

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**Velocità: Un análisis sobre la relación artística entre el  
futurismo y el fascismo**

**Proyecto de Investigación**

**María del Carmen Ordóñez Avila**

**Artes Liberales**

Trabajo de titulación presentado como requisito para  
la obtención del título de

Licenciado en Artes Liberales

Quito, 18 de mayo de 2018

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO**  
**COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

**Velocità: Un análisis sobre la relación artística entre el futurismo y el  
fascismo**

**María del Carmen Ordóñez Avila**

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico:

Ana María Garzón Mantilla. M.A.

Firma del profesor

---

Quito, 18 de mayo de 2018

## DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: \_\_\_\_\_

Nombres y apellidos: María del Carmen Ordóñez Avila

Código: 00123349

Cédula de Identidad: 1723425698

Lugar y fecha: Quito, 18 de mayo de 2018

## **Agradecimientos**

Agradezco a Anamaría Garzón por el constante impulso a cuestionar y repensar el contenido al que iba accediendo conforme avanzaba el proceso de investigación. Los espacios de discusión respecto a la conexión arte-política y las mujeres futuristas surgen de esta exhortación a ir más allá de la información histórica, del texto académico y del cuerpo de obra para descubrir nuevas relaciones entre ellas. A Jorge Gómez Tejada y Carmen Fernández-Salvador, un agradecimiento infinito por formar parte de mi educación, darme las herramientas necesarias para poder analizar aquello que me rodea y apoyarme a lo largo de mi carrera universitaria. Un agradecimiento especial al profesor Franco Baldasso de Bard College, por introducirme al arte italiano del siglo XX a través de la controversia y de los espacios grises que forman parte su historia. Gracias a todos por creer en mí, por desafiarme, cuestionarme e impulsarme a seguir un camino dentro de la historia del arte.

A mi familia, el agradecimiento más grande por la paciencia y el apoyo incondicional que han tenido conmigo durante toda mi carrera y, en especial, este último año. A mis amigos más cercanos, su paciencia ha sido infinita y siempre estaré agradecida por ello. Por último, un reconocimiento especial a todos los académicos que me facilitaron el acceso a sus textos ya que, entre todos, vamos mapeando el silencio.

## Resumen

Desde el lanzamiento del *Manifiesto del Futurismo* en 1909, los futuristas buscaron trasladar los conceptos de movimiento y velocidad a las artes visuales para crear obras que recrearan dichas sensaciones para el espectador. Su objetivo era la transformación del sujeto de acuerdo con los nuevos ideales de progreso tecnológico que devinieron de la invención de la máquina, el carro y el avión. Por su parte, el fascismo buscaba un regreso a los roles tradicionales de género que formaban parte del imaginario social italiano previo a la Primera Guerra Mundial. Este proyecto de investigación se centra en la producción artística futurista que se dio entre 1930 y 1944 donde, a partir del estudio de obras pictóricas y fotográficas, se analiza el control del cuerpo a través de las experiencias sensoriales representadas en la *aeropittura*. Si bien el futurismo y el fascismo plantearon dos aproximaciones completamente diferentes respecto a la dominación corporal, al juntarse se dio paso al surgimiento de un nuevo arquetipo de héroe que protege el territorio italiano desde el aire y sin temor alguno.

Palabras clave: futurismo, fascismo, cuerpo, dominación, aeropittura, F. T. Marinetti, Mussolini, fotografía, pintura.

## Abstract

Since the publication of the *Founding Manifest of Futurism* in 1909, futurist artists actively sought to translate the concepts of movement and speed to the visual arts by creating artworks that recreated such experiences for the spectator. Their main goal was the transformation of the human body according to the new ideals of progress materialized by machinery, cars and airplanes. On the other hand, fascism wanted to reinstate traditional gender roles that were part of Italian society before World War I. This research project focuses upon the futurist artistic production that took place from 1930 to 1944 where, through the analysis of photography and artworks, it is possible to study the level of control exerted over the body through the altered sensorial experiences represented in *aeropittura*. Even though futurism and fascism stated two different approaches to corporal domination, once merged it allowed the creation of a new hero archetype who was ready to fearlessly protect Italian soil from above.

Key terms: Futurism, Fascism, Body, Domination, Aeropittura, F. T. Marinetti, Mussolini, photography, painting.

## Tabla de Contenidos

<b>Introducción</b> .....	8
<b>Capítulo 1: El Futurismo en Contexto</b> .....	13
<b>Capítulo 2: La velocidad como estilo de vida</b> .....	25
<b>Capítulo 3: Il corpo sotto controllo</b> .....	42
3.1 <i>Scattare lo spazio:</i> .....	43
3.2 <i>Decisamente politico:</i> .....	48
<b>Lista de imágenes</b> .....	56
<b>Bibliografía</b> .....	62

## Introducción

En 2018 se cumple el primer centenario del final de la Primera Guerra Mundial y hay una necesidad de visitar los eventos que marcaron la época entreguerras y llevaron al mundo a la Segunda Guerra Mundial. El fascismo no se escapa de este proceso de revisión y se han realizado cientos de eventos, conferencias, artículos y publicaciones que buscan entender cómo se configura la historia italiana bajo el control de Mussolini. En el caso del arte italiano, los estudios del centenario de la guerra tienden a centrarse en el futurismo, una de las vanguardias más icónicas del siglo XX. El movimiento surgió en 1909 cuando Filippo Tommaso Marinetti publicó el texto *Fondazione e Manifesto del Futurismo* en *Le Figaro*. Intempestivo, disruptivo, violento, innovador son algunas de las palabras que definen la propuesta de Marinetti y, en cuestión de semanas, se convierten en los adjetivos que describían a los jóvenes que escogieron formar parte del movimiento.

El futurismo se mantuvo vigente hasta 1944, año en el que concluyeron sus actividades después de la muerte de Marinetti. Durante este periodo, se pensó al mundo en función de la noción de la *opera d'arte totale*, donde todo espacio de la vida humana debía ser tomada por el arte. El teatro, la gastronomía, el arte, la música, la literatura, el diseño gráfico, la arquitectura, entre otros aspectos, fueron intervenidos por los artistas que buscaban promover los ideales futuristas en la sociedad. La meta era destruir la sociedad tradicional italiana para crear una nueva identidad colectiva que venerara la velocidad, la tecnología, el movimiento dinámico y a la guerra como una oportunidad de regeneración social.

Sin embargo, el estudio de estos 35 años de actividad artística está rodeado por una atmósfera de silencio respecto a su labor durante el periodo entreguerras y la Segunda Guerra Mundial. La raíz de este silencio se encuentra en las primeras exhibiciones de arte italiano que se realizaron al final de la guerra. En el catálogo de la exhibición de 1949 del MoMA



titulada *Twentieth Century Italian Art* de Alfred Barr y James Soby, Barr afirmó que el futurismo se extendía de 1909 a 1916, lo que separó al accionar futurista inicial de las asociaciones políticas que definieron al movimiento desde el surgimiento del fascismo<sup>1</sup>. Esta consideración temporal fragmentó al movimiento en dos partes: un primer futurismo donde la innovación y originalidad definen a las obras creadas durante el periodo, y un segundo futurismo donde se frena el desarrollo visual y no hay el mismo nivel de exploración temática que ocurrió previamente. El motivo principal para realizar esta división estaba directamente asociado a la relación entre futurismo y fascismo que se comenzó en la década de 1920 y perduró hasta el final del movimiento.

Si bien, a partir de la década de los 70, se comenzó a cambiar esta aproximación temporal para volver a pensar en el futurismo en conjunto, hay ciertos rezagos que permanecen en la academia. La mayoría de los estudios que se han escrito sobre el futurismo tienden a centrarse en el periodo de actividad inicial que se dio entre 1909 y 1916, mientras que las actividades que se llevaron a cabo entre 1920 y 1944 son relegadas a un segundo plano. La *aeropittura*, el estilo pictórico que definió la producción artística futurista durante el fascismo, ha sido escasamente explorado y el acceso a los registros de las obras realizadas entre 1930 y 1944 es bastante restringido. Este silencio es más evidente en el caso de las obras realizadas por mujeres futuristas, donde la falta de información bibliográfica, aproximaciones académica y registros de obras es desconcertante.

Es así como, a través de la exploración de los diferentes niveles de silencio que rodean al futurismo, surge la necesidad de buscar entender lo que ocurrió durante el punto cúlmine de la relación futurismo-fascismo, donde la producción artística futurista se convirtió en el arte oficial del estado. Marinetti, en compañía de más de una veintena de artistas, produjeron todo tipo de obra para el régimen bajo los preceptos estilísticos e ideológicos

---

<sup>1</sup> MoMA Barr

encapsulados dentro de la *aeropittura*. La *aeropittura* fue la propuesta visual futurista que partió del deseo de capturar las sensaciones que produce el vuelo en el cuerpo para crear piezas que generaran este tipo de experiencia en la audiencia. Las obras buscaban hacer que el espectador experimentara el vértigo de la caída, la ligereza del vuelo de caza y la libertad asociada a la acción de volar. Cabe resaltar que, a pesar de que la palabra *aeropittura* alude directamente a la pintura y las artes visuales, también se produjo obra de tipo performativo, literario, arquitectónico e, inclusive, mobiliario.

Este proyecto de investigación se centra en la producción artística futurista que se dio entre 1930 y 1944 donde, a partir del estudio de obras pictóricas y fotográficas, se analiza el control del cuerpo a través de las experiencias sensoriales representadas en las mismas. Tanto el fascismo como el futurismo compartían un cierto nivel de fascinación por el control del cuerpo. Desde sus inicios, el futurismo buscó traducir a las artes visuales el movimiento y la velocidad para crear obras que recrearan este tipo de conceptos para el espectador con el objetivo de transformarlo completamente a los nuevos ideales de progreso tecnológico. Por su parte, el fascismo centró su fijación por el cuerpo en el deseo de retornar a los roles tradicionales de género, familia y sociedad que, de cierta manera, habían sido afectados por la Primera Guerra Mundial. Si bien son dos aproximaciones completamente diferentes entre sí, al juntarse surgieron piezas que, a través de la representación de las experiencias de vuelo y la recreación de la perspectiva alterada que trae consigo, crearon un nuevo ideal de héroe que protege el territorio italiano sin temor alguno.

Para abordar esta propuesta, se ha dividido el texto en tres capítulos. El primer capítulo, titulado “El Futurismo en contexto” provee un recuento histórico del surgimiento del futurismo y los eventos históricos que marcaron su accionar. El futurismo apareció como una respuesta a los procesos políticos y sociales asociados al *Risorgimento* que definieron la última década del siglo XIX. El desencanto general que existía respecto a la situación

sociopolítica italiana impulsó a los jóvenes intelectuales a buscar romper con el tradicionalismo y crear una nueva identidad nacional. Las propuestas de cambio violento y radical respecto al pasado atrajeron la atención de varios jóvenes y artistas que no dudaron en formar parte del movimiento. Esta relación cambió durante el periodo entreguerras, cuando el futurismo pasó de ser una fuerza de rebeldía contra el gobierno para asociarse con el fascismo. La asociación entre futuristas y fascistas discurrió en un ambiente paradójico donde los ideales de ruptura absoluta con la tradición que propuso el futurismo inicialmente contrastan con el deseo de recuperar dicha tradición por parte del fascismo.

El segundo capítulo, “La velocidad como estilo de vida”, plantea la exploración de los procesos internos futuristas que dieron paso al desarrollo del mito de la velocidad. El mito de la velocidad afirma que es posible construir a un nuevo hombre a partir de las sensaciones alteradas provocadas por el movimiento acelerado. De dicho mito solo surge la temática general que definió los procesos artísticos futuristas durante su periodo de actividad y define el marco bajo el cual se piensa en el nuevo ideal de héroe italiano. Para 1930, una vez que fue publicado el *Manifesto della Aeropittura*, se configura un grupo grande de artistas que activamente producirían obra alrededor de las experiencias sensoriales inducidas por el vuelo. No solo se configuró la temática que representaron, pues también se configuró la identidad de los artistas a partir de sus capacidades de producción de obra que reflejara el nuevo vocabulario aéreo. En este capítulo se presenta una discusión respecto al espacio que ocuparon las mujeres artistas dentro del periodo. Si bien tuvieron la oportunidad de exhibir en todo tipo de espacio y plataforma durante el fascismo, su identidad como mujeres futuristas entró en conflicto con los ideales tradicionales que los fascistas plantearon alrededor del rol de la mujer. A partir de este antagonismo es posible reflexionar alrededor de las circunstancias que rodean a la producción de arte femenina y cómo, a pesar de ser grandes artistas, sus nombres quedan en un segundo plano.

Por último, el capítulo “Il corpo sotto controllo” se enfoca exclusivamente en el desarrollo de la *aeropittura* y en su control del cuerpo desde la recreación de las alteraciones sensoriales que surgen con el vuelo. A través del análisis de obras seleccionadas de Gerardo Dottori, Barbara, Benedetta, Tullio Crali, Filippo Masoero, Alfredo Ambrosi, Tato y Alessandro Bruschetti se explora la nueva configuración espacial que partió de la fotografía aérea para representar al paisaje desde el cielo. Esta nueva perspectiva trae consigo un gran potencial político ya que, a partir de una conexión entre el rostro de Mussolini y el espacio visto desde el aire, se construyó la identidad de Mussolini como héroe y como aquel que viene a imponer orden sobre el territorio italiano. Las piezas que se realizaron pensando exclusivamente en el régimen reflejan la necesidad de controlar cómo se percibe la figura de Mussolini y las múltiples maneras bajo las cuales se puede presentar al mismo cuerpo como una representación del poder totalitario del fascismo.

El recorrido que se realiza a través de los capítulos presentados permite vislumbrar el proceso de configuración y desarrollo asociado al cuerpo que se planteó como parte de la construcción de una nueva identidad italiana. Sea que este control haya venido desde el futurismo o el fascismo, la fijación que existía por crear experiencias corporales aéreas revela la necesidad de ejercer poder sobre el miedo a morir, donde el miedo pasa a ser entusiasmo. La desensibilización al peligro de caer en combate generó un nuevo arquetipo de héroe donde, para realmente proteger a la nueva Italia, se tenía que volar y estar dispuesto a sacrificar la vida propia para el bien del país.

## Capítulo 1: El Futurismo en Contexto

La historia del futurismo se extiende desde 1909 hasta 1944 y, a través de esta, se puede explorar los cambios políticos y sociales marcaron la primera mitad del siglo XX. Al inicio, el movimiento representó una fuerza de oposición respecto al orden sociopolítico y cultural establecido durante las últimas dos décadas del siglo XIX. Para la década de 1930, el futurismo formó una relación simbiótica con el fascismo, lo que consolidó al movimiento como parte del oficialismo. Este capítulo presenta la cronología del futurismo junto con los eventos clave de la historia italiana que fueron moldeando la actividad futurista durante su periodo de actividad artística y política. A través de este recorrido histórico es posible vislumbrar como, en el deseo de construir una nueva identidad nacional, se comenzó a juntar el carácter intempestivo del futurismo con el fascismo.

Desde su fundación en 1909, con la publicación del *Manifiesto del futurismo*, el futurismo buscó reconstituir la identidad nacional a través de la glorificación de la velocidad, el dinamismo, la industrialización y la restauración social a través de la guerra. La conformación del movimiento se dio como respuesta a las circunstancias políticas y sociales que atravesaba Italia a causa de los procesos de industrialización y desarrollo económico que se dieron desde el *Risorgimento* en 1861. Durante la década de 1880, la crisis económica global exacerbó los problemas económicos de la nación, especialmente al sur del país, donde había una situación generalizada de pobreza. La corrupción presente durante la administración de Francesco Crispi, entre la década de 1880 y 1890 dificultó las tareas de recuperación económica nacionales<sup>2</sup>. El proceso de reformas económicas y agrarias fue planificado para llevarse a cabo principalmente en el norte del país, lo que dejó al sur en una posición de desventaja política y económica. Para finales del siglo XIX, ya se habían

---

<sup>2</sup> Richard Humphreys. *Futurismo* (Londres: Encuentro Ediciones, 2000), 13.

establecido varias empresas relacionadas a la maquinaria y la industria química en el norte del país<sup>3</sup>. Una de las fábricas más notables que se construye durante la época es la fábrica automotriz de Fiat en Turín en 1899. Sin embargo, las estrategias de desarrollo para el sur dejaron a la región estancada en un sistema agrícola de producción que no creaba suficiente empleo para los habitantes de la región. Como resultado, la población migró fuera del país en busca de mejores condiciones y, para 1915, se estima que salieron cuatro millones de italianos, principalmente, hacia Estados Unidos<sup>4</sup>.

Tanto la planificación tardía de la formación de la industria en Italia como la falta de iniciativas para el sur del país causaron que Italia sea considerado como retrasado económicamente respecto a otros países europeos. Consecuentemente, las diferencias regionales incitan a varios procesos de protesta en contra del gobierno donde los trabajadores industriales y agrícolas buscaban mejores condiciones de vida. Giorgio Giolitti, durante su mandato, buscó diseminar una perspectiva moderada que permitiera continuar con el desarrollo económico del país y reconciliar las divisiones sociales en el país. Si bien él logró sostener y repotenciar el progreso económico italiano de los últimos años de la época de Crispi, la moderación de su gobierno permitió mantener activos a pequeños grupos de anarquistas, sindicalistas, nacionalistas y socialistas extremistas que no estaban de acuerdo con su postura neutral y conciliadora<sup>5</sup>. Esto se agravó durante el periodo previo a la Primera Guerra Mundial, donde dichos grupos buscaban promover una idea de identidad nacionalista y expansionista para la sociedad italiana.

---

<sup>3</sup> Christopher Duggan. "Giolitti, la Primera Guerra Mundial y el auge del Fascismo." En *Historia de Italia* de Christopher Duggan (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 243.

<sup>4</sup> Duggan, *Historia de Italia*, 246.

<sup>5</sup> Humphreys, *Futurismo*, 14.

De manera simultánea a estos procesos políticos, surge una clase social compuesta por la juventud intelectual que se sentía inconforme respecto a las condiciones en las que se encontraba el país. Varios miembros de esta clase no podían acceder fácilmente a un trabajo seguro dentro de sus áreas de especialización, lo que propició una situación de presión social por entrar dentro de la burocracia para poder tener un salario asegurado<sup>6</sup>. Desde estos espacios se comenzaron a crear revistas y periódicos radicales que apelaban a la necesidad de construir una nueva identidad y moral italiana en todo aspecto. Una de las publicaciones más notables era *La Voce*, una revista literaria, donde sus contribuidores constantemente criticaban la decadencia del sistema político y de la sociedad. “*La Voce* ponía de manifiesto además, la necesidad de una revolución espiritual en Italia, ya fuera de una forma o de otra (y aquí es donde radicaba el desacuerdo) pero, si fuera necesario, por medio de la guerra”<sup>7</sup>. Dentro del campo del arte, se consideraban que el arte italiano estaba significativamente retrasado debido al constante enfoque en la tradición clásica, denominada por los artistas como *pasatista*, de las escuelas de arte y del sistema de curaduría y crítica que rodeaba a los espacios de exhibición<sup>8</sup>. Debido a esto, ellos proponen que era necesario acercar a la sociedad hacia los procesos de industrialización y la nueva iconografía asociada al mismo. El arte de la nueva sociedad italiana tenía que considerar a la modernidad, la máquina y la ciencia por sobre las representaciones romantizadas del cuerpo femenino y el arte clásico.

Dentro de este ambiente de inconformidad, Filippo Tommaso Marinetti presentó el texto *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, publicado en el periódico francés *Le Figaro* en 1909, como una opción bajo la cual forjar la nueva identidad italiana. El manifiesto comienza

---

<sup>6</sup> Duggar, *Historia de Italia*, 250.

<sup>7</sup> Duggar, *Historia de Italia*, 251.

<sup>8</sup> Jennifer Scappettone. "Adriatic Fantasies: Venetian Modernism Between Decadence, Futurism, and the World Wars." En *Killing the Moonlight: Modernism in Venice* de Jennifer Scappettone (New York: Columbia University Press, 2014), 139.

aludiendo a un accidente de tránsito que sufrió Marinetti algunos años atrás, el cual se convierte en una metáfora para luego plantear los principios fundamentales del movimiento. Para concebir las propuestas que contiene el manifiesto fundacional futurista, él recurrió a Friederich Nietzsche y Henri Bergson que, al juntarse con la noción de política de poder, sientan el carácter intempestivo del movimiento.

The intellectual archaeology of Marinetti's first futurism manifesto encompasses Nietzsche's ethos of conflict, impatience with historical erudition, and contempt for woman; Henri Bergson's idea of consciousness as a continuous flux and his concept of *élan vital* (vital force); and the unbridled power politics of the prophets of the new imperialism.<sup>9</sup>

Estas ideas apelaban directamente a la necesidad de cambio violento y dinámico que buscaba la juventud italiana, y la difusión del manifiesto dentro del territorio italiano se dio a través de la revista *La Demolizione*, lo que llamó la atención de varios intelectuales y artistas. Si bien para este momento no existía ningún intelectual o artista que se denominara a sí mismo futurista, la publicación del manifiesto captura la atención de la juventud intelectual de la época y rápidamente se comienza a constituir el movimiento<sup>10</sup>. Ellos sentían que no había sido posible crear una identidad italiana contemporánea desde la unificación de 1861, por lo que el futurismo presentaba un grupo de ideas y propuestas iconográficas para fundar la nueva identidad nacional y cultura visual.

Varios artistas y escritores comenzaron a adaptar las ideas futuristas hacia sus áreas de interés y diversas temáticas asociadas con las propuestas de Marinetti, para dar paso a un proceso totalizador de reconstitución de la identidad nacional. La participación activa de los

---

<sup>9</sup> Adrian Lyttelton. "Futurism, Politics and Society." En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. por Vivien Greene (New York: Guggenheim Museum Publications, 2014), 58. "La arqueología intelectual del primer manifiesto futurista de Marinetti engloba el ethos de conflicto de Nietzsche, impaciencia con erudición histórica y el desprecio a la mujer; la idea de la conciencia como un flujo continuo y el concepto de élan vital (fuerza vital) de Henri Bergson; y la desenfrenada política de fuerza de los profetas del nuevo imperialismo". [Traducción de la autora]

<sup>10</sup> Claudia Salaris. "Nascita e sviluppo del movimento." En *Futurismo*, de Claudia Salaris (Milano: Editrice Bibliografica, 2016), 10.



futuristas entre 1909 y 1944 se logró a través de una organización sistemática del movimiento y sus miembros. Inicialmente, había contacto directo entre Marinetti y los artistas que buscaban involucrarse con el futurismo para crear más contenido escrito que sentara las condiciones bajo las cuales se desarrollaría el arte y la sociedad futurista. Por ejemplo, a inicios de 1910 se reunieron Umberto Boccioni, Aroldo Bonzagni, Carlo Carra, Romolo Romani y Luigi Russolo en la casa de Marinetti en Milán para redactar el *Manifesto dei Pittori Futuristi* y se lo publicó el 11 de febrero de 1910<sup>11</sup>. Dos meses después, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini consideraron que faltaba mencionar pautas técnicas respecto al estilo artístico futurista y publicaron el *Manifesto Tecnico della Pittura Futurista* el 11 de abril de 1910. Estos artistas, bajo la dirección de Marinetti, se comenzaron a reunir con otros interesados en las ideas futuristas y, de esta manera, surgieron grupos de reunión futuristas en otras ciudades a lo largo del país para acercar los ideales del movimiento a la población italiana. Es así como se comienza a desarrollar la estructura partidista futurista, donde Marinetti ocupaba la posición de líder carismático y se instalan células locales que tenían contacto con la ideología central del grupo y los líderes del mismo<sup>12</sup>. Este sistema se mantuvo durante la vigencia del movimiento y después de la Primera Guerra Mundial, estos espacios sirvieron como catalizadores iniciales de las ideas fascistas.

Dicha estructura partidista le permitió al movimiento desarrollar varias estrategias de difusión de contenido por medio de la organización de *serate futuriste*, eventos teatrales provocativos donde se buscaba acercar a la gente los ideales futuristas. Parte de los principios bajo los cuales se fundó el futurismo era la democratización del arte, por lo que se buscaba crear presentaciones a las que cualquiera podía asistir, sin importar su nivel socioeconómico. Se lograba atraer este tipo de audiencia a través de la posibilidad de crear presentaciones que

---

<sup>11</sup> Claudia Salaris. "The Invention of the Programmatic Avant-Garde." *In Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. por Vivien Greene (New York: Guggenheim Museum Publications, 2014), 25.

<sup>12</sup> Salaris, *Nascita e sviluppo del movimento*, 13.

impulsaran constantemente a la audiencia a sumergirse en las circunstancias impredecible que podían llegar a formar parte el evento.

Under the banner of chance, whimsy, and illogic the Futurists proposed the abandonment of all existing techniques to make way for stage performances that lasted only a moment, theatrical "syntheses" whose unpredictable surprises fostered an interactive relationship with the audience in the same manner as in the variety theater.<sup>13</sup>

Al ser eventos gratuitos, la audiencia no solo estaba compuesta por la clase alta de la sociedad, quienes observaban escandalizados las presentaciones futuristas, pues también asistían trabajadores y miembros de la clase media a formar parte del evento. Adicionalmente, Marinetti utilizaba estos eventos para difundir el contenido escrito que los miembros del movimiento estaban redactando en la época. Los miembros del movimiento eran conscientes de los tiempos de espera fijados por las casas editoriales para presentar nuevos textos, por lo que Marinetti se encargaba de la impresión y compilación de los textos para posteriormente distribuirlos. Es así como los miembros crean un modelo de difusión directa de los mismo durante *le serate* ya que había la oportunidad de crear circunstancias de contacto directo entre la audiencia y los creadores del contenido que estaban recibiendo<sup>14</sup>.

Una de las ideas más difundidas durante *le serate* eran aquellas asociadas a la guerra y el nacionalismo. Marinetti apoyaba las demostraciones violentas que se daban durante los eventos futuristas y los consideraba como acciones de cambio repentino necesarios para la sociedad. La juventud era uno de los grupos más entusiasmados por la idea de una guerra como fuerza de cambio en el mundo. "They saw the war as an opportunity for personal and social regeneration, an escape from the false dilemmas of daily bourgeois existence into an

---

<sup>13</sup> Salaris, "The Invention of the Programmatic Avant-Garde", 35. "Bajo la bandera de la oportunidad, el capricho y lo ilógico, el futurismo propuso el abandono de todas las técnicas existentes para crear actuaciones teatrales que duraran solo un momento, síntesis teatrales cuyas sorpresas impredecibles permitieran una relación interactiva con la audiencia de la misma manera que en el teatro de variedades". [Traducción de la autora]

<sup>14</sup> Salaris, *Nascita e sviluppo del movimento*, 15.

authentic experience (terrible though it might be), and an opportunity to forge a comradeship that extended across social boundaries”<sup>15</sup>. Textos como *La guerra, sola igiene del mondo* de Marinetti tienen gran acogida y, durante varias demostraciones futuristas, los asistentes insistirían en crear situaciones de guerra con países aledaños, como el Imperio Austro-Húngaro, que era considerado como anticuado y tradicionalista según la juventud italiana. Para los artistas del movimiento, la guerra se pensaba como la actividad de exaltación superior de los ideales futuristas. “War for the Futurist poet was, in Walter Benjamin's famous phrase, ‘the consummation of l'art pour l'art’”<sup>16</sup>. Cuando las fuerzas italianas invadieron Trípoli en 1911, Marinetti parte a Libia como corresponsal de guerra y, en Italia, los futuristas aprovechan *le serate* y las exhibiciones de obras en galerías para continuar la difusión de estas ideas al presentar los textos de guerra como acompañantes a las obras de arte.

Para el final de la Primera Guerra Mundial, las experiencias vividas tanto en los campos de batalla como los cambios sociales que atravesó la sociedad italiana llevaron a un cambio respecto a la visibilidad del movimiento. Esto se dio en parte por la muerte en 1916, Umberto Boccioni y Antonio Sant’Elia, y el cambio de estilo pictórico de varios artistas. Por ejemplo, Carlo Carrà y Gino Severini optaron por desconectarse del futurismo para asociarse con los artistas metafísicos como Giorgio de Chirico y miembros del grupo *Novecento*<sup>17</sup>. Mientras tanto, Marinetti y el resto de miembros del movimiento comenzaron a asociarse con

---

<sup>15</sup> Lyttelton, "Futurism, Politics and Society", 62. “Ellos consideraban la guerra como una oportunidad para la regeneración personal y social, un escape de los falsos dilemas de la existencia burguesa diaria hacia una experiencia auténtica (por más terrible que fuese), y como una oportunidad de forjar un compañerismo que se extendiera a través de las barreras sociales”. [Traducción de la autora]

<sup>16</sup> Walter A. Adamson. "Futurism and Italian Intervention in World War I." En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. por Vivien Greene (New York: Guggenheim Museum Publications, 2014), 77. “Para el poeta futurista la guerra era, citando la famosa frase de Walter Benjamin, ‘la consumación de l’art pour l’art’”. [Traducción de la autora]

<sup>17</sup> “1909”. Volume 1 en *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, by Hal Foster, et. al., (New York: Thames & Hudson, 2004) 96.

los ideales fascistas a través de su participación en la formación de las *fasci* locales. Para 1922, Mussolini junto con grupo grande de fascistas, marcharon por Roma demandando la renuncia del Primer Ministro Luigi Facta. El rey Vittorio Emanuele II accede y Mussolini es colocado como el nuevo Primer Ministro.

Si bien, en un principio, varios artistas tomaron parte del establecimiento del fascismo, otros se separaron rápidamente de dichas actividades y comenzaron a formar parte de grupos de oposición hacia Mussolini y el fascismo. Durante los primeros años de la década de 1920, Marinetti optó por separar y limitar las actividades futuristas al arte y no intervenir directamente en demostraciones políticas. “Renouncing direct political action, Futurism aimed instead to win the Fascist regime's official recognition on an aesthetic level”<sup>18</sup>. Con esta meta en mente, Marinetti ingresó dentro de la atmósfera fascista como el consejero cultural de Mussolini, lo que colocó al movimiento en una posición de ventaja respecto al resto de vanguardias en Italia.

Desde 1923, el régimen fascista implanta políticas culturales bajo las cuales se buscaba proveer un ambiente abierto de creación artística para tanto futuristas como otros artistas de vanguardia. El 26 de marzo de 1923, durante la apertura de la muestra de artistas del Novecento en la Galleria Pesaro, Mussolini afirma:

Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti; l'arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano [...] Ed in un paese come L'Italia sarebbe deficiente un Governo che si disinteressasse dell'arte e degli artisti [...] Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale. Ci tengo a dichiarare che il Governo che ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Salaris, “The Invention of the Programmatic Avant-Garde”, 41. “Al renunciar actividad política directa, el futurismo buscó, en cambio, ganar el reconocimiento oficial del régimen fascista a nivel estético”. [Traducción de la autora]

<sup>19</sup> Elena Pontiggia, ed. *Il Novecento italiano* (Italia: Abscondita, 2003), 23. “No se puede gobernar ignorando al arte y los artistas; el arte es una manifestación esencial del espíritu humano [...] Y en un país como Italia sería

Estas declaraciones iniciales de Mussolini respecto al rol que ocupa el Estado cambiaron a lo largo de la década. Desde 1926, el gobierno buscó atraer a colectivos artísticos bajo su control con el fin de difundir la cultura visual fascista a lo largo del país. “In spite of Mussolini's declaration, traditional classicists, Novecento artists, Futurists, and Rationalists (as the Italian architectural functionalists called themselves) competed keenly for regime patronage and recognition as the representatives of a true Fascist art”<sup>20</sup>. Para el final de la década, el fascismo había permeado dentro de toda esfera social y, contrario a los preceptos de varios de los grupos artísticos ya mencionados, se buscó volver a resaltar el carácter de *romanità* italiana y exaltar la imagen de Mussolini como el nuevo líder que permitiría reestablecer la gloria del Imperio Romano.

Durante la década de 1930, las políticas culturales fascistas cambiaron significativamente para privilegiar los roles estrictos y tradicionales de familia y género sobre los ideales de cambio que planteaban los múltiples movimientos de vanguardias. Esto se dio como consecuencia de los Pactos de Letrán de 1929 donde, al borrar la separación entre Estado e Iglesia Católica, surgió una plataforma de difusión de contenido conservador<sup>21</sup>. Simultáneamente, Marinetti junto con Benedetta Cappa, Fortunato Depero, entre otros, lanzaron el *Manifesto dell'aeropittura*, lo que dio paso a una nueva etapa dentro del movimiento. Durante esta etapa, los futuristas buscaron exaltar el avión, la nueva perspectiva que se percibe al volar y el rol heroico de los pilotos como ideales para el nuevo régimen y para la creación de figuras heroicas. Este tipo de concepto para la creación de imágenes fue

---

deficiente tener un gobierno desinteresado en el arte y los artistas [...] El Estado tiene un solo deber: aquel de no sabotearlo, de proveer condiciones humanas a los artistas, de impulsarlos desde el punto de vista artístico y nacional. Tengo que declararles que el Gobierno que tengo el honor de presidir es un amigo sincero del arte y de los artistas”. [Traducción de la autora]

<sup>20</sup> Lyttelton, "Futurism, Politics and Society", 70. “A pesar de las declaraciones de Mussolini, los clasicistas tradicionales, los artistas del Novecento, futuristas y racionalistas (así se autodenominaban los arquitectos funcionalistas italianos) competían fuertemente por el auspicio del régimen y su reconocimiento como representantes del verdadero arte fascista”. [Traducción de la autora]

<sup>21</sup> Lyttelton, "Futurism, Politics and Society", 71.

de particular agrado para el fascismo, sobre todo para Mussolini, quien buscaba representarse como un héroe para los ciudadanos italianos de todas las maneras posibles. “Images of ‘Il Duce’ were frequently associated with airplanes and the theme of flight, and numerous eulogies glorified his prowess as an aviator”<sup>22</sup>. Estas imágenes se complementan con el desarrollo de pintura mural dentro de edificaciones gubernamentales y privadas donde se buscaba crear ambientes que emularan los principios presentados en el manifiesto.

Debido a su participación dentro de la escena artística italiana, Marinetti se convirtió en una figura compleja y contradictoria durante esta década. Por un lado, se mantuvo como uno de los consejeros culturales de Mussolini y formó parte del aparato estatal que permitió validar los cambios a las políticas culturales presentadas por el gobierno. Fue el nexo de contacto entre la comunidad artística futurista y el gobierno para la creación de arte político para el régimen. Para 1938, el partido fascista cedió ante las nociones de arte puro promulgadas por Hitler en Alemania y pasaron a denigrar los movimientos de vanguardia por motivos antisemíticos. Mussolini concentró su atención en el surrealismo, el arte abstracto, el Novecento y la arquitectura racionalista<sup>23</sup>. Como respuesta a esta declaración, fue un aliado de los defensores antifascistas que buscaron prevenir la censura y limitación de los múltiples movimientos vanguardistas que operaban en Italia. Si bien no se logró cambiar ciertas consideraciones respecto a varios movimientos vanguardistas en Italia, algunos colectivos pudieron seguir presentando sus propuestas artísticas en espacios más limitados y sin el apoyo del estado.

Tanto el futurismo como el fascismo entran en crisis en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. Para 1942, las políticas fascistas culturales aislaron la interacción

---

<sup>22</sup> Lyttelton, "Futurism, Politics and Society", 74. “Las imágenes de ‘Il Duce’ fueron frecuentemente asociadas con los aviones y la temática aérea, y numerosas elogias glorificaban sus habilidades como aviador”. [Traducción de la autora]

<sup>23</sup> Lyttelton, "Futurism, Politics and Society", 73.

artística e intelectual del futurismo respecto a otros núcleos artísticos fuera de Italia. A la vez, los experimentos de los artistas futuristas no tenían el mismo impacto dentro de la sociedad al no ajustarse a los ideales totalitarios fascistas<sup>24</sup>. En 1943, Marinetti fue uno de los simpatizantes allegados a Mussolini que estuvo presente durante el gobierno títere que se instaló en Saló después la invasión alemana de la península italiana. Mussolini fue depuesto como primer ministro el 25 de julio de 1943 después de una votación dentro del Consejo General Fascista para restituir los poderes sobre la milicia al rey Vittorio Emanuele II, lo que le dejó sin poder político con el cual gobernar. El futurismo llegó a su fin en 1944 con la muerte de Marinetti. A partir ese momento, varios de los artistas que todavía formaban parte del movimiento cayeron en desgracia por la asociación que se realizaba del futurismo respecto al fascismo. Otros artistas buscaron distanciar su cuerpo de obra futurista del fascismo sin mayor éxito, lo que les impulsó a cambiar radicalmente sus temáticas.

Dentro de este ambiente, la historiografía del futurismo pasó a ser discutida de manera cuidadosa y selectiva por parte de los académicos e historiadores del arte. Durante los años 50, debido a la carga política asociada al movimiento, se separó el tiempo de actividad del grupo en dos periodos, uno que comprendía el periodo entre 1909 y 1916, y el periodo denominado como *Secondo futurismo* que va desde 1920 hasta 1944<sup>25</sup>. Esta apreciación del movimiento creó una narrativa que negaba la asociación del futurismo respecto al fascismo, lo que distanciaba al movimiento de una parte inherente de su historia. A partir de la década de 1970, se comienza a dar un cambio en este aspecto, al reconsiderar la posibilidad del futurismo como un solo periodo y no como dos movimientos distintos, lo que permite comenzar a discutir las asociaciones fascistas del movimiento y su rol dentro de la cultura

---

<sup>24</sup> Lyttelton, "Futurism, Politics and Society", 75.

<sup>25</sup> Enrico Crispolti. "The Dynamics of Futurism's Historiography." In *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. by Vivien Greene (New York: Guggenheim Museum Publications, 2014), 50.

italiana durante el periodo entre guerras<sup>26</sup>. En la actualidad, por motivo del centenario de la fundación del futurismo, hay una necesidad de retomar los estudios respecto al movimiento para visitar y cuestionar el legado de sus ideales en la sociedad contemporánea.

---

<sup>26</sup> Crispolti, "The Dynamics of Futurism's Historiography", 54.



## Capítulo 2: La velocidad como estilo de vida

Si bien el capítulo anterior permite vislumbrar recorrido histórico que conecta los sucesos políticos y sociales que atravesaba Italia con el accionar futurista a gran escala, hay una historia interna del movimiento que narra el proceso de creación de la nueva sociedad futurista y del individuo que debía formar parte de esta. Desde su origen, el futurismo quiso reconfigurar radicalmente la sociedad. Ellos consideraban que la identidad italiana era *pasatista* porque, al basarse en las hazañas y roles creados en el pasado, se ignoraba por completo el potencial de progreso y cambio que venían con el desarrollo tecnológico. Sea que se lograra esto a través de la guerra como punto de partida o siguiendo las guías de creación artística que se planteaban en los manifiestos, la sociedad tenía que desechar todos los elementos *pasatistas* que la configuraban. Consecuentemente, el futurismo consideró la relación entre arte y política como uno de sus pilares seminales ya que el espacio político tenía el potencial de crear esta nueva sociedad diseñada por los miembros del movimiento. Este capítulo busca narrar cómo se comenzó a pensar en el arte como el medio a través del cual se podía reconfigurar y adaptar a la población a los principios propuestos por el futurismo y, posteriormente, el fascismo. A través de un enfoque especial en la configuración de la escena artística futurista entre 1930 y 1944, se presenta a la velocidad como el eje que permitió crear tanto una nueva moral social como el nuevo arquetipo de héroe italiano. Los artistas que se mantuvieron activos durante este periodo buscaron interiorizar estos conceptos y nociones para lograr proveer el tipo de obra que lograra influir exitosamente sobre espectador. La representación artística de la velocidad fue el puente que conectó a la población con el nuevo orden futurista-fascista, un hecho que se logró a través de las experiencias inmersivas e intempestivas de las obras del periodo.

Dentro de las varias propuestas hechas en el *Manifiesto futurista*, una de las que más resalta en un ámbito artístico visual y estético es aquella donde se exalta la belleza de la velocidad.

4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cuofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*.<sup>27</sup>

Esta concepción inicial del potencial estético que tiene un vehículo en movimiento al ser comparado con la Victoria de Samotracia sienta las bases de la relación entre los artistas futuristas y la velocidad. Para ellos, no bastaba capturar y representar un cuerpo en movimiento, había que colocarlo en una posición de momento acelerado donde sea posible exaltar el poder de la tecnología respecto al cuerpo. El nuevo ser futurista debía desenvolverse en este estado y replantear su entendimiento del arte alrededor de esta perspectiva adquirida.

Si bien esta apreciación inicial realizada en el *Manifiesto futurista* coloca a la velocidad como un elemento estético, a partir de textos como *La nuova religione-morale della velocità*, Marinetti comenzó a plantear al futurismo y a la velocidad como un estilo de vida. Dicho texto fue publicado en mayo de 1916 y apela a la creación de una nueva moral que no depende de la lentitud o el hábito para impulsar al ser humano. “*Futurist morality will protect man against the inevitable decay produced by slowness, memory, analysis, rest, and habit. Human energy, multiplied a hundredfold by velocity, will dominate Space and*

---

<sup>27</sup> F. T. Marinetti. "Fondazione e Manifesto del Futurismo." En *Saggi sul Futurismo*, por Filippo Tommaso Marinetti, (Brindisi: Edizioni Trabant, 2015). “Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil en curso con su capó adornado de tubos gruesos que simulan serpientes de aliento explosivo...un automóvil que ruge, que parece correr como ametralladora, es más bella que la Victoria de Samotracia”. [Traducción de la autora]

Time”<sup>28</sup>. La velocidad representa un tipo de progreso y movimiento que, siendo agresivo, el nuevo hombre futurista debe considerar como moralmente beneficioso. Marinetti recurrió al uso de analogías que conectaran los principios futuristas con nociones preexistentes en el imaginario religioso y social italiano. Conceptos como pureza, oración y santidad pasan a formar parte del vocabulario futurista de la experiencia moral de la velocidad.

Velocity, its essence being an intuitive synthesis of all forces in movement, is naturally pure. Slowness, its essence being the rational analysis of forms of exhaustion in repose, is naturally unclean. After destroying traditional good and evil, we are creating a new good, speed, and a new evil, slowness.<sup>29</sup>

Al crear esta relación entre velocidad y moral, se conforman los ideales de identidad para el sujeto futurista y, a su vez, la pauta que la sociedad italiana debe usar para reconstruir su imaginario moral y social. El cuerpo del futurista necesita vivir en un ambiente de velocidad, agresividad y constante movimiento para tener una vida que siga dichos nuevos principios morales.

De manera simultánea a la producción de contenido teórico, artistas como Anton Giulio Bragaglia, Giacomo Balla y Umberto Boccioni comenzaron a experimentar las posibilidades de representación visual del movimiento tanto en la fotografía como en la pintura y escultura. Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) comenzó a experimentar la captura de movimiento en fotografía después de observar el proceso fotográfico aplicado a la ciencia que desarrollo Etienne-Jules Marey y lo denominó cronofotografía. Cronofotografía hace

---

<sup>28</sup> F. T. Marinetti. "The New Religion-Morality of Speed." En *Futurism: An Anthology*, ed. por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman (New Haven: Yale University Press, 2009) 224. “La moral futurista protegerá al hombre contra el inevitable decaimiento producido por la lentitud, la memoria, el análisis, el descanso y el hábito. La energía humana, multiplicada al céntuplo por la velocidad, dominará el espacio y el tiempo”. [Traducción de la autora]

<sup>29</sup> Marinetti, "The New Religion-Morality of Speed", 225. “La velocidad, cuya esencia es una síntesis intuitiva de todas las fuerzas en movimiento, es naturalmente pura. La lentitud, cuya esencia es una síntesis racional de las fuerzas de extenuación en reposo, es naturalmente impura. Después de destruir el bien y el mal tradicional, estamos creando un nuevo tipo de bien, la velocidad, y un nuevo tipo de mal, la lentitud”. [Traducción de la autora].

referencia a la posibilidad de mostrar la transición de movimiento de los cuerpos en un determinado momento en una placa fotográfica. Algunos ejemplos del tipo de fotografía que se encontraba desarrollando Bragaglia son *The Typist* (1911; ver fig. 1) y *The Smoker-The Match-The Cigarette* (1911; ver fig. 2) donde se busca contrastar el fondo estático con el movimiento del cuerpo que interactúa con los objetos en escena. Para 1912 Bragaglia había forjado una estrecha relación con Balla, quien también buscaba representar visualmente movimiento y velocidad en la pintura<sup>30</sup>. Balla utiliza el efecto de captura de movimiento evidente en la fotografía de Bragaglia para representar objetos que se desplazan en la pintura. En su obra *Linee andamentali + successioni dinamiche* (1913; ver fig. 3), se puede observar la silueta de un ave que se desplaza desde la esquina inferior derecha hacia la izquierda. La silueta del ave es acompañada por pinceladas en colores grises que simulan el espectro que deja las alas del animal al moverse. La representación del espectro de movimiento del ave es comparable con el efecto presentado en *The Smoker-The Match-The Cigarette* (1911) de Bragaglia donde se puede observar el espectro que deja el movimiento de la mano que sostiene el fósforo y enciende el cigarrillo. Este tipo de representación continuó a estar presente dentro de los recursos visuales futuristas, sobre todo durante el desarrollo de la fotografía y pintura encapsuladas dentro de la *aeropittura* en la década de 1930.

Al juntar las obras presentadas previamente con los varios textos redactados durante dicho periodo es posible pensarlas como los pasos iniciales que establecen el mito de la velocidad. Las obras buscaron capturar tanto la tecnología existente como su efecto en el ser humano por medio de la exaltación de sus propiedades de cambio violento y veloz en el cuerpo. Ekin Pinar afirma que el mito de la velocidad fue construido alrededor de la posibilidad de desarrollar un nuevo imaginario que emana de las sensaciones alteradas

---

<sup>30</sup> Fabio Benzi. "Giacomo Balla: The Conquest of Speed." En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. por Vivien Greene (New York: Guggenheim Museum Publications, 2014), 103.

creadas por la velocidad<sup>31</sup>. En este imaginario, tanto el cuerpo como el paisaje son repensados en función de su posibilidad de reflejar el movimiento y la aceleración a la que son colocados. En el aspecto moral y psicológico, el mito de la velocidad demanda de la persona la necesidad de desvincularse de las tradiciones previas para pensar en un estilo de vida acelerado, haciendo referencia a la agresividad y violencia que son inherentes a la velocidad pensada desde el futurismo. El mito de la velocidad logra sintetizar tanto los principios artísticos como sociales promulgados por el futurismo desde su fundación.

El mito de la velocidad se convirtió en el centro de la discusión respecto a las bases políticas y artísticas de los futuristas que, a partir de 1920, establecieron su relación con el fascismo. Desde el inicio de esta interacción, hay dos puntos de vista entre los miembros del movimiento: están quienes creen en el potencial futurista de cambio que trae el fascismo y, del otro lado, quienes creen que el futurismo y el fascismo no son compatibles. En lo que respecta a la primera perspectiva, el 25 de abril de 1923 se publicó *L'impero italiano*, texto firmado por Marinetti, Mario Carli y Emilio Settimelli, donde se afirma la posibilidad de establecer un imperio italiano, relevante y poderoso.

[The Italian Empire is] Hostile to a monarchy that has been anti-artistic antiliterary socialistic passéist and timorous; hostile to a republic that would be humanitarian, prone to renunciation, fond of mediocrity; we are preparing an empire of genius, art, force, unequality, beauty, mind, elegance, originality, color, fantasy...<sup>32</sup>.

El nuevo imperio sería un reflejo directo de los valores futuristas defendidos durante la Primera Guerra Mundial al considerarlos como la estructura básica para su accionar. Esta

---

<sup>31</sup> Ekin Pinar. "The Futurist Myth of Accelerated Subjectivity: Speed in Umberto Boccioni's Works." En *Mobility and Fantasy in Visual Culture*, ed. por Lewis Johnson (New York: Routledge, 2014), 80.

<sup>32</sup> F. T. Marinetti, Mario Carli y Emilio Settimelli. "The Italian Empire (To Benito Mussolini-Head of the New Italy)." En *Futurism: An Anthology*, ed. por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman (New Haven: Yale University Press, 2009), 274. "[El imperio italiano es] Hostil a una monarquía que ha sido antiartística, antiliteraria, socialística [sic], pasatista y temerosa; hostil a una república que sería humanitaria, propensa a la renunciación, indulgente de la mediocridad; estamos preparando un imperio de genio, arte, fuerza, desigualdad, belleza, mente, elegancia, originalidad, color, fantasía...". [Traducción de la autora]

estructura permitiría apelar directamente a los valores morales y estéticos de la velocidad que se crearon durante la década anterior.

Por otro lado, Giuseppe Prezolini publicó *Fascismo e Futurismo* el 3 de julio de 1923 como una respuesta al texto presentado por Marinetti et al. dos meses antes. Prezolini argumenta que es un error buscar conectar ambos movimientos porque el fascismo implicaría un regreso a los valores tradicionales que existían en la sociedad italiana antes de la fundación del futurismo. “Italian Fascism cannot accept the destructive program of Futurism, and instead, by its Italian logic, it will have to restore the very values that clash with Futurism. Political discipline and hierarchy are also literary discipline and hierarchy. Words are rendered empty when political hierarchies are made pointless”<sup>33</sup>. Se coloca en un punto de conflicto a todos los valores e ideas planteadas porque la disciplina que el fascismo trae consigo implica el fin de la libertad creativa que tenían los artistas futuristas hasta la época. En términos de la moral de la velocidad, el nexo entre fascismo-futurismo también se vería afectado al considerar el aspecto disruptivo de la velocidad respecto a nociones tradicionales de la moral conservadora que el futurismo buscaba abolir.

La presencia de estas dos perspectivas dentro del movimiento se traslada al arte de la década de los 30s y 40s en la conceptualización de dos temáticas que buscaron guiar la producción artística futurista: la *aeropittura* y el *arte sacro futurista*. Marinetti, en compañía de Giacomo Balla, Benedetta, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia, Enrico Prampolini, Mino Somenzi y Tato presentaron el *Manifesto della Aeropittura* el 22 de septiembre de

---

<sup>33</sup> Giuseppe Prezolini. "Fascism and Futurism." En *Futurism: An Anthology*, ed. por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman (New Haven: Yale University Press, 2009), 277. “El fascismo italiano no puede aceptar el programa destructivo del futurismo y, en cambio, por su lógica italiana, deberá restaurar los valores que contrastan con el futurismo. La disciplina y jerarquía política es también disciplina y jerarquía literaria. Las palabras quedan vacías cuando las jerarquías políticas son inútiles”. [Traducción de la autora]

1929<sup>34</sup>. El manifiesto representa la adaptación y continuidad del mito de la velocidad al sostener la imagen del héroe en el piloto junto con la presentación de una nueva perspectiva respecto al paisaje. La *aeropittura* buscaba no solo alterar el aspecto corporal del sujeto, ya que también el paisaje tenía que ser repensado para demostrar una ruptura respecto a las formas tradicionales de representación de paisajes y la perspectiva clásica. Esta nueva percepción también crea una nueva relación futurista con el tiempo y el espacio donde el avión, aparentemente inmóvil, rompe la estática del tiempo-espacio que ocupa.<sup>35</sup> Consecuentemente, el piloto es aquel que, por la misma naturaleza de su profesión, tiene el poder de encarnar una vida de velocidad y riesgo, como establece el aspecto moral del mito de la velocidad.

A manera de complemento respecto a las propuestas del *Manifiesto della aeropittura*, el 23 de junio de 1931, Marinetti y Fillia publicaron el *Manifiesto dell'arte sacro futurista*, donde se busca plantear una nueva iconografía que relacione a las figuras religiosas con el estilo visual y conceptual futurista. “[Catholic Sacred Art] should renounce any attempt to inspire the faithful or it should completely renew itself through synthesis, transfiguration, dynamism, spatiotemporal interpenetration, simultaneous states of mind, and the geometric splendor of machine aesthetics”<sup>36</sup>. El desarrollo de esta temática no tuvo el mismo nivel de popularidad entre los artistas que la *aeropittura*, por lo que la lista de artistas principales se limita a Gerardo Dottori y Fillia. La obra más emblemática y representativa de esta ramificación futurista es *La Crocifissione*, realizada por Dottori en 1927 (ver fig. 4). Si bien

---

<sup>34</sup> Giacomo Balla, Benedetta, et. al. "Manifiesto of Aeropittura." *In Futurism: An Anthology*, ed. por Lawrence Rainey, Christine Poggi and Laura Wittman (New Haven: Yale University Press, 2009) 283.

<sup>35</sup> Balla, Benedetta, et. al., "Manifiesto of Aeropittura", 284.

<sup>36</sup> F. T. Marinetti y Fillia. "Manifiesto of Futurist Sacred Art." En *Futurism: An Anthology*, ed. por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman, (New Haven: Yale University Press, 2009), 286. “[El arte sagrado católico] debería renunciar a cualquier intento de inspirar a los fieles o debería renovarse completamente a través de la síntesis, transfiguración, dinamismo, interpenetración espaciotemporal, estados mentales simultáneos y el esplendor geométrico de la estética de las máquinas”. [Traducción de la autora]

la obra aparece dos años antes de la publicación del manifiesto, es posible pensar en esta obra como el punto de origen para pensar respecto a la posibilidad de representar figuras sagradas en un estilo futurista. La figura de Jesucristo crucificado resalta del fondo debido al uso de tonalidades azules que contrastan con un fondo predominantemente rojo y negro. El uso de líneas rectas para dividir el cuerpo en secciones da forma al cuerpo de Jesús que, a su vez, está acompañado de dos figuras femeninas a sus pies, compuestas principalmente por líneas curvas. El manifiesto hace referencia a dicha composición afirmando: “They seem like sorrowful extensions from the very body of Christ, imbued with an unearthly light that also singles out the dominant character in the painting”<sup>37</sup>.

La existencia simultánea de estas dos temáticas permite evidenciar la adaptabilidad del futurismo respecto a las propuestas fascistas, al igual como la inconsistencia del liderazgo de Marinetti respecto al movimiento. Considerando que el futurismo se constituye de una manera partidista, con Marinetti a la cabeza del movimiento, los diferentes sucesos sociales y culturales que estaban siendo impulsados por Mussolini presentaron la necesidad de repensar el espacio que el futurismo tenía que ocupar para mantenerse relevante. De esa manera es posible entender la presión bajo la cual Marinetti se encontraba para contribuir y publicar el *Manifiesto della aeropittura* y el *Manifiesto dell'arte sacro futurista* con poco tiempo de diferencia. A su vez, la presencia simultánea de *aeropittura* y arte sacro futurista confirma las afirmaciones realizadas por Prezzolini en 1923. El futurismo tuvo que sacrificar, hasta cierto punto, su plan artístico y político construido alrededor del mito de la velocidad para encajar con los planteamientos tradicionales impulsados por Mussolini en la década de 1930. Al igual como se puede pensar en este periodo como un momento de consolidación estilística e

---

<sup>37</sup> Marinetti y Fillia, "Manifiesto of Futurist Sacred Art.", 287. “Se perciben como extensiones afligidas del mismo cuerpo de Cristo, imbuidas por una luz etérea que también separa al personaje principal de la pintura”. [Traducción de la autora]



iconográfica futurista, es inevitable reconocer el espacio de caos que rodea a la producción artística y las consecuencias que surgen de su asociación con el fascismo.

Si bien hay un fundamento teórico de casi 30 años desde la fundación del movimiento para pensar en el hombre nuevo del futurismo y en la moral de la velocidad, el movimiento dependía de los artistas para crear contenido artístico que reflejara dichos conceptos. La configuración estilística que surgió de representar las alteraciones sensoriales que infunde el vuelo atrajo un grupo de más de cincuenta artistas que decidieron formaron parte de la producción artística del periodo. Se puede pensar en dos maneras de participación en la *aeropittura*. Por un lado, están quienes firmaron el *Manifesto della Aeropittura* en 1929, lo que les permitió, de cierta manera, ser considerados como los originadores del estilo. Por otra parte, hay quienes produjeron este tipo de contenido sin adscribirse al manifiesto ni mudarse a centros urbanos grandes como Roma o Milán.

Entre los nueve signatarios del *Manifesto della Aeropittura*, los únicos artistas que se mantuvieron activos junto con Marinetti desde la primera etapa del futurismo fueron Giacomo Balla y Fortunato Depero. Marinetti, Balla y Depero pueden ser pensados como un punto de conexión generacional entre las ideas iniciales futuristas y los nuevos miembros del movimiento. Después del final de la Primera Guerra Mundial, al perder a varios de los artistas fundacionales sea porque se unieron a otros movimientos vanguardistas o porque murieron durante la guerra, los tres artistas lograron adaptar las ideas futuristas iniciales a los nuevos ideales sociales del periodo entreguerras e impulsaron la creación artística de los miembros más jóvenes del movimiento. De esta manera, artistas como Enrico Prampolini, Benedetta y Fillia pasaron a primera plana del movimiento y son los principales promotores del movimiento durante los 30 y 40.

Benedetta también resalta entre los signatarios del manifiesto al ser la única mujer que firmó el documento. El tipo de visibilidad que le otorgó su firma en el documento junto con su matrimonio con F. T. Marinetti tienden a concentrar la narrativa de la participación femenina de la *aeropittura* en ella como un símbolo de la participación femenina futurista. Esto la colocó en el centro absoluto del movimiento, lo que le permitía tener un espacio mayor de acción respecto a otras artistas para desarrollar su obra visual y contenido literario. Participó junto con otros artistas futuristas en la Biennale di Venezia de 1934 y 1936, y la Quadriennale de Roma de 1935. Sin embargo, una vez que Marinetti muere en 1944, ella dejó de producir obras por completo para pasar a enfocarse de manera exclusiva en la difusión y promoción de arte futurista.<sup>38</sup> En lo que concierne a su participación en la *aeropittura*, una de sus obras más importantes fue el mural *Sintesi delle comunicazioni* (1933-1934; ver fig. 5-9) que creó para el Palazzo delle Poste en Palermo, Sicilia.

Por otra parte, el grupo de artistas que no firmaron manifiesto es considerablemente grande y está compuesto principalmente por mujeres y artistas regionales. Tullio Crali y Alessandro Bruschetti producían arte desde Friuli-Venezia Giulia y Umbría, mientras que Roberto Iras Baldessari salió de Toscana para juntarse con el círculo futurista de Roma. El grupo de artistas del sur de Italia se conforma desde Sicilia con Pierluigi Bossi (Sibò), Vittorio Corona, Giulio D'Anna y Giovanni Varvaro junto con Mario Lepore, los hermanos Cangiullo y Pepe Diaz desde Nápoles<sup>39</sup>. En lo que respecta a las mujeres, hubo más de media docena de mujeres asociadas a la *aeropittura*. Su participación en el movimiento se conoce principalmente por los registros de catálogo de las exhibiciones futuristas, las ediciones de la Biennale di Venezia que se llevaron a cabo durante la década de los 30 y la Quadriennale de

---

<sup>38</sup> Luce Marinetti. "Cappa, Benedetta." *Trecanni: Dizionario Biografico degli Italiani*. Recuperado abril 15, 2018. (Trecanni, 1988)

<sup>39</sup> Massimo Duranti. "Gerardo Dottori, the Umbrian Futurists, and Regional Futurism." En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. por Vivien Greene (New York: Guggenheim Museum Publications, 2014) 262.

Roma de 1935, 1939 y 1943. Algunas de las mujeres destacadas del movimiento son Regina Bracchi (Regina), Olga Biglieri (Barbara), Adele Gloria, Alma Fidora, Leandra Angelucci Cominazzini, Marisa Mori, Bruna Pestagalli Somenzi (Brunas), Bice Lazzari, Luce Balla y Elica Balla.

Tanto la participación masculina como la participación femenina y el silencio creado alrededor de la misma reflejan dos cuestiones importantes respecto a la narración histórica de la segunda etapa del Futurismo: la asociación política de la *aeropittura* y el rol paradójico de la mujer futurista en el fascismo. Estas discusiones surgen de la conexión evidente entre fascismo y futurismo, lo que crea un espacio de cuestionamiento histórico respecto a la visibilidad que se le otorgaría al arte que se asocia políticamente con un régimen totalitario. Había más de una manera disponible para que los artistas entraran en contacto con el futurismo y, consecuentemente, con la *aeropittura*, durante en el periodo entreguerras. Esto se dio a través de la participación en las *serate* futuristas, por su presencia dentro de las *fasci* locales, o por relaciones de amistad con otros artistas que ya formaban parte del movimiento. Las *fasci* locales fueron un importante punto de contacto para intercambiar ideas entre futuristas y fascistas que surgieron a inicios de la década de 1920. Estos sitios de reunión partían, en algunos casos, de los círculos de reunión futuristas que ya existían previo a la guerra o de nuevas células de jóvenes fascistas a los que les llamó la atención las ideas planteadas por Mussolini, lo que dio origen al fascismo. A escala nacional, bajo la guía de Marinetti, varios de los artistas expresaron explícitamente su concordancia con los ideales fascistas al firmar documentos como el *Manifesto degli intellettuali fascisti* en 1925. Si bien esta relación alejó a varios artistas de participar como futuristas, de esta manera se consolidó

el grupo que participó activamente hasta 1944 y las líneas de acción bajo las cuales el futurismo iba a generar arte político<sup>40</sup>.

Los círculos de reunión futuristas no eran exclusivamente limitados a los hombres. La actividad artística femenina se asoció al futurismo desde sus inicios y, durante el periodo de desarrollo de la *aeropittura*, el nivel de participación fue alto. Las mujeres tendían a acercarse al futurismo por lo que representaba el concepto del *disprezzo della donna*. Si bien, de manera literal, el *disprezzo della donna* expresa odio hacia la mujer, Marinetti planteó esta idea como una metáfora respecto la idea romantizada de la mujer, donde se idealiza el cuerpo femenino y se la considera como una musa para la creación<sup>41</sup>. Esto es particularmente evidente en el texto publicado en *Le Futurisme* en 1911 titulado “Contro l’amore e il parlamentarismo”, donde Marinetti afirmó: “Noi disprezziamo la donna, concepita come unico ideale, divino serbatoio d’amore, la donna veleno, la donna ninno trágico, la donna fragile, ossessionante e fatale [...]”<sup>42</sup>. Para contrarrestar la idealización femenina y sacarla de la romantización de su existencia, desde la fase inicial del futurismo se impulsaron varias propuestas de cambio respecto al rol de la mujer. El movimiento buscó promulgar el voto de la mujer, la posibilidad de generar plazas de trabajo remunerado para todas y plantear la posibilidad de crear sistemas de apoyo, como guarderías estatales, que permitieran liberar a la mujer de su papel de madre abnegada y dependiente. Estos ideales conectaron a varias mujeres a la actividad futurista con la intención de generar esos nuevos espacios de liberación femenina.

---

<sup>40</sup> Lyttelton, "Futurism, Politics and Society", 66.

<sup>41</sup> Ursula Fanning. "Futurism and the abjection of the feminine." En *Futurismo: Impact and Legacy*, ed. por G. Gazzola. (New York: Forum Italicum Publishing, 2011) 1.

<sup>42</sup> F. T. Marinetti. "Contro l’amore e il parlamentarismo." En *Teoria e invenzione futurista*, by Filippo Tommaso Marinetti, ed. por Luciano De Maria.(Mondadori, 1983) 42. “Nosotros despreciamos a la mujer, concebida como ideal unico, depósito infinito de amor, la mujer tóxica, la mujer como juguete trágico, la mujer fragil, obsesionante y fatal [...]”. [Traducción de la autora]

Al entrar en la segunda mitad de la década de los 20, la relación entre las mujeres futuristas y el fascismo comenzó a problematizarse alrededor del espacio que debían ocupar en la sociedad. Si bien tuvieron espacios amplios de exhibición, sea en galerías como en ferias y grandes eventos artísticos nacionales, hay un nivel de tensión paradójica que se creó alrededor del potencial de accionar que poseían las artistas. Mientras el futurismo planteaba la ruptura absoluta del rol de la mujer respecto a la tradición, el fascismo quería impulsar a la mujer hacia un rol tradicional de género. El rol ideal creado para la mujer durante el fascismo implicaba una reincorporación a la vida doméstica fuera de la esfera pública. La mujer fascista debía ser una madre abnegada, completamente volcada a atender a su familia y a mantener su hogar.

Dentro del fascismo, se consideraba que no había espacio para la actividad política, la vida intelectual y la participación abierta de la mujer en la esfera pública. Mussolini reforzó esta consideración durante el discurso presentado en 1925 a la Cámara de Diputados de Italia respecto a la cuestión del voto femenino donde él afirmó:

Non divaghiamo a discutere se la donna sia superiore o inferiore; constatiamo che è diversa. Io sono piuttosto pessimista [...] io credo, ad esempio, che la donna non abbia grande potere di sintesi, e che quindi sia negata alle grandi creazioni spirituali.<sup>43</sup>

La mujer no debía tener un espacio de participación política dentro del fascismo porque no posee las habilidades necesarias para formular contenido que aportara a la sociedad. Al conectar esta cita respecto al mundo del arte, la noción de imposibilidad de generar gran contenido por carecer de habilidades de síntesis evidencia un claro desdén por la participación femenina en la actividad intelectual y artística nacional por parte del fascismo.

---

<sup>43</sup> Sabrina Spinazzè. "Donne e attività artistica durante il Ventennio." En *L'arte delle donne: nell'Italia del Novecento*, ed. por Laura Iamurri y Sabrina Spinazzè (Meltemi Editore, 2001) 123. "No divaguemos discutiendo si la mujer es superior o inferior; podemos constatar que es diferente. Yo soy bastante pesimista [...] yo creo, por ejemplo, que la mujer no tiene grandes habilidades de síntesis y, por ende, está excluida de las grandes creaciones espirituales". [Traducción de la autora]

Consecuentemente, el accionar femenino estaba definido por su capacidad de mantenerse disruptivo y, a su vez, por la presión que colocaba el régimen para alejar a las mujeres de la esfera público. En este aspecto, el movimiento tomó distancia del fascismo y apoyó a las artistas a través de los espacios de exhibición y la promoción de sus obras. Un ejemplo de este nivel de apoyo es Regina Bracchi (Regina). Regina irrumpió en la escena artística italiana en la década de los 30 con esculturas realizadas con aluminio, latón y placas de metal. Sus esculturas llamaron la atención de Fillia quien continuamente expresó su admiración por la obra de la artista. En 1931, él envió una postal a Regina donde afirmaba “Interessanti nuove e modernissime opere in alluminio sarò lieto di pubblicarle e illustrarle e valorizzare i suoi geniali lavori”<sup>44</sup>. Para 1932, ella se integró por completo al movimiento y en 1933 formó parte de la exhibición en homenaje a Boccioni<sup>45</sup>. Continuó exhibió continuamente ellos hasta 1940 cuando pasó a juntarse con el Movimento Arte Concreta (MAC) y a realizar exhibiciones bajo dicha consigna. Durante su periodo de actividad con el MAC, continuó con la exploración de materiales no convencionales y realizó esculturas en plexiglás y resinas plásticas<sup>46</sup>. Su asociación con el futurismo y el MAC han permitido definir a Regina como una de las artistas pioneras del arte abstracto italiano posguerra.

Junto con Regina y Benedetta, hay múltiples historias de mujeres futuristas que lograron alcanzar prominencia entre 1930 y 1940 sin embargo, poco se conoce de ellas en la actualidad. Si bien hay una preocupación contemporánea por recuperar los textos y las obras de estas mujeres, es inevitable no cuestionarse la aparente invisibilidad de su obra en la

---

<sup>44</sup> Paolo Sacchini. «Capitolo IV: 1933-1940. Regina nel Futurismo.» En *Regina Bracchi (1894-1974). Dagli esordi al Secondo Futurismo*. (Parma: Università degli Studi di Parma. Dipartimento di Beni culturali, 2012). 421. “Interesantes, nuevas y modernísimas obras en aluminio de las cuales estaré gustoso de publicar e ilustrar y valorizar sus trabajos geniales.” [Traducción de la autora]

<sup>45</sup> Sacchini, p. 435

<sup>46</sup> Paolo Sacchini. "Capitolo II: Regina prima e durante il Futurismo. Il dibattito critico dal dopoguerra." En *Regina Bracchi (1894-1974). Dagli esordi al Secondo Futurismo*. (Parma: Università degli Studi di Parma. Dipartimento di Beni Culturali, 2012) 136.

historia del arte. En sus inicios, el futurismo logró romper el *slogan* creado por Linda Nochlin para definir el rol de la mujer en el arte durante el siglo XIX: “Always a model, never an artist”<sup>47</sup>. Las mujeres artistas encontraron un espacio que, si bien se basaba en la premisa del odio de la mujer *pasatista*, les dio una plataforma para romper las barreras que imponían las instituciones sobre su accionar como parte del proyecto futurista de reconstrucción social. Las mujeres exhibieron junto con sus compañeros y, bajo el poder que poseía el futurismo respecto a la esfera artística italiana, alcanzaron prominencia. Sin embargo, el protectorado del futurismo respecto a sus artistas también revela una falla en la narración histórica de la participación femenina futurista. Nochlin comenta que, muchas veces, las historias de éxito femeninas son asociadas con un apoyo masculino que continuamente colaboró para su prominencia artística<sup>48</sup>. Y, si bien se podría pensar al futurismo como un sistema benigno de apoyo a la promoción artística femenina, la realidad no es tan simple.

A pesar de que el futurismo colocó en discusión las construcciones sociales que determinaban lo femenino y lo masculino en la sociedad italiana, el fin bajo el cual se dio esto era puramente aquel de deconstrucción social. Lucia Re afirma que Marinetti buscó promover el voto femenino porque, su incapacidad de liderazgo dentro del sistema político ayudaría a acabar de destruir la democracia italiana<sup>49</sup>. Esta misma premisa se aplica a toda situación de vida femenina, desde la maternidad al trabajo remunerado. La mujer servía para irrumpir en el orden, mas no para participar activamente a nivel de pares dentro de la sociedad. Consecuentemente, cuando el fascismo se instaló como la ideología política predominante en la sociedad, la mujer tenía que regresar al espacio de silencio que ocupaba

---

<sup>47</sup> Linda Nochlin. «Why have there been no great women artists?» En *Women, Art, and Power*, de Linda Nochlin (New York: Harper & Row, Publishers, 1988) 168. “Siempre una modelo, nunca una artista” [Traducción de la autora]

<sup>48</sup> Nochlin, p. 169

<sup>49</sup> Lucia Re. "Futurism and Feminism." *Annali d'Italianistica: Women's Voices in Italian Literature* (Annali d'Italianistica, Inc., 1989) 7. 258

antes del futurismo. A diferencia del cuerpo masculino, que fue construido y controlado a partir del potencial de vivir una vida acelerada, al cuerpo femenino se lo ralentiza y se lo esconde.

Es así como la obra futurista femenina también es escondida, donde el peso de su asociación con el fascismo junto con la invisibilidad general que existe respecto a la mujer en el mundo del arte coloca más presión por mantenerla en esa condición. Con el fin del futurismo en 1944, muchas mujeres perdieron el sistema de soporte y promoción que atraía el futurismo para su producción artística. Mientras algunas encontraron espacios distintos que les permitieron continuar produciendo obra, como es el caso de Regina, otras optaron por retirarse de la escena artística por completo. Se piensa que Marisa Mori se retiró por entre 1951 y 1952, después de un periodo de actividad de más de 15 años donde ganó varios premios y formó parte de tres Bienales de Venecia (1930, 1934 y 1940) y dos ediciones de la Quaddriennale de Roma (1935 y 1939)<sup>50</sup>. Leandra Angelucci Cominazzini realizó su última exhibición en Roma en 1958 y no se tiene registros de obra ni de exhibiciones posteriores<sup>51</sup>. En el caso de estas mujeres, el silencio tiende a hablar mucho más que su cuerpo de obra.

De esta manera, el futurismo configuró tanto la idea del hombre que se quería representar como la identidad de los artistas que accedieron a crear contenido visual a partir de las mismas. Y, si bien, el fascismo buscaba retornar a los roles tradicionales que existían en la sociedad italiana, el hombre heroico que surgió con la velocidad implicaba la posibilidad de crear una identidad total donde el cuerpo también puede dominar el espacio aéreo. La velocidad, configurada como estilo de vida, permitió pensar en un mundo donde el bombardeo sensorial permite controlar al cuerpo a partir de una desensibilización respecto al miedo de la destrucción para crear un sentido estético de placer alrededor de la misma. El

---

<sup>50</sup> Barry Katz. «The Women of Futurism. » *Woman's Art Journal* (Woman's Art Inc., 1986-1987) 7 (2). p. 9.

<sup>51</sup> Katz, p. 7.



carácter intempestivo y agresivo de la velocidad, combinado con el deseo de control sensorial, dan paso a la experiencia artística emulada en la *aeropittura* donde el espectador puede formar parte de ese proceso desde una galería, un museo o, inclusive, su propia casa.

### Capítulo 3: Il corpo sotto controllo

Al observar el desarrollo artístico del futurismo, la *aeropittura* representa el punto cúlmine de consolidación estilística e iconográfico del movimiento. Fue parte de la última secuencia de desarrollo técnico en la representación del movimiento que viene con la aceleración creada por el vuelo mecánico y se extendió desde 1929 hasta el final del movimiento en 1944. La *aeropittura* parte del deseo de capturar el movimiento desde el aire para presentar las alteraciones sensoriales que infunde el vuelo sobre el hombre futurista. Si bien la temática central de este periodo involucraba la búsqueda de capturar el paisaje deconstruido por la velocidad y la perspectiva aérea, el ser humano futurista-fascista estaba en el centro de las representaciones. Este periodo de creación del movimiento logra condensar la violencia de la guerra, las representaciones sensoriales alteradas por la velocidad y al nuevo ideal de identidad del hombre que funcionaría dentro de la nueva Italia.

Sin embargo, como se evidencia en los capítulos previos, la historia del futurismo está compuesta de paradojas y contradicciones. Si bien la *aeropittura* representa la libertad del cuerpo y el cambio radical de la interacción con el mundo que deviene de una nueva velocidad, el ser humano futurista-fascista ideal debe configurar su existencia entre la ruptura de valores planteada por el futurismo y el regreso a las ideas tradicionales que promueve el fascismo. Hay una relación de control respecto al cuerpo que se configura alrededor de la experiencia de vuelo como el nuevo indicador de heroísmo y aquello lo que el hombre debe aspirar. Como consecuencia, no se puede hablar de la producción artística del futurismo tardío sin aludir a su evidente conexión política con Mussolini. Los artistas buscaron crear arte intempestivo que reflejara la multiplicidad de voces involucradas dentro del movimiento y su afinidad con el régimen. Este hecho les impulsó a crear piezas que ocuparan espacios gubernamentales, a tomarse los eventos más importantes de exhibición en Italia (Biennale di Venezia y Quadriennale di Roma), y a presentar obra que incluya de manera explícita la

postura política de sus miembros. Al desprender a la *aeropittura* de su conexión con el fascismo, se borra una parte importante de la historia italiana del arte y de los artistas involucrados. Se dejaría de lado el proceso de estetización política que dominó la escena artística de la época y el poder que esta tuvo para definir la relación entre arte y política.

Debido a la extensión de producción artística y la cantidad de artistas involucrados, el capítulo se divide en dos partes que permiten explorar los varios aspectos que componen la *aeropittura*. “Scattare lo spazio” se enfoca en la producción de imágenes aéreas y la nueva perspectiva alterada que se crea tanto en la fotografía como en la pintura. “Decisamente politico” es la sección donde se presentan obras explícitamente políticas sea por su contenido o por los espacios para los que fueron creados. Las obras presentadas ofrecen un punto de discusión que permiten comentar sobre la construcción del ser humano futurista-fascista a través del paisaje deconstruido por el vuelo.

### 3.1 *Scattare lo spazio*:

El tipo de obra que tiende a primar dentro del *aeropittura* se centra en la perspectiva en movimiento generada por el vuelo. La pintura, fotografía y escultura buscaron capturar las sensaciones alteradas que infundía el vuelo en el sujeto lo que, a su vez, cambia la perspectiva bajo la cual se representa el paisaje. “In Aeropittura the space represented is not mediated through a mental elaboration or a pictorial technique but, according to the artists, it is a physical experience mediated and made possible by the technological means”<sup>52</sup>. De esta manera, las representaciones espaciales recrean experiencias visuales de vuelo desde la perspectiva del piloto que son mediadas, hasta cierto punto, por el avión. Este nuevo punto de vista eleva la relación del sujeto con la velocidad donde no solo hay exposición a un movimiento acelerado, pues el paisaje pasa de ser *pasatista* a ser propiamente futurista. De

---

<sup>52</sup> Elisa Sai. "Bodily and Mental Experience in Aeropittura." En *Aeropittura, futurism and space in the 1930s: Continuity, innovation and reception*, por Elisa Sai (Bristol: University of Bristol) 161.

esta manera, la *aeropittura* provee una línea de continuidad respecto a la experiencia corpórea que genera la interacción con la máquina presentada por Marinetti en el manifiesto fundacional del movimiento.

Para capturar esta perspectiva, los artistas recurrían a la fotografía aérea realizada de los monumentos arquitectónicos y arqueológicos. Este tipo de fotografía era particularmente popular después de la Primera Guerra Mundial ya que permitía vislumbrar el impacto de la guerra en centros urbanos, proveer una guía para planificación urbana y un registro arqueológico. Si bien había fotógrafos independientes, como Giuseppe Lugli, que se dedicaron exclusivamente a realizar fotografía aérea con fines arqueológicos, el gobierno también tenía interés en este tipo de fotografía. Cada regimiento seccional Regia Aeronautica poseía un avión equipado con cámaras que permitían realizar fotografía de reconocimiento de terreno hasta a 800 metros de altura<sup>53</sup>. Durante la Segunda Guerra Mundial, la aerofotografía sirvió para complementar las misiones de reconocimiento del terreno de batalla y como un registro de lugares devastados por el conflicto. Los artistas futuristas no se quedaron fuera del proceso y varios de ellos fueron incluidos en los vuelos de reconocimiento para realizar sus propias fotografías, que serían usadas posteriormente para sus composiciones o como archivo personal<sup>54</sup>.

Si bien la fotografía aérea tiende a representar al paisaje de una manera plana, sobre todo si es realizada con un fin utilitario, dependía del artista lograr transmitir la sensación del vuelo libre que se llevaba a cabo en los ejercicios militares, donde había mucho más movimiento y espirales en el aire. Esto permite tener dos tipos de representaciones de paisaje.

---

<sup>53</sup> Laura Castrianni y Giuseppe Ceraudo. "History of military aerial photographs in Italy and addressed archives." In *Images of Conflict: Military Aerial Photography and Archaeology*, ed. por Birger Stichelbaut, Jean Bourgeois, et al. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009) 170.

<sup>54</sup> Emily Braun. "Shock and Awe: Futurist Aeropittura and the Theories of Giulio Douhet." In *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. por Vivien Greene (New York: Guggenheim Museum Publications, 2014) 270.

Por una parte, hay composiciones donde se busca crear una experiencia sensorial completa alrededor del espacio alterado. Por otro lado, hay obras que parten de la abstracción y yuxtaposición de figuras para hablar de la experiencia futurista sin caer en la figuración del espacio. Estos tipos se encuentran tanto en pintura como fotografía, lo que permite tener más de un medio a través del cual se busca acercar al espectador a la experiencia de vuelo.

El primer tipo de composiciones que se encuentran en el futurismo favorecen vistas aéreas distorsionadas actúan como indicadores de la velocidad y la actividad de vuelo que se está llevando a cabo. Hay un cierto nivel de desconcierto respecto al paisaje representado, sobre todo en lo que respecta a las dimensiones de los aviones en proporción al espacio que los contiene. Por otra parte, hay obras que buscan insertar a la audiencia en la experiencia sensorial de vuelo por completo. El paisaje era distorsionado para sumergir al espectador en la sensación de vuelo y colocarlo en el centro de acción, simulando la perspectiva del piloto temerario. Todas estas obras son pensadas alrededor de la posibilidad de hacer que la audiencia forme parte de la composición y, a través de la intromisión visual en la distorsión espacial, haya interacción directa con estas.

Dottori presenta un tipo de experiencia de vuelo donde se privilegian los paisajes de montaña por sobre las panorámicas urbanas. Obras como *Paesaggio Umbrio* (1932; ver fig. 10) y *Laghi-Rocce* (1934; ver fig. 11) buscan presentar al paisaje desde la perspectiva elevada que provee el vuelo de una manera etérea y sublime. La experiencia aérea que presentan las obras de Dottori entra en un aspecto fácilmente definible como una simulación de una perspectiva panóptica divina del espacio<sup>55</sup>. La espiral tiene dos funciones en las obras seleccionadas. En primera instancia, la espiral encapsula al paisaje desde los costados de la composición para crear una composición circular, que simula el tipo de visión que se tiene

---

<sup>55</sup> Braun, "Shock and Awe: Futurist Aeropittura and the Theories of Giulio Douhet", 270.

desde la cabina de vuelo de un avión. Una vez delimitado el paisaje, las espirales subsecuentes permiten proyectar varios planos sucesivos que crean una ilusión de profundidad infinita dentro de la composición. Este tipo de composición, combinada con el uso de una paleta de colores donde prevalecen las tonalidades azules y verdes pastel, crean una experiencia sublime de vuelo que se contrapone directamente con carácter agreste del vuelo urbano.

Las obras de Crali buscan simular la experiencia de ligereza asociada con el vuelo. Él voló por primera vez en 1928 y, para 1938, comenzó a acompañar a la Squadriglia de Caccia de Gorizia, lo que le dio la posibilidad de experimentar vuelo en aviones de caza<sup>56</sup>. Su obra *Granvolta rovesciata [Giro della morte]* (1938; ver fig. 12) sitúa al espectador en la posición del piloto que está ejecutando un *loop* en aire. Está compuesta por cuatro secciones delimitadas por líneas curvas que, en conjunto, crean una ilusión visual donde los edificios de la ciudad ‘salen’ del lienzo. En el centro de la imagen se encuentran los techos de los edificios en detalle junto con las cúpulas de la iglesia y las ventanas de algunas casas; mientras tanto, en los costados, Crali solo presenta líneas que aluden al resto de edificios de la ciudad y, en el caso del borde inferior, se cierra la composición con una franja del cielo colindando con el borde de la ciudad. De esta manera, al realizar el recorrido visual de la pintura desde el extremo superior hasta el extremo inferior, el espectador está experimentando en sí la sensación visual de realizar un giro mortal en un centro urbano.

En la obra *Prima che si apra il paracadute* (1939; ver fig. 13), Crali traslada al espectador a la experiencia de salto en paracaídas a través de la observación de la figura del soldado saltando del avión. El espectador está colocado directamente encima del paracaidista, para luego observar un segundo plano compuesto por nubes y la noción de sombra que

---

<sup>56</sup> Tullio Crali Estate. *Tullio Crali*. Recuperado marzo 25, 2018. <http://www.tulliocrali.com/>.

proyecta el avión en vuelo. Por último, el fondo se vislumbran las figuras geométricas que forman los campos de sembríos. Hay una atmósfera de ligereza que se crea alrededor del piloto que traslada al espectador a formar parte de la experiencia de caída libre sin paracaídas.

Tato contrasta respecto a la obra de Dottori y Crali al salirse del carácter etéreo asociado al vuelo para mostrar un tipo de vuelo más agresivo. Este tipo de composición se encuentra en su obra *Sorvolando in spirale il Colosseo [Spiralata]* (1930; ver fig. 14), donde el avión resalta por sobre la figura del Coliseo Romano, que se encuentra en la parte inferior del lienzo. El avión corresponde al primer plano en la parte superior de la composición y la espiral que crea el desplazamiento del avión guía la vista hacia el Coliseo Romano, que se encuentra en la parte inferior del lienzo. El Coliseo queda enmarcado por la espiral y se ve minúsculo en comparación con la dimensión del avión. La prevalencia de tonalidades ocres del paisaje urbano se contrapone a los grises oscuros y negro que componen al avión para crear una obra que denota un tipo de dinamismo que es, hasta cierto punto, bastante violento.

Olga Biglieri (Barbara) y Masoero crearon obras donde la experiencia de vuelo emula el vértigo desde la cabina del piloto. Barbara es una de las artistas que recibió los elogios de Marinetti y alcanzó un alto nivel de reconocimiento muy temprano en su carrera. Barbara se destacó respecto a sus contemporáneos por su experiencia de vuelo. Para 1931, cuando ella tenía 18 años, ya había obtenido sus licencias de vuelo y comenzó a generar su propia fotografía aérea durante sus salidas. Ella realizaba sus pinturas a partir de sus experiencias de vuelo y sus fotografías personales. *Pensieri in Carlinga* (ver fig. 15), pintura realizada en 1938, recrea esta sensación de vértigo al abrir el paisaje alrededor del parabrisas del avión para indicar la caída acelerada sobre el pueblo. El paisaje invade toda la pintura, creando una sensación de choque inminente para el espectador. Masoero, desde la fotografía, creó escenas donde la distorsión espacial se forma a través de la superposición de múltiples negativos para recrear la caída. *Descending over San Pietro* (ca.1927-37; ver fig. 16) crea una espiral

alrededor del complejo de San Pedro donde lo único que se ve con claridad es la estructura de la cúpula de la iglesia. La espiral concibe un ciclo visual alrededor de la cúpula que, combinada con la distorsión de las construcciones aledañas, obliga al espectador a revisitar constantemente la caída sobre la catedral, lo que desestabiliza la imagen y permite crear la ilusión de vértigo. Ambas obras aprovechan la caída para crear una experiencia violenta que coloca al sujeto en una posición de fragilidad respecto al espacio.

### 3. 2. *Decisamente político:*

El paisaje de percepciones alteradas que surge con la *aeropittura* fue creado para servir al hombre que se construye a partir de la moral de la velocidad. Al adaptar el paisaje a las experiencias sensoriales de vuelo, se busca hacer partícipe al espectador del cambio y alteración de su propia experiencia sensorial para acercarlo a lo que el fascismo concebía como el ideal heroico del nuevo hombre fascista. El héroe fascista estaba listo para dar su vida en combate, para defender la sociedad que ‘Il Duce’ estaba construyendo para la Italia del siglo XX y, de ser necesario, para morir en combate. Se pensaba que, al crear este acercamiento constante a la experiencia de vuelo, el sujeto se desensibilice respecto su miedo de la caída y genere entusiasmo respecto a la aviación de guerra<sup>57</sup>. El cuerpo era controlado para sentir que era invencible en batalla. “[...] in the Futurist canvases, the resolutely cubic shapes of Mediterranean structures or the luminous crests of the Apennines appear invulnerable to attack under the watchful, beatific gaze of the Italian aviator”<sup>58</sup>. Lo etéreo del vuelo, sumado a la deconstrucción del espacio, genera una relación donde el espectador pasa de ver el paisaje con los pies en la tierra, a pensar en un mundo aéreo y violento sin miedo alguno.

---

<sup>57</sup> Braun, “Shock and Awe: Futurist Aeropittura and the Theories of Giulio Douhet”, 272.

<sup>58</sup> Braun, 272



Uno de los cuerpos más controlados, en función de su representación, fue el de Mussolini. Él aprovechó de las representaciones espaciales de la *aeropittura* para presentarse como el epítome del héroe fascista. Él fue presentado como el piloto aventurero que salía a defender a los italianos desde el aire con certeza y control sobre sí mismo. Esto se realizaba a partir de la superposición de su imagen sobre el paisaje que estaba alterado por la experiencia del vuelo. Él ocupaba el puesto reservado para el piloto donde no había miedo respecto al riesgo de caer en combate. Los retratos que crearon Alfredo Ambrosi, Alessandro Bruschetti y Gerardo Dottori logran crear una identidad alrededor de la imagen de Mussolini como una figura dominante del espacio aéreo y, consecuentemente, del territorio italiano. Mientras tanto, Benedetta crea la ilusión de dominio absoluto a través de murales que exploran el poder de la comunicación.

Ambrosi realizó el *Aeroritratto di Benito Mussolini aviatore* (ca. 1930; ver fig. 17), donde Mussolini aparece superpuesto sobre el centro de Roma. La cara de Mussolini forma un contorno alrededor de una imagen aérea del centro de Roma y sus rasgos faciales se adaptan a la forma de la ciudad. El Coliseo Romano está ubicado en la cima de su cabeza y la parte izquierda del perfil de su cara se forma a partir de la Vía de los Foros Romanos. En esta imagen se consolida a la figura de Mussolini como una de dominio a través del tiempo. Por un lado, la inclusión del Coliseo y el Foro romano aluden a una noción de continuidad respecto a la grandeza del Imperio Romano. La vista aérea representa una conexión respecto a la fotografía aérea como una herramienta de poder respecto al entendimiento del espacio. Se podría argumentar que, al hacer al rostro de Mussolini parte del paisaje, se alude a la noción que él es una parte integral de Roma, tan propia como sus edificaciones históricas. Considerando que Roma es la capital italiana, el espectador podría incluso interpretar esta superposición como el símbolo del control central que ejerce el fascismo desde la capital.

Mientras Ambrosi representó a Mussolini a partir de un dominio físico del espacio urbano, Dottori recurre a un dominio del campo que, si bien es más sutil, crea un carácter etéreo alrededor de su identidad. Como se ha descrito previamente, Dottori tendía a preferir las representaciones del campo por sobre la ciudad, por lo que, al insertar a Mussolini en ese espacio, él es en sí el ojo de dios que observa desde la montaña. *Il Duce* (1933; ver fig. 19) es un retrato que logra crear este tipo de asociación a través de la inserción física del cuerpo de Mussolini con el campo. Las montañas que se encuentran en la base de la composición son colocadas de manera que se forma la chaqueta y los hombros del cuerpo de Mussolini con el mismo paisaje. La cabeza surge de las montañas y, al ocupar el espacio central de la composición, interactúa con el cielo donde hay una secuencia de aviones que la rodean para formar una espiral que se extiende hacia el fondo del paisaje. En este retrato, el control de Mussolini respecto al espacio pasa de ser aquel que ha sido superpuesto en el paisaje a ser el paisaje per se. Si se piensa esto en función del proyecto político del fascismo, la combinación cuerpo-paisaje da paso para considerar a Mussolini como quien viene a ejercer control dentro de su propia tierra.

En la obra titulada *Sintesi Fascista* (1935; ver fig. 20) de Alessandro Bruschetti, se junta al rostro de Mussolini con aquel de un soldado y un aviador para crear una imagen completa del potencial militar que tenía. Esta figura se encuentra en el panel intermedio de la obra y los tres rostros dominan por sobre el espacio representado, que está compuesto por un collage de todos los elementos que componen la Italia del periodo. Simbólicamente, Mussolini está dominando por sobre todo lo que representa Italia. Se puede emparejar varios elementos para mostrar la extensión del dominio de 'Il Duce'. Se encuentra el campo y el mar para mostrar la extensión geográfica del país; las espigas de trigo y una antena de transmisión de ondas capturan la diversidad industrial nacional; la fuerza marina y la fuerza aérea, representadas por un buque y aviones respectivamente, representan dominio militar. Por

último, el Palazzo Ducale de Venecia se puede emparejar con el edificio racionalista territorial para continuar con la temática de grandeza histórica que buscó crear Mussolini durante su gobierno. Este panel, por si solo, representa el dominio absoluto al que aspiraba Mussolini y se convierte en una metáfora para entender el nivel de control que tuvo el fascismo en Italia durante la década de los 30 y 40.

Ese nivel de control del espacio se extiende a los edificios gubernamentales a través de los murales futuristas. Si bien se llegaron a ejecutar solo tres murales durante el fascismo, la apreciación espacial que la *aeropittura* trae al oficialismo permite continuar con la representación visual de la dinámica de control fascista sobre el país. El mural más reconocible es aquel realizado por Benedetta titulado *Sintesi delle comunicazioni* (1933-1934) para el Palazzo delle Poste en Palermo, Sicilia. El mural consta de cinco paneles, cada uno aludiendo a un tipo de comunicación: comunicación aérea, comunicación marítima, comunicación terrestre, comunicación radiofónica, y comunicación telegráfica/telefónica. La distribución de los paneles es dos en un muro, *Sintesi delle comunicazioni telegrafiche e telefoniche* (ver fig. 9) y *Sintesi delle comunicazioni radiofoniche* (ver fig. 8), y tres en el muro colindante, en el orden siguiente: *Sintesi delle comunicazioni terrestre* (ver fig. 7), *Sintesi delle comunicazioni marittime* (ver fig. 6) y *Sintesi delle comunicazioni aeree* (ver fig. 5). Si bien estos paneles no tienen la alteración espacial en espiral definida por el acto de vuelo, el espacio que se recrea es ilusorio y alude a la invisibilidad de la extensión de los procesos comunicativos. Sin embargo, el hecho que sean cinco paneles que hablan de cada aspecto comunicativo denotan el control del régimen respecto al alcance y poder de difusión comunicativa que tenían. El espectador, al explorar los murales, asciende con ellos en la escala de cobertura comunicativa, comenzando por tierra y terminando con aire, logrando

abarcar la totalidad del espacio italiano a través de sus medios de comunicación<sup>59</sup>. Para cuando llega al panel de la comunicación aérea, el espectador está en el espacio, observando de lejos lo que parece simular la superficie terrestre. Al poner a la obra en diálogo con el espacio que ocupa, es posible vislumbrar la intencionalidad de buscar contener simbólicamente a Italia en una sala donde se realizan decisiones con impacto tanto en la región como a escala nacional.

En resumen, la *aeropittura*, a través de su representación del espacio aéreo, forma parte de la dinámica de control corporal que promueve el fascismo. La estetización del vuelo de guerra juntado con la inmersión sensorial representan una oportunidad de ‘preparar’ a la comunidad respecto al conflicto bélico y, a su vez, proveer un cierto nivel de aproximación a la experiencia de vuelo que sea accesible para todos. La experiencia de la velocidad se convierte en una guía para crear una identidad nacional que se adscribe en el potencial intempestivo futurista y en el control fascista. Tanto futurismo como fascismo crean una relación simbiótica a través de las representaciones aéreas que se alimentaron entre sí y marcaron la relación del ciudadano promedio con la tecnología y el régimen a través del control sensorial.

---

<sup>59</sup> Romy Golan. "Slow Time: Futurist Murals." In *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. por Vivien Greene (New York: Guggenheim Museum Publications, 2014) 318.

## Conclusiones

Analizar al futurismo en su extensión completa, 1909-1944, representa la posibilidad de explorar la evolución de una pasión absoluta por el cuerpo en movimiento. La velocidad es el concepto a través del cual se da la noción de estimular sensorialmente al sujeto para hacerlo formar parte de la obra de arte. Si bien el análisis de obra presentado durante estos tres capítulos alude exclusivamente a la producción de contenido visual pictórico y fotográfico, el futurismo entró en toda atmósfera de la vida del espectador. Desde la poesía, la cocina, el diseño de modas, la escultura, entre otros medios, el espectador estaba siendo constantemente bombardeado con la sensación de vuelo. El entorno fue construido alrededor del potencial de desensibilización respecto a la muerte en combate y cada elemento presente buscaba recordar al sujeto de nuevo arquetipo al que debe adscribirse. Dicho modelo crea una identidad uniforme, sin distinciones entre sujetos, donde todos deben caer dentro del rol predefinido.

“El arte fascista, cuyos visos son los de perpetuar el dominio de una "pretendida élite", evita, mediante la formalización monumental, toda autonomía de la multitud, autonomía que le permitiría pasar de ser una masa a transformarse en el sujeto de una acción revolucionaria”<sup>60</sup>.

La *aeropittura* generó un espacio donde la uniformidad temática junto con la ejecución técnica de la misma, crearon un sentido de monumentalidad alrededor del vuelo. Sin independencia corporal, sin independencia sensorial, el sujeto continuó habitando dichos espacios desde el silencio y la compacidad, buscando alcanzar lo que se le ha delimitado como su única aspiración personal.

---

<sup>60</sup> Miguel Abensour. "De la compacidad: Arquitecturas y Regímenes Totalitarios." En *El arte no es la política. La política no es el arte. Despertar de la historia*, ed. por Alejandro Arozamena (España: Brumaria, s.f.) 88.

Sin embargo, la vida del artista que formó parte del movimiento se adscribe a la compacidad establecida alrededor de la obra de arte y el régimen fascista, desde su posición de creación artística. La cuidadosa delimitación temática que surgió con la publicación del *Manifesto della Aeropittura*, convocó a todo un segmento de artistas a escala nacional a producir arte alrededor de la noción de la experiencia corpórea de volar. Se vertió el potencial artístico de una generación de artistas a la producción de arte político que permitió generar un cierto nivel de entusiasmo alrededor del conflicto aéreo a partir de la ligereza del vuelo o el carácter etéreo del paisaje desde el cielo. Su identidad como artistas se forjó alrededor de su capacidad para tomar los lineamientos de la *aeropittura* y crear cientos de obras que lograran tanto desconcertar al espectador como sentir que presentan una nueva experiencia de vuelo diferente en cada lienzo.

Ciertamente la historia del arte no ha sido generosa con la *aeropittura*, ya que el silencio tiende a ocupar más espacio que las obras y los artistas. Esto es particularmente evidente con las mujeres futuristas donde, el hecho que el listado de obras que han sido analizadas solo incluya a Benedetta y Barbara, refleja las limitaciones que rodean al estudio del cuerpo de obra femenino. Retomando la reflexión realizada alrededor de Linda Nochlin, la discusión respecto a la notoriedad de las mujeres futuristas manifiesta las maneras en las cuales el sistema ha fallado representándolas. A pesar de que ellas compartieron exhibiciones con sus compañeros, se tiende a recordar y mencionar en primera instancia a ellos como los principales participantes de estas, olvidando que había más participantes igual de fascinantes. No hay el mismo nivel de registro de sus obras, las grandes biografías que exploran su cuerpo de obra en contexto no existen, las historias de sus vidas se pierden dentro de un espacio que, en sí, tiende a permanecer en un segundo plano. Hablar de mujeres futuristas, sobre todo aquellas que estuvieron activas durante el fascismo, representa una oportunidad de entender como el arquetipo de héroe que surgió con el fascismo se aplicó de manera casi exclusiva al

hombre. El cuerpo de la mujer fue dominado a través del silencio, donde su presencia es limitada roles tradicionales que no contemplan una vida intelectual ni política.

El futurismo representa un caso de estudio donde, entre conductas paradójicas, relaciones políticas complejas y un cuerpo de trabajo que refleja la necesidad de control, hay un gran espacio para reflexionar respecto a la producción artística que surge de la agresividad y el totalitarismo. A cien años del final de la guerra, es necesario continuar analizando la producción futurista que se dio en el periodo entreguerras y durante el régimen fascista para crear espacios de discusión respecto a la relación entre arte-política que define a la época. Este tipo de estudios representan una oportunidad para reflexionar sobre la aproximación que la historia del arte ha tenido respecto a las conductas políticas futuristas y cómo se configuró la narrativa de su historia alrededor de la misma.

## Lista de imágenes



Figura 1:

Bragaglia, Anton G. *The Typist (Il dattilografo)*. 1911. Copia en gelatina de plata. The Metropolitan Museum of Art, New York. Gilman Collection. [www.met.org](http://www.met.org)



Figura 2:

Bragaglia, Anton G. *The Smoker-The Match-The Cigarette (Il Fumatore-Il Fiammifero-La sigaretta)*. 1911. Copia en gelatina de plata. The Metropolitan Museum of Art, New York. Gilman Collection. [www.met.org](http://www.met.org)



Figura 3:

Balla, Giacomo. *Linee andamentali + successioni dinamiche*. 1913. Tempera en papel montada sobre lienzo. Colección Gianni Mattioli, préstamo a largo plazo a la Colección Peggy Guggenheim, Venecia. [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)



Figura 4:

Dottori, Gerardo. *Crocifissione*. 1927. Óleo sobre lienzo. Collezione d'Arte Contemporanea dei Musei Vaticani, Roma. [www.museivaticani.va](http://www.museivaticani.va)





Figura 5:

Benedetta (Benedetta Cappa Marinetti).  
*Sintesi delle comunicazioni aeree*. 1933-  
1934. Tempera y encáustica sobre  
lienzo. Palazzo delle Poste di Palermo,  
Sicilia.



Figura 6:

Benedetta (Benedetta Cappa Marinetti).  
*Sintesi delle comunicazioni marittime*.  
1933-1934. Tempera y encáustica sobre  
lienzo. Palazzo delle Poste di Palermo,  
Sicilia.



Figura 7:

Benedetta (Benedetta Cappa Marinetti).  
*Sintesi delle comunicazioni terrestri*.  
1933-1934. Tempera y encáustica sobre  
lienzo. Palazzo delle Poste di Palermo,  
Sicilia.

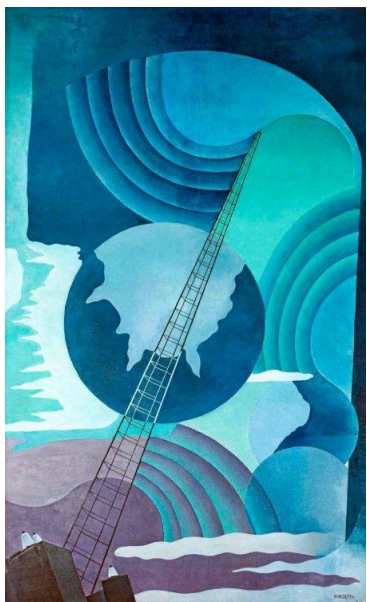


Figura 8:

Benedetta (Benedetta Cappa Marinetti).  
*Sintesi delle comunicazioni radiofoniche*. 1933-1934. Tempera y encáustica sobre lienzo. Palazzo delle Poste di Palermo, Sicilia.

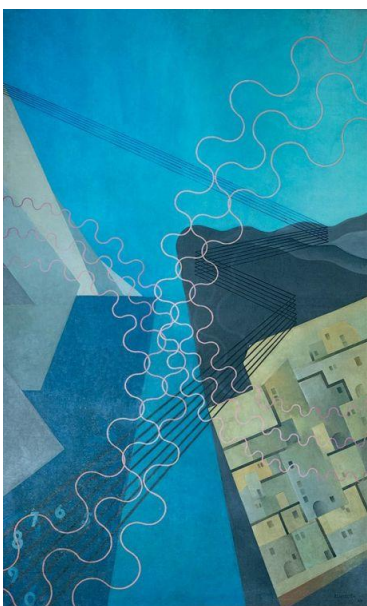


Figura 9:

Benedetta (Benedetta Cappa Marinetti).  
*Sintesi delle comunicazioni telegrafiche e telefoniche*. 1933-1934. Tempera y encáustica sobre lienzo. Palazzo delle Poste di Palermo, Sicilia.

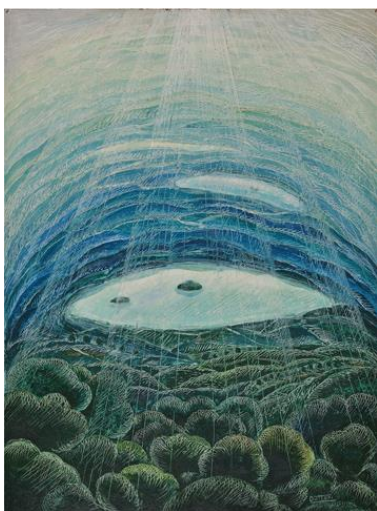


Figura 10:

Dottori, Gerardo. *Paesaggio umbrio*. 1932. Témpera y grafito sobre cartón. Italia. Colección privada.



Figura 11:

Dottori, Gerardo. *Lago-Colli-Primavera*. ca.1940. Témpera sobre cartón. Italia. Colección privada.



Figura 12:

Crali, Tullio. *Granvolta rovesciata [Giro della morte]*. 1938. Óleo sobre panel. Colección de Luce Marinetti, Roma © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York/SIAE, Rome.



Figura 13:

Crali, Tullio. *Prima che si apra il paracadute*. 1939. Óleo sobre panel. Guggenheim Museum, New York. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York/SIAE, Rome.



Figura 14:

Tato (Guglielmo Sansoni). *Flying over the Coliseum in a Spiral (Spiraling) (Sorvolando in spirale il Colosseo [Spiralata])*. 1930. Óleo sobre lienzo Colección Ventura, Roma. Foto: Corrado De Grazia



Figura 15:

Barbara. *Pensieri in Carlinga*. 1938. Óleo sobre lienzo. Colección privada. [www.repubblica.it](http://www.repubblica.it)



Figura 16:

Masoero, Filippo. *Descending over San Pietro (Scendendo su San Pietro)*. ca. 1927-1937 (posiblemente 1930-1933). Copia a la gelatina de plata. Archivo Touring Club Italiano, Milán.

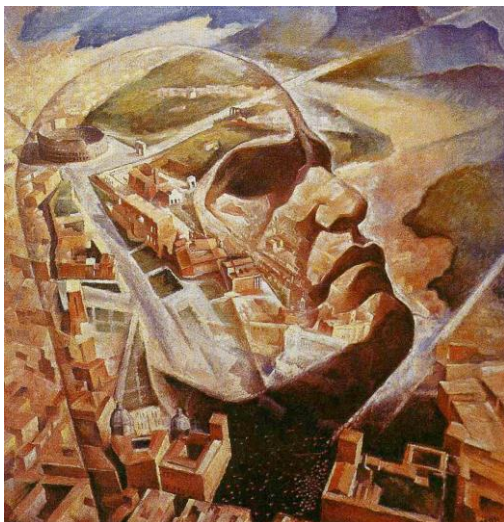


Figura 17:

Ambrosi, Alfredo. *Aeroritratto di Benito Mussolini Aviatore*. ca. 1930. Colección privada. [www.wikimage.org](http://www.wikimage.org)



Figura 18:

Bruschetti, Alessandro. *Sintesi Fascista*. 1935. Óleo sobre contrachapado. The Wolfsonian-Florida International University, Miami Beach, The Mitchell Wolfson, Jr. Collection.

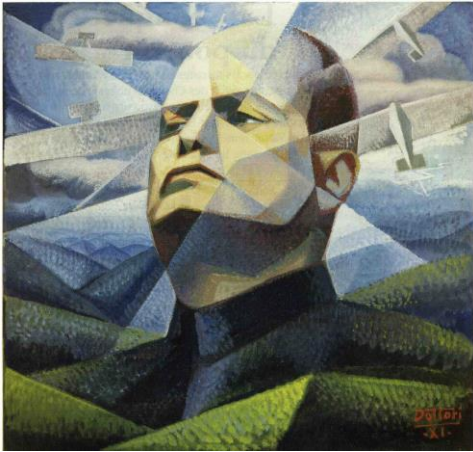


Figura 19:

Dottori, Gerardo. *Il Duce*. 1930. Óleo sobre lienzo. Civico museo d'arte contemporanea, Milán. [www.gerardodottori.net](http://www.gerardodottori.net)

### Bibliografía:

- Abensour, Miguel. n.d. "De la compacidad: Arquitecturas y Regímenes Totalitarios." In *El arte no es la política. La política no es el arte. Despertar de la historia*, edited by Alejandro Arozamena, 253-296. Brumaria.
- Adamson, Walter A. 2014. «Futurism and Italian Intervention in World War I.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 175-77. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Balla, Giacomo, Benedetta, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia, F. T. Marinetti, Enrico Prampolini, Mino Somenzi, y Tato. 2009. «Manifiesto of Aeropittura.» En *Futurism: An Anthology*, editado por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman, 283-86. New Haven: Yale University Press.
- Barr, Alfred H., y James Thrall Soby. 1949. *Twentieth Century Italian Art*. New York: Museum of Modern Art.
- Benzi, Fabio. 2014. «Giacomo Balla: The Conquest of Speed.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 103-106. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Bowler, Anne. 1991. «Italian Futurism and Fascism.» *Theory and Society* 20 (6): 763-94.
- Braun, Emily. 2014. «Shock and Awe: Futurist Aeropittura and the Theories of Giulio Douhet.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 269-73. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Castrianni, Laura, y Giuseppe Ceraudo. 2009. «History of military aerial photographs in Italy and addressed archives.» En *Images of Conflict: Military Aerial Photography and Archaeology*, editado por Birger Stichelbaut, Jean Bourgeois, Nicholas Saunders y Piet Chielens, 165-183. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Crispoliti, Enrico. 2014. «The Dynamics of Futurism's Historiography.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 50-57. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Duggan, Christopher. 1996. «Giolitti, la Primera Guerra Mundial y el auge del Fascismo.» En *Historia de Italia*, de Christopher Duggan, 202-40. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duranti, Massimo. 2014. «Gerardo Dottori, the Umbrian Futurists, and Regional Futurism.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 261-64. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Fanning, Ursula. 2011. «Futurism and the abjection of the feminine.» En *Futurismo: Impact and Legacy*, editado por G. Gazzola, 1-12. New York: Forum Italicum Publishing.
2004. 1909. Vol. 1, de *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh y David Joselit, 90-97. New York: Thames & Hudson.

- Fraquelli, Simonetta. 2014. «Modified Divisionism: Futurist Painting in 1910.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 79-82. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Golan, Romy. 2014. «Slow Time: Futurist Murals.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 317-20. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Humphreys, Richard. 2000. *Futurismo*. Londres: Encuentro Ediciones.
- Katz, Barry. 1986-1987. «The Women of Futurism.» *Woman's Art Journal* ( Woman's Art Inc. ) 7 (2): 3-13. www.jstor.org.
- Lyttelton, Adrian. 2014. «Futurism, Politics and Society.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 58-76. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1983. «Contro l'amore e il parlamentarismo.» En *Teoria e invenzione futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti, editado por Luciano De Maria, 42-46. Mondadori.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 2015. «Fondazione e Manifesto del Futurismo.» En *Saggi sul Futurismo*, de Filippo Tommaso Marinetti, 15-22. Brindisi: Edizioni Trabant.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 2009. «The New Religion-Morality of Speed.» En *Futurism: An Anthology*, editado por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman, 224-229. New Haven: Yale University Press.
- Marinetti, Filippo Tommaso, Mario Carli, y Emilio Settemelli. 2009. «The Italian Empire (To Benito Mussolini-Head of the New Italy).» En *Futurism: An Anthology*, editado por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman, 273-75. New Haven: Yale University Press.
- Marinetti, Filippo Tommaso, y Fillia. 2009. «Manifesto of Futurist Sacred Art.» En *Futurism: An Anthology*, editado por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman, 286-88. New Haven: Yale University Press.
- Marinetti, Luce. 1988. «Cappa, Benedetta.» *Trecanni: Dizionario Biografico degli Italiani*. Último acceso: 15 de abril de 2018. Dizionario Biografico degli Italiani.
- Nochlin, Linda. 1988. «Why have there been no great women artists?» En *Women, Art, and Power*, de Linda Nochlin, 145-78. New York: Harper & Row, Publishers.
- Pinar, Ekin. 2014. «The Futurist Myth of Accelerated Subjectivity: Speed in Umberto Boccioni's Works.» En *Mobility and Fantasy in Visual Culture*, editado por Lewis Johnson, 80-86. New York: Routledge.
- Pontiggia, Elena, ed. 2003. *Il Novecento italiano*. 200: Abscondita.
- Prezzolini, Giuseppe. 2009. «Fascism and Futurism.» En *Futurism: An Anthology*, editado por Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman, 275-79. New Haven: Yale University Press.

- Re, Lucia. 1989. "Futurism and Feminism." *Annali d'Italianistica: Women's Voices in Italian Literature* ( *Annali d'Italianistica*, Inc. ) 7: 253-272. [www.jstor.org](http://www.jstor.org).
2012. "Capitolo II: Regina prima e durante il Futurismo. Il dibattito critico dal dopoguerra." In *Regina Bracchi (1894-1974). Dagli esordi al Secondo Futurismo*, by Paolo Sacchini, 125-324. Parma: Università degli Studi di Parma. Dipartimento di Beni culturali.
2012. «Capitolo IV: 1933-1940. Regina nel Futurismo.» En *Regina Bracchi (1894-1974). Dagli esordi al Secondo Futurismo*, de Paolo Sacchini, 421-553. Parma: Università degli Studi di Parma. Dipartimento di Beni culturali.
2010. «Bodily and Mental Experience in Aeropittura.» En *Aeropittura, futurism and space in the 1930s : Continuity, innovation and reception*, de Elisa Sai, 160-167. Bristol: University of Bristol.
- Salaris, Claudia. 2016. «Nascita e sviluppo del movimento.» En *Futurismo*, de Claudia Salaris, 10-74. Milano: Editrice Bibliografica.
- Salaris, Claudia. 2014. «The Invention of the Programmatic Avant-Garde.» En *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, editado por Vivien Greene, 22-48. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Scappettone, Jennifer. 2014. «Adriatic Fantasies: Venetian Modernism Between Decadence, Futurism, and the World Wars.» En *Killing the Moonlight: Modernism in Venice*, de Jennifer Scappettone, 138-97. New York: Columbia University Press. doi:10.7312/columbia/9780231164320.001.0001.
- Spinazzè, Sabrina. 2001. «Donne e attività artistica durante il Ventennio.» En *L'arte delle donne: nell'Italia del Novecento*, editado por Laura Iamurri y Sabrina Spinazzè, 121-136. Meltemi Editore.
- Tullio Crali Estate. 2014. *Tullio Crali*. Último acceso: 25 de marzo de 2018. <http://www.tulliocrali.com/>.