

ITALIAN FUTURISM 1909-1944. RECONSTRUCTING THE UNIVERSE

Solomon R.

Guggenheim Museum, Nueva York

21 de febrero al 1 de septiembre de 2014

Néstor Barrio

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Universidad Nacional de San Martín

Inspirado en el *zigurat* babilónico con forma de pirámide invertida, el emblemático edificio del Guggenheim neoyorquino, de Frank Lloyd Wright, pareció entrar naturalmente en sintonía con los ideales fundacionales del futurismo. El guion de la muestra, que proponía un recorrido cronológico ascendente por la suave rampa que rodea al formidable espacio curvo central, brindó el marco preciso a una corriente que propuso la cultura de la modernidad, inspirada en el movimiento, el maquinismo, el ritmo, la velocidad y el vuelo los aviones.

Es difícil imaginar que pueda volver a reunirse una exhibición tan completa sobre el movimiento concebido por Filippo Tommaso Marinetti. Con algo más de 360 piezas, la muestra abarcó, minuciosamente, todo el arco cronológico que se extendió desde 1909, año de la publicación en *Le Figaro* del Manifiesto Futurista, hasta 1944, cuando murió su poeta e ideólogo. Además de una imponente e indispensable selección de los grandes íconos de la primera generación de artistas, como Balla, Boccioni, Carrá, Russolo y Severini, la muestra incluyó documentos, obras y testimonios fundamentales de diseño industrial, música, teatro, poesía, arquitectura mobiliario, indumentaria, grabado, dibujo, fotografía y escultura. El generoso despliegue de obras de la segunda generación de artistas, cuyo ímpetu se extendió hasta fines de la Segunda Guerra Mundial, resultó uno de los grandes aciertos de la exposición. Y es que el futurismo no fue meramente un movimiento artístico, sino un programa y un modo de vida que compartió algunos rasgos formales y estilísticos con otras tendencias de la vanguardia europea de la primera mitad del siglo XX, como el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. De alguna manera, la muestra intentó explicar que, mientras el futurismo les ofreció a todos la posibilidad de identificarse con él, la mayoría de los otros movimientos modernos permanecieron confinados a elites intelectuales.

Curada por la italo-norteamericana Vivien Green, nacida en Palermo, la muestra fue cuidadosamente planificada por un nutrido comité de curadores e historiadores que, a partir de 2009, investigó y seleccionó la vasta y compleja producción futurista proveniente de colecciones y

archivos italianos (Roma, Milán, Turín, Udine, Perugia, Pisa y Venecia), y de museos norteamericanos y europeos. Entre los aportes más significativos se destacaron los pertenecientes al MART, Museo di Arte Moderna e Contemporánea di Trento y Rovereto, la institución que posee la mayor cantidad de obras y documentos sobre el futurismo.

La muestra del Guggenheim fue considerada por la crítica como uno de los grandes acontecimientos del año 2014 (*The New Yorker*) y la más grande exposición del movimiento jamás realizada fuera de Italia. Mientras que el *The New York Times* opinó que se trató de una exposición “épica”, otros coincidieron en que el Guggenheim se propuso reivindicar el movimiento, ofreciendo otra mirada basada en un vasto despliegue del llamado “segundo Futurismo”. El evento se diferenció claramente de la histórica exposición itinerante del centenario del futurismo de 2009 (París, Londres, Roma), cuyo concepto curatorial y guion museográfico fue presentar el movimiento italiano subordinado a las otras vanguardias europeas.

El manifiesto como género literario puede considerarse una de las prácticas más representativas de este movimiento y constituye una clave esencial para interpretar sus funciones narrativas que, como expresión unificada y dinámica, proponía el concepto de *opera d'arte totale*. Este axioma representaba la aspiración de derribar las barreras entre las categorías consagradas por el gran arte respecto del arte industrial y la producción artesanal.

Desde *La ricostruzione futurista dell' universo* (1915), de Giacomo Balla y Fortunato Depero, hasta las visiones colosales de las futuras metrópolis de Mario Chiattone y Antonio Sant'Elia de 1914 y el propio *Manifiesto futurista dell'architettura* (1934), el visitante tuvo la oportunidad de apreciar la vasta diversidad de gestos y enunciados y, también, de evaluar sus evidentes contradicciones ideológicas y políticas. Según Vivien Greene: A pesar de ser predominantemente antifeminista, el futurismo tuvo una activa participación de mujeres; aunque celebró a la máquina, le atemorizó el carácter mecánico de la cinematografía como medio; al mismo tiempo que llamaba a romper las diferencias entre la alta y la baja cultura, valoró la pintura por sobre otras formas de expresión.

Por ser mucho menos conocidas, las obras de la segunda generación de artistas fueron las que generaron mayor curiosidad en el público. La idea de percepción continua del movimiento impulsada por Anton Giulio Bragaglia y la *aeropittura* (1931), claramente se destacaron como contribuciones de gran impacto visual. Por primera vez, se exhibieron fuera de Italia los cinco grandes paneles a la ténpera e incáustica sobre tela (1933-1934) del Pallazzo delle Poste di Palermo, Sicilia de Benedetta Cappa (esposa de Marinetti, llamada “la reina del futurismo”) y el majestuoso

mural de cerámica de Enrico Prampolini, *La comunicazione telegrafiche e telefoniche* (1933). Sin duda, este fue uno de los artistas más completos y lúcidos del movimiento. Creador del *polimaterismo* (1934), organizó la influyente *Prima mostra nazionale di plastica murale* en Génova (1934). Este acontecimiento dio cuenta en su época de la creciente participación de proyectos futuristas en la nueva arquitectura del Estado Italiano.

La fotografía mereció asimismo una esmerada presentación. El relato curatorial mostró como las asombrosas imágenes en secuencia, creadas en 1882 por el francés Etienne-Jules Marey –llamadas cronofotografías–, fueron seguras fuentes de inspiración y tuvieron un enorme impacto en la obra temprana de Balla, Boccioni, Carrá y Russolo. Bastaría confrontar los perfiles de las figuras en movimiento del francés con *Funeralli dell'anarchico Galli* (1910) de Carrá, *Solidità della nebbia* (1912) de Russolo o *La mano del violinista* (1912) de Balla, para ratificar cómo el artificio creado por Marey coincidía con la esencia de los manifiestos futuristas: la sensación dinámica y el movimiento en sí mismos.

Haciendo un breve paréntesis en esta crónica, es de hacer notar la evidente concordancia de estos principios con las estrategias utilizadas por Siqueiros y el Equipo Poligráfico para la ejecución del mural *Ejercicio Plástico* en 1933. A juicio de quien suscribe, la abundancia de documentación y el gran despliegue observado en la exposición de Nueva York permitieron que aquella conjetura, insinuada tímidamente en nuestro libro sobre la obra, quedase demostrada con creces.

El *fotodinamismo* desarrollado por Tato, el gran teórico y empresario de la fotografía futurista, ofreció múltiples ejemplos de insólitos fotomontajes, efectos de laboratorio y el uso creativo de la cámara que, a través de secuencias, se anticipó a la *performance* contemporánea. El desarrollo de la fotografía aérea con fines militares también introdujo en la época una poderosa herramienta expresiva para la concepción y tratamiento del espacio, en clara relación con la *aeropittura* y la *aeropoésia* propuestas inicialmente por Marinetti. Las visiones panópticas a bordo de los aeroplanos fueron novedosas fuentes de inspiración y generadoras de experiencias místicas, a propósito de la sensación de volar. La sorprendente pintura de Tullio Crali, *Prima che si apra il paracadute* (Antes que se abra el paracaídas) de 1939, resumió estas visiones. Al eliminar el plano medio, confrontando dramáticamente el primer plano (la cabeza y el cuerpo del paracaidista) con la vista panorámica del suelo, se conseguía un enfoque inaudito del salto al vacío. El carácter sinóptico de la tierra registrada por la fotografía aérea fue esencial para la sensibilidad futurista, a la vez que una forma de adaptación al lenguaje formal del Cubismo y el Constructivismo, cuyos influjos legitimaban el mandato de una permanente actualización e innovación.

La coexistencia de imágenes de la avanzada tecnología aeronáutica italiana y el cuerpo humano resultó un ícono en los tiempos de la segunda guerra y uno de los ejes de la belicosa retórica de la propaganda fascista. El legado de Giulio Douhet, el verdadero inspirador de la *aeropittura* y profeta del poder estratégico de la fuerza aérea a través de su influyente obra, *Il dominio dell'aria* de 1921, resultó decisivo para el desarrollo de esta iconografía.

Por otra parte, la célebre *aerodanza* protagonizada por Gianina Cenci mostró a la modelo con un ajustado traje de baño satinado ejecutando una serie de contorsiones que simulaban el despegue, el vuelo y el aterrizaje de un avión. El rol central que ocupó la fotografía en el movimiento abarcó diversos campos y sirvió para la difusión de las nuevas mitologías encarnadas en la velocidad y la potencia mecánicas.

Aspectos efímeros del futurismo, como las animaciones, fueron convertidas de su soporte original a formato digital para ser exhibidas, como la revolucionaria película de Giacomo Balla, *Feux d'artifice* (Fuegos artificiales) de 1917. La gran mayoría de estos *collages* conformados por gráficos móviles, fotografías históricas, películas, documentos, música y sonido fueron objeto de un esforzado trabajo de edición para lo cual los organizadores contrataron a reconocidos cineastas. Todo ello demostró, una vez más, la importante inversión realizada para hacer de esta muestra un acontecimiento que será recordado por mucho tiempo.

La celebración futurista de la guerra como acto heroico e higiénico, como estrategia patriótica para sacar a Italia de la inmovilidad del pasado, el apoyo al intervencionismo y el rol que debía jugar el país en la Primera Guerra Mundial constituyeron parte del relato. A pesar de su simpatía con los sinceros ideales del nacionalismo, Marinetti lo criticó ácidamente porque, según él, representaba una alianza tácita entre el conservacionismo, la represión y el clericalismo. La historia del movimiento tuvo aristas notables que hoy nos resultan sorprendentes y, como se dijo, contradictorias. Tal es el caso de Antonio Gramsci, el joven líder intelectual del nuevo Partido Comunista Italiano que elogió en su tiempo el rol provocador y revolucionario del futurismo, aunque su ideólogo nunca aprobó la tendencia procomunista. En realidad, la afinidad natural de los futuristas estaba del lado de los anarquistas y sindicalistas revolucionarios. La estrecha relación de Marinetti y de algunos de los artistas más conspicuos del movimiento futurista con el partido de Mussolini ha sido motivo de innumerables controversias y cuestionamientos. Sin duda, fue una de las causas de la escasez de muestras del futurismo en los Estados Unidos, cuya última exposición de relevancia se llevó a cabo en el MoMA en 1961, según comentaron varios especialistas.

Como sabemos, el fascismo que se definió como una religión política, con su propia liturgia centrada en el culto al *Duce* finalmente derivó en un Estado totalitario. La creciente influencia del Tercer Reich alemán radicalizó la tendencia dictatorial sustentada en la asfixiante propaganda estatal italiana que, a la postre, colocó a los futuristas en una posición aislada e irrelevante.

Aunque permanece vigente la ecuación simplificada Futurismo-Fascismo, a partir de 1970 hasta el presente, se verifica una reconsideración de aquella asociación. Con los años comenzaron a surgir pruebas documentales de los conflictos con la política fascista, sus discordias y divisiones. En este sentido, los estudios de Giulio Carlo Argán, Roberto Longhi y Lionello Venturi de fines de los cuarenta, fueron anticipatorios y contribuyeron a explicar la evolución, expansión y continuidad del futurismo, encarnados en las trayectorias de Balla, Depero y Prampolini.

El notable y voluminoso catálogo de la exposición amerita asimismo un párrafo especial. Compuesto por cuatro ensayos principales y veintiséis textos breves sobre asuntos específicos, constituye el aporte más completo y actualizado sobre este movimiento. A medida que el lector recorre las contribuciones, se percibe que han sido fruto de un renovado esfuerzo de investigación y puesta al día, más que meras crónicas de lo ya conocido. A modo de ejemplo, mencionamos el valioso artículo de Claudia Salaris, “The invention of the Programmatic Avant-Garde”. Ofrece una erudita exploración sobre el contexto europeo e italiano en tiempos de la construcción de las vanguardias. Recorre las diferentes facetas del movimiento futurista desde los primeros pintores, pasando por la poesía, la música, la arquitectura, el teatro, la danza y el cine. Se detiene especialmente en el rol de las mujeres. Examina la política y explica el fracaso del movimiento para convertirse en el estilo artístico del fascismo. Destacamos asimismo otros aportes trascendentes que nos ilustran sobre aspectos menos conocidos, como “Futurism, Politics and Society de Adrian Lyttelton; Futurism Photography: Tato and the 1930s”, de Maria Antonella Pellizari, y “Shock and Awe: Futurism Aeropittura and the Theories of Giulio Dohuet”, de Emily Braun, que resume brillantemente aquella fascinación por el vuelo de los aviones.

Más allá de las cuestiones ideológicas y políticas que aún persisten, no cabe duda de que esta exposición marcará un antes y un después respecto al análisis de aquel convulsionado período de la historia moderna italiana y de su influencia en la cultura europea y occidental. El asombroso despliegue de documentos originales y la no menos admirable edición digital de cortos cinematográficos, música y obras experimentales posibilitaron el acceso a un conjunto de expresiones prácticamente inéditas que enriquecerán nuestra visión de las vanguardias del siglo XX.

A partir de ahora, la *opera d'arte totale*, la *aeropittura*, el *fotodinamismo*, entre otros enunciados, cobrarán nueva vida para interpretar el sentido épico de la *ricostruzione futurista dell'universo*.