

*Originally published in Parol, 2011*

## **Futurism = Symbolism + Dynamism: The violence of the new replacing the old**

In one of his vibrant prose-poems/manifestos, "Noi rinneghiamo I nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna," Marinetti condemned the "four intellectual poisons" that corrupt our thinking and acting (they are really marvellous pithy denunciations of Gabriele D'Annunzio and his follows).

1) la poesia morbosa e nostalgica della distanza e del ricordo; 2) il sentimentalismo romantico grondante di chiaro di luna, che si eleva verso la Donna-Bellezza ideale e fatale; 3) l'ossessione della lussuria col triangolo del adulterio il pepe del'incesto e il condimento del peccato cristiano; 4) la passione professorale del passato e la mania dell antichite e della collezioni.

Symbolism's quietist (read "passifying") tendency is evident in the opacity of the Symbolists' language, which encourages a languorous immersion in language's sensuous material, and in its use of repetition—in the echoes and reflections—that characterize its aural structures, which thwart any sense of forward propulsion, drawing mental (that is, erotic) energies away from their primary object a towards a fetishized realm of rare and beautiful language. Symbolist language thus evokes a static ideal that inhibits the drives' expression, an artificial paradise whose fundamental law is that desire must go unfilled—a law so stringently enforced that the gaze turns inwards and takes desire itself, desire forever arising anew and forever remaining unsatisfied, as its object. Symbolist language then becomes a paradise in which actual, transient sensory experience is repudiated, in favour of the ideal realm of imaginary, almost unchanging, pleasure.

Yet, I contend, Marinetti remained committed to the aesthetic—metaphysical principles that undergirded Symbolism. In this paper, I wish to present a capsule portrait of Futurism when we take into account the Symbolist legacy to Futurism.

### **The Cinema, Symbolism and Futurism**

The Futurists recognized that the world was being transformed by the inventions of Samuel Morse, Alexander Graham Bell and Thomas Alva Edison, and by discoveries in particle physics and relativistic mechanics. Albert Einstein and Max Planck were changing the way the people thought about the world. But artists were still copying the age-old themes. That this shocking situation must end was the Futurists most basic belief. Changes in thinking were underway, and the arts must not be left out. Thus, in the "Fondazione e manifesto del futurismo" Marinetti & Co. offered a series of proposal for frogmarching Italy into the twentieth-century. Thus, in his brilliant 1913 Manifesto, "Distruzione della sintassi; l'immaginazione senza fili e le parole in libertà," Marinetti declared

Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non

pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.

“Distruzione della sintassi; l'immaginazione senza fili e le parole in libertà,” e is imbued with the conviction that a complete renewal of human sensibility is taking place. Marinetti conceived his polemical writings in the hope that the mechanical element will play the role in the future world that the natural element had played to that point. Since the mechanical world was only then emerging, and since, he believed, the mechanical element would shape consciousness in the future, his era must be made a crucial moment that returns the subject to the point of origin, and unloosens the subject's ties to tradition.

The assertions that the world is approaching the condition of a global village and that the means of communication affect people's psyches (assertions that the excerpt quoted above promulgate) are propositions that have become fairly common, but in Marinetti's day they were revolutionary. They are the grounds for the rhetorical inflation evident in Marinetti's polemical writings. This inflation of the rhetoric became commonplace among artistic movements of the twentieth century, but to Marinetti belongs the credit of creating the bombastic manner of using language that characterizes the form. The humorous rhetorical inflation conveys the sense of the absurd at the heart of the Futurist enterprise, and so is tantamount to a repudiation of the quasi-religious solemnity of Symbolism. Their bombast is also aggressive (for it approaches the expressions of an hysteric), and celebrates replacing a lyricism that attempts to enchant love with soft speech with brutalist expressions. No more poems about the moon, Marinetti declared, citing his favourite literary target; the fine subject for a Futurist poem would be a howitzer. The Futurists abhorred anything redolent of *passéisme*, anything sentimental, any expression of a generalized, unthinking humanism. They understood that the outcome of the clash between the conservative force of the tradition and the innovative force of industry was already decided—the future, which meant the age of the machine, would be the victor. History is a relentless struggle that knows nothing of pity or charity—so, if the future is going to be the age of the machine, one might as well follow the counsels of self-interest and throw in one's lot with the machines. In attempting to stir Italians to side with the future, the Futurists gave expression to their nationalist sympathies: for if they could reawaken Italians, Italy would have an opportunity to assume a commanding position in the emerging social order.

## **Futurism, Symbolism and Bergson**

### **Universal Dynamism and Perception**

On April 11, 1910, two months after the first manifesto on painting, the Futurists published in *Poesia* a second manifesto on painting, the famous “*La pittura Futurista, manifesto tecnico*.” This manifesto, signed by the painters Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini, offered somewhat more definite propositions than the first manifesto did. The core concept for the entire manifesto is that of a “dinamismo universale.” We have already cited a brief passage from the manifesto on that topic; here is a fuller statement:

Il gesto, per noi, non sarà più un momento fermato del dinamismo universale: sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale . . .  
Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, . . . Così un cavallo

in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari. . .  
il tram che passa entra nelle case. . . . I pittori ci hanno sempre mostrato cose e  
persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro.

The authors of the passage were forging a unified system of thought from their Symbolist commitments, their Bergsonian convictions, and some scientific ideas about the relation between mind and matter. . The idea of universal dynamism served to refute any belief in the usefulness in capturing the appearance of any single movement. This was what the chronophotographer E. J. Marey had done, and his methods evidently failed to capture the essence of movement (for reasons that Daniel Kahnweiler pointed out). What the manifesto presents finally is an approach to apprehending universal dynamism that is only little different from the approaches of the Symbolists.

Per concepire e comprendere le bellezze nuove di un quadro moderno bisogna  
che l'anima ridiventi pura; che l'occhio si liberi dal velo di cui l'hanno coperto  
l'atavismo e la coltura e consideri come solo controllo la Natura, non già il  
Museo!

Allora, tutti si accorgeranno che sotto la nostra epidermide non serpeggia il  
bruno, ma che vi splende il giallo, che il rosso vi fiammeggia, e che il verde,  
l'azzurro e il violetto vi danzano, voluttuosi e carezzevoli!

Come si può ancora veder roseo un volto umano, mentre la nostra vita si è  
innegabilmente sdoppiata nel nottambulismo? Il volto umano è giallo, è rosso, è  
verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda la vetrina di un  
gioielliere è più iridescente di tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano.

I vostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luce.

Le ombre che dipingeremo saranno più luminose delle luci dei nostri  
predecessori, e i nostri quadri, a confronto di quelli immagazzinati nei musei,  
saranno il giorno più fulgido contrapposto alla notte più cupa.

A mystical/Symbolist conception of reality lies right at the core of the manifesto: the passage quoted asserts a radical Heracliteanism that challenges the commonsense conception of the identity of an object. The Futurists rejected our commonsense belief that self-contained objects, some of which move, and some of which do not, constitute the fundamental reality. What has ontological and metaphysic priority, rather, is the fact of movement (or of energy.) This primary metaphysical reality is formed into paths. A reifying tendency of mind prompts us to picture an agent which performs the action traced out by each of the paths. So strong is this tendency towards reification that we think the object has metaphysical priority and the action is something that agent performs or engages it; in fact, however, the truth is just the reverse: the action (force) has metaphysical priority and the agent is something that we use to help us collect various simultaneous movements into groups.

The "Manifesto Tecnico della Pittura Futurista" argues that objects (collections of forces) have different boundaries than we usually think them to have: thus the body and the environment in which it belongs make up a whole, and the body and the sofa on which it rest, too, form a single system of interacting energies. This interpretation of the passage's meaning also provides a basis for understanding the different technical practices of the Futurists and the Cubists. The Cubists strove to present objects in their full solidity and so they depicted them as a mosaic of interacting braces. With these means, they never gave away the least part of the object's solid, existence; indeed the Cubists followed Cézanne in using multiple perspectives to increase volume and the sense of mass. The Futurists, on the other hand, eliminated any sense of volume and mass, and presented instead a trace of swift passage. While the Cubists adjoined

facets to create a solid geometry of interacting masses, the Futurists presented velocity. While Picasso and Braque incorporated set forms whose volumetric characteristics were already understood, the Futurists contrived for each piece new strategies for conveying the corporeal effect the impact of force has.

Caroline Tisdall and Angelo Bozzolla pointed out that Ardengo Soffici's articles on Impressionism, published in *La*

Il movimento di un figura non deva arretarsi alle line di contorno [. . .] ma per un'impulsione prodotta dal intensità, dei giuochi dei valori, dei soblazi e delle line dell'opera, propagarsi nell spazio, spandersi all'infinito che sprigionandos da una macchina ben costrutta, vola reintegrarsi con la forza eterna dei mondi.

The novel conception of the identity of objects compelled the Futurists to formulate a new epistemology, and this epistemology served as the primary motivation for their techniques and practises. Though the Futurists were contemporaries of the Cubists, and though both strove to bring forth an art of simultaneism (an art that would represent successive moments together on a canvas, as though the speed with which they succeeded one another made them contemporaneous), the Futurists' ideas on perception had more in common with those of the Impressionists than with those of the Cubists. The colour theories of the Impressionists recognized that no object is isolated from environment—the light that one object reflects onto another affects the second object's appearance. Every object absorbs features from its environment, even as it influences features of all other objects in its environment. OK CHECK CHECK CHECK Object and environment are fused in mutual interaction. The Futurists attempted to extend this principle so that the action itself becomes the primary source of our knowledge.

The Futurists argued that the Impressionists' conception of perceptual effect was insufficiently radical. The Impressionists were interested in the momentary play of light reflected from the surface of an object and in the instantaneous effects this bounced light had on the retina. The Futurists recognized, however, that retinal image does not decay instantaneously and that, consequently, the motion is not seen as an object in series of distinct locations but as a blur that represents the motion's trajectory. They concluded that since everything is motion ("Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. . ."), and since our perception is fundamentally of the trace of change, and it is dynamic reality, not the static reality of the object, that perception grasps.

### **The Influence of Bergson**

Like the Impressionists, the Futurists endeavoured to capture and present a fleeting, ever changing reality. However, they recognized that the Impressionists' art (and the Impressionists' understanding of perception) embodied what Bergson called a "cinematographic principle" that resulted in representing an instantaneous perception as a frozen moment and that this principle had the effect of denying change. Thus, while they accepted the Impressionists' aim of presenting reality as undergoing change, and even agreed with the priority which the Impressionists granted to our immediate impressions of reality, they rejected the notion of presenting our immediate apprehension of reality as a frozen moment; instead they strove to present perception as involving an indivisible flux. Like Bergson, they believed that the mode of understanding reality that grasped it as a single, indivisible flux, through a process that is itself an indivisible flux, led to deeper insights into both reality and perception. It is to the celebration of the metaphysical and epistemological merits of dynamic perceptions that Futurist art is dedicated. This is why the Futurists understood movement as a bodily activity and why they had

to formulate new pictorial equivalents for each new phenomenon they treated—for, as Bergson pointed out, duration is irreversible and unrepeatable, its constituents heterogeneous to one another.

Bergson proposed, too, that intuition fuses the apprehending subject and the apprehended object. Duration, he explained, is the form of inward experience. When we make contact with an object through intuition, we experience it as a durative object, not as an object belonging to the realm of spatialized, clock-time; that is, we experience it under the form of inward experience. Thus, a Futurist manifesto (this part likely written by Boccioni) stated

Nel nostro manifesto, abbiamo dichiarato che bisogna dare la sensazione dinamica, cioè il ritmo particolare di ogni oggetto, la sua tendenza, il suo movimento, o per dir meglio la sua forza interna.

Si ha l'abitudine di considerare l'essere umano sotto i suoi diversi aspetti di movimento o di calma, di agitazione allegra o di gravità malinconica.

Ma nessuno si accorge che tutti gli oggetti cosiddetti inanimati rivelano nelle loro linee, della calma o della follia, della tristezza o della gaiezza. Queste tendenze diverse danno alle linee di cui sono formati un sentimento e un carattere di stabilità pesante o di leggerezza aerea.

Ogni oggetto rivela, per mezzo delle sue linee, come si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze.

Questa scomposizione non è guidata da leggi fisse ma varia secondo la personalità caratteristica dell'oggetto che è poi la sua psicologia e l'emozione di colui che lo guarda.

This idea that objects and the environment interpenetrate each other the Futurists owed to the principal source of their metaphysical ideas, Henri Bergson. Bergson had written, “[d]oes not the fiction of an isolated object imply an absurdity, since this object borrows its physical properties from the relations which it maintains with all the others, and owes each of its determinations, and consequently its very existence, to the place which it occupies in the universe as a whole?” Bergson extended his ideas about memory with his theory of duration (*durée*), the lynchpin of his ideas about metaphysics. His most renowned presentation of his ideas on duration is *Essai sur les données immédiates de la conscience*, a short book that Bergson composed around 1886 but published only in 1889; however, *Introduction à la métaphysique*, published in 1903, may provide a more developed and systematic approach. In that work, Bergson proposed that there are two modes of knowledge, relative and absolute. We gain relative knowledge of some phenomenon by piecing together fragments of different views; we acquire absolute knowledge from within, by intuition. It is there that Bergson describes intuition (as we have presented it), as “cette espèce de sympathie intellectuelle par laquelle on se transporte à l’intérieur d’un objet pour coïncider avec ce qu’il a d’unique et par conséquent d’inexprimable.”<sup>14</sup> Intuition leads us into the continuous, non-segmented flow of time, time that is not conceived on the analogy to space, in which one part is external to the other and so can be measured. Time is flux that cannot be divided in part, and of which therefore no real measure can be taken.

This notion of *durée*, extended to reality in general, becomes the doctrine set out above, the doctrine that all phenomena possess only relative natures, and that this relativity is the consequence of the fact that their very essences are dynamic. With this principle, Bergson combated the traditional view of reality, according to which reality is made up of discrete material bodies that occupy empty space as though installed in a vessel that is unaffected by the bodies that fill it. Bergson believed that reality was not made up of such fixed bodies that occupy a container that is entirely indifferent to their presence: reality, as it is disclosed to intuition, is mobile—it flows. It is mobile and continuous, not fixed and discrete. The artist,

Bergson proposed in *L'Évolution créatrice*, bears witness to the possibility of achieving intuition in real life; that possibility, Bergson stated, “c'est ce que démontre déjà l'existence, chez l'homme, d'une faculté esthétique à côté de la perception normale” The artist develops intuition “en se replaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie.” Thus intuition breaks down the barrier between self and world: the self identifies with the world as the world enters the self. This is the type of experience that Futurist painting and sculpture conveys.

### The Futurist Theory of Perception

The Futurists' theory of perception held that just as there is a physical exchange between an object's core and its environment, there is also a physical exchange between the object of perception and the perceiver's body and mind. The Futurists (and Boccioni in particular) proposed that any aspect an object presents has a destiny to become an affective image in the perceiver's consciousness. It realizes this destiny by struggling through the refractory medium of space to stimulate the perceiver's nerves. But the perceiver does not respond passively to data the senses present—Severini, taking a Bergsonian line, wrote: “percepire non è dopotutto nulla di più che una opportunità per ricordare.” The affective image therefore is a composite of past and present components, of remembered and perceived elements. But the temporal modalities of past, present and future are not the only elements that the affective image synthesizes. The affective image also fuses subject and object, actor and environment. Thus, as we have already seen Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini stated in “La pittura futurista: Manifesto tecnico”: “I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano. . . talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano. [In other words, the person's expression—perhaps a tightening a muscles around the cheek—reveals the person hears some clamour a ways off.]” Time and space, accordingly, are eliminated. The Futurist painter and sculptor Umberto Boccioni painted *La strada entra nella casa* (1911) on just this theme. The Romantic poets and painters strove to accomplish feats of empathy whereby they could enter the inner life of objects around them. The Futurist's idea of perception is simply an extension of this Romantic ideal of *Einfühlung* (Intuition) which would identify subject and object. “Noi non vogliamo osservare, disseccare, e trasportare in immagini,” Boccioni wrote. “[N]oi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso” “Noi futuristi,” wrote Carrà, “cerchiamo invece, con la forza dell'intuizione, d'immedesimarci nel centro delle cose, in modo che il nostro io formi colla loro unicità un solo complesso.”

What distinguished the Futurists' ideas about intuition from those of the Romantics was that the Futurists proposed using action to effect an identification of the subject and an object, while the Romantics generally proposed that some form of contemplation is the most effective means to this end. But both groups, the Futurists and the Romantics, espoused a similar end, that of unifying subject and object so that the subject enters into and acquires a sensation of the inner life of objects (though, of course, for the Romantics the inner being of an object was an immutable essence). The Romantic lyric typically culminates in an ecstatic sensation through which the dichotomy of the self and the world are overcome. The Futurists sought after a similarly elemental, primordial experience; thus, the painter Giovanni Papini lauded “il selvaggio, il bambino, il delinquente, il pazzo è il genio” as “gli ultimi resti dell'uomo originario e originale – dell'uomo vero.” The experience of all five types is different from quotidian experience, which is subject to the brute givenness of everyday reality: these experiences bring self and world into harmony. The dynamism of the modern world would serve the Futurists as insanity serves the mad person, as an elemental form of experience that brought self and world into harmony. In dynamism they discovered a salvific experience in action, an ecstatic moment in which the brute

materiality of objects dissolved into the ideal of motion.

This actional, voluntaristic strain in Futurist thought had correlates in Henri Bergson's philosophy (and especially in *L'évolution créatrice* of 1907, one of Bergson's most widely known books)—Bergson's antideterministic teachings, and his proposal that the future is not formed by the brute forces of the past, but affected by the actions of men who have free choice. Bergson's ideas on the *élan vital*, the universal principle of flux and dynamism in Bergson's philosophy was kindred to the Futurists' views on movement.

Bergson's *Matière et mémoire* was the source of another of the Futurist core ideas, that of states of mind. In 1912, the Futurist painters mounted one of their major exhibitions; it opened in February at the opulent Bernheim-Jeune Gallery in Paris, then travelled to the Sackville Gallery in London, then to Berlin, Amsterdam, Zürich, Vienna, and Budapest. Boccioni's contribution to the exhibition included a group of three paintings, a triptych with separate left and right wings: *Stati d'animo: Gli addii*, *Stati d'animo: Quelli che vanno*, and *Stati d'animo: Quelli che restano*. The paintings celebrate rail travel; they also present movement through space interpreted through one of its most poignant implications—leave taking (hence the titles *The Farewells*, *Those Who Go*, and *Those Who Stay*). That is, the triptych evokes the waves of feelings, of different sorts, conditioned by train travel. Painted between the spring of 1911 and the winter of 1912, these paintings represent the furthest development of the Futurist ideas of dynamic sensation and paths of movements the Futurists had expounded the previous year. In the famous introduction to the catalogue for the 1912 exhibition at the Bernheim-Jeune Gallery in Paris, Boccioni, likely in reference to *Stati d'animo*, wrote

La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbricante della nostra arte.

Spieghiamoci ancora per via d'esempi. Dipingiamo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò che il quadrato della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila di case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti, ecc. Il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri.

Per far vivere lo spettatore al centro del quadro, secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede*.

Bisogna rendere l'invisibile che si agita e che vive al di là degli spessori, ciò che abbiamo a destra, a sinistra e dietro di noi, e non come fra gli scenari d'un teatro.

Nel nostro manifesto, abbiamo dichiarato che bisogna dare la sensazione dinamica, cioè il ritmo particolare di ogni oggetto, la sua tendenza, il suo movimento, o per dir meglio la sua forza interna.

Si ha l'abitudine di considerare l'essere umano sotto i suoi diversi aspetti di movimento o di calma, di agitazione allegra o di gravità malinconica.

Ma nessuno si accorge che tutti gli oggetti cosiddetti inanimati rivelano nelle loro linee, della calma o della follia, della tristezza o della gaiezza. Queste tendenze diverse danno alle linee di cui sono formati un sentimento e un carattere di stabilità pesante o di leggerezza aerea.

Ogni oggetto rivela, per mezzo delle sue linee, come si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze.

Questa scomposizione non è guidata da leggi fisse ma varia secondo la

personalità caratteristica dell'oggetto che è poi la sua psicologia e l'emozione di colui che lo guarda.

Inoltre, ogni oggetto influenza l'oggetto vicino, non per riflessi di luce (fondamento del *primitivismo impressionista*) ma per una reale concorrenza di linee e delle reali battaglie di piani, secondo la legge di emozione che governa il quadro (fondamento del primitivismo futurista.) Ecco perchè, fra la rumorosa ilarità degli imbecilli, noi dicemmo [here the authors quote a passage from the "Manifesto tecnico della Pintura" we have already quoted from]:

*Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre; stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. E, talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano. I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla lor volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.*

\* \* \* \* \*

Il desiderio d'intensificare l'emozione estetica, fondendo, in qualche modo, la tela dipinta con l'anima dello spettatore ci ha spinti a dichiarare che questo *deve ormai essere posto al centro del quadro.*

Esso non assisterà, ma parteciperà all'azione. Se dipingiamo le fasi di una sommossa, la folla irta di pugni e i rumorosi assalti della cavalleria si traducono sulla tela in fasci di linee che corrispondono a tutte le forze in conflitto secondo la legge di violenza generale del quadro.

Queste *linee-forze* devono avviluppare e trascinare lo spettatore, che sarà in qualche modo obbligato a lottare anch'egli coi personaggi del quadro.

Tutti gli oggetti, secondo ciò che il pittore Boccioni chiama felicemente *trascendentalismo fisico*, tendono verso l'infinito mediante le loro *linee-forze*, delle quali la nostra intuizione misura la continuità.

Noi dobbiamo appunto disegnare queste *linee-forze* per ricondurre l'opera d'arte alla vera pittura. Noi interpretiamo la natura dando sulla tela queste *linee* come i principii o i prolungamenti dei ritmi che gli oggetti imprinono alla nostra sensibilità.

Boccioni's idea of states of mind, which fuses subjectivity and objectivity by melding memory and perception, and presenting not how objects look when arrayed in space before us, but the evolving dynamics of how they feel—the dynamism of their *effects* upon the spectator—led him to develop a new, and epochal, understanding of artistic representation: namely that artworks represent emotions or mental activities not by what they show, nor by any propositional statement they assert, but by what they do physically. The central panel of the triptych presents the poignant feelings evoked by the act of saying goodbye, while the left and the right panels present the feelings that remain with "those who stay" and "those who go"—the spectator is in the middle of all, fusing the feelings of "those who stay" with the feelings of "those who go," and integrates the past of the act of saying goodbye with the future of the reverberations that act has in "those who stay" and "those who go" (with the contrast between the verticality of the major force-lines and the relative clarity of the figures in *Those Who Stay* with the diagonality of the major force-lines and the indistinctness of the figures—suggesting these individuals had



ephemeralized into pure activity—in *Those Who Go*; this contrast indicates the difference between the feelings of the two groups).

Thus, in *Pittura Scultura Futurista (dynamismo plastico)* of 1914, Boccioni wrote: “Il principio stesso dell'emozione pittorica è uno stato d'animo. Esso è l'organizzazione di elementi plastici della realtà interpretati nella emotività stessa della loro dinamica, non la trascrizione di immagini riflettenti idee letterarie o filosofiche. Esso è la valutazione lirica dei moti della materia, espressi attraverso la forma.” Boccioni's manner of stating of his conception, that identifies “emozione pittorica” with “organizzazione di elementi plastici” itself conveys the identification of subject and object that was such an important theme of Futurist thought and art. But what is most remarkable, for us, about the idea that artistic meaning results from the “valutazione lirica dei moti della materia, espressi attraverso la forma” is that it is a notion of expression that would seem congenial to the cinema—in fact, Stan Brakhage made just that idea the core of an abstract expressionist cinematic practice.

Boccioni's series of paintings, *Stati d'animo*, and his conception of states of mind constituted fundamentally an effort to capture the dynamism of thinking and emotion by finding the means through which “i colori e le forme . . . [might] esprimere in sé.” It was an effort at freeing painting from its reliance on describing reality. In fact, as Max Kosloff points out, Boccioni's motivation for developing the idea of states of mind was likely the restrictiveness of the aspiration to capture the dynamism of particular events. To overcome these restrictions, the Futurists turned to revealing the dynamics by which the mind synthesized heterogeneous times and places and fused memory, perception and fantasy into a dynamic sensation.

The Futurists' ideas on this matter (and especially those of Carlo Carrà) have many similarities with those of Arthur Schopenhauer. Schopenhauer emphasized sublimity over beauty: in Schopenhauer's thought, artistic creativity mimics the dynamics of nature. This idea influenced the Futurists. Thus, movement rather architectonics, the dynamics of process rather that stabilities of resolved, harmonious form, dynamic equilibrium rather than static formal balance became the cardinal virtues of the Futurists.

Further, Schopenhauer had a high estimation of the epistemic value of art—while Schopenhauer did not claim that an artwork can disclose the noumenal world, he did suggest that artworks could convey a glimpse (however unclear) of its character. Artworks vouchsafe to us the understanding that the Will is a threat to our well-being. This intimation about the nature of the Will teaches the artist the dire truth that reality is not finally caring. So this discovery exacts a toll on the art: the price it exacts is the result of understanding that reality's basic nature is restless striving—that dynamism which the Futurists exalted in their celebration of wilfulness and dynamism (concretized, *inter alia*, in their lines-of-force). Schopenhauer described the artist's dedication to truth in a fashion that is consistent with the *imago* of the artist that Futurists drew, which figured the artist as participating in the destructive force that creates reality. The artist, Schopenhauer said, “is captivated by a consideration of the spectacle of the will's objectification . . . . Meanwhile, he himself bears the cost of producing that play; in other words, he himself is the will objectifying itself and remaining in constant suffering. That pure, true, and profound knowledge of the inner nature of the world now becomes for him an end in itself.” Schopenhauer celebrated music as the highest of all the arts, because its dynamics imitate the shape of our innermost feelings; musical form imitates the form of feelings in their purest existence, its action the actions of our psyche. Music, Schopenhauer asserts, symbolizes the Will in action and, because the Will is instantiated in each individual will, its dynamism at the same time reflects the action of our own psyche. The Futurists too maintained that their art has a dual representational status, for it reveals both the dynamics of ultimate reality and the dynamics of the psyche.

However, a paradox lies at the heart of Schopenhauer's aesthetic theory. Schopenhauer argues on one hand that artworks suggest the dynamics of the Will; on the other hand, Schopenhauer

also suggested that artworks point beyond the striving of the Will, towards a quietude which Schopenhauer identifies with the cessation of striving. On the one hand, art reveals the dynamics of the Will; on the other, it reveals a domain that is opposed to the Will, of Willlessness. It intimates the possibility of there being a place beyond the restless of the Will. But this state of quietude seems to most people to be against reason, since the Will plumps for whatever seems (however delusory the feeling may be) to be in the individual's self-interest. Artwork can take part in that same critical task that philosophy does, of exposing the illusions that the interestedness of the Will fosters. Still, because it appears to be contrary to reason, this quest for quietude exacts a great cost. Schopenhauer wrote: ". . . only in the case of a few is mere knowledge sufficient to bring about the denial of the will . . . in most cases the will must be broken by the greatest personal suffering before its self-denial appears." Though it comes at great cost, quietude reveals the manner in which the Will limits our understanding of reality's real nature. But a similar double interest characterizes Futurist art as well: Futurist art conveys the dynamism of will, but at the same time the Symbolist legacy to Futurism endowed the successor movement with a concern for a reality where striving ceases—sometimes, in defiance of the Bergsonian tendencies of the movement, the Futurists seem to have conceived of this dimension as transcendent.

The Futurists tried to achieve overcome the limitations associated with rendering the dynamism of particular events by representing the synthesis of memories, perceptions and fantasies. What encouraged the Futurism beyond that, to an actional conception of artistic meaning, was Bergson's influence. Bergson taught them that a "cinematographic" presentation of discrete moments could never convey the dynamism of real life, that a more intuitive apprehension of flow, which involved the synthesis of subject and object, was necessary for one to grasp the dynamics of reality.

### **The Futurists, Universal Relations and Space**

The Futurists' belief in universal relativity was based in Symbolist ideas about a higher plane of ideal existence; what the Futurists added to the Symbolist doctrine was the idea that scientific and technical studies were increasing our understanding of this higher domain. This idea is implied by such statements as the following, from Boccioni *et. al.* "La pittura futurista. Manifesto tecnico (aprile 1910)"

Il gesto, per noi, non sarà più un *momento* fermato del dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale. . . . Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari. Tutto in arte è convenzione, e le verità di ieri sono oggi, per noi, pure menzogne. Affermiamo ancora una volta che il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può nè deve assomigliare al suo modello, e il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna farla; bisogna farne un'atmosfera. [Note the idealist implication of this assertion.] . . . Lo spazio non esiste più . . . Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata nel disco solare? [The statement that our development has overcome space, so the house in front of us fits on the solar disk implies a phenomenal conception of existents.] Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X? [The progress of history has increased our capacity to see into the heart of reality.] . . . Per concepire e comprendere le bellezze

nuove di un quadro moderno bisogna che l'anima ridiventi pura; che l'occhio si liberi dal velo di cui l'hanno coperto l'atavismo e la cultura e consideri come solo controllo la Natura, non già il Museo! [That is, by escaping the past, the museum culture, and entering the present one glimpses the true, higher reality, capital 'N' nature]. . . . Come si può ancora veder roseo un volto umano, mentre la nostra vita si è innegabilmente sdoppiata nel nottambulismo? Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda la vetrina di un gioielliere è pia iridescente di tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano.

In 1911, Umberto Boccioni was to realize these ideas about space announced in “Futurist Painting: Technical Manifesto” in such paintings as *Forze di una strada*, *Visioni simultanee* and *La Strada entra nella casa*. The last painting conveys the Futurist's ideas about space in an especially cogent manner; it provokes the sensation of what occurs when one opens one's home and all the noises of the street, near and far, rush in, simultaneously. The painting suggests the simultaneous visual and auditory sensations and incorporates these fragmentary perceptions into a complex of interacting motifs. Boccioni also used a bird's eye view, a vantage point that, as many historians of the Cubist era have pointed out, that modernity made more common. That vantage point also serves to flatten the painting (for the implied viewer looks down upon a near surface, rather than away into the aerial distance as one typically does with a scene depicted from the viewpoints typical in linear perspective). The effect is to draw the viewer into the picture—an effect strengthened by including the figure of the woman leaning over the railing. Linear perspective staged reality—it is presented as though its themes within a theatrical space. The Futurist device of the bird's eye view that Boccioni used in the painting breaks through the fourth wall of the proscenium stage and allows the viewer to enter the picture, to become immersed in the welter of verbal and visual sensations the new urban reality provides.

Boccioni described *La Strada entra nella casa*

Spieghiamoci ancora per via d'esempi. Dipingiamo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò che il quadrato della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila di case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti, ecc. Il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri.

Per far vivere lo spettatore al centro del quadro, secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede*.

This is good summary of what Boccioni was striving for, except for one thing: Boccioni underplays the complexity of the sensory modality of the experience the painting evokes. The title of the painting is sometimes given in English as *The Noise of the Street Enters the House*, and it does seem to allude to features of aural experience, which so frequently involves many, disjoint sounds that occupy the same aural space. It is largely because the painting is based on aural rather than a visual experience that the various components of sensation are not spatially separated. Yet the painting, as visual object, does address the eye, it alludes to visual experiences as well as to aural experiences. What Boccioni touches on here, and what accounts for his confusions around the sensory modality of the experience the painting refers to, is that the experience is actually synaesthetic—so the painting presents visual equivalents for

the characteristics of aural experience. *La Strada entra nella casa* is not the only Futurist painting of that elicits synaesthetic experience through simultaneity: as Russolo's *La Musica* and Boccioni's *Forze di una strada*, and *Visioni Simultanee* (both from 1911) also do. The Futurists' belief that experience has synaesthetic potential undoubtedly had its provenance in the Symbolists' religio-mystical conception of experience (consider Charles Baudelaire's "Correspondances"), but, in keeping with their modernizing spirit, they attempted to provide it with scientific rationale. Prampolini explained:

Come abbiamo ammesso, e ammettiamo tuttora al senso ottico umano la conoscenza delle vibrazioni cromatiche da fonte luminosa, così deve essere accettabile il principio scientifico che dimostra come esistano nell'atmosfera e siano suscettibili al nostro senso ottica vibrazioni cromatiche originate del fonte sonore, forze entrambi di un valore influenzabile sull'atmosfera e quindi sui sensi umani.

. . . avendo parlato sempre di vibrazioni, e trattandosi di dinamismo atmosferico, le vibrazioni spostate da una forza non potranno avere per equivalente un colore, ma un moltitudine di colori, sapendo anche che l'atmosfera è composta di sette colori e che le vibrazioni sono una scomposizione di questa.

Concludendo dunque, non è assolutamente vero né possibile che un suono, un rumore, un gesto, una parola, un odore abbiamo per equivalente un colore, ma più colori, come non è vero che quanto più le vibrazioni atmosferiche sono violente, il colore di esse sia più intenso e quindi più visibile . . .

Writing from within the context of Cubist art theory, the art dealer and critic Daniel-Henry Kahnweiler propounded the impossibility of depicting motion through multiple successive views of an object or process. To all intents and purposes Kahnweiler defended the Kantian idea that time is represented as a series of instantaneous spaces. Kahnweiler proposed that the Futurists deployed the Cubists' aggregated forms in an effort to represent movement. "Can the impression of a moving form be awakened in the spectator in this way?," Kahnweiler asked? [Kann auf diese Weise beim Beschauer der Eindruck einer sich bewegenden Gestalt erweckt werden?]

Nein. Alle diese Losungen kranken nämlich am gleichen Fehler, der ohne weiteres diesen Eindruck verunmöglicht. Damit wir »Bewegung« empfinden, müssen mindestens zwei Gesichtswahrnehmungen nacheinander bestehen, zeitlich getrennt. Beim Futurismus aber bestehen die verschiedenen Phasen gleichzeitig im Gemälde.

The Futurists actually saw the shortcomings in the position Kahnweiler articulates here. Bergson had opened the Futurists (especially Boccioni and Severini, but not Balla) to the shortcomings of that view. Bergson it is true had created a dichotomy of space and time, and painting, of course, was relegated to being an art of space, not time. However, the Boccioni realized that Bergson's idea of intuition could serve as the basis of efforts to turn paintings's efforts towards an extended and non-rational temporality.

Boccioni was an assiduous and devoted student of Bergson, who read Bergson's writings both in Italian and in their French originals, so he understood that although paintings

necessarily exist in space, at that spatiality could express duration by avoid forms that engender an analytical frame of mind. He recognized the value of engendering an intuitive approach, which could capture the character of duration and flux: conveying a continuous fluxing reality is the accomplishment Boccioni's strove for with the visualization of duration in *Forme Uniche nella Continuità della Spazio* of 1913.

What did an intuitive approach to motion consist of? Bergson as we have seen, had stated, "Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable." Boccioni, as we saw, interpreted that coincidence of the mind with the object as the Romantics did, as the overcoming of the distinction between subject and object: the object becomes a state of mind. Further, as we have also already seen, Boccioni identified three means of visualizing the intuition of motion: 1) means that the phenomenon of interpenetration, viz., the interaction of psychic states and matter in such a way as to suggest as a continuous neutral monist reality (a reality that is beyond the division into material and psychic reality); 2) "absolute" and "relative" motion; 3) and lines of force.

Concerning the distinction between absolute and relative motion, Bergson defined absolute movement in these terms: "Quand je parle d'un mouvement absolu, c'est que j'attribue au mobile un intérieur et comme des *états de l'âme*, c'est aussi que je sympathise avec les états et que je m'insère en eux par un effort d'imagination," while relative movement he defines as follows. "Et je l'appelle *relatif* pour cette . . . raison: . . . je me place en dehors de l'objet lui-même." The time sensed by our intuition was indivisible, Bergson averred, whereas the intellect operated by making fixed divisions in space, or stoppages (immobile states). Boccioni, too, in "Pittura, Scultura Futurista" distinguished between absolute and relative motion. What he meant by relative motion is very close to what Bergson described called *mouvement relative*: "Il moto relativo è una legge dinamica imperniata sul movimento dell'oggetto. È accidentale in quanto riguarda piuttosto gli oggetti mobili, o la relazione di oggetti mobili con oggetti immobili. In realtà però non c'è nulla di immobile nella nostra moderna intuizione della vita." Boccioni characterized this "moto relativo" as an intellectual approach associated with Cubist art which is a spatially divided time breaking down into repetitive, separate parts perceived by an observer outside the object—a large part of the opening section of "Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico), 1914" was devoted to the claim Cubist art is not the ideal art for the modern era, because fails because it deals with relative motion. Picasso's "study of form," wrote Boccioni, was no more than

un analizzatore della fissità, un impressionista intellettuale della forma pura. Infatti Picasso copia l'oggetto nella sua complessità formale, decomponendolo e numerandone gli aspetti. Egli si crea così l'incapacità di viverlo nella sua *azione*. E non lo potrebbe perché il suo procedimento, cioè l'enumerazione di cui parlo, arresta la vita dell'oggetto (moto), ne distacca gli elementi costitutivi e li distribuisce nel quadro second un'armonia accidentale, inerente all'oggetto. Però l'analisi dell'oggetto si fa sempre a spese dell'oggetto stesso: cioè uccidendolo.

Or again, Boccioni condemned the Cubist analysis of the object, contending that it is "un procedimento razionale che vive nella relatività non in un assoluto intuitive," for "La nozione integrale dell'oggetto vive, con quel procedimento, nelle tre concezioni di altezza, larghezza, profondità, quindi, ripeto, nel relativo, nel finito della misurazione." Cubist procedures were locked within the quantifiable, measured and finite realm (dimensione misurata e finita) of the three dimensions and limited the Cubist artist to dealing exclusively with objects external appearances. Restricted by understanding reality only through reason, the Cubist artist cannot avail himself or herself of intuition's resources, which allow a person to extend him- or herself

into realm of the the absolute. The Cubist artist, Boccioni asserted, is unable to reach the “assoluto intuitive.”

Absolute motion precluded the spatially divided time of Analytical Cubism from attaining dominance. Absolute motion is experienced through intuition, about which Boccione concurred with Bergson, for he asserted that intuition carries us within the object itself, carries us into the dynamic inner heart of the object where the mind identifies with the inner energies that constitute the spiritual life of the object; these energies manifest themselves as lines of force are used to represent the path the dynamic object traces as it follows its own innate energies. These energies unite the object and its environment in a unique dynamic synthesis. This synthesis is what Boccioni sought to embody in *Forme Uniche nella Continuità della Spazio*, having thought he had found a visual formula for Bergson's idea that time precedes space, that the fundamental reality of human existence is the feeling of temporal process.

For many artists at the beginning of the twentieth century, the fourth dimension was a higher reality. Boccioni was among the artists of that era who took a keen interest in possibility of apprehending higher dimensions; furthermore, on his trips to Paris, he became aware of how many French painters, including the Cubists, were interested in the fourth dimension. So Boccioni's critique of the Cubists expanded to comprise their particular interest in four-dimensional geometry.

Se mai con l'intuizione artistica è possibile avvicinarsi al concetto di una quarta dimensione, siamo noi futuristi che per i primi ci avviciniamo. Infatti noi con la forma unica che dà la continuità nello spazio creiamo una forma che è la somma degli svolgimenti potenziali delle tre dimensioni conosciute. Perciò non una quarta dimensione *misurata e finita* noi possiamo dare, ma una continua proiezione delle forze e delle forme intuite nel loro infinito svolgersi. Infatti la forma unica-dinamica da noi proclamata non è che il suggerimento d'una forma del moto che appare un istante per poi perdersi nell'infinito succedersi della sua varietà.

When the influence of Bergson on Boccioni and the Futurists is understood, we can see that the Futurists' idea of interpenetration is partly an attack on the metaphysics implicit in Cubism. Boccioni's “Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)” makes this quite clear.

Quando ci vengono a dire che nel mondo vi sono dei moti ma anche dei riposi e che non tutto corre con velocità, noi rispondiamo che nella nuova pittura è la concezione che domina il visivo, il quale non scorge che il frammentario e perciò suddivide. Quindi il Dinamismo è una legge generale di simultaneità e di compenetrazione che domina tutto ciò che nel movimento è apparenza, eccezione o sfumatura.

He is even more explicit in the following passage.

Questo *succedersi*, mi sembra ormai chiaro, non lo afferriamo con la ripetizione di gambe, di braccia, di figure, come molti hanno stupidamente supposto, ma vi giungiamo attraverso la ricerca intuitiva della *forma unica che dà la continuità nello spazio*. Essa è la forma-tipo che fa vivere l'oggetto nell'universale. Dunque all'antichissimo concetto di divisione netta dei corpi, al più moderno concetto impressionista di suddivisione, di ripetizione, di abbozzo delle immagini, noi sostituiamo il *concetto della continuità* dinamica come forma unica. E non a caso dico forme e non linea perché la forma dinamica è una

specie di quarta dimensione in pittura e scultura, che non può vivere perfetta senza l'affermazione completa delle tre dimensioni che determinano il volume: altezza, larghezza, profondità.

Mi rammento di aver letto che il cubismo con i suoi spaccati dell'oggetto e lo svolgimento delle parti dell'oggetto sulla superficie piana del quadro si avvicinava alla quarta dimensione . . . Invece questo procedimento non è che la traduzione, sul piano della tela, dei piani dell'oggetto che la sua accidentale posizione prospettica ci impedisce di vedere. È un procedimento razionale che vive nella relatività non in un assoluto intuitivo. La nozione integrale dell'oggetto vive, con quel procedimento, nelle tre concezioni di altezza, larghezza, profondità, quindi, ripeto, nel relativo, nel finito della misurazione. Se mai con l'intuizione artistica è possibile avvicinarsi al concetto di una quarta dimensione, siamo noi futuristi che per i primi ci avviciniamo. Infatti noi con la forma unica che dà la continuità nello spazio creiamo una forma che è la somma degli svolgimenti potenziali delle tre dimensioni conosciute. Perciò non una quarta dimensione *misurata e finita* noi possiamo dare, ma una continua proiezione delle forze e delle forme intuite nel loro infinito svolgersi. Infatti la forma unica-dinamica da noi proclamata non è che il suggerimento d'una forma del moto che appare un istante per poi perdersi nell'infinito succedersi della sua varietà.

Concludendo, noi futuristi diamo il metodo per creare una concezione più astratta e simbolica della realtà, ma non definiamo la misura fissa e assoluta che crea il dinamismo.

The metaphysics of Futurism is a spiritual metaphysics. Just consider the lexis of the foregoing passage: through motion, the object lives in the universal, cubist faceting is “un procedimento razionale che vive nella relatività non in *un assoluto intuitivo*” (emphasis mine); “Perciò non una quarta dimensione *misurata e finita* noi possiamo dare, ma una continua proiezione delle forze e delle forme intuite nel loro infinito svolgersi” (emphasis in Boccioni's original). Boccioni conceived of the fourth dimension as an absolute, unmeasurable, infinite phenomenon, not a measurable and finite and relative reality the Cubists too it to be. Further, Boccioni (and at least some of Futurist colleagues) claimed that the way to apprehend this absolute was through intuition, not the rational procedures of the Cubists, for intuition would allow the artist to apprehend the infinite unfolding of forces and forms. Intuition would lead the artist to produce art that is abstract and symbolic of reality.

Confirming this spiritual character of dynamic forms (forms of continuity in space) is a letter that Boccioni wrote to his friend Nino Barbantini from Paris in February 1912; it describes the goal of his new painting as “spiritualization”

Questa sintesi - data la tendenza sempre più accentuata dello spirito umano di dare il concreto per mezzo dell'astratto - non può essere espressa se non per mezzo di elementi oggettivi spiritualizzati.

Questa spiritualizzazione sarà data da puri valori matematici, da pure dimensioni geometriche, in luogo della riproduzione tradizionale, ormai conquistata dai mezzi meccanici.

In keeping with this Boccioni's describes the experience of absolute motion in surprisingly spiritual terms. “La costruzione plastica dell'oggetto considera in questo caso il moto che l'oggetto ha in sé, sia esso in riposo o in movimento. Faccio questa distinzione tra riposo e movimento per potermi spiegare, ma in realtà non esiste un riposo; esiste solo il moto, non essendo il riposo che un'apparenza o una relatività,” Boccioni writes.

Questa potenzialità plastica dell'oggetto è la sua forza, cioè la sua psicologia primordiale. Questa forza, questa psicologia primordiale ci permette di creare nel quadro un nuovo soggetto, che non ha per scopo la riproduzione narrativa di un episodio, ma è invece una coordinazione dei valori plastici della realtà, coordinazione puramente architettonica e liberata da influenze letterarie o sentimentali. In questo primo stato di moto, che io spiego come una cosa a parte mentre in realtà non lo è, l'oggetto non è visto nel suo moto relativo, ma è concepito nelle sue linee vive che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze. Così noi giungiamo ad una scomposizione dell'oggetto che non è più lo schema intellettuale cubista, ma bensì l'apparizione dell'oggetto, la sua interpretazione attraverso una sensazione infinitamente raffinata e superiore all'antica.

Questo è per noi il moto assoluto, che si potrebbe chiamare il respiro o il palpito dell'oggetto. Di questo respiro si trova qualche timido e incosciente accenno nell'arte italiana di tutti i tempi. Esso è la plastica stessa. Quando tardivamente alcuni cubisti se ne sono preoccupati, hanno dimostrato quel che ho già detto sul loro goticismo e hanno reso ancora una volta omaggio al primato plastico degli italiani.

This celebration of primordial experience reflects Boccioni's conviction in the spiritual value of Futurist art. Throughout this article, academic methods are vilified as intellectual, dismissed as being the result of "vecchie emozioni statiche e nostalgiche." Intuition is celebrated, because, Boccioni averred, through intuition the Futurists able to experience "le violente emozioni del moto e della velocità" that "ispirare idee plastiche nuove." The Futurists, therefore, are the "primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata," attuned to the dynamism of modern life; moreover, their intuition of the "l'eterno rinnovamento della vita" gives them "l'energia sovrumana."

He connects the experience of a vibratory dynamic reality to the religio-philosophical ecstasy. In a letter to Nino Barbantini in May 1911, Boccioni wrote

Anche in questo però non esito a dire che un quadro di simili dimensioni, animato da un'intenzione così pura, quale è quella di innalzare alla vita moderna un nuovo altare vibrante di dinamica, altrettanto puro ed esaltatore di quelli che furono innalzati dalla contemplazione religiosa al mistero divino, un quadro dico che tenta questo è infinitamente superiore a qualsiasi riproduzione più o meno soggettiva della vita reale.

Si può sempre concludere con un certo scetticismo su tutte le costruzioni mentali dei filosofi, ma malgrado ciò quando penso all'uomo che prendendo e partendo da alcuni elementi primi o premesse che sono la sua luce interiore, la sua intuizione e su questi con un orgoglio che delira, con una legge ferrea che incute terrore, tenta di costruire un sistema, un mondo, qualunque sia l'esito di quest'opera fatalmente destinata ad essere fiaccata nel tempo, io ammiro, ammiro sempre e anche se tutto ciò porta l'uomo a rompersi il collo. Bisogna perdonare qualche sbaglio e qualche incertezza all'uomo che tenta di volare.

Note again Boccioni's vocabulary: "altrettanto puro ed esaltatore di quelli che furono innalzati dalla contemplazione religiosa al mistero divino, un quadro dico che tenta questo è infinitamente superiore a qualsiasi riproduzione più o meno soggettiva della vita reale"; "ma malgrado ciò



quando penso all'uomo che prendendo e partendo da alcuni elementi primi o premesse che sono *la sua luce interiore*, la sua intuizione e su questi con un orgoglio che delira, con una legge ferrea che incute terrore, tenta di costruire un sistema. . . “ (emphasis mine).

That benchmark idea of esoteric thought, that reality is vibratory also appears in *Pittura scultura Futuriste: Dinamismo plastico*.

Le onde Hertziane portano a migliaia di chilometri attraverso gli oceani, attraverso i deserti il febbrile pulsare delle razze. Il microbo è inseguito nelle insondabili profondità della materia, studiato nelle sue abitudini, fotografato e fissato nella sua infinitesima individualità. Gli elettroni roteano nell'atomo a decine di migliaia, separati gli uni dagli altri come i pianeti del sistema solare e come questi aventi un'orbita e una velocità inconcepibili alla nostra mente, e l'atomo è già visibile ai nostri occhi e ai nostri strumenti ottici... Si tagliano i continenti, si sondano gli oceani, si scende nelle gole incandescenti dei vulcani... E noi artisti? Noi ci attardiamo a suddividere la natura in paesaggio, figura, ecc. ecc., a misurare la prospettiva di una strada, e tremiamo dal terrore di non essere compresi, applauditi... tremiamo di ubbio se dobbiamo violentare una luce, sconvolgere una forma, costruire un'opera qualsiasi che si scosti dalle leggi estetiche tradizionali!

For Boccioni, intuition was a rigorous experience, one that makes extreme demands on the soul.

Ad ogni nuova interpretazione o creazione è necessario un nuovo sforzo intuitivo. Esse obbligano l'artista ad una terribile tensione per potersi continuamente mantenere nell'interno dell'oggetto, viverne la variabilità e ricrearne l'unità. Queste direzioni o forze appaiono attraverso infiniti accidenti che sono altrettante ispirazioni che vanno dalla riproduzione della scabrosa superficie d'un oggetto curvo o convesso o piatto, ecc. fino ai suggerimenti misteriosi della deformazione lirica.

Like Bergson, Boccioni conceived of reality as flux. We ordinary misconstrue reality by conceiving it as the French painters, the Impressionists and the Cubists. Intuition, that mental ability the Impressionist and Cubists could not engage, allowed one to identify with the truth that is reality-in-flux. Speed overcomes space and time, as the accelerated speeds of modern life are approaching the condition in which one can instantaneously be anywhere at once. As in Ouspensky's work, which was so much admired by the Italian Futurists' Russian followers, time and space are illusory: all of reality is accessible from everywhere, without variation, and exists all-at-once. The accelerated speeds of modern life, electricity, radio—and, course, the cinema, with its native words-in-freedom character—have cooperated to endow humans with new ability to experience the higher reality that intuition divulges.

Once the implicit metaphysics underlying the Futurist's interest in speed and the interrelation among ideas of interpenetration, lines-of-force and continuity of space, that movement appears in different light than is cast by those who have treated primarily as a product of industrial development and wilfully overlooked its links to occult metaphysics of Symbolism. Once one sets upon this track, one easily accumulates evidence of their heterodox interests. In the "Manifesto tecnico dei pittori futuristi" "Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perchè si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X? " With this, Boccioni (likely

the author of this section of the “Manifesto tecnico dei pittori futuristi”) likens the heightened powers of intuition (by way of comparison with reason or analytical thought) to the powers of X-Rays, which lead one into the heart of the objects of the circumambient world. Boccioni's interest in States of Mind was interest in how the vibratory intensity of Futurist colour and Futurist dynamics could transmit emotion through the phenomenon of interpenetration. Understanding the Futurists' adherence to the extravagant metaphysics of Symbolist (their protests notwithstanding) even leads us to understand differently the polemical intent behind the name Marinetti took for the movement. Boccioni (and other Futurists) accepted the idea that was widespread in esoteric circles in the late nineteenth and early twentieth centuries, that the new age had accelerated the evolutionary process and a “new human” (then referred to as a “new man”) was about to come forth. He lambasts skeptics.

le scoperte scientifiche abbiano completamente rifatto il tessuto mentale del mondo, che sia avvenuto un cambiamento radicale nel nostro spirito e per le stesse ragioni che le mutate condizioni di esistenza moltiplicano le forme e la struttura e il carattere dell'animale, così l'elettricità e la telegrafia, il vapore e l'aviazione abbiano prodotta una diversità psichica molto più profonda tra noi e i nostri nonni che tra questi e, per esempio, il secolo di Aristotele. È dunque la convinzione che il nostro tempo inizia un'era nuova che ci fa chiamare: I primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata!

È dunque questa nuova condizione di relatività scientifica che ci fa avere una nuova sensibilità per la ricerca dell'assoluto. Noi pittori (poiché io parlerò di pittura) sentiamo che questa sensibilità è una forza psichica divinatrice che dà ai sensi la potenza di percepire quello che non fu mai sino ad ora percepito. Noi pensiamo che se tutto tende all'Unità, quello che l'uomo ha fino ad oggi cercato di percepire in unità è ancora una misera cieca infantile decomposizione delle cose!

The Futurists thought themselves to be primitives of this new sensibility partly because they deemed themselves to be the first to have evolved their ability for intuition to the point of the new race of humans. But they were also primitives for reasons we can understand most easily, perhaps, by their analogy with Marshall McLuhan (who had much in common with the Futurists as a result of devotion to the work of Ezra Pound and Wyndham Lewis): evolution this new, human would to an enhanced tribal condition.

Their interest in synaesthesia, together with their realization that the modern, urban world is one where, even in a delimited area, many events occur at once, were the grounds their making what they called “simultaneity,” a key feature of their artwork. Their interest in simultaneity was bolstered by two key contemporary sites of authority: the philosophy of Henri Bergson and the practices of the Symbolists. From Bergson, as we have noted, the Futurists learned that objects are not fixed, independently existing entities; rather relations among objects imbue them with their characters. Moreover, these relations do not obtain not only among contemporaneously actual objects, for they also convey an inheritance to objects, so that past plays a role in forming immediate experience. From the Symbolists, they borrowed the belief that art conveys the absolute—and for them the absolute was universal dynamism. Space, time, and causality are only relative—are only the forms of the phenomenal realm, Schopenhauer had taught the Symbolists: the absolute, universal dynamism, is beyond space and time. Thus, Marinetti proclaimed: “Noi viviamo già nell' assoluto poichè abbiamo già creato l' eterna velocità onnipresente.” As was common in the early part of the twentieth century, this absolute was associated with vibration. Marinetti also offered a forward-looking idea about the illusion of the self (which he saw, in McLuhanesque fashion, as formed in the linear experience of reading).

Noi distruggiamo sistematicamente l'lo letterario perché si sparpagli nella vibrazione universale, e giungiamo ad esprimere l'infinitamente piccolo e le agitazioni molecolari. . . . La poesia delle forze cosmiche soppianta così la poesia dell'umano.

The self dissolves into the absolute; thus, the Futurist self becomes a conduit of an impersonal —supra-personal—dynamism. This is, of course, a very Schopenhauerian conception. The character of the higher reality that the Futurist painters endeavoured to evoke is evident too in the curious appearance of Balla's *Compenetrazione Iridescente* among his works of 1912. Balla's work of 1912 include the paintings for which he is best known: the charming *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, which portrays, with obvious influence of Etienne-Jules Marey's chronophotography, a dachshund scampering beside its mistress, whose skirt is all aswirl; *La Mano del Violinista (Ritmi del violinista)*, a painting that depicts several positions of the violinist's moving hand, in a surface whose triangular shape itself elicits an impression of dynamism; and *Bambina Che Corre sul Balcone*, a work whose dynamic effect combines the influences of Etienne-Jules Marey and Eadweard Muybridge. But amongst all these works, which strive to capture an action that unfolds through time on a single surface, *Compenetrazione Iridescente No. 1*, appears exceptional—a completely abstract work and a forerunner of the op art of Brigitte Riley. In that work, Balla attempted to arrange colours, of varying intensity (generally more intense on the right and less intense on the left) into a pattern (interlocking dovetails of tones) that create a vibratory effect. That *Mano del Violinista* and *Bambina che corre sul balcone*, *Compenetrazione Iridescente No. 1*, all three works from 1912 -- three works that, though the subject matter of each is very different from that of the others, treat their subject matter as matter-becoming-vibration — suggests, first, that that intuition, which participates in the inner reality of any material form whatsoever, reveals that material form to be energy and, second, that the sensation of apparent or induced motion (vibration) could serve for Balla much the same role as the representation of an object in motion: the intense apparent or induced motion produced through juxtaposing colour could present form-becoming-energy just as motion can. That equivalence reveals much about Balla's, and the Futurists' belief in the ideality of the higher reality, as do the Futurists' claims for importance of the Divisionists (who relied on the phenomenal mixtures of complementary colours to produce vibratory effects). This belief did much to intensify their interest in contents of consciousness. Related ideas about the relative nature of all existents—according to which the being of each object is dependent on the being of all the others—appear in the theory and practice of Futurist sculpture. The key document on this topic is Umberto Boccioni's "Manifesto tecnico della scultura futurista." The paradigm of the false conception of the sculpture as an autonomous object, and of its subject as an isolated entity, is associated with representations of the nude. Boccioni was simply scathing on this topic: "La scultura non ha progredito, a causa della ristrettezza del campo assegnatole dal concetto accademico del nudo. Un'arte che ha bisogno di spogliare interamente un uomo o una donna per cominciare la sua funzione emotiva è un'arte morta!" Boccioni's descriptions of how to redeem sculpture from its backwardness were downright mystical.

Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'INFINITO PLASTICO APPARENTE e all'INFINITO PLASTICO INTERIORE. La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno, e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato TRASCENDENTALISMO FISICO . . . potrà rendere

plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti.

La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circonda il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve e di rette.

Boccioni here argues for the reality (or, at least, for the phenomenal reality) of the vectors that Futurist painting represented through its use of Lines of Directions and Dynamic Successions. In the introduction to the catalogue for the Futurist exhibition at the Bernheim-Jeune gallery in Paris, Boccioni and his co-authors outlined what is required to render dynamic sensation: the spectator must live in the centre of picture. This goal can be achieved by working with “force-lines.” By these force-lines the authors seem to have meant lines that trace the influence through which every object operates on its neighbour. The Futurists believed this influence is not a subtle, almost virtual, effect like that Impressionist paintings show, of light bounced off one object affecting the colour of neighbouring objects. For them, the influence was, rather, an actual physical force: “every object influences its neighbour . . . by a real competition of lines and by real conflicts of planes, following the emotional law which governs the picture.” Of course, this interest in dynamism reflects the concerns of an era that brought forth the cinema. The conception of movement as a relative phenomenon (as a phenomenon that exists through the interaction of various “states of affairs”) and whose interaction points towards a higher unity, was inspired by a specific understanding of the mechanics of cinema and of appearances that the proto-cinema had revealed:

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. [Is this not exactly what happens in film?] Per la persistenza delle immagini nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. [Multiply themselves, as on a film strip!] Così un cavallo da corsa non ha quattro zampe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari [again, as on film strip].

How cinematic this conception is!