sup>.</i></p> <p>Se reduce a una apropiación de motivos.</p>		
<p><b>II. ASUNTO SECUNDARIO O CONVENCIONAL: “IDEA”</b></p> <p>Imágenes, historias: temas</p> <p>Relación de los anteriores motivos con determinados temas o conceptos: combinaciones de motivos.</p>	<p><b>ANÁLISIS ICONOGRÁFICO</b></p> <p>Los <b>temas</b> son ahora diferentes. Se utilizan motivos mecánicos para representar temas ajenos a la ingeniería.</p> <p>Al tratarse de unos <i>dessins trouvés</i>, sus títulos no hacen referencia a su contenido o significado.</p>	<p><b>CONOCIMIENTO DE LAS FUENTES LITERARIAS</b></p> <p>Conocimiento del arte de vanguardia, específicamente del dadaísmo.</p>	<p><b>HISTORIA DE LOS TIPOS:</b></p> <p>Falta de tradición figurativa.</p>
<p><b>III. SIGNIFICACIÓN INTRÍNSECA: “CONTENIDO”</b></p> <p>Valores simbólicos.</p>	<p><b>INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA</b></p> <p>No existe equilibrio entre idea y forma por lo cual no se facilita la interpretación de su contenido pudiendo dar lugar a diversos significados e interpretaciones.</p>	<p><b>INTUICIÓN SINTÉTICA</b></p> <p>Análisis correcto de imágenes.</p> <p>Necesidad de una facultad mental similar a la necesaria para realizar un diagnóstico.</p> <p>Puede ser subjetiva e irracional.</p>	<p><b>HISTORIA DE SÍNTOMAS CULTURALES O SÍMBOLOS: “TRADICIÓN”</b></p> <p>Habrà que confrontar el significado intrínseco de la obra en estudio con lo que considera significado intrínseco de los documentos culturales relacionados con dicha obra: documentos que atestigüen las tendencias políticas, culturales, sociales... de la personalidad o el período sometido a investigación.</p>

Tabla 2: Estudio de las obras de Francis Picabia

<sup>24</sup> M. Le Bot, (1979), *Pintura y Maquinismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, p.p. 176-184