

TODO SE MUEVE

GIACOMO BALLA

El momento no propiciaba la indiferencia, todo y, una a una, todas las cosas se transformaban tan rápidamente que el pasado desaparecía bajo un presente ávido de futuro.

Los futuristas comprometieron su vida y su trabajo en los cambios e hicieron del arte reflejo y motor de los tiempos modernos pero su apoyo exaltado a la guerra a la que acudieron alegremente, su ardiente chovinismo y sus vociferantes proclamas fascistas, les diferenciaron negativamente. El entusiasmo sanguinario les costó un alto precio, a algunos, como Boccioni o Sant'Elia, el de la vida muriendo en el frente y, a todos, el de la decadencia del movimiento futurista que después de la I Guerra Mundial no pudo recuperar el alto nivel de creación anterior. No fueron los únicos dañados, Marc también murió en el frente, Braque fue terriblemente herido y Strzeminsky mutilado, pero mientras éstos no iban, sino obligados, a la destrucción, los futuristas veían en la muerte y la guerra, el “arte total” y “la higiene del mundo”. Balla se adhirió prontamente al futurismo, pero el vivir en Roma, su edad y su carácter le alejan de los desmanes demagógicos de sus compañeros y le evitan participar en la guerra. Su trabajo ganó con ello.

En 1900 Giacomo Balla permanece nueve meses en París donde asimila la técnica neo-impresionista que le permite, a su vuelta y durante más de una década, demostrar su alta calidad como pintor con cuadros como **La jornada del obrero** o **La loca**. El divisionismo, como se llama el neo-impresionismo en Italia, supone importantes modificaciones que Balla también asume: los temas tienen un trasfondo social, las pinceladas se hacen mayores, enérgicas y fluctuantes y los colores son tonales, no puros. Es una herramienta práctica que los futuristas utilizan extensamente ya que es capaz de expresar el movimiento y cargar de emoción el tema. Severini y

Boccioni lo aprenden del propio Balla. "Lanzaremos al espectador en medio del cuadro".

En 1909 pinta **Lampada ad arco**. Sin apartarse de la representación convencional esta obra logra definir la luz mediante la abstracción geométrica y convertirla en un componente tangible, en tema y motivo. En **Luce elettrica**, como también se llama el cuadro, unas pequeñas "v" dibujan la luz de la farola expandiéndose repetitivamente en curvas concéntricas. Esas "v", triángulos incompletos, no parecen estar quietas y se hacen puro color a medida que se distancian de la farola. Es el romántico "claro de luna" transformado en la moderna **luce elettrica**. "Matemos el claro de luna", dice Marinetti.

En 1910 Balla firma el *Manifiesto de los pintores futuristas* y el *Manifiesto Técnico de la pintura*. En 1912 realiza un importante encargo decorativo que le obliga a pasar largas estancias en Dusseldorf donde pinta las primeras **compenetraciones** y **La mano del violinista**. Su trabajo da un enorme vuelco y genera su propio camino logrando concretar pictóricamente las literarias proclamas futuristas y abrirlas a la visión.

Los futuristas exigían adecuar los temas a la actualidad y reclamaron la calle como el escenario idóneo para pintar el movimiento ya que, sin lugar a dudas, el incesante dinamismo que invadía la vida en las ciudades era la característica más relevante de la vida moderna. Un dinamismo que las máquinas, los coches y los aviones convertían en "velocità". Además de estas exigencias los manifiestos proponían la simultaneidad de las fuerzas, la "compenetración" de los colores, formas y planos, la participación activa del espectador al que "lanzan" en medio del cuadro cargándolo de una desmesurada emoción que el título reflejaba. Pero, como verdadera vanguardia, indagaron el lenguaje artístico y fue creciendo en ellos, la preocupación por los signos específicos del arte, el color, las formas o la luz.

No obstante, si exceptuamos a Balla, pocas veces los futuristas pintaron la velocidad, la simultaneidad y la compenetración de los planos más allá de un divisionismo expresionista de fuertes colores y composiciones en diagonal y la percepción demandada al espectador quedaba circunscrita a la emoción. Los manifiestos daban directrices claras sobre qué debía rechazarse, qué era el arte o los temas a tratar, pero dejaban abandonado al artista en su estudio que, sólo, delante del lienzo sin más compañía que la de sus pinceles y sus cuadros, debía dar respuesta a un sinnúmero de cuestiones totalmente nuevas. En el taller no había parapetos literarios donde refugiarse

y apenas nada de lo heredado servía: todo estaba por transformar, todo por definir y todo por hacer por lo que, de principios de siglo hasta la I Guerra Mundial, los artistas, bajo la presión de un cambio radical y revolucionario, tuvieron que decidir de manera concreta qué hacer y cómo hacerlo. No todos los artistas, ni siquiera todos los buenos artistas, pudieron afrontar este reto y lograr ser pioneros pero, sin ninguna duda, entre éstos está Balla y lo está por los dos años que van del 1912 al 14.

Balla fue un gran pintor pero esos dos años fueron su tiempo “eroico” en el que traspasó la propia pintura para cumplir con las más altas exigencias del arte de su época. Quizá sea por la ideología fascista de los futuristas, por su situación periférica o por su corta andadura pero esos dos años de Balla han quedado injustamente diluidos en los textos de críticos e historiadores y han sido los artistas, de nuevo solos, los que, a lo largo del siglo XX, han sabido ver la importancia de sus propuestas y han recuperado para su propio trabajo, algunas de ellas. A este tema está dedicado el apéndice.

Volvamos a 1912 cuando Balla, siguiendo un proceso objetivo de observación y de “pruebas y más pruebas”, transforma de manera radical la representación del movimiento. Representar, en el plano fijo del lienzo, lo que se mueve es una paradoja que los pintores, generalmente, solventan describiendo el movimiento a través de líneas diagonales, oblicuas o curvas porque pintar el movimiento, como tal, resulta del todo imposible. Balla lo resuelve tomando varios caminos, en uno de ellos, que Boccioni rechaza, aplica las investigaciones fotográficas de la época, las indagaciones fotodinámicas de Bragaglia que siguen el desarrollo del movimiento fotograma a fotograma, pero, aunque este método le sirve para pintar algunos de sus cuadros más conocidos como **La mano del violinista** o **Dinamismo de un perro con correa**, lo abandona prontamente porque es también un método descriptivo que no logra incidir en los signos lingüísticos, exigencia vanguardista por excelencia. Consigue vencer la contradicción con las compenetraciones iridiscentes, las *velocittà* y con la, en muchos aspectos excepcional y única, **Bambina che corre sul balcone**.

Bambina moltiplicato balcone, su otro nombre, plasma el movimiento de una niña, su hija Luce, correteando por el balcón de la casa. Las pinceladas divisionistas, cuadradas, más enérgicas y grandes que nunca, originan unos fluctuantes bloques cromáticos que se asemejan a las piezas de un mosaico en el que la continuidad de los pequeños fragmentos unifica el dibujo. Remembranzas bizantinas, orientales y vienesas se dejan sentir en esta pintura cuyo componente de abstracción decorativa es muy fuerte y en la que la luz se ha separado completamente del color y éste ha tomado

protagonismo temático. ¿Divisionismo, futurismo, mosaico bizantino o abstracción decorativa? Todo ello encontramos en esta pintura que logra una transformación esencial del lenguaje artístico. La abstracción de la escena ha ido tan lejos que apenas se distinguiría el dibujo si no fuera por los pies de la niña que, “multiplicados” y dibujados con una cierta precisión, recorren el cuadro de izquierda a derecha. Los pies concretan una composición plana, abierta y sostienen un espacio dividido por diez líneas verticales y paralelas, los barrotes del balcón y por unas bandas horizontales basadas en el color y originadas por el vestido y el cuerpo de la niña al desplazarse.

En **Bambina che corre sul balcone** no se describe la evolución del movimiento como en **Dinamismo di un cane al guinzaglio** o **Le mani del violinista** no es una secuencia del corretear por el balcón sino es el quebrantamiento de esa secuencia y la conversión de una pequeña parte de lo representado en un módulo que se repite introduciendo pequeñas diferencias en cada repetición. Una estructura llena de “recuerdos” sostiene la composición. El tema es similar al del **Desnudo bajando la escalera** de Marcel Duchamp, también de 1912, pero la bambina pictóricamente llega más lejos.

Luce es fondo y forma en esta pintura plana que ha quebrado el sujeto y convertido una parte de él en un objeto rítmico que, al “multiplicarse” se desplaza por el espacio del cuadro transformando lo efímero en algo continuo y patente sin principio ni fin. El formato cuadrado del lienzo limita la composición al espacio del arte pero la sensación del corretear se extiende más allá de sus bordes.

Las primeras **Compenetraciones iridiscentes** aparecen dibujadas en dos cartas que envía desde Dusseldorf, una a su familia y otra a un alumno. Es el inicio de una fructífera reflexión sobre el movimiento, el color y la abstracción. Esta serie resuelve la incompatibilidad inherente a la representación pictórica del movimiento trasladando la responsabilidad, que recaía sobre el lienzo al espectador, del plano fijo al óptico: lo representado no se mueve sino lo mueve el que lo ve. Es asombroso cómo lleva a término otra proclama “literaria” del Manifiesto de la pintura futurista.

El tema básico de la serie es la red triangular, una abstracción que parte de la observación de la naturaleza y de los estudios científicos sobre el color, el movimiento y las equivalencias abstracto-geométricas de la realidad. Los triángulos, que en **Lampada ad arco** eran pequeñas puntas de flecha expandiéndose por la oscuridad, en las compenetraciones se yuxtaponen de manera uniforme hasta cubrir completamente toda la superficie. Los colores son formas geométricas y éstas son el color. El espectador se

convierte, en testigo y, a la vez, creador de la compenetración fundiendo colores y formas, triángulos, rombos y hexágonos que se hacen y se deshacen ante su mirada en un proceso continuo que nunca acaba porque nunca alcanza la fusión. Los colores no son puros sino malvas, violetas, verdes, inestables colores-luz, los colores del arco iris, prestos a transformarse, contribuyendo a la inestabilidad general de las formas por lo que nuestra mirada no logra quedarse fija y se mueve sin cesar por todo el espacio. El tiempo tiene una importante participación en el proceso de reconocimiento consiguiendo que la composición sea lo que la actividad visual hace de ella. Pocas obras del arte óptico o del cinético logran tanto. La percepción se constituye en co-protagonista de estas obras por lo que, aunque ante nuestra mirada prevalezca la red triangular, las configuraciones que emergen asociándose y, al instante, separándose promueven la actividad óptica más dinámica de todo su trabajo. El movimiento no se representa, sucede ante nuestra mirada.

Se conocen unas cuarenta compenetraciones, entre apuntes, estudios y compenetraciones numeradas. La Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea de Turín, ciudad natal de Balla, posee la mayor parte de ellas. Los estudios, acuarelas y témperas, del tamaño de sus cuadernos de notas, 21 x 16 cm., mantienen la transparencia y sutilidad de la aguada que provoca una cierta imprecisión en los bordes de los triángulos acrecentando la interacción entre los colores contiguos. Las compenetraciones numeradas no son ni pruebas ni estudios sino la culminación de una idea. Tienen un tamaño mayor que los estudios y sus colores son planos y saturados, generalmente óleos. La luz de sus primeros paisajes transformada en luz artificial en **Lampada ad arco**, es, en las **Compenetrazioni iridescenti**, color.

Es la primera vez en el siglo XX que se propone la repetición como tema y el más simple motivo geométrico, el triángulo, como estructura de repetición pero no es una estructura estricta, matemática como será la propuesta por el minimal sino abierta a variaciones. El triángulo se manifiesta a la vez como motivo y como estructura. Una sensación meridional y placentera prevalece en estas redes, auténticos abanicos cromáticos, en los que desaparece el yo creador en pos de la relación espectador-obra. Clasicismo mediterráneo, de amor y respeto a esas obras que han franqueado soterradamente la historia del arte y que Balla tuvo que admirar: mosaicos, suelos, estucos o tejidos. Las compenetraciones también responden al reto que supuso en aquellos años el acercamiento, la comprensión y la inclusión del arte de otras culturas y

tiempos, que si en París fue el arte africano o el de Oceanía, aquí fue el arte decorativo y el popular.

El acercamiento a alguno de estos trabajos nos ayudará a comprender la serie. La n. 10, por ejemplo es posiblemente la más sencilla. Los triángulos del mismo tamaño y de cuatro colores dibujan seis franjas, dos de ellas separadas por estrechas líneas de color marfil. Los triángulos violetas y los marfiles perseveran a lo largo de todo el papel, mientras que los de verde oliva, solamente se mantiene en las dos franjas inferiores, siendo reemplazados por los rosa en el resto. En los bordes de la cuarta y de la quinta ringlera se suprime el ritmo de los triángulos rosas por lo que muy sutilmente se crea en el borde un triángulo marfil más grande. Esta pequeña omisión y las variaciones de color provocan la aparición de rombos que se transforman en hexágonos y viceversa.

La Compenetración n.4, muestra la inevitable creación de franjas (a lo largo del espacio), de rombos (en la zona central) en la repetición del triángulo. Los colores y su disposición logran que de esta compenetración emane luz.

La influencia que tuvo la naturaleza en esta serie se puede ver en la Compenetración n.5, llamada **Eucaliptus** debido al parecido con el fruto. La neutralidad de la red en su repetición uniforme es transgredida por la variación y la disposición de los colores que rompen la igualdad y el ritmo del triángulo en pos de un movimiento tan múltiple que hipnotiza la mirada y cuyas tonalidades nos hacen sentir el brillo dorado de los mocárabes y de los frisos orientales.

En la n. 9, Balla dibuja con precisión lo que podría ser una compenetración vista en perspectiva fijando figuras preferentes, triángulos, rombos y hexágonos que prevalecen deliberadamente sobre el resto, transformando la visión natural, efímera y dinámica en una visión focalizada consciente de su acción. Lo que en otras compenetraciones surge espontáneamente aquí se impone y obliga a hacer de ello un motivo de reflexión. Esta compenetración podría hacer referencia a la representación “realista” de un friso de una pared o una alfombra extendida.

"Todo se mueve, todo corre, todo vuela rápido. Una figura no está nunca quieta delante nuestro, la cosa en movimiento se multiplica...."

La pintura futurista - Manifiesto técnico, 1912-1913

Balla hizo algo no muy corriente en su generación, propiciar cambios estilísticos desconectados entre sí. En su juventud abandonó, con proclamas y destrucción de obras, la figuración divisionista anunciándolo públicamente con un “Balla è morto” y dió nacimiento al Balla futurista que más tarde, en 1930, volvió a matar para retomar un realismo costumbrista de pastosas pinceladas chabacanas pero aún era mucho más inusual trabajar simultáneamente con estilos distintos como hizo en esos dos años porque tanto las *velocitàs* como las *compenetraciones* tratan del movimiento pero refieren conceptos y resoluciones distintas. En las *compenetraciones* el movimiento es un proceso abierto, ilimitado y expansivo como corresponde al comportamiento del color-luz, a las formas triangulares y a la naturaleza de la visión y la sensación es positiva y placentera mientras que las *velocitàs* presentan el movimiento de lo que se mueve, de lo que se desplaza por el espacio exigiendo una atención tan intelectual como óptica y transmiten tensión.

En sus paseos por Roma, Balla siempre llevaba un cuaderno de notas en el que tomaba rápidos apuntes que más tarde elaboraba en su estudio. En la calle examinaba una y otra vez a su nuevo héroe: el automóvil en movimiento que aparecía y desaparecía delante suyo tan velozmente que sólo podía percibir las huellas dejadas en el ambiente, remolinos, medialunas o triángulos. Lo que le rodea, evoluciona con tanta rapidez que se convierte en efímero, en fugitivo y en inacabado. Seriar el movimiento de las ruedas al rodar sobre sí mismas o "multiplicar" la velocidad del automóvil no sólo es representar el movimiento sino también es fijar lo que se va porque solamente perdura la acción, no los objetos que la producen. El movimiento es signo de vida pero también de lo que se escapa sin remedio y que la reiteración intenta retener. Las *velocitàs* fijan y retienen el movimiento.

Los colores, oscuros y tenebrosos, nos hacen sentir el sonido de los motores y la ciudad que, a su alrededor, se agita intensamente y se prepara para la guerra.

La investigación del movimiento sobre el plano fijo del lienzo quedó superada después de unas veinte *velocitàs* y más de cuarenta *compenetraciones*. En el manifiesto de 1915 firmado junto con Fortunato Depero, *Reconstrucción futurista del universo*, la representación de la ciudad y de los automóviles son insuficientes para satisfacer las pretensiones de ambos artistas y demandan “los equivalentes abstractos de todas las formas y de todos los elementos del universo..... para formar complejos plásticos que pondremos en movimiento”. Empieza a utilizar alambres, telas, cartón, vidrios, espejos, sustancias luminosas, etc. con los que construye el arte-acción. La escenografía de **Feu**

d'artifice de Igor Stravinsky, encargada en 1916 por Diaghilev para su ballet, le permite llevar a cabo una abstracción cinética en la que las luces de colores movidas mecánicamente son el principal protagonista, decora el Bal-Tik-Tak, sala de baile futurista y se concentra en los espacios y la decoración diseñando muebles, tejidos, azulejos o su propia indumentaria que sus hijas cosen, etc. Bajo el espíritu de este último manifiesto, realiza un trabajo contundente e imaginativo: **Números enamorados, Forma que grita: Viva Italia, Línea de fuerza del puño de Boccioni.** Durante un largo periodo sus obras muestran abstracciones caprichosas, vigorosas composiciones y arabescos de vivos colores que con el tiempo van dejando paso a la figuración hasta que en 1934 se aparta definitivamente del futurismo “el arte puro está en el absoluto realismo” y vuelve a la figuración, ahora de hijas lánguidas, paisajes y autorretratos complacientes, también desde su arte.

En 1950, unos jóvenes artistas italianos organizaron en la galería Origine de Roma la exposición “Omaggio a G. Balla futurista” donde se pudieron ver unas compenetraciones iridiscentes. La Sydney Janis Gallery, la Rose Fried Gallery ambas en Nueva York mostraron en 1954 algunas de ellas. En 1960 la bienal de Venecia, las presentó dándoles toda la importancia que se merecían y volvieron a hacerlo en la bienal de 1968, el Museo de Arte Moderno de Nueva York las puso ante los ojos del público americano en 1961. No es el momento de seguirles exhaustivamente el rastro (lo he hecho y con sorpresas) pero tampoco podemos pasar por alto que los artistas las conocieron en éstas y otras exposiciones y publicaciones y que determinaron muchos de sus trabajos.

Las compenetraciones iridiscentes son una obra seminal de la abstracción geométrica. Han sido lo suficientemente abiertas como para impregnar trabajos contrapuestos porque no todos los artistas han visto lo mismo: los cinéticos y los ópticos no han visto lo mismo que los formalistas americanos ni éstos que los conceptuales o los minimal pero todos tienen en común que han pintado algo que ya estaba en ellas. Aumentemos considerablemente el tamaño de las compenetraciones hasta conseguir el

de los grandes formatos americanos y comprenderemos lo muy fácil que lo tuvo el que las quiso ver.

En 1959 Bridget Riley estudia futurismo y post-impresionismo en Londres, al año siguiente, visita la Bienal de Venecia en un viaje iniciativo. En 1966 hace **Breathe** ¡tan cerca de algunas compenetraciones!, pinta la serie Orient ¡tan cerca de la compenetración n.1! y sólo tuvo que aumentar las dimensiones de uno de los estudios de Balla para llegar a los trabajos de los 90. No hay duda de que Bridget Riley pintó lo que ella decidió, no lo que vio en otros pero tampoco me cabe ninguna duda de que Balla y sus compenetraciones estuvieron en el camino. Riley, como la gran artista que es, sabe sumergirse en el trabajo de los demás y pintar desde sí misma triángulos, franjas y meandros dispuestos a moverse delante de nosotros.

En 1970, Sol Lewitt realiza unos murales en Turín cuya Galleria Civica conserva la mayor parte de las compenetraciones iridiscentes conocidas, entre ellas, los dos estudios sobre los rayos de luz que Sol Lewitt homenajeó: **Compenetración radial iridiscente-Vibraciones prismáticas** y **Estudio para la compenetración de los planos**, ambas de 1913 y de tinta sobre papel.

Seis años después de visitar la bienal de Venecia de 1960, Max Bill empieza una serie sobre las compenetraciones con cuadros como **6 Colores compenetrándose** o **Plano de 6 Colores que se compenetran** y sus estudios de la luz. Quizá sea de todos los trabajos posteriores al de Balla el que más lleve a preguntar cómo es posible que con elementos tan similares a los de la serie futurista, rombos de colores, se pueda llegar a obras incluidas en el arte concreto pero entonces Kenneth Noland obliga a hacer la misma pregunta con el formalismo y también lleva a pensarlo el trabajo de Morellet.

Balla las pintó en un momento en que los artistas estaban tomando grandes decisiones, en el que incidir en el lenguaje del arte era fundamental y lo hizo a través de una geometría “no-restrictiva”, es decir, manteniendo los máximos elementos posibles dentro de los límites de lo esencial, un concepto distinto al del “menos es más” arquitectónico que enfatiza la sustracción. Ciertos movimientos artísticos han priorizado la restricción y otros han optado por la adición, ambos, dentro de la más estricta definición del arte, libre de elementos no esenciales pero la radicalidad restrictiva ejercida por el minimal americano ha ido en menoscabo de movimientos europeos defensores de la percepción como elemento básico perjudicando la revisión histórica de las compenetraciones como la de otros muchos trabajos artísticos. El estudio de las sensaciones y las emociones como componentes de la obra de arte ha abierto campos de

investigación tan importantes como lo pueda haber abierto la incorporación de la abstracción geométrica y de los valores cromáticos.

Balla no resta, suma la actividad visual del espectador a las sencillas redes triangulares enriqueciendo su simplicidad con una sucesión de imágenes y sensaciones creadas por la mirada. Tampoco Morellet resta sorpresas y pornografía humorística a su serie lienzos en blanco o a sus neones e instalaciones minimal y conceptuales, tampoco restringe Riley las sensaciones ópticas de sus cuadros revelándonos la naturaleza de la visión.

“Mi muy queridos: Primero de todo gozad de este pequeño arco iris porque estoy seguro de que os gustará; es el resultado final de pruebas y más pruebas y finalmente consigue su propósito deleitando por su sencillez. Este trabajo producirá cambios en mi pintura y a través de la observación de la vida, el arco iris revelará y expresará innumerables sensaciones de color”, escribió Giacomo Balla a su familia desde Dusseldorf

Los pequeños arco iris de las compenetraciones iridiscentes llenan de gozo nuestra visión, nuestro conocimiento y nuestras emociones.

Teresa Lanceta Aragonés

Publicado en ARTE Y PARTE,

revista bimensual nº 71.