

CARLO CARRÀ

Pintor y escritor italiano



Carlo Carrà, fue un pintor italiano muy influyente tanto en el futurismo, como en la pintura metafísica.

A él pertenece una de las pinturas icónicas del futurismo, *El funeral del anarquista Galli*.

Si bien, inicialmente Carrà estuvo alineado con el movimiento anarquista, que fue el que le impulsó a pintar, posteriormente experimentó una serie de cambios ideológicos que le acercaron al fascismo en los años veinte, cuando como señala el historiador del arte Maurizio Fagiolo dell'Arco, "el fascismo italiano aún no estaba en la etapa que no le podemos perdonar".

La reputación de Carrà ha sufrido, debido a los puntos de vista políticos reaccionarios de su madurez, lo que ha hecho que su arte haya sido demonizado por críticos e historiadores.

CARLO CARRÀ

Pintor y escritor italiano

Texto extraído de The Art Story

Carlo Carrà Paintings, Bio, Ideas | TheArtStory

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

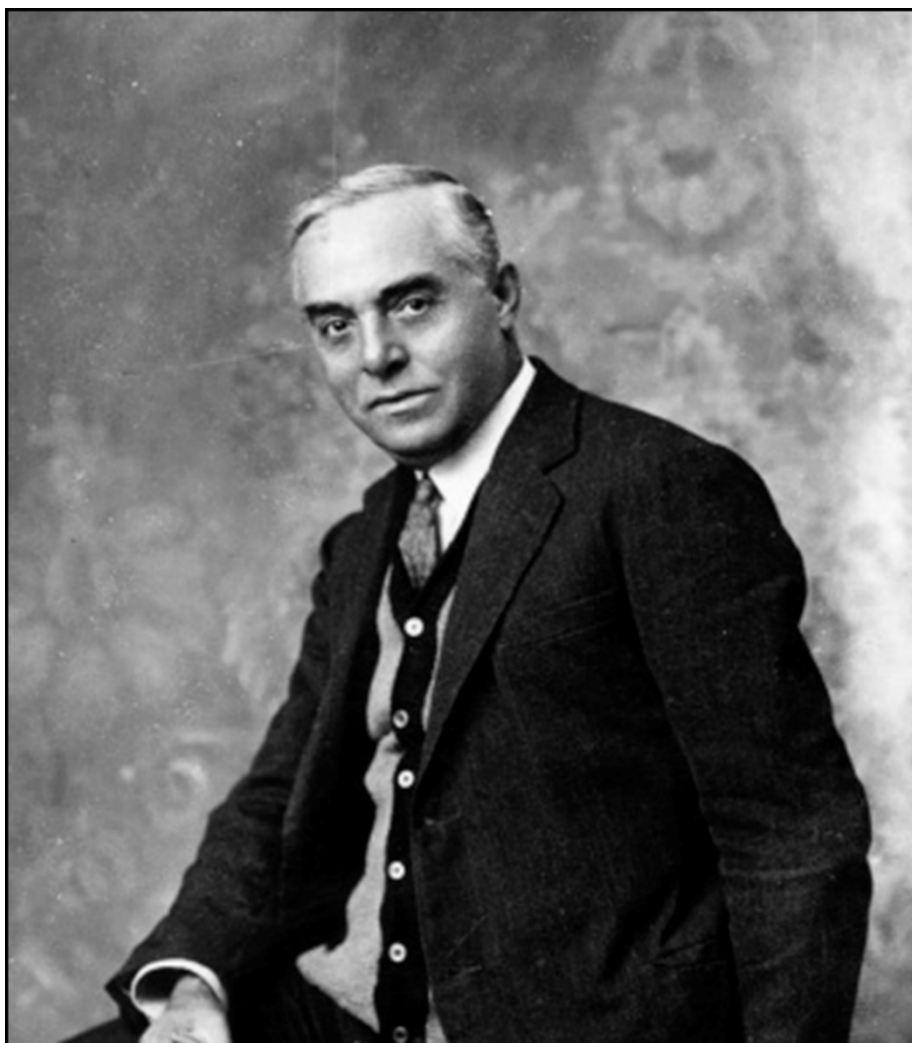
http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

APORTACIONES DE CARRÀ

LA PINTURA DE CARLO CARRÀ



Carlo Carrà

INTRODUCCIÓN

Carrà fue uno de los impulsores del auge de los futuristas italianos, tanto a través de su contribución como artista como coautor/autor de dos de los manifiestos más importantes del movimiento. Con el inicio de la Primera Guerra Mundial, abandonó la causa futurista y se convirtió, con Giorgio de Chirico, en un pionero de la pintura metafísica en la que trajo una cualidad onírica a los interiores mundanos y las plazas de las ciudades. Sin embargo, su participación en este movimiento duró relativamente poco y, después de la década de 1920, se dedicó a obras en el idioma realista, incluidas figuras monumentales y paisajes naturalistas. Entre 1941 y 1952 actuó como profesor de pintura en Milán, coincidiendo su mandato con un estilo pictórico maduro que se volvió algo más suelto con una preferencia por una pincelada más libre, casi impresionista.



Galería en Milán, 1912

LOGROS Y APORTACIONES DE CARLO CARRÀ

Carrà tuvo una profunda influencia en el concepto futurista de dinamismo. En su manifiesto de 1913, "La pintura de sonidos, ruidos y olores", presentó formalmente al grupo la idea de la sinestesia, que es un fenómeno perceptivo que se relaciona con la idea de que la exposición a un estímulo externo (digamos, sonido u olor), induce una visualización paralela (digamos, color). Fue un concepto vigoroso y liberador que estimuló la práctica de muchos dentro del futurismo.

Aunque en su período de Pintura Metafísica tuvo lugar la co-creación de Giorgio de Chirico y Carrà, el escritor de arte Lorenzo Berto se refirió a Carrà como el "protagonista absoluto" de la cooperación; su arte representa un intento de "pintar lo invisible". La cualidad onírica de las obras Metafísicas de Carrà, el uso de un lenguaje simbólico ambiguo y la colocación de objetos en escenarios

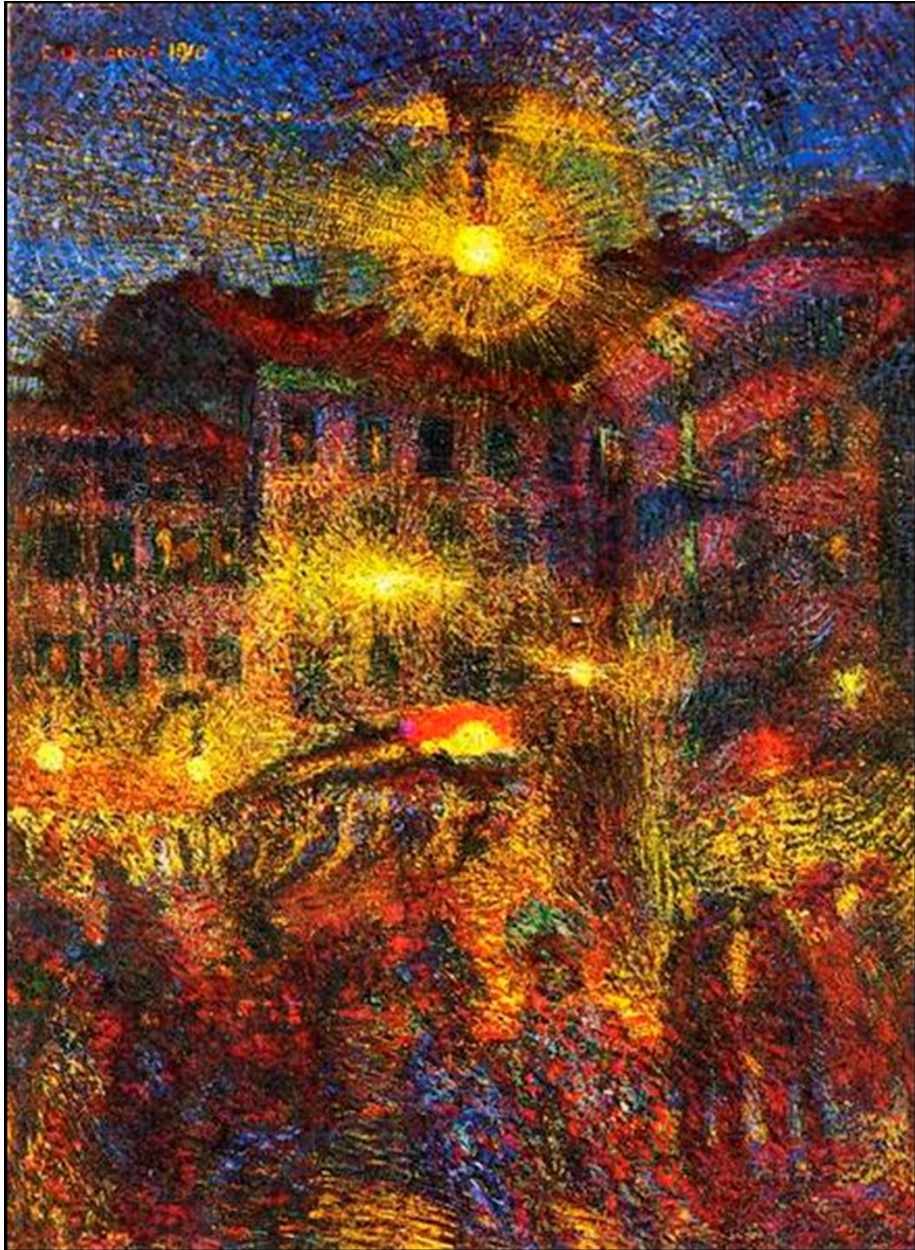
imprevisibles, fue muy innovador y tuvo una influencia directa en el movimiento surrealista.



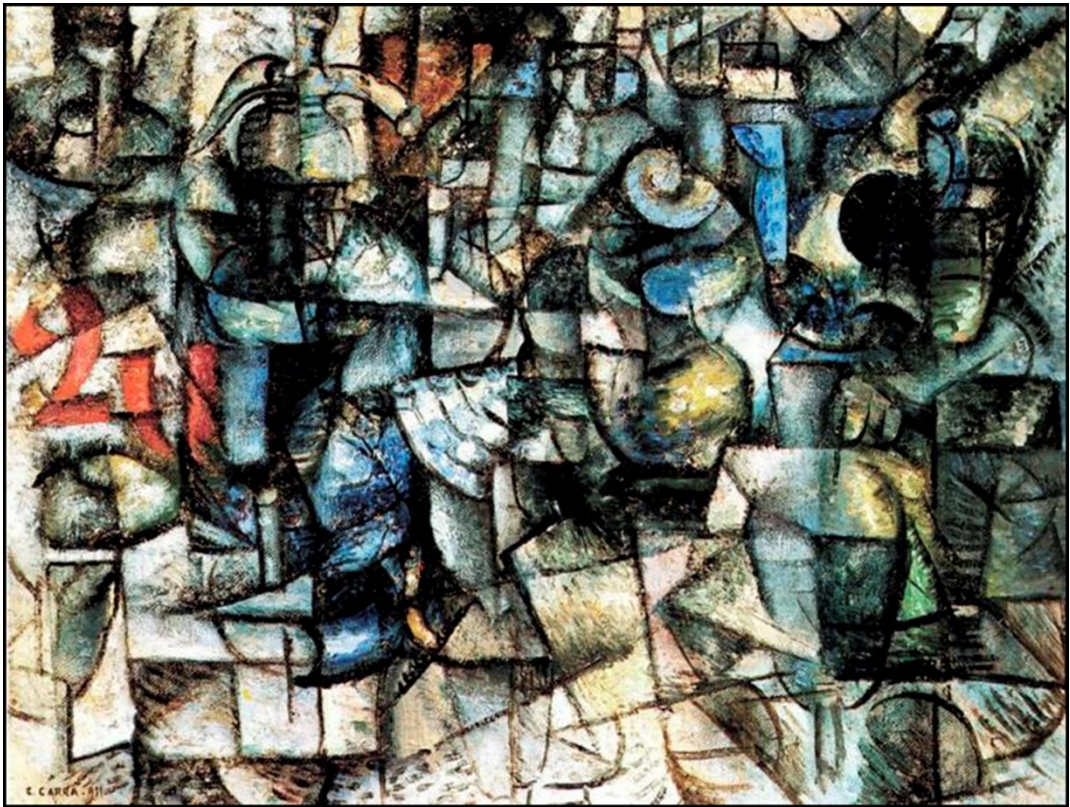
Piazza del duomo, 1909

La idea de Carrà de la sinestesia ayudó a cambiar las actitudes modernistas hacia el color. El color había sido menospreciado (por los cubistas, por ejemplo) como un dispositivo decorativo que distraía del verdadero tema de la pintura. Carrà ayudó a generar una actitud que reevaluaba el papel del color. Para él y los que le siguieron, la tarea era emplear el color como elemento expresivo; un elemento que podría aportar una energía única y especial al dinamismo en la pintura.

Su última etapa llevó a Carrà en sus años maduros a un arte más contemplativo a través del cual transformó la pintura de paisaje italiana en lo que llamó "poemas llenos de espacio y sueños".



Noche en la Piazza Beccaria de Milán, 1910



Ritmos de los objetos, 1911



Persecución, 1915

LA PINTURA DE CARLO CARRÀ

Carrà afirmó: "Para mí, el arte es un proceso continuo; está en un estado de crisis espiritual continua que encuentra su propio equilibrio", y, para Carrà, el futurismo había sido solo "una de estas crisis".

La historiadora del arte Christine Poggi dice de esta pintura: "Efectos estridentes de color contrastante, luz deslumbrante, distorsiones de perspectiva y pinceladas [que fusionan] figura y fondo". La pintura de Carrà ahora se considera un ejemplo del futurismo italiano temprano.

Representó el funeral del organizador sindical y anarquista milanés Angelo Galli, asesinado a tiros por la policía en la huelga general italiana de septiembre de 1904 (una huelga que fue convocada por las Cámaras del Trabajo como respuesta al asesinato de muchos trabajadores en huelga en los años anteriores). El gobierno temía que los anarquistas presentes convirtieran el funeral de Galli en una

manifestación política y les negaron la entrada al cementerio. Lo que resultó en una lucha violenta entre los anarquistas y la policía.



El funeral del anarquista Galli

Carrà, por entonces militante de las ideas anarquistas, fue uno de los asistentes al funeral, y más tarde recordó: "Frente a mí vi el féretro, cubierto una y otra vez con claveles rojos, que se balanceaba amenazadoramente de un lado a otro sobre los hombros de los portadores; vi cómo los caballos empezaban a asustarse, cómo entrechocaban palos y lanzas, de modo que me parecía que tarde o temprano el ataúd caería al suelo y sería pisoteado por los caballos". En su pintura, la forma roja del centro representa

el ataúd, y aunque en la caótica composición se pueden distinguir varias formas humanas, predominan las pinceladas abstractas lineales, que pueden entenderse como "líneas de movimiento", elemento común a mucho arte futurista. Además, varias figuras portan banderas anarquistas negras, que representan a la vez los conceptos de internacionalismo, revolución y protesta, algunos de los cuales fueron de vital importancia para los futuristas.



Saliendo del teatro, 1910

El escritor de arte Phillip Barcio explica que "uno de los objetivos esenciales de la pintura futurista era transmitir movimiento y energía en el lienzo; un efecto que llamaron dinamismo [...] El uso de líneas en ángulo agudo se convirtió en fundamental para el dinamismo, como una forma de

transmitir velocidad, movimiento y potencia". El propio Carrà afirmó que "El ángulo agudo es apasionado y dinámico, expresa voluntad y fuerza penetrante". Había expresado este fuerte sentido de movimiento poderoso en obras anteriores, como *La estación de Milán* (1909), pero, como señala Barcio, los ángulos de Carrà en *El funeral del anarquista Galli* son "más severos, dando la máxima importancia no al tema, sino sobre transmitir el caos y la energía de la escena.



La estación de Milán, 1909

[Su] objetivo era liberarse completamente de los realismos. La palabra operativa en esta pintura no era

funeral, era anarquista. El objetivo no era mostrar un funeral, o transmitir una imagen de cualquier evento específico, era transmitir las ideas de enfrentamiento y energía. A través de una evolución hacia la abstracción total, Carrà sintió que podía alcanzar un puro despliegue de Dinamismo".



Sacudidas de un taxi, 1911

Con esta obra, Carrà fusiona elementos del futurismo con el cubismo. Pintada en tonos tenues de negro, gris, marrón y amarillo, la figura de una "mujer en un balcón" es casi completamente abstracta y fragmentada. Como explica el escritor de arte Phillip Barcio, "la pintura de Carrà [...] parece cubista, aunque no muestra las múltiples

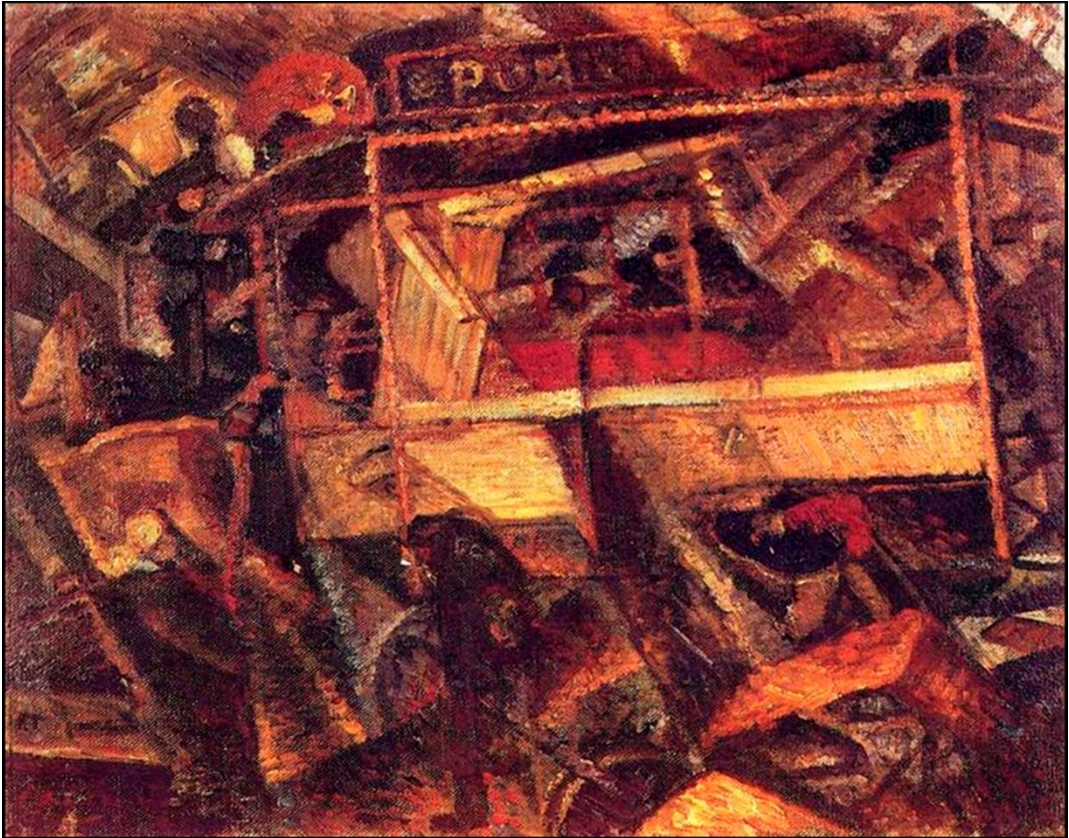
perspectivas. Más bien usa formas cubistas para mostrar movimiento. Una idea similar es evidente en la pintura de Carrà *El ciclista*, de 1913, que combina formas cubistas abstractas con repetición para transmitir la sensación de un ciclista en movimiento".



El ciclista, 1913

Aunque Carrà desarrolló conexiones con los cubistas mientras estaba en París en 1911, creía que el cubismo "carecía de vitalidad". Barcio escribe que Carrà "pensó que el cubismo detenía el mundo y lo pintaba, mientras que él quería que el mundo siguiera moviéndose mientras él capturaba la sensación de ese movimiento en el lienzo". Sintiéndose mucho más fiel a los futuristas, Carrà declaró: "Nosotros [los futuristas] insistimos en que nuestro

concepto de perspectiva es la antítesis total de toda perspectiva estática. Es dinámico y caótico en su aplicación, produciendo en la mente del observador un verdadero cúmulo de emociones plásticas".



El tranvía, 1911

Pintada el mismo año en que conoció al pintor Giorgio de Chirico, *Penélope* señala el período en el que Carrà estaba pasando del futurismo al arte metafísico (que los dos pintores desarrollaron en colaboración). Dentro de una pequeña y claustrofóbica habitación con pisos de baldosas de damero blanco y negro, la figura de Penélope se

compone de formas que recuerdan al cubismo en términos de formas geométricas y disposición fragmentada.



Penélope, 1917

Sin embargo, la figura también asiente al futurismo, ya que sus partes están, como dice el escritor de arte Matthew Rudman, "compuestas de componentes de máquinas remachados, formas fragmentadas que se entrelazan en líneas arqueadas".



Café concierto, 1912

También, esta pintura se aleja decididamente del futurismo ya que la figura de Penélope y su entorno son

estáticos, rígidos y estables. Escribe Rudman, "Penélope aparece como un modelo o estatua en lugar de un ser en movimiento".

De esta manera, la influencia de De Chirico es evidente, ya que la *Penélope* de Carrà exuda una sensación de surrealismo, sencillez y artificialidad que fueron los sellos distintivos de las pinturas de De Chirico. De hecho, Penélope apareció en la gira de exposiciones *Valori Plastici* por Alemania en 1921. Como escribe el historiador Emanuele Greco, la revista "presentaba la pintura metafísica con un lenguaje innovador de la vanguardia y con un lenguaje que seguía la tradición artística italiana".

Greco explica cómo "El debate crítico en las páginas de *Valori Plastici* tenía tres ramas principales: el arte moderno, que los artistas del grupo querían redefinir en términos antiimpresionistas y antivanguardistas; la tradición italiana reciente, particularmente del siglo XIX y, por último, un arte italiano más antiguo, especialmente de los siglos XIV y XV [...]

La primera rama, que se refería a la redefinición del arte moderno, incluye la reflexión sobre la interpretación y el significado de la pintura metafísica de De Chirico y Carrà".

1917



La Musa Metafísica, 1917

Con La Musa Metafísica, Carrà se implica de lleno en el estilo de la Pintura Metafísica. En esta imagen incluye un maniquí (motivo que se apropia de las pinturas de De Chirico). A la izquierda del marco, el maniquí blanco y sin rasgos distintivos de Carrà está vestido con una falda plisada

blanca y una blusa y un suéter blancos, sostiene una raqueta deportiva en la mano derecha y una pelota en la izquierda. A su izquierda, se encuentra un tablero con un mapa de Grecia (de Chirico era greco-italiano) y un objetivo en la esquina inferior izquierda, una pintura de un paisaje urbano suave, y detrás de él, una construcción conoide alta hecha de paneles de verde, amarillo, negro y rojo. Estos objetos incongruentes y absurdos están empaquetados en una pequeña habitación, con puertas en las paredes trasera y derecha, y una cruz colgada en la pared trasera.



Mujer en el balcón, 1912

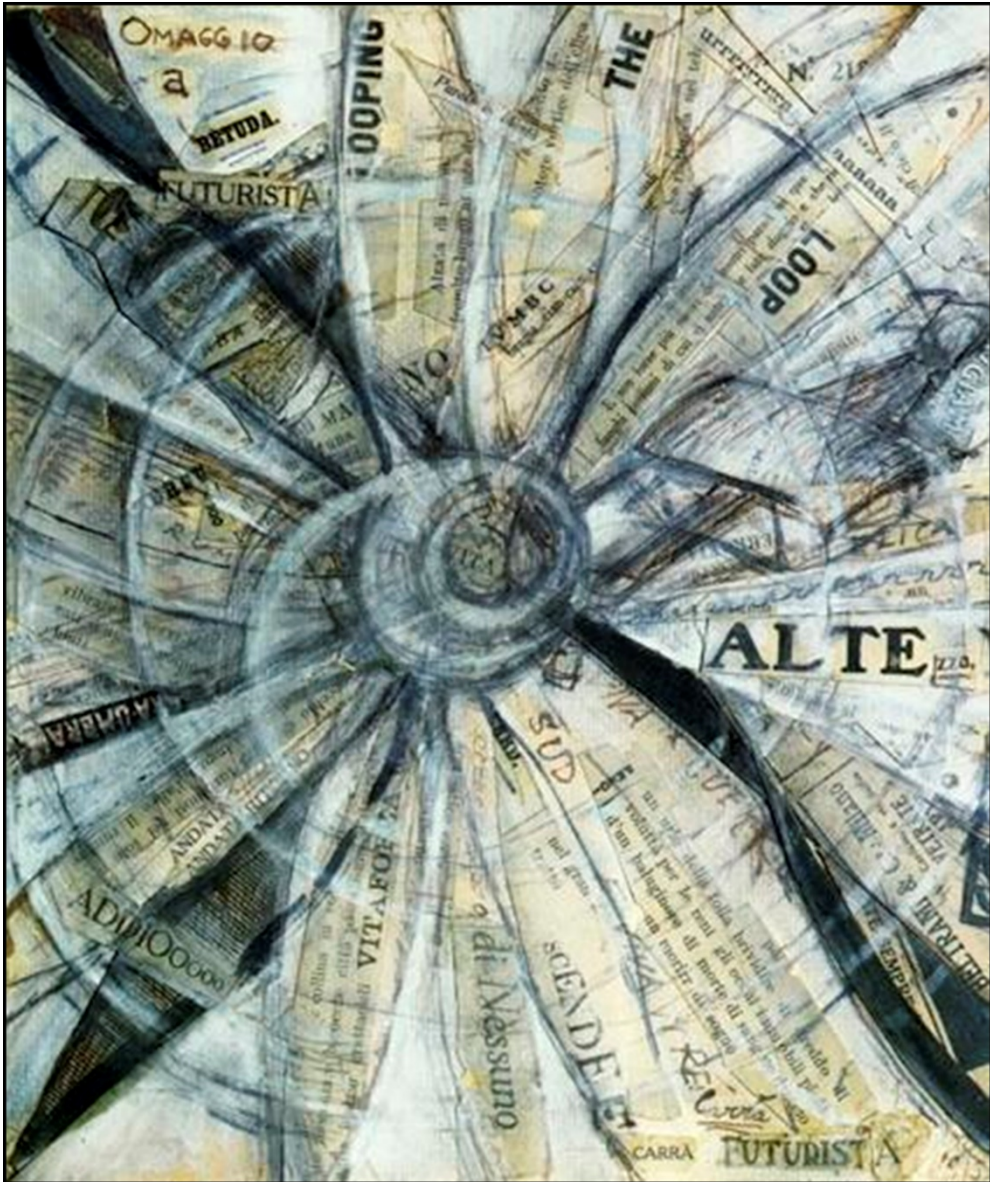
El escritor de arte Phillip Barcio escribe que "La pintura metafísica fue la precursora conceptual de varios movimientos abstractos que vinieron después. A través de este estilo innovador, Carrà intentaba pintar lo invisible. Intentaba llegar a la idea de algo en lugar de pintar la cosa en sí misma".



El jinete rojo, 1913

Agrega que "La imaginería onírica de las Pinturas metafísicas de Carrà influyó directamente en la estética del movimiento surrealista de la década de 1920. Y quizás más significativamente, estas pinturas dependían de un lenguaje simbólico de formas para comunicar la abstracción [...] Más que el futurismo, tal vez este fue el mayor legado de Carrà; la sugerencia de que la abstracción se puede lograr a través

de medios simbólicos o conceptuales, colocando objetos en contextos que desafían su significado en un esfuerzo por crear algo nuevo".



Betuda futurista, 1915

Greco, por su parte, observa que “uno de los aspectos más interesantes de la pintura metafísica es la dificultad de definirla críticamente y, por tanto, de situarla en la historia del arte del siglo XX. Como es bien sabido, la pintura

metafísica fue, durante un largo período de tiempo, considerada por la crítica de manera ambigua: podría leerse como un movimiento de vanguardia, o un movimiento totalmente en línea con la tradición.



El óvalo de las apariciones, 1918

Hoy en día, consideramos la pintura metafísica como una concepción artística cercana a la vanguardia histórica. Sin embargo, en muchos aspectos es diferente y paralela, y en ocasiones incluso antitética, a aquellas vanguardias, en particular al cubismo y al futurismo".

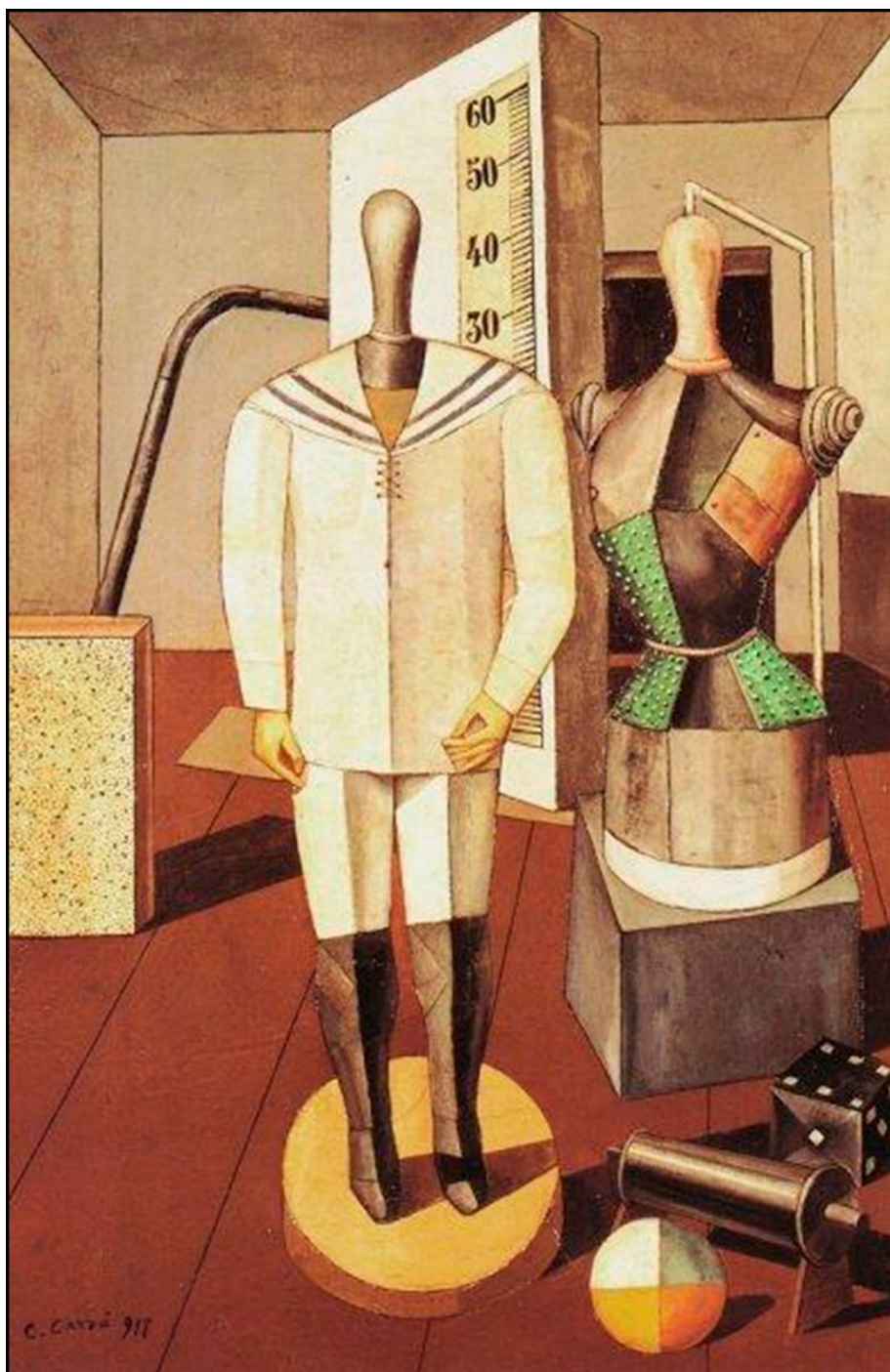
En otra de sus obras metafísicas, Carrà presenta a un niño que, como el maniquí de *Musa metafísica*, está vestido completamente de blanco (un uniforme de marinero aquí) y sostiene una raqueta de tenis en la mano derecha y una pelota blanca en la izquierda. Junto a él, en el suelo, hay una caja rectangular marrón sobre la que se apoya un poste de madera. En la pared derecha de la pequeña sala lúgubre cuelga lo que parece ser un estandarte o pintura de rayas verticales blancas y rojas. Detrás del niño hay una puerta abierta a través de la cual no vemos nada más que un espacio negro y vacío.

La restauradora Ester Coen dijo de esta obra que "La vitalidad animada de las líneas futuristas en la obra de Carrà son reemplazadas por objetos aislados, fijados por un lenguaje esotérico, emblemático y enigmático". Carrà y de Chirico produjeron pinturas "esotéricas", sin embargo, como señala el escritor de arte Matthew Rudman, "a diferencia de De Chirico, cuyas pinturas metafísicas a menudo estaban llenas de siniestros matices, el trabajo de Carrà es más tranquilo y ocasionalmente juguetón en su combinación de elementos". Pero, como advierte el escritor

de arte Lorenzo Berto, la obra, que en un principio puede parecer casi banal, tiene una "naturaleza desorientadora, ya que las luces y las sombras no son consistentes, creando una sensación de alienación e indeterminación".



La habitación encantada, 1917



Madre e hijo, 1917

Berto analizó los símbolos del cuadro, por ejemplo, proponiendo que "la puerta entreabierta está vinculada a dos situaciones a las que se enfrentó Carrà en esos años: la llamada a las armas [y] la internación compartida con

Giorgio de Chirico en el hospital neurológico de Villa del Seminario [...] Es decir, nos preguntamos si Carrà quiso señalar esa apertura a un espacio oscuro como símbolo de una historia dramática, superada pero no olvidada [...] Nos sentimos encerrados en ese estrecho espacio, mental y personal del artista, sin dejar de hacernos las mismas preguntas: ¿adónde lleva esa puerta?, ¿seremos capaces de cruzarla algún día?".

Después de su breve compromiso con la pintura metafísica, Carrà se dedicó a crear obras más históricamente inspiradas, simplificadas y realistas, influenciado por un nuevo amor por el arte de Massaccio, así como el de Giotto, a quien se refirió como "el artista cuyas formas son las más cercanas a nuestra manera de concebir la construcción de los cuerpos en el espacio".

En Las hijas de Lot, las dos mujeres se miran cara a cara, una con un vestido azul, que parece embarazada, con la mano derecha sobre el vientre y de pie en la entrada arqueada de una casa marrón, y la otra mujer con una falda marrón y blusa blanca arrodillada sobre una rodilla en el suelo fuera de la casa, con el brazo derecho extendido, la palma hacia arriba y la mano izquierda apoyada sobre el pecho. Un poste de madera (probablemente un bastón de viaje) yace frente a ella, y un perro marrón delgado se sitúa entre las dos mujeres, mirando hacia la derecha, a la que está arrodillada. El fondo está compuesto por un paisaje

desértico con algunos afloramientos rocosos y plantas, y más allá, un edificio circular o rotonda.



Las hijas de Lot, 1919

Ambas mujeres tienen miradas melancólicas en sus rostros. Según el episodio bíblico del *Libro del Génesis*, Lot y su familia intentan huir de la ciudad de Sodoma que está

siendo destruida por Dios. Sin embargo, su esposa se convierte en un pilar de sal cuando se vuelve para mirar hacia atrás a la devastación, y solo Lot y sus hijas sobreviven, llegando a un lugar remoto donde vivían solos. Este aislamiento llevó a las dos hijas a realizar actos incestuosos con su padre para reproducirse. Por lo tanto, las expresiones de tristeza en los rostros de las mujeres pueden entenderse como su vergüenza compartida por las pruebas que han sufrido y los actos pecaminosos que han cometido.

Como admirador de la forma en que Giotto pintaba figuras y escenas orgullosamente sólidas y estáticas, Carrà lo emuló aislando formas y figuras en un escenario simple, usando iluminación difusa. Toda la obra está ejecutada en tonos de azul, verde y marrón, y las formas son de naturaleza geométrica. Aunque Carrà se está moviendo hacia su última fase realista, todavía no está del todo en ella. Por ejemplo, la iluminación no es naturalista, y las líneas de perspectiva que corren a lo largo de las juntas de las baldosas en el suelo parecen forzadas (y recuerdan patrones de suelo similares de sus pinturas metafísicas).

A finales de la década de 1920, tras décadas de experimentación con técnicas de vanguardia, Carrà se había asentado en el estilo con el que continuaría el resto de su vida: paisajes realistas y contemplativos ejecutados con pinceladas y colores suaves. Generalmente se asume que sus experiencias traumáticas durante la guerra lo motivaron

a buscar un retorno a la tranquilidad y que a través de la pintura quería llevar a cabo lo que llamó "una transformación del paisaje en un poema lleno de espacio y sueños".



Veduta de la Rotonda del Brunelleschi, 1940

La Fundación Grupo Sorgente comenta que “este es precisamente el espíritu con el que, en 1940, [Carrà] hizo esta mirada a la iglesia florentina de Santa Maria degli Angeli, más conocida como la *Rotonda del Brunelleschi*. A pesar de ser un paisaje urbano, la iglesia se encuentra inmersa en un entorno enrarecido, dominado por el silencio absoluto, como si estuviera pintada a primera hora de la mañana, un entorno completamente libre de signos de vida

donde solo domina la misma quietud de sus agradables paisajes rurales o de sus silenciosos paisajes marinos, que incluso en un entorno caótico, como el centro de una ciudad, uno puede recoger en un reflejo metafísico interior, libre de cualquier elemento perturbador".



El hijo del constructor, 1921