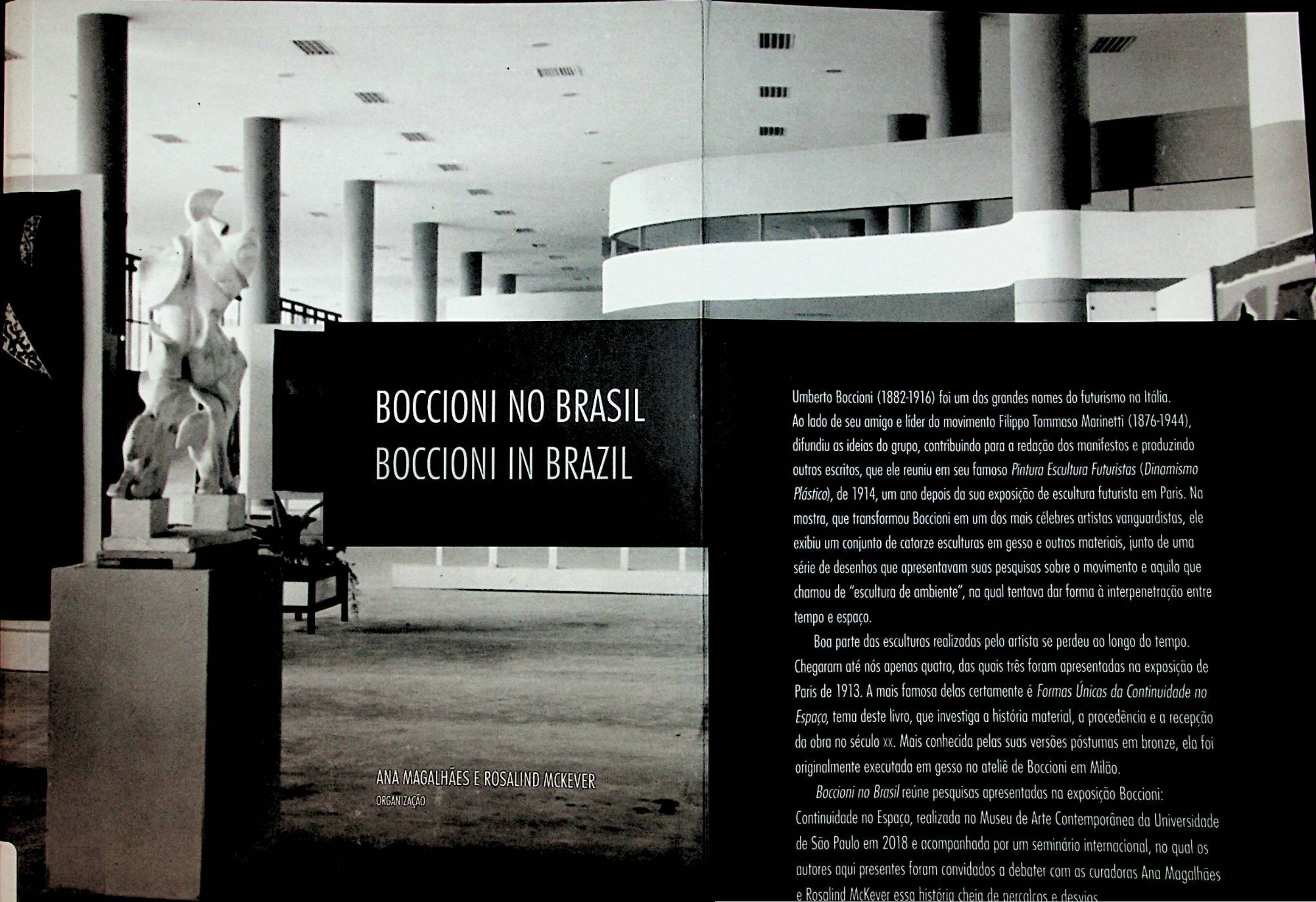




BOCCIONI NO BRASIL BOCCIONI IN BRAZIL

ANA MAGALHÃES E ROSALIND MCKEVER
ORGANIZAÇÃO

Umberto Boccioni (1882-1916) foi um dos grandes nomes do futurismo na Itália. Ao lado de seu amigo e líder do movimento Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), difundiu as ideias do grupo, contribuindo para a redação dos manifestos e produzindo outros escritos, que ele reuniu em seu famoso *Pintura Escultura Futuristas (Dinamismo Plástico)*, de 1914, um ano depois da sua exposição de escultura futurista em Paris. Na mostra, que transformou Boccioni em um dos mais célebres artistas vanguardistas, ele exibiu um conjunto de catorze esculturas em gesso e outros materiais, junto de uma série de desenhos que apresentavam suas pesquisas sobre o movimento e aquilo que chamou de “escultura de ambiente”, na qual tentava dar forma à interpenetração entre tempo e espaço.

Boa parte das esculturas realizadas pelo artista se perdeu ao longo do tempo. Chegaram até nós apenas quatro, das quais três foram apresentadas na exposição de Paris de 1913. A mais famosa delas certamente é *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*, tema deste livro, que investiga a história material, a procedência e a recepção da obra no século xx. Mais conhecida pelas suas versões póstumas em bronze, ela foi originalmente executada em gesso no ateliê de Boccioni em Milão.

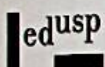
Boccioni no Brasil reúne pesquisas apresentadas na exposição Boccioni: *Continuidade no Espaço*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 2018 e acompanhada por um seminário internacional, no qual os autores aqui presentes foram convidados a debater com as curadoras Ana Magalhães e Rosalind McKeever essa história cheia de percalços e desvios.



Reitor / Dean
Vice-reitora / Vice-dean

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO / UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Carlos Gilberto Carlotti Junior
Maria Arminda do Nascimento Arruda



Diretor-presidente / President

Sergio Miceli Pessoa de Barros

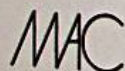
Presidente / President
Vice-presidente / Vice-president

COMISSÃO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Rubens Ricupero
Maria Angela Faggin Pereira Leite
Clodoaldo Grotta Ragazzo
Laura Janina Hosiasson
Merari de Fátima Ramires Ferrari
Miguel Soares Palmeira
Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior
Marta Maria Geraldtes Teixeira
Primavera Borelli Garcia
Sandra Reimão

Editora-assistente / Assistant Editor
Chefe Div. Editorial / Editorial Division

Carla Fernanda Fontana
Cristiane Silvestrin



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA / MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

CONSELHO DELIBERATIVO / BOARD

Ana Magalhães
Marta Bogéa
Ricardo Fabbrini; Rosana Paulino
Edson Leite; Helouise Costa; Rodrigo Queiroz

Mariana Queiroz; Michelle Alencar
Ariane Lavezzo; Paulo Renato Loffredo

Antônio Herci Ferreira Júnior
Joseane Alves Ferreira

DIRETORIA / EXECUTIVE BOARD

Ana Magalhães
Marta Bogéa

Orgs./Eds.
Ana Magalhães
Rosalind McKever

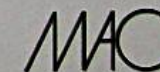
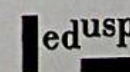
MAC-Museu Arte Contemporânea



Boccioni no Brasil : reavaliando Formas Únicas da
Continuidade no Espaço e sua história material
L-11234

BOCCIONI NO BRASIL BOCCIONI IN BRAZIL

REAVALIANDO FORMAS ÚNICAS DA CONTINUIDADE
NO ESPAÇO E SUA HISTÓRIA MATERIAL
REASSESSING UNIQUE FORMS OF CONTINUITY IN
SPACE AND ITS MATERIAL HISTORY



Copyright © 2022 by Ana Magalhães e/and Rosalind McKeever

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Boccioni no Brasil: Reavaliando Formas Únicas da Continuidade
no Espaço e Sua História Material = Boccioni in Brazil: Reassessing
Unique Forms of Continuity in Space and Its Material History / Ana
Magalhães, Rosalind McKeever, orgs./eds.; [tradução/translation
Andrea Ronqui, Patrícia Freitas]. – São Paulo: Editora da Universidade
de São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2022.

Vários autores.

Ed. bilingue: português/inglês.

ISBN 978-65-5785-018-3

1. Arte moderna – Século XX 2. Artes plásticas – Itália 3. Artistas
plásticos – Itália – Avaliação crítica 4. Boccioni, Umberto, 1882-1916
5. Esculturas I. Magalhães, Ana. II. McKeever, Rosalind. III. Ronqui,
Andrea. IV. Título: Boccioni in Brazil: Reassessing Unique Forms of
Continuity in Space and Its Material History.

22-114590

CDD-730.074

Índices para catálogo sistemático:

1. Esculturas: Artes plásticas 730.074

Eliete Marques da Silva – Bibliotecária – CRB-8/9380

Direitos reservados à / Rights reserved to

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universitária
05508-050 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2022

Foi feito o depósito legal

BOCCIONI AND UNIQUE FORMS OF CONTINUITY IN SPACE

■ Ana Magalhães and Rosalind McKeever

For Zeno Birolli, *in memoriam*

We must destroy the entire literary and traditional nobility of marble and bronze
Umberto Boccioni, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture", Milan, April 11, 1912

I force myself to fix the form that expresses its continuity in space
Umberto Boccioni, Foreword to *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism)*, June 1913¹

Unique Forms of Continuity in Space, part of the MAC USP collection since its foundation in 1963, is the most celebrated work by Italian futurist Umberto Boccioni. The work is the culmination of the artist's attempt to enliven sculpture by creating figures in movement. Even after Boccioni's death in 1916, at the age of 33, this dynamic sculpture has not become static. This publication traces its changing material history from the artist's studio to MAC USP, and – through metal casts – other museums worldwide.

Boccioni's use of plaster, as opposed to more durable materials in traditional sculpture, is essential to the fleeting, ephemeral nature of *Unique Forms...* The sculpture's fragility, combined with the artist's untimely death, has created a complex history, which we have sought to clarify by using technical examination of the plaster and bronze casts, and by compiling archival sources from Brazil, Italy, the United States and the United Kingdom.

Boccioni was vocal about his sculptural ideas, but left less detail about his techniques. Photographs of his first sculpture exhibition in Paris in 1913 clearly show that he made early experiments with mixed-media and color, although these works have

¹ Excerpts in English from Maria Elena Versari (ed.), *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism)* (transl. Richard Shane Agin and Maria Elena Versari), Los Angeles, Getty Research Institute/Getty Publications, 2016, pp. 183 and 186. The titles in English of sculptures and manifestoes mentioned here are also from this work.

BOCCIONI E FORMAS ÚNICAS DA CONTINUIDADE NO ESPAÇO

■ Ana Magalhães e Rosalind McKeever

Para Zeno Birolli, *in memoriam*

Precisamos destruir a completa nobreza literária e tradicional do mármore e do bronze
Umberto Boccioni, "Manifesto Técnico da Escultura Futurista", Milão, 11 abr. 1912

Eu me forço para solucionar a forma que expressa sua continuidade no espaço
Umberto Boccioni, Prefácio para *Pintura Escultura Futuristas (Dinamismo Plástico)*, jun. 1913¹

Formas Únicas da Continuidade no Espaço, parte da coleção do MAC USP desde sua fundação em 1963, é o trabalho mais celebrado do futurista italiano Umberto Boccioni. Ele marca o ápice da tentativa do artista de animar a escultura por meio da criação de figuras em movimento. Mesmo depois da morte de Boccioni em 1916, aos 33 anos, sua escultura dinâmica não se tornou estática. Este volume traça a história de suas mudanças materiais desde o estúdio do artista até o MAC USP e – por meio de suas fundições em metal – outros museus ao redor do mundo.

O uso que Boccioni faz do gesso, em oposição aos materiais mais duráveis da escultura tradicional, é essencial para a natureza fugaz, efêmera, de *Formas Únicas...* A fragilidade da escultura, combinada com a morte precoce do artista, criou uma história complexa, a qual buscamos esclarecer por meio do uso de análises técnico-científicas do gesso e das fundições em bronze, e da compilação de fontes arquivísticas no Brasil, na Itália, nos Estados Unidos e no Reino Unido.

Boccioni foi claro a respeito de suas ideias sobre escultura, mas deixou menos detalhes sobre suas técnicas. Fotografias de sua primeira exposição de esculturas em Paris em 1913 mostram claramente que ele fez experiências prévias com materiais diversos e cores, embora esses trabalhos tenham sido destruídos².

¹ Excerpts traduzidos por Ana Magalhães a partir de Maria Elena Versari (org.), *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism)*, trad. Richard Shane Agin e Maria Elena Versari, Los Angeles, Getty Research Institute/Getty Publications, 2016, pp. 183 e 186.

² Ver, particularmente, *Fusão de uma Cabeça com uma Janela e Cabeça + Casa + Luz*.

since been destroyed². Photographs of his studio suggest that he was using clay to model forms which were then cast in plaster by professionals³. In the case of his still-life sculpture *Development of a Bottle in Space*, he made two versions: white, with the subtitle "through form", and red lead, dubbed "through color"⁴.

There is no evidence that Boccioni took this plural approach with his striding figures⁵, but the unique status of the plaster *Unique Forms...* is questionable. The work is listed in catalogues of exhibitions in Florence and London with overlapping dates in April 1914⁶. Moreover, Boccioni's favorite living sculptor was Medardo Rosso, who experimented with reproduction both in two and three dimensions, making photographs as well as casts⁷. Despite Boccioni's protestations against photography as an artistic medium, he exploited its possibilities for promoting and disseminating his reputation and artwork, especially sculpture⁸.

After Boccioni's death, *Unique Forms...* – and photographs of it – were used by F. T. Marinetti, leader of the futurist movement, to preserve the artist's legacy. The images show us how the work was originally displayed, on high and often slender plinths. They also show us their fragility, first noted by gallerist Giuseppe Sprovieri in 1913⁹. A photograph from that year shows a repair to the figure's back leg.

² See especially *Fusion of a Head and a Window and Head + House + Light*.

³ See Giovanna Ginex, "Snapshots from the Studio of Umberto Boccioni", in the exhibition catalogue edited by Laura Mattioli Rossi and Emily Braun, *Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece and the Avant-Garde in Milan and Paris*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2004, pp. 63-81.

⁴ On the fate of the sculptures, see the accompanying timeline. On the use of color in Boccioni's sculpture, see David Mather's research project *The Wild Joy of Color: Boccioni and the European Avant Garde*, as a Post-Doctoral Scholar, at the Getty Research Institute, Los Angeles, Academic Year 2012/2013.

⁵ This may have been due to the fact that he was dealing, in these cases, with much larger pieces. The other striding figure sculptures are named *Synthesis of Human Dynamism*, *Spiral Expansion of Muscles in Movement* and *Muscles in Speed*. *Human Forms in Movement* was an additional striding figure first exhibited in Rome in 1913.

⁶ The Florence Esposizione di Scultura Futurista, at Galleria Gonnelli, ran from March to April 1914; the London Exhibition of the Works of the Italian Futurist Painters and Sculptors, at the Doré Gallery, was on April 26. Even if the exhibition dates did not overlap, there would not have been time enough to transport the four sculptures which are claimed to have appeared in both shows.

⁷ Auguste Rodin, about whom Boccioni was less complimentary, also did this. On Rosso, see Harry Cooper and Sharon Hecker, *Medardo Rosso: Second Impressions* (exhibition catalogue), New Haven, Yale University Art Gallery, 2003. See also Gloria Moure (ed.), *Medardo Rosso* (exhibition catalogue), Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1996.

⁸ See Giovanna Ginex, "L'Artista Narciso: Boccioni, Picasso e la Fotografia", *L'Uomo Nero. Materiali per la Storia delle Arti della Modernità*, Università degli Studi di Milano, n. 2, pp. 79-99, 2004.

⁹ Letter from Sprovieri to Boccioni, dated November 26, 1913. Boccioni Papers, box 1, Getty Research Institute Special Collections. See also Federica Rovati (ed.), *Umberto Boccioni: Lettere Futuriste*, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2009, p. 269.

Fotografias de seu estúdio sugerem que ele usava argila para modelar formas que eram então moldadas em gesso por profissionais³. No caso de sua escultura natureza-morta *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*, ele fez duas versões, uma branca, com o subtítulo "através da forma", e uma em vermelho-chumbo, chamada "através da cor"⁴.

Não há evidências de que Boccioni tenha tomado essa abordagem plural com suas figuras caminhanter⁵, mas é questionável se o gesso de *Formas Únicas...* é um exemplar único. A obra é mencionada em catálogos de exposições em Florença e Londres com datas sobrepostas em abril de 1914⁶. Além disso, o escultor vivo favorito de Boccioni era Medardo Rosso, o qual experimentou com reproduções tanto em duas como em três dimensões, fazendo fotografia assim como fundições⁷. A despeito dos protestos de Boccioni contra a fotografia como meio artístico, ele explorou essas possibilidades para promover e disseminar sua reputação e obra, especialmente de escultura⁸.

Depois da morte de Boccioni, *Formas Únicas...* – e suas fotografias – foram usadas por F. T. Marinetti, o líder do movimento futurista, para preservar o legado do artista. As imagens nos mostram como o trabalho foi originalmente exibido, em pedestais altos e muitas vezes finos. Elas nos mostram também a sua fragilidade, notada primeiramente pelo galerista Giuseppe Sprovieri em 1913⁹. Uma fotografia daquele

³ Ver Giovanna Ginex, "Snapshots from the Studio of Umberto Boccioni", em Laura Mattioli Rossi e Emily Braun (orgs.), *Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece and the Avant-Garde in Milan and Paris*, Catálogo da exposição, Nova York, Guggenheim Museum Publications, 2004, pp. 63-81.

⁴ Para o destino das esculturas, ver a linha do tempo neste volume. Para o uso da cor na escultura de Boccioni, ver a pesquisa de David Mather *The Wild Joy of Color: Boccioni and the European Avant Garde*, como pós-doutorando, no Getty Research Institute, em Los Angeles, ano acadêmico 2012/2013.

⁵ Isso pode ter ocorrido pelo fato de que ele estava lidando, nesses casos, com peças muito maiores. As outras figuras caminhanter são chamadas *Síntese do Dinamismo Humano*, *Expansão Espiral dos Músculos em Movimento* e *Músculos Movendo-se Rapidamente*. *Formas Humanas em Movimento* foi uma figura caminhanter adicional exibida pela primeira vez em Roma, em 1913.

⁶ A florentina Esposizione di Scultura Futurista, na Galleria Gonnelli, ocorreu de março a abril de 1914; a londrina Exhibition of the Works of the Italian Futurist Painters and Sculptors, na Doré Gallery, em 26 de abril. Mesmo que as datas das exposições não se sobreponham, não haveria tempo para transportar as quatro esculturas que se afirma terem aparecido em ambas as exposições.

⁷ Auguste Rodin, sobre quem Boccioni era menos lisonjeiro, também trabalhou assim. Sobre Rosso, ver Harry Cooper e Sharon Hecker, *Medardo Rosso: Second Impressions* (catálogo de exposição). New Haven, Yale University Art Gallery, 2003. Ver também o catálogo da exposição *Medardo Rosso*, editado por Gloria Moure, Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1996.

⁸ Ver Giovanna Ginex, "L'Artista Narciso: Boccioni, Picasso e la Fotografia", *L'Uomo Nero. Materiali per la Storia delle Arti della Modernità*, Università degli Studi di Milano, n. 2, pp. 79-99, 2004.

⁹ Carta de Sprovieri para Boccioni, datada de 26 de novembro de 1913. Boccioni Papers, box 1, Getty Research Institute Special Collections. Ver também Federica Rovati (org.), *Umberto Boccioni: Lettere Futuriste*, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2009, p. 269.

X-Ray imaging (a technology that fascinated the futurists), undertaken in 2016, has shown this repair to be present in the MAC USP plaster, confirming it as the object Boccioni had exhibited.

The status of *Unique Forms...* as Boccioni's sculptural masterpiece was secured by the destruction of most of his sculptural oeuvre in 1927¹⁰. The plaster *Unique Forms...* was protected as it was a part of Marquise Luisa Casati Stampa's collection¹¹. It was likely acquired by Marinetti in 1933, during the preparations for a commemorative Boccioni exhibition in Milan, for which he commissioned a metal cast¹². From this point on, that first cast in brass (acquired in 1934 by the city of Milan), and soon a multiplicity of metal casts, came to replace the plaster in the public eye.

The Milan cast of *Unique Forms...* was included in the seminal exhibition "Cubism and Abstract Art" at New York's Museum of Modern Art in 1936¹³. When the cast arrived, it was seized by US Customs alongside many other modernist bronze sculptures, in a dispute which saw the work widely reproduced in the press¹⁴. Twelve years later, the museum acquired the highly polished version Marinetti had also commissioned, which has become widely reproduced. Gallerist and collector Sidney Janis unsuccessfully tried to buy and borrow the plaster and a bronze in the 1950s¹⁵. American audiences were assured of ample exposure to a bronze *Unique Forms...* from 1956, when the collectors Harry and Lydia Winston acquired their cast, which they generously lent to exhibitions across the United States and donated to the Metropolitan Museum of Art, New York, in 1989¹⁶.

¹⁰ See accompanying timeline.

¹¹ Casati was a celebrated aristocrat who befriended Marinetti around 1905. See Gioia Mori (ed.), *La Divina Marchesa: Arte e Vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli Anni Folli* (exhibition catalogue), Milan, Il Sole 24 Ore, 2014.

¹² The Mostra Retrospettiva di Boccioni at the Castello Sforzesco did not have a catalogue, but the bronze can be seen in photographs and is referred to in documentation regarding the acquisition in the Archivio Civico Storico, Milan.

¹³ See "Cubism and Abstract Art", MoMA, [n.d.], on the exhibition in New York, from March 2 to April 19, 1936. Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748?locale=pt>.

¹⁴ See Rosalind McKeever, "Sopravvivenza e Fortuna delle Sculture di Boccioni negli Stati Uniti", in Francesca Rossi (ed.), *Umberto Boccioni: Genio e Memoria* (exhibition catalogue), Milan, Mondadori, 2016, pp. 186-189.

¹⁵ See exhibition catalogue *Futurism [Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini]*, New York, Sydney Janis Gallery, from March 22 to May 1, 1954. See also Rosalind McKeever, "Benedetta Marinetti and the Postwar Market for Umberto Boccioni's Sculptures", *Getty Research Journal*, n. 9, pp. 111-126, 2017.

¹⁶ See Rosalind McKeever, *op. cit.*, 2016.

ano nos mostra um reparo na perna esquerda da figura. A imagem de raio X (uma tecnologia que fascinava os futuristas), tirada em 2016, mostrou esse reparo ainda presente no gesso do MAC USP, confirmando-o como o objeto que Boccioni expôs.

O estatuto de *Formas Únicas...* como a obra-prima da escultura de Boccioni foi assegurado pela destruição de boa parte de sua obra escultórica em 1927¹⁰. O gesso *Formas Únicas...* foi protegido, uma vez que estava na coleção da marquesa Luisa Casati Stampa¹¹. Ele foi possivelmente adquirido por Marinetti em 1933, quando este preparava uma exposição comemorativa de Boccioni em Milão, para a qual encomendou uma fundição em metal¹². Desse ponto em diante, essa primeira fundição em metal (adquirida em 1934 pela cidade de Milão) e logo a multiplicidade de fundições em metal acabaram por substituir o gesso aos olhos do público.

A fundição milanese de *Formas Únicas...* foi incluída na exposição seminal *Cubism and Abstract Art*, no MoMA de Nova York, em 1936¹³. Quando a fundição chegou, ela foi confiscada pela alfândega dos Estados Unidos junto com outras esculturas modernistas em bronze, em uma disputa que a fez ser amplamente reproduzida na imprensa¹⁴. Doze anos depois, o museu adquiriu a versão muito polida que Marinetti também havia encomendado, a qual se tornou extensamente reproduzida. O galerista e colecionador Sidney Janis tentou sem sucesso comprar e emprestar o gesso e um bronze nos anos de 1950¹⁵. Ao público americano foi garantida a plena exposição do bronze de *Formas Únicas...* desde 1956, quando os colecionadores Harry e Lydia Winston compraram sua fundição em bronze, a qual generosamente emprestaram para exposições por todo os Estados Unidos e doaram ao Metropolitan, de Nova York, em 1989¹⁶.

¹⁰ Ver linha do tempo neste volume.

¹¹ Casati ganhou fama como a aristocrata que se tornou amiga de Marinetti por volta de 1905. Ver Gioia Mori (org.), *La Divina Marchesa: Arte e Vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli Anni Folli*, Milão, Il Sole 24 Ore, 2014 (catálogo da exposição).

¹² A Mostra Retrospettiva di Boccioni, no Castello Sforzesco, não teve um catálogo, mas o bronze pode ser visto em fotografias e é referenciado em documentação sobre a aquisição no Archivio Civico Storico, em Milão.

¹³ Ver MoMA, "Cubism and Abstract Art", [s.d.], sobre a exposição ocorrida em Nova York, de 2 de março a 19 de abril de 1936. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748?locale=pt>. Acesso em: 21 jun. 2020.

¹⁴ Ver Rosalind McKeever, "Sopravvivenza e Fortuna delle Sculture di Boccioni negli Stati Uniti", em Francesca Rossi (org.), *Umberto Boccioni: Genio e Memoria* (catálogo da exposição), Milão, Mondadori, 2016, pp. 186-189.

¹⁵ Ver catálogo da exposição *Futurism [Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini]*, Nova York, Sidney Janis Gallery, 22 de março a 1º de maio, 1954. Ver também Rosalind McKeever, "Benedetta Marinetti and the Postwar Market for Umberto Boccioni's Sculptures", *Getty Research Journal*, n. 9, pp. 111-126, 2017.

¹⁶ Ver Rosalind McKeever, *op. cit.*, 2016.

In Brazil, despite the *Unique Forms...* plaster being acquired by MAM São Paulo's chairman, Francisco Matarazzo Sobrinho, in 1952, it was the Milan cast that was first shown in the country, on display for the special room dedicated to futurism that the Italian delegation organized for II Bienal de São Paulo, in 1953¹⁷. Matarazzo had difficulty shipping the plaster, alongside a dozen other works bought at Biennale di Venezia the year before, but there seems to have been no effort on the side of Italian representatives to make the plaster available in Brazil for the occasion¹⁸. The Brazilian audience first laid eyes on the plaster of *Unique Forms...* at V Bienal de São Paulo, in 1959¹⁹. Since that date, it has only left the city to travel to a major futurism exhibition in Venice in 1986²⁰.

Nonetheless, the Brazilian artistic milieu has been very quiet about the presence of Boccioni sculptures, with no exhibition focusing on it, nor a study, until 2012. Futurism is well-known in the Americas, and Boccioni is remembered in this context, but this legacy relies on Marinetti, who might have overshadowed him for the Brazilian audience²¹. The futurist poet, founder of the movement, was certainly a celebrity in the country, which he had visited twice in his lifetime²². Finally, and as Annateresa Fabris remarked on her original research on the reception of futurism in Brazil, artists, critics and writers tended to be skeptical of the way futurist artists dealt with painting and sculpture, and would instead have borrowed much more from the rhetoric of the movement than its aesthetic experimentation. Only very recently, Boccioni has been the object of other artists' proposals in Brazil. But, even in these cases, where *Unique Forms of Continuity in Space* was taken as the main reference of Boccioni's output as an artist, Brazilian artists seemed less interested in his notions of sculpture, form and movement, and seemed to make use of the work as a pure symbolic image of futurism²³.

17 See *Artistas Italianos de Hoje* exhibition catalogue of the II Bienal de São Paulo, 1953, Historic Archive Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

18 See Matarazzo's correspondence with his lawyer, Renato Pacileo, between 1952 and 1957, on the issue of shipping these works to Brazil. Fond Francisco Matarazzo Sobrinho, Historic Archive Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

19 As per the photograph found in the MAM Fond, Historical Archives MAC USP. See the accompanying timeline.

20 Following that loan, the MAC USP Board has determined a moratorium on the sculpture. For the 1986 exhibition, see Pontus Hultén, *Futurismo & Futurismi* (exhibition catalogue), Milan, Bompiani, 1986. Exhibition held at Palazzo Grassi, Venice, May, 1986.

21 See Mario Sartor's essay in this volume. About Brazil, see Annateresa Fabris, *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*, São Paulo, Edusp, 1995.

22 See Annateresa Fabris's essay in this volume on the first trip Marinetti made to Brazil.

23 See the works by São Paulo young artists Deyson Gilbert and João Loureiro. Gilbert (born in 1985) presented a video for the 33rd Panorama of Brazilian Art, in 2013, where he reconstructed Boccioni's tragic death to allude to the loss of *Unique Forms of Continuity in Space* by the São Paulo Museum of

No caso do Brasil, a despeito do gesso *Formas Únicas...* ter sido adquirido pelo presidente do MAM de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1952, a fundição milanese foi a primeira a ser exposta no país, exibida na sala especial dedicada ao futurismo que a delegação italiana organizou para a II Bienal de São Paulo, em 1953¹⁷. Matarazzo teve dificuldades em expedir o gesso, juntamente com uma dúzia de outros trabalhos comprados na Bienal de Veneza no ano anterior, mas parece não ter havido nenhum esforço do lado dos representantes italianos para que o gesso estivesse no Brasil para a ocasião¹⁸. O público brasileiro viu o gesso de *Formas Únicas...* pela primeira vez na V Bienal de São Paulo, em 1959¹⁹. Depois disso, o gesso deixou a cidade apenas para viajar para uma grande exposição sobre o futurismo em Veneza, em 1986²⁰.

Entretanto, o ambiente artístico brasileiro foi sempre muito silencioso a respeito da presença das esculturas de Boccioni, sem nenhuma exposição ou estudo sobre elas até 2012. O futurismo é bem conhecido nas Américas, e Boccioni é lembrado nesse contexto, mas seu legado depende de Marinetti, que talvez o tenha obscurecido para o público brasileiro²¹. O poeta futurista, fundador do movimento, foi certamente uma celebridade no país, que ele visitou duas vezes em sua vida²². Finalmente, e como Annateresa Fabris observou em sua pesquisa original sobre a recepção do futurismo no Brasil, artistas, críticos e escritores tendiam a ser céticos quanto ao modo como os artistas futuristas lidavam com a pintura e escultura, e teriam se apropriado muito mais da retórica do movimento do que de sua experimentação estética. Apenas muito recentemente, Boccioni tem sido objeto para as propostas de outros artistas no país. Mesmo nesses casos em que *Formas Únicas...* foi tomada como a principal referência da produção de Boccioni como artista, os brasileiros parecem ter se interessado menos por suas noções de escultura, forma e movimento, e ter feito uso do trabalho como pura imagem simbólica do futurismo²³.

17 Ver catálogo da exposição *Artistas Italianos de Hoje* para a II Bienal de São Paulo, 1953, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

18 Ver a correspondência de Matarazzo com seu advogado, Renato Pacileo, entre 1952 e 1957, sobre a questão do envio ao Brasil dessas obras. Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

19 Conforme fotografia encontrada no fundo MAM São Paulo, Arquivo Histórico MAC USP. Ver linha do tempo neste volume.

20 Após esse empréstimo, o Conselho do MAC USP determinou uma moratória sobre a escultura. Para a exposição de 1986, ver Pontus Hultén, *Futurismo & Futurismi*, Milão, Bompiani, 1986 (catálogo da exposição, realizada no Palazzo Grassi, em Veneza, em maio de 1986).

21 Ver o texto de Mario Sartor neste livro. No caso do Brasil, ver Annateresa Fabris, *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*, São Paulo, Edusp, 1995.

22 Ver o texto de Annateresa Fabris neste volume, sobre a primeira viagem de Marinetti ao Brasil.

23 Ver as obras dos jovens artistas paulistas Deyson Gilbert e João Loureiro. Gilbert, nascido em 1985, apresentou um vídeo para o 33º Panorama da Arte Brasileira, em 2013, em que

Although the metal casts of *Unique Forms...* were made in the spirit of preserving and disseminating Boccioni's legacy, repeated castings have taken their toll on the plaster original, especially its color, which is no longer the bright white seen in early photographs. As evident in the UV imaging undertaken in 2012, there are different layers of paint and varnish used in the casting process, which were present in 1986 when its condition was recorded after the loan to Venice²⁴.

As outlined in the accompanying timeline, five different foundries took moulds of the plaster, producing seven casts. On the first occasion, in 1933-1934, the plaster may have left the Chiurazzi Foundry to be exhibited at Prima Mostra Nazionale d'Arte Futurista between the first (Milan) and second (MoMA) casting. In 1950, Giovanni & Angelo Nicci Foundry had to visit the home of Benedetta, Marinetti's widow, to make the mould, due to the plaster's fragility. In Brazil, it was sent to two different foundries in São Paulo, in 1960 and in 1971; the first cast entered the MAC USP collection, and the second went to the Tate in London²⁵. While archival documents often record these details, the circumstances of one cast – formerly in the Mattioli collection – remain unclear. It was possibly made in Milan in the 1930s or 1950s.

Establishing that the plaster at MAC USP is Boccioni's original, and which metal casts were made from the plaster, is a complex task. 3D scanning the plaster and the MAC USP, Milan and Metropolitan Museum casts has confirmed that this is

Modern Art (MAM), while using the title of Boccioni's sculpture for his video. The title was also used for the Panorama itself, a choice made by its curator, Lisette Lagnado, to discuss the issue of MAM never having had a venue. See Lisette Lagnado and Ana Maria Maia (eds.), *P33: Formas Únicas da Continuidade no Espaço: Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. As per João Loureiro (born in 1972), he refers to another episode of *Unique Forms...*, i.e., the exchange between MAC USP and Tate Gallery, so that the former would acquire a Henry Moore sculpture, and the latter a bronze cast of Boccioni's walking figure. *Assisted Reproduction* (2018), presented in the artist's solo show at Galeria Jaqueline Martins in São Paulo, was a complex intervention/installation, where the figures conceived by Henry Moore and Boccioni were taken respectively as female and male figures, to speak of places of power, and the polemical relationship between futurism (as an avant-garde, i.e., progressive movement) and fascism. To display Boccioni's work in the gallery, covered with dead flies, Loureiro reproduced *Unique Forms...* in its original scale in styrofoam – a very fragile and ephemeral material.

²⁴ See Conservation Report dated March 20, 1986, prepared by conservator Anne Marie Thomas. In the report, Thomas suggested that the latex paint had been applied by sculptor, acting as a conservator, Vittorio Sinigaglia, in 1971, when the piece was damaged inside MAC USP's storage room. She also mentions other damages that she attributes to the plaster handling before it came to Brazil.

²⁵ See the correspondence between Walter Zanini (director, MAC USP) and Ronald Alley (keeper of the Modern Collection, Tate), between 1968 and 1972. Boccioni folder, Registrar's Section, MAC USP and Tate Archive tg4/2/103/1.

Embora as fundições em metal de *Formas Únicas...* tenham sido feitas no espírito de preservação e disseminação do legado de Boccioni, as constantes fundições deixaram suas marcas no gesso original, especialmente em sua cor, a qual não é mais o reluzente branco visto nas fotografias antigas. Como evidenciado pela imagem UV tirada em 2012, existem diferentes camadas de pintura e verniz usados no processo de fundição, que estavam presentes em 1986, de acordo com o laudo técnico de conservação para o empréstimo de Veneza²⁴.

Como descrito pela linha do tempo neste volume, cinco diferentes processos de fundição foram feitos a partir do gesso, produzindo sete tiragens em metal. Na primeira ocasião, em 1933-1934, o gesso pode ter deixado a Fundição Chiurazzi para ser exposto na Prima Mostra Nazionale d'Arte Futurista entre a primeira (Milão) e a segunda (MoMA) fundição. Em 1950, a Fundição Giovanni & Angelo Nicci teve de visitar a casa de Benedetta Cappa Marinetti, a viúva de Marinetti, para fazer o molde, devido à fragilidade do gesso. No Brasil, ele foi enviado a duas fundições diferentes em São Paulo, em 1960 e em 1971, a primeira fundição entrando para a coleção do MAC USP e a segunda indo para a Tate em Londres²⁵. Enquanto documentos arquivísticos registram esses detalhes, as circunstâncias de uma fundição – aquela anteriormente na coleção Mattioli – permanecem pouco claras. Ela foi possivelmente feita em Milão nos anos de 1930 ou nos anos de 1950.

reconstruiu a trágica morte de Boccioni para aludir à perda de *Formas Únicas da Continuidade no Espaço* pelo MAM, enquanto usava o título da escultura de Boccioni para o seu vídeo. O título também foi usado para o próprio Panorama, uma escolha da curadora Lisette Lagnado para falar sobre a questão do MAM nunca ter tido um local. Ver Lisette Lagnado e Ana Maria Maia (orgs.), *P33: Formas Únicas da Continuidade no Espaço: Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. João Loureiro, nascido em 1972, se refere a outro episódio de *Formas Únicas...*: o intercâmbio entre o MAC USP e a Tate Gallery, para que o primeiro adquirisse uma escultura de Henry Moore e a segunda um bronze da figura caminante de Boccioni. *Reprodução Assistida* (2018), apresentada na exposição individual do artista na Galeria Jaqueline Martins, em São Paulo, foi uma complexa intervenção/installação, em que os objetos concebidos por Henry Moore e Boccioni foram tomados respectivamente como figuras feminina e masculina, para falar de lugares de poder e da relação polêmica entre o futurismo (como uma vanguarda, ou seja, um movimento progressista) e o fascismo. Para exibir o trabalho de Boccioni na galeria, coberto de moscas mortas, Loureiro reproduziu *Formas Únicas...* em sua escala original em isopor – um material muito frágil e efêmero.

²⁴ Ver o Relatório de Conservação, datado de 20 de março de 1986, preparado pela conservadora Anne Marie Thomas. No relatório, Thomas sugeriu que a tinta látex tenha sido aplicada pelo escultor Vittorio Sinigaglia, então atuando como conservador, em 1971, quando a peça foi danificada dentro da reserva técnica do MAC USP. Thomas também menciona outros danos que ela atribui ao manuseio do gesso antes de vir para o Brasil.

²⁵ Ver a correspondência entre Walter Zanini, diretor do MAC USP, e Ronald Alley, guardião da coleção moderna, Tate, entre 1968 e 1972. Pasta Boccioni, Seção de Catalogação, MAC USP e Tate Archive tg4/2/103/1.

the case for these objects²⁶, but it has also highlighted that each reproduction has slight differences in form, as well as color and surface differences obvious to the naked eye. The same 3D scanning technology offers new possibilities for reproducing sculpture, which has been exploited by contemporary artists with an interest in Boccioni²⁷.

Even though Boccioni was part of an artistic movement that welcomed its own destruction by younger generations, photographs of him posing with his sculptures and plaster cast-makers emphasize that he was fully aware of the reproducibility of sculpture, and may have recognised the potential of *Unique Forms...* for determining his own artistic continuity.

Despite the international notoriety of *Unique Forms...*, establishing the facts previously summarized, and the timeline presented in this volume, is the result of considerable research by ourselves and a wider community of scholars, both past and present. On the occasion of Boccioni: Continuity in Space exhibition, we invited a group of researchers to examine our findings and present their own perspectives on *Unique Forms...* The following essays document those stimulating discussions.

We start with an essay on the results of MAC USP's own research project on sculpture, a collaboration between Ana Magalhães, curator of the Museum (2018-2020), and Márcia Rizzutto, from University of São Paulo's Physics Institute. They provide a full technical report on the analyses undertaken with both plaster and bronze of *Unique Forms of Continuity in Space* at MAC USP. This critical essay confirms that the MAC USP plaster is indeed the work exhibited by Boccioni in 1913, and brings to light new evidence on the material history of the plaster. For this study, the authors compared technical-scientific analyses with documentation in three different institutions (in Brazil and abroad), in addition to carefully studying photographs taken of the work along its history.

26 For a more detailed analysis of the 3D-scanning process, see Ana Magalhães and Marcelo Zuffo, "Aquisição e Avaliação 3D da Escultura *Formas Únicas da Continuidade no Espaço* de Umberto Boccioni", *Revista USP*, São Paulo, n. 110, pp. 86-103, Jul.-Set. 2016.

27 For example, Barry x Ball's *Perfect Forms* (2010-2016), a 3D printed version. See http://www.barryxball.com/works_cat.php?cat=1&work=224.

Estabelecer que o gesso do MAC USP é o original de Boccioni, e quais tiragens em bronze foram feitas a partir dele, é uma tarefa complexa. A digitalização em 3D do gesso, das fundições do MAC USP, de Milão e do Met confirmaram que esse é o caso para esses objetos²⁶, mas também destacou que cada reprodução tem pequenas diferenças em forma, assim como na cor e superfícies, óbvias a olho nu. A mesma tecnologia de digitalização 3D oferece novas possibilidades para a reprodução da escultura, que tem sido explorada por artistas contemporâneos com interesse em Boccioni²⁷.

Embora Boccioni tenha se aliado a um movimento artístico que acolhia sua própria destruição pelas gerações mais jovens, as fotografias dele posando com suas esculturas e moldes de gesso enfatizam que ele estava plenamente ciente da reprodutibilidade da escultura, e que pode ter reconhecido o potencial de *Formas Únicas...* para fixar sua própria continuidade artística.

A despeito da notoriedade internacional de *Formas Únicas...*, estabelecer os fatos resumidos anteriormente, e a linha do tempo presente nesse volume, é o resultado de consideráveis pesquisas nossas e de uma vasta comunidade de estudiosos, tanto no passado como no presente. Na ocasião da exposição Boccioni: Continuidade no Espaço, convidamos um grupo de pesquisadores para examinar nossas descobertas e apresentar suas próprias perspectivas sobre *Formas Únicas...* Os textos que seguem documentam essas estimulantes discussões.

Começamos com um texto sobre os resultados do projeto do MAC USP acerca da escultura, uma colaboração entre Ana Magalhães, curadora do museu (2018-2020), e Márcia Rizzutto, do Instituto de Física da Universidade de São Paulo. Elas apresentam um relatório técnico completo, com análises obtidas tanto com o gesso quanto com o bronze de *Formas Únicas...*, no MAC USP. Esse texto fundamental confirma que o gesso do MAC USP é a obra exposta por Boccioni em 1913, além de trazer à luz novas evidências para a história material do gesso. Para esse

26 Para uma análise mais detalhada do processo de digitalização em 3D, ver Ana Magalhães e Marcelo Zuffo, "Aquisição e Avaliação 3D da Escultura *Formas Únicas da Continuidade no Espaço* de Umberto Boccioni", *Revista USP*, São Paulo, n. 110, pp. 86-103, jul.-set. 2016.

27 Por exemplo, *Formas Perfeitas*, de Barry x Ball (2010-2016), uma versão impressa em 3D. Ver http://www.barryxball.com/works_cat.php?cat=1&work=224.

In order to better understand the artist behind the sculpture, Vanessa Bortulucce looks at Boccioni's diaries, written in 1907 and 1915. Currently housed in the Getty Research Institute, the diaries were first translated into Portuguese by Bortulucce in 2016. This essay reflects briefly on the process of organizing and translating the texts, before focusing on their relevance for *Unique Forms...* Bortulucce argues that the diaries, written before and after his allegiance to futurism in 1910 and the creation of his sculptures of 1913, underline a personal and artistic continuity, and suggest that the kernel of *Unique Forms...* was conceived many years before its execution.

Maria Elena Versari's contribution continues this textual approach by interrogating the very title of *Unique Forms...* Versari highlights that "Unique" erroneously implies a singular rather than unified approach to form. Boccioni's knowledge of philosophical, scientific and artistic debates around vision and the perception of space is key to his evolving aesthetic. Analysing newly-discovered documents in the Getty Research Institute, written by Boccioni in the period he made *Unique Forms...*, this essay re-situates this work's search for dynamism in the context of the artist's developing understanding of Henri Bergson, awareness of ideas about force fields, and reactions to critiques of futurist painting.

We are invited to examine *Unique Forms...* afresh on a formal level by David Mather. His essay presents a new vision of this sculpture's expansive visual movement, extending from microscopic to macroscopic frames of reference, and including a curious interest in the immobile qualities of architecture. It replaces the established narrative of *Unique Forms...* as human-machine fusion (in part a result of the ubiquity of posthumous metal casts), with a powerful image of collective, urban agency.

The posthumous casts of *Unique Forms...* are the focus of Rosalind McKeever's essay, which uses technical and archival research regarding the bronzes as tools to uncover new information about the plaster. This reveals the interlinked histories of the plaster and posthumous casts, addresses Boccioni's own attitude to reproduction and explains how *Unique Forms...* became so internationally recognised.

The case of *Unique Forms...*'s fame in the United States is scrutinised and contextualised by Raffaele Bedarida. He considers how Boccioni went from a marginal figure to the centre of Italian modernism as conceived by the Museum of Modern Art in New York, through focus on three major MoMA exhibitions: Cubism and Abstract Art (1936), Twentieth-Century Italian Art (1949), and Futurism (1961).

estudo, as autoras compararam as análises técnico-científicas com a documentação de três diferentes instituições (no Brasil e no exterior), além do estudo cuidadoso de fotografias tiradas ao longo de sua história.

Com o intuito de entender melhor o artista por trás da escultura, Vanessa Bortulucce analisa os diários de Boccioni, escritos em 1907 e 1915. Hoje arquivados no Getty Research Institute, os diários foram traduzidos para o português pela autora, pela primeira vez, em 2016. Ela reflete brevemente sobre o processo de organização e tradução dos textos, antes de se concentrar na relevância deles para *Formas Únicas...* Bortulucce concorda que os diários, escritos pelo artista antes e depois de sua filiação ao futurismo em 1910 e da criação de suas esculturas de 1913, sublinham uma continuidade artística e profissional, e sugerem que o cerne de *Formas Únicas...* foi concebido muitos anos antes de sua execução.

A contribuição de Maria Elena Versari dá continuidade a essa abordagem textual, interrogando o próprio título *Formas Únicas...* Versari destaca que "única" implica, erroneamente, mais uma singularidade do que uma abordagem unificada da forma. O conhecimento de Boccioni de filosofia, ciências e debates artísticos em torno da visão e percepção do espaço é chave para sua estética crescente. Analisando documentos recém-descobertos no Getty Research Institute, escritos por Boccioni no período em que ele fez *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*, esse texto realoca a busca dessa obra por dinamismo no contexto do desenvolvimento da compreensão do artista a respeito de Henri Bergson, do conhecimento de ideias sobre os campos de força, e reações críticas à pintura futurista.

Somos convidados a examinar formalmente *Formas Únicas...* de um modo novo por David Mather. Esse texto apresenta uma nova visão do movimento visual expansivo dessa escultura, estendendo os quadros de referência do microscópico ao macroscópico, e incluindo um curioso interesse nas qualidades imóveis da arquitetura. Isso substitui a narrativa estabelecida de *Formas Únicas...* como uma fusão homem-máquina (em parte um resultado da ubiquidade das fundições póstumas) por uma poderosa imagem de atividade urbana, coletiva.

As fundições póstumas de *Formas Únicas...* são o foco do texto de Rosalind McKeever, que usa pesquisa técnica e arquivística a respeito dos bronzes como uma ferramenta para descobrir novas informações sobre o gesso. O texto revela as histórias interligadas do gesso e fundições póstumas, aponta a própria atitude de Boccioni quanto à reprodução e explica como *Formas Únicas...* se tornou tão reconhecida internacionalmente.

Bedarida provides historical and political context for Alfred H. Barr's changing position and, using newly-available archival documents, foregrounds the role of Margaret Scolari Barr in *Unique Forms...*' canonization.

The final two essays take us back to Latin America, to contextualise the reception of Italian futurism, and thus *Unique Forms...* in Brazil. Mario Sartor analyses how Italian futurism reformulated itself in Latin America, losing its ideological weight whenever necessary to present itself as a movement of rupture and an innovative artistic proposal. Its rupture with tradition enabled the birth of a new approach to the classical canon, more specific to Latin-American cultures, which would go on to influence the reception of *Unique Forms...* in Brazil.

Annateresa Fabris addresses F. T. and Benedetta Marinetti's visit to Brazil and Argentina in 1926, seven years before F. T. Marinetti commissioned the first metal cast of *Unique Forms...* and twenty-six years before Benedetta Marinetti sold Francisco Matarazzo Sobrinho the plaster. The futurist founder's behaviour and reception was remarkably different in the two South-American countries. Drawing on recently discovered publications, this essay shows how he was ignored by São Paulo modernists, yet received with great sympathy by the group of artists around *Martín Fierro* magazine, despite differences in aesthetic and ideological views.

As an appendix to this volume, we publish the first essay which started to evaluate the relevance of the plaster of *Unique Forms...* material and provenance history: Zeno Birolli and Marina Pugliese played a key role in reassessing Boccioni's sculpture from this viewpoint, after the first visit Birolli paid to MAC USP in 2009.

The range of approaches presented in this volume echoes the complexity of *Unique Forms...* not only as a sculpture with a subtly shifting form, which seems to undulate as the viewer moves around it, but as an object which has survived both physical and ideological hazards over the past century. In re-establishing some of the missing pieces of its history in this volume, we hope to encourage new perspectives on the piece, which secure its ongoing continuity in space.

A fama de *Formas Únicas...* nos Estados Unidos é escrutinada e contextualizada por Raffaele Bedarida. Ele define como Boccioni foi de uma figura marginal para o centro do modernismo italiano tal como concebido pelo MoMA de Nova York, focando em três grandes exposições do museu: *Cubism and Abstract Art* (1936), *Twentieth-Century Italian Art* (1949) e *Futurism* (1961). Bedarida apresenta um contexto político e histórico para a mudança de posição de Alfred H. Barr e, usando documentos arquivísticos recém-disponibilizados, evidencia o papel de Margaret Scolari Barr na canonização de *Formas Únicas...*

Os dois textos finais nos levam de volta para a América Latina, para contextualizar a recepção do futurismo italiano e, consequentemente, de *Formas Únicas...* no Brasil. Mario Sartor analisa como o futurismo italiano se autorreformulou na América Latina, perdendo seu peso ideológico sempre que necessário para apresentar-se como um movimento de ruptura e como uma proposta de inovação artística. A quebra com a tradição que o movimento provocou permitiu o nascimento de uma nova abordagem para o cânone clássico, mais específico para as culturas da América Latina, que influenciaria a recepção de *Formas Únicas...* no Brasil.

Annateresa Fabris aborda a visita de F. T. e Benedetta Cappa Marinetti ao Brasil e à Argentina em 1926, sete anos antes da primeira comissão de F. T. Marinetti para a primeira fundição de *Formas Únicas...* e 26 anos antes de Benedetta vender o gesso para Francisco Matarazzo Sobrinho. O comportamento e a recepção ao fundador do futurismo foi marcadamente diferente nos dois países sul-americanos. A partir de publicações recentemente descobertas, esse texto mostra como ele foi ignorado pelos modernistas em São Paulo, mas recebido com grande simpatia por um grupo de artistas em torno da revista *Martín Fierro*, a despeito das diferenças de visões estéticas e ideológicas.

Como apêndice a este volume, publicamos o primeiro texto a dar a devida relevância à história material e à procedência do gesso de *Formas Únicas...*: Zeno Birolli e Marina Pugliese tiveram papel fundamental na reavaliação da escultura de Boccioni a partir desse ponto de vista, depois da primeira visita que Birolli fez ao MAC USP em 2009.

O escopo de abordagens apresentado neste volume ecoa a complexidade de *Formas Únicas...* não apenas como escultura com uma forma sutilmente instável, que parece ondular à medida que o observador se move ao redor dela, mas também como um objeto que sobreviveu a perigos tanto físicos como ideológicos ao longo do século XX. Ao restabelecer neste volume algumas lacunas em sua história, esperamos encorajar novas perspectivas sobre a obra, o que assegura sua continuidade no espaço.