



Dinamismo de un perro con correa

Giacomo Balla

Óleo sobre lienzo, 1912

DE ALGUNAS ARMAS Y SUS DINÁMICAS

Yolanda Riquelme García

Licenciada en Historia del Arte

Resumen: Uno de los objetivos de la vanguardia artística de principios del siglo XX fue la incorporación del movimiento a la obra artística. En las artes visuales, el grupo de los Futuristas fue el que recogió más vehementemente esta línea de experimentación, al considerar la velocidad como signo de los nuevos tiempos. Paralelamente, los experimentos con el movimiento en la fotografía serán constantes y desembocarán en el nacimiento del cine. En este ensayo se analiza la obra de dos artistas, Giacomo Balla y Anton G. Bragaglia, que desde los campos de la pintura y la fotografía hicieron de la experimentación con el movimiento la base de su trabajo.

Palabras clave: Fotografía, Cine, Pintura, movimiento, Vanguardias Históricas, Futurismo.

DE ALGUNAS ARMAS Y SUS DINÁMICAS



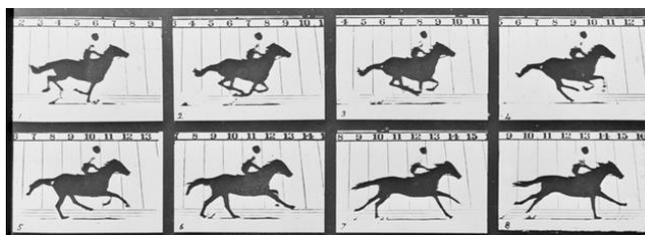
Fusil Fotográfico de Marey

Recién instalado en Nagasaki, el astrónomo francés Jules Janssen se preparaba para la observación del acontecimiento astronómico que iba a tener lugar aquel 8 de diciembre de 1874: el tránsito del planeta Venus por el Sol. Movidado por su rigor científico, para un mejor examen del fenómeno, Janssen se valió de los últimos avances en película fotográfica para crear lo que bautizó como “*revolver fotográfico*”, una cámara capaz de capturar doce exposiciones por segundo que le permitiría captar, no sólo aquel recorrido venusiano, sino también muchos eclipses lunares y tantos otros movimientos planetarios. El invento era ciertamente sorprendente, pero ya un año antes, otro investigador, un fotógrafo inglés en este caso, Eadweard Muybridge, había experimentado con el registro fotográfico del movimiento, aunque sin muy buenos resultados esta vez, y movido aquí por una

cuestión mucho más terrenal: una apuesta en torno al trote de un caballo.

Fue aquel “*revolver fotográfico*” de Janssen el que inspiró la creación de otra arma con la que surge el verdadero comienzo de esta historia. Fascinado por la obra de Janssen, y con el objetivo de recoger el movimiento animal y humano, Étienne-Jules Marey inventó el “*fusil fotográfico*” con el que

consiguió registrar las fases del movimiento en el año 1882. Con estos experimentos se había iniciado lo que pasó a denominarse *crono-fotografía*, otro de los avances en el camino que llevaría, tan sólo unos años más tarde, a la aparición del cine.



Caballo en movimiento. Eadweard Muybridge. Entre 1878 y 1887



Vuelo de pájaro, Pelicano. Étienne-Jules Marey, 1886

Los trabajos de Marey no sólo fueron productivos para los campos de la ciencia y la medicina, en los que se centraron al principio sus investigaciones; también fueron recogidos con entusiasmo por parte de los jóvenes artistas que integraban las filas de la militante vanguardia de principios del siglo XX. Obviamente, para estos exploradores de nuevos lenguajes visuales, los experimentos de los medios surgidos al amparo de los avances tecnológicos eran, en cualquiera de los casos, motivo de interés. Pero, en esta ocasión, Marey había tocado un punto especialmente sensible, pues la captación del movimiento, o lo que es lo mismo, la incorporación de lo temporal y su presencia en la obra, era uno de los fines perseguidos por la vanguardia desde sus orígenes.

También Muybridge había hecho interesantes aportaciones en ese sentido. ¿Por qué le dedicaban una atención especial al trabajo de Marey? Sencillamente, porque en su caso había una notable diferencia cuantitativa en el registro. Muybridge producía una serie de fotografías, donde cada una de ellas congelaba una de las fases del movimiento y al visionarlas sucesivamente se obtenía una ilusión del mismo. Marey, por el contrario, consiguió que todas las fases del movimiento, su secuencia completa, quedara registrada en una única placa. El trabajo de los primeros introducía lo temporal no sólo desde el movimiento captado, sino que además su percepción pasaba por un proceso que se desarrollaba en el tiempo; el funcionamiento de estas fotografías era, por tanto, exactamente igual que el de los fotogramas en una película de cine. Por su lado, el trabajo de Marey permitía la percepción del movimiento en un solo golpe de vista, lo que se traducía en una puerta de experimentación abierta para todos aquellos pintores que buscaban fijar lo temporal desde sus medios estáticos. Pero, ¿por qué ahora esta obsesión por el movimiento en las artes visuales?

Curiosamente, el mismo año que el “fusil fotográfico” de Marey veía la luz, un osado filósofo alemán –Nietzsche- disparaba de muerte al mismísimo Dios, quitándonos para siempre ese padre eterno que hasta entonces había acompañado nuestros pasos. Desde ese momento, el tiempo pasó a ser uno de los principales protagonistas en la nueva historia del hombre, y la velocidad uno de los signos de los nuevos tiempos. Y no sólo porque aquella muerte nos había dejado huérfanos de eternidad y la vida se nos escurría entre nuestros dedos terrenales, también porque al mismo tiempo los enormes cambios producidos por la Revolución Industrial habían acelerado el mundo y todos los ámbitos sociales. El hombre moderno se movía ahora por su propio pie y además podía hacerlo realmente rápido, porque tenía a su disposición un amplio abanico de nuevos medios de transporte mecanizado.

Los experimentos con el tiempo y el movimiento en las artes visuales fueron enfocados de muy diversas maneras. Los cubistas lo trataron recogiendo en el cuadro las múltiples perspectivas de un objeto, conseguidas por el pintor tras una percepción del mismo en un tiempo y espacio determinado; el movimiento aquí lo realizaba el pintor antes de ejecutar el cuadro, y eran las impresiones de esa experiencia las que quedaban recogidas en la obra. Otros artistas trabajaron con el tiempo de una forma mucho más abstracta, representando el flujo de sensaciones producidas por ciertos medios de desarrollo temporal, como la luz (los simultaneistas) o la música (Kandinsky). Pero fue otro grupo de la vanguardia, con un carácter belicoso bastante exaltado, el que tomó el movimiento como arma para arremeter contra todos aquellos *viejos cuadros, viejas estatuas y viejos objetos* que representaban un mundo caduco, a sus ojos, absolutamente nauseabundo: se trataba de los Futuristas.

“Solamente es vital el arte que descubre sus propios elementos en el medio que le rodea” pregonaban los futuristas en su Manifiesto de 1910, y lo que les rodeaba era *la férrea red de velocidad que cubre la tierra, los transatlánticos, los “Dread-nought”, los aeroplanos que surcan los cielos...* Estos eran sus nuevos modelos, los que marcaban la emergencia de una sensibilidad moderna que exigía otro tipo de arte capaz de transmitir la *sensación dinámica*: un nuevo capítulo en el catálogo de sensaciones humanas sincronizado al fin con el auténtico dinamismo universal. Para los futuristas, la *sensación dinámica* se expresaba en las obras a través del reflejo de la fuerza interior de los objetos, de sus ritmos y tendencias; en definitiva, a través de su movimiento. Y a lo que daba lugar esta representación desde el movimiento era a una desmaterialización de los cuerpos, pues sus límites quedaban deformados o, más bien, desdibujados, en una confusión dinámica con el entorno y sus elementos.

Todas estas ideas influyeron enormemente a artistas como el fotógrafo Anton Giulio Bragaglia en el planteamiento de su trabajo. Claro que para la realización de los experimentos fotográficos que llevaron a Bragaglia a la idea del *Fotodinamismo* también habían sido determinantes, sin duda, las imágenes que Marey consiguió disparar con su particular fusil.

En el caso del fotógrafo italiano, sin embargo, las figuras que retrataba literalmente se desvanecían, convirtiéndose en fantasmas de múltiples cabezas y extremidades que se movían misteriosamente por el espacio fotográfico. Bragaglia pudo conocer las teorías del Futurismo de primera mano gracias a sus visitas al Caffé Aragneo de Roma. Establecido como cuartel general de los futuristas, fue allí donde mantuvo largas conversaciones sobre el arte y sus caminos de renovación, y

también allí donde muy posiblemente conocería a Giacomo Balla, un pintor futurista con quien mantuvo una larga amistad que enriquecería mutuamente el trabajo de ambos.



Cabeza en movimiento. Anton G. Bragaglia, 1911

Inspirado por los experimentos que, desde 1911, había realizado Bragaglia con la fotografía en movimiento, Giacomo Balla se lanzó a la realización de una serie de obras en las que también pretendía recoger el movimiento a través de su pintura. Iniciada en 1912, la serie de tres cuadros cuyos títulos son “Dinamismo de un perro con correa”, “Niña corriendo en un balcón” y “La mano del violinista”, suponía el primer paso del pintor hacia la definición del *estilo de movimiento futurista*, aquel que para los futuristas *nunca antes había sido intentado* porque suponía transformar nuestra forma de percibir, para pasar a entender la materia desde el movimiento. Sobre el cuadro de “Dinamismo de un perro con correa”, Balla nos cuenta: “fue mi primer estudio de cosas en movimiento, el indispensable punto de partida para encontrar las líneas abstractas de la velocidad... primero objetivo, después sintético, la base fundamental de mis pensamientos sobre la forma”¹. El motivo de tomar el cuadro como objeto de este ensayo no tiene que tanto que ver con ser el primero de los estudios de Balla en esta dirección, sino más bien con el simple hecho de que siempre lo he encontrado fascinante.

Lo que más me atrae de esta obra es la extraña sensación que produce el movimiento del perro, su correa y su dueña. Es incuestionable que el dominio técnico adquirido por Balla tras sus experiencias como pintor divisionista le permite reproducir aquí un cierto tipo de movimiento. Pero es un movimiento realmente desconcertante, porque todos los elementos de la imagen se mueven con un ritmo alocadamente frenético, sin desplazarse ni un milímetro por la superficie que pretenden recorrer; más bien es al contrario, la superficie parece circular bajo sus patas y pies para terminar dejándolos, triunfante, en la misma posición frenética. De manera diametralmente opuesta a las fotografías de Bragaglia, aquí las figuras no se mueven en el espacio, sino en sí mismas: éstas tienen un movimiento retrógrado y aquellas lo tienen progresivo. Pero lo que me interesa realmente de esta obra y las de Bragaglia es que ambas representan los dos tipos de percepción sensorial que se estaban encontrando justo en aquellos años. Un cruce que fue magistralmente analizado por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

El nacimiento de la fotografía supuso la irrupción del primer medio de reproducción de la imagen realmente revolucionario. Su aparición generó encendidos debates sobre si el valor artístico de

¹ ROBINSON, S.B., *Giacomo Balla Divisionim and Futurism, 1871-1912...* Ann Arbor: UMI Research Press, 1981, p. 89.

sus productos podía considerarse al mismo nivel que los de la pintura. Al respecto Benjamin señalaba en su ensayo que “en vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo)”. Y, efectivamente, la fotografía abrió una brecha que el cine convirtió en precipicio, abocándonos de cabeza a la cultura de masas. Pero, más allá de las múltiples consecuencias que tendrá esta nueva rama de la cultura, y centrándonos en el tema que aquí nos ocupa, lo que supuso todo esto fue un profundísimo cambio cualitativo en la forma con la que el hombre pasaba a percibir la imagen, y por tanto la realidad. A partir de ese momento, el aura de la imagen única, total, singular y duradera, se había derrumbado frente a la reproducción, fugaz y reproducible.

Frente a la multiplicidad de las figuras de Bragaglia, las de Balla siguen conservando su unidad: su titánico esfuerzo por conseguir la fugacidad del movimiento resulta tan encantadoramente infructuoso que no podemos dejar de sonreír ante su ingenuidad. Los futuristas reclamaban un nuevo tipo de percepción del movimiento para cambiar el rumbo del arte, jugaban con las principales cartas, pero no se habían dado cuenta de que a través de la fotografía y el cine se estaba produciendo un cambio justo en sentido inverso: el movimiento había irrumpido atropelladamente en el arte y desde ahí se estaba transformando para siempre nuestra manera de percibir.

Observando “Dinamismo de un perro con correa” desde esta perspectiva, cobra una especial relevancia aquello que los futuristas declaraban orgullosos en su texto *Los expositores al público* de 1912: “Otros nos seguirán que, con tanta audacia y empeño, conquisten las cimas que nosotros sólo entrevemos. He aquí por qué nos hemos proclamado como los primitivos de una sensibilidad completamente renovada”.

Pero ni en sus sueños más alucinados podían estos artistas entrever la inmensa magnitud de la verdad de estas palabras.

BIBLIOGRAFÍA

APOLLONIO, U., HUMPHREYS, R., (eds.), *Futurist manifestos*. London: Tate Publishing, 2009.

BENJAMIN, W., “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, 1936. Extraído de <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>.

GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALER, F., MARCHÁN FIZ, S. (eds.) *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid, Bilbao: Ediciones Turner, 1979.

ROBINSON, S.B., *Giacomo Balla Divisionim and Futurism, 1871-1912...* Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.