

UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE VALENCIA
VICERRECTORADO DE CULTURA

RUIDOS Y SUSURROS DE LAS VANGUARDIAS (1909-1945) por el Laboratorio de Creaciones Intermedia



RUIDOS Y SUSURROS DE LAS VANGUARDIAS
Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)
por el Laboratorio de Creaciones Intermedia

RUIDOS y SUSURROS DE LAS VANGUARDIAS

Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)

Laboratorio de **C**reaciones **I**ntermedia



Junto a la publicación de este catálogo,
se ha editado un doble cd-audio con la grabación de las obras reconstruidas



Laboratorio de Creaciones Intermedia

Investigador Responsable

Miguel Molina Alarcón

Miembros Investigadores

Leopoldo Amigo Pérez

Silvana Andrés Salvador

Martina Botella Mestres

María Pilar Crespo Ricart

María Desamparados Cubells Casares

Gema Hoyas Frontera

Francisco Martí Ferrer

José Juan Martínez Ballester

Elena Edith Monleón Pradas

Vicente Ortíz Sausor

Marina Pastor Aguilar

José Francisco Romero Gómez

Encarna Saenz Llorente

Colaboradores

Torbjörn Hallberg

Carlo Prosser

Giacomo del Monte

Jennifer Benigni

Salvatore Castiglione

Gianluca Scuderi

Emanuele Mazza Valentina Ferraro

Coro Antifuturista del Café LeGiubbe Rosse de Florencia

Dolores Frontera

José G. Ríos

Peter Bosch

Simone Simons

Rita Rodrigues

Duarte Encarnaçao

Susana Figueira

Jakob Gramms

Peter Conrad Beyer

Kristian Abad

Francisco Moukarzel

David Ruiz

Pedro del Villar Quiñones

Inmaculada Sanpedro

Patricia Pérez

Felipe Lagos Rojas

Claudio Pérez

Luis Montes Rojas

Irene Herrero Pastor

Ruben Herrero

Bartolomé Ferrando

Sebastien Demente

Olivier Demente

Dmitriy Nikolaev

Ernest Peshkov

Karina Vagradova

Juan Bernardo Pineda

Guillermo Cano

Jesús Durón Cepeda

Waldo González Ramirez

José Soler

Andrés Vallés

Dolores Furió

Francisco Pérez Benavent

Ramona Rodríguez

Martí Guillel

Miguel Corella Lacasa

Marina Eva Scarpatti

Marisa Falcó

Paco Pellicer

Pirotecnica Caballer

Mercedes Molina Alarcón

Maximilian Magrini Kunze

EXPOSICIÓN

Organización

Vicerrectorado de Cultura, Universidad Politécnica de Valencia

Coordinación

Lola Gil

CATÁLOGO

Edita

Editorial de la UPV

Textos

©Los autores

Fotografías

©Los autores y propietarios

Traducciones

Miguel Ángel Candel Mora

Cristina Manfredo Domínguez

Asunción Jaime Pastor

Alicia Ricart Vayá

Maximilian Magrini Kunze

Diseño

Miguel Molina Alarcón y Silvia Molinero Domingo

Maquetación

Silvia Molinero Domingo

Realización e impresión

La Imprenta comunicación gráfica

ISBN: 84-9705-702-3

Depósito Legal:

Valencia, Noviembre 2004

Presentaciones

Sobre el Grupo de Investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia

Rector de la Universidad Politécnica de Valencia.

Francisco Javier Sanz Fernando

Vicerrectora de Cultura de la Universidad Politécnica de Valencia.

Ángela García Codoñer

Decano de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Politécnica de Valencia.

Elías M. Pérez García

Director del Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

Emilio Martínez Arroyo

Subdirectora de Investigación, Departamento de Escultura, Departamento de Escultura,
Universidad Politécnica de Valencia.

Marina Pastor Aguilar

Investigador Responsable del Laboratorio de Creaciones Intermedia, Departamento de Escultura,
Universidad Politécnica de Valencia.

Miguel Molina Alarcón

Francisco Javier Sanz Fernando

Rector de la Universidad Politécnica de Valencia.

Es de gran interés que un grupo de investigación de nuestra universidad haga partícipe de forma pública los resultados de su proyecto, tanto a la comunidad universitaria como a toda la ciudad. Nos permite conocer más de cerca la diversidad de investigaciones que se está llevando a cabo en nuestro entorno y ayuda a comprender mucho más sus aportaciones y relevancia. De esta forma la Sala de Exposiciones del Vicerrectorado de Cultura de la U.P.V. se convierte en un foro abierto entre nosotros y el mundo, donde se une a la vez arte y ciencia.

Esta exposición nos permite recuperar y valorar una parte del legado cultural de la contemporaneidad reciente, que -aunque cercana- por diversas circunstancias ha quedado perdida o incompleta, pero que a través de estas reconstrucciones y visiones actuales del *Laboratorio de Creaciones Intermedia*, nos hace replantear en el presente aspectos innovadores que se iniciaron en el arte de vanguardia durante la primera mitad del s. XX.

Me es grato comprobar con esta exposición puedan integrarse aspectos que son fundamentales y que deben ir siempre unidos: investigación y creación, arte y ciencia.

Ángela García Codoñer

Vicerrectora de Cultura, Universidad Politécnica de Valencia.

El arte y la investigación han sido y son binomio inseparable sin el cual la creación deja de serlo para convertirse en repetición, seriación..., la búsqueda es consustancial en el arte y no se entiende sin ella.

La búsqueda, en este caso, es el objetivo de un equipo de profesores del Departamento de Escultura que trabaja con una metodología definida, y un recorrido previsible, no es la búsqueda en la soledad del estudio intrínseca al artista. Es un trabajo multidisciplinar un trabajo de equipo.

La investigación que ha originado la realidad que ahora se presenta tiene además otro carácter, un carácter de recuperación histórica entroncado con la vocación, no sólo de la recuperación *per se* sino de la recuperación para la fruición y el conocimiento del arte, acción propia del trabajo docente que subyace en toda actividad del *artista-profesor-investigador*.

Esta dimensión docente, desde la perspectiva de un artista la dota de un interés añadido, -la prospección entroncada a la creación-, y la convierte en idónea para nuestros estudiantes, que son los destinatarios naturales en primer término como acción de la universidad, así como de la sociedad en general a la que servimos, ya que nos ofrece la oportunidad de contemplar esta aportación como una herramienta para el conocimiento de una época y un momento especialmente fructífero de la creación artística, como fueron las vanguardias históricas europeas.

Nuestras felicitaciones a este grupo de profesores-investigadores del *Laboratorio de Creaciones Intermedia* por la oportunidad de hacer posible el conocer a través de una realidad que se nos trae ahora, la otra, en una evocación de lo que fue y significó.

Elías M. Pérez García

Decano de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

Nuestra facultad viene demostrando de forma continua y firme su compromiso de trabajo e innovación, entre todos, hemos sido capaces de proponer una estructura docente e investigadora capaz de situarse con autoridad en el presente y mirar sin complejos a un futuro confuso y cambiante. El reto académico que supone la convergencia europea, además de plantear la renovación metodológica en todas las enseñanzas, planteará una redefinición de las enseñanzas artísticas en este espacio educativo común y, deberá abordar una cartografía de las diferentes disciplinas artísticas proponiendo sin duda una estrecha relación. Una buena parte de este camino ya lo tenemos trazado y andado, en este sentido nuestra Facultad ha sido desde hace años permeable y me atrevo a decir puntera, al apostar claramente por la interdisciplinariedad en los contenidos docentes y realizando numerosas actividades con otros ámbitos artísticos, culturales, sociales y productivos.

Del mismo modo, las propuestas artísticas del pasado siglo han transitado por diversos territorios sin respetar las fronteras entre las diferentes disciplinas. La obra artística hoy más que nunca, responde a un proyecto creativo y a su capacidad de invocar aquellos medios que considera oportunos, sin dejarse encorsetar por divisiones disciplinares al uso. En la Facultad de Bellas Artes, desde los grupos de investigación de los diferentes Departamentos, se está haciendo un esfuerzo importante por comprender y hacer comprensible el presente, con la vocación claramente creativa que nos permita participar en su diseño. Desde hace años hemos procurado crear y dotar la estructura académica y los laboratorios que hacen posible la docencia, experimentación e investigación en estas prácticas interdisciplinares de diferentes lenguajes y medios, no podría ser de otro modo en una institución como la Universidad, que debe participar activamente en el análisis y también en la construcción del conocimiento contemporáneo.

El actual grupo de investigación *Laboratorio de Creaciones Intermedia* es el heredero natural de un experimento ininterrumpido que dio comienzo al final de los 80, cuando una serie de profesores y becarios se reunieron en torno a un interés común por la expansión de la escultura, atendiendo especialmente a su relación con los medios audiovisuales. Con escasos medios, mucha ilusión y la sensibilidad del Departamento de Escultura, volcado en aquellos tiempos de modo apasionado y apasionante en un plan experimental innovador, que fue capaz de permitir, animar y canalizar las energías individuales y colectivas en un proyecto integrador. De aquel originario Laboratorio de Técnicas audiovisuales (luego Escultura y Nuevas Tecnologías), nos queda la experiencia intensiva de expectantes proyectos, en los que junto al interés por el arte cinético, efímero, etc. se unía el uso del vídeo, la fotografía y el ordenador en diferentes momentos y procesos de la creación artística. Se manejaban términos hoy generalizados como vídeo instalación, espacios sonoros, foto-escultura, y también escultura virtual, robótica, interacción, etc. Proyectos ambiciosos en los que generalmente no estaba equilibrada la ilusión por investigar y experimentar con la disponibilidad de infraestructura tecnológica, pero como afortunadamente ocurre en algunas ocasiones, la carencia de medios no impidió desarrollar algunas propuestas de alto interés.

La exposición que nos propone el Grupo de Creaciones Intermedia, es el resultado material y divulgativo de un trabajo de investigación de varios años, hace un doble esfuerzo por hacer visible algunas obras pioneras pertenecientes a un contexto histórico y unos movimientos artísticos arriesgados y comprometidos con la construcción del futuro entendido como totalidad de forma y contenido. La construcción de la historia provoca grandes silencios, implica necesariamente un ejercicio de síntesis que muestra los fragmentos considerados más relevantes, pero esos fragmentos son el exponente visible de una gran masa sumergida de experimentación epocal generalmente olvidada o recluida para los expertos. La exposición hace visible (y audible) una serie de obras que al no ser fácilmente encasillables en una disciplina concreta, o por su grado experimental o carácter temporal, no han tenido fácil su consideración como objeto museable, pero que sin duda colaboraron en la ampliación del campo de lo posible en el territorio del arte y la cultura, sin olvidar la vocación de algunas de ellas de incidir también en el ámbito de lo político y lo social. La exposición propone además sacar del silencio estas propuestas re-construyéndolas (que no restaurándolas, puesto que no existe otro material que los documentos para su ejecución o la documentación de su puesta en escena). Se trata por lo tanto de una exposición que al construir de nuevo, trae al presente los objetos y hace audibles los sonidos que éstos producen. Un trabajo de investigación necesario y meticuloso, pero a la vez creativo y sugerente, con un claro enfoque divulgativo e ideológicamente comprometido al confrontar con la actualidad algunos de los valores fundamentales de la vanguardia. Ante un trabajo de este tipo, que se materializa en una exposición de estas características, debemos ser capaces de aprender, disfrutar y ser capaces de valorar lo que aún hoy debemos a aquellos artistas que en la primera mitad del siglo apostaron por una ampliación de los conceptos artísticos con un compromiso claro con los flujos de su época.

Emilio Martínez Arroyo

La investigación interdisciplinar y el Laboratorio de Creaciones Intermedia

Director del Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

Desde hace unos años a esta parte, curiosamente coincidiendo con la inclusión de las Bellas Artes en la Universidad, se ha producido un irreversible proceso de actualización de las enseñanzas artísticas en consonancia con la propia evolución de las artes plásticas. El Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia ha contribuido de forma decisiva en este proceso potenciando los elementos de carácter interdisciplinar que cada día son más presentes en la creación artística. El hecho de que la escultura ha sido una de las disciplinas que ha experimentado un profundo proceso de transformación de los años 60 a esta parte, supuso un buen punto de partida para enfrentarse a lo que en un principio Krauss denominó "el campo expandido del arte" y que en la actualidad hemos constatado que no era sino un principio de nuevas "expansiones" que incluyen esferas, conceptos, lugares de acción en concordancia con nuestra nueva realidad cultural y donde la irrupción de las nuevas tecnologías será un elemento nuevo y determinante para la obra de arte.

Este proceso solo ha podido llevarse a cabo con la complicitad y empuje del grupo de profesionales que forman el Departamento de Escultura que bien individual o colectivamente han puesto su energía en el intento, trazando líneas de trabajo y perspectivas de futuro. El grupo de investigación *Laboratorio de Creaciones Intermedia* es en este sentido un referente fundamental.

En paralelo a la actividad docente los departamentos universitarios tienen la responsabilidad de ejercer la actividad investigadora, de producir conocimiento, que es el principal objetivo de la universidad, junto con la divulgación de los mismos. La investigación como actividad fundamental en la enseñanza del arte aparece de forma explícita en interrumpidos programas de la modernidad, como Bauhaus en su momento. En nuestro contexto no ha sido suficientemente reconocida hasta la mencionada inclusión de la enseñanza de las artes en el ámbito universitario, no hace tantos años. Desde entonces y hasta ahora se ha venido desarrollando un trabajo continuo que ahora se encuentra en condiciones de empezar a mostrar sus resultados. El *Laboratorio de Creaciones Intermedia* ha estado ahí desde un primer momento, conformando un grupo de trabajo, investigando en el amplio campo de las creaciones artísticas que tienen su sentido en la confluencia de varias disciplinas y distintos medios técnicos. Al tiempo que ha profundizado en líneas de investigación específicas como la utilización de elementos sonoros en las obras artísticas, y el estudio de los dispositivos y máquinas de generación de sonido.

En la actualidad en el ámbito del arte, nos encontramos con el reto de la adaptación constante a las cambiantes situaciones del panorama actual que han supuesto la irrupción de **las nuevas tecnologías**. Las innovaciones se suceden con tal rapidez que nos parece asistir a una época de prodigios como nunca antes había experimentado la historia de la cultura. Vislumbramos el horizonte del porvenir y especulamos sobre el futuro. Experimentamos con las herramientas que nos ofrecen las nuevas tecnologías aplicadas al terreno artístico. Pensamos en términos de futuro y no somos nosotros mismos sino el futuro de las generaciones que nos precedieron y también pensaron como nosotros en términos de futuro. Este círculo temporal nos acerca al sentido último de propuestas como las que nos propone el *Laboratorio de Creaciones Intermedia* en este proyecto, procedentes de las vanguardias históricas en ocasiones inatendidas, relegadas por obras más convencionales, más propias de la mercantilización del objeto artístico.

Este proyecto de reconstrucción de obras artístico-sonoras pertenecientes a la vanguardia histórica europea, que pudiera hacer las delicias de museos, coleccionistas y amantes del arte, en manos del *Laboratorio de Creaciones Intermedia*, además, tiene la virtud de interpretar con rabiosa actualidad el espíritu pionero de aquellas ideas y nos proporciona una herramienta fundamental para afrontar el estimulante reto de la irrupción las nuevas tecnologías en la producción cultural actual y en un futuro.

Con frecuencia se debate acerca de la regulación y el significado que adquiere la investigación en el campo del arte, debate en el que queda comprometido el estatuto epistemológico asignado a éste y desde el cual se articulan las diferentes teorías del arte que hoy conocemos. Nunca fueron tan polémicas las diferentes concepciones que correlacionan el quehacer artístico y el conocimiento como en el periodo vanguardista, periodo en el que la investigación devino carácter experimental y en el que los diferentes territorios que jalonan lo estético se abrieron a otros modos de racionalidad, apertura ampliamente tratada en el propio debate entre la modernidad y la postmodernidad, hoy en cierto modo clausurado, ante la pretensión de considerar las propuestas vanguardistas como las que pueden jalonar o no un proyecto inacabado que deberá seguir siendo tenido en cuenta o abandonado definitivamente.

El inicio del nuevo milenio parece haber obviado las polémicas que jalaron las publicaciones de los intelectuales del fin de siglo XX habiendo sido desviada la atención al concepto de cultura como cultura visual, y de modo consecuente al concepto de artista como productor de conocimiento a partir de la gestación de un saber transdisciplinar que encuentra un difícil acomodo en las estructuras docentes universitarias, pero que parece poder inventar a cada momento un nuevo campo semántico para el término investigación. Es en este campo transdisciplinar en el que entendemos que encuentra su suelo nutricional el proyecto que presenta el *Laboratorio de Creaciones Intermedia*, en la medida en que ha exigido un trabajo que atiende a lo visual, a lo audiovisual, a lo sonoro, a la literatura, a la filosofía, etc., y en que en él han colaborado especialistas de los más variados ámbitos. Retomando el método arqueológico de Foucault y atendiendo a la tremenda conmoción derivada de la transformación de nuestras sociedades en sociedades informacionales, cuyo conocimiento emana y produce tecnología, el proyecto de investigación que aquí se presenta ha sabido compatibilizar la búsqueda e indagación de las fuentes con la innovación y la propia creatividad, entendiendo ésta como la apertura de posibilidades tanto grupales como individuales y mitigando la tensión que solemos concebir como existente entre las denominadas sociedades industriales y las presentes sociedades post-tecnológicas, desde un renovado concepto de tiempo que excede su carácter tanto lineal como inmediato. De este modo, con la exposición que resume parte de los resultados de una investigación mucho más amplia, se trata no sólo de ofrecer nuevos sentido y reactualizaciones a proyectos que quedaron sobre el papel, aquellos menos conocidos, puesto que ésta era una de las condiciones de selección de los trabajos que se iban a realizar, sino la adquisición de la capacidad de moverse entre la versión y la perversión, de la adquisición de una modalidad de conciencia histórica, implicada en el propio método arqueológico, que nos entiende como seres históricos incapaces de resucitar una época tal y como fue vivida por sus contemporáneos (es obvio que conocemos en que se han convertido las obras vanguardistas y donde se encuentran ubicadas más allá de sus pretensiones originales, conocimiento del que no podemos prescindir), pero renunciando también a la absoluta individualización de las referencias que caracteriza a la postmodernidad, método que además se afana por indagar en aquellas obras que han alumbrado un nuevo periodo o movimiento pero que permanecen desconocidas en su mayor parte. Es así como se renueva en la propia investigación el concepto de antecedente, que se amplía incluso a algunos artistas y proyectos no recogidos por los grandes manuales y los diccionarios enciclopédicos y que una sólo aparentemente aleatoria selección histórica a la que hay que añadir las urgencias de nuestro tiempo nos han hecho olvidar o dejar de lado en la aplicación de la lógica de una plusvalía conceptual. Es así que, además la investigación se articula no sólo desde las corrientes vanguardistas más conocidas y las más desconocidas, sino también atendiendo a aquello que hace cada trabajo más peculiar y original, aquellos rasgos que lo dotan de validez más allá de la pura repetición del tópico y de los rasgos generales de acuerdo con los cuales atendemos a un movimiento determinado.

También nuestras sociedades se caracterizan por la tensión entre lo global y lo local, de ahí que más allá y más acá de la primera mitad de siglo y la propia idea de Europa, se haya rastreado la presencia de las vanguardias en el ámbito español y en el valenciano, haciendo que nos recuperemos de esa amnesia histórica que ha caracterizado y caracteriza el ámbito nacional más allá de la supuesta reconciliación que supuso la transición y centrándose en un ámbito en el que muy pocos especialistas han trabajado y que permanece almacenado en las estanterías de nuestra memoria: también aquí muchos intelectuales silenciados por la dictadura generaron proyectos vanguardistas antes del exilio real o intelectual al que el panorama conceptual de la dictadura relegó a alguna clase de destierro durante cuarenta años. Es quizás este el momento de realizar, de verter o pervertir los sentidos de esos proyectos y de concebir las vanguardias desde la vanguardia, actualizando y reactualizando en la espiral informacional la investigación. Para ello ésta debe, necesariamente, complementarse con el término de innovación, categoría que resulta central en la presentación de esta exposición y en los propios resultados de la indagación y búsqueda que los miembros del L.C.I. y sus colaboradores han realizado.

Con todo, lo que en esta exposición se nos ofrece es sólo una síntesis de los resultados, lo que se comparte es el producto de un conocimiento que va mucho más allá. Somos invitados al descubrimiento, a transformarnos en arqueólogos de nuestra propia historia y a redescubrir los sentidos ocultos que se hayan en ella, porque compartir un proyecto de investigación es producir el conocimiento y no convertir el conocimiento en un producto, significa abrirse a un debate público sobre los significados, el reparto de una plusvalía semántica e interpretativa, y describir de modo rizomático y desde los pliegues de un saber transdisciplinar, una nueva forma de investigación, aquella que nos invita, como espectadores, a investigar.

Notas

¹ Ver al respecto HABERMAS *Modernidad versus postmodernidad* en VVAA *Modernidad y postmodernidad*. Compilación de textos de Josep Picó. Ed. Alianza. Madrid 1989. Texto en el que Habermas considera desde las esferas de racionalidad establecidas por Weber cómo durante las vanguardias el ámbito de racionalidad propiamente estético se abrió a las esferas científica y socio política, comprometiendo su proyecto como utopía.

² CASTELLS, M. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Ed. Alianza. Madrid 1997.

³ Términos que utiliza el propio Director del L.C.I. Miguel Molina Alarcón.

La exposición que presenta el grupo de investigación *Laboratorio de Creaciones Intermedia (L.C.I.)*, corresponde a los resultados del Proyecto de Investigación *Reconstrucción de obras artístico-sonoras de la Vanguardia Histórica (1909-1945)* aprobado por esta Universidad Politécnica de Valencia en el año 2002 y finalizado en el presente año 2004. Es precisamente, esta vinculación con nuestra universidad, la razón primera que nos llevó a proponer esta muestra en la Sala de Exposiciones del Vicerrectorado de Cultura de la U.P.V. De esta forma nos permitía hacerla participe a toda nuestra comunidad universitaria. Nuestro proyecto que era un sueño hace dos años, lo intentamos despertar para convertirlo en realidad. Una vez hecho, necesitábamos transmitirlo a los más cercanos, a los que han confiado en un primer momento que era posible y necesario.

Han sido dos años de búsquedas y encuentros, de silencios y de ruidosos disfrutes, que nos han ido acompañando con el resto de los avatares de la vida que llevamos cada uno..., pero en todo este trayecto, siempre había un hueco para compartir una complicidad común como grupo, que nos otorgaba la suficiente energía para avanzar y llevarlo adelante. Si algo consigue un proyecto es que nos exige compartir algo más que un espacio, un saludo o un trabajo.

Una de las razones fundamentales de haber elegido este tema de investigación, es porque creemos como artistas, profesores o estudiantes de Bellas Artes que hemos sido, que el lenguaje sonoro ha ido cercano a las artes visuales en toda la historia del arte y especialmente en la Vanguardia Histórica. Ahora es común para todos, que los diferentes lenguajes artísticos puedan convivir a la vez, y que en los estudios actuales en la Facultades de Bellas Artes se haya introducido no sólo las nuevas tecnologías de la imagen, sino también el arte sonoro en su propia dimensión independiente e interdisciplinar, no necesariamente subyugada a la imagen, sino a veces generadora de ella.

Otra de las causas que nos llevó a proponer este proyecto es que muchos de los antecedentes del uso del sonido en relación al arte, se encuentran perdidos o destruidos, dado el carácter experimental de muchas de estas iniciativas y de los años difíciles del periodo de entreguerras. Todo esto ha hecho que sólo una parte del material constituyente de las obras se haya conservado (dibujos, fotografías, panfletos o escritos), no pudiéndolas ver y escuchar en su máxima dimensión, como deberían ser. Esto nos motivó en recuperar este legado cultural para hacerlas oíbles y tangibles.

Ese afán investigador de los artistas de vanguardia, que han sido nuestros maestros espirituales, nos llevó a iniciar el rescate de estas inquietudes y descubrimientos que han sido la base de muchas experimentaciones actuales. Dar de nuevo forma y sonido a esos bocetos, imágenes o pensamientos, significaba repensar su utopía y confrontarla con la presente. Para nuestro grupo de investigación significaba también el origen del concepto de intermedia, de esas prácticas artísticas híbridas que abren nuevas posibilidades de creación y comunicación.

El periodo elegido de las obras a reconstruir lo hemos situado entre dos fechas significativas: una en el año 1909 que corresponde al primer manifiesto del *Futurismo* (movimiento con un proyecto claramente vanguardista de transformación de todos los ámbitos de la vida a pesar de sus contradicciones) y otra el año 1945 con la publicación del primer manifiesto de un movimiento vanguardista del ámbito español, el *Postismo*, que venía a potenciar lo que ha quedado de todas las vanguardias anteriores, y que además atendieron a la sonoridad del lenguaje, donde aparecen aspectos y actitudes que posteriormente en la posmodernidad se desarrollarán. Esta fecha es también el final de la Segunda Guerra Mundial que afectó a todos los campos, no siendo ajeno tampoco el arte.

Hemos querido atender no sólo a las obras de los grandes movimientos (Futurismo, Dadá, Bauhaus, Surrealismo), sino también a otros movimientos menos conocidos del ámbito europeo (Activismo húngaro o Surrealismo portugués) o de Hispanoamérica (Creacionismo, Estridentismo, Poesía Negrista...) y también del ámbito español (Ultraísmo, La Orden de Toledo, Postismo ...), para terminar atendiendo de forma puntual a Valencia (a través del *Altavoz del Frente*) donde su vanguardia la mostró también en el campo de batalla, a través del compromiso de los intelectuales en la Guerra Civil de 1936-39.

En el proceso de reconstrucción de las obras elegidas nos han ido apareciendo los antecedentes de muchas manifestaciones artísticas actuales, como los *complejos moto-ruidistas* del futurista Depero con la escultura sonora; las manipulaciones de discos de gramófono de Moholy-Nagy, Hindemith y Ernst Toch con la música concreta y del trabajo de los Dj's; las acciones públicas de los dadaístas berlineses con el activismo social; las descripciones del libro *El arte de los ruidos* de Russolo con el paisaje sonoro o con el uso del *sampler* en la electroacústica; las escapadas sin rumbo de La Orden de Toledo creadas por Buñuel, Lorca, Dalí o Alberti con la *Teoría de la Deriva* de los situacionistas..., y así muchos otros ejemplos que nos ha hecho descubrir las génesis de inquietudes actuales, aunque el contexto y el sentido hayan cambiado.

Y en todo este recorrido hemos contado con la colaboración y entusiasmo de muchas personas que nos han ayudado y participado en la realización del proyecto, como para llevar a cabo las *"danzas mecánicas"* de Foregger; a los que han ofrecido su voz para declamar las poesías fonéticas en tantos idiomas; los que nos invitaron a perdernos por las calles de Toledo y escuchar cantar las monjas a las seis de la mañana; también a las personas del archivo histórico del futurismo en Italia que con tanta amabilidad y paciencia atendieron nuestro apasionamiento de búsqueda ..., y cómo no, el placer de poder escuchar a una abuelita sobre el futurista Fortunato Depero en el café *Due Colonne* de Rovereto, que nos hablaba emocionada de los ruidos y susurros de *"Depero, mi amigo..."*. Esta investigación nos ha llevado a otras sorpresas como descubrir que en la Valencia de la posguerra se encontraba un club de amigos llamado *La Bicicleta Voladora* (porque todos volaban a otros lugares) y un grupo literario surgido de él y que estaba muy cercano al Postismo, realizó varias publicaciones modestas en forma de sobre de carta llamado *El Sobre Literario*, donde reunían poemas y dibujos, siendo uno de sus colaboradores nuestro compañero y maestro el escultor José Esteve Edo. Nunca tan cerca, por eso mismo -si algo nos ha ofrecido este proyecto- es sentir el eco de nuestros amigos.



Grupo de Investigación *Laboratorio de Creaciones Intermedia*



El Grupo de Investigación *Laboratorio de Creaciones Intermedia*, en la Casa Museo Depero de Rovereto, Italia. Abril, 2004.

índice

investigación y reconstrucción

<i>futurismo italiano (1909-1945)</i>	20
<i>cubofuturismo y constructivismo ruso (1912-1930)</i>	52
<i>bauhaus (alemania, 1919-1933)</i>	66
<i>dadá (1916-1923)</i>	84
<i>agit-prop y pensamiento crítico (1918-1943)</i>	99
<i>activismo (hungría 1915-1925)</i>	102
<i>creacionismo (chile hacia 1912)</i>	103
<i>estridentismo (méxico 1921-1927)</i>	107
<i>ramonismo (1915-1936)</i>	118
<i>la orden de toledo (1923-1936)</i>	120
<i>altavoz del frente (madrid-valencia 1936-1939)</i>	128
<i>postismo (españa, 1945)</i>	132
<i>epilogo, los cafés literarios de madrid</i>	134
<i>traducciones</i>	137
<i>agradecimientos</i>	172

Miguel Molina Alarcón *Reconstruir, recrear o visitar la resonancia del arte sonoro de las vanguardias (¿versión o perversión?)*
Investigador Responsable del *Laboratorio de Creaciones Intermedia*.

En la actualidad, hablar de *Arte Sonoro* (o *Sound Art*) ya no nos resulta extraño, su vocablo ya es incluido en los nuevos diccionarios de Arte Moderno y se realizan múltiples muestras en museos y galerías bajo este epígrafe. Esto ha llevado a su consiguiente teorización y por supuesto- también la creación de un producto diferenciador para el mercado artístico (ya no es sonido volátil para una sala de conciertos, sino el sonido convertido en objeto/concepto para una galería o museo).

En cuestiones artísticas, la práctica siempre suele anteceder a su teoría, ya que apenas hace treinta años (finales de los setenta) que se empezó a hablar de *Arte Sonoro*, eso no quiere decir que anteriormente no existiera, simplemente al igual que ocurre con las lenguas- es necesario escribir sobre ello, crear una gramática diferenciadora que le otorgue su propio lugar y especificidad, aunque su resultado provenga de un mestizaje (característica de la identidad de todo medio artístico). Es por ello, que denominaciones anteriores, venían a ser como extensiones adjetivales de los medios artísticos reconocidos: musicalismo, poesía fonética, escultura sonora, cine absoluto, música gráfica o visual, audioinstalación, etc.

Si buscamos los orígenes de esta práctica, difícilmente la encontraremos solamente en el arte cinético o en la mismísima Vanguardia Histórica, porque toda manifestación sonora en el pasado no se podía separar del espacio arquitectónico, de su vinculación con lo escultórico, pictórico o de cualquier otra visualidad del contexto (ya sea político, religioso o social) donde se producía dicho hecho sonoro. Así, un ejemplo como la catedral medieval, podríamos concebirla como una gran instalación artística, donde muy bien podríamos afirmar que se interrelaciona a la vez el Sound Art, Performance, Ensamblaje, Op Art, Food Art, PublicArt..., e inclusive los cinco sentidos. Quizá, la historiografía nos ha mostrado un estudio compartimentado de las artes que nos ofrece un significado bien distinto si -en cambio- lo estudiáramos en su propia relación y conjunción.

Lo cierto es que siempre ha habido una comunicación e influencia recíproca de todas las artes a lo largo de la historia, aunque la propia especialización haya separado su estudio y educación. Precisamente, una de las razones que ha llevado a emprender este proyecto de investigación en el contexto de esta Universidad y especialmente desde el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, es recuperar un lenguaje el sonoro- en su estrecha relación con el lenguaje de las artes visuales. La vieja dicotomía decimonónica entre artes espaciales y temporales debe romperse para dejar libre sus propias transgresiones espacio-temporales. En los últimos años, se ha ido incorporando en los Estudios de Bellas Artes la enseñanza del lenguaje del sonido, no ya solamente por las nuevas tecnologías del audiovisual y multimedia, sino por su vinculación con otras artes: la escultura, la pintura, la performance, la instalación, arte público..., teniendo además en algunos centros una entidad propia como Arte Sonoro (de *material a materia* de arte).

Otra de las causas que nos ha llevado a emprender este proyecto de investigación de reconstrucción de obras artístico-sonoras de la Vanguardia Histórica, ha sido por la escasez de piezas de esta naturaleza que han sobrevivido a la actualidad. Las razones son múltiples, una por los propios condicionantes del sonido que exige una partitura o ser grabado, y en muchos de estos casos se ha perdido y no se realizó grabación alguna (teniendo en cuenta que la tecnología de grabación de estos años era muy limitada y restringida), y otra por el propio carácter experimental de los materiales utilizados, que muchas veces se escapaban a los tradicionales de la pintura y la escultura (ensamblajes, escenografías y vestuarios para ballets y obras teatrales, acciones públicas), siendo utilizados sólo para el momento, olvidados o destruidos, y no valorados en una primera instancia por el coleccionismo. Hay que tener en cuenta además, que estos años corresponde al periodo de entreguerras, donde mucho de estos movimientos artísticos eran perseguidos o tuvieron que abandonar la obra a la suerte de los acontecimientos.

A partir de la segunda mitad del siglo veinte, la aparición de los museos de arte contemporáneo y del coleccionismo ligado a ellos, tomó conciencia que muchas de las obras emblemáticas de la vanguardia se encontraban perdidas. Se empezó a valorar todo un arte menor, como las revistas, manifiestos, panfletos..., decisivos para entender el sentido de la vanguardia. En ellos aparecían referenciadas obras y manifestaciones decisivas del proyecto vanguardista que habían desaparecido. En una primera instancia se recurrió a los propios artistas para su reconstrucción que garantizaba el valor de la autoría. Un ejemplo claro son los *ready-mades* de Marcel Duchamp, donde la mayoría de estos objetos encontrados por él entre 1913 y 1917 estaban perdidos, aunque dado su carácter industrial cualquier otro de su serie podría ser reemplazado, la diferencia venía marcada por la firma del artista. En

1964, en pleno auge del Arte Pop (llamado también Neo-Dadá), Arturo Schwarz realiza una edición firmada por el artista de trece de sus *Ready-mades*, en múltiples de ocho ejemplares, para ser expuestos y vendidos en su Galería de Milán. Esto permitía que diferentes museos o colecciones particulares pudieran poseer un urinario o portabotellas, obras claves del arte del siglo XX. Esta iniciativa -entre recuperación patrimonial y operación comercial- para muchos podría ser contradictoria con el carácter anti-artístico inicial por ejemplo- de su urinario *Fontaine* en la exposición de los Indépendants (1917). Pero un artista no vive sólo de conceptos, y Duchamp tuvo que sobrevivir en años difíciles -en gran medida- haciendo de corredor de las obras de sus amigos vanguardistas.

En estos años se reconstruyeron otras obras fundamentales del arte moderno, que ya no eran necesariamente esculturas o pinturas, sino espacios creados por el propio artista que por diversas razones habían sido destruidos, como el *Espacio Proun* de El Lissitzky creado en 1923 y reconstruido en 1965 para el Van Abbemuseum de Eindhoven; al igual que la *Habitación de flores* (1925) de Theo van Doesburg, reconstruido en 1968. En otras ocasiones se han realizado réplicas a partir de fotografías, dibujos o de filmaciones como es la máquina de iluminación eléctrica *Das Lichtrequisit (El requisito lumínico)*, 1922-30) de Moholy-Nagy, que fue realizada en 1970 por el MIT (Massachusetts Institute of Technology, USA) bajo la supervisión de la viuda de Laszlo Moholy-Nagy. Posteriormente, en los años ochenta, hemos de destacar las reconstrucciones de los contrarrelieves de Vladimir Tatlin realizados para la Annely Juda Fine Art de Londres, y el Merzbau 1 llamado *La catedral de la Miseria Erótica* (1920-36) de Kurt Schwitters, que estaba situado en su estudio de Hannover y era un espacio constituido de materiales encontrados que progresaba constantemente, pero que fue destruido en un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial. En ocasión de una exposición en el Sprengel Museum de Hannover en 1988, fue recreado este espacio por Peter Bissegger bajo los consejos de Ernst Schwitters (hijo del artista). Destacamos también la reconstrucción de la sala donde se realizó la *Primera Feria Internacional Dadá* (1920) en la galería berlinesa del Dr. Otto Burchard, acontecimiento clave de la proclamación del dadaísmo como un concepto universal e influyente. A partir del estudio de los documentos fotográficos del evento, así como de imágenes impresas en revistas o de las propias obras que habían sobrevivido, se realizó la reconstrucción en 1988 por Helen Adkins en colaboración con Hanns-Rudolf von Wild (dirección técnica, arquitectura) y Michael Sellman (dirección artística, pasquines). Esta reconstrucción se realizó para la *Berlinische Galerie* de Berlín donde se expone permanentemente.

Hasta ahora nos hemos referido a reconstrucciones plásticas, ensamblajes y creación de espacios, que han sido clarificadores para entender los orígenes del arte de la instalación y del uso de nuevos materiales, pero si nos detenemos a lo referente a obras donde ha sido utilizado el lenguaje sonoro simultáneamente al lenguaje visual, encontramos muchos menos ejemplos (si descartamos las analogías musicales en la pintura o escultura), porque la documentación que nos ha llegado ha sido más limitada, especialmente como anteriormente señalábamos- por la escasez de grabaciones sonoras o por la inexistencia de una partitura, dado su carácter muchas veces- extramusical. Algunas iniciativas se han centrado especialmente en la declamación de la poesía fonética, que al ser publicados los poemas en libros, revistas y panfletos, han podido ser declamados años después por los propios autores, tal es el caso de los dadaístas Raoul Hausmann y Richard Huelsenbeck que en los años cincuenta y sesenta fueron grabados los poemas sonoros que recitaban en las veladas dadaístas de 1916-1920. El intento de recuperar todo el legado de la poesía sonora de las Vanguardias en la propia dimensión que fueron concebidas, llevó a poetas contemporáneos a rescatar de su silencio los orígenes de esta poesía que les servía como hilo conductor a sus propuestas actuales diferenciadoras. En este sentido destacaríamos al poeta Arrigo Lora-Totino, que reunió en su edición antológica *Futura, poesía sonora* (Milán, 1978), las interpretaciones que se habían realizado de poemas futuristas, dadaístas, Zaum, Simultaneístas..., hasta llegar a la contribución de la poesía sonora actual, realizada por los propios autores. Iniciativas en España destacaríamos la realizada en los años ochenta por el grupo Glotis -del que formaban parte entre otros Javier Maderuelo y Llorens Barber- con su serie de programas para la radio llamados "*Poesía y músicas fonéticas*", donde interpretaban poemas fonéticos del dadaísmo y futurismo italiano; también en Valencia, con el poeta visual y performance Bartolomé Ferrando, interpretó en estos años -a modo de acción- los poemas sonoros del dadaísta Hugo Ball. En la actualidad, las mayores facilidades para la grabación sonora, permite conocer la poesía fonética en la propia dimensión que el autor la ha concebido, interviniendo inclusive en las posibilidades de manipulación de la voz por los sistemas de grabación y tratamiento electrónico.

Además de la poesía sonora, en otros ámbitos como la música, la radio, los instrumentos inventados, el espacio escénico o de la acción pública; las obras más innovadoras y experimentales nos han llegado de forma fragmentaria. Un caso es la música del movimiento futurista, las partituras y documentos sonoros que nos han llegado, no reflejan la radicalidad que se desprenden de los textos y manifiestos. Esto no explica que no lo supieron aplicar, sino por ejemplo el *Intonarumori* de Luigi Russolo, un instrumento experimental creado por él y Ugo Piatti, que debería de encargarse de explicar su libro *Arte de los Ruidos* (obra clave para entender el Arte Sonoro), y que pudo realizar varios conciertos, pero no sobrevivió a la Segunda Guerra

Mundial. La única grabación en disco de 78 r.p.m., es de carácter comercial quedando los *intonarumori* como fondo anecdótico de una orquesta convencional. Fue necesario, en ocasión de una muestra sobre L. Russolo en 1977 (comisariada por G.F. Maffina), que se tomara la iniciativa de reconstruir sus *intonarumori*, que fueron finalmente realizados por M. Abate y P. Verardo para la ASAC Biennale di Venecia. Esto permitió interpretar la única partitura existente de L. Russolo (fragmento de *El despertar de la ciudad*, publicada en Lacerba en 1914). Con esta reconstrucción e interpretación (aunque limitada), ha servido -en cambio- para confirmar la influencia y ruptura de las propuestas futuristas. Esto es extensible a las piezas de Marinetti para la Radio, sus *Cinco Síntesis Radiofónicas* de 1933 han sido reinterpretadas posteriormente, y viene a ser un precursor en el uso del silencio y del collage sonoro.

Pero no todo ha sido reconstrucción histórica, sino que ha habido otras iniciativas que han intentado reactualizar dichas propuestas con la mirada contemporánea, sacarlas de su urna museística y darle nuevos sentidos. Estas revisitación de la vanguardia se ha realizado especialmente cuando existe una grabación histórica del autor y ya no se trata de interpretar lo interpretado, sino darle una nueva vigencia con nuestro tiempo. Un ejemplo ha sido con la *Ursonate* (1922-32) de Kurt Schwitters, esta pieza clave en la poesía fonética y dadaísta fue grabada por el autor en los años treinta, y ya no se trataba de repetirla, de volver a hacer lo hecho, sino que es una pieza en proceso, en continua evolución como así fue su propia obra que estuvo cambiando durante diez años (como sus *merzbau*). Los artistas participantes en el *SchwittCD* son los resultados del evento llamado "MERZmuseum" de 12 horas de duración, realizado en septiembre de 1999, como contribución al proyecto "Art Barns", y con la colaboración de la Kunstradio de Austria. Las realizaciones fueron transmitidas por diferentes medios, ya sean desde una Webcam privada, por teléfono o vía Snail Mail, creando en su conjunto un *merz on-line* (o *Merzmuseum*) que reflejaban la simultaneidad de diferentes medias, como en su día trabajó también Schwitters. Igualmente su obra fue reinterpretada con la mayor libertad reactualizando su obra con nuevos puntos de vista, desde el *nonsense* al ciberespacio.

Otro ejemplo en este sentido, ha sido con la obra *Weekend* (1930) de Walter Ruttmann, pieza pionera del comienzo del cine sonoro, donde el autor se sirvió del sonido óptico de grabación -apenas iniciado en el cine- para realizar un "film para los oídos", ya que no había imágenes sino el montaje al modo filmico de sonidos grabados que escuchó en un fin de semana, la obra fue concebida para ser transmitida por la radio. Con esta pieza Ruttmann traslada al sonido sus investigaciones del cine puro (música para los ojos), siendo con ello un antecedente de la música concreta, el paisaje sonoro y también de la mezcla de diferentes fuentes sonoras. Esto llevó a que diferentes Dj's realizaran a partir de la obra de Ruttmann un homenaje con nuevas *remixes* de *Weekend*.

Con todos estos referentes, que van de la reconstrucción a la recreación de las Vanguardias, nuestro grupo de investigación ha iniciado este proyecto con el fin de recuperar otras obras artístico-sonoras que creemos fundamentales y pioneras de lo hoy llamamos Arte Sonoro, y que son a su vez, los antecedentes de un Arte Intermedia, que apunta a nuevos medios de expresión, surgidos en la propia interrelación entre las distintas disciplinas.

Los criterios que hemos elegido en la selección de las obras han sido varios, en primer lugar que dichas piezas sonoras se encontraran perdidas o destruidas y que no hayan sido reconstruidas anteriormente, y de existir alguna, que ofreciéramos otra interpretación de la misma. En segundo lugar, que las obras a reconstruir contuvieran aspectos novedosos en su aportación al arte sonoro y que de alguna manera fueran antecedentes de corrientes actuales: paisaje sonoro, arte radiofónico, manipulación de discos, activismo público, poesía fonética, escultura e instalación sonora, etc. Además, hemos creído oportuno incluir algunos documentos sonoros inéditos en soporte CD, que han sido realizados por los propios autores vanguardistas, con el fin de dar a conocer más ampliamente estas aportaciones originales. La vinculación colectiva, se ha extendido en nuestro proyecto, que hemos contado con la colaboración de personas y entidades externas al grupo, que lo ha enriquecido y mejorado, sin ellos no hubiera sido igual.

Con los movimientos de vanguardia hemos procurado recuperar algunos *-ismos* poco conocidos y darles su voz (especialmente en el contexto español e hispanoamericano), porque creemos que han sido silenciados en muchas antologías -por ejemplo- de la poesía sonora, y es una deuda que tenemos para con ellos.

Nuestro trabajo de investigación ha ido desde la búsqueda de las fuentes originales -como si de unos arqueólogos se tratara- para que a partir de estos fragmentos (dibujos, textos, fotografías, testimonios) acercarnos al imaginario de su reconstrucción, con las dificultades que conlleva el realizarlo en un contexto actual que no es el mismo, y con unos medios que difícilmente pueden ser iguales. En este proceso -entre técnico e ideológico- ha significado un viaje de reflexión y replanteamiento, de descubrir y sentir en nuestras manos y oídos el contagio por la pasión de intervenir y destapar sus sonidos, como si de pronto recuperaran la vida.

Entre la reconstrucción y la recreación o de la versión a la perversión, ante todo hemos procurado respetar a los autores; tal vez los hemos reinventados sin pretenderlo, con nuestra mirada interesada. Nuestro acercamiento ha sido el devolverles la voz, el seguir debatiendo, porque donde hay ruido hay vida -decía Russolo- y el susurro nos enseña a saber escuchar lo desapercibido.

Notas

¹ De los Diccionarios de Arte Moderno consultados anteriores a 1990 no se ha encontrado el vocablo *Sound Art* (*Arte Sonoro*), solamente posteriores, como en *Art Speak* (N.Y., 1990) y en *Estilos, Escuelas y Movimientos* (Ed. Blume, 2002).

² Destacaríamos una de las primeras muestras con el título *Para los ojos y los oídos* (Galería Courdier & Ekstrom de Nueva Cork, 1964), o posteriores en los ochenta: *L'oreille oubliée* (Galerie du CCI/Centre Georges Pompidou, 1983), *A Noise in Your Eye!* (Arnolfini Gallery, Bristol 1986), y en los noventa: *Zeitgleich* (may, Tirol 1994), *Murs du son* (Ville Arson, Niza 1995), *Klangkunst* (Akademie der Künste, Berlín 1996), *Musiques en scène* (Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, 1998-99) y *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada* (Koldo Mitxelena, San Sebastián 1999). Finalmente en la última década: *Sonic Boom. The Art f Sound* (Hayward Gallery, Londres 2000), *Resonancias* (Museo Municipal de Málaga, 2000) o la reciente *Sons & lumières* (Centre Georges Pompidou, Paris 2004-05).

³ Como es el caso de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (prof. Jose Antonio Sarmiento), de Bilbao (prof. Mikel Arce) o en Valencia (Leopoldo Amigo, Gema Hoyas o Miguel Molina). Aunque prácticamente en todas las facultades se ha introducido aunque sea parcialmente -las contribuciones de los artistas que trabajan con el lenguaje sonoro.

⁴ Ver catálogo *Dadá y Constructivismo*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989. pp. 164-165. Comisario de la exposición: Andrei Nakov.

⁵ *Op.Cit.* pp. 166-169

⁶ *Op. Cit.* pp. 153-156

⁷ *Op.Cit.* pp. 172-173

⁸ Ver ADKINS, Helen: "Primera Feria Internacional Dadá", en el catálogo *Berlín Punto de Encuentro*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989. pp. 151-163. Dirección. Simón Marchand Fiz. Esta misma reconstrucción fue expuesta en la exposición *Berlín Siglo XX. La Colección de la Berlinische Galerie*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 2000, pero adaptándose a las condiciones de la sala del museo.

⁹ En este sentido estaría la exposición *Analogías Musicales*. Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2003.

¹⁰ Escuchar CD: *Raoul HAUSMANN-Poemes Phonétiques*. Ed. KAON-Musée Départemental D'Art Contemporain de Rochechouart. Francia, 1997.

¹¹ En el CD: *lunapark 0,10*. Ed. sub rosa. Bruselas, 1999. Grabaciones originales de Huelsenbeck, Apollinaire, Maiakovsky, Kurt Schwitters, Antonin Artaud, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, James Joyce, Gertrude Stein y otros.

¹² Caja de 5 CD (reedición de Lp's): *Futura, poesía sonora*. Cramps Records, Milan 1978. Antología histórico-crítica de la poesía sonora a cargo de Arrigo Lora-Totino, con la participación de varios intérpretes.

¹³ Disco registrado en 1924 (nº de registro R 6919) y puesta a la venta por la Società Nazionale del 'Grammofono' (la voce del padrone). Contiene 2 temas: *Serenata y Corale*, (de Antonio Russolo) para instrumentos e *intononarumori* de Luigi Russolo.

¹⁴ Incluida en el CD *Futurismo Musicale Vol. 2 I Suoni e i Rumori*. Documenti Sonori del Futurismo Italiano. Ed. Fonoteca, Roma, 1995. El Vol. 1 incluye los poemas fonéticos declamados por el propio Marinetti entre los años veinte y cuarenta.

¹⁵ Grabaciones editadas en el disco *Musica Futurista*, Cramps Records, Milán, 1986 y reeditado en el disco-libro *Marinetti La Radio Futurista*. Ediciones Radio Fontana Mix/Auda-E.S.E., Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1993.

¹⁶ Esta obra fue grabada en disco de 78 r.p.m el 5 de mayo de 1932, el mismo año que terminó de rehacerla. Hay dos versiones, una corta en el CD: *Futurism & Dada Reviewed* (Ed. Sub Rosa) y una versión larga en el CD: *Kurt Schwitters Ursonate* (Ed. Wergo, 1993).

¹⁷ Aspecto que las artes plásticas llevan ventaja respecto a la música, para que exista Bach hay que volverlo a interpretar, en cambio no necesitamos esculpir de nuevo el *David* de Miguel Angel para conocerlo, simplemente hay que ir a verlo. Con la posibilidad de las grabaciones originales debían evitar esta cuestión, pero éstas tienen el problema de ser una segunda versión por muy perfecta sea la grabación- como fotografiar o filmar una obra de arte, solamente sería idónea cuando está concebida expresamente para ser grabada, como ocurre con mucha de la música concreta y electroacústica.

¹⁸ Publicado en CD: *schwittCD. A contribution to MERZmuseum*. Ed. ORF. Austria, 2002

¹⁹ Editado en mini-CD: RUTTMANN, Walter *Weekend*. Ed. Metamkine, Francia.

²⁰ Editado en CD: RUTTMANN, Walter *Weekend Remixed*. Ed. Intermedia / Strunz. Con los *remixes* de DJ Spooky, Mick Harris, Ernst Horn, John Oswald, To Rococo Rot y Klaus Buhler

futurismo italiano (1904-1944)

Miguel Molina Alarcón

Futurismo (1909-1944)

Profesor responsable del *Laboratorio de Creaciones Intermedia*.

Para muchos autores es con el movimiento futurista cuando se inicia más claramente el concepto de vanguardia artística, entendida como intervención directa en la sociedad para transformarla y cambiarla, según nuevos modelos programáticos que quedan expresados en sus manifiestos. Ya es sintomático que el primer *Manifiesto del Futurismo* de Marinetti sea publicado fuera de Italia, en un periódico importante de gran tirada como *Le Figaro* de París (20 de febrero de 1909), una ciudad centro del arte y de la política en aquel momento. Con este acto público e internacional en un medio de comunicación de masas, le concede a su proclama una capacidad que vaya más allá de un círculo puramente artístico. Es por ello, que manifiestos posteriores se elaboraran desde el arte a todos los ámbitos de la vida: de los manifiestos de renovación artística de la pintura, escultura, teatro, música, cine..., a los manifiestos de cambio social de la política, la guerra, el maquinismo, la radio, el vestido, la comida, etc. Sus militancias político-artísticas que van del anarquismo al fascismo, y de su alistamiento de voluntarios en la guerra, aunque no justificadas, hay que entenderlas como una voluntad de aliarse con los agentes transformadores de la historia, de llevar a su realización última su ideario vanguardista, de estar en primera fila en la destrucción rápida del pasado (vanguardia militar y artística tiende a confundirse). Posiciones opuestas, como los futuristas rusos de defensa de la revolución bolchevique o de los dadaístas que desertan de la guerra, son igualmente posiciones comprometidas y militantes.

En cuanto a nuestro interés de incluir este movimiento en nuestro proyecto es fundamental, ya que son iniciadores de muchos aspectos que posteriormente se han desarrollado en el arte sonoro: la poesía fonética (con las *parole in libertà* de Marinetti y la *onomalingua* de Depero), el ruido (concepto y práctica iniciada en *“el arte de los ruidos”* de Russolo), las acciones públicas (veladas y otros espectáculos futuristas que anteceden la audio-performance), las maquinas sonoras inventadas (como los *intonarumori*, *rumoroarmonio* y *arco inarmónico* de Russolo o los complejos moto-ruidistas de Depero y Balla), y también el arte radiofónico (con las *síntesis radiofónicas* de Marinetti o la *Lírica radiofónica* de Depero).

Se ha conservado algún ejemplo de estas obras, pero muchas de ellas no han sobrevivido o sólo tenemos referencia a través de dibujos y fotografías. A partir de los años setenta se ha iniciado en la recuperación de algunas obras perdidas, como por ejemplo los *Intonarumori* (órgano de ruidos) de Luigi Russolo, que fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial y que en 1977 el Archivi delle Arti Contemporanee della Biennale di Venecia organizó una exposición sobre la obra de Russolo y para la ocasión el comisario Gian Franco Maffina hace reconstruir cinco de los veintiuno intonarumori según los planos originales del autor. Esto sirvió para interpretar algunos fragmentos de la partitura *Risveglio di una città* (“Despertad de una ciudad”) de Russolo. En cuanto a la poesía fonética es Arrigo Lora-Totino quién más ampliamente recopila y declama los poemas dejados por los futuristas (Marinetti, Balla, depero y Farfa) en su antología *Futura, poesia sonora* (Cramps Records, Milán, 1978). Respecto a la música es Daniele Lombardi el que mayormente ha rescatado partituras conservadas y las ha interpretado, aunque la mayoría de ellas son reducciones a piano, no dando una idea clara de las innovaciones que pretendían; en cambio el grupo *Russolo Ensemble* ha intentado introducir en sus conciertos otros instrumentos como el *intonarumori* y el *arco enarmonico*, además de darle el carácter de espectáculo futurista, aunque sin llegar a la provocación de aquellos. En cuanto a construcciones plástico-sonoras se han reconstruido en menor medida, si exceptuamos el *Complexo Plastico Colorato Motorumorista di scomposizione a Stratti* (1915) de Depero realizado por el *Atelier Guillaume di Parigi* a partir de una fotografía, pero que quedan muchas otras obras perdidas y sólo referenciadas en dibujos, textos y fotografías.

Es por ello, que nuestro grupo de investigación ha creído oportuno recuperar algunas de estas obras, para comprender y apreciar en su máximo sentido la integración de su forma, movimiento y sonoridad que plantean. Se ha llevado a cabo la reconstrucción de varios complejos motoruidistas de Fortunato Depero, después de acceder al material conservado en el *Archivio del '900 y Centro Internazionale Studi sul Futurismo del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART, Italia)*, que nos ha permitido estudiar los dibujos y anotaciones realizadas por el propio Depero. Han sido muy apreciables también las aportaciones de Carlo Prosser del *Archivi Storici* del MART, que nos ha cedido para esta exposición, dos de sus reconstrucciones moto-ruidistas realizadas por él.

Se ha realizado también algunas reinterpretaciones de los ejemplos de obras que Balla y Depero ponen en referencia a su manifiesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (1915) y que no existen imágenes de ellas, sino que los miembros del grupo las han entendido como resultado de *“emociones experimentadas”*.

Otras obras reconstruidas corresponden al vestuario aplicado a ballets y al teatro futurista, donde se integraba plástica, sonido, cuerpo y movimiento. Se ha recogido los dibujos, pinturas y en su caso fotografías, del ballet *Anihccam del 3000* (1924) con su declamación onomalingüística, y de los bocetos de algunos guantes moto-ruuidistas de Depero, destinados a las bailarinas. También se ha programado el diseño de pijamas para los comensales de un menú táctil de Fillià.

Otro aspecto importante ha sido en cuanto a las aportaciones de los nuevos medios de comunicación de masas utilizados por los futuristas, como es el caso de la radio, se ha llevado a cabo algunos de los guiones radiofónicos planteados por Depero en su *Liriche Radiofoniche* (1934) y en su obra pionera del uso del teléfono en el poema onomalingüístico "Incroici Telefonici" (hacia 1920-22). Hemos añadido la declamación de algunas postales de Giacomo Balla, como antecesor del Mail Art y del concepto de postal sonora. Con estas obras se pretendía complementar a las ya interpretadas sobre la radio de *Cinque sintesi radiofoniche* (1933) de F. T. Marinetti.

Por último hemos recreado una Velada Futurista a partir de los documentos sonoros conservados de declamaciones de Marinetti, Balla y Cangiullo, así como de las canciones de variedades de Rodolfo de Angelis, todo ello con la grabación actual del ambiente sonoro del café *Giubbe Rosse* de Florencia donde frecuentaban los futuristas y de los insultos que ellos provocaban.

Hemos creído oportuno incluir también la aportación del futurismo en otros países, como es el caso de Portugal con José Almada-Negreiros que realizó varias manifestaciones públicas en cafés y teatros con sus manifiestos, incorporando su voz original y recreando el ambiente de donde se realizó.

Notas

Bibliografía sobre el futurismo

- BELLI, Gabriella: **Depero Futurista. Rome-Paris-New York 1915-1932 and more**. Ed. Skira, Milano, 1999.
- BIANCHI, Stefano: **La Musica Futurista. Ricerche e documenti**. Libreria Musicale Italiana Editrice. Lucca, 1995.
- CARUSO, Luciano (Comp.): **Manifesti, Proclami, Intervente e Documenti teorici del Futurismo 1909-1944**. Ed. SPES. Firenze, 1975. 4 vol.
- CRISPOLTI, Enrico: **Casa Balla e il Futurismo a Roma**. Istituto Poligrafico e Zecca dello Statu/Libreria dello Statu. Roma, 1989.
- DEPERO, Fortunato: **Liriche Radifoniche**. Editore Morreale. Milano, 1934.
- HULTEN, Pontus: **Futurismo & Futurismi**. Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Milano, 1986.
- LOMBARDI, Daniele: **Il Suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica**. Ed. Ricordi/LIM. Lucca, 1996.
- MANCERO, Juan Agustín: **"La Radio Futurista"** en Revista de la Asociación de Directores de Escena de España n°99. Enero-marzo 2004.
- RUSSOLO, Luigi: **El arte de los ruidos**. Ed. Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla-La Mancha/Dpto. de Cultura de la Diputación de Cuenca, 1998.
- SARMIENTO, José Antonio: **La Poesía Fonética: Futurismo/Dadá**. Ed. Libertarias/Prodhufi. Madrid, 1991.
- Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana**. Ed. Hiparión. Madrid, 1996.
- VV.AA.: **Vida y obra del portugués José Almada Negreiros (1893-1970)**. Revista Poesía n°41. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978

Discografía del futurismo

- 1918 Balli Plastici** (CD). As Disc. Italia, 1989. Interpreta Harmonia Ensemble.
- Futura Poesia Sonora** (5 CD's). Cramps Records. Milano, 1978. Antología a cargo de Arrigo Lora-Totino, con grabaciones originales e interpretaciones actuales.
- Futurism & Dada Rewiewed** (CD). Sub Rosa. Bruselas. Grabaciones originales e interpretaciones actuales.
- Futurismo Musicale. Archivi Sonori del Futurismo**. (CD 1 y 2). Fonoteca. Roma, 1995. Grabaciones originales e interpretaciones actuales.
- FuturisMusic. Piano anthology 1** (CD). Col legno. Salzburg, 2000. Interpreta Daniele Lombarda.
- Futurismo. The Soundtrack To A Type Face** (CD) P22 Records. Buffalo, 1998. Varios autores homenajean al Futurismo.
- Rodolfo De Angelis** (CD Iº, IIº y IIIº). Nuova Fonit Cetra. Italia, 1995. Grabaciones originales años treinta.
- Marinetti La Radio Futurista** (Libro-EP). Radio Fontana Mix/Ediciones Sonoras Experimentales. Cuenca, 1993. Interpretación actual.
- Mix Pierre Henry 03.2 Futuristie** (CD). Phillips Music Group France, 2001. Un particular homenaje de este creador de la poesía concreta del *arte de los ruidos* de Russolo.
- Musica Futurista** (doble CD-reedición doble LP). Cramps Records. Milano, 1986. Antología a cargo de Daniele Lombardi.
- Musica Futurista & Futuro. Pionieri del Nuovo Suono in Musica**. (CD). Fondazione Russolo-Pratella. Varese, 1997. Interpreta el grupo Russolo Ensemble.
- Musik um den Futurismus** (LP). Stasch ST05, Berlin, 1983.
- VIVENZA: Aerobruitisme Dynamique** (CD). Electro Institut. Grenoble, 1994. Una creación actual de Jean-Marc VIVENZA a partir de las teorías del Aeroruidismo de los futuristas.

futurismo italiano (1904-1944)

Balla Depero

Reconstrucción futurista del universo, 1915.

Abstractos futuristas. Publicado por vez primera en una hoja suelta de la *Direzione* del Movimento Futurista, Milán, 11 de marzo de 1915.

Con el Manifiesto técnico de la Pintura futurista y el prefacio al Catálogo de la Exposición futurista de París (firmado por Boccioni, Carra, Russolo, Balla y Severini), con el Manifiesto de la Escultura futurista (firmado por Boccioni), con el Manifiesto La Pintura de los sonidos, ruidos y olores (firmado por Carra), con el volumen Pintura y escultura futuristas de Boccioni, y el libro Guerrapittura de Carra, el futurismo pictórico se ha desarrollado, en 6 años, como superación y solidificación del impresionismo, dinamismo plástico y plasmación de la atmósfera, compenetración de planos y estados de ánimo. La evaluación lírica del universo, mediante las Palabras en libertad de Marinetti y el Arte de los Ruidos de Russolo, se funden con el dinamismo plástico para ofrecer la expresión dinámica, simultánea, plástica y ruidista, de la vibración universal. Nosotros, los futuristas Balla y Depero, queremos llevar a cabo esta fusión total, con el fin de reconstruir el universo y alegrarlo, es decir, recreándolo íntegramente. Daremos carne y hueso a lo invisible, a lo impalpable, lo imponderable, a lo imperceptible. Encontraremos equivalentes abstractos de todas las formas y todos los elementos del universo, después los combinaremos según el capricho de nuestra inspiración, para construir conjuntos plásticos que pondremos en movimiento. Balla comenzó estudiando la velocidad de los automóviles y allí descubrió la leyes y las líneas-fuerza esenciales. Después de más de 20 cuadros en la misma línea, descubrió que el plano del lienzo no permitía ofrecer en profundidad el volumen dinámico de la velocidad. Balla sintió la necesidad de construir, con alambre, planchas de cartón, telas, papel de seda, etc., el primer conjunto plástico dinámico. - **1. Abstracto.** - **2. Dinámico.** Movimiento relativo (cinematógrafo) + movimiento absoluto. - **3. Transparentísimo.** Debido a la velocidad y volatilidad del conjunto plástico, que debe aparecer y desaparecer de forma rápida e impalpable. - **4. Coloreadísimo y Luminosísimo** (mediante bombillas en el interior). - **5. Autónomo**, es decir, parecido sólo a sí mismo. - **6. Transformable.** - **7. Dramático.** - **8. Volátil.** - **9. Oloroso.** - **10. Ruidoso.** Ruidismo plástico simultáneo con la expresión plástica. - **11. Fulminante**, aparición y desaparición simultáneas con explosiones.

El parolibrista Marinetti, al que mostramos nuestros primeros conjuntos plásticos, nos dijo con entusiasmo: << El arte, antes de nosotros, fue recuerdo, reevocación angustiosa de un Objeto perdido (felicidad, amor, paisaje) y por lo tanto, nostalgia, éxtasis, dolor, lejanía. Por el contrario, con el futurismo, el arte se convierte en arte-acción, es decir, voluntad, optimismo, agresión, posesión, penetración, alegría, realidad brutal en el arte (Ej.: onomatopeyas.- Ej.: entonarruidos=motores), esplendor geométrico de las fuerzas, proyección hacia adelante. Por lo tanto el arte se convierte en Presencia, nuevo Objeto, nueva realidad creada con los elementos abstractos del universo. Las manos del artista pasatista sufrían por el Objeto perdido; nuestras manos anhelaban uno nuevo que crear. Es por esto que el nuevo Objeto (conjunto plástico) aparece milagrosamente entre las vuestras.>>

Construcción material del conjunto plástico.

Medios necesarios: Hilos metálicos, de algodón, lana, seda, de todos los tamaños, coloreados. Cristales de color, papeles de seda, celuloide, redes metálicas, materiales transparentes de todo tipo, coloreadísimos, telas, espejos, láminas de metal, papel de plata coloreado, y todos los materiales más llamativos. Ingenios mecánicos, electrónicos, musicales y ruidistas, líquidos químicamente luminosos de coloración variable; muelles, palancas, tubos, etc. Con estos medios construimos:

Rotaciones

1. *Conjuntos plásticos que giran sobre un eje* (horizontal, vertical, oblicuo).

2. *Conjuntos plásticos que giran sobre dos ejes:* a) en el mismo sentido, con velocidad diferente; b) en sentidos contrarios; c) en el mismo sentido y en el contrario.

Descomposiciones

3. *Conjuntos plásticos que se descomponen:* a) en volúmenes; b) en capas; c) con sucesivas transformaciones (en forma de conos, pirámides, esferas, etc.)

4. *Conjuntos plásticos que se descomponen, hablan, hacen ruido y suenan simultáneamente.*

descomposición	onomatopeya
forma +expansión	sonidos
transformación	ruidos
milagro	magia

5. *Conjuntos plásticos que aparecen y desaparecen: a) lentamente; b) con ritmo repetido (a escala); c) con explosiones improvisadas. Pirotecnia - Aguas - Fuego - Humos.*

El descubrimiento-invencción sistemático infinito mediante la abstracción conjunto constructivo ruidista, es decir, el estilo futurista. Toda acción que se desarrolla en el espacio, toda emoción vivida, será para nosotros la intuición de un descubrimiento.

Ejemplos: Al ver ascender velozmente un aeroplano, mientras una banda tocaba en la plaza, hemos intuido el Concierto plástico motorruidista en el espacio y el Lanzamiento de conciertos aéreos sobre la ciudad. - La necesidad de variar muy a menudo de ambiente así como el deporte nos hace intuir el Traje transformable (añadidos mecánicos, sorpresas, trucos, desapariciones de personas) - La simultaneidad de velocidad y ruido nos hace intuir la Fuente giroplástica ruidista. - El hecho de haber desgarrado y arrojado un libro al patio, nos hace intuir el Anuncio fonο-moto plástico y las Competiciones pirotécnico-plástico-abstractas. - Un jardín primaveral azotado por el viento nos hace intuir la Flor mágica transformable motorruidista. Las nubes que vuelan en la tempestad nos hacen intuir el Edificio de estilo ruidista transformable.

El juguete futurista.

En los juegos y en los juguetes, como en todas las manifestaciones pasatistas, no hay sino grotesca imitación, timidez (trenecitos, cochecitos, muñecos inmóviles, estúpidas caricaturas de objetos domésticos), *antigimnásticos o monótonos, aptos únicamente para atontar y envilecer al niño.*

Por medio de conjuntos plásticos nosotros construiremos juguetes que acostumbrarán al niño:

- 1) *a reír a carcajadas* (por medio de trucos exageradamente cómicos);
- 2) *a la máxima elasticidad* (sin recurrir a lanzamiento de proyectiles, latigazos, pinchazos por sorpresa, etc.);
- 3) *al desbordamiento imaginativo* (mediante juguetes fantásticos para ver con lentes, cajitas que se abran de noche, de las que estallarán maravillas pirotécnicas; ingenios transformables, etc.);
- 4) *a aguzar y a agilizar infinitamente la sensibilidad* (en el dominio sin límites de los ruidos, olores, los colores más intensos, más agudos, más excitantes);
- 5) *al valor físico, a la lucha y a la GUERRA* (mediante enormes juguetes que funcionen al aire libre, peligrosos, agresivos).

El juguete futurista será muy útil también al adulto, ya que lo conservará *joven, ágil, divertido, desenvuelto, dispuesto a todo, incansable, instintivo e intuitivo.*

El paisaje artificial.

Desarrollando la primera síntesis de la velocidad del automóvil, Balla llegó al primer conjunto plástico. Este nos reveló un paisaje abstracto de conos, pirámides, poliedros, espirales de montes, ríos, luces, sombras. Así pues, existe una analogía profunda entre las líneas-fuerza esenciales de la velocidad y las líneas-fuerza de un paisaje. Hemos descendido a la esencia profunda del universo y dominamos los elementos. Llegaremos así a construir.

El animal metálico.

Fusión de arte + ciencia. Química, física, pirotécnica continua, improvisada, del nuevo ser automáticamente parlante, vociferante, danzante. Nosotros futuristas, Balla y Depero, construiremos millones de animales metálicos, para la más grande de las guerras (conflagración de todas las fuerzas creativas de Europa, Asia, Africa y América, que sin duda seguirá a la actual y maravillosa pequeña conflagración humana). Las invenciones contenidas en este manifiesto son creaciones absolutas, generadas íntegramente por el Futurismo italiano. Ningún artista de Francia, Rusia, Inglaterra o Alemania intuyó antes que nosotros nada semejante o análogo. Solo el genio italiano, es decir, el genio más constructivo y arquitecto, podía intuir el conjunto plástico abstracto. Con éste, el Futurismo ha determinado su Estilo, que dominará inevitablemente durante muchos siglos de sensibilidad.

futurismo italiano (1904-1944)

Silvana Andrés Salvador

Conjunto de tres discos rotatorios y Fiera: Conjunto plástico moto-ruidista.

Obras realizadas a partir de *Progetto di complesso a tre dischi rotanti*, 1918-19 y *Fiera: Complesso plastico motorumorista*, 1924, Fortunato Depero.



Silvana Andrés, *Fiera: Conjunto plástico moto-ruidista*, detalles, 2004.

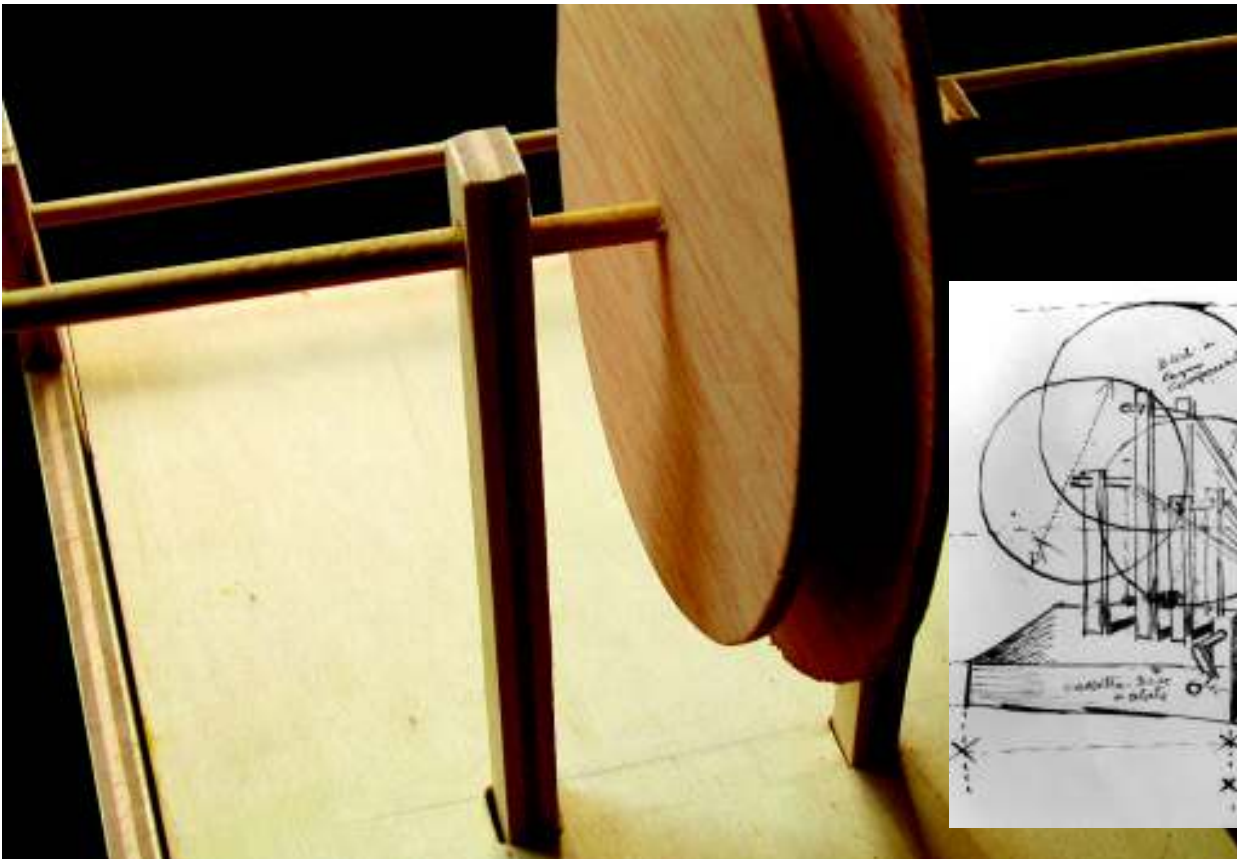


Imagen del fondo: Silvana Andrés, *Conjunto de tres discos rotatorios* detalle, 2004. En b/n: Fortunato Depero, *Progetto di complesso a tre dischi rotanti* 1918/19, 19,3 x 14 cm., Tinta china, Museo Depero, Rovereto. Página derecha: Silvana Andrés, *Fiera: Conjunto plástico moto-ruidista*, 2004. En b/n: Fortunato Depero, *Fiera: Complesso plastico motorumorista*, 1927.



IL COMPLESSO PLASTICO
MOTORVIMORISTA **DEPERO**
FIERA



futurismo italiano (1904-1944)

Carlo Prosser

Panoramágico y Conjunto de alambres giratorios

Obras realizadas a partir de *Panoramagico-complesso plastico quadro in moto*, 1926 y *Complessità di fili giranti*, 1916, de Fortunato Depero.

Conjugación plástica. Ya en el primer manifiesto manuscrito de 1914 *Complejidad plástica juego libre futurista el ser vivo artificial*, Depero anticipa los que serán los puntos relevantes de las teorías fijadas con Balla en el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo* de 1915 en el que los dos artistas escriben: «Encontraremos equivalentes abstractos de todas las formas y elementos del universo, después los combinaremos, según el capricho de nuestra inspiración, para construir conjuntos plásticos que pondríamos en movimiento»¹.

Después de que Marinetti hubiera visto los conjuntos plásticos en la presentación del manifiesto, escribió: «El arte, antes de nosotros, ha sido recuerdo, evocación angustiosa de un Objeto perdido (felicidad, amor, paisaje) y por eso nostalgia, estatismo, dolor, lejanía. Con el Futurismo en cambio el arte se convierte en arte-acción, es decir, voluntad, optimismo, agresión, posesión, penetración, alegría, realidad brutal en el arte (ej. onomatopeyas; ej. reproductores de ruidos = motores), esplendor geométrico de las fuerzas, proyección hacia delante. Así pues el arte se convierte en Presencia, en un nuevo Objeto, en una nueva realidad creada a partir de los elementos abstractos del universo. Las manos del artista reaccionario sufrían por el Objeto perdido; nuestras manos se atormentan en busca de un nuevo Objeto que crear. Es por ello que el nuevo Objeto (conjunto plástico) se materializa milagrosamente entre vuestras manos».

Tras varias visitas a la exposición de Boccioni², el gran interés hacia la misma se reaviva gracias a los nuevos experimentos que en el ámbito de la escultura emprende el autor. Esto es sólo el punto de partida de la búsqueda neperiana, que se manifiesta en una metamorfosis plástica abstracta. Él supera la relación con los elementos físicos aún presentes en las esculturas boccionianas para emprender un decisivo giro artístico. La nueva escultura será una realidad de rotaciones, descomposiciones, transformaciones, expansiones, onomatopeyas, sonidos y ruidos. Ya no será una escultura en sentido convencional, sino una construcción de alambres, superficies de cartón, telas, papel de seda, de materias y grosores diversos, pantallas transparentes, translúcidas, redes metálicas, espejos, y toda ella animada con artilugios mecánicos y eléctricos, musicales y ruidosos, con líquidos de colores y volátiles. La obra plástica se convierte en el equivalente de la realidad, por lo tanto realidad en sí misma, objeto³.

Los primeros conjuntos plásticos realizados por Depero se publican por primera vez en el manifiesto de 1915. El *Conjunto plástico de colores* carece de movimientos, si no fuera exclusivamente por la presencia de las líneas-fuerza como en las obras de Balla, se diferencia pues del *Conjunto plástico de colores autoruidoso de equivalentes en movimiento* y del *Conjunto plástico de colores autoruidoso simultáneo de descomposición por estratos* porque en éstos sí aparecen.

Desgraciadamente, su excesiva fragilidad, teniendo en cuenta las características que los distinguían (movimiento, ligereza y transparencia, ausencia de materiales aptos para los nuevos experimentos, los cuales obligaban a Depero a tener que apañarse con mecanismos rudimentarios con medios improvisados), además de los desplazamientos continuados, no han contribuido a su conservación.

Reconstrucción plástica. La decisión de reconstruir dos de los conjuntos plásticos, se tomó después de un minucioso análisis de los dibujos, documentos, fotografías y textos críticos del patrimonio del artista que están depositados en el Archivo del 1900 del MART⁴, que me han permitido materializar lo que en parte había quedado como teoría.

El *Conjunto de alambres giratorios* de 1916, interesante porque es muy similar a los conjuntos publicados en el ya citado manifiesto fijado con Balla, ha sido reconstruido siguiendo las indicaciones del dibujo original. El conjunto de rotaciones sobre un único eje horizontal, ha sido realizado usando una serie de tubos de plástico (escogidos por su ligereza y por ser fácilmente manipulables), de diámetros decrecientes encajados unos con otros, para sostener los *alambres giratorios*, hechos de acero armónico (ideal por sus características de flexibilidad), encajados en los soportes correspondientes a los diferentes diámetros para la composición de las cuatro esferas concéntricas; las poleas y el resto de los elementos del conjunto son de madera. El movimiento del todo se regula con una manivela, como indica Depero. Sería interesante notar que cada una de las series de *alambres giratorios* gira a velocidades diferentes en función del diámetro correspondiente.

Sin embargo *Panoramágico* de 1926, es especialmente interesante por sus movimientos, sus artilugios mecánicos, etc., como bien describe el artista en su *Conjunto plástico autoruidoso 1915-27* publicado en el libro *Depero Futurista* libro atornillado, texto que resume las experiencias del artista en su intento por superar la relación con el cuadro, para así realizar plásticamente lo que el cuadro representaba⁵. Para la reconstrucción se han seguido dos investigaciones preliminares: una para entender y resolver los movimientos del conjunto, articulados en distintos planos y con ángulos y movimientos diferentes, y otra para entender las proporciones entre los varios elementos, sus formas y colores. He recabado información importante de las distintas obras (dibujos, pinturas y tapices) contemporáneas al conjunto plástico, entre las cuales *Tren parido por el Sol* y *Fiesta de la silla*, que me han

proporcionado varias indicaciones acerca de las distintas tonalidades de los colores, ya que las dos únicas imágenes que lo representaban son en blanco y negro.

De este modo, mis experimentos e investigaciones han sacado a la luz algunos elementos de la historia artística de Depero que se habían perdido.

Notas

¹ BALLA, G. e DEPERO, F.: *Manifesto "Ricostruzione futurista dell'universo"*, Milán 11 de marzo de 1915.

² DEPERO, F.: *La mostra di Boccioni: Scultura futurista (breve commento)*, ms. 6840.

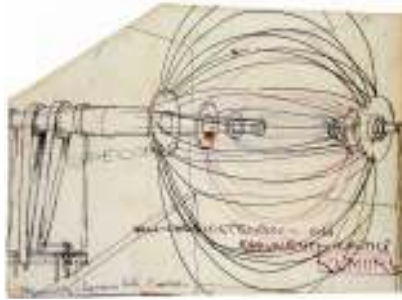
³ PASSAMANI, B.: *Fortunato Depero*, Ayuntamiento de Rovereto, Museos Cívicos, Galería-Museo Depero, 1981, capítulo quinto, *I complessi plastici moto-rumoristi*.

⁴ AA.VV.: *Guida all'archivio del '900. Bibliotca e fondi archivistici*, MART, Skira, Milán, 2003.

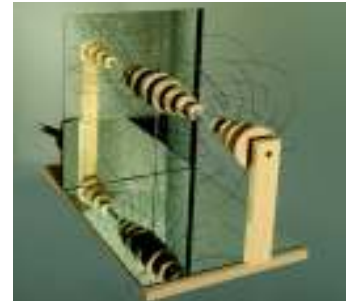
⁵ DEPERO, F. e AZARI, F.: *Depero Futurista*, Dinamo Azari, Milán.



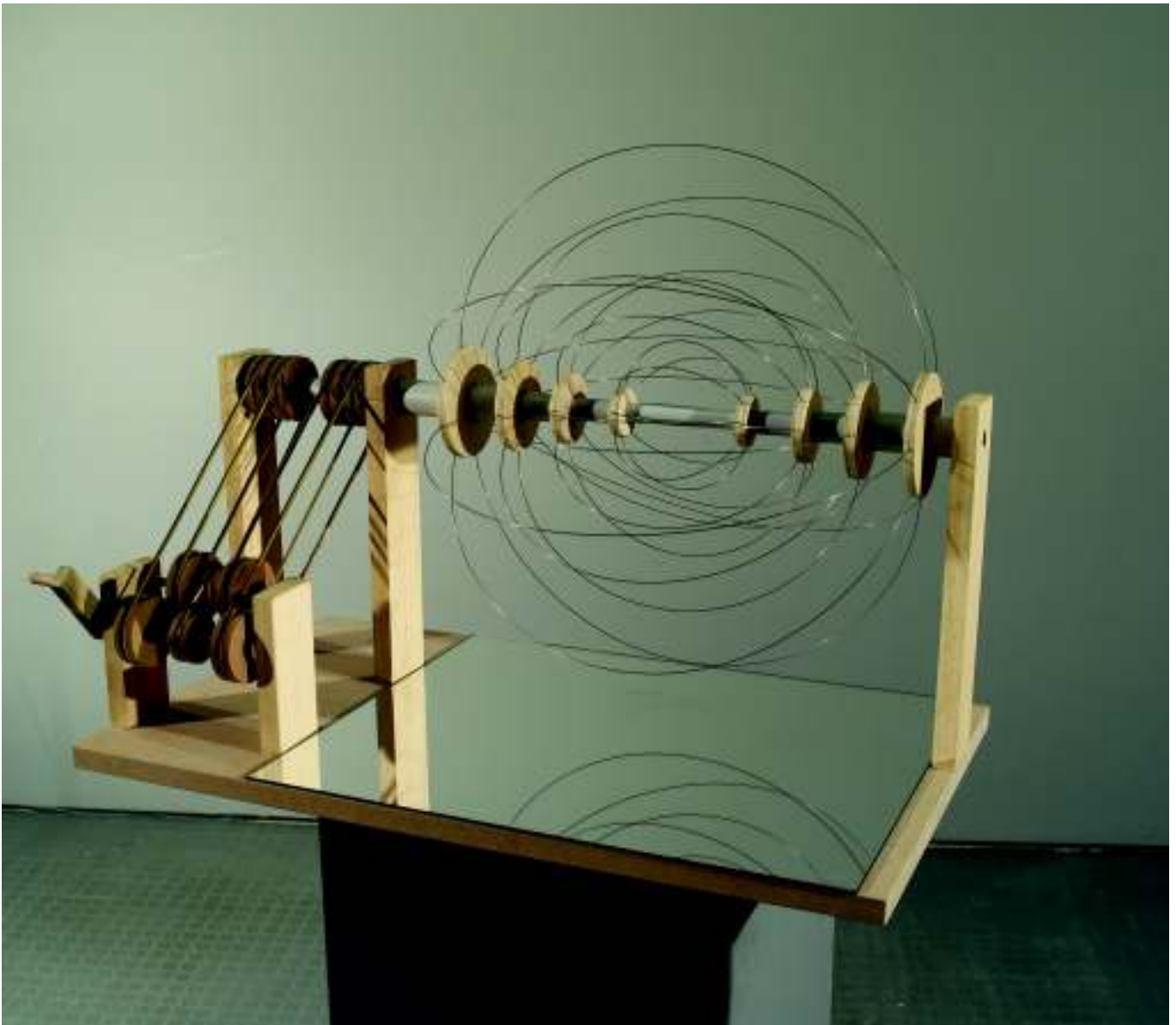
Carlo Prosser, *Panoramagico-complesso plastico quadro in moto*, 2004. En b/n: Fortunato Depero, *Panoramagico-complesso plastico quadro in moto*, 1926. Foto: E. Filippini, Studio fotografico Rovereto. 14,5 x 11,5 cm. MART, Archivio del '900- Rovereto, Italia. Fondo Fortunato Depero.



Fortunato Depero, *Complessità di fili giranti*, 1916.
Tinta sobre papel. 21,5 x 29,7 cm. MART, Rovereto, Italia.



Carlo Prosser, *Complessità di fili giranti*, 2004, MART, Rovereto, Italia.



Carlo Prosser, *Complessità di fili giranti*, 2004, MART, Rovereto, Italia.

futurismo italiano (1904-1944)

Torbjörn Hallberg

Complejidad plástica giratoria (Proyecto para máquina)

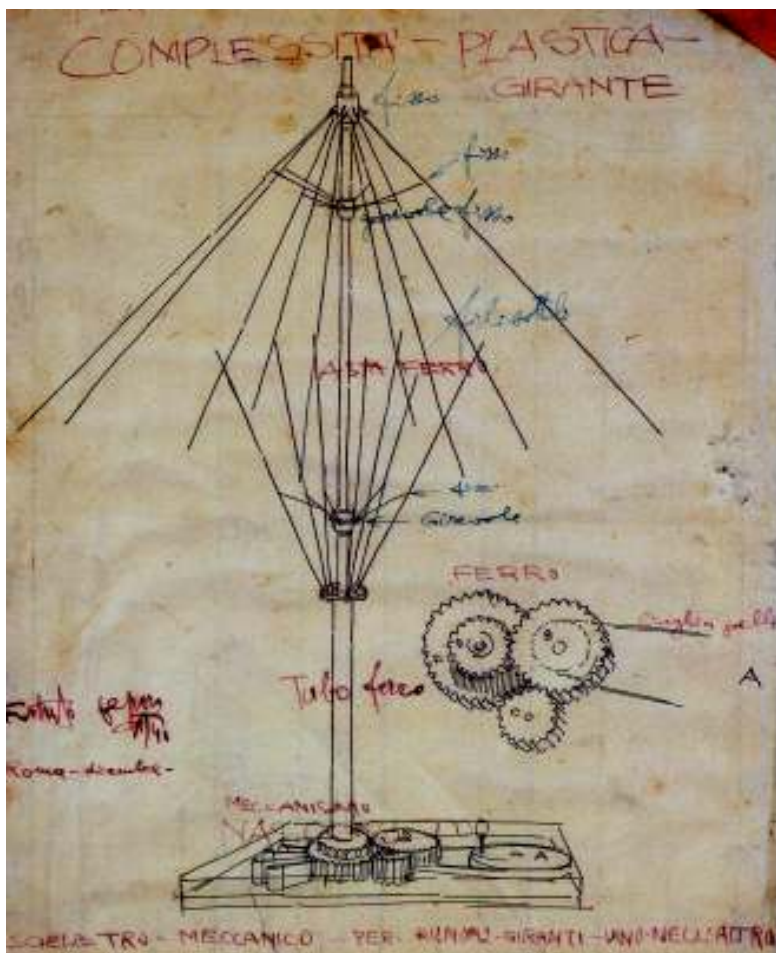
Obra realizada a partir de *Complessità plastica girante (Progetto per macchina)*, 1914 de Fortunato Depero.

(Fondo, 1892-Rovereto, 1960) Pintor italiano. En 1915 firmó con G. Balla el *Manifiesto de la reconstrucción futurista del universo*. Fue una de las figuras clave del segundo futurismo (*La casa del mago*). Después de que su muerte (29 de noviembre 1960) se realizaron exposiciones hombre retrospectivas de sus trabajos revalorizándose su trabajo dentro del movimiento futurista. 1962 Galleria Toninelli en Milán, curador Guido Ballo; 1966 Galleria D'Arte Moderna, Villa Reale, en Milán curador Agnoldomenico Pica, 1969 Galleria Martano Due en Turin, curador Luigi Lambertini; 1970 Museo Civico, Palazzo Sturm, en Bassano Del Grappa, por Bruno Passamani; En Castel Mareccio, en Bolzano en 1983, curador Enrico Crispolti; En el Museum de Depero en 1986 y 1989 por Maurizio Scudiero.

Frecuente ensayos bibliográficos, primero por Bruno Passamani y más tarde por Maurizio Scudiero, han completado la revaluación del trabajo de Depero. Recientemente, el Museo de Arte Moderno de Trento y Rovereto exhibió algunos de sus trabajos realizados en el extranjero .

Proceso de investigación y construcción.

En el proceso de fabricación he empleado bielas metálicas, rodamientos de metal, y plástico para realizar el artefacto / máquina. Mediante un engranaje mecánico, que se resuelve pese a su complejidad en una solución Motoruidista. Generando un zizageante sonido procedente de la fricción de las varillas de los dos conos metálicos. Muelles, palancas, tubos completan la formación de Rotating Plastic Complex (*Complessità plastica girante*), 1914. Las máquinas de Depero predefinen en sí mismas, conceptos que resultan ser un claro antecedente de lo interdisciplinar y multimedia.



Fortunato Depero, *Complessità plastica girante (Progetto per macchina)*, 1914. Tinta china sobre papel, 30 x 23,5 cm. Museo Depero, Rovereto.



Torbjörn Hallberg, *Complejidad plástica giratoria (Proyecto para máquina)*, detalle.



Torbjörn Hallberg, *Complejidad plástica giratoria (Proyecto para máquina)*, detalle.

futurismo italiano (1904-1944)

Pilar Crespo Ricart

Un jardín en primavera: Los ruidos de la naturaleza y de la vida.

Obra realizada a partir de *Fiore magico transformabile motorumorista*, 1915, de Giacomo Balla y Fortunato Depero.

Intuir “La flor mágica transformable motorruidosa” ha sido la propuesta de este trabajo. No es una interpretación, no es una versión, no es una reconstrucción, es una intuición que parte de las propuestas de Balla y Depero de su Reconstrucción Futurista del Universo en Milán, el 11 de marzo de 1915 y de las sensaciones de la propia experiencia en Valencia, durante la primavera de 2004.

Balla y Depero en su manifiesto Futurista hablan de conjuntos Plásticos dinámicos, con su definición y su construcción material, con los medios y sus formas. Y exponen su metodología creativa y dicen: “El descubrimiento invención sistemático infinito mediante el abstractismo conjunto constructivo auditivo, esto es, mediante el estilo futurista. Cada acción que se desarrolla en el espacio, cada emoción experimentada, será para nosotros la intuición de un descubrimiento. Ejemplo: Un jardín en primavera bajo el viento nos permitió intuir la **Flor mágica transformable motorruidosa**.”

Pero al leer esta propuesta no podemos dejar de recordar a Russolo con su manifiesto *El arte de los ruidos* de 1913 y sus reflexiones sobre “Los ruidos de la naturaleza y de la vida” en su libro de 1916 también titulado *El arte de los ruidos*. Distingue los ruidos de la naturaleza y los de una ciudad moderna para hacernos entender que en ambos casos podemos encontrar ruidos complejos, rítmicos.

La naturaleza sin los ruidos sería una tumba, y menciona al trueno; al viento con sus silbidos y aullidos; la lluvia, tranquila y perpendicular con su ritmo monótono con sus *crescendo* y *disminuendo* de intensidad por el crecimiento o disminución de la cantidad de agua que cae, o cuando acompañada por el viento éste dirige, domina y da su ritmo al caer del agua empujándola con violencia contra los muros, las ventanas, los cristales; el agua que representa en la naturaleza la causa más frecuente, más variada y más rica de ruidos con las sinfonías del mar, las cascadas con sus ruidos profundos, un manantial y un riachuelo con sus ruidos pequeños y diversos; en el bosque, las hojas con los ruidos diferentes que se distinguen en el modo de agitarse de un árbol a otro, el chopo con su eterno *moto perpetuo*, el sauce llorón con sus fremitos largos y delicados, el ciprés vibra y canta, la encina y el plátano tienen agitaciones bruscas y violentas seguidas de calmas imprevistas; no sólo dan timbres diferentes árboles diferentes, éstos timbres son diferentes según las estaciones, así, en primavera murmullos tenues delicadísimos, en verano crujidos más fuertes, embrollados, complejos, en otoño ruidos secos, crepitantes y metálicos.

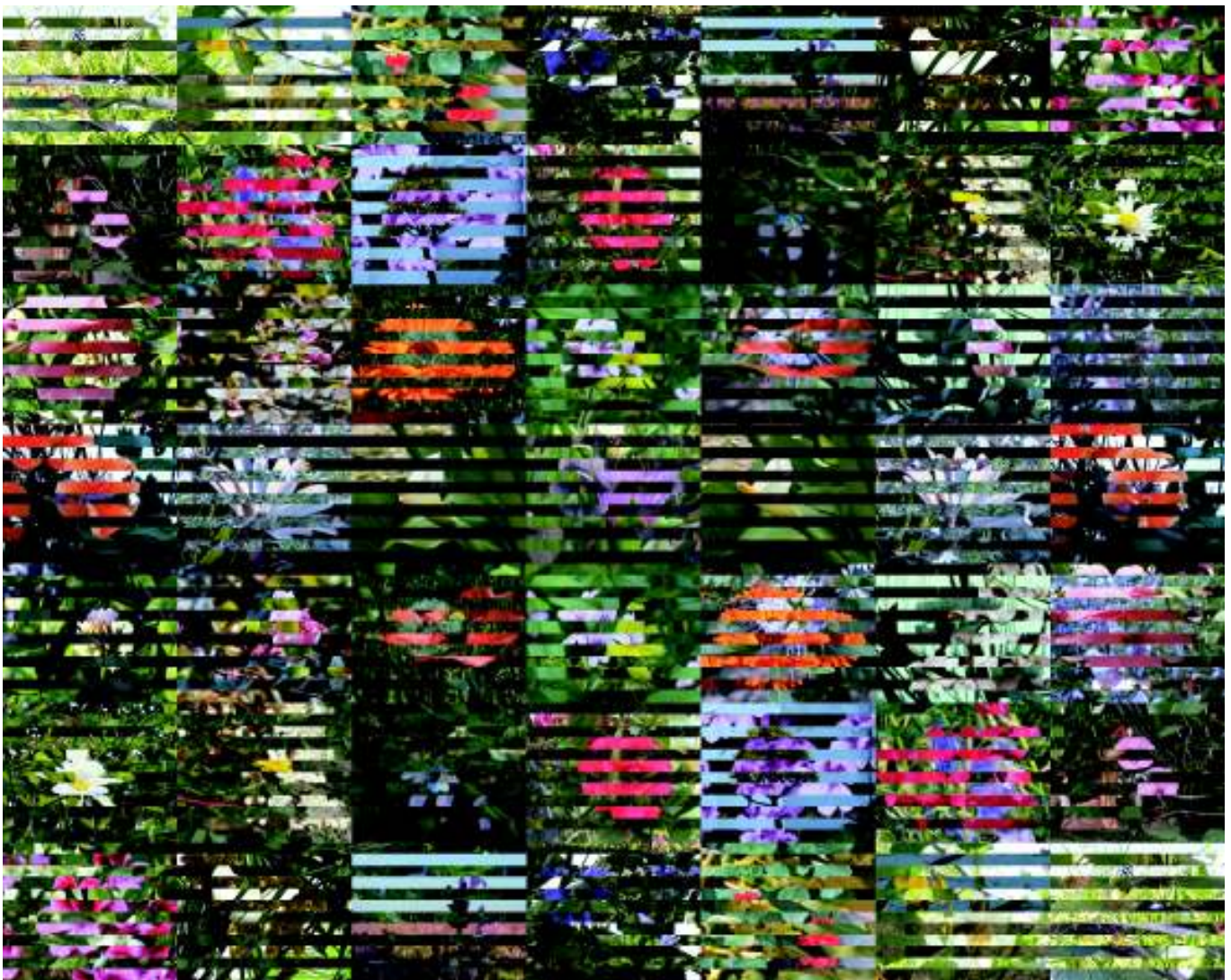
Y una ruidosa ciudad moderna en la que oír desde la mañana hasta por la noche ruidos y más ruidos, en la que dice Russolo, el oído necesita momentos de reposo y de silencio. Menciona los coches como la más inmensa, la más variada fuente de ruido; y añade que generalmente en los lugares donde se producen los ruidos continuos (calles, oficinas) existe un ruido de fondo bajo, continuo, independiente hasta cierto punto de los variados ruidos rítmicos que se producen. La calle es una fuente inacabable de ruidos: los andares rítmicos de los distintos trotes o pasos de los caballos, los arranques violentos de los motores de los coches cuando otros han alcanzado un tono de velocidad, los bamboleos rítmicos de un carro con ruedas cubiertas de hierro contrapuestos al desliz casi líquido de los neumáticos de los automóviles. Y esto no es lo mismo oírlo desde el suelo o desde un segundo o tercer piso. O escuchar por la noche la respiración amplia y solemne de una ciudad dormida. También habla de otras fuentes de ruidos como las fábricas numerosas y variadas, las máquinas con motores eléctricos silenciosos de andadura rítmica simple y regular, que emiten un ronroneo continuo bellissimo, o las de movimientos complejos como las imprentas; los tranvías y los ruidos de los cables del suministro eléctrico, las locomotoras o los ruidos complejos de un tren en marcha; los ruidos que podemos encontrar en nuestra casa como los de las tuberías del agua, gas, calefacción; o los ruidos pequeños como el tic-tac de un reloj.

La primavera es una estación, como dice Russolo, en que los murmullos son tenues y delicados con respecto a otras estaciones, pero dependen del lugar, del día en que se produzcan. Para realizar el trabajo he procurado impregnarme de esa primavera y la mejor manera que se me ocurrió fue visitando durante los días de esta estación diferentes jardines y observar diferentes flores y percibir los ruidos que se escuchaban. Y cada día se visita un jardín y se observa una flor diferente durante un tiempo. Esto se sucede día a día, jardín a jardín, flor a flor. Ningún día es igual, ningún jardín y ninguna flor. Hay jardines en los que los ruidos de la naturaleza casi no se escuchan y son los de la vida, los de la ciudad, los que cobran protagonismo. Y en otros el silencio de la naturaleza es interrumpido por el ruido continuo del fondo. Pero siempre, el jardín ha sonado como una partitura en la que los ruidos de la naturaleza y de la vida quedaban armonizados.

El calor suave de un día soleado, el zumbido de una abeja, las escobas mecánicas de los jardineros, el chorro de la manga de riego, los gorjeos de las palomas, la grúa de una obra cercana, los coches que suenan y callan al ritmo que marca el semáforo, el chirrido del vaivén de un columpio, la lluvia

uniforme y persistente, los gritos de los niños en el patio de un colegio, el crujido sobre la gravilla de alguien que pasea, el motor de un autobús esperando en su parada, un aserradero, el croar de las ranas, el ladrido de un perro, las hojas chocando bajo el viento de un naranjo, de un níspero y de una palmera, el traqueteo de los coches sobre un suelo de adoquines, los trinos de los pájaros, el chocar de los cacharros de cocina, los susurros de una conversación, el cri-cri de los grillos, una bicicleta que pasa sobre unas baldosa con ranura, un avión y una motocicleta, el goteo apresurado de una fuente. Pero no había sólo ruidos, todos los sentidos se activaban, el olfato, el tacto, la vista ... y me impregnaban de sensaciones, que poco a poco y con las reflexiones en el cuaderno, hicieron que comprendiese mejor la propuesta de La flor mágica.

Se trataba pues de construir un trabajo a partir de la experiencia, del estilo futurista y de los medios mecánicos, electrotécnicos. Una cámara de vídeo fija grababa durante cinco minutos a una flor y los ruidos de su alrededor mientras yo percibía ruidos, olores, colores, sensaciones. Las preguntas, las dudas de cómo construir el conjunto plástico surgen, pero la experiencia y la intuición han ido dándole forma. Tanto en el catálogo como en la exposición vemos una imagen de rotación y descomposición. El conjunto plástico en el catálogo gira en torno a un eje horizontal de secuencia y se invierte de sentido al llegar al final. La descomposición en estratos que transforma la imagen permite simultanear los tiempos distintos de cada secuencia. En la exposición, la secuencia horizontal de cuadrícula muestra simultáneamente cada uno de los espacios y tiempo de cada día, flor y jardín. Es el eje del ruido el que permite descomponer, estratificar, transformar estas imágenes convirtiéndolas en un abstractismo conjunto constructivo auditivo y esperando que sean para cada uno de nosotros la intuición de un descubrimiento.

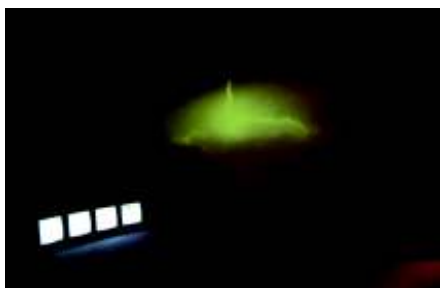


Pilar Crespo Ricart, *Intuición- Flor mágica transformable motorruidosa*. Vídeo duración 5 minutos, Valencia, primavera 2004.

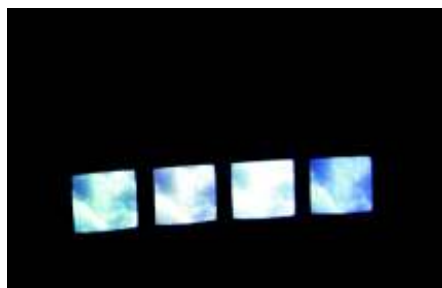
futurismo italiano (1904-1944)

Vicente Ortiz Sausor y Dolores Furió Vita. Andrés Vallés Garay Colaborador Edificio de estilo ruidista transformable

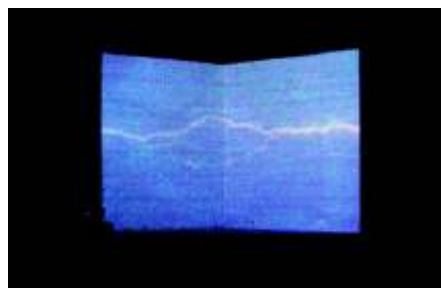
Obra realizada a partir de *Reconstrucción Futurista del Universo*, 1915, de Giacomo Balla y Fortunato Depero.



Vicente Ortiz y Dolores Furió, *Tormenta*, 2002.



Vicente Ortiz y Dolores Furió, *Tormenta*, (detalle), 2002.



Vicente Ortiz y Dolores Furió, *Tormenta* (detalle), 2003.

Tormenta 2002-2003.

Se trata de un trabajo que aborda el tema del fenómeno meteorológico con una intención poética y sugerente. Mediante las imágenes y el sonido, pretende transportar al espectador a una situación parecida.

1. La totalidad de las imágenes que podemos ver en la instalación fueron grabadas durante las tormentas ocurridas en el otoño de 2001.

En el centro la pantalla grande muestra sucesivamente 3 planos distintos en dos de los cuales se recorta la figura de un edificio, mientras que en el otro tan sólo se aprecian rayos en el horizonte.

En el lateral se disponen los 4 TV que emiten la misma secuencia donde aparecen las nubes preliminares que van formando el fenómeno tormentoso generando una sucesión formas cambiantes y abstractas.

A todo este ambiente contribuye la composición sonora que reproduce mediante sonidos reales y sampleados, la intensidad de los truenos y la lluvia aparecidos durante la tormenta.

2. Las pantallas varían enormemente su escala. La proyección de vídeo de grandes dimensiones, comparte el protagonismo con la fila de 4 TVs. Y estos compensan su tamaño con la repetición, lo que consigue equilibrar la composición general de la obra.

3. Los objetos: Si no fuera por la evidencia de los monitores de TV., la obra carecería totalmente de objetos. Sonido e imagen son los protagonistas reales de esta obra.

4. "Tormenta" es una instalación claramente exportable y adaptable a cualquier sala o espacio expositivo. No requiere especiales características de ubicación para su montaje. Tan solo una cierta penumbra que se ilumina y se inunda de sonido cuando aparece el estruendo del relámpago. Aquí podemos ver los dos montajes de los años 2003 y 2004 adaptados al espacio expositivo.

5. En definitiva el espectador puede verse transportado y evocar esta situación "tormentosa", sin sentir amenazada su seguridad, además de conservar su ropa seca.

Tormenta 2004 (con F. Depero).

No se que vientos han llevado a estas nubes, ni que trueno vino de ese rayo.

El primer encuentro que tengo con Depero resulta paradójico, solo surgen rayos y truenos, una tormenta.

Pero la tormenta es mía, para Balla y Depero es algo parecido:

Cuando en su "Reconstrucción Futurista del Universo" de 1915, dan el ejemplo de ...

"Las nubes que vuelan en la tempestad nos hacen intuir el edificio de estilo ruidoso transformable."

Y en tanto, solo tengo un Universo a reconstruir, sin futurismo ni nada, solo una habitación de aire y luz, de nubes y rayos, una tempestad en pequeño 90 años después.

Sencillamente la tormenta de la que hablo bien podría ser una recreación de ese universo que nos proponen.

Pero mi encuentro con Depero no es una recreación, tampoco una reconstrucción, ni siquiera una interpretación, es una coincidencia la misma coincidencia que propicia la "tormenta"

ó la tempestad de la que hablan.

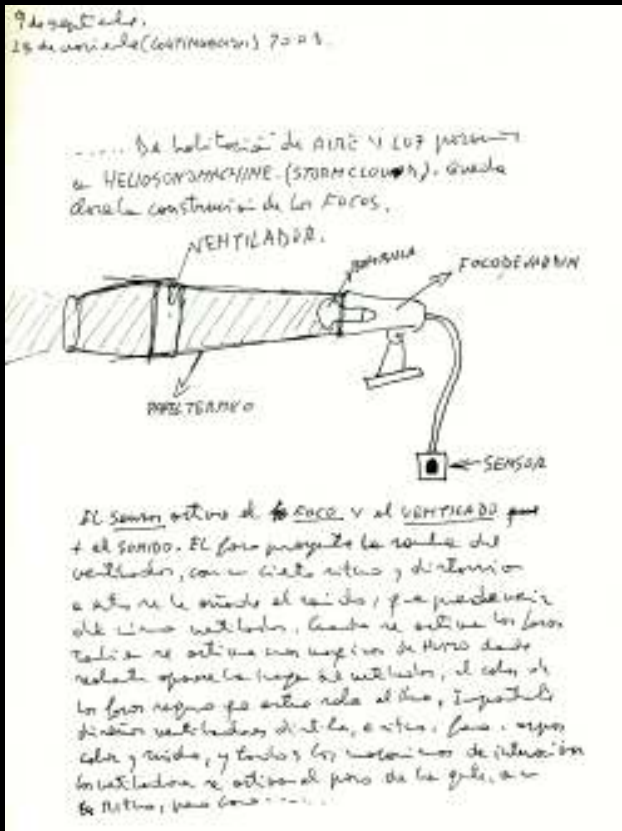
Coincidencia como cúmulo de elementos, como conjunción de nubes, viento, rayos y truenos.....y el edificio de estilo ruidista transformable.



Fortunato Depero, *Interpretación de números*, 1915. Tinta sobre papel, 18,6 x 15,6 cm. MART, Rovereto, Italia.



Fortunato Depero, *R x 13*, 1915. Tinta sobre papel, 19,6 x 22,7 cm. MART, Rovereto, Italia.



Vicente Ortiz Sausor, *Boceto preparatorio*, 2003.



Vicente Ortiz Sausor, *Boceto preparatorio*, 2003.

futurismo italiano (1904-1944)

Gema Hoyas Frontera y M^a Dolores Frontera

Guantes dinámico-transformables

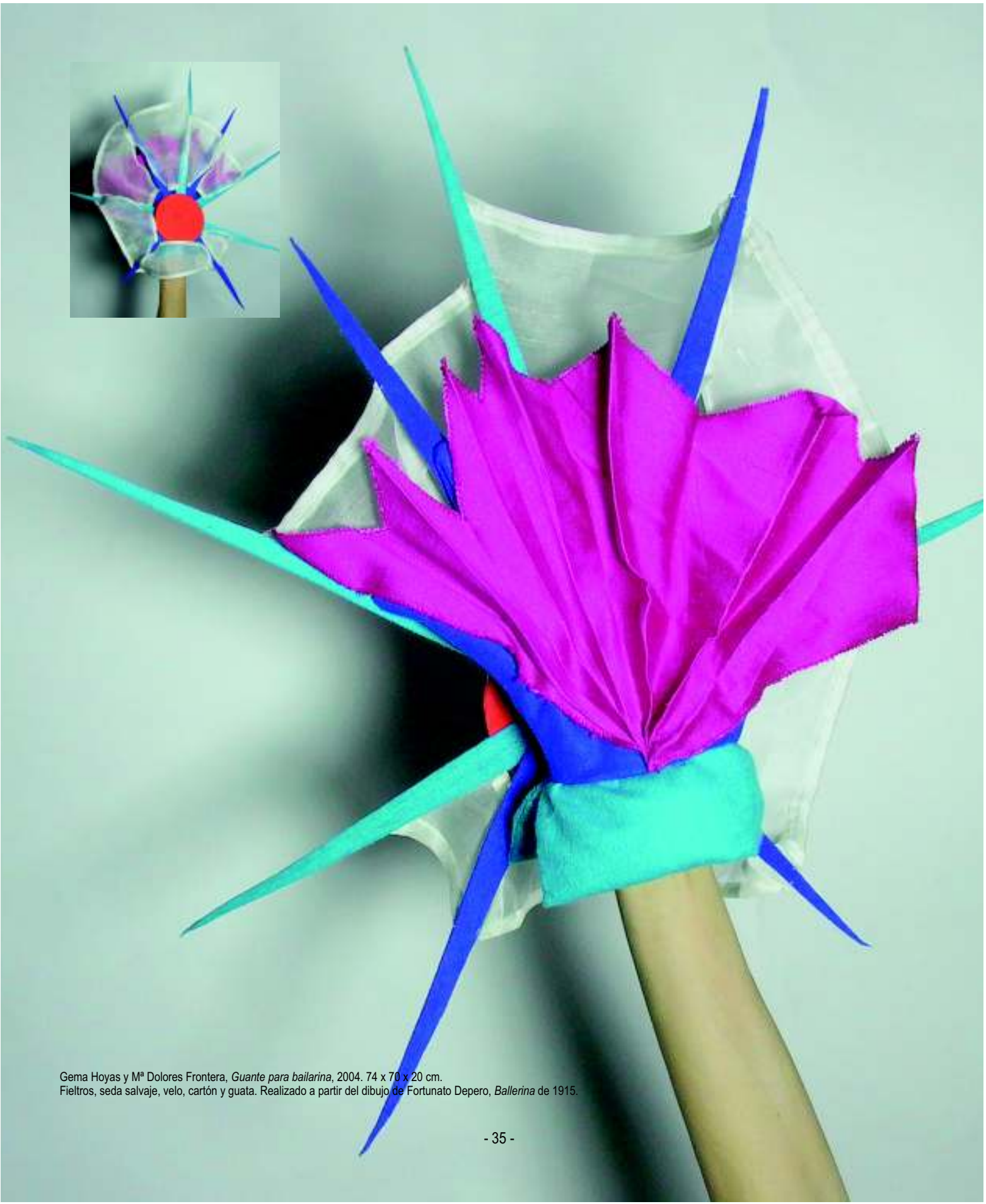
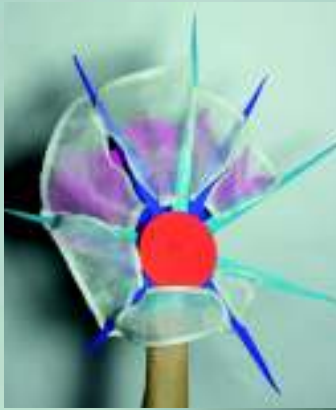
Obras realizadas a partir de *Ballerina*, 1915, *Guanti plastici-rumoristi*, 1916 y *Costume per Mimismagia*, 1916, de Fortunato Depero.

Los primeros años de integración de Fortunato Depero en el grupo futurista italiano, están marcados por una intensa experimentación artística que relaciona de forma estrecha la pintura, la literatura, el teatro y la escultura. La finalidad es conseguir expresión estética global más allá de la especificidad disciplinaria. La firma junto a Giacomo Balla- del Manifiesto de la Reconstrucción Futurista del Universo (1915), sienta las bases teóricas de esta forma de concebir la "fusión total" para el nuevo arte; y la creación de los *complejos plásticos*, suponen la aplicación práctica de tales principios. De este periodo data el diseño de los "guantes plástico-rumoristas", simultaneidad plástica de sonidos, texturas y movimientos, expresados en forma de guantes de los que sólo nos consta el dibujo. Transformación y vibración, dos evidencias del universo dinámico perseguido por Depero, para cuya expresión recurre a la abstracción de los dedos. Es posible seguir la evolución artística de este futurista italiano observando atentamente la forma en que sintetiza las manos, nunca explícitas.

En torno a 1916, entre la fase de los complejos plásticos y la famosa escenografía encargada por Djagilev para *El canto del ruiseñor*, Depero diseña una serie de vestidos para "Mimismagia". Estos vestidos ideados para transformarse en escena según los gestos del actor-bailarín, obligan a una mecánica del movimiento totalmente ajena a la coreografía clásica. En continuidad con los trajes, el lugar de las manos aparece ocupado por estructuras complejas que alteran la capacidad de manipulación e intervención del cuerpo en el entorno. De este evento mímico-mágico, no ha quedado constancia material, a parte de los diseños.



Fortunato Depero, *Ballerina*, 1915. Tinta china sobre papel, 32,7 x 37,2 cm. MART, Rovereto, Italia.



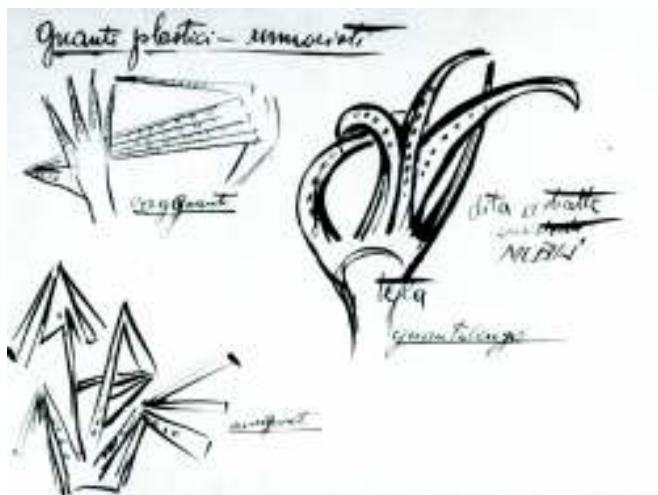
Gema Hoyas y M^a Dolores Frontera, *Guante para bailarina*, 2004. 74 x 70 x 20 cm.
Fielros, seda salvaje, velo, cartón y guata. Realizado a partir del dibujo de Fortunato Depero, *Ballerina* de 1915.

futurismo italiano (1904-1944)

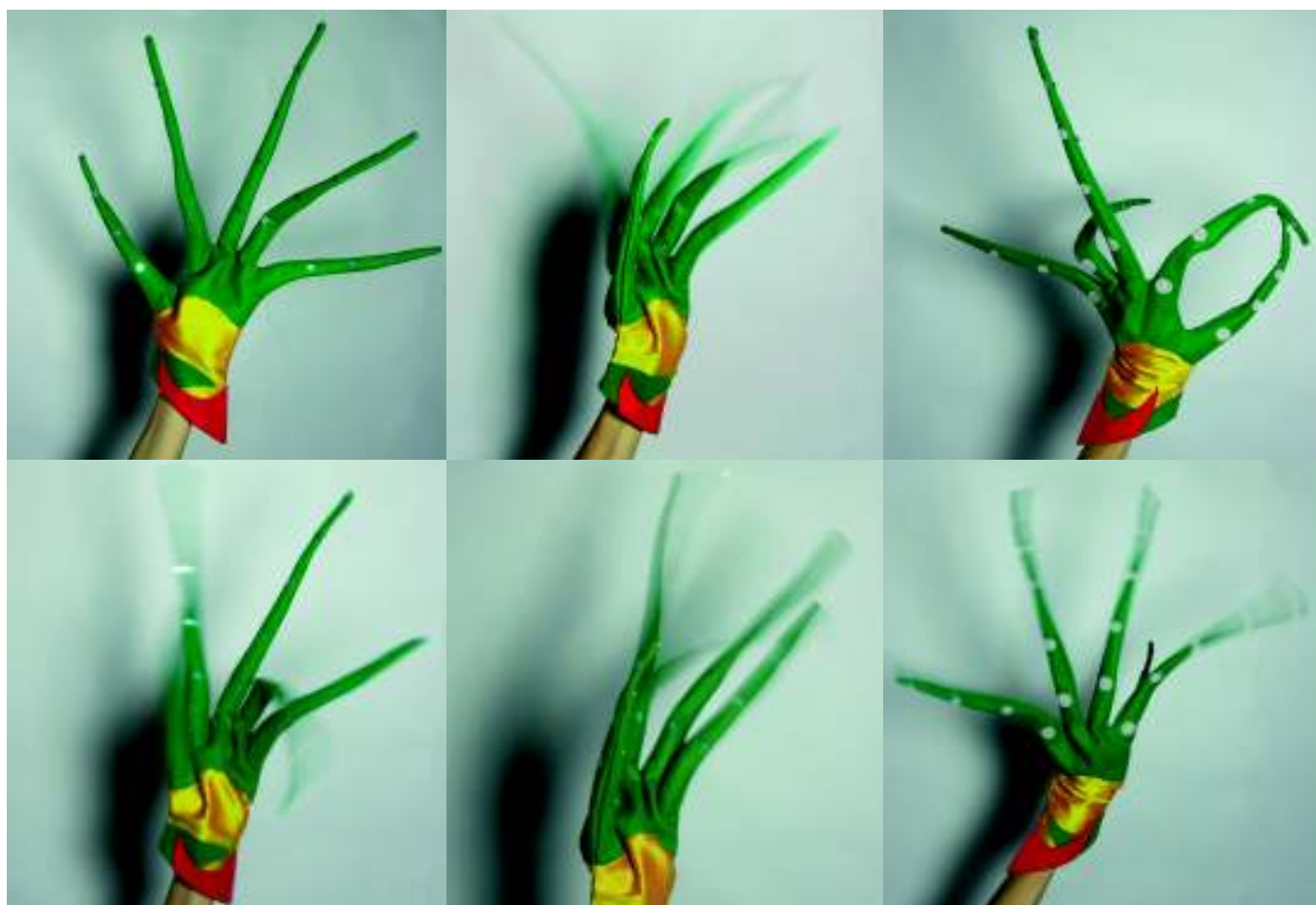
Gema Hoyas Frontera y M^a Dolores Frontera

Guantes dinámico-transformables

Obra realizada a partir de *Guanti plastici-rumoristi*, 1916, de Fortunato Depero.



Fortunato Depero, *Guanti plastici rumoristi*, 1916. Tinta 21 x 15,3 cm. Museo Depero, Rovereto, Italia.



Gema Hoyas y M^a Dolores Frontera, *Guante plástico-ruidista*, 2004. 55 x 68 x 4 cm. Filtros, seda, entretela y arandelas metálicas. Realizado a partir del dibujo de Fortunato Depero, *Guanti plastici-rumoristi*, de 1916.

futurismo italiano (1904-1944)

Gema Hoyas Frontera

El tactilismo futurista

Miembro investigador del *Laboratorio de Creaciones Intermedia*.

El futurismo italiano se caracterizó por proponer una “polisensorialidad” para el arte y en especial para el teatro que resulta el precedente de investigaciones más actuales orientadas hacia la interactividad.

La incansable búsqueda de nuevos caminos para el arte y la confianza en su capacidad para la transformación de la sociedad, pasaba por reconsiderar las relaciones perceptivas que la obra mantenía con el público. Los colores, las luces, los sonidos, las superficies táctiles y los olores, son elementos a considerar en la obra plástica con la intención de despertar la percepción adormecida del espectador, de ofrecerle estímulos y un mundo siempre nuevo y dinámico.

En este contexto queremos destacar las reivindicaciones que desde el futurismo se hicieron para la participación del tacto en el arte y concretamente la propuesta de un *Arte del Tacto*. Como no era posible de otra manera y en ese contexto, las referencias van acompañadas de alusiones a lo visual y a lo sonoro, en ocasiones por exclusión (arte del tacto autónomo) y otras por síntesis (teatro).

El 11 de enero de 1921, Filippo Tommaso Marinetti, lanza un nuevo manifiesto futurista, *Il Tattilismo*,¹ con el que se proclama el *Arte del tatto* (Arte del tacto).

Desde luego que Marinetti no pretende inventar la sensibilidad táctil, sino reorientarla. Renuncia a lo que considera la asociación tradicional del tacto con el erotismo morboso, y reivindica una recuperación de la sensibilidad táctil como transmisora del pensamiento e intensificadora de la comunicación entre los seres humanos.

“(…) Los seres humanos se hablan con la boca y con los ojos pero no llegan a una verdadera sinceridad, dada la insensibilidad de la piel, que es todavía una mediocre conductora del pensamiento.”²

Pero Marinetti confía en una posible educación del tacto. Para ello, elabora unas breves instrucciones para ir sensibilizando la epidermis, crea una *Escala educativa del tacto*, que es al mismo tiempo una escala de valores táctiles, y en base a esa distinción de valores táctiles, inventa diferentes *tablas táctiles* y propone aplicaciones diversas.

Tras someterse él mismo, a una cura intensiva -en la que según relata- trata de localizar los fenómenos confusos de la voluntad y del pensamiento en distintas partes de su cuerpo y particularmente en las manos, Marinetti propone para la **educación del tacto**:

1. “Se necesitará tener enguantadas las manos durante muchos días, durante los cuales el cerebro se esforzará en condensar en ellas los deseos de sensaciones táctiles distintas.
2. Nadar bajo el agua, en el mar, intentando distinguir tactilísticamente las corrientes entrelazadas y las diversas temperaturas.
3. Enumerar y reconocer cada tarde, en una oscuridad absoluta, todos los objetos que están en el dormitorio. Precisamente dedicándome a este ejercicio en el subterráneo oscuro de una trinchera de Gorizia, en el 1917, yo hice mis primeros experimentos táctiles.”³

Se propone a sí mismo, para la educación del tacto, la distinción de valores táctiles. Estos valores, se agrupan en dos escalas, una primera plana y una segunda escala de volúmenes. La **escala de valores táctiles** o **escala educativa del tacto** creada por Marinetti, es la siguiente:

PRIMERA ESCALA PLANA			
1ª Categoría	2ª Categoría	3ª Categoría	4ª Categoría
tacto segurísimo abstracto, frío. Papel de lija, Papel plateado	tacto sin calor, persuasivo razonador. Seda lisa, Crespón de seda.	excitante, tibio, nostálgico. Terciopelo, Lana de los Pirineos, Lana, Crespón de seda-lana.	casi, irritante, calor, volitivo. Seda granulosa, Seda entramada, Tejido esponjoso.

SEGUNDA ESCALA DE VOLÚMENES	
5ª Categoría	6ª Categoría
blando, caliente, humano. Piel vuelta Pelo de caballo o de perro, Cabello y pelos humanos, Marabú.	calor, sensual, alegre, afectuoso. Esta categoría tiene dos ramas: Hierro áspero, Cepillo ligero, Esponja, Cepillo de hierro, Peluche, Pelusa de la carne o el pescado, Pelusa de pájaro.

En esta catalogación, se produce una evolución significativamente creciente de los valores táctiles referidos a la forma (del plano al volumen) y a la temperatura (del frío al calor). Los valores táctiles que recurren a la mención de objetos, así como los que se refieren a la piel o al pelo, aparecen en la *segunda escala de volúmenes*, que revela una complejización de aquellos aspectos de la percepción táctil referidos al mundo del sujeto y del objeto tridimensional.

Marinetti apoya su argumentación con la concepción de *tablas táctiles*, *cojines táctiles*, *sillones táctiles*, *camas táctiles*, *camisas y vestidos táctiles*, *habitaciones táctiles*, *calle táctiles* y *teatros táctiles*. De estos medios para el desarrollo y educación de la percepción, destacan las tablas táctiles y el teatro, que abordaremos a continuación.

La propuesta de **tablas táctiles** es diversificada y quedaría sintetizada del siguiente modo:

- Las *Tablas táctiles simples* son combinaciones armónicas o anti-téticas de los valores catalogados que se presentarían en conferencias sobre el tacto o *contactilaciones*, como él las llama.
- Las *Tablas táctiles abstractas o sugestivas*, también llamadas *Viajes de manos* contienen una disposición de los valores pensados para que las manos vaguen sobre ellas y se desarrollen un conjunto de sensaciones sugestivas a un ritmo regulado por indicaciones concretas.
- *Tablas táctiles para sexos distintos*, suponen la existencia de una sensibilidad diferente en el hombre y la mujer, y se proponen para la valoración conjunta de las sensaciones.
- En las *Tablas táctiles para improvisaciones "Parolibere"* (palabras liberadas): el tactilista expresa en improvisación *parolelibera* en voz alta las diferentes sensaciones táctiles dadas por sus manos. Es interesante la reflexión de Marinetti sobre la luz/oscuridad en estas experiencias de percepción táctil. Para los recién iniciados que no tengan todavía educada su sensibilidad táctil, propone que tengan vendados los ojos. El que ya tiene experiencia es preferible que esté envuelto en el haz de rayos de un proyector. Justifica esta preferencia por la luz en la excesiva introspección que produce la oscuridad: "*En cuanto a los auténticos tactilistas, la plena luz de un proyector es preferible, ya que la oscuridad produce el inconveniente de concentrar demasiado la sensibilidad en una abstracción excesiva.*"⁴

De ellas sólo nos queda constancia de una tabla táctil abstracta creada por el propio Marinetti, y que tiene por título *Sudán París*. Es descrita por él mismo en el Manifiesto de *Il Tattilismo* del siguiente modo:



Filippo Tommaso Marinetti.
Paris-Sudan. 1921. Assamblage
sobre cartón, 46 x 22 cm.



Filippo Tommaso Marinetti.
Parole in libertà futuriste tattili, termiche, olfattive.
Cubierta de libro-objeto, 1932.

(...) "contiene la parte Sudán valores táctiles bastos, untuosos, ásperos, punzantes, quemantes (tejido esponjoso, esponja, papel de lija, lana, cepillo, cepillo de hierro); en la parte Mar, valores táctiles deslizantes, metálicos, frescos (papel plateado); en la parte París, valores táctiles bandos, delicadísimos, suaves, calientes y fríos al mismo tiempo (seda, terciopelo, plumas, plumones)."

La idea del Tactilismo ya estaba implícita en las propuestas de manifiestos precedentes. En ellos se apunta a una *simultaneidad ambiental* que provoque la participación sensorial total del espectador: *La pittura dei suoni, rumori e odori* (Carrá, 1913), *Le analogie plastiche del dinamismo* (Severini, 1913); *Il vestito antineutrale* (Balla, 1914); *Ricostruzione futurista dell'Universo* (Balla y Depero, 1915); o posteriormente *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali* (Azari, 1924).

La progresiva trasgresión del genero artístico tradicional y la tendencia a la obra de arte total en el sentido de una total anexión e implicación ambiental, se manifiesta en la *Ricostruzione futurista dell'Universo* (Balla y Depero, 1915). Posteriormente *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali* (Azari, 1924), retoma el tema de las analogías y prescribe el recurso a todos los niveles de sensorialidad.

Consideramos que las afirmaciones de Marinetti en *Il Tattilismo*: "*El Tactilismo creado por mí es un arte netamente separado de las artes plásticas. No tiene nada que ver, nada que ganar y todo que perder con la pintura y la escultura*"⁵, se tratan de una reafirmación del tacto. La pintura o la escultura,

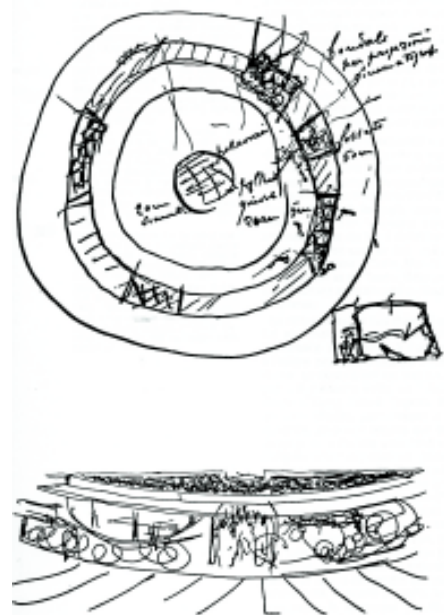
subordinan los valores táctiles a los visuales, es por ello que Marinetti quiere evitar toda confusión o intento de adscripción del tactilismo a una u otra disciplina artística. En cambio, veremos que la referencia concreta al *tactilismo* es paulatina e insistente a partir de su "invención" y la publicación del manifiesto.

El tactilismo, se extendió al teatro, reclamándose el *teatro polidimensional*, y la *síntesis teatral futurista y táctil*. Ya en el *Manifiesto del teatro futurista sintético* (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915) se quiere *eliminar el preconcepto de proscenio y lanzar redes de sensaciones entre el escenario y el público*.⁶ En el *Teatro total para las masas*, Marinetti recoge las ideas de Piscator y Gropius, plantea un espacio teatral capaz de sintetizar todas las formas de expresión de la escena futurista, de la simultaneidad al tactilismo, del ruidismo a los juegos cromo-luminosos. El complejo dispositivo que propone debía comprender varias escenas simultáneas en las que participan los espectadores, separados de la escena circular del centro por una gran cinta táctil y olfativa.⁷

El *tactilismo*, tal y como pretendía Marinetti, afectó a múltiples ámbitos, además de lo referido al teatro, se extendió a la poesía y a la cocina. Benedetta, artista futurista y mujer de Marinetti, realizó poemas gráficos y táctiles. Marinetti y Fillià en 1932, publican *La cocina futurista*. En ella se recoge un *Menú táctil*,⁸ fórmula del *aeropintor futurista* Fillià.⁹ El introducir el tacto incluso en la comida, refleja -algo propio de la vanguardia- cómo las intenciones de transformación de lo establecido se quieren extender más allá del ámbito artístico, a la ruptura de las convenciones cotidianas.

En este menú destacan dos aspectos que identifican la idea de máxima sensibilización a la percepción táctil que Marinetti proponía con *Il Tactilismo*.

El primero de ellos alude a la oscuridad. En el manifiesto ya se indicaba que para los primeros intentos de educación del tacto era preferible vendarse los ojos, en cambio, para el *tactilista* experimentado es preferible la plena luz de un proyector, ya que *la oscuridad produce el inconveniente de concentrar demasiado la sensibilidad en una abstracción excesiva*. En este menú para principiantes se dan las dos situaciones de luz y oscuridad. Para el banquete se habrán preparado tantos pijamas táctiles -recubiertos de materiales diferentes: esponjas, corchos, virutas, sedas, etc.- como invitados haya. Cada convidado, con su pijama puesto es introducido en una habitación oscura, donde elige -guiándose por su instinto táctil- a otra persona para cenar en pareja. A continuación se les pasa a todos al salón comedor, donde ya con luz, uno puede quedarse estupefacto de la pareja que ha elegido. Quizás algo hubiera cambiado de haber sido la elección visual.



Filippo Tommaso Marinetti.
Bocetos de la *Arquitectura y mecánica del teatro total sintético polisensorial en una escena simultánea pluriescénica aero-pictórica aero-poética cinematográfica radiofónica táctil olfativa ruidista*, 1933.

Los tres platos que componen el menú son: 1. *Ensalada polirrítmica*, 2. *Vianda mágica*, 3. *Huertotáctil*. En ellos se busca la sorpresa gustativa -elementos que visualmente y táctilmente parecen idénticos, contienen en su interior sabores totalmente diferentes-, la intervención simultánea de aromas, y el contacto directo de los sabores y las verduras sobre la piel.

El segundo aspecto es pues el papel de la mano. Para el primer plato el comensal con la mano izquierda hace girar la manivela de una caja mientras con la derecha coge directamente los alimentos para llevárselos a la boca. No existen los cubiertos. El último plato, consistente en verduras crudas y cocidas sin salsa alguna, se come sin ayuda de las manos, sumergiendo la cara en el plato y sintiendo el gusto y el contacto del alimento sobre las mejillas y los labios. La comida implica en la boca, el sentido del gusto así como el del tacto. Pero habitualmente nos llevamos el alimento a la boca mediante el *tacto indirecto*, interponiendo entre nosotros y la comida el cubierto, entrando en funcionamiento también toda una serie de convenciones sociales que varían de una cultura a otra. Esto es un aspecto claro que el futurismo trata de poner en entredicho.

Las críticas por la autoría del *Tactilismo* o por el tratamiento que Marinetti dio a la percepción táctil, no tardaron en llegar. Ya en la representación de *Tactilismo* en el Théâtre de l'Œuvre (15 de enero de 1921), los dadaístas intentaron boicotear el acto -aunque sin conseguirlo- con gritos de "El futurismo ha muerto. ¿De qué? De DADA".¹⁰

En 1921 un artículo escrito por Francis Picabia y publicado en *Comoedia*, contesta a Marinetti la paternidad del tactilismo. Según Picabia un intento parecido ya había sido experimentado años atrás (1916) en Nueva York, por la artista Edith Clifford-Williams. En un tono irónico, Picabia recrimina a Marinetti que quiera aparecer por inventor de algo que ya había sido investigado antes.

"Marinetti me gusta mucho porque tiene el aire de un buen chico y estoy desolado de tener que darle un disgusto recordándole que el arte táctil ha sido inventado en Nueva York en el 1916 por la señorita Clifford-Williams... Es absolutamente imposible que Marinetti no haya sido informado de esta nueva investigación ya que tiene algunos amigos en América. Marinetti se jacta de haber parido cada cosa, creo que se trata sólo de embarazos históricos."¹¹



Izquierda:
Comoedia, 1921, el tactilismo dada.



Derecha:
Der futurismus, 1922. Berlino giugno-luglio.

Respecto a este hecho, no hemos podido encontrar ningún tipo de información que permita verificar las aportaciones de Edith Clifford. Parece ser que el motivo de la polémica podría deberse a la imagen de una *escultura táctil*, publicada en una revista de 1917 en Nueva York. Esto bastó a Picabia para arremeter contra la propuesta del artista futurista. No obstante, este hecho no nos permite desestimar el trabajo de Marinetti, de una gran inventiva creadora, y al cual se debe el intento de sistematización de valores táctiles, la propuesta de tablas táctiles, la reivindicación de una educación del tacto, y la influencia que el *Tactilismo* tuvo en el movimiento futurista.

Pero las críticas no se agotaron con Picabia. Frente al *tactilismo* de Marinetti, Raoul Hausmann -uno de los artistas más activos del grupo Dadá de Berlín- plantea en el Manifiesto *PREsentismo: contra el puffkeísmo del alma teutona* de 1921-, el *haptismo*.

"¡¡EXIGIMOS EL HAPTISMO, ASÍ COMO TAMBIÉN EXIGIMOS EL ODORISMO!! ¡¡Expandamos el sentido háptico y fundamentémoslo científicamente más allá del mero azar actual!! (...)¡¡Nosotros queremos afinar nuestro sentido corporal más importante: viva la emanación háptica!! ¡Abajo con el tactilismo superficialmente entendido, el haptismo es la diferenciación del sentimiento moderno! Construyamos estaciones de emisión hápticas y telegráficas. ¡El teatro háptico alcanzará, sacudirá y disolverá las atrofiadas energías vitales de esa clase burguesa de enterradores,(...)!"¹²

Realmente el grito de Hausmann en contra de Marinetti, es más un posicionamiento artístico que una disparidad insalvable de conceptos sobre el tacto. Está reclamando el tacto para los mismos ámbitos para la vida y para el teatro-. Ambos reivindican la recuperación y renovación de la sensorialidad para el hombre pero desde posicionamientos distintos. Hausmann critica a Marinetti e indirectamente al futurismo por que cree que persigue ideales inalcanzables, mantiene una postura individualista y desconsidera a la clase obrera.

"Desde Italia nos viene la noticia del tactilismo de Marinetti! ¡Él ha concebido el problema de la sensación háptica de una manera poco clara y lo ha viciado!"¹³

Lo que llama la atención del ataque a Marinetti, es lo referente a la base científica del tacto. Hay una apreciación, ciertamente más estricta, científicamente hablando, en el término *haptismo*¹⁴, que presupone un conocimiento específico de Hausmann en este sentido. Interesado por la ciencia y la fisiología, a las que ataca por considerar que hacen un estudio compartimentado de las percepciones humanas, hace una exaltación de la fusión sinestésica de todas las sensaciones. Según el propio artista, el Manifiesto del PREsentismo está influido por la obra de Ernst Marcus que trata el problema de la percepción.¹⁵ Hausmann consideraba necesario que nos convenciésemos de que el sentido del tacto está íntimamente ligado con todos nuestros sentidos.

“Es necesario que nos convenzamos de que el sentido del tacto está mezclado con todos nuestros sentidos, que casi es la base decisiva de todos ellos; si no somos conscientes del sentido háptico, cuyas emanaciones como capacidad excéntrica de sensación- son proyectadas como una mirada lanzada a través de los 600 kilómetros de la atmósfera terrestre hasta Sirio o las Pléyades, no comprenderemos por qué no hacemos de la más importante de nuestras percepciones un nuevo género de arte.”¹⁶

No obstante, a pesar de la agresividad entusiasta de sus palabras, trata el tema de una forma vaga que si bien reclama la sensación háptica, no llega a aclarar cómo entiende o se produce el “arte háptico”, ni se detiene en la elaboración de una propuesta práctica. Era un provocador intelectual y la ferocidad que aparece en algunos de sus escritos daba paso a nuevos temas e intereses. La consideración de Hausmann al *haptismo*, tiene un máximo reflejo, y éste reside curiosamente en la imagen. Jean-François Chevrier hace las siguientes consideraciones respecto a su obra fotográfica:

“En Hausmann, la percepción de la naturaleza es una visión aproximada que se asimila al tacto. Sus paisajes participan no tanto de un espectáculo como de una experiencia fenomenológica que induce a unas relaciones físicas y que califica hasta el final lo que podríamos llamar una microfísica sensorial de la naturaleza y de la imagen. La red de asociaciones que resulta no presenta ningún carácter sistemático.”¹⁷



La continuidad más cercana de las experiencias táctiles llevadas a cabo por Marinetti, la encontramos en las planchas y tablas táctiles que Bruno Munari realiza en los años treinta; y desde una óptica surrealista, el artista checo Jan Švankmajer, quien ha recuperado el término del *tactilismo* y continuado de modo profundo con sus investigaciones aplicándolas a la imagen cinematográfica, donde a través del tacto visual y del sonido, el espectador es brutalmente referido a su propio cuerpo.

Raoul Hausmann. S/T, 1927-1933.
Fotografía 17,9 x23,9 cm.

Notas

¹ Manifiesto futurista, Milán 11 de Enero 1921. Leído en el Théâtre de l'Oeuvre (París), en la exposición mundial de Arte Moderna (Ginebra), y publicado en "Comoedia" en Enero del 1921.

² MARINETTI, F.T. (1921): « *Il Tattilismo. Manifiesto futurista letto al Théâtre de l'Oeuvre (parigi) all'Esposizione mondiale d'Arte Moderna (Ginevra) e pubblicato da "Comoedia" in Gennaio, 1921* » Milán, Direzione del Movimento Futurista, 11 Gennaio, 1921. (Edición original). Traducido por: Maximilian Magrini Kunze y Mercedes Molina Alarcón.

³ MARINETTI, F.T. (1921): Ibidem.

⁴ MARINETTI, F.T. (1921): Ibidem.

⁵ MARINETTI, F.T. (1921): Ibidem.

⁶ MARINETTI, Filippo Tommaso: *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal. Barcelona, 1978. Pág. 176.

⁷ Referencia en LISTA, Giovanni: *La scène futuriste*. Centre Nationale de la Recherche Scientifique. París, 1989. Pág. 387.

⁸ MARINETTI, Filippo Tommaso y FILLIÀ (1932): *La cocina futurista. Una comida que evitó un suicidio*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1985. Pág.128-130.

⁹ FILLIÀ (1904-1936) Pseudónimo de Luigi Colombo.

¹⁰ SARMIENTO, José Antonio: *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. (Poesía Hiperión 103) Ediciones Hiperión. Madrid, 1986. Pág. 33.

¹¹ VV.AA.: *Futurismo & Futurismi*. Ed. Fabbri Bompiani. Milán, 1986. Pág. 542.

¹² HAUSMANN, Raoul: "PREsentismus: gegen den Puffkeuismus der Teustchen Seele" *De Stijl*, año 4, nº9, Leiden, septiembre de 1921, Págs. 136-143. Citado en VV.AA.: *Raoul Hausmann*. IVAM. Centro Julio González. Generalitat Valenciana, 1994. Pág. 248.

¹³ HAUSMANN, R. Ibidem. Pág. 246.

¹⁴ Conviene recordar la diferencia entre percepción táctil (tacto pasivo) y percepción háptica (tacto activo, propositivo, en el que interviene el movimiento y la propiocepción).

¹⁵ El libro de Ernst Moses Marcus *El problema de la sensación excéntrica y su solución*, fue publicado por primera vez en 1918. Trata la percepción y en él, Marcus fundamenta las teorías de la "sensación excéntrica"-las percepciones humanas trascienden el cuerpo humano extendiéndose al mundo exterior-, en la combinación de todas las sensaciones con el sentido del tacto.

¹⁶ HAUSMANN, Raoul: "PREsentismus: gegen den Puffkeuismus der Teustchen Seele" *De Stijl*, año 4, nº9, Leiden, septiembre de 1921, Págs. 136-143. Citado en VV.AA.: *Raoul Hausmann*. IVAM. Centro Julio González. Generalitat Valenciana, 1994. Pág. 248.

¹⁷ CHEVRIER, Jean-François: "Las relaciones del cuerpo" en VV.AA.: *Raoul Hausmann*. IVAM. Centro Julio González. Generalitat Valenciana, 1994. Pág.102.

futurismo italiano (1909-1944)

Luigi Russolo

El arte de los ruidos. Manifiesto futurista.

Milán, 11 de Marzo 1913

Querido Balilla Pratella, gran músico futurista,

En Roma, en el Teatro Costanzi lleno de gente, mientras con mis amigos futuristas Marinetti, Boccioni, Balla escuchaba la ejecución orquestal de tu arrolladora MÚSICA FUTURISTA, me vino a la mente un nuevo arte: el Arte de los Ruidos, lógica consecuencia de tus maravillosas innovaciones.

La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. Ya que, exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa.

En esta escasez de *ruidos*, los primeros *sonidos* que el hombre pudo extraer de una caña perforada o de una cuerda tensa, asombraron como cosas nuevas y admirables. El *sonido* fue atribuido por los pueblos primitivos a los dioses, considerado sagrado y reservado a los sacerdotes, que se sirvieron de él para enriquecer el misterio de sus ritos. Nació así la concepción del sonido como cosa en sí, distinta e independiente de la vida, y la música resultó ser un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado. Se comprende con facilidad que semejante concepción de la música estuviera necesariamente abocada a ralentizar el progreso, en comparación con las demás artes. Los mismos Griegos, con su teoría musical matemáticamente sistematizada por Pitágoras, y en base a la cual sólo se admitía el uso de pocos intervalos consonantes, limitaron mucho el campo de la música, haciendo casi imposible la armonía, que ignoraban.

La Edad Media, con las evoluciones y las modificaciones del sistema griego del tetracordo, con el canto gregoriano y con los cantos populares, enriqueció el arte musical, pero siguió considerando el sonido en su *transcurso temporal*, concepción restringida que duró varios siglos y que volvemos a encontrar ahora en las más complicadas polifonías de los contrapuntistas flamencos. No existía el *acorde*; el desarrollo de las diversas partes no estaba subordinado al *acorde* que dichas partes podían producir en su conjunto; la concepción, en fin, de estas partes era horizontal, no vertical. El deseo, la búsqueda y el gusto por la unión simultánea de los diferentes sonidos, o sea, por el *acorde* (sonido complejo) se manifestaron gradualmente, pasando del acorde perfecto asonante y con pocas disonancias a las complicadas y persistentes disonancias que caracterizan la música contemporánea.

El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al *sonido-ruido*.

Esta evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No sólo en las atmósferas fragorosas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer fue normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción.

Para excitar y exaltar nuestra sensibilidad, la música fue evolucionando hacia la más compleja polifonía y hacia una mayor variedad de timbres o coloridos instrumentales, buscando las más complicadas sucesiones de acordes disonantes y preparando vagamente la creación del RUIDO MUSICAL. Esta evolución hacia el "sonido ruido" no había sido posible hasta ahora. El oído de un hombre del dieciocho no hubiera podido soportar la intensidad inarmónica de ciertos acordes producidos por nuestras orquestas (triplicadas en el número de intérpretes respecto a las de entonces). En cambio, nuestro oído se complace con ellos, pues ya está educado por la vida moderna, tan pródiga en ruidos dispares. Sin embargo, nuestro oído no se da por satisfecho, y reclama emociones acústicas cada vez más amplias.

Por otra parte, el sonido musical está excesivamente limitado en la variedad cualitativa de los timbres. Las orquestas más complicadas se reducen a cuatro o cinco clases de instrumentos, diferentes en el timbre del sonido: instrumentos de cuerda con y sin arco, de viento (metales y maderas), de percusión. De tal manera que la música moderna se debate en este pequeño círculo, esforzándose en vano en crear nuevas variedades de timbres.

Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruídos.

Cualquiera reconocerá por lo demás que cada sonido lleva consigo una envoltura de sensaciones ya conocidas y gastadas, que predisponen al receptor al aburrimiento, a pesar del empeño de todos los músicos innovadores. Nosotros los futuristas hemos amado todos profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas. Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellas **y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes, que volviendo a escuchar, por ejemplo, la "Heróica" o la "Pastoral".**

No podemos contemplar el enorme aparato de fuerzas que representa una orquesta moderna sin sentir la más profunda desilusión ante sus mezquinos resultados acústicos. ¿Conocéis acaso un espectáculo más ridículo que el de veinte hombres obstinados en redoblar el maullido de un violín? Naturalmente todo esto hará chillar a los melómanos y tal vez avivará la atmósfera adormecida de las salas de conciertos. Entremos juntos, como futuristas, en uno de estos hospitales de sonidos anémicos. El primer compás transmite enseguida a vuestro oído el tedio de lo ya escuchado y os hace paladear de antemano el tedio del siguiente compás. Saboreamos así, de compás en compás, dos o tres calidades de tedios genuinos sin dejar de esperar la sensación extraordinaria que nunca llega. Entre tanto, se produce una mezcla repugnante formada por la monotonía de las sensaciones y por la cretina conmoción religiosa de los receptores budísticamente ebrios de repetir por milésima vez su éxtasis más o menos esnob y aprendido. ¡Fuera! Salgamos, puesto que no podremos frenar por mucho tiempo en nosotros el deseo de crear al fin una nueva realidad musical, con una amplia distribución de bofetadas sonoras, saltando con los pies juntos sobre violines, pianos, contrabajos y órganos gemebundos. ¡Salgamos!

No se podrá objetar que el ruido es únicamente fuerte y desagradable para el oído. Me parece inútil enumerar todos los ruidos tenues y delicados, que provocan sensaciones acústicas placenteras.

Para convencerse de la sorprendente variedad de ruidos basta con pensar en el fragor del trueno, en los silbidos del viento, en el borboteo de una cascada, en el gorgoteo de un río, en el crepitar de las hojas, en el trote de un caballo que se aleja, en los sobresaltos vacilantes de un carro sobre el empedrado y en la respiración amplia, solemne y blanca de una ciudad nocturna; en todos los ruidos que emiten las fieras y los animales domésticos y en todos los que puede producir la boca del hombre sin hablar o cantar.

Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los railes, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos.

Tampoco hay que olvidar los novísimos ruidos de la guerra moderna. Recientemente el poeta Marinetti, en una carta que me envió desde las trincheras de Adrianópolis, describía con admirables palabras en libertad la orquesta de una gran batalla:

"cada 5 segundos cañones de asedio destripar espacio con un acorde ZANG-TUMB-TUUUMB amotinamiento de 500 ecos para roerlo, desmenuzarlo, desparramarlo hasta el infinito. En el centro de esos ZANG-TUMB-TUUUMB despachurrados amplitud 50 kilómetros cuadrados saltar estallidos cortes puños baterías de tiro rápido Violencia ferocidad regularidad esta baja grave cadencia de los extraños artefactos agitados agudos de la batalla Furia afán orejas ojos narices ¡abiertas! ¡Cuidado! ¡Adelante! qué alegría ver oír olfatear todo todo taratatata de las metralletas chillar hasta quedarse sin aliento bajo muerdos bofetadas traak-traak latigazos pic-pac-pum-tumb extravagancias saltos altura 200 metros de la fusilería Abajo abajo al fondo de la orquesta metales desguazar bueyes búfalos punzones carros pluff plaff encabritarse los caballos flic flac zing zing sciaaack ilari relinchos iiiiii pisoteos redobles 3 batallones búlgaros en marcha crooc-craaac (lento) Sciumi Maritza o Karvavena ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoc (rapidísimo) crooc-craaac (lento) gritos de los oficiales romper como platos latón pan por aquí paak por allí BUUUM cing ciak (rápido) ciaciacia-cia-ciaak arriba abajo allá allá alrededor en lo alto cuidado sobre la cabeza ciaak ¡bonito! Llamas llamas llamas llamas llamas llamas presentación escénica de los fuertes allá abajo detrás de aquel humo Sciukri Pasciá comunica telefónicamente con 27 fortalezas en turco en alemán ¡aló! ¡¡lbrakim!! ¡Rudolf! ¡aló! aló, actores papeles ecos sugerentes escenarios de humo selvas aplausos olor a heno fango estiércol ya no siento mis pies helados olor a salitre olor a podrido Timpanos

flautas clarines por todos los rincones bajo alto pájaros piar beatitud sombras cip-cip-cip brisa verde rebaños don-dan-don-din-beeeé Orquesta los locos apalean a los profesores de orquesta éstos apaleadísimos tocar tocar Grandes estruendos no borrar precisar recortándolos ruidos más pequeños diminutísimos escombros de ecos en el teatro amplitud 300 kilómetros cuadrados Ríos Maritza Tungia tumbados Montes Ródope firmes alturas palcos gallinero 2000 shrapnels brazos fuera explotar pañuelos blanquísimos llenos de oro srrrrrrrr-TUMB-TUMB 2000 granadas lanzadas arrancar con estallidos cabelleras negras ZANG-srrrrrr-TUMB-ZANG-TUMB-TUUMB la orquesta de los ruidos de guerra inflarse bajo una nota de silencio sostenida en los altos cielos balón esférico dorado que supervisa los tiros,,,

Nosotros queremos entonar y regular armónica y rítmicamente estos variadísimos ruidos. Entonar los ruidos no quiere decir despojarlos de todos los movimientos y las vibraciones irregulares de tiempo y de intensidad, sino dar un grado o tono a la más fuerte y predominante de estas vibraciones. De hecho, el ruido se diferencia del sonido sólo en tanto que las vibraciones que lo producen son confusas e irregulares, tanto en el tiempo como en la intensidad. **Cada ruido tiene un tono, a veces también un acorde que predomina en el conjunto de las vibraciones irregulares.** De este característico tono predominante deriva ahora la posibilidad práctica de entonarlo, o sea, de dar a un determinado ruido no un único tono sino una cierta variedad de tonos, sin que pierda su característica, quiero decir, el timbre que lo distingue. Así, algunos ruidos obtenidos con un movimiento rotativo pueden ofrecer una completa escala cromática ascendente o descendente si se aumenta o disminuye la velocidad del movimiento.

Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma. Mientras que el sonido, ajeno a la vida, siempre musical, cosa en sí, elemento ocasional no necesario, se ha transformado ya para nuestro oído en lo que representa para el ojo un rostro demasiado conocido, el ruido en cambio, al llegarnos confuso e irregular de la confusión irregular de la vida, nunca se nos revela enteramente y nos reserva innumerables sorpresas. Estamos pues seguros de que escogiendo, coordinando y dominando todos los ruidos, enriqueceremos a los hombres con una nueva voluptuosidad insospechada. Aunque la característica del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, **el Arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa.** Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados.

He aquí las 6 familias de ruidos de la orquesta futurista que pronto llevaremos a la práctica, mecánicamente:

1	2	3	4	5	6
Estruendos Truenos Explosiones Borboteos Baques Bramidos	Silbidos Pitidos Bufidos.	Susurros Murmullos Refunfuños Rumores Gorgoteos	Estridencias Chirridos Crujidos Zumbidos Crepitaciones Fricaciones	Ruidos obtenidos a percusión sobre metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etc.	Voces de animales y de hombres: Gritos, Chillidos, Gemidos, Alaridos, Aullidos, Risotadas, Estertores

En esta lista hemos incluido los más característicos de entre los ruidos fundamentales; los demás no son sino las asociaciones y las combinaciones de éstos.

Los movimientos rítmicos de un ruido son infinitos. Existe siempre, como para el tono, un ritmo predominante, pero en torno a éste, también se pueden percibir otros numerosos ritmos secundarios.

CONCLUSIONES:

1.- Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los sonidos. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el *sonido-ruido*. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino *añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos*.

2.- Los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos que hoy posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos.

3.- Es necesario que la sensibilidad del músico, liberándose del ritmo fácil y tradicional, encuentre en los ruidos el modo de ampliarse y de renovarse, ya que todo ruido ofrece la unión de los ritmos más diversos, además del ritmo predominante.

4.- Al tener cada ruido en sus vibraciones irregulares **un tono general predominante**, se obtendrá fácilmente en la construcción de los instrumentos que lo imitan una variedad suficientemente extensa de tonos, semitonos y cuartos de tono. Esta variedad de tonos no privará a cada ruido individual de las características de su timbre, sino que sólo ampliará su textura o extensión.

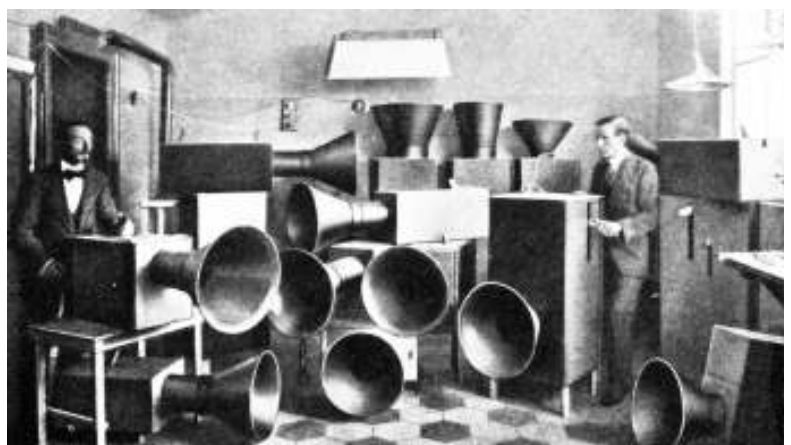
5.- Las dificultades prácticas para la construcción de estos instrumentos no son serias. Una vez hallado el principio mecánico que produce un ruido, se podrá modificar su tono partiendo de las propias leyes generales de la acústica. Se procederá por ejemplo con una disminución o un aumento de la velocidad si el instrumento tiene un movimiento rotativo, y con una variedad de tamaño o tensión de las partes sonoras, si el instrumento no tiene movimiento rotativo.

6.- No será a través de una sucesión de ruidos imitativos de la vida, sino que mediante una fantástica asociación de estos timbres variados, y de estos ritmos variados, la nueva orquesta obtendrá las más complejas y novedosas emociones sonoras. Por lo que cada instrumento deberá ofrecer la posibilidad de cambiar de tono, y habrá de tener una extensión mayor o menor.

7.- La variedad de ruidos es infinita. Si hoy, que poseemos quizá unas mil máquinas distintas, podemos diferenciar mil ruidos diversos, mañana, cuando se multipliquen las nuevas máquinas, podremos distinguir diez, veinte o **treinta mil ruidos dispares, no para ser simplemente imitados, sino para combinarlos según nuestra fantasía.**

8.- Invitamos por tanto a los jóvenes músicos geniales y audaces a observar con atención todos los ruidos, para comprender los múltiples ritmos que los componen, su tono principal y los tonos secundarios. Comparando luego los distintos timbres de los ruidos con los timbres de los sonidos, se convencerán de que los primeros son mucho más numerosos que los segundos. Esto nos proporcionará no sólo la comprensión, sino también el gusto y la pasión por los ruidos. Nuestra sensibilidad, multiplicada después de la conquista de los ojos futuristas, tendrá al fin oídos futuristas. Así, los motores y las máquinas de nuestras ciudades industriales podrán un día ser sabiamente entonados, con el fin de hacer de cada fábrica una embriagadora orquesta de ruidos.

Querido Pratella, yo someto a tu ingenio futurista estas constataciones mías, invitándote al debate. No soy músico de profesión: no tengo pues predilecciones acústicas, ni obras que defender. Soy un pintor futurista que proyecta fuera de sí, en un arte muy amado y estudiado, su voluntad de renovar todo. Y en consecuencia, más temerario de lo que pudiera llegar a serlo un músico profesional, como no me preocupa mi aparente incompetencia y estoy convencido de que la audacia tiene todos los derechos y todas las posibilidades, he podido intuir la gran renovación de la música mediante el Arte de los Ruidos.



Luigi Russolo y su asistente Ugo Piatti con los *intonarumori* ("entonarruidos") en el taller de la calle Stoppani, Milán, 1915.

futurismo italiano (1909-1944)

Peter Bosch & Simone Simons

Maravillosas máquinas de imprenta: *Ordinella Preparata*

Trabajo realizado a partir de *El Arte de los Ruidos*, 1916 de Luigi Russolo.

“En algunas maravillosas máquinas de imprenta es interesantísimo considerar el ruido rapidísimamente repetido con otros ruidos de timbres diferentes y de ritmo menos rápidos, hasta otros graves, lentos y solemnes”.

Es una de las observaciones de Luigi Russolo en su libro “L'Arte dei Rumori” del año 1916.¹ Russolo manifiesta que los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos que posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos, en cierto modo anunciando así la nueva disciplina de arte sonoro. Nuestra obra ha sido asociado en varias ocasiones con el movimiento futurista. Por una parte por el aspecto arcaico que tiene, por otra parte por ser de verdad un arte de ruidos con el espíritu de Russolo. Nuestra primera obra que tenía estas características era “Was der Wind zum Klingen bringt” (1989/90):

Cuarenta y ocho aspiradores proporcionan aire. Este aire sopla por manguitos de caucho en tubos de PVC y acero, produciendo voluminosos sonidos, extremadamente orgánicos. Hay cuatro grupos de sonido diferentes, cada grupo con sus propias características sonoras. Analogías con los Intonarumori de Russolo, construidos en los años 1913/14 son evidentes. Sin embargo hay al mismo tiempo muchas diferencias, simplemente por el abismo de tiempo que nos separa y el desarrollo de medios y conocimientos científicos que se ha efectuado en este tiempo. El funcionamiento de “Was der Wind...” se controla por un ordenador que enciende y apaga los aspiradores según una partitura. Esta partitura autogenerada se basa en el principio de los “autómatas celulares” desarrollado en los Estados Unidos a principios de los cincuenta por Von Neumann y Ulam.² Una secuencia aparentemente imprevisible de timbres, armonías y cambios de volumen se combinan para crear la ilusión de un objeto con vida.

Nuestra siguiente obra “Electric Swaying Orchestra” (1991/92) fue asociada con los futuristas mas bien por sus gestos grotescos, su aliento industrial y por su sonido que recuerda a la música propagandista de esta época. Aquí también la técnica y teoría detrás tiene que ver menos con el movimiento futurista. La Electric Swaying Orchestra utiliza péndulos paraméricamente dirigidos, un tema muy conocido dentro del marco de las teorías del orden y el caos.³ Seis péndulos se activan por el movimiento ascendente y descendente de los ejes que los soportan. Como el comportamiento de los péndulos depende de la frecuencia de oscilación de esos ejes, se utiliza un motor eléctrico de velocidad variable. Debido a ello, los péndulos generan una excepcional variedad de movimientos; lo que empieza como un vaivén tradicional puede convertirse en un movimiento irregular e imprevisible que lleva a una sorprendente rotación completa y enérgica. Un micrófono o un altavoz se unen al final de cada péndulo y de los altavoces se escucha música electrónica (muestras de instrumentos de metal). Hay una relación compleja entre los movimientos de los péndulos y esta música. La complejidad e “imprevisibilidad” del sistema aseguran que cada interpretación sea irrepitible tanto en movimiento como en sonido.

En el año 1993 empezamos una larga serie de “obras vibratorias”: Construcciones construidas con muelles metálicas y movidas por motores oscilantes.⁴ Aunque el sonido de estas obras (en muchos casos el “traqueteo” de objetos distintos) y los medios para obtener sonido están a tono con las ideas de Russolo, recuerdan en general menos a la época futurista por su apariencia más abstracta y menos industrial. Por casualidad nuestra obra más reciente de esta serie, las horcas rascantes de “Último Esfuerzo Rural” (2004), parecen compartir un interés común con Russolo, aunque con una diferencia importante: Mientras nosotros intentamos reevaluar la mente rural como contrapeso de la mente global, producto de los manejos contemporáneos en internet, Russolo señala que el campo ya pierde interés a principios del siglo XX.



Peter Bosch & Simone Simons, *Was der Wind zum Klingen bringt*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1990.



Peter Bosch & Simone Simons, *Electric Swaying Orchestra*, Z.K.M. Karlsruhe, 1993.



Peter Bosch & Simone Simons, *Último esfuerzo rural*, La Nau, Valencia, 2004.

“Y aquí se puede demostrar como los tan poetizados silencios con los que el campo nos cura los nervios demasiado agitados de la vida ciudadana están compuestos por una infinidad de ruidos, y como estos ruidos tienen sus timbres, sus ritmos y una escala enarmónica delicadísima en sus tonos. No se ha dicho todavía ni se ha comprobado que estos ruidos no sean una parte importantísima (incluso la más importante) de las emociones que acompañan la belleza de ciertos panoramas, ¡la sonrisa de ciertos paisajes! Pero dejemos aparte la naturaleza y el campo (que sin estos sería una tumba) y entremos en una ruidosa ciudad moderna...”

Para esta exposición hemos “preparado” una máquina de los años 70, procedente del mundo de la imprenta, llamada Ordinella, raptada de la ciudad hacia el campo, una modesta oda a los pensamientos de Russolo. Al mismo tiempo refiere a la herencia del compositor Americano John Cage, quien para nosotros, aunque no se asocia en general mucho con Russolo, significa el gran puente entre futuristas y la época moderna. En 1937 dio la conferencia “El futuro de la Música: Credo”⁵:

“En cualquier sitio oímos sobre todo ruidos. Cuando no los notamos, nos estorban. Cuando los escuchamos nos fascinan. El sonido de un camión a cincuenta millas por hora. Interferencia entre las emisoras. Lluvia..... Si esta palabra “música” es sagrada y reservada para instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significante: Organización del sonido.”



Peter Bosch & Simone Simons, *Ordinella Preparata*, 2004



Máquina monotype, principios siglo XX.

Notas

¹ Russolo, Luigi. 1916. L'Arte dei rumori, Edizione Futuriste di "Poesia", Milan. Traducción en Castellano: Olga y Leopoldo Alas. 1998. Facultad de Bellas Artes, Univ. de Cuenca, Cuenca

² von Neumann, John y Arthur W. Burks. 1966. Theory of Self-Reproducing Automata, Univ. of Illinois Press, Urbana IL.

³ Nayfeh, Ali H. Y Dean T. Mook. 1979. Non-linear oscillations, John Wiley & sons, New York, pp.258-261.

⁴ Bosch, Peter y Simone Simons. 1999. STOP LOOK LISTEN, Univ. Politécnica de Valencia, Valencia.

⁵ Cage, John. 1961. Silence: Lectures and Writings by John Cage, Wesleyan University Press, Hanover, NH, pp. 3-6.

futurismo italiano 1909-1944

Encarna Sáenz vestuario y versión en acero, Francisco Pérez Benavent-José Juan Martínez colaboradores
Giacomo del Monte-Jennifer Benigni canción ruidista, Leopoldo Amigo-Miguel Molina composición Aniuqám del 3000

Trabajo realizado a partir de *Anihccam del 3000*, 1916-24 de Fortunato Depero

Este ballet mecánico ideado por Depero y que llamó *Anihccam del 3000* ("Máquina del 3000" leído a la inversa) se estrenó en el Teatro Trianon de Milán el 10 de enero de 1924 y se representó en varias ciudades italianas, formando parte del espectáculo "Nuevo Teatro Futurista" dirigido por Marinetti y Rodolfo de Angelis y que era una continuación del "Teatro de la Sorpresa" de Marinetti y Cangiullo, del cuál esta obra homenajea. La trama del ballet era un tanto tragi-cómica y paradójica, donde dos locomotoras se enamoran del Jefe de Estación y éste en vano intenta disuadirlas con su bandera de señalización. Para representar el diálogo y discusión de las locomotoras con el agente, Depero se sirve de una *Canzone rumorista* ("Canción ruidista") compuesta años antes (1916), utilizando un lenguaje fonético creado por él, que denominó *onomalingua* (o *verbalización abstracta* que debería expresar la sonoridad tanto de las fuerzas naturales como los seres artificiales y ruidosos creados por el hombre). Diseñó el vestuario y escenografía, humanizando las locomotoras con formas tubulares de cartón y tela para representar el cuerpo y permitir las articulaciones con el fin que los bailarines pudieran introducirse y moverse, aunque tuvo dificultad de encontrarlos ya que varios de ellos se negaron a introducirse en tan heterodoxo traje. La música fue compuesta por el compositor futurista Franco Casavola, donde compaginaba la instrumentación convencional con los ruidos de una motocicleta, pero desgraciadamente la partitura se encuentra perdida. Con esta obra Depero se distancia de una visión mítica de la máquina, parodiándola a través de esa visión humanizante de la máquina que a la postre se vuelve en contra precisamente desde sus propios sentimientos.

El interés de reconstruir parte de los elementos de esta obra se centra especialmente en el vestuario de las locomotoras y en la canción ruidosa, dado que la unión de estos dos aspectos (forma y sonido) ofrecen una integración coherente al nuevo lenguaje que pretende ofrecer, que a diferencia de otras obras coetáneas hay a veces una separación de la vanguardia de la forma con las soluciones convencionales musicales. También nos interesa por su visión desmitificadora de la máquina y la robótica, que sigue vigente hoy en día, y que desde aquí nos ofrece la tragicomedia de proyectar nuestras convenciones a las nuevas tecnologías y su peligro de volverse en contra.

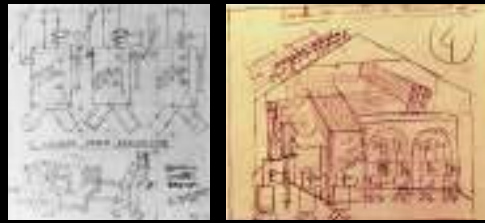
Para la reconstrucción de las locomotoras se ha seguido las indicaciones de Depero de realizarla en cartón y tela, pero se ha pretendido también realizar otra versión en hierro para darle mayor contundencia como escultura sonora, ya que permitiría desde su interior emitirse de forma permanente los sonidos de su canción ruidosa. Para esta canción se ha interpretado según las anotaciones de Depero que exigía ser cantada a varias voces.



Encarna Sáenz, proceso de reconstrucción de uno de los vestuarios de las locomotoras del ballet *Aniccham del 3000*, de Fortunato Depero.



Encarna Sáenz, *Aniuqám del 3000*, 2004.



F. Depero. *I Costumi delle locomotive*, 1924. Tinta sobre papel, 26,5 x 25,5 cm. Museo Depero Rovereto y Escena *Aniccham del 3000*



Página del libro *Depero Futurista*, 1927, que recoge la controversia de plagio del ballet de Depero con otro soviético de 1927.

Fortunato Depero

En el tióvivo con los futuristas

Fortunato Depero, **Fortunato Depero, nelle opere e nella vita**. Trento, 1940, Pag. 265.

Se me confía la puesta en escena de "El Baile de las máquinas" (idea original de Depero y música de F. Casavola). Mientras construía los trajes y pintaba el decorado, dos bailarines, siguiendo las indicaciones del músico, practicaban la extraña danza. El músico parecía satisfecho, el empresario y los intérpretes también lo estaban. Llego con la cesta de los trajes al escenario. Los trajes: síntesis tubular de locomotoras humanizadas, hechos de cartón articulable gracias a juntas de tela. Están decorados con números en blanco y negro. Además, las cabezas deberán introducirse en máscaras con forma de chimenea. Estos trajes se articulan a la altura de los codos, del cuello, de las rodillas y de los hombros. El resto es rígido y brillante. Es posible ejecutar fácilmente movimientos con ellos. Tras abrir la cesta y exponer semejantes escafandras teatrales, los ojos de los bailarines me lanzan miradas sorprendidas y desdeñosas cual focos irados: rescisión fulminante del contrato y fuga precipitada. En busca de otros bailarines adecuados. Los días pasan, y las preocupaciones aumentan. Llego una nueva pareja: nuevas pruebas en el escenario y nueva fuga indignada tras la prueba de vestuario. Los cabellos rubios del empresario Rodolfo se yerguen e invocan ayuda. La tenacidad y la paciencia vencen finalmente; un bailarín belga y una bailarina americana se enfrentan heroicamente al suplicio artístico y al interesante experimento, danzando mecánicamente dentro de tubos y corazas sobre el escenario de hasta 28 ciudades italianas.

La noche del estreno en el Trianon de Milán, sucede el primer incidente: el querido poeta napolitano que precede a mi número con una disertación libre, se dirige a los espectadores en términos pintorescos y provocadores, superando incluso los límites de tiempo establecidos y provocando así una violenta reacción del público y la consiguiente amenaza de asfixiar a los bailarines, encerrados en las escafandras mecánicas esperando su turno.

A Marinetti, ausente en esos momentos, se le avisa urgentemente. Al preguntarle, contesta que todo va muy bien. Empieza entonces una encendida disputa en el público, entre aquellos que quieren que el espectáculo continúe, y escuchar al poeta, y aquellos que quieren molestar, contestar e interrumpir. La escena cambia de repente. Todo nuestro equipo se alinea serenamente, tranquilo, en torno a Marinetti en el borde del escenario, convirtiéndose en público espectador. Atentos, y divirtiéndonos, admiramos la sucesión cómica del espectáculo que ofrecen los simpatizantes y los opositores. Este cuadro (bastante común en los espectáculos futuristas) tiene también su espacio y su interés. Una vez terminada la representación del Trianon cogemos el tren hacia Bolonia.

futurismo italiano (1909-1944)

La fiebre del telégrafo

Gianluca Scuderi, Salvatore Castiglione y Emanuele Mazza intérpretes Leopoldo Amigo-Miguel Molina grabación

Trabajo realizado a partir de *Liriche Radiofoniche*: La febbre del telégrafo, 1934 de Fortunato Depero.

Depero publicó este libro con una serie de piezas para ser retransmitidas por la radio, aunque no se llevó a cabo, solamente se conoce una experiencia radiofónica en la sede Radio Milano el 23 de noviembre de 1933. En el prefacio del libro expone las posibilidades de las radiotransmisiones tanto para el creador (lirismo poético fundido con el lirismo fónico, sonoro y ruidista, las onomatopeyas y lenguajes inventados etc.) como para el oyente (expresiones adaptadas para la transmisión a distancia donde el radioyente puede encontrarse desde un salón silencioso a un aeroplano o cubierta de un barco). Sus líricas radiofónicas pretendían subsanar la “acostumbradas e inútiles transmisiones de música conocida, a las banales chacharas literarias habituales y los insignificadas altercados teatrales, que van bien hasta que permanecen cerradas en un libro o enmarcadas sobre una escena teatral”.

Se ha interpretado una de estas piezas radiofónicas para ser emitida por la radio, concretamente en la UPV-Radio de la Universidad Politécnica de Valencia, y así hacerla vibrar y cohabitar en los diferentes espacios que vive el oyente.

Líricas radiofónicas

He llamado a estas líricas «radiofónicas» porque algunas de ellas fueron creadas expresamente para transmisiones de radio y porque las demás contienen también los elementos característicos que las transmisiones radiofónicas exigen.

Elementos fácilmente identificables como:

Brevedad de tiempo.

Variedad concisa de imágenes.

Tema actual.

Estilo simultáneo y jocoso.

Lirismo poético y al tiempo lirismo fónico, sonoro y ruidoso;

onomatopeyas: imitativas e interpretativas; lenguajes inventados; cantos y voces que alegran; estados de ánimo inesperados.

Expresiones coloristas y sintéticas arrancadas

de la vida, cotidianamente latente, cambiante; con aspectos, dramas, materias y mecanismos vezosamente inexorables, que no admiten:

análisis descriptivos,

melancolías relamidas,

parquedades escolares,

exhumaciones culturales de amordazada fantasía.

El estilo que un poeta de hoy debe tener delante del micrófono es justamente el de extraer nuestro mundo dinámico interno y externo

y plasmarlo en sus creaciones:

con claridad comunicativa;

con vibración emotiva;

con imaginación coordinada y orgánica,

aunque contrastante;

con progresión sorprendente y encuadrada;

con valiente simultaneidad y una feliz

sensación mezcla de realidad y fantasía.

Estas líricas radiofónicas interesan, alegran. Son más eficaces que las comunes e inútiles retransmisiones de música conocida, que las banales charlas líricas habituales y que las insignificantes riñas teatrales, adecuadas siempre que permanezcan encerradas en un libro y enmarcadas en una escena teatral.

Pero retransmitidas por radio, vibrando en el espacio, pierden todo su significado y toda su consistencia lógica.

Estas líricas radiofónicas más son expresiones adecuadas para su retransmisión a distancia.

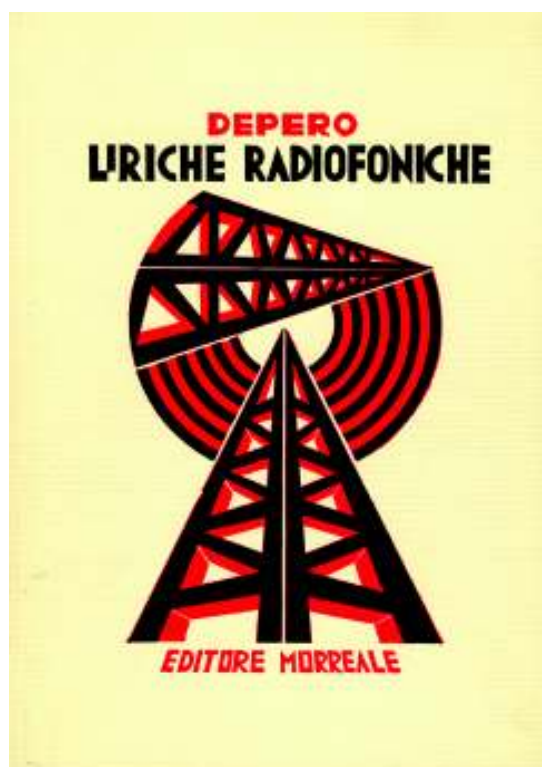
El oyente ya no está sólo, recogido en un salón silencioso y romántico, sino que se encuentra

en todas partes: por la calle, en los cafés, en un avión, en los puentes de los barcos, en mil atmósferas diferentes.

Así pues, el carácter de la lírica radiofónica debe ser espacial, volitivo, sonoro, inesperado, mágico.

En una palabra, la poesía radiofónica inventada por mí debe ser la expresión lírica de un purísimo estado de ánimo.

Sobre la realidad que rodea al oyente, debe vibrar como un NEÓN LUMINOSO; como una aparición, un paisaje y una visión cósmica mediánica.



Portada del libro *Liriche Radiofoniche* de Fortunato Depero, 1934.

La febbre del telegrafo

Tac tictac tac tac

Tac tictac tac tac | **BODA**

una charanga de alegría en vuestros corazones con la suerte de un director de banda de oro a la cabeza.

Una constelación de risueñas pupilas de hijos acuerdo y salud de agua clara del paraíso.

Perenne manantial, fuente de sonrisas en el centro de vuestra mesa.

Tac tictac tac tac

Tac tictac tac tac | **RUINA**

acciones precipitadas maldito el día de la tentación:

la ficha equivocada el jaque sufrido la familia consternada la oficina a pique la empresa acabada el destino en ascuas

mordisco al puro manotazo al teléfono dígame 22-33-44 diga-diga señorita cuántos puntos han bajado las.....

..... perlas de frío en el espejo de la

frente afeitado improvisado en el rostro golpe

en el suelo.....

... un grito que abre la puerta de par en par, manos aterrizadas inmóviles en el vacío.

Tac tictac tac tac

Tac tictac tac tac | **ALEGRÍA**

¡Qué día tan luminoso!

Escupo en la palabra «oficina». Dadme un sacacorchos quiero beber alegría embotellada.

Abrid las ventanas. El arlequín de la primavera ha florecido con campanillas felices en la cabeza.

Camisa nueva corbata nueva brillantina en el pelo perfume Viset de pies a cabeza pétalos de uñas perfectas. Músculos sólidos y piernas rectas y elásticas 20 flexiones 20 reverencias 20 movimientos de los brazos arriba a los lados adelante uno-dos-tres, uno-dos-tres arrojar por la ventana bombas de alegría:

zape zape plaff en el tranvía

zape zape plaff entre la gente

zape zape plaff en la acera

otra más y luego... besos besos besos hasta el infinito.

Tactictac tactac

Tac tictac tac tac | **MUERTE**

Papá muy grave el ojo de cristal en la comisura de los labios un hilo líquido que cae la habitación calla y solloza las flores, mudas, inclinan la cabeza, se tapan la cara y cierran los ojos.

La angustia está ahí, en lo alto, con la boca abierta espera el último aliento, cual trágica lucerna de alma que se va.

Tac tictac tac tac

Tac tictac tac tac | **VICTORIA**

Vuestra obra ganado primer premio

Liras 30.000

Vuestra..... obra..... ¡30.000!

(Al compás de "Giovinezza",)

Vuestra..... peperepepepe pee

Obra..... paparapapapa paa

primer premio

30.000 liras

(Al compás del "Himno italiano")

se destapan las lápidas, se levantan los muertos, nuestros sacrificados, todos resucitados....

30.000 liras

primer premio

(Al compás del "Himno de Oberdan")

y con bombas al Orsini; y con

el puñal en la mano, puñal en mano...

30.000 liras

primer premio

{Al compás de "Giovinezza")

moedad, moedad, primavera de beldad, en la vida y en la felicidad su canto sonará.

....Te legrama te... legrama pri...mer...

premio primer premio.....

Ta tarata tata tata tara tatata

Ta tarata tata tata tara tatata

Tac tictac tac tac

Tac tictac tac tac | **PEDIDO**

mandadme siguientes maniqués y plásticos diversos

mujeres: dos enteros 3 cabezas rubias dos

rizadas y una lisa.

Dos bustos de hombre:

uno moreno-lava, con cigarrillo en la boca, mirada

torva, sombrero-mafia ligeramente inclinado a

la derecha, al estilo del poeta GERBINO.

El otro cincuentón, regordete, le-

ves bolsas en los ojos, afeitado, reflejos azules en las

mejillas, con sombrero de fieltro finísimo, del estilo.....

(...¡Ah! dime ¿dónde estuviste ayer? ¿vas a

dejarla o

no vas a dejarla, a esa mujerzuela?.....)

...el dinero y esa mujer son nuestra

desdicha.....)

añadid dos pares de piernas esbeltas, con zapatos plateados.

Piernas de súper lujo imán para los ojos

delirio del Cabaret. Añadid dos modelos

de escayola uno desmembrado y otro entero.

Pie hinchado torcido luxación de

primer grado, con un principio de infección tetánica.

Caso urgente de amputación. Modelo de tamaño

natural, precio reducido para uso escolar.

Otros dos brazos bellísimos con manos de

madonna, la una sobre la otra, inertes, con brillante

falso en el anular derecho, con base de terciopelo

verde de joyería de lujo.

Enviad cabezas, bustos, pies y brazos 50 contra

reembolso y 50 a pagar en tres meses stop.

Tac tictac tac tac

Tac tictac tac tac | **NACIMIENTO**

Nacida niña con brazos extendidos, bautizada

«Luz». Burbujas de cielo en sus pupilas maravilla-

das, pétalos de carne muy muy tiernos y pistilos de frá-

giles vagidos.

uaa uaa uaa, uee uee uee

Capullo di vida deslizándose por las pendientes de

los

blancos linos y rodando por las avenidas del porvenir.

Tac tictac tac tac | **FIASCO**

Tac tictac tac tac

Tu comedia fallida

Depero.

¿Cómo? ¿Fallida?

Director idiota actores atontados

público imbécil.

¡Trama del primer acto *magnífica!*

¡Desarrollo del segundo acto *emocionante!*

¡Desenlace cómico del tercero *acertadi-*

simo!

Estilo rápido situaciones contrapuestas felices!

Ya lo decía yo, el director es chato,

no tiene olfato. Tiene los ojos de un muerto. Tiene la

boca entreabierta de un idiota.

No habla más que de mujeres y de teatro.

Es un negado para el arte.

Se arruinará.

¿Y cómo viste? ¿Y cómo come? ¿Y cómo habla? Me vengaré.

Tac tictac tac tac | **MISTERIO**

Tac tictac tac tac

telegrama cifrado:

R.R. A-B-C 88-66

H. P. inicio negro 11 rojo 7

menos 5 más 9 blanco-blanco

negro - negro cero - cero 'stop

cubofuturismo y productivismo ruso 1910-1930

Miguel Molina Alarcón

Cubofuturismo y productivismo (1910-1930)

Profesor responsable del Laboratorio de Creaciones Intermedia

A las dos semanas de ser publicado el manifiesto futurista de Marinetti en el diario *Le Figaro* (20-02-1909), fue éste reseñado en un periódico ruso; pero no será hasta 1910 donde se promuevan diferentes movimientos bajo esta influencia: El *Cubofuturismo* (1910) con la participación de Maiakovski, Chlebnikov y los hermanos Burljuk; el *Egofuturismo* (1911) de Severjanin e Ivan Ignatiev; el *Rayonismo* (1913) de Larionov y Goncharova; el *Psicofuturismo* (1914), el *Mezonin Poèzii, Centrifuga* (1913) de Pasternak, Aseiev y Bovrov; entre otros. Posteriormente, con la Revolución Rusa, los futuristas se constituyen como KOMFUT (“Colectivo de Comunistas-Futuristas”), ya que no tanto se adhieren a los nuevos cambios, como que preconizan “es nuestra Revolución” (en palabras de Maiakovski), defendiendo el trabajo del artista en las fábricas y la disolución de arte y vida en la nueva sociedad comunista. Esta posición se radicalizará con el *Productivismo* (1920), que aboga por la desaparición del artista y su papel de especialista, porque todo obrero debe convertirse en un creador no alienado con su trabajo.

A pesar de esta conexión con el futurismo italiano, contiene algunas diferencias que se hicieron manifiestas en una visita de Marinetti en Rusia (1914), donde después de dar una serie de conferencias despertó el rechazo de los futuristas rusos. Ya que éstos no compartían la exaltación de belicismo y el nacionalismo pequeño-burgués de los italianos, y se identificaron más con los postulados revolucionarios de izquierda, defendiendo la democratización del arte mediante su presencia en la calle y en los medios de propaganda y agitación: “nuestros pinceles son las calles y nuestras paletas las plazas públicas”. Se reunían en lugares públicos, como el “Cabaret Futurista nº 13” o el “Perro Callejero” con lecturas de poemas en voz alta, así como recorrían las calles con las caras pintadas y vestimentas provocadoras con rábanos o cucharas en los ojales. Arremetían contra el pasado literario y artístico del “buen sentido” y el “buen gusto”, o contra el simbolismo musical de un Rachmaninov; proponiendo en su considerado primer manifiesto futurista “Bofetón al gusto público” (1912)² que “¡Hay que gritar en vez de tatarrear, hay que redoblar los tambores en vez de arrullar!” y que en su renovación del lenguaje “(...)ya palpitan, por vez primera, los rayos de la futura nueva belleza de la palabra autónoma”.

Precisamente, en este aspecto surge uno de sus aportaciones al campo de la poesía fonética, lo que ellos llamaban *Zaum* o *Lengua transmental* (o *transnacional*). Término acuñado por Alexei Kruchenij, defendía que al artista no se le podía obligar a expresarse en una lengua común, sino que tenía que ser libre en “una lengua personal (el creador es individual), una lengua que no tenga un sentido definido (no fijado), transmental”. De esta forma distinguía dos tipos de lenguaje: *lenguaje común* racional (sometido a reglas extralingüísticas) y el *lenguaje transracional* autosuficiente (determinado por sus propias reglas) “cuyas palabras no tienen un significado definido”. Se liberaba la semántica de la sintaxis, construyendo las palabras inventadas por su sonoridad (pasa a un primer plano el sonido en la poesía), incorporando muchos neologismos que recuerdan a otras lenguas, en un intento de búsqueda de las raíces originales del lenguaje (de ahí que se mantuvo una relación del *Zaum* con las investigaciones del círculo lingüístico del *Formalismo Ruso*⁴). Cultivaron la poesía *zaum* varios autores como Kiril Zdanevich, Vasili Kamenski o Chlebnikov (aunque Maiakovski la defendía, nunca escribió ningún poema transracional), confiriéndoles cada uno una concepción distinta: “(...) para Kruchenich era una combinación libre, aunque emocionalmente expresiva, de sonidos, desprovista de un significado absoluto; para Chlebnikov, era el significado más elemental, expresado de la manera más pura y directa”. Éste último, creó toda una serie de lenguajes imaginarios: lenguaje de las “estrellas”, “los dioses”, “los pájaros” o de la “pintura-sonido”.

Desde el grupo de investigación hemos creído necesario remarcar esta importancia, pero intentando interpretar poemas *zaum* de autores/as inéditos y también de publicar alguna grabación histórica de estos poetas que no se haya editado en soporte CD. De los primeros, hemos preferido recoger la aportación de artistas mujeres relevantes en la vanguardia rusa y soviética, que compusieron poemas *zaum*⁵ y que no se han tenido en cuenta: como Olga Rozanova (poeta y pintora futurista y suprematista después) y Varvara Stepanova (artista clave junto a su esposo Rodchenko del movimiento *Productivista*). De Stepanova, creemos importante sus *picto-poemas-sonoros* realizados a partir de sus libros de poemas *no-objetivos* “*Rtny Khomle*” y “*Zigra Ar*”, ambos realizados en 1918; con la intención de introducir como ella dice- “el sonido como una cualidad inédita en la pintura del elemento gráfico y, por consiguiente, aumento las posibilidades de este último cuantitativamente”. Respecto a las grabaciones históricas hemos recogido las del creador del término *zaum* Alexei Kruchenich que grabó varios poemas, con su propia voz, en 1949.

Otro aspecto importante del futurismo ruso desde el lenguaje sonoro, fue la aplicación práctica en la música de la importancia de los nuevos sonidos surgidos de la revolución industrial y del maquinismo. A diferencia de las teorías de los futuristas italianos que ya apuntaban esto en sus manifiestos,

fueron los cubofuturistas soviéticos los que incidieron en su materialización práctica, dentro del contexto de la nueva sociedad soviética. Ejemplos como *Zavod* (“La Fundición de Acero”, 1928) de Alexander Mossolov que incluía una gran plancha de acero golpeada como un instrumento más de la orquesta o *Dnieprostot* (“La Central Hidráulica de Dnieper”, años 20)⁸ de Julius Meytuss, donde a través de sonidos de percusión traza el proceso de construcción de la famosa presa soviética. Pero será con la obra “*Sinfoniya Gudkov*” (“*Sinfonía de las sirenas*”, 1919-23) de Arseni Avraamov, donde se llevó hasta sus últimas consecuencias la utilización de los sonidos de las sirenas de las fábricas, los trenes, barcos, y el ruido de los motores de autotransportes y aviones..., todo ello unido con las canciones de las masas obreras y bandas de música. Este macroconcierto se servía de la sonoridad de todo el espacio de las ciudades donde se realizó: Nizhy Nogorov (1919), Rostov (1921), Bakú (1922) y finalmente Moscú (1923). La obra era un homenaje a los miles de sonidos que Avraamov escuchó en la toma del Palacio de Invierno con la Revolución de Octubre, y que para él no sólo se había liberado al proletariado, sino también a los sonidos de las máquinas que estaban esclavizadas como señales de un trabajo alienado capitalista y que ahora sonaban en total libertad y júbilo.

No existe grabación sonora de ninguno de estos macroconciertos, sino unas fotografías publicadas en un libro de la época⁹, y un texto del mismo Avraamov¹⁰ que habla de su intencionalidad y de los elementos constituyentes de la sinfonía, como era la “*Maquina de silbidos a vapor*” que consistía en el montaje de un conjunto de sirenas (entre 20 y 25) afinadas musicalmente para poder interpretar el himno de *La Internacional*. Nuestro grupo de investigación, ha creído oportuno reconstruir la sonoridad de esta obra con los medios actuales, dada la envergadura de esta obra que hace compleja su realización (tanto técnica como ideológica), sirviéndonos del montaje sonoro de sus diferentes partes con el ordenador, recogiendo separadamente las fuentes sonoras que hace referencia y tratando acústicamente su espacio sonoro tanto del movimiento y de la reverberación propia de una ciudad. En cuanto a la “*Maquina de silbidos a vapor*” se ha interpretado a partir de muestras de sonido de sirenas a vapor tratadas por ordenador. También como actualización de los propósitos de Avraamov, se ha creado un modelo de sirena portátil a base de aire comprimido para ser utilizado en manifestaciones reivindicativas de hoy en día. Un ejemplo de la continuidad de Avraamov en el Arte Sonoro son los “*Conciertos de Ciudades*” de Llorenç Barber y especialmente su concierto “*Naumaquia a Isaac Peral*” (30-10-1993) realizado en Cartagena en el espacio urbano y marino con sirenas de barcos, campanas, tambores, cañones y fuegos artificiales¹¹.

Otra de las obras que el grupo de investigación ha reconstruido ha sido el trabajo sonoro aplicado al teatro o ballet cubofuturista, como han sido las “*Danzas Mecánicas*” (1923) del Studio MastFor de Nikolai Foregger. Donde se ha vuelto a interpretar los movimientos mecánicos de los actores que aludían a una cadena de transmisión y a una sierra; todo ello acompañado con los sonidos de una “*Orquesta de Ruidos*” consistente en cajas con cristales de botellas rotas, tubos de cartón, y toda una serie de elementos industriales golpeados. Finalmente, se ha reconstruido los experimentos del “*Laboratorio de Escucha*” (1916) de Dziga Vertov, donde provisto de rudimentario fonógrafo *Pathephone modelo 1910* (adquirido en San Petersburgo) se acerca a una cascada o una serrería para registrar sus sonidos y realizar después sus transcripciones documentales en montajes ruido-verbales, que denominó fonogramas y estenogramas¹². Dada la dificultad de estos medios rudimentarios (sin microfonía y en cilindros de cera) se ha optado por simular estos montajes mediante el ordenador, pero manteniendo la deficiencia de estos sistemas de grabación.



Goncharova y Larionov, *Muecas en el Arte a propósito del proyecto de un Teatro de los Futuristas*, 1913.

En este afán de Vertov de “*exploración de la vida*” a través de los últimos inventos técnicos y medios que surgen de la revolución industrial, estaban concebidos por él con la principal intención de “*descubrir y mostrar la verdad*” y de colocar en las manos de los trabajadores un arma revolucionaria. Todo esto le llevaba a concebir el *Cine-ojo* (“*lo que el ojo no ve*”) y el *Radiopravda* (o “*radioverdad*”) y la *Radio-oído* (el montaje del “*yo oigo*”). Con la radio pretendía establecer una comunicación auditiva entre todo el proletariado mundial, mediante la grabación de los sonidos de los propios lugares de trabajo y de la vida captada de improviso (una especie de ‘*fábrica de hechos*’), para después ser emitidas en una red de estaciones radiofónicas para poder “*escucharse*” y “*comprenderse*” mutuamente todos los trabajadores de distintas culturas. En su manifiesto “*Radiopravda*” (1925)¹³ quedan expresadas todas estas ideas. Dziga Vertov no fue escuchado en su momento y no pudo llevar a cabo estas ideas, pero en su posterior dedicación en el cine las materializó a través de su “*Cine-Ojo*” (“*lo que el ojo no ve*”), y con la llegada del cine sonoro, aplicó sus teorías en el film “*Entusiasmo-Donbassi Sümfoonia*” (“*Entusiasmo-Sinfonía de Dombas*”, 1929-30) donde por primera vez en el cine se construyó un equipo móvil de sonido para poder grabar en exteriores, realizado en este caso en las minas de Donbas, al este de Ucrania. El montaje final es propio de un compositor donde concibe una sinfonía

de sonidos e imágenes, donde aplica los conceptos expuestos en su "Radio-Oído". Es por ello, que la reconstrucción de sus teorías radiofónicas se ha partido de los sonidos de este film, y se tiene previsto realizar una versión actual (tal como la concibió Vertov) de recoger en tiempo real diferentes sonidos producidos en distintos lugares de trabajo: oficinas, fábricas, establecimientos comerciales, trabajos agrícolas, hogares domésticos, etc.

Notas

¹ Del poema "Ordenanza al Ejército del Arte" del libro "Para la Voz" (1923) de Maiakovski, ilustrado por El Lissitzky. Edición facsímil: MAIAKOVSKY-LISSITZKY: **For The Voice**. The MIT Press. Massachusetts, 2000.

² Realizado por el grupo *Hylea* que actualmente se denomina como cubo-futurista por analogía con las obras de sus amigos pintores que ilustraban sus libros (Malevich, Larionov, Tatlin...). El manifiesto "Bofetón al gusto público" está firmado por David Burliuk, Maiakovski, Chlebnikov y Kruchenij, en Vladimir: **Misterio Bufo**. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1971. pp. 31-32

³ En el manifiesto "Declaración de la palabra como tal" (1912-13) de Alexei Krucenich en SARMIENTO, José Antonio: **La Poesía Fonética**. Ed. Libertarias, Madrid, 1991. pp. 111-112.

⁴ Formalistas como Roman Jacobson fue poeta futurista o Viktor Sklovskij tuvo amistad con Maiakovsky y el grupo futurista. Ver STEINER, Peter: **El formalismo ruso. Una metapoética**. Ed. Akal. Madrid, 2001.

⁵ Cita de Vladimir Markov en **Russian Formalism: A History**, Berkeley, Calif. 1968. Pág. 303.

⁶ Algunos autores defienden que fue la artista Elena Guro la pionera de ese lenguaje transental, reflejado en su interés por las nanas o las canciones infantiles Ver "Teorías y obras futuristas: *El Zaum*" en la revista **debats** n° 34, monográfico **Moscú 1900/1930**. Ed. Alfons El Magnànim. Valencia, 1990.

⁷ Cita de Stepanova en el catálogo **Amazonas de la Vanguardia**. Guggenheim Bilbao, 2000. Pág. 243.

⁸ Tanto *Zavod* como *Dnieprostrot* han sido editadas en disco: **Los Sonidos de la Nueva Música**.(LP) Folkways Records Edición Española DIAL Discos, 1984.

⁹ FÜLLÖP-MILLER, René: **The Mind and Face of Bolshevism**. London 1926

¹⁰ AVRAAMOV, Arseni: "La Sinfonía de las Sirenas". **Gudki**, Gorn 9. 1923.

¹¹ Catálogo **Llorenç Barber. O Roma nobilis**. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999

¹² Texto "¿Cómo empezó todo?" de Dziga Vertov escrito en 1944 y recogido en VV.AA.: **Cine y Revolución**. Ediciones de la flor. Buenos Aires, 1994. Pág. 87.

¹³ Publicado en el diario *Pravda*, el 16 de julio de 1925.

cubofuturismo y productivismo ruso 1910-1930

José Juan Martínez readaptación máquina de sirenas, Leopoldo Amigo y Miguel Molina reconstrucción sonora del concierto *Sinfonía de las Sirenas*

Trabajo realizado a partir de Sinfoniya Gudkov, Bakú 1922.

El compositor Arseni Avraamov (1890-1943)¹ concibió una música proletaria monumental sirviéndose de los sonidos directos de las mismas máquinas y de las fábricas. Él organizó varios macroconciertos que los denominó "Sinfonía de las Sirenas", inspirados en los espectáculos nocturnos de Petrogrado (Mayo de 1918) y de los textos imaginados de Gastef y Maiakovski. Esta obra pudo llevarla finalmente a cabo en distintas ciudades soviéticas aprovechando los aniversarios de la Revolución de Octubre: Nizhy Nogorov (1919), Rostov (1921), Baku (1922) y finalmente Moscú (1923). El más impresionante y elaborado fue organizado en el puerto de Baku (Azerbaiján) el 7 de noviembre de 1922, donde Avraamov contó con agrupaciones corales de miles de personas que los coordinó con el sonido de sirenas a vapor y alarmas de los barcos de toda la flota del Caspio, dos baterías de artillería, varias divisiones completas de los regimientos de infantería, hidroaviones, los silbatos a vapor de veinticinco locomotoras y todas las sirenas de las fábricas y complejos industriales de Bakú. Además, hay que añadir que ideó una serie de máquinas portátiles, que denominó "Máquina de silbidos a vapor" que consistía en el montaje de un conjunto de sirenas (entre 20 y 25) que eran afinadas musicalmente para poder interpretar el himno de *La Internacional*. Avraamov consiguió coordinar esta sinfonía desde una torre construida a tal efecto donde la batuta era sustituida por banderas de señalización que dirigía simultáneamente a los barcos de la flota petrolífera, los trenes de la estación, los astilleros, los autotransportes y las masas corales obreras. Las instrucciones para su interpretación fueron publicadas en los diarios de Bakú un día antes de su ejecución (*El Trabajador de Baku, Trabajo y Comunismo* el 6 de noviembre de 1922), que ha servido de guía para su reconstrucción actual.

Este macroconcierto debería durar varias horas y además conllevaba varios meses en su preparación. En la intención de Avraamov no quería que existieran espectadores, sino que éstos participaran activamente en el desarrollo de la obra a través de sus exclamaciones y cánticos, unidos todos ellos en una misma voluntad revolucionaria. Sobre esta capacidad de la música y la influencia de los sonidos que marcan nuestro entorno- Avraamov reflexionó sobre su importancia y el nuevo papel que ésta debía cumplir con la llegada de la Revolución de Octubre, aspecto éste que nos hace entender el sentido último de su composición de la *“Sinfonía de las Sirenas”* (texto que adjuntamos en este catálogo por su interés).

Después de la experiencia exitosa de la *“Sinfonía de las sirenas”* en Bakú, fue llamado Avraamov por el Proletkult de Moscú para que se repitiera este evento en las celebraciones del Sexto Aniversario de la Revolución de Octubre (23 de octubre de 1923). Para llevarlo a cabo contaron con la ayuda de la Unión de Trabajadores del Metal, los comités de fábrica del distrito de Transriver, la Unión de Jóvenes Comunistas, el Comisariado de Transportes del Ferrocarril, los músicos profesionales del Conservatorio de Moscú y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de la República (RVSR). En la realización se incluyeron nuevas canciones y marchas como *“La Marcha de la Joven Guardia”* y *“La Marcha del Funeral del Trabajador”*. Pero Avraamov encontró mayores dificultades para llevar a cabo su *“Sinfonía de las sirenas”* que en el espacio abierto del puerto de Bakú, y el resultado no fue el deseado: las lejanas distancias entre los diferentes elementos sonoros no consiguió crear la unidad acústica pretendida, y así la versión para sirenas de la *“La Internacional”* se hizo incomprensible para la mayoría de los oyentes. Esta experiencia fue la última vez que se realizó, como tantos otros experimentos artísticos en el posterior periodo estalinista. Lenin moría un año después, en 1924; y Maiakovski se suicidaba en 1930, que marca el fin de la vanguardia soviética.

Como no existe ninguna grabación de este evento, desde el grupo de investigación se ha recreado por ordenador la compleja sonoridad espacial de esta sinfonía siguiendo las instrucciones de Avraamov publicadas en los diarios de Bakú, así como de los nuevos temas musicales interpretados en Moscú un año después como fue por ejemplo la *“La Marcha del Funeral del Trabajador”*. Para *“La Internacional”* realizada por la máquina de silbidos de vapor se ha hecho una partitura para ordenador que ejecuta un instrumento virtual con sonoridades de sirenas.

Dada la finalidad revolucionaria que Avraamov le concedía a su obra, se ha realizado una reactualización de su máquina de silbidos a vapor, realizando una versión portátil de sirenas que funcionan a base de aire comprimido, apta para manifestaciones públicas.



Comités de fábrica del distrito *Transriver*, Moscú, Mayo, 1923. Participaron en *La Sinfonía de las Sirenas* en Octubre de 1923.



José Juan Martínez, *Máquina de sirenas portátil*, 2004.

Notas

¹ El polifacético Arseni Avraamov (musicólogo, matemático, cineasta y compositor) fue uno de los primeros que trabajó con el sonido sintético en el inicio del cine sonoro (1930) a partir de la filmación de dibujos abstractos (*graphic sound*), escribió sobre las inflexiones microtonales de la música popular rusa e introdujo el concepto de *“omnitonalidad”*.

cubofuturismo y productivismo ruso 1910-1930

Arseni Avraamov

*Instrucciones para La Sinfonía de las Sirenas*¹

En el Quinto Aniversario de la revolución de Octubre

En la mañana del Quinto Aniversario, en el día 7 de noviembre, todos los barcos de Gocasp, Voentflot, y Uzbekcasp, incluyendo todos los barcos pequeños y barcas, se concentrarán cerca del muelle de la estación de ferrocarril a las 7:00 h. de la mañana. Todos los barcos recibirán instrucciones escritas y un grupo de músicos. Después procederán a ocupar el lugar asignado cerca del muelle de aduanas. El destructor Dostoyne con la máquina de silbidos a vapor y las embarcaciones pequeñas serán anclados más arriba delante de la torre.

A las 9:00 la flota completa estará en posición. Todas las máquinas móviles, trenes locales y acorazados, y máquinas de vapor reparadas llegarán al mismo tiempo. Los cadetes de los cursos del Cuarto Regimiento, los estudiantes del Conservatorio Azgo, y todos los músicos profesionales deberán estar en el muelle no más tarde de las 8:30.

Alas 10:00, las tropas, la artillería, las ametralladoras, los vehículos acorazados y los autotransportes tomarán posiciones según las órdenes que hayan recibido. Los aviones y los hidroaviones estarán listos igualmente.

No más tarde de las 10:30, los señalizadores tomarán su puesto en las terminales regionales y del ferrocarril.

El cañón de mediodía ha sido cancelado.

- El pelotón de los castillos de fuego señalará a los siguientes autotransportes para que procedan a acercarse al centro haciendo todo el ruido posible: Zyk, Bely Gorod, Bibi, Abot y Babylon.

- El quinto disparo señala a los distritos primero y segundo del Barrio Negro.

- El décimo disparo, las sirenas de las oficinas comerciales, Azneft, y de los muelles.

- El decimoquinto disparo, los distritos, los aviones despegando. Las campanas.

- El decimoctavo disparo, las sirenas de la plaza y las máquinas de vapor que allí se encuentren. Al mismo tiempo, la primera compañía de la Academia Militar tocando la marcha "Varashavanka" se dirigirá desde la plaza a los muelles.

- Todas las sirenas suenan y terminan con el cañonazo número veinticinco.

- Pausa.

- El acorde triple de las sirenas se acompaña con un "Hurrah" desde los muelles.

- La máquina de silbidos de vapor da la señal de final.

- "La Internacional" (cuatro veces). En el medio, una orquesta de viento combinada con un coro de automóviles tocan "La Marsellesa".

- En la segunda repetición, la plaza completa se une cantando.

- Al final del cuarto verso, los cadetes y la infantería regresan a la plaza donde se les recibe con un "Hurrah".

- Al final, un coro festivo y universal de todas las sirenas y señales de alarma toca durante tres minutos acompañado de campanas.

- La señal de término es dada por la máquina de silbidos de vapor.

- Marcha ceremonial. Artillería, flota, autotransportes y ametralladoras reciben sus señales directamente del conductor de la torre. La bandera roja y blanca se utilizan para las baterías; la azul y la amarilla para las sirenas; una bandera roja de cuatro colores para las ametralladoras, y una bandera roja para las intervenciones individuales de barcos, trenes y el coro de automóviles. Con la señal de la batería, "La Internacional" se repite dos veces a lo largo de la procesión final. Es obligatorio seguir atizando el fuego de los hornos mientras se mantengan las señales.

Todo lo anterior se instruye para los estamentos de alto nivel y para su irrevocable ejecución bajo la responsabilidad de sus autoridades: militares, Azneft, Gocasp, e instituciones educativas relacionadas. Cualquier intérprete debe tener consigo sus respectivas instrucciones durante las celebraciones.

El maestro de TSOK es M. Chagin. El organizador de *La Sinfonía de las sirenas* es Mrs. Avraamov.

Arseni Avraamov

*Sinfonía de las Sirenas*²

1923

De todas las artes, la música posee el más grande poder para la organización social. Los mitos más antiguos demuestran que la humanidad conoce este poder. Orfeo domaba bestias salvajes con su lira. Joshua derrumbó las murallas de Jericó con una trompeta. La flauta de Ampiom conjuró las majestuosas catedrales de Tebas. Pitágoras escuchó la música de las esferas en la estructura del cosmos y en los movimientos de los cuerpos celestiales.

En la mitología y la historia, la música y los cánticos comunitarios fueron los rasgos comunes de la vida social de la humanidad y, en los ritos religiosos y seculares, sus momentos más festivos. El trabajo colectivo desde el pastoreo a la carrera militar- es inconcebible sin canciones y músicas. Uno podría llegar a pensar que el alto grado de organización del trabajo fabril bajo el capitalismo podría haber creado una respetable forma de fuente musical. Sin embargo, se necesitaba la Revolución de Octubre para revivir el concepto de la Sinfonía de las Sirenas. El sistema capitalista crea tendencias anárquicas; el miedo de ver a los obreros marchando solidariamente impide que su música se desarrolle en libertad. Cada mañana, el caótico rugido industrial amordazaba a la gente.

Luego, llegó la revolución. De repente, por la noche una noche inolvidable- El Petersburgo Rojo se llenó de muchos miles de sonidos provenientes de sirenas, silbatos y alarmas. Y en respuesta, miles de camiones militares atravesaron la ciudad cargados de soldados disparando sus rifles al aire. La Guardia Roja se reunía precipitadamente con la vanguardia de Kornilov. En este formidable momento, el alegre caos habría de reconducirse por una única voluntad que pudiese sustituirse los cantos de alarma por el victorioso himno de 'La Internacional'. ¡La Gran Revolución de Octubre! Y una vez más, las sirenas y los cañones funcionaron en toda Rusia sin una voz que unificara su organización".

Diecinueve diecinueve. El Volga. La parte baja de Novgorod. Vemos a los altos mandos de los Soldados Rojos partir para luchar contra Kolchak en Kazan. Suenan los silbidos de la flota entera hasta que desaparece la gran nube de humo. Es el primer intento organizado. Es difícil -imposible- que tenga éxito porque hay demasiadas sirenas, sin embargo se puede distinguir la Internacional.

1922. Baku. Se abre la navegación. Veintiséis naves de la flota del petróleo se van para Ashtrakhama. La flota entera ruge, incluyendo los muelles y los ruidos de las naves. Una orquesta grandiosa. Está decidido: tocará armoniosamente en el Quinto aniversario de la Revolución. Y lo hizo.

Para el sexto aniversario, quisiéramos que cada ciudad con al menos diez calderas organizara un "acompañamiento" bien merecido para las festividades revolucionarias, y aquí presentamos un manual para organizar la "Sinfonía de las sirenas" aplicables a las diversas condiciones locales.

La máquina de silbidos a vapor

Una de las condiciones importantes para una buena representación es la construcción preliminar de una máquina de silbidos a vapor. La máquina debe ser montada sobre una caldera de una fábrica convenientemente situada o sobre una máquina de vapor portátil o en un barco de vapor. Las ventajas de una máquina portátil son evidentes: se puede mover a cualquier parte de la ciudad en el transcurso de las festividades e incluso puede ser desplazada individualmente fuera de la ciudad.



Dos fotografías del macroconcierto *Sinfonía de las Sirenas*, 1922-23, de Avraamov. En ambas fotografías se observa la *máquina de silbidos a vapor* despidiendo vapor de colores a la vez que sonaban las sirenas.

El equipo de la máquina de vapor no es muy complicado: veinte o veinticinco silbatos son atornillados en un tubo largo. El tubo puede tener cualquier forma, dependiendo del lugar de su instalación: recto, semicircular, o con dos o tres curvas. No tiene importancia para el sonido. Es importante organizar un fluido constante de vapor en el centro ya que, en los extremos, se deben montar unos grifos o válvulas para sacar el agua antes del concierto. De otra manera, el agua se saldrá a través de las válvulas de las sirenas y la precisión acústica de la audición sufrirá.

Las sirenas se afinan reduciendo la columna de aire de un cilindro suplementario con cualquier método, bien utilizando un pistón o simplemente fijando un tronco de madera a una altura dada en el cilindro. Se debe seleccionar la madera más seca ya que de otra forma sudará bajo la influencia del vapor y

afectará a la precisión del tono después de dos o tres audiciones. Las sirenas de forma cilíndrica pueden ser afinadas de nuevo (sólo en un tono, o como mucho en un tercio) colocando trapos en su interior. Un cambio considerable en su altura afectará a la potencia tonal y al timbre. Si las sirenas disponibles no producen tonos agudos, la solución es conectar las salidas del vapor al cilindro. Utilizando montajes excéntricos se pueden conseguir octavas. Sin embargo, semejantes sirenas requieren cuidados permanentes: pueden fallar justo en el momento de su actuación a causa de cualquier ligero cambio en la presión del vapor.

Generalmente, resulta necesario encontrar una norma de presión para mantenerla constante tanto en el afinamiento como en la actuación. Con cien o ciento veinte libras se puede conseguir un buen efecto (la caldera debe ser constantemente alimentada). La máquina de vapor debe ser instalada en un lugar suficientemente alto para no dejar sordos a los participantes. Es muy conveniente comprobar todos los extremos del montaje después de su instalación, comprobando la estabilidad de la presión del vapor y del agua, para evitar riesgos de quemaduras a los participantes. La máquina debe ser completamente aislada para retener el calor, las válvulas de las sirenas estarán protegidas evitándose el enfriamiento del vapor y la concentración de agua en las válvulas. Este tipo de gastos son relativamente pequeños y una vez realizados, mejoran el rendimiento de la máquina una vez devuelta a la factoría para uso permanente.

El número de tonos es mínimo (doce para una melodía como La Internacional: E, F, Fis, G, Gis, A, H, C, D, E, F, G). Con diecisiete tonos, ya es posible armonizar la melodía. Más cilindros tonales liberan las manos del músico, permitiéndole realizar su propia interpretación, conseguir nuevas armonías, y en general, componer su propia sinfonía. Los incrementos de los tonos deben seguir la escala cromática de dos y medio a cuatro octavas, si es posible.

Sirenas individuales

Se puede prescindir de la máquina de silbidos de vapor si se cuenta con suficiente número de calderas móviles (barcos, locomotoras) y si resulta posible concentrarlas en un lugar (estación de trenes, muelles). Pero incluso en este caso, la máquina de vapor ayuda a crear la impresión de un instrumento musical unificado. Cuando tenemos muchas sirenas estáticas (de las fábricas, astilleros, fundiciones, etc.), sus sonidos se pueden distanciar para crear el sentimiento de un paisaje musical. Así, por ejemplo, en Baku (ver las siguientes instrucciones) se creó una sensación de alarma y batalla. Al existir una gran distancia entre los distintos emplazamientos, los participantes recibían las señales a través de disparos de pistola. Los grupos sonaban en armonía compacta generando una base para el colectivo principal y la melodía interpretada por la máquina de vapor.

Es necesario tener en cuenta las distancias sonoras desde las pistolas señalizadoras y el grupo y desde el grupo hasta la plaza del festival para conseguir secuencias precisas. Grupos demasiado distantes no sirven para interpretar La Internacional ya que la pistola, por el momento, tiene otro papel en la canción, el de gran bombo, y no se puede utilizar como señal. Pero la máquina de vapor móvil puede moverse temporalmente para reforzar a uno u otro grupo siempre que más tarde se coloque en su posición para la gran finale.

Sirenas, transporte a motor, campanas y aviones.

Las sirenas de la flota y de las fábricas forman un grupo específico de instrumentos a pesar de que no toman parte en la evolución armónica de la pieza musical. Suenan independientemente en episodios particulares, cada una por su lado o juntos respondiendo a una señal. Los disparos de rifle y de ametralladora son los mejores sonidos a utilizar como señales. Con buenos instrumentistas se puede intentar que también posean algún cometido armónico o melódico; sin embargo, resulta de muy difícil aplicación. La música de las sirenas, no obstante, pertenece por completo al futuro, a pesar de que hoy no seamos capaces de percibir las reglas específicas que conforman su armonía y melodía.

Los transportes a motor se deben localizar en un lugar cercano al centro de la celebración; su contribución más importante reside en el ruido que generan. Podemos obtener timbres y tonos de interés siempre que se trate de un grupo de diversos transportes cuyas emisiones sonoras sean diferentes. El ruido de los motores, especialmente el de los camiones, así como aquél de los hidroaviones, crea fuertes efectos de impresión sobrecogedora.

Las campanas y señales de alarma son a la vez cantos de lamento y de festividad y se pueden adecuar sin consideración armónica a ciertos episodios. De otra manera, la completa estructura de la sinfonía se puede diseñar previamente para acoplar bien a todos estos sonidos. En Baku, La Internacional fue acompañada desde principio a fin por el sonido melódico de las campanas de los barcos.



Prototipo de autotransporte a motor de Agit-Prop.

Artillería

Si las sirenas se encuentran repartidas en una gran extensión, es necesario tener por lo menos un cañón para dar las señales y hacer disparar a la artillería. Los cohetes no sirven, ya que al explotar en el aire resultan peligrosos para los participantes y además producen un efecto de eco que confunde. Un cañón de tierra es lo ideal para conseguir el efecto del bombo. La utilización de ametralladoras con fuego real y manos expertas resulta también muy positiva, pues se obtienen figuras percusivas complicadas. Otros disparos, como los de foguero o los de rifle, pueden emplearse también para añadir puntuaciones musicales a algunos pasajes.

La torre

Para conducir una sinfonía es preciso construir una torre y situarla en el sitio más elevado, cerca del centro de la Festividad. La construcción más simple puede consistir en una estructura realizada con postes telegráficos y una pequeña plataforma atada a sus extremos. En ella se insertarán los mástiles de las banderas. La torre debe diseñarse teniendo en cuenta el ángulo visual de todos los participantes, delante del cielo limpio. Se escogerán banderas de colores brillantes que se puedan ver desde la distancia por todos: trenes, fábricas, barcos, baterías del ejército, camiones, etc. Un teléfono de campo debe ser instalado en la torre para permitir la comunicación con los grupos más importantes. Resulta útil tener previsto un megáfono y comunicación humana directa con la máquina de vapor central.



Director de la *Sinfonía de las Sirenas* de Arseni Avraamov, subido a lo alto de una torre con banderas de señalización

El líder debe conducir la sinfonía con la mano derecha, dando las señales a la artillería con la izquierda. Las baterías deben estar situadas a unos cien o doscientos metros de la plaza central para evitar el retraso en los disparos.

Como puede verse en la lectura de las instrucciones, el concepto de la sinfonía reside en la imagen de la zozobra del pueblo, de la constante lucha, resuelta finalmente por el triunfo de los ejércitos de La Internacional. Con las mismas instrucciones, se puede construir una variedad de programas sinfónicos. Todo depende de la potencia de la orquesta y de la ubicación de los distintos elementos que la componen. Pero también es una marcha Fúnebre, si la procesión pasea los recuerdos de los mártires de la revolución. Después de todo, cualquier pieza musical puede ser tocada de diferente manera siempre que el talento y los medios locales lo permitan. Igualmente, se pueden añadir otras canciones o melodías revolucionarias. En Baku, como se puede ver en las instrucciones, se tocó una combinación de La Internacional y La Marsellesa.

Si la máquina de silbidos a vapor se mantiene en buenas condiciones después del ceremonial, puede utilizarse de nuevo, incluso para señalar el comienzo y el final de los días de trabajo. Sería mucho mejor construir una máquina con teclado para uno y dos músicos, pero el problema de su construcción (con mecanismos electromagnéticos) reside en el coste prohibitivo de los miles de rublos de oro necesarios.

Notas

¹ Instrucciones publicadas originalmente en idioma turco en los tres diarios locales de Baku: *El Trabajador de Baku, Trabajo y Comunismo* (6 de noviembre de 1922). Texto citado por RUBIO ARAGONÉS, Juan Carlos: *La Música del Tren*. Ed. INECO/ Fundación de los Ferrocarriles Españoles/Uveuve. Madrid, 1999. Pág. 100.

² AVRAAMOV, Arseni: "La Sinfonía de las Sirenas". Gudki, Gorn 9. 1923. Traducido del ruso al inglés por Mel Gordon, traducción al castellano por RUBIO ARAGONÉS, Juan Carlos: *Op. Cit.*, pág. 101.

Cubofuturismo y productivismo ruso 1910-1930

Laboratorio de Creaciones Intermedia

Danzas Mecánicas

Trabajo realizado a partir de *Danzas Mecánicas*, 1923 del Estudio MastFor y la *Orquesta de Ruidos* de Nicolai Foregger.

Nicolai Foregger (1892-1939) autor teatral y coreógrafo en los años del constructivismo ruso, fundó en 1921 su estudio MASTFOR (un acrónimo de *MASTerskaya FOeggera* = Taller de Foregger), donde incluyó las aportaciones de la música jazz, el music-hall y el circo. Otro de los aspectos a destacar fue sus referencias a la estética industrial en su producción coreográfica "*Danzas Mecánicas*" (1923) donde aplicó su método de entrenamiento corporal (que llamó *TePhyTrenage*) fundamentado en ejercicios físicos y rítmicos, destinados a conseguir la mecanización del movimiento actoral. En estas danzas creó a través de movimientos mecánicos del cuerpo más de 80 referencias diferentes de elementos maquinales: poleas, pistones, cinta transportadora, sierra, válvulas, partes de una caldera, etc. Como acompañamiento musical a estas danzas, Foregger creó una *Orquesta de Ruidos* que utilizaba todo tipo de elementos industriales y objetos para generar ruido: planchas metálicas, tubos, silbatos baratos, botellas rotas agitadas en cajas de embalaje, maderas viejas, gongs, tambores..., y los gritos de los propios intérpretes. Finalmente, el taller *MastFor* desapareció en 1924 después de un incendio en su estudio por causas desconocidas. Se ha reconstruido 2 de la "*Danzas Mecánicas*", las correspondientes a la "*Danza de la cadena de transmisión*" y la "*Danza de la sierra*", a partir de las descripciones que nos han llegado de ellas. También hemos reconstruido su "*Orquesta de Ruidos*" recogiendo los elementos industriales y musicales generadores de ruido de lo que se suponía que utilizaba esta heterodoxa banda.



L.C.I., Reconstrucción de la *Danza de la cadena de transmisión*, en los talleres del Dpto. de Escultura, UPV, 2004. Dicha danza consistía: "Dos hombres estaban de pie a unos 3 metros de distancia el uno del otro y varias mujeres, cada una bien agarrada a los tobillos de la otra, se movían como una cadena alrededor de ellos".



L.C.I., *Orquesta de los ruidos*, detalle del logotipo impreso del Estudio MastFor.



L.C.I., *Orquesta de los ruidos*, que acompañaba a las Danzas Mecánicas, se componía a base de golpeteos de objetos de metal, ruptura de cristales, tubos de cartón, silbidos, gritos de los propios instrumentistas, etc.



Nikolai Foregger, *Danza Mecánica*, 1923. Creó más de 80 referencias a elementos maquinales: poleas, pistones, válvulas, etc.



L.C.I., *Danza de la Sierra*, en los talleres del Dpto. de Escultura, UPV, 2004. Esta danza consistía: "Dos hombres asían las manos y pies de una mujer, balanceándola en movimientos curvos".

Dirección coreográfica: Juan Bernardo Pineda. **Atrezzo:** Encarna Saénz, Pilar Crespo, Francisco Martí, Miguel Molina, Martina Botella, Empar Cubells, Gema Hoyas y José Juan Martínez. **Fotografía:** Josep Frasquet. **Grabación vídeo:** Vicente Ortiz, Marina Eva Scarpatti. **Composición sonora:** Leopoldo Amigo y Miguel Molina. **Participantes en la Danza de la Sierra:** Susana Vidal, Jose Juan Martínez y Juan Bernardo Pineda. **Participantes en la Danza de la Cadena de Transmisión y en la Orquesta de Ruidos:** Bia Santos, Nerea Hernández, Pepov Romerinsky, Carlos Pastor, Nanci Santos, Pablo Pastor, Susana Vidal, Salvador Alberola, Armand-Pedrós, Ramona Rodríguez, Silvana Andrés, Pilar Crespo, Empar Cubells, Francisco Martí, Susana Vidal, Gema Hoyas, Miguel Molina, Darío, Gabriel y alumnos de la asignatura "Escultura y Medios Audiovisuales II".

cubofuturismo y productivismo ruso 1910-1930

Dziga Vertov

Radiopravda 1925 y Radio-ojo 1929



Radiopravda (a título de proposición)¹:

“Preconizamos la agitación por los hechos, no solamente en lo que afecta a la vista, sino igualmente en lo que afecta a la vista, sino igualmente en lo que afecta al oído. ¿Cómo establecer una relación auditiva en toda la línea del frente del proletariado mundial?. Al igual que, respecto a la vista, nuestros cine-observadores han fijado con las cámaras los fenómenos vivos visibles, conviene ya hablar de grabación de los hechos audibles. Conocemos el aparato de grabación: el gramófono; pero existen otros muchos más perfeccionados: graban cada susurro, cada murmullo, el ruido de una caída de agua, el discurso de un orador, etc. La presentación de esta grabación sonora, una vez organizada y montada, puede ser fácilmente transmitida en forma de Radiopravda. Se puede, entonces, establecer en todas las estaciones una proporción determinadas de radio-dramas, de radio-conciertos y de radio-actualidades 'sacadas de la vida de los pueblos de los distintos países'.

Lo que adquiere una fundamental importancia para la radio es el 'radio-diario' sin papel ni distancias (Lenin), y no la retransmisión de Carmen, Rigoletto, de romanzas, etcétera, con que inició su actividad nuestra radiodifusión. Antes de que sea demasiado tarde, hay que proteger, a nuestra radio de la obstrucción por las 'emisiones artísticas' (comparadlas con la influencia del cine artístico). Nosotros oponemos el Kinopravda y el Cine-ojo al 'cine artístico'; nosotros oponemos el Radiopravda y la Radio-oído a la 'radiodifusión artística'. La técnica avanza a grandes pasos.

Se ha descubierto ya un sistema de transmisión de imágenes por radio. Por otra parte, existe ya un medio de grabar hechos sonoros con película cinematográfica. En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio, para el mundo entero, los hechos visibles y sonoros grabados por una radio-cámara. Tenemos la obligación de prepararnos para poner estos inventos del mundo capitalista al servicio de su propia destrucción. Y no será con representaciones operísticas o teatrales como nos prepararemos. Nos prepararemos intensamente para dar a los proletarios de todos los países la posibilidad de ver y oír el mundo entero de una forma organizada, de verse, oírse y comprenderse mutuamente”.



Fotografía de Dziga Vertov, 1927

El radio-ojo (1929)

En sus primeras declaraciones a propósito del cine sonoro, el cine del futuro que no estaba todavía inventado, los «Kinoks» (ahora, los «Rarioks») habían definido su itinerario de esta forma: desde el «Cine-ojo» hasta el «Radio-ojo», es decir, hasta el «Cine-ojo» audible y radiodifundido.

Mi artículo, publicado hace varios años, en Pravda, titulado «Kinopravda y radiopravda» afirmaba que el «Radio-ojo» aboliría la distancia entre las personas, permitiría a los trabajadores del mundo entero, no solamente verse, sino también escucharse mutuamente.

La declaración de los Kinoks provocó en su época una viva discusión en la prensa. Pero después, se dejó de concederle importancia, dado que se estimaba que afectaba a un futuro lejano.

Los «Kinoks» no se limitaban a luchar por el cine no interpretado, se preparaban, al mismo tiempo, para acoger a pie firme el paso previsto al terreno del «Radio-ojo», el cine sonoro no interpretado. En La sexta parte del mundo, las palabras están ya reemplazadas por una palabra radio-tema, construido en contrapunto. El undécimo año ha sido construido como film visible y audible, es decir, montado para ser visto y, al mismo tiempo, oído.

El hombre de la cámara está construido de la misma forma, es decir, en el sentido: del «Cine-ojo» al «Radio-ojo». Las realizaciones prácticas y teóricas de los «Kinoks» (contra el cine interpretado cogido de improviso) han definido nuestras posibilidades técnicas y esperan desde hace tiempo la base técnica retardataria (en relación con el «Cine-ojo») del cine y la televisión sonoras. Los últimos inventos técnicos realizados en este terreno colocan en manos de los partidarios y trabajadores del cine-registro documental sonoro un arma de gran potencia en su lucha por un Octubre no interpretado.



Dziga Vertov, fotograma de la película *Entusiasmo-Sinfonía de Dombas*, 1929-30.

Notas

¹ Fragmento del artículo “Kinopravda y Radiopravda”, publicado en el diario Pravda el 16 de julio de 1925.

cubofuturismo y productivismo ruso 1910-1930

Miguel Molina y Leopoldo Amigo

Laboratorio de Escucha y Radio-Oído

Trabajo realizado a partir de *Laboratorio de Escucha*, 1916 y *Radio-Oído*, 1925.

Se han reconstruido los experimentos del “*Laboratorio de Escucha*” (1916) de Dziga Vertov (pseudónimo futurista que puede traducirse como *peonza rotatoria* o la rueda que gira sin cesar), que provisto de un rudimentario fonógrafo *Pathephone modelo 1900 ó 1910* (adquirido en San Petersburgo) se acerca a una cascada o una serrería para registrar sus sonidos y realizar después sus transcripciones documentales en montajes ruido-verbales, que denominó fonogramas y estenogramas:

“(…)en la adolescencia, aquello se transformó en una pasión por el montaje de estenogramas, de fonogramas. En el interés por la posibilidad de una transcripción documental del sonido. En experimentos de transcripción, a través de palabras y de letras, del rumor de una cascada, de un aserradero, etc. En mi ‘laboratorio auditivo’ creaba composiciones documentales y montajes verbales músico-literarios”.²

Dada la dificultad de estos medios precarios (sin microfonía y en cilindros de cera) se ha optado por simular estos montajes mediante el ordenador, pero manteniendo la deficiencia de estos sistemas de grabación.

En este afán de Vertov de “*exploración de la vida*” a través de los últimos inventos técnicos y medios que surgen de la revolución industrial, estaban concebidos por él con la principal intención de “*descubrir y mostrar la verdad*” y de colocar en las manos de los trabajadores un arma revolucionaria. Todo esto le llevaba a concebir el *Cine-ojo* (“*lo que el ojo no ve*”) y el *Radiopravda* (o “*radioverdad*”) y la *Radio-oído* (el montaje del “*yo oigo*”). Con la radio pretendía establecer una comunicación auditiva entre todo el proletariado mundial, mediante la grabación de los sonidos de los propios lugares de trabajo y de la vida captada de improviso (una especie de ‘*fábrica de hechos*’), para después ser emitidas en una red de estaciones radiofónicas para poder “*escucharse*” y “*comprenderse*” mutuamente todos los trabajadores de distintas culturas. En su manifiesto “*Radiopravda*” (1925)³ quedan expresadas todas estas ideas. Dziga Vertov no fue escuchado en su momento y no pudo llevar a cabo estas ideas, pero en su posterior dedicación en el cine las materializó a través de su “*Cine-Ojo*” (“*lo que el ojo no ve*”), y con la llegada del cine sonoro, aplicó sus teorías en el film “*Entusiasmo-Donbassi Sümfoonia*” (“*Entusiasmo-Sinfonía de Dombas*”, 1929-30) donde por primera vez en el cine se construyó un equipo móvil de sonido para poder grabar en exteriores, realizado en este caso en las minas de Donbas, al este de Ucrania. El montaje final es propio de un compositor donde concibe una sinfonía de sonidos e imágenes, donde aplica los conceptos expuestos en su “*Radio-Oído*”. Es por ello, que la reconstrucción de sus teorías radiofónicas se ha partido de los sonidos de este film, y se tiene previsto realizar una versión actual (tal como la concibió Vertov) de recoger en tiempo real diferentes sonidos producidos en distintos lugares de trabajo: oficinas, fábricas, establecimientos comerciales, trabajos agrícolas, hogares domésticos, etc.



De izquierda a derecha: Publicidad de fonógrafos marca Pathé. Fonógrafo Pathephone mod. 1900, similar al que utilizó Vertov en su *Laboratorio de Escucha*, 1916-17. Cilindros de cera Edison, utilizados por Vertov para grabar sonidos de una cascada y una serrería.

Notas

² Texto “¿Cómo empezó todo?” de Dziga Vertov escrito en 1944 y recogido en VV.AA.: *Cine y Revolución*. Ediciones de la flor. Buenos Aires, 1994. Pág. 87.

³ Publicado en el diario *Pravda*, el 16 de julio de 1925.

cubofuturismo y productivismo ruso 1910-1930

Karina Vagradova, Ernest Peshkov interpretación

Poemas-pintura-Zaum

Trabajo realizado a partir de Poemas-pintura-Zaum *Rtny Khomle*, 1918 y *Zigra Ar*, 1918 de Varvara Stepanova y poemas de Kamenski y Maiakovski

Varvara Estepanova (1894-1958) fue junto a su pareja el escultor y fotógrafo Alexander Rodchenko los firmantes del manifiesto que inició el *Productivismo* (1920) como réplica al *Manifiesto Realista* de Naum Gabo y Pevsner impulsores del *Constructivismo*. Estepanova destinó su obra especialmente al teatro, la imprenta y al diseño, pero cultivó también la pintura y la poesía. Estas dos últimas las integró, empleando la abstracción geométrica y gestual en la pintura con la escritura no-objetiva y transracional (denominada *Zaum*) en la poesía. Ella quería ampliar el material pictórico introduciendo el sonido y la gráfica de la letra:

*“Estoy conectando el nuevo movimiento del verso no objetivo como sonido y letra con la percepción pictórica y ello infunde una nueva impresión viva y visual al sonido del verso... Estoy abordando una nueva forma de creación. Sin embargo, al reproducir la poesía no objetiva pictórica y gráfica de [mis] dos libros, Zigra Ar y Rtny Khomle [ambos de 1918], introduzco el sonido como una cualidad inédita en la pintura del elemento gráfico y, por consiguiente, aumento las posibilidades de este último cuantitativamente”*¹

Hemos creído necesario reconstruir la posible sonoridad de estos dos libros-pintura para sentir su verdadera dimensión por la que fueron concebidos por Estepanova, percibiendo sus cuadros a la vez de ser vistos y escuchados.



Stepanova, *Autocaricatura vestida de payaso*.

De arriba a bajo: Vladimir Maiakovski / El Lissitzky, del libro *Para la Voz*, 1923. Varvara Stepanova, *Rtny Khomle*, 1918.

De arriba a bajo: Vasili Kamenski, *Poema a la letra 'K'*, 1917-18. Varvara Stepanova, *Zigra Ar*, poema sonoro-visual, 1918.

Notas

¹ V. Agrarykh: "O vystavlenykh grafikakh", en *X Gosudarstvennaia vystavka, cat. Exp. Moscú, 1919*. Stepanova firma como Agrarykh sirviéndose de una palabra inventada "no objetiva" zaum.

cubofuturismo y productivismo ruso 1910-1930

Alexéi Krutschenij

Declaración de la palabra como tal

4) EL PENSAMIENTO Y LA PALABRA NO ALCANZAN A COMPRENDER LO VIVIDO DE LO INSPIRADO, por eso el artista es libre de expresarse no solamente en la lengua común (conceptos), sino también en su lengua personal (el creador es individual), una lengua que no tenga sentido definido (no fijado), transmental. La lengua común, la libre permite expresarse plenamente (ejemplo: hoosnez Kayd, etc.).

5) LAS PALABRAS MUEREN, EL MUNDO ES ETERNAMENTE JOVEN. El artista ha visto el mundo de una forma nueva y, como Adán, atribuye a toda cosa un nombre. El lirio es bello, pero horroroso, la palabra lirio usada y «violada». Por eso llamo al lirio eoui: la pureza primera es restablecida.

2) Las consonantes ofrecen la vida práctica, la nacionalidad, el peso; las vocales al contrario LA LENGUA UNIVERSAL. Poema compuesto únicamente de vocales: o e a.

3) El verso ofrece (inconscientemente) serie de vocales i e i y consonantes a e e

ESTAS SERIES SON INVOLABLES

Más vale reemplazar una palabra por otra no por el sentido, sino por el sonido (lyki - myki - kyka).

Vocales y consonantes semejantes, reemplazadas por trazos formando dibujos que son involables (por ejemplo: III-I-III).

Por eso es IMPOSIBLE traducir de una lengua a otra, se puede simplemente escribir el poema en letras latinas y ofrecer una palabra por palabra. Las traducciones existentes no son más que palabra por palabra, en tanto que obras de arte son de un vandalismo de lo más ordinario.

1) Una nueva forma verbal crea un contenido nuevo y no lo contrario.

6) OFRECIENDO NUEVAS PALABRAS aporto un contenido nuevo donde TODO comienza a escaparse (carácter convencional del tiempo, del espacio, etc... Aquí coincido con N. Koulbine que ha descubierto la 4.ª dimensión el peso, la 5.ª el movimiento y la 6.ª ó 7.ª el tiempo).

7) Puede haber un arte de disonancias no resueltas «desagradable al odio» ya que en nuestra alma existe una disonancia por la cual se resuelve precisamente la primera. Ejemplo: dyr boul chchyl, etc...

8) El arte no es limitado, sino que adquiere nuevos campos.

Notas

¹ Alexéi JRUCHENYJ. *Declaración de la palabra como tal* (1912-1913). Texto traducido de la versión francesa incluido en el libro: **Manifiestos futuristas rusos**. Les Editeurs Français Reunis, 1972 y publicado en español en SARMIENTO, José Antonio. **La poesía fonética**. Ed. Poesías Libertarias. Madrid, 1991. pp.111-112.

bauhaus (alemania 1919-1933)

Hans Heinz Stuckenschmidt

Musik am Bauhaus (La música en la Bauhaus)

Este texto corresponde a una conferencia de Stuckenschmidt, que dio el 11 de Mayo de 1976, en Berlín y traducido al español del catálogo **Von Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst 20. Jahrhunderts**. Ed. Prestel, Stuttgart, 1985.

La Bauhaus no era una escuela de arte y, ni mucho menos, un conservatorio de música. Partía del convencimiento de que todas las formas de las artes plásticas eran dependientes unas de otras y, en su correlación, estaban subyugadas a la arquitectura. Sin embargo, sus estatutos excluyen a la literatura y la música, aunque sus manifiestos adoptaban a menudo formas evidentemente literarias y aunque los elementos musicales y conceptos básicos eran prácticamente omnipresentes en las enseñanzas de la Bauhaus. Durante la Primera Guerra Mundial y en los importantes años de después, Walter Gropius estaba unido a Alma Mahler, viuda de Gustav Mahler. En su vida conjunta la música era una fuerza decisiva. Alma Mahler también era música y escribió unos *lieder* encantadores. Gropius vivía la música con gran intensidad y cuando, en 1919, en la primera conferencia a los estudiantes de la Bauhaus, fantaseó sobre la gran obra de arte de la totalidad, sobre esta catedral del futuro, en esta visión no podía faltar el arte musical.

¿Es posible que las primeras propuestas ideales sobre el sentido de la Escuela de Weimar provengan de un círculo musical vienés muy cercano a Alma Mahler y con cuyas más importantes personalidades ella estaba estrechamente relacionada? En 1911 se publicó en Viena un manual musical en cuyo primer capítulo, su escritor daba a conocer el término del maestro artesano; acaba con las siguientes palabras: “Les he quitado a los alumnos de composición una concisa estética, pero les he dado una buena enseñanza artesana”. El libro es la “Teoría de la armonía” de Schönberg¹.

Sabemos que a los profesores de la Bauhaus de Weimar no se les llamaba “profesores”, sino maestros. Y también sabemos que la palabra “estética”, tanto en Weimar como en Dessau, tenía un papel totalmente subordinado, mientras que la palabra “oficio” ocupaba el lugar más alto en la jerarquía de los términos. Schönberg tenía una posición crítica y escéptica ante el plan de Gropius, del que se enteró en 1919. Esto se debía a su estrecha amistad con Adolf Loos, el genial maestro arquitecto y crítico cultural, que, como contrario a los adornos, veía en las intenciones de la Bauhaus una reacción contra sus ideas. Sin embargo, cuando en 1924, tras cinco años de existencia, aún existía preocupación por el mantenimiento del Instituto, Schönberg ingresó en el consejo de administración del “Círculo de Amigos de la Bauhaus”, como único compositor junto con el violinista Adolf Busch y el pianista Edwin Fischer, en compañía de hombres ilustres como Marc Chagall, Albert Einstein, Gerhart Hauptmann, Oskar Kokoschka y Franz Werfel.

El suizo Johannes Itten pertenece a los maestros que convocó Gropius a Weimar. De él proviene la realización de una de las ideas básicas con las que trabajó la Bauhaus más tarde, la idea de un curso preparatorio o de una enseñanza preparatoria. Aquí no sólo se analizaban obras maestras clásicas, sino que se hacían ejercicios espirituales y corporales elementares, que eran necesarios para la formación de los jóvenes. Itten era una extraña mezcla de pensador científico y preciso y místico. Para él, color, sonido, espacio y tiempo forman una especie de unidad dialéctica. Diseñó un círculo cromático de siete grados de luz y doce tonos².



Dessau, 1926. Albers, Scheper, Muche, Moholy-Nagy, Bayer, Schmidt, Gropius, Breuer, Kandinsky, Klee, Feininger, Stölzl, Schlemmer.

En mayo de 1919, en una exposición de sus cuadros en Viena, Itten conoció al compositor Josef Matthias Hauer, al que le unió una larga e intensa amistad (ver también pg.350 y siguientes). Hauer había formulado una visión del arte en la que, por primera vez, se hacía mención a la composición de melodías atonales de los doce tonos de la escala temperada. Presentó ejemplos de piezas para pianos y *lieder* con una música totalmente abstracta que prescindía del tonal cromático, de la dinámica y el ritmo en el sentido tradicional (ver Kat.75, 77). En la vienesa “Verein für musikalische Privataufführungen” (Asociación para las representaciones musicales privadas) de Arnold Schönberg se interpretaron varias veces estos temas. En su bizarra, genial y caprichosa cosmovisión, la música dodecafónica constituía un puente hacia el saber y la sabiduría últimos. Por su sectarismo estético, congeniaba con Johannes Itten. Su libro “Vom Wesen des Musikalischen”, publicado en 1920, contiene una representación circular de las uniones entre los doce tonos, los colores primarios y sus correspondencias en los ámbitos del sentimiento, de los caracteres, de los fenómenos de la naturaleza y de los conceptos. Recuerda mucho al anteriormente nombrado círculo cromático de Itten³.

Cuando llegué a Weimar el verano de 1923, Itten ya había abandonado la Bauhaus. Pero sus ideas en relación con la música dodecafónica de Hauer seguían de tal manera en las mentes de los pertenecientes a la Bauhaus que a mí, como músico, nunca me faltó tema de conversación. Yo interpretaba las piezas para piano de Hauer ante maestros, oficiales y alumnos, por las que mostraban especial interés los seguidores de Itten.

También encontré otros términos musicales en otros contextos de la gente de la Bauhaus. Gertrud Grunow, una pedagoga algo mayor, muy amiga de Johannes Itten, había abandonado la Bauhaus poco después que él. Pero su método educativo, que ella resumía como “enseñanza armonizadora”, seguía repercutiendo. En un artículo básico, “Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton” (La construcción de la forma viva a través del color, la forma y el tono), hace hincapié en la fuerza del oído, que determina el sentido del equilibrio. Para ella, los tonos y el color forman una unidad. Hasta el momento, ni físicos ni psicólogos habían conseguido adentrarse hasta las leyes fundamentales que evocan en los hombres reminiscencias de tonos y colores. También describe la doble percepción, conocida como “sinestética” desde la Edad Media, y que, hacia 1920, tantos ánimos cautivaba. En el círculo de los dadaístas berlineses, Raoul Hausmann investigó, con el nombre de “optofonética”, las relaciones matemáticas entre los tonos y las formas visibles. En Weimar no sólo se interesaron Itten y la señora Grunow por estas relaciones. Ludwig Hirschfeld-Mack también realizó pruebas en este campo, de las que obtuvo resultados con éxito. Sus películas en color con fondo musical así como la película reflexiva sin música de Kurt Schwertfeger causaron sensación desde 1923 en Weimar, más tarde también en Berlín y Viena. Los primeros intentos de tales experimentos en el marco de la música moderna partieron del compositor ruso Alexander Skrjabin, que ya en 1911 representaba su sinfonía “Prometeo” con proyecciones de colores. Yo vi el desarrollo de todas estas cosas cuando llegué a Weimar en 1923. Pero ahora debo contar cómo ocurrió. En Worpswede conocí, a través de mi amigo Kart Jakob Hirsch, Toni Benario, a la mujer de Hugo Benario, el rico industrial textil berlinés. Ambos estaban interesados en el arte moderno y habían acumulado una importante colección de cuadros. En la primavera de 1923 yo estaba en Berlín. Los Benario nos invitaron a Hirsch y a mí a cenar en su casa palaciega en Berlin-Dahlem, Max-Eyth-Strasse. Había inflación; el viaje a la estación de metro Podbielski Allee costaba una fortuna. Toni Benario nos saludó y dijo: “Hoy vienen invitados interesantes”. Llegaron poco después que nosotros, primero Herbert Jehring, por aquel entonces, junto con Alfred Kerr, el más influyente crítico teatral, después el pedagogo musical Heinrich Jacoby y, finalmente, un hombre de cabello oscuro, con gafas, cuyo nombre escuché por primera vez: Lazlo Moholy-Nagy. Gropius lo había llevado a Weimar hacía poco tiempo y era el sucesor de Johannes Itten. La señora de la casa nos enseñó una obra suya, que colgaba en la biblioteca, geométrica, incorpórea, de colores fuertes.

Después de la cena, Moholy-Nagy me apartó un poco. Me habló de las nuevas ideas del Instituto de Weimar. Más allá de los artículos de los estatutos, se quería llegar a la cooperación de todas las artes, donde el teatro y la música serían indispensables. Para el verano había planeada una exposición, en la que también tendrían lugar conciertos y representaciones teatrales. Él, Moholy-Nagy, conocía mi nombre por amigos del círculo de los dadaístas berlineses. Que si tendría ganas de ir en verano a Weimar y trabajar en una representación de ballet. Por supuesto, no eran ballets convencionales, sino experimentos con muñecos y máscaras. Yo había hecho algo parecido en Hamburgo. Los dos bailarines de máscaras Walter Holdt y Lavinia Schulz trabajaban conmigo y generalmente con música que yo había escrito para ellos. La invitación de Moholy-Nagy me resultaba electrizante. Acepté de inmediato. Pero Moholy-Nagy me advirtió: lo que había propuesto era improvisado. No sabía si habría dinero para ello.



Kurt Schmidt, *Entwurf für das Mechanische Ballet*, 1923.
Témpera sobre papel, 33 x 48,5 cm.

Seguro que no me podría pagar, pero sí mantenerme en Weimar. Todavía tendría que hablarlo todo con Gropius. Ya me diría algo entonces. Tras un par de semanas llegó la carta. Me invitaba a ayudar en los preparativos de la semana de la Bauhaus y a escribir la música para representaciones de danza. En julio fui allí, en cuarta clase, con una diminuta maletita en la mano. La primera persona a la que vi en la Bauhaus fue al secretario de Gropius y Adolf Meyer. Se llamaba Edwin Ratz y se presentó, para mi sorpresa, como alumno de Arnold Schönberg. Ratz vivió hasta 1973, llegó a ser profesor de la Academia de Música de Viena y ha publicado un libro sobre la forma musical que se encuentra entre los mejores trabajos teóricos del círculo de Schönberg. No sé cómo llegó a Weimar. Seguramente por recomendación de Schönberg y Alma Mahler. Pero pronto comprendí la causa. Ratz era amigo de Lonny Ribbentrop, que vivía en Weimar, era una buena violinista y actuó también en la representación de mi música para danza.

Ratz me dio unos cientos de marcos para los gastos del viaje - había inflación -, vales de comida para la cantina de la Bauhaus y la dirección de una habitación amueblada donde dejé mi pequeña maleta. A mediodía fui a la cantina. Moholy-Nagy ya estaba allí y me presentó a Kurt Schmidt, un oficial de la Bauhaus que preparaba, para la semana de fiestas, un ballet mecánico y que necesitaba mi colaboración. Poco a poco se fue llenando la cantina. Schmidt me señaló a los maestros, que fueron tomando asiento a izquierda y derecha. Ahí estaban el esbelto Lyonel Feininger; Paul Klee y su mujer llegaron algo después. El último en aparecer fue Kandinsky con su mujer. Era el que más me interesaba. Yo no sólo poseía “El Jinete Azul”, sino el libro “Sobre lo espiritual del arte” y el libro de poemas “Sonidos”. Además sabía que era amigo de Arnold Schönberg.

Cuando me presentaron a Kandinsky, también se habló de Schönberg. Pero lo que yo no sabía era que ambos hombres habían tenido hacía poco un dramático y conmovedor intercambio de correspondencia, que enturbiaba momentáneamente su amistad. En la Escuela Superior de Música de Weimar había llegado el momento de realizar cambios. El director, Bruno Hinze-Reinhold, un importante pianista, estaba cansado de su puesto. Estaban buscando un sucesor. Kandinsky había propuesto a Schönberg y se dirigió a él por carta el 15 de abril de 1923. En la literatura escrita acerca de Schönberg se ha afirmado de forma incorrecta que Kandinsky quería atar al compositor a la Bauhaus, donde, según sus estatutos, no había enseñanza musical. Schönberg había oído de la desconfiada Alma Mahler (por aquel entonces, señora Gropius) que Kandinsky era antisemita⁴. El 20 de abril de 1923 contestó desde Mödling rechazando la oferta: “He oído que también Kandinsky sólo ve el mal en las acciones de los judíos y en las malas acciones sólo ve lo judío y por eso pierdo la esperanza de entendernos. Era un sueño. Somos dos personas diferentes. Definitivamente”. Kandinsky respondió dignamente y con rechazo. Schönberg continuó con el intercambio de opiniones en una famosa carta, realmente profética, pero siguió rechazando la oferta.



Oskar Schlemmer, *Paul y Lily Klee musizieren*, 1924

Una de las principales obras de Schönberg, el melodrama “Pierrot Lunaire” tuvo lugar en un concierto en el que colaboró la Bauhaus en 1922 en Weimar⁵. Parte de esta obra son los inquietantes passacaglia “Noche”, “Oración a Pierrot”, “Robo”, “La misa roja”, el famoso y rápido como una visión “La canción del patíbulo” y “Decapitación”. El refinado reparto de Schönberg para ocho instrumentos (flauta o flautín, clarinete o clarinete bajo, violín o viola, violonchelo y piano) presenta junto con la rítmica y en la melodía del lenguaje fijada voz de la escala de colores una música de cámara que cambia de pieza a pieza. “Pierrot Lunaire” es, con razón, la obra tipo del Expresionismo musical de 1912⁶.

Pronto advertí cuántos grupos opuestos había en la Bauhaus (ver Abb.1). Es cierto que no había separación entre maestros y estudiantes. Todo el mundo se sentaba junto, vivían todos de la misma manutención, muy escasa, y discutían en la comida sobre todas las preguntas, que cautivaban los ánimos y a veces los ponía a punto de ebullición. Estaban los constructivistas, los matadores del cuadrado rojo y el círculo azul, junto a ellos los expresionistas, cubistas y dadaístas⁷. Algunos eran partidarios de las enseñanzas Mazdaznan de la Antigua Persia, importadas de América; no tocaban la carne, vivían de manzanas y piñones y se untaban con aceite de oliva. De mí querían saber qué había nuevo en la música. Les hablaba de Erik Satie y de los jóvenes franceses cercanos a Satie y Jean Cocteau, de Darius Milhaud, Francis Poulenc y George Auric, del interés por el jazz que también compartía Igor Strawinsky. Entre mis más recientes impresiones berlinesas contaban los conciertos del pianista futurista americano George Antheil, que había causado admiración en los círculos del Novembergruppe. Todos habían oído hablar ya de la música dodecafónica y yo tuve que contarles lo que sabía. Erwin Ratz representaba, naturalmente, la rígida técnica de Schönberg y no quería saber nada de la tropical enseñanza dodecafónica de Hauer. Tras la primera comida juntos, me fui con Kurt Schmidt a su estudio. Allí pude ver construcciones de la altura de un hombre de cartón, alambre, lienzo y madera, todas con las formas geométricas básicas: círculos, triángulos, cuadrados, rectángulos, trapecios y, por supuesto, en los colores primarios, amarillo, rojo y azul. Schmidt se colgó un cuadrado rojo, lo sujetó con una correa de cuero de tal manera que desapareció tras él. Lo mismo hicieron dos de sus colaboradores con un círculo y un triángulo. Entonces bailaron estas extrañas figuras geométricas, tras las cuales se ocultaban sus invisibles portadores, un corro fantasmagórico. Junto a la pared había un viejo piano. No estaba afinado y sonaba de una forma muy desagradable. Improvisé un par de acordes y cortantes ritmos. Las figuras de cartón reaccionaron inmediatamente. Se improvisó un baile abstracto de un cuadrado, un círculo y un triángulo. Tras, quizás, un cuarto de hora, Kurt Schmidt dejó su cuadrado, con dificultad para respirar, pero muy satisfecho. Yo, de forma instintiva, había adivinado y llevado a cabo lo que él se había imaginado y de lo que tenía una vaga idea: una primitiva música de acompañamiento que se correspondía con las formas geométricas básicas. En la armonía sólo estaba formada por tritonos encadenados, en la melodía, por bordones de música popular, en el ritmo, por elementos de baile y marchas. Traté al piano al modo de George Antheil, con explosiones en fortissimo y veloces glissandos por todo el teclado. Desde ese momento se ensayó todos los días, desde la mañana hasta la noche, primero en el estudio de Schmidt, después en una sala más grande. Yo apuntaba las piezas improvisadas para violín y piano, Lonny Ribbentrop trabajaba aplicadamente con nosotros. Tras dos o tres semanas habíamos terminado el programa del Ballet Mecánico o del Cabaret Mecánico, en el que se introdujo⁸.



Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik und Maschine*, 1926.

Por aquel entonces ya tenía un contacto bastante estrecho con casi todos los maestros de la Bauhaus. Moholy-Nagy y su mujer Lucia me los presentaban. Lyonel Feininger me invitó a su estudio. Allí había un armonio, se sentó a él y me interpretó fugas que había compuesto él mismo. Pero yo me quedé sorprendido ya que no tenían nada que ver con la música moderna. Él las había trabajado cuidadosamente y con maestría siguiendo ejemplos barrocos, sobre todo de Bach y Händel.

Ya he hablado de las conversaciones con Kandinsky y su mujer Nina; por supuesto trataban de Schönberg, pero Kandinsky, al que yo admiraba mucho, también estaba satisfecho porque yo conociera perfectamente sus "Sonidos", "Sobre lo espiritual del arte" y "El jinete azul". Para mi sorpresa, Paul Klee era un buen violinista. Su mujer, una pianista preparada para conciertos, adoptó hacia mí una actitud maternal y los dos interpretaban para mí unas sonatas de Mozart, musicalmente inteligentes y técnicamente impecables (ver Abb.3). Esta era la música favorita de Klee. Pero también estaba muy impresionado por el "Pierrot Lunaire" de Schönberg. Después de una representación (probablemente en Munich) escribió en su diario: "Déjame espacio, puñetero, creo que ha llegado tu hora".

Al contrario que Feininger y Klee, Moholy-Nagy se interesaba sólo por la música más moderna. Ante todo le fascinaban las posibilidades de reproducir el arte de forma mecánica, sobre las que ya había estado meditando antes que Walter Benjamin.

Moholy-Nagy vio en el disco el futuro musical. Pero protestó en contra de usarlos como medio de reproducción de representaciones. Experimentamos juntos, los tocamos al revés, lo que tuvo unos resultados sorprendentes, sobre todo en los discos de piano. Les realizamos agujeros excéntricos, de manera que no giraban de forma regular, produciendo así grotescos tonos en glissando. Llegamos incluso a rayar las muescas con agujas muy finas y produjimos así figuras rítmicas y ruidos, que cambiaban radicalmente el sentido de la música (ver Abb.4). Moholy-Nagy decía que podríamos rayar con agujas un disco virgen y crear así auténtica música para discos.

Los experimentos más importantes con medios escénicos los hizo por aquel entonces Oskar Schlemmer. Yo ya había oído hablar de su Ballet Triádico con grandes disfraces formados por figuras cónicas y trabé rápidamente amistad con él y su mujer Tut (ver Abb.5). Schlemmer era muy musical, había asistido a una de las primeras representaciones del "Pierrot Lunaire" de Schönberg en Stuttgart y buscaba una música parecida para sus bailes. Durante un tiempo quiso que yo la escribiera, después pensó en Ernst Toch y, finalmente, en Paul Hindemith, por el que se decidió. Por desgracia, en la semana de fiestas de la Bauhaus se representó su Ballet Triádico con música convencional. Hindemith escribió más tarde piezas para órgano mecánico que, desgraciadamente, se han perdido.

El mes de julio pasó rápidamente, se acercaba la inauguración de la gran exposición de la Bauhaus. A mediados de mes tuvo lugar la semana de la Bauhaus, con representaciones escénicas, conciertos y charlas. La mayoría se realizaron en el Teatro Nacional de Weimar (Weimarer Nationaltheater). Muchos artistas, pintores, escritores y músicos famosos de muchos países europeos habían aceptado la invitación. Yo me encontré por la calle a Hermann Scherchen, director y viejo amigo, que estaba ensayando para la representación de "La historia del soldado" de Igor Stravinsky. En el escenario estaban sentados siete músicos de la orquesta de la Ópera de Weimar. Nunca olvidaré la representación de aquella pieza, todavía desconocida. Cari Ebert hacía de narrador. En un palco se encontraba el ya muy enfermo Ferruccio Busoni, que había venido desde Berlín; en el otro; Stravinsky, desde París. Ellos no se conocían, pero habían llevado en Suiza, a través de amigos, una polémica conversación sobre música clásica, Stravinsky en contra, Busoni a favor. En Weimar, Busoni se había conmovido hasta llorar con la Historia del Soldado y Stravinsky estaba impresionado por las piezas de Busoni con su interés por la pieza polifónica, que Egon Petri estrenó. Wladimir Vogel describió el encuentro de los dos grandes hombres, donde Stravinsky dijo: "¡Ahora nos entendemos!".

Vogel pertenecía al círculo de los alumnos de Busoni, que el maestro se trajo consigo a Weimar. A ellos también pertenecía Kurt Weill, que por aquel entonces todavía no había conocido a Bertold Brecht y componía obras expresionistas. A Wladimir Vogel le tenemos que agradecer una descripción de los dos conciertos con obras modernas que tuvieron lugar el 18 y 19 de agosto de 1923 bajo la dirección de Scherchen. La noche del 18 de agosto, se oyó la “Vida de María” de Paul Hindemith según los poemas de Rilke y seis piezas para piano de Busoni, entre ellas tres pequeñas piezas de interés para el formato polifónico. Al día siguiente se estrenó “La historia del soldado” de Stravinsky en un *matinée* de domingo, bajó la dirección de Scherchen, tras el *Concerto Grosso* de Krenek⁹.



Oskar Schlemmer, *Drei Figürinen aus dem Triadischen Ballet*, 1926.

Las piezas de Busoni pertenecen a los primeros documentos de la Nueva Clasicidad, que perseguía desde 1920 y que no tiene mucho en común con el Neoclasicismo francés. Según la gran definición de Vogel, son un compendio de la polifonía clásica, pero armónica y ampliada en el contrapunto. La última pieza es un homenaje a Mozart y juega con la coral de los dos enérgicos hombres de la *Flauta Mágica*. Era el único estreno en la serie de los conciertos de la Bauhaus. También la “Vida de María” de Paul Hindemith nació del espíritu de una nueva polifonía. Los *lieder* significan un giro en la creación de Hindemith; al espíritu irónico y travieso de las primeras obras ahora se opone un sentimiento religioso que queda corporizado por la música polifónica¹⁰.

Sin embargo, lo que más impresión nos causó fue “La historia del soldado” de Stravinsky. Sin duda bajo la influencia del “*Pierrot Lunaire*” de Schönberg, para estas escenas bailadas y recitadas, el maestro ruso había reducido la orquesta al mínimo. Los instrumentos de viento de madera quedaban representados por la flauta y el fagot, los de metal por la trompeta y el trombón, las cuerdas por violín y contrabajo. Y además mucha batería. Se dice que Busoni opinó: “Ahora sí que ha logrado escribir una ópera sin canto”.

De los compositores más jóvenes habían venido, además de Hindemith, Ernst Krenek y Stefan Wolpe. Eduard Erdmann interpreta la “*Tocata y Chaconne*” de Krenek. Wolpe se quedaba la mayor parte del tiempo en una esquina y escribía una de sus extáticas piezas para piano, que dedicó a Friedl Dicker, una prodigiosa enamorada de la Bauhaus, que venía de Viena y que era cercana a Johannes Itten¹¹.

El *Ballet Mecánico* de Kurt Schmidt se había estrenado ya el viernes en el Stadttheater (Teatro Municipal) de Jena, como parte del programa de un cabaret. Maestros, oficiales y un par de docenas de invitados forasteros fueron a la pequeña ciudad vecina. En el escenario, Schmidt y sus colaboradores mostraron los movimientos del círculo, del cuadrado, del triángulo y del rectángulo. Yo interpreté con Lonny Ribbentrop mi música corriente. Paul Klee y su mujer estaban entusiasmados. Schlemmer aplaudió por camaradería, aunque bien es cierto que tuvo que notar claramente la gran distancia artística hasta sus propias ideas de baile y escena.

El domingo por la noche era la fiesta de la Bauhaus. Tocaba una banda de jazz compuesta por alumnos de la Bauhaus que aguantó incansablemente hasta la madrugada del lunes y a cuyo ritmo nosotros llevamos a cabo nuestros bailes (Abb.6)¹³.

Estábamos todos fantásticamente disfrazados y casi todos llevábamos máscaras. Yo llevaba un pijama azul claro y un gorro a cuadros, cosa que el arquitecto y pintor holandés Theo Van Doesburg y su mujer, la pianista Petro van Doesburg, encontraron tremendamente cómica. Scherchen, a pesar de sus inclinaciones antisemitas, bailó con Toni Benario, que había venido de Berlin-Dahlem, el alto Peter Röhl con la pequeña Tut Schlemmer, yo mismo alternaba entre la viuda Lore Leudesdorff-Engstfeld y la báltica Christa von Bosse, entre cuyos admiradores estaba el arquitecto Walter March, hermano de Werner March. La banda tocaba jazz, blues y bailes populares. Todo tenía un cierto toque de movimiento juvenil constructivista. Las parejas se ponían las manos sobre los hombros mutuamente. Wilhelm Wagenfeld miraba callado y pensativo el colorido movimiento.



Bauhauskapelle, Dessau, 1930

A su lado estaba Johannes Molzahn, cuya mujer, Use, que por aquel entonces todavía no era la famosa poetisa, bailaba cada vez con una nueva pareja. Para beber había una limonada aguada y un vino muy suave. Moholy-Nagy pedía una y otra vez, siempre en vano, la Arrbarrbolle (bebida de fresa), descubierta por él en mayo y más tarde importada a América. Debido a la estación, se le tuvo que consolar con melocotones.

Cuando asomó el sol de agosto, se empezó a ver en las calles de la pequeña antigua ciudad de la corte imperial una *extravagante población*. Con nuestros disfraces carnavaleros recorrimos, ligeramente achispados y felices, las calles y plazas donde Goethe y Franz Liszt se habían hecho indeseables para los pequeños burgueses. Busoni, que no había venido a la fiesta con sus alumnos, fue despertado y miró por el balcón de la habitación del hotel "Erbprinz". Quizá recordó sus cursos de piano de los veranos de 1900 y 1901. Entonces él y sus alumnos tuvieron enfrentamientos con la policía por perturbar la paz nocturna y el Gran Duque en persona tuvo que intervenir, para tranquilizar los enfadados ánimos de los habitantes de Weimar. El entusiasmo que teníamos nosotros jóvenes aquel verano de 1923 se contraponía de forma grotesca a nuestra pobreza, inimaginable con términos actuales. Y es que todos nosotros sentíamos que el espíritu de la Bauhaus había aportado algo nuevo al mundo del pensamiento y que muchas generaciones intentarían hacer realidad todas sus sugerencias. El medio siglo que ha transcurrido desde entonces nos ha dado la razón. Incluso la historia de la música moderna se vio influida por aquellos días de verano. Y es que bajo la influencia de la polifonía de Busoni, Stravinsky escribió en 1924 su "Concierto para piano y orquesta de viento"¹⁴, primera obra principal de su periodo clasicista, con su "Edipo Rey" como obra cumbre y que finalizó en 1949 con "The Rake's Progress".

Anotaciones de Hans M. Wingler, al artículo de Hans Heinz Stuckenschmidt:

¹ Walter Gropius pudo haber estado informado acerca de los términos básicos de las teorías de composición de Schönberg. Sin duda alguna, Gropius ya se había enfrentado en años anteriores a los problemas de la Bauhütte (caseta de obra) y de la disposición medieval de artesanos. Poseía literatura correspondiente a este tema. Por ejemplo, seguro que tuvo que trabajar cuidadosamente (como podemos deducir de sus anotaciones el estudio "Die Bauhütten des Mittelalters", Stadthof 1871, de Ferdinand Janner. No nos equivocáramos si supusiéramos que literatura como esta rebatiría la primera exigencia, expuesta en el Primer Manifiesto de la Bauhaus, de la cooperación de los artistas en el más sólido sentido artesano. Alma Mahler se encontró con Gropius por primera vez el verano de 1910. En septiembre de 1910, Gropius asistió al estreno de la Octava Sinfonía de Gustav Mahler. Tras una interrupción de muchos años, se retomó la relación amistosa entre Gropius y Alma Mahler en 1914. El matrimonio al que condujo esta relación pronto demostró ser cuestionable; en 1919 se disolvió. El hecho de la separación se trató de una forma discreta; de hecho, en la Bauhaus pocos sabían de ella. En sus visitas a Weimar, Alma Mahler (que vivía en Viena) pasaba por la mujer de Walter Gropius. Los datos propios de Alma Mahler (en el libro de memorias "Mein Leben", Frankfurt am Main y Hamburgo, 1963) ("Mi vida") son factualmente imprecisos y su cronología, contradictoria.

A través de Alma Mahler, Gropius tenía un contacto esporádico con el círculo de compositores vieneses que rodeaba a Schönberg. Alma Mahler era amiga especialmente de Alban Berg, que dedicó su concierto para violín a Manon Gropius, hija de Water Gropius y Alma Mahler, que había fallecido de poliomieltis.

² El círculo cromático de Itten fue reproducido a color por Wingler, H.M. en "Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin", Bramsche y Colonia 1962, 3ª edición 1975, Pg. 59.; en las páginas 83 y siguientes del ensayo de Gertrud Grunow, citado por Stuckenschmidt.

³ Hauer, J. "Von Wesen des Musikalischen", Leipzig y Viena, 1920. La Fantasía Apocalíptica (op.5) de Hauer, especialmente admirada por Johannes Itten, está reproducida en un disco que produjo Amadeo en Viena (AVRS 6456 St, "Steirischer Herbst eine Dokumentation aus den Musikprotokollen 1969", ver también el texto que acompaña de Walter Szmoijan).

⁴ Nina Kandinsky relata su encuentro con Alma Mahler y comenta el intercambio de correspondencia entre Kandinsky y Schönberg en su libro de memorias "Kandinsky und ich", Munich 1976, Pg. 191 y siguientes.

⁵ El "Pierrot Lunaire" de Schönberg fue representado en la sala Armbrust en Weimar el 27 de octubre de 1922, bajo la dirección de Rudolf Schulz, proviniente de Dornburg; ver la crítica del Dr. Otto Reuterin en el periódico "Allgemeinen Thüringischen Landeszeitung Deutschland" 74/297 del 29 de octubre de 1922. Alma Ibaid de Düsseldorf actuó como narradora, Karin Days de Berlín como pianista. También actuaron Willy Noack, Hans Treichler y Hermann Busch, todos provinientes de Bochum. (Datos según un comunicado del Staatsarchiv de Weimar del 29 de mayo de 1978). Parece ser que los mejores intérpretes de aquella época, según observó el Profesor Stuckeschmidt, fueron Erika von Wagner como narradora y Fritz Stiedry como dirigente.

⁶ La grabación en disco mencionada en la conferencia, en la que el propio Schönberg dirige el "Pierrot Lunaire" y Erika Wagner hace de narradora, se hizo en 1942. La distribuye CBS en la serie "Classics", 61442.

⁷ Según la teoría de Kandinsky de la congruencia de formas y colores, que en la Bauhaus de 1923 era casi indiscutible, el amarillo correspondía al triángulo, el rojo al cuadrado y el azul (como color "metafísico") al círculo. Schlemmer recogió en su diario, a fecha del 3 de enero de 1926, dudas sobre el acierto de estas asociaciones: "Inconscientemente, yo siempre hago el círculo rojo, el cuadrado azul. No conozco suficiente las explicaciones de Kandinsky, sólo aproximadamente; el círculo es lo cósmico, lo absorbente, lo femenino, lo suave; el cuadrado es lo activo, lo masculino. Mis razones opuestas: una superficie circular roja (o una esfera) aparece positivamente (activa) en la naturaleza: el sol rojo, la manzana roja (o la naranja), el vino tinto en una copa. El cuadrado no se da en la Naturaleza, es un abstracto ... o metafísico, cuyo color es el azul", Oskar Schlemmer, "Briefe und Tagebücher", Munich, 1958, Pg. 194.

⁸ Ver Schmidt, K. "Das Mechanische Ballet eine Bauhaus-Arbeit" en "Bauhaus und Bauhäusler", ed. Por Eckhard Neumann, Berna y Stuttgart 1971, pg. 54 y siguientes. „El ritmo del movimiento de las formas que llevan los bailarines del Ballet Mecánico", escribe Schmidt, "estaban de repente mecánicamente acentuadas, como los movimientos de las máquinas. La presentación tonal de la música de H. H. Stuckenschmidt partía de una cadencia muy marcada, pero no renunciaba a una melodía sencilla, que apoyaba lo pictórico de las imágenes del movimiento... Ya que el Ballet Mecánico dependía totalmente en las superficies planas, los bailarines sólo se podían mover lateralmente, no podían girarse, ya que entonces no se habría advertido el efecto de las superficies planas. ¿Cómo se habían fijado las formas abstractas a los cuerpos humanos? La pieza media la formaba una superficie que estaba fijada al cuerpo; había más formas pegadas a los brazos y piernas y en dos figuras, la cabeza también sujetaba otra forma. De dos figuras contrapuestas, la figura central resultó ser un punto armónico y el equilibrio, era la que más mecánica parecía, tenía el carácter de una locomotora y así fue llamada. La figura derecha se basaba básicamente en formas rojas y blancas y tenía carácter de máquina; la figura izquierda y contrapuesta tenía el carácter de un molino de viento, gracias a dos formas aladas muy amplias. La coreografía consistía en ir formando nuevas composiciones de formas y colores gracias a los movimientos, poniéndose unos detrás de otros, cambiando de sitio. Los movimientos estaban siempre fijados de tal manera que iba produciéndose una imagen digna de la pintura abstracta. En la última de las cinco piezas del baile del Ballet Mecánico se movían por el escenario un gran cuadrado rojo y un cuadrado azul más pequeño, primero solos y después con las otras figuras. Los dos cuadrados ofrecieron con sus movimientos rítmicos un juego de formas con la música y finalmente se precipitaron. La figura principal derecha llevaba sobre una superficie roja una blanca para un brazo, para el brazo izquierdo una superficie amarilla con formas para las piernas azules y naranjas. Su figura contraria llevaba con un cuerpo azul, un rectángulo rojo y amarillo en los brazos, formas naranjas y verdes en las piernas... La representación... había sido posible gracias a una colaboración asombrosa de los estudiantes de la Bauhaus...". En la parte creativa los que más colaboraron fueron F.W.Bogler y Georg Teltscher.

⁹ El programa de la semana de la Bauhaus de 1923 preveía: el 15 de agosto una conferencia de Gropius sobre "Kunst und Technik, eine neue Einheit" (Arte y técnica, una nueva unidad); 16 de agosto, conferencia de Kandinsky sobre "Synthetische Kunst" (Arte sintético) y, en el Deutschem Nationaltheater (Teatro Nacional Alemán) una representación del Ballet Triádico de Schlemmer; el 17 de agosto una conferencia de J.J. Oud sobre "Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland" (El desarrollo de la arquitectura moderna en Holanda) y en el Jenaer Stadttheater (Teatro de la Ciudad de Jena), una representación del Cabaret Mecánico de Kurt Schmidt con la música de H.H. Stuckenschmidt; el 18 de agosto una proyección de películas y,

por la noche en el Teatro Nacional Alemán, un concierto de los *lieder* de María de Hindemith (estreno), con seis piezas para piano de Busoni (cuatro estrenos); el 19 de agosto, matinée en el Teatro Nacional Alemán, donde se ofreció el "Concerto Grosso" de Ernst Krenek bajo la dirección de Scherchen (como repetición del estreno alemán) y "La historia del soldado" de Stravinsky. La semana de la Bauhaus se cerró la séptima noche con dos películas reflexivas de Ludwig Hirschfeld-Mack, una fiesta de farolillos venecianos y baile. En sus propias salas, la Bauhaus se presentaba a sí misma con su primera y completa exposición; al mismo tiempo se exhibían una "Exposición arquitectónica internacional" y, en el Landesmuseum, trabajos artísticos individuales de los miembros de la Bauhaus. Cerca del pabellón de Goethe se podía ver (hoy sigue existiendo), la "casa de muestra" de la Bauhaus, una casa unifamiliar, diseñada por Georg Muche, realizada con ayuda del departamento de arquitectura de la Bauhaus y amueblada por los talleres de la misma.

Las veladas de la Bauhaus con conferencias y acontecimientos musicales se convirtieron en una institución que también se mantuvo en Dessau; en estas veladas actuaron importantes artistas.

¹¹ Friedl Dicker, nacida en 1898 en Viena, era tejedora y pintora. En 1923 fundó, con Franz Singer en Berlín-Friedenau "Werkstätten Bildender Kunst" (talleres de artes gráficas). Desde Viena, a donde volvió en la segunda mitad de la década de los 20, emigró a Checoslovaquia. En el gueto de Teresienstadt dio clases de dibujo a niños judíos, entre 1942 y 1944; en 1944 fue asesinada en el campo de concentración de Auschwitz. Ver el catálogo de la exposición "Fried/Dicker- Franz Singer", archivo de la Bauhaus, Darmstadt 1970.

¹² "La historia del soldado" de Stravinsky había experimentado hacia poco su estreno alemán en Frankfurt am Main con el mismo reparto. Con la dirección de Hermann Scherchen actuaron: Cari Ebert (narrador), Fritz Odemar (soldado), Hermann Schramm (demonio) y Use Petersen (princesa); tocaron miembros de la Orquesta Estatal de Weimar. La grabación en disco, en la que Ernest Ansermet dirigía a la Orchestre de la Suisse Romande, la publicó Decca (Teldec) con el número SMD 1236. Stravinsky relató en su libro "Erinnerungen", Zurich y Berlín 1937, pg. 138 y siguientes (Recuerdos), su visita a Weimar. Más tarde, Gropius tuvo otra vez contacto con Stravinsky. Como miembro de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard in Cambridge (Massachusetts), Gropius consiguió que Stravinsky obtuviera en 1940 una cátedra de profesor invitado. "... Stravinsky vino por unos meses a enseñar y a dar conciertos a la universidad. No volvió a abandonar América y se convirtió en el brillante centro de la intensiva y creativa vida musical de California..." Gropius, "Apollo in der Demokratie", Neue Bauhausbücher, Maguncia 1967, pg. 133 (Apolo en la democracia). En 1940, Stravinsky estuvo de invitado en casa de Walter e Ise Gropius en Lincoln (Massachusetts).

¹³ La Orquesta de la Bauhaus contaba en su tiempo entre las más temperamentales bandas de jazz de Alemania. Las giras por las grandes ciudades, hasta Berlín, la hicieron famosa. Ya que la Orquesta estaba formada por estudiantes, su composición no era constante. En lugar de los cuatro miembros que la habían fundado en Weimar (Weininger, Hoffmann, Paris y Koch) actuaron a lo largo de los años de Dessau Lux Feininger, Schawinsky, Clemens, Egeler, Strenger, Collein, Tokayer y otros. La Orquesta mantuvo su nivel hasta su disolución en 1933.

¹⁴ Stravinsky escribió su "Concierto para Piano y Orquesta de Viento" durante el invierno de 1923-1924 en París, en el que él tocaba el solo. Volvió a trabajar sobre el concierto al igual que el resto de sus composiciones- como emigrante en América.

bauhaus (alemania 1919-1933)

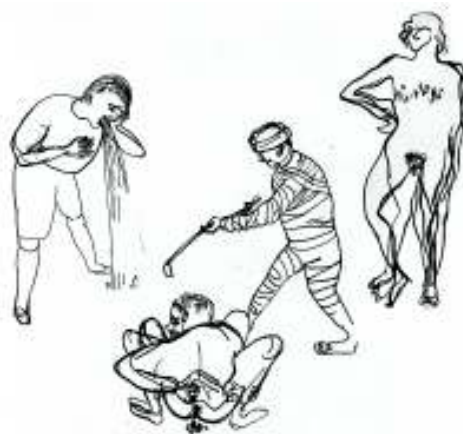
Pedro del Villar Quiñones interpretación, **Leopoldo Amigo** y **Miguel Molina** posproducción *Silbido de la Bauhaus*
Trabajo realizado a partir de *Silbido de la Bauhaus*, 1919-28 por los alumnos de Johannes Itten y de Georg Muche.

Este silbido, sintonía o himno de la Bauhaus hay que entenderlo dentro del contexto de las clases de Itten y Muche, que profesaban la doctrina de *Mazdanan* (la palabra significa “maestro del pensamiento divino” o “el buen pensamiento que domina todas las cosas”, fundada por el ruso-alemán Hanish que decía haber nacido en Teherán y seguidor de una orden zoroástrica en el Tíbet). Estos profesores aplicaban las enseñanzas de esta doctrina sobre respiración y alimentación vegetariana, el amor universal, el contraste y la polaridad, luces y sombras, así como la búsqueda de la perfección espiritual y corporal. Fueron acusados dentro de la Bauhaus (especialmente por su director Gropius) de cierto sectarismo, a la que Itten protestó: “*Mazdanan no es ninguna secta, sociedad u organización externa, sino... un sistema de enseñanza y educación cuyo objetivo es el sustento fundamental y la evolución del ser humano*”. Los estudiantes sentían una veneración por estos maestros, que veían en ellos al artista en la función propia de un profeta, y que les llevó a crear una comunidad aparte dentro del alumnado de la Bauhaus.

Se ha interpretado la partitura que representa esta sintonía-himno que los alumnos silbaban y cantaban a sus maestros Itten y Muche.



Silbido de la Bauhaus, ilustración de **Bauhaus 1919-1928**. Bauhaus-Archive, Berlín.



De izquierda a derecha: Paul Citroën, *Curas Mazdaznan*, plumilla y acuarela sobre papel de calcar, 24,5 x 30,5 cm. Bauhaus Archive Berlín. Los dibujos representan peculiares ritos para la purgación del cuerpo: ayuno y alimentación vegetariana, movimiento y evacuación, desnudez y vestimenta y, finalmente la mortificación. george Muche, con el uniforme de la Bauhaus, 1921, Pluma sobre grafito, 14,5 x 12 cm. Kunstsammlungen Zu Weimar. A través de su actividad docente Itten y Muche introdujeron el *Mazdaznan* en la Bauhaus.

bauhaus (alemania 1919-1933)

Silvana Andrés Salvador

Sombrero de la Fiesta metálica

Trabajo realizado a partir de *Fiesta metálica*, 1929 por los estudiantes de la Bauhaus

“La vida en la Bauhaus significaba trabajo en común y celebración en común” de ahí que se organizaran fiestas preparadas por alumnos y profesores dando la bienvenida a la estaciones (en primavera la “fiesta de los farolillos”, en verano la “fiesta de las cometas”, etc.) o para otras ocasiones, las cuáles les llevaba varias semanas de preparación. Realizaban invitaciones (como los actuales flyers) donde no faltaba la mención “la música también viene”, que generalmente tocaba una banda de jazz (Bauhauskapelle) de los propios alumnos. En la “Fiesta Metálica” (Dessau, 1929) o llamada también “Fiesta de las campanas, los cascabeles y los timbres”, los invitados se debían equipar con elementos brillantes y además se decoró toda la escuela con materiales metálicos y cascabeles; de los cuáles algunos eran sonoros, como una escalera que cada peldaño emitía un sonido distinto y que se podían realizar improvisaciones musicales sobre ella. De estos elementos sonoros se ha reconstruido un sombrero de copa del que cuelgan cascabeles y que permite realizar ritmos musicales según se camine o se salude.



Invitación para la *Fiesta de las barbas, las narices y los corazones*, Berlín, 1931.



Bailando en una fiesta de la Bauhaus.



Silvana Andrés, *Sombrero de copa con cascabeles*, 2004.



Fiesta Metálica, Dessau, 1929.
Se observa el sombrero de copa con cascabeles original.

bauhaus (alemania 1919-1933)

Oskar Schlemmer

Diario. Febrero de 1929.

Extraído de SCHLEMMER, Oskar: **Escritos sobre arte: Pintura, Teatro, Danza, Cartas y Diarios**. Paidós estética, Barcelona, 1987. Pág. 107-110.

Por fin hubo de nuevo una fiesta en la Bauhaus, no hostigada por el odio ni la privanza partidistas y fue sin ninguna duda incomparable. Las salas luminosas de este edificio, ya de por sí tase vas incluso demasiado festivas para e quehacer cotidiano que habían contenido hasta el presente obligan a un estilo determinado, que surge de forma inevitable, sea cual sea el título que se quiera dar a la fiesta. ¡No es un «estilo Bauhaus», como se llama ya el vocablo obligado que los imitadores saben aprovechar tan estupendamente! El estilo Bauhaus que se ha deslizado ya incluso en la ropa interior de las señoras; el estilo Bauhaus como «decoración moderna», como pasaporte que permite a lo de ayer tomar las formas «de hoy» a no importa qué precio, este estío Bauhaus donde menos existe es en la misma Bauhaus. Una evolución es, debe y debería ser siempre anticipada hasta tal punto que los futuros sucesores sufran un «shock» de la sorpresa. ¡Forzosamente!

Las fiestas precedentes de Weimar, en las que el expresionismo dio sus frutos más fantásticos y maravillosos, la Weisse Fesf (Fiesta Blanca) de Dessau (todavía no contábamos con los nuevos edificios), en la cual aparte del blanco dominante se permitió la utilización de sólo los colores rojo, azul y amarillo y éstos solamente «en trazos, franjas o dados»; y ahora la fiesta «metálica», designando todas ellas las fases festivas de este instituto en su caminar no exento en absoluto de penas. Dime cómo celebras tus fiestas y te diré quién eres. O bien: cada generación, cada capa social tiene la fiesta que se merece. Cuando los jóvenes ponen en escena una fiesta, de ella se pueden sacar conclusiones acerca de la manera de ser de esta juventud, y la Bauhaus representa una juventud que esperamos un día llegue a ser importante. Se pudo constatar con satisfacción que los alumnos de la Bauhaus colaboraron con entusiasmo y sentido altruista, para poner en movimiento una cosa ¡y de veras que se movió! La idea primitiva fue una «Fiesta de campanas, campanillas y cascabeles», en la cual uno ya no comprendía mentalmente el verdadero significado de los pensamientos o de los bramidos: con la idea de los cencerros y de armazón soporte de las campanas, árboles adornados con cascabeles, la bolsa para recoger limosnas en la iglesia, resonantes, tintineantes, matraqueantes; se quería evitar el peligro de lo demasiado estridente, de lo demasiado ruidoso., y ello mediante la idea de lo metálico en general, y el cambio fue para bien. En adelante la fantasía desencadenada trasladó por arte de magia cosas maravillosas. Una pista de deslizamiento recubierta con hojalata conducía por debajo de innumerables esferas de plata alineadas, deslumbrantes en la luz de los focos, hacia el interior de la fiesta, pero pasando previamente por delante de la «tienda del hojalatero». En ella se podía abastecer cualquier demanda de hojalata y de metales algo más nobles en todas las variantes imaginables. En ella se encontraban llaves de tuercas, tijeras para cortar hojalata, abrelatas, todo se podía adquirir. Una escalera en la que cada peldaño tenía un sonido diferente, un auténtico «chiste de escalera» (¡surgieron también los virtuosos que en saltos arriba y abajo le arrancaron sus ruidos y tonos!), conducía a la tómbola (en la que no se podía ganar ciertamente casas metálicas plegables ni máquinas-vivienda, pero sí los elementos previos a ellas: sillas de acero, tazas de níquel, lámparas de aluminio, y también fantásticos pasteles con polvillo metálico, y también arte natural y no natural. Luego en las salas propiamente dichas había el goce metálico. Hojalata doblada, arqueada, relucía y reflejaba a los bailarines en imágenes deformadas parecidas a las que dan los espejos lacados, las paredes lucían máscaras plateadas y daban unas sombras divertidas, techo artesonado provisto de cascarras de fruta hechas en latón brillante, y por doquier papeles metalizados de mil colores y las hermosas bolas de Navidad, algunas de tamaño desmesurado. La orquesta de la Bauhaus se había ataviado con todas las galas, con coquetones sombreros de copa plateados, y se llevó la palma en lo musical, por su empuje, por su ritmo, por su vitalidad. En el escenario con lengua bronceada se soltaron muchos disparates: una divertida «danza de mujeres» interpretada por hombres y un número corto en el que el metal no estuvo representado más que por la punta de un yelmo, ambas cosas dieron satisfacción a la curiosidad y a las ansias de reír de los espectadores. Recordemos también la mejor máscara de la fiesta: la calavera de un húsar en negro, con un pote de aluminio y una espumadera por yelmo, el pecho adornado con cucharas de hojalata dorada: la señora con traje a base de discos de hojalata que llevaba con coquetería la llave de tuercas colgando de su brazalete, llave que utilizaba para apretar los tornillos que se le habían aflojado al caballero correspondiente; una pareja de hermanos con barbas de pelo suelto, hecho todo con virutas bronceadas, llevaban embudos de latón sobre la cabeza, en cuya punta estaba metido un cigarro puro, ¡y mediante un tubito metálico que les llegaba hasta la boca, fumaban! A las doce en punto hizo su entrada el «equipoférreo de la Bauhaus»: los doce caballeros sin miedo, etcétera, con pasos tintineantes y apisonantes.

También era fantástico el aspecto de la Bauhaus vista desde el exterior, su brillo en la noche de invierno. Las ventanas estaban adornadas con papeles metalizados pegados en la cara interior, las bombillas blancas y coloreadas fueron ordenadas por salas, la perspectiva que daba el gran bloque de cristal cambió totalmente por una noche el aspecto del edificio de la «Escuela Superior de Diseño», de este centro de trabajo.

A la mañana siguiente algunos tenían las orejas congeladas, y fueron por cierto los caballeros que tenían la dama orientada hacia el oeste los que aparecieron con la oreja izquierda amoratada de frío. Y los otros a la inversa. Apesar de ello todos estaban de acuerdo con Paúl Scheerbart: «¡Hubiera sido imposible el festival sin el metal!»

bauhaus (alemania 1919-1933)

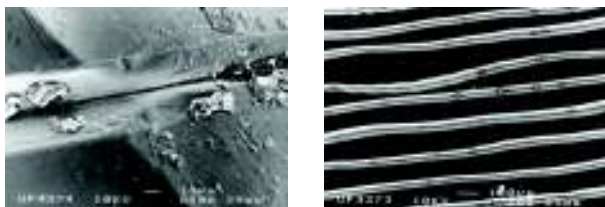
Miguel Molina reconstrucción y Leopoldo Amigo montaje y posproducción

Música original para discos de gramófono

Trabajo realizado a partir de Originalschallplattenmusik, 1923-25 de László Moholy-Nagy.



Miguel Molina Alarcón, *Música original para discos de gramófono*, 2004.



Miguel Molina y Gema Hoyas, Imágenes de microscopio electrónico de 600 y 85 aumentos de surcos de discos de gramófonos intervenidos. Realizado en el Laboratorio de Microscopía Electrónica de la UPV.

El artista y profesor de la Bauhaus Moholy-Nagy realizó experimentos con discos de gramófono entre 1923-25, en un intento de generar nuevas sonoridades más allá de su mera función reproductora de la música. Estos experimentos consistían en rayar los discos produciendo ruidos rítmicos, reproducción de los discos al revés, realización de agujeros excéntricos que hacían girar irregularmente el plato produciendo glissando, rascaduras y crujidos; trabajar directamente la matriz virgen de cera de un disco para producir nuevos sonidos no grabados, etc. Para realizar estos procesos de trabajo se servía de agujas muy finas, gubias originariamente destinadas al linograbado y de taladros para los agujeros excéntricos. Con esta experiencias Moholy-Nagy se convierte en un antecedente de la Música Concreta de los años 40 y 50, de NON en los años 70 (con los *loops* y agujeros excéntricos); y del movimiento de los Dj's desde finales de los 80 con el rascado y el sampleado.

Se ha reconstruido estos experimentos sirviéndose de procesos similares a los utilizados por Moholy-Nagy, empleando ediciones originales de discos de gramófono de 78 r.p.m de la misma época, editados en Alemania.



De derecha a izquierda: Se ha realizado agujeros excéntricos en los discos para producir glissandos. Reproducción de discos al revés y rayado de discos para producir ritmos.

bauhaus (alemania 1919-1933)

László Moholy-Nagy

Producción-Reproducción

Produktion-Reproduktion, De Stijl 7, La Haya, Julio 1922.

Si queremos comprender y hacer avanzar el modo de expresión y de configuración del ser humano en el arte y en otros ámbitos (de la creación) que le son próximos, debemos estudiar los factores más importantes: el hombre en sí y los recursos que emplea en su actividad creativa.

La constitución del ser humano es la síntesis de todos sus aparatos funcionales. Esto quiere decir que el ser humano más completo de su época es aquél que es consciente de todos los aparatos que lo constituyen -sus células y sus órganos más complejos- y los ha desarrollado hasta el límite de su capacidad.

El arte contribuye a este desarrollo -y ésta es una de sus misiones más importantes, puesto que toda la constelación de efectos depende de la capacidad de los órganos de la percepción- al tratar de establecer nuevas y amplísimas relaciones entre toda clase de fenómenos conocidos y por conocer: fenómenos ópticos, acústicos y funcionales, y al tratar de forzar su percepción mediante los aparatos funcionales. Es consustancial a la naturaleza humana que los aparatos funcionales no lleguen a saturarse nunca, y que después de una nueva percepción ansien nuevas impresiones. Ello explica la permanente necesidad de experimentos creativos. Desde este punto de vista, las creaciones sólo son útiles si producen relaciones desconocidas hasta el momento. En otras palabras: desde el punto de vista de la creación, la reproducción (repetición de relaciones ya existentes) sólo puede considerarse como mero virtuosismo, y ello en el mejor de los casos.

Puesto que es sobre todo la producción (la creación productiva) la que sirve al desarrollo humano, debemos tratar de extender la función de los aparatos (medios) que hasta ahora sólo habíamos utilizado con fines reproductivos a una función productiva. Ello exige un examen en profundidad a la luz de las siguientes preguntas: ¿Para qué sirve este aparato (medio)?, ¿Cuál es la esencia de su función?, ¿Somos capaces de extender su uso a una función productiva, y qué valor tendría esto? Apliquemos estas preguntas a algunos ejemplos: el gramófono, la fotografía (foto fija) y el cine.

El gramófono. La misión del gramófono hasta ahora ha sido la de reproducir fenómenos acústicos ya existentes. Las oscilaciones tonales que deben ser reproducidas se graban con una aguja en una placa de cera y posteriormente se convierten en sonido gracias a un micrófono.

La extensión productiva del aparato podría llevarse a cabo mediante la grabación por parte de una persona, y sin intervención mecánica, de la placa de cera. La reproducción de los surcos así grabados produciría un efecto sonoro tal que significaría una profunda renovación de la producción de sonido (sonidos nuevos, que no existían antes, y nuevas relaciones entre sonidos), de la composición y de la ejecución musicales, y ello sin nuevos instrumentos y sin orquesta.

La condición fundamental para que esto llegue a producirse es la experimentación en el laboratorio: se trata de estudiar exactamente los surcos producidos por sonidos distintos (su longitud, anchura, profundidad, etc.), así como los surcos producidos por el hombre, y por último se trataría de experimentar técnicas que permitieran perfeccionar la caligrafía de los surcos (por ejemplo, la reducción mecánica de placas grandes grabadas a mano).

La fotografía. El aparato fotográfico capta los fenómenos luminosos por medio de una placa de bromuro de plata que se encuentra en su parte posterior. Hasta ahora sólo hemos empleado esta facultad del aparato en un sentido secundario: para retener (reproducir) objetos aislados y la forma en que reflejan o absorben la luz. Si también aquí queremos llevar a cabo un cambio de valor deberemos aplicar la sensibilidad de la placa de bromuro de plata para captar y fijar fenómenos luminosos (instantes de juegos de luz) que habremos creado nosotros mismos mediante dispositivos de espejos o de lentes. Para ello serán también necesarios numerosos experimentos. La fotografía telescópica y los rayos X constituyen precedentes interesantes.

El cine. Relaciones de movimiento de las proyecciones de luz. Se consiguen por la secuenciación de movimientos parciales. Hasta ahora el cine se ha limitado fundamentalmente a la reproducción de acciones dramáticas. Sin duda existe una gran cantidad de trabajos valiosos en el campo cinematográfico. Algunos son de carácter científico (la dinámica de ciertos movimientos: ser humano, animal, ciudad, etc.; observaciones de distintas clases: funcionales, químicas, etc.; noticias filmadas, etc., proyectadas sin hilos), otros representan el desarrollo de la misma reproducción desde un punto de vista constructivo, aunque su misión primordial es la creación del movimiento en sí. Ni que decir tiene que ello no es posible sin la creación de un juego de formas que sea el portador del movimiento.

Los primeros trucajes fueron ensayos ingenuos en esa dirección. Más desarrolladas son las obras de von Ruttmann y el Clavilux* de Th. Wilfred, que reproducían el movimiento como acción dramática no figurativa (abstracción o estilización de acciones eróticas o naturales), y además trataban de introducir la imagen en color.

Los mejores trabajos realizados hasta el momento son los de Eggeling-Richter, donde la acción dramática ha sido reemplazada por un juego de formas creado expresamente, aunque ello redunde en perjuicio de la creación del movimiento. Porque aquí no encontramos puro movimiento, sino que el énfasis puesto en la evolución de las formas absorbe todas las fuerzas del movimiento. El camino a seguir aquí es la creación del movimiento en el espacio sin la referencia al desarrollo directo de una forma.

bauhaus (alemania 1919-1933)

László Moholy-Nagy

Nuevas formas en la música. Posibilidades del gramófono.

Neue Gestaltung in der Musik, Möglichkeiten des Grammophons, Der Sturm, Heft 7, 1923.

Entre los experimentos musicales actuales tienen un papel importante las investigaciones sobre las válvulas amplificadoras, las cuales abren un nuevo camino en la producción de todos los fenómenos acústicos. Los esfuerzos por parte de los Bruitistas italianos por construir nuevos instrumentos con una escala tonal nueva se han conseguido en gran medida a través de los experimentos con la válvula amplificadora como instrumento único con el que se puede producir todo tipo de fenómeno acústico. Pero sólo con esta posibilidad no se alcanzaría lo que se espera de una reestructuración de la música. A continuación os presento el magnífico artículo de P. Mondrian: *La nueva estructuración en la música y los Bruitistas italianos* (DeStijl), en el que analiza las bases para la renovación de la estructura básica tonal.

Dice entre otras cosas: "La música no se puede desarrollar a través del enriquecimiento de los tonos o del perfeccionamiento de los mismos, ni tampoco a través de la amplificación de los tonos, sino a través de la anulación de la dualidad entre lo individual y lo universal, lo natural y lo espiritual; es decir, que la consecución del equilibrio del hombre es el objetivo de toda creación". Continúa diciendo: "Los ruidos de la naturaleza resultan de una unión simultánea y continua. La música antigua ha derivado tonos a partir del ruido y los ha ordenando en una armonía determinada al haber destrozado en parte esta unión y la continuidad. Para conseguir una creación más universal, la nueva música tendrá que atreverse con un nuevo orden de los tonos y los no-tonos (determinados ruidos). Lo esencial es liberarnos en la creación de lo "natural" y lo "animal", cuyos rasgos característicos son unión y repetición. Si queremos evitar la unión y con ella el dominio de lo individual, entonces los instrumentos tienen que crear unos tonos tales que tanto la longitud de onda como el número de oscilaciones permanezcan tan constantes como sea posible. Por consiguiente, los instrumentos tienen que construirse de tal modo que sea posible interrumpir de golpe las vibraciones finales. Esta creación no se puede plantear con otra técnica o con otros instrumentos. Estas exigencias en la medida en que se pueden alcanzar físicamente por medio de inventos técnicos se llevan a cabo con el uso de las válvulas amplificadoras.

Mi aspiración en el mismo campo de los intentos de reforma en la música es otra y está muy relacionada con el razonamiento de Modrian. En la siguiente explicación paso por alto el motivo que me ha llevado a la nueva creación tonal, solo muestro una posibilidad de su puesta en práctica con la ayuda de nuevos medios de expresión. Propuse crear de un instrumento de reproducción uno de producción de manera que en un disco virgen, haciendo las muescas necesarias, se produzca por sí mismo el fenómeno acústico. Como la descripción de este proceso servía como ejemplo de otro pensamiento, he enumerado simplemente las posibilidades pero no las demostraciones detalladas que llevan así a la reforma de nuestra actual concepción musical.

Especulando está claro que:

1. Con el descubrimiento de un abecedario de muescas se ha conseguido el instrumento general que convierte a todos los anteriores en superfluos.
2. Los signos gráficos posibilitan la exposición de una escala tonal gráfica-mecánica nueva, es decir, el origen de una armonía mecánica nueva, al estudiar signos gráficos de una manera individual y proponer una ley con respecto a su relación. (Con respecto a esto debemos mencionar la siguiente consideración que todavía hoy suena utópica: transmitir a la música representaciones gráficas basadas en estrictas leyes relacionantes).
3. El compositor puede crear su composición por sí mismo directamente en el disco; es decir, no depende del saber absoluto del intérprete. Éste, hasta ahora, casi siempre ha sido capaz de plasmar sus propias vivencias del alma en la composición escrita con notas. La nueva posibilidad del gramófono colocará la actual aficionada educación musical sobre una base más sana. En lugar de los muchos talentos reproductivos que no tienen nada que ver con la formación tonal real activa ni pasiva, a las personas se les educa para ser verdaderos grabadores o creadores de música.
4. La introducción de este sistema en representaciones musicales resultaría igualmente un alivio esencial: independencia de grandes empresas orquestales; enorme divulgación de los creativos originales a través de un medio simple. El rendimiento del gramófono se promovió excelentemente en los últimos tiempos a través de algunas mejoras técnicas. Existen entre otros dos inventos importantes en este campo. Uno funciona con alimentación eléctrica y el otro con un nuevo invento con membranas que reproduce de forma bastante fidedigna las obras. Pienso que si nos lo proponemos como un reto seremos capaces de crear aparatos de una calidad difícilmente superable en apenas unos años. Creo empezar así los intentos prácticos con el gramófono en el campo de la creación musical:

1. Dado que las muescas del disco creado de un modo mecánico son microscópicamente pequeñas, se tiene que encontrar antes que nada un medio de disco en escritura de muescas grande que se pueda trabajar con la mano con comodidad, para conseguir de modo técnico y mecánico ejemplares más

pequeños con el formato de los discos tradicionales de hoy en día. Lo mejor sería fotografiar un disco de reproducción actual y de la foto hacer de un modo cincográfico y galvanoplástico un molde fotográfico y de autotipo. Si este disco fuera medianamente escuchable tendríamos ya la base para poder seguir trabajando en el proyecto.

2. El estudio de los signos gráficos de los fenómenos acústicos más variados ya suenen simultáneamente o aislados. La utilización de aparatos de proyección. Película. Sobre esto ya hay descripciones detalladas en estudios específicos relativos a la física.

3. Investigaciones de sonidos mecánico-metálicos y minerales. El experimento de crear a partir de aquí un nuevo lenguaje provisionalmente en forma gráfica. Especial cuidado con los signos ocasionados por los distintos timbres.

4. Producción-gráfica. La mayor relación de contraste. (Antes de empezar a experimentar con un disco de cera se recomienda seguir con una aguja sobre distintos discos de reproducción las líneas onduladas gráficas de la música cuyo orden de creación conoce quien realiza el experimento para tener una idea aproximada de cómo será la representación gráfica del sonido.

5. Entonces seríamos capaces de introducir incluso improvisaciones en el disco de cera cuyos resultados sonoros no son intuibles en teoría pero a partir de los cuales podremos derivar nuevas expectativas para el futuro ya que este medio es bastante desconocido para nosotros hoy en día.

La escala musical que continuamos empleando hoy en día puede tener ya fácilmente una antigüedad de mil años y no podemos permitirnos seguir encorsetados por las reglas que de ella derivan.



Moholy-Nagy, *Grammofonplatte*. Probablemente este disco ha sido manipulado según los experimentos propuestos de Moholy Nagy

Música para el fonógrafo¹

Los compositores Hindemith y Toch han alcanzado algunos resultados sorprendentes mediante el uso del proceso mecánico del fonógrafo. Así, con la ayuda de procedimientos mecánicos, Hindemith transportó una composición vocal cuatro octavas más baja para una parte, y cuatro octavas más altas para otra. Al aumentar la velocidad con la que grabó una fuga compuesta solamente por piezas vocales, Toch consiguió producir un aspecto hasta ahora desconocido de la voz humana. Toch hizo lo mismo con un coro integrado por numerosas voces, cuando grabó un texto en alemán, sencillo pero difícil de pronunciar ("Popokatepetl lieght nicht in Afrika, sondern in Mexico") a velocidades cada vez mayores. A gran velocidad, la grabación mostró un aspecto jamás sospechado de la voz humana, incluso nunca oído antes, imposible de producir de cualquier otra manera. Éste es el principio de la extensión del sonido-tiempo.

Notas

¹ Moholy Nagy. "Música para el fonógrafo", procede del alemán Originalshallplattenmusik. Heinrich Burkhard, "Anmerkungen zu den 'Lehr stücken und zur Schallplattenmusik". Melos 9 (May-June 1930), citado en Thomas Y. Levin, "For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility", October 55 (Winter 1990): 23-47.

bauhaus (alemania 1919-1933)

Leopoldo Amigo y Miguel Molina. José Juan Martínez, Darío, Gabriel y alumnos* colaboradores

Ragtime

Trabajo realizado a partir de las improvisaciones de *Bauhauskapelle* o *Bauhaus Jazz Band*, 1924-32.

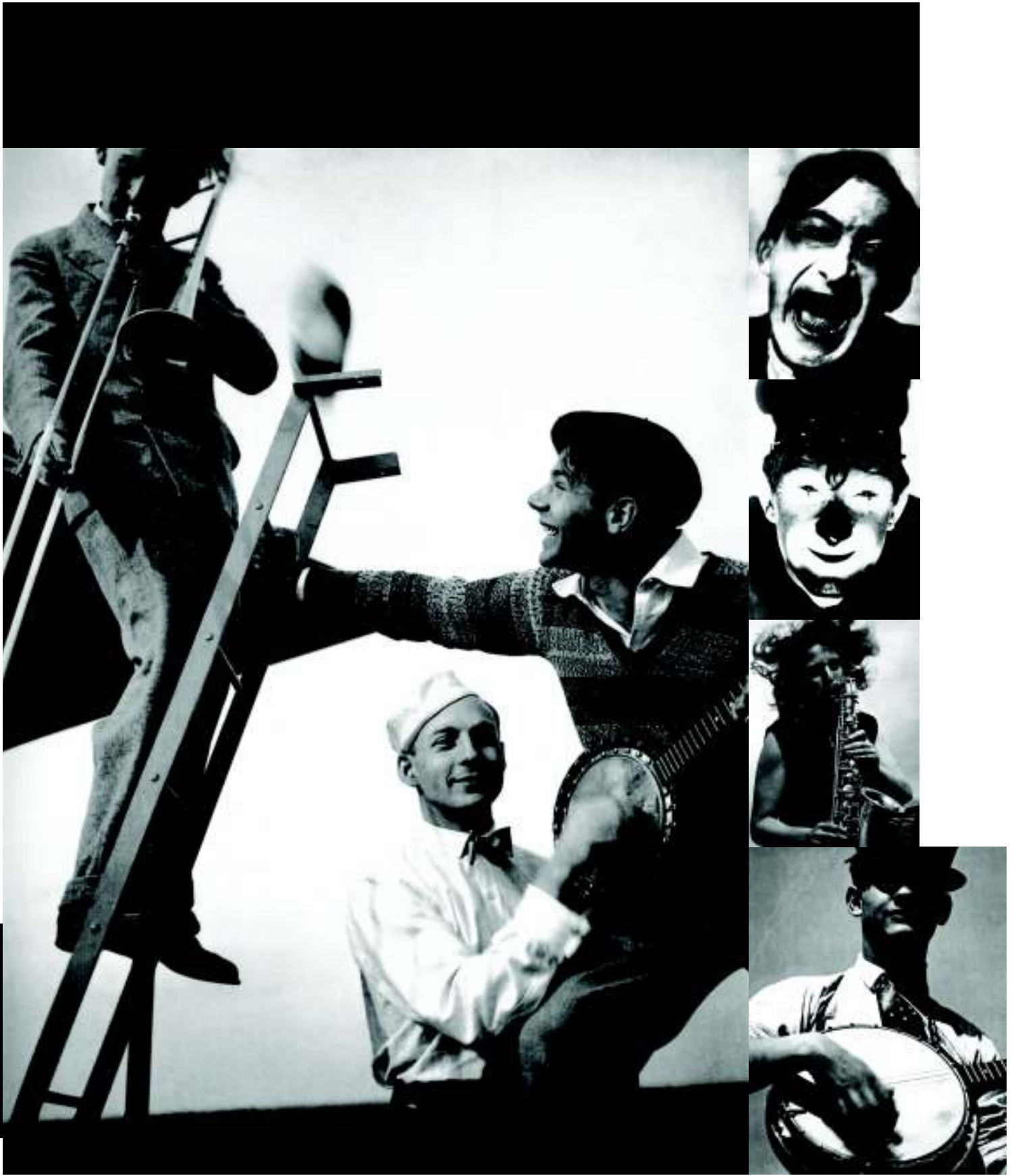
* Alumnos de la asignatura "Escultura y Medios Audiovisuales II".

La escuela de la Bauhaus disponía su propia banda de jazz llamada *Bauhauskapelle*, formada íntegramente por los estudiantes, aspecto éste que hacía que su formación cambiara constantemente. El grupo fundador de Dessau en 1924, estaba integrado por Andor Weininger (piano y tenor falsete), Hubert Hoffmann, Rudolf Paris y Heinrich Koch, después se amplió con Jackson Jacobson (batería), Clemens Röseler (segundo piano, trombón, banjo), Fritz Kuhr (contrabajo segundo, banjo), Lux Feininger (clarinete, banjo y fotógrafo del grupo), Xanti Schawinsky (saxos tenor y alto, flexatón, violonchelo y flauta de loto)..., y algunas mujeres como Lotte Gerson (saxofón) y Jura Fulda (banjo y cantante solista). El interés musical de esta banda era la mezcolanza improvisada de bailes de jazz (charlestón, shimmy y java como *Babanenshimmy* y *Java Girls*) con temas folklóricos y de blues, todo ello con intercalaciones de sonidos ruidosos de disparos de revólver, corrimientos de sillas, bocinas de coches, cencerros o los sonidos de una máquina accionada con el pie con la que "se armaba un ruido infernal". Realizaron también por ellos mismos- instrumentos híbridos como una variante de flauta de pico provista de una especie de émbolo con el que se modulaba el tono, o el flexátón que era un instrumento de cuerda conectado a una pandereta. El cantante húngaro "Andor" fundador de la banda, contribuyó con su falsete algunas canciones "abstractas" que al parecer llegaron a producir algunas lágrimas. Amenizaban todas las fiestas de la Bauhaus y estuvieron funcionando hasta 1932, cuando fue cerrada la escuela por los nazis.

No ha quedado ningún documento grabado de la *Bauhauskapelle*, de ahí que se ha pretendido recuperar la sonoridad de sus improvisaciones instrumentales y vocales, así como la variedad de ruidos de objetos intercalados.



Diferentes instantáneas de los miembros de la orquesta de Jazz de la Bauhaus, que eran todos estudiantes y actuaban en las diferentes fiestas organizadas en la escuela. Lux Feininger fue el cronista fotográfico y miembro de la banda, aunque no supiera tocar, le bastaba adoptar la pose convincente de músico (imagen inferior, página derecha).



dadá (1916-1923)

Mau Monleón

Grotescos Berlineses: Mynona y el club Dadá

Personal investigador del Laboratorio de Creaciones Intermedia

EL ARTE GROTESCO ES INSOLENTÉ¹. Lo grotesco siempre tiene un carácter provocativo. A menudo con gran dosis de humor, lo grotesco apela a nuestra conciencia desequilibrando nuestro sentido de la realidad a través de lo inesperado: una mezcla heterogénea de elementos; algo demasiado pequeño o demasiado grande; algo que se contrapone literalmente a la "normalidad" de nuestra visión pequeño-burguesa. En nuestra sociedad occidental, hay rostros grotescos con narices desorbitadas; pero también gestos o acciones grotescas. Lo grotesco, hoy como ayer, tiene que ver con el mundo de las formas y, por lo tanto, con la legendaria aspiración del ser humano a equilibrar sus fuerzas entre la naturaleza y el artificio; el orden y el caos; lo racional e irracional.

Nietzsche ya proyectó estas contradicciones, en el siglo XIX, sobre el conflicto entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Sus ideas influyeron notablemente en todo el arte de vanguardia, que utilizó esta complejidad ambivalente de los términos opuestos para experimentar estéticamente con lo grotesco, la caricatura, la parodia y la sátira².

La fatídica Primera Guerra Mundial, provocada por la industria alemana, la cúpula militar, los bancos y la nobleza prusiana, agudizó los problemas que Nietzsche se había planteado sobre el callejón sin salida de la modernidad. Se habló entonces del derrumbamiento de una "cultura milenaria" en la que colapsaban tanto los principios cristianos como los fundamentos de la Ilustración europea³. La imagen del mundo se transformaba a gran velocidad bajo el influjo de las máquinas y las nuevas fuerzas productivas, en un clima dominado por las acciones de protesta contra la guerra y las condiciones de vida impuestas por ella.

Si el romanticismo ya había utilizado lo grotesco como estrategia para crear confusión y desvelar contradicciones subversivas, ahora el caos era revivido por el expresionismo en un sentido nietzscheano de lo trágico-dionisiaco, como una entrada en un mundo tenebroso, lleno de penurias, miedo y oscuridad. Al mismo tiempo, los dadaístas comenzaban a utilizar las paradojas de lo grotesco desde una posición más irónica y satírica; plena de burla, risa y tragicomedia, y más centrada en la provocación política que en los valores estéticos tradicionales.

Según el escritor y director teatral Hugo Ball, el artista debía convertirse en "profeta de un nuevo tiempo, precursor de toda una época, de una nueva *Gesamtkultur* [cultura total]."⁴ Cultura que exigía un nuevo "arte total" transformado en activo grito de protesta, sin olvidar el poder y la fuerza de una nueva actitud lúdica.

Los dadaístas se habían propuesto llevar el nihilismo y la anarquía al terreno del arte, rechazando todas las jerarquías existentes: la explotación capitalista; el militarismo exacerbado; la represión sexual; y -obviando el evidente machismo del grupo⁵- la familia patriarcal. En definitiva, se trataba de coadyuvar a la demolición de una cultura que ya estaba destruyéndose a sí misma, tratando de evitar la implantación de nuevos modelos totalitarios. Según Richard Huelsenbeck, uno de los teóricos del movimiento:

Su objetivo era la negación del mundo existente y de todas sus expresiones. La regla fue sustituida por la excepción. Y el método para conseguir este objetivo era la provocación.⁶

Esta provocación surgía precisamente de la tensión entre la afirmación y la negación; entre la creencia y el descreimiento; tensión que llegaba a la insolencia envuelta en ese procedimiento de "crítica grotesca" a la sociedad mediante el insulto, la ofensa, el descaro, la grosería, e incluso algún que otro acto temerario.

EL DADÁ BERLINÉS Y LO GROTESCO ALEMÁN en esta época de entreguerras obedece fielmente a su contexto sociopolítico. Dadá se había formado en Zurich como movimiento estético-literario, en 1916, entre un grupo bastante heterogéneo de artistas que carecían de ideología en común. Una intensa relación entre ellos marcó la trayectoria de un *Cabaret Voltaire* que, en tan sólo seis meses de actividad, consiguió contagiar sus ideas por Europa y Estados Unidos.

En 1917 Huelsenbeck llegó a un Berlín que no tenía nada que ver con el Zurich que había dejado. La guerra había finalizado en 1918 y en 1919 se había firmado el tratado de paz de Versalles, pero la Alemania derrotada de posguerra continuaba en una situación de total inestabilidad, de miseria y de muerte. La izquierda veía desvanecido su sueño de una república socialista, mientras la *Reichswehr* del presidente Friedrich Ebert, reprimía las huelgas y sublevaciones con la fuerza militar. El nuevo estado no satisfacía siquiera a la derecha, que pretendiendo restaurar el viejo orden perpetró por entonces los atroces asesinatos de los líderes izquierdistas Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht y Kurt Eisner. (Más tarde, en 1922, le sucedió el asesinato del Ministro de asuntos exteriores Walter Rathenau, y, tras otros golpes de estado, finalmente el de Adolf Hitler, en 1923 en Munich).

Frente al inicio de esta crisis política y económica, hacia 1917 y 1918 se posiciona definitivamente la "revuelta dadaísta berlinesa", que dará sus mejores frutos entre 1919-1920. Dadá-Berlín se orientará sobre todo a la acción y a la agitación de masas -al activismo- y culminará en la *Primera Feria Dadá Internacional*. Esta exposición marcará asimismo el próximo declive del movimiento, que ya hacia 1921 comienza a disolverse en acciones cada vez más individuales, hasta su total extinción en 1922.

Los protagonistas de este movimiento devastador, miembros integrantes más destacados del Club Dadá son: el escritor de la historia dadaísta Richard Huelsenbeck; el famoso fotomontador John Heartfield [*Monteurdada*]; su hermano, el editor y escritor Wieland Herzfelde [*Progressdada*]; George Grosz, bien conocido por sus dibujos y pinturas [*Propagandada*]; Walter Mehring, editor [*Pipi-Dada*]; Johannes Baader, arquitecto “espiritual” y Dadá-jefe [*Oberdada*]; el teórico del movimiento, artista y diseñador Raoul Hausmann [*Dadasoph*]; y como única mujer, la por aquél entonces compañera de R. Hausmann, la artista multidisciplinar Hannah Höch, conocida fundamentalmente por sus fotomontajes [*Dadasophin*].

Unidos en grupos de diversas formaciones y/o individualmente, estos artistas realizaron innumerables actos vanguardistas, poemas, música, *assemblages*, fotomontajes, veladas dadaístas, declamaciones, pinturas, instalaciones, etc.; pero también manifiestos, textos literarios y ensayos, panfletos, y revistas, como la conocida *Der blutige Ernst* [La seriedad sangrienta], o *Der Gegner* [El adversario].

Además del escritor Franz Jung, quien influyó notablemente en la generación de artistas dadaístas berlineses, se puede considerar, en muchos aspectos, al filósofo y literato alemán Salomo Friedlaender⁷ -alias Mynona- como decisivo precursor del movimiento. (Tanto Jung como Friedlaender fueron sólo simpatizantes de Dadá, sin llegar jamás a pertenecer al grupo, aunque pudieran participar en alguna de las formaciones esporádicas para realizar actividades y acciones concretas.)

Se puede afirmar que a Mynona -quien escribió bajo su nombre [Friedlaender] los textos filosóficos “serios”, como *Die Schöpferische Indifferenz* [La indiferencia creativa], de 1918, y bajo el anagrama de *anonym* sus escritos bufos (*Grotesken*)- le debe el movimiento dadaísta la co-paternidad de su “pensamiento grotesco”: un pensamiento ávido de juegos de palabras, que transforma el habla en clave de humor exagerado creando imágenes deformes de la realidad cotidiana.



Hannah Höch, Dr. S. Friedlaender/Mynona, 1923-1925. Silueta recortada sobre cartón negro. 67,5 x 48 cm.

Salomo Friedlaender se concebía a sí mismo como una síntesis entre payaso (Chaplin) y Kant. En sus orígenes metafísicos intentó superar la separación entre sujeto y objeto a través de la filosofía. Trasladando sus ideas al terreno de la literatura se convirtió finalmente en un apreciado autor de narraciones grotescas. Tanto en su filosofía como en sus escritos literarios destacará una “indiferencia creativa” que sólo a través del juego, la risa y el humor, le permite llevar a cabo su “mágica voluntad creativa”.

LA RELACIÓN ENTRE MYNONA Y LOS ARTISTAS DADAÍSTAS BERLINESES se hace patente desde el inicio. Ya en 1915, Johannes Baader, Raoul Hausmann y Salomo Friedlaender formaron un grupo “pre-dadaísta” que tenía la intención de fundar la revista *Erde* [Tierra], aunque finalmente no llegara a ver la luz.

Es significativo que también se conocía y respetaba a Friedlaender en el *Cabaret Voltaire* de Zurich, cuyos grotescos fueron leídos el 29 de marzo de 1917 en la fiesta de apertura de la *Galerie Dada*.⁸

Según Friedlaender/Mynona, el grotesco

(...) er ärgert und schockiert den fast unausrottbaren *Philister* in uns, der sich, aus Vergesslichkeit, mitten in der Karikatur des echten Lebens ahnungslos wohlfühlt, dadurch, dass er die Karikatur bis in das Groteske eben übertreibt, solange bis es gelingt, ihn aus dem nur gewählten Paradies seiner Gewöhnlichkeiten zu vertreiben und ihm das echte wenigstens in der Ahnung nahezu legen... Der groteskenmacher ist davon durchdrungen, dass man diese Welt hier, die uns umgibt, gleichsam asuschwefeln muss, um sie von allem Ungeziefer zu reinigen: er wird Kammerjäger der Seelen (...).

[(...) enfada y provoca al casi eterno filisteo que hay dentro de nosotros, que, por olvido, se encuentra a gusto, sin tener ni idea, en medio de la caricatura de la vida real; y lo hace precisamente exagerando la caricatura como algo grotesco, hasta conseguir alejarla del paraíso que supone la comodidad y las costumbres, para, por lo menos, acercarle a la conciencia algo de realidad... El creador de grotescos está persuadido de que debe sanear el mundo que nos rodea; debe desinfectarlo de bichos: se convierte en un cazador “real”... de almas (...)]⁹

Éste era, en opinión de Hanne Bergius, el pensamiento de Friedlaender cuando se introdujo en el círculo dadaísta con sus textos bufos, explorando la temática vital que ocuparía toda su vida: su mundo interior; su Yo frente a lo exterior humano, que, incluido el suyo propio, le parecía “grotesco”.¹⁰

Sus historias -exageradas, divertidas y muy críticas- tuvieron gran éxito entre la bohemia berlinesa, quizás también por sus continuas alusiones eróticas. Títulos como *Rosa, die schöne Schutzmannsfrau* [Rosa, la bella esposa de un policía], de 1913 o *Hundert bonbons* [Cien caramelos], de 1918, lo catapultaron a la fama como virtuoso de la prosa grotesca en la literatura alemana del siglo XX.¹¹

Lo grotesco consistía para Mynona en una demostración explícita de las antinomias: el bien y el mal; la belleza y la fealdad; el cielo y el infierno. En definitiva, de todas las diferencias que se podían experimentar en la vida, que debían ser suprimidas creativamente mediante su asimilación y presentación conjunta, como divergencias del Yo-Idéntico.¹² Precisamente este principio fue asimilado por los dadaístas como programático, lo que les

permitió realizar su “revolución” lingüística y artística bajo este modelo indiferenciado. Concretamente en Berlín, artistas como Johannes Baader, Raoul Hausmann, George Grosz o Hannah Höch siguieron casi a pies juntillas la mentalidad antinómica friedlaenderiana para desvelar las contradicciones del mundo con su crítica política.

La influencia de Friedlaender sobre Baader se deja notar a primera vista en la postura “anarco-endiosada” que ambos mantuvieron. Friedlaender ya había dado una charla, en 1913 en *Der Sturm*, titulada: *Präsentismus. Rede des Erdkaisers an die Menschen* [Präsentismus. Discurso del emperador del mundo a los hombres]. Esta actitud fue emulada por Baader para convertirse en la figura ácrata del *Oberdada* [jefe dadá supremo], mientras que Hausmann adoptó muchos de los puntos de vista friedlaenderianos, llegando incluso a tomar como referencia la palabra *Präsentismus* para transformarla en un concepto antidadaísta en 1920.

Según Raoul Hausmann, el dadaísmo “pone en práctica la identidad de todo el ser con todas sus contradicciones y deja traslucir, tras un velo de risa e ironía, lo mágico inexplicable que no se puede domeñar.”¹³ Desde esta filosofía, el dadaísmo berlinés logrará equilibrar las polaridades a través de un juego de ambivalencias que desemboca en el escándalo, la burla y la provocación.

Los dadaístas critican y parodian los aspectos y acontecimientos más pregnantes de la política y de la vida cotidiana: el sangriento derrocamiento del espartaquismo; la nueva República; las revueltas callejeras; el Berlín de la propaganda y los profetas; la industria de los nuevos medios; las prostitutas; o el crimen y el asesinato organizados. La tragedia misma del derrumbamiento de la cultura se transforma en algo grotesco; algo de lo que se puede aprender observando, riendo y transformando en algo diferente.

LA PRIMERA FERIA DADÁ INTERNACIONAL, celebrada en Berlín durante el verano de 1920 -con un total de 174 obras de 27 artistas de Zurich, Colonia, París, Renania, Dresde, y el Club Dadá de Berlín- supuso la culminación y expansión definitiva del espíritu bufo dadaísta. “**Dadá es política, tómense ustedes en serio a dadá.**” “**Abajo la espiritualidad burguesa**”, rezan algunos de los carteles propagandísticos pegados en las paredes de la sala junto a los cuadros y esculturas, sin jerarquía alguna. Al mismo tiempo, un soldado prusiano con máscara de cerdo -obra de Rudolf Schlichter y John Heartfield- nos sorprende colgado del techo como una visión grotesca del Arcángel Gabriel. Aquí la máscara, al igual que ocurre en el teatro grotesco de Ivan Goll¹⁴, tiene la función de desvelar y hacer público lo que se esconde tras las engañosas apariencias de la realidad: se trata de una forma de “hacer ver” más allá de la pura visibilidad algo muy recurrente en todos los dadaístas.



Primera Feria Dadá Internacional, 1920.

La sátira y lo grotesco -como método escéptico y provocativo- se transmuta en arma contra el poder, proclamando la muerte de todo, hasta del propio arte. Al mismo tiempo, los grandes perdedores de la historia: el protésico, el deforme, el “diferente”..., triunfan a manos de los maestros Otto Dix, George Grosz o Hannah Höch, que los convierten en caricaturas y marionetas de la nueva historia de la mecanización.

El grotesco arsenal de tipos humanos de la República de Weimar es presentado por George Grosz en sus cuadros de prostitutas, mutilados de guerra, políticos, militares y mezquinos burgueses caricaturizados como autómatas, desprovistos de alma. Hannah Höch, la única mujer que participó en la *Primera Feria Dadá Internacional*, mostró, entre otras obras, sus *Dada Puppen* [Muñecas dadá], unas figurillas de trapo con ojos y pechos saltones y extrañas narices que preconizan, junto a sus primeros fotomontajes, la férrea crítica de género que surcará todo su trabajo hasta su muerte.

Se recuerda a los dadaístas berlineses, entre otras cosas, por haber inventado el fotomontaje: un modelo paradigmático de simultaneidad constructiva que aprovecharon, en palabras de Grosz, “para decir con imágenes aquello que los censores no nos hubieran permitido decir con palabras.”¹⁵

La fotografía, con su poder de *Objektersatz* [sustituto del objeto], ayudó a los dadaístas a lanzar sus ataques políticos, además de permitirles configurar su “imaginario grotesco” a partir de documentos e imágenes de la época: cabezas deformadas; fragmentos recombinados en nuevas unidades anagramáticas; formas disonantes mezcladas con textos, convertidas todas ellas en identidades fulminadas por el nuevo método político-satírico con el que hostigar “el espíritu de Weimar”.

LO GROTESCO COMO ESTRATEGIA POLÍTICA Y ESTÉTICA EN EL FOTOMONTAJE se manifiesta especialmente en los artistas John Heartfield y Hannah Höch. Heartfield ha sido ampliamente reconocido por su crítica política contra el nazismo alemán mediante el uso del fotomontaje en ácidas re combinaciones. Hannah Höch, tan sólo redescubierta en las postrimerías del siglo XX, representa a la “nueva mujer” en un contexto dadaísta dominado por “dandys”, lo que dificultó claramente su consideración pública. Sin embargo, sus ideas aportan una mirada peculiar al “pensamiento grotesco alemán” de la época, y asimismo, su relación con Mynona merece especial mención.

En uno de sus primeros fotomontajes, *Dada-Rundschau* [Panorama dadá], de 1919, Hannah Höch parodia la situación política presente (entre 1914-19), mediante una aglomeración de imágenes simultáneas con alusiones grotescas a los artífices de la Primera Guerra Mundial -que aparecen semidesnudos, y con una flor saliendo del bañador¹⁶. La artista anuncia ya en este trabajo -a través de la firma del cuadro, con una frase recortada y pegada en el extremo inferior derecho- lo que se convertirá en su máxima creativa: *schrakenlose Freiheit für H. H.* [libertad ilimitada para Hannah Höch].



Hannah Höch *Dada-Rundschau*, fotomontaje, 1919.

La importancia que tuvo para H. Höch el concepto de montaje -ya desde 1907, cuando comenzó a experimentar con el *Klebebild*¹⁷ [cuadro de recortes coleccionados y pegados]- la llevó más tarde a estas afirmaciones acerca del concepto del fotomontaje:

(...) Llego a lo que podemos denominar “fotomontaje libre”. Es decir: a una forma artística que ha crecido a partir de la fotografía. La peculiaridad de la fotografía y las posibilidades de tratamiento de la misma han abierto un territorio nuevo y tremendamente fantástico para los creadores. Una maravillosa tierra virgen que tiene como primer requisito la carencia de inhibiciones, aunque no de disciplina.¹⁸

Esta libertad, unida a su arraigado sentido del coleccionismo de imágenes de la época, permitió a H. H. formular una de las críticas más irónicas de la Alemania de Weimar en el periodo dadaísta. Lo característico en H.H. consistió en su particular forma de contemplar las relaciones entre hombres y mujeres de la guerra y la posguerra¹⁹, a través de sus inconfundibles figuras grotescas.

La “tensión del equilibrio grotesco”²⁰ entre bipolaridades parece emular, en la obra de Hannah Höch, esa máxima friedlaenderiana que engloba la dualidad dialéctica de la vida en una nueva simultaneidad contradictoria: amor y odio; belleza y fealdad; viejos y jóvenes; o lo conocido y lo exótico, como ocurre con los cuerpos desnudos de mujeres blancas con máscaras africanas en su serie titulada *Aus einem ethnographischen Museum* [De un museo etnográfico]. Sus “absurdas” figuras y formas híbridas, que exponen con ironía la “alegre” amargura de la vida son, en cierto modo, equiparables a las figuras grotescas que Friedlaender/Mynona despliega en sus poemas y narraciones: figuras alteradas y deformes que encierran en sí la “forma primitiva no desfigurada”.²¹

Esta influencia no es casual, ya que Hannah Höch conoció a Friedlaender a través de Raoul Hausmann. Sus escritos le impresionaron tanto que llegó incluso a practicar una especie de exégesis, transcribiendo los textos ella misma y dotándolos de acotaciones personales explicativas -las copias se pueden encontrar hoy en el Archivo H.H. de la *Berlinische Galerie*, en Berlín, Alemania.²²



Hanna Höch. *Grotesk*, 1963. Fotomontaje. 25 x 17 cm.

Pronto se estableció una relación bastante íntima entre Mynona y Hannah Höch, como lo demuestran las cariñosas cartas dirigidas a la “divina Ha-Hö”²³, así como las alusiones directas a Mynona en dos obras clave de la artista: *Meine Haussprüche* [Mis aforismos domésticos], de 1922 donde cita a varios dadaístas y entre ellos a su amigo Friedlaender- y *Schnitt mit dem Küchenmesser. Dada durch die letzte Weimerer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*²⁴ [Corte con el cuchillo dadá de cocina a través de la última época de la cultura de barriga cervecera de la Alemania de Weimar], de 1919-1920 con otras dos referencias al filósofo.

Parece ser que la relación amistosa entre H.H. y Mynona pudo fortalecerse durante una **LECTURA CONJUNTA DE GROTESCOS EN UNA VELADA DADAISTA**, celebrada en la *Berliner Sezession* el 8 de febrero de 1921, en la que también participó Raoul Hausmann (tanto H. como H.H. son autores de varios grotescos). Para esta ocasión, la artista presentó un texto titulado *Italienreise*²⁵ [Viaje por Italia]: una especie de epílogo literario de su viaje por Italia entre el 7 de octubre y el 20 de noviembre de 1920. (El viaje fue una acción individual de Höch quien, guiada por un listado de Richard Huelsenbeck, arribó a una serie de estaciones-Dadá, con el fin de conocer a Hugo Ball, Hans Arp o Prampioni, entre otros.) La prensa de la época señaló la lectura de la “Señorita Höch” como la más acertada, al mismo tiempo que destacó la carencia de público para el evento: “una docena de buenos conocidos y algunos simpatizantes de la prensa”²⁶ ante quienes se leyeron los insolentes grotescos.



Grotesken-Aben [Velada de Grotescos] de Mynona, Hanna Höch y Raoul Hausmann, Berlín, 8.2.1921. Entrada [7 ejemplares] 9,3 x 13,9 cm. Con diferentes anotaciones de Hanna Höch, aquí: “1921 wieder hat Hausmann meinen Namen vertümmelt” [“1921 Hausmann ha vuelto a mutilar mi apellido de nuevo”] (en referencia al error cometido en el apellido Hösch”).

Los escritos grotescos más conocidos de Mynona están recogidos en varios de sus libros: *Hundert Bonbons* [Cien caramelos], de 1918; *Nur für Herrschaften: Un-freud-ige Grotesken* [Solo para caballeros poderosos: tristes grotescos], y *Der Schöpfer: Phantasie* [El creador: fantasía], ambos de 1920; el ya citado “Rosa, la bella esposa de un policía; y la miscelánea *Das widerspenstige Brautbett und andere Grotesken* [El tálamo nupcial recalcitrante y otros grotescos], publicado en 1921.²⁷

Para Mynona, “las historias grotescas eran <<corolarios prácticos de sus teorías filosóficas>> que le permitían ejercer una crítica satírica del pequeño-burgués que <<todos llevamos dentro>>”.²⁸ En general, la moraleja de sus poemas y narraciones grotescas denuncia la fatal decadencia del mundo burgués de las apariencias frente a una verdad podrida de miseria y estiércol. Por ejemplo, en el conjunto de narraciones recogidas en *El tálamo nupcial recalcitrante y otros grotescos*, varios textos se refieren a ello. En *Tobias und die Backpflaume* [Tobías y la ciruela], se confronta lo normal/anormal; bueno/malo; limpio/sucio; pobre/burgués; sublime/escatológico, a través de la figura del protagonista: un barrendero que come ciruelas de la basura repitiendo incesantemente lo feliz que se siente. Una mujer pequeño-burguesa lo sermoneará para que cambie de actitud, aunque finalmente ella acaba vomitando de asco y dándole más trabajo al basurero. En otro grotesco *Chorus mysticus* [Coro místico], una banda organizada de delincuentes actúa deliberadamente como marionetas, disfrazándose con lujosas ropas burguesas para confundir a la policía en un gran almacén. En *Der gut bronzierte Floh. Eine Rokoketterie* [La pulga bien dorada. Una rocoquetería], el abono y el estiércol de la plebe se combina con la belleza de un rey que elige a una mujer de las cuerdas para convertirla en marquesa. Aquí los campesinos son comparados con pulgas “doradas” por capricho del rey, que bailan al son de su música (literalmente las pulgas son recubiertas con polvo de oro), mostrando una crítica a la decadencia y al aburrimiento que da lugar a una costosa y absurda moda superflua.

Quizás uno de los grotescos más famosos y emblemáticos de este libro es *Die lüderliche Nase* [La nariz licenciosa]²⁹. Ya el propio título nos remite a un juego de palabras, con la característica invención de nuevos vocablos de Mynona: la palabra *lüderlich* no existe. Aquí la traducimos por “licenciosa”, siguiendo el carácter libertino de la nariz, tal y como se describe en la narración. En este “cuento” un narrador omnisciente -que más tarde se desdobra asimismo en voz dialogante, increpando al personaje central del relato- nos cuenta con detalle la historia de un niño “normal” desde su nacimiento que sufre, sin embargo, el inconveniente de su prominente nariz. Percibida por todos como un gran falo en su rostro, esta nariz es hasta tal punto grotesca, que comienza a ejercer malos influjos sobre el propio adolescente, determinando su destino. Así pasa de inocente víctima de burlas y de la seducción de las mujeres que lo buscan, a ser incluso detenido por la policía, debido exclusivamente a su “prohibitiva” nariz. Finalmente el personaje adquiere un carácter obsceno que lo reconcilia con su excesiva “protuberancia”, ya cumplidos los 37 años de edad. En definitiva, Mynona nos advierte que las apariencias engañan, pero también, que uno corre el peligro de acabar convirtiéndose en aquello a lo que es empujado a ser por sus apariencias y por la sociedad.



Portada del libro de Mynona: *Das widerspenstige Brautbett und andere Grotesken* [El tálamo nupcial recalcitrante y otros grotescos], 1921.

Los grotescos de Mynona están formados -al igual que su filosofía- por contradicciones y diferentes niveles de lectura que parodian con humor y con distanciamiento la vida cotidiana. En sus poemas, poesías y narraciones, se dan cita la jerga militar junto al más puro argot berlinés, o las diferentes

formas del habla y usos del lenguaje junto a las canciones populares. Su crítica a la moral burguesa construye situaciones cómicas, vulgares, absurdas y corrosivas que dilapidan la política prusiana, la cultura, la ciencia y la economía de su tiempo.

Las influencias de su amigo, el escritor Paul Scheebart, se dejan notar visiblemente en los trabajos de Mynona, pero quizás la referencia más clara, aunque también más lejana, sean los escritos de Voltaire, al que se le puede comparar por su marcado humor y "maliciosidad", así como por su "profundo espíritu ético y filosófico".³⁰

La crítica grotesca de Mynona se hizo popular sobre todo a través de revistas y publicaciones. Residiendo en Berlín desde 1906, Friedlaender frecuentaba el *Cafe des Westens*, donde se reunía con la bohemia berlinesa -Paul y Anna Scheebart; Elske Lasker y su marido Herwarth Walden, el publicista y marchante de *Der Sturm* (la galería y foro de los expresionistas alemanes en Berlín).

Mynona dio a conocer, ya en 1910, varios de sus escritos grotescos a través del semanario *Der Sturm*, y a partir de 1911, incluyéndolos también en la revista radical de izquierdas *Die Aktion*. Más tarde publicaba él mismo sus textos en la revista *Der Einzige. Ein satirisches Blatt*, editada por él y por Anselm Ruest (Ernst Samuel) desde 1919. Friedlaender colaboró este mismo año junto a los dadaístas en la publicación: *Jedermann sein eigener Fussball* (febrero 1919), una revista nacida a la luz de la prohibición de *Die Pleite*, conocida como acicate político-satírico contra la República socialdemócrata de Ebert y Scheidemann, con redacción de los hermanos Herzfelde, Grosz y Carl Einstein.

Otra forma de hacer públicos, tanto sus grotescos como su filosofía y ensayos, fueron las cartas. Estas cartas, en forma de anagramas absurdos plagados de elementos grotescos, han sido considerados como "juegos predadaístas"³¹ en el contexto berlinés. En una carta del 18 de mayo de 1917, dirigida a Carl Droehmann, encontramos su peculiar combinación de palabras en total libertad y creatividad:

(...) Naticombiro, Taribominak, Borikatmani, Monikabirot, Rotikaminib, Brokat-Moni, Aminiak-Abort. (...) ³²

Si en varias ocasiones, Mynona realizó lecturas de sus grotescos, fue para poner en práctica su "teoría del insulto y del atropello al lector/espectador": *Wer nicht den Mut hat, alle Leser zu beleidigen, soll kein Buch Schreiben* ["Quien no tenga el valor de insultar a todos los lectores, que no escriba un libro."]. Y en otro lugar escribe: *Du schneidig-flotter Pöbel! Hörst mich an! Ich urinere Weisheit in die Nachttöpfe eurer Gehirne*. ["Tú, elegante vulgo vestido de sastre! Escúchame! Yo orino sabiduría en los orinales de vuestros cerebros."]³³

Esta forma de desafío verbal tenía como técnica el montaje de palabras, y, sobre todo, la ruptura semántica o *decalage* para dirigirse al lector y amonestarle. En el caso de sus lecturas públicas, Mynona llegaba incluso a interrumpir su locución para, improvisando, pedirle al público que le tomara el relevo leyendo sus textos.³⁴ Así que los grotescos se convirtieron en una parte importante de la vidilla cultural de Berlín, ávida de espectáculo y de provocación.

Insultar, vilipendiar, ofender y desacreditar al lector/espectador para provocar en él una postura activa y participativa, fue una estrategia muy utilizada por la vanguardia dadaísta, también bajo el influjo de Mynona. Pero las veladas dadaístas son herederas al mismo tiempo de la tendencia provocativa del Cabaret literario y del Teatro de variedades de antes de la guerra en Berlín. Incluso el futurismo, antes que Dadá, había puesto en práctica el Cabaret y las veladas, con elementos grotescos y satíricos en sus manifiestos y acciones.

Siguiendo la tradición del *Cabaret Voltaire* de Zurich, Dadá-Berlín trató de activar a un gran público a través de sus veladas llenas de danza; poemas simultáneos llegados de la mano de Huelsenbeck; banalidades; poesía; música; la actualidad más crítica, y ante todo: las "demostraciones literarias". Según Hausmann, la palabra englobaba "visión, gesto, oído y sentimiento"³⁵ al mismo tiempo, de manera que los dadaístas potenciaron el lenguaje desde las letras, la palabra y el habla cotidiana.

En 1919, el año de las más duras y sangrientas revueltas y del terror blanco en Berlín, Johannes Baader y Raoul Hausmann escenificaron una anárquica velada en el Café Austria, donde fundaron la *<Anationalen Rates der unbezahlten Arbeiter>* [Consejo anacional de los trabajadores impagados]³⁶, conocido como *ARDUA*. También habrían de fundar la *<República Dadá>* y el dadaísta *<Zentralrat>* [Consejo central dadaísta]. Estas acciones se

llevaron a cabo al mismo tiempo que la fracción más política del movimiento, compuesta por los hermanos Herzfelde y George Grosz, tematizaban las luchas revolucionarias de Berlín y Munich en sus sátiras para la revista *Die Pleite*.

Fue éste el año más comprometido y subversivo del Club Dadá, como lo manifiestan fundamentalmente sus veladas llenas de juegos, humor y transgresión.³⁷ Los insultos se hicieron famosos en esta época, que se lanzaban al público interrumpiendo las acciones e introduciendo la improvisación y todo aquello inesperado como ya lo hiciera Mynona. Las estrategias para irritar y sacar a la audiencia de sus casillas fueron múltiples, hasta el punto de llegar a organizarse incluso peleas repentinas.

Por aquel entonces, se parodiaban gestos militares a través de insultos al público de manera grotesca: *Halts Maul oder Du kriegst den Arsch voll!* [¡Calla la boca o van a darte por culo!]; y Hannah Höch recuerda asimismo cómo Grosz, con su espontánea vocación para la improvisación, inventaba pantomimas como, por ejemplo, desplazar objetos ilusorios por el escenario, boxear contra un adversario invisible o pintar un cuadro que no existía.³⁸

Por otra parte, las veladas respondían también a una necesidad económica importante: los espectáculos, a menudo multitudinarios, se cobraban caros y constituían una notable fuente de ingresos que, en una época tan crítica, otorgaba a los artistas cierta autonomía de las editoras y galerías. Sobre todo para Johannes Baader y Raoul Hausmann, quienes no trabajaban en otra cosa, el espectáculo supuso una forma profesional de vida.

En 1920, cuando ya habían accedido a un público mucho más amplio (aproximadamente unas 2000 personas en cada actuación en Praga, Leipzig, etc.), los dadaístas eran conocidos como “Clowns literarios” por la prensa de Dresden, y las peleas se habían convertido en un ingrediente esencial del escándalo-dadá. Ese mismo año culminaba el proyecto dadaísta con la ya citada *Primera Feria Dadá Internacional*, aunque, paradójicamente, tan sólo a Johannes Baader se le había ocurrido realizar una acción dadá en el contexto de la feria.

Hacia 1921, cuando, como hemos comentado, Hausmann, Mynona y Hannah Höch leyeron sus Grotescos en la *Berliner Sezession*, Dadá había perdido ya casi todo su sortilegio y su sentido del escándalo. Los artistas, distanciados del movimiento, se anunciaban, por lo general, con su nombre propio a excepción de Johannes Baader, quien continuó realizando varias de sus acciones bajo el “supuesto” nombre del movimiento dadaísta, cuando el Club Dadá estaba llamado a disolverse, en 1922.

En resumen, podemos hablar de un compromiso activista, de gran intercambio social en el dadaísmo berlinés, donde la realidad misma se convierte en sujeto de la deformación grotesca para producir un efecto de shock, pero también la “revolución”:

Meine verheertesten Herrschaften, auf zur humoristischen Revolution! (...) En avant zum Kampf ums Dadasein!!! [Mis queridos señores, arriba la revolución humorística! (...) Adelante con la lucha por el Dadá-ser!!!]³⁹

Con este llamamiento se solidarizaba Friedlaender/Mynona con Dadá en 1924, cuando el movimiento ya se había disuelto en Berlín, demostrando que el humor dadaísta seguía teniendo futuro. Mientras Dadá se ramificaba en tendencias surrealistas y constructivistas, así como en la vertiente político-satírica, lo grotesco continuaba vivo a través de las aportaciones individuales, influyendo notablemente en el teatro de Erwin Piscator e Ivan Goll, o en la danza de Valeska Geert, entre otras disciplinas.⁴⁰

También se había creado, entre 1919/20, **EL CLUB DE LOS GROTESCOS**, seguidores de Dadá en Berlín. Pionero de este epigónico club fue Alfred Sauermann, quien fundó ya en 1919 la editorial *Groteske Kunst* [Arte grotesco]. Le siguió la “librería grotesca” situada en el nº 2 de la calle *Kanonierstr.*, y luego el *Teatro del Club de los grotescos*, dirigido por Alfred Sauermann y Kurd Viereck. Así también la revista *Harakiri*, una publicación grotesca editada por Fred Hardy Worms en 1920, bajo el influjo dadaísta.⁴¹

La llama dadá y sus estrategias lingüísticas y políticas se han extendido también hasta nuestros días. La ironía, la sátira, lo grotesco, y sobre todo el humor envuelto en estos procedimientos, fueron sus armas básicas -testigos y documentos- para combatir el viejo mundo y la imposición de un nuevo orden-caótico. Con visos internacionalistas, su crítica política a la Alemania de Weimar posibilitó una amplitud de miras, al mismo tiempo que se producía una hibridación de los lenguajes y las disciplinas que se alejaba de lo “artístico” para centrarse en el mundo de la vida cotidiana y sus problemas más acuciantes.

Muchos artistas, como Kurt Schwitters, pensaban que la revolución socio-política podía darse a través de la revolución artística. Y un arte basado en la ironía y el humor significaba libertad y antiautoritarismo, como luego lo confirmó el nazismo, prohibiendo el humor y la risa. Si el *Cabaret Voltaire* había iniciado ya su particular conquista de lo grotesco, la relación entre Mynona y los “grotescos berlineses” en el período de entreguerras consolidó definitivamente su éxito: la burla y la risa se transformaron en armas revolucionarias, y con ello, una mezcla ambigua entre crítica y utopía consiguió situarse “a la vanguardia” y prolongarse en muchos aspectos en las prácticas contraculturales hasta nuestros días.

Notas

¹ La palabra grotesco viene de “grutesco” y se refiere a un estilo de ornamentación procedente de la antigua Roma que intercalaba animales, flores y frutas. Desde el renacimiento ya se había utilizado el concepto de lo grotesco en arte y literatura para expresar la paradójica yuxtaposición de elementos heterogéneos. Con los retratos de la realeza del artista Arcimboldo, en el siglo XVI, se pone en evidencia la fuerte componente burlesca del grotesco. Pero fue con anterioridad, en el Medioevo, cuando las figuras grotescas, torturadas y violentas, tuvieron mayor profusión -iconografía que resurgirá nuevamente en el jardín barroco (símbolo de ostentación y riqueza) mediante grutas con monstruos que pretenden producir asombro y admiración. Sobre la burla y la insolencia del arte grotesco en los últimos 130 años véase el catálogo elaborado por Pamela Kort: *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, München, Prestel Verlag, 2003. Para una lectura rápida de lo grotesco alemán ver en este libro el capítulo de Hanne Bergius, “Dada Grotesk”, pp. 137-147.

² Los procedimientos de la parodia, la sátira, la caricatura y lo grotesco a menudo se combinan en toda la vanguardia de esta época; en especial el futurismo, expresionismo y dadaísmo, para ejercer su crítica política y conseguir efectos chocantes. La parodia realiza una imitación burlesca de la propia realidad; la caricatura deforma esa realidad ridiculizándola, sin perder de vista la mimesis; la sátira, como la parodia, es crítica mordaz encaminada a censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas; mientras que lo grotesco, al mismo tiempo que pone en ridículo, es extravagante, grosero e incluso de mal gusto.

³ Concretamente Hugo Ball, perteneciente al movimiento dadaísta de Zurich, utilizó esta expresión. Citado por Hanne Bergius en *ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ Sólo Hannah Höch, como mujer, formó parte del Club Dadá de Berlín y nunca fue realmente reconocida por sus compañeros “dandys”. Es clara, al respecto, la tortuosa relación de H. Höch con Raoul Hausmann, pero también los testimonios de Hans Richter, uno de los integrantes del movimiento, quien en su *Historia del dadaísmo* favorece muy poco la trayectoria de Hannah, haciendo algunos comentarios incluso insultantes como éste: “¿Cómo se explica que Hannah Höch, tranquila y juiciosa alumna de Orlik, llegara de su pequeña ciudad de Gotha, se haya incorporado al agitado movimiento Dadá de Berlín? En las primeras actividades del movimiento no hizo más que presentar collages. De todos modos, su vocería hubiera resultado inaudible entre el estruendo de sus camaradas masculinos. Pero se hizo indispensable en las reuniones que se efectuaban en el taller de Hausmann tanto por el llamativo contraste entre su gracia un poco monacal y el aspecto peso-pesado del dueño, como por los sándwiches acompañados de café y cerveza que conseguía casi por milagro, pese a la falta de dinero. En el curso de esas veladas se le permitía hacer oír su voz frágil pero precisa; (...)” Ver: Hans Richter, *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 139. Versión original: *Dada: Kunst und Antikunst*, Colonia, Dumont, 1965. Traducción inglesa de Ades Down, *Photomontage*, New York, Phaidon, 1976.

⁶ Richard Huelsenbeck (Frankenau, Alemania, 1892 - Minusio, Suiza, 1970), en su crónica del Dadá berlinés: *En avant Dada. El Club Dadá de Berlín*, Barcelona, Alicornio ediciones, 2000, p. 8. Las actividades dadaístas quedan reflejadas en este escrito de Huelsenbeck. El Club Dadá fue básicamente una asociación temporal y cambiante de los integrantes de un grupo bastante heterogéneo de artistas y literatos que se reunían para realizar acciones y propuestas comunes. Tal y como lo describe Horst Rosenberg en el prólogo de este libro, Dadá era una “especie de <<guerrilla estética>> que había irrumpido en un mundo uniformado por la máquina para hacerlo reventar con su risa.” (Véase p. 21)

⁷ Salomo Friedlaender (Gollantsch, Alemania, 1871 Paris, Francia, 1946), se inspiró no sólo en escritores históricos como François Rabelais quien ya en el siglo XVI había utilizado la vertiente lúdico-humorística del grotesco- sino también en amigos contemporáneos a los que admiraba, como Paul Scheebart. Cuando en torno a 1910, los jóvenes escritores expresionistas tomaban posiciones contra el naturalismo con su sátiras grotescas (en la lírica Jacob van Hoddís y Georg Heym), Mynona todavía era un desconocido que más tarde triunfaría con sus narraciones.

⁸ El dato es de Hanne Bergius en *Das Lachen Dadas: die Berliner dadaisten und ihre Aktionen*, Giessen, Anabas-Verlag, 1989, p. 237.

⁹ Salomo Friedlaender, alias Mynona, citado por Hanne Bergius en *ibid.*, p. 231. La traducción es de Gert Larsen.

¹⁰ Ralf Burmeister parafraseando a Salomo Friedlaender en “EL FIEL DE LAS DIFERENCIAS. Hannah Höch y Salomo Friedlaender / Mynona”, *AAVV, Hannah Höch*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 77.

¹¹ Para una lectura de los escritos grotescos de Friedlaender acudir al *Archivo Dadá Internacional* de la Universidad de Iowa: [<http://www.lib.uiowa.edu/dada>]. El archivo contiene, además, escritos de otros dadaístas en su librería digital, información sobre los artistas, así como una bibliografía, revistas y otros documentos de eventos y exposiciones de la época.

¹² Sobre este tema en la filosofía de Salomo Friedlaender ver: Peter Cardoff, *Friedlaender (Mynona) zur Einführung*, Hamburgo, Junius Verlag, 1988.

¹³ Raoul Hausmann citado por Ralf Burmeister en *op. cit.*, p. 83.

¹⁴ George Grosz diseñó las figuras para la obra grotesca de Ivan Goll *Methusalem oder Der ewige Bürger* [Matusalén o el ciudadano eterno], de 1922. Los tipos y personajes quedaban caricaturizados por grandes máscaras que recordaban a autómatas y objetos diversos, sin sentimiento alguno. Las figuras de la obra fueron imaginadas por Grosz como marionetas mecánicas. Ver, a este respecto, los comentarios de Hanne Bergius en *ibid.*, p. 385.

¹⁵ George Grosz citado por Hans Richter en *op. cit.*, p. 126. Grosz se atribuye, junto a Heartfield, la paternidad del fotomontaje en 1916, mientras que Hannah Höch y Raoul Hausmann afirman haberlo inventado en 1917, durante sus primeras vacaciones juntos en Gribow un pequeño pueblecito de pescadores. En todo caso, el collage hecho con papeles y trozos de tela pegados al cuadro ya había sido ampliamente experimentado en Zurich, mientras que el uso de la fotografía para sustituir objetos reales fue una nueva aportación, realizada fundamentalmente desde Berlín. El fotomontaje se convirtió en herramienta política, al mismo tiempo que Tristan Tzara continuaba hablando en París de que “Dadá no significaba nada.”

¹⁶ Aparecen los generales Hindenburg, Ludendorff y Seeckt (abajo a la izquierda); el presidente norteamericano Thomas Woodrow Wilson, quien diseñó los “14 puntos” del nuevo orden en la paz a comienzos de 1918 (arriba); Matthias Erzberger, quien firmó el armisticio a finales de 1918 (en el centro); y también panzudo y ridículamente burgués, el presidente del Reich, Ebert, y el Ministro de Defensa Noske, dirigentes de la República y artífices del estrangulamiento de la revuelta espartaquista.

¹⁷ Hannah Höch prefiere llamar a sus collages: *Klebebilder*, que carece de traducción exacta en castellano, y que aquí hemos traducido por [cuadro de recortes seleccionados y pegados]. El *Klebebild* responde a la tradición alemana y de otros países nórdicos, de coleccionar imágenes de papel para niños, para pegarlas en álbumes (imágenes de ángeles; animales; objetos; etc...; algunos con purpurina y otras calidades brillantes del papel). Sin embargo, y a pesar de constituir su función la de ser pegadas en un álbum, estas imágenes eran coleccionadas y muy

pocas veces pegadas, pues así jamás perdían su valor intercambiable y de coleccionista. A este respecto es notable la actitud de Hannah Höch como coleccionista de imágenes para configurar sus álbumes de recortes. Ver el artículo de Gunda Luyken, <<EL ÁLBUM DE RECORTES DE HANNAH HÖCH: ¿recopilación de materiales, álbum de esbozos o arte conceptual?>>, en AAVV, *Hannah Höch*, op. cit., pp. 89-93.

¹⁸ Hannah Höch (1933), citada por Karoline Hille en <<... ESTA EVOLUCIÓN INTERMINABLE>> Hannah Höch y el siglo XX en el espejo de su arte", AAVV, *Hannah Höch*, ibid., pp. 39-57. La fotografía como "condición" para un arte híbrido quedaba expresada de esta manera por la artista, que continuará fiel a sus principios experimentando con recombinaciones hasta su muerte.

¹⁹ Sobre el tema de la problemática de los géneros en la obra de esta artista ver la exposición comisariada por Juan Vicente Aliaga en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Hannah Höch*. (Madrid, del 20 enero al 11 abril 2004); y en especial su texto para el catálogo: "LA MUJER TOTAL. Sobre el arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles", en AAVV, *Hannah Höch*, ibid., pp. 15-37.

²⁰ La expresión es de Ralf Burmeister en su análisis de la obra de Hannah Höch. Ver el ya citado texto que explora la relación amistosa y creativa entre H. H. y Salomo Friedlaender: "EL FIEL DE LAS DIFERENCIAS. Hannah Höch y Salomo Friedlaender / Mynona", en AAVV, *Hannah Höch*, ibid., pp. 7587.

²¹ Salomo Friedlaender / Mynona, en *Der Einzige*, Berlín año 1, 1-11-1919, n° 27/28, pp. 326 ss.; citado por Ralf Burmeister en ibid., p. 84.

²² En los archivos sobre el movimiento dadaísta de la *Berlinische Galerie* se conservan muchos documentos gracias a los legados de Raoul Hausmann y Hannah Höch. En relación al Archivo H.H. ver las publicaciones: AAVV, *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*, edición de archivo, vol. 1, 1889-1920, (dos partes), ed. Cornelia Thater-Schulz, Berlín, Berlinische Galerie y Argon, 1989; AAVV, *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*, edición de archivo, vol. 2, 1921-1945, (dos partes), ed. Ralf Burmeister y Eckhard Furlus, Berlín y Ostfildern-Ruit, Künstler-Archiv der Berlinische Galerie y Gerd Hatje, 1995; AAVV, *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*, edición de archivo, vol. 3, 1946-1978, (dos partes), Berlín, Berlinische Galerie, 2001.

²³ Salomo Friedlaender, citado por Ralf Burmeister en op. cit., p. 78. Höch y Mynona se hicieron hasta tal punto buenos amigos, que el filósofo llegó a acusar a Raoul Hausmann de no entender a Hannah, "una persona pura, nostálgica y sensible". En 1924, dos años después de su separación de Hausmann, H.H. ya era "intima" amiga de Friedlaender. Al mismo tiempo, las diferencias entre el filósofo y Hausmann, en principio ideológicas, se agraban por estos motivos sentimentales.

²⁴ Este título apunta hacia el carácter artesanal y marcadamente "femenino" de los fotomontajes de H.H., cuyo procedimiento ha sido destacado por Maud Lavin, parafraseando a la propia artista, en su ensayo: *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, Yale, University Press, 1993.

²⁵ El texto original fue dado a conocer en la apertura del *Novembergruppe*, en mayo de 1921 en Hannover con la ayuda de Paul Steegemann. Actualmente se encuentra reproducido en AAVV, *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*, edición de archivo, vol. 2, 1921-1945, (dos partes), ed. Ralf Burmeister y Eckhard Furlus, Berlín y Ostfildern-Ruit, Künstler-Archiv der Berlinische Galerie y Gerd Hatje, 1995, pp. 59-62. Del mismo año, 1921, es la *Tournée Anti-Dada-Merz* a Praga de Hausmann, H. Höch, Kurt y Helma Schwitters, en la que se combinan acciones teatrales ya mucho menos provocativas que las veladas anteriores. En el programa destacan los *Grotesken*, poemas bufos de Kurt Schwitters; y especialmente su famoso poema "A Anna Blume", que ya había sido reproducido en forma de cartel por Schwitters en 1920 en Hannover, y que contiene sus exageradas preguntas, llenas de humor, en un lenguaje que oscila entre el mundo cotidiano y la poesía. Schwitters, posiblemente influido por Mynona, presenta a Anna Blume como un personaje acorde a su propio tiempo: contradictoria y difícil de tomar en serio.

²⁶ Fragmento de la nota de prensa del *Acht-Uhr-Abendblatt*, del 10 de febrero de 1921, citado por Hanne Bergius en op. cit., p. 372.

²⁷ Para acceder a estos escritos ver la ya citada página web del *Archivo Dadá Internacional*. (Ver aquí la nota (11)).

²⁸ Esta reflexión, citando al propio Mynona, es de Ralf Burmeister en op. cit., p. 84.

²⁹ Este grotesco fue publicado en 1919 en *Die Junge Kunst* (n° 8, p. 8 ss.) y reimpresso en la miscelánea que reúne 10 narraciones *Das widerspenstige Brautbett und andere Grotesken* [El tálamo nupcial recalcitrante y otros grotescos], publicado en 1921. La caricatura del propio Mynona con nariz fálica escribiendo grotescos ilustra la portada del libro en alusión a esta narración. Es éste el grotesco que hemos elegido para su lectura y grabación para esta exposición y como uno de los documentos para el catálogo. El título *Die Lüderliche Nase* [La nariz licenciosa] parece hacer alusión a dos palabras: *Liederlich* [licencioso, libertino] y *Luder* [bandarra, bribón], a través de un vocablo que no existe. Mynona inventa la palabra *lüderlich* para referirse, con este juego, a una nariz amoral que la sociedad en su conjunto rechaza. La traducción del título es de Jacob Gramss, así como la locución que aparece en el CD, donde se ha optado por una lectura ininterrumpida del texto, con tono exagerado, como pensamos que podría haber sido leído por el propio Mynona. Sin embargo, las típicas improvisaciones, cortes del texto y provocaciones al público que mas adelante comentamos acerca de las veladas dadaístas, se han obviado por dos razones fundamentales: la primera y principal, por la imposibilidad de reconstruir fielmente algo de lo que no existen documentos. En segundo lugar, por la necesidad de dar a la locución en alemán, de aproximadamente ocho minutos de duración, cierta continuidad y coherencia para una audiencia no presencial.

³⁰ Los comentarios son de Ludwig Meidner, citado por Hanne Bergius en op. cit., p. 237.

³¹ El comentario es de Hanne Bergius en ibid., p. 233.

³² Salomo Friedlaender/Mynona citado por Hanne Bergius en ibidem. Este absurdo conjunto de anagramas responde a distintos enlaces de la palabra *Kombinatorik* [Combinación]. Por su sonoridad y forma se puede comparar a los poemas simultáneos que Richard Huelsenbeck había traído de Zurich y a las experiencias llevadas a cabo más tarde por Raoul Hausmann en materia poética.

³³ *Ibid.*, p. 333.

³⁴ Ver, a este respecto, los comentarios de Hanne Bergius en ibidem.

³⁵ Raoul Hausmann citado por Hanne Bergius en ibid., p. 315.

³⁶ La vanguardia histórica, y en especial el dadaísmo, ha sido fuente de inspiración y provisión de métodos y tácticas para muchos artistas del siglo XX y XXI. En especial, para el sector más crítico y activista, muchas de sus acciones y manifestaciones políticas han sido tomadas como ejemplo. Aquí cabe mencionar, por la referencia a los "trabajadores impagados", al grupo español La fiambarrera obrera, constituido hoy por un grupo heterogéneo de artistas activistas, que trabajan desde la crítica y las prácticas de intercambio social. Su trabajo se puede comparar en algunos aspectos al dadaísmo, por moverse en ese terreno entre la ironía y el humor que roza a menudo lo anárquico con sus teorías del sabotaje a la sociedad capitalista occidental. Ver la página web: [<http://www.sindominio.net/fiambarrera>].

³⁷ Para una rápida pero útil recodificación de los términos "transgresión" y "resistencia", referidos a las vanguardias de los años 20, 60, y a los años 80 del s. XX, ver Hal Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", publicado en *Modos de hacer. Arte crítico, acción directa y esfera pública*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 95-124.

³⁸ Los datos son de Hanne Bergius en op. cit., p. 349.

³⁹ Salomo Friedlaender, citado por Hanne Bergius en ibid., p. 234.

⁴⁰ Ver, a este respecto, los comentarios de Hanne Bergius en ibid., pp. 327, 346 y 385.

⁴¹ La información es de Hanne Bergius en ibid., p. 367.

dadá (1916-1923)

Mynona

La nariz licenciosa

Grotesco *Die Lüderliche Nase*, 1919

Nació un niño encantador y se desarrollaba también con normalidad para satisfacción de su familia. Pero también en esta ocasión, como de costumbre, había un problemita; este problema era la nariz. Las narices, ¿sabes?, tienen en sí innegablemente algo curioso. Resultan doblemente curiosas cuando son víctimas de un accidente: cuando a la naturaleza se le va la mano o se equivoca. Este embudo con una doble apertura hacia abajo, pequeñas pirámides con base agujereada lo inventó seguro un poderoso humorista, un matemático muy ocurrente. ¡Qué grotesca ocurrencia colocar en medio de la bonita cara tal hocico! ¿Por las gafas? Debemos recordar que la nariz la podemos arrugar y esta era la tragedia de la vida del niño que mencionábamos anteriormente. El grado de arrugabilidad de la nariz de Richard Pfujeck sobrepasaba cualquier fantasía imaginable. A la cocinera le sobrecogió cuando se dio cuenta de la nariz por primera vez. Seguro que existen ojos elocuentes, expresiones de cara elocuentes en general, a lo mejor existen incluso manos, espaldas, gestos elocuentes. ¡Pero pensarse como punto de interés de la mímica la nariz, de manera que el niño hablaba no a través de la nariz sino con la nariz: pensar que el niño tenía una nariz cuya visión, cuando éste la arrugaba parecía (pues no se puede denominar de otra manera) una muda pero claramente perceptible obscenidad, mientras que el pequeño Pfujeck era la inocencia en persona! Esto es un lazo de la senda de tu vida, mi querido Richard, el cual se tiene que estrechar en un funesto nudo. Los años de la infancia hasta entrar en el colegio pasaron para Richard casi sin percances. Con la excepción de que de vez en cuando su propia tía, tío o incluso su padre o su madre se estremecían cuando el pequeño los miraba de reojo, por así decirlo, con su nariz. Sí, a lo mejor es ésta la expresión más precisa para dar una idea ilustrativa. Richard bizqueaba con los agujeros de la nariz cruzados de manera que uno se sentía examinado por su nariz y olisqueado de arriba debajo de forma singular, pero precisamente de un modo desagradable y no muy limpio. Una cautivadora niña se puso en una ocasión roja como un tomate cuando el niño, de apenas seis años, la abordó de este modo con la nariz... El tío Balduin señalaba cuidadosamente posibles mejoras estéticas con lo que no fastidiaba poco a la madre. “¡Hazlo mejor pronto / cuanto antes!” le advertía, “no irá a mejor, en todo caso irá a peor, es un declarado napiotas. Se cortó la relación con este hombre demasiado honrado quizá justamente porque se le tenía que dar la razón interiormente. Uno no se decidía a seguir su consejo. Se considera toda anomalía innata más normal que una pauta artificial originada por la apariencia. Richard fue al colegio y cuando dejó a su nariz interpretar su papel tragicómico por primera vez lo llamaron para simplificar las cosas, Riechard¹. En el cuerpo docente tampoco hubo pocas risas con respecto a este mote. “El pequeño”, decía el director Poffeck, “tiene, desde luego, una nariz verdaderamente denunciante. Sin embargo, esto no tuvo mucha importancia hasta la confirmación del alumno. Uno se acostumbra a otros muchos niños de aspecto anormal. La inocencia legítima, al fin y al cabo, la carita más grotesca. Pero, en la medida en que la conciencia de los propios rasgos sustituye la inocencia infantil, se le hace a uno cada vez más responsable de la propia apariencia. Y de este modo, con la pubertad, tuvo que llegar el momento en que a Richard se le atribuyó moralmente la mímica cínica de su nariz. Esto ocurrió ya durante la clase de confirmación con el Pastor Schämel.” ¡Qué asco! ¿Qué haces con la nariz? A ver si ensayas delante del espejo una nariz decente antes de venir a clase de religión. A partir de este momento empezaron para Richard los tormentos del desprecio radical. No solo la inocencia de su nariz sino también la de su alma había desaparecido. Pero también había desaparecido la ignorancia de su alma con respecto a su cínico enmascaramiento. La vivencia estereotipada a la que se enfrentaba era la confusión de su expresión facial con su interior. Un día al atardecer, el adolescente iba por la calle y miró casualmente a una chica a conciencia; ésta cayó en una tremenda pasión y lo secuestró tirando enérgicamente del educado oponente. De este modo era seducido una y otra vez contra su voluntad; sólo el desnudo descaro de su nariz y, de ninguna manera su voluntad, era culpable. La cosa llegó tan lejos que ya no podía dirigirse a extraños en absoluto. En cuanto veía simplemente a un agente de policía, éste enseguida lo quería multar. O preguntaba a alguien por el camino y éste respondía con astuta complicidad: “aquí al girar la esquina, ... eso de la farola roja, ... las hay muy guapas dentro”. Por desgracia, no es cierto que el hombre tenga el aspecto de lo que es interiormente. Bueno, el caso de Richard demuestra justamente lo contrario: el hombre se puede convertir en aquello que parece. Poco a poco Richard se cansó de oponer resistencia a su nariz y al continuo desconocimiento que ésta causaba. En una especie de rebelde obstinación, vivía con el papel que le había sido asignado por su nariz. Vivía según su licenciosa nariz. Y curiosamente a todo el mundo le parecía bien. Se sentía más cómodo que antes con la gente, ya que le habían tomado por hipócrita ya que su alma parecía no haber sabido nada de su nariz. Había sido tildado de mal bicho casi también por sí mismo. Sólo en el más secreto rincón de su interior se sentía absuelto por sus seguidores, a quienes tenía que ofrecer su nariz si no quería que todo el mundo se enfadase con él. Pero cuando murió a la edad de 37 años, tuvo el valor de dar a su rostro e, incluso a su hasta ese momento tan reacia nariz, las sublimes y majestuosas líneas. Con ellas provocó asombro general y eran suficientemente comprensibles: La inocencia muchas veces ama al incógnito más libertino.

Notas

¹ Nota del T. Juego de palabras con el verbo “riechen” (oler) y el nombre del protagonista, “Richard”.

dadá (1916-1923)

Jakob Gramms y Peter Conrad Beyer Interpretación Miguel Molina y Leopoldo Amigo composición

Trabajo realizado a partir del Panfleto arrojado en una sesión de la Asamblea Nacional de Weimar, 1919. y "¡Un momento! ¿Qué cree usted qué es Jesucristo? Le importa a usted un comino...", acción en la Catedral Dom de Berlín, 1918 de Johannes Baader y otros dadaístas.

DADAÍSTAS CONTRA WEIMAR.

El jueves, 6 de febrero de 1919, por la tarde a las 7 1/2 horas en la Sala Imperial del Rheingóid (BellevustraBe), se nombrará públicamente al

SUPERDADA

Presidente del globo

de acuerdo con lo anunciado en el diario:

"Durante este año, seguramente volveremos a votar varias veces más, el prxsjdentrx, el P riamento. Y en estas ocasiones ya no nos queremos contentar con el instinto, con la seguridad mecánica de la masa inconscientemente aprensiva, sino r a b car al genio personal que tiene que haber surgido en alguna capa de nuestro pueblo; ¡sí es que no saremos una raza muerta ya!"

A esta búsqueda acudirán todos los trabajadores intelectuales y espirituales, parlamentarios, ciudadanos y camaradas de ambos sexos (soldados rasos) preocupados por la felicidad de la humanidad.

Haremos volar Weimar por los aires. Berlín es el lugar No se respetará a nadie ni nada.

¡Acudid en masa!

El consejo central dadaísta de la revolución mundial
BAA ER, HAUSMANN, TRISTAN TZARA,
GEORGE GROSZ,
MARCEL JANCO, HANS ARP, RICHARD
HÜLSENBECK, FRANZJUNG,
EUGEN ERNST, A.R. MEYER

En las elecciones de 1917, Baader tuvo la idea de presentarse como diputado al Reichstag por Sarrebruck, para exponer los principios dadá, pero no es elegido.

El 17 de noviembre de 1918, el *Superdadá* Johannes Baader (1875-1956) interrumpe la misa mientras realizaba el sermón Dryander, excapellán de la corte que predicaba en la catedral de Berlín; pronunciando un discurso desde lo alto del coro: "¡Me importa un cuerno Jesús!" o según otra versión "¡Vosotros ridiculizáis a Jesús, de quién os importa un c...!". A día siguiente los periódicos se hacían eco de esta acción y trataban a Baader de un "loco".

Un año después, en 1919, durante la reunión inaugural de la Primera República Alemana en el Teatro del Estado de Weimar, arrojó desde lo alto de la galería sobre un público de venerables concejales, una lluvia de panfletos contestatarios impresos por él mismo donde se autoproclamaba "Presidente del Globo Terráqueo". Dichos panfletos estaban editados por un periódico fantasma "El Cheval vert", y firmados por el Consejo Dadá para la Revolución Mundial: Hausmnan, Tzara, Grosz, Huelsenbeck, Janco, Arp, y otros dadaístas. Como relata Hans Richter "las risas sembraron la confusión y debilitaron la autoridad en beneficio de la oposición". También decía de Baader que su "acción directa" y "su falta de inhibiciones superaba todo cuanto los dadaístas de Zurich, de Nueva York, de Berlín y de París han podido conocer, y no es poco decir".

Con estas acciones Baader es un antecedente de los métodos de interrupción pública del activismo actual.



Panfletos Dadaístas contra Weimar



Hausmnan y Baader



Los "letristas": asaltaron también la Catedral de Nôtre-Dame, 1950.



Elecciones Presidenciales, Reichstag, Berlín, 1930.



Catedral Dom, Berlín, donde Baader interrumpió la misa.



Johannes Baader, *Venit creator spiritus*, 1920.



Johannes Baader, *Baader Der Ober dada*.

dadá (1916-1923)

Peter Conrad Beyer Interpretación Miguel Molina y Leopoldo Amigo postproducción

Canción al Mundo

Trabajo realizado a partir de *Gesang an die Weit*, de George Grosz, 1918.

Publicada en "*Neue Blätter für Kunst und Dichtung 7*" (1918). En este periodo Grosz declamó públicamente en la veladas dadá del Berliner Sezession varios de sus versos que llamaba "*Sincopations*", en una referencia al ritmo sincopado del *ragtime*.

Ay mundo explosivo, tú parque de Luna,
Tú feliz gabinete de anomalías,
¡Atención! Aquí viene Grosz
El hombre más triste de Europa
Un fenómeno del dolor
Rígido sombrero en la nuca
No es un perro cansado
Canciones de negros en la cabeza
Coloreado como campos de jacintos
O turbulentos trenes expresos
Por matraqueantes puentes que tabletean
Bailarín de Ragtime
Esperando a Rob E. Lee en una valla de estacas con la muchedumbre



G. Grosz, tocando el banjo.

¡Arrea!

Por la barba del más alto profesor Wotan
Cloacas quemadas por la tarde
Repintada putrefacción
Peste perfumada
Grosz lo olfatea.
¡Parbleu! (¡Por Dios!) aquí huele a niños asados.
¡Juntaos chicos!
Poned el (Mercedes) Benz a 150km/h
Por la calzada cuesta abajo
Detonación del motor
También a ti te da asco el sudor frío
En cara grosera



G. Grosz, con pistola y cuchillo en su estudio, 1918.

¡Turbulencia del mundo!
¡Queridos amigos! Ahoi!¹
Os saludamos a través del atlántico
Tú I. W. Hurban, tú Lewis, tú Abraham,
Tú Theo F. Morse
Y tú, Lillian Elmore.
Conjurasteis la selva
Con vuestra música Banjo del Nuevo Mundo
Crecientes torres rígidas
Libre el ojo gris
Afeitado y amplio

La lancha se desliza hacia abajo por el río Hudson
Y noches oscuras
Y los negros de cabeza negra

¿Qué inventaron los hombres?
La bici-el ascensor-la guillotina-los museos
La Variété-la camisa de traje de chaqueta- el panóptico,
La oscura Manila
Los grises cajones de piedra
Las sombrillas centelleantes
Y las noches de carnaval
Y las máscaras
¡Alto! Dos monos bailan Schuhplattler² en la Variété.
La pistola de utillería retumba alto
Y manso se humilla el masoca con el arnés
Las calles matraquean- los horizontes echan vapor
En la alta Silesia martillean las minas de carbón
Hola: los tatuados
¡Hola! Soy Petrópolis, el hombre de caucho.

Tarareando y susurrando gasea la luz de la vida de las mamás
Entre bloques de piedra y muebles podridos
Los suicidas se han colgado de los árboles a docenas
Los masturbados perdidos revolotean
Terrible crimen de una viuda en la calleApotheke
Aumenta la criminalidad
La periferia se desternilla de risa.

¡Salud, Max! Arriba va la mosca humana sobre placa de vidrio
¡En marcha! ¡Encender la lumbre!
Vino de Oporto, con etiqueta negra, adelante Heidonc, en avant!
El hombre la máscara
¡¡¡Georges el toro!!!
¡¡¡Campeón del mundo!!!
¡¡¡Espectaculo explosivo!!!
¡¡¡El susurro de los billetes!!!
¡¡¡Hooooo!!!
¡¡El asesinato de Jaurés!!
¡¡La explosión del circuito ciclistico!!
¡¡El sensacional incendio de rascacielos!!
¡¡El nuevo atentado de los hombres del teléfono!!

En la trastienda hay sacos de ensangrentados
Los niños de nueve años tampoco volverán
Entre semana le retumba a uno el disparo en el abdomen de un soldado
La marcha continúa
Miles mueren sin ver jamás la corriente del golfo.

Notas

¹ Saludo de los marineros.

² Baile típico de Babiera.

dadá (1916-1923)

Empar Cubells

Hannah Höch, *Mujer en Las Vanguardias*.

Personal investigador del Laboratorio de Creaciones Intermedia

Weimer Alemania - después de la primera guerra mundial experimentó una nueva forma de gobierno, promovida por financiación americana. El cambio efectuado desde el imperialismo al capitalismo abrió la puerta para la industrialización y un consumismo precoz. Esto creó una explosión en dos áreas: primero un crecimiento rápido en medios de comunicación y, segundos, una redefinición dramática del papeles social de las mujeres. Se produjo una respuesta por parte de los **artistas de Berlin** sobretodo los pertenecientes al movimiento dadaista en respuesta a esta nueva cultura. Los cuales se interrogaban sobre la situación política y las ramificaciones sociales, en medio de la desilusión de la guerra y de un gobierno imperialista moribundo. Yuxtaponiendo una aceptación de las técnicas modernas con una crítica feroz y exarcebada al sistema capitalista, reflejaron las esperanzas y los miedos de una nueva sociedad.

Hannah Höch, a partir la 1915 a 1922. Con **Hausmann**, formo parte del grupo alemán de Dadaistas, un movimiento artístico de Berlín fechado en 1916, y también implicado después de la primera guerra mundial con radicalismo político. **Höch** mismo se expresó menos político que muchos de los otros en el grupo. A partir de 1926-1929 ella vivió y trabajó en Holanda.

Hannah Höch (1/11/1889 31/5/1978).

La artista realizó hizo una gran aportación al arte de entreguerras, que formó parte de un grupo privilegiado de creadores y que tiene hoy una vigencia enorme: como predecesora de una forma de confección de imágenes de la que las tecnologías digitales se han nutrido; como mujer que defendió su lugar en el mundo masculino de las vanguardias y que ironizó sobre los tópicos femeninos; y como practicante en sus primeras décadas de un arte político que era a la vez un arte absolutamente moderno. Dentro de este marco **Hannah Höch** creó numerosos fotomontajes de gran calidad. Ella yuxtaponía la mujer moderna alemana con la mujer alemana colonial. Planteando problemáticas tales como: la sexualidad de las mujeres así como su papel de género en esta nueva sociedad. Con sus imágenes Hoch crea una visión inquietante, tratando los miedos y las esperanzas de las nuevas posibilidades de las mujeres alemanas modernas. En su trabajo, ella utilizó fotos, objetos del papel, pedazos de máquinas, objetos, y otros para producir imágenes. Algunas de sus obras más significativas son:



Dada Ernst - 1920.

En Dada Ernst **Hoch** pregunta el papel de las mujeres en la nueva sociedad. Un par de piernas con el ojo del dinero y un hombre colocado entre ellas es el foco principal del cuadro. Un arco como la máquina, liga el dinero a un gimnasta que simboliza a la mujer atlética moderna. A su lado una mujer toca una trompeta simbolizando la feminidad de las mujeres..

Son las yuxtaposiciones de **Hoch**, las imágenes modernas de mental (simbolizando maquinaria) contra la carne de la mujer (que simboliza la feminidad). Así nos interroga sobre el papel de la sexualidad de las mujeres en el mundo moderno bajo el ojo omnipresente del género masculino. Con estas imágenes crea una visión inquietante, que trata las esperanzas y los miedos de la nueva mujer.

Dada Ernst, 1920

Bailarín Femenino Indio - 1930 .

Muestra una cabeza de mujer mitad mujer mitad escultura India. Su pelo se oculta detrás de la siluetas cortadas de los cuchillos y de las bifurcaciones dispuestos como una corona. Hoch crea una alegoría de la mujer moderna reconocida por su corte de moda del pelo, llamado Bubikopf. Ella crea las imágenes yuxtapuestas, en un sentido crea a una mujer moderna coronada, pero en otro la identifica con el estereotipo del ama de casa doméstica. La cara de la mujer procede de una foto de una actriz popular en su tiempo llamada Marie Falconetti. Hoch crea una imagen compuesta de muchas identidades femeninas: actriz, mujer moderna, mujer doméstica, reina o mujer guerrera.



Bailarín femenino Indio, 1930

La influencia de **Hannah Höch** es evidente en posteriores generaciones de artistas y jóvenes artistas feministas. GUERRILLA GIRLS en su obra **Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?**, parece rendir un homenaje a la artista **Hannah Höch**, profunda investigadora de la identidad, máscaras y la sexualidad femenina de la mujer contemporánea.



Hannah Höch y Guerrilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

dadá (1916-1923)

Empar Cubells

Pabellón Rojo Femenino Instalación Robótica Interactiva Performativa

Trabajo realizado a partir de **La guillotina circular**, antisinfonía en tres partes de Golyshev y Hanna Höch

Colaboración Técnica: **Torbjörn Hallberg**, Performance: **Ramona Rodríguez** y **Martí Guillem**, Vídeo: **Empar Cubells** y **Ramona Rodríguez**



Empar Cubells, Frames del vídeo *Pabellón Rojo Femenino*, 2004.

La obra titulada: "**Pabellón Rojo Femenino**". Como su propio nombre indica es un pabellón /instalación. En el cual se instalan dos monitores con dos vídeos confrontados. Y un videoproector que ofrece las imágenes de procedencia robótica en interacción con el público. El primero monitor muestra el vídeo que lleva por nombre "Pabellón Rojo Femenino". Es un vídeo que consta de tres partes: 1)Espacios Paralelos: Esfera Pública /Esfera Privada, 2)Transgrediendo el espacio, 3) Pabellón Rojo Femenino

Rinde homenaje a **Jefym Golyshev** y a **Hannah Höch**. Esta última colaboró en la obra "La Guillotina Circular", antisinfonía en tres partes de Golyscheff. En ella Höch interviene tocando una batería de menaje culinario.

Seleccioné esta obra por su claro vínculo con lo doméstico y su evidente relación con la esfera privada. Hasta no hace mucho excluyente territorio asignado a nuestro rol femenino.

Empar Cubells: En los últimos años me he dedicado a investigar el territorio de las mujeres realizadoras de video en el ámbito artístico actual. Figuras del vídeo tales como: **Joan Jonas, Marta Rosler, Dara Birnbaum, Hannah Wilke, Valie Sport, Shirin Neshar, Ursula Hodel**..... Han plasmado su visión de lo femenino através de la cámara, explorando la identidad, el rol y la sexualidad femenina. Plasmando una alienante relegación al ámbito doméstico por una sociedad patriarcal. La instalación multimedia: "Pabellón Rojo Femenino". Es un homenaje al papel fundamental de las mujeres en las vanguardias y de la actualidad, conceptualmente "activistas". En este pabellón público se exhibe un doble ámbito paradigmático: la batería, representativo de la esfera pública y la esfera privada (Hoch /Empar Cubells). Desde él se aborda el tema de la expresión del patriarcado. Dicho análisis convierte a **PABELLÓN ROJO FEMENINO** en un **Ring al Público**, donde **privacidad y voyeurismo** se convierten en las constantes que nos permiten ser agentes pasivos de la agresión. Mientras la tecnología se convierte en un agente activo y testimonial que ofrece en una pantalla a tiempo real la imagen cambiante de la instalación tras la intervención del público, siendo mediatizada por un robot dirigido. El público genera la obra y le va dando forma. La obra sirve de **catarsis** a diferentes performances, films documentales / ficticios de diferentes artistas sobre la violencia contra mujeres. Al mismo tiempo que una cuidada **base de datos y forum de debate en la red**, genera sobre el discurso nuevas vías que acabarán por conformar nuevas intervenciones sobre la instalación creando un campo de acción y reflexión sobre el tema. **Realidad mediática, feminismo y ciberespacio, la interacción del espectador.** Abre un debate sobre realidad, utopías o apocalipsis claramente feminista.



dadá (1916-1923)

Bartolomé Ferrando

Gadgi Beri Bimba

Trabajo realizado a partir del poema fonético *Gadgi Beri Bimba*, de Hugo Ball, 1916.

Esta imagen que muestro, con el gorro-tubo alargado echando humo por la cabeza, se hizo en 1998, en el Festival de Nagano, en el que presenté esta pieza. El título de la misma corresponde a las primeras palabras inventadas del poema de Hugo Ball *Verse ohne Worte*, que realizó en el Cabaret Voltaire, en Zurich, en 1916. En esa ocasión, para el recitado del poema, Hugo Ball, además de ir vestido con una gorguera metálica y tener las piernas recubiertas de cartón azul, llevaba sobre su cabeza un gorro alargado y estrecho con rayas azules y blancas, que yo evoco en mi pieza. La composición de *Verse ohne Worte* albergaba la intención de renunciar a la lengua y recurrir, en palabras de Ball "a la alquimia del verbo", apuntando así hacia la búsqueda y construcción de palabras desconocidas, que daban forma al poema, y que fueron pronunciadas de modo lento y solemne, "adoptando la cadencia ancestral de las lamentaciones sacerdotales".

Mi pieza constó de dos partes. En la primera, tras haberme colocado el gorro que muestra la imagen, construido con trozos de cañería, recité el poema de Hugo Ball tal y como él lo escribió, y siguiendo en lo posible las pautas indicadas para la declamación del mismo. Pero cuando comencé el recitado de la segunda parte, comenzó a salir del gorro, primero un humo de color rojo y después de color azul, que envolvió el espacio y cubrió a todos los asistentes. El texto de esta segunda parte lo escribí basándome en la descomposición del poema de Ball, que a continuación recomponía. Y así a partir de *bluku terullala zimzim*, contruí otros vocablos como *uruku zingtata terubimbala*, y las palabras *glassala binban* las transformé en *brussala bran*, quedando unas y otras envueltas y atravesadas por una gran humareda roja y azul.



Hugo Ball, recitando en el Cabaret Voltaire, Zurich, 1916.



Bartolomé Ferrando *Gadgi Beri Bimba*, Nagano, 1998.

agit-prop y pensamiento crítico (1918-43)

Megáfono Rojo (Das Rote Sprachrohr)

El problema del desalojo

Del film *Kuhle Wampe*, 1931-1932.

El *Megáfono Rojo* (o Portavoz Rojo) era un grupo de agitación y propaganda surgido en los años veinte y vinculado al Partido Comunista Alemán (KPD). Estaba dirigido por Maxim Vallentin y sus actuaciones se realizaban en las calles denunciando los abusos sociales del proletariado a través de la voz amplificada con megáfonos ("*Megáfono del pueblo, nosotros expresamos todo lo que os deprime*"). El músico Hanns Eisler compositor de *Arbeiterlieder* (canciones de los trabajadores), escribió para ellos la canción *Wir sind das Rote Sprachrohr* con letra de Maxim Vallentin que servía de inicio a sus denuncias sociales. Se ha rescatado una grabación histórica en la propia calle realizada por el *Megáfono Rojo* para el film sonoro "*Kuhle Wampe o ¿De quién es el mundo?*" (1931-32) dirigida por Slatan Dudow y Bertolt Brecht. En esta intervención pública plantean el problema del desalojo, creando un diálogo músico-teatral: "*Kösliner Strasse, Wedding vivienda interior. El propietario echa a la calle al viejo inquilino. Enseguida manda los mozos de mudanza: ¡Cargad los trastos! No, ustedes se han equivocado. No nos queda nada más. Deben el alquiler de medio año. He tenido paciencia, Dios lo sabe. Es algo curioso, la paciencia. He aquí que los vecinos forman un círculo. El mozo de mudanza, pregunta, discute. Hasta que uno tras otro, todos acaban simpatizando...*". El grupo estuvo activo antes del Tercer Reich, en los campos de concentración nazis y después de la guerra.



Megáfono Rojo, Intervención pública en la película *Kuhle Wampe*, 1931-1932.

Der Rote Wedding, *Lied der Truppe Roter Wedding*, otro grupo de crítica social.

Megáfono Rojo, *Das Rote Sprachrohr*.

Inmaculada Sampedro voz, **Patricia Pérez** piano, **Rubén Climent** Técnico de sonido, **Allegro Centro Musical Valencia** Estudio de grabación, **Leopoldo Amigo** Masterización, **Miguel Molina** Comentario, **Maximilian Magrini Kunze** Notas a las poesías

Trabajo basado en *Zwei Propagandagedichte für Singtime und klavier. Brecht y Das Lied von der Stange*, de Theodor W. Adorno, 1943.

Estas piezas musicales escritas por el filósofo, sociólogo y compositor Theodor W. Adorno, fueron realizadas en su estancia en los Ángeles (U.S.A.) en 1943. El contexto que le llevó a componer estas canciones eran para su difusión propagandística, probablemente en las estaciones de radio de New York, -en las horas alemanas- como una contribución a la lucha contra Hitler de los exiliados en la Segunda Guerra Mundial (*Anti-Hitler-Koalition*). Esta labor la hicieron igualmente otros compositores alemanes emigrados: Kurt Weill, Stefan Wolpe, Paul Dessau y Hanns Eisler, a partir de poemas escritos también por Bertolt Brecht. Como compositor, el trabajo de Adorno se encuentra influenciado por su maestro Alban Berg, manteniendo un posicionamiento musical de libre atonidad en la utilización tanto de elementos tonales y atonales, y criticando el uso exclusivo de las técnicas dodecafónicas, que consideraba como un intento de un "nuevo orden" después del "caos", ya que después de la libertad creativa ofrecida por los lenguajes abiertos se produce el sentimiento de "hay que hacer orden" en vez de "respirar profundamente..."

Notas biográficas de las intérpretes

Inmaculada Sampedro Palomares. Alzira (Valencia). Licenciada en Música como Profesora Superior de Canto (Conservatorio Superior de Música, Valencia). Estudia con Helena Lazarska (*Hochschule für und Darstellende Kunst*, Viena). Clases magistrales con Jaume Aragall, Victoria de los Ángeles, Renata Scotto y Magda Olivero. Cursos de especialización en *Lied* y canción francesa con W. Rieger, D. Baldwin, M. Zanetti, R. Expert... 1º Premio del Concurso Internacional Jaume Aragall (1999). Premiada en otros concursos nacionales e internacionales. Recitales: Barcelona (Teatro del Liceo), Girona, *Gala Lírica Anual RTVE 2001* (Teatro Monumental, Madrid), Viena, Francia, Italia, Perú... Invitada por Jaume Aragall a realizar varios recitales con él. Como Oratorio *Misa en Re m.* de Haydn*; Cantata nº 51 de J. S. Bach: *Jauchzet Gott in allem Landen*... Roles destacados: "Ilia" en *Idomeneo* de Mozart (Teatro La Farándula, Sabadell; Auditorio Enrique Granados, Lleida); "Mimi" de *La Bohème*, de Puccini (Ciclo de Ópera, Catalunya); "Gremila" en *Las desgracias del caballero Kossometovich* de V. Martin i Soler*... * (Palau de la Música, Valencia). **Patricia Pérez Hernández** compagina su labor docente como profesora de piano con la interpretación: I y II Nits d'Aielo i Art (Aielo de Malferit, Valencia), XX y XXIV Festival de Música Contemporánea "Ensems" (Valencia), Futuros Emergentes: Arte en la Era Post-biológica (Valencia), Retrospectiva Ciber@rt (Sta. Cruz de Tenerife), VIII Festival Internacional de Música Electroacústica "Punto de Encuentro" (Madrid). Amplia estudios de piano con Emmanuel Ferrer-Lalöe.

Dos poesías de propaganda para voz y piano.

“El título original de Adorno para este ciclo de dos partes es *Zwei Propagandagedichte von Brecht* (“Dos poesías de propaganda de Brecht”). Brecht ha sido reconocido sin duda alguna autor solo del texto de la primera canción, la conocida poesía de Brecht *Deutschland* (“Alemania”). El texto de la segunda canción es probablemente una parodia de Adorno sobre Brecht”. Estos comentarios corresponden a los realizados en la edición de sus partituras en la *Musik-Konzepte partituren in der Edition text+kritik, München 1980*.

1. Brecht

En la noche de tempestad,
en la noche oscura
ha florecido una rosa,
con miedo me he despertado
y me encontré la rosa florecida

El fantasma de Hitler,
el fantasma sangriento
será un día dispersado.
Los Hitler(e)s vienen y van,
el pueblo alemán seguirá.

El Hitler será echado
si sólo nos esforzamos
y nuestra querida Alemania
volverá a florecer



Fragmento de la partitura *Brecht* de Theodor W. Adorno (editadas en la *Musik-Konzepte partituren in der edition text+kritik, München, 1980*). Estas partituras pudieron ser publicadas diez años después del fallecimiento de Adorno, los editores H.K. Metzger y R. Riehn, decidieron presentar sus obras, muchas de ellas rechazadas por el propio Adorno.

2. La canción del palo

La guerra llegó, a Adolf dijo su Ley¹
mi Führer, no tengas miedo,
yo te ayudaré a terminar lo que has empezado², lo que has empezado

Los ingleses se fueron
con bombas a la *Ruhr*³
y cogieron en sus pinzas
el gran palo de hierro alemán⁴, en sus pinzas

Al Adolf le habló su Ley⁵
¿Cuándo terminará tu guerra?
Ya no lo voy a aguantar más,
me falta, lo sabes, el palo, el palo⁶.



Theodor W. Adorno tocando el piano en su piso de Kettenhofweg, hacia 1967.



Cartel publicitario nazi, 1936. *Toda Alemania escucha al Führer en una radio Volk* (modelo de radio muy económico creado por Goebbels para que pudieran comprarlo todas las familias alemanas para sus hogares).

Notas

¹ Robert Ley: jerarca del partido nazi muy próximo a Hitler.

² lit. "sujetar/tener alguien al palo" (*jmdn. bei der Stange halten*) uso idiomático: ayudar a alguien a terminar algo que ha empezado.

³ Zona de siderurgia en el noroeste de Alemania.

⁴ Hace juego al uso idiomático en nota 2, también los ingleses destruyeron la producción de metal con los bombardeos.

⁵ Confr. nota 1

⁶ La industria, el trabajo etc. y también hace juego de palabras con el uso idiomático explicado en la nota 2.

agit-prop y pensamiento crítico (1918-43)

Miguel Molina y Leopoldo Amigo Composición

Música en la Radio

Trabajo realizado a partir de *Music in Radio* de Theodor W. Adorno, 1938.

Music in Radio (1938) es el título puesto por Adorno al memorándum inédito que se encuentra en el Archivo de la Universidad de Columbia (USA) en la *Butler Library*¹. Este texto es una teoría sociológica de la música radiada, donde Adorno aplica los métodos empíricos para desvelar específicamente en qué situaciones sociales se escucha la música emitida por la radio. Este estudio surgió consecuencia de la oferta de trabajo recibida por Adorno como encargado en la parte musical del proyecto *Radio Research Project* (Princeton N.Y., 1938-39) dirigido por el sociólogo Paul Lazarsfeld. Adorno chocó en un primer momento con los métodos de la investigación social norteamericana: recopilación de datos, encuestas, *program analyzer* (instrumento que oprimiendo un botón determinaba el gusto de los radioyentes) o la *administrative research* (el financiador de la investigación es el que determina las preguntas y su alcance). Adorno se negaba a “medir la cultura” y proponía que se investigara por ejemplo- mediante el análisis de textos del correo de los oyentes que envían a la redacción, o los análisis de contenido de los *Hit* musicales para descubrir la relación del mensaje y su configuración compositiva; así como entrevistas individuales aunque no sean el promedio general, etc.

De su estudio dedujo que la música difundida por radio se convierte en una pieza de museo, carente de los valores sinfónicos del espacio y contexto donde se produce, perdiendo su profundidad y aura. A todo ello se añade el constante ruido de fondo de las emisiones radiofónicas (fenómeno de la “banda o cinta sonora”), que convierte a la música en parte de un mero ruido. Otro aspecto que ha resaltado Adorno es que la radio entendida como difusión de música a las casas como simple servicio público, la reduce a ser un accesorio acompañante y de entretenimiento (el bien cultural en un objeto doméstico indiferente). El radioyente es pasivo², le viene determinada los contenidos musicales, y ante esa impotencia sólo le queda el “placer narcisista” de apagar la radio. Además, la música sólo es percibida por su valor de prestigio, representado según el gusto del director famoso, la *prima donna* o el héroe más reciente de la música ligera. A Adorno le preocupaba en qué situaciones se escuchaba la música transmitida por la radio:

“El significado de una sinfonía de Beethoven escuchada mientras el oyente está paseando o recostado en la cama es muy probablemente distinto del efecto que llega a tener en una sala de conciertos donde la gente está sentada como en una Iglesia. ¿Escuchan la música sentados, de pie, caminando o acostados en la cama? ¿La escuchan antes, durante o después de las comidas? [...] Si la música se está convirtiendo en una suerte de función diaria, estará por cierto muy estrechamente ligada a las comidas. Y si la gente intenta reducir la distancia entre ellos y la música incorporándola, por así decir, dentro de sí mismos, y si la tratan como una especie de producto 'culinario', es posible demostrar que todo esto guarda una relación determinada con el comer” (Adorno, Theodor W.: *Music in Radio*, Archivo de la Universidad de Columbia, p. 132)

A partir de estas reflexiones de este texto se ha realizado la grabación de una sinfonía de Beethoven escuchada dentro de las interferencias de retransmisión del propio medio radiofónico, como de la actividad que está realizando en ese momento el radiooyente: trabajando, fregando, durmiendo, paseando...



De izquierda a derecha: Familia alemana de clase trabajadora escuchando la radio en los años treinta, modelo de aparato económico llamado *Volksempfänger* impulsado por Goebbels. Fregando y durmiendo escuchando una sinfonía de Beethoven. Mariano Villena paseando y escuchando la radio para “no oír los ruidos de su cabeza”.

Notas

¹ Algunos de los contenidos de este memorándum, así como la relación de Adorno en la radio, en el libro de MÜLLER-DOOHM, Stefan: *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno una biografía intelectual*. Ed. Herder. Barcelona, 2003. pp. 363-383.

² En un intento de Adorno de buscar alternativas al sistema comercial de la radio, preguntó a Walter Benjamin sobre sus experiencias en la emisora *Südwestdeutscher Rundfunk* de Frankfurt y para la *Berliner Funkstunde* de Berlín, donde su objetivo era didáctico siguiendo a Brecht en la relación *dialógica* de los medios de comunicación: “Una radio así configurada en medio dialógico debía suprimir de fondo la separación *entre los realizadores y el público* y convertirse así en un modelo de un nuevo arte popular”. *Op.Cit.* p. 371

activismo (Hungría 1915-1925)

Francisco Moukarzel composición e interpretación, Kristian Abad y David Ruiz interpretación

Ruidos

Trabajo realizado a partir de *Bruits (Ruidos)* de Lajos Kassák, 1920.



Retrato de Kassák por József Pécsi, 1929.
Gelatina de plata sobre papel, 30,5 x 24 cm.



Revista MA, VIII n.1, Viena 15 de octubre de 1922. Cubierta realizada por Kassák.



Bruits (Ruidos), 1920. Poema sonoro visual de Lajos Kassák (1887-1967).
Tinta china, tinta y papel sobre papel .
15 x 10,5 cm.

La denominación de “Activismo” fue escuchada por primera vez en una conferencia del artista húngaro Lajos Kassák en 1919, publicada posteriormente en el mismo año en la revista MA, y será también el mismo año de ponerle nombre al movimiento cuando desaparece como tal. Pero si tenemos en cuenta sus posicionamientos y actividades, éstas comenzaron paralelamente al Dadá de Zurich en 1916, coincidentes en su rechazo a la guerra. Ya, en su primera revista *A Tett* (1915) declaraban en su primer número: “¡No aceptamos las cosas como son! El artista, el escritor debe de volver a ser trabajador de los trabajadores, guerrero de los guerreros”, el arte para ellos debe de ser creativo y constructivo y no al especulación contemplativa, debe de estar dirigido a la transformación de la sociedad.

Lajos Kassak, pintor, editor, diseñador, poeta y máximo impulsor del activismo, cultivó la interrelación de medios, como sus cuadros de poesía visual, donde relaciona la pintura, la gráfica, la poesía y la sonoridad del lenguaje. En la poesía escribe desde poemas comprometidos (como el dedicado a *Karl Liebknecht* asesinado en Alemania por sus ideas revolucionarias) a poemas experimentales con el sonido, la gráfica y el juego de lenguaje, como su poema “AaaaBbbb” de 1922:

*“B se ha comido a A,
A ha vuelto a dar a la luz”
(...) Bu bu bu-u-u buuuuu
Papalongo aeou
Oh oh
El burgués no es más que una b que nunca ve a los niños
A los niños que recorren los senderos con cítaras negras
(...)*

Se ha interpretado uno de sus poemas sonoros-visuales (“*Ruidos*”, 1920), mediante la superposición de voces y lenguas (escucha simultánea de varias pistas de audio, la interferencia como “ruido”) y la creación de diferentes espacios y profundidades sonoras.



Imagen de la mezcla sonora realizada por ordenador de los diferentes voces empleadas en la interpretación del poema de Kassák.
La mezcla ha sido realizada en 14 pistas de audio, con una escucha simultánea en muchas de sus partes.

creacionismo* (Chile hacia 1912)

Felipe Lagos Rojas y Luis Montes Rojas

Altazor o la ruta del paracaidista

Santiago, Septiembre 2004.

Sabido es que la preocupación de Huidobro transitaba en torno a la ruptura de los cánones tradicionales de la forma de construcción poética, reflexión que lo enmarca dentro de lo que Octavio Paz ha denominado la “tradición de la ruptura” que representarían los movimientos vanguardistas del siglo XX. El mismo Huidobro, en su Manifiesto Creacionista (titulado “*Non Serviam*”¹), afirma que la poesía debe *crear* mundos nuevos y no seguir siendo un *reflejo* del mundo “real”. Por esto, el “*Non Serviam*” se levanta como un llamado a emanciparse de la subyugación del arte a la naturaleza, a la que ha venido sirviendo sin dejar ésta que la creación despliegue toda su potencia. En “Arte Poética” pregunta de modo provocador: “*Por qué cantáis la rosa, oh poetas? / hacedla florecer en el poema*”.

Altazor, sin embargo, se construye como una doble tensión sobre esta variante creacionista. Por un lado, el contexto histórico en el que este poema es producido² da cuenta de la permanente crisis de sentido de la vida social, en un doble movimiento entre transformación y destrucción de la humanidad, donde la figura del paracaidista, a la vez creador de su rumbo como sin control sobre éste, es figura emblemática para Huidobro. Las vanguardias estéticas compartieron el intento de dar cuenta de esta tensión social. Por otro lado, la reflexión metapoética que guía “Altazor” se constituye en la tensión interna (dialéctica) al poema entre orden y desorden, entre construcción y deconstrucción.

El “Prefacio” de Altazor (subtitulado “o el Viaje en Paracaídas”) comprende una suerte de manifiesto de las intenciones de Huidobro, las que se desarrollarán en los cantos siguientes. La reflexión acerca de la pérdida de sentido, que llega a ratos a tonos casi nietzscheanos (la figura de la “muerte del cristianismo” aparece recurrentemente como el eje explicativo de esta pérdida), es construida desde la figura del paracaidista, el que, si bien no decide el lugar de su aterrizaje, mantiene en todo su trayecto un descenso que le aparece como única dirección. La decisión de “arrojarse” es voluntaria, es una búsqueda necesaria para la consecución del proyecto rupturista. Si dicha búsqueda lleva a la muerte del paracaidista-poeta (lo cual, en términos estrictos, es un *suicidio*, dada la voluntariedad del acto), evidentemente la dirección descendente del proyecto aparece para Huidobro como inevitable.

El poeta chileno, de este modo, asume la indivisibilidad del yo-poeta / yo-lírico en la obra como condición de la revisión de los cánones clásicos de la poesía, es decir, la indivisibilidad poeta-hablante caracteriza la pretensión de validez de autenticidad de la construcción de su mismo proyecto de vanguardia: al ser el elemento lingüístico-fonético el soporte de la poesía, poeta y paracaidista son, en realidad, el mismo sujeto que **es** en su lenguaje. Es por esto que la tensión entre construcción y deconstrucción involucra al mismo yo-poeta en la obra; promediando el Canto IV, se anuncia la muerte del escritor (“*Aquí yace Vicente anti poeta y mago / Ciego sería el que llorara...*”), quien no se diferencia del yo-lírico porque esta actitud agonista es inevitable tanto para el poema como para el proyecto utópico del poeta: en esta frase se remarca tanto la posibilidad material de la muerte, tanto como la voluntariedad de ésta en el afán de arrojarse a nuevas formas poéticas, muerte que, según lo dicho, corresponde al suicidio del yo-poeta, del yo-lírico, y sobre todo la muerte del medio en que éste se realiza: el lenguaje mismo.

La forma en que se desarrolla este recurso hacia lo inevitable de “el viaje en paracaídas”, está dada porque el proyecto del creacionismo es llevado al límite en “Altazor”, puesto como ejercicio de deconstrucción del lenguaje poético en tanto ruptura con el lenguaje referencial. Este ejercicio se inicia con una deconstrucción métrica, donde los versos van asumiendo relaciones con ideas más bien clásicas en la historia de la poesía, haciendo reaparecer el



Huidobro como corresponsal de guerra junto a las tropas aliadas, 1944.

Notas sobre el Creacionismo

* Movimiento literario del cual Vicente Huidobro, poeta chileno, reclama su paternidad (1912). El creacionismo propone que el poema es autónomo del mundo, es ya una realidad en sí, por lo que el llamado de Huidobro es a que el hombre -habiendo sometido los tres reinos de la naturaleza- sume a ellos el reino de sus propias creaciones, liberando al poeta del canto a lo que ya existe e impulsándolo a la creación de mundos nuevos. Cabe recalcar la influencia decisiva de Huidobro en la poesía española y en los movimientos de avanzada, en particular del “Ultraísmo”. En España formaron parte del Creacionismo Juan Larrea y Gerardo Diego.

canon en el momento en que se evidencia la deconstrucción de este canon. Así, la deconstrucción semántica que le sigue y que progresivamente se lleva a cabo en el poema pone de manifiesto que, para ser total y radical, debe ser también deconstrucción del orden sintáctico que posibilita que el texto se sostenga aún como orden, tanto del habla como del hablante (Altazor). Este punto es el que se alcanza en el Canto VII, donde sentido y sintaxis se pierden en pura fonética alusiva a estados expresivos inordenables (ingobernables por cualquier "naturaleza parlante").

Es evidente el nexo entre esta forma de deconstrucción lingüística y cierta pretensión de "olvidar el lenguaje materno"³ (en referencia aquí al principio ordenador del lenguaje referencial). La deconstrucción resulta entonces un proceso de des-aprendizaje, inverso, por ejemplo, al aprendizaje lingüístico de los niños: el trayecto del "tralalí tralalá" a la forma ordenada y normal de referirse al mundo -objetivo, social o subjetivo- es invertido, porque lo que se coloca en cuestión es la necesidad objetiva de esta forma de expresión. De esta manera, como en el viaje del paracaidista, la única constante es su dirección: remarcada en todo el poema, la deconstrucción es unidireccional, aparece como la única forma de construcción.

La pregunta que surge, entonces, es cómo hacer expresiva, en una versión del poema, la idea que lo funda. Habiendo identificado, desde una perspectiva particular, los elementos que bajo este análisis estructuran la obra (la dirección deconstruccionista), se debe conformar un total expresivo que, si bien fragmentario, no deje de hablar de aquella totalidad que se muestra *en ausencia* en la obra. En otras palabras, se hace necesario el diseño de un poema-artefacto que, al modo de los poemas-giratorios (nombre con que el mismo Huidobro denominó los fragmentos de poemas o poemas inconclusos que luego construyen otros poemas), permitan explicar el sentido de Altazor.

De esta manera, se ha conformado un poema-artefacto, cuyo fin utilitario es remarcar aquella dirección que se evidencia como columna de Altazor. Así, mientras el poema pierde sentido, se ha incorporado el ritmo como elemento estructurante, cuya paulatina disolución sigue la senda del poema y del paracaidista; por tanto, el ritmo aparece como un elemento protésico, cuya incorporación viene a reforzar tanto la orientación como a hacer aparecer lo que ha quedado fuera.

Por último, recalcar dos cosas: la intención de este poema-artefacto no se orienta en función de "nacionalizar" a Altazor, puesto que el mismo Huidobro buscaba desprenderse de las variantes costumbristas latinoamericanas y chilenas, en una búsqueda europeizante (lo que, de hecho, constituye un rasgo bastante propio en una cultura más bien mestiza como la chilena). Así mismo, tampoco se trata de reconstruir una variante contemporánea de esta obra; si así fuese, el sentido mismo de Altazor se vería alterado en su médula. Estas dos observaciones pretenden dejar en claro que ésta no es más que una versión, cuyo objetivo consiste en poner de manifiesto lo medular del carácter de este poema de Huidobro.



Teléfono particular de Hitler que Huidobro recogió como botín de guerra cuando entró en Berlín

Notas

¹ El Manifiesto comienza: "Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: **Non serviam**", para luego seguir: "No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo".

² Recordemos que la primera versión de "Altazor" aparece en un manuscrito de 1919; la versión definitiva, en tanto, sólo se publicará el año 1931.

³ Huidobro, en el Prefacio de Altazor, dice: "Se debe escribir en una lengua que no sea materna".

creacionismo (Chile hacia 1912)

Felipe Lagos Rojas poeta y Claudio Pérez músico y compositor

Altazor o la ruta del paracaidista

Trabajo realizado a partir del libro *Altazor* de Vicente Huidobro, 1931.

Canto V

Razón de día no es razón de noche
Y cada tiempo tiene insinuación distinta
Los vegetales salen a comer al borde
Las olas tienden las manos
Para coger un pájaro
Todo es variable en el mirar sencillo
Y en los subterráneos de la vida
Tal vez sea lo mismo

La herida de luna de la pobre loca
La pobre loca de la luna herida
Tenía luz en la celeste boca
Boca celeste que la luz tenía
El mar de flor para esperanza ciega
Ciega esperanza para flor de mar
Cantar para el ruiseñor que al cielo pega
Pega el cielo al ruiseñor para cantar

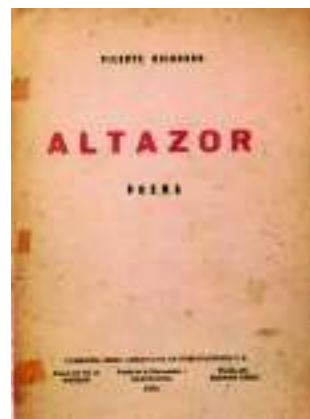
Jugamos fuera del tiempo
Y juega con nosotros el molino de viento
Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
Molino de aumento
Molino de unguento
Molino de sustento
Molino de tormento
Molino de salvamento
Molino de advenimiento
Molino de tejimiento
Molino de rugimiento
Molino de tañimiento
Molino de aletamiento
Molino de agolpamiento
Molino de alargamiento
Molino de alejamiento
Molino de enterramiento
Molino de maduramiento
Molino de malogramiento
Molino de maldecimiento
Molino de sacudimiento
Molino de revelamiento
Molino de oscurecimiento
Molino de enajenamiento
Molino de enamoramiento

Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra

Canto VI

El destino tanto azar
Se desliza deslizaba
Apagándose pradera
Por quien sueña
Lunancero cristal luna
En que sueña
En que reino
de sus hierros
Ancla mía golondrina
Sus resortes en el mar
Ángel mío
tan obscuro
tan color
Tan estatua y tan aliento
Tierra y mano
La marina tan armada
Armaduras los cabellos
Ojos templo
y el mendigo
Estallado corazón
Montanario
Campañoso
Suenan perlas
Llaman perlas
El honor de los adioses

Mandodrino y golonlina
Mandolera y ventolina
Enterradas
Las campanas
Enterrados los olvidos
En su oreja
viento norte
Cristal mío
Baño eterno
el nudo noche
El gloria trino
sin desmayo
Al tan prodigio
Con su estatua
Noche y rama
Cristal sueño
Cristal viaje
Flor y noche
Con su estatua
Cristal muerte



Portada del libro *Altazor*, (escrito en 1919 y publicado en 1931). Se ha interpretado parte de la obra *Canto V, VI y VII*.

Canto VII

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lali
Aruaru
 urulario
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
 lalilá
Monlutrella monluztrella
 lalolú
Montresol y mandotrina
Ai ai
 Montesur en lasurido
 Montesol
Lusponsoredo solinario
Aururaro ulisamento lalilá
Yarca murlonía
Hormajauma marijauda
Mitradente
Mitrapausa
Mitralonga
Matrisola
 matriola
Olamina olasica lalilá
Isonauta
Olandera uruaro
la ia campanuso compasedo
Tralalá
Ai ai mareciente y eternauta
Redontella tallerendo lucenario
la ia
Laribamba
Larimbambamplanerella
Larimbambamositerella
Leiramombaririlanla
 lirilam
Ai i a
Temporía

Ai ai aia
Ululayu
 lulayu
 layu yu
Ululayu
 ulayu
 layu yu
Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuena
Cantatorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario ururayú
Montañendo oraranja
Arorasía ululacente
Semperiva
 ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
 Auriciente auronida
Lalalí
 io ia
i i i o
Ai a Ai Ai i i i o ia

Notas biográficas

Texto: **Luis Montes Rojas**, Escultor.

Licenciado en Artes de la Universidad de Chile, estudiante de doctorado de la Universidad Politécnica de Valencia.

Texto, Voz y Arreglos: **Felipe Lagos Rojas**, Poeta.

Licenciado en Sociología de la Universidad de Chile. Profesor ad-honorem de dicha universidad, donde imparte el curso *La Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt*. (Ha escrito varias reseñas de crítica literaria, además de participar en la antología poética del Grupo *Quercipinión* "5 Pájaros de un Tiro". Editorial Lar. Puerto Montt.)

Composición: **Claudio Pérez**, Músico y compositor.

Estudiante de Composición y Arreglo en Música, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música de Santiago de Chile. (Participación en diversos festivales de música a nivel nacional como compositor e intérprete, y en recitales de poesía en la Xª Región.)

estridentismo (México, 1921-1927)

Miguel Corella Lacasa El Estridentismo y la radio. Estetización y politización de la radio en la vanguardia mexicana
Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.

1. La estética de la vanguardia y la radio.

El estridentismo y la radio nacieron en México prácticamente al mismo tiempo. El pistoletazo de salida del único movimiento literario y artístico mexicano que responde plenamente al canon vanguardista, el manifiesto *Actual n°1*, firmado por Manuel Maples Arce, se hace público a finales de diciembre de 1921, el año en que Constantino de Tárnava consiguió transmitir el primer programa de radio en la capital de la República, el mismo en que la Secretaría de Guerra encargaba al general Fernando Ramírez el montaje de una estación experimental¹. Por otra parte y en cuanto la radio comercial empieza a desarrollarse a partir de 1923, el Estridentismo participará en el nuevo medio con la lectura de un poema escrito por Maples Arce para la inauguración de la emisora *La Voz de América Latina* (marzo de 1923). El uso militar de la radio y su estetización por parte de la vanguardia literaria y artística son dos manifestaciones distintas de un mismo espíritu de época. Como ocurre en general en las vanguardias históricas, el culto a la máquina y al desarrollo tecnológico fue de la mano de la mistificación de la acción y de su máxima expresión: la guerra. Como se ha recordado tantas veces, el término *avant-garde* surge en el ámbito militar y se desplaza posteriormente al cultural, manteniendo el sentido de avanzadilla de combate que adelanta al grueso del ejército y abre brecha en las filas del enemigo, sea éste la tradición, el viejo mundo o la vieja estética. Como señaló Luis Mario Schneider, el más importante de los especialistas en el movimiento, los estridentistas, como buenos vanguardistas, irrumpieron en el panorama cultural mexicano dispuestos para la provocación, el ruido y el escándalo verbal: *la palabra dejaba de ser solamente lenguaje para transformarse en una causante física, en algo corpóreo, en un sacudimiento epidérmico. La palabra, era, entonces, acción, imposición, manipuleo. Era un arma y no un medio para el encuentro* (1981, 65). Desde estos presupuestos de partida y al concebir la literatura como un arma de combate, los estridentistas encontraron en los nuevos medios de comunicación y publicidad el instrumento más eficaz para la propaganda: *El vanguardista buscaba los medios publicitarios porque sabía que allí, en ese campo, la agresividad se enarbola y se cuelan más fácilmente las teorías, las especulaciones. Que allí el proselitismo se vierte masivamente. Que allí se define el contrario y responde y se afilia el simpatizante* (1981, 65). La eficacia propagandística de la radio radicaba, pues, en las condiciones estructurales del medio: su agresividad, su capacidad de hacerse oír destruyendo las reservas de la celosa subjetividad burguesa. En la medida en que las convicciones estéticas y la intencionalidad política eran inseparables en la vanguardia mexicana, el uso político de la radio conllevaba necesariamente su estetización. La radio se convirtió así en metáfora de la vanguardia, ella misma concebida como antena irradiadora de un mensaje que destruía la vieja subjetividad individualista para dividir el público en dos mitades: la de los fieles y la de los enemigos. En la evolución histórica del movimiento estridentista, la primera etapa estuvo marcada por este empuje estetizador, en el que la radio, como los automóviles, los aviones, las motocicletas eran símbolos de lo actual; cuando el Estridentismo adquiriera un sentido más abiertamente político, la radio seguirá proponiéndose como emblema de la agitación política vanguardista.



Ramón Alva de la Canal, Proyecto de portada *La ciudad que regresa*, tinta acuarelada, 20 x 16 cm. colección familiar.



Ramón Alva de la Canal, *El edificio del Estridentismo*, grabado madera, 1926.

Atraído por todas las manifestaciones de la modernidad, el Estridentismo es el primer movimiento artístico latinoamericano que se esfuerza por convertir la urbe en objeto poético, proyectando sobre el México de 1921 un modelo de ciudad cosmopolita y tecnificada inspirado en el Nueva York de Arensberg, de Stieglitz o de Mario de Zayas. El manifiesto de Maples Arce *Actual n°1* participaba plenamente de la modernolatría vanguardista. El mismo título refleja este ideario al defender la necesidad de un arte y una literatura *actuales* que, como ya reivindicara Baudelaire, tomaran a la gran ciudad como objeto estético. En este contexto, la aparición de la radio necesariamente tuvo que alimentar el culto a las máquinas y al desarrollo tecnológico que los estridentistas habían aprendido del Futurismo y de Dadá.

La difusión de mensajes a distancia sin hilos el gran avance que la radio representaba respecto de la telegrafía o el teléfono había de parecerles la encarnación perfecta del ideal cosmopolita, el arma más eficaz para la disolución de las barreras espaciales. Del mismo modo, la estructura fragmentaria, a la manera de *collage*, de los mensajes y cuñas radiofónicas representaba un modelo válido para el poema estridentista, construido mediante la yuxtaposición de imágenes poéticas que rompían la linealidad sintáctica tradicional. Así también, las antenas de radiodifusión se convertían en metáforas de la nueva estética, engrosando un repertorio que se había ido construyendo desde que Marinetti publicara su manifiesto fundacional del Futurismo en 1909: faros, irradiadores, proyectores, proyectiles, cañones, arcos voltaicos...

Si bien no podemos encontrar en *Actual n°1* ninguna mención explícita a la radio, ésta se convierte en libros posteriores, tanto de Maples como de otros poetas estridentistas, en un referente central. En julio de 1922 se publica el poemario de Maples *Andamios interiores*, cuyo subtítulo, *Poemas radiográficos*, elige como metáfora principal la imagen de la radiación, es decir, de la emisión de rayos que transmiten, a distancia y de un modo casi mágico, imágenes o voces, mensajes y sensaciones. Tengamos presente que los términos *radiográfico* y *radiografía* remiten tanto al procedimiento para obtener fotografías mediante los rayos X, como a la capacidad de transmitir noticias por medio de la *telefonía sin hilos*. Recordemos también que en el México del momento, la expresión *telegrafía sin hilos* que dio título a un poema de Maples y otras equivalentes como *telegrafía inalámbrica* o *telefonía inalámbrica*, se referían a lo que más tarde acabó conociéndose como *radiodifusión* y su apócope *radio*. En definitiva, lo radiográfico, la acción a distancia, es la idea central del libro de Maples: el poema es radiografía de los *andamios interiores* del poeta, disección de la estructura de su subjetividad y, al mismo tiempo, es mensaje radiado, difundido sin límite espacial alguno.

En los poemas que componen *Andamios interiores* cobran una extraordinaria importancia sensaciones visuales o auditivas que pretenden crear una experiencia sinestésica completa. Quizá el más representativo sea "Prisma", título que da nombre a esta síntesis de sensaciones diversas a la manera del espacio de representación cubista o al modo de los discos de color de los paisajes urbanos de Delaunay:

locomotoras, gritos
arsenales, telégrafos
(...)
y todo se dilata en círculos concéntricos

Las imágenes auditivas, táctiles o visuales se yuxtaponen como los planos de los retratos cubistas de Diego Rivera, al tiempo que la estructura lógico-sintáctica rompe la linealidad narrativa. El orden de la composición es así el de la yuxtaposición de fragmentos al modo de un *collage*, con lo que se pretende crear un equivalente poético del mundo contemporáneo y de la relación que el habitante de las grandes ciudades, torpedeado por anuncios luminosos e imágenes en movimiento, establece con el espacio:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques.
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

Es la estructura también del mensaje radiofónico, en el que la voz principal y la de ambiente se funden como lo hacen la figura y el fondo en la pintura modernista, en el que el tiempo de recepción se comprime y el oyente se dispersa como lo hace también el paseante que deambula por la ciudad:

Yo soy un punto muerto en medio de la hora.
equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarota en la sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras
(...)
El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo.

El poema destruye también la distinción entre lo fundamental y lo accesorio, como la radio difumina la frontera entre el mensaje y el ruido. Es esta una poesía escrita para ser voceada en las calles, impresa en carteles, dictada a través de la radio; poesía que se transforma con el medio aceptando *avant la lettre* la sentencia de McLuhan: el medio es el mensaje. La atracción que el poeta estridentista siente hacia la radio responde pues a profundas razones estéticas y el nuevo medio señala la dirección que debe tomar la literatura. El tipo de espectador que la radio impone resulta ser el paradigma de la relación que el hombre de las ciudades establece con su entorno. La radio es un *medio frío* que no exige la atención exclusiva del oyente, que debe estar alerta ante los múltiples estímulos que configura su entorno. Las voces y sonidos que proyecta el altavoz constituyen un *habitat* que envuelve al oyente y en el que debe desenvolverse. En definitiva, al intentar reflejar las circunstancias del hombre de las grandes ciudades, al expresar esa nueva forma de percepción sinestésica que caracteriza *la vida de las capitales*, la poesía se acerca a la radio, pues ésta constituye un ejemplo perfecto de la nueva sensibilidad. Tal como anunciaba Maples en *Actual nº1*, la poesía debía ser: *una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos por medio de imágenes equivalentistas, orquestalmente sistematizadas*. Es por ello que la radio se presentaba como un referente modélico para la nueva literatura, mucho más adecuado que los murales de los jóvenes pintores mexicanos, pues las posibilidades que la pintura mural ofrecían para la construcción de nuevas formas de recepción estética eran limitadas y arcaicas.

2.- Poesía en la radio. "T.S.H."

De las raíces en que se asentaba el interés de los estridentistas por la radio nacieron otros frutos concretos, entre los que destaca singularmente la lectura radiofónica de poemas. La ocasión para ello llegó a finales de marzo de 1923 con la inauguración de la emisora *La Voz de América Latina*, una estación creada bajo los auspicios del periódico *El Universal*, cuyo suplemento semanal *El Universal Ilustrado*, dirigido por Carlos Noriega Hope, constituía la principal plataforma de difusión del Estridentismo. La emisión inaugural incluyó la lectura del poema de Manuel Maples Arce *T.S.H.* (*El poema de la radiofonía*), probablemente escrito para la ocasión, publicado pocos días después en *El Universal Ilustrado* (5 de abril de 1923) y recopilado en *Poemas interdictos* (1927). Como señaló Luis Mario Schneider, "T.S.H" (Telefonía sin hilos) *tiene en sí el valor histórico de haber sido el primer poema transmitido radiofónicamente en México* (Schneider, 1970, 71). "T.S.H." constituye un homenaje poético a la radiofonía que convierte a la radio en metáfora del ideario estético vanguardista. Como señala también Schneider (1970, 190) *La telefonía sin hilos es al mismo tiempo símbolo y realidad: realidad por lo que representa el adelanto de la radiofonía y símbolo en cuanto a su poder de ligar elementos idiomas, vidas dispares a través de distancias insondables. Para la vanguardia la T.S.H. es casi un equivalente concreto de la metáfora*. Efectivamente, el poema convierte a la radio en metáfora cósmica, identificando la antena emisora con una estrella que ilumina la oscuridad con sus palabras:

*Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas,
y en el audión inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas*

De la antena emisora a la receptora, la antena es, aun lado y otro del hilo invisible de las ondas, metáfora del anhelo por comunicarse superando la distancia y la soledad:

*¿En dónde está el nido
de esta canción mecánica?
Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado.*

*Mujeres naufragadas
que equivocaron las direcciones
trasatlánticas;
y las voces
de auxilio*

como flores
estallan en los hilos
de los pentagramas internacionales.

También en 1923, pocos meses después de la emisión radiofónica de "T.S.H.", nace en la ciudad de México la revista *Irradiador*, dirigida por Maples Arce y el pintor estridentista Fermín Revueltas³. El nombre de la revista recoge de nuevo la imagen de la radiación o irradiación como símbolo del ideario vanguardista. El subtítulo, *Revista de vanguardia, proyector internacional de la nueva estética*, funde las imágenes de la antena, el irradiador y el proyector para significar el anhelo vanguardista de disolver las fronteras espaciales y temporales: más que por el *mensaje* a transmitir, la vanguardia se define, por tanto, por analogía con el *medio* radiofónico. El medio es, pues, el mensaje en una suerte de metonimia; la vanguardia constituye la acomodación de la literatura y la música a la aparición de los nuevos medios de masas.

En el primer número de *Irradiador* se encuentran dos pruebas claras de la complicidad de los estridentistas con las recién creadas emisoras de radio comerciales. Se trata, de un lado, de dos cuñas propagandísticas de las emisoras *La casa de la radio* y *El Universal Ilustrado*, ésta última presentada como "T.S.H.". Pero, de mucha mayor importancia es el artículo, probablemente escrito por Maples, *Irradiación inaugural*, en el que se despliega con cierta extensión la metáfora de la irradiación, recurriendo de nuevo a la imagen de la antena y a una visión de la ciudad en la que los colores chillones de los anuncios transforman los edificios en fachadas parlantes o radiodifusoras:

Irradioscopia. La ciudad está llena de instalaciones de dinamos, de engranajes y de cables. Y las fachadas parlantes gritan desaforadamente sus colores chillones de una a otra acera. La Cervecería Moctezuma y El Buen Tono⁴. Refacciones Ford. Aspirina Bayer Vs. Lanford Cinema 0 1 p los adioses se hacen a la vela.

Ud está supramaravillado, pero nosotros ideológicamente, concluimos siempre nuestro plano extravasal de expresión, emotividad y sugerencia, relación y coordinación intraobjetiva (teoría abstraccionista-sistema fundamental), exposición fragmentaria, nunismo, sincronismo, fatiga intelectual (senestesia), y enumeración temática. Esquematización algebraica. Jazz Band, petróleo, Nueva York. La ciudad toda chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil.

Como puede verse, los estridentistas parten de la radio para proponer una visión de la ciudad y del mundo moderno presidida por la idea de una *irradiación universal*, en la que máquinas, anuncios y edificios proyectan sobre el ciudadano-espectador, estímulos que alteran la percepción de las relaciones espacio-temporales.

En ese mismo año de 1923 se publica el libro de poemas de Germán List Arzubide *Esquina*, cuyos procedimientos estructurales *están basados en los sistemas de noticiosos cinematográficos o radiales* (Schneider, 1970, 81). Cada verso parece tomado de un anuncio o constituir el fragmento de un discurso ausente, significantes aislados que al perder la relación con el texto de procedencia componen una cadena de metonimias en movimiento. Los versos de *Esquina*, como antes los de *Prisma*, responden a lo que, tanto List como Maples, denominan *imagen multánime* y *equivalentista*, cuya intención sería *catalogar las percepciones imaginables simples, a la manera cubista*. Pero la más perfecta expresión de las similitudes que este procedimiento poético mantiene con la estructura de la radio será el poemario de Kyn Taniya (Pseudónimo del poeta estridentista Luis Quintanilla) *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* (1924).

El libro fue concebido como un programa de radio o, mejor, como una antología de voces captadas por el receptor de radio al mover el dial de un lado a otro. Como el paseante que toma instantáneas de la ciudad desde una esquina o el observador que proyecta su mirada prismática sobre las calles, así también el poeta recoge mensajes que viajan en las ondas. El giro del dial, cuyo ruido se reproduce onomatopéyicamente en uno de los poemas, es así el prototipo de la imagen estridentista, pues, como afirma Kyn Taniya, se trataría de *pescar todos los sonidos que se mecen en la hamaca kilométrica de las ondas*. En palabras de Schneider (1970, 88), el poeta construye en estos trece poemas un paisaje irreal, cósmico o astral: *como si le interesara documentar, pintar ondas inalámbricas (...) la técnica de noticias o transmisiones radiales constituye la básica estructura de la mayoría del poemario*.



Anónimo, Radio. Los cigarrillos de la época, *El Buen Tono*, S.A. Atribuido a Roberto Montenegro

El dibujo de Roberto Montenegro para la carátula del libro, transcribe perfectamente el espacio evocado por los poemas de Kyn Taniya: las letras de la palabra radio, junto con algunas estrellas, iluminan en blanco un paisaje negro de fondo formado por masas que ondean como olas; rayos y líneas quebradas dispuestos de forma radial completan una composición dominada por un ritmo vibrante y acelerado. Montenegro da cuerpo así a alguna de las imágenes centrales del libro, como la del poema "Midnight Frolic", en el que las palabras lanzadas al espacio por la radio vuelan libres en una atmósfera electrizada:

Silencio
Escuchad la conversación de las palabras
en la atmósfera
Hay una insoportable confusión de voces terrestres
Y de voces extrañas
lejanas
Se erizan los pelos al roce de las ondas hertzianas
Ráfagas de aire eléctrico silban
en los oídos.

Al crear este universo poblado de ondas hertzianas, Quintanilla transforma el paisaje natural y dibuja el mar como un espacio surcado por ondas, palabras o notas musicales. Esta es la imagen que vertebra en el libro los distintos poemas: mensajes etéreos que recorren espacios infinitos, palabras radiantes que, como estrellas, dejan una estela luminosa. Así, por ejemplo en "Marina":

En la cima de cada ola
baila una estrella
Notas ebrias de frescura
ya no encuentran el camino
Los mensajes transatlánticos
descansan sobre las algas
o retozan en el agua con los peces de marfil
Antenas inquietas se sacuden átomos inoportunos
que vienen y se van
Hay palabras ateridas que se mueren de frío
en el río de plata lunar
Y suspiros que se pierden en el roce
de una espuma de cristal
LAS IDEAS CLARAS DEJAN ESTELA EN EL MAR

La síntesis de la radio y el paisaje, de la máquina y la naturaleza, recorre en Quintanilla las dos direcciones posibles. De un lado mecaniza el paisaje, de otro, naturaliza y humaniza la máquina al transformar la energía eléctrica de las ondas en voz y música. Así en "Noche verde":

La luz
se ha vuelto música para las almas
y es el eco tembloroso de algún canto universal

Las posibilidades de comunicación abiertas por el nuevo medio son, a la mirada del poeta, caminos de liberación para el individuo y también de fusión con un cosmos animizado, representado por la imagen poética de la *noche verde*:

De lado a lado
atravesaré todas tus horas
cruzaré a nado todas tus luces

*Diáfanas corrientes magnéticas
me llevarán a descansar sobre los arrecifes del espacio
y así lentamente
iré cruzando a nado todas las horas verdes de la noche*

En este empeño por renovar el arsenal romántico de imágenes poéticas (el mar, la soledad, la noche), Quintanilla transforma también los tópicos sobre la mujer para presentar máquinas feminizadas o mujeres mecánicas. En ocasiones, la radio parece mujer, como cuando en "Alba" (uno de los poemas de *Radio*) se lee: *y las frívolas antenas / gozan eléctricos espasmos de frescura*. En otras, las antenas, como los faros, irradiadores, proyectores... conforman un repertorio de imágenes fálicas. En el poema de Quintanilla *¡Oh ciudad infantil!* (1926) la ciudad parece un extraño animal: *la ciudad / era toda temblorosa de rubias antenas / que nacían en la frente y llegaban al sol*. En otro de sus poemas, *Todo ella*, publicado también en 1926 y dedicado a la actriz argentina Berta Singerman, la mujer es: *Cuerpo. / Cuerpo sonoro, vibrante todo como débil antena lujuriosa, / como débil antena que sacuden los espasmos del mensaje*.

Pero el ejemplo quizá más representativo de esta especie de humanización de la radio es el poema "Telepatía", publicado en *El Universal Ilustrado*, 01-09-1927. Su autor, Elías Nandino, aunque perteneciente al grupo *Contemporáneos*, se muestra en estos versos muy próximo a la estética estridentista, especialmente al asociar la seducción amorosa a la telepatía, como si la mirada de la amada encendiera el corazón-antena del enamorado:

*Tu mirada se extiende
por el torso del aire
y se estremece
como la piel del agua!
En la antena de mi corazón
se anudan caricias
inalámbricas
y siente el magnetismo
de tus ojos
arrojando mi alma...*

En conclusión, la radio jugó un papel central en el despliegue de la estética estridentista, convirtiéndose en un motivo frecuente en los poemas y en algunas ilustraciones del grupo. Así mismo, se han propuesto las claves conceptuales que explican el interés estridentista por la radio, auténtica metáfora de la modernidad, avance tecnológico que, para la mirada optimista e ingenua de los estridentistas, había de favorecer la aparición de una cultura cosmopolita universal. Tras la aparición de *Actual* a finales de 1921 y los primeros escauceos del grupo, como la *Irradiación inaugural* de 1923, Maples Arce estaba en condiciones de abordar en 1924 la definición de las bases estéticas del Estridentismo. En este esfuerzo teórico tuvo especial importancia un artículo publicado en *El Universal Ilustrado* (3 de julio de 1924) con el título de "Jazz-XY". Tal como había ocurrido con la radio, la música contemporánea, y el Jazz en concreto, señala el rumbo a la poesía. Los nuevos medios de comunicación (el cine, la radio, pero también los automóviles y los aviones) y las formas artísticas vinculadas a ellos (el jazz, la publicidad, el cartelismo, el diseño gráfico, etc.) representaban auténticos laboratorios experimentales para la nueva estética. El Jazz, como también la radio, formaba parte del arsenal de fetiches de la cultura urbana neoyorquina que los estridentistas admiraban. No en vano, de entre los pocos datos que conocemos de la lectura radiofónica de "T.S.H.", sabemos que el compositor Manuel M. Ponce fue el responsable de la música, iniciando una colaboración entre los poetas estridentistas y los músicos cercanos al grupo que habría de dar sus mejores frutos en la figura de Silvestre Revueltas. Según explica Maples en el artículo citado, tanto el jazz como la poesía estridentista, educan al oyente en una nueva sensibilidad, superando el concepto tradicional de armonía tonal, abriéndose a las *vibraciones inestables* y a las *descomposiciones tonales*. Mientras que para una sensibilidad tradicional educada en el gusto romántico la música de jazz, con su impronta arcaizante africana, no sería más que simple ruido, para un oído estridentista despertaría el goce en lo cambiante, inestable y disarmónico. El predominio del ritmo en las nuevas músicas y la fusión en una misma pieza de ritmos diversos sería en opinión de Maples el equivalente musical de la estructura del poema estridentista. Uno y otro operarían mediante los principios de superposición y yuxtaposición de imágenes simples, renunciando al ideal de totalidad orgánica. La destrucción de la linealidad melódica mediante el ritmo rápido y obsesivo propia del Jazz tendría su correspondencia en la ruptura de la sintaxis tradicional y su linealidad narrativa propia de la literatura estridentista.

Por otra parte, y como ya se ha señalado, tanto el jazz como la música de vanguardia que empezaba a componer Silvestre Revueltas, tienen el valor de rescatar los aspectos más arcaicos y vitalistas del arte, reprimidos por la cultura burguesa. En una paradoja típicamente vanguardista, este primitivismo de las nuevas músicas sería también expresión perfecta de la moderna vida urbana⁵. Al convertir en objeto estético el ruido de las máquinas, la música contemporánea es, para Maples, expresión del mundo moderno, pero también actualización de los valores rítmicos y expresivos de la música popular o extraoccidental. Como ha ocurrido con otras tantas manifestaciones de la cultura modernista, también en este caso una cierta regresión arcaizante constituía, paradójicamente, la anticipación utópica del futuro. Maples descubre en el Jazz la pujanza de estos dos valores, al considerarlo manifestación de la cultura urbana norteamericana tanto como de la autenticidad expresiva de la música africana. Los valores corpóreos y táctiles del ritmo africano se funden de este modo con el automatismo de los ruidos mecánicos, enfrentados ambos a la armonía tonal y a la sintaxis melódica de la música burguesa. Revisando la teoría del *ruidismo* del futurista Luigi Russolo, Maples propone que la diferencia entre ruido y sonido radica en la inestabilidad de vibraciones del primero, inestabilidad que permitiría al oyente superar la noción clásica de armonía tonal, ampliando su capacidad de goce a los sonidos cambiantes.

3.- La estación de radio de Estridentópolis.

El año 1925 significará un giro en la estética estridentista hacia preocupaciones más decididamente políticas. Esta inflexión tuvo su antecedente más claro con la publicación en 1924 del libro de Maples *Urbe. Super-Poema bolchevique en 5 Cantos*, y fue definitiva a partir de mediados de 1925, momento en que el grupo se traslada a Xalapa. Instalado en la capital del estado de Veracruz como juez de primera instancia y después como secretario de gobierno a las órdenes del general Heriberto Jara, gobernador del estado, Maples Arce consigue atraer a la ciudad a Germán List Arzubide, que dirigirá la revista *Horizonte*, editada por el gobierno, y a los pintores y grabadores Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, ilustradores de la citada revista.



Ramón Alva de la Canal, *Estación de Radio para Estridentópolis*, grabado madera, 1926.

En este nuevo escenario, las actividades del grupo se desarrollan extraordinariamente tomando un sentido abiertamente político, propagandístico y educativo. Alejados de los cenáculos literarios mexicanos e insertos en las batallas políticas del estado, los estridentistas despliegan su estrategia vanguardista de agitación en diversos ámbitos de los que da cumplida cuenta *Horizonte*. "Revista Mensual de Actividad Contemporánea. En el primer número (abril de 1926), List fijaba la línea editorial de la publicación que pretendía ser vanguardia en el sentido claramente político, como *una guía que oriente esta crisis de un pueblo que sintiendo necesario destruir el pasado, fue a la batalla y lo deshizo, y ya triunfador, se halla solo, dueño de todos los caminos sin saber cual seguir*. Las publicaciones y actividades del grupo pasarán, pues, de ser guía para la renovación artística mexicana y azote de los que denominaban *come-cazuelas literarios* a serlo del pueblo veracruzano en su lucha contra las fuerzas reaccionarias de la derecha local y los intereses de las compañías petrolíferas norteamericanas. La vanguardia literaria se transformaba de este modo en vanguardia política, como ocurriría con el movimiento muralista y List empieza a militar en el partido comunista como lo hicieron Diego Rivera, Tina Modotti o David Alfaro Siqueiros.



Ramón Alva de la Canal, *El movimiento Estridentista*, grabado madera, 27,2 x 20,4 cm, 1926.



Casillas, *Torres de Radio*, fotografía, 1927.

Pero para esta politización de la vanguardia siguieron siendo útiles las metáforas de la avanzadilla literaria y, así, la revista se autodefinía como *faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa (...) tribuna de las modernas doctrinas políticas, sociales, filosóficas y estéticas, que aclare el paso y valore el esfuerzo*. Estos diversos ámbitos tuvieron cabida en la revista, que publicó en sus diez números artículos de todas estas materias, así como escritos de carácter práctico o educativo, como el publicado en el número uno con el título de "Instalación de la antena aérea". La radio se proponía como un medio eficaz para los propósitos de la vanguardia política y la antena seguía siendo la metáfora perfecta de la vanguardia artística.

El libro de Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (1928), constituye una crónica apasionada de aquel experimento estético y político de vanguardia. Algunos fragmentos en los que se recrea la atracción estridentista por la radio nos permitirán completar el recorrido de un viaje que el Estridentismo y la radio recorrieron juntos, desde sus inicios en 1923 con la lectura de T.S.H. hasta 1928, fecha en que se disuelve el grupo de Xalapa y momento en que triunfa la radio comercial. En *El movimiento estridentista* List elige dos imágenes como símbolo de la actividad del grupo en Xalapa. La primera de ellas es una foto de Pedro S. Casillas *Torres de radio de Estridentópolis*; la segunda es una xilografía de Ramón Alva de la Canal, *La estación de radio de Estridentópolis*⁶. En ambas las antenas de la emisora de radio simbolizan el sueño de convertir la ciudad veracruzana en un centro difusor de la estética vanguardista, del ideario revolucionario del grupo y de la política de desarrollo tecnológico emprendida por el general Heriberto Jara, protector de los estridentistas. Xalapa, capital del estado de Veracruz y sede del gobierno, fue rebautizada por los jóvenes poetas como Estridentópolis y la antena de radio aparece en el grabado de Alva de la Canal como símbolo de la ciudad refundada. Las torres de radio de Estridentópolis, afirma List, *arengaron los continentes con esta voz de victoria*, suscitando *adhesiones telegráficas* (1928, 90). Inspirado por esta metáfora radiofónica de la actividad agitadora y propagandística del estridentismo, List se refiere a las *palabras de altura* lanzadas por el grupo, así como a la capacidad de la radio para disolver los límites temporales y espaciales a la difusión de su mensaje. Por las antenas de la estación de radio, *pasan los clamores del día y el infinito se congrega en sus noches desveladas de mensajes ultracelestes*. La radio se convierte en editora de *periódicos que construyen el universo aéreo*; los programas de la radio son *el grito de su faro horadando la distancia de las estrellas con su verdad mecánica*; los mensajes radiofónicos *despiertan el tiempo para lanzarlo al infinito*. La antena es también faro o norte de atracción magnética, y su señal, brújula que orienta a las masas: *los hombres han puesto la brújula del oriente hacia Estridentópolis (...)* *Las multitudes oyen pasar un galope de alas y embarcan su recia amplitud hacia la palpitación de las voces insomnes que divergentes del pasado, se abren hacia los universos insospechados*. Al recordar los inicios del movimiento en la ciudad de México, List rememora el ambiente de *El café de Nadie*, el local que acogió las primeras actividades del cenáculo vanguardista: *café mecánico donde las meseras piden las cosas por radio y la pianola toca música interceptada de conciertos marcianos en sus discursos de papel apollado*. Reproduce también List su poema "Ciudad número 1" y la xilografía de Alva de la Canal con la que se publicó en la revista *Horizonte*; allí la radio vuelve a ser una imagen que sintetiza la visión estridentista de la ciudad: *El grito de las torres / en zancadas de radio / los hilos del telégrafo / van colando la noche*. En uno de los poemas de Maples escogidos por List, la música radiada aparece otra vez como metáfora de la revolución soñada por los estridentistas: *Sopla el viento absoluto contra la materia / cósmica; la música / es la propaganda que flota en los balcones, / y el paisaje despunta / en las veletas*.

En ese período heroico del Estridentismo en Xalapa List Arzubide tuvo sus primeros contactos con la radio, medio con el que iría familiarizándose hasta ser nombrado unos años después subdirector de Radio Educación, emisora dirigida por Agustín Yañez. Al rememorar aquel escenario en una entrevista, List expresó muy certeramente el papel de la radio en un contexto de agitación política así como su capacidad para transformar el *habitat* ciudadano:

La primera vez que escuché la radio fue en Xalapa, se hacía con una piedrita, la galena, y estuvimos oyendo por radio las discusiones de la Cámara de Diputados durante el obregonismo. Constantemente se rompían y había que volverlos a componer. Era extraordinario, nos parecía una cosa de milagro. En las peluquerías tenían un aparato de esos. (Bermejillo, 1995, 8-9).

4.- Estridentistas sin estridentismo. List Arzubide y la radio.

Tras la caída del general Jara y la consiguiente disolución del grupo estridentista de Xalapa, la historia de las relaciones del movimiento con la radio tuvo un epílogo importante protagonizado por Germán List Arzubide y que contó con la colaboración en uno de sus episodios de Silvestre Revueltas. La relación de List Arzubide con la radio es en realidad un capítulo de la historia de las andanzas de los estridentistas después del Estridentismo. El año de 1927, con la caída del gobierno de Jara, significó el fin del Estridentismo como grupo organizado de vanguardia, pues, a partir de este momento, los escritores y pintores que habían colaborado en la revista *Horizonte* vuelven a México para dispersarse poco más tarde. En la capital mantuvieron alguna presencia en la prensa y prolongaron su actividad con la formación del grupo de artistas *30-30!*, nacido en 1928 como resultado del enfrentamiento entre la joven generación de artistas y las autoridades de la tradicional Academia de Bellas Artes. En aquellos momentos de crisis profesional y política, algunos de los artistas vinculados al grupo desplegaron su trabajo en el terreno del teatro de marionetas: en 1932 List fundó en México, junto con Germán y Lola Cueto, el Teatro de Guiñol⁷. En el caso de List, fue precisamente el teatro de guiñol el que habría de acercarle a la radio. Pero, al tiempo que la viva imaginación de los estridentistas se volcaba en terreno teatral, List había de verse envuelto en un misterioso episodio relacionado con la radio.

Se trata del asalto, pistola en mano, a los estudios de la emisora XEW *La voz de América Latina* el 7 de noviembre de 1932, en el que se lanzaron arengas revolucionarias y críticas al gobierno de Pascual Ortiz Rubio. List fue acusado de participar en el mismo junto con los militantes comunistas Valentín Capa y Hernán Laborde (Vargas, 1995), aunque él siempre lo negó afirmando que se encontraba en Veracruz interviniendo en una manifestación radical y que la acusación era una maniobra política en su contra¹.

Tras el incidente y bajo la protección del general Lázaro Cárdenas, List comenzó a participar en la radio como guionista y también en tareas de gestión, como la subdirección de la Oficina de Radio de la Secretaría de Educación Pública (1935). Entre sus colaboraciones destaca la redacción del guión, junto con su hermano Armando List, de una historia de México para la radio, transmitida ininterrumpidamente por Radio Educación desde 1933 a 1937. El programa respondía al proyecto de crear un "Teatro histórico por radio", con intenciones didácticas y desde presupuestos marxistas, evitando todo artificio efectista y mostrando las bases económicas y políticas de cada uno de los grandes episodios de la historia nacional. El enfoque político-pedagógico de este programa fue simultaneado con otros trabajos para la radio en los que se mantuvo aquella vieja inspiración estridentista: sus relatos breves y cuentos infantiles, para los que contó con la colaboración de los más destacados compositores mexicanos. Carlos Chávez puso música a la obra de teatro infantil *Mi amigo el gato*; mientras que Silvestre Revueltas lo hizo para los episodios del programa radiofónico *Troka el poderoso*.

Troka era el nombre del héroe protagonista de estas historias para la radio, se trataba de un robot metálico que mostraba a los niños el modo de empleo de distintas herramientas e inventos, al tiempo que les aleccionaba acerca de las virtudes y utilidades del desarrollo tecnológico. En él se hacían presentes el maquinismo y el culto a la tecnología que siempre caracterizó la estética estridentista, desde una posición que hoy en día podría parecer ingenua u optimista. El personaje protagonizó también algunas breves obras de teatro para marionetas que fueron publicadas bajo el título de *Troka el poderoso* en 1938.

Como se señalaba, el proyecto contó con la participación de Silvestre Revueltas (1899-1940), hermano del pintor estridentista Fermín Revueltas², que compuso la música para lo que en principio había de ser una representación teatral de marionetas y que acabó siendo el fondo musical de los programas radiofónicos de Troka. Como es característico de la música de Revueltas, su *Troka* constituye una síntesis entre la música popular mexicana en concreto de su fascinación por las bandas y las tendencias modernizadoras que descubre fundamentalmente en Stravinsky. En la obra destaca el uso de motivos breves y obsesivos y una percusión de resonancias arcaicas y rituales con ritmos irregulares. Es la suya una inspiración que debe mucho a la búsqueda de analogías entre la música y lo visual, quizá trasladando a la partitura los ritmos abstractos que su hermano Fermín imprimía a sus grabados. El mismo compositor remarcó esta correspondencia entre las artes al afirmar que: *Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente*. En definitiva, debe afirmarse que la obra de List y Revueltas constituye no sólo un importante experimento pedagógico, sino también una manifestación genuina del espíritu de vanguardia estridentista. Por la importancia histórica de este proyecto y por su capacidad para seguir despertando sugerencias creativas, ha sido retomado recientemente. En 1997 se editó la composición de Revueltas con el título de *Troka (Dance Pantomime for Children)* en una grabación del cuarteto *Camerata de las Américas* y en diciembre de 2003 Jorge Pérez-Gómez, director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Nuevo México, puso en escena la obra teatral ideada por List y Revueltas. El estreno se produjo en Albuquerque (Nuevo México) con la Orquesta Filarmónica de Olomuc, (Moravia, República Checa) y el grupo de teatro *Tinglado*, que manejó los títeres realizados por su director Pablo Cueto, nieto del escultor y títritero estridentista Germán Cueto. La producción contó con el apoyo del University of New Mexico College of Fine Arts y el Instituto Cervantes en Albuquerque. La obra fue publicada en disco y contó con la edición de cincuenta litografías de José Rodríguez, impresas por Mark Silverberg en Oaxaca (México). Así mismo, el personaje de List fue el motivo para realizar un

Notas

¹ De Tárnava inició con carácter experimental sus emisiones en Monterrey en 1919, aunque hay noticias de transmisiones aisladas en México desde 1908. Durante los gobiernos de los generales Calles y Obregón, el ejército mexicano desarrolló la radio como medio para las transmisiones y la inteligencia militar, siendo muy útil en la Guerra de los Cristeros. Por otra parte, la radio tuvo pronto en México otros usos, como el político emisoras de los sindicatos (CROM), y el educativo (emisora CZE de la Secretaría de Educación Pública, creada por Vasconcelos).

² La atracción por la urbe moderna y en particular por Nueva York se hizo presente también en la revista *Vida americana*, editada por David Alfaro Siqueiros en Barcelona. En su único número (mayo de 1921) se publicó el manifiesto que sentaría las bases del movimiento muralista (*Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*), pero también un artículo sobre el "Base-Ball", presentado como deporte nacional de los Estados Unidos, y otro sobre la ciudad de Nueva York. Este curioso artículo constituye un paradigma de la fijación modernista por las grandes cifras y el gigantismo; plagado de datos sobre los habitantes, kilómetros de puentes y calles o libras de mantequilla que se consumen a

diario en Nueva York, refleja muy a las claras la admiración vanguardista por aquellos aumentos cuantitativos que, supuestamente, habían de transformarse en un revolucionario *salto cualitativo* inicio de una nueva era. *Vida americana* contó también con la participación del mexicano Mario de Zayas, colaborador de Stieglitz en *Camera Work* y en la galería y la revista 291. Las caricaturas de Zayas influirían en el pintor y grabador estridentista Ramón Alva de la Canal y su figura representa un modelo del intercambio cultural entre México, Europa y Estados Unidos.

³ Aunque se tenían noticias de la existencia de esta revista (Schneider, 1970, 73), no se pudo localizar ningún ejemplar hasta 1983. Esta circunstancia llevó a Schneider a suponer que se publicaron tres números en los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1923. El único fragmento conservado de la revista era el reproducido en el *Manifiesto n° 4* (1926), titulado *Irradiación inaugural*. Pero, con el hallazgo por parte de Stefan Baciú (1983) de dos números de la revista en la biblioteca del pintor y grabador estridentista Jean Charlot, ha sido posible reconstruir parcialmente este capítulo de la historia del Estridentismo.

⁴ La empresa cigarrera *El Buen Tono* era propietaria de una emisora de radio en la ciudad de México con ese mismo nombre que constituye en sí mismo un ejemplo perfecto de sinestesia. Algunos de los grabadores estridentistas trabajaron para ella en la producción de carteles de anuncios. Es el caso de algunos bocetos de Ramón Alva de la Canal (colección de la familia) y del cartel anónimo *Radio. Los cigarros de la época. El Buen Tono S.A.*, reproducido en el libro de List Arzubide *El movimiento estridentista*, y que, por sus similitudes con la portada del poemario de Kyn Tanya *Radio*, cabe atribuir a Roberto Montenegro.

⁵ Esta paradoja, esencial al ideario estético vanguardista, era central también para la renovación de la música y las artes plásticas en el México de la época. En el terreno musical, la impronta modernizadora de Stravinsky sobre Revueltas convive con la admiración hacia los aspectos más arcaicos de la música popular mexicana. En el ámbito de la pintura, la expresión teórica más rotunda es el citado manifiesto de Siqueiros, *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, en el que se sostiene que los principales rasgos formales del arte prehispánico particularmente su carácter sintético y su tendencia a la abstracción coinciden con el sentido de la evolución del arte contemporáneo de Cézanne al cubismo.

⁶ Estas imágenes deben relacionarse con otras recogidas por List en el libro. De forma muy estrecha con la fotografía de Tina Modotti *Líneas de teléfono* y de manera más lejana con la de E. Weston para la cubierta del número 3 de *Irradiador* con el motivo de unas torres o chimeneas industriales. La cercanía de la estética de Modotti a la de los estridentistas ha sido señalada por Albiñana y Fernández (1998). Así, por ejemplo, su interés y de Weston por las carpas de circo, que luego serán motivo de los ;30-30! También destacan el paralelismo entre el giro político del Estridentismo y el cambio en la producción de Modotti hacia preocupaciones sociales. En este contexto comentan la obra de Modotti: *Vista parcial del sistema telegráfico* y afirman que se trata de una foto emparentada con la estética aérea tan frecuente en los estridentistas recuerda Postes un grabado de Alva de la Canal, que aparece en la obra de List Arzubide *El movimiento estridentista*.

⁷ Existe una fotografía de Edward Weston que da testimonio de esta parcela creativa, en ella posa List Arzubide junto con Germán Cueto y una de sus marionetas.

⁸ La coartada de List referida por Vargas es contradictoria con lo declarado por el mismo List en un fragmento publicado de sus memorias ("Mi amigo Lázaro Cárdenas", *Carrizos*, n° 12, 1995) en el que afirma haber conocido la noticia el 12 de noviembre al llegar a Puebla. También deja abierta cierta ambigüedad sobre su efectiva participación al declarar que el general Cárdenas nunca creyó en su inocencia. Los datos sobre los participantes también son confusos ya que List habla de Valentín Campa y del revolucionario español Rosendo Gómez Lorenzo.

⁹ Fermín Revueltas fue uno de los pintores que más participó en el proyecto estridentista: dirigió, junto con Maples, la revista *Irradiador*, ilustró posteriormente la revista *Crisol* y diversas publicaciones. Se había formado, como Alva de la Canal y Gabriel Fernández Ledesma, en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y participó desde sus inicios en el movimiento muralista, destacando en la producción de vitrales. Fue también, junto con Fernando Leal, uno de los pintores del grupo con una mayor y más importante producción de pintura de caballete. Destacó también en el terreno del diseño gráfico y del grabado en madera, terreno en el que evolucionó progresivamente hacia la abstracción.

Bibliografía citada

Albiñana, Salvador y Fernández, Horacio.

1998. "Introducción", en catálogo, *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, IVAM, Valencia, 1998, pp. 13-23.

Baciú, Stefan.

1983. "Estridentismo en Centroamérica. La bomba que no explotó. Entrevista a Germán List Arzubide", recopilado en *Estridentismo. Estridentistas*, Instituto Veracruzano de Cultura y Ayuntamiento de Xalapa, Veracruz, México, 1995.

Bermejillo, Eugenio.

1995. "Germán List Arzubide: cabeza parlante e inalámbrica", entrevista con List Arzubide, en *Carrizos. Libreta Universitaria*, n° 12, julio 1995.

Schneider, Luis Mario.

1970. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

1981. "Reportajes al estridentista Manuel Mapeos Arce", en *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, oct-dic 1981, pp.

65-66.

Vargas Arana, Gilberto

1995. "Asalto a la voz", *Carrizos. Libreta Universitaria*, n° 12, julio 1995. [el artículo es un fragmento de su tesis doctoral *Sobre el despeñadero nocturno del silencio. Origen de las cadenas y grupos de poder de la radiodifusión mexicana 1921-1958*, UNAM, 1995].

estridentismo (México, 1921-1927)

Waldo González y Jesús Durón interpretación, Miguel Molina y Leopoldo Amigo composición Radio para Estridentópolis

Trabajo realizado a partir de T.S.H. *Poema de la radiofonía*, 1923 de Manuel Maples Arce, *IIIIUUUUU...* y *Números*, del libro *Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes*, 1924 de Kyn-Taniya.

Han sido interpretados por Waldo González Ramírez y Jesús Durón Cepeda, naturales de México. La posible sonoridad de estos poemas transmitidos por radio se ha hecho una adaptación a las características del medio radiofónico de estos años iniciales (adaptadas y montadas por Miguel Molina y Leopoldo Amigo).

Desde aquí queremos dedicar estos poemas a uno de los intérpretes: Jesús Durón Cepeda, que poco después de la grabación nos dejó, pero que su voz nos sigue acompañando con la mayor intensidad.

... IU IIIUUU IU ...

ÚLTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN CHICAGO ILLINOIS
ESTRUENDO DE LAS CAÍDAS DEL NIÁGARA EN LA FRONTERA DE CANADÁ
KREISLER REISLER D'ANNUNZIO FRANCE ETCÉTERA Y LOS JAZZ BANDS DE VIRGINIA Y TENESÍ
LA ERUPCIÓN DEL POPOCATÉPETL SOBRE EL VALLE DE AMECAMECA
ASI COMO LA ENTRADA DE LOS ACORAZADOS INGLESES A LOS DARDANELOS
EL GEMIDO NOCTURNO DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORGE WILSON Y LENIN
LOS BRAMIDOS DEL PLESIOSAURO DIPLODOCUS QUE SE BAÑA TODAS LAS TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA
LAS IMPRECACIONES DE GANDHI EN EL BAGDAD LA CACOFONÍA DE LOS CAMPOS DE BATALLA O DE LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA
QUE SE HARTAN DE TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE RUTH JACK DEMPSEY Y LOS ALARIDOS DOLOROSOS DE LOS VALIENTES JUGADORES DE FÚTBOL QUE SE MATAN A PUNTAPIÉS POR UNA PELOTA.

Todo esto no cuesta ya más que un dólar
Por cien centavos tendréis orejas eléctricas
y podréis pescar los sonidos que se mecen
en la hamaca kilométrica de las ondas

... IU IIIUUUIU ...



Roberto Montenegro, Portada del libro *Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes*, de Kyn Taniya, 1924.

ramonismo (1915-1936)

Miguel Molina Alarcón

Ramonismo (1915-1936)

Ramonismo (1915-1936)

“Ramonismo” no puede considerarse un movimiento, sino la inagotable mirada de una persona: Ramón Gómez de la Serna. Considerado el primer reportero de la radio española, a la vez que el introductor de las vanguardias artísticas en España, ya que tradujo el primer manifiesto del futurismo de Marinetti en la revista *Prometeo*, apenas unos meses después de su publicación en *Le Figaro*. Con su micrófono radiofónico se lanzaba a la calle y hablaba con la gente trabajadora: vendedores de lotería, chóferes, mieleros y demás vendedores ambulantes de la Puerta del Sol, donde recogía su sabiduría popular y la hacía “universal” a través de las ondas radiofónicas. Su micrófono se convertía también en un altavoz de lo silencioso y olvidado, como ante esas nuevas farolas que instalaron en la Puerta del Sol que él las inauguraba como si de un monumento público se tratara:

“Esta farola a que le dedico mi apología traerá claridad a los asuntos nacionales y es antioscurantista por excelencia (...). Queda inaugurada esta farola nueva que sólo lleva diez días en uso, gran farola por lo mismo que llamamos a un hombre gran hombre”. Acabado su discurso radiado monumental, la gente que se encontraba en ese momento en la plaza le aplaudió y él se inclinó reverente delante de la farola.

Como “un sacerdote de la diosa Radio”, Ramón tenía un micrófono enlazado con la emisora central de Unión Radio, donde -en la soledad y el silencio- emitía su “*Parte del Día*” con aquello que eventualmente pasaba por su casa: una visita, las impresiones fugaces de una carta que le llegaba, lo que veía desde el balcón, lo recién presenciado o lo recién sucedido. Él se consideraba un “*cronista de guardia*” y además el “*poseedor de un micrófono privado en funciones universales*”.

En su casa había instalado su “*Taller de Gueguerías*”, donde algunas de estas gueguerías fueron dedicadas al propio medio radiofónico, como aquella que llamó “*Gueguería de las Ondas*”:

“Muchas veces, en horas sin posibilidad de emisiones, dejo abierto mi aparato para saber como respira electrónicamente el aire, como bulle el sistema nervioso”.



Se ha realizado la *Gueguería ondulada* de Ramón Gómez de la Serna en una radio antigua de válvulas, marca Telefunken, para escuchar la respiración del sistema nervioso de la radio.



Ramón Gómez de la Serna, *Micrófono privado, en funciones universales*, 1930.

Notas

¹ Citado en Díaz, Lorenzo: *La Radio en España 1923-1993*. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Pág. 110.

² GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Micrófono privado, en funciones universales*, en revista *Ondas* nº 281, 1-XI-1930. Pág. 9.

R A D I O H U M O R

VARIEDAD Y BELLEZA DE LOS PITIDOS

Algún malandrín sostiene que lo más bello de las emisiones de lámpara son los pitidos; pero a eso hereje yo le quemaría en las parrillas de la radio.

Los pitidos son como una ensalada que acompaña a las más exquisitas sesiones de radio y son estimulantes del apetito y una belleza más de la pitifera radio.

Los pitidos son también algo así como el "foto-graf" de las emisiones, y se los busca en las pasas como algo con que untar y dar sabrosidad al pan del silencio.

¿Pitidos o silbidos? Las dos cosas, en trama de doble aguja, en adorno variado.

Yo los busco muchas veces en los receptores, como si así encauzase las crepúsculos de la radiación y despertase la oja de las serpientes y amansa las serenas impensables.

No hace muchas noches, en la calma dicha de un jardín amigo provocó sil-

bastaría universal, son también los silbidos horchata de los distantes, tomada con el consuelo fino de sus pajás.

Cuando avanzamos un buen silbido, largo y sostenido, sentimos haber arran-



cado un pelo a la bocha, un largo pelo que tenta el bello en el cielo oscuro de las estrellas.

Una voluntad de silbar que hay en el universo, ese afán de pitar con pitos, flaves y flaves de un solo agujero que tienen todas las Bercelas del mundo, atraviesa el espacio de silbidos tramuntados, que coinciden en las regiones del mundo justo a las volutas de todas las pitiferas. Y al pasar las ondas por los caminos de esos pitidos y silbidos sueltos los enganchan en sus focos y se los llevan a los aparatos.

Fresca rebeldía de la vida es el silencio, de tal modo que resaltarían menos notables los aspectos si no hubiese en ellos esa nota perlina, fugazmente y siempre descontentadilla.

Yo fumo pitidos de radio, y no podría soportar esos estos aparatos en que está eliminada toda resonancia, aparatos áulicos con silencio demastado formal.

Los silbidos despertan el cerebro del hombre, lo remueven, lo excitan y limpian sus células de toda ruidosa y soñaria. Hacen las veces de unos rayos X agudos y penetrantes que liquidaban

todas las circunvoluciones. En verdad, en verdad que la cabeza se convierte en verdadero pailero de pitidos, y así la materia gris es hervida como a veces necesita ser hervida para que no se forme en ella, lo peor que la puede suceder, remaneses y remaneses, verdaderos estances de prejuicios, espantosos bucos de inopia mental.

El pitido, por su propia agudeza, no suena, sino que transmite por los aparatos como sobrete con movimiento continuo, y sale de los paileros y surge de detrás de los horizontes de las verbasas. Ninguno de esos silbidos se pierde, y es bello encontrarlos rejuvenecidos, exaltados, pinchándose con sus alfileres nerviosos.

Entre todos los pitidos hay unos mayores, de grueso calibre, que no se caen muchas veces, y que son los pitidos que lanzan los guamos burlicos con su café de fualle; pitidos malignos son que quieren hacerse presentes en el mundo



bidos para conectar vientos, y lo que fue indudable es que refrescó la veleta e iban y venían, en el crecimiento y decrecimiento de los silbidos, las ráfagas milifras que sopujan los marismos de la vida.

Fuertes de otros silbidos, hilos de la



do que no pueden visitar; ensañados silbidos vengativos en que los hombres pequeños se quieren hacer notas de los hombres grandes.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA
(Ilustraciones del autor.)

la orden de Toledo (1923-36)

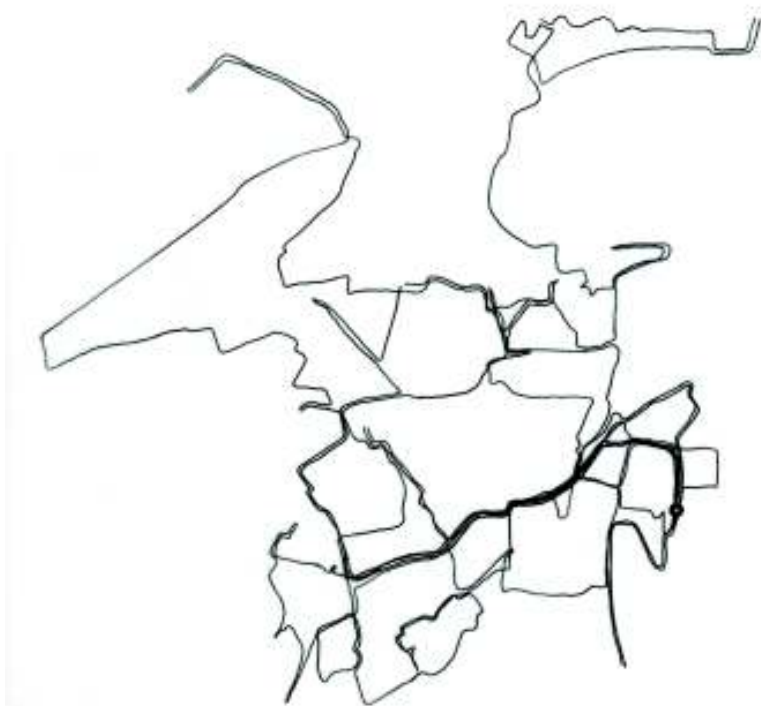
La Desorden de Toledo

Miguel Molina, Gema Hoyas, José Juan Martínez, Marina Eva Scarpatti y Leopoldo Amigo

Trabajos realizados a partir de las notas autobiográficas de los miembros de la Orden de Toledo: Alberti, Buñuel, Moreno Villa y Dalí.

No se trata de una orden militar o eclesiástica, sino el nombre con el que Luis Buñuel llamara a un grupo formado de amigos de la Residencia de Estudiantes de Madrid, que en sus múltiples escapadas etílicas a Toledo, profesaban una misma admiración por esta ciudad, tanto por su “*ambiente indefinible*”, como la posibilidad de “*ponerse en disposición de vivir las más inolvidables experiencias*” (en palabras de Buñuel). Esta orden imaginaria fue fundada en 1923 por Luis Buñuel después de tener una visión mientras iba borracho y oía los pájaros del Claustro de la Catedral de Toledo. Se autonombró “*Condestable*” y creó toda una serie de rangos: “*Caballeros*” (deberían emborracharse toda una noche y vagar por sus calles), “*Escuderos*” (si decidían acostarse antes de la madrugada), u otros de menor valor como “*Invitados de Escudero*” e “*Invitado de Invitado de Escudero*”. Caballeros fundadores fueron los poetas Federico García Lorca y Pedro Garfías y la bibliotecaria Ernestina González, alumna de Unamuno, entre otros. Formaron parte también otras personas (del arte, literatura y el cine) que han sido importantes en la cultura española e internacional como Salvador Dalí, René Crevel, Rafael Alberti, María Teresa León, José Moreno Villa, Georges Sadoul o Pierre Unik. También tenían un “*Secretario*” que era Pepín Bello (gran influyente de muchos de ellos pero que apenas ha dejado algo escrito), que precisamente este año ha cumplido 100 años. Se solían hospedar en lugares no señalados por las guías turísticas (Posada de la Sangre o de la Santa Hermandad) y por la noche a partir de la 1 de la madrugada (y habiendo bebido todo el día vino blanco de Yepes), salían envueltos de sábanas como si de unos fantasmas se trataran y se dejaban perder sin rumbo- por el laberinto de las calles de Toledo, para vivir experiencias personales (muchas de ellas han sido narradas en los escritos de Buñuel, Alberti, Moreno Villa y Dalí)¹.

El interés que ha tenido para nosotros recuperar algunas de las experiencias planteadas por este grupo de artistas, han sido varias: una de ellas porque plantean otra forma de descubrir una ciudad, al margen de los recorridos turísticos, invitando a la pérdida y al encuentro de experiencias, que viene a significar un antecedente del “dejarse llevar” de la *Teoría de la Deriva*² planteada por los situacionistas a finales de los cincuenta, y a su vez- un paralelismo con las propuestas de las vanguardias europeas de los años veinte, como eran por ejemplo las excursiones dadaístas parisinas que invitaban ir a una iglesia abandonada o a la morgue.



La Desorden de Toledo, *Deriva psicogeográfica de tres días y dos noches en Toledo*, plano dibujado, 2004.



La Desorden de Toledo, *Andar sobre andado*, fotografía del suelo empedrado de Toledo, 2004.



Realidad aumentada: los medios audiovisuales nos permiten materializar la superrealidad, la suma de la realidad física, tangible, verificable, y la psicológica, mágica, fantasmagórica, supersticiosa. Con la teoría de los fantasmas y las visiones mágicas de los miembros de la Orden de Toledo, se anticiparon algunos de los presupuestos que más tarde cuajarían en el movimiento surrealista, con sus reivindicaciones de la *magia cotidiana* y la paranoia como explicación posible de lo misterioso.

El acto poético y misterioso preparado para la madrugada, iba a consistir en hacer revivir toda una teoría de fantasmas por el atrio y la plaza de Santo Domingo el Real. Después de un tejer y destejer de pasos entre las grietas profundas del dormido toledo, vinimos a parar al sitio del convento en el instante en que sus defendidas ventanas se encendían, llenándose de velados cantos y oraciones monjiles. Mientras se sucedían los monótonos rezos, los cofrades de la hermandad, que me habían dejado solo en uno de los extremos de la plaza, amparados entre las columnas del atrio, se cubrieron de arriba a bajo con las sábanas, apareciendo, lentos y distanciados por diversos lugares, blancos y reales fantasmas de otro tiempo, en la callada irrealidad de la penumbra toledana. La sugestión y el miedo que comencé a sentir iban subiendo, cuando de pronto las ensabanadas visiones se agitaron y, gritándome: "¡Por aquí, por aquí!", se hundieron en los angostos callejones, dejándome -una de las peores pruebas a que se veían sometidos los novatos de la hermandad- abandonado, solo, perdido en aquella asustante devanadera de Toledo, sin saber donde estaba y sin la posibilidad consoladora de que alguien me indicase el camino de la posada, pues además de no encontrar a esas alturas de la noche un solo transeúnte, en Toledo, si no le informan a uno a cada treinta metros, puede considerarse, y aun durante, extraviado definitivamente.

Rafael Alberti, *La Arboleda perdida*

Un segundo aspecto importante que hemos encontrado ha sido por su relación de estas experiencias con el sonido, dado que los miembros de la Orden salían por la noche y Toledo estaba poco iluminada y silenciosa, les llevaba a escuchar situaciones sonoras misteriosas e incongruentes, que muchos autores lo han entroncado con situaciones surrealistas. En este sentido nuestro grupo de investigación se acercó a Toledo a recorrer su laberinto de calles intentando grabar esos paisajes sonoros que ellos escucharon desde que Buñuel tuvo la visión de fundar la Orden oyendo miles de pájaros del Claustro gótico de la Catedral, hasta el canto de las monjas del Convento de Santo Domingo a través de sus muros en la madrugada, o los “silencios aterradores” de la noche toledana o del sepulcro del Cardenal Tavera. Aunque no nos podemos engañar, la situación no es la misma, Toledo ahora está mucho más iluminada y el silencio nocturno está marcado por el cierre de bares nocturnos que se une con los camiones de la limpieza. Pero Toledo sobrevive a ello, y pudimos escuchar las monjas en la madrugada, la polifonía de los miles de pájaros, y conseguir perdernos “*andando sobre lo andado*” (como decía Alberti) sin necesidad de provocarlo. Ahora bien, no encontramos el vino blanco de Yepes del que se emborraba la Orden, este vino de uva malvar de 14,5° que se servía a todo el Arzobispado y la Corte de Toledo en tiempos pasados, tuvimos que investigarlo llamando a la misma Cooperativa Vinícola de Yepes para saber donde encontrarlo. En cambio, sí había sobrevivido con los tiempos la “*tortilla a caballo*” (o “*cerdo a caballo*”) de la que hablaba Buñuel que ellos tomaban en la Venta de Aires, lugar donde se realizó la única serie de fotografías históricas que se conocen de la Orden de Toledo, y que actualmente se encuentra reformado, que hizo que uno de los dibujos sobre la pared que realizó Dalí retratando a todos los cofrades de la orden, se destruyera con dicha reforma.



Posada de la Hermandad, principios del siglo XX.

Posada de la Hermandad, 2004.



IES. Serpis, Valencia, 2004.

Se ha grabado el siguiente recuerdo sonoro nocturno de Buñuel: “*muy tarde y nevando, mientras callejéabamos, Ugarte y yo, oímos de pronto voces de niños que cantaban las tablas de multiplicar. De vez en cuando se interrumpían las voces y se oían las risitas y la voz grave del maestro. Después se reanudaba el canto...*”. Y cuando intentaron ver quienes eran no pudieron “*ver mas que la oscuridad ni oír más que el silencio*”.



Luis Buñuel, *Viridiana*, 1961. Comienzo de la película donde se observa el atrio de Convento de Santo Domingo el Real de Toledo.

En otra de ellas [noches] trabaron conocimiento de un ciego que les llevó a su casa, si aquello podía llevar tal nombre. Sentadas en unas esteras rotas había cuatro personas ciegas, hombres y mujeres, todos familiares. Una familia de ciegos. Allí no existían mesas, sillas, lámparas ni camas. Únicamente las esteras, unas mantas mugrosas y... ¡maravilla!... una colección de cuadros siniestros, que representaban cementerios; pero no pintados ni dibujados con lápices, sino con pelos. Cipreses de pelo, nichos de pelo, tumbas de pelo. De pelos rubios, de pelos negros y castaños.

José Moreno Villa, *La Orden de Toledo*.



En Toledo, comienza la afición iconoclasta e irreverente de Luis Buñuel. En este patio se gestó la fundación de la Orden de Toledo gracias a los caldos de Yepes. Más tarde Buñuel lo haría aparecer en los créditos de *Viridiana*. Como puede observarse, en la actualidad a causa de los efluvios del contemporáneo botellón (ignoramos si de Yepes), las carmelitas han impedido la entrada a este mágico espacio con una valla.

Continuación de esta valoración de lo sonoro vivido por la Orden -pero esta vez provocado por ellos- era la lectura de poemas en alta voz que hacían resonar por las paredes las distintas culturas que habían pasado por Toledo. Esta actitud de dar voz pública a la poesía, de diálogo con las piedras, con el peso de la historia... , marca una actitud vanguardista de intervenir en espacio del devenir, de "realizar la poesía" que preconizaban los situacionistas, en lugar de una lectura en espacios institucionales o privados.

El trabajo de investigación realizado por el grupo ha consistido en varias fases, una primera recorriendo los lugares señalados en las memorias de los miembros de la orden (Buñuel, Alberti y Moreno Villa) para documentarlo tanto a nivel visual como sonoro, contrastando el Toledo de los años veinte con el de inicios del nuevo milenio. Una segunda se ha realizado alguna de las experiencias propuestas por ellos como la "nueva teoría de fantasmas" vestidos de sábanas recorriendo la ciudad, como también la lectura en alta voz de poemas por las calles, que para ello hemos recitado poesías de los diferentes miembros (Lorca, Moreno Villa, Buñuel) escritos en esta época, que los hemos mezclado con documentos sonoros declamados por los propios autores (Alberti, Pepín Bello, Dalí, Buñuel).

También nos hemos perdido por las calles de Toledo aún sin pretenderlo- vagando y trabajando toda la noche hasta el amanecer como buenos caballeros de una nueva orden que nos hemos denominado "La Desorden de Toledo"³, donde hemos trazado en un mapa de Toledo nuestro recorrido de tres días y dos noches, y el dibujo laberíntico resultante formará parte de una de las obras de reconstrucción de esta orden desordenada. Ante la dificultad de encontrar actualmente vino blanco de Yepes en Toledo, uno de los miembros de la *Desorden*, ha diseñado para estas botellas con el fin de promocionarlo- unas etiquetas enigmáticas que esconden una fantasmagórica presencia, sólo revelable con la mirada fija en un punto y bebiendo este mágico vino que provocó tantas visiones y experiencias inolvidables tiempo atrás.

Este proyecto será continuado por la Desorden de Toledo para el próximo año a través de la promoción de una nueva "Trans-Guía Turística para Perderser por Toledo", como alternativa a las guías existentes de la Toledo judía-cristiana-musulmana, donde se enseñe a saber perderse por otros lugares no previstos y de evitar caer en el circuito turístico programado y prefabricado.



Posada de la Sangre, a principios del siglo XX.
Fotografía cedida por Sagrario Felisa Ancos García,
residente actual de la posada.



Posada de la Sangre, antes de la guerra civil.



Posada de la Sangre, destruida durante la guerra civil,
ha sido reconstruida por el arquitecto José Manuel
González Valcárcel.

Notas

¹ Ver BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Ed. Plaza & Janés. Madrid, 1997. pp. 81-84. ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida Primero y segundo libros (1902-1931)*. Ed. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1997. pp. 178-180. MORENO-VILLA, José: "La Orden de Toledo". En *El Nacional*, México 12-10-1947, y en *Lorca/Dalí Correspondance, 1925-1936*. Ed. Carrere. Paris, 1987, pp. 159, 96 y 169 (en algunas de las cartas de Dalí a Lorca menciona la Orden).

² Ver DEBORD, Guy: "Teoría de la deriva" en *VVAA: Internaional Situacionista vol 1*. Ed. Literatura Gris. 1999, pp. 50-53

³ *La Desorden de Toledo* ha estado formada ocasionalmente por Miguel Molina, José Juan Martínez, Gema Hoyas, Leopoldo Amigo y Marina Eva Scarpatti, contando con la colaboración inestimable de Jesús Molina y Arturo Lázaro, así como con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Realizó sus experiencias entre el 16 y el 20 de julio de 2004 en Toledo y posteriormente para esta exposición.



La Orden de Toledo, Venta de Aires, 1924.
De izquierda a derecha: José Bello, José Moreno Villa, Ernestina Gonzalez, Luis Buñuel, Salvador Dali y José María Hinojosa.



La Desorden de Toledo, Venta de Aires, 2004
De izquierda a derecha: José Juan Martínez, Marina Eva Scarpatti, Miguel Molina, Leopoldo Amigo y Gema Hoyas



Venta de Aires en la actualidad, fundada en 1891.



Tortilla a caballo (con carnes de cerdo) y vino de Yepes, Venta de Aires, 2004.



Tristana, Luis Buñuel, 1970.

La fonda en la que nos hospedábamos, lejos de los hoteles convencionales, era casi siempre la “Posada de la Sangre”, donde Cervantes situó *la ilustre fregona*. La posada apenas había cambiado desde aquellos tiempos: burros en el corral, carreteros, sábanas sucias y estudiantes. Por supuesto, nada de agua corriente, lo cual no tenía más que una importancia relativa, ya que los miembros de la “Orden” tenían prohibido lavarse durante su permanencia en la ciudad santa.

Comíamos casi siempre en tascas, como la “Venta de Aires”, en las afueras, donde siempre pedíamos tortilla a caballo (con carnes de cerdo) y una perdiz y vino blanco de Yepes. Al regreso, a pie, hacíamos un alto obligado en la tumba del cardenal Tavera, esculpida por Berruguete. Unos minutos de recogimiento delante de la estatua yacente del cardenal muerto, en alabastro, de mejillas pálidas y hundidas, captado por el escultor una o dos horas antes de que empezara la putrefacción. Se ve esta cara en *Tristana*. Catherine Deneuve se inclina sobre esta imagen fija de la muerte. Después, subíamos a la ciudad para perdernos en el laberinto de sus calles acechando la aventura.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro*.

la orden de Toledo (1923-36)

José Juan Martínez Ballester

Vino de Yepes

Trabajo realizado a partir de los retratos colectivos de la Orden de Toledo

Les proponemos realizar este sencillo experimento de proyección virtual por medios analógicos (etélico-ópticos), consumiendo vino de Yepes y proyectando psicoimágenes sobre los muros en las calles de una noche toledana.

Para facilitar su labor y predisponerles favorablemente a este experimento, nos hemos tomado la libertad de etiquetar convenientemente una edición limitada de vino de Yepes de uva Malvar de la Sociedad Cooperativa del Campo de Yepes.



Exposición de productos con propósitos psicofísicos.
Detrás de izquierda a derecha: Salvador Dalí, María Luisa González, Luis Buñuel, Juan Vicens, Hinojosa; delante: Moreno Villa.



La Orden de Toledo, Venta de Aires, 1924.
De izquierda a derecha: Salvador Dalí, María Luisa González, Luis Buñuel vestido de cura, Juan Vicens, Hinojosa (fusilado durante la guerra); sentado: Moreno Villa.



Concentrése en un punto del centro de la imagen durante aproximadamente 30 segundos.

Después cierre los ojos e incline su cabeza hacia atrás.

Mientras parpadea, dirija su mirada hacia cualquier lugar donde quiera proyectar estas psicoimágenes sobre la realidad.

altavoz del frente (1936-1939)

Altavoz del Frente

Altavoz del Frente (Madrid-Valencia)

Documentos extraídos de la película *Earth Spanish*, de Joris Ivens, 1937 y ediciones proletarias editadas por el *Altavoz del Frente*, 1936-39



Comisión de Propaganda Confederada y Anarquista, cartel, México.



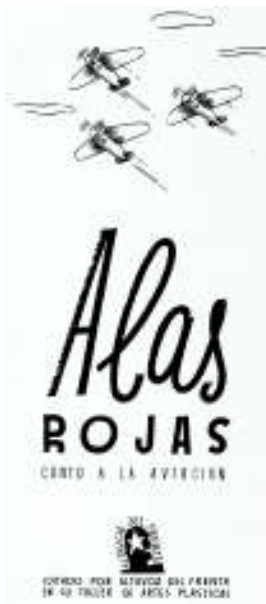
Camión-Altavoz en el frente del centro, 1937. El alcance del sonido se estimaba en 5 Km. Foto cedida por Asociación Línea XYZ.



Retablo Rojo, grupo de teatro de guerra del *Altavoz del Frente* en una actuación en las calles de Valencia, durante la guerra civil.

Grupo de agitación y propaganda surgido en el contexto de la Guerra Civil Española (1936-39), nacido a raíz de un servicio creado por *Mundo Obrero* del Partido Comunista, fue creado por César Facón en Madrid y se desplazó su sede a Valencia en 1937, coincidiendo con el traslado del Gobierno Republicano. Constituía todo un organismo propagandístico que tenía como referencia la revolución rusa y utilizó una gran variedad de medios e instrumentos para la defensa de la causa republicana: Exposiciones, agitación plástica en las calles, manifestaciones, camiones-altavoz blindados al frente, teatro de la guerra, boletines, carteles murales, trenes pintados, cohetes de propaganda, emisiones radiofónicas, ediciones de discos y partituras de canciones de lucha, etc. Sus técnicas iban desde la "predica exaltada" a las técnicas modernas de comunicación. Es de resaltar que colaboraron con este grupo de agit-prop muchos artistas: Miguel Hernández y Emilio Prados (poetas), Ramón Puyol (cartelista), Bartolozzi (escenógrafo), Carlos Palacio (músico), Francisco Mateos, "Cheché" y Macho (escultores)..., y se representaron obras de teatro de urgencia de Rafael Alberti, Irene Falcón, Isaac Pacheco, entre otros.

Desde el grupo hemos querido valorar este compromiso de los artistas por la causa social, donde se creó un diálogo entre la vanguardia artística y la popular. Hemos reconstruido alguna emisión radiofónica de Rafael Alberti ("Radio Sevilla"), la participación de los artistas en la Fallas Antifascistas de Valencia (reconstrucción incentivada desde el Gremio de Artesanos y Artistas Falleros), cohetes de propaganda para lanzar octavillas (que hemos contado con la colaboración de Pirotecnia Caballer), y finalmente por su interés histórico, con la recuperación de grabaciones históricas del Camión-Altavoz (extraídas de un film de la época) y su edición de discos de gramófono (con la aportación de un disco de gramófono por la Asociación Línea XYZ).



Carlos Palacio y Felix Vicente Ramos, *Alas Rojas canto a la aviación*, editado por el *Altavoz del Frente*.



Pegatina del disco mostrado abajo donde advierte "La impresión defectuosa de este disco es debida a las interrupciones de energía eléctrica durante un bombardeo", 1937.



De izquierda a derecha: Entidad Coral Obrera "La Violeta de Clavé" y Banda del Batallón Carlos Marx, *Canción del Frente Popular*, música de Hanns Eisler y letra de Bertolt Brecht y F.V. Ramos. Editado por el *Altavoz del Frente*. Disco cedido por Asociación Línea XYZ. Ernst Busch, *Lied der Einheitsfront*. Editado por Brigadas Internacionales, 1937.



altavoz del frente (1936-1939)

Fet D'Encarrec, Marisa Falcó y Paco Pellicer

Belem d'enguany

Trabajo realizado a partir del Grupo de falla del *Belem d'enguany*, 1937.

“Los barrios populares pequeños universos artesanos con vida propia recogen la herencia legítima de los Gremios y desarrollan la falla como cartel afirmativo de su vitalidad social, naciendo del hecho ese sentido universal del arte que hace de la improvisación popular una realidad gloriosa y original de Valencia.

El contenido crítico de las fallas iba adquiriendo, a través de su desarrollo, un cierto cariz político, cuyo alcance rebasaba ya los límites de la crítica local, de la política municipal, para dirigir su sátira envenenada hacia las esferas de la política”

Sentido popular y revolucionario de la fiesta de las fallas. Artículo de Josep Renau, 1937

Grupo de falla del *Belem d'enguany*, 1937, realizado por la sección “Art Popular” de la CNT: Vicente Canet, Modesto González, Fulgencio García, Enrique Vilar, Manuel Edo, José Sebastián, José Soriano, D. Archelós, R. Raga, Monzó, con la colaboración de Octavio Vicent y Vicente Rodilla. Este grupo ha sido reconstruido en el año 2000 por la firma FET D'ENCARREC, Marisa Falcó y Paco Pellicer. La obra ha sido cedida por cortesía del Gremio Artesano de Artistas Falleros de Valencia.



Alianza de Intelectuales per a Defensa de la Cultura. *Fallas Antifascistas*, Valencia, 1937.

altavoz del frente (1936-1939)

Laboratorio de Creaciones Intermedia y Pirotecnia Caballer

Cohetes de propaganda

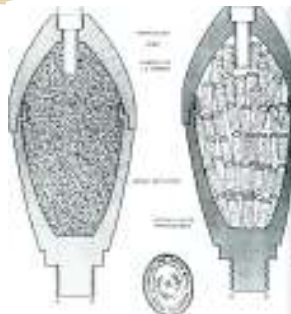
Trabajo realizado a partir de los cohetes lanzaproclamas y las octavillas de Rafael Pérez Contel.

La propia militarización de todas las actividades durante la guerra, llevó a la utilización de los cohetes destinados a la pirotecnia, a ser empleados para lanzar octavillas en el frente de guerra; esto era un uso no habitual ya que normalmente eran lanzadas desde aviones, excepcionalmente se usaron también naranjas, barquitos de papel, botellas a la deriva, papel de fumar, perros, etc¹. A los pirotécnicos de Godella y Bétera se les encargó la fabricación de estos cohetes lanzaproclamas donde debían alcanzar varios centenares de metros, que venía a ser la distancia entre las dos trincheras de los frentes contrincantes en las zonas estabilizadas. Uno de estos pirotécnicos, Vicente Caballer Calatayud² fue nombrado además Comandante por el general Miaja, y responsable del abastecimiento de toda la pólvora que el ejército republicano pudiera necesitar. Se construyeron cohetes de unas características especiales para este fin, realizando pruebas experimentales que ha continuación reseñamos en las propias palabras del dibujante y escultor Rafael Pérez Contel, encargado de realizar las octavillas:

"Después de un intenso estudio en el que se averiguó la cantidad de carga de materia explosiva para la propulsión y el peso de las octavillas, se convocó un ensayo general en el campo de alrededores de Godella. Recuerdo el enorme impacto que causó en todos los asistentes la que podríamos denominar prueba oficial de lanzamiento de los primeros cohetes en la Guerra Civil Española. Ya en pleno campo los pirotécnicos extrajeron de una caja que contenía 6 cohetes y tomando la tapa de la misma la colocaron con un ángulo de 60° -colocada de esta guisa la tapa serviría como rampa de lanzamiento- pues la tapa en la superficie interior llevaba sendos clavos de ojo, en sentido longitudinal, donde se colocaba la caña del cohete, quedando la cabeza del mismo apuntando hacia el cielo. Aplicada que fue la mecha y prendido en el cohete, se provocó un chisporroteo y el consiguiente impulso del mismo dejando al describir un ábaco en el cielo una estela luminosa. Al fin, después de breves segundos, explotó el cohete en lo alto del cielo cayendo una lluvia de octavillas. El invento funcionaba. Los asistentes caminamos durante un buen rato, un par de centenares de metros, comprobando que a esta distancia en el suelo aparecían octavillas".³

Con este éxito, los talleres de pirotecnia tuvieron trabajo en la fabricación de estos cohetes, así como los talleres gráficos de propaganda donde eran imprimidas las octavillas y dibujadas por artistas como Antonio Ballester, Eduardo Vicente, Francisco Carreño y por Rafael Pérez Contel, donde crearon originales para este fin.

A través de la iniciativa del grupo de investigación L.C.I. y de la Pirotecnia Caballer (familia de Vicente Caballer Calatayud, quién construyó estos cohetes), se ha llevado a cabo la construcción de nuevo de estos cohetes de propaganda, utilizando la reimpresión de una octavilla de la época en su interior y fabricándolos según los métodos antiguos, con la finalidad de ser lanzados durante la exposición y experimentar más de cerca el eco (visual, sonoro, oloroso y táctil) de esta experiencia narrada por Pérez Contel; y de la significación del arte y la comunicación propagandística en el contexto de la guerra.



Fotografía de Vicente Caballer Calatayud junto a un grupo de operarios. Este pirotécnico construyó estos cohetes de propaganda, hasta el punto que fue nombrado Comandante por el General Miaja. Después de la guerra fue encarcelado y tiempo después se le propuso la liberación, si decía su secreto de la pólvora, pero no cedió y murió en la cárcel.

Bibliografía

¹ Ver libro GRANDELA, José Manuel: *Balas de papel. Anecdotario de propaganda subversiva en la Guerra Civil española*. Salvat Editores, 2002

² Ver libro CASTELLANO, Andrés: *Historias de la Traca*. Ed. Denes. Valencia, 2001. pp. 358-363

³ Del libro PÉREZ CONTEL, Rafael: *Artistas en Valencia 1936-1939 Vol. II*. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 1986. pp. 566-570

altavoz del frente (1936-1939)

José Soler Interpretación, Miguel Molina y Leopoldo Amigo Adaptación sonora

Radio Sevilla

Trabajo realizado a partir de *Radio Sevilla* de Rafael Alberti, 1936.

¡Atención! Radio Sevilla.
Queipo de Llano es quien ladra,
quien muge, quien gorgojea,
quien rebuzna a cuatro patas.
¡Radio Sevilla! «Señores:
aquí, un salvador de España.
¡Viva el vino, viva el vómito!
Esta noche tomo Málaga;
el lunes, tomé Jerez,
martes, Montilla y Cazalla,
miércoles, Chinchón, y el jueves
borracho y por la mañana,
todas las caballerizas
de Madrid, todas las cuadras,
mullendo los cagajones,
me darán su blanda cama.
¡Oh, qué delicia dormir
teniendo por almohada
y al alcance del hocico
dos pesebreras de alfalfa!
¡Qué honor ir al herradero
del ronزال! ¡Qué insigne gracia
recibir en mis pezuñas,
clavadas con alcayatas,
las herraduras que Franco
ganó por arrojo en África!
Ya se me atiranta el lomo,
ya se me empanan las arcas,
ya las orejas me crecen,
ya los dientes se me alajan,
la cincha me viene corta,
las riendas se me desmandan,
galopa, galopa... al paso...
Estaré en Madrid mañana.
Que los colegios se cierren,
que las tabernas se abran.
Nada de Universidades,
de Institutos, nada, nada.
Que el vino corra al encuentro
de un libertador de España.»
¡Atención! Radio Sevilla.
El general de esta plaza,
tonto berrendo en idiota,
Queipo de Llano, se calla.



Queipo de Llano en *Unión-Radio Sevilla*, durante la Guerra Civil Española (1936-39). Las charlas de este general fueron famosas por su decisiva influencia que ejercieron en los medios de comunicación adversos republicanos. Radiaba tres charlas: a las diez de la mañana, tres de la tarde y diez de la noche, y cuando ya fue tomada por los franquistas Sevilla, estableció un equipo móvil y su charla se daba en los frentes de operaciones militares. Estableció un control de interferencias para que no se oyeran las emisoras marxistas o de emitir cuando éstas dejaban de hacerlo. Este general era famoso también por su chabacanería y su afición al alcohol, de ahí que el poeta republicano Rafael Alberti lo parodiara de esta manera en su poema. Este romance fue publicado en la revista *El Mono Azul* (1-octubre-1936) y reeditado después en el librito *El burro explosivo* (Ediciones del Quinto Regimiento, 1938). Con el mismo título Alberti escribió una pequeña obra teatral dentro del llamado teatro de urgencia, donde volvía incluir este romance a través del personaje-objeto *Speaker*. El grupo de agitación y propaganda *Altavoz del Frente*, en sus secciones de *Teatro de Guerra* y de *Radio*, representó y emitió obras de Alberti.

Ilustración satírica sobre *Radio Sevilla* aparecida en el nº 45 de *El Mono Azul*, 1936.

postismo (españa, 1945)

Miguel Molina, José Juan Martínez, Gema Hoyas y Pepe Romero

Nupcia postista

Trabajo realizado a partir de una *Nupcia Postista*, realizada en el estudio de *Chebé*, 1947

El *Postismo* (“el ismo que viene después de los otros ismos”) es un movimiento de vanguardia español que surge en 1945, la posguerra en España y el fin de la Guerra Mundial en Europa, y que marca el apéndice de la vanguardia histórica, como proyecto inconcluso, y de lo que queda de ella. Para algunos han definido el *Postismo* como “la manifestación sumamente euritmica de los elementos que componen el mundo sensorial” (Félix Casanova de Ayala), o para sus fundadores “la locura inventada” (Carlos Edmundo de Ory) o el “culto del disparate” (Eduardo Chicharro). Como lenguaje se desarrolló especialmente en la literatura (poesía y narrativa) y en la plástica (pintura); y aunque no encontramos un desarrollo en la música (sí exceptuamos los intentos de Ignacio Nieva), sí en cambio es fundamental este lenguaje para entender su poesía: “Es un movimiento que aspira a convertir la filosofía en música...”¹, o como dice Raúl Herrero “la musicalidad de los poemas postistas puede ser herencia del pasado modernista de Ory. Salvando las distancias, ambos ismos coinciden en el gusto por la sonoridad a través de la repetición fonética”². También es de destacar que el *postismo* revalorizó la sonoridad del lenguaje oral y popular del romance, el trabalenguas y de las jergas locales, y que poetisas como Gloria Fuertes (la única mujer *postista*) lo remarcó en sus poemas y su placer de contarlos, o también Gabino-Alejandro Carriedo en su inolvidable poema “Parábola del niño pródigo”.

Desde el grupo de investigación hemos querido señalar la importancia de este movimiento (muchas veces olvidado) y su contribución a la mitigada vanguardia española. Hemos creído interesante reconstruir parte de una “*Nupcia postista*”³ acaecida en el estudio de *Chebé* en 1947, donde envueltos en cortinas recitaban poemas fonéticos como los “*Poemas primitivos para ángeles*” de Jesús Juan Garcés, mientras los demás comían emparedados de queso manchego y vasos de sangría. Nuestra investigación, además, nos ha llevado a descubrir por sorpresa la hipótesis de “¿un *Postismo* en Valencia?”⁴ lanzada por el propio Carlos Edmundo de Ory, donde en los años 1950-52 se editaba en Valencia por Rafael Orozco una extraña revista llamada *El sobre literario*, que precisamente consistía en un sobre de cartas con poesías en su interior, y más fue nuestra sorpresa que entre sus colaboradores gráficos se encontraba el escultor José Esteve Edo, compañero y maestro de muchos de nosotros de esta Facultad.



L.C.I., *Nupcia Postista*, 2004.



Reunión *Postista* en el estudio de *Chebé*, Pasaje Alhambra 10, Madrid, 1948. De izquierda a derecha: Ángel Crespo, Carlos Edmundo de Ory, Gabino-Alejandro Carriedo y Eduardo Chicharro ‘*Chebé*’ (leyendo).



Tarjeta de visita *Postista*, 1945.

¹ En una entrevista realizada por Fernando Calatayud en 1949 a Carlos Edmundo de Ory y Ángel Crespo, recogida en HERRERO “CLAUDIO”: *Antología de poesía Postista*. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Pág. XVIII

² Op.cit. p. XXIX

³ Ver PONT, Jaime. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de Vanguardia*. Edicions del Mall. Barcelona, 1987. pp. 540-547.

⁴ En revista *INSULA* nº 511, julio 1989. pp.13-16



Prueba de *doublage* fotográfico realizadas al alimón entre Eduardo Chicharro y Gregorio Prieto, Roma, 1928.

POSTISMO

estética

enero 1945

ESPAÑA LANZA EL POSTISMO

¿No han visto nunca ustedes en una mañana de primavera, en la ciudad o en el campo, en la montaña o en la oficina, lo que vulgarmente se llama sol?

¿Nunca os ha despertado el calor de un alba o el grito de un camaleón enfurecido?

Nuestro Postismo no quiere ser un camaleón, y ni siquiera vuestra alba o vuestro sol; nuestro Postismo ya es todo esto.

Bajo el frío de este invierno madrileño, al calor de nuestra ima-

EL PODER CREADOR

por

W. Fernández Flórez

Página 11

ginación y nuestra sensibilidad, hemos dado vida al más tímidamente desgarrado de todos los *disinos*: el Postismo.

El último, el más nuevo, el mejor, el post y el ismo, el ismo y el post de todo lo que hasta hoy se ha dicho en materia artística. Movimiento plástic-literario de carácter vanguardista que sólo quiere dar a la moderna estética un camino y un sentido desde hace mucho perdidos y olvidados.

Con nuestro estandarte, en el signo de la belleza y de la fantasía, queremos cazar todo alcazar del pasado para volver este mundo de fácil decadentismo en un nuevo caudal de arte y de posibilidad creadora.

Somos un grupo de jóvenes poetas y pintores, pero queremos advertir que el Postismo no ha nacido de nuestra juventud, sino y exclusivamente de nuestras agitaciones y anhelos. Queremos brindar a todo amante del arte la ocasión



MANIFIESTO DEL POSTISMO EN ESTE NUMERO

para que encuentre su camino en el maravilloso mundo de lo espiritual, y para ello hemos sacado esta revista, a través de la cual podremos enseñar nuestras caras y nuestras verdades y acoger a cuantos quieran como nosotros tener la dicha de llamarse postistas.

Publicamos aquí también nuestro Manifiesto.

No queremos vuestra aprobación ni vuestro aplauso, sino vuestra atención. Lo publicamos para que no se nos venga con preguntas; las respuestas las hallaréis en las obras. Por él y con él escribimos y pintamos, soñamos y vivimos; nuestras esperanzas están detrás de sus palabras; en él hemos puesto todo cuanto para nosotros es verdad. La verdad de hoy, de estos años de innovaciones y de renovaciones, una verdad que nos ha da-

VANGUARDIA Y VUELTA AL ORDEN

por E. Lázaro Ferrari

Página 3

do el sentido de la belleza y la misma belleza. El arte de hoy es de hoy, tiene que ser de hoy y posiblemente de mañana; lo que no queremos es que siga siendo aque-

lla muerta doncella de faldas largas y de cabellos caballos que la actualidad artística y académica proclama para sí. No queremos despertar a nadie cuando ya nos hemos despertado a nosotros; no queremos empujar a nadie; no queremos querenciosos ni querellocos; queremos postistas.

¡Adiós, señores! Nuestra revista es vuestra, como vuestro es nuestro entusiasmo. Somos del mundo, así como el mundo es de nosotros; somos cuerdos, así como recuerdos, y cultos, así como ocultos. Lo que nunca podremos ser es amarillos u ovalados. ¡Viva el Postismo!

LA DIRECCION

epílogo

Mercedes Molina Alarcón *¿Adonde se habrán ido los cafés literarios? La vanguardia en los cafés de Madrid*
Investigación sobre los antiguos cafés literarios de Madrid, **Mercedes Molina**, **Miguel Molina**, **Gema Hoyas** y **Maximilian Magrini Kunze**.

"Desde el Romanticismo no se puede hablar de vida literaria en Madrid sin meterse en un café. Sustituían los cafés a los salones, casinos, ateneos y clubs, multiplicados unos y otros por una aristocracia y gente adinerada que se sentía orgullosa de alternar con ingenios; y por los políticos y líderes de cualquier estamento, que deseaban ser protagonistas de la conspiración, la creación o el acto de sociedad" (César González Ruano).

El café era, juntos, el salón, el club, el casino, la peña y el ateneo de los independientes, de los pobres. Era mucha y variada la oferta: cafés para toreros, cómicos, literatos, pintores, y otros plásticos, periodistas a dos velas, estudiantes famélicos,...

"En el café de **"Levante"** (Se ubicaba en la Puerta del Sol, 5) asiste Valle Inclán ya sin su brazo, con su eterna barba de chivo, siempre gesticulante, malhumorado, espectacular; Jacinto Benavente en el café **"El Gato Negro"** (Se ubicaba en la calle del Príncipe nº 1), con bigote y perilla y perfil acerado siempre dispuesto a poner un estrambote a una conversación; y en torno a ellos toda una balumba de bohemios, hasta un tal Barinaca que aseguraba haber conseguido empeñar una merluza muda" (Pío Baroja).

La Sagrada Cripta de "Pombo"

(Se ubicaba en la calle Carretas, nº 4, actualmente Consejería de Presidencia)

Ramón Gómez de la Serna fue el introductor en España de la vanguardia, en 1909 tradujo el "Manifiesto futurista", "Lo que dijo Marinetti ante un automóvil lo habíamos dicho ante una maquinilla de afeitar", fundó la revista "Prometeo". Y tenían lugar sus tertulias en torno a "la sagrada cripta del café "Pombo", llamadas tertulias sabáticas y banquetes pombianos: cena de los "románticos", banquete a "Don Nadie" (con una bella carta de Unamuno), banquete a Ortega y Gasset, cabalgata de los editores, disfrazados de Reyes Magos...

No era del todo una tertulia cafeteril, pues era difícil la conversación con puntos de vista diferentes. La mayor parte del tiempo monopolizaba la conversación Gómez de la Serna, y en su despedida antes de marcharse a Buenos Aires, Federico García Lorca le hizo una broma, no dejándole tomar la palabra durante toda la noche, algo que era muy difícil tratándose de don Ramón.



Portada de Pombo, hacia 1923.



Consejería de Presidencia, antiguo Café Pombo, 2004.

Greguerías

La greguería es una sentencia ingeniosa y en general breve que surge de un choque casual entre el pensamiento y la realidad: "son sólo fatales exclamaciones de las cosas y del alma al tropezar entre sí por pura casualidad". El propio inventor, Ramón Gómez de la Serna, la define esquemáticamente del siguiente modo:

Metáfora + Humor = Greguería.

La imagen en que se basa la greguería puede surgir espontáneamente, pero su formulación lingüística es muy elaborada, pues ha de recoger sintética, ingeniosa y humorísticamente la idea que se quiere transmitir. De ahí que Gómez de la Serna, al hablar de sus greguerías, dijera:

"Hay que dar una breve periodicidad a la vida, hay que darle instantaneidad, su simple autenticidad, y esa fórmula espiritual que tranquiliza, que atempera, que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu, es la Greguería. (...) Es lo único que no improvisa nunca."



Portada del Café de Pombo.



Consejería de Presidencia, 2004

Greguerías cafeteriles:

"Yo en rebeldía con la regla académica pongo mayúscula a CAFÉ salón de la holganza espiritual, sitio en que dilucidar lo divino y lo humano, punto de cita con la vida pública que lleva la fecha de nuestro tiempo."

"En el café se apura con gusto "el cáliz amargo de la vida", frase que nunca será más oportuna que ante una taza de más café que leche".

VELADAS ULTRAÍSTAS

A semejanza de los dadás y las iniciadoras del futurismo, y en la dificultad de mostrarme por medio de obras individuales, los ultraístas se sintieron atraídos por la "acción directa", por la curiosidad temeraria de enfrentar personalmente la "bestia fiera" del público. Sin que entre ellos hubiera ninguno dotado de los puños combativos de un Marinetti o la impavidez de un Tristan Tzara, les seducía la intervención polémica y humorística. Ya antes, en 1919, se había celebrado una velada ultraísta, en el Ateneo de Sevilla, pero en palabras de Guillermo de Torre "no rebasó los caracteres de uno de tantos "recitales" poéticos. Los de Madrid aspiraban a algo diferente, menos protocolario, más sorprendente y combativo, pero ese espíritu no se logró, según Guillermo de Torre: "De ahí el paso decepcionante que tanto por debilidad de los que estábamos en el escenario como por cierta apatía de los espectadores, nos dejaron las veladas que se realizaron. Todos, actores y auditores, éramos demasiado serios, sin que se creara la atmósfera de simpatía, o mejor la animación polémica que hubiéramos deseado."

"VL TRA es una ráfaga de aire puro que entra en una rancia habitación soñolienta".

Tertulia Literaria del café Colonial

(Se ubicaba en la Puerta del Sol, al inicio de la calle de Alcalá, actualmente se encuentra un autoservicio de comida preparada)

Un momento cumbre, en el nacimiento del Ultraísmo, está representado por un diálogo de café, mantenido entre Xavier Bóveda y Cansinos Asséns, que fue publicado en forma de entrevista, realizada por el primero al segundo, en *El Parlamentario* y en la revista *Cervantes*.

Cansinos Asséns, figura conocida en los medios literarios madrileños, con una obra de creación y de crítica ya abundante, gran erudito y políglota, dirigía la tertulia literaria del café Colonial, a la que asistía un buen número de jóvenes con grandes inquietudes artísticas. De esta tertulia saldría, a finales de 1918, el referido manifiesto ultraísta y la entrevista de Xavier Bóveda, en estos términos:

"Nos citamos en el Colonial y en la noche de nuestro sábado. Cansinos, como siempre, fue puntual a la cita.

Con él hablamos de diversas cosas, y, sobre todo de literatura. Como nuestros lectores saben, Rafael Cansinos Asséns es hoy el más ameno y admirable de los críticos literarios... Lo viejo es su obsesión su pesadilla, su tormento... Lo viejo de rehuirse."

A raíz de esta entrevista se redactó el primer manifiesto ultraísta, con la intención de rebasar en cada zona estética las cotas alcanzadas y buscar siempre nuevas formas. Y este afán fue tan prodigioso que la juventud literaria se lanzó a la conquista de sus objetivos. El primer paso fue la publicación del manifiesto *ULTRA*, que reprodujo casi toda la prensa madrileña y la principales revistas literarias con inquietudes renovadoras.

El Gran Café Social de Oriente

(Se ubicaba en la Glorieta de Atocha, actualmente Cervecería Restaurante "Dorna" de Cocina Gallega, Tapas y Pizzería)

Rafael Barradas, pintor colaborador de las revistas ultraístas y creador de su propio movimiento el *Vibracionismo*, se traslada de Barcelona a Madrid y funda en este café presidido por la estación de Atocha su tertulia que era conocida como "de los alfareros", por ser la mayoría de los asistentes colaboradores de la revista ultraísta "*ALFAR*".



Tanqueta blindada de la Guerra Civil al lado del *Café Colonial*, *Café Universal* y el *Bar Flor*.



Furgoneta blindada de seguridad al lado de los desaparecidos *Café Colonial*, *Café Universal* y el *Bar Flor*, 2004..



De izquierda a derecha: Cervecería, restaurante Dorna, 2004 y Rafael Barradas: *Café y Cervecería Social de Oriente*. Años 20

Tanto este local y los personajes que lo poblaban, como el espacio urbano que lo circunda, fueron convertidos en motivo de su obra por el pintor, que residía en las proximidades.

Barradas retrató a la mayoría de los protagonistas de la vida literaria española, y más en concreto de los miembros del movimiento ultraísta, la mayoría de sus retratos realizados en tinta china.

EL "POSTISMO" EN EL "CAFÉ CASTILLA"

(Se ubicaba en la calle Infantas, actualmente un hotel de lujo)



Interior del antiguo *Café Castilla*, actualmente un hotel de lujo.



Interior del *Café Castilla* (Foto Díaz Casariego)



De izquierda a derecha: Exterior del antiguo *Café Castilla*, 2004, Hotel de lujo en construcción. Exterior *Café Castilla*, antes de su demolición

En este café de Madrid nace el "Postismo" hacia comienzos de 1945, las triangulares tarjetas de visita repartidas en dicho café con el nombre de los tres fundadores: Chicharro hijo ("chebé"), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, dejan constancia de su creación.

Formaban parte de una peña llamada "Versos con café" y hacían incursiones en el "*Café Gijón*", donde bullía la "juventud creadora" y su "Garcilaso".

Algunas de sus actuaciones consistían en llegar al café con las chaquetas al revés, los calcetines en los bolsillo, a guisa de pañuelo, o calzando sus manos como guantes y una calavera o algo parecido bajo el brazo. Se subían sobre una de las mesas y comenzaban a emitir un extraño recitado de guturaciones y gorgoritos entre rítmicas convulsiones de todo su cuerpo. Incluso recitaban poemas de un supuesto poeta ruso llamado Serjovich que se lo habían inventado, pero que los tertulianos creían incluso haber leído cosas de él. Tiempo después, Félix Casanova de Ayala (que había asistido al recital) le preguntó: "...pero si no existe ruso ¿de quién eran los poemas?", Edmundo de Ory le contestó "Postismo, hijo mío".

Bibliografía

- BONET, Juan Manuel. DICCIONARIO DE LAS VANGUARDIAS EN ESPAÑA 1907-1936. Alianza Editorial. Madrid, 1999
- BONET CORREA, Antonio: LOS CAFÉS HISTÓRICOS ESPAÑOLES. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1987.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael: LA NOVELA DE UN LITERATO. Ed. Alianza, Madrid, 1982.
- DEL RÍO LÓPEZ, Ángel: LOS VIEJOS CAFÉS DE MADRID. Ediciones La Librería. Madrid, 2003.
- DE TORRE, Guillermo: ULTRAÍSMO, EXISTENCIALISMO Y OBJETIVISMO EN LITERATURA. Ed. Guadarrama, 1968.
- DIAZ, Lorenzo: MADRID: Tabernas, botillerías y cafés: 1476-1991. Ed. Espasa Calpe, 1992.
- EL ULTRAÍSMO Y LAS ARTES PLÁSTICAS. Catálogo de la exposición del IVAM, Valencia, Junio 1996.
- ESPINA, Antonio: LAS TERTULIAS DE MADRID. Ed. Alianza Tres. Madrid, 1995
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: POMBO. Visor, Madrid, 1999.
- GOLDBERG, Roselee, PERFORMANCE ART. Ediciones Destino. Barcelona, 1996.
- HUGNET, George: UNA AVENTURADA. Ed. Júcar, Madrid, 1973.
- JUEGOS SURREALISTAS. 100 Cadáveres exquisitos. Catálogo de la exposición en el Museo Thissen, Madrid, Noviembre 1996 - Febrero 1997.
- PONT, Jaime: EL POSTISMO. UN MOVIMIENTO LITERARIO DE VANGUARDIA. Edicions del Mall. Barcelona, 1987
- REYES, Alfonso: TERTULIA DE MADRID. Ed. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1949
- SARMIENTO, Jose Antonio: LA POESÍA FONÉTICA. Ed. Libertarias, Madrid, 1991.
- VELASCO ZAZO, Antonio: FLORILEGIO DE LOS CAFÉS. Librería General de Victoriano Suárez. Madrid, h. 1945.
- VIDELA, Gloria: EL ULTRAÍSMO. ESTUDIO SOBRE MOVIMIENTOS POÉTICOS DE VANGUARDIA EN ESPAÑA. Ed. Gredos. Madrid, 1971
- V.V.A.A.: FUTURISMO O FUTURISMO. Ed. Bompiani, Milán, 1986.
- V.V.A.A.: MOVIMIENTOS LITERARIOS DE VANGUARDIA. Biblioteca Salvat. Navarra, 1976.

textos traducidos

Inglés

Javier Sanz Fernández

It is of great interest that a research group from our university shares the results of their work with the university community as well as with all citizens. This allows us a closer knowledge of the different types of research carried out in our setting and a better understanding of their contributions and relevance. Thus, the Exhibition hall of the Vicerrectorado de Cultura of the UPV becomes an open forum between us and the world, where art and science get together.

This exhibition lets us recover and appreciate part of our modern cultural heritage, which - although still recent - has been lost or incomplete due to different circumstances. However, the remakes and current approaches of the group *Laboratorio de Creaciones Intermedia* lead us to reconsider in the present those innovating aspects appeared in the avant-garde age of the first half of 20th century.

I am pleased to see that this exhibition has managed to integrate those fundamental aspects that should always go side by side: research and creation, art and science.

Ángela García

Art and research have always been an inseparable pair without which creation would not be the same as it would become repetition, serialization... Search is inherent in art and the latter cannot be understood without the former.

The search, in this case, is the objective of a team of professors from the Department of Sculpture who work with a defined methodology and a predictable trajectory. Theirs is not the search in the customary solitude of the artist's studio, but multidisciplinary teamwork.

The research that originated this exhibition has also another nature: historical recovery connected with vocation; but not only the fact of recovery itself but the recovery aimed at the delight and knowledge of art, the educational work underlying any activity performed by the *artist-professor-researcher*.

This educational dimension, from an artist's perspective, entails an additional interest, - the exploration connected to creation - and makes it suitable for our students, direct and natural beneficiaries of the university actions, and society in general to which we serve, as it offers the opportunity to view this contribution as a tool to gain knowledge of an age and a specially fruitful period of artistic creation like the European historical avant-garde movements.

Our congratulations to this group of professors/researchers of the *Laboratorio de Creaciones Intermedia* for allowing us to know a reality through the remake of another one, in an attempt to evoke its meaning and significance in the past.

Elías M. Pérez García

Our faculty has continuously and firmly demonstrated its commitment to work and innovation. All of us together have managed to propose an educational and

research framework capable of establishing itself with authority in the present and look forward to a complex and changing future. The academic challenge of the European convergence, besides presenting a methodological renovation at all educational levels, shall deal with a redefinition of the art education in this common educational space and, shall approach a map of the different art disciplines by resolutely proposing a close relationship between them. We have already outlined and walked a great deal of this journey. In this sense, our Faculty has been permeable and I should say outstanding for years, as we have been clearly committed to interdisciplinarity in terms of educational contents and have carried out several activities with other artistic, cultural, social and productive spheres.

Similarly, the artistic proposals of the last century have passed along different fields without respecting the borders between the different disciplines. Today more than ever, artworks correspond to a creative project and to their capacity to invoke the appropriate means, without being restricted by usual discipline divisions. The Faculty of Fine Arts, and the research groups of the different Departments, are making a considerable effort to understand and make the present understandable, with a clearly creative vocation to allow us participate in its design. We have been trying for years to create and provide the academic structure and the laboratories that allow teaching, experimentation and investigation in these interdisciplinary practices of different languages and media. It could not be otherwise in an institution like the University, which must participate actively in the analysis and in the construction of contemporary knowledge.

The research group "Laboratory of Intermedia Creations" ("Laboratorio de Creaciones Intermedia") is the natural inheritor of an uninterrupted experiment started at the end of the 1980's, when some professors and research assistants gathered around a common interest in the development of the concept of sculpture, especially regarding its relation with audio-visual media. With scarce means, a lot of illusion and the sensitivity of the Department of Sculpture, at that time enthusiastically and excitingly thrown into an innovative experimental plan, which allowed, encouraged and channeled the individual and collective energies in an integration project. From that original "Laboratory of Audio-visual Techniques" (later on "Sculpture and New Technologies"), we still have the intensive experience of several projects, in which together with to the interest by the kinetic and ephemeral art, etc. was the use of video, photography and computers at different moments and processes of the artistic creation. They dealt with terms that nowadays are usual such as video installation, sound spaces, photo-sculpture, and also virtual, robotic sculpture, interaction, etc. Ambitious projects in which the illusion to investigate and to experiment was not generally balanced with the availability of technological infrastructures, but as it fortunately happens, the lack of means did not prevent the development of some highly interesting proposals.

The exhibition proposed by the group "Laboratory of Intermedia Creations" ("Laboratorio de Creaciones Intermedia") is the material and the dissemination of the results of a research work of several years, which attempts to display some pioneering works belonging to an historical context and some risky and committed artistic movements with the construction of the future understood as a whole of form and content. The construction of history leads to great silences, it necessarily implies a synthesis exercise that shows the fragments considered more relevant, but those fragments are the visible exponent of a great submerged mass of time experimentation usually forgotten or restricted for the experts' detailed view. The exhibition makes visible (and audible) a series of works which, as they cannot be easily classified into a specific discipline, or by its experimental degree or temporal character, have not been easy to consider as a museum object, but without a doubt, they collaborated in the expansion of the field of what is possible in the field of art and culture, without forgetting the vocation of some of them to also influence the scope of politics and society. The exhibition proposes also to break the silence of these proposals by remaking them (not restoring them, since there is no other material but the documents for their execution or the documentation of their performance). This is, therefore, an exhibition that as it constructs again, brings the objects to the present and makes their sounds audible. A necessary and meticulous research work, but also creative and suggestive, with a clear objective to divulge and ideologically committed as it confronts with the present time some of the fundamental values of the vanguard. Before a work of this nature, materialized in a exhibition of these characteristics, we must be able to learn, enjoy and value what we still owe those artists who pledge in the first half of the century to an extension of the artistic concepts clearly committed to the currents of their time.

Emilio Martínez

Interdisciplinary research and the "Laboratory of Intermedia Creations" ("Laboratorio de Creaciones Intermedia")

In recent years, and curiously enough coinciding with the integration of Fine Arts at the University level, there has been an irreversible update process of art teaching in accordance with the evolution itself of plastic arts. The Department of Sculpture of the Faculty of Fine Arts of Valencia has played a decisive role in this process by promoting **interdisciplinary** elements increasingly more frequent in artworks. Sculpture has been one of the disciplines that has experienced a deep transformation process from the 1960's to now, which has entailed a good starting point to cope with what Krauss called in the beginning "the expanded field of art". We have currently confirmed that this was not but a principle of new "expansions" including spheres, concepts and places of action in accordance with our new cultural reality and where the burst of new technologies will be a new and determining element for the work of art.

This process has been carried out with the complicity and encouragement of the group of professionals of the Department of Sculpture, who individually or collectively have striven for this attempt, by developing lines of work and future prospects. The research group "Laboratory of Intermedia Creations" ("Laboratorio de Creaciones Intermedia") is, in this sense, an essential referent.

Parallel to their educational activities, university departments have the

responsibility to carry out research and produce knowledge, the main goal of the university, together with the dissemination of that knowledge. **Research** as a fundamental activity in the education of arts, clearly appears in interrupted programs of modernity, like Bauhaus at its time. In our context, it has not been recognized adequately until the integration of the university education of the arts, not so long ago. Since then and until now, a continuous work has been developed, and now it seems to be ready to start showing its results. *The Laboratory of Intermedia Creations* has been there from the beginning, making up a workgroup, investigating in the wide field of artistic creations based on the confluence of several disciplines and different technical means. At the same time, they have gone deeply into specific lines of research like the use of sound elements in artworks, and the study of devices and sound-generating machines.

At present, in the field of art, we are facing the challenge of the constant adaptation to the changing situations of the current scene that have entailed the burst of **the new technologies**. Innovations appear so fast that we seem to witness a time of prodigies never before experienced in the history of culture. We glimpse the horizon of upcoming prospects and speculate on the future. We experiment with the tools provided by the application of new technologies to art. We think in terms of future and we are not ourselves but the future of the generations that preceded us and also thought like us in terms of future. This time circle brings us closer to the ultimate sense of proposals like this one presented by the "Laboratory of Intermedia Creations", taken from the sometimes neglected historical avant-gardes, pushed into the background by more conventional works, more suitable for the commercialiation of the artistic object.

This project of reproduction of sound and art works from the European historical avant-garde movements, which would delight museums, collectors and art lovers, prepared by the group "Laboratory of Intermedia Creations", has also the virtue of interpreting with topicality the pioneering spirit of those ideas and provides us with a fundamental tool to confront the stimulating challenge of the burst of new technologies in today's cultural production and in the future.

Marina Pastor

Research and avant garde

There are frequent discussions about the regulation and the meaning of research in the field of the Arts, which threaten the art's epistemological statute that articulates the different theories of art we know today. The different conceptions that correlate the artistic task and knowledge were never so controversial as in the avant-garde age, in which research became experimental and in which the different fields that lay out the aesthetic opened to other ways of rationality, an opening-up widely dealt with in the discussion itself between modernity and postmodernity, to a certain extent finished today, before the pretension to consider avant-garde proposals as capable or not capable of laying out an unfinished project that will have to still be considered or definitely abandoned.

The beginning of the new millenium seems to have obviated the controversies that marked the publications by intellectuals at the end of the 20th century, and focused the attention on the concept of culture as visual culture, and consequently on the concept of artist as producer of knowledge from the gestation of an interdisciplinary knowledge that finds a difficult position in the university educational frameworks, but that seems to be able to invent a new

semantic field for the term research. In this interdisciplinary field we understand that the project presented by the group "Laboratorio de Creaciones Intermedia" finds its sustenance, to the extent that it claims a work related to the visual, audio-visual, sound, Literature, Philosophy, etc., and in which specialists from the most varied fields have collaborated.

Following Foucault's archaeological method and according to the tremendous confusion derived from the transformation of our societies into information societies, whose knowledge generates and produces technology, the research project presented here has made the search and research of sources compatible with innovation and creativity itself, this latter understood as the opening-up of group as well as individual possibilities and mitigating the usual tension between the so-called industrial societies and the present post-technological societies, from a renewed concept of time that exceeds its linear and immediate character. Therefore, the exhibition that summarizes part of the results of a much broader research is not only aimed at offering new senses and fresher approaches to less known projects which remained in writing, since this was one of the conditions to select the works to be carried out, but the acquisition of the capacity to move between the version and the perversion, from the acquisition of a form of historical awareness, involved in the archaeological method itself, which takes us as historical beings unable to revive an age just as it was lived by its contemporaries. It is evident that we know the current position of avant-garde works and their position beyond their original pretensions, which we cannot obviate). However, they also relinquished to the absolute individualization of the references that characterize postmodernity. This method also strives to investigate those works which have enlightened a new period or movement but most of them remain unknown. This is how the concept of antecedent renews in research itself, and is even extended to some artists and projects not included in the great manuals and encyclopedic dictionaries and that only by an apparently random historical selection and the rush of our age have made us forget or leave aside in the application of the logic of a conceptual added value. Thus, this research is also structured not only from the best known avant-garde movements and those least known, but also considers what makes each work more peculiar and original, those features that make it valid beyond the mere repetition of the topic and the general characteristics according to what we consider a given movement.

Our societies are also characterized by the tension between the global and local. This is why it has examined the presence of Spanish and Valencian avant-garde artist from approximately the first half of the century and the own idea of Europe, allowing us to get over that historical amnesia that has characterized and characterizes the national scope beyond the believed reconciliation that involved the transition and focus on a field where very few specialists have worked and that remains stored in the bookcases of our memory: Here also many intellectuals silenced by the dictatorship produced avant-garde projects before the actual or intellectual exile to which the conceptual scene of the dictatorship relegated for forty years. Now it is perhaps time to use, give voice or pervert the senses of those projects and conceive avant-garde movements from the vanguard, and update research over and over again in the informational spiral. Therefore, research has to be necessarily complemented with the term innovation, a category that is essential in the introduction of this exhibition and in the results of the research and search that the members of LCI and their collaborators have carried out

In sum, this exhibition offers us only one synthesis of the results, what is shared is the product of a much further knowledge. We are invited to discovery, to transform ourselves into archaeologists of our own history and rediscover its hidden senses, because sharing a research project means producing knowledge and not converting knowledge into a product, it involved to start a public debate on meaning, the distribution of a semantic and interpretative added value, and describe in depth and from all the angles of an interdisciplinary knowledge, a new form of investigation, that which invites us, as spectators, to research.

Miguel Molina

... a dream project

The exhibition of the research group "Laboratory of Intermedia Creations" ("Laboratorio de Creaciones Intermedia") (L.C.I.), presents the results of the research project "*Historical avant-garde Sound Art works (1909-1945): a remake*" approved by this Polytechnical University of Valencia in 2002 and completed in 2004. This link is the main reason to show this work in the Exhibition hall of the UPV Vicerrectorate for Culture. which allows us to share it with our university community. Our project, a dream two years ago, is coming true now. Once completed, we needed to transmit it to the people close to us, those who believed from the beginning that it was possible and necessary.

After two years of research and meetings, of quiet and noisy enjoyments, which have come along the ups and downs of our daily life..., but there was always some spare time to share a common complicity as a group, which provided us with the energy to advance and keep the project going. One of the achievements of a project is that it demands to share something more than a space, a greeting or a task.

One of the main reasons to have chosen this research topic is because we believe as artists, professors or former Fine Arts students, that sound language has come closer to visual arts throughout the history of art and specially in the historical Avant-garde. Now it is usual that the different artistic languages coexist simultaneously, and that the current graduate studies of the Faculties of Fine Arts include not only the new image processing technologies, but also Sound Art in its own independent and interdisciplinary dimension, not necessarily subject to the image, but sometimes generating it.

Another reason to propose this project is that a great deal of the background of the use of sound in art is lost or destroyed, given the experimental character of many of these initiatives and the difficult years of the period between the wars. The result of all this is that the essential material of the works has been preserved only partially (drawings, photographs, pamphlets or written documents), which does not allow to see and listen to them in their greatest dimension, just as they should be. This is what led us to recover this cultural legacy so as to be able to hear and touch it.

That research effort of avant-garde artists, who have been our spiritual guides, motivated us to start the recovery of their concerns and discoveries that have been the basis for many experimentations nowadays. To give shape and sound again to those sketches, images or thoughts, involved to rethink their utopia and

confront it with the present. For our research group it also entailed the origin of the concept of intermedia, of those hybrid artistic practices that open new possibilities of creation and communication.

The period of the works to reconstruct is between two noteworthy dates: 1909 and 1945, which correspond respectively to the first Futurist manifesto (movement with a clearly avant-garde project of transformation of all the spheres of life despite its contradictions) and to the publication of the first manifesto of a Spanish avant-garde movement, *Postismo*, which fostered what was left of the previous avant-gardes, and which also dealt with the sonority of language, with aspects and attitudes that were developed later on in the post-modern age. This date is also the end of World War II, which affected all the spheres, and art was not an exception.

We wanted to deal not only with the works of the great movements (Futurism, Dadaism, Bauhaus, Surrealism), but also with other less known European movements (Hungarian Activism or Portuguese Surrealism) or Latin-America (Veidrinismo, Diepalismo, Simplismo, Creacionismo...) and Spanish (Ultraismo, La Orden de Toledo, Postismo...), to finally pay special attention to Valencia (through *Altavoz del Frente*) which was also in the vanguard of the battlefield, through the commitment of intellectuals in the 1936-39 Spanish Civil War.

In the process of reconstruction of the works chosen we have found the antecedents of many present artistic manifestations, such as Depero's futurist "motor-noise systems" and his sound sculptures; the gramophone record manipulations by Moholy-Nagy; Hindemith and Ernst Toch with their concrete music and the work of DJ's; the public actions of the Berlin Dada artists and their social activism; the descriptions of Russolo's book "*The Art of Noise*" with the sound landscape or the use of the *sampler* in electroacoustics; the escapes without destination of the *Orden de Toledo* created by Buñuel, Lorca, Dalí or Alberti with *the Teoría de la Deriva* by the situationists..., and many other examples that have allowed us to discover the origin of current concerns, although the context and the sense have changed.

Throughout this journey we have counted on the collaboration and enthusiasm of many people who have helped and participated in the accomplishment of the project, like for example to carry out Foregger's "*mechanical dances*"; those who have offered their voice to recite phonetic poetry in different languages; those who invited us to visit the streets of Toledo and listen to the nuns singing at six o'clock in the morning; also the people of the historical archive of futurism in Italy who kindly and patiently contributed to our enthusiastic search..., and certainly, the pleasure to listen to an old lady's anecdotes on futurist Fortunato Depero in the café *Due Colonne* in Rovereto, who overcome by emotion told us about the noises and whispers of "*Depero, my friend...*". This research has allowed us to find other surprising facts like when we found out that in Valencia, during the postwar period, there was a group of friends called *the Flying Bicycle* (because they all flew to other places) and the literary group that emerged from it that was very close to Postism. They published several modest publications in the shape of an envelope called the *Literary envelope*, where they put together poems and drawings, where

one of its collaborators was our colleague and master Jose Esteve Edo, the sculptor. Thus, feeling the echoes of our friends so close has been one of the main results of this project.

Miguel Molina Alarcón

Remaking, recreating or revisiting the resonance of avant-garde sound art (version or perversion?)

Nowadays, *Sound Art* is no longer a strange term; it is already included in the new dictionaries of Modern Art and many exhibitions in museums and galleries contain it in their titles. This has led to its subsequent theorizing and of course to the creation of a differentiating product for the artistic market (it is no longer a volatile sound for a concert hall, but the sound turned object/concept for a gallery or museum).

In Arts, practice is always before theory, since it was just thirty years ago (end of the 1970's) when *Sound Art* was first used, and that does not mean that it did not exist previously, it is just that as it happens with languages - it is necessary to write about it, establish a differentiating grammar that grants its own place and specificity, although its result comes from a crossbreeding (a characteristic of the identity of any artistic medium). Therefore, previous terms were used as adjective extensions of recognized artistic media: musicalism, phonetic poetry, sound sculpture, absolute cinema, graphic or visual music, audio-installation, etc.

If we search for the origins of this practice, we will hardly find it in kinetic art only or in the Historical avant-garde itself, because any sound expression in the past could not be separated from the architectonic space, from its links to sculpture, painting or any other visuality of the context (either political, religious or social) where this sound was performed. Thus, an example like a medieval cathedral, could be conceived as a great artistic installation, where we could affirm that it is related to Sound Art, Performance, Assemblage, OpArt, Food Art, Public Art..., or even the five senses. Perhaps, historiography has presented a compartmentalized study of the arts that offers a quite different meaning to us than if we studied it in its own relation and conjunction.

The truth is that there has always been a reciprocal communication and influence of all the arts throughout history, although the specialization itself has separated its study and education. Precisely, one of the reasons to initiate this research project in the context of this University and specially from the Department of Sculpture of the Faculty of Fine Arts of Valencia, is to recover a language the sound language in its close relationship with the language of visual arts. The old nineteenth-century dichotomy between space and time arts has to be broken to liberate their own space-time transgressions. Over the last years, the teaching of the language of sound has progressively been incorporated in Fine Arts Studies, not only by the new audio-visual and multimedia technologies, but by its links with other arts: sculpture, painting, performance, installation, public art..., which, in addition, in some centers has its own entity like Sound Art (from *material* to art *matter*).

Another cause that encouraged us to undertake this research project to remake artistic-sound work from the Historical avant-garde is that it has survived to our time due to the lack of pieces of this nature. There are several reasons: one refers to the fact that sound needs to use a score or to be recorded, which in many of these cases is lost and or it was never recorded (taking into account that the recording technology of these years was very limited and restricted); another reason is due to the experimental character of the materials used, which often escaped to the traditional materials of painting and sculpture (assemblies, sceneries and wardrobe for ballets and theater plays, and public performances), and they were only used for that moment, and then forgotten or destroyed, and not valued at first by collectors. It is necessary to consider also that these years correspond to the inter-war period, where a great deal of these artistic movements were persecuted or had to leave the work to the chance of events.

After the second half of the 20th century, contemporary art museums and art collectors, realized that many representative avant-garde works were lost. A smaller art began to be valued, like magazines, manifestos, pamphlets..., decisive to understand the sense of the avant-garde. They contained reference to works and decisive manifestations of the avant-garde project that had disappeared. First, the artists themselves were asked to reconstruct their work, in order to ensure the value of the author. A clear example is the *ready-mades* by Marcel Duchamp, where most of the objects he found between 1913 and 1917 were lost, although given their industrial character some of the series could be replaced, the difference was marked by the artists' signature. In 1964, in the peak of Pop Art (also called Neo-Dada), Arturo Schwarz makes a signed edition of thirteen of his *Ready-mades*, in multiples of eight units, to be exhibited and sold in his Gallery of Milan. This allowed that different museums or private collections could have one of his toilet bowls or bottle carriers, key works of the twentieth-century art. This initiative - between heritage recovery and commercial operation - could be understood by many people as contradictory with the initial anti-artistic character for example of his *Fontaine* toilet bowl in the exhibition of the *Indépendants* (1917). But an artist does not live on concepts only, and Duchamp had to survive in difficult years - to a large extent - by working as a broker of his avant-garde friends' works.

In these years, other essential modern art works were reconstructed, not necessarily sculptures or paintings, but spaces created by the artists themselves which for different reasons had been destroyed, like El Lissitzky's *Proun Environment* created in 1923 and reconstructed in 1965 for the Van Abbemuseum of Eindhoven; *the Flower Room* (1925) by Theo van Doesburg, reconstructed in 1968. In other occasions remakes have been made from photographs, drawings or films like the machine of electrical illumination *Das Lichtrequisit* (*The Light-Space Modulator*, 1922-30) by Moholy-Nagy, which was made in 1970 by the MIT (Massachusetts Institute of Technology, USA) under the supervision of Laszlo Moholy-Nagy's widow. Later on, in the 1980's, we should highlight the reconstructions of Vladimir Tatlin's reliefs made for the Annelly Juda Fine Art of London, and the Merzbau 1 called *The cathedral of Erotic Misery* (1920-36) by Kurt Schwitters, located in his studio of Hannover, a space constituted by materials found constantly progressing, but which was destroyed during a

bombing in World War II. On the occasion of an exhibition in the Sprengel Museum of Hanover in 1988, this space was recreated by Peter Bissegger following the advice of Ernst Schwitters (artist's son). We should also highlight the reconstruction of the room where *the First International Dada Fair* was presented (1920) in the Berlin gallery of Dr. Otto Burchard, key event in the proclamation of Dadaism as a universal and influential concept. From the study of photographic documents of the event, as well as from the printed images in magazines or the works that had survived, the reconstruction was carried out in 1988 by Helen Adkins, in collaboration with Hanns-Rudolf von Wild (technical management, architecture) and Michael Sellman (art direction, pasquinades). This reconstruction was made for *the Berlinische Galerie* of Berlin where it is permanently exhibited.

So far, we have referred to plastic reconstructions, assemblages and creation of spaces, which have thrown light to understand the origins of the art of the installation and the use of new materials, but if we focus on the works where sound language has been used simultaneously to visual language, we find fewer examples (if we disregard the musical analogies in painting or sculpture), because the documentation that has arrived to us has been more restricted, specially as previously noted by the lack of sound recordings or the nonexistence of a score, given their frequent extra-musical character. Some initiatives have centered specially on the reading of phonetic poetry, which as it was published in books of poems, magazines and pamphlets, could be read years later by their own authors. This is the case of Dada artists Raoul Hausmann and Richard Huelsenbeck who in the 1950's and 1960's recorded the sound poems they had recited in the Dada sessions between 1916-1920. The attempt to recover all the legacy of the avant-garde sound poetry in the same dimension as it was conceived led contemporary poets to rescue from the silence the origins of this poetry that served them as thread to their differentiating present proposals. In this sense we should highlight the poet Arrigo Lora-Totino, who gathered in his anthological edition *Futura, poesia sonora* (Milan, 1978), the interpretations made by futurist, Dada, Zaum, Simultaneist...poems, until reaching the contribution of current sound poetry, made by the authors themselves. Regarding the initiatives in Spain, we should emphasize the early 1980's by the group *Glotis* - composed by Javier Maderuelo, Maria Villa, Fernando Palacios and Llorens Barber among others - with their series of radio programs called "*phonetic poetry and musics*", where they performed phonetic Dada and Italian futurist poems; also in Valencia, the visual poet and performer Bartolomé Ferrando, interpreted in those years - as a performance - sound poems by Dada artist Hugo Ball (whose original recording is not available). Currently, the greater availability of facilities for sound recording allows to know phonetic poetry in the same dimension conceived by the author, although these media no matter how perfect they are - are different to live performances, which has caused that several sound poets use it as one more creative element, and incorporate its possibilities of voice manipulation by the recording systems and electronic processing (this current is called *Text Sound Compositions* and it was already developed in the 1960's and 1970's in Sweden and in the U.S.A.)

Apart from sound poetry, the most innovating and experimental works from other fields like music, radio, invented instruments, theater or performance, have

arrived to us fragmentarily. One example is the music of the futurist movement, whose scores and sound documents that have survived do not reflect the radical nature of its texts and manifestos. This does not explain that they did not know how to apply it; for example with Luigi Russolo's *Intonarumori*, an experimental instrument created by himself and Ugo Piatti, whose functioning had to be explained in the book *The Art of Noise* (key work to understand Sound Art), was used in several concerts, but did not survive World War II. The only 78 rpm recording is commercial and the *intonarumori* was left as an anecdotal background of a conventional orchestra. It was necessary, on the occasion of an exhibition about L. Russolo in 1977 (organized by G.F. Maffina), to take the initiative to reconstruct his *intonarumori*, which was finally carried out by M. Abate and P. Verardo for the ASAC Biennale di Venezia. This allowed to interpret the only existing score by L. Russolo (fragment of *Awakening of a City* - Risveglio di una città -, published in Lacerba in 1914). This reconstruction and performance (though limited) has served - in turn - to confirm the influence and rupture of futurist proposals. This can also be applied to Marinetti's pieces for the Radio, his *Five Radio Syntheses* of 1933 have been reinterpreted later on, and is a precursor in the use of silence and sound collage.

But not everything has been historical reconstruction, there have been other initiatives that have attempted to update these proposals with the contemporary view, to take them out of their museum display cases and give them new meanings. This avant-garde revisiting has taken place especially when there is a historical recording of the author and the objective is not to interpret what was interpreted, but to provide a new validity with our time. An example of this is the *Ursonate* (1922-32) by Kurt Schwitters. This key piece in phonetic and Dadaist poetry was recorded by the author in the 1930's, and the objective was not to repeat it, to do again what had been done, it is a piece in process, in continuous evolution as his own work was, changing throughout a ten-year period (like his *merzbau*). The participant artists in the *SchwittCD* are the results of the 12-hour long event entitled "MERZmuseum", made in September 1999, as a contribution to the project "Art Barns", and with the collaboration of the Kunstradio of Austria. The accomplishments were broadcasted by different media, from a private Webcam, by telephone or via snail mail, creating as a whole a *merz online* (or *Merzmuseum*) that reflected the simultaneity of different media, as Schwitters worked in the past. His work was reinterpreted with the greatest freedom by updating his work with new points of view, from *nonsense* to the cyberspace.

Another example in this line is Walter Ruttmann's work *Weekend* (1930), a pioneering piece of the beginning of the sound cinema, where the author used optical sound film - just begun to be used in filmmaking- to make a "film for your ears", since there were no images but the film-like assembly of recorded sounds he heard in a weekend, the work was conceived to be radio broadcasted. With this piece, Ruttmann transfers to sound his research on the pure cinema (music for the eyes), resulting in an antecedent of concrete music, the sound landscape and also of the combination of different sound sources. This led different DJ's to pay a tribute with new *Weekend remixed* - based on Ruttmann's work.

With all these referents, which range from reconstruction to recreation of the avant-garde movements, our research group has initiated this project with the purpose of recovering other artistic-sound works that we believe essential and pioneering of what we called today Sound Art, and that are as well, the antecedents of an Intermedia Art, aimed at new means of expression, arisen in the own interrelation between the different disciplines.

Different criteria have been used in the selection of the works; in the first place that these sound pieces were lost or destroyed and that they had not been reconstructed previously, if they ever existed, so that we could offer another interpretation. Secondly, that the works to reconstruct contained new aspects in their contribution to Sound Art and which somehow they were antecedent of present movements: sound landscape, radio art, disc manipulation, public activism, phonetic poetry, sculpture and sound installation, etc. We also believed appropriate to include in a CD some unpublished sound documents made by the avant-garde authors themselves, with the purpose of presenting with more detail these original contributions. Likewise, we have introduced other reconstructions of the vanguard not carried out by us (like the futurist opera *Victory over the Sun*), given the interest of the work resulting from a collaborative work of poet, musician and plastic artist. Indeed, this collective connection has extended in our project as we have had the collaboration of people and organizations external to the group, which has enriched and improved it. Without them it would have not been the same.

With the avant-garde movements we have tried to recover some *-isms* not very well known and give them their voice (specially in the Spanish and Latin-American context), since we think that they have been silenced in many anthologies for example of sound poetry and we were indebted with them.

Our research work has ranged from the search of the original sources - as archaeologists- so as to approach from these fragments (drawings, texts, photographs, testimonies) the imagination of their reconstruction, with the difficulties of a present context which is not the same, and with means that can hardly be the same. This process - between ideological and technical - has involved a trip of reflection and rethinking, of discovering and feeling in our hands and ears the influence of the passion to take part and open its sounds, as if they suddenly came back to life.

Between the reconstruction and the recreation or from the version to the perversion, we have taken special care to respect the authors; perhaps we have reinvented them without intention, with our interested view. Our approach intended to give them back their voice, and continue the debate, because where there is noise there is life - said Russolo- and the whisper teaches us to know how to listen to what remains unnoticed.

Miguel Molina Alarcón **Futurism (1909-1944)**

For many authors, the futurist movement clearly initiates the concept of artistic Avant-garde, understood as a direct intervention in society to transform and

change it, according to new programmatic models expressed in their manifestos. In fact, it is noteworthy that the first *Futurist Manifesto* by Marinetti was published outside Italy, in an important newspaper like *Le Figaro* in Paris (20 February, 1909), art and politics capital at that moment. With this public and international action in the mass media, it gives his manifesto a capacity beyond the merely artistic circle. Therefore, later manifests were produced from art to all the spheres of life: from the manifestos of artistic renovation of painting, sculpture, theater, music, cinema..., to the manifestos of social change in politics, war, machines, radio, clothing, food, etc. Their politics and artistic affiliations range from anarchism to fascism, and their volunteer enlistment in war, though not justified, has to be understood as a will to ally with the transforming agents of history, to take to its ultimate accomplishment their avant-garde ideas, to be the first in the fast destruction of the past (military and artistic vanguard tend to be confused). Conflicting positions, like the Russian futurists in favor of the Bolshevik revolution or the Dada artists who deserted from the war, are among their committed and militant positions.

The inclusion of this movement in our project is essential, since they are the initiators of many aspects that later on have been developed in Sound Art: phonetic poetry (with Marinetti's *parole in libertà* and Depero's *onomalingua*), noise (concept and practice initiated in Russolo's "*The Art of Noise*"), public actions (futurist performances and other shows before the audio-performance), invented sound-producing machines (like Russolo's *intonarumori*, *rumoroarmonio* and *arco enarmonico* or the motor-noise systems by Depero and Balla), and also radio art (with Marinetti's *radio syntheses* or Depero's *Liriche radiofoniche* (*Radio Lyrics*))

Some examples of these works have been preserved, but many of them have not survived or we only have their reference from drawings and photographs. The recovery of some lost works began after the 1970's, such as Luigi Russolo's *Intonarumori* (noise instruments), which were destroyed during World War II and in 1977 the Archivi delle Arti Contemporanee della Biennale di Venice organized an exhibition on Russolo's work and for the occasion, the curator, Gian Franco Maffina, had five out of the twenty-one intonarumori reconstructed according to the author's original plans. This served to interpret some fragments of Russolo's score *Risveglio di una città* ("Awakening of a City"). Regarding phonetic poetry, Arrigo Lora-Totino most widely compiles and recites the poems left by futurists (Marinetti, Balla, Depero and Farfa) in his anthology *Futura/ poesia sonora* (Cramps Record, Milan, 1978). With respect to music, Daniele Lombardi has mainly rescued the preserved scores and has interpreted them, although most of them are piano compositions, not giving a clear idea of the innovations attempted; however, the group *Russolo Ensemble* has tried to introduce in its concerts other instruments like the *intonarumori* and the *arco enarmonico*, besides giving character of futurist show, although not reaching the degree of provocation of futurists. Plastic-sound assemblies have been reconstructed to a lesser extent, except for the *Completo Plastico Colorato Motorumorista di scomposizione a Strati* (1915) by Depero made by the *Atelier Guillaume di Parigi* from a photograph, but many other lost works are left and are only referenced in drawings, texts and photographs.

For that reason, our research group believed appropriate to recover some of

these works, in order to understand and appreciate in its widest sense the integration of its form, movement and sonority. We have carried out the reproduction of several motor-noise arrangements by Fortunato Depero, upon consulting the material preserved in *the Archivio of '900 and Center Internazionale Studi sul Futurismo of the Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART, Italy)*, which has allowed us to study the drawings and annotations made by Depero himself. We are very grateful to Carlo Prosser of *the Archivi Storici* of the MART, who has lent us for this exhibition two of the motor-noise reproductions made by him.

We have also carried out some reinterpretations of the work examples that Balla and Depero refer to in their manifesto *Futurist Ricostruzione dell'Universo* (1915) of which there are no pictures left, but that the members of the group have considered as the result of "*experienced emotions*".

Other works reproduced correspond to the wardrobe used in ballets and futurist theater, which integrated plastics, sound, body and movement. We have collected drawings, paintings and in some cases photographs, of the ballet *Anihccam del 3000* (1924) with their onomalinguistic declamations, and the sketches of some of Depero's motor-noise gloves for the dancers. We have also scheduled the design of pajamas for the guests of a Fillia's tactile menu.

Another important aspect refers to the contributions of the new mass media used by futurists, like the radio. We have performed some of the radio scripts written by Depero in his *Liriche Radiofoniche* (1934) and in his pioneering work of the use of the telephone in the onomalinguistic poem "Incroici Telefonici" (around 1916). We have added the declamation of some postcards by Giacomo Balla, as precursor of Mail Art and the concept of sound postcard. With these works we tried to complement those already interpreted on the radio *Cinque sintesi radiofoniche* (1933) by F.T. Marinetti.

Finally, we have recreated a Futurist Evening from the sound documents preserved of Marinetti, Balla and Cangiullo's declamations, as well as from a variety songs by Rodolfo de Angelis, all this with the current recording of the sound ambience of the café *Giubbe Rosse* of Florence frequently visited by futurists and of the insults they provoked.

We have believed suitable to include also the contribution of futurism in other countries, such as Portugal with Jose Almada-Negreiros who made several public manifestations in cafés and theaters with his manifestos, and incorporated his original voice and recreated the atmosphere of where it was made.

Balla Depero

The Futurist Reconstruction of the Universe, 1915

Published for the first time in a loose leaf of *the Direzione* of the Futurist Movement, Milan, 11 March 1915.

With the Technical Manifesto of Futurist Painting and the preface to the catalogue of the Futurist Exhibition in Paris (signed by Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), with the Manifesto of Futurist Sculpture (signed by Boccioni), the Manifesto of the Painting of Sounds, Noises and Smells (signed by Carrà), with

the volume Futurist Painting and Sculpture by Boccioni and Carrà's Warpainting, pictorial Futurism has succeeded in the course of six years in progressing beyond Impressionism and in solidifying it, proposing plastic dynamism and the molding of the atmosphere, interpenetration of planes and states of mind. The lyrical appreciation of the universe, by means of Marinetti's words-in-freedom and Russolo's Art of Noise, combines with plastic dynamism to provide a dynamic, simultaneous, plastic and noise-ist expression of the universal vibration. We Futurists, Balla and Depero, seek to realize this total fusion in order to reconstruct the universe making it more joyful, in other words by a complete re-creation. We will give skeleton and flesh to the invisible, the impalpable, the imponderable and the imperceptible. We will find abstract equivalents for every form and element in the universe, and then we will combine them according to the caprice of our inspiration, creating plastic complexes which we will set in motion. Balla initially studied the speed of automobiles, thus discovering the laws and essential line-forces of speed. After more than twenty exploratory paintings, he understood that the flat plane of the canvas prevented him from reproducing the dynamic volume of speed in depth. Balla felt the need to construct, with strands of wire, cardboard sheets, fabrics, tissue paper, etc., the first dynamic plastic complex.

1. Abstract.

2. Dynamic. Relative movement (cinematographic) + absolute movement.

3.-Extremely transparent. Because of the speed and volatility of the plastic complex, which must appear and disappear, light and impalpable.

4. Brightly colored and extremely luminous (using internal lights).

5. Autonomous, that is, resembling itself alone.

6. Independent, that is to say, seemed only to itself.

7. Transformable.

8. Dramatic.

9. Volatile.

10. Odorous.

11. Noise-creating. Simultaneous plastic noisiness with plastic expression.

12. Explosive, elements appear and disappear simultaneously with a bang.

The free-wordist Marinetti, when we showed him our first plastic complexes, said enthusiastically: Before us, art consisted of memory, anguished re-evocation of a lost Object (happiness, love, landscape), and therefore nostalgia, immobility, pain, distance. On the contrary, with Futurism art has become action-art, that is, energy of will, optimism, aggression, possession, penetration, joy, brutal reality in art. (e.g. onomatopoeia; e.g. intonarumori = motors), geometric splendor of forces, forward projection. Therefore Art becomes Presence, a new Object, the new reality created with the abstract elements of the universe. The hands of the traditionalist artist ached for the lost Object; our hands longed for a new object to create. That is why the new object (plastic complex) appears miraculously in yours.

MATERIAL CONSTRUCTION OF THE PLASTIC COMPLEX

MEANS NEEDED: Colored strands of wire, cotton, wool, silk, of every thickness. Colored glass, tissue paper, celluloid, wire netting, every sort of transparent and bright material. Mechanical and electrical devices; musical and noise-making elements, chemically luminous liquids of variable colors; springs, levers, tubes, etc. With these means we will construct:

ROTATIONS

1. Plastic complexes rotating on a pivot (horizontal, vertical, oblique).

2. Plastic complexes rotating on several pivots:

a) in the same direction, with different speed;

b) in opposite directions;

c) in the same and opposite directions.

DECOMPOSITIONS

3. Plastic complexes which break up: a) into volumes; b) into layers; c) in successive transformations (cones, pyramids, spheres, etc.).

4. Plastic complexes which break up, talk, make noises and play music simultaneously.

DECOMPOSITION ONOMATOPOEIA

FORM + EXPANSION SOUNDS

TRANSFORMATION NOISES

MIRACLE MAGIC

5. Plastic complexes that appear and disappear: a) slowly; b) with repeated rate (in scales); c) with unexpected explosions. Pyrotechnics - Water - Fire - Smoke.

The discovery infinite systematic invention

Using complex, constructive, noise-producing abstraction, in short, the Futurist style. Every action developed in space, every emotion felt, will represent for us a possible discovery.

EXAMPLES: Watching an airplane swiftly climbing while a band played in the square, we had the idea of **plastic-motor-noise music in space** and the **launching of aerial concerts** above the city. The need to keep changing our environment, together with sport, led us to the idea of **transformable clothes** (mechanical trimmings, surprises, tricks, disappearance of individuals). The simultaneity of speed and noises inspired the **rotoplastic noise fountain**. - Tearing up a book and throwing it down into a courtyard resulted in phono-moto-plastic advertisement and pyrotechnic-plastic-abstract contests - A spring garden blown by the wind led to the concept of the Magical transformable motor-noise flower. - Clouds flying in a storm suggested buildings in noise-ist transformable style.

The futurist toy.

In games and toys, as in all traditionalist manifestations, there is nothing but grotesque imitation, timidity (little trains, prams, puppets), immobile objects, stupid caricatures of domestic objects, antigymnastic and monotonous, which can only cretinize and depress a child. With plastic complexes we will construct toys which will accustom the child:

1) to completely spontaneous laughter (through absurdly comical tricks);

2) to maximum elasticity (without resorting to thrown projectiles, whip cracking, pin pricks, etc.);

3) to imaginative impulses (by using fantastic toys to be studied under a magnifying glass, small boxes to be opened at night containing pyrotechnic marvels, transforming devices, etc.);

4) to the continual exercise and sharpening of his sensitivity (in the unbounded realms of acute and exciting noises, smells and colors)

5) to physical courage, to fighting and to war (with gigantic, dangerous and aggressive toys that will work outdoors). The Futurist toy will be very useful to adults too, keeping them young, agile, jubilant, spontaneous, ready for anything, untiring, instinctive and intuitive

The artificial landscape

By developing the first synthesis of the speed of an automobile, Balla created the first plastic ensemble. This revealed an abstract landscape composed of cones, pyramids, polyhedrons, and the spiral of mountains, rivers, lights and shadows. Evidently a profound analogy exists between the essential line-forces of speed and the essential line-forces of a landscape. We have reached the deepest essence of the universe and have mastered the elements. We shall thus be able to construct.

The metallic animal

Fusion of art + science. chemistry, physics, continuous and unexpected pyrotechnics all incorporated into a new creature, a creature that will speak, shout and dance automatically. We Futurists, Balla and Depero, will construct millions of metallic animals for the greatest war (conflagration of all the creative energies of Europe, Asia, Africa and America, which will undoubtedly follow the current marvelous little human conflagration).

The inventions contained in this manifesto are absolute creations, generated entirely by Italian Futurism. No artist in France, Russia, England or Germany anticipated us by inventing anything similar or analogous. Only the Italian genius, which is the most constructive and architectural, could invent the abstract plastic complex. With this, Futurism has determined its style, which will inevitably dominate the sensibility of many centuries to come.

Torbjorn Hallberg.

Rotating Plastic Complex. (Plastica Complessità girante), 1914.

Investigating Depero's motor-noise machine by Torbjorn Hallberg.

MATERIAL CONSTRUCTION OF THE PLASTIC COMPLEX

MATERIALS NEEDED: Colored strands of wire, cotton, wool, silk, of every thickness. Colored glass, tissue paper, celluloid, wire netting, every sort of transparent and bright material, fabrics, mirrors, sheets of metal, colored tin-foil, every sort of gaudy material. Mechanical and electrical devices; musical and noise-making elements, chemically luminous liquids of variable colors; springs, levers, tubes, etc. With these means we will construct:

ROTATIONS

1. Plastic complexes rotating on a pivot (horizontal, vertical, oblique).

2. Plastic complexes rotating on several pivots: a) in the same direction, with different speed; b) in opposite directions; c) in the same and opposite directions.

(Fragment extracted from: **Balla Depero** futurist abstracts **Milan**, Published for the first time in a loose leaf of *the Direzione* of the Futurist Movement, Milan, 11 March 1915. Included in the book *La mirada nerviosa* de Francisco Javier San Martín, Diputación Foral de Guipúzcoa.)

PROCESS OF INVESTIGATION AND CONSTRUCTION.

T.H: In the manufacturing process I have used metallic connecting levers, metal bearings, and plastic to make the device/machine.

By means of a mechanical gear, solved in spite of its complexity in a motor-noise solution. Generating a zigzag sound coming from the friction of the levers of both metallic cones. Springs, levers, and tubes complete the formation of **Rotating Plastic Complex** (Complessità plastica girante), 1914. **Depero's** machines are predefined in themselves, concepts that turn out to be a clear antecedent of what is interdisciplinary and multimedia.

Pilar Crespo Ricart

A spring garden: The noises of nature and life.

This work proposes the intuition of the "Magical transformable motor-noise flower".

It is not an interpretation, it is not a version, it is not a reconstruction, it is an intuition that starts from Balla and Depero's proposals of their Futurist Reconstruction of the Universe in Milan, on 11 March 1915, and the sensations of our own experience in Valencia, during the spring of 2004.

Balla and Depero in their Futurist manifesto mention dynamic plastic complexes, with their definition and their material construction, with the means and their forms. And they describe their creative methodology and say: "The discovery infinite systematic invention Using complex, constructive, noise-producing abstraction, in short, the Futurist style. Each action developed in the space, each experienced emotion, will be for us the intuition of a discovery. Example: A garden in spring under the wind allowed us to intuit the **Magical transformable motor-noise flower**

But when reading this proposal we cannot forget Russolo with his manifesto *The Art of Noise* in 1913 and his reflections on "the noises of nature and life" in his 1916 book also entitled *The Art of Noise*. He distinguishes between the noises of nature and those of a modern city to make us understand that in both cases we can find complex and rhythmical noises.

Nature without noises would be completely silent, and he mentions the thunderclap; the wind with its whistles and howls; rain, calm and perpendicular with its monotonous rhythm, with its *crescendo* and *diminuendo* of intensity by the increase or decrease of the amount of water that falls, or when accompanied by wind this controls, dominates and gives its rhythm to water falling, pushing it with violence against the walls, the windows, the glasses; the water that represents in nature the most frequent cause, most varied and richer of noises with the symphonies of the sea, cascades with their deep noises, a spring and a brook with their small and diverse noises; in the forest, the leaves with the different noises that are distinguished in the way different trees shake, black poplars with their eternal perpetual motto, weeping willows with their long and delicate shuddering, cypresses vibrate and sing, oaks and plane trees have abrupt and violent agitations followed by unexpected calm; they not only give different timbres to different trees, these timbres are different according to the season, thus, in spring very delicate tenuous murmurs, in summer harder rustlings, tangled, complex, in autumn dry noises, crackling and metallic.

And a noisy modern city in which to hear noises from the morning to the night and more noises, in which Russolo says, the ears need moments of rest and silence. He mentions cars like most immense, the most varied source of noise; and he adds that generally in the places where continuous noises are produced (streets, offices) there is a low background noise, continuous, independent to a certain extent of the varied rhythmical noises that are produced. The street is an endless source of noises:

rhythmical movements of different horse trotting, the violent starting of car engines when others have reached a speed tone, the rhythmical swingings of a carriage with wheels covered with iron compared to the almost liquid slide of automobile tires.

And it is not the same to hear it from the ground or from a second or third floor. Or hearing at night the great and solemn breathing of a sleepy city. He also mentioned other sources of noises like the numerous and varied factories, the machines with quiet electrical motors of simple and regular rhythmical movements, which produce a gorgeous continuous purring, or those of complex movements like the printing presses; the street cars and the noises of cables of the electrical power supply, the locomotives or the complex noises of a train in movement; the noises that we can find in our house like those of the water pipes, gas, heating; or the small noises like the tick-tock of a clock.

Spring is a season, as Russolo says, in that the murmurs are tenuous and delicate with respect to other seasons, but they depend on the place and the day in which they are produced. In order to carry out the work I have tried to impregnate myself with that spring and the best way I thought was to visit during the days of this season different gardens and to observe different flowers and perceive the noises heard. And every day a garden is visited and a different flower is observed for a while. This happens day after day, garden after garden, flower after flower. No day is equal, as no garden and no flower are the same. There are gardens in which the noises of nature are almost not heard and those are the noises of life, those of the city, those that receive protagonism. And in others the silence of nature is interrupted by the continuous noise of the background. But always, the garden has sounded like a score in which the noises of nature and life were harmonized.

The smooth heat of a sunny day, the humming of a bee, the mechanical brooms of the gardeners, the spurt of an irrigation hose, the trills of the doves, the crane of a nearby construction site, the cars that sound and are quiet at the pace marked by the traffic light, the squeak of the swinging of a swing, uniform and persistent rain, the shouts of the children in the playground of a school, the crunching on gravel of someone walking, the engine of a bus waiting at its stop, a sawmill, frogs croaking, dog barking, the leaves hitting under the wind of an orange tree, a loquat and a palm tree, the clattering of the cars on a paving ground, the trilling of birds, hitting of kitchenware, the whispers of a conversation, the crickets, a bicycle passing over some loose tiles, an airplane and a motorcycle, the hurried dripping of a drinking fountain. But not only there were noises, all the senses were activated, the sense of smell, touch, sight... and I was impregnated with sensations, which step by step and with my thoughts in the notebook, allowed me to better understand the proposal of the Magical flower.

Then, the aim was to carry out a work from the experience, of futurist style and

with the mechanic and electrotechnic means. A fixed camcorder recorded for five minutes a flower and the noises around while I perceived noises, smells, colors and sensations, the questions, the doubts on how to build the plastic complex arose, but the experience and the intuition have gradually shaped it. In the catalogue as well as in the exhibition, we see an image of rotation and decomposition. The plastic complex in the catalogue is structured around a horizontal axis of sequence and is reversed when arriving to the end. The decomposition in layers that the image transforms allows to synchronize the different times from every sequence. In the exhibition, the horizontal sequence of grid simultaneously shows each one of the spaces and time of each day, flower and garden. The pivot of noise allows to disturb, stratify, and transform these images by turning them into an auditory constructive complex, abstract and expecting that they become for each one of us the intuition of a discovery.

Gema Hoyas Futurist Tactilism

The Italian futurism was characterized by its proposal of a "multi-sensorial art and especially theater, which is the predecessor of the most current interaction-oriented research.

The untiring search for new ways of art and the faith in its capacity to transform society had to reconsider the obligatory relationships that the work kept with the public. Colors, lights, sounds, tactile surfaces and smells are elements to consider in artworks with the intention to awake the spectator's asleep perception, to offer them stimuli and a new and dynamic world.

In this context we would like to emphasize the futurism's claims to include touch in art, specially the proposal of the Art of Touch. As it was not possible otherwise in such a context, its references go along with references to image and sound, sometimes by exclusion (art of the independent touch) or by synthesis (theater).

On January 11 1921, Filippo Tommaso Marinetti, presents a new futurist manifesto, *Il Tattilismo*, which proclaims the *Arte del tatto* (Art of Touch).

Obviously, Marinetti does not attempt to invent tactile sensibility, but to reorient it. He rejects what he considers the traditional association of touch with morbid eroticism, and claims a recovery of tactile sensibility as conductor of thoughts and intensifier of communication between human beings. "(...) human beings speak to each other with their mouths and with their eyes, but do not achieve a true sincerity because of the lack of sensitivity of the skin, which is still a mediocre conductor of thought."

But Marinetti expects a possible education of the sense of touch. Thus, he prepares brief instructions to start sensitizing the skin, and creates an educational Scale of the sense of touch, which is a scale of tactile values at the same time, and based on that distinction of tactile values, he invents different tactile boards and proposes different applications.

After he underwent an intensive cure himself, which as he describes, attempts to locate the confused phenomena of will and thought in different parts of his body and specially in his hands, Marinetti proposes for the education of the sense of touch the following:

1. "It will be necessary to keep your hands gloved for many days, during which the brain will attempt to condense in them the desire for varied tactile sensations.
2. To swim underwater, in the ocean, trying to distinguish tactilely the braided currents and different temperatures.

3.Enumerate and recognize every evening, in absolute darkness, all of the objects in the bedroom.

4. It was precisely with giving myself over to this exercise in the underground darkness of a trench in Gorizia, in 1917, that I made my first tactile experiments.

He also proposes the distinction of tactile values. These values are grouped in two scales, one flat and the other with volume. The scale of tactile values or educational scale of touch created by Marinetti, is as follows:

In this cataloguing, there is a significantly increasing evolution of the tactile values related to form (from plane to volume) and temperature (from cold to hot). The tactile values that need to mention objects, as well as those that refer to the skin or hair, appear in the second scale of volumes, which reveals an increase in complexity of those aspects of tactile perception related to the world of the subject and the three-dimensional object.

Marinetti supports his argumentation with the conception of tactile boards, tactile pillows, tactile sofas, tactile beds, tactile shirts and dresses, tactile rooms, tactile streets and tactile theaters. From these means for the development and education of perception, they emphasize the tactile boards and the theater, which we will describe next.

The proposal of tactile boards is diversified and would be synthesized as follows: - Simple tactile boards are harmonic or antithetic combinations of the catalogued values that would be presented in conferences on the Art of Touch contactilations, as he calls them.

- Abstract or suggestive tactile boards, also called hand journeys, have arrangements of the values that allow hands to wander over them following a succession of suggestive sensations at a rhythm regulated by exact indications.

- Tactile boards for opposite sexes, involve the existence of a different sensibility in men and women, and they set out for the joint valuation of sensations. - In the tactile boards for improvisations "Parolibere" (words in freedom): tactilists express aloud in parolelibera, improvisation the different tactile sensations transmitted by their hands. Marinetti's notion of light/darkness in these experiences of tactile sensations is noteworthy. For the new initiates that they still do not have trained their tactile sensibility, he proposes to be blindfolded. For those already with experience it is preferable to be surrounded by the light of a projector. He bases this preference for light on the excessive introspection of darkness: "But, as for the true tactilists, the full light of a projector is preferable, since darkness has the drawback of concentrating sensitivity into an excessive abstraction."

From all of them we only have evidence of an abstract tactile board created by Marinetti, entitled Sudan - Paris. It is described by himself in the Manifesto of Il Tattilismo as follows: (...), contains, in the part representing Sudan, rough, greasy coarse, prickly, burning tactile values (spongy material, sponge, sandpaper, wool, brush, wire brush); in the part representing the Sea, there are slippery, metallic, fresh tactile values (silver-coated paper); in the part representing Paris, there are soft, delicate, caressing tactile values, hot and cold at the same time (silk, velvet, feathers, down).

The idea of the Tactilism was already implicit in the proposals of previous manifestos. They point out to an environmental simultaneity that causes the total sensorial participation of the spectator: La pittura dei suoni, rumori e odori (Carrá,

1913), Le analogie plastiche del dinamismo (Severini, 1913); Il vestito antineutrale (Balla, 1914); Ricostruzione futurista dell'Universo (Balla and Depero, 1915); or later on La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali (Azari, 1924).

The progressive transgression of traditional art genres and the tendency to the total work of art in the sense of a total annexation and environmental implication is expressed in the Ricostruzione futurista dell'Universo (Balla and Depero, 1915). Later on, La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali (Azari, 1924), retakes the topic of the analogies and recommends the resource at all the levels of sensibility.

We considered that Marinetti's statements in Il Tattilismo: "The Tactilism created by me is clearly distinct from the plastic arts. It has nothing to do with, nothing to gain from, and everything to lose by association with painting or sculpture." are a reaffirmation of the sense of touch. Painting or sculpture, subordinate the tactile values to visual values, for that reason Marinetti wants to avoid any confusion or attempt to restrict the term tactilism to one or another artistic discipline. However, we will see that the specific reference to tactilism is gradual and constant after its "invention" and the publication of the manifesto.

Tactilism, extended to theater, claiming the polydimensional theater, and the futurist and tactile theater synthesis. The Manifesto of Futurist Synthetic Theater (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915) already attempts to eliminate the preconception of proscenium and sends networks of sensations between the scene and the public. In the Total Theater for the Masses, Marinetti gathers the ideas by Piscator and Gropius, and outlines a theater space capable to synthesize all the forms of expression of the futurist scene, from simultaneity to tactilism, from ruidismo to chromium-light games. The complex device he proposed had to include several simultaneous scenes in which the spectators could participate, separated from the circular scene of the center by an a great tactile and smell tape.

Tactilism, as Marinetti conceived it, affected multiple spheres, and what has been described regarding theater, was expanded to poetry and cooking. Benedetta, futurist artist and Marinetti's wife, made graphical and tactile poems. Marinetti and Fillià in 1932, published La cucina futurista. This includes a tactile Menu, formula of the futurist aeropainter Fillià. Introducing the sense of touch even in food, reflects -something typical of the Avant-garde movements - how the intentions to transform what is established are to be extended beyond the artistic scope, to the rupture of the everyday conventions. In this menu, it should be pointed out two aspects that identify the idea of maximum sensibilization to the tactile sensations that Marinetti proposed with Il Tattilismo. The first aspect refers to darkness. The manifesto had described that for the first attempts of education of the sense of touch it was preferable to cover your eyes, however, for the experienced tactilist it is preferable the total light of a projector, since darkness produces the disadvantage of concentrating too much sensitivity on an excessive abstraction. There are two situations of light and darkness in this menu for beginners. The same number of covered tactile pajamas will have been prepared for the banquet - made of different materials: sponges, corks, shavings, silks, etc. - as guests. Each guest, wearing pajamas, is introduced in a dark room, where they choose - guided by their touch instinct - another person to have dinner with. Next, all of them are taken to the dining room, with light, and they can be astonished when

they find out the partner they have chosen. Perhaps something would have changed if their choice had been visual. The three dishes of the menu are: 1. Polyrhythmic salad, 2. Magical viands, 3. tactile-garden. They look there for the taste surprise - elements that visually and tactilely seem identical, with totally different tastes inside -, the simultaneous intervention of aromas, and the direct contact of flavors and vegetables on the skin.

The second aspect is then the role of the hand. For the first course, the guest rotates the crank of a box with his left hand while with his right hand directly takes food to his mouth. Cutlery does not exist. The last course, consisting of raw and cooked vegetables without any sauce, can be eaten without using the hands, submerging the face in the plate and feeling the taste and the contact of the food on the cheeks and the lips. Food transmits to the mouth the sense of taste as well as the sense of touch. However, we usually take food to our mouths by means of the indirect touch, placing cutlery between us and the food, and also with a whole series of social conventions that vary from one culture to another. This is a clear aspect that futurism attempts to question.

The criticism for the responsibility of Tactilism or for Marinetti's approach to tactile perception, soon arrived. In the representation of Tactilism in the Théâtre de l'Œuvre (15 January 1921), Dadaists tried to boycott the event -although they could not - with shouts of "futurism has died. Of what? Of DADA". In 1921, an article written by Francis Picabia and published in *Comoedia*, replies Marinetti on the authorship of tactilism. According to Picabia, a similar attempt had already been experienced years ago (1916) in New York, by artist Edith Clifford-Williams. In an ironic tone, Picabia recriminates Marinetti that he wants to be acknowledged as inventor of something that had been researched before.

I like Marinetti very much because he has the air of a good lad and I am desolated to upset him by reminding him that tactile art was invented in New York in 1916 by Ms. Clifford-Williams ... It is absolutely impossible that Marinetti had not been informed of this new research because he has some friends in America. Marinetti boasts about having given birth to each thing, I believe that it is only hysterical pregnancy."

With respect to this fact, we have not been able to find any type of information to confirm Edith Clifford's contributions. It seems that the reason for the controversy could be due to the picture of a tactile sculpture, published in a magazine in 1917 in New York. This was enough for Picabia to attack the proposal of the futurist artist. However, this fact does not allow us to reject Marinetti's work, and his great creative inventiveness, whom we owe the attempt to systematize tactile values, the proposal of tactile boards, the vindication of an education of the sense of touch, and the influence that Tactilism had on the futurist movement.

But the criticism did not finish with Picabia. Unlike Marinetti's tactilism, Raoul Hausmann - one of the most active artists of the Berlin Dada group - proposed in *Manifesto PREsentism*: against the puffkeism of the 1921 teutonic spirit -, haptism. "WE CLAIM HAPTISM, AS WELL AS ODORISM! Let us expand the haptic sense and let's base it scientifically beyond the mere current chance! (...) We want to refine our most important body sense: long live the haptic emanation! Down with the superficially understood tactilism, haptism is the differentiation of modern sensibility! Let us build haptic and telegraph and broadcasting stations. Haptic theater will reach, shake and dissolve the atrophied vital energies of that

bourgeois class of gravediggers, (...)

The real shout of Hausmann against Marinetti is more an artistic positioning that an insurmountable disparity of concepts on the sense of touch. He is claiming touch for the same fields -for life and for the theater. Both vindicate the recovery and renovation of sensibility for men but from different positionings. Hausmann criticizes Marinetti and indirectly futurism because he thinks that he pursues unattainable ideals, he maintains individualism and disregards the working class. "From Italy we receive news from Marinetti's tactilism! He has conceived the problem of the haptic sensation in a not very clear way and he has deteriorated it" What seems striking of the attack on Marinetti is the referent to the scientific basis of the sense of touch. There is an appreciation, certainly stricter, scientifically speaking, in the term haptism, that assumes a specific knowledge of Hausmann in this sense. He was interested in science and physiology, which he attacked as he considered that they carried out a compartmentalized study of human perceptions, extols the sinesthetic fusion of all the sensations. According to the artist, the *Manifesto of PREsentism* is influenced by the work of Ernst Marcus who deals with the problem of perception. Hausmann considered it was necessary to believe that the sense of touch is closely related to the other senses. "It is necessary that we believe that the sense of touch is combined with all our senses, which is almost the decisive basis for all of them; if we are not aware of the haptic sense, whose emanations -as eccentric capacity of sensation - are projected like a glance sent through the 600 kilometers of the earth atmosphere to Sirius or the Pleiades, we will not understand why we do not convert the most important of our perceptions into new type of art."

However, in spite of the enthusiastic aggressiveness of his words, he approaches the topic vaguely, which although he claims the haptic sensation, he does not clarify his view of "haptic art", and he does not describe in detail the elaboration of a practical proposal. He was an intellectual provoker and the ferocity of some of his writings led to new topics and interests. The consideration of Hausmann to haptism has a maximum reflection, and this is peculiarly the image. Jean-François Chevrier notes the following regarding his photographic work: "In Hausmann, the perception of nature is an approximate vision, similar to the sense of touch. His landscapes do not participate so much of a show as of a phenomenological experience that leads to physical relations and describe until the end what we could call a sensorial microphysics of nature and image. The resulting arrangement of associations does not display any systematic character."

The closest continuity of Marinetti's tactile experiences can be found in Bruno Munari's plates and tactile boards from the 1930's, and from a surrealist view, the Czech artist Jan Švankmajer, who recovered the term tactilism and continued further research in its applications to the cinema image, where spectators are brutally referred to their own body through visual touch and sound.

Luigi Russolo

"The Art of Noise. Futurist Manifesto" (1913) Milan, 11 March 1913.

Dear Baililla Pratella, great futurist composer,

In Rome, in the Costanzi Theater full of people, while I was listening to the orchestral performance of your overwhelming FUTURIST MUSIC, with my futurist friends Marinetti, Boccioni and Balla, a new art came into the mind: the Art of Noise, a logical consequence of your wonderful innovations.

Life before was all silence. In the nineteenth century, with the invention of machine, Noise was born. Today, Noise prevails and reigns over the sensitivity of men. For many centuries, life went by in silence or, at least, quietly. The hardest noises that interrupted this silence were neither intense, nor prolonged, nor varied. Since, except for the earthquakes, hurricanes, storms, avalanches and cascades, nature is quiet.

In this scarcity of *noises*, the first *sounds* that men were able to draw from a pierced reed or a taut string, were astonishing as new and marvelous things. Among primitive peoples, *Sound* was attributed to the gods. It was considered sacred and reserved for priests, who used it to enrich their rites with mystery. Thus, sound was conceived as an artifact in itself, as different from and independent of life, and music turned out to be a fantastic world beyond reality, an unbreakable and sacred world. It is then easy to understand how such a concept of music was necessarily directed to slow down progress, by comparison with the other arts. The Greek, with their musical theory calculated mathematically by Pythagoras, and on the basis of which only a few consonant intervals could be used, limited to a large extent the field of music, making harmony almost impossible, which they ignored.

The Middle Ages, with the developments and the modifications of the Greek system of tetrachord, with Gregorian chant and popular songs, enriched musical art, but they continued to regard sound in *its development in time*, a restricted notion that lasted many centuries and that now we find again in the most complicated polyphonies of the Flemish contrapuntalists. *Chords did not exist*; the development of the different parts was not subordinated to the *chord* that these parts produced in their totality; the conception of these parts, in short, was horizontal, not vertical. The desire, the search and the taste for the simultaneous union of the different sounds, that is, for the *chord* (the complete sound) was expressed gradually, moving from the perfect assonant chord and with few dissonances to the complicated and persistent dissonances that characterize contemporary music.

From the beginning, musical art sought out and obtained purity and gentleness of sound, then amalgamated different sounds, though concerned to caress the ear with smooth harmonies. Today the musical art, more and more complicated, seeks out combinations of the most dissonant, rarer and rougher sounds for the ear. Thus, we are closer and closer to the *noise-sound*.

This evolution of music is comparable with the multiplication of machines, which collaborate man all over. Not only in the noisy atmospheres of the great cities, but also in the country, which until yesterday was usually quiet, the machine has created today such a variety and concurrence of noises, that the pure sound, in its slightness and monotony, does no longer provokes emotions.

In order to stimulate and exalt our sensibility, music has been developing towards the most complex polyphony and the greatest variety of instrumental or timbres and colors, in search for the most complicated successions of dissonant chords and preparing vaguely the creation of the MUSICAL NOISE. This evolution

towards the "noise-sound" had not been possible until now. The ear of a 18th-century man would not have been able to withstand the inharmonious intensity of chords produced by our orchestra (tripled in the number of performers with respect to those of that time). However, our ear is pleased with them, because it is already educated to modern life, so prodigal in different noises. Nevertheless, our ear is not fully satisfied, and demands for greater acoustical emotions.

Musical sound is excessively limited in its variety of timbres. The most complicated orchestras are reduced to four or five classes of instruments, different in timbre of sound: string instruments with and without bow, wind (metals and wood), percussion. In such a way that modern music struggles in this small circle, striving in vain to create new varieties of timbre.

We must break this restricted circle of pure sounds and conquer the infinite variety of the noise-sounds.

In any case, everybody will admit that each sound carries a tangle of sensations, already known and exhausted, which predispose the listener to boredom, in spite of the efforts of all innovating musicians. We futurist have deeply loved and enjoyed the harmonies of the great masters. Beethoven and Wagner have stirred our the nerves and heart for many years. Now we have had enough of them **and we enjoy much more by ideally combining the noises of trains, engines, floats and vociferous crowds, than hearing again, for example, the "Eroica" or the "Pastorale"**.

We cannot see the enormous apparatus of forces that a modern orchestra represents without feeling the deepest disappointment before its miserable acoustical results. Do you happen to know a more ridiculous show than when twenty men obstinate in redoubling the mewling of a violin? Naturally all this will make scream music lovers and perhaps it will intensify the induced sleepy atmosphere of concert halls. Let us enter together, like futurists, in one of these hospitals for anemic sounds. The first beat immediately transmits to your ear the boredom of something heard before and it makes you anticipate the boredom of the following beat. We thus taste, from beat to beat, two or three qualities of genuine tedium without waiting for the extraordinary sensation that never comes. In the meantime, there is a repugnant mixture of monotony of the sensations and the cretinous religious commotion of the audience inebriated by repeating for the thousandth time their more or less snobbish and acquired ecstasy. *Away!* Let get out, since we will not be able to restrain for much longer our desire to create finally a new musical reality, with an large distribution of sonorous slaps, jumping with both feet on violins, pianos, double basses and organs. Let's get out!

It cannot be objected that noise is only loud and disagreeable for your ears. It seems useless to enumerate all the subtle and delicate noises, which cause pleasing acoustic sensations.

To be convinced of the surprising variety of noises just think of the din of the thunderclap, the whistles of the wind, the bubbling of a waterfall, the gurgling of a brook, the leaves crackling, the trot of a horse that moves away, the vacillating frights of a car on the pavement and in the deep solemn and white breathing of a nocturnal city; of all the noises made by wild and domestic animals and all those

that the mouth of man can produce without speaking or singing.

Let us cross a great modern capital, with our ears more alert than our eyes, and we will enjoy to distinguish the eddying of water, gas or air in the metal pipes, the muttering of the motors that snort and pulse with an unquestionable animality, the throbbing of valves, the swing of pistons, the shrieks of power saws, the jumps of the streetcar on the rails, the cracking of whips, the fluttering of awnings and the flags. We will enjoy ideally by orchestrating together the roar of rolling shop shutters, the shocks of the doors, the rumor and the kicking of the crowds, the different hustle and bustle of the stations, iron works, the spinning mills, the printing presses, electrical power stations and underground railroads.

We should not forget the latest noises of modern war. Recently, Marinetti, the poet, in a letter sent to me from the trenches of Adrianopolis, described with admirable words in freedom the orchestra of a great battle:

"every 5 second siege cannons gut the space with a ZANG-TUMB-TUUUMB chord, rebellion of 500 echoes to nibble, crumble, and scatter it to the infinite. In the center of those 50-square-kilometer wide squashed Zang-tumb-tuumb jump outbreaks cuts fists batteries quick-firing Violence fierceness regularity this seriously low cadence of the strange acute devices of the battle Fury eagerness ears eyes nostrils open! Watch out! Advance! what a joy to see hear smell all all taratatata of machine guns screaming until out of breath bites lashes slaps traak-traak lashes pic-pac-pum-tumb extravagances jumps height 200 meters of the fusilade Far far in back of the orchestra metals take apart oxen buffalos striker pins cars pluff plaff rear up the horses flic flac zing zing sciaaack whinnies iiiiii feet stamped redoubles 3 Bulgarian battalions in march crooc-craaac (slowly) Sciumi Maritza or Karvavena ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoc (very fast) crooc-craaac (slow) shouts of the officers break like plates brass bread this way paak that way BUUUM cing ciak (fast) ciaciacia-cia-ciaak up down there there around above careful above your head ciaak nice! Flames flames flames flames flames flames scenic presentation of the forts down behind that smoke Sciukri Pasciá communicates by telephone with 27 forts in Turkish in German Allo! Ibrakim! Rudolf! Allo! Allo, actors parts suggestive echoes smoke scenes forests applause scent to hay mud dung I no longer feel my frozen feet smell at saltpeter rotten odor of Eardrums flutes buglers all the corners under high birds tweet beatitude shades cip-cip-cip green breeze flocks don-dan-don-din-beeeé Orchestra crazy people beat the orchestra professors these beatenplay play on Great roars not to erase need trimming noises smaller minute rubbish echoes in the theater amplitude 300 square kilometers Rivers Maritza Tungia knocked down Rodope Mounts heights theater boxes 2000 shrapnels arms out explode very white gold handkerchiefs srrrrrr-TUMB-TUMB 2000 grenades take with outbreaks very black hair ZANG-srrrrrr-TUMB-ZANG-TUMB-TUUMB the orchestra of the noises of war to inflate itself under a note of silence maintained in high skies golden spherical ball that supervises the firing.

We want to harmoniously and rhythmically intone and regulate these wide-ranging noises. To intone the noises does not imply to deprive them of all the movements and irregular vibrations of time and intensity, but to assign a degree or pitch to the strongest and most predominant of these vibrations. In fact, the noise differs from sound only in that vibrations produced are confused and irregular, in

time as well as in intensity. **Every noise has a pitch, sometimes also a chord that predominates in all the irregular vibrations.** From this characteristic predominant pitch appears now the practical possibility to intone it, that is, to give to a certain noise not only one pitch but a variety of tones, without it losing its characteristic, I mean, the timbre that distinguishes it. Thus, some noises obtained with a rotating movement can offer a complete upward or downward chromatic scale, if the speed of the movement is increased or decreased.

All the expressions of our life are accompanied by noise. Noise is therefore familiar to our ear and has the power of immediately recalling life itself. While sound, oblivious to life, always musical, something in itself, unnecessary occasional element, has become already for our ear what for the eye is a well-known sight. Noise instead, as it comes confused and irregular from the irregular confusion of life, is never revealed to us entirely and holds countless surprises for us. We are certain, then, that by selecting, coordinating and controlling all the noises, we will enrich mankind with a new unsuspected voluptuousity. Although the characteristic of noise is to brutally send us to life, **the Art of noises should not limit itself to an imitative reproduction.** This will achieve its greater gift of emotion in the acoustic enjoyment itself, which the inspiration of the artist will know to extract from the combined noises.

Here are the 6 *families of noises* of the futurist orchestra that soon we will put to practice, mechanically:

In this list we have included the most characteristic of the fundamental noises; the others are not but associations and the combinations of these. **The rhythmical movements of a noise are infinite. There is always, as with pitch, a prevailing rhythm,** but around this, other numerous secondary beats can also be perceived.

CONCLUSIONS:

1- Futurist composers should increasingly expand and enrich the field of sounds. This responds to a necessity of our sensibility. In fact, we notice in the brilliant composers of today a tendency towards the most complicated dissonances. When separating progressively from pure sound, they almost reach the *noise-sound*. This necessity and this tendency could not be satisfied except by *adding and replacing noises for sounds*.

2- Futurist musicians should replace the limited variety of the timbres of today's orchestra by the infinite variety of the timbres of the noises, reproduced with appropriate mechanisms.

3- It is necessary that the sensibility of musicians, free from the easy and traditional rhythm, finds in noises the means to expand themselves and to renew, since any noise presents the union of the diverse rhythms, in addition to that which predominates.

4 - As every noise has a **predominant general pitch** in its irregular vibrations, a sufficiently extended variety of tones, semitones and quartertones is easily attained in the construction of the instruments that imitate it. This variety of pitches will not deprive each individual noise of the characteristics of its timbre, but it will only increase its tessitura or extension.

5- The practical difficulties for the construction of these instruments are not very important. Once the mechanical principle that produces a noise is found, its pitch can be modified through the application of the general laws of acoustics. It shall be achieved with a decrease or an increase of the speed, for example, if the instrument has a rotating movement, and with a variety of size or tension of the sound parts, if the instrument does not have a rotating movement.

6 - It will not be through a succession of imitative noises of life, but by means of a fantastic association of these varied timbres, and these varied rhythms, the new orchestra will obtain the most complex and novel sound emotions. Therefore each instrument shall have to offer the possibility to change pitches, and shall have a greater or smaller extension.

7- The variety of noises is infinite. If nowadays, perhaps when we have thousands of different machines, we are able to differentiate thousands of different noises, tomorrow, when the new machines multiply, we will be able to distinguish ten, twenty or **thirty thousand different noises, not simply by imitation, but by combining them according to our fantasy.**

8- We invite the brilliant and audacious young musicians to carefully watch all the noises, to understand the multiple rhythms in them, their main pitch and the secondary pitches. And then compare the different timbres of the noises with the timbres of sounds, they will be convinced that the latter are much more numerous than the former. This will provide us not only the understanding, but also the taste and the passion for noises. Our sensibility, multiplied after the achievement of the futurist eyes, will finally have futurist ears. Thus, the motors and the machines of our industrial cities could one day be wisely intoned, with the purpose of making a heady orchestra of noises from each factory .

Dear Pratella, I submit to your futurist talent my proposals, and invite you to discuss them. I am not a musician by profession: I do not have then acoustical predilections, nor works to defend. I am a futurist painter who projects to the outside, in a very loved and studied art, his will to renew everything. And consequently, bolder than a professional musician would ever be, as my apparent incompetence does not worry me and I am convinced that audacity has all the rights and all the possibilities, I have been able to sense the great renovation of music through the Art of Noises.

Peter Bosch & Simone Simons

Ordinella Preparata (for Luigi Russolo) 2004

"In some wonderful printing machines it is exceptionally interesting to note the very fast repeated noise with other slower noises with different timbres, and other deeper, less fast and solemn".

As stated by Luigi Russolo in his 1916 book "L'Arte dei Rumori" [1]. Russolo points out that futurist musicians should replace the limited variety of timbres of the instruments in the orchestra by the infinite variety of noise timbres, reproduced with the appropriate mechanisms, somehow announcing the new discipline of Sound Art. Our work has been associated quite frequently with the futurist movement. On one hand, by its archaic aspect, on the other hand, because it is

really an art of noises with Russolo's spirit. Our first work with these characteristic was "Was der Wind zum Klingen bringt" (1989/90): Forty-eight vacuum cleaners throwing air. This air blows from rubber sleeves in PVC and steel tubes, producing voluminous and extremely organic sounds. There are four different groups of sound, each group with its own sound characteristics. The analogies with Russolo's *Inonarumori*, built between 1913-14, are evident. However, there are at the same time many differences, simply by the world of time difference that separates us and the development of media and scientific knowledge that has taken place in this time. The operation of "Was der Wind..." is controlled by a computer that starts and stops the vacuum cleaners according to a score. This autogenerated score is based on the principle of "cellular robots" developed in the United States at the beginning of the 1950's by Von Neumann and Ulam [2]. An apparently unforeseeable sequence of timbres, harmonies and changes of volume are combined to create the illusion of a living object. Our next work "Electric Swaying Orchestra" (1991-92) was associated with the futurists for its grotesque motions, its industrial inspiration and by its sound which reminds the propagandist music of this time. Here also the underlying technique and theory have to do less with the futurist movement. The Electric Swaying Orchestra uses pendulums parametrically controlled, a field very well known within the framework of the theories of order and chaos [3]. Six pendulums activate by the upward and downward movement of the axes that hold them. As the behavior of the pendulums depends on the oscillation frequency of those axes, an electrical motor with variable speed is used. For this reason, the pendulums generate an exceptional variety of movements; what begins as a traditional swinging may become an irregular and unforeseeable movement that ends up in an amazing, complete and energetic rotation. A microphone or a loudspeaker are coupled at the end of each pendulum and from the loudspeakers one can listen to electronic music (samples of metal instruments). There is a complex relationship between the movements of the pendulums and this music. The complexity and "unforeseeability" of the system ensure that each interpretation is unrepeatability as well as in sound. In 1993 we began a long series of "vibratory works": Constructions built with metallic springs and moved by oscillating motors [4]. Although the sound of these works (in many cases the "clattering" of different objects) and the means to obtain sound agree with Russolo's ideas, in general they resemble less the futurist age by their more abstract and less industrialist appearance. By coincidence, our most recent work of this series, the scraping hayforks of "Último Esfuerzo Rural" (2004), seem to share a common interest with Russolo, although with one important difference: While we try to reassess the rural mind as a counterbalance to the global mind, the result of contemporary scheming in the Internet, Russolo points out that the countryside had already lost interest at the beginning of the 20th century.

"and here it is possible to demonstrate that the so poetized silences with which the countryside cures too anxious nerves of city life are made up of an endless variety of noises, and how these noises have their timbres, their rates and a very sensitive enarmonic scale in their tones. It has not been yet stated or verified that these noises are not a very important part (even the most important) of the emotions that accompany the beauty by certain views, the smile of some landscapes! But let's leave nature and country apart (without these it would completely silent) and let's enter a noisy modern city...."

For this exhibition we have "prepared" a machine from the 1970's, from the world of the printer press, called Ordinella, taken from the city to the countryside, a modest ode to Russolo's thoughts. At the same time it refers to the inheritance of American composer John Cage, who for us, although not associated in general with Russolo, means the bridge between futurists and the modern age. In 1937 he gave a lecture entitled "The Future of Music: Credo" [5]:

"Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain..... If this word "music" is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound."

Miguel Molina

Cubofuturism and productivism (1910-1930)

Two weeks after Marinetti's futurist manifesto was published in the newspaper *Le Figaro* (20-02-1909), it was reviewed in a Russian newspaper; but it was not until 1910 when different movements under this influence were promoted: *Cubofuturism* (1910) with the participation of Maiakovski, Chlebnikov and the Burljuk brothers; *Egofuturism* (1911) by Severjanin and Ivan Ignatiev; *Rayonism* (1913) by Larionov and Goncharova; *Psycho-futurism* (1914), *Mezonin Poëzii*, *Centrifuga* (1913) by Pasternak, Aseiev and Bovrov; among others. Later on, with the Russian Revolution, futurists form the *KOMFUT* ("Collective of Communists-Futurists"), as they do not adhere so much to the new changes, but claim that "it is our Revolution" (in words of Maiakovski), defending the work of the artist in the factories and the dissolution of art and life in the new communist society. This position will be radicalized with *the Productivism* (1920), which claims the disappearance of the artist and its role of specialist, because any worker should become a creator not alienated with his work.

In spite of this connection with the Italian futurism, it contains some differences that became evident during Marinetti's visit to Russia (1914), where after a few lectures arouse the Russian futurists' rejection. Because they did not share the exaltation of bellicism and Italian middle class nationalism, and were more identified with left-wing revolutionary ideas, in defense of the democratization of art by means of its presence on the street and propaganda and agitation means: "our brushes are the streets and our palettes the public squares". They gathered in public places, like the "Futurist Cabaret 13" or the "Stray Dog Café" with poem readings, and they also walked around the streets with their faces painted and provoking clothes with radishes or spoons in their button holes. They attacked the literary and artistic past of the "good sense" and the "good taste", or the musical symbolism of a Rachmaninov; proposing in their first futurist manifesto a "Slap in the Face of Public Taste" (1912) that "You have to shout instead of humming, you have to roll the drums instead of singing to sleep" and in their renovation of language "(...)the rays of the new future beauty of the independent word are already shining for the first time,."

Precisely, in this connection it appears one of its contributions to the field of phonetic poetry, which they called *Zaum* or *Trans-mental Language* (or *trans-*

rational). The term coined by Alexei Kruchenij claimed that the artist could not be forced to express in a common language, but it had to be free in "a personal language (the creator is an individual), a language without a defined sense (not fixed), *transmental*". Therefore, there were two types of language: rational *common language* (subject to extralinguistic rules) and *the language* self-sufficient *transrational* (determined by its own rules) "whose words do not have a specific meaning". The semantics of the syntax could be freed by constructing the words invented by its sonority (sound occupies a first plane in poetry), including many neologisms that remind other languages, in an attempt to search for the original roots of the language (hence the relation of *Zaum* with the research of the linguistic circle of the *Russian Formalism* remained). Different authors like Viril Zdanevich, Vasili Kamenski or Chlebnicov practiced *Zaum* poetry (although Maiakovski defended it, he never wrote any *transrational* poem), and gave each one of them a different conception: "(...) for Krucenich it was a free combination, although emotionally expressive, of sounds, lacking an absolute meaning; for Chlebnicov, it was the most elementary meaning, expressed in the purest and most direct way". This latter created a whole series of imaginary languages: language of the "stars", "Gods", "birds" or "sound-painting".

In our the research group we believed it was necessary to emphasize this, but trying to interpret unpublished *zaum* poems by unpublished authors and also to publish some historical recordings by these poets that have not been published on CD. From the former, we have preferred to include the contribution of relevant female artists in the Russian and Soviet avant-garde, who wrote *zaum* poems and have not been taken into consideration: for example, Olga Rozanova (poet and futurist and suprematist painter later) and Varvara Stepanova (key artist together with her husband Rodchenko from the *Productivist* movement). From Stepanova, it is noteworthy her *painting-sound-poems* based on her books of *non-objective* poems "Rtny Khomle" and "Zigra Ar", both written in 1918; with the intention to introduce as she says - "the sound as an unknown quality in the painting of graphical elements and, therefore, I increase the possibilities of this latter quantitatively". With respect to the historical recordings, we have compiled those by the creator of the term *zaum*, Alexei Krucenich, who recorded several poems with his own voice in 1949.

Another important aspect of the Russian futurism from the sound language movement was the practical application in music of the importance of new sounds from the industrial revolution and machinery. Unlike the futurist theories of the Italians, who already noted this in their manifestos, it was the Soviet cubo-futurists who emphasized their practical materialization, within the context of the new Soviet society. Examples like *Zavod* ("Steel Foundry", 1928) by Alexander Mossolov that included a great steel plate struck like one more instrument of the orchestra or *Dnieprostot* ("Dnieper Water Power Station", 1920's) by Julius Meytuss, where through percussion sounds he outlines the process of construction of the famous Soviet dam. But it will be with the work "Sinfoniya Gudkov" ("Symphony of the sirens", 1919-23) by Arseni Avraamov, where the use of the sounds of sirens from factories, trains, boats, and the noise of the motors of motor transports and airplanes, were taken to their logical conclusion, ..., all this together with the songs of the working masses and bands. This macroconcert used the sonority of all the space of the cities where it was presented: Nizhy

Nogorov (1919), Rostov (1921), Baku (1922) and finally Moscow (1923). The work was a tribute to the thousands of sounds that Avraamov listened in the storming of the Winter Palace with the October Revolution, and which for him not only had freed the proletariat, but also the sounds of the machines which were enslaved like signals of an alienated capitalist work and which now sounded in complete freedom and joy.

There is no recording of any of these macroconcerts, just some photographs published in a book of that time, and a text written by Avraamov that deals with his intentionality and the constituent elements of the symphony, like the "steam whistle machine" which consisted of the assembly of a set of sirens (from 20 to 25) musically tuned in order to interpret the anthem "The International". Our research group believed appropriate to reconstruct the sonority of this work with present means, given the spread of this work that makes its accomplishment complex (technical as well as ideological), by using the sound assembly of its different parts with the computer, gathering separately the sound sources referred to and processing its sound space from movement and the reverberation of a city. Regarding the "steam whistle machine" it has been performed by means of MIDI from a sample sound from steam sirens. Likewise, as an update Avraamov's aim, a model of portable sirens with compressed air has been created to be used in nowadays public demonstrations. An example of Avraamov's continuity in Sound Art is the "Conciertos de Ciudades" by Llorenç Barber and specially his concert "Naumaquia a Isaac Peral" (30-10-1993) performed in Cartagena in the urban and marine space with sirens of boats, bells, drums, cannons and fireworks.

Another work that the research group has reproduced is the sound work applied to the cubofuturist theater or ballet, like the "Mechanical Dances" (1923) of Nikolai Foregger's MastFor Studio. Where the mechanical movements of the actors representing a drive chain and a chain saw have been performed again; all this accompanied by the sounds of a "Noise Orchestra" consisting of boxes of broken bottles, cardboard tubes, and a whole series of industrial elements.

Finally, we have reproduced the experiments of the "Laboratory of Hearing" (1916) by Dziga Vertov, where provided with a rudimentary phonograph, a 1910 model Pathephone wax disc recorder (purchased in Saint Petersburg) he went to a waterfall and a sawmill to record their sounds and later on carry out documentary sound recordings in noise-verbal assemblies, which he called phonographs and stenographs. Given the difficulty of these rudimentary means (without microphones and in wax cylinders) we have decided to simulate these assemblies by means of computers, but preserving the poor quality of these recording systems.

Vertov's eagerness to "explore life" through the latest technical inventions and means from the industrial revolution, led him to conceive them with the main purpose of "discovering and showing the truth" and to make available a revolutionary weapon for workers. All this led to conceive the *Kino-Eye* ("what the eye cannot see") and the *Radiopravda* (or "radio truth") and the *Radio-Ear* (the assembly of "I hear"). With the radio he tried to establish an audio communication with all the proletariat world-wide, by means of the recording of the sounds at workplaces and life captured unexpectedly (something like a "factory of facts"), to later on broadcast them from a network of radio stations so that all the workers

from different cultures could "be listened to" and "understand each other". His manifesto "Radiopravda" (1925) presents all these ideas. Dziga Vertov was not listened to at that moment and he could not carry out these ideas, but in subsequent commitment to cinema he materialized them through his "Kino-eye" ("what the eye cannot see"), and with the arrival of sound cinema, he applied his theories in the movie "Enthusiasm: Simfonia Donbassa" ("Enthusiasm, Symphony of the Don Basin", 1929-30) where it was used for the first time in cinema a movable equipment of sound to record location shots, made in this case in the mines of Donbas, east of Ukraine. The final edition is typical of a composer, as he conceives a symphony of sounds and images, and applies the concepts shown in his "Radio-Ear". For that reason, the reconstruction of his radio theories has been based on the sounds of this film, and our aim is to carry out a more current version (just as Vertov conceived it) by collecting in real time different sounds produced in different workplaces: offices, factories, commercial establishments, agricultural works, homes, etc.

Arseni Avraamov

On the Fifth Anniversary of the October Revolution Instructions for "The Symphony of Sirens"

"In the morning of the Fifth Anniversary, November 7, all the boats of Gocasp, Voeflot, and Uzbekcasp, including all the small ships and boats, shall meet in the pier of the railway station at 7:00 a.m.. All the boats shall receive written instructions and a group of musicians. Later on, they shall occupy the place assigned near the customs office pier. The destroyer Dostoyny with the steam whistle machine and the shallow-draft vessels shall be anchored in front of the tower.

A 9:00 a.m. the complete fleet shall be in its position. All the movable machines, local trains and battleships, and repaired steam engines shall arrive at the same time. The cadets of the courses of the Fourth Regiment, the students of the Azgo Conservatory, and all the professional musicians shall be in the pier not later than 8:30.

At 10:00, the troops, artillery, machine guns, vehicles and the motor transports shall take positions according to the orders they have received. The airplanes and the hydroplanes shall be ready also.

Not later than 10:30, the signalers shall take their position in the regional and railroad terminals.

The noon cannon has been cancelled.

- The squad of the fireworks shall signal the following motor transports so that they come and approach the center making all the noise they can: Zyk, Bely Gorod, Bibi, Abot and Babylon.

- The fifth firing signals the first and second districts of the Black District.

- The tenth firing, the sirens of the commercial offices, Azneft, and the piers.

- The fifteenth firing, the districts, the airplanes taking off. The bells.

- The eighteenth firing, the sirens of the square and the steam engines there. At the same time, the first company of the Military school playing the march "Varashavanka" shall go from the square to the piers.

- All the sirens sound and finish with the cannon shot number twenty-five.

- Pause.

- The triple strains of the sirens is accompanied with a "Hurrah" from the piers.

- The steam whistle machine signals the end.

- "the International" (four times). Meanwhile, a wind orchestra combined with a choir of automobiles playing "the Marsellaise".
- In the second repetition, everyone at the square sings together.
- At the end of the fourth verse, the cadets and the infantry return to the square where they are welcomed with a "Hurrah".
- In the end, a festive and universal choir of all the sirens and alarm signals plays for three minutes accompanied by bells.
- The end is signaled by the steam whistle machine.
- Ceremonial March. Artillery, fleet, motor transports and machine guns directly receive their signals from the conductor of the tower. The white and red flag is used for the batteries; blue and yellow for the sirens; a four-color red flag for the machine guns, and a red flag for the individual interventions of boats, trains and the choir of automobiles. With the signal of the battery, "the International" is repeated twice throughout the final procession. It is obligatory to continue stoking the fire of the furnaces while the signals remain.

All the previous is instructed for the high level estates and their irrevocable execution under the responsibility of their authorities: military, Azneft, Gocasp, and the related educational institutions. All participants shall carry with them their respective instructions during the celebrations "

"Of all the arts, music has the greatest power for social organization. The oldest myths demonstrate that the humanity knows this power. Orfeo tamed wild beasts with a lira. Joshua collapsed the walls of Jericho with a trumpet. Ampiom's flute averted the majestic cathedrals of Thebes. Pythagoras listened to the music of the spheres in the structure of the cosmos and the movements of the celestial bodies. In mythology and history, the communitarian music and chants were the common characteristics of the social life of mankind and, in the religious and secular rites, their more festive moments. Collective work from pasturing to military - is inconceivable without songs and musics. One could think that the high degree of organization of the manufacturing work under Capitalism could have created a respectable form of musical source. Nevertheless, the October Revolution was needed to revive the concept of the Symphony of the Sirens. The capitalist system creates anarchical tendencies; the fear to see the workers marching in solidarity prevents that their music is developed in freedom. Every morning, the chaotic industrial roar gaged people.

Soon, the revolution came. Suddenly, at night one unforgettable night - the Red Petersburg filled with many thousands of sounds from sirens, whistles and alarms. And in response, thousands of military trucks crossed the city loaded with soldiers shooting their rifles to the air. The Red Guard met in a rush with Kornilov's vanguard. At this formidable moment, the cheerful chaos would have to lead back itself by an only will that could replace the songs of alarm by the victorious hymn of "The International". The Great October Revolution? And once again, the sirens and the cannons started all over Russia without a voice that unified its organization".

Dziga Vertov

"Radiopravda (as a proposal)"

Published in *Pravda* newspaper, 16 July 1925

"We praised agitation by facts, not only regarding the sight, but also regarding the sight, but also regarding the hearing.

How to establish an auditory relation throughout the frontline of the world-wide proletariat?

Regarding sight, our cinema-observers have fixed with the cameras the visible living phenomena, it is time to talk about the recording of the audible facts.

We know the recording device: the gramophone; but there are many others much more perfect: they record each whisper, each murmur, the noise of a waterfall, the speech of a speaker, etc.

The presentation of this sound recording, once organized and edited, can be easily broadcasted in Radiopravda. We can then establish in all the radiostations a given proportion of radio-dramas, radio-concerts and the radio-news "taken from the life of the towns from different countries".

What acquires a fundamental importance for the radio is the "radio-news" without paper nor distances (Lenin), and not the broadcasting of Carmen, Rigoletto, or romances, et cetera, whereupon our broadcasting initiated its activity.

Before it is too late, it is necessary to protect our radio from the obstruction by "artistic broadcastings" (compare them with the influence of the artistic cinema).

We oppose the Kinopravda and the Kino-eye to "art cinema"; we oppose Radiopravda and Radio-Ear to the "artistic broadcasting".

The technique advances quickly. A system to radio broadcast images has already been discovered. On the other hand, there is already a medium to record sound facts with cinematographic film.

In a near future, men will be able to radio broadcast simultaneously, for the entire world, the visible facts and recorded sounds through a radio-camera.

We have the obligation to be prepared to put these inventions of the capitalist world to the service of its own destruction.

And it will not be with opera or theater performances that we will prepare ourselves. We will prepare ourselves intensely to give the proletarians of all the countries the possibility of seeing and hearing the entire world in an organized way, to see themselves, to hear themselves and to be understood mutually"

Empar Cubells

Hannah Höch, Woman in the Avant Garde.

Germany [1920/1930]

Weimer Germany - after World War I it experienced a new form of government, promoted by the American financing. The change from imperialism to Capitalism led to industrialization and a precocious consumption. This created an explosion in two areas: firstly, a fast growth in mass media and, second, a dramatic redefinition of the social role of women. It resulted in a response from the artists in Berlin especially those pertaining to the Dadaist movement as an answer to this new culture, who wondered about the political situation and the social ramifications, in the middle of the disappointment of the war and a dying imperialistic government. By juxtaposing an acceptance of the modern techniques with a violent and exaggerated criticism to the capitalist system, they reflected the hopes and the fears of a new society.

Hannah Höch, from 1915 to 1922. With Hausmann, she took part in the German group of Dada artists, an artistic movement in Berlin dated in 1916, and also

involved after World War I in a political radicalism. Höch expressed less as a politician than many of the others in the group. From 1926 to 1929, she lived and worked in Holland.

Hannah Höch (1/11/1889 31/5/1978)

The artist made a great contribution to the inter-war art; she was a member of a privileged group of creators with an enormous validity today: as predecessor of a form of image processing of which the digital technologies have nourished; as a woman who defended her place in the masculine world of the avant-garde movements and who satirized female topics; and as practitioner in her first decades of a political art that was simultaneously an absolutely modern art.

Within this framework, Hannah Höch created numerous photomontages of great quality. She juxtaposed the German modern woman with the colonial German woman. Raising problems such as the sexuality of women as well as the role of her gender in this new society. With her images Höch creates a disturbing vision, dealing with fears and hopes about the new possibilities of the modern German women. In her work, she used photos, paper objects, pieces of machines, objects, and so forth to produce images. Some of her more significant works are:

Dada Ernst - 1920

In Dada, Ernst Höch deals with the role of women in the new society. A pair of legs with an eye of money and a man placed between them is the main focus of the picture. An arc like the machine, binds the money to a gymnast who symbolizes the modern athletic woman. To her side a woman plays a trumpet symbolizing the femininity of women.

These are Höch's juxtapositions, the modern images of mind (symbolizing machinery) against the woman's flesh (symbolizing femininity). Thus, she asks us on the role of women's sexuality in the modern world under the omnipresent eye of the male gender. With these images she creates a disquieting vision, which deals with the hopes and the fears of the new woman.

Indian Female Dancer - 1930

It shows a woman's head, half woman half Indian sculpture. Her hair hides behind the cut silhouettes of the knives and the bifurcations arranged as a crown. Höch creates an allegory of the modern woman recognized by her fashionable haircut, called Bubikopf. She creates the juxtaposed images, in a sense a modern crowned woman, but in another, she identifies her with the stereotype of the housewife. The face of the woman comes from a photo of a popular actress of her time called Marie Falconetti. Höch creates an image composed of many female identities: actress, modern woman, housewife, queen or warrior.

Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum? Guerrilla Girls 1989. The influence of Hannah Höch is evident in later generations of artists and young feminist artists. GUERRILLA GIRLS in their work *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*, seems to pay a tribute to the artist Hannah Höch, deep investigator of the identity, masks and feminine sexuality of contemporary women.

"Feminine Red Pavilion"

The work entitled: "Pabellón Rojo Femenino" (Feminine Red Pavilion). As its name indicates is a pavilion/installation, where two monitors are installed with two videos face to face. And a videoprojector that displays the robotic images in interaction with the public.

The first monitor shows the video entitled "Feminine Red Pavilion". This video consists of three parts:

- 1) Parallel Spaces: Public Sphere/Private Sphere
- 2) Transgressing the space.
- 3) Feminine Red Pavilion

Tribute to Jefym Golyshev and Hannah Höch. This latter collaborated in the work "the Circular Guillotine", antisymphony in three parts by Golyscheff. In this work Höch participates by playing a set of saucepans and kitchen utensils.

I selected this work for its clear link with the house and its evident relation with the private sphere, until not long ago excluding territory assigned to our feminine role. Empar Cubells: During the last years I have been devoted to research the field of women video producers in the current artistic scope. Video figures such as Joan Jonas, Marta Rosler, Dara Birnbaum, Hannah Wilke, Valie Sport, Shirin Neshar, Ursula Hodel..... have shaped their vision of women through the camera, explored the identity, the role and the feminine sexuality. Expressing an alienating relegation to the home field by a patriarchal society.

The multimedia installation: "Pabellón Rojo Femenino" (Feminine Red Pavilion) is a tribute to the fundamental role of women in the avant-garde movements and nowadays, conceptually "activists".

Feminine red pavilion

This public pavilion shows a double paradigmatic sphere: the set of saucepans and kitchen utensils, representative of the public sphere and the private sphere (Höch/Empar Cubells). From this, the subject of the expression of the patriarch is approached. Such analysis turns FEMININE RED PAVILION in a Ring to the Public, where privacy and voyeurism become the constants that allow us to be passive agents of the aggression. While technology becomes an active and testimonial agent that offers in a screen at real time the changing image of the installation after the intervention of the public, being influenced by a directed robot. The public generates the work and gives its shape.

The work serves as catharsis to different performances, fictitious documentary/films of different artists on the violence against women. At the same time, a careful data base and internet forum generates new ways on the discourse that will end up by conforming new interventions on the installation and create an action and reflection area on the subject. Mediatic reality, feminism and cyberspace, the interaction of the spectator. It opens a debate on reality, utopias or clearly feminist apocalypse.

Bartolomé Ferrando

Gadgi Beri Bimba

This image, with the elongated hat-tube throwing smoke by the head, was made in 1998, at the Festival of Nagano, where I presented this piece. Its title corresponds to the first invented words of the poem by Hugo Ball *Verse ohne Worte*, in the Cabaret Voltaire, in Zurich, in 1916. On that occasion, for the reading of the poem, Hugo Ball, besides dressing a metallic gorget and having his legs covered by blue cardboard, he had on his head an elongated and narrow hat with blue and white stripes, that I evoke in my piece. The composition of *Verse ohne Worte* had the intention to relinquish language and resort, in Ball's words, "to the alchemy of the verb", thus pointing towards the search and construction of unknown words, which gave shape to the poem, and which were pronounced slowly and solemnly, "adopting the ancestral cadence of the sacerdotal lamentations".

My piece consisted of two parts. In the first one, after wearing the hat shown in the picture, made up with pipe pieces, I recited Hugo Ball's poem just as he wrote it, and following as far as possible the guidelines suggested for its declamation. But when I began to read the second part, from the top of the hat it began to appear a red smoke first and then blue, which surrounded and covered the space and all the audience. I wrote the text of this second part based on the decomposition of Ball's poem, and then recompose it back again. And thus from *bluku terullala zimzim*, I formed other words like *uruku zingtata terubimbala*, and I transformed the words *glassala binban* into *brussala bran*, while both words were surrounded and crossed by a large cloud of red and blue smoke.

Felipe Lagos Rojas, Luis Montes Rojas

Altazor or A Voyage in A Parachute

As it is well known, Huidobro's concerns focused on the rupture from the traditional canons on the form of poetic construction, reflection that is in line with what Octavio Paz has called the "tradition of rupture" which would represent the avant-garde movements of the 20th century. Huidobro himself, in his *Manifiesto Creacionismo* (entitled "*Non Serviam*"), states that poetry must *create* new worlds and not continue being a *reflection* of "the real" world. Thus, "*Non Serviam*" stands as a call to emancipate from art's subjugation to Nature, which has been serving without being allowed to display all its power. In "*Arte Poética*" he asks in a provoking way: "*Why do you sing the rose, oh Poets! Make it blossom in the poem*".

Altazor, however, is structured as a double tension on this creationist variant. On one hand, the historical context in which this poem is produced accounts for the permanent crisis of sense of social life, in a double movement between transformation and destruction of humanity, where the figure of the parachutist, simultaneously creator of his own aim and out of control, is an emblematic figure for Huidobro. The aesthetic vanguards shared the attempt to justify this social tension. On the other hand, the metapoetic reflection that guides "Altazor" is based on the internal tension (dialectics) to the poem between order and disorder, between construction and deconstruction.

The "Preface" to Altazor (subtitled "*A Voyage in A Parachute*") includes some type of manifesto of Huidobro's intentions, which will be developed in the chants that follow. The reflection about the loss of sense, which sometimes appears with almost Nietzsche-like tones (the figure of the "death of Christianity" appears recurrently as the explanatory axis of this loss), is constructed from the figure of the parachutist, who although does not decide the place of landing, maintains throughout all the voyage a descent that seems like the only direction. The decision to "jump" is voluntary, it is a necessary search for the attainment of the rupture project. If this search results in the death of the parachutist-poet (which, in strict terms, is a *suicide*, given the voluntariness of the act), evidently the descending direction of the project appears for Huidobro as unavoidable.

The Chilean poet, thus, assumes the indivisibility of the Ego-poet / Ego-lyric in the work as a condition of the revision of classical canons of poetry, that is, the poet-speaker indivisibility characterizes the pretension of authenticity validity of the construction of his own avant-garde project: As the linguistic-phonetic element is the support of poetry, poet and parachutist are, in fact, the same subject that *is* in its language. Therefore the tension between construction and deconstruction involves the Ego-poet himself in the work; about the middle of Canto IV, the death of the writer is announced ("*Here lies Vicente, anti poet and magician/ You are blind if you cry...*"), which does not make a distinction with the Ego-lyric because this agonist attitude is unavoidable for the poem as well as for the poet's utopic project: this phrase emphasizes the material possibility of death, as well as its voluntariness in the eagerness to throw to new poetic forms, death which, according to what has been said, corresponds to the suicide of the Ego-poet, Ego-lyric, and especially the death of the means in which this is carried out: language itself.

The form in which this resource develops towards the unavoidable of "the parachute voyage", is given because the project of creationism is taken to the limit in "Altazor", presented as an exercise of deconstruction of the poetic language as rupture with the referential language. This exercise begins with a metric deconstruction, where the verses are assuming relations with rather classic ideas in the history of poetry, making the canon reappear at the moment in which the deconstruction of this canon is demonstrated. Thus, the semantic deconstruction that follows and that is progressively carried out in the poem shows that, to be total and radical, it must also be the deconstruction of the syntactic order that allows the text to be maintained as order, of the speech as well as of the speaker (Altazor). This point is reached in Canto VII, where sense and syntax are lost in pure allusive phonetics to impossible to arrange expressive states (unmanageable by any "talking nature").

The link between this form of linguistic deconstruction and certain pretension to "forget the mother tongue" is evident (in reference here to the order principle of referential language). The deconstruction is then a process of un-learning, inverse, for example, to the language learning process of children: The passage of "*tralalí tralalá*" to the ordered and normal form to talk about the world - objective, social or subjective - is inverted, because what is questioned is the objective necessity of this form of expression. Thus, as in the parachutist's voyage, the only

constant is the direction: emphasized throughout all the poem, deconstruction is unidirectional, it appears as the only form of construction.

The question then is how to make expressive, in a version of the poem, the idea on which it is based on. Upon identifying, from a particular perspective, the elements that structure the work under this analysis (the deconstructive direction), an expressive whole has to be created that, although fragmentary, does not fail to mention that whole shown *in absence* in the work. In other words, it is necessary to design a poem-device that, similar to the rotating poems ("poemas-giratorios", name given by Huidobro himself to the fragments of poems or unfinished poems which then make other poems), allows to explain the sense of Altazor.

Therefore, a poem-device has been produced, whose application is to emphasize that direction shown as a column for Altazor. Thus, while the poem loses its sense, rhythm has been included as a structuring element, whose gradual dissolution follows the poem's and the parachutist's way; therefore, rhythm appears as a prosthesis element, whose incorporation reinforces the direction as well as reveals what has been left outside.

Finally, two aspects should be noted: the intention of this poem-device is not based on the "nationalizing" of Altazor, since Huidobro's aim was to avoid Latin-American and Chilean local variants, in a search for a European sense (what, in fact, constitutes a characteristic of a rather mixed culture like the Chilean). Also, the aim is not either to reconstruct a contemporary variant of this work; if it were so, Altazor's ultimate sense would be altered. These two observations attempt to make it clear that this is nothing more than a version, whose objective consists in revealing the medular character of Huidobro's poem.

Miguel Corella Lacasa

Stridentism (*El Estridentismo*) and the radio. Statization and politization of the radio in the Mexican avant-garde.

1. The aesthetics of the avant-garde movements and the radio.

Stridentism and the radio appear in Mexico at the same time. The trigger of the Mexican unique literary and artistic movement that completely follows the vanguardist *canon* was the manifesto *Actual n°1*, signed by Manuel Maples Arce, and published at the end of December 1921, the same year that Constantino de Tárnava broadcast the first radio program in the capital of the Republic, and the same year that the Secretariat for the War commanded General Fernando Ramírez the establishment of an experimental radio station. On the other hand, when the commercial radio started in 1923, Stridentism participated in the new mass media with the presentation of a poem by Maples Arce at the opening of the radio station *La Voz de América Latina* (March 1923). The military use of the radio and its aesthetization by the literary and artistic avant-garde represent two different manifestations of the spirit of that time. As it usually happens in the historical avant-garde movements, the cult to the machine and to the technological development walked in pace with the mystification of action and of its highest expression: War. As it has been so many times explained, the term *avant-garde* comes from the military jargon and subsequently moves to the

cultural domain, keeping its meaning of a troop that goes ahead the main troop and breaches the enemy's ranks, it being either tradition, the old world or the old aesthetics. As Luís Mario Schneider stated, the most relevant representatives of the movement, the stridentists, as conscious vanguardists, burst into the Mexican cultural scenario ready for provocation, noise and verbal scandal: *the word was not only language any longer and transformed into a physical cause, into something corporeal, into an epidermal quiver. The word thus was action, imposition, manipulation. The word was a weapon and not a means for meeting* (1981, 65). Based on these ideas and on the concept of literature as a war weapon, the stridentists found in the new mass and advertising media the most efficient tool for propaganda: *The vanguardist sought the advertising media because he knew that it was there, in that field, where aggressiveness can be fed then being easier to introduce new theories and speculations. It is there where proselytism spreads massively. It is there where the opponent can be defined and the sympathizer comes out and joins the movement* (1981, 65). The efficiency propaganda on the radio was as a consequence of the structural conditions of the medium: its aggressiveness, its ability to be heard destroying the bases of the jealous conservative subjectivity. As the aesthetic convictions came in hand with the political intention in the Mexican avant-garde, the political use of the radio necessarily involved its statization. The radio thus became a metaphor of the avant-garde movements, conceived itself as the emitting antenna of a message that destroyed the old individualistic subjectivity and split the public opinion into two halves: that of the followers of the movement and that of the enemies. In the historical evolution of the stridentist movement, its first period was marked by the aesthetizing push, in which the radio, like the automobiles, the airplanes and the motorcycles, were a symbol of the new; as Stridentism acquires a more clearly political meaning, the radio becomes the symbol of the political agitation of the avant-garde movements.

Appealed by all the manifestations of modernity, Stridentism is the first Latin-American artistic movement that makes an effort to transform the city into a poetic object, projecting on the Mexico of 1921 a model of cosmopolitan and technified city inspired in the New York of Arensburg, of Stieglitz or of Mario de Zayas. Maples Arce's manifesto *Actual n°1* participated completely of the vanguardist idolatry to modernity. Even its title reflects this ideology by defending the need for a *modern* art and literature that, as Baudelaire had claimed, considered the big city as an aesthetic object. In this context, the appearance of the radio necessarily fed the cult to the machine and to the technological development that the stridentists had learnt from the Futurism and Dada movements.

The wireless dissemination of messages to long distances the great advance of the radio over the telegraph or the telephone seemed to them the perfect representation of the cosmopolitan ideal, the most efficient weapon to destroy the spatial barriers. In the same way, the fragmentary structure, like a *collage*, of the messages and radio spots represented a valid model for the stridentist poem, constructed by the juxtaposition of poetic images that broke the traditional syntactic linearity. Similarly, the radio broadcasting antennas became metaphors of the new aesthetics, broadening a repertory that had started when Marinetti published his foundational manifesto of Futurism in 1909: lights, irradiating projectors, missiles, cannons, voltaic arcs ...

Even when we cannot find in *Actual nº1* any explicit mention to the radio, it becomes a key referent in later books by Maples and in texts by other stridentist poets. In July 1922 Marples' book of poems *Andamios interiores* is published with the subtitle of *Poemas radiográficos*, taking the image of radiation as the principal metaphor of his poems, that is the emission of rays that transmit, at long distances and in an almost magic way, images or voices, messages and feelings. Note that the terms *radiographic* and *radiography* refer to both the procedure to obtain photographs by means of X-rays and to the capacity to transmit news through the *wireless telephony*. Note that in Mexico at that moment, the expression *wireless telephony* which was also the title of one of Maples' poems and other equivalent terms, like *wireless telegraphy*, referred to what later was known as *radio broadcasting* shortened as *radio*. In short, the radiographic aspect, the action at distance, is the central topic of Maples' book: the poem is a radiography of the *andamios interiores* of the poet, a dissection of the structure of his subjectivity and, at the same time, it is radiated message, broadcast with no space limits.

In the poems that make up *Andamios interiores* visual and auditive sensations that are intended to create a comprehensive synesthetic experience gain extraordinary importance. Probably the most representative is "Prisma", a title that gives a name to this synthesis of varied sensations, similarly to the cubist representation of space or to the color rings in Delaunay's urban landscapes:

railway engines, screams
arsenals, telegraphs
 (...) *and everything expands in concentric circles*

The oral, tactile or visual images overlap, like the planes in the cubist portraits by Diego Rivera, as the logical-syntactic structure breaks the narrative linearity. The order of the composition is then that of overlapping fragments like a *collage*. The idea is to create a poetic equivalent of the contemporary world and of the relationship between the citizen living in a big city and bombarded by flashing ads and moving images, and space:

The insurgent city of luminous ads
floats in the calendars
and there, from time to time
in the flat street an electrical flash bleeds out

This is also the structure of the radio message, in which the main and background voices fuse together like the figure and the background in Modernist painting, in which the emission time is compressed and the listener wanders as also does the passerby who strolls along the city:

I am a dead point in the middle of time
equidistant to the shipwrecked shout of a star
A park of a handlebar gets stuck in the dark.
and the moon with no string
oppresses me against the window panes
 (...) *The yellow silence plays on my eyes.*
Prysmal, diaphanous, to enjoy everything

The poem also destroys the distinction between the primary and the secondary, in

the same way as the radio blurs the borderline between message and noise. This kind of poetry was written to be shouted in the streets, printed in posters, dictated through the radio; a poetry that changes with the medium accepting *avant la lettre* McLuhan's sentence: the medium is the message. The attraction of the stridentist poets by the radio is thus due to deep aesthetic reasons and the new medium guides the direction of literature. The kind of audience that the radio imposes is the paradigm of the relationship between the city man and his environment. The radio is a *cold medium* that does not demand an exclusive attention by the listener, who must be alert to the multiple stimuli of his environment. The voices and sounds projected by the loudspeaker constitute a *habitat* that surrounds the listener and in which he must develop. That is, on trying to reflect the circumstances of man in large cities, on expressing this new way of synesthetic perception that characterizes *life in the big cities*, poetry comes closer to the radio, as it provides the perfect model of the new sensitivity. As Maples announced in *Actual nº1*, poetry should be: *a successive explanation of ideological phenomena by means of equivalent images, orchestrally systematized*. This is why the radio was considered as a symbolic referent for the new literature, much more suitable than the murals of the young Mexican painters, since the possibilities that mural painting provided for the construction of new forms of aesthetic reception were limited and obsolete.

2.- Poetry in the radio. "T.S.H."

From the roots on which the interest of the stridentists in the radio were based, other fruitful aspects emerged, among which it is worth mentioning the reading of poems on the radio. The occasion for that came at the end of March 1923 with the inauguration of the radio station *La Voz de América Latina*, a radio station sponsored by the newspaper *El Universal*, whose weekly issue *El Universal Ilustrado*, directed by Carlos Noriega Hope, constituted the main platform of dissemination of the stridentist movement. The inaugural radio broadcast ended up with the reading of Manuel Maples Arce's poem *T.S.H.* (*El poema de la radiofonía*), probably written for the occasion, published some days later at *El Universal Ilustrado* (5th April 1923) and collected in *Poemas interdictos* (1927). As Luis Mario Schneider indicated, "T.S.H." (*Wireless telephony*) *possesses the historical value of having been the first poem radio-broadcast in Mexico* (Schneider, 1970, 71). "T.S.H." constitutes a poetic tribute to the radio that converts the radio into a metaphor of the avant-garde aesthetic ideology. As Schneider also remarks (1970, 190) *Wireless telephony is at the same time symbol and reality: reality for the great advance that the radio represents and symbol for its great power to link unlike elements languages, lives through inscrutable distances. For the avant-garde T.S.H. is almost a concrete equivalent of the metaphor*. In fact, the poem transforms the radio into a cosmic metaphor, identifying the emitting antenna with a star that lights up darkness with its words:

Above the night cliff of silence
the stars throw their programs
and in the inverse audion of reverie
the words are missing,
forgotten

From the emitting to the receiving antenna, the antenna is, from one end to the other end of the invisible string of the waves, a metaphor of the wish to

communicate that overcomes distance and loneliness:

*Where is the nest
of this mechanical song?
The sleepless antennas of remembrance
collect
the wireless messages
of some worn-out good bye*

*shipwrecked women
who err their transatlantic
ways;
and the voices
of help
like flowers
burst in the strings
of the international chords*

Also in 1923, a few months after the emission of "T.S.H.", the journal *Irradiador* appears in Mexico city, directed by Maples Arce and the stridentist painter Fermín Revueltas. The name of the journal again refers to the image of radiation or irradiation as a symbol of the avant-garde ideology. The subtitle *Revista de vanguardia, proyector internacional de la nueva estética*, joins the images of the antenna, the irradiator and the projector to mean the avant-garde desire of diluting space and time frontiers: rather than by the *message* to transmit, the avant-garde is defined by analogy with the radio *medium*. The medium is, then, the message; the avant-garde is the adaptation of literature and music to the development of the new mass media.

In the first issue of *Irradiador* there are two clear proofs of the complicity of the stridentists with the newly established commercial radio stations. On one hand, two propaganda radio spots by the radio stations *La casa de la radio* and *El Universal Ilustrado*, the latter presented as "T.S.H.". And on the other hand, and of much more importance is the article, probably written by Maples, *Irradiación inaugural*, in which the metaphor of irradiation is widely developed, using again the image of the antenna and a vision of the city in which the bright colors of the advertisements transform the buildings into talking façades:

*Irradioscopy. The city is full of dynamo installations, of gears and cables. And the talking façades powerfully shout their bright colors from one side of the street to the other. Cervecería Moctezuma and El Buen Tono. Refacciones Ford. Aspirina Bayer Vs. Lanford Cinema 0 1 p the farewells sail out to the sea.
You are overwhelmed, but we ideologically always conclude our extravasal plane of expression, emotion and suggestion, relationship and intraobjective coordination (abstractionist theory -fundamental system) fragmentary exhibition, nunism, synchronism, intellectual fatigue (senestesia), and thematic enumerization. Algebraic schematization, Jazz Band, oil, New York. The city all sparks polarized on the antennas of an unlikely radio station*

As it can be seen, the stridentists use the concept of the radio to provide a vision

of the city and of the modern world led by the idea of a *universal irradiation*, in which the machines, ads and buildings project on the citizen-spectator, stimuli that alter his perception of the space-time relationship.

That same year of 1923 the book of poems by Germán List Arzubide *Esquina* is published, whose structural procedures *are based on the systems of cinema or radio newsreels* (Schneider, 1970, 81). Each verse seems to be taken from an ad to form the fragment of an absent discourse, isolating meanings that by losing their relation with the original text compose a chain of moving metonymies. The verses of *Esquina*, like earlier the verses of *Prisma*, respond to what List and Maples call *multiemotional image* and *equivalentist image*, whose intention would be *to catalogue the imaginable simple perceptions, as in cubism*. But the most perfect expression of the similarities of this poetic movement with the structure of the radio will be Kyn Taniya's poem book (pen name of the stridentist poet Luis Quintanilla) *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* (1924).

The book was conceived as a radio program or, rather, as an anthology of voices captured by the radio receiver when moving the dial from one end to the other. Like the walker that takes pictures of the city from one corner or the observer that projects his prismatic sight on the city, also the poet captures messages that travel through the sound waves. The turning of the radio dial, whose noise is reproduced onomatopoeically in one of the poems, is the prototype of the stridentist image, since, as Kyn Taniya says, it would consist of *grabbing all the sounds that swing in the kilometric hammock of the waves*. In Schneider's words (1970, 88), the poet constructs in these thirteen poems an unreal, cosmic or astral scenario: *as if he were interested in documenting, painting the wireless waves (...) the technique of radio news or radio broadcasts forms the basic structure of his poems*.

Roberto Montenegro's drawing for the book's front cover, perfectly transcribes the space evoked by Kyn Taniya's poems: the letters of the word radio together with some stars in white illuminate a black background formed by waving masses like waves; rays and broken lines radially laid out complete a composition dominated by a vibrating fast rhythm. Montenegro embodies in this way some of the key images of the book, like that of the poem "Midnight Frolic", in which the words launched to space by the radio fly free in an electrified atmosphere:

*Silence
Listen to the dialogue of the words
in the atmosphere
There is an unbearable mess of earth voices
And of weird
far voices
the hair bristles in contact with the Hertzian waves
Blasts of electric wind blow
in the ears*

With the creation of this universe of Hertzian waves, Quintanilla transforms the natural landscape and draws the sea as a space plied by waves, words, music notes. This is the image that in the book structures the different poems: ethereal messages that travel through infinite spaces, shining words that, like stars, leave back a luminous trail. Thus, for example, in "Marina":

*On top of each wave
 a star dances
 drunk notes of freshness
 do not find their way any longer
 The transatlantic messages
 lie down on the sea weeds
 or frolic in the water with the ivory fish
 restless antennas shake out annoying atoms
 that come and go
 There are frozen words that die
 in the moon silvery river
 And sighs that are lost in the touch
 with a crystal froth
 CLEAR IDEAS LEAVE A TRAIL IN THE SEA*

The synthesis of the radio and the landscape, of the machine and nature, covers in Quintanilla the two possible directions. On one hand he mechanizes the landscape, and on the other, he naturalizes and humanizes the machine by transforming the electric power of the waves into voice and music. Thus, in "Noche verde":

*Light
 becomes music for the souls
 and is the echo of some universal song*

The possibilities of communication opened by the new medium are, to the poet's view, ways of freedom for the individual and also of fusion with a spirited cosmos, represented by the poetic image of *noche verde*:

*From side to side
 I will go through all your hours
 I will swim through all your lights*

*Diaphanous magnetic currents
 will take me to rest on the space reefs
 and thus slowly
 I will swim throughout all the green hours of the night*

In this attempt to renew the romantic stock of poetic images (the sea, loneliness, the night), Quintanilla also transforms the topics about the woman to present feminized machines or mechanical women. Some times, the radio seems a woman, as when in "Alba" (one of the poems of *Radio*) we read: *and the frolic antennas / enjoy electric shocks of freshness*. In some other cases, the antennas, like light lamps, irradiating projectors ... form a repertoire of phallic images. In Quintanilla's poem *¡Oh ciudad infantil!* (1926) the city seems a strange animal: *the city / it was all trembling with blond antennas / that grew on the front and reached the sun*. In another of his poems, *Todo ella*, published in 1926 and dedicated to the Argentinian actress Berta Singerman, the woman is: *Body. / Sound body, all vibrating like a weak lustful antenna, / like a weak antenna that shakes out the spasms of the message*.

But the most representative illustration of this kind of humanization of the radio is

the poem "Telepatía", published in *El Universal Ilustrado*, 01-09-1927. Its author, Elías Nandino, although belonging to the group *Contemporáneos*, seems in these verses very close to the stridentist aesthetics, especially in his association of the amorous seduction with telepathy, as if the glance of his lover lit up the heart-antenna of her lover:

*Your glance spreads
 by the back of air
 and quivers
 like the water skin
 In the antenna of my heart
 wireless cuddles
 tie up
 and feels the magnetism
 of your eyes
 wrapping up my soul ...*

To conclude, we can say that the radio played a relevant role in the development of the stridentist aesthetics, becoming a frequent motto in their poems and in some of their drawings and illustrations. Similarly, we have presented the conceptual keys that explain the stridentist interest for the radio, the authentic metaphor of modernity, a technological advance that in the optimistic and naive eyes of the stridentists, should enhance the development of a universal cosmopolitan culture. After the publication of *Actual* by the end of 1921 and the first flirts of the group, like *Irradiación inaugural* in 1923, Maples Arce was in the position to tackle in 1924 the definition of the aesthetic bases of Stridentism. Of great importance in this theoretical effort was the article published in *El Universal Ilustrado* (3 July 1924) with the title "Jazz-XY". As it had happened with the radio, contemporary music, and Jazz in particular, indicates the course to poetry. The new mass media (cinema, radio, but also the automobile and the aircraft) and the associate artistic forms (jazz, publicity, posters, graphic design, etc.) represented authentic experimental laboratories for the new aesthetics. Jazz, like also the radio, was a part of the amount of fetishes of the urban culture of New York that the stridentists admired so much. Not in vain, from the few data known about the reading of "T.S.H." on the radio, we know that musician Manuel M. Ponce was responsible for its music, starting the collaboration between the stridentist poets and the musicians closest to the group that gave their best fruits in the figure of Silvestre Revueltas. According to Maples in the article above mentioned, jazz as well as the stridentist poetry, educate the listener in a new sensitivity, beyond the traditional concept of tonal harmony, and opening their minds to the *unstable vibrations* and to the *tonal decompositions*. Whereas for the traditional sensitivity educated in the romantic style, jazz music, with its African archaic touch, would be nothing but only noise, for the stridentists' ear it would awake the enjoyment for the changing, unstable and disharmonic. The preponderance of rhythm in the new musics and the fusion in the same piece of different rhythms and beats would be according to Maples the musical equivalent to the structure of the stridentist poem. One and the other operate based on the principles of overlapping and juxtaposition of simple images, renouncing to the ideal of organic totality. The destruction of the melodic linearity replaced by a fast and obsessive rhythm in Jazz would have its equivalent in the breaking of the traditional syntax and its

narrative linearity in the stridentist literature.

On the other hand, as already mentioned, both the jazz and the avant-garde music composed by Silvestre Revueltas, have the value of rescuing the most archaic and lively aspects of art, repressed by the conservative culture. In a paradox typically vanguardist, this primitiveness of the new musics would also be the perfect expression of the modern city life. By converting the noise of the machines into an aesthetic object, contemporary music is, for Maples, the expression of the modern world, but also of the rhythmic and expressive values of the popular or extraoccidental music. As it had already happened with other manifestations of the modernist culture, also in this case a certain old-fashioned regression paradoxically characterized the utopian anticipation of future. Maples discovers in Jazz the relevance of such values by considering it the manifestation of the North American urban culture and of the authentic expression of the African music. The corporal and tactile values of the African rhythm fuse with the automation of the mechanical noises, both against the tonal harmony and melodic syntax of the conservative music. Revising the theory of *Noisism* by the futurist Luigi Russolo, Maples proposes that the difference between noise and sound is based on the instability of the vibrations in the former, instability that allows the listener to go beyond the classical notion of tonal harmony, increasing his capacity to enjoy with the changing noises.

3.- Radio station *Estridentópolis*.

The year 1925 will mean a change in the stridentist aesthetics to more clearly political concerns. This inflection had its precursor in the publication in 1924 of Maples' book *Urbe. Super-Poema bolchevique en 5 Cantos*, and became clear from the mid 1925, when the group moves to Xalapa. Living in the capital of the state of Veracruz as a magistrate and then as the Secretary of the State under the command of General Heriberto Jara, the governor of the State, Maples Arce brings Germán List Arzubide to the city, who will be the editor of the journal *Horizonte*, and the painters and illustrators Ramón Alva de la Canal and Leopoldo Méndez.

In this new scenario, the activities of the group greatly developed with a clear political, propagandist and educational meaning. Far from the Mexican literary meetings and immersed in the political fights of the nation, the stridentists spread their avant-garde strategy of agitation in different sectors, reflected in *Horizonte*. "*Revista Mensual de Actividad Contemporánea*. In its first issue (April 1926), List established the editorial guidelines of the journal that intended to be the vanguard in a political sense, like a *guide to orient the crisis of a nation that, feeling necessary to destroy the past, went to fight and broke it down, and once triumphant, it finds itself alone, owner of all the roads but not knowing which one to follow*. The publications and activities of the group changed from being the guiding line for the Mexican artistic renovation and scourge of the so-called *come-cazuelas literarios* to being the guides of the Veracruz people in their fight against the reactionary force of the local right party and against the interests of the North American oil companies. The literary avant-garde became, in this way, the political avant-garde, as it happened with the mural movement, and List joins the Communist party, as also did Diego Rivera, Tina Modotti or David Alfaro Siqueiros.

But for this politization of the avant-garde were also useful the metaphors of the literary group and, thus, the journal self-defined as *flashing light that indicates the path in these convulsed moments (...) tribune of the modern political, social, philosophical and aesthetic doctrines that clarifies the route and appraises the effort*. These different scenarios had their place in the journal, that in its ten issues published articles relative to all these topics, as well as texts of a practical and educational nature, like the text published with the title of "Instalación de la antena aérea". The radio was conceived as an efficient means for the purposes of the political avant-garde and the antenna was the perfect metaphor of the artistic avant-garde.

The book by Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (1928), constitutes a passionate chronicle of that aesthetic and political experiment of the avant-garde. Some fragments that show the stridentist fascination by the radio allow us to complete the tour of a trip that Stridentism and the radio walked together, from their beginnings in 1923 with the reading of T.S.H. to 1928, when the group of Xalapa dissolves and the commercial radio triumphs. In *El movimiento estridentista* List chooses two images as symbols of the activity of the group in Xalapa. The first image is a photograph by Pedro S. Casillas *Torres de radio de Estridentópolis*; the second is a xylograph by Ramón Alva de la Canal, *La estación de radio de Estridentópolis*. In both of them, the antenna of the radio station symbolize the dream of converting Veracruz city into the diffusing center of the avant-garde aesthetics, of the revolutionary ideology of the group and of the policy of technological development started by General Heriberto Jara, protector of the stridentists. Xalapa, capital of the state of Veracruz and the headquarter of the government, was renamed by the young poets as *Estridentópolis* and the radio antenna appears in the illustration by Alva de la Canal as a symbol of the re-founded city. The radio towers of Estridentópolis, List says, *harangued the continents with this voice of victory, provoking telegraphic adhesions* (1928, 90). Inspired by this radio metaphor of the agitating and propagandist activity of Stridentism, List refers to the *high words* launched by the group, as well as to the capacity of the radio to melt the temporal and spatial limits in the emission of the message. Through the radio antennas *flow the outcries of the day and the infinite concentrates in its woken nights of ultra-sky messages*. The radio becomes the editor of *newspapers that construct the aerial universe*; the radio programs are *the scream of its light drilling the distance of the stars with its mechanical truth*; the radio messages *awake time to throw it to the infinite*. The antenna is also the beacon or the North of the magnetic attraction, and its signal a compass that guides people: *men have placed the compass pointing towards Estridentópolis (...) The crowds hear a gallop of wings pass through and let their robust breadth go towards the beat of the sleepless voices that, divergent of the past, open to unknown horizons*. When List remembers the start of the movement in Mexico city, he recalls the atmosphere of *El café de Nadie*, the place that gathered the first activities of the vanguardist group: *mechanical café where the waitresses order the drinks by the radio and the piano plays the music full of Martian concerts in their discourses of worn-out paper*. List also reproduces his poem "Ciudad número 1" and the xylograph by Alva de la Canal published in the journal *Horizonte*; there where the radio again becomes an image that synthesizes the stridentist vision of the city: *The scream of the towers / in steps of radio / the wires of the telegraph / introduce the night*. In one of Maples' poems selected by List, the

music emitted on the radio reproduces the metaphor of the revolution dreamt by the stridentists: *The absolute wind blows against matter / cosmic; music / is the propaganda that waves in the balconies, / and the landscape shows out / in the weather cocks.*

In this heroic period of Stridentism in Xalapa List Arzubide had his first contact with the radio, a medium with which he would be familiar until he was appointed vice-director of Radio Educación, a radio station conducted by Agustín Yañez. When he recalled that scenario at an interview, List expressed very accurately the role of the radio in a context of political agitation as well as its capacity to transform the citizen's *habitat*:

The first time that I listened to the radio was in Xalapa, it was made with a small stone, galena, and through the radio we were listening the arguments of the Deputy Chamber during Obregonismo. Thee broke very easily and had to be repaired. It was extraordinary; it seemed a miracle. At the hair dressers' had one of those devices. (Bermejillo, 1995, 8-9).

4. - Stridentists without Stridentism. List Arzubide and the radio.

After the fall of General Jara and the subsequent dissolution of the stridentist group, the history of the links between the movement and the radio had a meaningful epilogue represented by Germán List Arzubide, who also counted with the collaboration of Silvestre Revueltas in one of his episodes. The relationship of List Arzubide with the radio is in fact a chapter in the history of the stridentists after Stridentism. The year 1927, with the fall of Jara's government, meant the end of Stridentism as an organized avant-garde group, since from that moment, the writers and painters that had collaborated in the journal *Horizonte* come back to Mexico and spread out some time later. In the capital they kept their presence in the press and prolonged their activity with the establishment of the group of artists *¡30-30!*, born in 1928 as a result of the confrontation between the young generation of artists and the authorities of the conservative Academia de Bellas Artes. In those moments of professional and political crisis, the artists associated with the group developed their work in the field of the pantomime theatre: in 1932 List founded in Mexico, together with Germán and Lola Cueto, the Teatro de Guiñol. In the case of List, it was the pantomime theatre that brought him so close to the radio. But, at the same time as the vivid imagination of the stridentists developed in the theater, List got involved in a mysterious episode related to the radio.

It was the assault, with guns, to the studios of the radio station XEW *La voz de América Latina* the 7th of November 1932, in which revolutionary and political speeches were pronounced against Pascual Ortiz Rubio's government. List was accused of participating in the assault with the communist militants Valentín Capa and Hernán Laborde (Vargas, 1995), although he always denied it and said that he was in Veracruz at a radical demonstration and that the accusation was a political act against him.

After the incident and under the protection of General Lázaro Cárdenas, List started to participate in the radio as script writer and also in the management tasks, like the Vice-directorate of the Oficina de Radio of the Secretaría de

Educación Pública (1935). From his collaborations, it is worth mentioning the script of the text, with his brother Armando List, of a history of Mexico for the radio, transmitted by Radio Educación from 1933 to 1937. The program responded to the project of creating a "Historical Theater through the radio", with educational purposes and from Marxist concepts, avoiding any sensationalist effects and showing the economic and political bases of the relevant episodes of the national history. The political and pedagogical approach of this program was developed together with other works for the radio which maintained the early stridentist spirit: short stories and tales for children. For that end he collaborated with the most important Mexican musicians. Carlos Chávez composed the music for the play *Mi amigo el gato*; and Silvestre Revueltas for the episodes of the radio program *Troka el poderoso*.

Troka was the name of the hero in these stories for the radio. It was a metallic robot that showed kids how to use different tools and devices, and at the same time instructed them about the advantages and applications of technological advances. It included the cult for technology that always characterized the stridentist aesthetics, from a position that today might seem naive and optimistic. The robot was also the main character in some short pantomime theater plays published with the title of *Troka el poderoso* in 1938.

As mentioned above, the project counted with the collaboration of the stridentist painter Silvestre Revueltas (1899-1940), brother of the stridentist painter Fermín Revueltas, who composed the music for what initially was to be a play for the pantomime theatre that finally became the musical theme of the radio programs of Troka. As a characteristic feature of Revueltas' music, his *Troka* is the synthesis between the Mexican popular music in particular his fascination for the music bands and the modernizing trends of Stravinsky. The most relevant features of his music are the use of short and obsessive themes and a percussion with archaic and ritual sounds and irregular beats. His inspiration is based on the search for analogies between music and the visual, transferring to the score the abstract rhythms that his brother showed in his illustrations. The musician also emphasized this correspondence between both arts: *My rhythm is powerful, dynamic, tactile, visual, I think of images that are strings in melodic lines and that move dynamically.* In conclusion, the work by List and Revueltas is not only and important pedagogical experiment but also a genuine manifestation of the spirit of the stridentist avant-garde. Due to the historical importance of this project and its capacity to develop creative suggestions, it has recently been retaken. In 1997 Revueltas' musical work was published with the title of *Troka (Dance Pantomime for Children)* in a recording by the quartet *Camerata de las Américas* and in December 2003 Jorge Pérez-Gómez, conductor of the Symphonic Orchestra of the University of Nuevo México, performed the theater play created by List and Revueltas. The first performance was in Albuquerque (Nuevo México) with the Philharmonic Orchestra of Olomuc, (Moravia, Check Republic) and the theater group *Tinglado*, who handle the puppets made by the director Pablo Cueto, grandson of the stridentist sculptor and puppeteer Germán Cueto. The production was sponsored by the University of New Mexico College of Fine Arts and the Instituto Cervantes in Albuquerque. This play was edited on LP and included fifty lithographs by José Rodríguez, printed by Mark Silverberg in Oaxaca (México). In

addition, List's character was used in a project of digital animation by the multimedia editing team *Digital Pueblo*, of the University of New Mexico, supervised by professor Walker Bumgarner-Kirby.

Miguel Molina

The Orden de Toledo (1923-1936)

This was not a military, knighthood or religious order but the name with which Luis Buñuel called a group of friends from the Residence of Students of Madrid, who in their many alcohol escapes to Toledo, showed the same admiration for this city, as well as the possibility of "*being ready to live the most unforgettable experiences*" (quoting Buñuel).

This imaginary order was founded in 1923 by Luis Buñuel after having a vision while he was drunk and heard the birds of the Cathedral of Toledo cloister.

He called himself "*Constable*" and created a variety of ranks: "*Knights*" (had to be drunk a complete night and wander around the village), "*Squires*" (if they decided to go to sleep before dawn), or others of smaller value like "*Squires' guest*" and "*Squires's guest's guest*". Among the founder knights were poets Federico García Lorca and Pedro Garfías and librarian Ernestina González, student of Unamuno's. Other people also participated (from the Arts, Literature and Cinema) who have been important in the Spanish and international culture like Salvador Dalí, René Crevel, Rafael Alberti, María Teresa León, José Moreno Villa, George Sadoul or Pierre Unik. The appointed "*Secretary*" Pepín Bello (who had a great influence on many of them but has left almost no writings), would have been 100 year old this year. They used to stay in places not mentioned in travel guides (Posada de la Sangre or Santa Hermandad) and at night, after 1 a.m. (and after having drunk all day long white wine from Yepes), they used to go out wrapped up in sheets like ghosts and wandered around without direction - the labyrinth of the streets of Toledo, to live personal experiences (many of them have been described by Buñuel, Alberti, Moreno Villa and Dalí).

Our interest to recover some of the experiences of this group of artists, include the following: one of them because they propose another way to discover a city, away from tourist routes, and inviting to wander and find experiences, which entails the antecedent of "letting-go" of the *Theory of the Dérive* raised by the situationists at the end of the 1950's, and in turn- a parallelism with the proposals of the European avant-garde artists of the 1920's, like for example the Dada excursions and visits to Paris that wanted to remedy the incompetence of the guides and cicerones and they invited to those places with not a real reason to exist like going to an abandoned church (*Saint Julian le Pauvre*), to the mortuary (by its sentimental value) or to the Mont Blanc (by its historical interest).

The second important aspect that we have found is the relation of these experiences with sound, since the members of the Orden left at night and Toledo was barely illuminated and quiet, they had the opportunity to hear mysterious and incongruous sound situations, which many authors have connected with surrealist visions. In this sense, our research group visited Toledo to walk around its labyrinth of streets and try to record those sound landscapes that they use to listen ever since Buñuel had the vision to establish the Orden after hearing thousands of birds in the gothic cloister of the Cathedral, even the nuns singing at the Convent of Santo Domingo through its walls at dawn, or the "*terrifying silences*

" at night in Toledo or from Cardinal Tavera's sepulcher. Although we should not be misled, the situation is not the same, Toledo is now much more illuminated and the night silence is marked by the closing of bars and the noise of garbage trucks. But Toledo survives this, and at dawn we were able to hear the nuns, the polyphony of thousands of birds, and we managed to wander "walking on our steps" (as Alberti said) without much effort. However, we did not find the white wine from Yepes which the Orden used to drink, this 14.5 ° mauve grape wine served to the Archbishopric and the Court of Toledo in the past. We had to investigate and call the Wine Cooperative of Yepes to find out where to buy it. However, the "*tortilla a caballo*" (or *cerdo a caballo*), mentioned by Buñuel, that they use to eat in the *Venta de Aires* had survived. There was where the only historical photographs known of the Orden de Toledo were taken, and currently being refurbished, which destroyed one of the drawings on the walls made by Dalí portraying all the members of the order, with a total lack of consideration, although they had been warned of the current value of the drawing.

A follow-up of this valuation of the sounds lived by the Orden - but this time promoted by them, was the reading of poems that echoed on the walls the different cultures that had lived in Toledo. This attitude to give a public voice to poetry, to dialog with the stones, with the weight of history..., marks an avant-garde attitude to participate in space of the events, to "*make poetry*" as the situationists claimed, instead of a closed reading in institutional or private spaces.

The research work carried out by the group consisted of several stages: the first stage was a journey through the places described by the members of the Orden (Buñuel, Alberti and Moreno Villa) to document the visual and sound features, and by comparing the Toledo of the 1920's with the city at the beginning of the new millennium. In the second stage we reproduced some of their experiences, like the "*new theory of ghosts*" crossing the city dressed in sheets, and reading aloud poems on the street. We have read poetry written by the different members (Lorca, Moreno Villa, Buñuel) at that time, and mixed it with sound documents recited by the authors themselves (Alberti, Pepín Bello, Dalí, Buñuel).

We have also wandered the streets of Toledo even without trying walking and working all night long until dawn as knights of a new order that we have called "*La desorden de Toledo*", and we have outlined in a map of Toledo the resulting labyrinth of our experience of three days and two nights, which will be part of the reproduction works of this disordered order. Before the difficulty to find white wine from Yepes in Toledo, one of the members of the *Desorden*, has designed for these bottles with the purpose of promoting it- an enigmatic label that hides a phantasmagoric presence, only revealable by fixing the eyes in a point and drinking this magical wine that caused so many unforgettable visions and experiences in the past.

This project will be continued by the *Desorden de Toledo* next year with the promotion of a new "*Tourist Trans-Guide to get lost in Toledo*", as an alternative to the existing guides of the Jewish-Christian-Muslim city of Toledo, which will describe how to get lost in unforeseen places and to avoid following the programmed and prefabricated tourist circuit.

Mercedes Molina Alarcón

What happened to literary circles in cafés? Avant-Garde in the Cafés of Madrid

"Since Romanticism, it is not possible to talk about literary life in Madrid without entering a café. Cafés replaced lounges, clubs, social clubs and associations, all of them crowded by aristocracy and wealthy people who felt proud to socialize with talents; and by politicians and leaders of all classes, who wished to be the protagonists of the conspiracy, the creation or the act of society" (César González Ruano).

The café was, at the same time, the lounge, the club, the association and the social club of the independent, of the poor. The offer was abundant and varied: cafés for bullfighters, comedians, writers, painters, and other plastic artists, broke journalists, starving students...

"Valle Inclán appears in "café de Levante" (located in Puerta del Sol, 5) already without his arm, with his eternal goatee, always gesticulative, bad-tempered, spectacular; Jacinto Benavente in the café "El Gato Negro" (located in calle del Príncipe 1), with a moustache and goatee beard and acierated always ready to put strambotto to a conversation; and around them a heap of bohemians, even a Mr. Barinaca who assured to have been able to hock a dumb hake" (Pío Baroja).

La Sagrada Cripta de "Pombo"

(Located in calle Carretas, nº 4, nowadays the Council of Presidency)

Ramón Gómez de la Serna pioneered in Spain the avant-garde movements - in 1909, he translated the "Futurist Manifesto", "What Marinetti said before an automobile we had said it before a safety razor", - and founded the magazine "Prometeo". And their literary circle meetings took place around "the sacred crypt of the café Pombo", also called Saturday literary circle meetings and Pombo banquets: "romantic dinner", banquet to "Don Nadie" (- Mr. Nobody -) (with a beautiful letter by Unamuno), banquet to Ortega y Gasset, cavalcade of the publishers, disguised as the Three Wise Men...

It was not exactly a literary circle meeting at a café, because conversation with different points of view was difficult. Most of the time Gómez de la Serna monopolized the conversation, and during his farewell before leaving to Buenos Aires, Federico García Lorca played a joke on him, by not letting him talk for the whole evening, something very difficult for Don Ramón.

Greguerías

Greguería is an ingenious sentence and usually brief which comes by chance from a casual combination of thinking and reality: "they are only fatal exclamations of things and soul when they meet by pure chance". The inventor himself, Ramón Gómez de la Serna, schematically defines them as follows: *Metaphor + Humor = Greguería*.

The image on which greguería is based may arise spontaneously, but its linguistic formulation is very elaborated, because it has to gather synthetically, ingeniously and humoristically the idea to be transmitted. For that reason Gómez de la Serna, when talking about his greguerías, said:

"You have to give a brief periodicity to life, you have to give it instantaneity, simple authenticity, and that spiritual formula that tranquilizes, adjusts, fulfills a

respiratory and joyful necessity of the spirit is the Greguería. (...) This is the only thing where I never improvise."

Café Greguerías:

"Against the academic rule I use capital letters with CAFÉ, the lounge, the spiritual leisure, the place to explain the divine and the human, meeting point with public life that has the date of our age."

"In the café you can finish with pleasure "the bitter chalice of life", is a phrase that will never be more appropriate than before a cup with more coffee than milk".

ULTRAÍSTA EVENINGS

Similar to Dadaists and the first futurism steps, and before the difficulty to show their work by means of individual works, ultraistas felt attracted by the "direct action", by the reckless curiosity to personally face the "fierce beast" of the public. Although among them there was no one with Marinetti's combative fists or the impatience of Tristan Tzara, they were seduced by the controversial and humoristic intervention. Some time before, in 1919, an ultraist evening had been held in the Ateneo de Sevilla, but in words of Guillermo de Torre "it did not exceed the characters of one of so many poetic "recitals". In Madrid they aspired to something different, less protocolic, more surprising and combative, but that spirit was not achieved, according to Guillermo de Torre: "Hence the disappointment left by the evenings, due to weakness of those of us who were on the stage as well as due to the apathy of spectators. Everybody, actors and listeners, were too serious, without creating the atmosphere of warmth, or better, the controversial animation we had wished."

"VLTRA is a gust of pure air that enters a rancid sleepy room".

Literary circle meeting of the café Colonial

(located in Puerta del Sol, at the beginning of the calle de Alcalá, nowadays a take-away food restaurant)

An outstanding moment, in the birth of Ultraism, is represented by a café dialogue, maintained between Xavier Bóveda and Cansinos Asséns, which was published as an interview, made by the former to the latter, in the magazine *El Parlamentario* and in *Cervantes*.

Cansinos Asséns, a well-known figure in Madrid literary circles, with his already profuse work as writer and critic, great scholar and polyglot, organized the literary circle of the café Colonial, attended by a considerable number of young people with great artistic concerns. From these meetings, at the end of 1918, appeared the above mentioned ultraist manifesto and the interview to Xavier Bóveda:

"We met in the Colonial in the evening of our Saturday. Cansinos, as usual, was punctual.

We talked to him on different matters, especially literature. As our readers know, Rafael Cansinos Asséns is nowadays the most enjoyable and admirable literary critic. The old is his obsession, his nightmare, his torment... The old is escaping."

As a result of this interview the first ultraist manifesto was drafted, with the intention to exceed in each aesthetic zone the levels reached and always search for new forms. And this eagerness was so prodigious that the young people of letters set about the conquest of their objectives. The first step was the publication of the ULTRAMANIFESTO, mentioned in almost all the press in Madrid and the main

literary magazines with renewed restlessness.

El Gran Café Social de Oriente

(Located in the Glorieta de Atocha, currently Cervecería Restaurante "Dorna" serving Galician food, Tapas and Pizzas)

Rafael Barradas, painter and contributor to ultraist magazines and creator of his own movement *Vibracionismo*, moves from Barcelona to Madrid and founds in this café nearby the Atocha train station his literary circle known as "de los alfareros", as most of the participants were contributors to the ultraist magazine "ALFAR". This café and the figures who populated it, as well as the urban space around it, turned into the painter's motif of his work, who lived nearby.

Barradas portrayed most of the protagonists of the Spanish literary life, and more specifically, the members of the ultraist movement; most of his portraits were made in India ink.

THE "POSTISMO" IN THE "CAFÉ CASTILLA"

(Located in calle Infantas, currently a luxury hotel)

The "Postismo" was born in this café in Madrid around 1945, the triangular business cards distributed in this café with the name of the three founders: Chicharro Jr. ("chebé"), Carlos Edmundo de Ory and Silvano Sernesi, are a proof of its creation.

They were members of an association called "Versos con café" with briefs forays into the "Café Gijón", a hive of "creative youth" and their "Garcilaso".

Some of their performances consisted in arriving to the café with their jackets inside out, their socks in their pockets, as a handkerchief, or wearing them in their hands as gloves and a skull or something similar under their arms. They jumped onto one of the tables and began to pronounce a strange recital of guttural sounds and trills accompanied with rhythmical convulsions of all their body. They even recited poems of a supposed Russian poet called Serjovich that they had invented, though the audience even believed to have read things by him. Time later, Felix Casanova de Ayala (who had attended the recital) asked him: "... but if the Russian does not exist, who wrote the poems", Edmundo de Ory answered "Postismo did, my friend".

documentos originales

Italiano-Alemán

Theodor W. Adorno

Zwei Propagandagedichte Für Singstimme Und Klavier

Adornos Originaltitel für diesen zweiteiligen Zyklus lautet "Zwei Propagandagedichte von Brecht". Nur beim Text des ersten Liedes - Brecht's bekanntem Gedicht "Deutschland" - ist die Autorschaft zweifelsfrei gegeben. Der Text des zweiten Liedes ist wahrscheinlich eine Adornsche Brecht-Parodie.

1. Brecht

In Strumesnacht, in dunkler Nacht
ist eine Rose erblühet,
in Ängsten bin ich aufgewacht
und fand die Rose erblühet.

Der Hitlerspuk, der blutige Spuk
wird auch einst sein verwehet,
die Hitlers kommen und gehen,
das deutsche Volk bestehet.

Der Hitler wird verjaget sein,
wenn wir uns nur bemühen,
und unser liebes Deutschland
wird wieder blühen.

2. Das Lied von der Stange

Der Krieg, der kam herbei,
zum Adolf sprach sein Ley,
mein Führer, keine Bange,
ich halt sie dir bei der Stange,
bei der Stange.

Der Englischmann, der fuhr
mit Bomben nach der Ruhr
und nahm in seine Zange,
die große deutsche Eisenstange,
in die Zange.

Zum Adolf sprach sein Ley:
Wann ist dein Krieg vorbei?
Ich halt sie nicht mehr lange,
mir fehlt, du weißt, die Stange,
ja die Stange.

Fortunato Depero

In Giostra Coi Futuristi

A me viene affidata la messa in scena del "Ballo delle macchine" (idea di Depero e musica di F. Casavola). Mentre costruivo i costumi e dipingevo la scena, due ballerini sotto la guida del musicista si allenavano alla particolare danza. Soddisfatto appariva il musicista e altrettanto lo erano l'impresario e gli interpreti. Arrivo con il cesto dei costumi sul palcoscenico. Costumi: sintesi tubolare di locomotive umanizzate, costruiti di cartone reso snodabile con applicazioni di tela.

Sono decorati con cifre in bianco e nero. Anche le teste vengono inflatate dentro maschere a forma di camino. Questi costumi sono snodabili ai gomiti, al collo, ai ginocchi e alle spalle. Tutto il resto è rigido e lucente. I movimenti sono possibili e di facile esecuzione.

Aperto il cesto e messi in mostra questi scanfandri teatrali, gli occhi dei ballerini si accendono come quattro fanali e mi lanciano sguardi di sorpresa e di sdegno come proiettori arrabbiati restituzione fulminea del contratto e fuga precipitosa. Alla ricerca di altri ballerini adatti. Le giornate passano e le preoccupazioni aumentano. Giunge una nuova coppia: altre prove alla ribalta, altra fuga indignata all'infilamento dei costumi. I capelli biondi dell'impresario Rodolfo si rizzano verticalmente e invocano aiuto. La tenacia e la pazienza alla fine vincono; un ballerino belga e una ballerina americana eroicamente affrontano il supplizio artistico e l'interessante esperimento, danzando meccanicamente dentro tubi e corazze sui palcoscenici di ben 28 città italiane.

Alla serata di apertura al Trianon di Milano, capita il primo incidente: il caro poeta partenopeo che precede il mio numero con una dissertazione parolibera, si rivolge agli spettatori con termini colorati e provocatori, superando anche i limiti di tempo stabiliti e provocando così una violenta reazione del pubblico e la minaccia di asfissiare i ballerini contenuti negli scafandri meccanici in attesa del proprio turno.

Marinetti, assente in quel momento, viene urgentemente avvertito. Interpellato risponde che tutto va benissimo. Si accende poi un'animata disputa nel pubblico fra coloro che vogliono seguire lo spettacolo e ascoltare il poeta e coloro che vogliono disturbare, reagire e interrompere.

La scena improvvisamente cambia. Tutto il nostro gruppo si allinea serenamente tranquillo attorno a Marinetti sul bordo del palcoscenico, diventando pubblico spettatore. Attenti e divertiti ammiriamo il susseguirsi comico e allarmante dell'imprevisto spettacolo che ci viene offerto dai simpatizzanti e dagli oppositori. Anche questo quadro (abbastanza comune durante gli spettacoli futuristi) ha il suo interesse e la sua durata. Finita la rappresentazione del Trianon prendiamo il treno per Bologna.

Ricordo di Fortunato Depero pubblicato in Fortunato Depero, nelle opere e nella vita. Trento 1940. P.265

Carlo Prosser **Complessità plastica.**

Già nel primo manifesto manoscritto del 1914 "*Complessità plastica gioco libero futurista l'essere vivente artificiale*", Depero anticipa quelli che saranno i punti salienti delle teorie dichiarate con Balla nel manifesto "*Ricostruzione futurista dell'universo*", del 1915 nel quale i due artisti scrivono: "Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto".¹

Marinetti dopo aver visto i complessi plastici, nella presentazione del manifesto scrive: "L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte (Es.: onomatopoeie. Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare. Ecco perché il nuovo Oggetto (complesso plastico) appare miracolosamente fra le vostre."

Il grande interesse, ravvivato nelle continue visite, alla mostra di Boccioni,² per le nuove sperimentazioni nell'ambito della scultura intraprese da quest'ultimo, è solo un punto di partenza della ricerca Deperiana che si manifesta in una metamorfosi plastica astratta. Egli supera il rapporto con gli elementi fisici ancora presenti nelle sculture boccioniane per intraprendere una decisiva svolta artistica. La nuova scultura sarà una realtà di rotazioni, scomposizioni, trasformazioni, espansioni, onomatopoeie, suoni e rumori. Non sarà più scultura nel senso convenzionale, ma costruzione di fili di ferro, piani di cartone, stoffe, carte, veline, di materie e spessori vari, schermi trasparenti, traslucidi, reti metalliche, specchi, animate da congegni meccanici ed elettrici, musicali e rumoristici, da liquidi colorati e fumogeni. L'opera plastica diventa l'equivalente della realtà, quindi essa stessa realtà, oggetto.³

I primi complessi plastici realizzati da Depero sono pubblicati per la prima volta sul manifesto del 1915. *Complesso plastico colorato* privo di movimenti, se non per la presenza delle sole linee-forza come nei lavori di Balla, si differenzia da: *Complesso plastico colorato motorumorista di equivalenti in moto* e *Complesso plastico colorato motorumorista simultaneo di scomposizione a strati*, dove invece compare. Quest'ultime sono realizzazioni dinamiche, con movimenti verticali, in continua mutazione ed effetti cinetici, volumi virtuali a quote e su assi diversi, a conferma dell'assoluta padronanza dell'artista nella manipolazione degli elementi che gli compongono.

Purtroppo l'eccessiva fragilità, viste le caratteristiche che li distinguevano: movimento, leggerezza e trasparenza, la carenza di materiali adatti alle nuove sperimentazioni che costringevano Depero a ripiegare su meccanismi

rudimentali realizzati con mezzi di fortuna, oltre che ai suoi continui spostamenti, non hanno contribuito alla loro conservazione.

Ricostruzione plastica.

La scelta di ricostruire due dei complessi plastici, è stata fatta dopo un attento studio dei disegni, documenti, fotografie e testi critici, del patrimonio dell'artista depositati presso l'Archivio del '900 del MART,⁴ che mi hanno permesso di concretizzare quello che in parte era rimasta teoria.

Complesso di fili giranti del 1916, interessante perché molto simile ai complessi pubblicati nel già citato manifesto con Balla, è stato ricostruito seguendo le indicazioni del disegno originale. Il complesso di rotazioni su unico asse orizzontale, è stato realizzato utilizzando una serie di tubi di plastica (scelti per la loro leggerezza e facilità di lavorazione), di diametri decrescenti inseriti uno nell'altro, a sostegno dei *fili giranti*, realizzati in acciaio armonico, ideale per le sue caratteristiche di flessibilità, inserito nei supporti corrispondenti ai vari diametri per la composizione delle quattro sfere concentriche, le pulegge e gli altri elementi del complesso sono in legno. Il movimento dell'insieme è regolato da una manovella, come indicato da Depero. Interessante è notare che ogni singola serie di *fili giranti* ruota a velocità diverse proporzionali al diametro corrispondente.

Panoramagico del 1926, invece è particolarmente interessante per i movimenti, congegni meccanici ecc. come l'artista descrive nel suo "*IL complesso plastico motorumorista 1915-27*" pubblicato nel libro Depero Futurista libro imbullonato, testo riassuntivo delle esperienze dell'artista nella ricerca di superare il rapporto con il quadro per realizzare plasticamente ciò che il quadro rappresentava.⁵ La ricostruzione ha seguito due diverse ricerche preliminari; una rivolta a capire e risolvere i movimenti del complesso, articolati su più piani e con angolazioni e moti diversi fra loro, la seconda per capire le proporzioni fra i vari elementi, le loro forme e i loro colori. Ho preso importanti indicazioni sui vari elementi dai lavori (disegni, dipinti e arazzi), contemporanei al complesso plastico, fra i quali *Treno partorito dal Sole e Festa della Sedia*, che mi hanno dato delle indicazioni sulle varie tonalità di colore, visto che le due uniche immagini che lo rappresentano sono in bianco e nero.

Le mie sperimentazioni e ricerche, hanno così riportato alla luce alcuni elementi che nella storia artistica di Depero si erano persi.

Manifesto della Ricostruzione Futurista dell'Universo

11 marzo 1915, Milano

Col Manifesto tecnico della Pittura futurista e colla prefazione al Catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), col Manifesto della Scultura futurista (firmato Boccioni), col Manifesto La Pittura dei suoni rumori e odori (firmato Carrà), col volume Pittura e scultura futuriste, di Boccioni, e col volume Guerrapittura, di Carrà, il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidificazione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera,

compenetrazione di piani e stati d'animo.

La valutazione lirica dell'universo, mediante le *Parole in libertà* di Marinetti, e *l'Arte dei Rumori* di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale.

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente.

Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile.

Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.

Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali.

Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico della tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico.

1. Astratto.

2. Dinamico. Moto relativo (cinematografo) + moto assoluto.

3. Trasparentissimo. Per la velocità e per la volatilità del complesso plastico, che deve apparire e scomparire, leggerissimo e impalpabile.

4. Coloratissimo e Luminosissimo (mediante lampade interne).

5. Autonomo, cioè somigliante solo a sé stesso.

6. Trasformabile.

7. Drammatico.

8. Volatile.

9. Odroso.

10. Rumoreggiante. Rumorismo plastico simultaneo coll'espressione plastica.

11. Scoppiante, apparizione e scomparsa simultanee a scoppi.

Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo:

"L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza.

Col Futurismo invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte (Es.: onomatopoe. - Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti.

Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare. Ecco perché il nuovo Oggetto (complesso plastico) appare miracolamente fra le vostre."

LA COSTRUZIONE MATERIALE DEL COMPLESSO PLASTICO

...MEZZI NECESSARI: Fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, carteveline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi, tessuti, specchi, lamine metalliche, stagnole colorate, e tutte le sostanze sgargiantissime.

Congegni meccanici, elettrotecnici; musicali e rumoristi; liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile; molle; leve; tubi, ecc.

Con questi mezzi noi costruiamo dei

Rotazioni 1 Complessi plastici che girano su un perno (orizzontale, verticale, obliquo).

2 Complessi plastici che girano su più perni:

a) in sensi uguali, con velocità varie;

b) in sensi contrari

c) in sensi uguali e contrari

Scomposizioni 3 Complessi plastici che si scompongono:

a) a volumi;

b) a strati;

c) a trasformazioni successive (in forma di coni, piramidi, sfere, ecc.).

4. Complessi plastici che si scompongono parlano; rumoreggiano, suonano si multaneamente.

SCOMPOSIZIONE, TRASFORMAZIONE FORMA + ESPANSIONE

ONOMATOPEE, SUONI, RUMORI

Miracolomagia 5. Complessi plastici che appaiono e scompaiono:

a) lentamente;

b) a scatti ripetuti (a scala);

c) a scoppi improvvisi.

Pirotecnica - Acque - Fuoco - Fumi.

LA SCOPERTA-INVENZIONE SISTEMATICA INFINITA

mediante l'astrattismo complesso costruttivo rumorista, cioè lo stile futurista.

Ogni azione che si sviluppa nello spazio, ogni emozione vissuta, sarà per noi intuizione di una scoperta.

ESEMPLI: Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suonava in piazza, abbiamo intuito il Concerto plastico-motorumorista nello spazio e il Lancio di concerti aerei al di sopra della città.

- La necessità di variare ambiente spessissimo e lo sport ci fanno intuire il Vestito trasformabile (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, sparizioni d'individui).

- La simultaneità di velocità e rumori ci fa intuire la Fontana giroplastica

rumorista.

- L'aver lacerato e gettato nel cortile un libro, ci fa intuire la Réclame fonomotoplastica e le Gare pirotecnico-plastico- astratte.

- Un giardino primaverile sotto il vento ci fa intuire il Fiore magico trasformabile motorumorista.

- Le nuvole volanti nella tempesta ci fanno intuire l'Edificio di stile rumorista trasformabile.

IL GIOCATTOLO FUTURISTA

Nei giochi e nei giocattoli, come in tutte le manifestazioni passatiste, non c'è che grottesca imitazione, timidezza, (trenini, carrozzini, pupazzi immobili, caricature cretine d'oggetti domestici), antiginnastici o monotoni, solamente atti a istupidire e ad avvilire il bambino.

Per mezzo di complessi plastici noi costruiremo dei giocattoli che abitueranno il bambino:

1.a ridere apertissimamente (per effetto di trucchi esageratamente buffi);

2.all'elasticità massima (senza ricorrere a lanci di proiettili, frustate, punture improvvise, ecc.);

3.allo slancio immaginativo (mediante giocattoli fantastici da vedere con lenti; cassettime da aprirsi di notte, da cui scoppieranno meraviglie pirotecniche; congegni in trasformazione, ecc.);

4.a tendere infinitamente e ad agilizzare la sensibilità (nel dominio sconfinato dei rumori, odori, colori, più intensi, più acuti, più eccitanti);

5.al coraggio fisico, alla lotta e alla GUERRA (mediante giocattoli enormi che agiranno all'aperto, pericolosi, aggressivi).

Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poiché lo manterrà giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo.

IL PAESAGGIO ARTIFICIALE

Sviluppando la prima sintesi della velocità dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso plastico.

Questo ci ha rivelato un paesaggio astratto a coni, piramidi, poliedri, spirali di monti, fiumi, luci, ombre. Dunque un'analogia profonda esiste fra le linee-forze essenziali della velocità e le linee-forze essenziali d'un paesaggio. Siamo scesi nell'essenza profonda dell'universo, e padroneggiamo gli elementi.

Giungeremo così, a costruire

L'ANIMALE METALLICO

Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, pirotecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante.

Noi futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che seguirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana).

Le invenzioni contenute in questo manifesto sono creazioni assolute, integralmente generate dal Futurismo italiano. Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra o di Germania intuì prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. Soltanto il genio italiano, cioè il genio più costruttore e più architetto, poteva intuire il complesso plastico astratto.

Con questo, il Futurismo ha determinato il suo Stile, che dominerà

inevitabilmente su molti secoli di sensibilità.

G. Balla, F. Depero *astrattisti futuristi*

Mynona

Die Lüderliche Nase.

Ein reizendes Kind wurde geboren und entwickelte sich auch weiterhin normal, zur Genugtuung aller seiner Angehörigen. Aber auch hier gab es, wie gewöhnlich, einen Haken; dieser Haken war die Nase. Nasen, nicht war, haben schon an und für sich unleugbar etwas Komisches sie wirken doppelt komisch, wenn sie verunglücken: wenn die Hand der Natur hier schief ausrutschte oder sonstwie fehlging. Diese Trichter mit der Doppelöffnung nach unten, kleine Pyramiden auf löcheriger Basis hat gewiss ein mächtiger Humorist ersonnen, ein sehr witziger Mathematiker. Welcher groteske Einfall, mitten ins schöne Gesicht einen solchen Schnauber zu setzen! Der Brille wegen? Sei jedenfalls daran erinnert, dass man seine Nase rümpfen kann; und hierin lag die Tragik im Leben des obengenannten Kindes.

Der Grad der Rümpfbarkeit der Nase des Kindes Richard Pfujeck übertraf jede Phantasievorstellung. Es hob die Köchin förmlich hoch, als sie es zum ersten Mal bemerkte. Gewiss! Es gibt sprechende Augen, einen sprechenden Gesichtsausdruck im allgemeinen; vielleicht gibt es sogar sprechende Hände, Rücken, Gesten. Als mimischen Brennpunkt sich aber die Nase zu denken: zu denken dass das Kind nicht etwa durch die Nase sondern mit ihr sprach; eine Nase hatte, deren Anblick, wenn es sie rümpfte, wie eine stumme, aber deutlich wahrnehmbare man kann es nicht anders nennen ... Zote wirkte, während doch der kleine Pfujeck die Unschuld selber war! Das ist eine Schlinge deines Lebenspfades, mein lieber Richard, welche sich in einen verhängnisvollen Knoten zusammenziehen muss.

Die Kinderjahre bis zum Eintritt in die Schule verliefen dem Richard so gut wie harmlos. Abgesehen davon, dass ab und zu eine Tante, ein Oheim oder gar Vatter oder Mutter selbst zusammenschranken wenn der Kleine sie mit seiner Nase gleichsam anschiele ja, vielleicht ist das noch der treffendste Ausdruck, um eine anschauliche Vorstellung zu geben. Richard schielte mit den Nasenlöchern überquer, so dass man sich auf eine sonderbare Weise ... in Nasenschein genommen, sich durchrochen fühlte, und zwar eben in einer peinlichen und nicht sehr reinlichen Weise. Ein anmutiger Backfisch wurde einmal, als der kaum Sechsjährige ihn derart ... annaste, purpurrot. Onkel Balduin machte vorsichtig auf Verschönerungsmöglichkeiten aufmerksam, ärgerte aber die Mutter damit nicht wenig. „Tut es lieber beizeiten!“ warnte er, „besser wird es nicht, aber schlimmer, es ist ein ausgesprochen spitzbübischer Zinken.“

Man brach den Umgang mit diesem allzu aufrichtigen Manne ab, vielleicht gerade deshalb, weil man ihm im stillen recht geben musste. Seinem Rate zu folgen, entschloss man sich nicht. Hält man doch jede angeborene Anomalie für normaler, als eine künstliche herbeigeführte Norm des Aussehens.

Richard kam zur Schule, und als er seine Nase zum ersten Mal ihre tragikomische Rolle spielen liess, nannte man ihn, der Einfachheit wegen, Riechard. Im Lehrerkollegium geschah nicht geringe Heiterkeit über diesen Spitznamen. „Der Kleine“, sagte Direktor Poffeck, „hat aber auch eine wirklich polizeiwidrige Nase!“ Nichtsdestoweniger hatte das bis zur Konfirmation des Schülers nicht viel zu bedeuten. Man gewöhnt sich an noch so abnorm aussehende Kinder. Unschuld legitimiert schliesslich das fratzenhafteste Gesichtlein. In dem Masse jedoch, in

welchem das Wissen um die Gesichtszüge an die Stelle der kindlichen Unschuld tritt, wird man für das eigene Aussehen immer mehr verantwortlich gemacht. Und so musste, durch die Pubertät, der Augenblick kommen, in dem Richarden die zynische Mimik seiner Nase sittlich zugerechnet wurde. Das geschah bereits während des Konfirmandenunterrichtes bei Pastor Schämel: „Pfui Pfujek! Was machst du mit deiner Nase? Übedir gefälligt mal vorm Spiegel ne hochanständige Nase ein, bevor Du hier zur Religionsstunde kommst!“ Von diesem Moment an begannen für Richarden die Qualen des radikalen Verkanntwerdens. Die Unschuld seiner Nase, ob auch nicht seiner Seele, war dahin. Aber dahin war auch die Unwissenheit seiner Seele um diese ihre zynische Maskierung. Das stereotype Erlebnis, dem er begegnete, war die Verwechslung seines Gesichtsausdrucks mit seinem Innem. Als der Jüngling einst in der Dämmerung durch die Strassen ging und zufällig ein Mädechen genauer anblickte, geriet dieses in eine höllische Begeisterung und legte auf ihn Beschlag, indem es den sich höflich Sträubenden energisch mit sich zog. Auf diese Weise wurde er, gegen seinen Willen, immer wieder verführt; nur die bare Schamlosigkeit seiner Nase, keineswegs sein eigener Wille, war daran schuld. Es ging soweit, dass er zu Fremden kein harmloses Wort mehr sprechen konnte. Sobald er z. B. einen Schutzmann auch nur ansah, wollte der ihn sofort notieren. Oder er fragte irgendwen nach der Wegrichtung, und der antwortete in listigem Einverständnis: „Gleich hier um die Ecke das mit der roten Laterne sehr hübsche Dinger drin.“ Es stimmt aber leider nicht, dass der Mensch so aussieht, wie er ist. Ja, Richards Fall beweist gerade das Gegenteil; er kann so werden, wie er aussieht. Allmählich wurde Richard es müde, der Nase und der durch sie fortwährend hervorgerufenen Verkennung Widerstand zu leisten. In einer Art trotziger Verbissenheit lebte er sein Wesen in die Rolle hinein, welche ihm von seiner Nase vorgeschrieben war. Er lebte dieser lüderlichen Nase nach. Und sonderbarerweise fand alle Welt das in der Ordnung. Er stand sich besser mit den Menschen als vorher, da er ihnen als Heuchler gegolten hatte, weil seine Seele nichts von seiner Nase zu wissen schien. Er war zum Ludrian abgestempelt; fast auch für sich selber. Nur noch im geheimsten Winkel seines Innern fühlte er sich Gefolgschaft losgesprochen, die er seiner Nase zu leisten hatte, wenn er nicht alle Welt gegen sich aufbringen wollte. Als er jedoch in seinem 37. Lebensjahre starb, gewann er die Kraft, seinem Antlitz und sogar auch der bis dahin so widerspenstigen Nase die hehrsten, majestätischsten Linien zu geben; es erregte allgemeine Verwunderung und war erklärlich genug: Unschuld liebt so oft das lüderlichste Inkognito.

agradecimientos

El Laboratorio de Creaciones Intermedia quiere agradecer especialmente a:

MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Italia), Archivio del '900 Centro Internazionale Studi Sul Futurismo, Gabriella Belli, Roberta Antolini, Maria Francescotti, Paola Pettenella, Carlo Prosser, Francesca Velardita, Nicoletta Boschiero, Sabrina Baldanza, Attilio Begher. Fundación Vicente Huidobro (Chile), Luis Montes, Felipe Lagos Rojas. Claudio Pérez. Asociación *Línea XYZ*. Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana. IVAM-Centre Julio González. Carlos Pérez. Juan Manuel Bonet. Eloisa y la Biblioteca IVAM. Sergio y la librería Valdeska (Valencia). Ernesto Herrero y el Instituto I.E.S. Serpis (Valencia), Estanco de la Calle Peris Brell (Valencia), Radio Educación (Mexico), Yves Leduc (Canadá). Marcela (Argentina). Gremio de Artistas Falleros (Valencia). Pirotecnia Caballer. José Antonio Sarmiento. Elena Mendizábal. Raúl Herrero "Claudio" y a Libros del Innombrable (Zaragoza), Dolores Frontera. Dolores Furió. Mariano López. Cristina Piris. Gudrun Bittner. Merche Molina Alarcón, Maximilian Magrini Kunze. Antonio Lázaro, Jesús Molina, Toni y Pepa Altaver, Mila Molina, Las Rosas de Luxemburgo, José Luis Pérez Pons, Mariano Villena, Miguel Ángel Candel. Laura de la Mora, Mara Munafo, Inocencio Galindo, Miguel Corella, Pilar Ros. José Luis Hueso. Maribel Doménech, Emilio Martínez, Elías Pérez, Joan Llavería, Bartolomé Ferrando. Alice Stoffella, Paolo Stofella y a "Due Colonne", Café Le Giubbe Rosse (Florencia) y al Coro Antifuturista (Pietro Pesce, Julia Aris Bruguera, Giovanni Paolo Rende, Gianfranco Masi, Luca Calò, Claudia Ciano, Simona Di Stefano, Tiziano Doria, Marisa Di Pasquale, Katia Franchini, Andrea Bellicoso, Serena Rosseni, Laura Ambrosecchio, Nadia Musolini, Stefano Castaldi, Fernando Molina, Francisco Pérez Benavent, Salvatore Castiglione, Gianluca Scuderi y Emanuele Mazza, Valentina Ferraro, Dolores Frontera, Giacomo del Monte, Jennifer Benigni, Peter Bosch y Simone Simons, Duarte Encarnação y Susana Figueira, Rita Rodrigues y la Escola Secundaria de Francisco Franco, Carlos Llorens, Peter Conrad Beyer, Kristian Abad, Francisco Moukarzel, David Ruiz. Pedro del Villar, Inmaculada Sanpedro. Patricia Pérez.. Irene Herrero Pastor. Ruben Herrero. Tanya Angulo, Bárbaro Miyares, Marina Eva Scarpatti, Sebastien Demette y Olivier Demente, D. Nikolaev, Ernest Peshkov, Karina Vagradova, Juan Bernardo Pineda, Guillermo Cano, Jesús Durón Cepeda y Waldo González Ramirez, José Soler, Mateo Gamón, José M^a Azcárraga, Luis Armand. Stefano Scarani. Mini de la Fuente, Jakob Gramss, Juan Vicente Aliaga, Gert Larsen, Silvia Molinero Domingo. M^a José Miquel, Josep Frasquet, Susana Vidal, Juan Bernardo Pineda, Bia Santos, Nerea Hernández, Carlos Pastor, Nanci Santos, Pablo Pastor, Salvador Alberola, Armand-Pedrós, Sagrario Felisa, Domingo Oliver, Vicerrectorado de Deportes, UPV.