

Futurismo

SYLVIA MARTIN

TASCHEN

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

04
f
T

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	01
				BANDEJA	29
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			

La autora

Sylvia Martin (nacida en 1964) trabaja en Munich como curadora y publicista de arte *freelance*. Doctora en historia del arte por la universidad de Colonia, ha trabajado de mentoria en el Kunstmuseum de Düsseldorf y como curadora y colaboradora científica en el Kunstmuseum y en el museum kunst palast de la misma ciudad.

La editora

Uta Grosenick (nacida en 1960) vive en Colonia y trabaja como escritora y editora *freelance*. En TASCHEN ha editado las siguientes obras: *Art at the Turn of the Millennium*, 1999 (en colaboración con Burkhard Riemschneider); *Mujeres artistas*, 2001; *ART NOW*, 2002 (en colaboración con Burkhard Riemschneider); *Büttner*, 2003. Desde 2004 es la editora de la presente colección de TASCHEN.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«¡Los artistas al poder! ¡Gobernará el gran proletariado de los hombres geniales!»

F.T.Marinetti

Cubierta
FORTUNATODEPERO
Movimiento de pájaro (detalle)
1916, óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm
Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
© VG Bild-Kunst, Bonn 2005

1267

9 1029



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
3098363
CTP. 97

Futurismo

SYLVIA MARTIN
UTA GROSENICK (ED.)

Facultad de Artes
BIBLIOTECA

TASCHEN
KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO



contenido

6 **Arte + Acción + vida = Futurismo**

1910/1911

26 **UMBERTO BOCCIONI** — La ciudad que se alza
28 **UMBERTO BOCCIONI** — Estados de ánimo
30 **UMBERTO BOCCIONI** — La calle penetra en el edificio
32 **ANTON GIULIO BRAGAGLIA** — Mano en movimiento
34 **CARLO CARRÀ** — Ritmos de objetos
36 **CARLO CARRÀ** — Funerales del anarquista Galli
38 **LUIGI RUSSOLO** — La rebelión
40 **LUIGI RUSSOLO** — La música

1912/1913

42 **GIACOMO BALLA** — Dinamismo de un perro con cadena
44 **GIACOMO BALLA** — Muchacha corriendo en el balcón
46 **UMBERTO BOCCIONI** — Dinamismo de un jugador de fútbol
48 **UMBERTO BOCCIONI** — Formas únicas de la continuidad en elespacio
50 **LEONARDO DUDREVILLE** — Expansión de la lírica
52 **LUIGI RUSSOLO** — Dinamismo de un automóvil
54 **LUIGI RUSSOLO** — Dinamismo plástico de los movimientos simultáneos de una mujer
56 **GINO SEVERINI** — Bailarina azul
58 **GINO SEVERINI** — Autorretrato

1913/1914-1918/1919

60 **GIACOMO BALLA** — Mercurio pasando por delante del sol visto a través del catalejo
62 **GIACOMO BALLA** — Viva Italia
64 **GIACOMO BALLA ET AL.** — Vida futurista
66 **CARLO CARRÀ** — Manifestación intervencionista
68 **FORTUNATO DEPERO** — Movimient0 de pájaro
70 **FORTUNATO DEPERO** — Mecánica de bailarines (Maquinismo de bailarines, bailarina + ídolo)
72 **FORTUNATO DEPERO** — Construcción de una joven
74 **FILIPPO TOMMASO MARINETTI** — Velocidad elegante – Palabras en libertad (primer récord)
76 **ANTONIO SANT'ELIA** — Central eléctrica
78 **GINO SEVERINI** — Expansión esférica de la luz centrífuga
80 **GINO SEVERINI** — Tren de la Cruz Roja cruzando una población
82 **MARIO SIRONI** — El aeroplano
84 **ARDENGO SOFFICI** — Composición con «Lacerba»

A PARTIR DE 1919/1920

86 **TULLIO CRALI** — Batalla aérea I
88 **GERARDO DOTTORI** — El milagro de la luz durante el vuelo
90 **VIRGILIO MARCHI** — Diseño para un edificio
92 **ENRICO PRAMPOLINI** — Tarantela
94 **ENRICO PRAMPOLINI** — F. T. Marinetti

Arte + Acción + vida = Futurismo

1. F. T. MARINETTI
Manifiesto fundacional del futurismo
Le Figaro, 20 de febrero de 1909

2.
Futuristas en París
1912, de izquierda a derecha: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini
Propiedad privada

El año 1909 representa para Italia un punto de inflexión decisivo en su evolución cultural. Hacía ya mucho tiempo que tanto las tradiciones transmitidas desde la Antigüedad y cultivadas por una comunidad internacional aficionada al arte, como la imagen de una Arcadia eterna sostenida por los viajeros hasta muy entrado el siglo XIX se habían difuminado en el país. En 1786, tras llegar a Roma al término de un largo viaje, Johann Wolfgang von Goethe anotó en su diario la imposibilidad de hacerse con tantos tesoros, los cuales, sin embargo «servirían a él y a otros en su lugar de trabajo de guía y de estímulo durante toda la vida». Todavía hoy, frente a las ruinas de los monumentos antiguos, las riadas de turistas perciben características estilísticas y concepciones axiológicas de índole clásica.

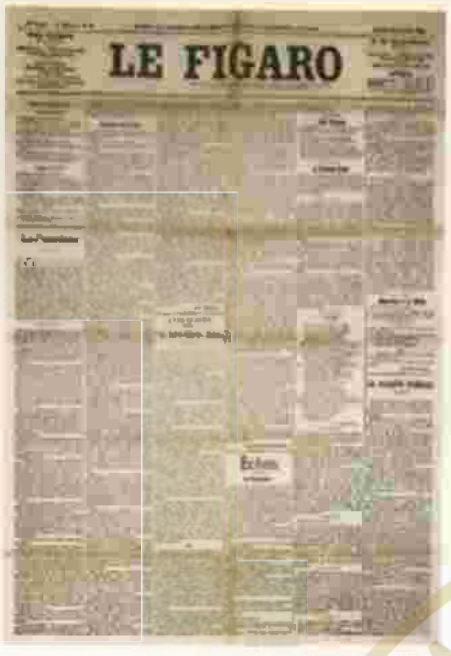
Durante el siglo XIX no se registraron intentos de renovación en aquella cultura, que se alimentaba de la gloria de los tiempos pasados. El trabajoso recorrido político, social y económico que efectuó Italia en la segunda mitad del siglo XIX hasta convertirse en una nación unida y moderna, la época del Risorgimento (Resurgimiento), contribuyó a contrarrestar las fuerzas emancipadoras. Los mismos *macchiaioli* (pintores de manchas), que con su pintura vital y suelta formulaban artísticamente una correspondencia con la estatalidad nacional italiana, no representaban más que una versión –menos acentuada en cualquier caso– del impresionismo francés inmediatamente anterior.

visiones míticas de un mundo nuevo

Vino después el gran ajuste de cuentas, la reorientación y la integración de Italia en la rueda de las tendencias actuales y progresistas de la época moderna, como el expresionismo y el incipiente cubismo. Con la publicación del manifiesto *Le futurisme* (El futurismo) en la popular revista francesa *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, Filippo Tommaso Marinetti fundó por sorpresa el movimiento futurista. Algunos años después escribió: «Dudé un momento entre dinamismo y electricidad. Mi corazón italiano latió con más intensidad cuando mis labios descubrieron en voz alta la palabra *futurismo*. Era la nueva fórmula del arte-acción». En las tres décadas siguientes se congregaron bajo este lema numerosos artistas de distintos campos culturales: literatura, artes plásticas, teatro, artesanía, música y fotografía. Su objetivo común era la renovación de la vida social en todos sus ámbitos, tanto artísticos como sociales; los nuevos logros técnicos y los últimos descubrimientos científicos han a representar el punto de partida y el módulo de sus ideas. De ahí que el futurismo no constituya una vanguardia que, como el cubismo por ejemplo, trabaja exclusivamente en innovaciones estéticas formales, sino que es más bien un movimiento vital. Asumen esta visión las personalidades artísticas más diversas que si, por un lado, enriquecen el movimiento con su personalidad, por otro lo hacen proclive a las disensiones y a las escisiones.

1895—Wilhelm Konrad Rontgen descubre los rayos X

1899 — Primera telegrafía sin hilos a través del Canal de la Mancha



1



2

«Dicho en términos sencillos, el futurismo significa odio al pasado. Aspiramos a combatir enérgicamente el culto al pasado y a destruirlo.»

F. T. Marinetti

En consecuencia, el grupo futurista es muy flexible en cuanto a su composición personal, temporal y local y atraviesa muchos altibajos hasta su extinción definitiva en la primera mitad de la década de 1940.

Marinetti fue durante mucho tiempo la cabeza indiscutible del movimiento. Nacido en Alejandría, Egipto, en 1876, realizó inicialmente cursos de jurisprudencia para dedicarse después íntegramente a la literatura y a la poesía. En París, donde estudió, se sentía tan en su casa como en Milán, ciudad de residencia de su familia. En 1905 Marinetti fundó en Milán la editorial Poesia y la revista del mismo nombre, que fue un foro de la poesía internacional y el primer órgano periodístico del futurismo. *La Voce*, *Lacerba* e *Italia futurista*, todas con sede en Florencia, fueron otras tantas revistas culturales, que, sin embargo, no siempre se situaban indiscriminadamente tras las doctrinas futuristas.

Marinetti organizó conferencias en Francia y en Italia, en las que recitaba a poetas franceses románticos y simbolistas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud o Gustave Kahn. En Marinetti apuntaban ya desde muy pronto muchas cosas que después lógicamente acentuó para su movimiento futurista: retórica incisiva en su lenguaje hablado y escrito, comunicación a través de los medios de masas y conexiones internacionales.

El manifiesto fue un medio de distribución central al que recurrieron prácticamente todos los futuristas. El espíritu rector de Marinetti dictaba las normas. En su artículo del 20 de febrero de 1909 sentó las bases de la forma lingüística del manifiesto, es decir, redactó una proclamación dirigida al público en general. Sin analizar ni siquiera por aproximación la situación cultural y social de Italia, Marinetti proclama un nuevo estado y una nueva concepción del mundo en once puntos:

1. «Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía, la temeridad...»

4. «Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad...»

7. «Ya no hay más belleza que en la lucha. Ni obras maestras que no tengan un carácter agresivo...»

9. «Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer...»

El estratega de la comunicación que era Marinetti esperaba salvar, mediante el manifiesto, el abismo entre los artistas y la obra de arte por un lado y el público por otro, abismo que precisamente en el siglo XIX se traduciría en un estado general de extrañamiento.

Elocuente e incondicionalmente exclusivista, Marinetti rechazaba todas las tradiciones recibidas. Quería destruir los museos y las bibliotecas, centros de conservación y de colección. «Museos, cementerios!», para él eran lo mismo. El *pasadismo*, concepto con que se designaba globalmente una Italia retrógrada, debía ser sustituido por el futurismo.

1901 — Wilhelm Konrad Röntgen obtiene el premio Nobel de física 1902 — Los coches de carreras alcanzan la velocidad máxima de 100 km/h
1905 — Los hermanos Voisin inician la construcción de aviones en París



«un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más bello que la victoria de samotracia.»

F. T. Marinetti

Los mismos artistas proclamaban el lema del futurismo como una bandera del movimiento. Representaba la glorificación ilimitada de la técnica, de la velocidad y de la vitalidad en una estructura social de la sociedad profundamente modificada por la industrialización. El automóvil –para Marinetti un coche de carreras era más bello que la *Victoria de Samotracia*–, el tranvía, el teléfono, el avión y la red ferroviaria eran conquistas técnicas que alteraron profundamente la imagen de las calles y la representación del mundo desde finales del siglo XIX. Las distancias se desvanecían, las perspectivas se acortaban o se desplazaban y todo daba la impresión de encontrarse en un movimiento acelerado. En los productos de la revolución industrial se manifestaban para Marinetti los signos de un nuevo modelo de vida. Los elevó a la condición de fetiches de una actitud basada en la fuerza y en la rebelión, de un ímpetu revolucionario considerado como símbolo del futuro. No obstante, a través de su primer manifiesto futurista, Marinetti, que se proponía superar la mitología y el ideal, transmitió justamente esto: un mito fundacional. Durante una noche en vela sus seguidores descubrieron el ambiente tecnoide que penetraba en su vivienda con sus ruidos y olores. «Y escuchando la oración extenuada del viejo canal y el crujir de huesos de los palacios moribundos decorados de verdín, de repente rugieron bajo nuestras ventanas los automóviles hambrientos.» Los amigos salieron a la vida de la ciudad. «Nos aproximamos a las tres máquinas refunfuñantes para acariciar sus petrales.» La carrera salvaje con las bestias, los automóviles, a través de la ciudad terminó en una fosa. «Oh fosa maternal medio llena de agua fangosa. Oh zanja de desagüe de una fábrica.» Conductores y coche emergieron del fango como recién nacidos y vitalmente animados a pesar de las heridas. Entonces dictaron los once puntos mencionados y entonaron un canto de cisne a la vieja Italia.

Marinetti ensalzó las últimas conquistas técnicas, pero no mostró ningún interés por las condiciones reales de trabajo y de producción existentes en las fábricas del norte de Italia. Quedaba fuera de su campo de visión el hombre como juguete del afán expansionista de la gran industria y como víctima impotente de la injusticia social. A cambio, en su novela *Mafarka*, publicada en 1910, trazó la imagen de un «superhombre» que formulaba el equivalente subjetivo del mundo técnico objetivo: un híbrido de hombre y máquina. Concebido al margen de la mujer, este titán carece de recuerdos sentimentales. Vive únicamente en función del momento, en el que descarga su vitalidad y su fuerza destructora sin que nada se lo impida.

Por su voluntad de renovación radical, por su energía prometeica y por su incisiva carga polémica, la visión mítica marinettiana de un mundo nuevo evoca sin duda el texto filosófico de Friedrich Nietzsche *Así hablaba Zaratustra*, publicado entre 1883 y 1885, que fue de lectura obligada para muchos artistas de finales del siglo XIX y principios del XX. La figura nietzscheana de Zaratustra adoctrina al

1906 — Wilhelm Worringer publica en Munich su tesis doctoral *Abstracción y naturaleza*

1909 — Louis Blériot es el primero en atravesar el Canal de la Mancha en un aeroplano

3.
E. T. Marinetti en su automóvil
hacia 1908

4.
Portada de la revista «Poesia»
1909

5. F. T. MARINETTI
Manifesto futurista
1918/1919



4



5

«superhombre», que deberá reemplazar al hombre que se ha vuelto cómodo y que, por tanto, carece de futuro. También Nietzsche combatió las rígidas concepciones burguesas de los valores y prácticamente no excluyó de su crítica ningún ámbito, ni el eclesiástico, ni el político, ni el literario, ni el científico.

El simulacro de proceso literario emprendido contra el autor en Milán el mismo año de su publicación refleja la eficacia real de la novela *Mafarka* de Marinetti. Se acusaba a su autor de atentar contra la moral y el decoro. Aun cuando Marinetti, que se hizo cargo de su propia defensa, fue finalmente absuelto, el caso presentaba dos puntos esenciales; por un lado, la discrepancia entre las visiones vitalmente renovadoras de los futuristas y las concepciones de los valores morales vigentes en la sociedad burguesa italiana y por otro, la posibilidad de dar a conocer con la máxima efectividad la ideología futurista a través de un espectáculo público.

La provocación y el alboroto como acciones artísticas mediáticas

El 12 de enero de 1910, antes del simulacro de proceso de Marinetti, tuvo lugar la primera *serata futurista* (velada futurista) en el teatro municipal de Trieste, el Politeama Rossetti. Las *serate futuriste* eran veladas que los artistas organizaban muchas veces con poco margen de tiempo en diversos lugares y cuyos programas incluían puntos variables. Integradas por recitaciones de poemas, manifiestos y números musicales, constituían el marco de una acción artística que buscaba la provocación y el alboroto. Declamando sus textos o con incitaciones tales como «no pedimos aplausos, sino pitidos», los futuristas obligaban al público a la interacción. Trataban sistemáticamente de establecer un estado de excepción en el que los espectadores pasaban a ser actores y en el que se imponían la anarquía y el caos vital. El escándalo era el objetivo explícito que daba a conocer el movimiento futurista a través de la información posterior facilitada por los medios, introduciendo una forma de anarquismo en la sociedad burguesa.

La primera velada tuvo lugar el 12 de enero y transcurrió de un modo más bien tranquilo. En Milán, centro del futurismo hasta 1915/1916 y escenario de la segunda *serata futurista*, la reacción del público fue más agitada. La velada se anunció mediante breves comunicaciones publicadas en los periódicos, con carteles y a través de la propaganda boca a boca realizada por los artistas. El acto celebrado en el Teatro Lírico el 12 de febrero acabó totalmente fuera de control. Junto a la explicitación de los objetivos futuristas y la lectura tanto del manifiesto fundacional como de diversos poemas, la introducción de la discusión antiaustriaca, candente en aquellos momentos en Italia,

1911 — Italia comienza en Libia la guerra contra Turquía
1911 — Revolución en China
1911 — Vasily Kandinsky publica su libro teórico *Sobre lo espiritual en el arte*

«batalla: peso y olor 12,45 flautas gemidos calor sofocante bumbum alarma gargaresh ruidos tiroteo marcha tintineo/mochilas fusiles cascos de caballos clavos cañones crines ruedas cajas judíos bollos amasados con manteca de cerdo tortas de aceite cantinelas/tenderetes nubes de polvo tornasoles legañas hedor canela/moho flujo y reflujo pimienta peleas suciedad remolinos floraciantas – naranjo filigrana miseria/dado piezas de ajedrez baraja jazmín + nuaz moscada + rosa arabesca mosaico carroña espinas mamarrachada...»

F. T. Marinetti



provocó reacciones tumultuarias en el público. Avivada por las provocadoras consignas de los futuristas y por los abucheos y los comentarios de los espectadores, la situación fue subiendo de tono. Sólo la presencia de dos funcionarios pudo evitar que el público llegase a las manos. Los artistas se vieron obligados a interrumpir la velada en el teatro, pero el alboroto todavía continuó algún tiempo en la calle.

Para los futuristas la velada fue un escándalo perfectamente escenificado. Los jóvenes artistas lograron de este modo llamar la atención de los medios, que se ocuparon de difundir las nuevas ideas y de dirigir su recepción. En cierta medida podían recurrir para ello a experiencias y estrategias del siglo XIX. Por ejemplo, en 1853 Gustave Courbet causó sensación en el Salón anual de París con su cuadro *Bañistas*. El tema de las dos mujeres desnudas escandalizó profundamente al público de la época. Los futuristas desarrollaron radicalmente aquellos intentos convirtiéndolos en estrategias artísticas.

Las *serate futuriste* –hasta finales de 1915 se celebraron numerosas acciones artísticas en las ciudades más importantes de Italia– no sólo tuvieron una importancia capital para los futuristas como foro anarquista, sino que constituyeron una plataforma importante para los artistas sin posibilidades de exponer o de publicar. Así, por ejemplo, Luigi Russolo, que realizó primero estudios de música y después de pintura, pudo presentar sus instrumentos productores de ruido, los *intonarumori*, en la velada organizada en el Teatro dal Verme de Milán el 21 de abril de 1914. Le había precedido el manifiesto *El arte de los ruidos*, fechado el 11 de marzo de 1913, que Russolo dirigió en forma de carta a su colega futurista y compositor Francesco Balilla Pratella. Los *intonarumori* consistían en grandes cajas con conos acústicos que, activadas en parte por los llamados acumuladores, producían los sonidos y los ruidos más diversos. Zumbaban, tintineaban, vibraban, pitaban, chillaban, silbaban, en una palabra, trasladaban a la sala de conciertos la acústica del mundo técnico. A finales de la década de 1940 la música concreta recurriría de nuevo a todo aquel material sonoro tomado como préstamo al entorno real. En la velada milanesa de 1914 la acción artística y musical terminó en una batalla caótica en la que se enzarzaron los futuristas, el público y la policía.

Los pintores futuristas

El pintor Umberto Boccioni descubrió como espectador el movimiento futurista en la velada celebrada en el Teatro Lirico de Milán el 15 de febrero de 1910. Quedó fascinado por Marinetti y se unió al grupo con sus amigos Carlo Carrà y Luigi Russolo. Estos pintores, cuyas obras contribuyeron de manera decisiva a perfilar la imagen del futurismo, pasaron algún tiempo inadvertidos, pues el movimiento

1911/1912 — Constitución de la *pittura metafisica* en torno a Giorgio de Chirico, Carlo Carrà y Giorgio Morandi
1912 — Establecimiento del sufragio universal en Italia



7

6.
Taller de «intonarumori», Milán

7. UMBERTO BOCCIONI
Serata futurista
Milán, 1911, de izquierda a derecha: Umberto Boccioni, Francesco Balilla Pratella, F. T. Marinetti, Carlo Carrà, Luigi Russolo; al fondo, cuadros de Boccioni, Carrà y Russolo
Propiedad privada

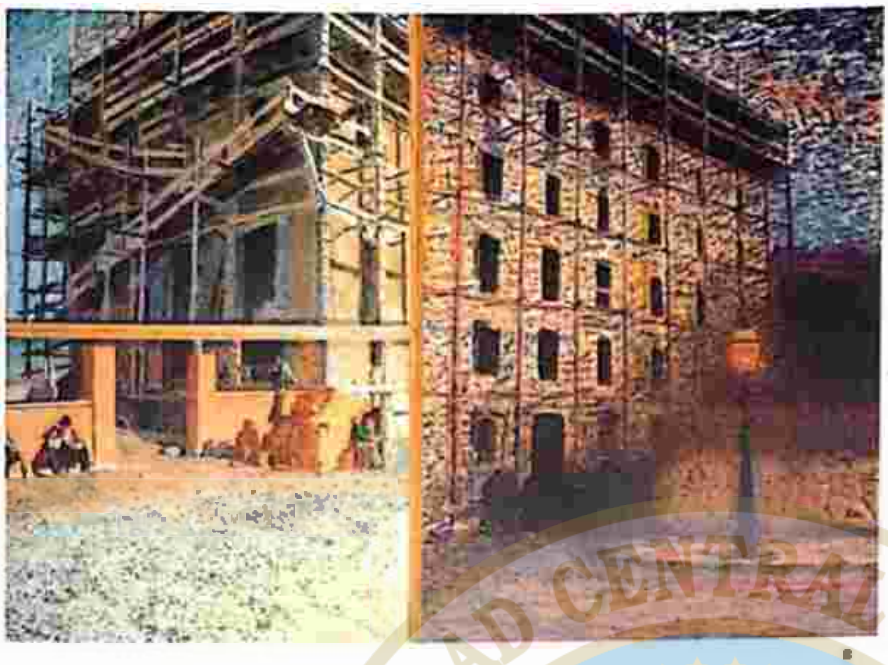
no se iniciaría hasta el manifiesto de Marinetti y su proclamación de una concepción futurista de la vida redactada en colaboración con sus amigos escritores. En aquellas fechas, 1909, todavía no existía un equivalente estético en ninguno de los múltiples dominios del arte frecuentados posteriormente por los futuristas. Tampoco se registraban novedades estilísticas ni de contenido en la literatura, el campo de Marinetti. El escritor y autor dramático Gabriele d'Annunzio marcaba la pauta en la Italia del *fin de siècle* con su visión de la cultura cargada de simbolismo y comprometida con el ideal de belleza de la Antigüedad. Sus obras, cargadas de emotividad, se nutrían del sentimiento del Risorgimento animado por la idea de la unidad italiana. Los protagonistas de las artes plásticas tenían muy pocos puntos de contacto antes de su adhesión al futurismo.

Umberto Boccioni, figura clave del movimiento futurista junto con Marinetti, vivía en Milán desde 1907. Antes había asistido en compañía de Gino Severini a las clases de Giacomo Balla en Roma. Por aquellas fechas Balla estudiaba el medio obrero y el progreso de la civilización tal como podía observarlos en su entorno inmediato, en la metrópoli en desarrollo que era Roma. Su cuadro *La jornada del obrero*, de 1904, reflejaba la realidad proletaria recurriendo a un edificio en construcción. El pintor hacía saltar en pedazos distintas perspectivas y situaciones, acercándose muchísimo a uno de los puntos de partida fundamentales del futurismo: la representación simultánea de diferentes impresiones sensoriales. Más adelante la acción de construir edificios sería para los futuristas sinónimo de lo creador en sí mismo. En Milán, Umberto Boccioni hizo suya esta forma del realismo de motivación social. Además de algunos emotivos autorretratos, pintó el cuadro *Talleres en Porta Romana*, que representaba en forma de momentos la floreciente industria de la periferia de Milán. Dados el vertiginoso desarrollo industrial de Milán, de Turín y de otras ciudades del norte por un lado y el abandono de un sur marcadamente agrícola y sumido en una profunda crisis agraria por otro, la joven nación italiana se sostenía sobre piernas vacilantes. La prosperidad económica, que hubiera requerido una política social adecuada, entraba en colisión con unas estructuras políticas anquilosadas. Los disturbios, las huelgas y las represiones fueron la consecuencia de esta negligencia.

En este sentido Milán fue uno de los principales focos de desórdenes, de modo que tanto Boccioni como Carlo Carrà y Luigi Russolo, que también se habían establecido en la ciudad, se vieron involucrados en los acontecimientos. Carrà entabló amistad con socialistas y anarquistas y se interesó por los textos de Karl Marx; Russolo se movía en los ambientes literarios y empezó muy pronto a escribir artículos para la revista *Poesia* de Marinetti. A su vez, Gino Severini residía fundamentalmente en París desde 1906, estableciendo así la conexión entre los futuristas milaneses y la palpitante capital cultural de Europa. Sus mundos de imágenes giraban en torno

1913 — Sigmund Freud publica *Totem y tabú*

1914 — El asesinato en Sarajevo del archiduque de Austria Francisco Fernando y de su esposa Sofía desencadena la Primera Guerra Mundial



8. GIACOMO BALLA

La jornada del obrero
1904, óleo sobre cartón, 100 x 135 cm
Propiedad privada

9. UMBERTO BOCCIONI

Talleres en Porta Romana
1909, óleo sobre lienzo, 75 x 145cm
Propiedad privada

a los temas parisinos clásicos: el teatro, las bailarinas y obviamente, el barrio de Montmartre, donde los artistas se citaban en los cafés para intercambiar ideas.

Los cinco artistas –Balla, Boccioni, Carrà, Russolo y Severini– suscribieron el 11 de febrero de 1910 el *Manifiesto de los pintores futuristas* y condujeron la producción artística futurista a una de sus primeras cimas, hasta que hacia 1915 una profunda escisión modificó el grupo.

Manifiestos de los pintores futuristas

Por su énfasis y su rechazo sistemático de todas las tradiciones, el primer manifiesto de los pintores futuristas se asemejaba a la primera proclamación de Marinetti: «¡Compañeros! Nosotros os decimos que el triunfante progreso de las ciencias ha determinado en la humanidad cambios tan profundos que se ha abierto un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros, libres y seguros de la radiante magnificencia del futuro». Se acusaba de corrupción y pereza generalizadas al sistema artístico y en la historia italiana sólo se aceptaba como modelos a tres pintores de la generación anterior –Giovanni Segantini, Gaetano Previati y Medardo Rosso– ignorados por la crítica. Una vez más, los militantes futuristas se describían sobre todo por su definición negativa. Entre los ocho principios propuestos sólo el último apuntaba vagamente a un objetivo estético: «Representar y magnificar la vida actual, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa».

Era fácil asumir los motivos de los avances de la civilización y de sus efectos: el automóvil, el aeroplano, la luz eléctrica, la construcción de edificios, la actividad humana y las luchas callejeras estaban en todas partes. Ahora bien, ¿cómo vincular tales insignias y escenas con el nuevo sentimiento de la vida y trasladarlas idóneamente al lienzo? Al llegar aquí todos los artistas tuvieron dificultades al principio; en esta fase, en la que todavía las aspiraciones y la producción no se emparejaban, Boccioni reconoció: «El compromiso contraído es terrible y los medios artísticos aparecen y desaparecen en el momento de la realización». Los pintores recurrieron a elementos formales con los que estaban familiarizados desde el impresionismo, el divisionismo e incluso el simbolismo. Experimentaron con las potencialidades expresivas de la línea, descompusieron sus motivos en innumerables puntos de color y los disolvieron en una fuga de luz.

Al mismo tiempo analizaron teóricamente su búsqueda de medios pictóricos nuevos y adecuados y el 11 de abril de 1910 publicaron su segundo manifiesto: *Manifiesto técnico de la pintura futurista*, en el que, como apunta el título, se concretaban todavía más

1914 — Aparece en Inglaterra *Dublineses*, de James Joyce
23.5.1915 — Italia declara la guerra a Austria-Hungría
1915 — Benito Mussolini funda en Milán el periódico *Il Popolo d'Italia*



«Nos proporciona mucho más placer la combinación perfecta de los ruidos de los tranvías, los motores de combustión interna, los automóviles y las masas ajetreadas que el escuchar otra vez la Heroica o la Pastoral por ejemplo ... disfrutaremos orquestando en espíritu los ruidos ... de la excitación masiva de las estaciones, las acerías, los talleres, las prensas de imprimir, las centrales eléctricas y el ferrocarril suburbano. Tampoco deberíamos olvidarnos de los ruidos de la guerra.»

Luigi Russolo

los conceptos de un mundo pictórico futurista. Se señalaba que el complementarismo o adición de colores (rojo-azul, verde-naranja, morado-amarillo) era una condición previa absoluta de la pintura moderna y se constataba que el movimiento y la luz destruían los cuerpos, dando, por tanto, vía libre al dinamismo.

Los futuristas italianos presentaron por primera vez sus obras en la primavera de 1911 en una exposición que, con el título de «Mostra d'Arte Libera» (Muestra de arte libre) organizaron ellos mismos en Milán, prescindiendo de todo tipo de jurado. Severini, que aunque había firmado el manifiesto aún no estaba familiarizado con las imágenes de sus hermanos de espíritu, reconoció en su visita a la exposición que todavía faltaba un acuerdo con las últimas tendencias de París. Marinetti, el único integrante del grupo con una posición acomodada, financió en otoño del mismo año a Boccioni, Carrà y Russolo un viaje a París, donde descubrieron el primer cubismo, con obras de Pablo Picasso y de Georges Braque, y los cuadros de la torre Eiffel de Robert Delaunay.

En aquel momento el mundo abandonaba en muchas partes sus fugas perspectivistas. Los procesos perceptivos constituían la piedra de toque. Los artistas ya no se contentaban con una reproducción ilusionista y recortada de lo visible, tanto más cuanto que las nuevas tesis científicas revelaban que el mundo no se reducía a su manifestación óptica. En la segunda fase analítica del cubismo, entre 1909/1910 y 1912, Picasso, Braque y sus compañeros de armas trataron de reflejar en imágenes la pluralidad de aspectos de los objetos descomponiendo los cuerpos y fundiéndolos con el espacio circundante. Fragmentada y de color gris pardo, la superficie del cuadro facilitaba una información de doble lectura: el motivo y una comprensión conceptual del espacio.

Los futuristas se aprovecharon de las soluciones estéticas formales de los cubistas y, como ellos, recurrieron a otros medios expresivos estilísticos (divisionismo, impresionismo, orfismo, expresionismo). Una y otra vez los diversos elementos estilísticos evocaban procedimientos pictóricos ya conocidos, hasta el punto de que se acusó a los futuristas de apropiación ecléctica. Al mismo tiempo el futurismo parecía anticipar la posmodernidad en virtud del aspecto de la disponibilidad. El consiguiente conflicto entre la exigencia vanguardista y el recurso estilístico no encontró solución en el futurismo.

Los pintores se esforzaron intensamente por optimizar sus medios pictóricos en relación con la nueva imagen futurista del mundo, en la cual todo se encontraba en movimiento dinámico y parecía cargado de energía. A diferencia del cubismo, que declinaba un principio de percepción sobre todo en los objetos estáticos, los progresistas italianos se proponían visualizar un modelo universal de movimiento. A pesar de fijarse un objetivo único, los pintores

1916 — Hugo Ball inaugura en Zúrich el Cabaret Voltaire

1916 — Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht fundan la Liga espartaquista, socialista

«Las casas durarán menos que nosotros. cada generación deberá construir su ciudad.»

Antonio Sant'Elía



10

10. CARLO CARRA

Caballos y jinete
1912, óleo sobre lienzo, sin medidas
Milán, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Palazzo Reale

11. ETIENNE-JULES MAREY

Cronofotografía (detalle)
1886

12. ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Fotodinamismo
1913

futuristas adoptaron diversas estrategias pictóricas; con sus representaciones de los desarrollos físicos del movimiento, Giacomo Balla fijó un polo y con su aproximación pictórica a la esencia del movimiento, Umberto Boccioni estableció el otro. Tanto Russolo y Carrà como Severini trabajaron en el marco de esta estructura de tensiones y llegaron a soluciones individuales mixtas. Excepto Russolo, que terminó dedicándose a la música, todos aquellos artistas permanecieron en el medio pictórico, es decir, nunca se cansaron de fijar el dinamismo soñado en un soporte estático: el lienzo. Consiguientemente el futurismo se limitó a sugerir el movimiento, como anteriormente lo hicieron, entre otros, el inglés William Turner en su cuadro *Lluvia, vapor, velocidad: el gran ferrocarril del Oeste*. Los objetos cinéticos, los que se movían realmente, eran inexistentes. Tampoco los experimentos escultóricos de Boccioni daban una impresión realista del movimiento.

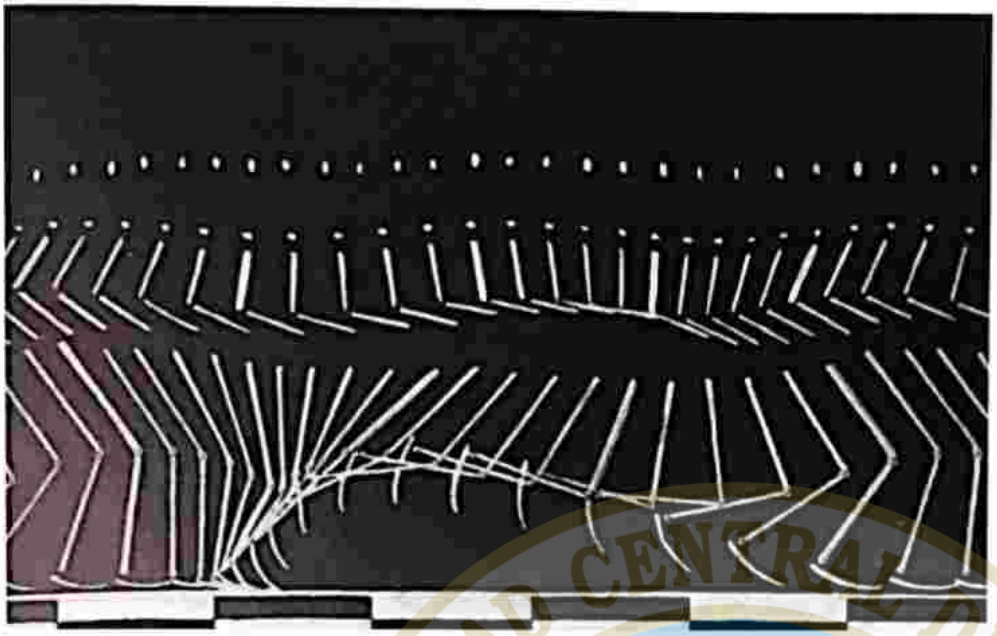
Dinamismo y simultaneidad

En la concepción futurista del arte predominan dos categorías: el dinamismo y la simultaneidad. Se condicionan recíprocamente y es difícil considerarlas por separado. Tanto conceptualmente como en cuanto al contenido los futuristas se apoyaban en los escritos del francés Henri Bergson (1859–1941), cuya filosofía práctica ejerció gran influencia no sólo en los círculos artísticos italianos. La concepción bergsoniana de la realidad como algo en devenir, resumida en el concepto clave del *élan vital*, fue en el caso de muchos artistas un estímulo para su obra o una confirmación de la misma.

En el *Manifiesto técnico de la pintura futurista* se describe el dinamismo con ejemplos escénicos: «Un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares». Y más adelante: «Las dieciséis personas que os acompañan en un autobús son sucesivamente y a la vez una, diez, cuatro, tres; están inmóviles y cambian de sitio, van, vienen y saltan a la calle bruscamente devoradas por el sol después vuelven a sentarse a vuestro lado como símbolos persistentes de la vibración universal».

Boccioni precisó estos ejemplos en su libro de 1914 *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)* [Pintura y escultura futuristas (Dinamismo plástico)]. En él distingue entre un «movimiento absoluto», que incluye tanto el movimiento propio de los objetos como el ámbito de los sentimientos en movimiento, y el «movimiento relativo» producido por el objeto movido en relación con el entorno móvil o inmóvil. Para los futuristas la realidad se compone de estas dos formas de movimiento y constituye para ellos el «dinamismo universal».

1916 — Aparece en Alemania *La teoría de la relatividad*, de Albert Einstein
1917 — Theo van Doesburg y Piet Mondrian fundan en Holanda el grupo y la revista *De Stijl*
1917 — Revolución de Octubre en Rusia



11



12

«Realizaremos plenamente nuestros objetivos artísticos cuando el movimiento sea para nosotros una sensación puramente dinámica...»

Anton Giulio Bragaglia

En la praxis pictórica los objetos se descomponen forzando las formas y multiplicando los diferentes elementos. Los pasajes de color y las líneas abstractamente dinamizadas, derivados todos ellos del objeto, ensamblan la figura y el fondo. Las «líneas de fuerza», según la expresión acuñada por el futurismo para señalar las formas-color concebidas dinámicamente, animan la estructura del cuadro, al igual que el color, que se aplica en tonos puros y fuertes, y que por su «virginidad» y «crudeza» se corresponde con el carácter de ruptura típico del futurismo. De ahí que no sean pocas las obras pintadas con un agresivo contraste de rojo y azul.

Fotografía futurista y arquitectura

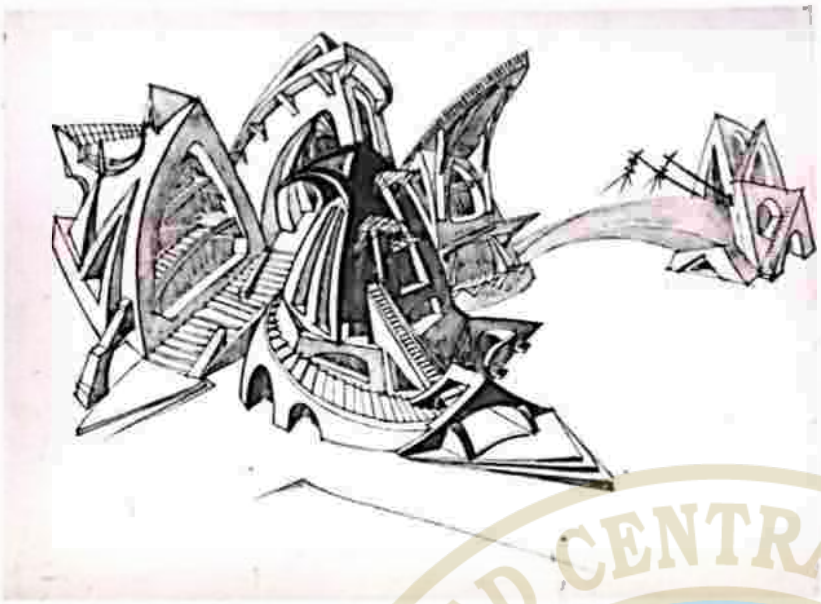
A finales del siglo XIX, Eadweard Muybridge en Estados Unidos y Étienne-Jules Marey en Francia se ocuparon de la descomposición de un movimiento en sus diversas fases, que analizaron con dos métodos distintos recurriendo siempre a la fotografía. Muybridge registró sucesivamente el proceso del movimiento con varias cámaras, en tanto que Marey utilizó un solo aparato fotográfico, construido expresamente para la ocasión. Sus cronofotografías llamaron la atención sobre todo de Giacomo Balla, quien en la Exposición Universal de París de 1900 visitó también la sala en la que se exponían fotografías de Marey. Cuando la fotografía no tenía carácter científico y obedecía a exigencias artísticas, claudicaba generalmente ante la pintura y utilizaba, plagiándolas, sus estrategias.

Hasta que no comenzó el nuevo siglo no se produjo un cambio de signos. En 1911 los hermanos y fotógrafos aficionados Anton Giulio y Arturo Bragaglia escribieron *Fotodinamismo futurista*. Conocían las cronofotografías de Marey y la concepción futurista del arte y aspiraban a una fotografía dinámica que fijase los ademanes corporales como movimiento unitario en el espacio. Las exposiciones múltiples, los tiempos de exposición largos y otras posibilidades técnicas daban como resultado una falta de nitidez del movimiento, que para los Bragaglia representaba un equivalente fotográfico-artístico autónomo del dinamismo futurista. Aunque Marinetti mantenía una actitud abierta frente a tales adelantos, tanto fotográficos, como cinematográficos, Umberto Boccioni, constreñido en este caso por la definición tradicional del arte, rechazaba las nuevas técnicas calificándolas de métodos de reproducción puramente mecánicos y no artísticos. De este modo la fotografía quedó inicialmente fuera del núcleo del movimiento futurista y no sería aceptada como medio artístico hasta la segunda fase del futurismo.

No sucedió lo mismo con la arquitectura y con el espacio público por ella configurado. Si en sus reflexiones futuristas sobre la

1918 — Final de la Primera Guerra Mundial. Creación en Alemania de la República de Weimar

1918 — El pintor y crítico de arte Mario Broglio funda en Roma la revista *Valori Plastici*, que se publicará hasta 1922



«cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas.»

F. T. Marinetti

imagen de la ciudad contemporánea los escritores y los artistas plásticos se inspiraron en las florecientes zonas industriales, en el tráfico creciente y en la vida palpitante de las calles. los arquitectos, como Virgilio Marchi, Mario Chiattone y, sobre todo, Antonio Sant'Elia, tradujeron el dinamismo universal en un superlativo arquitectónico. Se concibieron proyectos sensacionales relacionados con obras arquitectónicas centrales de la vida social moderna: edificios, estaciones de tren, centrales eléctricas o aeropuertos. La renovación de la arquitectura culminó en visiones de la ciudad en las que diversos edificios altos y estrechos se disparaban hacia las alturas y numerosas arterias formaban una red penetrante y dinámica en varios niveles horizontales. En virtud de la configuración de los diferentes edificios y de su trazado global, la ciudad era un corpus palpitante que, además de reflejar la vitalidad de la sociedad, potenciaba los fenómenos del movimiento y de la velocidad.

Principalmente, el ferrocarril urbano de Viena, construido por Otto Wagner a finales del siglo XIX como un sistema de pisos de circulación, sirvió de modelo para aquellas ideas. También el *métro* de París, el *underground* de Londres y los *skylines* de Nueva York y Chicago reflejaban la aceleración expansiva y dinámica, que en dichas aglomeraciones ya se había convertido en realidad. No obstante, los proyectos futuristas de edificios y ciudades no se materializaron en realidades arquitectónicas. Se quedaron en proyectos sobre el papel, pues las visiones desbordaban los límites de lo realizable. Así postulaba Sant'Elia en su manifiesto *La arquitectura futurista* de 1914: «Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación deberá construir su ciudad». Con su premisa de renovación permanente, el arquitecto mostraba una conformidad rigurosa con las exigencias futuristas, pero a la vez ponía en tela de juicio la realización de sus proyectos.

el espectador está en el cuadro

El fenómeno de la simultaneidad, que cubistas y orfistas analizaban y desarrollaban artísticamente por las mismas fechas en París, se consolidó en la estética futurista hacia 1912. Sobre la base del dinamismo, implicaba la coincidencia en el tiempo de distintos fenómenos y su cristalización en la obra de arte. La simultaneidad es un concepto global; incluye tanto la percepción óptica y emocional como recuerdos y asociaciones de ideas y de sentimientos. Para Boccioni es la base de la sensibilidad futurista y la consecuencia del dinamismo universal. Así, no se trata únicamente de reproducir la vida y el tráfico de las calles de la gran ciudad en su multiplicidad escénica, sino que los ruidos, los olores, las vivencias recordadas y las sensaciones provocadas deben completar la imagen de la ciudad

1918 — Kari Schwitters proclama el arte *merz*

1919 — Mussolini funda en Milán el movimiento fascista (Fasci di Combattimento)

13. VIRGILIO MARCHI

Proyecto arquitectónico
1919/1920, aguada y lápiz sobre papel, sin medidas
Propiedad privada

14. ANTONIO SANT'ELIA

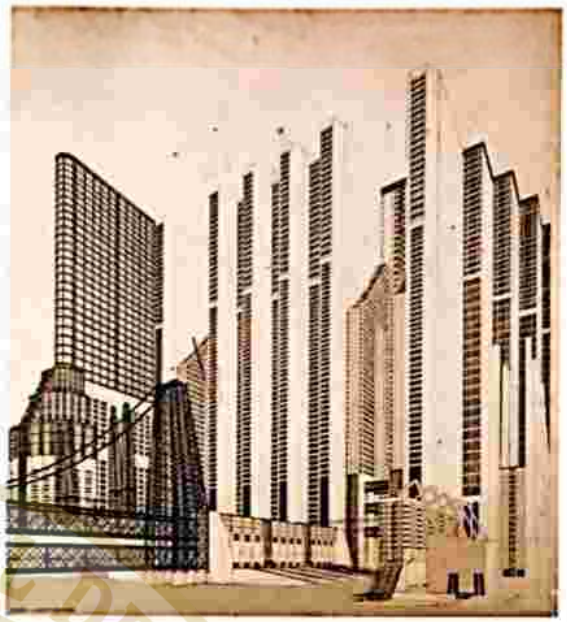
La ciudad nueva
1913, tinta, lápiz y aguada sobre papel, 29,2 x 20,3 cm
Propiedad privada

15. MARIO CHIATTONE

Construcción para una metrópolis moderna
1914, aguada y tinta china sobre papel, 106x 95 cm
Pisa, Instituto de historia del arte de la Universidad



14



15

determinando una totalidad atmosférica global. En *Visiones simultáneas*, obra de 1911, Umberto Boccioni presenta una escena urbana que los ojos de una mujer contemplan desde un balcón. La escena se descompone en facetas y en diversas perspectivas, las figuras se doblan, los colores son agresivos y no naturalistas. El espectador tiene que implicarse en la vivencia óptica y sensual junto con la figura de espaldas situada en el margen mismo del cuadro. Fieles a las palabras con las que los futuristas se presentan ante su público, «colocamos al espectador dentro del cuadro».

En este mismo sentido funcionan las *parole in libertà* (palabras en libertad) con que Marinetti amplió a partir de 1912 las posibilidades de la literatura y de la poesía. Marinetti dinamiza primero el lenguaje alineando sustantivos e infinitivos, evitando los adverbios y los adjetivos y sustituyendo los signos de puntuación por los signos matemáticos +, −, =, :, <, >. Desaparece la narración en primera persona y el sonido de las palabras se despliega dinámica y ofensivamente en un estilo telegráfico. Mediante la adición de las palabras, que presenta características de *staccato* e impide el flujo continuado de la frase, se pueden conectar simultáneamente diversos planos de percepciones y sensaciones. Cada palabra se emplea con toda su fuerza y equivale a una encarnación del poder, poder que en su novela de ficción *Un mundo feliz* Aldous Huxley describe acertadamente en el sentido del futurismo: «Las palabras se parecen a los rayos X; bien utilizadas, pueden penetrarlo todo». El recitador y provocador Marinetti crea montajes lingüísticos onomatopéyicos y con sus *tavole parolibere* (tablas parolibres) libera las palabras hasta de su presentación tipográfica. En lugar de la sucesión tradicional de frases en líneas aparecen textos para ver, en los que las palabras, las letras y los signos parecen danzar a su aire en el papel desplegando una poesía visual. En las tablas en cuestión, la estrategia de la simultaneidad aparece en toda su perfección, tanto desde el punto de vista del contenido como del de la forma.

una pintura transnacional

Desde su primera publicación, aparecida en una revista francesa, el futurismo aspiraba a un público internacional. Sus protagonistas, con Marinetti en primer término, trasladaron el movimiento a los centros culturales de Europa utilizando sus conocidos métodos basados en la acción. Pero fue la gran gira de exposiciones de 1912, en la que se mostraron las principales obras de Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini y Soffici, la que introdujo el programa futurista en las discusiones sobre las preferencias vanguardistas y sobre los principios teóricos de la percepción. Severini preparó la presentación en París en colaboración con el crítico Félix Fénéon. La exposición

1920 — Los dadaistas berlineses organizan la «Primera Feria Internacional Dadá»
1921 — Los «Fasci» de Mussolini fundan el Partito Nazionale Fascista (PNF)

«No hay miedo más estúpido que el que nos lleva a temer la superación del género artístico que practicamos. No hay pintura, ni escultura, ni música, ni poesía. sólo hay creación.»

Umberto Boccioni



16

itinerante empezó en la galería Bernheim-Jeune en febrero de 1912. Los pintores futuristas declaraban provocadoramente en el catálogo que acompañaba a la exposición: «Con nosotros empieza una nueva época de la pintura» y acusaban al cubismo, que estaba pasando justamente a su fase sintética, de ser una especie de academicismo aferrado a temas tradicionales. Dada la posición preeminente de la evolución del arte francés, que acababa de alcanzar un nuevo punto culminante con Picasso, Braque, Delaunay y Fernand Léger, su declaración equivalía a una bofetada en pleno rostro. Era, sin embargo, una ofensa necesaria para establecerse en el campo de la vanguardia. Los futuristas reiteraron sus reivindicaciones en el catálogo de la exposición de Berlín, organizada en la galería Der Sturm en abril de 1912: «Estamos en la cima del movimiento de la pintura europea». Con sus declaraciones el futurismo mostraba toda su arrogancia y al mismo tiempo la exposición de los cuadros demostraba la importancia del movimiento. Dada la ambivalencia de su presentación, en el continente se registraron reacciones que se extendían desde el enojo y la repulsa hasta el entusiasmo y la asimilación.

En París, Robert Delaunay se revolvió vehementemente contra la función de pioneros reclamada a voz en grito por los futuristas. En su opinión, el principio de simultaneidad se había realizado por primera vez en la pintura francesa contemporánea. Por el contrario, Picasso no tomó parte en el debate general. En Berlín, Herwarth Walden ofreció a los futuristas una plataforma doble: exposición de sus cuadros en la galería Der Sturm y publicación de sus artículos en la revista del mismo nombre. Boccioni publicó en ella su texto *Simultanéité futuriste* (Simultaneidad futurista). En él mantenía con firmeza una posición totalmente opuesta a la de Robert Delaunay, quien atrajo la atención total de la crítica de arte en el Salón de otoño de 1913 organizado por Walden, en el que presentó un gran número de cuadros.

La primera exposición futurista de la galería Der Sturm en 1912 fue en buena parte adquirida por el banquero berlinés Albert Borchardt, para después ser presentada bajo la dirección de Walden como muestra independiente en otras ciudades alemanas, por ejemplo en Colonia y en Múnich. A diferencia de su colega, Vasily Kandinsky, quien había fundado en 1911 Der Blaue Reiter en colaboración con Franz Marc, adoptó una posición crítica frente al movimiento futurista. El 23 de octubre de 1912 escribía Marc a Kandinsky en una carta: «Sólo unas palabras; cosas que le interesan, por ejemplo, que he visto a los futuristas en Colonia y que me ha entusiasmado sin reservas la mayor parte de sus cuadros (sobre todo Carrà, Boccioni y también Severini, en sus obras maduras); espero que no se enfade. [...] son pintores brillantes; naturalmente impresionistas; naturalismo riguroso; no son las ideas del Bl. Reiter lo que ven en el futuro...».

2.10.1922 — Mar cha sobre Roma

31.10.1922 — Mussolini es nombrado primer ministro

1924 — Primer manifiesto surrealista de André Breton



17

16.

Exposición «Futurismo»
1912, Berlín, galería Der Sturm con la muchedumbre agolpada frente a un cuadro de Umberto Boccioni

17. FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Irredentismo. Palabras en libertad
1914, tinta, pastel y collage sobre papel,
21,8 x 27,8 cm
Propiedad privada

Las líneas de Franz Marc reflejaban el interés general de la última generación vanguardista por el futurismo, del que Alfred Döblin decía lacónicamente en la revista *Der Sturm* en 1912: «El futurista se abre paso de un tirón, lanza la pesadilla de su pecho». Pero ni en Alemania ni en otros países los artistas se adhirieron al movimiento vital futurista.

Hubo un contacto más intenso en Inglaterra, donde Marinetti introdujo el futurismo en 1910 a través de sus conferencias en el Lyceum Club for Women de Londres y donde en 1912 la Sackville Gallery de la capital inglesa se convirtió en la segunda parada de la gran exposición itinerante futurista, por citar sólo dos puntos relevantes. Poco después, en 1914, algunos artistas, entre ellos Percy Wyndham Lewis, Lawrence Atkinson, David Bomberg y Ezra Pound, desarrollaron una concepción del arte en concordancia con la prosperidad industrial y con las fuerzas de la gran ciudad. El grupo, que sólo duró dos años, se formó bajo el nombre metafórico de *vorticismo*. Para ellos el pulso de su tiempo quedaba adecuadamente captado en el vórtice o torbellino y en el ritmo. Sin embargo, no vinculaban el progreso general a las dimensiones de la velocidad de los automóviles o de los aeroplanos, sino que centraban su atención en las estructuras funcionales y en el organismo interno de la sociedad. Los vorticistas rechazaban la glorificación del movimiento mecánico practicada por los futuristas por ser, según ellos, un romanticismo sentimental.

Hacia 1900 el escenario artístico ruso mantenía un activo intercambio con Europa occidental. Poco después de la aparición del futurismo en 1909 se conocía su programa en Moscú y San Petersburgo; Mijail Larionov y Natalia Goncharova habían fundado ya el rayonismo cuando Marinetti llegó a Rusia en 1914. En su lenguaje pictórico, en el que los haces de rayos embebidos de luz parecían desmaterializar los objetos, descubrían una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo. En su utópica visión, la vida real debía ajustarse a las leyes de la pintura, exigencia contraria al dogma futurista del progreso, que partía exactamente del mundo técnico existente en la realidad. Antes de fundar el suprematismo, también Kasimir Malevich atravesó una fase de orientación que calificó de cubo-futurista. Hacia 1913/1914 descomponía escenas rurales en segmentos dinámicos y rítmicos o –apoyándose en el cubismo– en facetas astilladas. Malevich analizaba el mundo de los objetos para terminar creando una pintura no figurativa, elemental. En la última exposición futurista «0-10» organizada en Rusia, concretamente en San Petersburgo en 1910 presentó su famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de 1914/1915.

Alemania, Inglaterra y Rusia fueron los ámbitos de influencia futurista más importantes, que podrían ampliarse con el área centroeuropea o con Japón. Hacia 1912 el vocabulario formal futurista estaba presente en muchas obras de los artistas más conocidos de

1926 — Fritz Lang rueda la película *Metrópolis*

1927 — Charles Lindbergh es el primer aviador que atraviesa el Atlántico como único tripulante **1929–1933 — Crisis económica mundial**



18

«No nos sirve nada de lo que nos han enseñado como verdadero en las escuelas o en los talleres. Nuestras manos están lo suficientemente libres y son lo bastante puras como para empezar desde el principio.»

Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini

la época, aunque fundido casi siempre con los medios del lenguaje pictórico de su gran rival, que era el cubismo. El ambiente de ruptura vanguardista predominaba en todas partes. Se concentraba en la renovación estética formal, permaneciendo por tanto inmanente en el reino del arte, o bien se dirigía a la vida real y se definía mediante el enfrentamiento con los dominios no artísticos, que los dadaístas declinaron de nuevo con su experimental pluralismo material. En sus actuaciones los dadaístas parecían convertir la agresividad y la actitud revolucionaria de los futuristas, destinadas a sentar las bases de un pensamiento visionario, en una crítica rotunda y cínica de la sociedad.

Guerra, exaltación de la fuerza y desmembración del grupo inicial

En el movimiento futurista se dio una estrecha conexión entre el arte y la lucha. Desde el primer manifiesto y pasando por las acciones llevadas a cabo prácticamente por la mismas fechas hasta llegar a las obras pictóricas, los objetivos futuristas, al igual que su lenguaje, llevaban la impronta de la anarquía, el énfasis revolucionario y la exaltación de la fuerza. Aquella disposición a la lucha se daba la mano con una actitud nacional y patriótica de alcance general, un panitalianismo en el que Italia debía situarse en la cumbre de los países europeos no sólo en el concurso artísticamente internacional de los *ismos*, sino en todos los campos culturales y técnicos. Aquella voluntad tenía su origen en el Risorgimento y se alimentaba de los déficit nacionales. El expansionismo italiano en África oriental de 1895 y 1896 tuvo un grave contragolpe; la industrialización fue mucho más tardía que en Inglaterra o Alemania, por ejemplo, y en el nuevo siglo Italia era un país fundamentalmente agrario. Con Giovanni Giolitti como primer ministro, Italia atravesó una fase de integración política y social, en la cual se resolverían democráticamente los problemas existentes entre el proletariado, cada vez más numeroso, y las tradicionales estructuras políticas capitalistas, pero en este campo sólo el fascismo aportó una solución provisional aunque dictatorial. El clima general se reflejaba ya en el primer manifiesto futurista, donde se decía: «Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer». En este caso coinciden el desafío bélico y el sexual.

Marinetti mantuvo su concepción de la guerra estética durante toda su vida. En el epílogo a su libro *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, escrito en 1935 y publicado un año después, Walter Benjamin atacó explícitamente la postura de Marinetti y su incapacidad para activar humanamente la propuesta de la productividad

1930 — Aparece en París el primer número de la revista *Cercle et Carré*

1930 — Los futuristas participan en la XVII Biennale de Venecia

1930 — Segundo manifiesto surrealista de André Breton

18. PERCY WYNDHAM LEWIS

Batería bombardeada
1919, óleo sobre lienzo, 182,8 x 317,8 cm
Londres, Imperial War Museum

19. NATALIA GONCHAROVA

La cosecha
1911, óleo sobre lienzo, 92 x 97 cm
Omsk, Museo de Bellas Artes

20. KASIMIR MALEVICH

El aviador
1914, óleo sobre lienzo, 125 x 65 cm
San Petersburgo, Museo Nacional Ruso



19



20

«Encontraremos el vestido futurista. Aleeeeeeeegre fresco en colores radiantes dinámico de líneas sencillas y sobre todo de vida corta para estimular la actividad industrial y dar a nuestro cuerpo el placer permanente de lo nuevo.»

Giacomo Balla

técnica. El contenido de la fuerza penetraba hasta el acto creativo de los artistas plásticos y se introducía en las soluciones artísticas. Marinetti escribió el poema *La battaglia di Tripoli* (La batalla de Trípoli) influido por la campaña libia de 1911, en la que tomó parte como corresponsal de guerra, y dos años después publicó su *Assedio di Adrianopoli* (Asedio de Adrianópolis) como una reflexión sobre sus vivencias.

En 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial, el escritor tenía frente a sus colegas la ventaja de sus experiencias. Muchos de ellos, no sólo italianos, fueron entusiasmados a la guerra, en la que veían el vehículo de la renovación de una sociedad que consideraban fosilizada. Entre ellos estaba también Franz Marc, quien dejó dicho patéticamente: «La guerra se hace para purificar y se vierte la sangre enferma». En este sentido los futuristas querían asistir a la desaparición del «pasadismo» y al florecimiento del «dinamismo universal». Pero tenían que hacer efectivo el heroísmo que ellos mismos habían proclamado en los preliminares de la guerra. El artista debía acreditarse como soldado y como trabajador. La imagen de la guerra idealizada, que atravesaba como un hilo rojo la producción artística futurista, se topaba ahora con la realidad de la brutal cotidianeidad bélica.

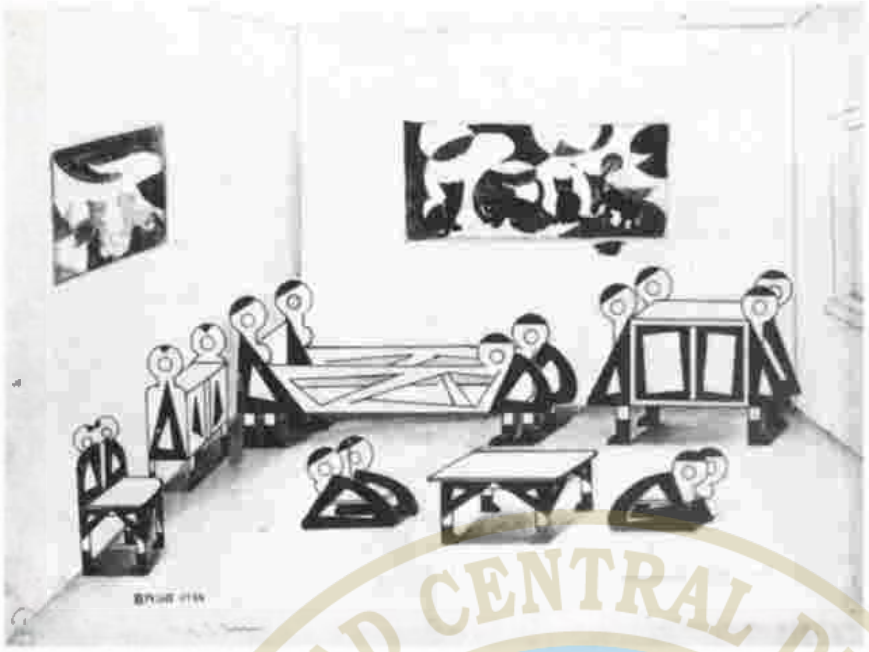
Aun cuando antes de iniciarse la guerra algún artista se había desligado del programa futurista –Carlo Carrà se distanció oficialmente del movimiento de Marinetti en 1913–, la Primera Guerra Mundial fue la época en la que se deshizo el grupo futurista inicial. Los artistas reaccionaron de forma distinta a la realidad de la guerra; algunos buscaron un orden nuevo y secundaron un *richiamo all ordine* (llamada al orden). Carrà se unió a la *pittura metafisica* de Giorgio de Chirico, Mario Sironi fundó el grupo neorrealista Novecento y Balla y Severini se decantaron por la pintura figurativa. Umberto Boccioni experimentó con un lenguaje pictórico inspirado en Paul Cézanne antes de perder la vida en 1916 en un accidente de equitación. El mismo año moría en el frente el arquitecto Sant'Elia.

Futurismo y fascismo

Al término de la Primera Guerra Mundial, Marinetti reunió a su alrededor a nuevos combatientes y el movimiento, que ya respondía desde el principio a motivaciones políticas, forzó sus exigencias en relación con el cambio total de las normas sociales. En el movimiento futurista las visiones relacionadas con la reforma radical de la sociedad se mezclan con las artísticas, por lo que resulta inevitable que se entablen contactos con los acontecimientos históricos italianos. La ambivalente relación del futurismo con el fascismo, que determinó la política italiana entre 1919 y 1945, impuso durante mucho tiempo ciertas reservas frente a la primera vanguardia italiana e hizo que la recepción del *secondo futurismo* posterior se demorase.

1932 — El escritor británico Aldous Huxley publica la novela utópica *Un mundo feliz*

1934 — Campeonato mundial de fútbol en Italia (Italia-Checoslovaquia 2-1)



21



22

«El arte tiene que ser una función de la vida.»

Umberto Boccioni

El *Primer manifiesto político* apareció en 1909. Poco antes de la Primera Guerra Mundial, con ocasión de las elecciones de 1913, Marinetti, Boccioni, Carrà y Russolo establecieron un programa político en el que, entre otras cosas, se impulsaban la protección económica del proletariado y una política expansionista colonial. En *Ideas fundamentales del futurismo*, de 1920, se concretan más los objetivos políticos: creación de un ejército de voluntarios para la modernización del servicio de seguridad pública y gobierno de Italia a cargo de jóvenes militantes. Los futuristas precisaron progresivamente sus ideas, pero, más idealistas que políticos, apenas influyeron con su programa radical en la vida política real. Benito Mussolini, que conocía a Marinetti desde 1915, se aprovechó del clima de revolución intelectual del movimiento futurista. Cuando accedió al poder, se sirvió de su inalterable voluntad de renovación, de su retórica agresiva y del modelo de un sistema de grupos perfectamente organizado. El mismo Marinetti abordó esta relación en su libro de 1924 *Futurismo y fascismo*, en el que subrayaba la función pionera del futurismo y destacaba los puntos de contacto con el fascismo. Sin embargo, en la fase posterior del fascismo, se distanció del movimiento futurista y el hecho de que por cálculos políticos transigiera tanto con los conservadores como con la Iglesia católica refleja una actitud claramente antifuturista.

La relación entre el futurismo y el fascismo siguió siendo equívoca. Así, por ejemplo, en 1929 Marinetti se hizo cargo de una cátedra en la recién fundada Reale Accademia d'Italia, aunque el futurismo siempre se había opuesto a todo lo magistral y profesoral por cultivar el pasadismo. Artistas de la segunda fase futurista, como Enrico Prampolini, Gerardo Dottori o Mario Sironi, acondicionaron grandes salas de línea futurista en las grandes muestras de autopresentación del Estado fascista, como la «Mostra della Rivoluzione fascista» (Exposición de la revolución fascista) organizada en Roma en 1932.

La política cultural del fascismo italiano fue distinta de la de los regímenes totalitarios de Alemania o de Rusia, donde una discriminación brutal reprimió violentamente el arte moderno. Es cierto que Mussolini elevó de nuevo el canon del arte clásico, con su mitología romana y su inclinación a lo monumental, a la condición de arte nacional, pero toleró las tendencias modernas. Marcello Piacentini, arquitecto del fascismo, proyectó una arquitectura colosal concebida para la eternidad, mientras que según el arquitecto futurista Sant'Elia cada generación debía trazar sus propios planes urbanísticos.

El futurismo no sufrió en Italia la proscripción de que fue objeto el expresionismo en Alemania. Ahora bien, dado su programa, que se extendía a todos los ámbitos de la vida, se encontró en una situación precaria y problemática entre la compatibilidad, la adaptación y la autoafirmación.

1937 — Exposición Universal de París

1939 — Adolf Hitler inicia la Segunda Guerra Mundial invadiendo Polonia

1939 — Los italianos ocupan Albania

«queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo.»

F. T. Marinetti



23

21. GIACOMO BALLA
Proyecto de un cuarto infantil
1914

22. GIACOMO BALLA
Traje de caballero futurista
1914

23. FORTUNATO DEPERO
Preparativos para una fiesta futurista
1923

Arte y vida

En el *secondo futurismo* se registraron hasta el final del movimiento dos líneas evolutivas muy marcadas. En primer lugar, en la década de 1920 el futurismo se extendió, con nuevas premisas estéticas, a casi todos los géneros creativos: ropa, mobiliario, gastronomía, decorados y vestuario teatrales, decoración, cerámica, artes gráficas, publicidad; arte y vida estrechamente unidos. Por otra parte, en la década de 1930 con su *aeropittura* (aeropintura) los pintores transportaron el dinamismo futurista a nuevas dimensiones cronoespaciales.

Ambas tendencias procedían de lo que se conoce con el nombre de «fase heroica» del futurismo, desarrollado multidisciplinarmente desde el principio como una visión transformadora de la vida. En el *Manifiesto técnico de la pintura futurista* los pintores postulaban explícitamente la participación del arte en la vida. Marinetti y sus colegas no dejaban de ponderar enfáticamente el aeroplano como una conquista técnica y destacaban el viaje en avión como una forma de experimentar la velocidad embriagadoramente moderna. El avión aparece como motivo no sólo en Balla, Severini y Sironi, sino también, en el plano internacional, en Robert Delaunay, por ejemplo. Finalmente Kasimir Malevich y El Lissitzky definieron desde los últimos años de la década de 1910 nuevos modelos espaciales ingrávidos mediante una sintaxis del cuadro totalmente abstracta y constructiva.

Entre la primera y la segunda fase del futurismo, el manifiesto *La reconstrucción futurista del universo*, publicado en 1915 por Giacomo Balla y Fortunato Depero, fue a la vez elemento de unión y toque de darín. Ambos autores elogiaron las realizaciones de los primeros años y señalaron la plena fusión del futurismo con la vida para reconstruir el universo por esta vía. El artista reaparecía una vez más como demiurgo, aunque en esta ocasión sin el énfasis destructivo habitual hasta entonces. Construían el nuevo universo dinámico, que incluía todos los momentos de la vida, procediendo de una manera lúdica y sintética. De ahí que Balla y Depero abordasen los campos del juego y de los juguetes y propusiesen modelos educativos que marcarían profundamente la evolución posterior del niño. Según el manifiesto, el juguete futurista estimula el comportamiento creador, potencial que los futuristas descubrieron en fechas muy tempranas, cuando en 1911 invitaron a los niños en su primera exposición de Milán a presentar sus propias obras.

En consecuencia el clima cambió en la sociedad futurista; una manera de proceder sintética y constructiva sustituyó al comienzo analítico y destructivo de la fase anterior a la Primera Guerra Mundial. Vinculada a ella surgió una reorientación estética y formal en la que los artistas visualizaban el dinamismo pretendido mediante «formaciones plásticas». Los elementos estilísticos fundamentales eran la espacialidad nítida y los volúmenes elementales, así como también la

10.6.1940 — Italia declara la guerra a Francia y a Inglaterra
10.7.1943 — Desembarco en Sicilia de las tropas aliadas
1940 — Pacto tripartito entre Alemania, Italia y Japón



24



25

«Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad.»

F. T. Marinetti

intensidad y la variedad de los colores, que se aplicaban generalmente en grandes superficies. Además el artista experimentaba ampliamente con materiales extraartísticos, como el estaño y las chapas de metal, o con instrumentos musicales y electrónicos. Los mundos pictóricos creados sobre esta base en los años sucesivos daban la impresión de narraciones plásticamente intrincadas y desarrollaban un dinamismo más bien pesado. El hombre aparecía como unidad mecánicamente construida, como un ser híbrido entre un robot y un ideal carnal, ya anunciado por Marinetti en la novela *Mafarka* al crear una máquina humana de lucha.

Las premisas formales eran válidas asimismo en los numerosos ámbitos de la vida enfocados por los futuristas. Balla, por ejemplo, que había formado en Roma una falange nueva con Depero y Prampolini, se ocupó sobre todo del vestido. Ya en 1912, durante una estancia suya en Düsseldorf por motivos de trabajo, Balla llamó la atención en la casa Löwenstein por su singular indumentaria, que no sólo contrastaba absolutamente con las normas generales del vestir, sino que además chocaba con el serio atuendo de los futuristas, quienes siempre se presentaban en sus *serate futuriste* vestidos de oscuro. En 1914 escribió el manifiesto *Il vestito antineutrale* (La indumentaria antineutral). El pantalón y la chaqueta tenían muchos dibujos y el corte era dinámico. El traje de caballero futurista –más atrevido que la moda femenina correspondiente–, que Balla utilizó en su autopresentación, era idóneo para provocar y para exponer el programa futurista en un espacio público. Balla no publicó su manifiesto sobre la indumentaria femenina hasta 1920; en virtud del desprecio global marinettiano por lo femeninamente sentimental y de la reducción de la mujer a los «valores animales», el tema femenino había quedado confinado en la marginalidad. Únicamente la francesa Valentine de Saint-Point aportó una contribución teórica al futurismo con su *Manifesto della donna futurista* (Manifiesto de la mujer futurista).

La orientación interdisciplinar del *secondo futurismo* fue especialmente evidente en la *case d'arte futuriste* (casas de arte futuristas) que se extendieron por todo el país como una malla. Los artistas las equiparon con muebles, decoración, cerámica, tapices y otras cosas, todo ello hecho a mano. Constituían pequeñas unidades de distribución y proclamación futuristas, que con sus exposiciones, sus actos, sus publicaciones y su venta de productos trataban de consolidar socialmente el sentimiento futurista de la vida. En Italia no hubo una producción en serie, paralela a los intentos de la Bauhaus; sin embargo, con aquellas casas el proyecto performativo típico del futurismo adquirió una nueva forma de expresión.

El fotógrafo Anton Bragaglia inauguró la primera de esas casas, la Casa d'arte Bragaglia, el 4 de octubre de 1918 en la Via Condotti de Roma. Vinieron después, también en Roma, la Casa d'arte italiana de Prampolini y Mario Recchi y la casa de Balla, abierta al público por las

25.7.1943 — Detención de Mussolini — 3.9.1943 — El primer ministro italiano Pietro Badoglio firma el armisticio con los aliados

13.10.1943 — El gobierno italiano de Badoglio declara la guerra a Alemania



26

24. ALFREDO AMBROSI

Retrato de Benito Mussolini con una vista de Roma al fondo
1930, óleo sobre lienzo, 124 x 124 cm
Propiedad privada

25. TATO (GUGLIELMO SANSONE)

Aeroplano
hacia 1932, óleo sobre lienzo, sin medidas
Propiedad privada

26. GERARDO DOTTORI

A 300 km por hora a través de la ciudad
1930, técnica mixta sobre cartón, 48 x 60 cm
Propiedad privada

tardes, o la casa de Fortunato Depero en Rovereto, que el artista equipó con mobiliario futurista y con tapices especiales de tela. Todavía puede visitarse la Casa d'arte Depero; es uno de los pocos ejemplos que se conservan de la singular formulación futurista de una obra de arte total.

Arte con fuerza ascensional: aeropittura

Cuando a finales de la década de 1920 Balla abandonó el movimiento futurista y Depero se estableció temporalmente en Nueva York para trabajar más el ámbito de la publicidad, el rostro del futurismo sufrió un nuevo cambio con la aparición de la *aeropittura*.

Desde que Leonardo da Vinci soñase en sus diseños con el vuelo del hombre, los artistas se habían ocupado de la experiencia de volar y de sus condicionamientos físico-mecánicos. El futurismo estaba predestinado a abordar este tema, sobre todo desde que a principios del siglo xx las jornadas especiales de vuelo con sus exhibiciones popularizasen en muchas partes los viajes en avión.

Pintores como Dottori, Tato, Crali o Prampolini compartieron el entusiasmo por el vuelo de que Marinetti llevaba ya mucho tiempo hablando y crearon la *aeropittura* en la última fase del futurismo. Una vez más el culto a una máquina provocaba excitantes experiencias perceptivas, dotando al futurismo de fuerza ascensional. Las nuevas e inhabituales perspectivas espaciales y la enorme velocidad del vuelo alumbraban nuevos puntos de vista. La visión de la tierra desde arriba parabólicamente curvada constituía un tema central. Los practicantes de la aeropintura adoptaron los medios formales de la década de 1920; las tonalidades fuertes aunque también mixtas y una construcción de la imagen entre cúbica y plana-astillada dinamizaban las representaciones. En ocasiones los pintores tendían a la «mera» documentación de situaciones de vuelo o bien abstraían completamente el objeto trasladando el tema a un plano trascendental en el que los matices de color esféricos equivalían a la forma libre de experimentar el espacio durante el vuelo. Marinetti, que en 1931 redactó un manifiesto sobre la aeropintura, profetizaba en relación con el lirismo de la *aeropittura* que no tardaría en alumbrar una nueva «espiritualidad extraterrestre» en las artes plásticas.

El futurismo no llegó a cumplir su arraigado objetivo. La muerte de Marinetti en 1944 supuso el final del movimiento, que ya había perdido poder de penetración al término de la Primera Guerra Mundial. La «llamada al orden» que se dejó oír en Europa en el periodo de entreguerras y el nuevo clasicismo de la *pittura metafisica* restaron fuerzas creadoras. Además la ambigua posición del futurismo frente a la dictadura fascista le impidió perfilarse con nitidez. La ecuación arte + acción + vida = futurismo, que había impulsado el avance vanguardista de una generación italiana joven, dejó de ser válida.

1943 — Bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki

1945 — Ejecución de Mussolini

La ciudad que se alza

Óleo sobre lienzo, 199,3 x 301 cm
Nueva York, The Museum of Modern Art, Mrs. Simon Guggenheim Fund



n. 1882 en Reggio di Calabria, f. 1916 en Verona

Junto al escritor Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni es la figura decisiva del movimiento futurista. Los cuadros y esculturas que realizó entre los años 1910/1911 y 1914/1915 perfilan todavía hoy la imagen de la primera vanguardia italiana. En sus numerosos manifiestos y en su texto de recapitulación *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, publicado en 1914, comentó su producción artística desde una perspectiva teórica.

La ciudad que se alza (La città che sale) es su primera obra futurista y por su simbología y su divisionismo pictórico –reconocible en la afiligranada malla de capas de líneas de color– incorpora todos los aspectos centrales del futurismo. Le había precedido el esbozo del tríptico *Gigantes y pigmeos:* en la parte izquierda del cuadro un árbol que simboliza la noche, en el centro un tronco de caballos delante de un edificio en representación del día y a la derecha una construcción técnica en referencia al ocaso. Boccioni abandona el ciclo de un día, que encierra en un gran paréntesis la naturaleza, el trabajo y la técnica, en favor de una versión mucho más acentuada.

En este cuadro la ciudad despierta por la mañana. En la gran ciudad el trabajo y el tráfico comienzan y despliegan su propia dinámica. Los troncos de caballos, los obreros y un edificio en construcción –en el ángulo superior derecho del cuadro apurita una zona industrial que, como sucede normalmente, se sitúa en la periferia urbana– conforman una composición desbordante de dinamismo y energía mediante pinceladas cortas condensadas en corrientes y remolinos y mediante colores expresivos. Todos los detalles escénicos se interpenetran y forman un continuo en pleno movimiento.

Boccioni comprime el motivo en una metáfora de la fuerza, en la que tanto la irrupción de la gran ciudad en la nueva era industrial, como la cotidiana escena callejera constituyen la temática del cuadro. Procedente de la época preindustrial, el caballo, utilizado ahora como animal de carga, refleja el inquebrantable interés de Boccioni por la unión de naturaleza y técnica. Para él, la fuerza del caballo, también tema recurrente de Carlo Carrà, señala el camino hacia el futuro. En este caso el pintor se opone sólo aparentemente a la glorificación marinettiana de todos los productos técnicos, como el automóvil, el avión o el ferrocarril. En efecto, en el manifiesto fundacional del futurismo Marinetti describe el automóvil como una bestia jadeante y habla del olfato que la guía en la caza. Hombres, animales y máquinas son parte de una simbiosis que alumbra constantemente nuevas metamorfosis. En *La ciudad que se alza* los obreros aportan su potencial de fuerza física a la marcha dinámica; en el cuadro se refleja un eco del realismo de motivación social que Boccioni practicaba hacia 1908/1909. Por su parte Marinetti creó en su novela *Mafarka* un híbrido hombre-máquina que utiliza su fuerza para destruir. Por tanto, en el movimiento futurista la construcción y la destrucción no se excluyen recíprocamente.



Gigantes y pigmeos, 1910



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Estados de ánimo

Óleo sobre lienzo: Los adioses, 70,5 x 96 cm; Los que se marchan, 71 x 96 cm; Los que se quedan, 71 x 96 cm
Nueva York, The Museum of Modern Art, donación de Nelson A. Rockefeller, 1979

Estados de ánimo (Stati d'animo) consta de tres cuadros equivalentes que, con ejecuciones diferentes, mantienen el mismo tono; cada uno transmite por sí mismo un estado de ánimo de desamparo, soledad y tristeza. Contemplados en conjunto, reflejan situaciones de esta disposición psíquica motivadas y formuladas de maneras diferentes.

Un viaje en tren constituye el momento desencadenante. *Los adioses (Gli addi)* ofrecen un torbellino de líneas en una tonalidad mate. Las nítidas ondas grises, pardas y negras evocan las pesadas locomotoras y el vapor que despiden cuando todavía están en la estación. En el ambiente destacan parejas estrechamente abrazadas. *Los que se marchan (Quelli che vanno)* refleja la visión desde un tren que se adentra en la noche. El paisaje de casas y de postes telegráficos pasa ante la ventanilla a enorme velocidad. Una densa capa de líneas verdes, azules y negras atraviesa toda la escena sugiriendo la velocidad del viaje. En el cuadro, el interior del vagón con los rostros de los viajeros y el exterior del tren se funden en una unidad. *Los que se quedan (Quelli che restano)* se encuentran en el punto de partida del viaje. En una cortina de líneas de color verde claro aparecen figuras que, a su vez, sólo se sugieren con líneas. Tres cuadros, tres lenguajes distintos, un mismo tono.

Lo que en esta obra parece pintado de una manera directa, fue objeto de un estudio muy preciso por parte del pintor en sus esbozos preparatorios. Tanto en los trabajos sobre el papel como en los cuadros, el elemento expresivo de las representaciones es la línea, que abstrae los motivos y, con su singular trazado, define el contenido emocional de la escena.

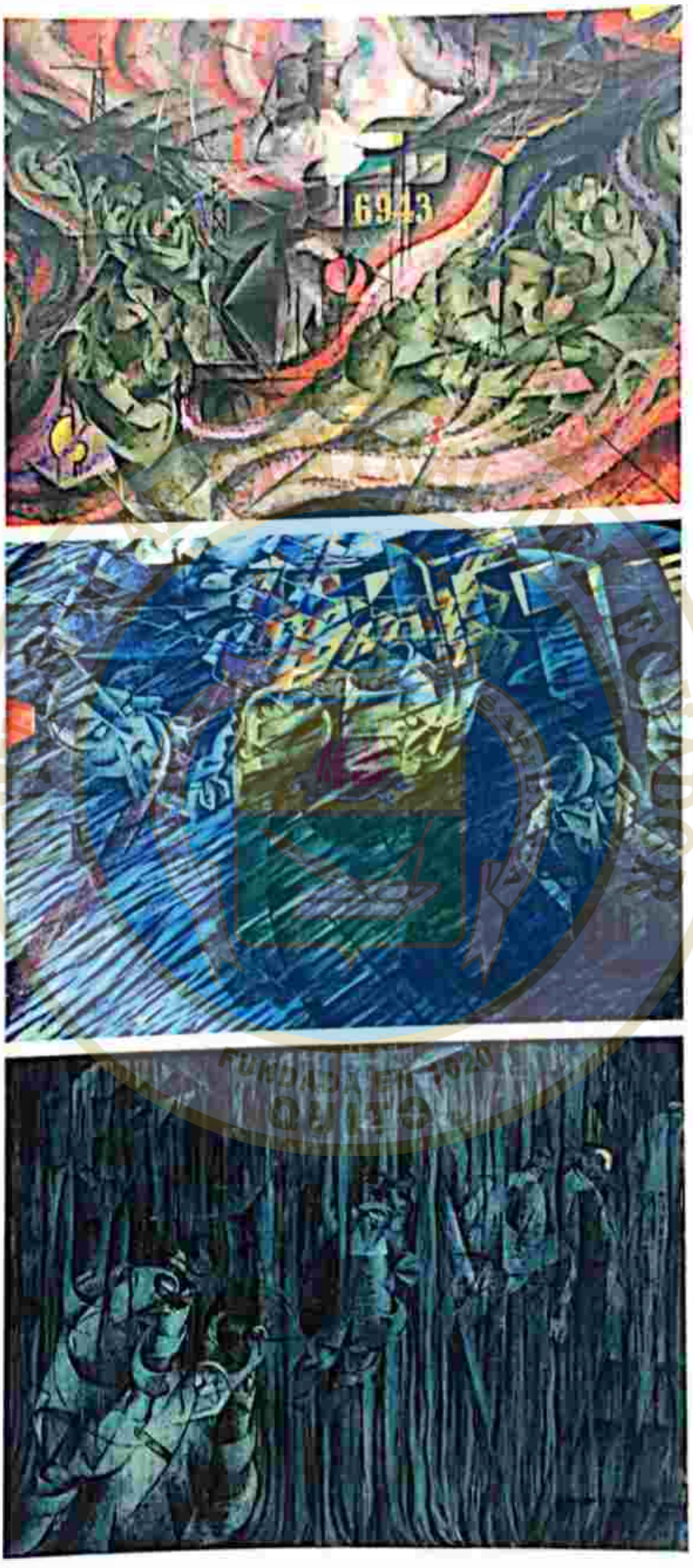
Boccioni cita en varias ocasiones la trilogía *Estados de ánimo* para explicar su teoría de los «estados de ánimo plásticos». Como dice en su libro *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, «debemos considerar la obra de arte pictórica y escultórica como construcción de una nueva realidad interna que, acatando una ley de la analogía plástica casi totalmente desconocida, construye los elementos de la realidad exterior. A través de esta analogía, que es la esencia misma de la poesía, accedemos a los estados de ánimo plásticos». Boccioni habla de «estados de forma» y de «estados de color» y añade: «A cada emoción sensorial corresponde una forma-color análoga».

En Boccioni la percepción, la emoción y el recuerdo de lo visto y sentido se funden en una concepción subjetiva de la realidad. En este punto se remite al pintor noruego Edvard Munch, quien con sus visiones de la soledad, la melancolía y la desesperación se le había anticipado en la unión visual de motivos objetivos y percepciones subjetivas. Si en el caso de Munch un conflicto personal de vivencias era el tema constante de sus cuadros, Boccioni pretende reflejar la soledad y la alienación como consecuencia del crecimiento urbano.

Boccioni fue el futurista que más a fondo estudió los textos del filósofo francés Henri Bergson, en los que desarrolló el concepto de *état d'âme* o estados de ánimo. Además el recuerdo tenía una función capital en la filosofía psíquica de Bergson. Dado que en el mundo todo se encuentra en constante cambio y el conflicto deviene –la contemplación de un objeto es ya el segundo siguiente, no el momento que incluye el pasado–, el acto de recordar significa la conservación de experiencias. A su vez lo conservado puede ser focando en relación con el futuro. En este sentido Boccioni se sirve del recuerdo en sus mundos pictóricos. *Estados de ánimo* es, la obra capital temprana de Umberto Boccioni, en la que el pintor se muestra como un futurista total con trazos individuales.

«El objetivo embriagador de nuestro arte es la simultaneidad de los estados de ánimo de la obra de arte.»

Umberto Boccioni *et al.*


6943

UMBERTO BOCCIONI

1911

La calle penetra en el edificio

Óleo sobre lienzo, 100 x 100,6 cm
Hannover, Sprengel Museum

La calle penetra en el edificio (La strada entra nella casa) es uno de los cuadros que se pudo ver en la gran exposición itinerante de obras futuristas. La exposición empezó en febrero de 1912 en París, en la galería Bernheim-Jeune, y recorrió varias metrópolis europeas. Una de sus escalas fue Berlín, donde Herwarth Walden, un entusiasta neófito del escenario artístico internacional, presentó a los jóvenes vanguardistas italianos Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini ante el público alemán en la segunda exposición que organizó en su galería Der Sturm. La muestra tuvo amplia resonancia entre el público y fue un éxito financiero para los italianos. El banquero y coleccionista Albert Borchardt adquirió buena parte de los cuadros, entre ellos *La calle penetra en el edificio.*

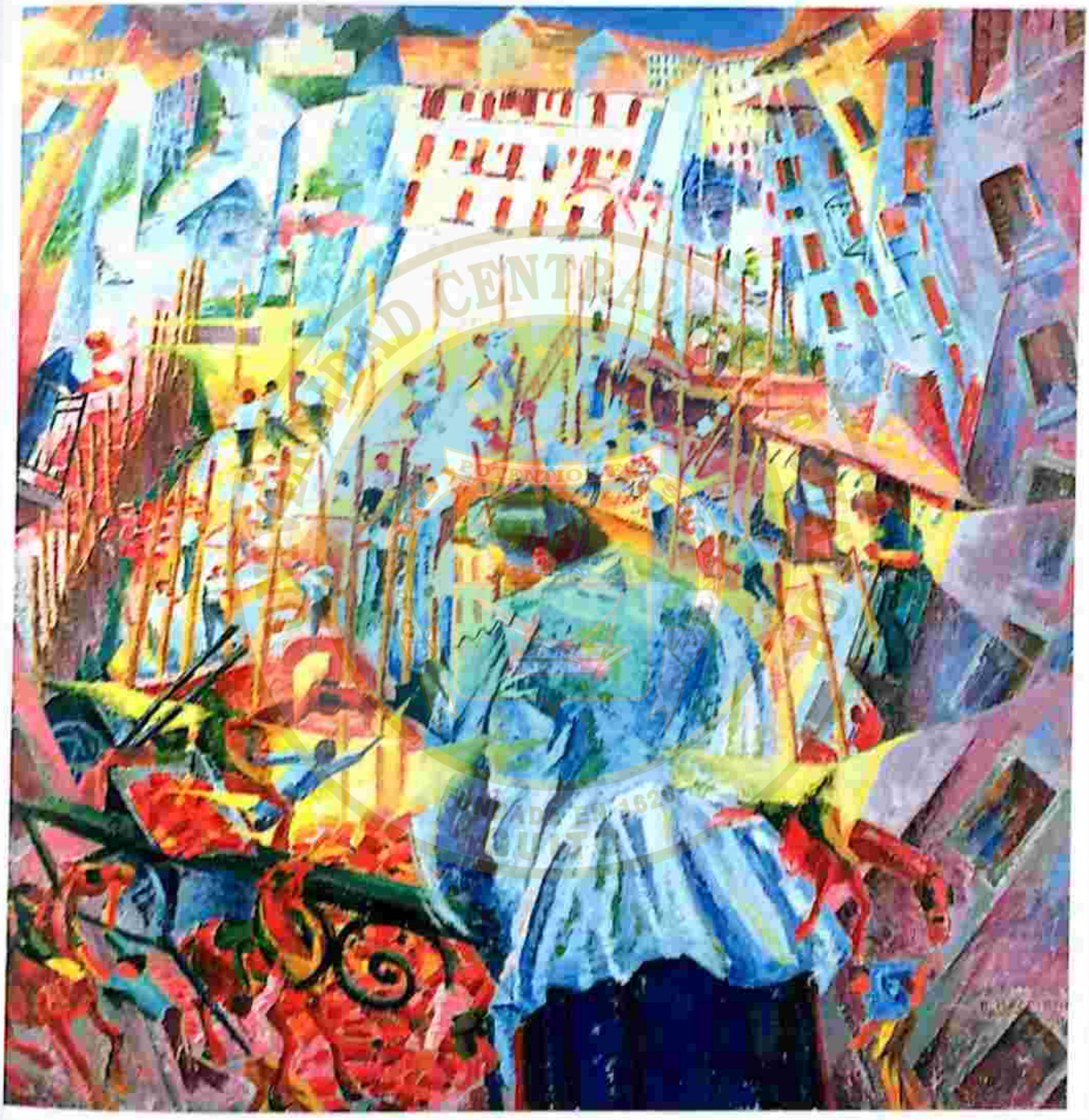
En el catálogo de la exposición los pintores futuristas definían con su brío habitual sus intenciones artísticas apoyándose en algunos cuadros. Por ejemplo, del cuadro de Boccioni se dice lo siguiente: «El objetivo subyugante de nuestro arte es la simultaneidad de los estados de ánimo en la obra de arte. He aquí unos ejemplos aclaratorios. Cuando pintamos una figura en el balcón vista desde la habitación, no limitamos la escena a lo que se ve a través del cuadrado de la ventana, sino que nos esforzamos en ofrecer la totalidad de las sensaciones plásticas activadas en el pintor del balcón: el hervidero de las calles a la luz del sol, la doble serie de edificios alzados a derecha e izquierda, balcones con flores, etc. Esto significa simultaneidad del entorno y consecuentemente desplazamiento y descomposición de los objetos, dispersión y mezcla de las diversas partes, que se liberan de la lógica habitual y se independizan las unas de las otras. Para que el espectador viva dentro del cuadro, como decimos en nuestro manifiesto, éste debe ser una síntesis de recuerdo y visión».

Imposible describir mejor la aportación de *La calle penetra en el edificio* tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido: la simultaneidad de diversas impresiones sensoriales unidas por experiencias recordadas y asociadas. La palabra futurista clave para designar esto es *simultaneidad*. En *La calle penetra en el edificio*, Boccioni plasma este principio de manera consecuente por primera vez. Las representaciones de la torre Eiffel del pintor francés Robert Delaunay le sirvieron en este caso de modelo formal. No obstante, Boccioni tenía una concepción de la realidad mucho más amplia, que había que realizar adecuadamente en la superficie plana del lienzo. En fechas posteriores pintó cuadros como *Visiones simultáneas* y *Las fuerzas de una calle*, ambos de 1911.

En *La calle penetra en el edificio* se invita al espectador a tomar parte, junto con la figura femenina vista de espaldas, en el espectáculo de los sentidos que se despliega ante el balcón. Los edificios se inclinan, se rompen como cristales, muchos elementos particulares, incluido el mismo escenario del balcón, reaparecen varias veces, los objetos se penetran y un caballo pequeño se cruza con la figura femenina de la balaustrada. Ya no existe una perspectiva central que imparta orden. Los cuerpos pierden su consistencia material y se difunden en su entorno. En el cuadro todo parece sufrir una implosión y confluir en la cabeza de la figura femenina, que es el centro de la percepción sensorial y el receptáculo de múltiples impresiones distintas.



Las fuerzas de una calle, 1911



ANTON GIULIO BRAGAGLIA 1911

Mano en movimiento

Fotografía, 13 x 18 cm
Roma, Colección Antonella Vigliani Bragaglia, Centro Studi Bragaglia



n. 1890 en Frosinone,
† 1960 en Roma

La equivalencia «fotografía = arte» fue un punto de controversia entre los artistas plásticos, los teóricos del arte y los fotógrafos desde que en el siglo XIX apareció la posibilidad técnica de reproducir las imágenes. De hecho el nuevo medio compitió desde el principio sobre todo con la pintura y, a su vez, algunos pintores utilizaron la fotografía como recuerdo óptico o como estímulo. No obstante, a partir de 1900, los fotógrafos se esforzaron por conseguir su autonomía artística. Con su estética del dinamismo universal el futurismo ofrecía un fecundo punto de partida para alcanzar en fotografía resultados estéticos independientes.

Aunque el medio fotográfico fue objeto de discusión en el grupo central de Milán –Umberto Boccioni lo descartaba por no artístico, en tanto que Filippo Tommaso Marinetti apoyaba los experimentos con la cámara– los hermanos y fotógrafos aficionados Anton Giulio y Arturo Bragaglia fundaron el fotodinamismo en la primavera de 1911. A mediados de ese año, crearon las primeras imágenes fotodinámicas basándose en las manifestaciones teóricas de los futuristas e inspirándose probablemente en la conferencia que Boccioni pronunció el 29 de mayo en el Circolo Artistico Internazionale de Roma, en la que el destacado talento de las artes plásticas habló sobre su pintura.

El punto de partida de las fotografías son los gestos humanos espontáneos. En *Mano en movimiento (Mano in moto)* Anton Giulio se centra en la parte más ágil del cuerpo humano: la mano. Varias lámparas inundan el motivo con una luz clara y aíslan el desarrollo del gesto en el espacio por lo demás oscuro. Finalmente, el movimiento de la mano se fija en la fotografía como una impresión luminosa mediante un tiempo de exposición prolongado.

La fotografía del movimiento obtenida a través de este procedimiento constituye el antípoda de los análisis del movimiento realizados por el francés Étienne-Jules Marey a finales del siglo XIX con la cronofotografía y también de las fotografías de Jacques Henri Lartigue, quien hacia 1910 congeló el movimiento y suspendió aparentemente la fuerza de gravedad en sus obras. En *Mano en movimiento* de Bragaglia, por el contrario, el cuerpo de la persona ejecutante casi llega a disolverse y la precisión del movimiento sugiere la energía de la acción. Los hermanos Bragaglia pensaban en este caso en la equivalencia fotográfica del *élan vital*, de la esencia de la concepción futurista de la realidad. Así superaban a su modo la simple imitación de la realidad e introducían la fotografía en el arte como un medio autónomo y productivo.

Anton Giulio Bragaglia expuso su teoría sobre el fotodinamismo en 1910 en el libro *La fotodinámica*. Al año siguiente ampliaba sus reflexiones y publicó el libro de ensayos *Fotodinamismo*. En 1912 presentó en Roma una exposición muy extensa de sus obras fotodinámicas. Aunque los futuristas no acababan de reconocer oficialmente sus fotografías como arte, los hermanos Bragaglia continuaron con sus experimentos en el campo del fotodinamismo. Con el antecedente de un autorretrato en forma de figura en una escalera, entre 1912 y 1913 crearon toda una serie de retratos polifisonómicos. Hacia 1913 procedieron a situar el movimiento gestual en cauces predeterminados y a controlar la acción, que hasta entonces venía siendo espontánea. Además desarrollaron la «técnica del sándwich», montando uno sobre otro varios negativos.



Figura subiendo una escalera, 1911


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Ritmos de objetos

Óleo sobre lienzo, 53 x 67 cm
Milán, Pinacoteca de Brera



Carlo Carrà en 1911 en Chiaravento, y en 1950 en Milán

Carlo Carrà empezó el cuadro trabajando la paleta de colores a partir de unos valores luminosos sólo interrumpidos por el contundente rojo azul, y una presencia elemental en la que luminosidad de 1911. Carrà agrupa hasta nueve colores luminosos, los cuales, a su vez, se por todas partes del mismo tono del posibilitan en partes este llamado negro. Una entonalidad neutra se hace grupo pictórico formado en torno necesaria para la composición. Aunque en Ritmos de objetos a [illegible] Marinetti y intervalo del conjunto, en una difícil convivencia el cuadro. La composición otros colegas, estos tonos opaca con dos V rojas en la parte superior del cuadro subrayan la pintura de Carrà no es una forma natural de la visión, sino del cuadro impuesta por el [illegible] gatillazo.

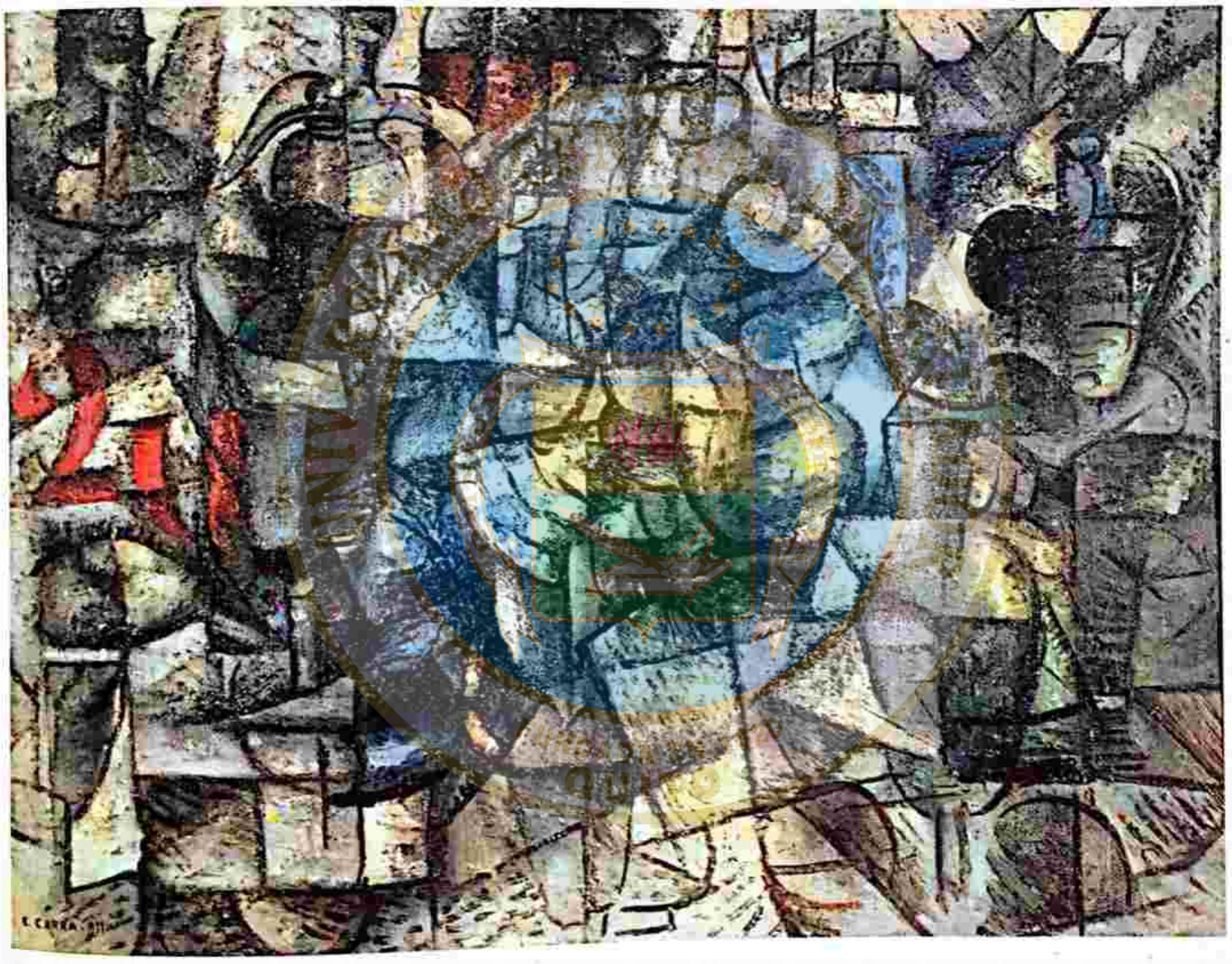
A pesar de sus claros lazos con el cubismo, Carrà se mantiene como un futurista ideal. A diferencia de los cubistas, que la generalmente excluida, Carrà hace que los elementos plásticos descomposición, penetración y descubiertos los integremos en una sucesión de disposición diferente. entrelazamiento, los cuales pasa- Amplía la noción tipo del cuadro, concluyendo en nuevos cuadros de mentos del fotograma. Además Pablo Picasso y Georges Braque que aparecen por horizontales, verti- esta división por una parte cales y diagonales, con superficies de tonos de diferentes trazados. Carrà ve que los cubistas fundamentalmente buscan las [illegible] las formas y las que transforman los objetos en relato de [illegible] diferentes [illegible] es [illegible] los pintores cubis- tas, pretenden [illegible] de cuerpo de la [illegible] [illegible] de un objeto [illegible], Carrà y sus colegas futu- ristas [illegible] a través el movimiento para [illegible] y polemizar de los objetos. En el futurismo [illegible] no hay [illegible], sino sólo masas que se interpenetran.

Ritmos de objetos (Ritmi di oggetti) se encuadra en la fase futurista inicial y es parte de una serie de cuadros en los que Carrà acerca notablemente la influencia del cubismo hasta casi cambiarlo radicalmente. Con el cubismo [illegible] un movimiento [illegible] [illegible], [illegible] y 1914), el pintor intenta [illegible] una larga temporalidad en [illegible] de la [illegible] internacional. En [illegible] de 1911 realiza [illegible] a la metrópoli cultural, donde conoce a Picasso, Braque, Gleizes, Léger y otros muchos pintores. Allí pasa largas horas con Carrà los cubistas, también [illegible] la concepción [illegible] del pintor de la época cubista, Paul Cézanne (1839–1906). Cézanne [illegible] en una [illegible] el [illegible] de la estructura de [illegible] [illegible] los demás. También Carrà [illegible] mediante el [illegible] de los medios formales.

La realización de *Ritmos de objetos* refleja claramente el [illegible] de las características de los elementos plásticos. A la manera cubista,



Pablo Picasso, *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier)*, 1910



CARLO CARRÀ 1911

Funerales del anarquista Galli

Óleo sobre lienzo, 198,7 x 259,1 cm
Nueva York, The Museum of Modern Art

El anarquista Angelo Galli fue fusilado en Milán en 1904 a raíz de los tumultos que tuvieron lugar durante una huelga general. En su autobiografía Carlo Carrà describe en los siguientes términos el contexto en que pintó su cuadro: «Veía delante de mí el féretro totalmente cubierto de claveles rojos balanceándose peligrosamente sobre los hombros de sus portadores, casi como si espantaban los caballos y pensaran encontrar entre las flores la calma, de forma que estaba convencido de que antes o después el féretro caería al suelo y los caballos se pisarían por encima. Nada más soltar mi caja, hice un dibujo muy acelerado, dejándome llevar por aquella fuerte impresión. Este dibujo y otros semejantes constituyeron posteriormente el punto de partida del cuadro *Funerales del anarquista Galli*. Y fue precisamente el recuerdo de aquella dramática escena el que me sugirió la siguiente frase del *Manifiesto técnico de la pintura futurista*: "colocamos al espectador en el centro del cuadro".

Hacia 1900 Italia se encontraba en una situación difícil como consecuencia de la industrialización. La aristocracia y las clases altas burguesas se aferraban a las estructuras políticas tradicionales, en tanto que el proletariado, cada vez más nutrido, se convertía en un movimiento popular que luchaba por la justicia social. Con este trasfondo político, hubo constantes enfrentamientos sangrientos justamente en Milán, donde se había formado una clase obrera perfectamente organizada. La crisis alcanzó uno de sus primeros puntos culminantes en 1898. Carrà se trasladó a Milán a los 14 años y comenzó trabajando como decorador. Vivía muy modestamente. En Milán descubrió el potencial de violencia de las huelgas obreras, en Londres entró en contacto en 1900 con el grupo de los anarquistas italianos refugiados en Gran Bretaña tras los graves disturbios de 1898 y estudió los textos de Karl Marx. De ahí que los cuadros de Carrà incluyan más aspectos sociopolíticos que los de la mayoría de sus colegas futuristas.

Funerales del anarquista Galli (Funerali dell'anarchico Galli) está construido formalmente con un lenguaje plástico típico del futurismo: innumerables hombres aparecen unidos en una poderosa acción unitaria en la que sus cuerpos actúan dinámicamente. De la malla de líneas, rayas y formas dinamizadas, sólo destacan aisladamente algunas figuras humanas o ciertos detalles del paisaje urbano, como el andamio del extremo superior izquierdo del cuadro. Un arco de colores de tonos marrones, rojos y amarillos y un azul de contraste elevan la tensión en el cuadro. Los rayos solares del cielo crean un contraste adicional de gran efecto entre claridad y oscuridad. Sin embargo, no se trata sólo del enorme potencial de fuerza y violencia que subyace en la representación, también el aspecto del recuerdo tiene una importancia decisiva; el cuadro fue pintado siete años después de que acaecieran los hechos políticos reales. De ahí que Carrà lo crease desde la percepción visual y emocional que recordaba. La teoría futurista del arte engloba en el concepto de la simultaneidad el método de trabajar con recuerdos, asociaciones y connotaciones. Carrà creó con el suyo un cuadro de historia moderno que no necesitaba un modelo literario y no se contentaba con la exactitud histórica.

«El arte del pasado es un gran absurdo basado en principios morales, religiosos y políticos. El verdadero arte sólo se da en el futurismo.»

Carlo Carrà

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD DEL ROSARIO
FUNDADA EN 1620
QUITO

La rebelión

Óleo sobre lienzo, 150 x 230 cm
La Haya, Gemeentemuseum



n. 1885 en Portogruaro.
f. 1947 en Cerro di Laveno

Luigi Russolo formó parte del grupo futurista de Milán. Su nombre aparece al pie del primer manifiesto de los pintores futuristas y hasta 1913 pintó numerosos cuadros bajo el signo del culto a la máquina y de las doctrinas vigentes de la estética futurista. No obstante, su interés por la música le indujo en 1913 a cambiar de oficio y a experimentar con sonidos y ruidos. En sus cuadros futuristas ya se percibía su afición musical. Se concentraba más que sus colegas italianos en el sonido poderoso y orquestal de pocos y fuertes colores. Con sus composiciones Russolo despertaba sensaciones sinestésicas que transmitían experiencias visuales y acústicas.

La rebelión (La rivolta) fue una de las primeras obras futuristas en las que el artista abordó la situación política real de Italia en aquellas fechas. Russolo vivía desde 1913 en la próspera metrópolis de Milán. Como Umberto Boccioni y Carlo Carrà, presenció las huelgas obreras, los disturbios y las injusticias sociales procedentes del campo de tensión de una industria en vías de desarrollo y de una estructura social anquilosada.

Con un cuadro como *La rebelión* el futurista tiende un hilo artístico entre la utopía y la realidad. Russolo aísla del fenómeno de la rebelión el aspecto que puede aprovechar para la estética futurista. Su tema no son ni la precaria situación social ni las necesidades de los obreros, sino el potencial de la fuerza proletaria y la erupción de la violencia. La utilización de colores vivos y llamativamente tratados origina un contenido agresivo. El rojo y el azul producen el contraste cromático más fuerte, que todavía se acentúa más en virtud de un amarillo citrón. El verde intercalado suaviza ligeramente el poderoso tritono. La muchedumbre sublevada aparece dispuesta en forma de cuña y llegando desde la derecha, se lanza a través de las casas en línea, las cuales se inclinan ante la masa atacante. El ser humano aparece reproducido infinitas veces pero no como individuo, sino en forma de un tipo estilizado. Todos juntos constituyen una fuerza que avanza a intervalos como un ángulo agudo rojo. Estas «líneas de fuerza dinámicas», por utilizar la expresión con que Boccioni designaba las formas-color indicadoras de la dirección, forman asimismo la pulsación luchadora y procive a la violencia de la muchedumbre que se extiende por todo el escenario urbano.

Esta forma abreviada, que se refleja sobre todo en el ángulo en flecha, distingue claramente la interpretación artística que hace Russolo de una rebelión de otras representaciones similares realizadas por sus colegas italianos. *Funerales del anarquista Galli*, de Carrà, y los estudios sobre una *Pelea*, de Boccioni, ambos también de 1911, convierten asimismo la energía de una muchedumbre excitada en una metáfora de la fuerza, pero aplican la estrategia futurista de la penetración desde el momento en que no sólo presentan un eje de empuje predominante, sino que entremezclan todos los elementos particulares de la escena. De este modo se crea una composición enmarañada que, trascendiendo el aspecto del dinamismo, produce la impresión de una situación caótica y anarquista. Russolo renunció a este componente de la rebelión. Su sintaxis plástica es clara y ordenada. Casi llega a escucharse un sonido musical en la batalla.

«Nuestros cuadros son futuristas en la medida en que son el resultado de ideas éticas, estéticas, políticas y sociales absolutamente futuristas.»

Los futuristas



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

La música

Óleo sobre lienzo, 220 x 180 cm
Propiedad privada

La música y el arte son dos ámbitos de experiencias sensoriales que en las primeras décadas del siglo xx los artistas plásticos contemplaron y consideraron insistentemente como una unidad. En referencia a los cuadros se hablaba de tonalidad del color, de acordes cromáticos, de composiciones, de disonancias y de armonías. En referencia a los conocimientos científicos, se pensaba en una correspondencia entre las ondas luminosas del color y las ondas sonoras acústicas. La vía artística hacia la abstracción descubría un amplio campo que permitía la visualización de experiencias y disposiciones sinestésicas sin préstamos figurativos.

Luigi Russolo fue, con Carlo Carrà, uno de los futuristas que se dedicaron con la misma intensidad tanto a la pintura como a la música. Carrà escribió en 1913 el manifiesto *La pittura dei suoni, rumori, odori* (La pintura de los sonidos, los ruidos y los olores), donde conjugaba el principio futurista de la simultaneidad –coincidencia en el tiempo de impresiones distintas– para las áreas sensoriales de la vista, el oído y el olfato. El mismo año interrumpió totalmente sus trabajos pictóricos hasta finales de 1920. Se centró entonces en el mundo de los sonidos y a través del *intonarumori* o instrumento productor de ruidos descubrió la música de los ruidos, que constituyó una destacada contribución del futurismo a la música del siglo xx. A finales de la década de 1940 quienes cultivaban la música concreta retomaron como material los ruidos y sonidos procedentes del entorno real, desarrollando así los planteamientos futuristas.

Cuando pintó *La música (La musica)*, en 1911, Russolo trabajaba a fondo en un mundo sonoro en el que los colores y los sonidos constituían una unidad simbiótica. El autor analizó retrospectivamente su cuadro en 1920 en la revista *Poesia*: «Con este cuadro el pintor trató de traducir en pintura las impresiones melódicas, rítmicas, armónicas, polifónicas y cromáticas que integran el todo de una sensación musical». La banda oscura y serpenteante reflejaría el curso de las líneas melódicas y las máscaras, que permiten detectar una mímica expresiva, serían los acordes armónicos o complementarios. Russolo se acerca a la música visualizando simbólicamente la experiencia vivida con un sonido cromático y la personificación de los tonos.

Con la representación del pianista y de un piano, que ocupa la parte inferior del cuadro, Russolo integra un elemento mecánico y técnico en el tema de su música cromática. El instrumento, el color y los sonidos conforman una unidad causal. De hecho, no han faltado intentos desde el siglo xvii de enlazar directamente la ejecución en el piano con fenómenos luminosos de color. El ruso Alexander Skriabin proyectó un piano cromático similar para su composición *Prometeo. Poema del fuego*, que pudo verse en Moscú en 1911, aunque no se acompañó de un teclado de luz hasta su estreno en Nueva York en 1915. A esta pieza se refirieron, entre otros, los expresionistas alemanes en su almanaque publicado en 1912. La concepción del *Prometeo* inspiró a Vasily Kandinsky su proyecto escénico *El sonido amarillo*. Además la escenificación impulsó toda una serie de descubrimientos. En 1923, el pintor ruso Vladimir Baranoff-Rossiné presentó en Moscú su piano optofónico mientras que en Alemania el húngaro Alexander László hacía lo propio con su sonocromatoscopio. El cuadro de Russolo *La música* evoca, por tanto, aquellos instrumentos de sonido y de luz.

«La pintura de las tonalidades, los ruidos y los olores se propone ... el arabesco como la única realidad creada por el artista en las profundidades de su sensibilidad...»

Carlo Carrà



Dinamismo de un perro con cadena

Óleo sobre lienzo, 89,85 x 109,85 cm
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, legado de A. Conger Goodyear y donación de George F. Goodyear, 1964



n. 1871 en Turín,
f. 1958 en Roma

La obra de Giacomo Balla se caracteriza por su continua renovación. En su primera fase futurista define un dinamismo que fija el movimiento físico en el cuadro. El artista trabaja paralelamente en ordenaciones de luz y color, que varía con diferentes dibujos. A partir de 1915, Balla experimenta con las posibilidades de un lenguaje plástico y de grandes superficies en el sentido de la energética futurista universal. Asimismo, transfiere constantemente sus disposiciones pictóricas al mundo cotidiano artesanal. *Dinamismo de un perro con cadena (Dinamismo di un cane al guinzaglio)* es el primer cuadro futurista en el que Balla expone su posición en forma de manifiesto. El pintor descompone el paseo de una mujer con su perro en innumerables secuencias autónomas del desarrollo del movimiento.

Un caballo no tiene cuatro patas, sino veinte, como se dice en el *Manifiesto técnico de la pintura futurista* que Balla suscribe en 1910. Para desplegar la estrategia de la multiplicación de las extremidades se sirvió de las cronofotografías de Étienne-Jules Marey, que ya en 1882 había reproducido secuencialmente los movimientos a pie y por el aire de hombres y animales sirviéndose de una construcción especial, el fusil fotográfico. El análisis de Marey originaba una sucesión gráfica de movimientos que Balla copia casi directamente en sus estudios de 1912. Sin embargo, en su cuadro *Dinamismo de un perro con cadena* condensa las fases del movimiento, obteniendo la misma falta de nitidez que se aprecia en las fotografías del movimiento realizadas en esa misma época por los fotógrafos futuristas Anton Giulio y Arturo Bragaglia. La fotografía y el cine –Balla colaboró en la película *Vita futurista* (Vida futurista) dirigida en 1916 por Arnaldo Ginna– constituían en aquel momento importantes campos de referencia para el pintor. En *Dinamismo de un perro con cadena* las influencias se reflejan en el detalle nada habitual de la escena callejera. La vista se dirige hacia abajo, hacia la superficie rayada de la calzada. De manera que el espectador sólo aprecia un expresivo corte de la figura femenina al pasar y el perro se convierte en el centro de atención.

Balla modifica dos conocidos fenómenos de la historia del arte. Los impresionistas y los neoimpresionistas ya habían descubierto el motivo del animal doméstico y el paseante en la segunda mitad del siglo XIX. En el famoso cuadro puntillista de Georges Seurat (1859–1891) *Tarde de domingo en la Ile de la Grande Jatte*, un mono y un perro introducían un nuevo elemento iconográfico en la estructura del cuadro basada en las leyes ópticas. En su representación, Balla concibe una particular mezcla entre la indiferencia de dandi del paseante y la visión centrada en un detalle de la calle. De este modo caracteriza accidentalmente una estructura social cambiante. El animal doméstico fue durante siglos privilegio exclusivo de los círculos aristocráticos, pero a principios del siglo XX, la burguesía y las clases medias altas compraban mascotas como expresión de una riqueza recién adquirida. Paseando por la ciudad moderna con sus amigos de cuatro patas, los empleados que trabajaban en la creciente infraestructura industrial y en las oficinas mostraban su nueva posición social. Esta exhibición pública y manifiesta chocaba con el dinamismo del movimiento vital futurista, razón por la que Balla se hizo eco de este comportamiento. Situando el perro en el centro y recortando radicalmente la figura femenina, no sólo parodió la relación entre el hombre y el animal, sino que caricaturizó el anquilosado sistema social italiano.



Georges Seurat, Tarde de domingo en la Ile de la Grande Jatte, 1884–1886



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

Muchacha corriendo en el balcón

Óleo sobre lienzo, 125 x 125 cm
Milán, Galleria d'Arte Moderna

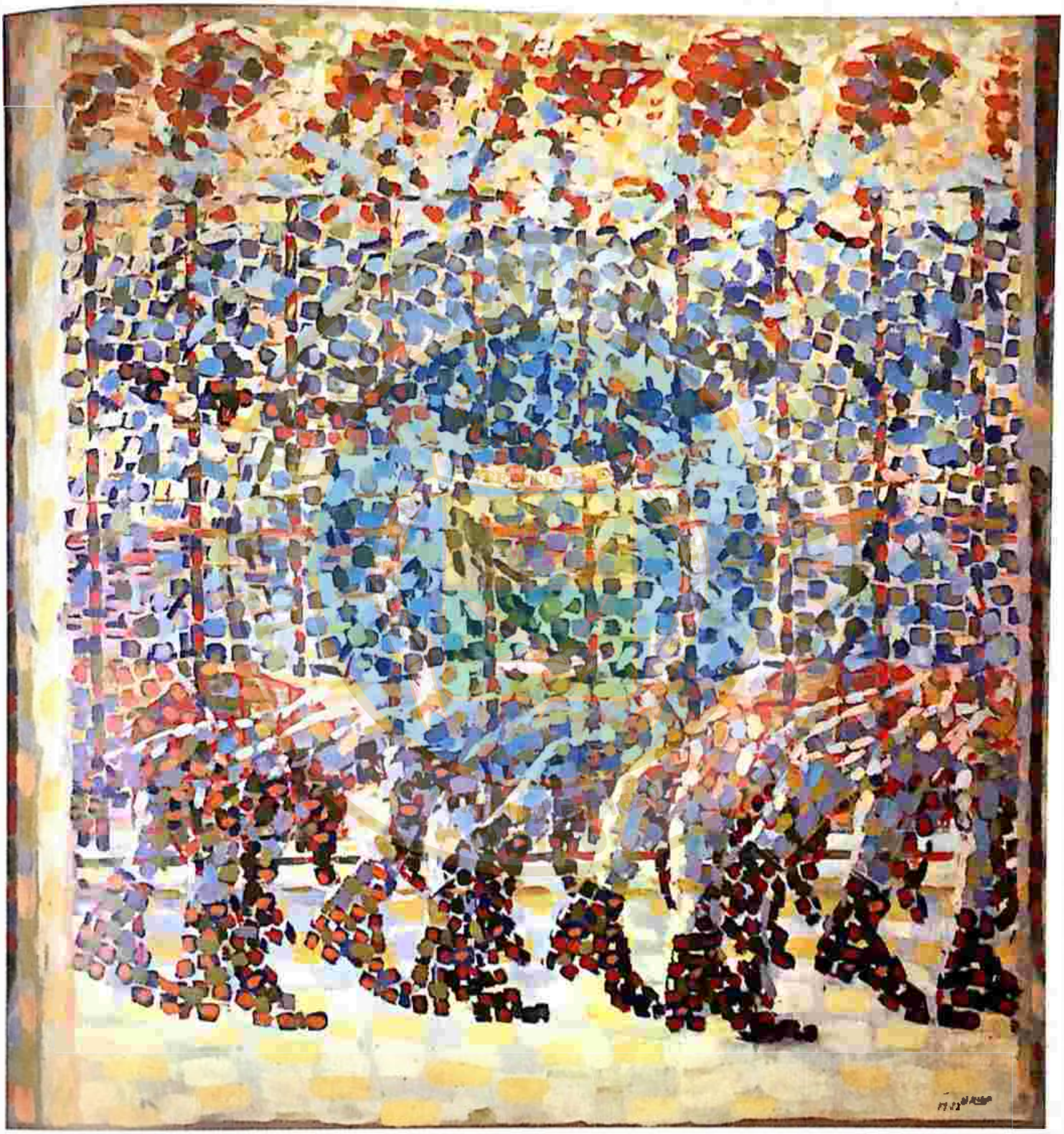
En *Muchacha corriendo en el balcón (Bambina che corre sul balcone)* Giacomo Balla concentra en un cuadro su interés científico por los análisis del movimiento y de la luz. Las cronofotografías de Étienne-Jules Marey y el dinamismo fotográfico de sus colegas futuristas, los hermanos Bragaglia, indujeron al pintor a la multiplicación de la forma para dar así a la representación impresión de movimiento. Por el contrario, los experimentos de luz y color de Balla se remontan al neoimpresionismo francés. Durante su primera estancia larga en París en 1910, a donde viajó con ocasión de la exposición universal, estudió a fondo el divisionismo de Georges Seurat y de Paul Signac (1863–1935).

Seurat modificó el procedimiento pictórico de las comas de color introducido por los impresionistas. Compuso sus motivos con valores cromáticos relativamente puros y mediante puntitos uniformes que en virtud de la mezcla óptica se condensarían formando el cuadro en el ojo del espectador. Seurat recurrió, entre otras, a la teoría del color del químico Michel-Eugène Chevreul, quien con su estudio sobre el contraste simultáneo *De la loi du contraste simultane des couleurs et de l'assortiment des objects coloriés* (De la ley del contraste simultáneo de los colores y de la combinación de los objetos coloreados) ya había inducido a pintores como Eugène Delacroix (1798–1863) a realizar experimentos con el color sobre una base científica. El contraste simultáneo significa la complementación cromática que el ojo busca automáticamente en relación con un color determinado. El amarillo por ejemplo pide un morado, el azul un rojo amarillento y el púrpura un verde; el juego de conjunto de los pares cromáticos crea una impresión general armónica. Antes de utilizar este procedimiento en *Muchacha corriendo en el balcón*, Balla analizó el método y los efectos del color y de la luz en un plano absolutamente no figurativo.

En 1912 creó las *Compenetraciones iridiscentes (Compenetrazioni iridescenti)*, en las que el pintor analizaba el color recurriendo a un diagrama caleidoscópico. Balla desarrolló por vez primera el diagrama cromático durante su estancia en Düsseldorf, donde la familia Löwenstein le había confiado la decoración de su casa con pinturas y frisos. Fue probablemente allí donde Balla descubrió la pirámide cromática formada por diferentes triángulos del físico y filósofo Jean Henri Lambert, quien se había ocupado en el siglo XVIII de medir la intensidad de la luz y había estudiado las leyes de su absorción. Balla distribuye los colores en triángulos acutángulos del mismo tamaño, los trata con diversas intensidades –aclara los colores mezclándoles blanco– y los agrega formando sistemas. Por otra parte estos ritmos ópticos son paralelos a los *Discos simultáneos* de Robert Delaunay, en los que el pintor francés, apoyándose en los círculos cromáticos de Chevreul, intenta un análisis rotatorio del color. En *Muchacha corriendo en el balcón* Balla utiliza los conocimientos que acaba de adquirir. Una luz resplandeciente descompone la escena del balcón en innumerables unidades cromáticas. El tema del cuadro se disuelve totalmente en color con el apoyo de la multiplicación de las formas. Los diversos elementos –la muchacha, la barandilla, el bastidor de la puerta– se funden en una vibrante superficie coloreada, en la que se excluye toda perspectiva espacial. Con sus conocimientos sobre la disposición del color, Balla traslada el motivo figurativo a un sistema conceptual y por tanto cuestiona las leyes y lo esencial de la realidad.

«Los futuristas hemos descubierto la forma que hay en el movimiento y la forma del movimiento.»

Umberto Boccioni



Dinamismo de un jugador de fútbol

Óleo sobre lienzo, 193,2 x 201 cm
Nueva York, The Museum of Modern Art, The Sidney and Harriet Janis Collection

En *Dinamismo de un jugador de fútbol (Dinamismo di un footballer)* Umberto Boccioni alcanzó el nivel más alto de la abstracción. Lo que pueda interpretarse en esta unión de las fuerzas como objetivo o figurativo permanece en el ámbito de la especulación. El artista dispone libremente de los medios plásticos del color y de la forma y los dota de una autonomía ilimitada. Contrapone tendencias de movimiento centrífugas y centrípetas condensando en el centro del cuadro, que es casi cuadrado, una pesada y estrechamente enlazada constelación de formas que amarra en sus extremos con un entorno luminoso de grandes superficies. Tanto en los detalles como en la composición global Boccioni utiliza relaciones de tensión originadas por contrastes cromáticos, como rojo frente a azul, o formales, como superficie frente a volumen, alcanzando de esta manera un estado dinámico puro. Con su *Dinamismo de un jugador de fútbol* crea una cifra visual para el modelo de movimiento universal que reclama constantemente en el plano de la teoría.

Para Boccioni la cifra en cuestión representa la «protoforma» anhelada, «la única forma que reproduce la continuidad en el espacio». En su obra teórica más extensa, *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, de 1914, analiza el concepto de protoforma y precisa su manera de proceder: «El dinamismo es una concepción lírica de las formas que se interpretan en las infinitas manifestaciones de su relatividad del movimiento absoluto y relativo, del entorno y del objeto, hasta constituir una manifestación global: entorno + objeto. Es la creación de una forma nueva que debe reflejar la relatividad del peso y de la extensión. Así pues, la vida misma se encuentra entre el movimiento giratorio y el circular, concebida en la forma que crea ella misma en su infinita sucesión».

En *Dinamismo de un jugador de fútbol* Boccioni define dicha protoforma. No obstante, se sigue haciendo referencia a un motivo: el jugador de fútbol, aunque no sea más que en el título. Robert Delaunay, su gran rival francés en el ámbito de la simultaneidad, presentó a principios de 1913 *El equipo de Cardiff* en la galería berlinesa Der Sturm, donde también expusieron los futuristas. El cuadro deportivo estaba poco extendido entre sus colegas pintores italianos, por más que en Italia el juego del balón contara con una larga tradición. Se habla ya del *calcio* en un poema anónimo de 1460. En Florencia, en la Piazza di Santa Croce, la ciudad celebra cada año una fiesta histórica: el Calcio Fiorentino, en el que los florentinos recuerdan un acontecimiento del año 1530, cuando los jóvenes se pusieron a jugar al balón durante el asedio de la ciudad por las tropas de Carlos V. De esta manera, a la vez que daban muestras de indomabilidad, se mofaban de su poderoso enemigo. Este elemento provocativo evoca las agresivas consignas y la arrogante autoestilización con que los futuristas italianos fundaron su movimiento a principios del siglo XX y que eran una parte irrenunciable de su programa.



Robert Delaunay, El equipo de Cardiff, 1912/1913



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Formas únicas de la continuidad en el espacio

Bronce, 115 x 90 x 40
Londres, Tate Modern

Durante dos años, desde mediados de 1912 hasta principios de 1914, Umberto Boccioni estudió a fondo las posibilidades de la escultura. Tras la inauguración de la primera exposición futurista de 1912, permaneció en París algún tiempo y visitó al escultor impresionista Medardo Rosso, a quien los italianos admiraban y en cuyo estudio descubrió obras de Alexander Archipenko, que acababa de empezar a experimentar con formas cóncavas y con la policromía.

Boccioni se proponía trasladar a la tercera dimensión las bases del futurismo, el dinamismo universal y el concepto de la simultaneidad. En el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, que lleva fecha del 11 de abril de 1912 aunque se publicó más tarde, el artista, como era habitual en el movimiento futurista, expuso teóricamente sus ideas sobre el campo de la escultura, rechazando radicalmente los valores tradicionales de los monumentos de bronce y de los desnudos escultóricos y exigiendo el ensamblaje de la escultura y el espacio sobre las bases del movimiento. «Crearemos obviamente una escultura del ambiente.»

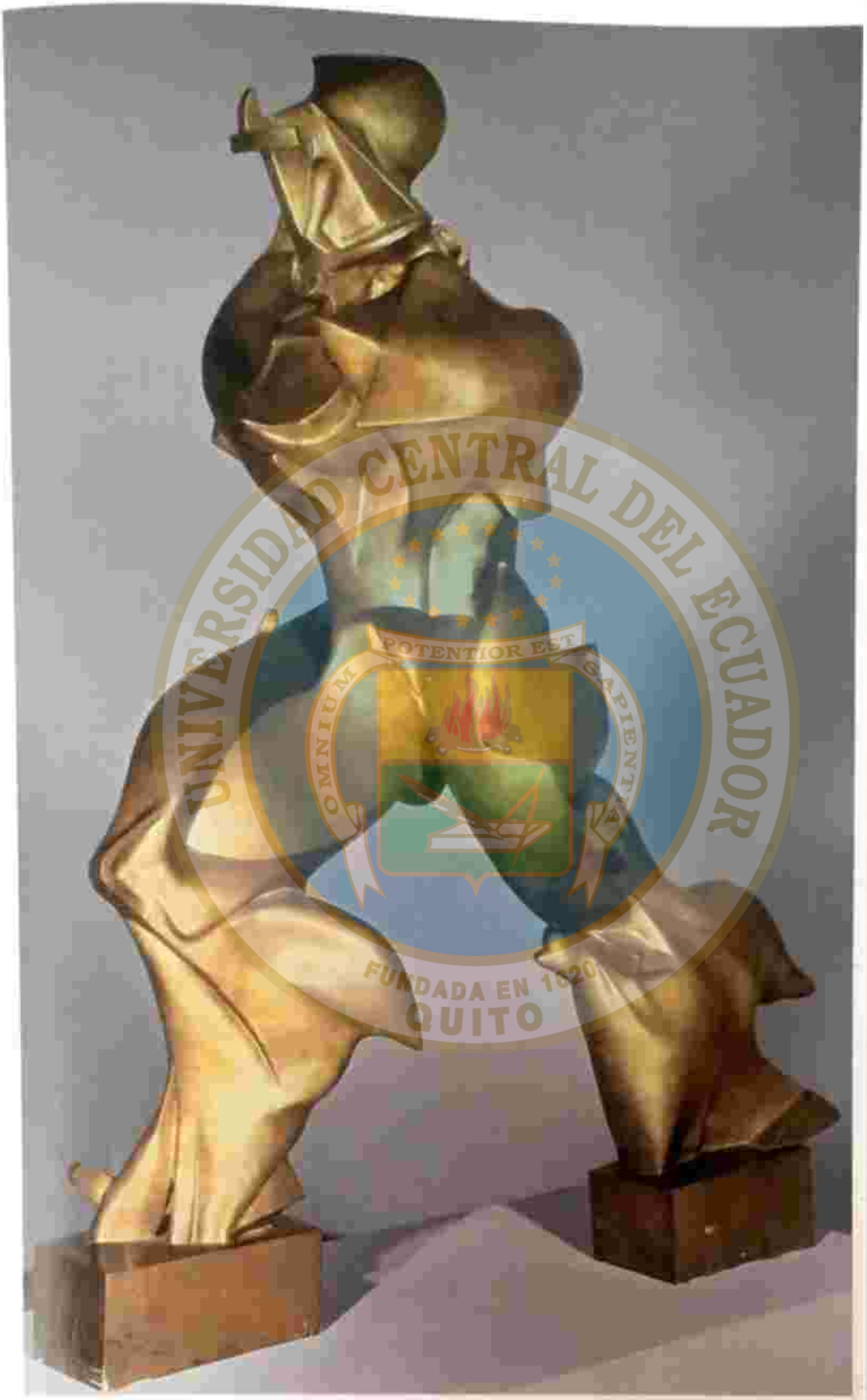


Síntesis del dinamismo humano, 1913

Realizó 14 esculturas. No existe todavía una cronología exacta de las mismas, pues muchas de ellas no se conservan y sólo se conocen por fotografías. Boccioni rechaza el vaciado en bronce y trabaja fundamentalmente con escayola, un material mucho más proclive a los desperfectos y a la destrucción. De este material es la formida figura femenina de medio cuerpo de *Cabeza + casa + luz*. Boccioni aplica además color e integra fragmentos auténticos de la realidad, concretamente en este caso un trozo de la barandilla de un balcón. Esta escultura es el equivalente tridimensional del cuadro *Materia*, de 1912, con el que el artista explora sobre todo el aspecto de la simultaneidad.

Por el contrario, en *Formas únicas de la continuidad en el espacio (Forme uniche della continuità nello spazio)* es una figura de cuerpo entero la que avanza a grandes pasos. En esta escultura Boccioni desplaza el centro de gravedad del contenido a los aspectos del movimiento y de la vitalidad. Convierte la figura en un movimiento hacia delante activo, capaz de conquistar el espacio. Todo el cuerpo, cuyos miembros no pueden concretarse con precisión, y su perfil se descomponen una y otra vez. Se fuerza la compacta figura, que termina abriéndose. En un intercambio dinámico, los elementos plásticos invaden el espacio y éste penetra en la figura. Modelando la atmósfera, por utilizar la expresión con que Boccioni designa este procedimiento, el artista consigue realizar la compenetración dinámica también en el ámbito de la escultura.

Formas únicas de la continuidad en el espacio forma parte de una serie de cuatro esculturas en las que Boccioni trabajó desde finales de 1912. Desarrolla en cuatro estados distintos las diversas posibilidades de compenetración con el espacio de una persona que camina a grandes pasos. En *Síntesis del dinamismo humano*, que es probablemente la primera obra de la serie, la figura parece más natural a pesar de los desfiguramientos. Boccioni va acentuando la abstracción del cuerpo humano hasta que en *Formas únicas de la continuidad en el espacio* sólo unas pocas referencias permiten pensar en un ser humano. Hace ya mucho que el hombre no tiene rostro. Ha sufrido una metamorfosis en cuyo final se encuentra la máquina motriz humana del futurismo.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Expansión de la lírica

Óleo sobre lienzo, 129,5 x 129,5 cm
Propiedad privada

n. 1885 en Venecia,
f. 1975 en el Lago Maggiore

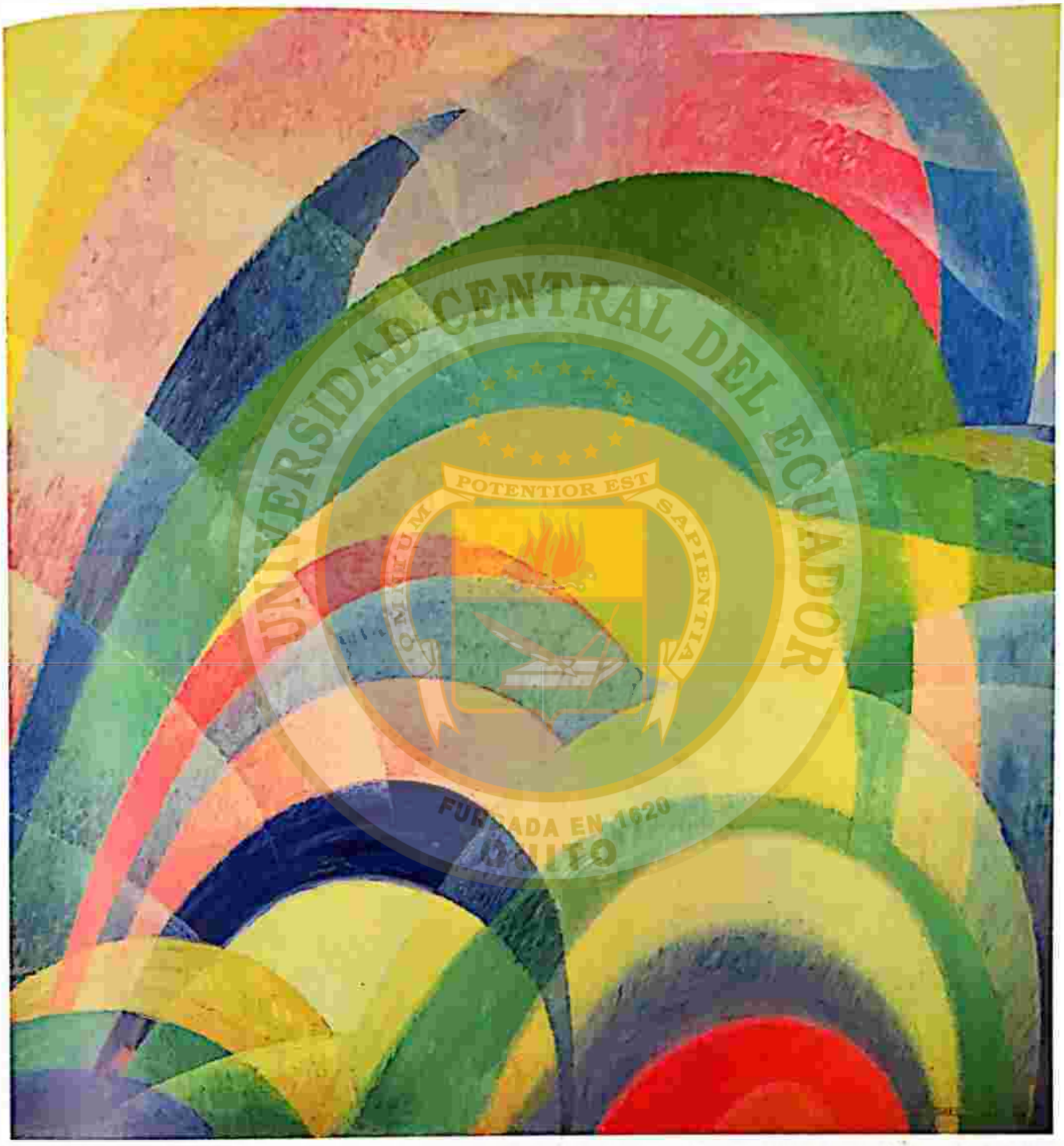
Leonardo Dudreville formó parte del movimiento futurista desde el primer momento, aunque no firmó el *Manifiesto de los pintores futuristas* de febrero de 1910. En 1912 fundó el grupo Nuove Tendenze –una sección del futurismo considerada generalmente como moderada–, por lo que su nombre no suele aparecer en primer plano en la historia de la recepción del futurismo.

Dudreville conoció a Gino Severini en 1906/1907, durante un viaje a París. Las propuestas artísticas de Severini, en las que se entrecruzan reflexiones teóricas sobre el color con otras sinfónicas y dinámicas, influyeron directamente en los mundos plásticos de Dudreville. Hacia el año 1913, cuando se pintó *Expansión de la lírica (Espansione della poesia)*, ambos artistas trataban de encontrar un lenguaje plástico abstracto construido sobre los parámetros futuristas. En *Expansions sphériques*, Severini topó con las expansiones esféricas del color y la luz en el espacio. Concretó su concepción de una composición abstracta ideal en el manifiesto *Analogie plastiche del dinamismo* (Analogías plásticas del dinamismo), de 1913, donde refiriéndose a la forma escribe: «Construcción arabesca, rítmica, arbitrariamente dispuesta respecto de una nueva arquitectura cualitativa». Más adelante habla de «reprimir la línea recta, que es estática y amorfa como un color sin matices» y las líneas paralelas». Severini secunda estas normas en una arquitectura cromática de formas geométricas variadas estrechamente entrelazadas.

En *Expansión de la lírica* Dudreville modifica con autonomía total el fenómeno de la expansión esférica. Elige la forma arqueada como elemento constructivo. Se escalonan y se suceden varios arcos de distintos colores. Las capas transparentes de color, los fuertes contrastes cromáticos y las diferentes dimensiones de los diversos segmentos posibilitan la compenetración de los elementos abstractos y producen una impresión de profundidad espacial. La asociación instintiva de la forma coloreada con un arco iris, prototipo de fenómeno celeste esférico, subraya la idea de una expansión espacial inmaterial.

Ahora bien, frente a las instrucciones pictóricas marcadamente reglamentistas de Severini, la conjunción de colores de Dudreville no permite apreciar una superestructura teórica. Pues aunque el azul y el rojo forman en parte un fuerte contraste y junto a un oscuro violeta azulado aparece un amarillo claro originando un contraste de intensidad, en el conjunto de la composición predomina una arquitectura cromática armoniosa, debido sobre todo a las franjas verdes, amarillas y naranjas.

En Francia, Robert Delaunay pintaba por las mismas fechas sus *Discos simultáneos*, comparables con el cuadro de Dudreville por los efectos cromáticos y por la segmentación de la forma arqueada. Según Delaunay, «comenzaba el período de los *disques simultanés*, de las formas circulares, donde el color se utiliza en su esencia circular y la forma surge del dinámico ritmo circular del color [...] Ahora bien, ¿qué colores? Contrapuestos en el centro, los rojos y los azules originan vibraciones ultrarrápidas, perceptibles a simple vista, físicas; alguna vez he calificado esta experiencia de puñetazo. Alrededor de este centro, siempre en formas circulares, he colocado otros contrastes, todos subordinados y al mismo tiempo simultáneos al conjunto del cuadro, a la totalidad de los colores en contraste, y por cierto unos en tensiones complementarias y otros en tensiones no complementarias». Aun cuando Delaunay, como Severini, alza sus composiciones cromáticas circulares sobre un conjunto de normas, se permite muchas libertades en la elección de los colores basándose en las múltiples posibilidades combinatorias. En *Expansión de la lírica* la elección de los colores obedece a una concepción similar. Frente a las tesis futuristas más difundidas, Dudreville lleva a cabo una propuesta pictórica basada en la intuición que resulta productiva para el futurismo.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LUIGI RUSSOLO

1912/1913

Dinamismo de un automóvil

Óleo sobre lienzo, 106 x 140 cm

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

El futurismo inicia un culto a la máquina en el que arden las visiones del nuevo movimiento vital. La rapidez de los viajes en coche, tren o incluso avión aporta nuevas sensaciones ópticas y emocionales. El espacio y el tiempo se convierten en dimensiones variables; pueden condensarse, multiplicarse o dar la impresión de infinitud. Aunque se fabricaba industrialmente en la factoría Fiat de Turín desde 1899, el coche era un objeto de lujo caro. En realidad, Marinetti, que procedía de un medio acomodado, fue el único de los artistas futuristas que se pudo comprar pronto un coche. En 1909, un año antes de la proclamación del futurismo, el escritor estaba motorizado, por lo que nada tiene de extraño que en su primer manifiesto adjudicase al automóvil una función capital. Marinetti habla del coche como de una «bestia refunfuñante» de «pecho ardiente», creando así un ser mixto híbrido, una máquina sexual humanoide.

En pintura, el automóvil pasa a ser un motivo técnico importante que cada artista traduce formalmente de una manera distinta. Por su aerodinamismo, el coche de *Dinamismo de un automóvil (Dinamismo di un automobile)* hace pensar en un modelo de diseño de la década de 1960 y no tiene nada que ver con las carrocerías de la época. Las amplias aletas y el chasis, pesado y anguloso, configuran un automóvil de aspecto imponente. Una vez más, Russolo se adelantaba a su tiempo dotando al coche de un perfil aerodinámico. En su representación, la materia y el espacio se funden en ángulos agudos, los cuales dominan la impresión general de una manera unitaria extendiéndose por todo el cuadro. Reflejan de un modo ideal lo que la estética futurista entiende por «líneas de fuerza». En su libro *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, publicado en 1914, Umberto Boccioni escribe: «Hablando de líneas, nos referimos a las direcciones de las formas-color. Tales direcciones son las manifestaciones dinámicas de la forma, la representación del movimiento en la vía que nos marcan la línea de construcción del objeto y la acción». Como sugiere la estructura del cuadro, el coche azul y violeta avanza con una energía y una velocidad enormes. Un agresivo contraste rojo-azul y las marcas de color amarillo intenso en la zona de los neumáticos potencian esta impresión. No existe referencia alguna al mundo real. No hay asfalto, ni farolas, ni edificios, ni paseantes que sugieran una escena callejera real. La imagen se convierte en el icono abstracto del dinamismo universal postulado por el futurismo. Russolo no renuncia al objeto. No traspasa las fronteras de la abstracción total como hacían algunos de sus colegas. Russolo se queda en la observación y en el análisis. Su ángulo de visión es el del espectador que sigue la carrera desde fuera sin sentarse frente al volante.



Giacomo Balla, Velocidad del automóvil, 1910



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN
QUITO

Dinamismo plástico de los movimientos simultáneos de una mujer

Óleo sobre lienzo, 86 x 65 cm
Grenoble, Musée de Grenoble

El cuadro *Dinamismo plástico de los movimientos simultáneos de una mujer (Dinamismo plastico di movimenti simultanei di donna)* podría pasar hasta cierto punto por una escena nocturna en la que una misteriosa figura femenina vaga por una oscuridad romántica y mística. Russolo parece explorar la vida nocturna de la gran ciudad –que otros pintores futuristas, como Umberto Boccioni, representan en salones de baile y a la resplandeciente luz de las lámparas incandescentes, en espacios urbanos públicos– en la calle, donde una escasa luz artificial perfila las personas y las cosas.

De hecho, Russolo presenta en el centro de su cuadro una mujer estilizada cuya figura se descompone en forma de abanico en virtud de la ruptura de la forma y de la multiplicación de las diferentes partes del cuerpo, como la cabeza y las piernas. Un fondo blanco y amarillo retiene la figura resuelta en tonos azules y negros, la dota de perfil y al mismo tiempo la sumerge en una oscuridad cada vez más profunda. No se puede determinar si se ha captado a la persona en un proceso de desplazamiento mecánico, lo cual es una de las posibles estrategias que desarrolla el futurismo para representar el dinamismo. La mujer sostiene un libro en sus manos y en cuanto lectora no debe encontrarse necesariamente en movimiento físico. No se localiza en un lugar real, sino que se funde con su entorno atmosférico, el cual se define sólo por la distribución de partes claras y oscuras.

Para realizar plásticamente tal disolución atmosférica, Russolo reduce su paleta casi totalmente a los tonos amarillo y violeta azulado, los cuales, además de un contraste calor-frío, establecen otro contraste complementario, que constituye para los futuristas un medio muy importante a la hora de ejecutar los estados dinámicos. Escribe Umberto Boccioni en su libro *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*: «Por tanto, no existen ni el amarillo ni el violeta, sino sólo el contraste resultante de ambos, que constituye una individualidad cromática variable y al mismo tiempo estable. Este complementarismo no se expresa mediante puntos, comas o líneas, es decir, no se refleja con medios concebidos para lograr una semejanza objetiva, sino mediante masas, zonas y formas en colores complementarios». Boccioni habla además de una «forma de luz» derivada de la insoluble relación existente entre la luz y la sombra. Para los futuristas el color cumple una función concreta: sus regularidades ópticas producen determinados efectos. Los colores puros albergan una agresividad que los pintores consideran un medio para rebelarse contra las tradiciones anquilosadas.

Precisamente en los albores de la modernidad clásica los pintores atribuían significación simbólica a determinados colores. Por su afinidad con la música, Vasily Kandinsky fue posiblemente quien más cerca estuvo de las concepciones artísticas de Russolo, quien en 1913 se dedicó exclusivamente a la música. En su libro *Sobre lo espiritual en el arte*, publicado en 1911, Kandinsky califica el amarillo de color típicamente terrenal y el azul de típicamente celestial. Russolo pretendía dar a sus cuadros calidades espirituales y materiales con este simbolismo, que también se conforma en el juego de formas esféricas de color que se establece entre el amarillo y el azul violeta, entre la luz y las sombras, entre el hombre y el espacio, entre el cielo y la tierra.



Vasily Kandinsky, Composición VII, 1913



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1620
QUITO

Bailarina azul

Óleo sobre lienzo con lentejuelas, 61 x 46 cm
Propiedad privada



n. 1883 en Cortona,
f. 1966 en París

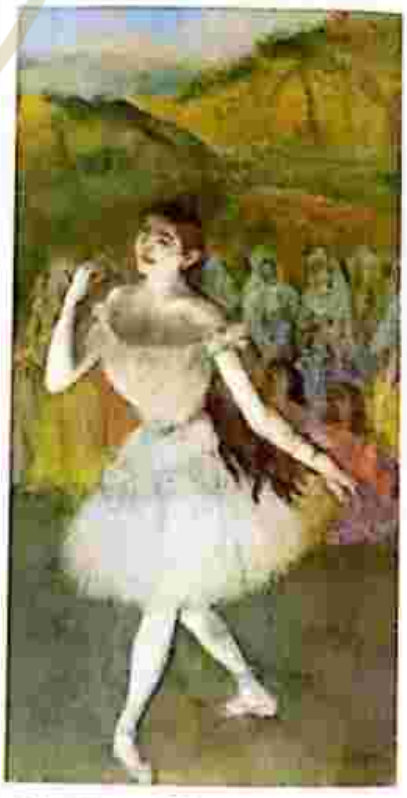
Bailarina azul (Danseuse Bleue) fue una de las principales obras de Gino Severini, que abordó en muchas representaciones el mundo del teatro, de la danza y de la vida nocturna en la gran ciudad. Las impresiones de *ballet* de Edgar Degas (1834–1917) y los perspicaces estudios de ambiente de Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) fueron sustituidos por una visión futurista que en el caso de Severini sería inimaginable sin el cubismo francés de Pablo Picasso y Georges Braque.

A diferencia de sus escenas de baile, en las que el turbulento acontecimiento se extiende como energía no controlada sobre todo el cuadro al modo de una estructura *all-over*, en *Bailarina azul* Severini se centra en un protagonista. Reduce la gama de colores a tonos azules y grises blanquecinos y sustenta la representación sobre una composición triangular predominante que culmina en la cabeza de la bailarina y oscila en la zona del vestido. En el cuarto inferior del cuadro la figura salta en numerosos y pequeños fragmentos formales que, a través de parcelas geométricas –arcos, ángulos, parábolas– crean microestados dinámicos. Los pasajes de color enlazan la figura y el fondo. Ciertas partes de la figura femenina, como los brazos y la cabeza, aparecen multiplicadas y en diferentes perspectivas. Apenas si hay elementos personales y escénicos que señalen el lugar del acontecimiento.

Severini utiliza perfectamente los instrumentos de la estética futurista para dar una respuesta plástica satisfactoria al movimiento y a la energía de la danza. No obstante, contrarresta la vitalidad del movimiento de baile con la estabilidad de la composición triangular y la distribución en forma de bloques de dos valores cromáticos. Se evitan totalmente los contrastes de color fuertes, que dotarían al cuadro de una energía expresiva.

Tras la aparición en Múnich en 1911 del libro de Vasily Kandinsky *Sobre lo espiritual en el arte*, la vida espiritual pasó a representarse esquemática y adecuadamente con la forma del triángulo. Además, para él y para Franz Marc, amigo y colega suyo en el grupo Der Blauer Reiter, el azul era el color adecuado para representar lo espiritual. Teniendo en cuenta estos simbolismos, plenamente admitidos en su época, el juego de forma y color de Severini adquiere un significado más amplio. Con *Bailarina azul* el pintor se instala en ámbitos «espirituales» y convierte el simple movimiento de la danza en un acontecimiento trascendente, el dinamismo universal, en el que se funden todas las impresiones sensoriales. Severini subraya este aspecto en *Bailarina azul* utilizando lentejuelas brillantes, que potencian la impresión de desmaterialización y de espiritualidad.

La introducción de la técnica del *collage* en el cubismo amplió radicalmente las posibilidades formales del arte. Los futuristas asumieron directamente la propuesta y Umberto Boccioni, por ejemplo, integró en 1912/1913 un trozo del marco de una ventana en su *Unión de una cabeza y una ventana*. Por otra parte, el crítico francés de arte Guillaume Apollinaire llamó la atención de Severini durante una conversación sobre los viejos maestros italianos que incorporaron objetos reales, como llaves o piedras preciosas, a sus representaciones de santos. En ellos se inspiró el pintor, actuando contra las consignas futuristas de lanzar las tradiciones por la borda.



Edgar Degas, Bailarina rosa



FUNDADA EN 1620
QUITO

Autorretrato

Óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm
Propiedad privada

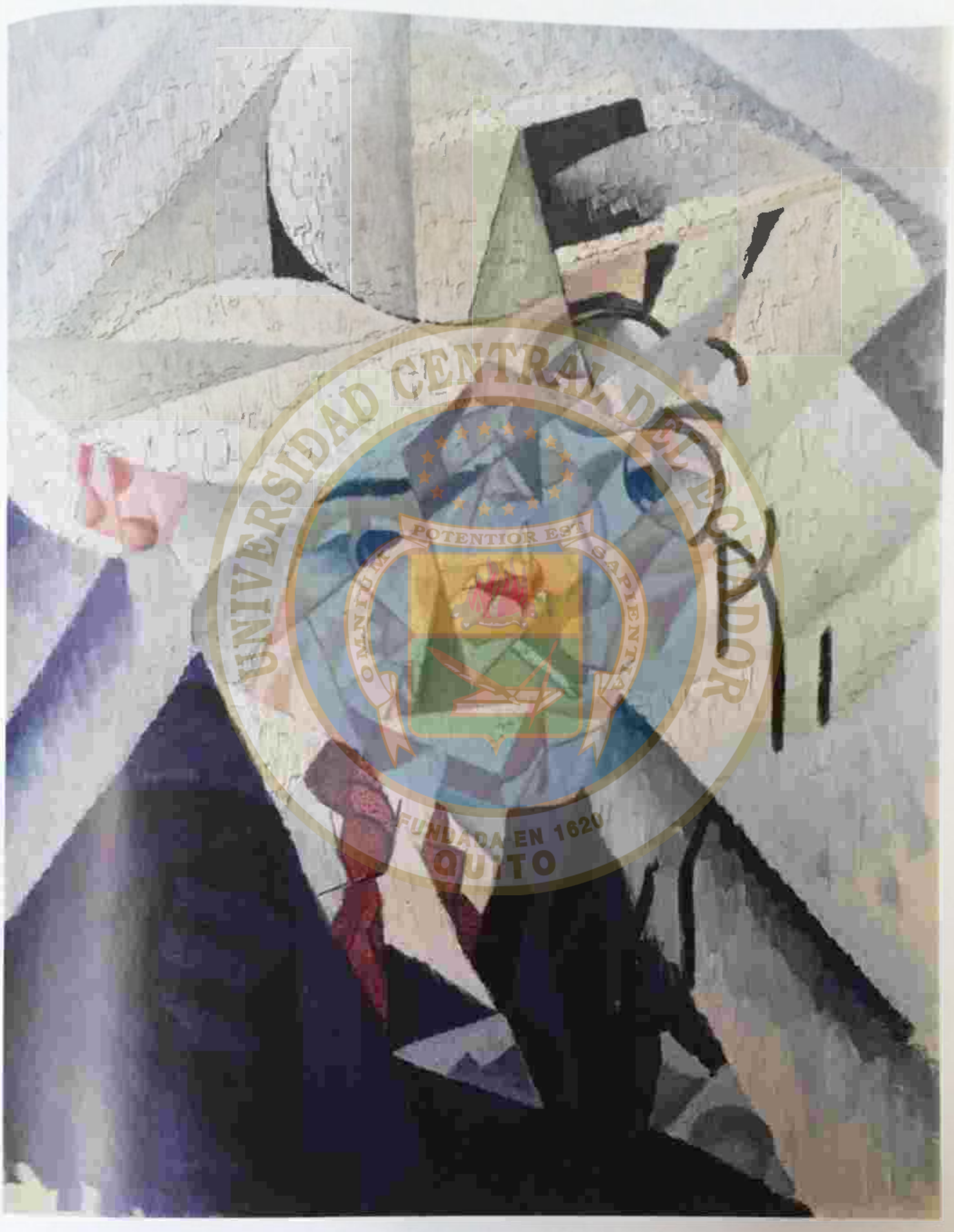
Aunque residía en París desde 1906 y estaba en estrecho contacto con el escenario artístico parisino, sobre todo con los cubistas, Severini era un futurista integral. En su manifiesto *Analogie plastiche del dinamismo* (Analogías plásticas del dinamismo), publicado en 1913, exponía una vez más puntos capitales del programa futurista. Para él, el principio de la simultaneidad de diversas impresiones sensoriales, como ruidos, olores, sonidos, calor o velocidad, era el medio adecuado para reflejar en el arte la realidad modificada por el progreso técnico. No obstante, en el mismo manifiesto se dice: «Por tanto, como ya lo hicimos con el desnudo en nuestro primer manifiesto de la pintura futurista, debemos descartar como centros emocionales el cuerpo humano, las naturalezas muertas y los paisajes». Para Severini el hombre sólo puede ser representado en un contexto: «avión en vuelo + hombre + paisaje».

¿Cómo debe entenderse un autorretrato futurista con estas premisas? En realidad, en el futurismo el retrato, sobre todo el autorretrato, es un hecho más bien marginal. Umberto Boccioni utilizó a su madre como modelo de algunos de sus cuadros y también de una escultura. Partía de su aspecto para ejemplificar fenómenos elementales tales como la «materia» o el «volumen horizontal». Los cubistas, con cuyas obras estaba familiarizado Severini, se servían tanto del cuerpo humano como del retrato para conjugar sus concepciones estéticas formales. Hay autorretratos de Juan Gris o del orfista Robert Delaunay y en muchos de sus cuadros, dibujos o esculturas los jóvenes vanguardistas franceses se centraban en la cabeza humana, que, no obstante, era generalmente anónima. Sólo los expresionistas alemanes –Max Beckmann, Ludwig Meidner, Ernst Ludwig Kirchner y muchos otros– abordaron y analizaron plásticamente el propio yo a fondo. En sus diálogos consigo mismos se preguntaban por la función del artista en la sociedad, por su propio estado de ánimo y por su potencial creativo.

Éste es el contexto histórico del *Autorretrato (Autoritratto)* que Severini pintó en 1912. Es un retrato de medio cuerpo en perfil tres cuartos. El artista viste un traje burgués y lleva corbata, sombrero y gafas. La parte del rostro sobre todo aparece fragmentada en múltiples facetas, se multiplican algunos detalles fisonómicos, como la nariz y los ojos, y la perspectiva cambia constantemente. Sin embargo, no existe ninguna referencia a un lugar concreto o a una época determinada. El futurista Severini no se conecta a un campo de fuerzas dinámico, como lo hace con muchas de sus figuras femeninas de los salones de baile y de los ambientes teatrales. Se centra en el propio yo, que, teóricamente al menos, el futurismo había desplazado del centro de su interés. A través del ojo izquierdo, uno de los pocos órganos del rostro que aparece entero y que, por tanto, no se integra en la estructura fragmentaria del cuadro, Severini establece explícitamente una unión mental con su interior. La penetrante mirada con la que el pintor se fija en actitud de exploración hace que, a pesar de su virtuosismo formal, el autorretrato sea también una autointerrogación. Revela la distancia de orden crítico y reflexivo que el pintor mantiene consigo mismo y con su obra artística.



Ludwig Meidner, Autorretrato, 1912



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mercurio pasando por delante del sol visto a través del catalejo

Temple sobre papel trasladado a lienzo, 138 x 99 cm
Venecia, Peggy Guggenheim Collection – The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York

Un acontecimiento natural indujo a Giacomo Balla en 1914 a pintar el cuadro *Mercurio pasando por delante del Sol visto a través del catalejo (Mercurio passa davanti al sole visto dal cannocchiale)*. El pintor registra sus observaciones del paso de Mercurio en una serie de hojas. El planeta Mercurio, que gira alrededor del Sol, recorre la superficie solar a intervalos irregulares como un disco pequeño y oscuro. Sólo en ese caso se puede observar desde la tierra.

El cuadro refleja una vez más el interés de Balla por los fenómenos científicos, típico de su primera fase futurista. En un proyecto rigurosamente analítico había segmentado anteriormente el desarrollo de movimientos, como la carrera de un perro o el paso de un automóvil, y hacia 1912/1913 en sus *Compenetraciones iridiscentes* descompuso la luz en sistemas ordenados de color. En *Mercurio pasando por delante del Sol visto a través del catalejo* el dinamismo universal, básico para el futurismo, se une en su obra con un simbolismo cosmológico. El Sol y Mercurio aparecen como signos en forma de disco y de estrella. Balla integra estas cifras en una constelación de forma y color plena de dinamismo. Condensa plásticamente el espectáculo celeste en una visión cosmológica de la naturaleza. El pintor crea un lenguaje elemental de formas geométricas con el círculo, el arco, el remolino y con superficies. La vitalidad originaria de la naturaleza se refleja en el campo de fuerzas que estos elementos formales originan por sí mismos –sobre todo en forma de remolino como construcción dinámica– y a través de su compenetración recíproca.

Apoyándose en anteriores descomposiciones del movimiento mecánico, en *Mercurio pasando por delante del Sol visto a través del catalejo* Balla logra además una transparencia continuada en las superficies de las formas. Bandas de finas líneas negras, azules y verdes constituyen las superficies y los volúmenes. Se limitan a señalar la tridimensionalidad de las formas y dejan que el fondo pardo amarillento se trasluzca en toda la superficie del cuadro. El blanco luminoso procedente de la estrella en el ángulo superior izquierdo recubre y penetra con sus rayos la composición hasta sus márgenes. Acentúa la compenetración completa de todos los elementos y por su intensa luminosidad produce la impresión de una refracción cristalina de la luz.

El cristal como formación primigenia de la naturaleza, constituido por una estructura geométrica elemental y vinculado a la idea de una transparencia inmaterial, interviene estructural y metafóricamente en la representación de Balla del paso de Mercurio. Representa un lugar común consolidado en la historia del arte y a principios del siglo xx los artistas se apropiaron tanto de su contenido esencial como de su aspecto traslúcido para visualizar una imagen del mundo generalmente panteísta. Erich Heckel, por ejemplo, en su *Día cristalino* de 1913, sumerge a una de sus bañistas en un paisaje resuelto en facetas, mostrando así la unidad entre el hombre, la naturaleza y el cosmos. Por su parte, en 1916 el futurista ruso David Burliuk se centró en el átomo como base del cristal y arquitectos como Bruno Taut y Hans Scharoun proyectaron edificios de cristal con estructuras cristalinas como modelo. Casi siempre con el lugar común de lo cristalino se desliza en el arte un matiz romántico por lo que, a pesar de su inequívoco interés por las ciencias de la naturaleza, también se percibe en Balla y en su *Mercurio pasando por delante del Sol visto a través del catalejo* un soplo de ilusión enaltecida e idealista.



Erich Heckel, Día cristalino, 1913



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

GIACOMO BALLA 1915

viva Italia

Óleo sobre lienzo, 36 x 47 cm
Propiedad privada

Viva Italia (Viva l'Italia) es un cuadro pintado en el contexto de la euforia bélica futurista y refleja palmariamente los sentimientos patrióticos de los artistas italianos. Los futuristas llevaban ya mucho tiempo pidiendo la entrada en la guerra y exacerbando el clima nacionalista con sus consignas públicamente promulgadas y a través de sus numerosas publicaciones. Italia debía situarse en la cima de los países europeos tanto política como culturalmente. En mayo de 1915, Italia declaró la guerra a Austria-Hungría. Muchos artistas futuristas acudieron voluntariamente al frente. En sus cuadros se reflejan el entusiasmo por una dinámica idealizada de la guerra y una animación alborozada. *Viva Italia* ocupa una posición singular entre estos cuadros propagandísticos; viene a ser algo así como un *sbandieramento*, como un ondear de banderas.

Para su bienvenida a la guerra Balla utiliza una fórmula plástica abstracta en doble sentido. Su serie verde-blanco-rojo incorpora los colores de la bandera nacional italiana. Al mismo tiempo este tritono, ampliado con un violeta azulado y un naranja, forma una composición dinámicamente enlazada sin ningún tipo de referencia a la realidad. En el cuadro no aparece la bandera, que habitualmente es rectangular. En su lugar los colores se unen a través de amplias formas arqueadas en un flujo de fuerzas centrípetas, de modo que el ondear de la bandera encuentra una forma plástica adecuada.



Banderas en el altar de la patria, 1915

Dentro del movimiento futurista, *Viva Italia* forma parte de una serie de composiciones no figurativas; el mismo Balla había creado en 1912 sistemas de color puramente geométricos con sus *Compenetraciones iridiscentes* y tanto Umberto Boccioni como Gino Severini lograron hacia 1913/1914 una abstracción esférica en la que las franjas de líneas de color cortas permitían la compenetración de los diferentes compartimentos.

En *Viva Italia* Balla construye una sintaxis plástica en absoluto figurativa, utilizando elementos formales plásticos y compactos. En colaboración con su colega más joven Fortunato Depero, Balla concibe una nueva definición del dinamismo futurista en su manifiesto *La reconstrucción futurista del universo*, publicado en 1915 de forma paralela a las formulaciones escultóricas. En él los dos pintores, que formaban la falange del *secondo futurismo*, hablan de un arte centrado en los «complejos plásticos». Palabras tales como abstracto, dinámico, extraordinariamente coloreado, intensamente luminoso, autonomía, rotación y descomposición subrayan las nuevas directrices de la creación artística.

La tercera dimensión sobre todo, la sugestión de lo plástico desde la superficie, pasó a ser la base del dinamismo. Esta reorientación registrada en el movimiento futurista existía ya en la obra de Balla, quien en 1912 decoró en Düsseldorf la casa del abogado Arthur Löwenstein con frisos ornamentales, murales y frescos pintados en el techo. Concibió proyectos de decoración de interiores en los que los murales, los objetos plásticos y los muebles formaban una unidad geométrica y ornamental. Las superficies y los espacios mantenían un diálogo tenso. Por aquellas fechas Balla se ocupó también de la moda masculina y diseñó trajes para su uso personal. Su interés por los volúmenes compactos pasó a ocupar descaradamente el primer plano hacia 1915 con una obra como *Viva Italia*, y para acentuar todavía más las características plásticas de su pintura añadió al cuadro un marco de color. La obra de arte adquiría así carácter de objeto.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

vida futurista

Fotogramas
Desaparecida

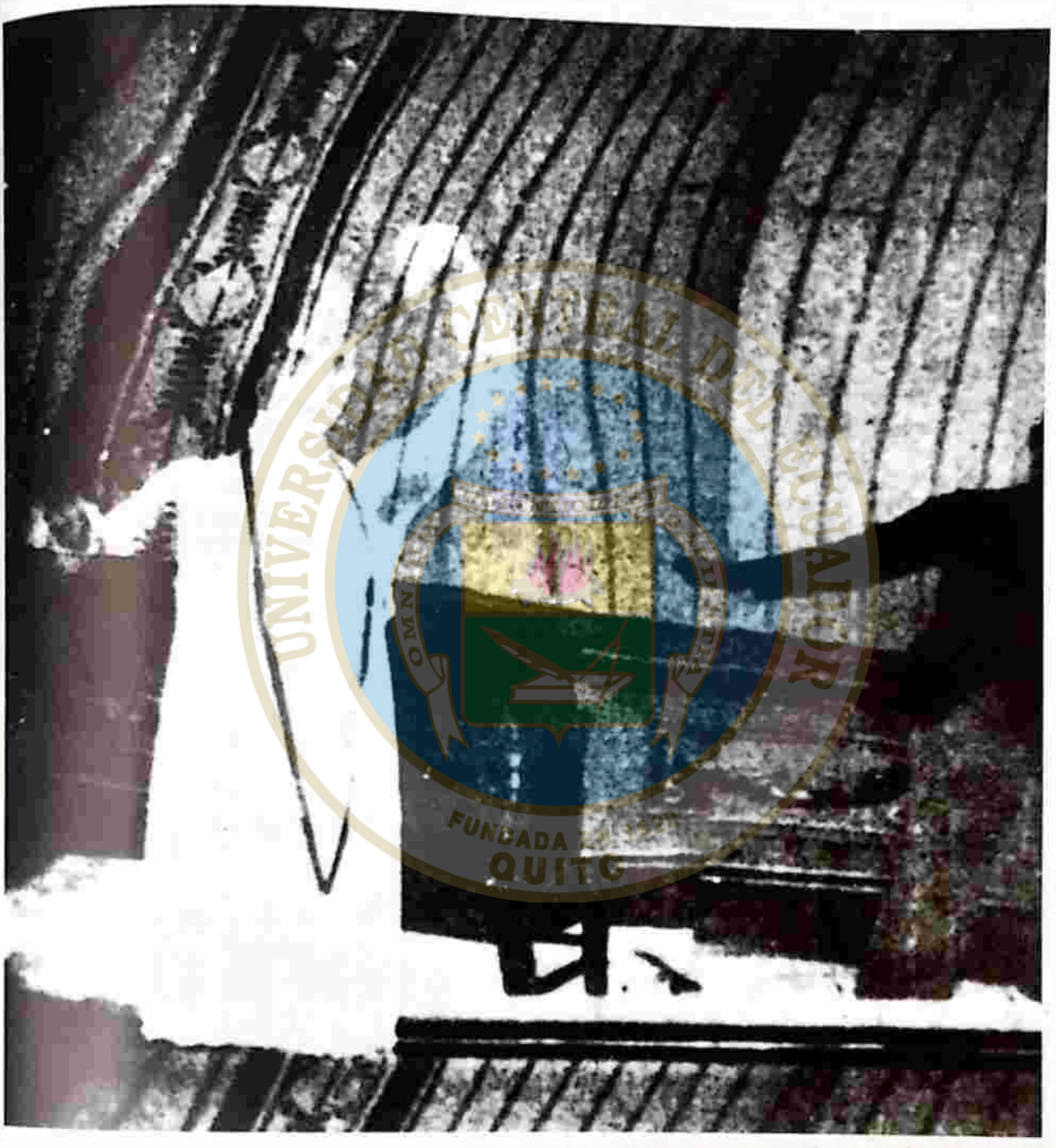
El futurismo creó algunas películas notables, de las que sólo se ha conservado *Thais*, rodada por Anton Giulio Bragaglia en 1916. Los experimentos futuristas en el nuevo medio de las imágenes técnicamente animadas representan un hito en el oficio cinematográfico, en expansión desde 1900. Otras coordenadas de esta primera fase son el género francés de las películas policíacas (*Fantômas*) y la comedia de payasadas –los personajes cinematográficos de Charlie Chaplin superan en el celuloide la velocidad de las máquinas más modernas–. A finales de la década de 1910, Hans Richter y Viking Eggeling, entre otros, crearon el «cine absoluto», y en las películas expresionistas el movimiento de la cámara se integra como elemento constitutivo de la dramaturgia.

Antes que el expresionismo y el surrealismo, el futurismo *fue* el primer movimiento artístico que se enfrentó a las posibilidades y a la situación artística del cine. No obstante, en 1911, los hermanos florentinos Arnaldo (1890–1982) y Bruno Ginanni-Corradini (1892–1976) no pudieron unirse al grupo de los futuristas doctrinarios con sus cuatro cortometrajes abstractos con los que, análogamente a los intentos realizados en la pintura, aspiraban a una percepción sinestésica. Pero en 1916, inmediatamente después de la muerte de Umberto Boccioni, quien no admitía ni la fotografía ni el cine como formas de expresión artística, se dio una colaboración productiva única. Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli (1891–1954), Arnaldo y Bruno Ginanni-Corradini –ambos realizadores abreviaron futuristamente sus nombres en Ginna y Corra– y Giacomo Balla rodaron conjuntamente una película, ratificando definitivamente la autonomía estética del nuevo medio dentro del movimiento futurista. Actualmente, esta película, *Vida futurista (Vita futurista)*, sólo puede reconstruirse a partir de fotogramas y de referencias literarias. Consta de varias escenas inconexas dispuestas sucesivamente, en las que los futuristas representan su propia vida en una segunda realidad cinematográfica. Así aparecen en el Ristorante del Piazzale Michelangelo de Florencia, durmiendo o paseando. Al mismo tiempo en algunas secuencias se producen encuentros totalmente absurdos e irreales, como la discusión entre un pie, un martillo y un paraguas o el baile de una aparición femenina durante el enlace de Giacomo Balla con un sillón. Este último episodio refleja la concepción estética futurista de una transparencia y compenetración de validez universal y sugiere la vinculación del futurismo con las disciplinas paracientíficas florecientes hacia 1900 y su culto a las visiones.



Vida futurista, 1916

En la estructura de la película los artistas se atienen al orden numérico, que les es conocido por sus *serate futuriste* y por el teatro de variedades, y no recurren a la narración épica del largometraje, que se imponía en la industria cinematográfica hacia 1915. No obstante, por su «performatividad» y por sus elementos surrealistas, *Vida futurista* anticipa los lenguajes artísticos futuros, como el surrealismo y el *performance art* (arte de la representación). En el manifiesto *La cinematografía futurista*, también de 1916, Marinetti, Corra, Settimelli, Balla, Remo Chiti y Ginna, basándose en *Vida futurista*, definen el cine futurista como una «sinfonía poliexpresiva» y como una «realidad caotizada». Según ellos funciona como una «síntesis ilógica y fugitiva de la vida mundial». *Vida futurista* se estrenó el 28 de enero de 1917 en el Teatro Niccolini de Florencia como parte del programa de una *serata futurista*.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Manifestación intervencionista

Collage sobre cartón, 38,5 x 30 cm
Venecia, Collezione Gianni Mattioli,
Peggy Guggenheim Collection – The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York

El 1 de agosto de 1914 la revista *Lacerba* publicaba el *collage* *Manifestación intervencionista (Manifestazione interventista)* con el título de *Fiesta patriótica – cuadro parolibre (Festa patriottico-dipinto parolibero)*. El mismo año Carlo Carrà estudió a fondo las posibilidades de la nueva técnica, iniciada en París por Pablo Picasso y Georges Braque, y con *Manifestación intervencionista* logró una variante personal del *collage*.

En este cuadro Carrà elimina totalmente las referencias figurativas. Según sus propias palabras «he reprimido cualquier representación de figuras humanas para reproducir la abstracción plástica del tumulto urbano». Dispone varios recortes de periódico, billetes, etiquetas y otros textos fragmentarios en una composición circular cuyas fuerzas se dirigen al centro a la vez que se lanzan más allá de los límites del cuadro. Con la estructura abstracta de una placa giratoria, que pudo haber descubierto en *Discos y Formas circulares* del pintor francés Robert Delaunay, obras creadas a partir de 1912, Carrà esbozó una analogía dinámica de las turbulencias cotidianas registradas en Italia en 1914. La realidad sale al encuentro del espectador como fragmento auténtico y como caleidoscopio verbal: «Rumori», «Strada», «Sports», «Tot», «Noi siamo la PRIMA» y, en el centro de todos los sucesos aparece «ITALIA».

Son las fechas inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando Italia se divide entre neutralistas e intervencionistas y los ánimos están muy caldeados. Con *Manifestación intervencionista* Carrà une su voz al coro de la exaltación futurista de la guerra y reclama la participación de Italia en la misma, hecho que efectivamente sucedió en mayo de 1915. En este caso el *collage* es un instrumento de propaganda. En él se mezclan un lenguaje propagandístico, similar al que el futurismo solía utilizar por escrito en sus manifiestos y oralmente en sus *serate futuriste*, y una estética formal que condensan el cuadro en una poesía visual.

Filippo Tommaso Marinetti sentó las bases del *collage* verbal de Carrà con sus *parole in libertà* (palabras en libertad) y sus *tavole parolibere* (tablas parolibres). El escritor hizo saltar las rígidas estructuras sintácticas, condenó los adverbios y los adjetivos, desarrolló un estilo telegráfico, incluyó en los textos signos matemáticos, creó montajes verbales onomatopéyicos y proclamó la tipografía libre. Carrà señala concretamente esta referencia en su cuadro visual: en una estrecha tira de papel, que se dirige al ángulo superior izquierdo del cuadro, aparecen las onomatopeyas «Zang (Tu)mb Tuum», que aluden a la novela *Zang Tumb Tumb* de Marinetti, publicada en 1914, en la que el autor refleja sus experiencias durante el asedio italiano de Adrianópolis con una forma lingüística radicalmente libre tanto semántica como tipográficamente. El libro es una experiencia visual, con un contenido marcado por la violencia, la agresividad y el dinamismo.

En su *Manifestación intervencionista*, Carrà reúne en una síntesis única fragmentos de la realidad, «palabras liberadas» y la forma artística del cuadro. El cubismo desconoce esta interpretación del *collage*. Fueron los dadaístas los primeros en asumir la forma de un *collage* verbal consecuente y en modificarlo según sus ideas. Carrà volvió a recurrir al *collage* en el contexto de la agitación militar de Italia; su lámina *Persecución* es de 1914 y en 1915 se publicó en Milán el libro *Guerrapittura*, en el que recoge experiencias bélicas con dibujos, *collages* y «palabras liberadas».

«En cuanto rebelión de la vida, de la intuición y del sentimiento, en cuanto primavera fascinante y arrolladora, el futurismo declara una guerra implacable a la teoría, al individuo, a la obra que repite el pasado en perjuicio del futuro, lo mantiene en pie de vida y lo exalta.»

Francesco Balilla Pratella


STRADA
RUMORI
EVVIVAAA
Piazza
TOT
FREE
ECHI
SPORTS
ITALIA
POUR
ABBA

Movimiento de pájaro

Óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm
Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto



n. 1892 en Fondo,
f. 1960 en Rovereto

Fortunato Depero fue durante muchos años el impulsor decisivo de la segunda oleada futurista, que empezó a imponerse a partir de 1915/1916. En 1915 redactó en colaboración con Giacomo Balla el manifiesto *La reconstrucción futurista del universo*, que establece las premisas teóricas para la revitalización del futurismo tras la Primera Guerra Mundial. Teniendo presente este objetivo, Depero terminó convirtiéndose en un talento múltiple; fue pintor, diseñador, escultor, grafista, ilustrador, interiorista, escenógrafo, ceramista y escritor. En 1927, a los 35 años, publicó una recopilación de su obra desde 1913 hasta 1927, incluidos sus textos escritos, con el título de *Depero futurista*. Las páginas y las cubiertas del libro se sujetan con tornillos, por lo que se le conoce con el nombre de *libro bullonato* (libro atornillado). Publicado en la editorial Dinamo-Azari de Milán, pasa por ser el primer libro objeto.

Movimiento de pájaro (Movimento d'uccello) es un óleo pintado un año después de la aparición del primer manifiesto del *secondo futurismo* y refleja claramente las nuevas propuestas estéticas. Sobre un fondo monocromo, una forma grande y casi circular se despliega, ligeramente desplazada del centro del formato apaisado. Segmentos en abanico de gran superficie se encadenan en un contexto espacialmente indefinido. Desde el centro salen unidades geométricas más delicadas, que sobresalen marcadamente de la placa. Un tritono en rojo-blanco-amarillo domina la constelación de formas abstractas. El negro y el blanco acentúan la intensa policromía y el pequeño popurrí de tonalidades claras anima la severidad de la sucesión cromática tripartita.

El motivo inicial, el vuelo del pájaro, ha quedado reducido a una metáfora abstracta del movimiento. En un cuadro de 1913 Giacomo Balla, colega de Depero, había segmentado el vuelo de un pájaro en varias partes para así sugerir el movimiento. Este método de análisis del movimiento es típico del primer futurismo. Depero, por su parte, sintetiza elementos formales plásticos para lograr una representación del movimiento mucho más compleja, pues aunque la energía de la forma circular evoca un movimiento giratorio en rotación suave, el dinamismo de la composición es más bien torpe.

Depero se proponía superar o desarrollar la simple sugestión del movimiento del primer futurismo. En el manifiesto *La reconstrucción futurista del universo* escribe: «Dotaremos de carne y huesos a lo invisible, a lo inaccesible, a lo imponderable, a lo no perceptible. Encontraremos equivalentes abstractos de todas las formas y de todos los elementos del universo que después combinaremos entre sí, conforme al capricho de nuestra inspiración, para construir complejos plásticos que pondremos en movimiento». Según Depero y Balla, tales complejos plásticos giran sobre uno o varios apoyos y producen una rotación, y aparecen descompuestos en forma de conos, pirámides o esferas. Los pintores reclaman una autonomía plástica que se extienda a todos los aspectos de la realidad. *Movimiento de pájaro* señala cuál puede ser la apariencia de dicha construcción autónoma que al mismo tiempo hace referencia a la realidad.

Sin embargo, en los años sucesivos Depero ya no trabajó exclusivamente en una forma plástica rigurosamente abstracta, pues paralelamente a sus cuadros no figurativos creó muchas representaciones narrativas en las que seres deshumanizados y mecánicos actuaban en escenarios similares a tablados teatrales. A principios de la década de 1920, cuando se dedicó a la publicidad y entre otras cosas proyectó divertidos carteles de colores luminosos para Campari y San Pellegrino, Depero modificó el sugestivo lenguaje plástico que utilizó en *Movimiento de pájaro*.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mecánica de bailarines (Maquinismo de bailarines, bailarina + ídolo)

Óleo sobre lienzo, 75 x 71,3 cm
Trento, Museo Provinciale d'Arte

Hacia 1917, fecha en que pintó el cuadro *Mecánica de bailarines (Maquinismo de bailarines, bailarina + ídolo)* [*Meccanica di ballerini (Macchinismo di ballerini, Ballerina + Idolo)*], el mundo del teatro, la música y el *ballet* dominaba la producción artística de Fortunato Depero. En 1917, creó el *ballet Minismaglia* y vistió a los protagonistas con trajes que podían modificarse rápidamente mediante una sencilla intervención. En esta obra suya los personajes que actuaban en el escenario se convirtieron por primera vez en marionetas. Un año después, a instancias de Serge Diaghilev, director de los Ballets Rusos, diseñó unos sensacionales decorados para *El canto del ruiseñor* (con música de Igor Stravinsky). Llenó el escenario de elementos formales geométricos y abstractos, flores espinosas de metal y figuras de madera y chapa. Diaghilev entendió que aquellos decorados fantásticos y de tantos y tan vivos colores resultaban excesivos para la ligereza expresiva con que debían actuar sus bailarines y en 1920 pidió a Henri Matisse una solución más clásica. No obstante, los diseños de Depero se llevaron a cabo en 1981, cuando el *ballet* se repuso en Venecia con la coreografía original de Léonide Massine.



Giorgio de Chirico, Héctor y Andrómaca, 1924/1925

La actividad artística de Depero relacionada con el teatro y la danza alcanzó su punto culminante en 1918 con *Balli plastici* (Danzas plásticas). Unas figuras mecánicas –arlequines, títeres, seres mitad hombres, mitad insectos– se mueven sobre el escenario en cinco bromas mímico-musicales acompañadas de música (de Béla Bartók entre otros) sobre diversos temas (por ejemplo, *I selvaggi* [Los salvajes]). Tampoco esta vez actúan hombres, sino marionetas, en un escenario mágico y surrealista.

En su cuadro *Mecánica de bailarines*, Depero aborda el mundo de los títeres mecanizados y sitúa a dos de ellos en un espacio geométrico irreal. Abstrae las figuras más aún que los diseños del vestuario. Las partes del cuerpo sólo evocan lejanamente a un ser humano. El personaje masculino de la izquierda consiste exclusivamente en una construcción de cajas y tubos grises y metálicos y el femenino de la derecha está formado por cilindros de varios colores, una guirnalda bordada y un doble elemento estelar sobrepuesto. Queda por clasificar el tercer personaje femenino de la parte derecha del cuadro, que se encuentra en el interior de un círculo parecido a una pandereta. Las dos marionetas se compenetran en la intersección de los diversos elementos formales. Se sugiere un movimiento de danza que corresponde a un *pas de deux*.

En la primera mitad del siglo XX el ser híbrido entre máquina y hombre presenta muchas formas diferentes. Giorgio de Chirico, creador de la *pittura metafisica* italiana, utilizó en su pintura el *manichino* (muñeco articulado) como sustituto humano, los surrealistas integraron maniquíes en sus mundos plásticos y en 1926 Fritz Lang filmó *Metrópolis*, película en la que aparece una máquina humana femenina.

Entre los futuristas, Filippo Tommaso Marinetti insistió desde el primer momento en un «ennoblecimiento» del hombre convertido en máquina. En palabras de Marinetti, «es preciso preparar también la futura e inevitable identificación del hombre con el motor, facilitando y perfeccionando un cambio continuo de intuiciones, de ritmos, de instintos y de disciplinas metálicas». Más adelante traducirá su idea de un ente máquina sobrehumano en una construcción metálica real. Para Depero, por el contrario, el hombre mecanizado es una marioneta, que, aunque movida por hilos, siempre muestra de forma lúdica una especie de libertad frente a la realidad. De ahí su superioridad respecto al hombre.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

construcción de una joven

Madera lacada, 41 x 21 x 14 cm
Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

La estatuilla de madera *Construcción de una joven (Costruzione di bambina)* debe interpretarse en el contexto de los decorados de *ballet* y de teatro en los que Fortunato Depero trabajó más intensamente entre 1916 y 1918. La obra refleja la versión escultórica de un ente mecánico presente en muchos cuadros y en varios decorados teatrales del artista.

Como si de una suma se tratase, Depero reúne en una figuración abstracta distintos elementos de madera, como discos, cuadrados, cilindros, un triángulo y columnas salomónicas. El rojo, el azul y el amarillo forman un tritono fuerte que dota a la escultura de una expresión festiva y multicolor. La muchacha lleva una falda azul y roja y se apoya sobre una sola pierna. Depero recurre a esta posición de la pierna, que aparece con frecuencia en su obra, para sugerir un movimiento de giro. Las dos columnas enroscadas de *Construcción de una joven* subrayan el aspecto de la rotación en el plano metafórico. De este modo, el dinamismo y el movimiento forman parte de esta escultura de madera implícitamente, aunque sólo estén presentes como valores abstractos y cifrados.



Modelo para Pinocho, 1917

Umberto Boccioni, que ya había experimentado en el ámbito de la escultura entre 1912 y 1913, forzó la forma desflecándola. Así visualizaba la compenetración de la materia y del entorno y abordaba como tema el movimiento continuado de las formas. Mediante la impresión de lo fugaz, de lo que se disuelve, Boccioni sugería el movimiento también en la tercera dimensión real. En la obra de Depero, por el contrario, el espectador tiene que descifrar el contenido dinámico: una pierna + columnas salomónicas = movimiento de rotación.

Aun cuando Depero, representante del *secondo futurismo*, y Boccioni, uno de los ideólogos más destacados de la primera oleada futurista, perseguían el mismo objetivo, no utilizaron medios formales comparables entre sí. *Construcción de una joven* de Depero produce la impresión de haberse realizado con el juego de construcción de un niño. De ahí que carezca del peso conceptual que gravita en las obras de Boccioni o en las esculturas de los cubistas franceses. Depero apuesta decididamente por una ligereza lúdica. En su manifiesto *La reconstrucción futurista del universo*, redactado en 1915 en colaboración con Giacomo Balla, había de un juguete futurista que ofrece a los niños la posibilidad de un desarrollo libre –en el marco de la axiología futurista–. Para Depero y Balla el juego y el instinto lúdico –también en los adultos– constituyen una estrategia estética fundamental del futurismo. De ahí que *Construcción de una joven* no sólo sea una cifra tridimensional del movimiento, sino también una demostración de la reorientación teórica del futurismo.

En los años sucesivos Depero trabajó intensamente en el ámbito de la escultura: en 1919 decoró la Casa d'arte Depero de Rovereto con objetos de uso cotidiano y otros diseñados o bien, como en la bienal de Monza de 1923, realizó costosas instalaciones expositivas con esculturas, tapices y muebles. El movimiento y el juego son las dos características fundamentales que se repiten una y otra vez en sus obras e instalaciones.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

velocidad elegante – palabras en libertad (primer récord)

Collage y tinta sobre papel, 53 x 26,5 cm
Propiedad privada



n. 1876 en Alejandría (Egipto),
f. 1944 en Bellagio

Emilio Filippo Tommaso Marinetti fue el fundador y el ideólogo del movimiento futurista. Fue él quien arrastró a los demás con sus arrebatadas consignas y sus provocadoras intervenciones públicas.

La «liberación de las palabras» fue la revolucionaria aportación de Marinetti que superó con mucho el ámbito del futurismo. A través de una serie de manifiestos invalidó las técnicas compositivas y las normas lingüísticas vigentes hasta entonces; el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* apareció en 1912 y al año siguiente se publicaba *Parole in libertà*.

Con tales textos, que estuvieron acompañados de muchas otras acciones y publicaciones, Marinetti avanzó en brevísimo espacio de tiempo hacia una poética visual como la que aparece en la lámina *Velocidad elegante – Palabras en libertad (primer récord) [Vitesse élégante – Mots en liberté (1er. récord)]*. Marinetti arroja sobre el papel con total libertad sintáctica letras, signos matemáticos –sobre todo vectores indicadores del movimiento–, palabras, abreviaturas semánticas, objetos y fragmentos de frases. La tipografía cambia de una manera caprichosa pero continua. El autor escribe, dibuja, corta con las tijeras y pega. El lector no puede seguir un texto unitario palabra a palabra y línea a línea. Se enfrenta a un texto visual que le ofrece un amplio campo de posibilidades combinatorias y asociativas.

Marinetti, sin embargo, propone un ideario en el sentido de la filosofía vital del futurismo. Ofrece una exposición de las conquistas técnicas de su época. Aeroplanos, automóviles, barcos, dirigibles y un tren reflejan el potencial energético de Italia, a todo lo cual hay que añadir todavía la fuerza de los caballos. Se trata de récords, es decir, de ser el número uno y de conquistar nuevos campos. La repetición de la palabra *MOI* ('yo' en francés) introduce tanto al autor como al lector en el acontecimiento dinámico. Entre los pintores futuristas, fueron sobre todo Giacomo Balla, Carlo Carrà y Gino Severini quienes entre 1913 y 1914 experimentaron con imágenes verbales, integrando en sus cuadros letras, palabras y números o proyectando construcciones plásticas en forma de *collages*.

El ensayo de cuadro verbal de Marinetti fue una fuente imprescindible de inspiración tanto para el movimiento dadaísta inmediatamente posterior al primer futurismo como para la poesía visual de la década de 1960. Él mismo pudo recurrir a los primeros intentos de «liberación de las palabras» de los escritores franceses Alfred Jarry y, sobre todo, Stéphane Mallarmé. Marinetti recitaba obras de ambos autores en sus primeras veladas artísticas que anticipaban, antes de fundarse el futurismo en 1909, las famosas *serate futuriste*. Mallarmé concibió su obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Una tirada de dados nunca abolirá el azar) con una disposición totalmente nueva: palabras y agrupaciones de palabras libremente distribuidas por la página y extendiéndose en parte por los pliegues del libro, modificaciones de la altura de las líneas, interrupciones del flujo verbal con pasajes intercalados y paréntesis. El libro se publicó en 1897 y en 1914 en dos versiones tipográficamente muy diferentes la una de la otra. Para Marinetti la concepción del texto de Mallarmé fue una incitación muy importante.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
EN 1620
QUITO

central eléctrica

Tinta china y lápiz sobre papel, 31 x 20,5 cm
Propiedad privada



n. 1888 en Como,
f. 1916 en Monfalcone

Antonio Sant'Elia fue el arquitecto más destacado del futurismo. No formó parte de la vanguardia italiana hasta 1914, intervino como voluntario en la Primera Guerra Mundial y en octubre de 1916 cayó herido de muerte. Por tanto el tiempo de su participación activa en el movimiento futurista fue corto, a pesar de lo cual sus proyectos son un compendio de la arquitectura futurista, en la que el progreso técnico y la concepción de unas formas dinámicas establecen una síntesis visionaria. En su manifiesto *La arquitectura futurista*, que, redactado por Filippo Tommaso Marinetti, se publicó en la revista *Lacerba* el 1 de agosto de 1914, Sant'Elia anuncia una nueva concepción de la arquitectura de la casa y de la ciudad bajo el signo del futurismo. Reclama la utilización de materiales modernos, como el hormigón y el acero, descalifica todos los tipos de decoración y proclama una vida de corta duración para los edificios. Para él la casa es una máquina y la ciudad un inmenso edificio en construcción. Según sus propias palabras, «hemos perdido el gusto por lo monumental, lo pesado, lo estático y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con el gusto hacia lo ligero, lo práctico, lo efímero y lo veloz».

No obstante, Sant'Elia únicamente pudo concretar sus ideas en dibujos que jamás llegaron a realizarse. Sólo en la década de 1960, cuando ciertos arquitectos y grupos de arquitectos asumieron y reinterpretaron una arquitectura futurista y visionaria, se dieron los presupuestos técnicos y sociales que hicieron posible la realización parcial de tales proyectos.

Central eléctrica (Centrale elettrica) ofrece una visión de Sant'Elia en la que se celebra con enorme expresividad la naturaleza dinámica del edificio. Como sucede en casi todas las láminas, se trata de un esbozo dispuesto plásticamente y no de un plan de construcción preciso. Los tubos de agua, las torres, los pilares y los elementos conductores ajustan *Central eléctrica* a una red de líneas y de volúmenes de edificación muy desarrollados. Visto desde abajo, el edificio, con sus elementos verticales y transversales situados delante de un compacto muro de contención, apunta al cielo. La arquitectura de Sant'Elia adquiere dinamismo en virtud del fuerte contraste originado por los elementos constructivos verticales y horizontales.

Junto a las estaciones de trenes y los aeropuertos, las centrales eléctricas son uno de los nudos energéticos que Sant'Elia saca del contexto urbano. Para los futuristas la ciudad industrial tecnocrática en vías de desarrollo era el punto de partida y la culminación de su filosofía vital, por lo que también los distintos proyectos de Sant'Elia desembocan en la gran visión de una ciudad: *La città nuova* (La ciudad nueva). Como consecuencia de la creciente industrialización los arquitectos de todo el mundo se esforzaron desde principios del siglo XIX por reformar o sistematizar los planos urbanos. Los modelos utópicos se extendían desde la arquitectura revolucionaria del francés Étienne-Louis Boullée (1728–1799) hasta los proyectos del movimiento inglés de *Arts and Crafts*, basados en las concepciones teóricas de John Ruskin y William Morris. La realización efectiva de un programa urbanístico llegó hacia 1900 de la mano de Georges Eugène Haussmann, quien se enfrentó con intervenciones masivas (proyectos de nuevos barrios y alineaciones) al salvaje crecimiento arquitectónico de la estructura medieval de la metrópolis francesa.

En Italia, sobre todo en Roma y Florencia, hubo intentos parecidos, aunque mucho menos eficientes. En general predominaba la concepción tradicional de la arquitectura y del urbanismo, como lo demuestra el aparatoso monumento *Vittorio Emanuele II*, de estilo ecléctico y de pastiche, construido en el centro de Roma entre 1885 y 1911. Habría que esperar a la década de 1930 para que, sobre todo en el norte de Italia y a raíz del nuevo racionalismo impulsado por el régimen fascista, se impusiera una arquitectura moderna, como la que se observa en las estaciones de Florencia (Santa Maria Novella, 1935, obra de Giovanni Michelucci) y de Roma (Stazione Termini, 1938, obra de Angelo Mazzoni).



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Expansión esférica de la luz centrífuga

Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm
Propiedad privada

El futurismo se caracteriza, entre otras cosas, por el hecho de que prácticamente todos sus representantes fijan teóricamente sus exigencias artísticas mediante manifiestos. En ningún otro *ismo* de la modernidad clásica se condicionan tanto la práctica y la teoría. En sus textos, Umberto Boccioni, por ejemplo, define categorías de importancia capital para todo el movimiento; su concepción de un dinamismo universal, en el que la realidad consiste en movimientos que se compenetran, y su idea de la simultaneidad constituyen otros tantos estándares de la teoría futurista del arte.

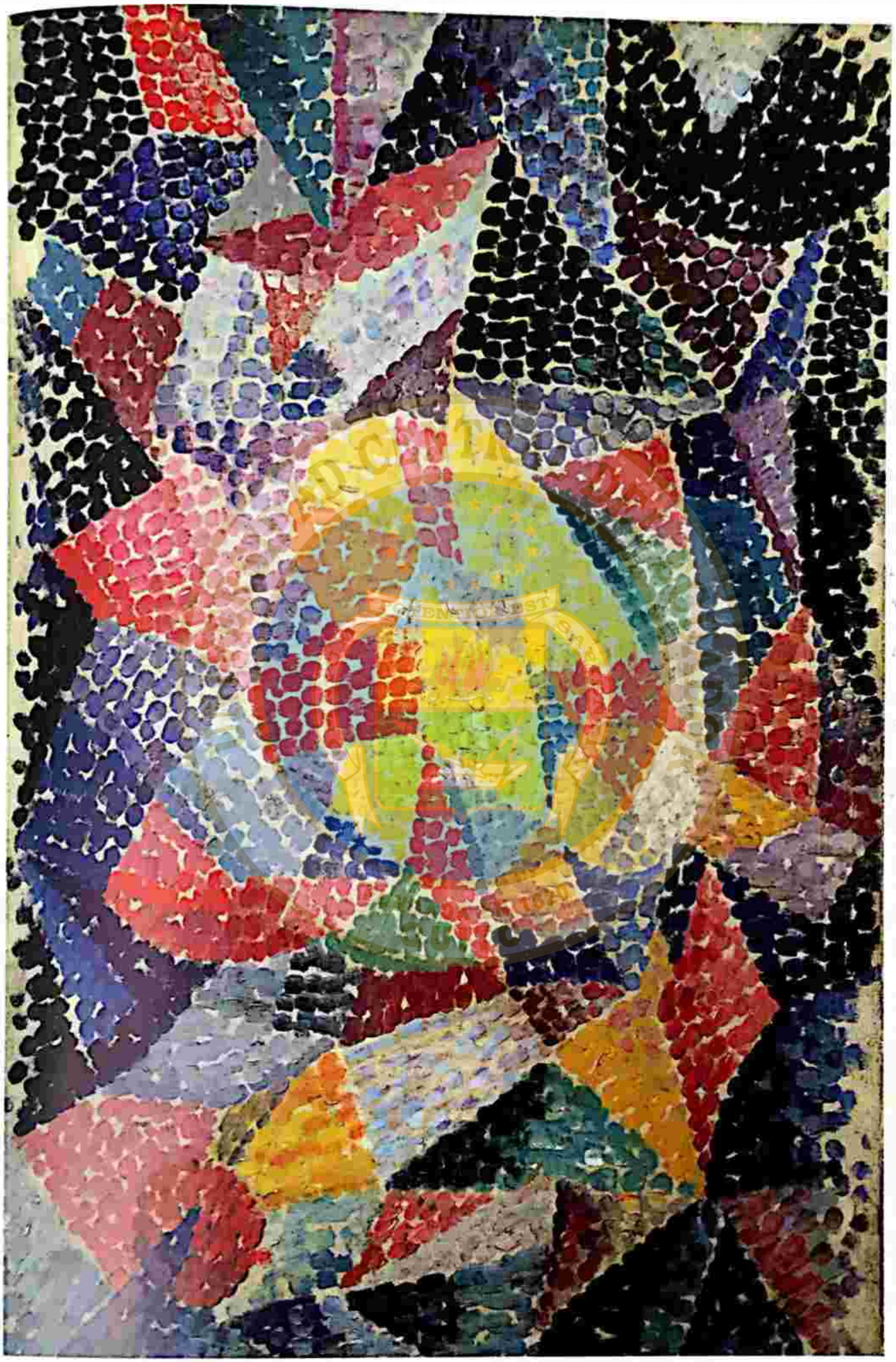
Gino Severini marchó a París en 1906, y no volvió a Italia, exceptuadas algunas breves estancias, hasta 1934. Conocía las construcciones mentales de pintores franceses tales como Robert Delaunay, Georges Braque o Albert Gleizes, que a principios del siglo XX hicieron de París el centro europeo más importante de la producción artística. Surgieron fuerzas que se ajustaron a grandes pasos a una concepción no figurativa del arte. Robert Delaunay, que, procedente del cubismo, fundó el orfismo en 1912, pintó sus cuadros de ventanas y sus *Discos simultáneos*. El crítico de arte Guillaume Apollinaire calificó los cuadros de Delaunay de «pintura pura». Por las mismas fechas pintores como Vasily Kandinsky y Kasimir Malevich establecían nuevos modelos plásticos y globales no figurativos.



Robert Delaunay, **Formas circulares, 1912**

Severini unió su voz a este coro. En su manifiesto *Analogie plastiche del dinamismo*, de 1913, se apoya en las ideas de Boccioni y dice que determinados colores y formas transmiten diferentes impresiones y recuerdos. La misma constelación de forma y color podría representar y transportar emocionalmente tanto un transatlántico como el edificio de las Galeries Lafayette. Designa este fenómeno con el nombre de «analogía plástica». En adelante los objetos ya no serán necesarios como portadores de información. Severini define la analogía de la forma y del color partiendo de este principio. Para él el color es color de la luz y está formado por matices del espectro. Por aquellas fechas Severini conoció las *Compenetraciones iridiscentes* en las que su autor, Balla, había trazado en 1912 una ordenación esquemática de la luz cromática. Asimismo Severini estaba familiarizado con la utilización de los colores del espectro del neoimpresionismo francés. Todas aquellas sugerencias se incorporaron a las composiciones esféricas de 1913/1914, absolutamente no figurativas, entre las que se encuentra *Expansión esférica de la luz centrífuga (Expansion sphérique de la lumière-centrifuge)*. En su manifiesto el pintor señala un ejemplo perfecto de cómo se puede articular de hecho en el cuadro una «expansión esférica»: «Si el centro de un grupo de formas es amarillo, entonces los colores se suceden en el espacio, de analogía cromática en analogía cromática, hasta su complementario, que es el azul, e incluso, si fuera preciso, hasta el negro, la ausencia de luz, y viceversa. Obviamente en un mismo cuadro o complejo plástico puede haber en competencia dinámica simultánea varios núcleos centrífugos o centrípetos».

Expansión esférica de la luz centrífuga viene a ser una ilustración de la exposición teórica de Severini. El cuadro ofrece una composición vibrante y rítmica de colores de luz, en la que los arcos, los ángulos, las superficies y los volúmenes se contraponen complementariamente. Desde un centro amarillo claro hasta los extremos del cuadro se despliega un espectro que va desde el amarillo al azul verdoso, el azul y el azul violeta pasando por el púrpura y el naranja. El blanco y el negro delimitan la sucesión cromática del espectro. En este caso Severini une dos propuestas artísticas, pues al mismo tiempo que secunda las leyes ópticas define en un plano no figurativo la idea dominante futurista de la compenetración universal.



Tren de la cruz Roja cruzando una población

Óleo sobre lienzo, 88,9 x 116,2 cm
Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum

Italia declaró la guerra a Austria-Hungría en mayo de 1915 y en agosto del año siguiente se la declaró también a Alemania. Los artistas futuristas, con Filippo Tommaso Marinetti al frente, no sólo esperaron con impaciencia aquel hecho, sino que lo reclamaron en sus consignas y manifiestos y a través de su arte. La glorificación de la violencia y de la lucha atraviesa como un hilo rojo todo el movimiento, que alcanzó uno de sus objetivos con la participación en la Primera Guerra Mundial.

Prácticamente todos los artistas futuristas, con la excepción del escritor Aldo Palazzeschi (1885–1974), ensalzaron la guerra y sus consecuencias. Algunos motivos, como el tren blindado o los lanceros italianos, aparecen una y otra vez; los últimos permitían a los artistas difundir la imagen del individuo intrépido y poderoso que combate a caballo, imagen que, sin embargo, poco tenía que ver con la cotidianidad bélica altamente tecnificada de la Primera Guerra Mundial. De manera anticipada, Marinetti había expuesto a Gino Severini la estrategia a seguir para realizar la correspondiente pintura bélica en una carta que, con fecha 20 de noviembre de 1914, le había enviado a su dirección de París: «Boccioni y Carrà están de acuerdo conmigo y piensan que existe la posibilidad de enormes novedades artísticas. Por eso te pedimos que te intereses plásticamente por la guerra y por su repercusión en París. Intenta vivir plásticamente la guerra, analizarla en todas sus maravillosas formas mecánicas (convoyes militares, heridos, fortificaciones, ambulancias, hospitales, desfiles etc.) [...] Saca partido de todo ello, súmate a la enorme emoción militar antiteutónica que sacude Francia».



Otto Dix, La guerra (El cañón), 1914

Cuando Italia declaró la guerra, Severini estaba en Roma. Volvió inmediatamente a París y pintó una serie de cuadros en los que se trataba la guerra en sus aspectos mecánicos. Severini los presentó en París en 1916 con el título de «Primera exposición futurista de arte y guerra». *Tren de la Cruz Roja cruzando una población (Train de la croix rouge traversant un village)* forma parte de la serie. En el cuadro aparece un tren de abastecimiento engalanado con la tricolor francesa que recorre con estrépito un paisaje alegre y multicolor a las afueras de una población. El tren, los prados, los campos y las casas se descomponen en fragmentos geométrico-cúbicos y se compenetran recíprocamente; las fachadas dividen en dos el cuerpo del tren y los remates de los tejados forman una parte de la nube de vapor expelida por la locomotora.

Formalmente Severini se encuentra en una fase de transición del lenguaje futurista al cubista. En este momento la concepción cubo-futurista de la pintura constituye, por su frialdad metódica, el estilo adecuado para propagar una guerra desde un punto de vista aséptico e irreal.

La postura de un pintor realista como Otto Dix, que también acoge con entusiasmo la Primera Guerra Mundial, refleja el idealismo de este punto de vista y de la correspondiente pintura. Más adelante Dix reconocía con cierto tono de fascinación: «La guerra era horrible, pero, a pesar de todo, también grandiosa. No me la podía perder por nada del mundo. Hay que haber visto al hombre en esta situación de desenfreno para saber algo de él [...] La guerra tiene asimismo algo de animal: hambre, piojos, barro, estos ruidos absurdos...». Su cuadro *La trinchera*, de 1923, hoy desaparecido, pintado con una policromía vital comparable a la del tren de la Cruz Roja de Severini, refleja el horror de un escenario bélico real, y a través de su estructura caótica muestra los abismos emocionales que atraviesan los soldados. El futurismo sólo entiende de hombres heroicos que funcionan como máquinas de guerra.



El aeroplano

Collage y témpera sobre papel, 72,5 x 55 cm
Propiedad privada



n. 1885 en Sassari,
f. 1961 en Milán

La relación de Mario Sironi con el futurismo está marcada por la indecisión. Desde 1908 y durante un largo periodo de tiempo estudió la obra de Umberto Boccioni con intensidad. En 1914 el galerista romano Giuseppe Sprovieri presentó, entre otras, 16 obras de Sironi en la «Exposición futurista libre». Al año siguiente Filippo Tommaso Marinetti anunciaba la adscripción de Sironi al grupo futurista de Milán. Entre 1917 y 1918 la obra de Sironi acusaba la influencia de la *pittura metafisica*, con su lenguaje plástico mágico y proclive al clasicismo. Sin embargo, en 1919 el pintor contó con su primera exposición individual en la Casa d'arte Bragaglia, una de las casas futuristas existentes en toda Italia que desde finales de la década de 1910 divulgaban las aspiraciones del movimiento mediante una amplia oferta cultural. La exposición obtuvo una crítica adversa en la revista *Valori Plastici*, la publicación más importante de la *pittura metafisica*.

Sironi concibe su collage *El aeroplano (L'aereoplano)* en el campo de tensión entre el futurismo y la *pittura metafisica*. La obra precede a una serie de paisajes urbanos que, creados por el pintor hacia 1920, están más cerca de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico que del futurismo. Sironi recurre a colores oscuros para representar espacios urbanos deshabitados e irreales en los que aparecen, en escenarios casi siempre surrealistas, ciclistas, automóviles, tranvías y objetos volantes. En este caso, por ejemplo, un aeroplano de dimensiones exageradas puede caer junto a un pequeño tranvía. Las casas y las máquinas están construidas parcialmente con color y papel de periódico y producen un efecto singular de irrealidad.

En *El aeroplano*, de 1916, Sironi se centra en la representación del aparato del título. No existe referencia alguna a una estructura urbana; en su lugar el pintor despliega un vistoso juego de superficies pintadas y pegadas. Abstrae el motivo, pero su legibilidad persiste. Ya había creado hacia 1915 composiciones policromas, absolutamente no figurativas (*composizioni futuriste*) apoyándose en el mundo de las formas plásticas de la máquina; ahora, con *El aeroplano*, sintoniza de nuevo con la euforia futurista del culto a la máquina. El aeroplano se lanza hacia el cielo pleno de fuerza y de virtuosismo. En su obra Sironi renuncia a desarrollar plásticamente las propuestas teóricas del futurismo, como la simultaneidad o el movimiento absoluto o relativo, que conocía a través de sus análisis de la obra de Boccioni. Construye las superficies y los colores de una manera asociativa y lúdica, y aparece, por tanto, como un representante indudable del *secondo futurismo*.

En cualquier caso *El aeroplano* refleja simplemente una breve incursión de Sironi en el mundo del futurismo tardío. En 1920 publica, en colaboración con Leonardo Dudreville, Achille Funi (1890–1972) y Luigi Russolo, el manifiesto *Contro tutti i rittorni in pittura* (Contra todos los retornos en pintura), en el que se postulan un estilo y una forma definitivos.

«Para nosotros el calor de un trozo de hierro o de madera es mucho más excitante que la sonrisa o las lágrimas de una mujer.»

F. T. Marinetti



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIA EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

composición con «Lacerba»

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm
Propiedad privada



n. 1879 en Rignano sull'Arno, f. 1964 en Forte dei Marmi

Ardengo Soffici fue una de las figuras más destacadas del grupo futurista de Florencia, formado en torno a las revistas *La Voce* y *Lacerba*, dos de los órganos periodísticos más importantes de la vanguardia italiana. No obstante, los responsables de la redacción mantenían una actitud crítica frente al grupo milanés de Filippo Tommaso Marinetti. Soffici trabajó para *La Voce* desde la aparición de su primer número en 1908. En el marco de esta actividad viajó, entre otros destinos, a París, donde descubrió los cuadros de los impresionistas y de los cubistas Pablo Picasso y Georges Braque. En 1911 escribió una crítica feroz sobre una exposición de pintura futurista que podía visitarse precisamente en Milán. Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Marinetti reaccionaron a la misma y pidieron explicaciones a los miembros de la redacción en el café Giubbe Rosse de Florencia. La conversación degeneró en una pelea, la cual, sin embargo, despejó el tenso ambiente. En adelante los futuristas milaneses y florentinos acercarían sus posiciones en el plano artístico. Soffici se reconcilió con el futurismo a lo largo de 1912, cuando escribió su primer artículo francamente positivo sobre el movimiento futurista. El 1 de enero de 1913, publicó el primer número de *Lacerba* en colaboración con Giovanni Papini (1881–1956) –ambos se habían distanciado de *La Voce* como consecuencia de las tensiones existentes en la redacción–, creando otro importante medio impreso del futurismo. Carrà, Boccioni y Marinetti trabajaron mano a mano con los responsables de *Lacerba* hasta que en 1914 surgieron nuevos conflictos. Las rigurosas pretensiones de liderazgo de Marinetti y su futurismo ortodoxo crearon un mal ambiente entre los colaboradores. Además, en aquella fase Papini criticaba la utilización de materiales extraartísticos, es decir, rechazaba rotundamente el *collage*, que justamente había alcanzado un alto nivel en el futurismo, calificándolo de «naturaleza cruda». La revista *Lacerba* desapareció definitivamente en 1915.

En el ambiente de las nuevas tensiones de 1914, Soffici abordó en *Composición con «Lacerba»* (*Composizione con «Lacerba»*) la existencia de la revista futurista como tal. El cuadro presenta un tema inhabitual en el futurismo: una naturaleza muerta con botella, ampolla, vaso, mesa y el monograma de la revista. Por un lado, el motivo aparece formalmente fragmentado y, por otro, se construye con segmentos geométricos y diversos elementos, como la botella o la ampolla. Estilísticamente está más cerca del cubismo tardío que de las obras futuristas de la época. El cuadro de Picasso *Pipa, vaso, botella de Vieux Marc* muestra su afinidad estética formal con el cubismo y al mismo tiempo presenta una diferencia profunda. Picasso integra en el *collage*, de composición sintética, un trozo de realidad efectiva (un recorte de la revista *Lacerba*) y amplía el repertorio formal de la pintura con las texturas palpables y pegadas.

La técnica del *collage* permitió a los cubistas sobre todo variar las posibilidades estéticas formales. Los futuristas por su parte también utilizaron expresamente el *collage* como vehículo de contenido. De ahí que a través de *Composición con «Lacerba»*, Soffici llame clamorosamente la atención sobre la difícil situación de la revista. Al mismo tiempo, da la impresión con su obra de ponerse del lado de su amigo Papini, pintando el título de la revista y el papel en que éste se encuentra. No utiliza un fragmento de la realidad, como en otros cuadros, sino que procede abstrayendo de la realidad. Para la palabra *Lacerba* no recurre a la tipografía de la revista; Soffici la divide en tres partes, de modo que no es difícil establecer un paralelismo con las desavenencias existentes en el seno de la redacción.



Pablo Picasso, Pipa, vaso, botella de Vieux Marc, 1914


SOFFICI
CUBISMO E OLTRE

TULLIO CRALI

1936-1938

Batalla aérea I

Óleo sobre cartón, 110 x 100 cm

Propiedad privada



n. 190 en Igalo (Croacia), f. 2000 en Génova

Tullio Crali fue uno de los principales representantes de la *aeropittura* (aeropintura), que en la década de 1930 dejó huellas profundas en el rostro del *secondo futurismo*. Fue autodidacta y empezó a pintar en 1925 estudiando las obras de Giacomo Balla, Umberto Boccioni y Enrico Prampolini. Cuando tres años después subió por primera vez al avión, el tema del vuelo pasó a ocupar el centro de su interés artístico. En 1929 la adhesión al grupo futurista le afirmó en la orientación de su pintura.

Apoyándose en los elementos lingüísticos del *secondo futurismo* establecidos en 1915 en el manifiesto *La reconstrucción futurista del universo*, Crali compuso una serie de cuadros aéreos con un dinamismo de geometría curvilínea. En ellos el pintor todavía miraba desde fuera la máquina volante, cuyas hélices giratorias agitaban masas de aire formando remolinos.

Crali conoció personalmente a Filippo Tommaso Marinetti cuando el promotor del futurismo publicó su *Manifiesto de la aeropintura* en 1931, en el que abogaba decididamente por una pintura centrada en las perspectivas cambiantes del vuelo. Los pintores debían experimentar por sí mismos la velocidad del volar. En su opinión el pintor se encuentra durante el vuelo con un paisaje «aplastado, artificial, provisional, recién caído del cielo», con un paisaje «muy comprimido, disperso y disuelto, limpio, magnífico».

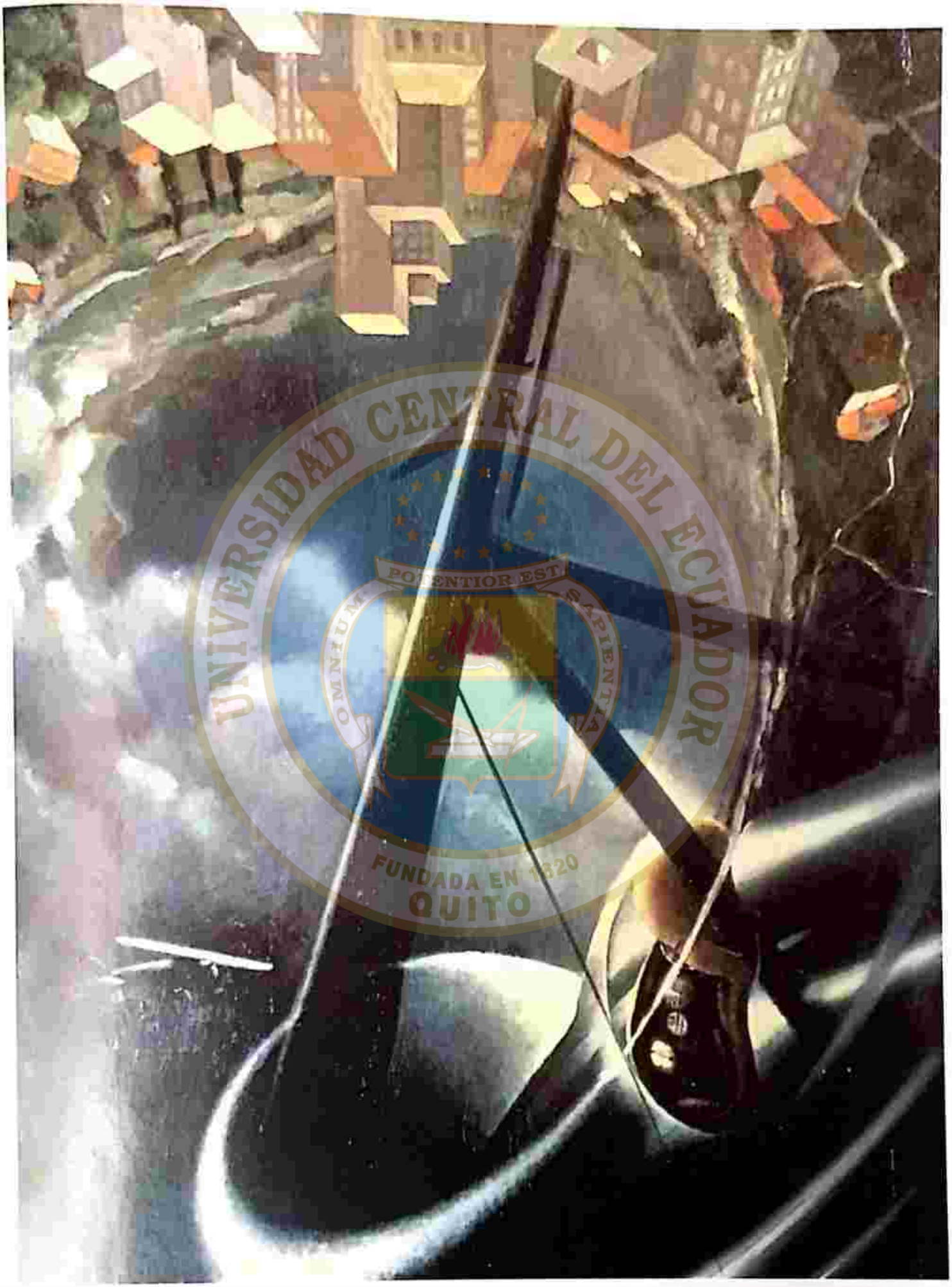
Algunos de estos adjetivos encajan en el cuadro *Batalla aérea I (Battaglia aerea I)*. Crali pasa rápidamente de la aeropintura abstracta inicial a una concepción naturalista de la pintura. De acuerdo con los postulados de Marinetti, el pintor se instala en la máquina y sintetiza lo visto desde una perspectiva panorámica y lo personalmente vivido. Aborda en numerosas representaciones la identificación del hombre con la máquina, la enorme velocidad y la experiencia del espacio en libertad.

En *Batalla aérea* Crali acompaña a un piloto que realiza un vuelo en picado. Desde la cabina se ve un paisaje urbano convertido por la velocidad en un torbellino irresistible. El dinamismo circular lanza los edificios abstractos, que se presentan desde diferentes perspectivas, contra los bordes del cuadro. La superficie del agua reflectante constituye un centro de atracción mágico y como una resaca, dirige la mirada hacia las profundidades.

A finales de la década de 1930, cuando se pintó el cuadro, Italia se encontraba en los preparativos de la guerra inminente. El país se había puesto del lado de Franco en la guerra civil española y en 1940 terminó declarando la guerra a Francia e Inglaterra.

En esta fase, el tema de la *aeropittura* de Crali eran los ataques de la aviación italiana. La glorificación de tales operaciones es muy característica de los representantes del futurismo. Como en la Primera Guerra Mundial, los artistas, en consonancia con el régimen fascista, enaltecían el hecho brutal de la guerra. La singularidad de una estética situada entre el naturalismo y el idealismo abstracto hace que para sus contemporáneos, la recepción de un cuadro como *Batalla aérea I* constituya un ejercicio de equilibrio. La glorificación y la propaganda establecen una síntesis poco honrosa.

Cuadros como los del realista alemán Franz Radziwill, en cuya obra el motivo de los aviones es también una constante, representan el polo opuesto del mundo futurista de la invulnerabilidad heroica. Sus trabajos de finales de la década de 1930 y de principios de la de 1940 reflejan el infierno real de la guerra. En ellos los cazabombarderos norteamericanos, que sobrevuelan los paisajes marcados por las bombas, los combates y la muerte, son objetos portadores de desgracias y completan la atmósfera, en cualquier caso intemporal, de los cuadros de Radziwill.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

GERARDO DOTTORI

1931/1932

El milagro de la luz durante el vuelo

Óleo sobre lienzo, 122 x 127 cm

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

n. 1884 en Perugia,
f. 1956 en Perugia

Desde la década de 1920, la pintura desde una perspectiva panorámica fue para Gerardo Dottori su principal desafío artístico. El cambio de las circunstancias dinámicas y atmosféricas le llevaban a modificar la visión de la tierra desde lo alto. El objeto volante en sí, como punto de partida de las observaciones, rara vez aparecía en sus representaciones, que hasta cierto punto resultaban fantásticas. El culto a la máquina del futurismo no inspiraba demasiado a Dottori, de quien no se sabe a ciencia cierta si había subido alguna vez a un avión.

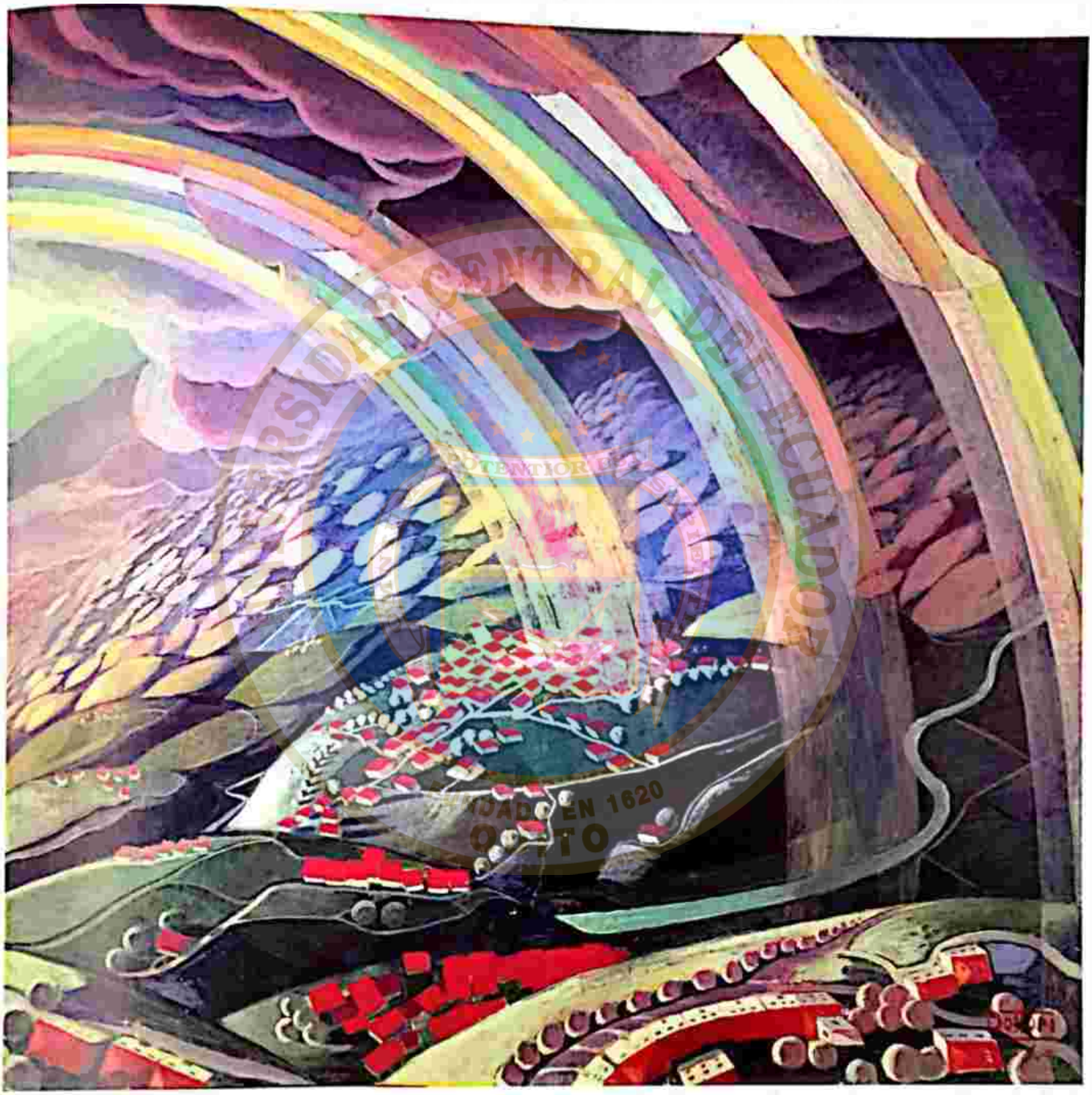
Dottori pasó a formar parte del movimiento futurista entre 1911 y 1912, cuando conoció a Giacomo Balla en Roma; se mantuvo en él durante todas sus fases y lo propagó al término de la Segunda Guerra Mundial. Hacia 1914/1915 hizo suyos conocidos motivos futuristas, como el del ciclista, y alrededor de 1920 pintó una serie de cuadros abstractos; Balla, Severini y Boccioni ya habían despejado en Italia el camino hacia la abstracción en la fase alta del futurismo, hacia 1912/1913. En la obra de Dottori destacan sus numerosos murales y decorados, variedades artísticas que cultivó durante toda su vida. En 1934 suscribió, junto a Filippo Tommaso Marinetti, Benedetta (Benedetta Cappa Marinetti, 1897–1977), Fortunato Depero y Bruno Munari (1907–1998), el *Manifesto della plastica murale* (Manifiesto de la plástica mural), escrito en el contexto del debate general en torno a la revitalización del fresco. En la Italia de la década de 1930, bajo el régimen de Mussolini, tal discusión significaba indudablemente un debate sobre el arte nacional practicado.

Dottori alcanza una de las primera cimas de su aeropintura futurista a mediados de la década de 1920. Logra una arrebatadora representación de la velocidad utilizando un vocabulario formal fragmentado y dinamizado. Los colores fuertes, sobre todo el rojo y el azul, encajados en un verde diferenciado del paisaje, intensifican la experiencia del vuelo rápido y cargado de energía. Esta es la sintaxis de una de las obras principales de Dottori, el *Tríptico de la velocidad*, de 1916/1927.

Y mientras las tres tablas que lo forman a imitación de los más metafísicos *Estados de ánimo* de Boccioni –el camino, el viaje, la llegada– concretan el aspecto del desplazamiento rápido, en *El milagro de la luz durante el vuelo (Il miracolo della luce durante il volo)* Dottori aborda un fenómeno atmosférico óptico: tres arco iris, parcialmente reproducidos, ensamblan una zona del cielo de color azul violáceo y cubierta de nubes con un paisaje abstracto ligeramente curvado hacia arriba.

El arco iris es un motivo antiquísimo en la historia del arte. En la mitología pagana estaba considerado como un puente entre el mundo ultraterrenal y el terrenal, y fue también un símbolo cristiano de lo divino. El inglés William Turner (1775–1851) fue uno de los pintores que con representaciones atmosféricas impusieron en pintura una línea interpretativa científica.

Como muchos colegas suyos, el futurista Dottori inició su carrera artística utilizando procedimientos pictóricos divisionistas. Tuvo que haber conocido la descomposición de la luz en los colores del espectro, el principio de la mezcla óptica y otros fundamentos teóricos. No obstante, a la hora de disponer los colores en su cuadro, el pintor no se atuvo a la secuencia científicamente correcta de los colores de un arco iris (violeta, añil, azul, verde, amarillo, naranja, rojo) ni tuvo en cuenta ninguna otra regularidad basada en una teoría del color. Recurriendo únicamente a una aclaración intensa de los colores consigue unos efectos que evocan la transparencia y la luminosidad del arco iris. Desentendiéndose del estruendo futurista de las máquinas y de las exigencias científicas, en *El milagro de la luz durante el vuelo* realiza una forma de pintura que parte de una abstracción intuitiva.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Diseño para un edificio

Tizay acuarela sobre papel, 15,2 x 21,6 cm
Propiedad privada



n. 1895 en Livorno,
f. 1960 en Roma

Virgilio Marchi fue, con Antonio Sant'Elia y Mario Chiattone (1891–1957), uno de los arquitectos más conocidos del futurismo. Los dos últimos perfilaron en la primera fase la imagen de la arquitectura futurista con sus visiones de horizontales y verticales dinamizadas. Por su parte Marchi, que desplegaría una fantasía arquitectónica desenfrenada, no conoció a Filippo Tommaso Marinetti hasta 1916, en plena guerra mundial y por ello sólo estableció contacto con la segunda oleada del movimiento futurista. En su proyecto plástico *Diseño para un edificio (Disegno per un battimento)* se enfrentó al tema más importante del futurismo, en el que, al ritmo de los tiempos modernos, se concitaban muchas ideas: la ciudad con sus edificios, sus arterias y sus riadas de gente.

En 1914, Sant'Elia había diseñado un urbanismo futurista en *La ciudad nueva*, mientras que Chiattone precisaba simultáneamente a través del dibujo su concepción de una metrópolis moderna de pujantes rascacielos. Aunque debido a su complejidad, ninguna de las dos propuestas era realizable, Marchi traslada su proyecto al reino de la irrealidad pura. En su representación de una estructura urbana cada edificio y cada detalle arquitectónicos se sitúan en un estado de expresividad dinámicamente sobreexcitada. En *Diseño para un edificio* la gente entra en un edificio disparado hacia el cielo, construido con múltiples arcos apuntados encajados los unos en los otros. Da la impresión de tratarse de una construcción de cemento, cristal y hierro orgánicamente desarrollada. La inexistencia de paisaje tras el edificio fuerza la impresión de un mundo paralelo en expansión, sólo imaginable en un universo lejano.

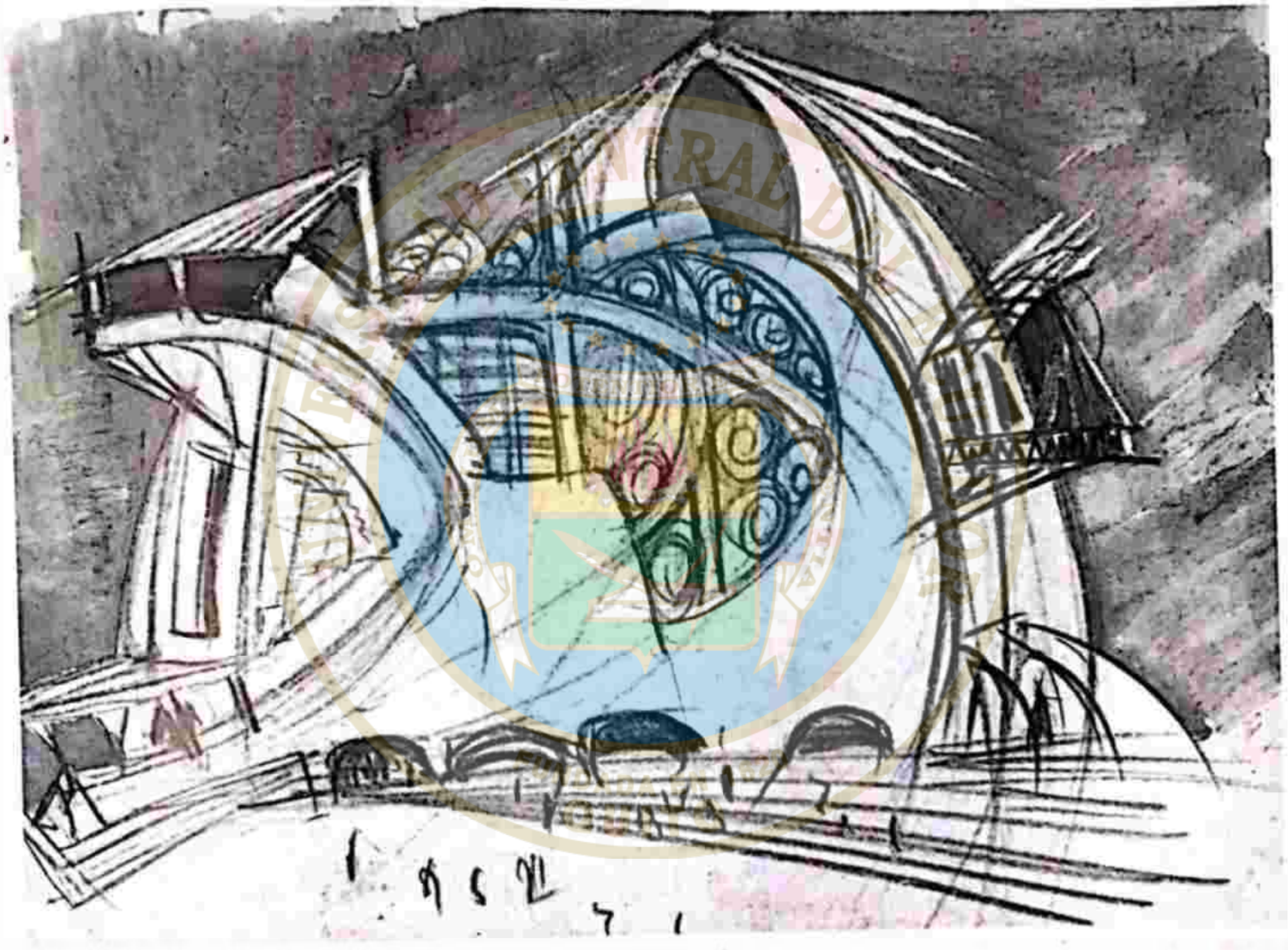
Las visiones arquitectónicas de Marchi son puras demostraciones de la concepción futurista de la fuerza y del dinamismo. Se nutren de la expresividad plástica en la que cada elemento responde al dogma del movimiento y de la compenetración. En esta fase de su actividad creativa Marchi puede dar rienda suelta a su fantasía, pues se trata del difícil período de entreguerras. La situación de los arquitectos en cuanto a pedidos es pésima en toda Europa y muchos de ellos se limitan a trazar proyectos sobre el papel.

Aun cuando Marchi encaja perfectamente en el movimiento futurista por sus ideales y doctrinas, su obra resulta también interesante en el contexto internacional. En Alemania había por las mismas fechas arquitectos, pintores y escritores que proyectaban una arquitectura utópica formalmente similar. Se unieron en la *Gläserne Kette* (Cadena de cristal), grupo epistolar fundado por Bruno Taut. Taut, Hans Scharoun, Hermann Finsterlin, entre otros, crearon visiones de edificios y ciudades de cristal, que irradiaban una fuerza irrealmente trascendente. Tampoco ellos pudieron realizar sus proyectos. Sólo Erich Mendelsohn, que aunque no formaba parte del grupo compartía su estilo, realizó en Potsdam el Torre de Einstein entre 1917 y 1921, el observatorio que con sus observaciones demostraría la validez de la teoría de la relatividad.



Erich Mendelsohn, Torre de Einstein, 1921

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR BIBLIOTECA FUNDADA EN 1620 QUITO



ENRICO PRAMPOLINI

1920

Tarantela

Óleo sobre lienzo, 80 x 80 cm
Lodz, Muzeum Sztuki



n. 1894 en Modena,
f. 1956 en Roma

Las nuevas propuestas futuristas en el campo de la danza quedan claramente a la zaga de las innovadoras realizaciones registradas en la pintura, la escultura y otros ámbitos. Únicamente la milanesa Giannina Censi (1913–1995) desarrolló hacia 1930 una forma de danza futurista inspirándose en las excitantes vivencias de la velocidad formuladas por la aeropintura y por la aeropoesía. No obstante, los intentos de Censi no podían compararse en absoluto con la danza expresiva libre de las norteamericanas Loie Fuller e Isadora Duncan, que obtuvieron grandes éxitos en Europa a principios del siglo XX.

En 1917 Marinetti publicaba *La danza futurista* y Giacomo Balla diseñaba la escenografía de *Fuegos artificiales*, obra con música de Igor Stravinsky interpretada por los Ballets Rusos en la coreografía de Sergei Diaghilev. El futurismo desplegó su verdadero potencial creativo en los decorados y en la escenografía. Con sus proyectos, que abarcaban desde los decorados hasta el vestuario pasando por la iluminación, Fortunato Depero y Enrico Prampolini estuvieron al frente de toda una serie de escenificaciones futuristas tanto de teatro oral como bailado.

Prampolini escribió en 1915 el manifiesto *Scenografía e coreografia futurista* (Escenografía y coreografía futurista) y el mismo año empezó a trabajar como escenógrafo y como diseñador de vestuarios. En 1920, cuando con el cuadro *Tarantela (Tarantella)* abordó también plásticamente el tema de la danza, atravesaba una intensa fase creativa. Trabajaba para el Teatro del Colore de Roma y en su primer viaje al extranjero se encontró con Theo van Doesburg en la Bauhaus de Weimar. Conoció a Vasily Kandinsky, El Lissitzky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Piet Mondrian y otros destacados artistas de la época, que se enfrentaban a un lenguaje formal geométrico-constructivo. Prampolini escribió varios artículos para la revista *De Stijl*. El artista italiano se sentía reafirmado en su estilo lingüístico, pues desde finales de la década de 1910 mantenía la concepción geométrico-futurista del cuadro típica del *secondo futurismo*. Los elementos mecánicos procedentes del mundo de la máquina determinaban el ritmo y la dinámica. Prampolini definió en 1923 las bases de esta nueva visión del arte en el *Manifesto dell'arte meccanica futurista* (Manifiesto del arte mecánico futurista), escrito en colaboración con Ivo Pannaggi (1901–1981) y Vinicio Paladini (1902–1971).

La tarantela es un baile del sur de Italia, concretamente de la región de Tarento; tiene compás de 3/8 o 6/8 y se acompaña con pandereta y castañuelas. Durante la ejecución los bailarines aceleran el ritmo hasta llegar al paroxismo. El movimiento rítmico concluye en un estado de éxtasis. En el arte mecánico la figura humana sufre una metamorfosis al final de la cual aparece un ser mecanizado. Es el bailarín de la *Tarantela*, que realiza sus movimientos rítmicos entre accesorios teatrales. El cuerpo y el espacio inmediato se compenetran en el *staccato* de la música. Los pequeños elementos formales que definen los brazos alzados reflejan el duro y metálico sonido de la pandereta. Los colores parcelados transportan la ejecución de la danza, que ocupa todo el espacio, a la bidimensionalidad de la superficie. Si en *La danza*, ejecutado en 1910, Henri Matisse había visualizado la vivencia de la música y el baile en un corro de figuras recurriendo a diversas posturas corporales, diez años después Prampolini resolvió toda la escena en un acontecimiento formal sinestésico. Los diferentes estímulos sensoriales –música, danza, colores, formas– se funden en un acorde de ritmo mecanizado.



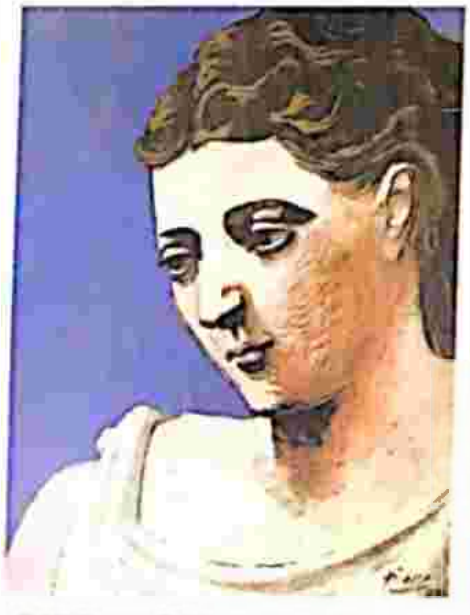
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

F. T. Marinetti

Collage, 50 x 50 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

En 1913, Prampolini había pasado ya a formar parte del movimiento futurista, si bien se convirtió en uno de sus pintores más destacados en la fase posterior a la Segunda Guerra Mundial, en el *secondo futurismo*. De acuerdo con las normas establecidas en 1915 por Giacomo Balla y Fortunato Depero en el manifiesto *La reconstrucción futurista del universo*, Prampolini trabajó en sus cuadros, en sus *collages* y en muchos de sus proyectos escenográficos con un estilo de geometría arquitectónica. En 1922 publicó *La estética de la máquina y la introspección mecánica* en la revista *De Stijl* con ocasión del congreso de artistas vanguardistas celebrado el mismo año en Düsseldorf. Prampolini mantuvo un intercambio muy vivo con los pintores y con el arte de su tiempo. Entró en contacto con el movimiento dadaísta de Zúrich, con la Bauhaus y con la galería Der Sturm, y de 1925 a 1937 vivió en París, donde pasó a formar parte del grupo Cercle et Carré y también del movimiento Abstraction-Créafion. En cualquier caso se mantuvo fiel a las consignas futuristas.

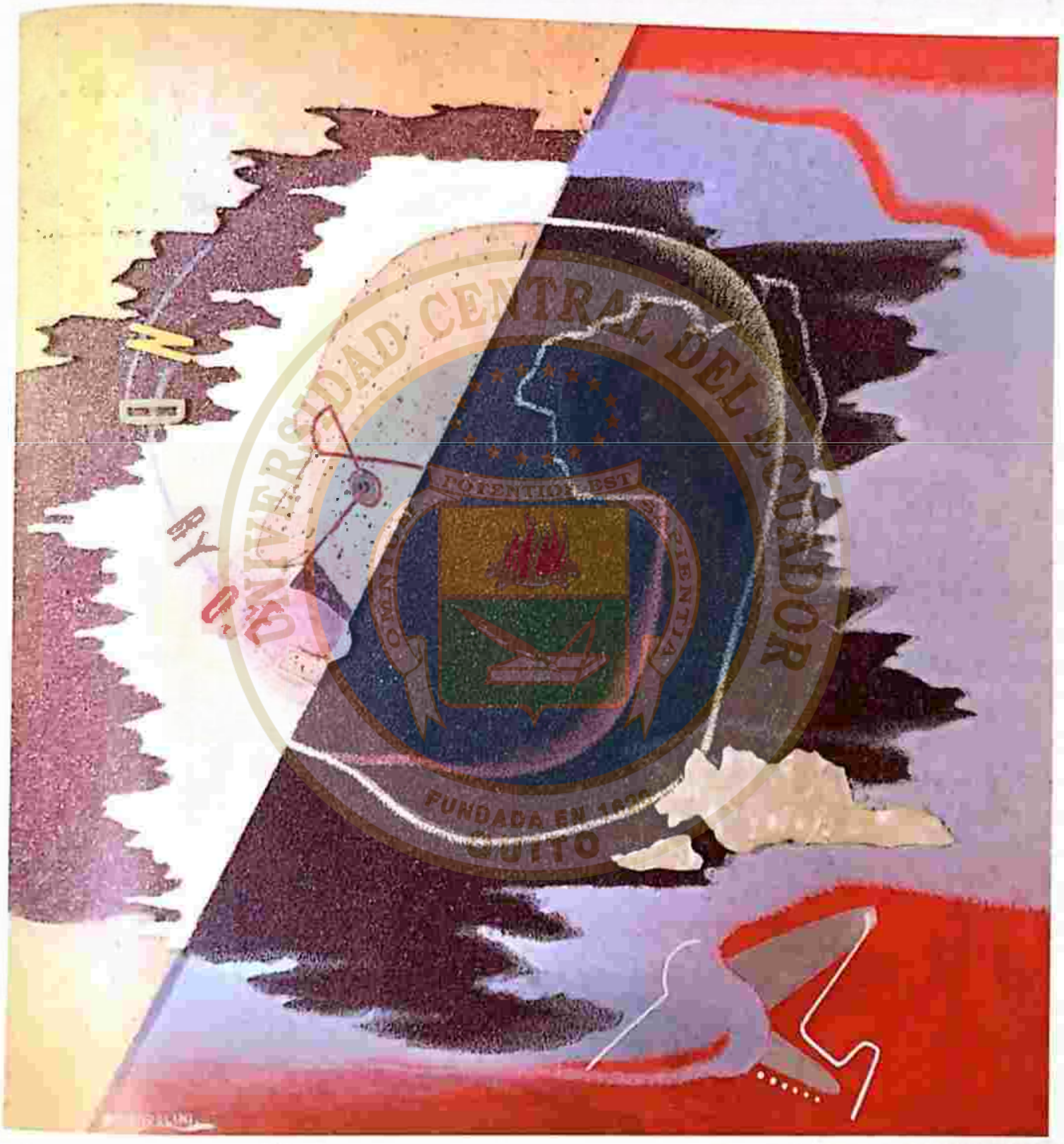
En 1922 inició una estrecha colaboración con Filippo Tommaso Marinetti. Organizaron conjuntamente exposiciones futuristas en Praga, Berlín y Düsseldorf, y Prampolini diseñó los decorados del drama *Il tamburo di fuoco* (El tambor de fuego) de Marinetti. En consecuencia, el *collage F. T. Marinetti* puede interpretarse como un homenaje al fundador y motor del movimiento. 1929 fue el año en que Prampolini terminó el retrato, pero también el año en que Marinetti ingresó oficialmente en la Accademia d'Italia y en el que, por tanto, se integró en el sistema tradicional de enseñanza, revocando los parámetros del futurismo que él había definido y defendido generalmente de una manera radical.



Pablo Picasso, Cabeza de mujer, 1923

En su cuadro Prampolini se centra en la representación de una cabeza, que realiza con un estilo lingüístico abstracto. Sin embargo, la forma compacta de la cabeza y el bigote se acercan a los rasgos característicos de Marinetti. Como atributos, el pintor añade varias letras, que fluyen de la boca del escritor, y un aeroplano en el ángulo inferior derecho del cuadro. Se trata de otras tantas referencias a los aspectos centrales que Marinetti abordó en profundidad: la renovación futurista de la lengua y de la literatura por un lado y la *aeropittura* (o aeropintura), que desde finales de la década de 1920 ocupó el primer plano de la estética futurista, por otro. Es posible que Prampolini refleje este doble campo de interés dividiendo sorprendentemente su *collage* en una zona clara y otra oscura. ¿O alude tal vez a las dos fases del movimiento futurista?

La forma compacta de la cabeza, que apenas si presenta huellas de la disolución futurista de la forma, admite una explicación más concreta. Prampolini, que hacia 1930 dio con un estilo lingüístico plástico y orgánico, estaba muy familiarizado con el conjunto de obras clasicistas de Pablo Picasso. En un ensayo de 1943 escribió: «En la Semana Santa de 1917, en la habitación del Hotel de Russie de la Via del Babuino donde se aloja, Picasso, profundamente afectado por las visiones de Rafael, me mostró los primeros dibujos clasicistas que había hecho en el alegre, magnífico y comprometedor ambiente de Roma –y añade–: Podría calificarse en cierta medida de llamada al orden, a la realidad concreta de un mundo vivido, a las seguridades plásticas adquiridas, al aspecto exterior y a las formas resultantes del mismo». Prampolini experimentó el alejamiento de la descomposición formal y el retorno al lenguaje formal clásico a través de la persona y de la obra de Picasso. Por las mismas fechas Giorgio di Chirico fundaba en Italia la *pittura metafisica*, en la que también se postulaba la vuelta al orden y a la que, entre otros futuristas, se sumó Carlo Carrà. En el *collage F. T. Marinetti* esta evolución de la obra de Prampolini apuntaba ya como reflexión formal.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM SCIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a TASCHEN, C/ Víctor Hugo, 1- 2° Dcha., E-28004 Madrid, España, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2005 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln
www.taschen.com

Redacción: Sabine Bleßmann, Colonia
Diseño: Sense/Net, Andy Disl y Birgit Reber, Colonia
Producción: Ute Wachendorf, Colonia
Traducción del alemán: Ambrosio Berasain Villanueva para LocTeam, S. L., Barcelona
Redacción y maquetación de la edición española: LocTeam, S. L., Barcelona

Printed in Germany
ISBN 3-8228-2964-1

Copyright:
© de las obras de Giacomo Balla, Anton Giulio Bragaglia, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Fortunato Depero, Otto Dix, Natalia Goncharova, Vasily Kandinsky, Filippo Tommaso Marinetti, Gino Severini, Mario Sironi: VG Bild-Kunst, Bonn 2005
© de la obra de Erich Heckel: herederos de Erich Heckel
© de la obra Pablo Picasso: Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2005

Créditos fotográficos:
La editorial desea agradecer a todos los archivos, museos, colecciones privadas, galerías y fotógrafos su amable colaboración durante la realización de este libro, así como la autorización para reproducir las imágenes. A menos que se especifique lo contrario, las reproducciones fotográficas proceden del archivo de la editorial. Además de las instituciones y colecciones nombradas en las leyendas de las ilustraciones, cabe mencionar especialmente a
© Archiv für Kunst und Geschichte, Berlín: págs. 4, 19, 21 (izquierda+ derecha), 24 (izquierda), 58, 61, 62, 70, 71, 78, 80, 81, 90, 93
Artothek: págs. 2, 27 (fotografía de Josef S. Martin), 45, 46 (fotografía de Blauel/Gnamm), 52 (fotografía de Peter Willi), 53 (fotografía de Peter Willi), 54, 55 (fotografías de Peter Willi)
Bridgeman Giraudon: págs. 12, 13, 16, 17 (izquierda), 20, 24 (derecha), 25, 31, 35, 39, 41, 49, 50, 56, 57, 59, 67, 77, 79, 87, 89, 91, 95
MART Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto: págs. 69, 73, 86, 88
© Photo SCALA, Florencia/Galleria d'Arte Moderna, Milán, 2005: pág. 29 (centro)
© Photo SCALA, Florencia/The Museum of Modern Art, Nueva York, 2005: págs. 29 (arriba+ abajo), 37, 47
© Photo SCALA, Florencia/Colección Balla, Roma, 2005: pág. 63
© Photo SCALA, Florencia/Colección Jucker, Milán, 2005: pág. 14
© Photo SCALA, Florencia/Colección Pallazzoli, Milán, 2005: pág. 83
© Photo SCALA, Florencia/Colección Vallecchi, Florencia, 2005: pág. 85

Obras comparables:
Página 26: Umberto Boccioni, *Gigantes y pigmeos*, 1910, carbón y lápiz sobre papel, 31 x 64 cm, Turín, Galleria d'Arte Moderna, Museo Civico
Página 30: Umberto Boccioni, *Las fuerzas de una calle*, 1911, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm, Basilea, Propiedad privada
Página 32: Anton Giulio Bragaglia, *Figura subiendo una escalera*, 1911, impresión de plata sobre gelatina, 17 x 12 cm, Roma, Colección Antonella Viglani Bragaglia, Centro Studi Bragaglia
Página 34: Pablo Picasso, *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier)*, 1910, óleo sobre lienzo, 100,3 x 73,6 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York, legado de Nelson A. Rockefeller
Página 42: Georges Seurat, *Tarde de domingo en la Ile de la Grande Jatte*, 1884–1886, óleo sobre lienzo, 207,6 x 308 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, Helen Birch Bartlett Memorial Collection
Página 46: Robert Delaunay, *El equipo de Cardiff*, 1912/1913, óleo sobre lienzo, 130 x 96,5 cm, Múnich, Pinakothek der Moderne – Staatsgalerie moderner Kunst
Página 48: Umberto Boccioni, *Síntesis del dinamismo humano*, 1913, escayola, obra destruida
Página 52: Giacomo Balla, *Velocidad del automóvil*, 1910, óleo sobre lienzo, sin medidas, Estocolmo, Moderna Museet
Página 54: Vasily Kandinsky, *Composición VII*, 1913, óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm, Moscú, Galería Nacional Tretjakov
Página 56: Edgar Degas, *Bailarina rosa*, s. f., pastel, 71 x 39 cm, Propiedad privada
Página 58: Ludwig Meidner, *Autorretrato*, 1912, óleo sobre lienzo, 78,5 x 60 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
Página 60: Erich Heckel, *Día cristalino*, 1913, óleo sobre lienzo, 120 x 96 cm, Múnich, Pinakothek der Moderne – Staatsgalerie moderner Kunst
Página 62: Giacomo Balla, *Banderas en el altar de la patria*, 1915, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
Página 64: Giacomo Balla/ Arnaldo Ginna et al., *Vida futurista*, 1916, fotograma, desparecida
Página 70: Giorgio de Chirico, *Héctor y Andrómaca*, 1924/1925, óleo sobre lienzo, 89,5 x 60,3 cm, propiedad privada
Página 72: Fortunato Depero, *Modelo para Pinocho*, 1917, madera pintada, 38 x 13 x 13 cm, Propiedad privada
Página 78: Robert Delaunay, *Formas circulares (Formes circulaires)*, 1912, témpera y óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm, Berna, Kunstmuseum
Página 80: Otto Dix, *La guerra (El cañón)*, 1914, óleo sobre cartón, 98,5 x 69,5 cm, Düsseldorf, K20 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Página 84: Pablo Picasso, *Pipa, vaso, botella de Vieux Marc*, 1914, papel pegado, carbón, tinta china, tinta de imprenta, grafito, aguada sobre lienzo, 73,2 x 59,4 cm, Venecia, Peggy Guggenheim Collection –The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York
Página 90: Erich Mendelsohn, *Torre de Einstein*, 1921, Potsdam
Página 94: Pablo Picasso, *Cabeza de mujer*, 1923, óleo y arena sobre lienzo, 46 x 38 cm, Tokio, Bridgestone Museum of Art

Página 1
F. T. MARINETTI
Zang Tumb Tumb
1912, cubierta del libro

Página 2
UMBERTO BOCCIONI
Visiones simultáneas
1911, óleo sobre lienzo, 60,5 x 60,5 cm
Wuppertal, Von der Heydt-Museum

Página 4
GINO SEVERINI
Bailarina = hélice = mar
1915, óleo sobre lienzo, 78 x 75 cm
Nueva York, Metropolitan Museum of Art

En esta serie

POP ART — Klaus Honnef
EXPRESIONISMO — Norbert Wolf
SURREALISMO — Cathrin Klingsöhr-Leroy
REALISMO — Kerstin Stremmel
DADAÍSMO — Dietmar Elger
CUBISMO — Anne Ganteführer-Trier
ARTE MINIMALISTA — Daniel Marzona
FUTURISMO — Sylvia Martin
ARTE FANTÁSTICO — Walter Schurian
EXPRESIONISMO ABSTRACTO — Barbara Hess
VIDEO ART — Sylvia Martin
ART CONCEPTUAL — Daniel Marzona
ARTE MULTIMEDIA — Mark Tribe/Reena Jana

Arte en TASCHEN – selección

ARTE DEL SIGLO XX — Ingo F. Walther (Ed.), Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef
TASCHEN COLLECTION — Thomas Groetz (Ed.)
LOS MAESTROS DE LA PINTURA OCCIDENTAL — Ingo F. Walther (Ed.)
EL IMPRESIONISMO — Ingo F. Walther (Ed.)
EXPRESIONISMO — Dietmar Elger
KASIMIR MALEVICH — Gilles Néret
OTTO DIX — Eva Karcher
GEORGES SEURAT — Hajo Düchting

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Back to visual basics.»

International Herald Tribune, Paris

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a TASCHEN, C/ Víctor Hugo, 1, 2° Dcha., E-28004 Madrid, España, fax: +34-91-3605064. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

www.taschen.com

«El arte del pasado es un gran absurdo fundado en principios morales, religiosos y políticos. El verdadero arte sólo es posible con el arte futurista.»

Carlo Carrà

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El futurismo es la primera aportación de Italia a la modernidad europea y, al mismo tiempo, uno de sus impulsores más poderosos. Surge como reacción a las tendencias naturalistas e historicistas del siglo XX, a las que opone una visión del mundo radical, dinámica y orientada hacia el futuro. En febrero de 1909, Filippo Tommaso Marinetti publicó en *Le Figaro* de París el primer *Manifiesto del futurismo*, en el que provocativamente situaba la belleza del movimiento y de la velocidad, la vida en las grandes ciudades y el tráfico por encima de los ideales artísticos del pasado. En torno a Marinetti se formó un grupito de artistas aficionados a los debates, del que formaban parte, entre otros, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Luigi Russolo y Gino Severini. Con sus acciones, sus manifiestos y sus proclamas («¡Incendiad el Louvre!») los futuristas buscaban explícitamente la confrontación con la burguesía culta.

GIACOMO BALLA UMBERTO BOCCIONI ANTON GIULIO BRAGAGLIA
CARLO CARRÀ TULLIO CRALI FORTUNATO DEPERO GERARDO DOTTORI
LEONARDO DUDREVILLE VIRGILIO MARCHI F. T. MARINETTI
ENRICO PRAMPOLINI LUIGI RUSSOLO ANTONIO SANT'ELIA GINO SEVERINI
MARIO SIRONI ARDENGO SOFFICI

ISBN 3-8228-2964-1
9 783822 829646

www.taschen.com