



A

La 28ª Bienal de São Paulo
sorprende con su afán
documentalista
The 28th São Paulo
Biennial surprises with its
documentary nature

Reflexionamos sobre el escándalo en torno
a la cúpula de Miquel Barceló en Ginebra
We analyse the scandal surrounding
Miquel Barceló's dome in Geneva

P

Aspectos de un fenómeno:
la Gran Guerra como contexto
de las primeras vanguardias
Aspects of a phenomenon:
the Great War as a context
for the first avant-gardes
Nos acercamos al arte
contemporáneo de Chile
We take a closer look at
Chilean contemporary art
Los juegos de Peter Kogler
Peter Kogler's games
Berlinde de Bruyckere, un teatro
siniestro plagado de monstruos
lentos de lirismo
Berlinde de Bruyckere, an uncanny
theatre inhabited by monsters
loaded with lyricism



I

Z



Durante buena parte del mes de noviembre, en España, el arte contemporáneo ha acaparado la atención informativa de los grandes medios, y, como es habitual, no precisamente para ensalzar sus excelencias, sino, por el contrario, para utilizarlo como elemento de escándalo.

...en página 7



Repasamos la actualidad internacional y recorreremos algunas de las citas expositivas más interesantes del momento. Informamos, entre otros temas, de la celebración de la primera biennial de Nueva Orleans, *Prospect 1. New Orleans*; del desarrollo de la primera edición del festival *MOVE* en La Coruña, del fallo de los Premios BMW de Pintura, de la exhibición de la Colección Helga de Alvear en Hamburgo, así como de la exposiciones *Hannah Collins. Historia en curso*, que se muestra en Artium; *René Magritte 1948. La Période vache*, en la Schirn Kunsthalle Frankfurt; la retrospectiva de Julio González que ofrece el MNAC, en Barcelona; y *Joan Miró: Painting and Antipainting*, que acoge el MOMA de Nueva York.

en página 18



ITALICS. ARTE ITALIANA FRA TRADIZIONE E RIVOLUZIONE Cuarenta años de arte, turbulencias y espíritu italiano. Esto es lo que pretende recoger la muestra *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008* (Itálicos. Arte italiano entre la tradición y la revolución, 1968-2008), que acoge el Palazzo Grassi en Venecia. La propuesta, concebida por Francesco Bonami, incluye una selección de las piezas más significativas del período en cuestión, pertenecientes todas ellas a la colección de François Pinault.

en página 26



¡1914! LA VANGUARDIA Y LA GRAN GUERRA En los periodos de grandes transiciones socio-culturales emergen, invariablemente, innumerables perplejidades y respuestas imprevisibles, desde un hondo

en página 29

JOVEN ARTE CHILENO YOUNG CHILEAN ART Efectivamente. Este es quizás innecesario nuevo artículo sobre la producción de unos jóvenes

en página 41



BERLINDE DE BRUYCKERE La tradición de la escultura figurativa no es un camino muy transitado en el arte contemporáneo, y es un campo que presenta resultados diversos a pesar de ser el cuerpo humano una fuente atemporal de arte y dilema. De las raíces de los escultores hiperrealistas de

en página 57



PETER KOGLER En dos ediciones sucesivas de Documenta, Peter Kogler (Innsbruck, 1959) cubrió el espacio expositivo con motivos digitales serigrafiados. Tanto la ornamentación formada por senderos de hormigas en los muros de la entrada del Museum Fredericarium en 1992 como la que consistía en tubos conectados en el Documenta Halle en 1997 delataban, a primera vista, una total ausencia de contenido. Extendiéndose por los muros y techos de aquellas enormes estancias,

en página 69



José Alberto López

director@revistalapiz.com

JEFE DE REDACCIÓN - EDITOR IN-CHIEF

Vivianne Loria

redaccion@revistalapiz.com

REDACCIÓN - EDITORIAL STAFF

Mónica Rebollar, Regaña Rodríguez

redaccion@revistalapiz.com

CORRESPONSALES - CORRESPONDENTS

Bruno LeMieux-Ruibal (Nueva York)

Adolfo Montejó Navas (Río de Janeiro), Laura Balkis y Jorge López Anaya

(Buenos Aires), Andrea Rodes (Pekín), Jaime Gilí (Londres), David Ulrichs (Berlín)

Pia Jardi (Viena), Manuel Ciraquí (París), Mariella Rossi (Milán), Rui Gonçalves (Lisboa)

Pol Capdevila (Barcelona), Galder Requena (País Vasco), José Manuel Álvarez Enjuto (Alicante)

Piedad Solans (Baleares), Mariano de Santa Ana (Canarias)

COLABORADORES - CONTRIBUTORS

Anna Adell, Joerg Bader, David Barro, Pilar Bonet,

Orlando Brito Jimeno, Anton Castro, Estrella de Diego,

Victor del Río, María José de los Santos Añón, Carolina F. Castillo, Anna Maria Guasch,

Lau Manonelles, Enric Mira, Inés Montero Arias, Gerardo Mosquera, Eduardo Pérez Soler,

Bernardo Pinto de Almeida, Juan Antonio Ramírez, Pilar Ribal, Josune Ruiz de Infante,

Juan José Santos, David G. Torres, Carlos Vidal

TRADUCTORES - TRANSLATORS

Laura F. Farball, Mario Merlino, Paloma Valenciano

DISEÑO Y MAQUETACIÓN - DESIGN AND LAYOUT

Hal For

EDITA - PUBLISHING COMPANY

Publicaciones de Estética y Pensamiento S.L.

Granva 10 28004 Madrid

Tel. 34 91 522 29 72 Fax 34 91 522 47 07

info@revistalapiz.com

ADMINISTRACIÓN - ADMINISTRATION

Mercedes Hernández Tel. 34 91 521 36 03 administracion@revistalapiz.com

PUBLICIDAD - ADVERTISING

Agustín de Saralegui Tel. 34 91 522 29 71 publicidad@revistalapiz.com

SUSCRIPCIONES - SUBSCRIPTIONS

Gonzalo García Tel. 34 902 195 267 Fax 34 915 224 707 suscripciones@revistalapiz.com

LAPZ Revista Internacional de Arte se publica todos los meses a excepción de agosto y septiembre

Tarifa de suscripción anual (10 números) Gastos de envío incluidos

Envío superficie España 80,10 € Europa 108,60 € América 124,50 €

Resto del mundo 124,50 €

Envío aéreo Europa 130 € América 156 € Resto del mundo 208 €

Número sueltos y atrasados. Disponibles mediante pedido a 8,90 € ejemplar

Gastos de envío no incluidos

LAPZ International Art Magazine is published monthly except July and August

Subscription rates (10 issues) Postal charges included

Surface mail Spain 80,10 € Europe 108,60 € América 124,50 €

Other countries 124,50 €

Air mail Europe 130 € América 156 € Other countries 208 €

Single copies and back issues:

Available prepaid at 8,90 € per copy Postal charges no included

DISTRIBUCIÓN - DISTRIBUTION

ESPAÑA: SCEL, Avda. Valdeparra, s/n. Pol. Ind. 28100 Alcobendas (Madrid)

ARGENTINA: Dalme Prometeo, Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires. info@prometeo-bros.com.ar

LIBRETA TÉCNICA CP67 - Florida 663 Local 18 1375 Buenos Aires BRASIL: Dipui Rua Mergenthaler, 232 2 Andar

Vila Leopoldina, 05311 - 030 São Paulo CHILE: Editorial Contrapunto - Avda. Elrodoro Yanez, 2541 Santiago

COLOMBIA: Siglo del Hombre Editores Ltda. Cra. 32, n.º 25-46-50 A.A. 24692 Santa Fe de Bogotá D.C.

gerenciassiglo@skynet.co ECUADOR: Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito GUATEMALA: Sophos

Av. Reforma, 13-89 Zona 10 El Portal Local 1. sophos@gold.guatemala.net MEXICO: Gandhi México

Miguel Ángel Quevedo, 114 Col. Chimalistac 01050 México D.F. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Cra. Pinacho Anusco, 227 14200 México DF, EE.UU. y CANADA: L.M.P.I. Canada 4001 Boul.

Robert Montreal, Quebec H2Z4H6 Canada PERU: La Casa Verde Pancho Fierro, 130,

San Isidro Lima, 27 VENEZUELA: Ediciones Trecho Maldonado, 1092 Libros de la Arena Benito Blanco 962

arecorres@adinet.com.uy VENEZUELA: Grupo Editorial Alfa - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias 1050 Caracas

Impreso en España. Dep. Legal M 39 711 1962 ISSN 0212-1700

Publicaciones de Estética y Pensamiento S.L. Todos los derechos reservados Madrid 2008

Esta publicación, como obra colectiva en los términos del artículo 8 de la Ley de Propiedad Intelectual, no puede, ni en todo,

ni en parte, ser distribuida, reproducida, comunicada públicamente, tratada o en general utilizada por cualquier sistema

soporte o medio técnico sin la autorización, previa y por escrito, del editor

En particular, Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L. a los efectos previstos en el art. 32.1 de LPI se opone

expresamente a que cualquiera de las páginas de la revista sea utilizada para la realización de resúmenes,

reseñas o revistas de prensa (press-clipping). Cualquier acto de explotación de las páginas de la revista precisará

de la oportuna autorización que, en este caso, será concedida por CEDRO mediante licencia

© de las reproducciones autorizadas. VCA Madrid 2008

Esta publicación es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE), del Centro Español de Derechos

Reprográficos (CEDRO), y de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRCI)



Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2008



28ª BIENAL DE SÃO PAULO
28ª SÃO PAULO BIENNALE
"Artist and curators should, as they have historically done, break models rather than stagnate within the confines of institutional/bienn

...en página 75

Ofrecemos la crítica de exposiciones internacionales que tienen lugar en ciudades como Nueva York, Berlín, Lisboa, París y Madrid, donde se puede contemplar la obra de los artistas Sandro Chia, Herbert Volkmann, Shahazia Sikander, Kehinde Wiley, Sophie Whettnal, Mark Handforth, Tessa Farmer, Frederic Arnal, Evaristo Bellotti, Jan Fabre y Luis Martínez del Río, así como la colectiva *Artistas de la Helsinki School*. *Aino Kannisto, Riitta Päivaläinen*.

...en página 80

TOM SACHS
En 1994, Tom Sachs (Nueva York, 1966) ideó su *Hello Kitty Nativity Scene* para el escaparate navideño de una tienda de Nueva York. En este belén, realizado a base de cinta aislante, Hello Kitty encarnaba al Niño Jesús, y otra, disfrazada de Madonna encarnaba a la

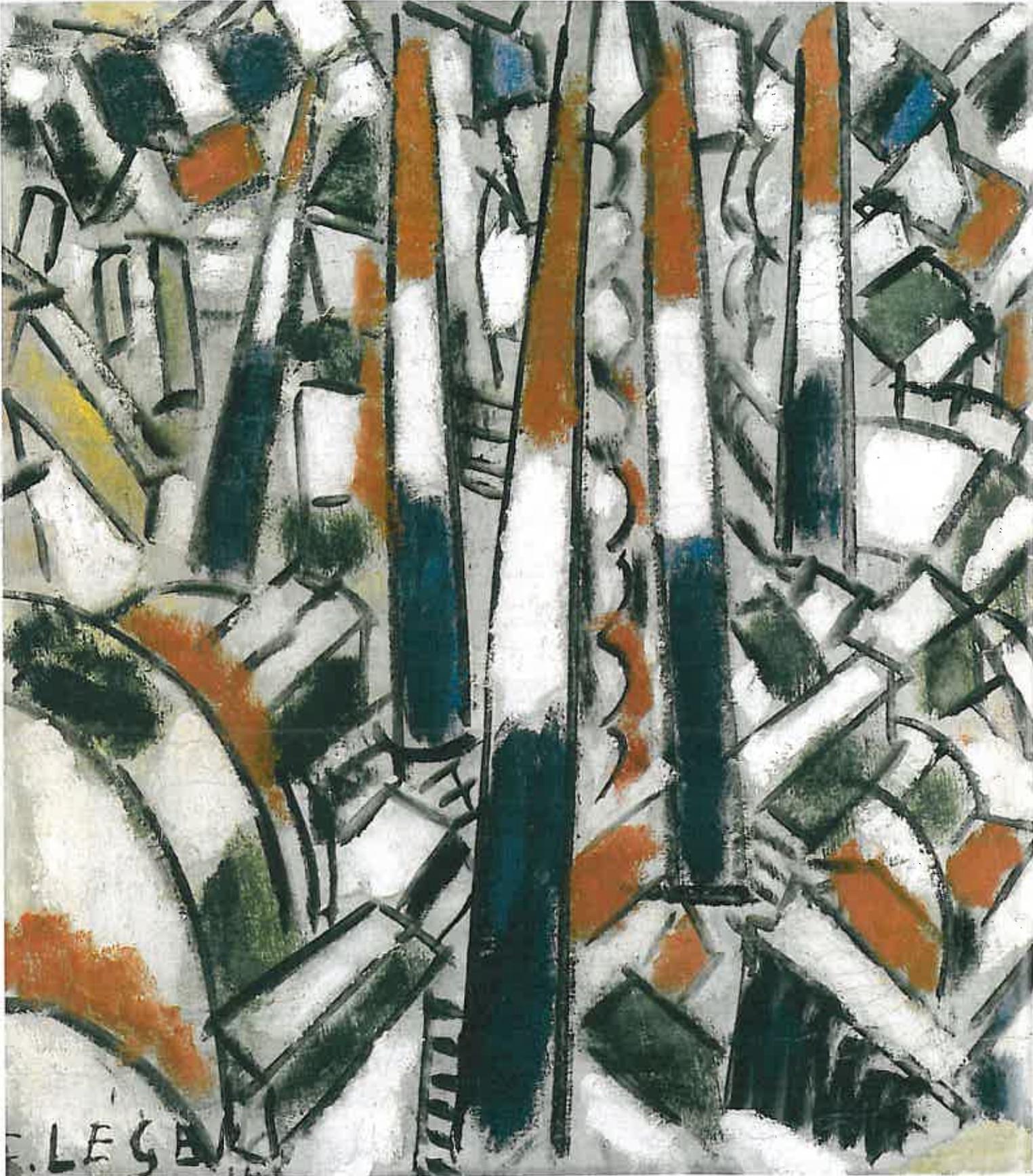
...en página 93



En la sección de Libros, incluimos las reseñas de títulos como *Cine de fotografías*, de Margarita Ledo Audió; *The Castle Collection*, editado por Skira; *Aficciones y fricciones en el planeta del arte*, firmado por Clavelinda Fuster; *The Upset*, editado por Gestalten; *Why photography matters as art as never before*, de Michael Fried; *Arte y hoy*, publicado por Phaidon; *The Third Hand. Collaborations in art from Conceptualism to Postmodernism*, de Charles Green; y *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, de Carlos Tejada.

...en página 94





Fernand Léger, "El 14 de julio". 1914, óleo sobre tela, 65,5 x 58,5 cm

A

El arte ante la Primera Guerra Mundial Art and World War I

CAROLINA F. CASTRILLO

En los períodos de grandes transiciones socio-culturales emergen, invariablemente, innumerables perplejidades y respuestas imprevisibles, desde un hondo sentimiento de desesperación al fervor más entusiasta. Las vanguardias europeas se enfrentaron al "Gran Conflicto", que conllevó el salto definitivo a la Modernidad. La exposición ;1914! *La vanguardia y la Gran Guerra*, se remonta a aquella época para hallar la esencia del malestar, la soledad y, al mismo tiempo, el empuje energético que dio paso a las manifestaciones culturales más rupturistas de principios del siglo xx.

Esta exposición es un nuevo proyecto conjunto del Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Caja Madrid y plantea una revisión del desarrollo del arte internacional entre los años 1912 y 1920, con la Primera Guerra Mundial como telón de fondo. Se trata de una exposición monográfica que acoge más de doscientas obras de arte procedentes de colecciones y museos de todo el mundo. Franz Marc, Brancusi, Kandinsky, Léger, Boccioni, Chagall y Zadkine son algunos de los 68 artistas cuya obra forma parte de este proyecto de gran envergadura, sin precedentes en nuestro país. Se exhiben por vez primera algunos dibujos de Paul Klee y de Mario Sironi, las acuarelas de Louis Casimir Marcoussis y de André Lhote o la cabeza de mujer cincelada en un obús por André Derain.

El comisario de la muestra, Javier Arnaldo, Conservador y Jefe del Área de Investigación y Extensión Educativa del Museo Thyssen-Bornemisza, ha explicado que el proyecto surgió de la idea de que "el tejido histórico del primer conflicto mundial y el de las vanguardias históricas es el mismo". La humanidad se encontró en medio de una gran ausencia, un vacío de valores y, al mismo tiempo, frente a un horizonte de posibilidades. A partir de esa toma de conciencia de hallarse ante una nueva época, "la vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado" (Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*, Taurus, Madrid, 1989).

No por casualidad la definición del término "vanguardia" está íntimamente ligada al mundo bélico: "Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal" (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2008), es decir, un grupo de soldados con funciones tácticas específicas, pequeño, ágil, cuya misión es ir descubriendo la estructura de la fuerza enemiga para poder atacarla y destruirla más eficazmente. A finales del siglo XIX, este término comienza a aplicarse a los activistas culturales que defendían el futuro como cambio social revolucionario: "La misión de la vanguardia era ir contactando con el enemigo, es decir, la reacción, en una serie de escaramuzas

Periods of major socio-cultural transitions, invariably, trigger innumerable perplexities and unexpected answers, ranging from the deepest feeling of desperation to the most enthusiastic fervour. The European avant-gardes were faced with the "War to End All Wars," the conflict that would trigger the definitive plunge into Modernity. The show ;1914! *La vanguardia y la Gran Guerra* (1914! The Avant-Garde and the Great War) looks back at that period, hoping to find the essence of the unease, the loneliness and, also, the vigour that triggered the most groundbreaking cultural manifestations of the early 20th century.

This show is a new joint venture put together by the Thyssen-Bornemisza Museum and the Caja Madrid Foundation, which surveys how international art evolved in the years between 1912 and 1920, with World War I as the backdrop to the events. This monographic exhibition accommodates over two hundred artworks from collections and museums from all over the world. Franz Marc, Brancusi, Kandinsky, Léger, Boccioni, Chagall and Zadkine are some of the 68 artists whose works have been included in this huge project, an unprecedented endeavour in our country. Viewers will be able to see for the first time several drawings by Paul Klee and Mario Sironi, watercolours by Louis Casimir Marcoussis and André Lhote, or the brass shell casing decorated with a woman's head by André Derain.

The show curator, Javier Arnaldo, Curator and Head of the Area for Research and Educational Extension of the Thyssen-Bornemisza Museum, has explained that the project sprung from the idea that "the historical fabric of the Great War and the historical avant-gardes is one and the same." Humanity was suddenly surrounded by a grand absence, by a void of values and was, at the same time, faced with a horizon of possibilities. When they became aware of being on the verge of a new era, "the avant-garde saw itself invading uncharted territories, exposing itself to the danger of unexpected encounters, conquering the future, leaving footsteps on a virgin landscape" (Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, Spanish edition, Taurus, Madrid, 1989).

It is no coincidence that the term "avant-garde" is so closely linked to warfare jargon. It refers to "the foremost part of an army advancing into battle," in other words, to a small, responsive group of soldiers with specific tactical functions whose mission is to discover the structure of the enemy power with a view to attacking and destroying it more effectively. In the late 19th century, the term started to be applied to the cultural activists that defended the future



Franz Marc, "Los lobos
(Guerra de los Balcanes)",
1923, óleo sobre tela.
70,8 x 139 cm

con el fin de descubrir la estructura de su resistencia antes de destruirla" (Tomás Llorens, en: Javier Arnaldo [ed.], *Clasicismo y modernidad*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2003).

En un tiempo de insostenibles tensiones, la desmitificación de los falsos fundamentos teóricos que implicaba el profundo desarraigo del hombre moderno conllevó la ruptura del sentido de una temporalidad lineal y acumulativa, obligando al intelectual a formular la imagen de un tiempo no lineal, interrumpido. El vértigo ante el abismo de la nada impulsó a los vanguardistas a llevar a cabo una apología de la destrucción, como primer paso hacia la cimentación de un lenguaje nuevo y alternativo, a la altura de las circunstancias.

Los futuristas fueron los primeros en legitimar culturalmente el conflicto armado como vehículo de amputación de la "inmunda gangrena" de una cultura inerte. A través de la visión de la guerra como "única higiene del mundo", espectáculo supremo de belleza, la vanguardia italiana se volcó en un irracional canto a la violencia para aplacar, de la forma más cruenta, las inseguridades provocadas por una grave crisis existencial. El futurista Enrico Cardile, en su *Ode alla violenza* (1912), proclamaba: "Violencia, Violencia. Puñetazo de odio surgido entre la cabellera del Miedo. Violencia, Violencia. Última fuerza, última musa, última furia (...)". Un posicionamiento políticamente incorrecto que durante varias décadas condenó al exilio al Futurismo en los manuales de historia del arte, pero que fue secundado de forma prácticamente unánime por sus contemporáneos. El mundo de la cultura apoyó la contienda como episodio decisivo para el derrocamiento de los valores tradicionales, un acto imprescindible para el establecimiento de un nuevo orden sociocultural, acorde con el importante punto de inflexión introducido por la Modernidad.

En *1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, Javier Arnaldo propone un cambio de perspectiva con respecto a la idea de que las vanguardias históricas únicamente aportaron un arte joven, colorido e innovador. Sus propuestas convivían con una "realidad incómoda" marcada por el belicismo y una tortuosa relación con aquellas dramáticas circunstancias. Por tanto, "no se trata de mantener en el horizonte la idea de que la vanguardia vive su momento más trágico en la década de los treinta". Durante la Primera Guerra Mundial, por primera vez en la historia, los artistas constituyeron un colectivo profesionalmente empeñado en la guerra. Algunos sufrieron, se formaron y maduraron como artistas en las trincheras, embriagados por el patriotismo o por los ideales de cambio. Muchos de ellos se enrolaron en el ejército y algunos perdieron la vida en combate, como Umberto Boccioni, Antonio Sant'Elia, Franz Marc, Henri Gaudier-Brzeska...

as the path to revolutionary social change: "The mission of the avant-garde was to contact the enemy, that is to say, their mission was to react, to implement a series of skirmishes to discover the structure of the resistance before destroying it" (Tomás Llorens, en: Javier Arnaldo [ed.], *Clasicismo y modernidad* [Classicism and Modernity], Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, 2003).

At a time of unbearable tension, the destruction of the false theoretical foundations and the ensuing profound uprooting of the modern man led to a break away from the sense of lineal and accumulative temporality, forcing the intellectual to formulate the image of non-linear, interrupted time. The vertigo caused by that abyss of nothingness encouraged the avant-gardes to undertake an apology of destruction, as the first step towards the foundation of a new and alternative language, on a par with the circumstances.

The Futurists were the first to culturally legitimise armed conflict as a vehicle for the amputation of the "disgusting gangrene" of an inert culture. By interpreting war as the "only hygiene in the world," the supreme spectacle of beauty, the Italian avant-garde threw itself into an irrational celebration of violence to placate, in the most bloody way, the insecurities caused by a serious existential crisis. Futurist Enrico Cardile, in his *Ode alla violenza* (1912), proclaimed: "Violence, Violence. A fistful of hatred born from the tresses of Fear. Violence, Violence. Ultimate power, ultimate muse, ultimate fury (...)". A politically incorrect approach that for decades condemned Futurism to exile in art history manuals, but was seconded almost unanimously by his peers. The world of culture supported combat as a decisive path towards overthrowing traditional values, an indispensable act before being able to establish a new socio-cultural order, in line with the important turning point brought about by Modernity.

In *1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, Javier Arnaldo proposes a shift of perspective with relation to the notion of the historical avant-gardes providing only young, colourful and innovative art. Those proposals coexisted with an "uncomfortable reality" marked by warmongering and a tortuous relationship with those dramatic circumstances. Thus, "it is not a case of focusing on the fact that the avant-garde was going through its most tragic moment in the Thirties." During World War I, for the first time in history, artists formed a group that focused professionally on making war. Some suffered; some trained and matured as artists in trenches, intoxicated with patriotism or the ideals of change. Many joined the army and some lost their lives in combat, like Umberto Boccioni, Antonio Sant'Elia, Franz Marc, Henri Gaudier-Brzeska...



Atribudo a Andre Derani, "Sin título (Cabeza de mujer)",
ca. 1915-1918. Obús de latón cincelado 22 x 8,5 x 9 cm



Man Ray, "Au moment", 1914, óleo sobre tela, 94 x 176,5 cm.

La complejidad del discurso que subyace en esta exposición difícilmente puede responder a una estructuración cronológica, por tanto, Arnaldo plantea la subdivisión de la muestra en trece apartados desde una serie de criterios temáticos. Las cuatro primeras secciones toman el pulso del clima prebélico europeo de 1912-1913, esencial para comprender el papel de las vanguardias. La muestra arranca con "El oscurecimiento del mundo", un apartado en el que están presentes algunas obras fundamentales de Franz Marc, como *Los lobos (Guerra de los Balcanes)* o *El pobre país Tirol*, ambas de 1913, en las que el pintor alemán expresa el dramatismo de una época de terribles cambios. El Tirol era un territorio en litigio, un paisaje fronterizo que se jugaba como moneda de cambio en las alianzas internacionales previas a 1914. Marc muestra esta zona como auténtico escenario de la represión, el primer síntoma de la grave enfermedad que abatía a Europa. Otto Dix es uno de los artistas que arrastró de por vida las secuelas del gran trauma bélico, en *Amanecer* (1913) enfatiza la negatividad de este período; los cuervos son protagonistas de una aurora hostil que refleja la inquietud ante el oscurecimiento del mundo.

Con esta dramática perspectiva coexiste "La segunda visión" de artistas como Brancusi, Epstein o Cardoso, que defienden la pintura como medio de revelación de una realidad más elevada proyectada en el porvenir. Pero ese volcarse hacia delante, la anticipación de un futuro indefinible y el culto de lo nuevo, en realidad, revelan la nostalgia por un presente estable. Uno de los ejemplos más ilustrativos de este planteamiento es el lienzo *Tirol* (1913-1914), en el que Franz Marc presenta el mismo tema desde la perspectiva opuesta. Con un grado de abstracción mucho mayor, el paisaje ofrece un horizonte en el que proyectar las esperanzas y los anhelos, como respuesta a un estado generalizado de desconfianza.

En el tercer bloque de la muestra, predomina una visión apocalíptica que apunta a los "Últimos días de la humanidad". En *Reyerta en la galería* (1910), Umberto Boccioni retoma la estética del alboroto enarbolada por Marinetti como reacción a la desestabilización que abatía los pilares de la contemporaneidad. El artista se adhiere a la apología de la temeridad y del desorden; lejos de amedrentarse, confía en el cambio, independientemente de sus consecuencias. Ludwig Meider, muy cercano al milenarismo declamatorio de los *neopatéticos*, profetizaba el hundimiento del mundo moderno en su *Paisaje apocalíptico* (1913). Estas propuestas operaban como obras catárticas, liberatorias, pero en la mayoría de los casos fueron acogidas con pavor por un público atemorizado y expectante ante un futuro incierto.

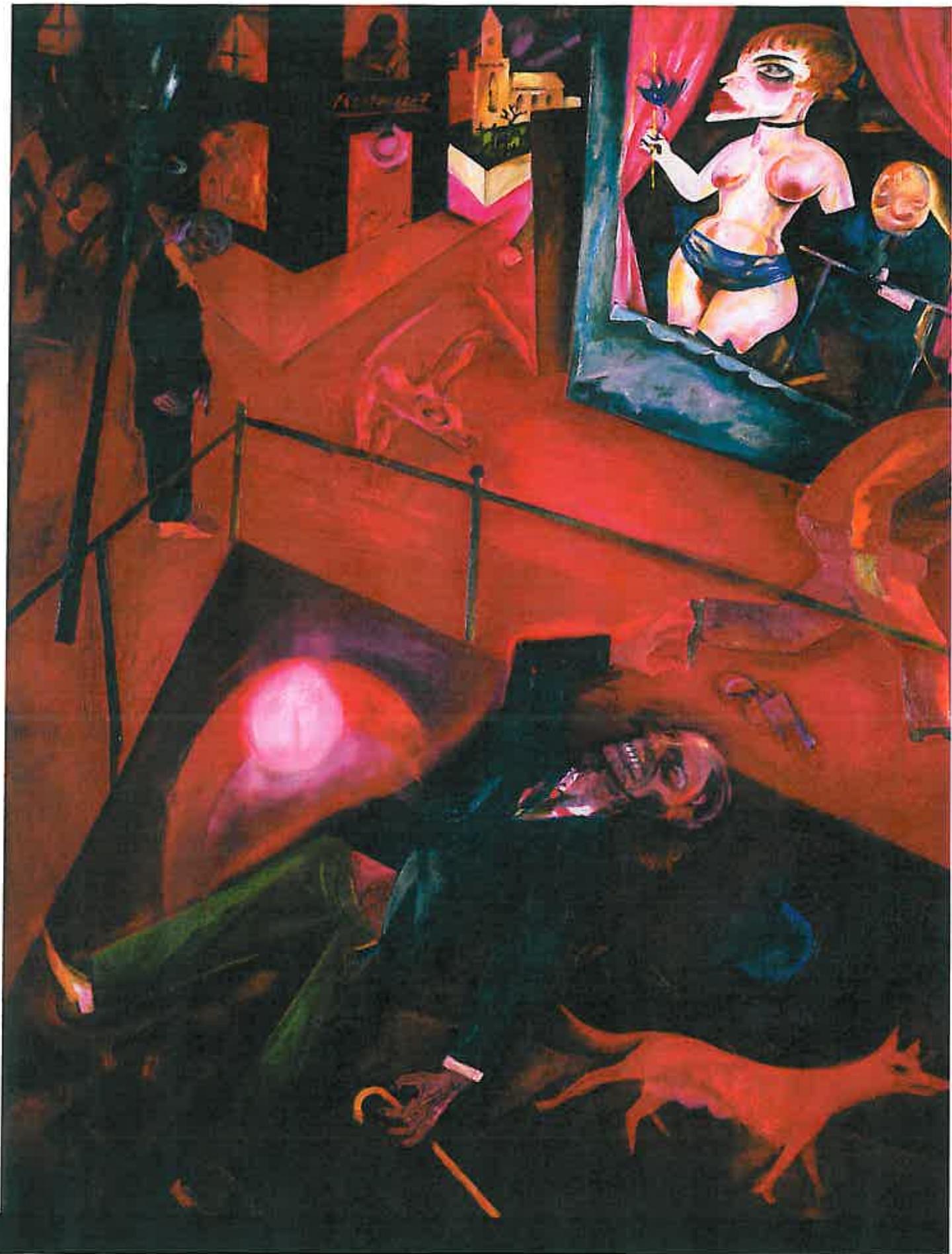
El capítulo "La vanguardia a caballo" recoge una serie de obras

The complexity of the discourse underlying this show can hardly respond to a chronologic structure, therefore, Arnaldo has subdivided the show into thirteen sections based on a series of thematic criteria. The first four sections gauge the European pre-war atmosphere in 1912-1913, which is essential to understand the role played by the avant-gardes. The show commences with "El oscurecimiento del mundo" (Darkness over the world), a section including masterpieces by Franz Marc, like *The Wolves (Balkan War)* or *The Poor Country Tyrol*, both from 1913, in which the German painter expressed the drama of a period of terrible changes. Tyrol was under dispute, it was a border area that was gambled away in international alliances prior to 1914. Marc depicts the area as the genuine landscape of repression, the first symptom of the serious illness that afflicted Europe. Otto Dix is one of the artists who was never able to shake off the consequences of the war trauma, in *Sunrise* (1913) he emphasises the negativity of the period; crows appear in a hostile dawn that mirrors the unease caused by the darkness that covered the world.

Coexisting with this dramatic perspective is "La segunda visión" (The second sight) of artists such as Brancusi, Epstein or Cardoso, who defend painting as a medium that will reveal a higher reality projected in the future. Yet that forward-looking perspective, the anticipation of an indefinable future, and the worship of all things new, actually, reveal nostalgia for a stable present. One of the most illustrative examples of this approach appears in the canvas *Tyrol* (1913-1914), where Franz Marc presents the same topic from the contradicting perspective. With a much greater level of abstraction, the landscape offers a horizon on which to project hopes and dreams, as an answer to a generalised state of mistrust.

The third block of the show is governed by an apocalyptic vision that steers towards the "Últimos días de la humanidad" (The last days of humanity). In *Riot in the Gallery* (1910), Umberto Boccioni recovers the aesthetics of agitation Marinetti supported as a reaction against the destabilisation that wrecked the pillars of contemporaneity. The artist advocates the apologia of temerity and disorder; far from backing down, he trusts change, regardless of the consequences. Ludwig Meider, with close connections to the declamatory millenarianism of the *Neo-Pathetics*, prophesied the collapse of the modern world in his *Apocalyptic Landscape* (1913). These proposals acted as cathartic, liberating pieces, but in most cases they were received by a terrified audience who waited expectantly to see what the uncertain future would bring.

The chapter "La vanguardia a caballo" (The avant-garde on





Wassily Kandinsky, "Lirico", 1911.
óleo sobre tela, 94 x 130 cm.

en las que está presente la figura del jinete como símbolo del impulso dinámico conferido por el arte vanguardista. La identificación del arte emergente con la caballería deriva de la fundación de *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), un grupo atípico creado por Wassily Kandinsky y Franz Marc marcado por una visión radicalmente antinaturalista. Ambos artistas tendían a la expresión de la dimensión más íntima y espiritual del hombre a través de una obra de arte abstracta, alejada de la visión mimética de la realidad. En 1930, el propio Kandinsky reveló a Paul Westheim el modo en que surgió la asociación entre unos conceptos aparentemente distantes: "El nombre *Der Blaue Reiter* lo inventamos de tertulia tomando café en el pabellón del jardín de Sindelsdorf; a los dos nos gustaba el azul, a Marc, los caballos, a mí, los jinetes. Así pues el nombre surgió por sí solo. Y el maravilloso café de la señora María Marc nos pareció aún mejor" (Wassily Kandinsky, "Der Blaue Reiter", en: *Das Kunstblatt*, 14/1930).

Franz Marc había tomado el caballo como tema principal de su pintura con motivos de animales, pero la representación de jinetes en su obra es escasa. Un caso excepcional es *San Julián el hospitalario* (1913; Nueva York, Guggenheim Museum), un tema que procede del relato de Gustave Flaubert *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, publicado en 1877. San Julián, cazador compulsivo y parricida, encarna el empuje energético y, a la vez, el sufrimiento de una traumática ruptura con el pasado. La pieza de Marc recrea el episodio de la ira del santo en la cacería nocturna que precede al asesinato. *El jinete rojo* (1913), de Carlo Carrá, es otro ejemplo de la fuerza imparable de un caballo que surca el vacío como celebración de la violencia que abre paso a lo nuevo. Umberto Boccioni profundiza en el efecto del movimiento en el espacio en *Elasticidad* (1912), una de sus obras maestras. Mediante una perspectiva multifocal, el artista consigue fundir todos los elementos presentes en el cuadro en un gesto dinámico y vital, concentración pura del sujeto y su entorno.

Las nueve secciones restantes de la exposición abordan diversos aspectos de la experiencia bélica: el militarismo y la insurgencia patriótica, la recuperación del tema del Juicio Final, el testimonio de los artistas desde las trincheras y los hospitales, sus autorretratos como soldados, la denuncia de la guerra como agente deshumanizador... Entre los temas de mayor calado en el ideario vanguardista se encontraba la mecanización de la vida moderna: desde el arte a la guerra. En el apartado "Vórtice destructor" se hace hincapié en el protagonismo de la industria, las comunicaciones y los medios de transporte, capaces de transformar radicalmente la experiencia espacio-temporal.

horseback) gathers a series of works featuring the figure of the rider as a symbol of the dynamic impulse of avant-garde art. The identification of emerging art and the cavalry stems from the foundation of *Der Blaue Reiter* (The Blue Rider), an atypical group created by Wassily Kandinsky and Franz Marc marked by a radically anti-naturalist vision. Both artists tended to express the most intimate and spiritual dimension of man through abstract artworks, distancing themselves from a mimetic vision of reality. In 1930, Kandinsky himself told Paul Westheim about how the association between these seemingly distant concepts emerged: "We came up with the name *Der Blaue Reiter* over a coffee in the pavilion at the Sindelsdorf Garden; we both liked blue, Marc liked horses, I liked riders. The name just came up spontaneously. Maria Marc's coffee seemed even better than usual" (Wassily Kandinsky, "Der Blaue Reiter," in: *Das Kunstblatt*, 14/1930).

Franz Marc had used horses as the main topic in his animal paintings, but riders did not appear frequently in his art. *Saint Julian l'Hospitalier* (1913; New York, Guggenheim Museum) is an exception that focuses on a topic taken from the Gustave Flaubert story *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, published in 1877. Saint Julian, a compulsive hunter and parricide, embodies both the energetic pulse and the suffering caused by a traumatic break with the past. Marc's piece recreates the episode of the saint's rage during the nocturnal hunt before the murder. Carlo Carrá's *The Red Rider* (1913) is another example of the unstoppable strength of a horse galloping through emptiness as a celebration of a violence that opens a path towards innovation. Umberto Boccioni furthers the effect of movement in space in *Elasticity* (1912), one of his masterpieces. By using a multifocal perspective, the artist merges all the elements that appear in the painting in a dynamic and vital gesture; the pure concentration of the subject and the surrounding environment.

The nine other sections in the show are devoted to different aspects of the war experience: militarism and patriotic insurgency, the recuperation of the topic of the Final Judgement, statements made by artists from the trenches and hospitals, their self-portraits as soldiers, the condemnation of war as a dehumanising agent... One of the most significant issues that appeared in the avant-garde ideology was the mechanisation of modern life: from art to war. The section "Vórtice destructor" (The vortex of destruction) stresses the major role played by the industry, communications and means of transport, which radically transformed the space-time experience.

Adhering to the external aspects of modern civilisation is the



Felice Vallotton.
"Verdun", 1917.
óleo sobre tela.
115 x 116 cm.



Giacomo Balla.
"Manifestacion xx
Septiembre"
1915, óleo sobre
tela, 75 x 100 cm.



Ernst Barlach, "El vengador", 1914.
bronce. 43,8 x 57,8 x 22,6 cm

La adhesión a los aspectos externos de la civilización moderna constituye la base de la *maquinolatría* vanguardista, que obedece a la sustitución de los antiguos valores estéticos por los aspectos más vistosos de la cultura tecnológica. La "entusiasta imitación de la electricidad y de la máquina" señala los avances tecnológicos como el medio ideal para lograr la tan anhelada liberación del hombre del castrante culto al pasado y, además, es símbolo de una nueva percepción de la realidad. No se trata de una irracional adhesión al modernismo mecanizado, sino del paso definitivo para la implantación de un nuevo modelo de acción basado en el "olfato metálico".

Man Ray confiere un tratamiento geométrico a las figuras presentes en *A.D. 1914* (1914), anticipándose al posicionamiento claramente *tecnófilo* de Fernand Léger en *La escalera (Segundo estado)*, obra de 1914 que asienta las bases de la fusión *antropomecánica*. En línea con este planteamiento, se encuentra la escultura *Torso metálico de la "Taladradora"* (1913-1916), definida por su autor, Jacob Epstein, como "una pieza profética de la Gran Guerra" (citado en: Richard Cork, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Gordon Fraser, Londres, 1976). Fruto de la fusión de la estatuaria africana y la estética maquinista, el medio torso de esta figura antropoide se erige amenazante como símil plástico del ciego dominio de la energía irracional en la primera guerra mecanizada.

La dinamitación de las formas en conjuntos abstractos está íntimamente vinculada a la experiencia bélica, tal y como propone Arnaldo en la sección "Guerra de las formas. Una estética de la desaparición". En 1915, Paul Klee anotó en su diario que "Cuanto más aterrador este mundo (como es hoy el caso), más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte del más acá" (Paul Klee, en: Wolfgang Kersten [ed.], *Tagebücher, 1898-1918. Textkritische Neuedition*, Stuttgart/Trüben, Hatje/Niggli, 1988). En *La guerra con Alemania* (1914-1915), Pavel Filonov presenta el escenario bélico como un conglomerado de fragmentos humanos cercanos a la abstracción. Arnaldo habla de "una guerra invisible, abstracta, en la que desaparece la lucha del cuerpo a cuerpo" como una condición que se verá reflejada en el arte de la época.

La guerra fue objeto de representaciones desagarradoras. El escritor austriaco Stefan Zweig explicaba que "Aquella tormenta se había desencadenado tan súbitamente y con tal violencia capaz de desbaratar la superficie y hacer aflorar los impulsos inconscientes y los instintos originarios del hombre primitivo, determinando de este modo lo que Freud, con profundidad visionaria, denominaba 'el disgusto de la civilización'" (Stefan Zweig, *El mundo de ayer: memorias de un europeo*, El Acantilado, Barcelona, 2001). En la sección ti-

basis of avant-garde *machinolatry*, which answers to replacing former aesthetic values with the more colourful aspects of the technological culture. The "enthusiastic imitation of electricity and machines" pinpoints technological advances as the ideal medium through which to achieve that much desired liberation from the castrating worship of the past and, also, symbolises a new perception of reality. It is not an irrational adherence to machined modernism, but instead the definitive step towards the implementation of a new model of action based on the "metallic smell."

Man Ray confers a geometric treatment to the figures represented in *A.D. 1914* (1914), anticipating Fernand Léger's clearly *technophile* position in *The Staircase (Second State)*, from 1914 that set the grounds for *anthropomechanical* fusion. The sculpture *Torso in Metal from "The Rock Drill"* (1913-1916) shares this approach. The piece was defined by its creator, Jacob Epstein, as "a piece prophetic of the great war" (quoted in: Richard Cork, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Gordon Fraser, London, 1976). Fruit of the fusion between African statuary and machinist aesthetics, the half-torso of this anthropoid figure looms threateningly like a plastic simile of the blind domination of irrational energy in the first mechanised war.

The destruction of forms in abstract ensembles is closely linked to the war experience, as Arnaldo proposes in the section "Guerra de las formas. Una estética de la desaparición" (War of forms. An aesthetics of disappearance). In 1915, Paul Klee noted in his diary that "The more horrifying this world becomes (as is the case today), the more art becomes abstract, while a world at peace produces realistic art" (Paul Klee, in: Wolfgang Kersten [ed.], *Tagebücher, 1898-1918. Textkritische Neuedition*, Stuttgart/Trüben, Hatje/Niggli, 1988). In *War with Germany* (1914-1915), Pavel Filonov presents the battlefield as a conglomerate of human fragments bordering on abstraction. Arnaldo speaks of "an invisible, abstract war, where hand-to-hand combat has disappeared" as a condition that will be reflected in the art of the era.

War was the object of heart-wrenching representations. According to Austrian writer Stefan Zweig, "That storm unleashed so suddenly and with such violence that it disrupted the surface and brought out the unconscious impulses and original instincts of the primitive man, thus determining what Freud, with visionary depth, called 'the discomfort in civilisation'" (Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, Spanish edition El Acantilado, Barcelona, 2001). The section entitled "El estigma de la condenación" (The stigma of







Natalia Sergeevna Goncharova, "La guerra o Imágenes místicas de la guerra. Angeles y acroplanos", 1914, litografía, 33 x 25 cm

tulada "El estigma de la condenación", se recoge una serie de visiones del terror y de la depravación que ponen de manifiesto el desasosiego y la desesperación reinantes durante la experiencia bélica. La crueldad y la fragilidad estaban presentes en las obras de los expresionistas alemanes Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz, Lyonel Feininger o Erich Heckel, entre otros. Heckel prestó una especial atención al tema de la perturbación mental: *El Soldado loco* (1916) es uno de los cuadros sobre los soldados convalecientes por el shock nervioso. Conrad Felixmüller también se ocupó del tema en las litografías tituladas *Soldado en manicomio* (1918), tras su experiencia como enfermero en el hospital de campaña instalado en Arnsdorf.

El dramatismo que George Grosz imprime a *Suicidio* (1916) alcanza tintes extremadamente sórdidos. En el cuadro, el cadáver de un especulador arruinado yace junto a su revólver y otro aparece colgado de una farola, mientras una prostituta exhibe sus carnes frente a la terrible escena. La sangre derramada se funde con los tintes rojizos del prostíbulo, creando una desoladora atmósfera. Los efectos colaterales de la guerra son incluso más espantosos que las batallas libradas en las trincheras. *Metrópolis* (1916-1917) plasma el terrible panorama de las grandes urbes, en las que los ciudadanos esperan la sentencia de su destino final.

Resulta fascinante la idea de que los artistas de la vanguardia fueran los primeros intelectuales en experimentar la Modernidad como un todo en un momento en el que solo una pequeña parte del mundo era verdaderamente moderna. La exposición plantea un discurso histórico-artístico marcado por el derrocamiento de los aspectos románticos vanguardistas y de un idealismo que sucumbe con la Primera Guerra Mundial. Frente al optimismo inicial que contemplaba el enfrentamiento bélico como episodio inaugural de una larga serie de cambios, se impone finalmente la pesadumbre de las víctimas de un conflicto deshumanizado.

Desde un presente dominado por la tecnología y las nuevas formas del terrorismo a escala global, en el que los procesos de modernización han tejido una red a la que nadie puede escapar, los exponentes de las vanguardias históricas aún nos pueden sugerir una nueva visión de nuestra época. "Puede resultar, entonces, que retroceder sea una manera de ir hacia delante; que recordar (...) nos dé la visión y el coraje para crear los modernismos del siglo XXI. Apropiarse de las modernidades del ayer puede ser a la vez una crítica a las modernidades de hoy y un acto de fe en la modernidad —y en el hombre y la mujer modernos— de mañana y pasado mañana" (Marshall Berman [et al.], *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989). ■



Marc Chagall, "Recluta de guerra", 1915, lápiz y tinta sobre papel, 13,4 x 10,1 cm

damnation) gathers a series of visions of the horror and depravation that reveal the unease and desperation that reigned during the war. That cruelty and frailty appeared in the world of German expressionists Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz, Lyonel Feininger or Erich Heckel, among others. Heckel paid special attention to the issue of mental health: *Demented Soldier* (1916) is one of the paintings he devoted to ill patients recovering from nervous shock. Conrad Felixmüller also addressed the issue in the lithographs entitled *Soldier in a Madhouse* (1918), after his experience as a male nurse in a field hospital in Arnsdorf.

The drama that George Grosz conveys to *Suicide* (1916) reaches extremely sordid levels. In the painting, the corpse of a crumpled viewer lies next to his revolver as another hangs from a lamp post, and a prostitute flashes her body as she contemplates the terrible scene. The blood on the sidewalk merges with the reddish tones of the brothel, creating a desolate atmosphere. The collateral effects of the war are even more appalling than the battles fought in the trenches. *Metropolis* (1916-1917) depicts the terrible panorama of the big cities, where citizens anxiously await what their fate will bring.

It is fascinating to note that the avant-garde artists were the first intellectuals to experiment Modernity as a whole at a time when only a small part of the world was genuinely modern. The show presents a historical-artistic discourse marked by the downfall of avant-garde romantic aspects and an idealism that succumbs with World War I. As opposed to the initial optimism that saw combat as an episode that would lead on to a series of changes, what prevails in the end is the grief of the victims of a dehumanised conflict.

From this present day, dominated as it is by technology and new forms of global terrorism, where the processes of modernisation have woven a network that nobody can escape, the exponents of the historical avant-gardes can still suggest a new vision of our times. "It may turn out, then, that going back is a way to go forward: that remembering (...) gives us the vision and courage to create the modernism of the 21ST century. To appropriate the modernities of yesterday can be at once a critique of the modernities of today and an act of faith in the modernities —and in modern men and women— of tomorrow and the day after tomorrow" (Marshall Berman [et al.], *El debate modernidad-posmodernidad* [*All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*], Spanish edition, Buenos Aires, Puntosur, 1989). ■

Translation: Laura F. Farhall