

Stephan Koja

«Klimt, Kokoschka, Schiele, elementos de una relación»

Cabe preguntarse si, realmente, es lícito relacionar a Klimt, Schiele y Kokoschka, sin más, en un mismo contexto. ¿No fueron, sin excepción, personalidades muy marcadas con proyectos vitales y metas artísticas caracterizadas por su acusado individualismo? Lo que se propone evidenciar esta exposición es que el espíritu de la época —el *Zeitgeist*— y numerosos nexos unen a los tres pintores pluralmente en los años comunes que van desde el cambio de siglo hasta 1918.

Klimt, Schiele y Kokoschka son, sin ninguna salvedad, impensables sin la mezcla de etnias unidas bajo la monarquía austrohúngara, sin la aportación judía al florecimiento cultural y sin el clima de invernadero intelectual y cultural que reinaba en Viena, la capital del imperio. Así, por ejemplo, el padre de Klimt era oriundo de Bohemia y su madre vienesa. El padre de Schiele, nacido en Viena, estaba avecindado en Praga y su madre procedía de Krumau, en Moravia. El padre de Kokoschka era de Praga y su madre procedía de la Baja Austria.

El clima pictórico-cultural de la Viena de finales del siglo XIX y principios del presente está marcado por la poderosa impronta de Klimt y la *Secession*, de la que éste fue cofundador. Su porte sosegado y firme le convertía en personaje dominante como predestinado por la naturaleza a verse rodeado de adeptos y ser una personalidad rectora. Esta situación comenzó con la salida de los *secesionistas* del Künstlerhaus en 1897 y continuó con el abandono de la *Secession* por el *Grupo de Klimt*, en 1905, y la organización de la *Kunstschau* (Muestra de Arte) de 1908, quedando asimismo reflejada en el hecho de que las obras de Klimt constituyeran el centro de varias exposicio-

nes y él mismo fuera elegido para formar parte de algunos jurados encargados de adjudicar premios a artistas noveles. Klimt, en cierto modo, desbrozaba el camino a sus sucesores cuya autoimagen como artistas sería impensable sin él, con lo que servía de modelo y punto de referencia a los adversarios del arte estilizado que él personificaba.

Con los secesionistas, Klimt abogaba por el ideal de un arte que debía abarcar todos los ámbitos de la vida y dejar su impronta en todas las manifestaciones de la existencia humana. La *Kunstschau* de 1908 fue la renovada presentación del programa de los estilistas: todos los ámbitos vitales debían ser penetrados al más alto nivel por productos del arte contemporáneo. Esta concepción de la fuerza conformadora de una penetración (estilística) de intenciones artísticas en todos los ámbitos de la vida tuvo por consecuencia que ninguna afirmación ni mensaje fueran posibles sin un revestimiento estético, y que todo tenía que estar sometido a los dictados de lo decorativo. Pero precisamente esto terminaría por conducir a una limitación de las posibilidades de la expresión, que hubo de ser superada por la siguiente generación de pintores.

Al principio, también Schiele y Kokoschka se rindieron a la influencia de la idea del arte estilizado y del ideal de la obra artística integral. Kokoschka realizó bocetos para trabajos postales de las Wiener Werkstätte, en los que la superficialidad decorativa, a veces, se conjuga también con motivos folklóricos. Con sus trabajos para el cabaret «El Murciélagos», Kokoschka respondía íntegramente a los postulados de la obra de arte integral.

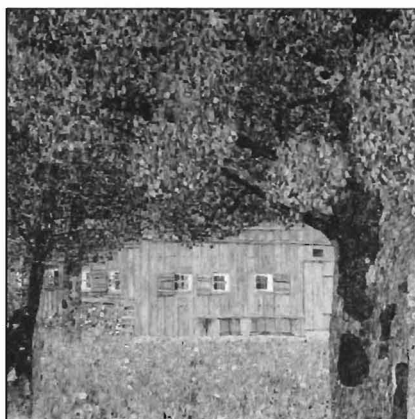
El primero a quien Klimt protegió realmente fue a Kokoschka. Klimt se

percató del talento oculto bajo la rudeza de Kokoschka, proporcionándole al margen del jurado la posibilidad de exponer algunas obras en una dependencia de la Kunstschau de 1908. Klimt se consideró durante toda su vida como un mentor de jóvenes talentos y se mostraba extraordinariamente generoso a este respecto. Les compraba algunos trabajos, les proporcionaba oportunidades para presentarse en galerías de arte y llamaba la atención de los coleccionistas sobre ellos.

Kokoschka tenía perfecta conciencia de la protección que le dispensaba el admirado maestro y le dedicó en prenda de gratitud *Muchachos soñando*. Para Egon Schiele, Klimt era en esos años el gran ejemplo, incluso algo así como la figura que sustituía al padre que había perdido a la edad de sólo catorce años y medio. Más tarde Schiele diría: *Yo he pasado por Klimt*. Durante toda su vida Klimt continuó siendo para él un punto de referencia al que debía numerosas sugerencias en materia de composición y temas. Y así también sus trabajos tempranos están enteramente influidos por Klimt y recogen su antagonismo entre rostros muy modelados, descritos detalladamente en su efecto plástico, y zonas y superficies cubiertas por dibujos decorativos. Cabe suponer que Klimt tuviera a Schiele en gran estima. Admiraba sobre todo la fuerza expresiva de sus figuras, especialmente sus gestos y mímica.

Una nueva concepción del arte

Precisamente en la Muestra de Arte de 1908, que se había propuesto ofrecer una visión de conjunto de la creación artística de los estilistas, se produjo el primer distanciamiento de esta corriente y se percibieron los albores de una concepción del arte totalmente nueva que empezó a romper ese hipotético consenso. Porque mientras Klimt estaba representado por obras como *Las tres edades de la mujer* (1905), *El beso* (1907/08), *Danae* (1907/08) y los re-



«Granja en la Aña Austria» (1911), de Klimt.



«Retrato de la madre del artista» (1917), de Kokoschka.



«Cuatro árboles» (1917), de Schiele.

tratos de Adele Bloch-Bauer (1907) y Fritza Riedler (1906), Kokoschka exponía en una sala contigua bocetos para tapices.

Pero también en los trabajos de Schiele empezó a perfilarse un cambio. En 1909 también él expuso junto a Kokoschka en la Muestra Internacional de Arte. El *Autorretrato con los dedos separados* puede considerarse como un trabajo de transición, cuando Schiele comenzó a cambiar los decorativos fondos klimtianos por un vacío que aumentaba la expresividad, como el que más tarde encontramos con máxima intensidad en el retrato de Kosmack. De pronto aparecen dimensiones de la expresión psíquica que superan ampliamente todo lo anterior.

¿Qué había sucedido para que en Kokoschka y Klimt apareciera de pronto una clara mutación de su concepción artística? Precisamente cuando el secesionismo, en una especie de exhibición de sus realizaciones, había mostrado sus máximos logros y comenzaba a gozar de general aceptación, era cuestionado como corriente artística justamente por aquellos a quienes había pro-

porcionado las primeras posibilidades de articulación. Fueron éstos los que atacaron ahora la ideología de una universal armonía formal, sustituyéndola por un radicalismo insospechado hasta entonces por el realismo de la expresión.

Por lo que respecta a Kokoschka, ya a finales de 1908 aparecieron en sus dibujos temas como *Asesinos de mujeres* y *Masacre*, caracterizados por un radicalismo enteramente nuevo del mensaje y lo directo de los recursos pictóricos empleados. En 1908, Kokoschka conoce a Adolf Loos, y poco después a Karl Kraus. En la Asociación de Literatura y Música conoce a Arnold Schönberg y a Anton von Webern. Es Loos quien consigue realmente que Kokoschka termine por abandonar el camino que venía siguiendo, por poner punto final a su trabajo para las Wiener Werkstätte y por buscar nuevas formas de expresión no adulteradas ni desfiguradas por ningún convencionalismo estilístico.

Mientras la concepción artística de Klimt y los secesionistas trataba, a fin de cuentas, de armonizar el arte y la vida a través de formas caracterizadas por una actitud positiva frente al mundo que cuestionaban, la actitud de los jóvenes expresionistas era radicalmente opuesta: el mundo que les rodeaba era concebido como amenazador, hostil, mordaz, como pura apariencia, en tanto que el artista en su solitaria existencia era visto como uno de los pocos protagonistas de la verdad. Y mientras Kokoschka y Schiele —cada uno a su manera y de modo diferente— sentían y experimentaban esto y lo expresaban en su arte, sus apologistas lo defendían con su poderoso verbo, y con especial contundencia los citados Adolf Loos y Karl Kraus.

En Klimt, la estilización inhibe la fuerza expresiva: todo, actitudes, ademanes y sentimientos, debía ser estético. En cuanto a Schiele, a medida que va encontrando su propio lenguaje, su mensaje se vuelve más radical, un mensaje que a la postre es absolutamente su-



«Dama con sombrero y boa de plumas» (1909), de Klimt.

yo y personal. Así como en los paisajes klimtianos sólo hay pompa y fastos, la inmovilidad del tiempo, un armonioso mundo hermético y un paraíso terrenal, en la pintura de Schiele los árboles y flores se convierten en amenazadas criaturas solitarias, y en Kokoschka las cosas sencillas devienen abismales y mórbidas, siendo presentadas en su desnuda dimensión animal, no en la estética.

Y así como en las pinturas de Klimt (con su *horror vacui*) no existe un sentimiento de vacío, de lo abismal del espacio ni de desarraigo, el espacio —particularmente para Schiele— se convierte en peligro. También en las obras de Kokoschka el fondo se transforma en algo que ya no puede acoger a las figuras, sino que las hace avanzar empujándolas hacia el espectador. Los paisajes klimtianos son comparables a esplendorosos y relucientes mosaicos, lugares de una existencia ideal apartados de la realidad; sus mujeres están envueltas en un mundo de soberbias alhajas. A esto los jóvenes pintores oponen la deformación desveladora que intensifica la expresión: Schiele lo hace mostrando angustiosos vacíos y el doliente patetismo de los gestos; Kokoschka, representando cabezas vejadas a golpe de pincel y valiéndose en ocasiones de un colorido macilento.

Gustav Klimt, figura acuñadora

Klimt no sólo creó condiciones básicas y generales, condiciones *marco*. Con su obra anticipó muchas cosas que tienen también validez en Schiele y Kokoschka y que habrían de marcar y acuñar su obra. Ello vale, en principio, para los géneros pictóricos perseguidos por los tres pintores. Al igual que Klimt, en aquellos años los otros dos artistas realizaron sólo alegorías (*imágenes de la Huma-*

nidad), retratos y paisajes. Klimt no hizo referencias al significado de una representación, a su contenido alegórico o histórico, en tanto que de Schiele y Kokoschka obtenemos alguna información complementaria acerca de sus obras, a través de las cartas y declaraciones que nos legaron. En todos ellos existe una continuidad en lo que atañe a la iconografía: sus obras constituyen un estudio y análisis de los campos existenciales del vivir, con erotismo, caducidad, enfermedad y muerte, es decir, con cuestiones metafísicas; y en los tres se encuentra en primer plano la atención y dedicación a la temática del hombre.

En el fondo, la pintura de los tres era una elaboración de elementos autobiográficos. Ciertamente, la obra de Klimt no conoce el autorretrato, mientras que esta clase de trabajos desempeña en la producción de los otros dos un papel muy importante, casi central. Para Kokoschka, la dedicación a sí mismo y a la autorrepresentación reviste un alto significado, en especial durante sus relaciones con Alma Mahler, cuando la fijación con la propia presencia contribuye, en dibujos o pinturas, al esclarecimiento de la personalidad del autor. Schiele pinta unos cien autorretratos; en todos ellos sigue el rumbo de su talen-



«Retrato de Adolf Loos» (1909), de Kokoschka.

to teatral y se sirve de una muy diversa *autoescenificación*.

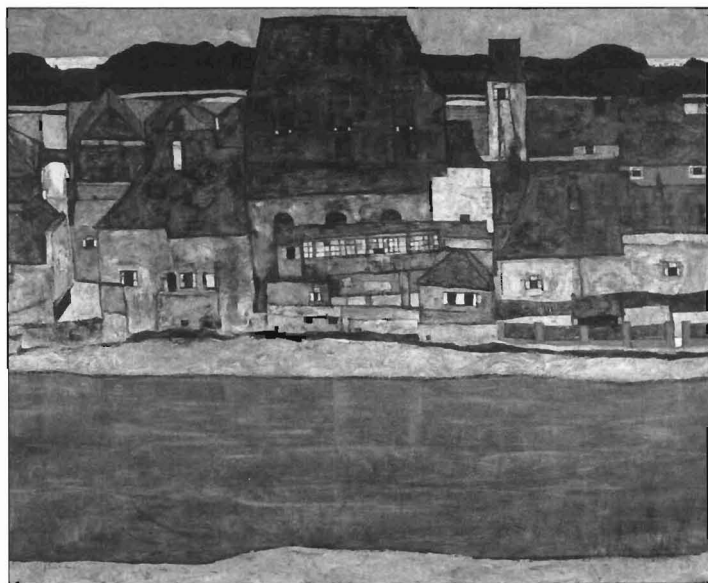
En contraste con ello, Klimt parece ocultarse dentro de su obra. La dedicación analítica a la propia imagen, a la representación de sí mismo, es algo que no hallamos en Klimt. Siempre con nuevas metáforas, Klimt gira en torno a la fascinación de la mujer y a lo amenazante que, al propio tiempo, emana de ella, dedicando miles de dibujos a su belleza y a su seductora atracción abismal.

También Kokoschka se sirvió de metáforas propias y de cuadros de personajes que interpretan *un papel*. Mientras Klimt se excluye a sí mismo y al varón casi siempre, Kokoschka, y aún más Schiele, suelen colocarse en calidad de actores de su historia. Schiele se hace cargo de esta posibilidad de la autorrepresentación alegórica y la saluda como la más grata, y es quien, a partir de 1910, la desarrolla más ampliamente. El Amor y la Muerte, Eros y Thánatos, constituyen un tema que interesa a los tres artistas, aunque bajo distintos aspectos. Si *Muerte y Vida* o *Esperanza I*, de Klimt, tratan aún a la muerte como amenazadora contraposición o como algo indefinido, que acecha o que, como en *Adán y Eva*, hace de mudo trasfondo detrás de una florida

existencia, la muerte va a ser uno de los temas capitales en el arte de Schiele. Aparece abiertamente, como en *Mujer embarazada y muerte* (1911) o en *Madre muerta* (1910), o bien se esconde como sentimiento vital de su constante cercanía, como destino que aguarda en las plantas cuando éstas se van marchitando. En cuanto a las obras de Kokoschka que representan asesinatos de mujeres, y también su pieza teatral *Asesinos*. *Esperanza de las mujeres*, marcan la temática de la lucha de sexos, pero deben ser consideradas, además, como expresión de su actitud general de rechazo y de su propósito de escandalizar.

Al morir Gustav Klimt, el 6 de febrero de 1918, su amigo Schiele lo dibujó al día siguiente en la cámara mortuoria del Hospital General. Le hizo tres dibujos en los que Klimt aparece sin barba. Schiele puso gran empeño en que el taller de Klimt se conservara sin cambio alguno. Incluso trató de alquilar el local para él mismo. Su fallecimiento, el 31 de octubre de ese año, lo impidió. También a Kokoschka le afectó hondamente la muerte de Klimt. El 11 de febrero escribió a su madre: «He llorado por el pobre Klimt, el único de los artistas austríacos que tenía talento

y carácter. Ahora, yo soy su sucesor, como en tiempos pedí de él en la Exposición, y todavía no me siento lo suficientemente maduro para guiar esta desamparada grey». □



«Casas junto al río II (la vieja ciudad II)» (1914), de Schiele.

Gerbert Frodl

«Al Tiempo, su Arte; y al Arte, su Libertad»

Suele ser frecuente equiparar el concepto del arte de la Viena de 1900 con el arte austríaco en su conjunto, cuando sólo es una parte de él. «Al Tiempo, su Arte; y al Arte, su Libertad». Estas palabras aparecen grabadas en la fachada del edificio de la Secession de Viena. Datán del año 1898 y representan el lema de esta nueva asociación de artistas. Uno de los objetivos de la Secession, fundada en la primavera de 1897 con el nombre de Unión de artistas plásticos de Austria-Secession, era poner fin al aislamiento de Austria con relación a la evolución de las artes plásticas en el ámbito internacional. El hecho de que estas palabras aparecieran grabadas en un edificio público es una muestra de cómo para muchos artistas y para gran parte del público vienés de la época, el arte en Viena no gozaba de plena libertad.

Cuando se compara la pintura que había en Viena hacia el año 1897 con la coetánea en Francia, por ejemplo, se pone de relieve el acentuado carácter conservador de la primera. Dominaba este panorama la Kunstlerhaus, una asociación de artistas muy tradicionalistas, que no hacían ningún esfuerzo por realizar innovaciones. La libertad de los artistas de la época era limitada. Viena dominaba artísticamente con relación a otras ciudades del Imperio, como Budapest o Praga. En la zona de habla alemana de la Monarquía, aproximadamente equivalente a la Austria actual, Viena era el único centro artístico dominante.

La descentralización de las artes plásticas en Austria no se produjo hasta 1918. Con el desmoronamiento de la Monarquía y la limitación de Austria a



sus actuales fronteras, Viena perdió gran parte de sus funciones y con ello se redujo también su importancia, al tiempo que empezaron a tener relevancia otras ciudades como Graz, Linz o Salzburgo. Se dará así un expresionismo austríaco propio de los años veinte y treinta con

distintas manifestaciones en las diversas zonas del país.

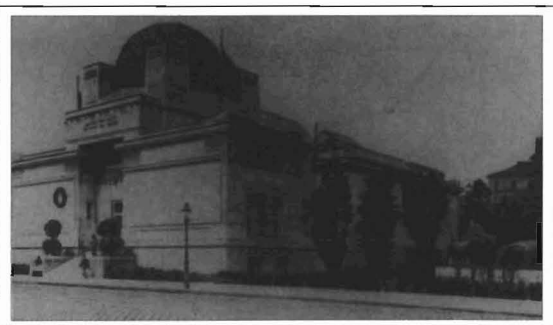
La Secession se crea tras la separación de un grupo de artistas del grupo conservador de la Kunstlerhaus. Ello supuso un enriquecimiento y renovación, a la par que una conmoción de las estructuras artísticas existentes. Los miembros fundadores de la nueva asociación artística eran pintores, escultores y arquitectos que en un principio no tenían como meta la renovación del trabajo artístico, sino que buscaban intensificar el contacto con el público para provocar un cambio de actitud del mismo para con el arte. El monopolio y autoritarismo que ejercía la Kunstlerhaus movió a aquellos artistas a separarse de ella; entre ellos Gustav Klimt, Carl Moll, Koloman Moser, Maximilian Lenz, etc.; y los arquitectos Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann y otros.

La Secession proyectó la construcción de un edificio de exposiciones propio, y en 1898 se pudo organizar la primera muestra en ese edificio. Gustav Klimt fue el primer presidente de la nueva asociación. En los estatutos de la Secession figuraba la obligación de organizar muestras de arte europeo contemporáneo. Esa clara vocación de una internacionalización de la vida artística de Viena era uno de los objetivos más acuciantes de la Secession, con vistas a

acabar con el tradicionalismo y conservadurismo imperantes. Los secesionistas organizaron una serie de exposiciones que abrirían una nueva era, e introdujeron nuevos criterios: debía ser un artista el que asumiera la responsabilidad de organizar una exposición, por ejemplo.

Otro instrumento a través del cual la Secesión llevó a cabo sus aspiraciones de cambio fue la revista *Ver Sacrum* (Primavera sagrada), que se constituyó en el portavoz de la Asociación. El concepto de obra artística integral como una unidad de arquitectura y de artes plásticas y aplicadas, gracias a los esfuerzos de la Secesión, adquirió una enorme fuerza en Austria.

La figura de Gustav Klimt y su obra hasta 1895 son la mejor prueba de que la Secesión no respondió a una revolución hecha por artistas jóvenes, sino a un movimiento en el que tenían cabida tanto artistas jóvenes como de más edad. Todos ellos tenían el objetivo común de abrir Austria al nuevo arte europeo y suprimir la autocomplacencia de la vida artística vienesa. No eran, por lo demás, obras demasiado futuristas las de los artistas de la Secesión. No olvidemos que el secesionismo era un estilo muy adaptado a un público vienés apegado a la tradición.



Edificio de la Secesión, de Joseph Maria Olbrich, hacia 1902.

Incluía a pintores progresistas y conservadores.

Por su parte, tras la creación de la Secesión, la *Kunstlerhaus* siguió organizando exposiciones periódicamente, aunque se trataba de muestras de tono marcadamente conservador: retratos de corte, paisajes y pinturas de género. También en la *Kunstlerhaus* había pintores cuyas composiciones y cuya técnica bien podían haber pertenecido a la Secesión, pero que por miedo o timidez no se arriesgaron a ingresar en ella. No hay que olvidar que la *Kunstlerhaus* en la vida artística vienesa representaba una posición sumamente influyente, y el ambiente conservador seguía teniendo un gran peso.

Gustav Klimt tuvo ocasión de sufrir ese ambiente cerrado y rígidamente moralista y tuvo el honor de convertirse en el precursor de todo un movi-



Koloman Moser: Revista *Ver Sacrum*, núm. 2, 1898.



Koloman Moser: Boceto para la revista *Ver Sacrum*, núm. 4, hacia 1899.

miento de protesta. En 1905, Klimt y otros artistas deciden dimitir de la Secession, lo que llevaría al ocaso de ésta. La salida de Klimt y sus compañeros se debió a una serie de razones. Por una parte, la coexistencia entre corrientes más modernas y abiertas con las conservadoras en el seno de la Secession, que en una primera etapa le insuflaron vida, con el tiempo dio lugar a una serie de conflictos.

Klimt, con Carl Moll, organizó la Kunstschau, coincidiendo con el 60 aniversario del reinado del Emperador Francisco José I. Una nueva generación de artistas, entre ellos Schiele y Kokoschka, defensores del expresio-

nismo, tenderá un puente con los grandes centros artísticos de París y Berlín. Es importante en este expresionismo la dimensión psicológica de los retratos. Este nuevo enfoque del individuo, este abordar de una forma crítica, hipercrítica a veces, la misma existencia humana será una tendencia que se mantendrá en el arte vienés hasta hoy mismo. Para la generación de artistas jóvenes, la trágica muerte de Schiele, en 1918, no supuso una drástica ruptura como la que representó para el modernismo vienés la muerte ese mismo año de Gustav Klimt: puede decirse que el Jugendstil murió en Viena en 1918, con la muerte de Klimt.

El Palacio Belvedere y las colecciones de la Österreichische Galerie

La Österreichische Galerie (Galería Austríaca), de donde proceden la mayor parte de las obras de esta exposición—señala Gerbert Frodl en el catálogo—, es uno de los mayores museos de arte de Austria. Estas diversas colecciones, que abarcan desde la Edad Media hasta entrado el siglo XX, proporcionan la mejor y más completa visión de conjunto del arte austríaco. Se encuentran en el Belvedere vienés, un grupo de dos palacios con sus respectivas dependencias que —en sintonía con su extensa área de jardines— constituyen un incomparable conjunto de arquitectura barroca. Entre 1714 y 1716 se construyó el Bajo Belvedere, frente al cual se erigió entre 1721 y 1722, un palacio mayor y más representativo situado en lo alto de una colina: el Alto Belvedere. En 1903 se creó la Moderne Galerie, que se inau-

guró provisionalmente en el Bajo Belvedere. Esta iniciativa partió de la asociación de artistas de la Secession y de algunos de sus miembros más destacados, entre ellos Gustav Klimt y Carl Moll. En 1911 la pinacoteca cambió su nombre por el de K.K. Österreichische Staatsgalerie (Imperial y Real Pinacoteca del Estado Austríaco). Finalmente, en 1921, el museo cambió nuevamente de nombre y se denominó Österreichische Galerie. Esta ha centrado siempre su atención sobre el arte austríaco contemporáneo: especialmente, el arte de la variante vienesa del modernismo europeo, protagonizada por Gustav Klimt y la Secession, por una parte, y de otro lado, el arte del expresionismo psicologizante de Egon Schiele, Oskar Kokoschka y Max Oppeheimer, que figuran entre las facetas sobresalientes de la colección.



Stephan Koja

«Klimt, Kokoschka, Schiele: coincidencia y confrontación»

Al fundarse la Secesión en el año 1897, Klimt fue uno de los más vigorosos propugnadores a la hora de defender la idea de crear un edificio propio destinado a exposiciones. Con el encargo recibido en 1894 de representar alegóricamente, en tres pinturas de techo para el Paraninfo de la Universidad de Viena, las Facultades de Filosofía, Medicina y Derecho, Klimt se presentaba con su nueva concepción artística por primera vez ante el gran público. Y la presentación de *La Filosofía* en 1900 fue realmente rechazada. Los desnudos de *La Medicina*, exhibida en 1901, y la alegoría de *El Derecho*, presentada en 1903, dieron lugar a un escándalo público.

A una tradición artística que, en el fondo, guardaba una actitud reservada ante el simbolismo, Klimt había opuesto su simbolismo personal. En vez de enaltecer los logros y la fiabilidad de las ciencias, destacaba las vertientes oscuras e inexploradas de lo humano, lo oculto y subyacente; también las pulsiones y las fuerzas del destino a que está expuesta la existencia humana.

De golpe Klimt vino a convertirse en la imagen personificada del enemigo y en el blanco de todos los culturalmente reaccionarios, de suerte que su lucha por la libertad de expresión artística adquiriría una dimensión mucho más profunda todavía. Klimt devolvió los honorarios recibidos por las tres imágenes y las terminó para sí como prueba de su independencia. Pero al defender la santidad del arte, de la que estaba firmemente convencido, configuró para toda una generación la imagen del artista que sólo está comprometido con su



arte. No debe pasarse por alto que muchos de los impulsos para el nuevo arte expresionista se hicieron notar gracias a la mediación de los secesionistas —sobre todo Gustav Klimt, Carl Moll y Joseph Engelhart—, a través de una consecuente actividad expositora, llevaron a Viena el arte eu-

ropeo de la época, brindando de esta manera a la joven generación agrupada en torno a Schiele, Kokoschka, Folstner, Gütersloh y Harta, la oportunidad de descubrir nuevas posibilidades.

La influencia de Van Gogh

Entre otras influencias, el arte de Van Gogh fue esencialmente importante en la obra de Schiele y Kokoschka. Egon Schiele se encuentra en la pintura de Van Gogh con un arte de la expresión que se aproxima mucho a sus propias intenciones y que es analizado intensivamente por él. Lo mismo que Van Gogh, Schiele ve autorretratos metafóricos en las flores, árboles, paisajes u objetos. La expresión de estados anímicos mediante la descripción del motivo de una imagen, por ejemplo un paisaje, era una posibilidad retadora para un Schiele que todavía luchaba con su propia situación para liberar y asimilar a través del arte su propia tensión interior y su angustia.

Para Kokoschka, el encuentro con la pintura de Van Gogh tuvo decisiva importancia, pues encauzó los nuevos bríos, la rebeldía todavía mal definida y las sugerencias recibidas de Loos, provocando de esta manera, de modo casi instantáneo, el radical cambio de



«Adèle Bloch-Bauer II» (1912), de Klimt.

rrir a pinceladas enérgicas y pastosas cuya inquietud pretende expresar algo de la energía interior del representado. Kokoschka sigue desarrollando esta técnica en lo sucesivo y la diferenciará de los toques de pincel ininterrumpidos de Van Gogh para convertirla en un conjunto de trazos breves y quebrados.

En el fondo, la pintura de los tres era

estilo del año 1909. Lo que Kokoschka incorpora a su pintura es el arte de expresarse mediante pinceladas impetuosas y la exhibición de la vehemencia íntegra de su obra creativa que permite descubrir la agitación del pintor. Este, además, hace suyos el afán de poner al descubierto los estratos más profundos de la personalidad, de elevarlos en cierto modo hasta la superficie, mediante una ligera deformación de la fisonomía. Ambos aspectos ya aparecen claramente en trabajos como *el Anciano* y *El síndico*. Sin embargo, en el *Retrato de Carl Moll*, Kokoschka

vuelve a recu-

una elaboración de elementos autobiográficos. La obra de Klimt no conoce el autorretrato, mientras que esta clase de trabajos desempeña en la producción de los otros dos un papel muy importante, casi central. Para Kokoschka, la dedicación a sí mismo y a la autorrepresentación reviste un alto significado, en especial durante sus relaciones con Alma Mahler, cuando la fijación de la propia presencia contribuye, en dibujos o pinturas, al esclarecimiento de la personalidad del autor.

Siempre con nuevas metáforas, Klimt gira en torno a la fascinación de la mujer y a lo amenazante que, al propio tiempo, emana de ella, dedicando a su belleza y a su seductora atracción miles de dibujos. Corresponde siempre a la mujer el papel principal de la escena: seduce o se entrega, se cubre con velos o se retira, atemoriza con su profundidad abismal. Pero más allá de la pregunta -problematizada, en general- que indaga en la esencia femenina y en la interrelación de los sexos, Klimt se sirve de las imágenes simbólicas para hacer fluir hasta su obra lo personalmente vivido o para darle una forma válida.

También Kokoschka se sirvió de metáforas propias y de cuadros de personajes que interpretan *un papel*. Mientras Klimt se excluye a sí mismo y al varón casi siempre, Kokoschka, y aún más Schiele, suelen colocarse en calidad de actores de su historia. Schiele se hace cargo de esta posibilidad de la autorrepresentación alegórica y la saluda como la más grata; es también, quien, a partir de 1910, desarrolla más ampliamente dicha posibilidad. Puede verse a sí mismo como ermitaño o como monje, un *marginado* de la sociedad, pero, al mismo tiempo, miembro de un estamento bendecido: puede ser también que se sirva de las muchas metáforas existentes en la Naturaleza para dar expresión a su situación propia: árboles solitarios, paisajes otoñales, ciudades vacías, ya extinguidas.

El Amor y la Muerte, Eros y Thánatos, componen un tema que interesa a los tres artistas, aunque bajo distintos

aspectos. Si *Muerte y Vida o Esperanza I*, de Klimt, tratan aún a la muerte como amenazadora contraposición o como algo indefinido, que acecha o que, como en *Adán y Eva*, hace de mudo trasfondo detrás de la florida existencia, Schiele la concibe de un modo mucho más personal: él mismo es la muerte que mata en *La muerte y la doncella*. La muerte es uno de los temas capitales en el arte de Schiele. Aparece abiertamente, como en *Mujer embarazada y muerte* (1911), o en *Madre muerta* (1910), o bien se esconde como sentimiento vital de su constante cercanía, como destino que aguarda en las plantas cuando éstas se van marchitando, en los árboles que se deshojan o en las ciudades crepusculares.

Las obras de Kokoschka que representan asesinatos de mujeres, y también su pieza teatral *Asesinos. Esperanza de las mujeres*, marcan la temática de la lucha de sexos, pero deben ser consideradas, además, como expresión de su actitud general de rechazo y de su propósito de escandalizar.

Sin que el hecho deba ser sobrevalorado, en el predominio del tema de la muerte podría intervenir también cierto sentido de aquellos momentos, la apreciación del final de una época al haberse producido el final del Imperio de los Habsburgo por obra de los intereses políticos de la Europa occidental.

En cierto modo, Klimt prefiguró también la liberación respecto de la iconografía tradicional en los temas bíblicos; así lo entendemos al considerar bajo ese aspecto su cuadro *Adán y Eva*. El grupo de obras de Kokoschka de 1911 a 1912, pongamos por caso, siguió ese ejemplo en *La Anunciación*. Otras obras de Kokoschka, como *Caballero, Muerte y Angel* (1911), estuvieron inspiradas más bien por situaciones, por pequeñas figuras que el artista encontró en casa de su padre y que, respondiendo a ocurrencias espontáneas, reagrupó.

Schiele es, sin duda, el más receptivo de estos tres pintores, el que recoge con mayor interés sugerencias o estímulos en cuanto a motivos y composi-



«Nino en manos de sus padres» (1909), de Kokoschka.

ción, pero nunca con una actitud de sometimiento esclavo, sino que, por el contrario, todo se transforma con su propio e inconfundible lenguaje expresivo. Merced a la amistad con Gustav Klimt, éste será para Schiele su principal y siempre admirado modelo, además de su constante estímulo. □

EDICION FACSIMIL DE SEIS OBRAS DE LA EXPOSICION

La Fundación Juan March ha editado, con motivo de la Exposición «Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienés», una carpeta con 6 facsímiles de obras de la muestra —3 de Gustav Klimt, 2 de Egon Schiele y 1 de Oskar Kokoschka—, cuyo precio es de 5.000 pesetas (ó 1.000 pesetas cada lámina suelta; éstas, enmarcadas, tienen un precio de 5.000 pesetas cada una).

Como en otras exposiciones, acompaña a ésta una Guía-programa con información sobre la misma. Para las visitas de grupos de jóvenes estudiantes, la guía-programa incluye un cuestionario didáctico en el que se plantea, entre otras cuestiones, cómo analizar una obra de cada uno de los tres artistas o se aportan ejercicios de comparación de retratos, colores, formas, paisajes. Los textos han sido redactados por **Fernando Fulla** y el diseño corre a cargo de **Jordi Teixidor**.

Juan Manuel Bonet

«Divagaciones danubianas»

Una noche de otoño de 1978, me encontraba en el andén de la estación de Venecia, disponiéndome a subir al expreso de Roma. Estaba prevista mi vuelta a Madrid en avión, pero el aeropuerto de la ciudad adriática había sido cerrado por culpa de las adversas condiciones meteorológicas. En el andén contiguo al del tren que iba a tomar, iba a arrancar el expreso Venecia-Viena. Brotó entonces en mí, ante aquel tren larbaldiano, un súbito deseo de aquella ciudad. Seis años más tarde, una mañana también de otoño de 1984, realizaba aquel sueño, y pisaba por vez primera, gracias a una escala en el trayecto aéreo Madrid-Varsovia, las calles de Viena.

Venecia-Viena-Varsovia: la ciudad que fuera capital del Imperio Austro-Húngaro siempre se nos aparece como un lugar de tránsito, como una «plaque tournante», entre Occidente y Oriente.

Aquel primer día vienés me permitió hacerme una primera idea de cómo era la ciudad. A ratos me parecía estar más al Sur —había algo italiano en el aire—, y a ratos me invadía por el contrario la sensación de estar ya en Oriente. Un volumen de prosas de Rodenbach, comprado en una librería de viejo, me hablaba de la importancia que tuvo la ciudad en la época en que Europa vivió la marea simbolista, y el almuerzo en un restaurán de la judería me hablaba de una Mitteleuropa de la que entonces, pese a haber visitado ya Belgrado y Sarajevo, lo ignoraba casi todo.

El Café Central no lo descubrí durante mi primera estancia, sino en otra posterior. Como al triestino Claudio Magris, que titulaba así, «Café Central», el capítulo vienés de su magistral *Danubio*, me gustó encontrarme, en la



primera sala, con el maniquí de Peter Altenberg. Un maniquí menos reverencial, más humano, que la estatua bronceada de Pessoa que han colocado en Lisboa, delante de la *Brazileira do Chiado*.

Algo que me llamó la atención durante aquella primera visita, y que las

siguientes no hicieron sino confirmarme, es que Viena, ciudad en la que la edad media de la población es bastante elevada, lleva décadas convertida en un lugar desertado por la historia, quiero decir, en un lugar de una gran melancolía, que jugó un papel fundamental, y que ya no lo juega. Viudez, jubilación de Viena.

Si al término de la Primera Guerra Mundial, Viena pasó de ser Babel de lenguas y capital de un Imperio que unificaba todo el Centro y Este europeos, a capital de una pequeña república, al término de la Segunda, provocada, por cierto, por el delirio de un pintor austríaco fracasado, aquel país pasó a ser una suerte de segunda Suiza, al margen de los dos bloques militares que se repartieron el continente y el mundo.

El siglo XX ha tenido muchas capitales. París ha sido sin discusión, durante sus primeras décadas, la del arte. Viena no le ha podido disputar esa capitalidad, como no lo pudieron Múnich, Milán o Berlín. Mas por su contribución a la arquitectura —con una cadena de nombres que culmina en Loos—, a la música —con el dodecafonismo— y al pensamiento —con Freud o Wittgenstein, entre otros—, y por la relevancia de sus escritores, debe ser considerada como una de las capitales secretas de la modernidad.

Los años finales del siglo pasado y los aurales de éste fueron los del apo-

geo vienés, el apogeo de un mundo ya decadente y herido de muerte. Su símbolo más perfecto, símbolo de un arte en tránsito hacia lo moderno, es el edificio de la Secession, construido por Joseph Maria Olbrich y decorado por Klimt. Junto a Olbrich, hay que evocar las figuras de Otto Wagner —el maestro de todos ellos, que construyó las estaciones del metro y evolucionó hacia una mayor funcionalidad—, Hoffmann y Loos.

Hoffmann encontró, a partir del simbolismo, su propio camino de creciente compromiso con lo moderno, de creciente esencialización, cuyo máximo ejemplo fue, en 1925, el pabellón austríaco en la Exposition des Arts Décoratifs de París. Loos, el más grande, estudió en los

Estados Unidos, a mediados de los noventa, los ejemplos de Wright y Sullivan. Su bloque de viviendas frente al Palacio Imperial le resultó a

Francisco José de una modernidad tan intolerable, que decidió dejar de salir por esa puerta para no tener que verlo a su paso. Escribió *Ornamento y delito* (1908) y *Palabras en el vacío* (1921). En el París de los veinte, donde despojó todavía más su arquitectura, construyó la casa del rumano Tristan Tzara.

Klimt, Schiele y Kokoschka integran el trío fundacional de la moderna pintura austríaca. ¿Moderna? Sin duda, pero no en el sentido vanguardista, ya que los tres parecen más un final que una aurora, y sus logros no poseyeron el alcance universal y, por decirlo de alguna manera, *pedagógico*, que poseyeron los de sus coetáneos parisinos.

Klimt, que empezó del lado de la pintura *pompier* e historicista de Ma-

kart, encontró su camino en el simbolismo. Fue uno de los fundadores de la Secession y, como he dicho, el decorador de su sede. Gauguin y Seurat, ya a comienzos de siglo, le llevaron a un mayor despojamiento, especialmente en el paisaje. Es el pintor de los oros viejos, del dibujo sinuoso, de la intensidad erótica.

Schiele, más meteórico, llevó al paroxismo la pasión por la línea y la fascinación por lo erótico de Klimt, al que conoció en 1908. Miembro de los Wiener Werkstätte, que realizaron una labor tan importante en el campo del diseño, abordó la representación excesiva del cuerpo humano, como nadie la había abordado antes que él, algo de lo que aquí mismo

da testimonio *Abrazo* (1917), que es una de sus obras maestras.

En el ángulo de los raros moran Alfred Kubin y su amigo Fritz von Herzmanovski-Or-

lando. El primero, además de escribir *Die Andere Seit* («El otro lado») (1908), es autor de dibujos y grabados macabros y visionarios, en la tradición de Goya, Klinger, Redon o Ensor. Herzmanovski es el prototipo de una cierta *skurrilität*. Su mundo, el mundo de la Grecia veneciana y de sus islas, resulta menor y atractivo. Lo dibujó y lo expresó en relatos que se titulan *El terror del caballo apresado en un lago de rosas* o *El comandante de Kalymnos, un misterio del rococó levantino*.

Nunca he visitado una de las casas más significativas del racionalismo post-loosiano vienés, la que Wittgenstein construyó durante los años veinte para su hermana, y que hoy es la Embajada de Bulgaria. Pero unas divagaciones vienesas no podían no incluir



«Abrazo» (1917), de Egon Schiele.

ese *haut-lieu* y una referencia al hecho de que en lo filosófico Viena es la ciudad donde se desarrolló la primera parte de la carrera del autor del *Tractatus*.

Otra casa en la que nunca he estado, pero a la que también sería imperdonable no aludir, es la casa de Freud, hoy convertida en museo, y al parecer recargada y orientalista, a lo Loti. Uno tiene tan sólo recuerdos vagos y silvestres del psicoanálisis, pero a la vista está su enorme impacto intelectual, aunque sólo fuera vía el surrealismo.

Cracovia es una de *mis* ciudades de Europa, y uno de mis lugares favoritos en ella es Zielony Balonik, también conocido como Jama Michalikova, un café simbolista, un lugar detenido en el tiempo, lleno de caricaturas, marionetas, carteles, vidrieras y maderas talladas. Cracovia no está muy lejos de Viena, y en la época en que se construía el café, Galitzia también formaba parte del Imperio: cuando la visité por vez primera, se encontraba integrada en otro —el soviético—, que desde entonces se ha derrumbado. Este excursus, para decir que el viajero por Centroeuropa a menudo se va a encontrar con la huella de Viena, con ecos de Viena. Y para recordar a Georg Trakl, el más negro y moderno de los simbolistas, el «poeta de la negación en busca de la pureza» (Aldo Pellegrini), aquel que dijo lo de «Viena, ciudad de lodo», amigo de Kokoschka y de Karl Kraus, protegido de Witt-

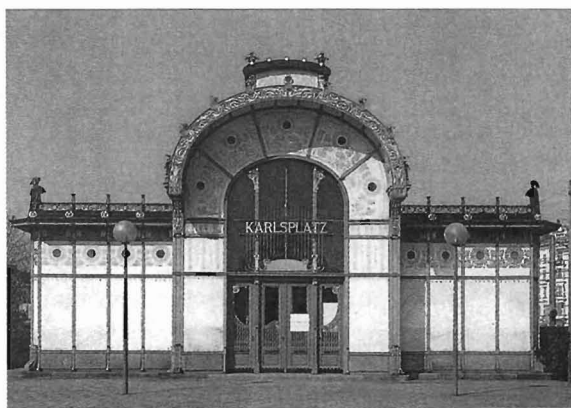
genstein, y que murió en Cracovia, en 1914, tras una batalla.

He mencionado antes a Peter Altenberg. La figura de este prosista impresionista, de este *flâneur* que componía «telegramas del alma», es de las más entrañables con las que nos podemos encontrar en nuestro recorrido por su ciudad. Fueron amigos suyos Loos —autor de su tumba, sobre la que se puede leer lo siguiente: «Supo amar, supo ver»— y Karl Kraus, entre otros.

En lo literario Viena fue, además, la ciudad de Hoffmansthal, recordado por sus libretos para Richard Strauss, y por su *Carta a Lord Chandos*; de Robert Musil, implacable cronista de la decadencia de «Cacania»; de Stefan Zweig, que cierra su etapa vienesa con un libro significativamente titulado *Encuentros con hombres, libros y ciudades*, y que antes de suicidarse en el exilio brasileño publica *El mundo de ayer* (*Memorias de un europeo*), elegía de una cierta Viena y también de una cierta Europa; de Artur Schnitzler y su *Ronda*, brillantemente llevada al cine por Max Ophuls; de Joseph Roth, autor de *La marcha Radetzky* y, por decirlo con Magris, «especialista en melancolía, la nota dominante de Viena»; del mencionado Kraus, satirista terrible, que publicó ¡922 números! de su revista unipersonal *Die Fackel*, y para el cual Viena era la «estación meteorológica del fin del mundo»; de Alfred Polgar; de Hermann Broch... La mayo-

ría tuvo que emprender, cuando aquella parte de Europa empezó a tornarse invivible, el camino del exilio.

En el ámbito musical, Viena, que tanta importancia había tenido durante los siglos XVIII y XIX, fue, en el alba del nuestro, la capital del dodecafonismo. Aunque París contara con Debussy, Ravel o Satie, más luego el aporte extranjero de Falla o Strawinsky, la gran revolución estética de nuestra edad,



Otto Wagner: Metro de Viena (Karlsplatz), 1898.

en música, se produjo en Viena, y gracias a tres compositores clave, formados en la tradición romántica y simbolista: Arnold Schönberg —el inventor del dodecafonismo, el autor de *Pierrot lunaire*, el maestro de los otros dos y, años después, de nuestro Robert Gerhard—, Alban Berg —entre cuyos *lieder* los hubo, en 1912, sobre textos de postales de Peter Altenberg— y Anton Webern.

Hay muchas otras Vienas, a las que sólo puedo aludir aquí muy brevemente. La Viena de Kafka, y la de Kupka. La Viena de Moholy Nagy, y la de Kasák, que ahí empezó a publicar, en 1920, su revista *MÁ*, luego trasladada a Budapest. La Viena del austromarxismo, del urbanismo socialista —su eco en España, por ejemplo en la Finca Roja valenciana— y de los conciertos dirigidos por Webern. La Viena de Otto Weininger, y la del primer Karl Popper. La Viena de los historiadores del arte, de Julius von Schlosser a Gombrich, pasando por Riegl o Sedlmayr. La Viena del cine, que alimenta a Hollywood, con Otto Preminger, Michael Curtiz, Joseph von Sternberg, Erich von Stroheim... La Viena de un economista como Schumpeter. La Viena de Stephen Spender, y la de Christopher Isherwood. La Viena —y la Praga— que evoca el ru-

mano Matila Ghyka en *Pluie d'étoiles*. La Viena de Lernet-Holenia, raro entre los raros, y la de Helmito van Doderer. La Viena de Canetti. La Viena de Kiesler, el único arquitecto que, ya en el exilio neoyorquino, conectó con el surrealismo.

La Viena de la posguerra, inmortalizada por esa obra maestra del séptimo arte que es *El tercer hombre*. No puede ser comparada, no ya con la Viena del Imperio, sino ni siquiera con la Viena esperanzada de entreguerras, mas siguió siendo un lugar de cultura. Fue la época en que hizo sus primeras armas literarias un poeta entonces desconocido que se llamaba Paul Celan, que allá publicó, en 1948, su primer poemario y una monografía sobre el pintor surrealista Edgar Jenné. La época de la literatura experimental de Ingebor Bachman y su Wiener Gruppe, o de Peter Handke; de Hundertwasser, pintor, pero también ocasionalmente arquitecto; del «accionismo»...

Paul Morand tituló *Venises*, en plural, su libro sobre la ciudad a la que me referí en las palabras iniciales de esta conferencia. Imitémosle, y hablemos no de Viena en singular, sino de las muchas Vienas que hay en Viena, sin las cuales nuestro siglo hubiera sido otro.

Javier Maderuelo

«La tensión del umbral»

En Viena, en los años previos al fin de siglo y hasta la primera Gran Guerra, van a coincidir algunas de las figuras más importantes de la cultura europea. Van a ubicarse en los mismos cafés, van a asistir físicamente a las mismas representaciones teatrales y a los mismos conciertos y exposiciones, van a leer los mismos diarios y a participar del mismo ambiente social, político y cultural. El estar al mis-



mo tiempo en un mismo lugar, sin embargo, no es prueba de que quienes coinciden, aunque no sea por casualidad, estén de acuerdo, ni siquiera que se conozcan personalmente. Quiero empezar por desvelar lo que parece ser un malentendido y es que estos tres pintores, que se presentan juntos en esta exposición y en los manuales de historia del arte, no formaron parte del mismo grupo artístico



Otto Wagner: Reconstrucción de la entrada de la oficina de telégrafos «Die Zeit», 1902.

ni compartieron un ideario estético, como parecen ofrecer los esquemas historiográficos más reduccionistas. Y, sin embargo, en los tres pintores hay un aire de familia, hay una impronta que podríamos llamar *vienesas*. Se produce en ellos la empatía con el medio social y cultural de la ciudad en la que los tres viven y de la que se alimentan espiritualmente junto a los poetas, músicos, arquitectos, psicólogos y filósofos de su generación.

Lejos de haber una armonía entre todos, esta cultura vienesa se fragua con soterradas tensiones de las que los polémicos escritos de Karl Kraus y Adolf Loos, el rechazo social de la obra de Sigmund Freud y de Otto Weininger, o las discusiones que llevan a escindirse al grupo Klimt de la Secession son algunos de los botones de muestra.

Voy a intentar plantear una visión, que no una explicación, del arte entre el fin del siglo XIX y el principio del siguiente en Viena desde una metáfora: la del umbral.

El umbral es el lugar en el que se ponen en contacto dos ámbitos diferenciados: el exterior y el interior. Es el lugar de acceso, pero es también el lugar

en el que se sitúa la puerta que nos puede prohibir o permitir, según los casos, cruzar de uno a otro ámbito. Con tales particularidades el umbral es un lugar en el que se producen tensiones y conflictos.

Mi idea es enunciar algunas de las tensiones que aparecen en Viena en esta época. Son tensiones que conducen a cerrar algunas puertas en un sentido y a abrirlas en otro. La primera tensión es ancestral, es la que se produce en Viena como lugar de paso entre Oriente y Occidente. Viena se nos presenta así como umbral entre dos mundos: otomano y cristiano. Entre dos culturas.

Si el lugar (Viena) es un umbral *geográfico*, la época que hemos elegido tiene también todas las condiciones de umbral; en ella se produce el paso de un siglo a otro. Simbólico paso caracterizado por una ruptura cultural tan radical como la que se produjo entre la Edad Media y el Renacimiento.

En lo político, se acabará con el antiguo orden patriarcal de un imperio milenario y surgirá la amenaza de la revolución. En el orden social, a un puritanismo que encubría una serie de inmoralidades se le opone un reprimido liberalismo con tintes regeneracionistas.

También en el orden social se van a evidenciar una serie de complejas tensiones entre las once nacionalidades que componían la amalgama del Imperio Austro-Húngaro, con sus particularidades étnicas, religiosas y lingüísticas. Muy concretamente, la vieja Viena de fin de siglo será el escenario de un exacerbado nacionalismo antisemita que coincide, en las mismas fechas, con el nacimiento del sionismo.

En el orden personal, estas contradicciones van a suponer la existencia de una particular psicología que será el caldo de cultivo de las teorías del doctor Freud. La burguesía vienesa vivirá entre una realidad (opresora) y un deseo (reprimido por las convenciones sociales).

La fuerte segregación social entre la alta burguesía, que ocupaba la vieja Viena, y un aluvión de proletarios in-

migrantes, que generarán los anillos periféricos de una ciudad que entre 1890 y 1910 pasará de ochocientos mil a dos millones de habitantes, fomentan una política de matrimonios de conveniencia empresarial que se organiza como fusiones mercantiles para afianzar la situación de privilegio de la clase dominante. Esta sociedad del lujo que mantiene teatros, orquestas e instituciones artísticas de primer orden, con los que disfrutar públicamente, se siente frustrada en los niveles afectivos, íntimos.

Los poetas y los artistas vieneses se van a debatir entre dos polos, atendiendo, por una parte, a las demandas más elegantes y sofisticadas de la alta sociedad con obras y objetos de arte refinado, que constituían un escapismo narcisista y estético; y, por otra parte, como diría Adolf Loos, sirviendo de palanganeros de noche. De esta forma los artistas y poetas eran unas veces cómplices y otras, siguiendo las metáforas loosianas, enseñaban a la sociedad a distinguir entre una urna y un orinal.

Las damas de las mejores familias, casadas por intereses hegemónicos, tenían que soportar las licencias extramatrimoniales de sus maridos y, a cambio, sufrirán las enfermedades modernas de la histeria y la depresión, constituyendo el filón patológico del que se nutrirán las teorías de Sigmund Freud. En el orden intelectual las nuevas ciencias, psicología y sociología, se van a

desarrollar por caminos imprevisibles, como el psicoanálisis, mientras que algunas ciencias antiguas, entre ellas la física, tomarán en Viena un giro radical.

En el orden artístico el estilo del Ring que simbolizaba el gusto de la corte del anciano emperador Francisco José será convulsionado sucesivamente por una serie de movimientos artísticos como el simbolismo, el «Jugendstil», la Secession, el rechazo del ornamento, el expresionismo, el dodecafonismo, etc..., que alterarán el proyecto de mantener el Imperio Austro-Húngaro momificado, sin que se produjera ningún tipo de cambios que pudiera alterar la idea de su eternidad. Así, la tensión en el terreno artístico se materializa en el sucesivo traspaso de los umbrales que irán proponiendo las diferentes corrientes artísticas.

El fin de siglo se caracteriza por el ocaso del romanticismo, en sus diferentes vertientes. Gustav Klimt, Otto Wagner, Gustav Mahler serán los encargados de cerrar esa puerta. El nuevo siglo surgirá bajo el signo de las vanguardias. A Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Adolf Loos y Arnold Schönberg les tocarán los primeros intentos de abrir la puerta siguiente.

En el fin de siglo concluye una tradición ornamental iniciada en el barroco y reforzada por el gusto orientalista, estilos que tenían un fuerte arraigo en Viena. Mientras, las vanguardias parten de un esencialismo desornamentado,



«Retrato de Schönberg», por Egon Schiele (1917).



«Retrato de Webern», por Egon Schiele (1918).



«Retrato de Adolf Loos», por Oskar Kokoschka (1909).

que tendrá en Adolf Loos su más claro y militante teórico, y del que surgirá el racionalismo funcionalista en arquitectura, la abstracción geométrica en pintura y el serialismo en música, procedimientos estéticos que representan las características occidentales del arte moderno.

Pero no es posible reducir el conflicto a una tensión entre estilos o modos de comprender el arte; a una tensión entre romanticismo y vanguardia. El fenómeno fue mucho más rico y complejo. Todo este conjunto de tensiones políticas y estéticas, intelectuales y étnicas, sociales e individuales dieron origen al florecimiento de extrañas obras pictóricas, arquitectónicas y musicales.

Mirando con una perspectiva histórica la vida vienesa, descubrimos que el período que abarca desde los últimos años del pasado siglo hasta el comienzo de la Gran Guerra, en 1914, fueron los años más fértiles, originales y creativos en arte, arquitectura, música, literatura, psicología y filosofía, pero visto desde dentro, como ironizó Karl Kraus, estos años constituyen *Los últimos días de la humanidad*, presentando a Viena como el laboratorio idóneo para la destrucción del mundo.

Este corto período es uno de los más intensos de la historia cultural de Europa, y Viena se va a convertir en uno de los más complejos escenarios, ya que allí se va a representar el cuadro más violento del drama en el cual se muestra el agotamiento y derribo del viejo sistema; y allí se van a producir algunos de los primeros pasos violentos de la conquista de la modernidad.

En este sentido, cada uno de estos tres artistas se configura como el resultado de todas esas circunstancias a la vez, como un conjunto indivisible de tensiones. Todas estas tensiones no van a propiciar precisamente un estilo determinado, sino más bien una dispersión estilística que parece pretender dar respuesta a diferentes situaciones e inquietudes. Sin embargo, hay un aire de familia entre estos tres pintores, a pesar

de que sus intereses estéticos y vitales son muy diferentes. Este aire de familia lo podríamos sintetizar en una palabra muy simple: la rareza.

Hay que reconocer que hay algo de *raro* tanto en estos cuadros como en la arquitectura de Loos, en el método psicoanalítico de Freud, en la música de Schönberg o en la filosofía de Wittgenstein. Un tipo particular e inconfundible de rareza que aún hoy, asimilada ya y admirada, nos sigue llamando la atención.

Gustav Klimt comenzará como pintor academicista dentro de las corrientes del eclecticismo historicista con ciertas influencias del *prerrafaelismo* inglés. Con estos trabajos se sitúa en un lado del umbral que, a lo largo de su obra, traspasará de diferentes maneras. La ornamentación evidencia la primera tensión del umbral, la que se produce entre Oriente y Occidente. Situación que es vivida cotidianamente por la comunidad germánica que comparte la ciudad de Viena con otros grupos étnicos, culturales y lingüísticos.

La consciencia del valor de la ornamentación como arte, el simbolismo y el expresionismo son tres vías muy transitadas en la Viena de estos años. Entre ellas se debaten estos pintores. En cuanto a los temas, en un principio parece que son anticuados, clásicos incluso: retrato, paisaje y desnudo, pero son tratados de forma sorprendentemente innovadora, estableciendo una tensión entre la pintura de género (burguesa) y los nuevos procedimientos plásticos (revolucionarios).

Pero, como señalan muchos autores, el tema iconográfico no es el asunto del cuadro, es un simple vehículo de lo que el cuadro trata. En este caso los cuadros de estos pintores pretenden mostrar un psicologismo proyectivo para, superando el principio de realidad, expresar sus sentimientos íntimos. Así, un género clásico, como el retrato, pretende ser una representación psíquica del artista más que la imagen del retratado, que es un simple *leitmotiv* para la expresión sentimental. □