

Ecós del futurismo

El 20 de febrero de 1909, hace 110 años, se produjo uno de esos momentos que sin ningún género de dudas podemos llamar iniciáticos. En la primera página del diario Le Figaro, un joven poeta italiano, Filippo Tomasso Marinetti, que se encontraba en los márgenes del movimiento simbolista, proclamó ante el mundo una nueva visión sobre el arte y sobre la vida en su conjunto.

Esta proclamación adoptó la forma de manifiesto, El manifiesto futurista, siendo el primero de muchos que vendrían después, tanto del propio **futurismo** como de otros movimientos conocidos después como vanguardias históricas. En esta primera manifestación de intenciones, Marinetti expone una nueva y original forma de ver el arte, un arte comprometido con las circunstancias del momento, con la sociedad industrial, con el diseño, el dinamismo de la ciudad moderna y sobre todo, un arte que rompe radicalmente con el pasado.

Como era de esperar, el manifiesto provocó airadas reacciones pero también entusiastas adhesiones por parte de una generación de jóvenes artistas que veían por fin la posibilidad de desembarazarse de todo el academicismo anterior en aras de una arte radicalmente moderno y libre.

También, y por primera vez, se veía un claro intento de establecer una comunión entre la vanguardia y la cultura de masas. En este sentido tiene su lógica que el futurismo apostase por técnicas y estrategias de difusión propias de esta cultura de masas. Se inicia así una nueva forma de entender el arte y la creación que la hace permeable a los avances de la técnica y de las ciencias.

A la publicación del Manifeste du fudation du futurisme siguió la publicación de otros manifiestos, algunos de carácter genérico y otros centrados en algún medio específico. Podemos destacar el Manifiesto técnico de la pintura futurista, de 1910, el Manifiesto técnico de la escultura futurista, de 1912, el Fotodinamismo de 1911 y una serie extensa de proclamas que van configurando una nueva estética totalmente inédita y que afectan a

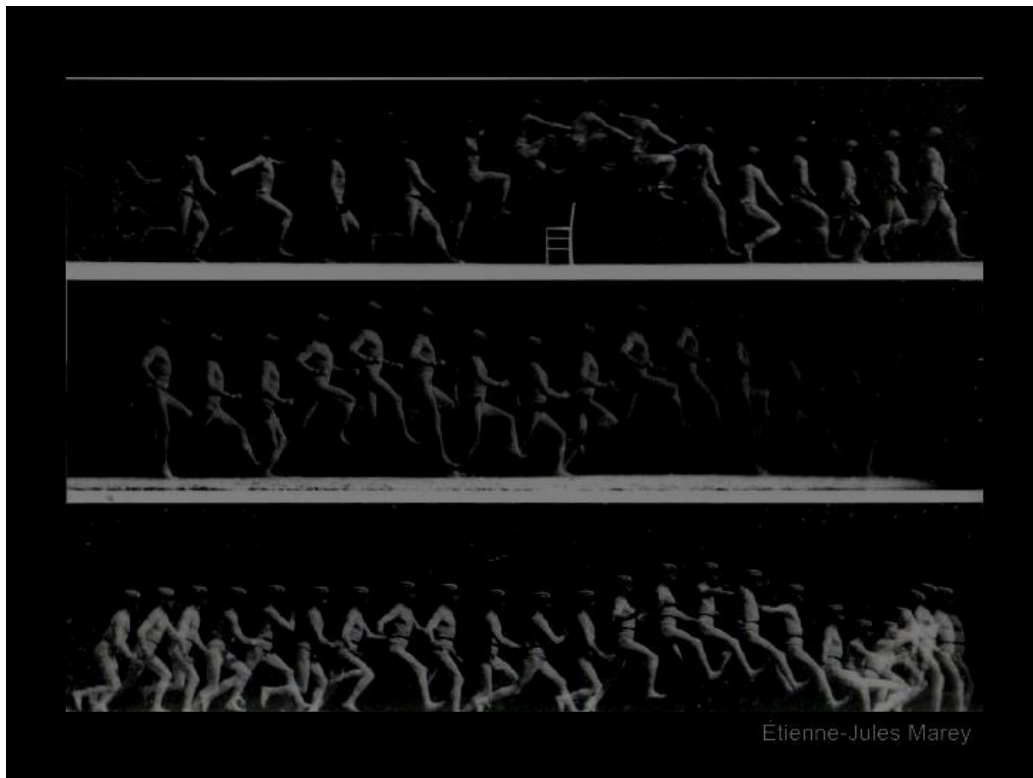


múltiples disciplinas como la literatura, el teatro, la escenografía, la danza, la arquitectura, el cine, la fotografía, la música, el arte sonoro y otros campos.

De manera muy genérica podemos destacar como puntos importantes:

- Importancia de la sinestesia y de la cinestesia.
- Construcción de analogías entre la significación pictórica y los nuevos medios técnicos de representación como la cronofotografía o el cinematógrafo.
- Radical condena del pasado y consiguiente necesidad de integrar el arte con las tecnologías más avanzadas (glorificación de la máquina y del automóvil).
- Glorificación de la violencia y el conflicto.
- Invitación a la destrucción de instituciones culturales y academias.

Se trata de reivindicar una modernidad radical, identificada con la ciudad dinámica, con la metrópolis industrial, en continuo movimiento y transformación. Una ciudad que no se corresponde con la vieja urbe de la burguesía culturalmente conservadora sino con los complejos industriales, con las autopistas por las que circulan modernos bólidos que son más hermosos que la *Victoria de Samotracia*, con las calles por las que circulan los chillones tranvías y que están iluminadas por la electricidad, con los cielos atravesados por los aviones... Una auténtica reivindicación de la creatividad humana que se muestra en los últimos ingenios inventados por la técnica.



Étienne-Jules Marey. Ejemplo de cronofotografía

Todo ello desemboca en uno de los aspectos más polémicos del movimiento, su apología de la guerra. La guerra, como gran escenario en el que se muestra toda la creatividad humana, donde el hombre puede demostrar el arrojo, el valor y la voluntad del que todo futurista debe hacer gala. La guerra como instrumento que debe purgar todo el pasado que desprecian los seguidores de Marinetti.

En el ámbito de las artes plásticas, los primeros momentos del futurismo son contradictorios. Los artistas relacionados con esta estética, en el momento de la publicación del primer manifiesto mantenían un estilo divisionista, más propio de finales del XIX que de los nuevos planteamientos realizados por Marinetti. No es hasta principios de la década de los 1, que este grupo formado por Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrá o Gino Severini empezaron a plantear una sintaxis ecléctica que tomaba elementos del divisionismo de que provenían, del cubismo que conocían muchos de ellos, del simultaneismo y de desarrollos técnicos de los instrumentos de percepción como la cronofotografía y el cinematógrafo.

Sea como sea, la irrupción de la Gran Guerra, en la que alguno de ellos perdieron la vida, señala el momento en el que este paso adelante que supone el futurismo alcanza su momento álgido. Ya con anterioridad, los futuristas se habían dirigido con sus proclamas a otros países como es el caso de España, en la que en 1910 Ramón Gómez de la Serna publicó un Manifiesto a los españoles en su revista *Prometeo*.

Giacomo Balla *Niña corriendo en un balcón*. 1912.



No obstante en el país que tuvo más implantación fue en Rusia. Allí podemos hablar de un futurismo adaptado a las circunstancias del país, y que sirvió de base para el desarrollo de fuertes movimientos de vanguardia como el [constructivismo](#) o el [suprematismo](#).

Ya sea por su influencia directa o por las semillas que pudo que pudo dejar plantadas para el desarrollo de otros movimientos, y a pesar de ciertos aspectos polémicos como su defensa de la guerra o la adhesión, más o menos explícita de algunos de las personalidades más reconocibles de movimiento al fascismo, el futurismo se constituye como un referente ineludible de la aspiración a un arte joven y totalmente nuevo. Un núcleo del que parten vectores que producen ecos en la historia del arte del siglo XX.

La presente exposición pretende mostrar esos ecos, esas resonancias que de una manera, más o menos evidente pueden identificarse en el trabajo de algunos artistas de la colección del museo. En definitiva se trata de acercarnos a la complejidad de la concepción estética de una de las primeras vanguardias del siglo XX a través de diversos elementos que se pueden rastrear en obras de artistas españoles, de encontrar analogías en obras que, a primera vista, pueden parecer lejanas a la sensibilidad que movía a los futuristas pero que, si se analiza bien, pueden encontrarse puntos de unión.

ECOS DE UN PAISAJE DIVISIONISTA

Paisaje de Madrid. Salvador Dalí.

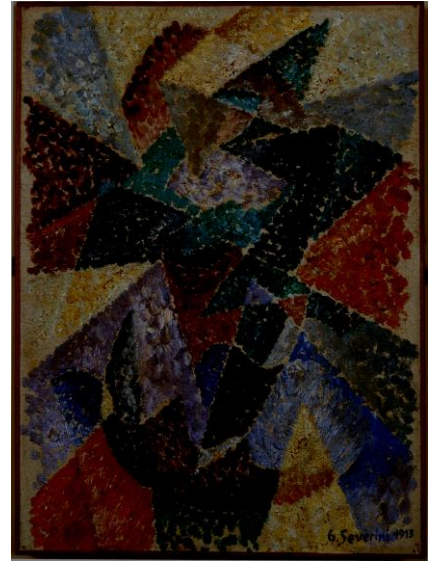


Esta obra se corresponde con el periodo que el artista pasó en la ciudad de Madrid, durante sus años en la Residencia de Estudiantes, de 1922 a 1924. Fueron años de intensa experimentación y de correrías nocturnas por la ciudad junto a sus amigos Barradas, Maruja Mallo, Buñuel o García Lorca. En estos años, el lenguaje plástico del joven artista se caracteriza por la diversidad formal. De sus andanzas por la ciudad dan cuenta una serie de dibujos que reflejan el dinamismo de la ciudad. También realiza dos pequeños paisajes, que mezclan el puntillismo postimpresionista con el simultaneismo preconizado por los pintores futuristas.

Este paisaje, pintado en la Residencia de Estudiantes en torno a 1922, se articula en torno a una serie de puntos verdes, que representarían al arboleda de la residencia, que enmarcan el juego de planos que reflejan, de una manera dinámica, la propia residencia o el paisaje de la ciudad visto desde allí.

En esta obra se puede apreciar la querencia de los futuristas por el simultaneismo tan del gusto de los artistas futuristas. Era concebido como un recurso adecuado para expresar sensaciones dinámicas gracias a la descomposición del movimiento. Este simultaneismo toma el nombre de vibracionismo en un artista uruguayo que influye mucho sobre Dalí: Rafael Barradas.

Como ya hemos comentado la plástica futurista, partiendo de la base del divisionismo que experimentaba con las nuevas concepciones del color, es resultado de la unión de avances técnicos relacionados con los mecanismos de captación de imágenes, así como de las corrientes más experimentales del tratamiento de la superficie pictórica como era en esos años el cubismo. En el manifiesto de la pintura futurista reivindican la descomposición de los cuerpos a través de la luz y el movimiento, abriendo la puerta a un arte no figurativo. Y unos años más tarde, en 1913, Giacomo Balla incorpora



Gino Severini. *Dance de l'Ours.* 1913-1914

un estudio sobre el movimiento mecánico y el efecto de la desmaterialización de los cuerpos por obra de la velocidad.

En Francia también se está produciendo este anhelo de simultaneidad después del impresionismo y toma forma en el llamado puntillismo, corriente que, como su nombre indica, se expresa a través de puntos (frente a la pincelada italiana, más alargada). Frente al movimiento italiano, de tendencia más bien simbolista, el puntillismo tiene un carácter más bien científico.

En el proceso de las vanguardias, Dalí siempre se inclinó más a la tendencia italiana frente a la parisina: el futurismo fue el primer movimiento de vanguardia que le sedujo. Tras él, y antes del cubismo, de la tendencia que estuvo más pendiente fue de la pintura metafísica italiana. Después llegó la asunción del novecentismo de Eugenio D'Ors y del mediterraneísmo de Sunyer y de Obiols.

ECOS DE UNA PINTURA METAFÍSICA

Autómata anticlaro de luna. Sigfrido Martín Begué.



Partiendo del lenguaje de la pintura metafísica italiana, (*Valori Plastici* – *Giorgio Chirico*), Sigfrido Martín Begué pinta un cuadro que es puro guiño al futurismo, como demuestran estos elementos:

- La **muerte del claro de luna**: a partir de la exhortación de Marinetti: “¡Matemos al claro de luna! (Sonata para piano n.º 14 de Beethoven). La construcción del futuro parece exigir acabar con la renovación absoluta de las artes y de la vida. En este sentido el romanticismo previo queda estigmatizado (Balla y Depero en “Riconstruzione futurista dell, Universo” en 1915).

- El **progreso representado en el faro y en la lámpara** como símbolo de futuro y en oposición a la luna, es decir, la fuerza de la naturaleza. También apreciamos este homenaje a la luz eléctrica en el cuadro de Giacomo Balla “La luz de la calle”, que está presidiendo una pared.



Giacomo Balla. *Luz de la calle.* 1919

- El **automatismo**, presente por ejemplo en los robots de Fortunato Depero. En la obra se muestra un personaje está tocando una especie de piano de ruido pero con la idea del perro mecánico que escucha la voz de su amo. Es la historia de Caruso cuando fue a grabar a Grecia y un perro reconoció al cantante.

- El **arte del ruido** a través de los intuona-rumori. En 1913 Russolo escribe “El arte de los ruidos”, en el que propone combinar los ruidos de los tranvías con el de los automóviles de la ciudad en desarrollo y las multitudes en las calles. En su manifiesto hace una clasificación de los distintos tipos de sonido y, para plasmarlos, plantea la construcción de los intuona-rumori, aparatos sonoros con los que podían producirse familias de ruidos. Es manifiesta la necesidad de encontrar nuevos sonidos, inarmónicos o ruidos, creados a partir de aparatos electroacústicos.

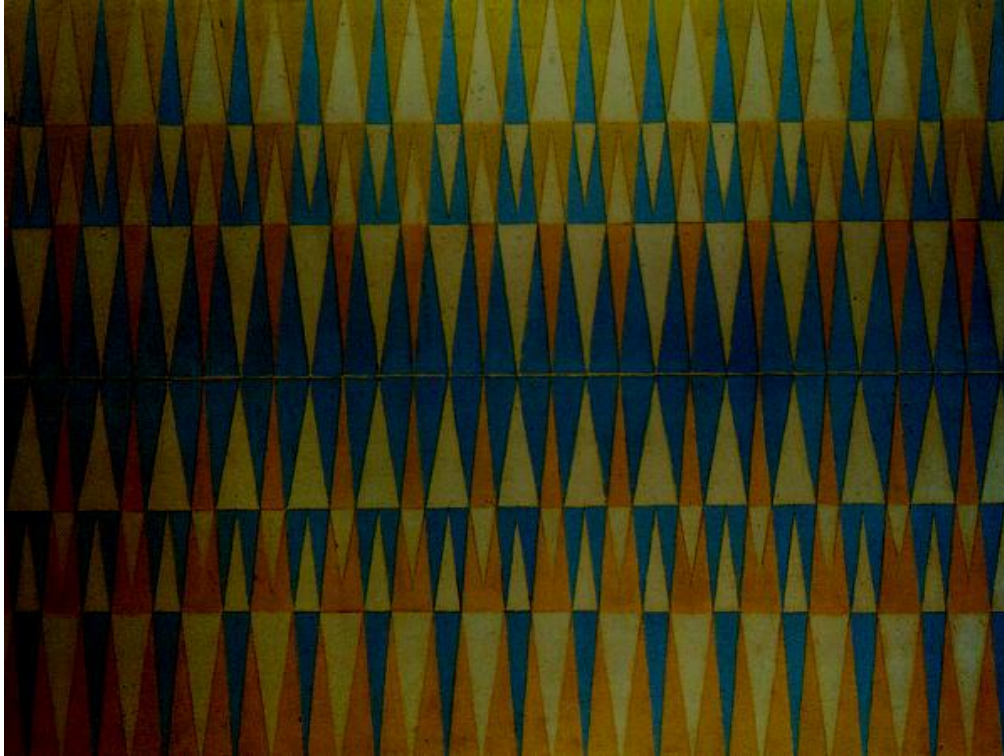
- Alusión directa al Manifiesto: la **glorificación de la industrialización y la alabanza a las máquinas de guerra** son la inspiración de Marinetti para Zang tumb tumb, una “**artillería onomatopéyica**” que inaugura el arte del ruido. A partir de entonces, la música futurista incorpora todo tipo de sonidos procedentes de las máquinas como nuevo material. Se hace necesario mencionar aquí otros dos manifiestos: de la Danza y del Teatro sinestésico, ya que esta música de ruidos se aplica a las performances iniciales, cuyos principios también estaban especificados en un manifiesto que propone pautas para el movimiento del cuerpo inspiradas en el funcionamiento de las máquinas, como la Danza de la Ametralladora. “La explotación maquina o instrumental del cuerpo, o la preocupación por la cuestión del tiempo y el espacio en la danza, no serían atribuibles directamente al futurismo. Creo que el planteo que el futurismo hace con la descripción de los principios de la danza es conservador, por

la separación forma-contenido. Marinetti desplaza el referente: en lugar de imitar a un cisne, propone imitar a un avión o una ametralladora”, señala la profesora e investigadora Susana Tambutti. “Una actitud revolucionaria hubiera sido preguntarse cómo capturar el movimiento, una cuestión básica del futurismo para las artes plásticas o el teatro. Es posible que su impacto se haya sentido a lo largo del siglo XX a través de distintos hitos; el primero, Loie Fuller, la Bauhaus y las innovaciones de Oskar Schlemmer, Alwin Nikolais y el ingreso de elementos filmicos e iluminación especial y, hoy en día, en todas las posibilidades tecnológicas puestas en la danza y que tienen un gran despliegue. Pero los manifiestos del futurismo no se hacen la pregunta adecuada en cuanto a la danza, con respecto a la representación del movimiento”, opina. En el Museo de Arte Contemporáneo tuvo lugar una exposición muy conectada con todo esto: “Aérea, cielos futuristas”, en el año 2005.

ECOS DE UN ARTE GEOMÉTRICO Y CINÉTICO

En el manifiesto de la pintura futurista, el grupo de artistas plásticos relacionado con el movimiento manifiestan “que es necesario despreciar todas las formas de imitación”, así como que el movimiento y la luz destruyen la materialidad del cuerpo. En otro lado afirman “descompondremos y recomponemos el universo según nuestros maravilloso caprichos”

No es necesario insistir más en el carácter heterogéneo de la plástica futurista. Uno de los pintores más interesantes del grupo, Giacomo Balla, evolucionó desde una estética basada en la plasmación de secuencias dinámicas para representar cuerpos en movimiento a una captación del dinamismo universal, a través de composiciones abstractas de tipo geométrico, una de las primeras que encontramos.



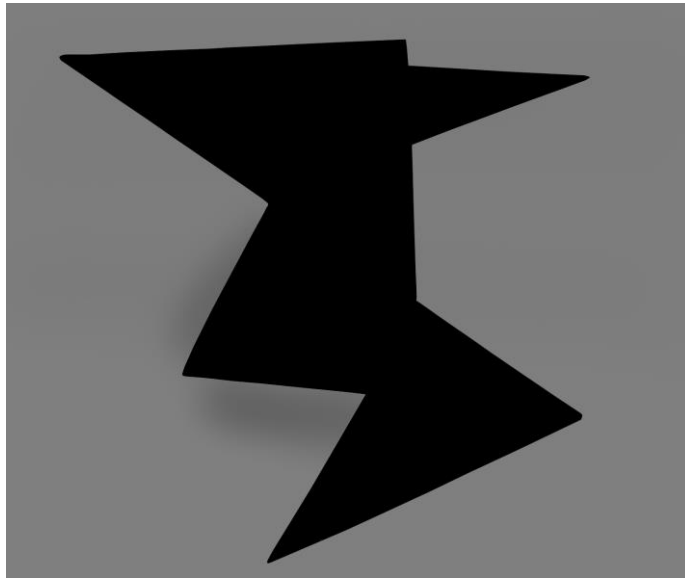
Giacomo Balla. *Compenetrazione iridescente n. 4.* 1912-1913

Pero, como ya se ha señalado en la introducción, donde más fértil resultará el futurismo como semilla para un arte no figurativo será en Rusia. Antes comentamos que el futurismo fue recibido allí con más entusiasmo que en ningún otro lugar, exceptuando Italia, aunque bien es cierto que los artistas futuristas rusos siempre mantuvieron diferencias con los italianos sobre todo en la cuestión del militarismo recalcitrante de estos últimos.

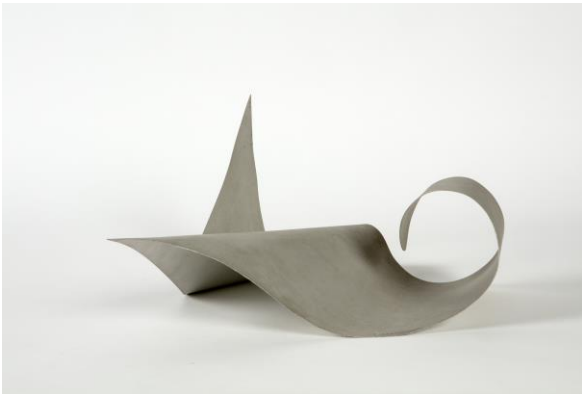
La actitud antiburguesa y la apuesta radical por un arte y un modo de vida nuevos atraían con mucha intensidad a una generación de artistas que estaban viviendo un momento convulso en una Rusia en vísperas revolucionarias.

Dejando de lado elementos predadaístas, que también pueden observarse en la actitud radical de los futuristas, la adopción del culto al progreso, al desarrollo industrial y a la innovación del futurismo pusieron los pilares para dos movimientos vanguardistas rusos: el [constructivismo](#) y el [suprematismo](#).

Andreu Alfaro



Dos cortes



Homenaje al futurismo



Plano curvo

Artista con una amplia carrera y una diversidad estilística extraordinaria y uno de los resortes fundamentales para entender el grupo Parpalló, en los comienzos de su actividad a finales de los años 50 su constante estilística / conceptual fue remitirse a periodos creativos como el constructivismo, el futurismo o la Bauhaus. Las piezas de la exposición se corresponden con unas series en la que trabaja sobre planchas de láminas cortadas y dobladas en curvas o en pliegues. El tratamiento espacial se convierte así en un elemento fundamental de estas piezas en las que Tomás Llorens observa un impulso futurista que incluso, se hace explícito en la pieza “Homenaje al futurismo”.

En dos de estas piezas, “Plano curvo” y “Homenaje al futurismo”, el tratamiento del material presenta un intenso dinamismo gracias a las formas curvas que otorgan una perceptible fluidez al material. En la otra pieza, “Dos cortes”, la lámina se descompone en múltiples planos creando una sensación de simultaneidad defendida desde el principio por los pintores futuristas.

Los materiales que Alfaro elige para la factura de esculturas provienen del mundo industrial, y así son trabajados, de manera industrial, como si de una fábrica se tratase, concepto que por otro lado remite al gusto de la vanguardia futurista por la creación de maquinaria en grandes fábricas, altos hornos, etc. Para llegar a sus composiciones Alfaro accedió al uso de materiales diversos y técnicas mixtas; una de las tipologías más repetidas a lo largo de su vida son sus obras en planchas de acero, estas remiten a una tradición espacialista, enraizada de algún modo en el futurismo, entre ellas, se encuentra *Homenaje a Boccioni* (1960) que pertenece a una de las primeras esculturas que siguen estas características y son de alguna manera, una forma referencial al futurismo en un sentido de reflexión intelectual y de asimilación de influencias que acaban llegando a puntos insospechados, entremezclándose y conformando nuevos estilos que apuntan de forma multidireccional: “*el rasgo más determinante de Alfaro puede que fuese la pluralidad de perspectivas que le movían*”⁶. Estas características también se dan en otra pieza del MAC: *Homenaje a Oteiza* (1961).

Tras asumir la vanguardia, Alfaro establecerá formas totalmente eclécticas y creadas a partir de diferentes facetas del arte -como por ejemplo el (anti) minimalismo aplicado incluso con un carácter arquitectónico- y la vida que trascenderán en más de una ocasión hasta el espacio público, noción próxima a la creación en el entorno público de los futuristas. Expandirse en el espacio público entronca a su vez con este mismo precepto futurista: es una analogía del avance y la expansión en el medio, es hablar de crecimiento urbanístico

moderno. Incluso esto se puede interpretar como un ejemplo de teatralidad y de creación de un espacio nuevo de congregación social que rompa con la morfología antecesora de la ciudad. Hay que citar aquí la escultura perteneciente al MAC ubicada en el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana “Un mon per a infants”.

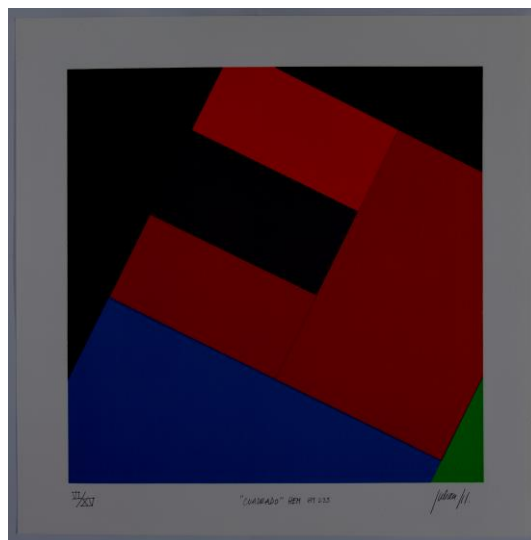
Cuadrados. Julián Gil

La figura del cuadrado tiene una gran significación en el arte del siglo XX. Fue el símbolo que refleja la transición de Kasimir Malevich de una estética cubofuturista a la pintura suprematista. Presente como telón en la ópera futurista *Victoria sobre el Sol*, unos pocos años después, el cuadrado negro se materializó en lienzo y destacó en la exposición 0.10, la última exposición futurista.

El artista Julián Gil escoge esta figura del cuadrado como objeto de estudio. Proveniente también de una tradición constructivista, a diferencia de Alfaro, su lenguaje es más riguroso y analítico. El tratamiento matemático que hace de sus objetos, basado en una constante permutación de los elementos en lo que descompone la forma, nos habla de la importancia de la ciencia y del cálculo en la plástica de este artista.

Dentro de las obras que ha dedicado este artista al cuadrado, las estampas que componen esta carpeta se caracterizan por ofrecer cierta sensación de movimiento gracias a la composición diagonal de los elementos que componen el cuadrado.

El trabajo de Julián Gil se caracteriza por el rigor analítico y compositivo de su mirada y por el carácter secuencial de su obra. El concepto de variación es fundamental en su trabajo y se sustenta en esa mirada rigurosa que atesora el artista. Hace suyo el lema futurista de “Descomponemos y recomponemos el universo según nuestro maravilloso caprichos” aunque en el caso del Gil, su “capricho” no es arbitrario ni espontáneo, sino fruto de una intensa labor investigadora.



El día. José Luis Alexanco.



Otro artista en la que el concepto de permutación ha sido importante es el inclasificable José Luis Alexanco. Artista pionero en la utilización de la tecnología como herramienta de la creación artística gracias a su activa participación en el Seminario de Generación de Formas Automáticas del Centro de Cálculo de la Complutense. En dicho centro, que se crea en 1968, participa en las exposiciones “Formas computables” (1969) y “Generación automática de formas plásticas” (1970), confluyendo en esta última junto a él Elena Asins, Equipo 57, Víctor Vasarely, Piet Mondrian, Soledad Sevilla, José María Iturralde, Abel Martín y Eusebio Sempere.

Muy heterogéneo, cuando utiliza la tecnología en la creación se interesa por la generación de variantes generadas por giros, traslaciones y combinaciones de formas, a partir de una misma estructura, realizando series elementos es los que se atisba una origen común. Otra variante netamente informática llega de la mano de Alexanco con MOUVNT, un software para generar formas automáticas que luego se transformaban en esculturas antropomórficas, de resina y plexiglás. Para su creación el ordenador partía de formas elementales originadas en la síntesis de la figura humana.

Precisamente este componente tecnológico le aproxima a los futuristas. Otra característica que le vincula al movimiento es su afán por experimentar con la música; de ahí sus conocidas colaboraciones con el compositor Luis de Pablo en el laboratorio ALEA de música electrónica (1964).

Su inquietud creativa le ha llevado a probar con lenguajes, técnicas y soportes variados desarrollando así un universo creativo poliédrico. La serie *El Día*, de la carpeta Cuenca, supone nueva utilización de procedimientos tecnológicos en los que las formas son tratadas a través de aplicaciones informáticas. Alexanco consigue así unas obras dinámicas, en las que las formas transmiten una sensación de movimiento y de transición que funcionan como metáfora de los distintos momentos del día, componiendo la carpeta 4 series: junto *El Día* tenemos *El crepúsculo*, *La noche* y *El amanecer*.

Goache. Eusebio Sempere



A mediados de los años 50, el arte no figurativo de corte geométrico se enriquece a través de una nueva vía. Una serie de artistas se reúnen en París, en el entorno de la Galería *Denise René* donde se comienza a articular el movimiento del arte cinético y el arte óptico. Esta nueva forma de encarar el lenguaje abstracto se basa en el análisis de los procesos de la percepción y en la búsqueda de la plasmación del movimiento y de las sensaciones dinámicas. Eusebio Sempere frecuentó la citada galería y a los artistas relacionados con estos movimientos.

El lenguaje de Sempere evolucionó a lo largo de los años, pero su vocación investigadora y experimental siempre fue una constante. En los años 60 regresa a España después de una estancia de más de una década en París, donde frecuenta a artistas como Jean Arp, Víctor Vassarely o Jesús Rafael Soto. Aquí se encuentra con un ambiente en el que reina el informalismo con lo que sus primeros años son de cierta duda. Su esfuerzo de adaptación a las necesidades pictóricas le llevó a desarrollar un lenguaje a base de finas líneas de color nunca homogéneo en ellas que la vibración de la luz es determinante.

Un ejemplo de este tipo de obra es *Gouache*, obra en la que la superposición de las líneas de color produce una serie de formas geométricas también superpuestas, en una composición de gran dinamismo y vibración. En este sentido podemos reconocer la intención de Giacomo Balla en sus obras geométricas de la década de los 10 en las que se buscaba la luz y las formas elementales como herramientas para descomponer los objetos. A propósito de la luz, Sempere escribiría “La luz es, en los trabajos expuestos, el elemento

esencial. Nace de ellos y llega al espectador con toda la fuerza de su presencia física, poetizada y matizada” y él mismo se encargaría de repartir personalmente un folleto con estas reflexiones a los asistentes al Salon des Realités Nouvelles el 8 de julio de 1955.

Veamos otras vinculaciones de Sempere con los futuristas:

Música y tecnología:

En analogía con Alexanco, Sempere participó también en la exposición del Centro de Cálculo de la Complutense, en la exposición “Generación Automática de Formas Plásticas” y en ALEA con Luis de Pablo:

La colaboración de Sempere con ALEA consistió en la realización de:

- El logo del colectivo.
- Una partitura, no con la intención de componer ninguna música concreta sino para experimentar la creación de una pintura de la que se pudiera desprender música (pensar en Kandinsky y en Paul Klee).
- Diseño del proyecto de escultura móvil para IBM en 1967 que no llegó a materializarse: que aülle y murmure poesías concretas de Julio Campal mientras suena música de Cristóbal Halffter.

Poesía y tecnología:

Por otro lado Sempere también colaboró en **Problemática 63**, un colectivo que nació en el seno de las Juventudes Musicales de Madrid a finales de 1962 y estaba conformado por músicos, poetas y artistas plásticos, entre los que destacan Tomás Marco y Ramón Barce en la parte musical y Julio Campal en la parte poética. Sempere era un referente para el grupo sobre todo en temas de pintura y escultura y realizó el diseño del primer número de la portada *Sonda* en 1967.

Esta era una problemática central en la producción de Marinetti, un poeta visual, pintor, dibujante y artista del collage, que incorpora el signo lingüístico dentro de la organización plástica agregándole la dimensión temporal y la presencia del sonido. Al incorporar letras en la organización plástica, quien lee esas letras es capaz de sentir en intimidad el sonido. Este es un hallazgo fundamental.

Cinetismo y renovación del espacio público:

En la configuración del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, fue decisiva la labor realizada por Eusebio Sempere, que – según Fernández Ordóñez - “luchó contra viento y marea” para sacar el proyecto adelante. Algo muy propio de este artista que, a lo largo de su vida, colaboró en todo tipo de iniciativas que supusieran una renovación o difusión del arte contemporáneo. Además de ser el artífice de varios elementos de este Museo, también lo es de la escultura “Móvil”, colgada, por medio de hilos tensores, de uno de los estribos del puente que atraviesa este espacio. Compuesta de varillas muy flexibles, tanto que el viento, la trepidación del tráfico, o el propio espectador pueden hacer que cimbree o se mueva.

Anti-academicismo y progreso:

“Propondría el cierre de las escuelas actuales...todos conocemos el aluvión de nuevas ideas, descubrimientos científicos y técnicos que han invadido el mundo actual, configurando en su apertura una nueva sociedad más consciente. Por tanto las nuevas generaciones necesitan capacitarse para afrontar sus propios problemas...la fotografía, el cine, el grafismo, la nueva literatura, el microscopio, la aviación, la electrónica y cibernética, el movimiento, la velocidad, la electricidad y otras energías, la moderna psicología, el más amplio conocimiento del universo, del hombre y de la sociedad, deben incorporarse en su sedimento de nuevas enseñanzas artísticas”.

Ingenio represivo. Ángel Orcajo



Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde coincide con su amigo Antonio López, su actividad plástica comienza en una época, la de final de los años 50 y principios de los años 60, caracterizada por la crisis del informalismo. En este contexto, Orcajo opta por una pintura cercana al surrealismo, sobre todo en lo que se refiere a la atmósfera de los cuadros, en los que se pueden apreciar elementos oníricos y mágicos. Un aliento poético recorre las composiciones de esta primera época. Se interesa mucho por los paisajes, entendidos como espacios en los que se proyecta el hombre a través de sus realizaciones. Así, la autopista es el protagonista fundamental de muchas de las obras de este periodo, una autopista con tintes metafísicos, con una abrumadora presencia material lograda con la incorporación de elementos como la arena a la pasta pictórica.

Estas obras preludian el trabajo que desarrollaría Orcajo a partir de los 70. La ciudad se convierte en el protagonista fundamental, una ciudad dominada por estructuras tecnológicas amenazadoras, una ciudad que parece repudiar la presencia del hombre, abrumado y rodeado de un paisaje frío y hostil. Los edificios devienen en auténticas fortalezas y la trama urbana se convierte en laberintos de pesadilla. Los soportes de las obras no se limitan a ser meros contenedores de las pinturas sino que adoptan formas,

muchas veces formas humanas, el único rastro de presencia humana en muchas ocasiones. La gama cromática es apagada salvo en lugares escogidos de las composiciones, que acentúan la atmósfera opresiva de las obras. Poco a poco irá incluyendo colores más vivos que pugnarán con las construcciones metalizadas.

En los 80, tras un viaje a Nueva York que influyó en su estilo, comienza un periodo marcado por nuevas síntesis. Pop, dispersión del espacio en composiciones casi cubistas. En palabras de Juan Manuel Bonet “Azules, rosas fluorescentes tóxicos, amarillos y naranjas ácidos, rojos profundos, carteles y siluetas de edificios emblemáticos recorriéndose sobre la noche azul y naranja: una Nueva York libre, reconstruido en la memoria, homenajeando de paso a los maestros de allá, a los maestros de *action painting*”.

En los 90 vuelven los paisajes desolados, pero no es la desesperación aséptica de la pesadilla tecnológica sino el derrumbamiento de la obra humana, el mundo como una inmensa escombrera. Recurre a iconos arquitectónicos del arte, como el Monumento a la III Internacional de Tatlin o a la representación de la Torre de Babel de Brueghel, para ubicarlos en medio de un informe caos, de un mar de residuos que amenazan con sepultar todo rastro de obra humana y convertir el paisaje en un cementerio tóxico.

Como a los futuristas, le interesa mucho también la ciudad pero en sentido diametralmente opuesto: en sus obras muestra las consecuencias de la posmodernidad pero, lejos de ensalzarlas como hacían los futuristas, son denostadas: la velocidad, la tecnología y la funcionalidad abocan al hombre a la deshumanización y la pérdida de identidad.

Ciudad suprematista. Ignacio Fernández del Amo.



Con la serie de 12 fotografías “Ciudad suprematista” de 2007 Fernández del Amo muestra su vocación suprematista (Malevich, 1955) y a favor del espíritu artístico de las primeras vanguardias del siglo XX que creían firmemente en que la calidad de los ciudadanos dependía del entorno urbano en el que se desenvolvían. Las fotografías hacen referencia a distintos lugares de Madrid (ver catálogo de fotografía en las páginas 86 y 87).

Su mirada abstracta discurre por la ausencia total de representación objetiva, para alcanzar con formas geométricas y puras una composición dinámica que ensalza la sensibilidad plástica de elementos dispersos, aparentemente neutros, como el asfalto y las paredes de las rampas de los aparcamientos. En este sentido conecta con la Fotografía Generativa de Gottfried Jager que no reproduce objetos sino que da vida a imágenes independientes de cualquier referencia real.

Equipo Crónica. Equipo Crónica.



Equipo Crónica surge en 1964 en el ámbito valenciano de artistas y críticos/historiadores como Tomás Llorens Serra, Vicente Aguilera Cerni, Manolo Valdés, Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo. Cultivaron en mayor medida, un arte muy influenciado por la estética *collage* propia del *pop art* anglosajón, pero asumiendo ciertas influencias ya fueran conscientes -lo *kitsch*- o inconscientes que venían desde las vanguardias hasta su más estricta contemporaneidad, para transformar iconos de la cultura popular como las Meninas de Velázquez o el Guernica de Picasso en nuevas composiciones *pop*¹ adaptadas al imaginario moderno desde la posición satírica heredada de tiempos de Goya, y en muchos casos amoldada a la crítica social de carácter antifranquista, fundamentalmente como forma contestataria a las políticas culturales del Ministerio de Información y Turismo del cual Manuel Fraga fue su conductor y que pasaban por usar el arte como forma de ensalzar el régimen, caracterizado por la apología al totalitarismo y al catolicismo; mediante el uso de la censura y la eliminación de información.

Su presencia en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid viene dada por varias obras gráficas de gran relevancia a la hora de entender la colección del MAC y sus analogías con diversos movimientos artísticos incluso en un sentido de proyección internacional y principalmente desde la óptica del arte gráfico pero también aplicable a otras disciplinas como la escultura. Una de estas obras es una estampa homónima -*Equipo Crónica*-, fechada en 1976 y procedente de una serigrafía de 100 unidades. Esta obra se caracteriza por remitir a la tradición artística de las vanguardias, de forma primeriza con los preceptos cubistas como la supresión de los colores excesivamente vivos o el uso *pop* del *collage*², y

en segundo lugar, con la tradición futurista de la representación de máquina y los autómatas, así como la consecución de la deconstrucción de los cuerpos y los colores al más puro estilo Boccioni, escultor y pintor de obras como *Dinamismo de un ciclista* (1913) donde se aprecian geometrías entrelazadas con elementos curvos u orgánicos en la misma composición, al igual que observamos en estas serigrafías de Equipo Crónica donde a su vez intuimos dos partes diferenciadas: una más cubista y otra más influenciada por el *collage* de influencia futurista.

En este sentido, podríamos apuntar que estamos ante una obra de inspiración cubo-futurista que recuerda a Marcel Duchamp en su faceta de pintor en la que llegó a la asimilación de multitud de influencias y estímulos artísticos de la tradición coetánea.

Puntos en común con el futurismo: Autómatas y otras máquinas como eje temático vertebrador, cubismo como plástica recurrente de expresión pictórica, presencia de cierto grado de dinamismo compositivo, uso del arte como motivo propagandístico de un fin concreto³, la ironía o el sarcasmo como medio de expresión, etc.

¹En referencia a su serie de pinturas *Autopsia de un oficio* (1969-71)

²Los artistas de Equipo Crónica mantuvieron siempre una postura de admiración pública hacia figuras del *Pop Art* como Andy Warhol.

³Esta serie de obras de Equipo Crónica al fin y al cabo, son una forma de autopublicidad. Un panfleto con sus intenciones que aunque quizás estén encriptadas, acaban saliendo a flote. En el futurismo se usó la pintura y otros canales de expresión como forma de publicidad de la vida moderna.