

Este documento es un borrador de la versión publicada en:

Fernández Castrillo, C. (2014). Depero y la fotoperformance  
En: Depero futurista. 1913-1950. Manuel Fontán del Junco  
(ed.). Madrid: Fundación Juan March, 2014, pp. 287-291.

© De los textos los autores

# DEPERO y la fotoperformance

Carolina Fernández Castrillo

La confrontación entre arte y técnica (*episteme/téchne* o *artes liberales/artes mechanicae*) ha regido la evolución del sistema estético y social, suscitando innumerables manifestaciones de tracción y rechazo a lo largo de la historia.

En 1909 los futuristas irrumpían en el escenario europeo al grito de “¡Látigo o dinamita!”<sup>1</sup> para anunciar que ya nadie podría escapar de los descubrimientos científicos y de la influencia de los nuevos medios de transporte, producción y comunicación que estaban transformando el mundo en un lugar cada vez más interconectado y veloz. Urgía establecer un nuevo orden estético-comunicativo capaz de captar el ritmo de la sociedad, más energético y frenético que nunca. De este modo, la primera vanguardia italiana se desmarcaba de las corrientes culturales finiseculares al proponer un plan de acción concreto, capaz de agitar las conciencias de sus contemporáneos contra el “pasadismo” (la nostalgia por el pasado) y la pasividad.

En su afán provocador, el líder futurista no dudó en publicar desde París su manifiesto inaugural en el periódico más popular de la época, *Le Figaro*. Mediante este primer acto público, Filippo Tommaso Marinetti pretendía difundir su ideario a escala global, más allá de las fronteras italianas, desde la metrópoli moderna por excelencia. Se trataba de una declaración de intenciones, en la que expresaba abiertamente su deseo de explorar el potencial creativo de aquellas obras que se apoyaran en los avances técnicos de la sociedad industrial y en los medios de comunicación emergentes.

Los futuristas creyeron hallar en la alianza entre arte y técnica la respuesta a la crisis moderna y el camino ideal para afrontar los innumerables desafíos e incertidumbres que les deparaba el futuro. Este planteamiento supuso un giro decisivo en la discusión sobre el rango de las disciplinas artísticas y una auténtica revolución creativa con relación al papel de la propia obra, al creador y a su público, cuya trascendencia adquiere mayor significado aún si cabe en la actualidad.

En efecto, a comienzos del siglo XX la creciente presencia de los medios de reproducción mecánica de la realidad y el influjo de la comunicación de masas en el panorama cultural resultan determinantes para sentar las bases del Media Art

[arte de los medios]. No obstante, la disolución de los viejos límites entre las artes y la recepción de los nuevos medios no estuvo exenta de polémica. Más adelante comprobaremos que esta complicada encrucijada encierra algunas de las principales claves de la evolución del arte contemporáneo hasta nuestros días.

Al abordar el desarrollo de la relación entre arte y técnica, merece un lugar destacado la invención de la fotografía en 1839 y el intenso debate que tuvo lugar a partir de entonces en los círculos intelectuales parisinos en torno a su entrada en el Olimpo de las artes. En un breve artículo titulado “Le public moderne et la photographie” [el público moderno y la fotografía], recogido en sus escritos del *Salon de 1859*, Charles Baudelaire se hacía eco de la controvertida acogida del invento: “Si se permite que la fotografía supla al arte en alguna de sus funciones, pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido”<sup>2</sup>. Advertía de sus peligros al tiempo que denunciaba la irrefrenable “decadencia del aura”. Una idea que más adelante fue retomada por Walter Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (1936), donde reflexionaba sobre la crisis de la percepción en relación con el quebrantamiento del *hic et nunc* del original y con la emancipación de la obra artística respecto a su vínculo con la realidad. La aparición de la fotografía generó una explosión creativa sin precedentes en el terreno de las artes plásticas, que halló su máxima expresión en el periodo vanguardista.

Sin embargo, pese a responder en buena parte a las prerrogativas anunciadas por Marinetti, la recepción del nuevo medio no resultó tan entusiasta como cabría esperar, y originó un cisma en el seno del movimiento futurista entre los defensores del modo tradicional de representación de la realidad, ligado a las viejas disciplinas artísticas (pintura, escultura, poesía, teatro), y los promotores de la introducción de los nuevos medios.

En un primer momento, la posición oficial del futurismo siguió la postura generalizada de la época, que consideraba la fotografía como una mera técnica, un simple instrumento carente de originalidad para mejorar la precisión en la reproducción mecánica, superficial y fragmentaria de la realidad. Esta decisión se debió en buena parte a la obstaculización llevada a cabo por Umberto Boccioni, el máximo ideólogo futurista del momento junto a Marinetti. El pintor rechazaba la fotografía al no casar con su concepción del arte como transmisión del élan vital [energía vital], tal y como propugnara el filósofo francés Henri Bergson<sup>4</sup> en *La evolución creadora* (1907).

En un intento de descubrir las posibilidades expresivas del medio fotográfico y en línea con los postulados futuristas, en 1911 Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) planteó un nuevo sistema para la captación de la imagen en movimiento, que

denominó *fotodinamismo*<sup>5</sup>. Se proponía superar la trayectoria lineal y continua de las *cronofotografías* de Étienne Jules Marey<sup>6</sup> para plasmar la esencia del dinamismo y la energía latentes en cada gesto mediante una apertura continua del obturador. De este modo intentaba franquear las críticas vertidas sobre la fotografía, demostrando su capacidad de reflejar el impulso vital en la trayectoria del movimiento. Entre algunos de los ejemplos más relevantes se encuentra la provocadora captación de uno de los actos más puramente futuristas en *Lo schiaffo* [El bofetón] (1910) o el ágil movimiento de dedos en *Dattilografa* [Mecanógrafa] (1913).

Consciente de la fuerte competencia que este tipo de aportaciones podría suponer para la investigación que estaba llevando a cabo desde el ámbito pictórico y escultórico, Boccioni se escudó en su personal interpretación de las teorías bergsonianas para justificar el veto<sup>7</sup> al fotodinamismo y su férrea defensa de las viejas disciplinas artísticas. Por tanto, la tendencia oficial se basó en una representación sincrónica de la realidad según el principio de simultaneidad boccioniano, en oposición al planteamiento diacrónico del heterodoxo Bragaglia, interesado en reflejar el desarrollo del movimiento en el tiempo.

El 1 de agosto de 1913 Boccioni difundía a través de la revista florentina *Lacerba* su anatema final:

*Peor para los miopes que nos han considerado amantes de este episodio. Que han creído ver en nosotros a los cazadores de trayectorias y de gestos mecánicos. Hemos rechazado siempre con aversión y desprecio cualquier lejano parentesco con la fotografía por estar fuera del arte*<sup>8</sup>.

Esta categórica afirmación queda puesta en entredicho al examinar las composiciones pictóricas futuristas de aquella época, íntimamente vinculadas a los avances obtenidos mediante las experimentaciones fotográficas. En *Dinamismo di un cane a guinzaglio* [Dinamismo de un perro con correa] (1912) Giacomo Balla traducía en términos lúdicos la visión estroboscópica del movimiento, mientras que en *Bambina che corre sul balcone* [Niña que corre por el balcón] (1912) indagaba en las posibilidades plásticas de la *cronofotografía* de Marey. Por último, entre los numerosos ejemplos existentes, cabe señalar la representación de la vibrante trayectoria de los bastones, al más puro estilo *fotodinámico*, llevada a cabo por Carlo Carrà en *Funerali dell'anarchico Galli* [Funerales del anarquista Galli] (1911). Lamentablemente, la dura acogida del medio fotográfico dificultó el desarrollo de una línea experimental y puso en una delicada situación a los artistas más visionarios. Es significativo que la publicación del *Manifesto della fotografia futurista* [Manifiesto de la fotografía futurista] por parte de Marinetti y Tato (Guglielmo Sansoni)<sup>9</sup> no viera la luz hasta 1930.

Los futuristas se sirvieron principalmente de la fotografía con el fin de promocionar al movimiento a través de la difusión de los retratos de sus máximos exponentes y las imágenes de sus obras. La primera fotografía asociada a esta vanguardia de la que se tiene constancia es una imagen de 1908, en la que se ve a un orgulloso Marinetti al volante de su nuevo vehículo, el mismo al que un año más tarde se referiría en el manifiesto inaugural al relatar su famoso accidente. En los años anteriores a la fundación del futurismo, solía retratarse en pose burlona, haciendo alarde de su carismático carácter. Una actitud que cambió radicalmente a partir de 1909 cuando, al convertirse en el líder de la primera vanguardia italiana, pasó a ser un gran censor de aquellas fotografías en las que aparecía en una actitud demasiado humana.

Los primeros posados futuristas se realizaron aproximadamente a partir de 1912, según el modelo marcado por la tradición iconográfica burguesa, tal y como podemos comprobar en la primera fotografía de grupo en la que Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo y Severini aparecen alineados frente a la cámara en una acera de París en febrero de ese mismo año, con motivo de la exposición que tuvo lugar en el Bernheim Jeune. Curiosamente, entre las aportaciones más originales se encuentra el retrato multiperspectivo prefuturista de Boccioni titulado *Io-noi* [Yo-nosotros] (1905-07) en el que se refleja su interés en explorar su propia identidad a partir de la representación simultánea de su fisonomía en cinco estadios distintos.

El propósito de captar la pulsión vital, difícilmente alcanzable en las instantáneas tradicionales, culminó en 1915 con la entrada oficial en el movimiento futurista de Fortunato Depero, que introdujo una de las contribuciones más significativas en el campo fotográfico: la fotoperformance. Mediante este nuevo género proponía retratar al sujeto a través de sus gestos y movimientos, para reproducir así las emociones y los estados de ánimo del momento inmortalizado. Una línea de actuación estrechamente ligada a la voluntad de expresar la vitalidad y el genio futurista, uniendo la vida al arte, uno de los principios fundamentales del futurismo, tal y como Marinetti explicó ese mismo año al recordar los orígenes de esta vanguardia:

*Era la nueva fórmula de Arte-acción [...] joven estandarte renovador, antitradicional, optimista, heroico y dinámico, que debía alzarse sobre las ruinas del tradicionalismo (estado de ánimo estático, tradicional, profesoral, pesimista, pacifista, nostálgico, decorativo y esteta)*<sup>10</sup>.

El proyecto anunciado por el líder futurista no se limitaba a una simple confrontación entre modernidad y tradición, en realidad anunciaba una auténtica batalla socio-cultural. Estaba convencido de la necesidad de llevar a cabo una profunda transformación de los códigos de conducta mediante la incorporación

del arte a todas las facetas de la vida cotidiana. Con el fin de lograr este objetivo, Marinetti no dudaría en recurrir a la apología de la violencia para generar un mayor impacto; propinando así una “bofetada al gusto del público” hacia propio el lema “épater le bourgeois” [escandalizar a la burguesía].

*Autoritratto con pugno* [Autorretrato con puño] (1915) constituye la traducción iconográfica más genuina de esa desafiante actitud y un fiel reflejo de la incontenible energía vital futurista. En la imagen, Depero aparece lanzando un puñetazo hacia la cámara, y por ende al espectador. Pese a la controversia generada en torno al medio fotográfico, el artista no desistió en el intento de explorar su potencial y, siguiendo los pasos de Bragaglia, inauguró un nuevo campo expresivo vinculando la fotografía a la performance<sup>11</sup>. Un modelo de actuación en el que adoptaba la provocadora dinámica presente en las “veladas futuristas”, un singular espectáculo basado en la interacción con el público, que combinaba el teatro con la música, el debate político y la jarana. Precisamente el anglicismo performance fue empleado por primera vez en 1914 por el periodista Paolo Scarfoglio para describir uno de estos encuentros que tuvo lugar en la Galería Sprovieri de Nápoles.

La adopción de una actitud irónica también estuvo presente en los autorretratos de muchos otros intelectuales como Balla o el poeta suizo Gilbert Clavel, quien aparece en una pose iconoclasta junto a un jovencísimo Depero en una de sus *fotoperformances*. Con su pantomima y risa desmedida estos artistas planteaban un sugerente desafío a la concepción de la fotografía como representación pasiva de la realidad. Depero incluía también pinceladas de colores y textos en sus fotografías, que transformaba en postales para su autopromoción, convirtiéndose en un precursor del Mail Art. Superaba así la vieja jerarquía existente entre las disciplinas artísticas, mientras abría el camino a la exploración de nuevas sinergias creativas entre los distintos medios.

En el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo] (1915) [cat. 36], anunciaba junto a Giacomo Balla su intención de “recrear de forma integral” el universo según el dictamen de su “caprichosa inspiración”<sup>12</sup>. Una idea que llevaría a cabo a través de las técnicas del fotomontaje (asociación de imágenes fotográficas de distinta procedencia) y del fotocollage (inserción de un elemento fotográfico dentro de otro soporte, como un dibujo o una pintura) en obras posteriores como, por ejemplo, en *New York, film vissuto* [Nueva York, película vivida] (1930-31).

Junto a estas originales aportaciones, cabe destacar la importante labor documental de la fotoperformance. Algunas de las imágenes conservadas nos acercan al ambiente de aquellos espectáculos improvisados e irrepetibles, brindándonos una idea del proceso de desarrollo de una obra o adoptando una

función testimonial en el caso de los proyectos inacabados. En definitiva, estos reportajes fotográficos responden al deseo de unir la vida al arte, tal y como sucediera en la película *Vita futurista* [Vida futurista] (1916), en la que, a través de una performance colectiva, los propios artistas ilustraban el modelo de conducta futurista frente al “pasadista”<sup>13</sup>; y, al mismo tiempo, constituyen un vehículo de difusión para la promoción de las producciones artísticas, cuya máxima expresión habría sido *Il futurismo italianissimo*, un filme-performance sobre los futuristas, sus obras y espacios de creación, que, pese a anunciarse en 1926, Depero nunca llegó a realizar.

El transgresor impulso creativo originado por la *fotoperformance* no logró ser superado por las perspectivas aéreas de la *aerofotografía* futurista en la década de los años treinta. El rechazo del medio fotográfico por parte del futurismo oficial en aquellos primeros años fue un acicate para Depero. A través de la fotoperformance puso de manifiesto la imperiosa necesidad de generar un contacto real con el espectador, provocando una respuesta activa y no meramente contemplativa, implicándole psíquica y físicamente como parte fundamental del proceso creador. Un discurso que posteriormente desarrollaría el canadiense Marshall McLuhan en sus teorías comunicativas sobre la distinción entre medios “fríos” y “calientes”<sup>14</sup>.

En efecto, el escaso grado de interacción con el público, junto a la dificultad para transmitir el dinamismo del presente y la vibrante energía del artista, fue el motivo principal por el que Marinetti apoyó la postura de Boccioni, dificultando la entrada de la fotografía, y posteriormente del cinematógrafo, en las experimentaciones futuristas. Se posponía así la comunión entre arte y técnica, pues su posicionamiento provocó que, en un primer momento, los futuristas se interesaran por la fotografía únicamente como recurso para la revitalización de las expresiones artísticas precedentes, rechazándola como medio autónomo.

Mediante su reveladora contribución, Depero puso de manifiesto las contradicciones ideológicas existentes en un contexto inestable, dominado por profundos cambios, de donde surgieron algunas de las aportaciones más inspiradoras para comprender la aún compleja relación entre el mundo artístico y los avances tecnológicos.

## Notas

1 “Frusta o dynamite!”. Filippo Tommaso Marinetti, “La Divina commedia è un verminaio di glossatori” (1917), en F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (ed. Luciano De Maria). Milán: Mondadori, 1998.

2 Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996, p. 233.

3 Umberto Boccioni sostenía que las investigaciones futuristas sobre “simultaneidad” habían precedido a las aportaciones realizadas por los franceses. Umberto Boccioni, “Il dinamismo futurista e la pittura francese”, *Lacerba*, año I, nº 15, (Florencia, 1 agosto 1913). Un año después, en “Simultaneità” [Simultaneidad], aparecido en la misma revista, reiteraba su posición al afirmar que “Nadie había usado esta palabra antes que nosotros para definir la nueva condición de vida en la que se manifestaría el nuevo drama plástico”. De ese modo proclamaba la absoluta necesidad de incorporar el concepto de “simultaneidad” a la obra de arte moderna, al ser “la exaltación lírica, la manifestación plástica de un nuevo absoluto: la velocidad; de un espectáculo nuevo y maravilloso: la vida moderna; de una nueva fiebre: los descubrimientos científicos”. Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste* (dinamismo plástico). Milán: Ediciones futuristas de Poesía, pp. 169-71. Una de sus obras plásticas más representativas es *Visioni simultanee* [Visiones simultáneas] (1911), que presentó en la Galería Bernheim de París.

4 En realidad, el filósofo francés exponía un argumento próximo a la teoría de Bragaglia: “En cierto sentido el movimiento es más que las posiciones y que su orden, pues basta con darse ese movimiento, en su indivisible simplicidad, para que la infinidad de las posiciones sucesivas, así como su orden, estén dados de una vez, con algo más que no es ni orden ni posición, pero que es lo esencial: la movilidad”. Henri Bergson, *La evolución creadora*. Madrid: Espasa Calpe, 1973, pp. 90-91.

5 La primera edición de *Fotodinamica* futurista fue publicada en 1911 por la Editorial Ugo Nalato en Roma, ante la negativa recibida por parte de las Ediciones futuristas de Poesia. Según señaló el propio Bragaglia, entre 1911 y 1913 hubo tres versiones distintas del opúsculo inicial. Anton Giulio Bragaglia, “La fotografía del movimiento”, *Noi e il mondo* (Roma, 1 abril 1913).

6 Étienne Jules Marey (1830-1904), médico e investigador francés, famoso por sus estudios fotográficos del movimiento [N. del Ed.].

7 Boccioni mostró su rotunda oposición a la fotodinámica en una carta dirigida a Giuseppe Sprovieri el 4 de septiembre de 1913, en la que le comentaba su intención de recuperar de París su escultura *Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio* [Quiero sintetizar las formas únicas de la continuidad en el espacio] (1913) [cat. 11] para exhibirla en la futura exposición que tendría lugar en su galería. Al final del texto aprovechaba para advertirle: “Te recomiendo, en nombre de todos los amigos futuristas, que evites todo contacto con la fotodinámica de Bragaglia”. Umberto Boccioni, cit. en Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.), *Archivi del futurismo*. Roma: De Luca Editore, 1986, vol. I., p. 288. Una postura que quedó reiterada en el “Avviso”, publicado en octubre de 1913, en el que se rechazaba cualquier tipo de vinculación entre el futurismo pictórico y el fotodinamismo: “Dado el desconocimiento general sobre el arte, y para evitar cualquier malentendido, nosotros los Pintores futuristas declaramos que todo lo relativo a la fotodinámica concierne únicamente a las innovaciones en el campo de la fotografía. Tales investigaciones puramente fotográficas no tienen absolutamente nada que ver con el Dinamismo plástico inventado por nosotros, ni con cualquier investigación sobre dinámica en el campo de la pintura, la escultura y la arquitectura”. AA.VV., “Avviso”, *Lacerba*, año I, nº 19 (Florenia, 1 octubre 1913).

8 Cf. Umberto Boccioni, “Il dinamismo futurista e la Pittura francese”, cit.

9 Tato [Guglielmo Sansoni] (1896-1974), pintor y fotógrafo, fue uno de los autores del *Manifesto della aeropittura* [N. del Ed.].

10 Filippo Tommaso Marinetti, *Per la guerra sola igiene del mondo*. Milán: Ediciones futuristas de Poesia, 1915 [cat. 6].

11 RoseLee Goldberg traza un interesante recorrido por la evolución de la *performance* desde la primera *velada futurista*, el 12 de enero de 1910 en el Teatro Rosetti, hasta la actualidad. RoseLee Goldberg, *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino, 2002. pp. 369-75.

12 Giacomo Balla y Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 11 marzo 1915 (panfleto).

13 El término *passatista* fue empleado por los futuristas para referirse al arte y a las costumbres ancladas en el pasado [N. del Ed.].

14 Marshall McLuhan, *Understanding the Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.