



Personaje Ubu Roi. 1896.

2. Actividades Performativas de las Vanguardias Artísticas

2.1. Performatividad en las Artes Escénicas Futuristas

El *Performance Art*, como un acto de compromiso con su tiempo, encontró su más intensa expresión en el movimiento italiano llamado Futurismo, compuesto por un conjunto de artistas, escritores, compositores y dramaturgos, cuyo primer manifiesto, escrito por Filippo Tommaso Marinetti, fue publicado en el periódico francés *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. Con la publicación de este manifiesto, Marinetti fundó por sorpresa el Futurismo.

En líneas generales este manifiesto proclamó un nuevo y sensacional mundo de velocidad, dinamismo y agresión y una nueva concepción del mundo en once puntos entre los que se encuentran los siguientes:

- «1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
- 4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad.
- 7. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra.
- 9. Queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo – el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer». (U. Apollonio, 1973. pp. 21-25).

Marinetti esperaba salvar mediante este manifiesto el abismo entre los artistas y la obra de arte por un lado, y el público por otro. Rechazaba todas las tradiciones y quería destruir todos los museos y bibliotecas. Para los futuristas, el «pasadismo» con que se designaba una Italia retrógrada, debía ser sustituido por un Futurismo de gran sentido nacionalista.

El movimiento futurista representó la glorificación ilimitada de la técnica, de la velocidad y de la vitalidad dentro de una estructura social modificada por la industrialización. En los productos de la revolución industrial, se manifestaban para Marinetti, los signos de un nuevo modelo de vida. En su novela *Mafarka*, publicada en 1910 reflejó la imagen de un superhombre, un híbrido entre máquina y hombre. Con ésta obra fue acusado de atentar contra

la moral y el decoro; su caso presentaba dos puntos esenciales: por un lado la discrepancia entre las visiones innovadoras futuristas y las concepciones de los valores de la sociedad burguesa italiana; por otro lado, la posibilidad de dar a conocer con efectividad la ideología futurista con los espectáculos públicos.

El Futurismo inventó las veladas provocadoras, las manifestaciones escandalosas, las bofetadas al gusto del público.

La obra de Marinetti *Poupées Électriques*, fue representada en el Teatro Alfieri de Turín. Su puesta en escena se realizó al estilo de Jarry, con una introducción basada en el Manifiesto Futurista de 1909; esta obra consolidó a su autor como una «curiosidad» en el mundo del arte italiano y la «declamación» como una nueva forma de teatro que marcaría el estilo de los artistas en los años siguientes.

La primera velada futurista, serata futurista, tuvo lugar en el Teatro Rossetti de Trieste, Austria, el 12 de enero de 1910. En esos momentos en Roma, Milán, Nápoles y Florencia los jóvenes artistas estaban haciendo una campaña a favor de una intervención contra Austria.



Serata Futurista. 1911. Caricatura realizada por Umberto Boccioni
De izquierda a derecha: Boccioni, Francesco Balilla Pratella, Marinetti,
Carrá y Russolo. Al fondo cuadros de Carrá Boccioni y Russolo.

Marinetti reconoció las posibilidades de utilizar la inquietud pública uniendo las ideas de reforma en las artes con las ideas de nacionalismo y colonialismo, por esto se dirigió a Trieste y exhibió su acción futurista protestando furiosamente contra el culto a la tradición y la comercialización del arte, cantando alabanzas al militarismo y la guerra mientras se daba a conocer al público el manifiesto futurista. La policía austriaca tuvo que intervenir, pero la fama de los futuristas como alborotadores ya estaba creada.

En 1910 los pintores Umberto Boccione, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Gino Severini y Giacomo Balla junto con Marinetti publicaron el *Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista* y empezaron a trabajar en sus performances como un método directo de obligar al público a tomar nota de sus ideas.

En este manifiesto se describe el dinamismo con ejemplos escénicos:

«Un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares». (U. Apollonio, 1973. p. 51).



Caballo y jinete. Carlo Carrá. 1912. Cívico Museo d'Arte Contemporanea. Milán.

El 30 de abril de 1911, un año después de la publicación de su manifiesto, se inauguró en Milán la primera exposición de pinturas colectiva futurista. Estas obras demostraron cómo un manifiesto teórico podía ponerse en práctica. A partir de este hecho, los pintores empezaron a trabajar en el performance, como el método más directo de obligar al público a ver el arte de otra manera. Por ejemplo, Boccione, manifiesta que la pintura se había convertido en una escena exterior, el escenario de un espectáculo teatral. A la vez Soffici declaraba, que el espectador debe vivir en el centro de la acción pintada.

Estos artistas, vieron en el performance la manera más segura de trastornar al público y les dio una autorización, para ser tanto creadores de una nueva forma de teatro, como de objetos de arte, sin establecer ningún tipo de separación entre su arte como poetas, como pintores y como intérpretes.

Los siguientes manifiestos aclararon muy bien estas intenciones ya que exhortaban a los artistas a salir a la calle, lanzar ataques desde los teatros e introducir los puñetazos en la batalla artística. La respuesta del público no fue menos frenética; naranjas patatas y cualquier cosa que se pudiera adquirir en los mercados cercanos volaban hacia los intérpretes.

Muchas veladas terminaron con arrestos, condenas, días en la cárcel y publicidad gratis, pero eso era lo que querían los artistas. Incluso Marinetti escribió un manifiesto sobre el «Placer de ser abuchado» como parte de su *Guerra, la única higiene del mundo*, (1910-1915) donde declaraba que los artistas futuristas debían enseñar a los autores y a los intérpretes a desdeñar al público.

Los aplausos para los futuristas sólo indicaba algo mediocre, soso o demasiado bien dirigido. El abucheo aseguraba que el público estuviera vivo. Y su-



gería varios trucos para enfurecer a la audiencia: venta del doble de las localidades de la sala, revestir las butacas con pegamento etc.

Los manifiestos desafiaban a los artistas a presentar performances más elaborados, y los alentaban a realizar experimentos con el performance, que condujeran a manifiestos más detallados. Las muchas veladas improvisadas, con su amplia gama de tácticas de performance, había conducido al *Manifiesto del Teatro de Variedades*, publicado en 1913, cuando quisieron formular una teoría oficial del teatro futurista.

Marinetti adoraba el teatro de variedades porque no tenía tradición, ni maestros, ni dogmas. Su variedad, mezcla de film y acrobacia, canción, danza y payasadas, y una gama completa de estupidez, tontería y absurdo, lo hacía un modelo ideal para los performances futuristas. Además obligaba al público a participar, liberándolo de la posición pasiva, de manera que la acción se desarrollaba tanto en el escenario como en los palcos y el patio de butacas. Todo lo anteriormente expuesto contribuye a destruir ese concepto burgués del teatro solemne, sagrado y sublime¹.

Una versión más cuidadosamente diseñada y elaborada de las veladas futuristas anteriores, que ejemplificaban algunas de las ideas expuestas en el Manifiesto del Teatro de Variedades, la escribió Francesco Cangiullo como un «drama de palabras liberadas». Se representó en la Galería Sprovieri en Roma en 1914. La galería estaba iluminada con luces rojas y exhibía una gran variedad de

La galería estaba iluminada con luces rojas y exhibía pinturas de Carrá, Balla, Boccioni, Russolo y Severini. Marinetti y Balla declaraban las palabras en libertad haciendo ruidos con varios instrumentos diseñados para la ocasión, mientras que el autor tocaba el piano.

1. Ver Manifiesto de Teatro de Variedades en J. A. Sánchez (ed.) 1999. pp. 114-118.



Palabras en Libertad. Marinetti. 1914.

Con las palabras en libertad, Marinetti amplió las posibilidades de la literatura y de la poesía; dinamizó el lenguaje alineando sustantivos e infinitivos, evitando los adverbios y adjetivos, y sustituyendo los signos de puntuación, por signos matemáticos.

El sonido de las palabras se realiza en un estilo telegráfico y desaparece la narración en primera persona.

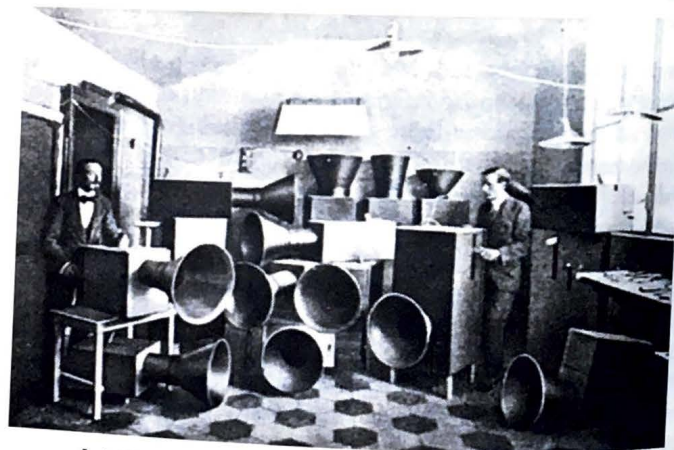
Marinetti también libera las palabras de su presentación tipográfica, lo que da lugar a una poesía visual, que ha llegado hasta nuestros días, como parte del diseño gráfico y de las artes visuales en general.

Este performance en la Galería Sproveri, condujo a la creación de otro manifiesto, el de la *Declamación Dinámica y Sinóptica*, con que se instruía a los intérpretes sobre cómo representar y declamar; el propósito de la técnica de declamación no era otro que liberar a los círculos intelectuales de la declamación vieja, estática, pacifista y nostálgica.

El primer ejemplo de la declamación dinámica y sinóptica fue el performance titulado *Piedigrotta*, la segunda tuvo lugar en la Galería Doré de Londres, a finales de abril de 1914, donde Marinetti declamó dinámica y sinópticamente varios pasajes de su performance *Zang Tumb Tumb* con palabras en libertad, mientras en una habitación continua, el pintor Nevinson golpeaba violentamente dos enormes tambores cuando Marinetti se lo indicaba por un teléfono presente para tal efecto.

Inspirado en este performance, Luigi Russolo escribió el manifiesto *El Arte de los Ruidos*, basándose en la idea de que el ruido había llegado al dominio supremo de la sensibilidad de los hombres y pretendía hacer una «música» que combinara el ruido de las locomotoras, de los aviones, de las máquinas industriales y de las masas vociferantes.

Inventó instrumentos especiales para mecanizar la música, a los que llamó «intonarumori»; estos «instrumentos» consistían en grandes cajas con conos



Luigi Russolo y su ayudante Piatti con los Intonarumori. 1913.

acústicos, que activadas por los llamados acumuladores, producían los sonidos y los ruidos más diversos; así se trasladaban a la sala de conciertos, la acústica del mundo técnico. La música de ruido se incorporó a los performances como música de fondo.

Así como el manifiesto *El Arte de los Ruidos* había propuesto medios para mecanizar la música, el manifiesto de la *Declamación Dinámica y Sinóptica* daba reglas para las acciones del cuerpo basadas en los movimientos de las máquinas. La *Macchina Tipografica*, de Giacomo Balla se realizó en 1914 basándose en estas instrucciones, en una representación privada para Diáguilev. Doce personas, cada una como parte de una máquina, actuaban delante de un telón de fondo pintado con la palabra «Tipografica».



De pie, uno detrás de otro, seis de los intérpretes con los brazos extendidos simulaban un pistón, mientras que los otros seis creaban una rueda movida por los pistones. A cada intérprete se le asignó un sonido onomatopéyico para acompañar su movimiento específico.

Esta mecanización del intérprete la utilizaba el teórico teatral británico Edward Gordon Craig, cuya revista *The Mask*, se publicaba en Florencia. Su teoría de la Supermarioneta (criatura de belleza suprema, que pudiera ser movida y controlada, como una marioneta y que no se viera afectada por emociones) comienza a gestarse en 1905, aunque no sería formulada hasta 1906 en el artículo *El actor y la Supermarioneta*. (J. A. Sánchez (ed.) 1999. p. 95).

En el *Manifiesto de Escenografía Futurista y Atmósfera Escénica Futurista*, ambos de 1915, Enrico Prampolini exigía la abolición del intérprete, al igual que Craig lo había exigido años antes, con su propuesta de la supermarioneta.

Sus ideas se pusieron en práctica, con los cinco performances creados por Gilbert Clavel y Fortunato Depero, representados en el teatro de marionetas Teatro dei Piccoli, en el Palazzo Odelaschi en Roma.

Danzas Plásticas también fue una obra concebida para marionetas, donde Depero creó un títere, el buen salvaje, que realizaba una danza de sombras construida con juegos de luces. En 1927, el *Mercader de Corazones* combinaba títeres y figuras humanas.

El uso de los títeres mecánicos y las escenografías móviles, fue un compromiso de los futuristas para integrar figuras y decorados en un entorno continuo. Por ejemplo, en 1919 Ivo Pannaggi diseñó trajes mecánicos para las Balli Meccanichi, mezclando figuras en el escenario, mientras Balla, en 1917, en un performance basado en los *Fuegos artificiales* de Stravinski, experimentó con la coreografía dentro del decorado. Presentado como parte del programa de los Ballets Rusos de Diáguilev, en el Teatro Costanzi de Roma, los únicos intérpretes eran los decorados móviles y las luces.

Otro manifiesto hecho por Marinetti fue el de la *Danza Futurista* donde se daban instrucciones de cómo moverse.

En este documento propuso una Danza de la Metralla donde daba instrucciones de cómo con los pies marcar el ruido de los proyectiles, y para la Danza de la Aviadora recomendaba que la bailarina, con zigzags y sacudidas del cuerpo, reflejara el esfuerzo de un avión para levantar el vuelo.

Pero cualquiera fuera la mecanización de la danza futurista, las figuras eran sólo un componente del performance en su conjunto. Los numerosos manifiestos sobre escenografía, teatro, danza o pantomima, insistían en combinar actor y decorados, en un espacio especialmente diseñado. Sonido, escena y gesto, escribió Prampolini en su manifiesto de Pantomima Futurista, deben crear un sincronismo psicológico en el alma del espectador.

Ese sincronismo se trazó con detalles en el manifiesto del *Teatro Sintético*, es decir, muy breve, lo que significa que en un unos cuantos minutos, con unas cuantas palabras y unos pocos gestos, se mostraban innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos.

Por esto, el manifiesto del *Teatro de Variedades* recomendaba representar toda la obra de Shakespeare en un solo acto, o representar en una sola velada todas las tragedias griegas, francesas e italianas. De manera similar la «síntesis»

- 28 futurista constaba de breves performances de una sola idea. Ejemplo de estos performances breves, fueron los realizados por Bruno Corra y Emilio Settimelli.

«Un hombre entra en escena, está atareado, preocupado [...] y camina con furia. Mientras se quita el abrigo repara en el público. «No tengo nada que decirles [...]. «¡Bajad el telón!», grita». (M. Kirby, 2001. pp. 93-94).

En el manifiesto del *Teatro Sintético Futurista*, se condenaba el teatro apegado al pasado, por presentar el espacio y el tiempo de manera realista. El teatro futurista debía ser un teatro «nuevo y acorde con la rápida y lacónica sensibilidad futurista».

Como ejemplo tenemos la obra *Pies* realizada por Marinetti en 1915; consistía sólo en los pies de los actores, es decir, el público sólo veía las piernas de los intérpretes, los cuales debían tratar de dar la mayor expresión a las actitudes y movimientos de sus extremidades inferiores. Siete escenas inconexas giraban alrededor de los «pies» de los objetos, que incluían dos sillones, un sofá, una mesa y una máquina de coser.

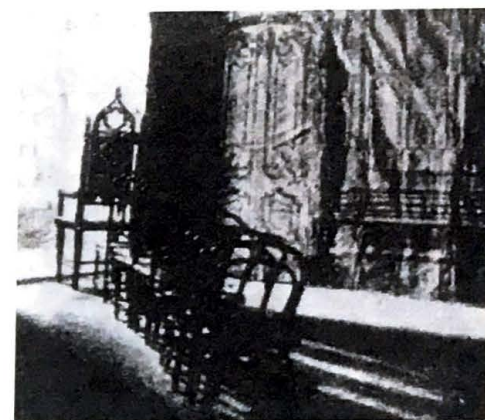


Pies. Marinetti. 1915.

Otro ejemplo, es la síntesis de 1915 *Están Llegando*, realizada también por Marinetti.

En una lujosa habitación iluminada por una gran araña de luces, un mayordomo anunciaba «están llegando». En ese momento dos criados disponían de prisa ocho sillas en herradura detrás de un sillón. El mayordomo atravesaba la habitación gritando una palabra ininteligible y salía. Repetía esta acción una segunda vez. Luego los sirvientes redistribuían los muebles, apagaban las luces y los decorados eran iluminados por la débil luz de una luna que entraba por las ventanas. Luego los criados apretados en un rincón, esperaban temblorosos con aparente dolor, mientras las sillas abandonaban la habitación.

Una sección del manifiesto del *Teatro Sintético* estaba dedicada a explicar el concepto de simultaneidad, la cual nace de la improvisación, de la intuición, de la realidad sugerente y reveladora.



Están Llegando. Marinetti. 1915.

Los futuristas creían que una obra era valiosa sólo en la medida en que era improvisada. Y era la única manera de capturar los confusos fragmentos de actos interconectados que se encuentran en la vida cotidiana.

En realidad, este aspecto del Teatro Sintético crea la base para los performances de la vida cotidiana realizados en los años de la década de los 70, cuando los artistas quisieron darle un giro artístico a la rutina de la vida diaria.

La obra *Simultaneidad*, de Marinetti, fue la primera que dio forma a esta sección del manifiesto. Fue publicada en 1915, y consistía en dos espacios diferentes, con intérpretes en ambos, que ocupaban el escenario al mismo tiempo; con esto se conseguía que las acciones tuvieran lugar en mundos separados, ignorantes el uno del otro.

Otra obra donde se aplicó el concepto de simultaneidad fue en *Vasos Comunicantes*; aquí la acción ocurría en tres lugares simultáneamente, aunque la propia acción rompía las divisiones en el trascurso de la obra, entonces las escenas se seguían una a otra en rápida sucesión dentro y fuera de los decorados adyacentes.

El Futurismo no dejó campo alguno del arte sin tocar. En 1916 realizaron el film *Vida Futurista*, que investigaba nuevas técnicas cinematográficas, como por ejemplo colorear el positivo para indicar estados de ánimos, distorsionar las imágenes mediante el uso del espejos; escenas de amor entre una persona y una silla, y técnicas de pantalla dividida.

Con respecto a la fotografía, en 1911, los fotógrafos y hermanos Anton Giulio y Arturo Bragaglia, escribieron el manifiesto *Fotodinamismo Futurista*. Aspiraban a una fotografía dinámica, que pretendía fijar el movimiento corporal, como unitario en el espacio. Las exposiciones múltiples, los tiempos de exposición largos y otras posibilidades técnicas, daban una falta de nitidez en sus fotos, que para estos hermanos representaba un equivalente artístico del dinamismo futurista. Aunque Marinetti era un entusiasta de los adelantos técnicos en los campos de la fotografía y el cine, Boccioni consideró que la fotografía era

sólo un método de reproducción mecánico y no artístico. Por esto la fotografía quedó marginada del núcleo futurista en sus inicios, y no sería aceptada hasta más adelante.

Desde la década de 1920 los futuristas habían establecido el performance como un arte por derecho propio. En Moscú, Petrogrado, París, Zurich, Nueva York y Londres los artistas lo utilizaban como un medio para romper las fronteras de los géneros artísticos, aplicando en mayor o menor medida, las tácticas provocativas y hasta cierto punto ilógicas, sugeridas por los diversos manifiestos futuristas.

Como muestran los shows caricaturescos de Umberto Boccioni en 1911, los futuristas produjeron lo que hoy llamaríamos un happening multimedia. Los performances eran visuales, con sonido y acciones múltiples y paralelas, sin ningún tipo de trama para constituir un acontecimiento que tiene lugar en el «aquí y ahora» y la participación directa del espectador.

2.2. Performatividad en las Artes Escénicas Constructivistas

Dos factores marcaron los comienzos del performance en Rusia: por un lado, la reacción de los artistas contra el antiguo orden (régimen zarista y los estilos de pinturas importados del impresionismo y del cubismo), y por otro lado, el futurismo italiano fue reinterpretado en el contexto ruso, lo que proporcionó un arma general contra el arte del pasado.

En 1912, un grupo de artistas entre los que se encontraba Maiakovski, Burliuk, Livshits y Jlébnikov expresaron sus ideas revolucionarias en un manifiesto que se llamó, Bofetada al gusto del público, y junto con la exposición Rabo de Asno, que se organizó en ese mismo año, los jóvenes artistas defendieron su compromiso de desarrollar un arte esencialmente ruso; esta nueva generación pretendía producir un impacto en el arte europeo desde una posición estratégica totalmente nueva.

Los artistas de vanguardia, aprendieron y expresaron sus ideas del arte nuevo, en el café *El perro callejero* de San Petersburgo. Atrajo poetas, además de los directores de la prometedora revista literaria *Satyricon*. Estos artistas empezaron a conocer los principios del futurismo en este café, y los duros comentarios de los parroquianos a favor del arte del pasado, provocaron violentas peleas, exactamente, como los italianos encolerizados habían disuelto las reuniones futuristas pocos años antes.

Muy pronto, cansados de la audiencia previsible del café, llevaron su futurismo al público: recorrieron las calles utilizando vestimentas extravagantes, caras pintadas, luciendo chisteras, americanas de terciopelo con pendientes, rebanos y cucharas en los ojaes. En un manifiesto futurista aparecido en la revista *Argus*, de San Petesburgo, en 1913, justificaban sus autopinturas como, el «primer discurso que ha encontrado verdades desconocidas» y explicaban, que no aspiraban a una única forma de estética.



David Burliuk y Vladimir Maiakovsky. 1914.

Meses después este grupo hizo una gira por diferentes ciudades del país, y más tarde, realizaron dos películas: *Drama en el Cabaret n.º 13*, que registraba su vida futurista cotidiana, y *Quiero ser Futurista*.

Todas sus acciones llevaban el mensaje, de que el arte y la vida iban a ser liberados de los convencionalismos, aplicando sin ningún límite, las propuestas futuristas en todos los campos de la cultura.



Drama en el Cabaret N° 13. Escena de un film futurista que representa la vida cotidiana de los futuristas. Larionov con Goncharova en brazos. 1914.

Un ejemplo de la aplicación de esta declaración, la vemos en la planificación de la ópera *Victoria Sobre el Sol*, donde los artistas lucían trajes de cartón, llevaban cabezas de cartón piedra sensiblemente más grandes de lo «normal», y se movían dentro de una estrecha franja del escenario con gestos de títeres; una luz cegadora iluminaba el espectáculo, y la escenografía estaba realizada

- 32 con grandes planchas con forma de triángulos, círculos y piezas de maquinarias entre otros.



Victoria Sobre el Sol. Diseño de vestuario de Malévich. 1913.

La obra fue dirigida por Alexei Kruchmij, la partitura fue escrita por Mijail Matiushin, la poética estuvo a cargo de Vladímir Maiakovski, y la escenografía y el vestuario fueron diseñados por Kasimir Malévich.

La obra incluyó, un completo reemplazo de las relaciones visuales, la introducción de nuevos conceptos de relieve y peso, algunas ideas nuevas de forma y color, de armonía y melodía, y un cambio total del uso tradicional de las palabras.

El libreto, sugirió a Malévich las figuras como títeres y los decorados geométricos, y atribuyó a ésta obra, los orígenes de su pintura suprematista, («el mundo de la no representación») con sus rasgos distintivos de formas cuadradas y trapezoidales, blancas y negras.

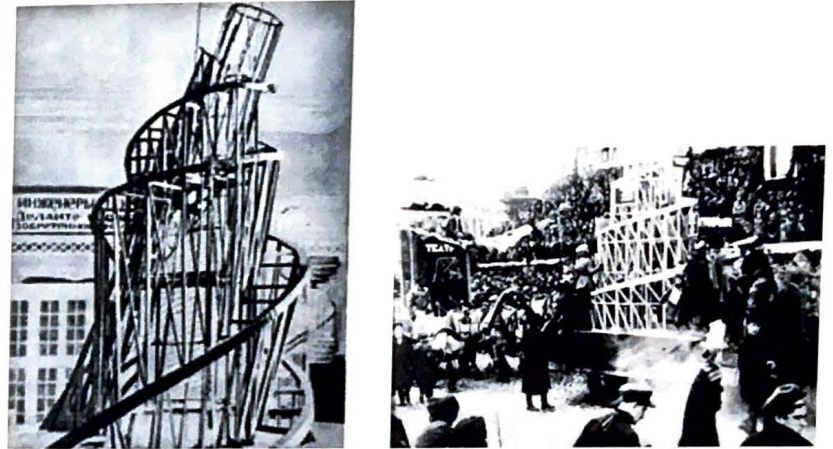
Esta primera velada futurista fue representada en el salón Luna Park de San Petersburgo, y a partir de esta representación, el salón se convirtió en el «teatro» donde los futuristas de todas las disciplinas, se reunían para discutir sus propuestas. *Victoria Sobre el Sol*, representó una colaboración con el poeta, el músico y el artista, por lo que estableció un precedente para los años venideros.

En Petrogrado, en 1915, tuvo lugar la primera exposición futurista titulada *Tranvía V*, donde se reunió a las dos figuras más destacadas de la vanguardia pictórica: Vladímir Tatlin (creador del Constructivismo) y Kasimir Malévich (creador del Suprematismo).

Desde entonces, y durante unos años, el Constructivismo como tendencia artística, se difunde en la nueva Rusia al compás de la consolidación de la revolución proletaria.

Para todos los artistas, el arte constructivista, y el artista como constructor, han de proclamar las virtudes del nuevo estado obrero.

No hubo mejor símbolo de ello, que el encargo que el gobierno soviético confió a Tatlin en 1919, el Monumento a la III Internacional.



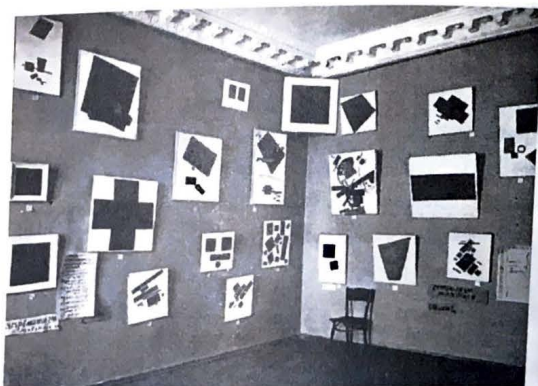
Monumento a la III Internacional. 1919. Dibujo y construcción de maqueta.

Aunque jamás llegó a levantarse, habría de ser una elevadísima torre espiral en la que se integraban diversos cuerpos geométricos, que sintetizaría todas las artes plásticas, y anunciaría al planeta que una nueva era mundial estaba comenzando.

Para los suprematistas, el arte al servicio del gobierno y de la vida, era una idea impensable. Malévich negaba el vínculo, entre los contenidos de la vida y los contenidos del arte. Sin embargo Tatlin, consideraba el arte como un esteticismo burgués, si el mismo no tenía relación con la vida; y arte de la vida era, para Tatlin, la composición tipográfica, la publicidad, la producción industrial; no en vano se le considera el pionero del diseño industrial. Los constructivistas obtuvieron resultados positivos, ya que desarrollaron su actividad de una manera moderna, ágil y funcional.

El movimiento constructivista también sirvió para vincular a los artistas visuales, con el mundo de la representación escénica. El arte de la representación se convirtió y sirvió como praxis a la estética de los artistas constructivistas.

En 1916, se organizó la exposición titulada *La última exposición futurista: 0,10*, donde el Cuadrado Negro y dos folletos suprematistas de Malévich, marcaron el acto, y el nuevo movimiento en pintura, el Suprematismo.



Exposición futurista o.10. 1916.

Después de trabajar a la manera del futurismo y del cubismo, el artista creó, una abstracción geométrica elemental que era nueva, no objetiva y pura.

El Suprematismo, promueve el rechazo de la figuración en favor de las cualidades expresivas del color. Por ello los cuadros de Malévich muestran figuras de diversos colores que fluyen sobre un fondo blanco.

La idea que subyace bajo esta resolución es la de Kandinsky, según la cual el artista ha de superar la apariencia superficial y buscar una realidad más profunda (más psicológica, si se prefiere). Para ello recurre a los colores, que pueden transmitir verdades espirituales que se ocultan más allá de las apariencias cotidianas.

Kandinsky expuso sus criterios en su libro *De lo espiritual en el arte*, y en él abordó el complejo tema de los efectos psicológicos del color y de sus equivalencias con los sonidos musicales.

2.2.1. La Propaganda Constructivista

Algunos artistas, dramaturgos y actores, (sobre todo constructivistas) eran partidarios de la máquina de propaganda, pues ésta, hacía inmediatas y comprensibles las nuevas políticas y los nuevos estilos de vida de la Revolución.

Para Maiakovski (el poeta de la Revolución Rusa), la propaganda era crucial, ya que los «periódicos hablados», los carteles, el teatro y los filmes se utilizaban para informar a un público, en su mayoría analfabeto.

Fue uno de los muchos artistas miembros de la ROSTA, la Agencia Telegráfica Rusa. Las noticias telegrafiadas eran inmediatamente convertidas en carteles y eslóganes, una nueva forma, que tuvo un origen espontáneo en la vida misma.

El éxito de los carteles propagandísticos en los escaparates y carteleras, llevó a los actos en vivo, de manera que proliferaron las actuaciones callejeras, donde el cartel, se convirtió en parte de la escenografía y del vestuario de los artistas.



Cartel ROSTA de Maiakovski. 1919.

Fue todo un éxito, pues las representaciones estaban dirigidas a una masa que era informada y adoctrinada mediante estas acciones. Esto llevó, a que los performances adquirieran un nuevo significado, muy alejado de los experimentos artísticos de los años anteriores.

2.2.2. El arte de la representación. La Danza y el Teatro en el Constructivismo

El arte de la representación, en realidad, fue una proclama ética de los constructivistas, ya que creían que para erradicar el academicismo reinante, había que rechazar las actividades especulativas y los «instrumentos» anticuados, como los pinceles y la pintura. Insistían, en que los artistas usaran espacios y materiales reales.

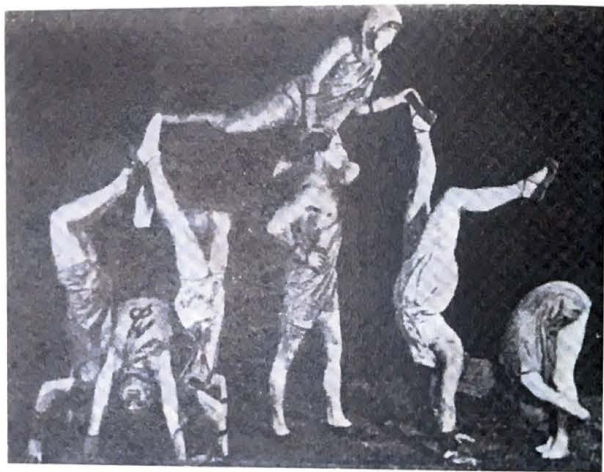
El circo, el *music-hall*, el teatro de variedades, la gimnasia rítmica, la *eukinéctica* (análisis de las cualidades del movimiento con respecto a la gravedad) de Rudolf von Laban, el teatro japonés y el teatro de títeres fueron examinados con meticulosidad.

Cada uno sugería la posibilidad de llegar a modelos de espectáculos populares que atraerían a un público numeroso sin necesidad de que fuera culto.

A la luz de los abundantes hechos políticos y sociales, por los que atravesaba Rusia en esos momentos, la ideología y el espíritu nuevo del comunismo, pareció el vehículo perfecto, para comunicar el arte de vanguardia y la nueva ideología, a un público extenso.

Un artista iba a convertirse en el catalizador de tal variedad de planteamientos, Nicolai Foregger. Fascinado por la mecanización y la abstracción del arte y el teatro, extendió estas ideas a la danza.

Introdujo un nuevo sistema de danza y formación física de los bailarines, teniendo en cuenta los entrenamientos de los acróbatas del circo y de los atletas; sus Danzas Mecánicas fueron recibidas con entusiasmo en un principio, aunque más tarde, fueron duramente criticadas por la clase obrera, que veía en ellas, una burla a su condición de clase y una oposición al régimen bolchevique.



Danzas Mecánicas. Fragmento. Compañía de danza de Foregger. 1923.
Una de las danzas imitaba una transmisión.

El crítico ruso Cherepnin, las llamó «norteamericanismo mitad mítico y mitad legendario», pues el arte mecánico de este artista, parecía extraño a las sensibilidades rusas.

Fue acusado de acercarse demasiado al music-hall y al espectáculo, y alejarse de las significaciones sociales y políticas exigidas a las representaciones de la época.

Vsevolod Meyerhold introdujo en sus acciones, la escenografía exclusivamente hecha por los constructivistas. Y fue a través de estos artistas, que pudo realizar su sueño de representaciones extrateatrales alejadas del auditorio, y realizadas tanto en una fundición de una industria metalúrgica, en el mercado, o en la cubierta de un acorazado.

El decorado del *Magnífico Cornudo*, consistía en marcos de paneles teatrales convencionales, plataformas unidas por peldaños, rampas y pasarelas, aspas de molinos de viento, dos ruedas y un disco grande, que llevaba las letras CR-ML-NCK, que significaba Crommelynck, autor de la obra. Esta representación, se convirtió en el foro ideal para el sistema «biomecánico» de Meyerhold. Este sistema surge de la observación de los movimientos de los obreros en el desempeño de sus trabajos, llegando a las siguientes conclusiones:

«1) Ausencia de movimientos superfluos, improductivos. 2) Ritmo; 3) determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo; 4) Resistencia.

Los movimientos fundados sobre estas bases se distinguen por su carácter de «danza»; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte». (J. A. Sánchez (ed.), 1999. p. 291).



Posturas de los ejercicios biomecánicos de Meyerhold compuesto por dieciséis Études para la formación de actores. 1921.

El Magnífico Cornudo, fue la culminación de un intercambio entre las artes, pues en esta representación, el artista no sólo respondía a las necesidades teóricas de un director innovador, sino que transformaba la naturaleza de la actuación y la propia intención de la obra, mediante la invención de esas complejas «máquinas actuantes». Acerca de este espectáculo Meyerhold expresó lo siguiente:

«El espectáculo debía sentar las bases de una nueva técnica de interpretación en un nuevo ambiente escénico, rompiendo definitivamente con los bastidores y los decorados con puertas. Desde el primer momento, este nuevo principio tenía que dejar al desnudo todas las líneas de la construcción y llevar la esquematización a sus últimas consecuencias. Lo logramos plenamente. El éxito de este espectáculo era el éxito de la nueva concepción teatral que le había dado vida: hoy podemos decir que todo el «teatro de izquierdas», no sólo empezó a desarrollarse a partir de este espectáculo, sino que aún conserva numerosos rasgos de su influencia». (J. A. Sánchez (ed.), 1999. p. 294).

Cada año transcurrido, era testigo de las innovaciones en el arte, la arquitectura y el teatro; se formaban nuevos grupos con tanta regularidad, que se hizo imposible indicar con precisión las fuentes exactas de cada manifiesto, o incluso sus autores.

Uno de estos grupos fue el llamado Blusa Azul, formado en 1923. Abiertamente político, empleó técnicas vanguardistas y populares, como recursos de sus representaciones. Utilizando atrezo de agitación, «periódicos en vivo» y la tradición del teatro de club, su repertorio se componía de cine, danza y carteles animados.

Una de las obras más extravagantes y fantásticas que representó este grupo, fue la escenificación de Eisenstein, Diario de un Sinvergüenza, de Ostrovski, que incluía un montaje de veinticinco atracciones de agitación coral y actuaciones circenses.

Foregger, sugirió recursos técnicos y el uso de collages de films. De igual manera, la biomecánica de Meyerhold influyó decisivamente en el estilo de los performances de este grupo, Blusa Azul.



Grupo *Blusa Azul*. Fundado en 1923. En el escenario se colocaron carteles enormes, con agujeros recortados para las cabezas, brazos y piernas de los actores, que recitaban textos basados en acontecimientos políticos y sociales controvertidos.

La Fábrica del Actor Excéntrico, fue otro de los grupos futuristas, cuyos performances han sido precursores de lo que hoy llamamos *Performance Art*.

Fascinados por la nueva sociedad industrial que los Estados Unidos ejemplificaba, promovió los aspectos más típicos de la vida estadounidense: alta tecnología y baja cultura, jazz, libros de comics, music-hall, anuncios y demás.

Fue notable la representación de la obra de Sujovo-Kobelin, *La muerte de Tarelkin*. Y a pesar, de que los manifiestos de este grupo, trataron de refutar la influencia de los futuristas italianos, en sus representaciones, esas ideas italianas, se llevaron a cabo de manera consistente.



La Muerte de Tarelkin. Escena del espectáculo de Meyerhold. Moscú, 1922.
Diseños de Varvara Stepanova, la mujer de Rodchenko.

2.2.3. Performances Políticos

Fueron espectáculos a gran escala en el espacio y con un gran número de participantes. Los artistas planearon que el desfile del Primero de Mayo representara la toma de poder de los revolucionarios, por lo que decoraron las calles, e incluyeron a miles de ciudadanos en dramáticas reconstrucciones de los momentos culminantes.

Nathan Altman y otros futuristas, organizaron una manifestación de masas, para el primer aniversario de la Revolución de Octubre en 1918. Tuvo lugar en la plaza del Palacio de Invierno de Petrogrado; cientos de metros de pinturas futuristas cubrían los edificios, y una construcción futurista móvil se agregó al obelisco de la plaza.

Otro espectáculo extraordinario tuvo lugar en 1920, en la celebración del tercer aniversario del asalto al Palacio de Invierno; incluyó una reconstrucción de los acontecimientos que precedieron la Revolución de Octubre.

El trabajo fue escenificado en tres áreas principales, en los alrededores del Palacio y las calles que conducen a la plaza, se llenaron de carros blindados y camiones del ejército.

Este performance empezó con un disparo, y una orquesta de quinientos músicos interpretó una sinfonía de Vaarlich; acabaron con la Marsellesa, la música del gobierno provisional. Cientos de voces aclamaron a Lenin, y terminaron cantando la Internacional.

Estas representaciones, utilizaron variadas técnicas y estilos de pintura, teatro, circo y film, de manera, que los límites de los performances eran infinitos, ya que no existía un intento de clasificar, ni de limitar las diferentes disciplinas artísticas.

La obra dirigida por Maiakovski, *Moscú está Ardiendo*, fue un espectáculo completamente nuevo en el campo de la pantomima circense. Una sátira política, que narraba la historia de los primeros días de la revolución, con un estilo cinematográfico y donde participaron en la actuación 500 personas. Una semana antes de la representación, Maiakovski se suicida.

El suicidio de Maiakovski, fue una consecuencia de las tensiones que ejercía el gobierno comunista, entre los artistas, en sus juicios de fidelidad y traición a la revolución. Bajo un aire enrarecido, y cargado de sospechas de traición, algunos artistas como Gabo, Pevsner y Chagall, huyeron a Occidente; los que se quedaron, con la vana ilusión de la justicia del comunismo, llegaron a un momento, donde acusados de contrarrevolucionarios, fueron puestos en mano de la justicia, encarcelados, y otros pagaron con su vida.