



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

LA DESTRUCCIÓN CREADORA GUSTAV KLIMT, EL FRISO DE BEETHOVEN Y LA LUCHA POR LA LIBERTAD DEL ARTE

2006

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



ISBN 94-89935-62-4
9 788489 935624
www.machtel.com
www.machtel.es



**LA DESTRUCCIÓN
CREADORA**

**Gustav Klimt,
el Friso de
Beethoven
y la lucha por la
libertad del arte**



Fundación Juan March



PRESTEL







La destrucción creadora

Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte

Fundación Juan March, Madrid
6 de octubre de 2006 - 14 de enero de 2007

Con textos de:

Stephan Koja (Ed.)

Carl E. Schorske

Alice Strobl

Franz A. J. Szabo

Manfred Koller

Verena Perlhefter

Rosa Sala Rose



Fundación Juan March

PRESTEL

Munich · Berlin · London · New York

Este catálogo, junto con sus ediciones alemana e inglesa, se publica para la exposición *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte* en la Fundación Juan March (Madrid), del 6 de octubre de 2006 al 14 de enero de 2007

EXPOSICIÓN

Organización: Departamento de Exposiciones (Fundación Juan March)

Comisario: Stephan Kojka. Asistente: Dietrun Otten

© De los textos, sus autores:

Fundación Juan March, Stephan Kojka, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perlehefter, Rosa Sala Rose, Dietrun Otten

© Prestel Verlag, München · Berlin · London · New York, 2006

© De las fotos e ilustraciones: las imágenes proceden de las colecciones que se indican en las referencias que las acompañan, del Archivo de la Österreichische Galerie Belvedere (Viena), de la Editorial-Galería Welz (Salzburgo) y de los archivos siguientes (las cifras corresponden a páginas): Österreichische Nationalbibliothek, Viena: contraportada, 87, 88, 89, 170, 173 (superior), 179, 180 (inferior), 182 (superior) e ilustración de contracubierta; Österreichisches Theatermuseum, Viena: 184; Christian M. Nebehay, Gustav Klimt. Dokumentation, Viena, 1969: 14, 40, 43, 84 y 97.

La Biblioteca Nacional de Alemania incluye esta publicación en la Bibliografía Nacional Alemana. Los datos bibliográficos en detalle pueden consultarse en <http://dnb.ddb.de>

Ilustración de contraportada:

Algunos miembros de la Secession en la sala principal de la "Exposición Beethoven" de 1902. De izquierda a derecha: Anton Stark, Kolo Moser (sentado, con sombrero), detrás Gustav Klimt (sentado en la silla), Adolf Böhm, Maximilian Lenz (tendido), Ernst Stöhr (con sombrero), Wilhelm List, Emil Orlik (sentado), Maximilian Kurzweil (con gorra), Carl Moll (tendido), Leopold Stolba, Rudolf Bacher.

Ilustración de contracubierta:

La "Exposición Beethoven" de 1902, sala lateral izquierda con el Friso de Beethoven de Gustav Klimt. En la pared estrecha, dos relieves de Ernst Stöhr, sobre la puerta un relieve de Josef Hoffmann, delante Cabeza de muchacha, de Max Klínger.

Ilustración de cubierta:

Gustav Klimt, *Las fuerzas enemigas* (detalle del *Friso de Beethoven*)

Fundación Juan March
Castelló, 77
E-28006 Madrid
Teléfono: +34 (91) 435 42 40
Telefax: +34 (91) 431 42 27
www.march.es

Prestel Publishing Ltd.
4, Bloomsbury Place
London, WC1A 2Qa
Tel.: +44 (020) 7323 5004
Fax.: +44 (020) 7636 8004

Prestel Verlag
Königinstraße 9
D-80539 München
Telefon +49 (89) 38 17 09-0
Telefax +49 (89) 38 17 09-35
www.prestel.de

Prestel Publishing
900 Broadway, Suite 603
New York, NY 10003
Tel.: +1 (212) 995 2720
Fax.: +1 (212) 995 2733
www.prestel.com

CÁTALOGO

Dirección de Proyecto: Victoria Salley, Anja Besserer

Edición española: Departamento de Exposiciones (Fundación Juan March) y Stephan Kojka (Ed.)

Traducciones: María Luisa Balseiro, Iris Menéndez (Inglés/Español), Federico Basáñez, José Miguel

Baena, Antonio Santamaría y Ricardo Estarriol (Alemán/Español)

Revisión de textos y traducciones: Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones

(Fundación Juan March)

Diseño y producción: Wolfram Söll, designwerk

Tipografía: Wolfram Söll

Fotomecánica: Reproline Mediateam

Impresión y encuadernación: Aumüller, Regensburg

Impreso en la República Federal de Alemania en papel ecológico

Edición en español (Catálogo):

ISBN: 84-7075-536-6 Fundación Juan March (Madrid)

ISBN: 84-89935-62-9 Editorial de Arte y Ciencia, S.A. (Madrid)

Edición en alemán (Librería):

ISBN: 978-3-7913-3756-2/3-7913-3756-4

Edición en inglés (Librería):

ISBN: 978-3-7913-3757-9/3-7913-3757-2

IBERIA

Índice

Presentación	4
Stephan Koja Introducción: El <i>Friso de Beethoven</i> y la controversia sobre Klimt	8
Carl E. Schorske Los cuadros de las Facultades de Gustav Klimt y la crisis del <i>ego liberal</i>	12
Alice Strobl Los bocetos de los cuadros <i>Filosofía, Medicina y Jurisprudencia</i> , de Gustav Klimt	26
Obras (I)	48
Stephan Koja “... las mujeres más desagradables que he visto nunca...” El <i>Friso de Beethoven</i> de Gustav Klimt. Origen y programa	82
Obras (II)	108
Franz A. J. Szabo Reflexiones sobre el <i>Friso de Beethoven</i> y su relación con la obra de Gustav Klimt	138
Manfred Koller Sobre la técnica y conservación del <i>Friso de Beethoven</i> de Gustav Klimt	154
Verena Perlhefter Biografía de Gustav Klimt	170
Gustav Klimt y los testimonios de sus contemporáneos	184
Rosa Sala Rose Glosario	198
Bibliografía selecta	206



Presentación

Durante los años en torno al fin del siglo XIX, Viena, la entonces capital del imperio austrohúngaro y ciudad natal de Gustav Klimt, contempló, con un grado de concentración quizá sin precedentes, el característico bullir de los grandes cambios de época: el que producen simultáneamente la destrucción y disolución de lo antiguo y la creación de lo nuevo, un espectáculo que se mantendría hasta la quiebra histórica que supuso el año 1918 para el imperio.

A las mutaciones en la sensibilidad y en las mentalidades, a los conflictos políticos entre identidades nacionales, a los cambios generacionales del *Fin-de-Siècle* vienés les fue íntimo, naturalmente, el hecho notable de que durante varias décadas la ciudad resultó ser un auténtico hervidero de vidas dedicadas a todas las formas de creación: científica, filosófica, literaria, musical y, desde luego, plástica. La eferescencia espiritual de Viena permitía oír, también, el rumor del advenimiento de nuevos paradigmas y el crujir –a veces con gran estrépito– de los que hasta entonces habían estado en vigor.

El pintor Gustav Klimt (1862-1918) estuvo en el centro mismo de esa mudanza de épocas. La vida de Klimt, especialmente entre 1894 y 1907, estuvo atravesada, como quizá la de ningún otro artista, por aquella paradójica “*Schöpferische Zerstörung*” (“destrucción creadora”) de la que hablaría después Joseph Schumpeter (otro vienés, que recibió la idea de Sombart, que a su vez la había heredado de Nietzsche y Schopenhauer, tan caros al Klimt de esos años). A la creación por la destrucción: Klimt, el *Premio Emperador*, el sucesor de Hans Makart, el pintor preferido de la rica burguesía de la Ringstrasse, el artista vienés más prometedor de la última década del XIX, tuvo primero que “morir” como maestro de la pintura historicista para “nacer” como un genio de la *Gesamtkunstwerk*, de “la obra de arte total” que pregonaría la Secession de la que fue fundador; paradójicamente, su nacimiento a la creación pasaría por la aceptación –y el fracaso, envuelto en polémicas– de un encargo del mismo Estado.

Y es que los sucesos de la vida de Klimt entre 1894 y 1907 significaron una auténtica cesura en su obra: las duras polémicas, tanto en la prensa como en los medios políticos, en torno a las monumentales pinturas encargadas por el Estado a Klimt para el techo del Aula Magna de la Universidad de Viena, y también a propósito de su pintura mural dedicada a Beethoven en la XIV Exposición de la *Secession*, en 1902, pueden considerarse una auténtica cifra de lo que, más que un cambio de siglo, era la reorganización de todo un mundo. Las querellas y polémicas provocaron el alejamiento entre el artista y el poder político, y no pasaron por él sin dejar huella: Klimt, que hasta ese momento había cumplido con gran éxito encargos decorativos, se verá afectado por una profunda crisis personal, que finalmente le llevará a retirarse de todo encargo público y le convertirá en un pintor de lo privado: de retratos y paisajes.

Gustav Klimt, *Las artes*
(detalle del *Friso de Beethoven*)

La exposición *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*, que la Fundación Juan March ha organizado en Madrid entre el 6 de octubre de 2006 y el 14 de enero de 2007, quiere contar, visualmente, esa historia. La columna vertebral del relato expositivo la constituye la copia del *Friso de Beethoven* de la Österreichische Galerie Belvedere, además de algunos de los dibujos preparatorios más significativos para sus figuras, que hacen visible el surgimiento de esa obra maestra. Al friso, presentado en su disposición originaria, lo acompaña el busto de Beethoven por Max Klinger, una versión reducida de la misma estatua que, nacida también la mano del maestro, fuera el centro de la exposición de la *Secession* de 1902.

La exposición presenta además una selección de unos cincuenta dibujos y estudios preparatorios de los cuadros de las tres facultades: *Medicina*, *Jurisprudencia* y *Filosofía*. Los propios cuadros de las facultades, destruidos durante la última gran guerra europea, se presentarán en reproducciones de época ampliadas al tamaño original. Documentos, cuadernos de dibujo de Klimt, litografías, relieves decorativos, ejemplares de la revista *Ver Sacrum*, originales para los carteles de diversas exposiciones de la *Secession*, bocetos preparatorios y una muestra de óleos de Klimt y de artistas contemporáneos y antecesores relacionados con el tema de la muestra, completan, entre otros objetos y documentos, la exposición. Todo ello rodeará la presentación de aquellos fascinantes años de la Viena moderna, y de la discusión en torno a ella, de la que, de un modo muy completo, se hacen cargo los distintos textos de este catálogo.

La Fundación Juan March agradece a la Österreichische Galerie Belvedere, al Albertina, al Wien Museum, al Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (MAK), de Viena, así como al Museum of Fine Arts de Boston, a la Neue Pinakothek de Múnich, a los coleccionistas privados y a todas las personas e instituciones que nos han ayudado, su apoyo y las facilidades para la obtención de los préstamos necesarios para esta exposición.

Además de los textos de Stephan Koja, y de la selección de textos de contemporáneos de Klimt como Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl o Ludwig Hevesi –absolutamente inéditos para el lector español– el catálogo de la exposición ha podido enriquecerse enormemente con novedosos textos de Alice Strobl, Franz J. Szabo y Manfred Koller; del imprescindible glosario de Rosa Sala Rose –con las colaboraciones de Dietrun Otten para algunas entradas–, y de la documentada biografía de Klimt a cargo de Verena Perhelfter: a todos ellos, nuestro agradecimiento.

Igualmente agradecidos estamos al profesor Carl E. Schorske su amabilidad por permitirnos, tan amablemente, publicar un texto revisado por el de su pionero *Viena Fin-de-Siècle*, así como a la Editorial Gustavo Gili por permitirnos utilizar el texto de la edición española, ya agotada. El agradecimiento por el esfuerzo que ha supuesto esta publicación, que acompaña la muestra, debe extenderse, por su buen trabajo, al equipo de traductores, correctores, lectores y diseñadores, así como a Thomas Zühr y el equipo de la Editorial Prestel. A Franz Eder nuestro agradecimiento por sus consejos.

Nos consideramos muy afortunados por haber podido trabajar en este proyecto con el Dr. Stephan Koja: suya fue la idea que ha dado lugar a esta muestra, y de él proceden la gran mayoría de las sugerencias y orientaciones sobre las obras, los textos y los autores que han intervenido en él. Conservador de la Österreichische Galerie Belvedere, el Dr. Koja ya comisarió la exposición *Klimt. Kokoschka. Schiele. Un sueño vienés*, organizada por la Fundación Juan March en Madrid en 1995. Ahora presentamos, también de su mano, una exposición que, en buena parte, cuenta la fascinante y paradójica vigilia que precedió a aquel sueño de belleza.

Fundación Juan March

Madrid, agosto de 2006

Stephan Koja

Introducción: El *Friso de Beethoven* y la controversia sobre Klimt

Al final del siglo XX, Viena conoce un tiempo de radicales cambios en la sociedad y, también, de un renacimiento en el arte. La prosperidad económica que acompaña al *Gründerzeit* –el nombre con el que se conoce la época de la revolución industrial– ha abierto múltiples posibilidades; el gigantesco proyecto de demolición de las murallas de Viena y la nueva concepción de la capital del Imperio ha inaugurado –en su sentido más literal– perspectivas nuevas, y ha marcado el advenimiento de un nuevo comienzo, radical y magnificente, que ni siquiera respeta las partes más antiguas de la ciudad, los testimonios de su historia.

Ese espíritu encuentra su continuidad en los esfuerzos de la *Secession* vienesa que, fundada en 1897, busca la renovación artística y pretende, además, situar la creación artística que está teniendo lugar bajo la Monarquía en un contexto más amplio, el internacional: con ese fin, se construye un edificio destinado a acoger exposiciones, cuya sola arquitectura –con un lenguaje limpio y purista, pero sacral– ya tenía carácter programático; y se organizan exposiciones modélicas, que quieren ser percibidas como muestras especiales por la forma en que se las diseña –exposiciones que, de hecho, despiertan verdadero interés y aceptación en el resto de Europa–. Y es entonces cuando el increíble cosmopolitismo de la Viena de esa época, el vivaz interés por todo lo que sucede en Europa y en el mundo por parte de sus artistas, y la cultura de esos mismos artistas –amplia, con frecuencia–, encuentran su expresión: porque la mirada de los artistas apunta y recorre desde el Este de Europa hasta Inglaterra, desde España hasta Escandinavia; porque se introduce el arte japonés en su importancia para la creación contemporánea; o porque, muy tempranamente, se presentan nuevos géneros artísticos, como la fotografía, de la mano de algunos de los más célebres representantes del pictorialismo.

Sin embargo, el mensaje de este movimiento no es un mensaje revolucionario; en especial, no lo es en sentido político. Más bien se trata de la transformación estética de la vida entera, de impregnar con el arte todos los aspectos vitales y, con ello, de otorgar al arte una función que casi alcanza el carácter de una redención. (Apenas unos pocos años más tarde se encontrará todavía un eco de todo ello en la fundación de los *Wiener Werkstätte*, los “Talleres Vieneses”, que también se propusieron superar, mediante la manufactura, la alienación del artesano y del consumidor). En coherencia con ese mensaje, a los artistas de la *Secession* les fascina la idea de la *Gesamtkunstwerk*, de “la obra de arte total” como una respuesta a la moderna fragmentación de las artes y las visiones del mundo: lo que se quiere alcanzar, a través de un nuevo comienzo estético, es una nueva orientación.

Al mismo tiempo, es precisamente el arte de la Viena finisecular el que, a pesar de todos sus esfuerzos de modernidad, muestra la más fuerte continuidad con el pasado, como se observa, por ejemplo, en la ininterrumpida fascinación vienesa por el simbolismo, en el interés por las artes decorativas y los encargos públicos o en su visión del artista como una figura con rasgos sacerdotales.

Mucho de todo ello coincide plenamente con las intenciones artísticas de Gustav Klimt, una de las figuras destacadas de ese movimiento de renovación, y que, por eso, toma parte en muchos de sus proyectos y les imprime su cuño. Klimt, que como artista había cosechado muy pronto triunfos en el historicista mundo del arte de la monarquía danubiana, y que se consideraba a sí mismo, en cierto modo, el legítimo sucesor de Hans Makart –el “Príncipe de los pintores”–, reclama, muy seguro de sí, presencia y función pública.

Dentro de la *Secession*, Klimt desempeñó siempre un papel destacado, como se advierte claramente – aunque no es ni mucho menos el único lugar en el que se nota– en la fotografía de los artistas que participaron en la “Exposición de Beethoven” de 1902: Klimt, primer Presidente de la *Secession*, aparece entronizado, sentado en un sillón diseñado por Ferdinand Andri y ocupando el centro de su grupo de colegas.

En sus esfuerzos por conseguir la renovación del arte, Klimt está a la búsqueda de una verdad nueva: la verdad del hombre moderno. Él, que reniega del naturalismo de la generación precedente, intenta hacerse con la nueva verdad ahondando en su experiencia individual, en el mundo de la psique y en las ocultas fuerzas de lo humano. Con ello, Klimt ya no está al servicio a la imagen racionalista de la Ilustración –que había sido el ideal de la burguesía liberal de Viena–, sino que más bien le opone su íntima visión del mundo y su simbolismo personal: y entonces su arte se convierte en un espacio para el recogimiento y la autorreflexión.

Y en ese intento por decir la verdad del hombre moderno, Gustav Klimt empieza a desvelar la vida de los instintos, y especialmente el mundo del Eros. En esa tarea, Klimt generaliza sus experiencias individuales, o incluso sus obsesiones personales, y eso le conduce directamente al ojo del huracán de las controversias. No en vano, Klimt hace constar, como lema de su *Nuda Veritas*, aquellas palabras de Schiller: “No puedes agradar a todos con tu hacer y con tu obra de arte; haz justicia solo a unos pocos; gustar a muchos es malo”; aunque también debe decirse que Klimt, con frecuencia, no se anda precisamente con delicadezas con sus drásticas formulaciones, y que algunas de sus representaciones tenían necesariamente que ser entendidas como una provocación.

Piénsese, por ejemplo, en *Dánae*, una pintura en la que el goce sexual se convierte, de forma apenas velada –aunque esté disfrazada de mitología–, en el motivo central del cuadro. O en el *Friso de Beethoven*, en el que son los órganos sexuales masculinos y femeninos los que comparecen tras las figuras de “Las fuerzas enemigas”, con unas formas a las que –aún estilizadas hasta transmutarse en ornamentos– no hay nada que reprochar en cuanto a su claridad, y que por la posición que ocupan en el Friso –en compañía de “Las fuerzas enemigas”– trasladan claramente –consciente o inconscientemente– el ámbito de la culpa hasta el campo de lo sexual.

El *Friso de Beethoven*: es precisamente esta obra la que se impone como una clave del artista. En ella, los propios propósitos artísticos de Klimt, y muchas de las inspiraciones y sugerencias que había recibido, se actualizan de una forma condensada. Pues el *Friso* refleja tanto las ideas filosóficas de la época –en especial las de los entonces muy apreciados Schopenhauer, Nietzsche y Wagner–, como las ideas artísticas del propio Klimt. De un modo impresionante, el *Friso de Beethoven* pone ante nuestros ojos a un Klimt que retoma ideas pictóricas que había desarrollado antes, usándolas ahora, de forma decidida, dándoles un nuevo valor.

Al mismo tiempo, empero, el plan del *Friso* está inmerso en una tradición que se remonta hasta los programas ornamentísticos del barroco: se trata, también en él, de la superación del mal y de las fuerzas hostiles al hombre mediante el bien; es el mismo tema que puede verse, por ejemplo, en los frescos de la Biblioteca de la Corte Imperial de Viena, en la que “el ala de la paz” ha sido dispuesta frente al “ala de la guerra”, y a la secuencia de imágenes se la hace culminar con una representación –de nuevo– de la paz; a Carlos VI se le representa tanto mediante el Hércules como por el Apolo que flanquean el medallón de su retrato; o también en *El ciclo de la vida*, de Hans Canon –una obra maestra del historicismo, situado en la escalina-

ta del Naturhistorisches Museum de Viena-, y en el que todas las maldades y las fuerzas enemigas de la vida acaban superadas por el optimista recomienzo del eterno ciclo de lo viviente.

Todos esos principios se reflejan en el *Friso de Beethoven*; pero también se evidencian en el Friso la firme posición de Klimt en la escena artística internacional y su estar presente, con toda naturalidad, en el debate artístico internacional, más allá de las fronteras. Klimt, cuyas pinturas se exponen en diversos países, a las que se premia y son de las pocas que se reproducen en los catálogos de las exposiciones, también observa, y con la mayor atención, lo que está sucediendo en Europa. Por eso, en la obra monumental que es el *Friso de Beethoven* pueden rastrearse las inspiraciones recibidas por Klimt por parte del arte japonés, de Beardsley, Hodler, Minne, Khnopff o Toorop, entre otros, influencias a partir de las que Klimt crea su personal y inconfundible estilo y con las que se confronta como artista.

Por todo ello, el *Friso de Beethoven* pasa a ser una de las obras centrales de la nueva evolución artística de Klimt. El artista se afana en él por buscar una renovación del lenguaje pictórico, en la que el contenido espiritual nos sea presentado a través de la ornamentación. Y aunque en el caso de "Las fuerzas enemigas", que articulan ideas más concretas -como por ejemplo algunos pecados principales-, aquellas estén representadas de un modo más propio del naturalismo, la bidimensionalidad de las figuras del *Friso de Beethoven* ofrece a Klimt la posibilidad de hacer intuitivos los conceptos espirituales, de hacer sensible lo abstracto: Klimt, que nunca acabará de renunciar al lenguaje artístico de la época del eclecticismo, en la que se formó, se sirve de la antigua mitología para expresar experiencias modernas, y tanto la continuidad con la tradición como la modernidad están siempre, en su obra, muy íntimamente unidas.

Puede afirmarse que el *Friso de Beethoven* constituye toda una declaración sobre el arte como una fuerza con poder frente a lo siniestro y a las fuerzas enemigas de la vida, y, a la vez, como un refugio de la dura realidad de la vida. En el *Friso de Beethoven*, todas las tensiones de la vida se disuelven en la armonía de los ornamentos del "Coro de los ángeles del Paraíso" y en la magnificencia del oro que refulge alrededor de la pareja abrazada, de forma semejante a la que veremos después en su famosa obra posterior, *El beso*.

Pero, para cuando Klimt pinta el *Friso de Beethoven*, en 1902, el escándalo desencadenado por sus pinturas para el techo del Aula Magna en el edificio principal de la Universidad de Viena ya ha alcanzado el primero de los puntos culminantes que tendría el caso. La prensa amarilla empezó a abrir fuego contra él, y el mundo académico comenzó a organizar la resistencia contra su arte.

Y ése es el tema de la exposición que, bajo el título *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*, se celebra en la Fundación Juan March (Madrid) entre el 6 de octubre de 2006 y el 14 de enero de 2007, y también de este libro, que constituye su catálogo: todos aquellos años de controversias en Viena en torno a la libertad artística y a la función pública del arte.

El famoso proceso de Whistler contra Ruskin durante 1877 y 1878 a propósito de la libertad de la expresión artística, que Whistler ganara con la adjudicación simbólica de una moneda, un *farthing*, como indemnización, estaba aún en la memoria de todos. Había sido justamente Whistler, un artista admirado por los secesionistas, que habían invitado varias veces a que enviara obras a las exposiciones de la *Secession* y al que incluso habían nombrado miembro correspondiente de la Asociación.

Retrospectivamente, las controversias en torno a Klimt pueden considerarse como una querrela de carácter general sobre la concepción del arte y sobre la libertad artística. Y, de hecho, fueron precisamente los partidarios de Klimt los que convirtieron la querrela en una cuestión de principios. Aquel escándalo artístico de comienzos del siglo XX en la Viena del umbral de la modernidad exhibe, en efecto, todas las características de la típica dinámica de esos procesos: la agitación intencionada de los ánimos, la manipulación de las opiniones y el abuso de la controversia con un objetivo, en parte, muy distinto. Pues muy pronto quedó claro que no se trataba solo de un debate artístico, cultural o moral, sino de una controversia política que se movía entre el universalismo, el fomento de la unidad de Estado, el nacionalismo y el antisemitismo.

Muchos de aquellos argumentos de hace cien años, tanto de los enemigos como de los partidarios de

Gustav Klimt, se asemejan como dos gotas de agua a los debates de hoy en día. Y, como es obvio, enseñan que la cuestión del margen de libertad que debe o puede tener el arte público sólo admite respuestas controvertidas. Y en este sentido, puede que la controversia en torno a Klimt tenga un carácter ejemplar para muchas otras.

El hecho es que Klimt, finalmente, no puede soportar la presión a la que está sometido. Le afecta muy en especial que el gobierno, que había venido dándole encargos y apoyándole, se distancie de él. Y a pesar de que toma la palabra con una declaración programática (“el Estado no ha de arrogarse la última palabra sobre la naturaleza de una exposición o sobre el lenguaje de los artistas, cuando su deber sería hacer únicamente de intermediario y agente comercial, dejando por completo a los artistas la iniciativa artística”), y de que actúa de forma espectacular para defender su libertad –devolviendo al Estado, con la ayuda de amigos adinerados, el adelanto en metálico recibido por las pinturas de las Facultades–, le sobrevino una crisis personal muy profunda. Esa crisis acabó por retirarle de todo encargo público, y le convirtió en un pintor de la vida privada –de retratos y paisajes– que apenas trabajaría ya en pinturas alegorizantes.

Con todo, nunca se apreciará suficientemente la importancia que tuvo la lucha por la libertad del arte que sostuvieron Klimt y sus compañeros de la *Secession*. Esa lucha abrió a la generación que siguió a la suya una perspectiva sobre cuestiones que reclamaban que se ahondara en ellas, y el foro adecuado para continuar aquél debate público.

De manera consecuente con todo ello, la evolución del arte tomaría en Viena una dirección distinta a la que tomó en otras metrópolis del arte: no la dirección de la abstracción, sino la de un mayor verismo, más drástico, frente a la realidad. Y son precisamente los pintores expresionistas como Gerstl, Kokoschka o Schiele quienes asumen ese *Ethos* de sinceridad incondicionada, sin miedo a decidirse por representaciones claramente subjetivas de las cosas. No solo saben que con ello se les adjudicará un papel de marginales e incomprendidos sociales; de hecho, cuentan con ello, y asumirán ese papel, para presentarlo como la señal de que son ellos los elegidos y perfilarse a sí mismos como mártires. Como se ve, todo un repertorio de ideas ya presente en aquella puesta en escena que, con una imagen cuasi sacerdotal, caracterizara al propio Klimt.

Gustav Klimt, con todo ello, había abierto la puerta a una concepción del artista que resultaba una completa novedad.



Carl E. Schorske

Los cuadros de las Facultades de Gustav Klimt y la crisis del *ego liberal*

En 1894, tras consultar con un comité del claustro universitario, el Ministerio de Cultura invitó a Klimt a que diseñara tres pinturas para el techo del Aula Magna de la nueva universidad. En esa época, Klimt acababa de ser lanzado a la fama en tanto joven maestro decorador de la Ringstrasse, de la que la nueva universidad era uno de los últimos proyectos monumentales. Sin embargo, para el momento en que cumplió el encargo (1898-1904), ya estaba profundamente comprometido con la *Secession* y con su búsqueda de la nueva verdad. Al plasmar su nueva visión en el proyecto para la universidad, se topó con la ira de los viejos racionalistas y de los nuevos antisemitas¹. En el transcurso de la lucha resultante, pintores, público y políticos debatieron acaloradamente la función del arte moderno en Viena. A partir de esa lucha se plantearon con inequívoca claridad los límites del radicalismo secesionista. La derrota personal de Klimt en esa batalla puso fin a su papel como destructor del estilo antiguo. Lo condujo a una definición más restringida de su misión como artista de la modernidad y, en última instancia, a una nueva fase abstracta en su pintura.

Los clientes académicos de Klimt concibieron el tema de las pinturas para la Universidad según la mejor tradición enciclopedista: "El triunfo de la luz sobre las tinieblas". En torno a un panel central sobre este tema —que sería diseñado por Franz Matsch, el socio de Klimt—, cuatro pinturas representarían las cuatro facultades. Klimt ejecutaría tres: *Filosofía*, *Medicina* y *Jurisprudencia*. Después de que en 1898 surgieran algunos desacuerdos preliminares relacionados con sus diseños iniciales, la comisión de la Facultad y el Ministerio de Cultura dieron carta blanca a Klimt. En 1900 presentó la primera obra, *Filosofía*, y en 1901, *Medicina*. Ninguna de las dos representaba una fácil conquista de la luz sobre las tinieblas. En *Filosofía*, Klimt mostraba que aún era hijo de la cultura teatral. Nos presenta el mundo como si lo viéramos desde el patio de butacas, un *theatrum mundi* de la tradición barroca. Sin embargo, mientras el *theatrum mundi* barroco estaba claramente dividido en cielo, tierra e infierno, en esta obra la tierra parece haber desaparecido, disuelta en una fusión de las dos esferas restantes. Los cuerpos enredados de la humanidad doliente van a la deriva lentamente, suspendidos sin propósito definido en un vacío viscoso. En la oscuridad cósmica —las estrellas están mucho más atrás— aparece una Esfinge pesada y somnolienta que no se ve y que es nada más que una condensación del espacio atomizado. Sólo el rostro situado en la base de la pintura sugiere, con su luminosidad, la existencia de una mente consciente. *Das Wissen* (la Sabiduría), nombre que el catálogo asigna a esta figura² está situada en los rayos de las candilejas como un apuntador que se ha dado la vuelta para indicarnos a nosotros, el público, el drama cósmico.

Gustav Klimt, *Filosofía*,
1898-1907. Óleo sobre lienzo,
430 x 300 cms.
(destruido en 1945)

La visión del universo de Klimt es la de Schopenhauer: el mundo como voluntad, como energía ciega en una ronda incesante de nacimiento, amor y muerte carentes de significado. Peter Vergo ha sugerido que Klimt llegó a



Techo del Aula Magna del Edificio Principal de la Universidad de Viena, con copias montadas de las pinturas de las Facultades de Gustav Klimt y de Franz Matsch.
Reconstrucción de Alice Strobl

comprender a Schopenhauer a través de Wagner, sobre todo por la concisa síntesis que este último hizo del pensamiento del filósofo en *Beethoven* –su ensayo, ampliamente leído–, y que tanto la iconografía como el mensaje de *Filosofía* estaban influidos por *Das Rheingold*⁴. Como Klimt se movía en círculos sociales e intelectuales donde las figuras entrelazadas de Wagner, Schopenhauer y Nietzsche eran admiradas, su visión cósmica pudo estar inspirada por cualquiera de ellos. Vergo ha señalado la posible derivación de la figura central de *Filosofía* de la Erda de Wagner; tanto su ubicación como su postura de adivinadora apoyan dicha interpretación⁴. Sin embargo, la Erda de Wagner es una cálida madre tierra afligida; la *Wissen* de Klimt es fría y dura. Ella se preocupa por la maldición del oro tan poco como Klimt y sus prósperos patrocinadores, la maldición que fuera tan decisiva para Wagner, influido políticamente, y para sus héroes cósmicos. En sus ojos misteriosamente luminosos, la sacerdotisa filosófica de Klimt muestra una actitud distinta: una sabiduría, a la vez impetuosa y glacial, que afirma el mundo de la voluntad. En mi opinión, esta interpretación apunta a la lectura de la metafísica existencial de Schopenhauer por parte de Nietzsche más que por parte de Wagner.

Incluso la explicación que Nietzsche hace de su *Canción de Medianoche* en el brillante final de *Así hablaba Zaratustra* puede interpretarse como si hubiese sido escrita para esclarecer la pintura de Klimt. Inversamente, la sacerdotisa de Klimt, que está en éxtasis y lleva hojas de parra en los cabellos, podría servir como ilustración de la cantante de medianoche de Nietzsche: “esa poetisa ebria” que, como sugieren sus ojos luminosos y vueltos hacia arriba, está “demasiado alerta” (*überwach*)⁵. Al igual que la poetisa de Nietzsche, la *Wissen* de Klimt asimila el dolor en el sueño –y, más aún, el deseo propiamente dicho (*Lust*)– para afirmar la vida en su misteriosa totalidad: “¿Decís que “sí” a un único deseo? Oh, amigos míos (entonces) decís que “sí” a todo dolor”. Al igual que en la flotante cadena del ser de Klimt, “todas las cosas (...) están relacionadas, entrelazadas, enamoradas (...) así amaréis el mundo”⁶.

No era así como veían o sentían el mundo los profesores universitarios. Tenían una concepción distinta del “riunfo de la luz sobre las tinieblas” y del modo como ese triunfo debía representarse en sus salones. La pintura de Klimt afectó a una terminación nerviosa del cuerpo académico. Junto con unos pocos intelectuales más de su generación, su metafísica *Nuda Veritas* lo había llevado a un territorio situado más allá de los límites establecidos de la razón y el bien. Ochenta y siete profesores firmaron una petición en la que protestaban contra el panel y pedían al Ministerio de Cultura que lo rechazara. Estaba a punto de estallar una crisis. El arte de Klimt se convertía en una cuestión ideológica que poco después se tornaría política.

Acusaron a Klimt de presentar “ideas confusas a través de formas confusas”. El llamativo adjetivo de los críticos, “*verschwommen*” (confuso), sugería claramente la disolución de los límites que ya hemos visto en la pintura. Aunque respetaban el virtuosismo con que Klimt había utilizado el color para crear una atmósfera que se adecuara a su “tenebroso fantasma”, esa virtud no podía compensar el caos de símbolos y la confusión de formas que consideraban reveladoras de la incoherencia de la idea que sustentaba la pintura. Sostuvieron que, carente de comprensión intelectual, Klimt había producido un fracaso estético⁷.

El Rector, un teólogo llamado Wilhelm von Neumann, que apoyaba a los profesores contrarios al pintor, fue al fondo de la controversia. Afirmó que en una época en que la filosofía buscaba la verdad en las ciencias exactas, aquélla no merecía ser representada como una construcción nebulosa y fantástica⁸. El ideal de dominio de la naturaleza a través del trabajo científico fue simplemente violado por la imagen de Klimt de una lucha problemática y misteriosa en la naturaleza. Evidentemente, lo que los tradicionalistas querían era algo parecido a la *Escuela de Atenas* de Rafael, donde los eruditos de la Antigüedad –Platón, Aristóteles, Euclides y otros– aparecen pronunciando un sereno discurso sobre la naturaleza de las cosas. Un profesor propuso una escena en la cual los filósofos de todos los tiempos aparecerían reunidos en un bosquecillo, hablando, descansando y enseñando a sus discípulos⁹. Merece la pena destacar que esas sugerencias se centran en una imaginaria *social*: estudiosos que funcionan en la sociedad, que difunden el dominio de la naturaleza y la vida humana. Sin lugar a dudas, la *Filosofía* de Klimt había superado el elemento social. En su universo, la estructura del dominio, socialmente sostenida, había desaparecido ante una naturaleza enigmática y omnipotente y los sentimientos interiores del hombre impotente, atrapado en ella.

Un grupo de diez profesores encabezados por el historiador de arte Franz Wickhoff presentó una contrapetición al ministerio, en la que negaban que los miembros de la facultad fueran competentes para juzgar con respecto a cuestiones estéticas¹⁰.

Franz Wickhoff (1853-1909) consagró a la causa de Klimt algo más que su autoridad profesional, aunque ésta era muy importante. Con Alois Riegl (1858-1905), Wickhoff estaba desarrollando una nueva visión de la historia del arte sumamente adecuada para permitir la comprensión de las innovaciones artísticas. El lema que, en 1898, la *Secession* había escrito en su edificio –“A cada época su arte, al arte su libertad”– también podía servir para la paciente escuela vienesa de historia del arte de Wickhoff. Del mismo modo que Klimt y la *Secession* rechazaron la tradición de las *Beaux-Arts* y el realismo clásico de la pintura de la Ringstrasse, en la década de los noventa Wickhoff y Riegl atacaron la primacía de la estética clásica. Mientras que sus antecesores de mitad del siglo rechazaron el arte romano tardío y cristiano primitivo por decadente con relación al modelo griego, los nuevos eruditos vieron un arte original justificado por los nuevos valores culturales que dieron lugar a su surgimiento.

Para ellos la “decadencia” no estaba en el objeto, sino en la mirada del espectador. Esto no producía progreso y regresión sino transformación eterna: una apreciación de la pluralidad del arte más allá de cualquier juicio estético *a priori*. Así, Wickhoff y Riegl introdujeron en la historia del arte el sentido liberal tardío y no teleológico del flujo, tan común en la cultura de *Fin-de-Siècle* y tan evidente en *Filosofía* de Klimt.

“¿Qué es feo?” En una polémica conferencia que pronunció sobre Klimt bajo ese título en la Sociedad Filosófica, Wickhoff sugirió que la idea de lo feo tenía profundos orígenes bio-sociales que aún persistían en los adversarios de Klimt¹¹. El hombre primitivo consideraba feas aquellas formas que parecían perjudiciales para la continuidad de la especie. Sin duda alguna, el hombre histórico había atenuado dicha relación. Mientras las clases dominantes y el pueblo habían compartido un único conjun-

to de ideales éticos y religiosos, artistas y mecenas avanzaron juntos, al tiempo que las nuevas concepciones de lo natural y los nuevos patrones de belleza evolucionaban al unísono. Sin embargo, en época reciente los estudios humanísticos y de la Antigüedad habían dotado al público con el sentido de la primacía, si no la superioridad, del arte clásico. En consecuencia, surgió una antítesis entre el público orientado hacia el pasado y el artista en constante evolución. A lo largo de los tiempos modernos, sostuvo Wickhoff, las clases cultas encabezadas por los eruditos –mentes prestigiosas, pero de “segunda categoría”– habían identificado la belleza con las obras del pasado. Percibieron como feas las nuevas visiones inmediatas de la naturaleza, generadas por los artistas. Wickhoff afirmó que semejante devoción histórica hipertrofiada tocaba a su fin. La era presente posee su propia vida de sentimientos que el genio artístico expresa de manera poético-física. Wickhoff concluyó la conferencia con una elocuente interpretación de la *Filosofía* de Klimt. Escogió la figura de la *Wissen* como aquella que emitía una luz consoladora, “como una estrella en el firmamento nocturno” del mundo opresivo y distanciado de Klimt.

Aunque el debate entre las dos culturas representadas por Jodl y Wickhoff –la vieja ética y la nueva estética– bramó en el podio y en la prensa durante la primavera y el verano de 1900, la cuestión finalmente se decidiría en la esfera política. A decir verdad, la pintura de Klimt sólo adquirió pleno significado en un contexto político más amplio. Aunque siempre fue un componente importante de la vida pública austriaca, en el año 1900 el arte llegó a ocupar un lugar especialmente crucial en la política del Estado. Por muy irónico que parezca, el arte moderno gozó del favor oficial precisamente cuando el gobierno parlamentario moderno caía hecho trizas. ¿Por qué?

Entre 1897 y 1900 el problema de las nacionalidades, con sus conflictos relativos a los derechos lingüísticos en la administración y la educación, había paralizado prácticamente al Gobierno. El obstruccionismo parlamentario, encabezado primero por los checos y luego por los alemanes, había tornado finalmente imposible la creación de ministerios a partir de representantes de los partidos. La Monarquía, que en 1867 inició su era constitucional con un *Bürgerministerium* (Ministerio de los ciudadanos), lo suprimió y sustituyó en 1900 por un *Beamtenministerium* (Ministerio de los funcionarios). Así, el liberalismo austriaco retornó a su tradición dieciochesca del absolutismo ilustrado y el gobierno burocrático. La formación del Ministerio de los funcionarios en 1900 fue confiada a un funcionario capaz e imaginativo, el doctor Ernest von Koerber (1850-1919), que estaba decidido a trascender la esencia política desesperadamente disonante de Austria y a gobernar el país por decreto tanto tiempo como fuera necesario. La estrategia de largo alcance de Koerber consistía en rebasar las tensiones políticas mediante una campaña de modernización con dos puntales: uno en el campo de la economía y el otro en el de la cultura. Durante cuatro años, entre 1900 y 1904, el Gabinete de Koerber insistió en sus intentos de salvar a Austria mediante el desarrollo económico y cultural.

Dentro de este marco de política supranacional, el estímulo estatal al movimiento de la *Secession* tenía un profundo sentido. Sus artistas eran en espíritu tan realmente cosmopolitas como la burocracia y la clase media alta vienesa. En el momento en que los grupos nacionalistas desarrollaban artes étnicas separadas, la *Secession* había





Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1899.
Óleo sobre lienzo,
252 x 56,2 cms.
Österreichisches Theatermuseum, Viena

elegido el camino opuesto. Dejando entrar deliberadamente en Austria las corrientes europeas, había reafirmado con un espíritu moderno el universalismo tradicional del Imperio. Un portavoz secesionista explicó su compromiso con el movimiento como “una cuestión de defender una cultura puramente austriaca, una forma de arte que soldaría las características de la multitud de pueblos que nos constituyen en una nueva y orgullosa unidad”, lo que en otro momento denominó un *Kunstvolk* (un pueblo artístico)¹². Incluso antes de la formación del gabinete Koerber, el Ministro de Cultura manifestó en términos sorprendentemente semejantes los propósitos del Estado, al crear en 1899 un Consejo de las Artes como organismo representante de sus intereses. Puso de relieve el potencial de las artes para trascender los conflictos de las nacionalidades: “aunque cada desarrollo está arraigado en el suelo nacional, las obras de arte hablan un idioma común y, entrando en noble competencia, conducen a una comprensión mutua y al respeto recíproco”¹³. Al tiempo que proclamaba que el Estado no favorecía ninguna tendencia específica y que el arte debía desarrollarse libre de toda regimentación, según sus propias leyes, el ministro mostró un cuidado especial por el arte moderno. Apremió al nuevo Consejo “para que sustentara (...) la nueva brisa que sopla en el arte de nuestro territorio y para que lo dotara de nuevos recursos”. Así fue como la antigua Monarquía de los Habsburgo promovió activamente el arte moderno, mientras otros gobiernos europeos lo eludían.

El proyecto más apreciado por el Ministro von Hartel –proyecto enérgicamente postulado por la *Secession* desde sus comienzos– era la creación de una Galería Moderna. Fue ratificado por el Emperador en junio de 1902 y, en abril de 1903, la Galería abrió sus puertas. En el ínterin, mediante adquisiciones y donaciones, Hartel reunió activamente obras de arte para la moderna colección estatal. Ése fue el marco político en el que se recibieron las pinturas de Klimt para la Universidad.

Lamentablemente para Klimt y para las intenciones del Gobierno, fue cuestionado el patrocinio oficial a los secesionistas. En lugar de atenuar los antagonismos de una nación dividida, el lenguaje del nuevo arte alimentó el fuego. Desde los salones de la universidad, el fuego se extendió a la prensa y poco después al campo político. Para el gobierno fue fácil hacer frente a los profesores que percibieron una contracultura subversiva en la primera pintura de Klimt para el techo; el ministro von Hartel y su Consejo de las Artes simplemente ignoraron la petición¹⁴.

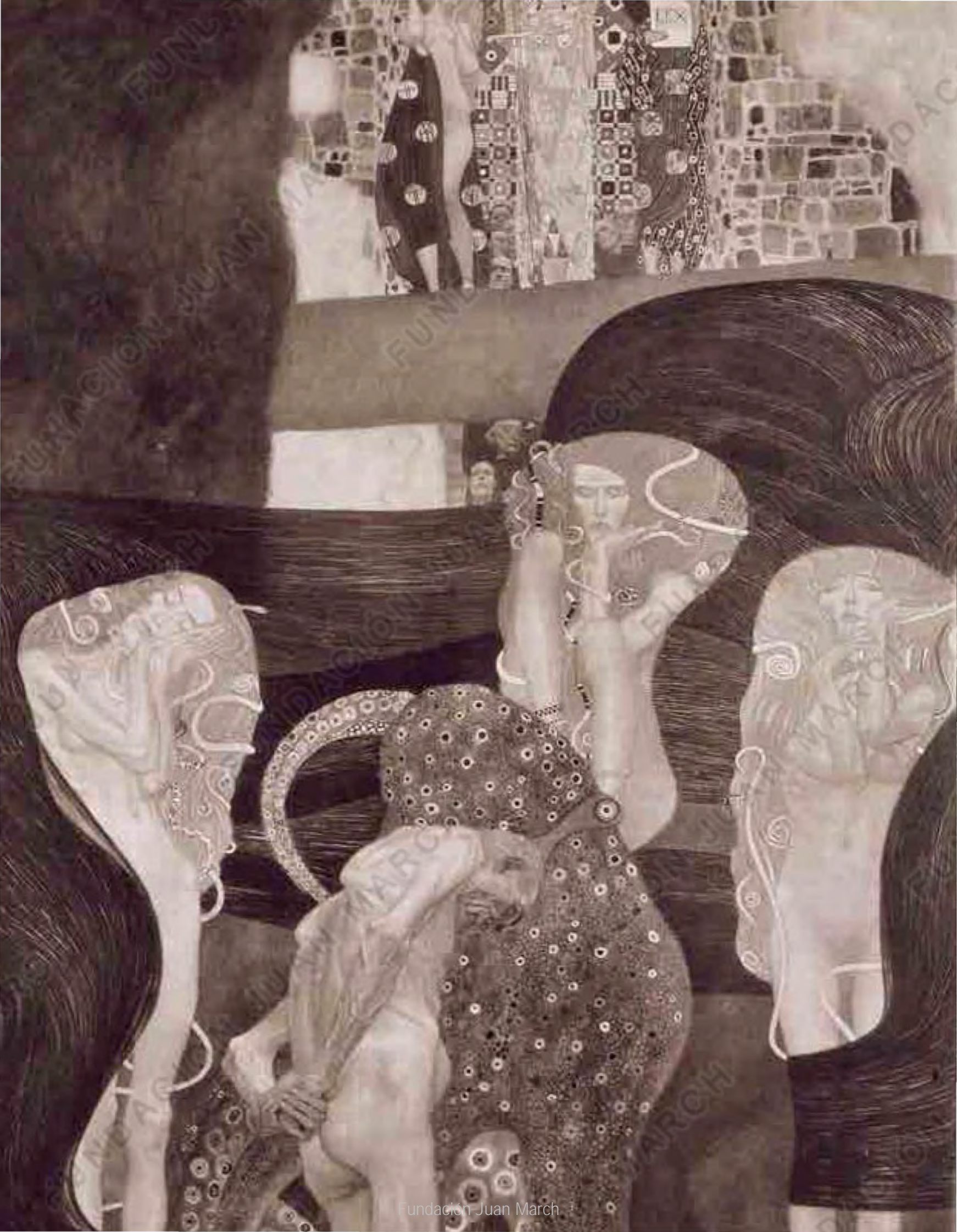
Impasible ante los ataques a su obra y apoyado en la negativa serena pero decidida ante la protesta profesoral, Klimt se dedicó a concluir el cuadro siguiente a *Filosofía*. En los Idus de marzo de 1901 se mostró por primera vez, en el edificio de la *Secession*, su *Medicina*. De nuevo contraponía Klimt a la cultura del progreso científico una extraña y chocante visión. Presentó el campo de acción de la medicina como la fantasmagoría de una Humanidad semidormida, hundida en una instintiva rendición a medias, pasiva ante el fluir del destino. La muerte habita en el centro de este río de vida y su velo negro se arremolina entre los cuerpos enredados de los vivos. Al igual que en *Filosofía*, en primer plano aparece la figura de una sacerdotisa que se interpone entre los espectadores y el *Theatrum Mundi* existencial de Klimt: es Higeia. Orgullosa, alta y poderosa, Higeia es la última de las mujeres de tipo protector y andrógino

que señalan el período intermedio de Klimt (entre 1897 y 1901). Como la mayoría de las anteriores –dos de las tres Ateneas, la *Nuda Veritas* y la *Wissen*–, Higeia mira de frente, imperiosamente, al espectador, como si nos obligara a reconocer la visión existencial que aparece a sus espaldas. El espectáculo de vidas flotantes que Higeia preside está marcado por el contraste entre la discreta y moldeada solidez de las figuras individuales y lo informe de sus relaciones en el espacio. Las figuras se mueven al azar, ora entrelazadas, ora flotando por separado, pero casi siempre insensibles a las otras. Aunque a veces los cuerpos se unen, entre ellos no existe la menor comunión. Así, la experiencia psicofísica individual de sensualidad y sufrimiento queda aislada de todo terreno metafísico o social. La Humanidad está perdida en el espacio¹⁵.

Klimt no intentó representar la ciencia de la *medicina* tal como la concebían quienes la ejercían. El crítico de la *Medizinische Wochenschrift* (la revista semanal médica) se quejó con razón de que el pintor había ignorado las dos funciones principales del médico: la prevención y la cura¹⁶. En su postura hierática y a través de los símbolos que la tradición griega le adjudicó, la Higeia de Klimt meramente proclama la ambigüedad de nuestra vida biológica. Según la leyenda griega, Higeia es la ambigüedad *par excellence*; consecuentemente, está relacionada con la serpiente, el más ambiguo de los seres. Junto con su hermano Esculapio, Higeia nació serpiente en el pantano telúrico, la tierra de la muerte. La serpiente, animal anfibio y símbolo fálico con asociaciones bisexuales, es la gran disolvente de los límites: entre tierra y mar, hombre y mujer, vida y muerte. Este personaje concuerda con la inquietud por el hermafroditismo y el despertar homosexual del *Fin-de-Siècle*: expresiones de liberación erótica por un lado y, por el otro, temor masculino a la impotencia. Allí donde estaba presente la disolución del ego, fuese en la unión sexual o en la culpa y la muerte, la serpiente alzaba cabeza. Klimt había utilizado su simbolismo defensivamente con *Atenea*, agresivamente con *Nuda Veritas* y seductoramente con *Wasserschlangen* (serpientes de agua). Con Higeia, diosa de las polyvalencias, lo utiliza filosóficamente: Higeia, ella misma una transformación antropomórfica de la serpiente, ofrece a la serpiente la copa de Leteo, a fin de que beba su líquido primordial¹⁷. De este modo, Klimt proclama la unidad entre vida y muerte, la interpretación de vitalidad instintiva y disolución personal.

Como demostraron los contemporáneos de Klimt, dicha afirmación simbólica puede percibirse sin ser racionalmente comprendida. Mientras Higeia despertaba reacciones agresivas, los críticos más hostiles de Klimt no comprendían el significado de las serpientes ni del severo juego de Higeia con ellas. Su indignación encontró foco y expresión sobre todo en la “indecencia” de las figuras del fondo. En la gran tradición, la desnudez había sido legitimada idealizando su representación. Lo que ofendía de Klimt era la concreción naturalista de sus cuerpos, sus posturas y posiciones. Dos figuras determinadas ofendieron a las sensibilidades convencionales: la mujer desnuda situada a la izquierda del panel, que flota con la pelvis echada hacia delante, y la embarazada de la parte superior derecha¹⁸.

Con *Medicina*, el trueno que había resonado ante *Filosofía* se convirtió en una violenta tormenta que tendría consecuencias cruciales para la propia conciencia de Klimt como hombre y como artista¹⁹. Ya no eran únicamente los profesores los que atacaban



su obra, sino también políticos influyentes. El fiscal ordenó la confiscación del número de *Ver Sacrum* que contenía dibujos de *Medicina* por la acusación de “ofensa a la moral pública”. El Presidente de la *Secession* emprendió con éxito una acción legal a fin de levantar la prohibición del censor, pero la atmósfera quedó cargada de ira²⁰.

Simultáneamente, un grupo de delegados de la vieja y la nueva derecha, incluido el alcalde Lueger, presionaron al ministro von Hartel para que se explicara en el Reichsrat (Consejo de Estado). Mediante una interpelación formal, preguntaron al ministro si con la adquisición de *Medicina* se proponía reconocer oficialmente una tendencia artística que ofendía el sentido estético de la mayoría del pueblo. De esta manera, la política de Gobierno de Koerber de utilizar el arte moderno para atenuar divisiones políticas logró que éstas se ahondaran. Dado su compromiso personal con el nuevo arte, von Hartel elaboró una respuesta desafiante a sus críticos, alabando a la *Secession* por revitalizar el arte austriaco y restablecer su reputación internacional. “Oponerse a semejante movimiento”, concluía el apunte para su discurso, “demostraría una incapacidad total de comprender las responsabilidades de una política moderna para las artes; considero que una de nuestras mejores tareas consiste en apoyarlo”²¹.

La experiencia de deshonra pública y rechazo profesional golpeó a Klimt con pasmosa violencia. Las pruebas de la profundidad de su reacción no se encuentran en fuentes literarias –Klimt prácticamente no pronunció palabra–, sino en su arte. Después de 1901, su pintura mostró dos respuestas emocionales diametralmente opuestas, ambas sintomáticas de un ego herido y debilitado: la ira y el aislamiento. A lo largo de cuatro años de dolorosa oscilación entre luchar o huir, Klimt desarrolló un lenguaje visual distinto para cada una de esas respuestas. Conocemos demasiado poco su vida privada para poder rastrear su desarrollo psicológico con claras pruebas biográficas. El hecho de que atravesara la cuarentena cuando la crisis estalló seriamente pudo añadir ingredientes personales y privados a su desgracia pública. Sólo es posible decir lo que su pintura sugiere: que Klimt sufrió una “reorganización del yo”. Creó un arte de cólera y de agresión alegórica que disolvió su estilo orgánico anterior. A su vez, esto dio lugar a un arte de aislamiento y de abstracción utópica. El acontecimiento exterior que selló formalmente su ruptura con la autoridad pública fue su petición en 1905 para volver a comprar al Ministerio sus polémicas pinturas para la Universidad²². Sin embargo, su contraataque contra los críticos comenzó en su pintura ya en 1901, a consecuencia de la crisis con respecto a *Medicina*. En la tercera y última de sus pinturas para el techo de la Universidad, *Jurisprudencia*, Klimt expresó con más vehemencia que nunca su ira.

Durante la controversia relativa a las dos primeras obras, *Jurisprudencia* no fue más allá de la forma preliminar de un esbozo al óleo presentado en 1898. Cuando en 1901 se dispuso a ejecutarlo, Klimt estaba dispuesto a conferir a la obra toda su indignación y su herida sangrante. El tema –la ley propiamente dicha, el rasgo más reverenciado de la cultura liberal austriaca– era propicio para su agitada voluntad de hacer una declaración subversiva.

Cuando en 1901 comenzó a trabajar en *Jurisprudencia*²³ Klimt tenía ante él el estudio para la composición que en mayo de 1898 había presentado a la



Gustav Klimt, *Boceto de composición para la Jurisprudencia*, 1897–1898. Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas (destruido en 1945)

Gustav Klimt, *Jurisprudencia*, 1903–1907. Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cms. (destruido en 1945)



Gustav Klimt, *Peces dorados*,
1901-1902.
Óleo sobre lienzo, 181 x 66,5 cms.
Kunstmuseum Solothurn
Dübi-Müller-Stiftung

Kunstkommission. Ese esbozo se diferenciaba tanto en espíritu como en estilo de las piezas que lo acompañaban, *Filosofía y Medicina*. La sacerdotisa de *Filosofía* y la Higeia de *Medicina* eran de tipo misterioso, con posturas solemnes y estáticas, mientras que al principio la figura de la Justicia fue concebida como activa y viva, balanceando su espada mientras recorría el aire para rechazar la amenaza de un oscuro pólipo de males y delitos situado debajo. Evidentemente, en esa versión Klimt idealizó a la Justicia y la trató con las pinceladas luminosas y enérgicas de una mujer de blanco al estilo de Whistler. El ambiente especial también es distinto al de *Filosofía y Medicina*; en lugar de la atmósfera pesada y viscosa de estos últimos, *Jurisprudencia* presenta un entorno brillante y ligero. En consecuencia, originalmente Klimt consideró a la Justicia libre de las ambigüedades de *Filosofía y Medicina*. Con el fin de separarlas, utilizó el mismo contraste de estilo y técnica que en los dos paneles para el salón de música de Nikolaus Dumba, *Música I* y *Schubert al piano*; donde había transmitido una realidad psicometafísica mediante una técnica sustancialista y naturalista, utilizó medios efímeros e impresionistas para representar un ideal.

Cuando en 1901, tras la controversia en la Universidad, reanudó los trabajos para *Jurisprudencia*, Klimt modificó drásticamente su concepción. Para comprender cuán contundente fue su cambio de perspectiva, la nueva versión (pág. 20) debe analizarse con relación al esbozo anterior de *Jurisprudencia* y también con relación a *Filosofía y Medicina*. Del cielo recorrido por las brisas en la primera versión, la escena se había trasladado a un infierno sin aire. La figura central ya no es una Justicia encumbrada, sino una víctima indefensa de la Ley. Al elaborar la nueva imagen, Klimt incorporó tres sugerencias que quienes le encargaron las obras habían propuesto para mejorar la versión de 1898. Pero lo hizo irónicamente, por lo que cada cambio agudizó el elemento de terror de su interpretación de la ley. Quienes se la encargaron le habían pedido: (1) una "caracterización más clara de la figura central"; (2) una "mayor serenidad en el tono de la pintura" y (3) una "mejora correspondiente en el evidente vacío de la mitad inferior del cuadro". En respuesta al primer pedido, el hombre en los tentáculos de la Ley reemplazó con un realismo demasiado concreto el impresionismo puro y diáfano de la Justicia de la versión original. Klimt cambió el cielo fresco y agitado por la "serenidad" estática, fría y húmeda de la cámara de ejecución de la sociedad. Y el "evidente vacío" quedó cubierto por el espectáculo aterrador de la ley como castigo implacable, consumiendo a sus víctimas. De esta manera, el pintor cumplió con los tres requerimientos de sus clientes en un sentido estrictamente literal, al tiempo que se burlaba más agresivamente que nunca de sus valores.

Con relación a los dos paneles acabados, en *Jurisprudencia* Klimt también quebró relaciones. Transformó el espacio, invirtió la estructura y radicalizó la iconografía. El espacio imaginario de *Filosofía y Medicina* todavía estaba concebido como un proscenio en tres planos verticales en retroceso. La perspectiva del espectador era la del lado de las candilejas correspondiente al público. Las figuras alegóricas, la *Wissen* e Higeia se encontraban en segundo plano, en el escenario delantero, abajo, interponiéndose entre los espectadores y el drama cósmico; el drama ocupaba el tercer plano espacial, el más profundo, y dominaba la totalidad. En *Juris-*



Gustav Klimt, *Retrato de Fritza Riedler*, 1906.

Óleo sobre lienzo, 152 x 134 cms.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena

prudencia, todo el espacio está recogido en una perspectiva unificada y en retroceso, pero también dividido lateralmente en un mundo superior y otro inferior. Mientras en la primera versión el foco era celestial, en la segunda es infernal, subterráneo e incluso submarino. En el mundo superior, muy alejado de nosotros, se encuentran las figuras alegóricas de la Jurisprudencia: Verdad, Justicia y Ley. Iconográficamente son los equivalentes –son las hermanas– de Higeia y de la sacerdotisa filosófica. Sin embargo, a diferencia de éstas no cumplen un papel de intermediarias que nos acerque a los misterios de su esfera. Por el contrario, en el aislamiento de su elevada posición nos abandonan al reino del terror para que compartamos el destino anónimo de la víctima. En consecuencia, en la ordenada parte superior del cuadro sólo se expresan las presunciones de la ley. Se trata del mundo social oficial: un entorno desnaturalizado de columnas construidas con mampostería y de paredes adornadas con dibujos rectilíneos parecidos a mosaicos. Allí están los jueces con sus rostros secos y menudos, cabezas sin cuerpo. Las tres figuras alegóricas también son impasibles, hermosas pero exangües, con sus estilizados ropajes geométricos. Las furias que presiden la ejecución son a la vez *femmes fatales* de *Fin-de-Siècle* y ménades griegas. Sus contornos sinuosos y sus cabelleras seductoras probablemente están inspirados en las figuras femeninas de Jan Toorop, el pintor *Art Nouveau* holandés²⁴. No obstante, Klimt las dotó del carácter cruel y de gorgona de las ménades clásicas. Los verdaderos “guardianes de la ley” no son las figuras idealizadas de la parte superior de la pintura, sino esas furias serpentinas. En torno a ellas, en el hueco vacío del infierno, gruesos remolinos de pelo se enredan y se rodean, en una tremenda fantasía sexual.

Otros cuadros de los años 1901 a 1903 expresan la actitud desafiante que dominó *Jurisprudencia*. A partir de *Medicina*, Klimt separó como sujetos para obras independientes a las dos figuras que más ofendieron a la opinión moralizadora. Con un deseo



Gustav Klimt, *Iglesia en Cassone*, 1913.
Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cms.
Colección particular

deliberado de impactar, desarrolló aún más su sensualidad abierta. Uno de ellos, titulado *Goldfische* (Peces dorados) (pág. 22), mostraba un desnudo que exhibía descaradamente su trasero voluptuoso al espectador. Klimt pensaba titularlo "A mis críticos" hasta que los amigos los convencieron de lo contrario²⁵. El otro cuadro, *Hoffnung* (Esperanza) (pág. 143), presentaba de manera más acabada a la embarazada de *Medicina* que tanto había escandalizado al público. Klimt representó al sujeto con un máximo de sensibilidad por los sentimientos ambiguos de una mujer en las últimas y pesadas semanas anteriores al parto. Ambas obras acrecentaron la tensión entre el pintor y el Ministerio de Cultura. En 1903, el Barón von Hartel convenció a un Klimt reacio de que no expusiera *Esperanza* por temor a poner en peligro la aceptación de los murales para la Universidad²⁶. El ministerio también intentó impedir que *Peces dorados* se exhibiera en una exposición de arte austriaco en Alemania²⁷. Luego se negó a permitir que *Jurisprudencia* fuera la obra central de la muestra austriaca en la Exposición Universal en St. Louis (Missouri) de 1904²⁸. Se ensanchaba cada vez más el abismo entre la afirmación del artista y sus amigos y la cautela de los burócratas.

A partir de la crisis de la Universidad, Klimt renunció casi por completo a la pintura filosófica y alegórica. (...) En sus etapas anteriores –ya como proveedor de los valores del historicismo de la Ringstrasse, ya como buscador filosófico secesionista de la modernidad–, Klimt había sido un artista público. Había dirigido sus verdades a lo que, al menos potencialmente, suponía que era toda la sociedad. Había buscado y obtenido contratos de las autoridades públicas para formular mensajes universales. Ahora se limitó a la esfera privada para convertirse en pintor y decorador del refinado *Haut monde* vienés. Quizá los mayores logros de los últimos quince años de Klimt residieran en sus retratos de mujeres, en su mayoría pertenecientes a acaudaladas familias judías. Alegres paisajes, y sobre todo bien organizados jardines fueron también temas de su pintura posterior. El dinamismo orgánico de su estilo del período de *Art*

Nouveau desapareció, dando lugar a un ornamentalismo estático y cristalino. Tanto en postura como en estilo, el trascender reemplazó al compromiso.

- Texto revisado por el autor de *Viena Fin de Siècle. Política y cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981. págs. 215-293 (traducción de Iris Menéndez)
- 1 El análisis más detallado de esta polémica es el de Alice Strobl, "Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt", en *Albertina Studien*, vol. II, 1964, pp.138 a 169. Hermann Bahr presenta una valiosa colección de documentos de época en su *Gegen Klimt*, Leipzig/Viena, 1903.
 - 2 Christian M. Nebehay, *Klimt. Dokumentation*, Viena, 1968, pág. 208.
 - 3 Peter Vergo, "Gustav Klimt' Philosophie und das Programm der Universitätsgemälde", en *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 22/23, 1978-79, págs. 94-97.
 - 4 Vergo muestra hasta qué punto las indicaciones escénicas para la primera aparición de Erda en *Das Rheingold* y la esencia de sus palabras se parecen a los colores y la composición de Klimt: véase Peter Vergo, *op. cit.*, págs. 94-97.
 - 5 En principio, Klimt había concebido la figura alegórica de la *Wissen* (Sabiduría) a la manera tradicional de una mujer sentada de perfil, ensimismada, como el pensador de Rodin. Sólo en 1899 la sustituyó por la nietzscheana cantante de medianoche que se erguía con desafiante frontalidad. Véase Christian M. Nebehay, *op. cit.*, págs. 214 a 216, figs. 311-315.
 - 6 Friedrich Nietzsche, "Das trunkene Lied", en *Así hablaba Zaratustra*, IV Parte, sección 10, ed. española publicada por EDAF, Madrid, 1978.
 - 7 El texto de la petición de los profesores aparece parcialmente reproducido en Alice Strobl, *op. cit.*, págs. 152 a 154.
 - 8 *Ibidem*, pág. 153.
 - 9 Emil Pirchan, *Gustav Klimt*, Viena, 1956, pág. 23.
 - 10 Hermann Bahr, *op.cit.*, págs. 27 y s.
 - 11 "Was ist hässlich?" La conferencia no aparece en las obras reunidas de Wickhoff. Mi exposición se basa en el amplio informe que apareció en el *Fremdenblatt* del 15 de mayo de 1900, reproducido en Hermann Bahr, *op.cit.*, págs. 31 a 34.
 - 12 Berta Zuckerandl, *My Life and History*, págs. 142 y 143; Idem, "Wiener Geschmacklosigkeiten", en *Ver Sacrum*, vol. I, núm. 2, febrero de 1898, págs. 4 a 6.
 - 13 Allgemeines Verwaltungsarchiv, Protokoll des Kunsttrates de 16 de febrero de 1899.
 - 14 Alice Strobl, *op. cit.*, pág. 153.
 - 15 Para una aguda interpretación de *Medicina*, véase Franz Ottmann, "Klimt's Medizin", en *Die Bildenden Künste*, vol. II, 1919, págs. 267 a 272.
 - 16 Citado según Hermann Bahr, *op. cit.*, pág. 59.
 - 17 Véase J. J. Bachofen, "Versuch über die Gräbersymbolik der Alten", en *Gesammelte Werke*, Basilea, 1943 y ss., vol. IV, págs. 166 a 168. Ignoro si Klimt desarrolló su esmerada iconografía de Higeia y la serpiente a partir de Bachofen.
 - 18 Véase Hermann Bahr, *op. cit.*, págs.41 a 59.
 - 19 En *Ibidem*, págs. 41 a 59, aparece una muestra de las críticas aparecidas en la prensa.
 - 20 *Ibidem*, págs. 47 a 49.
 - 21 Citado por Alice Strobl, *op. cit.*, pág. 168, nota 87; von Hartel apunta con orgullo que Klimt ganó una Medalla de Oro por *Filosofía* en la Exposición Universal de París de 1900.
 - 22 Véanse Alice Strobl, *op.cit.*, págs. 161 a 163 y Christian M. Nebehay, *op. cit.*, págs. 321 a 326.
 - 23 La fecha ha sido establecida por Dobai sobre la base del estilo. Véase Novotny/Dobai, *Klimt*, pág. 330.
 - 24 Con respecto a Toorop en la muestra de la *Secession* de 1900, véase Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sece-sion*, pág. 241; sobre *Jurisprudencia* en general, págs. 444 a 448; sobre Toorop y Klimt, págs. 449 y 450. Véase también el artículo sobre Toorop en *The Studio*, vol. I, 1893, pág. 247, con su ilustración de *Las tres novias*, de este último.
 - 25 La figura de *Medicina* en que se basa *Peces dorados* fue pintada en el estado final reproducido en la figura 46. Véase Novotny/Dobai, *Klimt*, lámina 124, pág. 325; y Christian M. Nebehay, *op.cit.*, pág. 260.
 - 26 Hevesi, *Acht Jahre*, pág. 446.
 - 27 Novotny/Dobai, *op. cit.*, pág 324.
 - 28 Nebehay, *op. cit.*, pág. 346.



Alice Strobl

Los bocetos de los cuadros *Filosofía, Medicina y Jurisprudencia*, de Gustav Klimt

El encargo del año 1894 de las pinturas para el techo del Aula Magna de la Universidad de Viena supuso un gran reto para Gustav Klimt. El pintor intentó, mediante un gran número de estudios preparatorios, aclarar para sí las ambiciosas composiciones de esas pinturas.

Tanto en el caso de la pintura de la facultad de Filosofía como en el de la Medicina, la mayor parte de los estadios en la evolución del trabajo pueden diferenciarse bien; en el caso de *Jurisprudencia*, en cambio, los bocetos no se han conservado de un modo tan completo. Los bocetos para *Filosofía, Medicina y Jurisprudencia* abarcan desde los primeros apuntes de ideas, en torno a 1894, hasta la obra definitiva de 1907, pasando por el boceto de composición ya pintado al óleo, así como por los bocetos a escala, y por el primer y segundo estados antes de la obra definitiva. Los reiterados cambios y los añadidos de nuevas figuras tuvieron como consecuencia un número proporcionalmente mayor de estudios preparatorios. Se habla de varios cientos de ellos, lo que probablemente no se deba únicamente a las razones antes expuestas, sino también al estudio por parte de Klimt, cada vez más preciso, de cada una de las figuras. Esto afecta sobre todo al caso de la figura más controvertida de todas, la figura "suspendida en el aire", que Klimt preparó con numerosos estudios.

A los bocetos presentados conjuntamente por Franz Matsch y Gustav Klimt en 1894 –ya entonces se habla por primera vez de dos dibujos para los cuadros de las facultades¹–, podrían asociarse dos estudios sobre Higeia que habían pasado inadvertidos y que muestran a la diosa de la salud sentada sobre un trono de nubes, y el cuenco con la serpiente a la derecha. Uno de ellos² puede ser considerado, por la representación en su anverso³ (dos estudios para el cuadro de Schubert del palacio Dumba), uno de los más tempranos estudios sobre Higeia (pág. 57). Se ajusta perfectamente al boceto presentado por Franz Matsch para el cuadro central *El Triunfo de la luz sobre las tinieblas*, que fue aceptado en el concurso convocado por la comisión de arte el 21 de junio de 1894. El 6 de julio de 1894 dicha comisión acordó por unanimidad recomendar que se encargase este cuadro a los pintores Franz Matsch y Gustav Klimt y, mediante declaración oficial de 4 de septiembre de 1894, se adjudicó el encargo a ambos artistas. Éstos se comprometieron a reproducir los bocetos en color necesarios para la obra a una escala no inferior a 1:10 y a someterlos antes de su ejecución a la aprobación del Ministerio de Cultura y Educación. Se estipuló que los artistas mantendrían la propiedad sobre los bocetos. No se pensó en la realización de cartones. Como remuneración por las pinturas se fijó un importe total de 60.000 florines, de los cuales 20.000 correspondían a la imagen central, 5.000 a cada una de las otras cuatro imágenes del techo y 20.000 a las enjutas⁴. El punto 8 del contrato establecía que, en el caso de verse alguno de los artistas impedidos para el ejercicio de su deber, el otro debía asumir el encargo completo.

Gustav Klimt, *Higeia*
(detalle de *Medicina*),
reproducido en *Das Werk*
Gustav Klimts, Viena, 1914

Gustav Klimt, *Higeia*, estudio de *Medicina*, 1901, reproducido en *Ver Sacrum*, IV, 1901, cuaderno núm. 6.

Gustav Klimt, *Filosofía*, pintura-boceto de composición, 1898. Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas (destruido en 1945)



Con arreglo al proyecto de programa de 1896 de ordenación de las imágenes de las enjutas y del techo, *Filosofía* de Klimt debía figurar junto a *Teología* de Matsch, y *Jurisprudencia* de Klimt junto a su *Medicina*⁵.

La figura de pie de una *Higeia* reproducida con túnica a la derecha podría pertenecer a una fase intermedia, que se habría ajustado bien al boceto al óleo de *Jurisprudencia* pintada de cuerpo entero con la espada en la mano derecha (pág. 21). El boceto (pág. 72) prepara acto seguido el estudio al óleo, que originalmente mostraba el movimiento de vestiduras cayéndose. El generoso movimiento del ropaje en el estudio al óleo sólo pudo mostrarse después de haber sido llevado ante la comisión de 1898.

Los bocetos al óleo de los cuadros de las facultades y de la imagen central datan, a la vista del contrato, de 1897-98. La parte inferior del boceto de *Medicina*⁶, en la que la salud del cuerpo y del alma son deificadas⁷, la ocupa *Higeia*. No aparece representada con el cuenco en el que alimenta a la serpiente, sino que, junto a ella, de pie y a su izquierda, figura una serpiente dorada. Por encima de esta imagen se reproduce el desnudo de una mujer joven suspendida en el aire, sujeta por el brazo de un hombre situado debajo de ella: una pareja que ha de interpretarse como una metáfora de la supervivencia del género humano. A la figura "suspendida en el aire", la más controvertida de las representadas en los cuadros de las facultades, dedicó Klimt numerosos estudios (págs. 53-55). También la figura del hombre fue objeto de una serie de estudios (págs. 50 y 51), el último de los cuáles se corresponde con el ejecutado en el boceto al óleo. A la derecha de la mujer "flotante" aparecen, como antagonistas, las personificaciones de la *enfermedad* y de la *muerte*, ataviadas ambas con vestiduras largas y amplias; *la enfermedad*, de rojo, *la muerte*, de negro. La mujer flotante, la enfermedad, la muerte e Higeia aparecen como una visión en un primer plano, separadas de una escena compuesta por desnudos en su mayor parte femeninos, para



Gustav Klimt, *Medicina*,
pintura-boceto de composición,
1897-98. Óleo sobre lienzo,
72 x 55 cms. Colección particular

los que, según Werner Hofmann, Louis Sullivan, nacido siete años antes que Gustav Klimt, dio con las palabras más acertadas: "Forms emerge from forms, and others arise or descend from these. All are related, interwoven, intermeshed, interconnected, interblended"⁸. La escena transcurre durante el amanecer, ante un cielo nublado que en su parte superior izquierda deja entrever un poco de azul, mientras que en el centro los primeros rayos de sol caen sobre la imagen desnuda suspendida, el hombre debajo de ésta e Higieia tocada con una corona de laurel, así como sobre las figuras de la parte derecha.

Es posible que, como último boceto, Klimt pintase el de *Filosofía*⁹. Aquí se trataba, en lo que atañe al tema, de la tarea más difícil de realizar. En la esquina inferior derecha aparece representada, como alegoría de la Sabiduría, una figura sentada hacia la izquierda, completamente ensimismada, con forma de sibila, que Klimt esbozó con el dibujo (pág. 51)¹⁰. Delante de la alegoría de la Sabiduría, apenas visible, un filósofo; sobre ella, aunque apenas perceptibles, asoman dos cabezas de la esfinge de mármol cuadricéfala del Kunsthistorisches Museum de Viena, que fue hallada en Egipto¹¹(pág. 32). El motivo de la esfinge policéfala es muy poco recurrente. Salvo dos ejemplares que se hallan en el Kunsthistorisches Museum de Viena, sólo se sabe de su reproducción en monedas. En el *polos*

(cobertura de la cabeza) de Artemisa Efesia, una excavación austriaca posterior a la Segunda Guerra Mundial, también se representan tres esfinges aladas, que se supone son símbolos de sabiduría divina¹². En la parte izquierda aparece un gentío en el que se reconocen las diversas edades del hombre. En cuanto a su temática, es muy similar el *Ciclo de la vida* realizado por Hans Canon en 1884-85 y expuesto en el Museo de Naturhistorisches Museum de Viena, en el que el artista siguió de cerca el modelo de Rubens¹³. Un gentío rodea aquí a la esfinge alada; debajo, la bola del mundo y Cronos con la cabeza apoyada. En una composición similar, la pareja de amantes con un niño a la derecha.

En la reunión del 26 de mayo de 1898, celebrada conjuntamente por la comisión de arte del Ministerio de Educación y la comisión artística de la Universidad, fueron presentados los cuatro bocetos de composición de las cuatro imágenes de las facultades y el boceto de la imagen central, *El Triunfo de la vida sobre la muerte*, de Matsch¹⁴. Ya antes de esta reunión, en el ejemplar de marzo de *Ver Sacrum* se había publicado el boceto de *Medicina* con el título *Boceto de un fresco de Higeia*¹⁵. En esta reunión no se formuló objeción alguna a los bocetos de Matsch *Triunfo de la luz* y *Teología*, mientras que los de *Jurisprudencia*, *Medicina* y *Filosofía*, pintados por Klimt, sí encontraron oposición. Para *Jurisprudencia* se exigió una caracterización más clara de la figura principal, un mayor reposo en su posición y la oportuna mejora de los considerables espacios vacíos. Respecto a la

Hans Canon, *El ciclo de la vida*, boceto para pintura de techo en el Naturhistorisches Museum de Viena, 1884-1885. Óleo sobre lienzo, 110 x 117,5 cms. Österreichische Galerie Belvedere, Viena





representación de *Medicina* se reclamaba sobre todo una actitud más decente, menos propensa a contradicción y bromas obscenas, de la figura femenina que representaba a la "Humanidad sufriente", o incluso su sustitución por una joven figura masculina¹⁶. Por último, en lo que atañe al cuadro *Filosofía*, se exigió una mayor claridad en la ejecución, en particular una iluminación algo más clara, que permitiera comprender mejor la composición. De modo especial se subrayó, en relación con el conjunto de los cuadros, el deseo de que se atenuasen las considerables diferencias en la composición de las obras de ambos artistas mediante una más estrecha colaboración en la ejecución y que, de este modo, la impresión global de la decoración pictórica del techo conservase la pretendida armonía y uniformidad. Con la condición de que se comunicasen estas indicaciones a los artistas en la forma oportuna, las dos comisiones artísticas acordaron que se adjudicase definitivamente el encargo a aquéllos sobre la base de los bocetos presentados (si bien oportunamente modificados)¹⁷.

A Klimt le irritaron mucho las objeciones de las comisiones artísticas y quiso desistir inmediatamente del encargo. Sólo gracias a la intermediación del consejero Dr. Weckbecker llegó a firmarse el contrato. Mediante declaración oficial del 3 de junio de 1898, ambos artistas manifestaron su disposición a introducir los cambios "dentro de los límites fijados por el ejercicio de la actividad artística". Klimt se comprometió a informar al Dr. Weckbecker de los cambios introducidos en los bocetos conforme a los deseos expresados, ya fuera en dibujo o en sus bocetos coloreados¹⁸.

En un primer momento, Klimt se desentendió del asunto al elegir, para su presentación al Dr. Weckbecker, bocetos de composición, dibujados a escala, de las pinturas que debían ejecutarse. De este modo evitó resaltar la oscuridad que se le reprochaba en *Filosofía*, lo cual se habría dado con seguridad con un bosquejo pintado.

De las tiras de papel colocadas en el lado derecho del boceto a escala de *Medicina* se deduce, antes que nada, que, en un primer momento, Klimt había proyectado que la mujer suspendida, apenas visible y algo descentrada, ocupara el mismo lugar que en el boceto pintado; pero posteriormente esta figura, que suscitó las mayores objeciones de la comisión de arte, y mal interpretada como la "Humanidad sufriente", fue desplazada al margen más alejado, lo cual le permitió elimi-

Gustav Klimt, *Filosofía*, boceto a escala, 1900.
Tiza negra y lápiz sobre papel, 89,6 x 63,2 cms.
Wien Museum, Viena

Gustav Klimt, *Medicina*, primera versión, 1901.
Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cms. (destruido en 1945)

Gustav Klimt, *Medicina*, boceto a escala, ca. 1900.
Tiza negra sobre papel, 86 x 62 cms.
Albertina, Viena



Gustav Klimt, *La esfinge, pareja de amantes con niño, figura en el extremo inferior*, 1898. Bocetos en el Cuaderno de apuntes de Sonja Knips, lápiz, 13,8 x 8,4 cms., pág. 61. Österreichische Galerie Belvedere, Viena

La esfinge de cuatro cabezas, Asia Menor, siglo II d.d.C.. Mármol, 121 cms. x 100 cms. Antikensammlung del Kunsthistorisches Museum, Viena



nar una tira de papel de igual tamaño en el lado izquierdo¹⁹. Seguidamente, la tira completada en el lado derecho le ofreció la oportunidad de reorganizar por completo el espacio que quedaba a la derecha de Higeia. Ello podría deberse a una modificación programática en la colocación de las imágenes de las facultades en el techo del Aula Magna, a resultas de la cual se ubicaría en tal lugar, junto *Filosofía*, no ya *Teología*, sino *Medicina*. Esta decisión debió de adoptarse durante el trabajo en el boceto dibujado de *Medicina*, y presupone la existencia de un boceto a escala de *Filosofía* ya acabado.

Así lo pone de manifiesto un apunte muy somero²⁰ realizado ya en 1898-99, que se encuentra en el reverso del estudio de un desnudo femenino sentado de espaldas²¹. Éste apareció representado por primera vez, junto al desnudo masculino sentado, en la parte más a la derecha del boceto a escala. Falta documentación para saber si Klimt introdujo este cambio en el orden de las imágenes de las facultades con o sin el consentimiento de la comisión. Hevesi dio cuenta de este suceso una vez acabado el cuadro *Medicina*, el 29 de marzo de 1901²². Y en la exposición *Klimt-Kollektive* de 1903 pudieron contemplarse, una junto a la otra, *Medicina* y *Filosofía* en la gran sala de exposiciones de la *Secession*²³.

Mediante la nueva ordenación de los cuadros de las facultades, las muchedumbres de *Medicina* y *Filosofía* se convierten en una sola, interrumpida en el media únicamente por la ornamentación previa del techo con el monograma del emperador, que procede de las pinturas originales de Heinrich von Ferstel²⁴.

Sólo entonces se hizo necesario armonizar el boceto a escala de *Medicina* con el de *Filosofía*, lo que se hizo del modo siguiente: a lo largo del lado derecho de la hoja se añadió un grupo de figuras dibujado al carboncillo, que comienza abajo a la derecha, junto a Higeia, con un desnudo femenino sentado e inclinado hacia adelante, cuya cabeza queda cubierta por el hombre de la pareja, que está sentada más arriba; esta pareja sentada representa, posiblemente, a Adán y Eva. En (págs. 51 y 63) se pueden ver los estudios que Klimt realizó para este desnudo. Un poco más a la izquierda y arriba hay un desnudo femenino sentado, visto de frente, como una alegoría del dolor; inmediatamente a la derecha, dos hombres peleando, una metáfora de la lucha por la vida, que en el cuadro de Canon aparecía simbolizada en la parte más alta mediante dos jinetes en combate. Seguramente a Klimt le interesara mucho el tema del combate entre hombres, lo cual es visible en sus bocetos (pág. 60). Encima de los combatientes, mirando hacia el esqueleto de la muerte (pág. 64), un estudio de un hombre anciano inclinado hacia adelante, que permite evocar a Rodin, y, en el estrato superior aparece un torso desnudo.

El grupo de la izquierda, con la alegoría de la *enfermedad*, conserva, gracias al suave trazo de las líneas, la sensación de transparencia e irrealidad del grupo de personas del boceto de composición al óleo.

En la primera versión de *Medicina* se trata de un traslado más o menos exacto del boceto a escala, con excepción del torso que figura en la esquina superior derecha. Éste fue reemplazado por una mujer embarazada que aún se encuentra en la versión final de 1907. La única reproducción en color acabada de las imágenes de las facultades muestra sólo un detalle, a saber, la Higeia, pero su colorido –yo vi el cuadro en 1943 en la exposición de Klimt de la *Secession*, llamada entonces “Auss-

tellungshaus Friedrichstrasse" – transmite muy bien la impresión de la imagen en su conjunto. En ésta predominaba el color rojo, pues la alegoría de la *enfermedad* aparecía vestida con un ropaje rojo, que, rozando a jóvenes y ancianos, llegaba hasta Higeia, y que incluso en la reproducción en color podía verse con un ornamento dorado de forma circular; el esqueleto de la muerte, según Hevesi²⁵, quedaba cubierto por un velo de color azul hielo que también se advertía en otras partes del cuadro, por ejemplo en el niño de pecho situado debajo de la mujer flotante, que no aparecía en el primer estadio. En la reproducción en color Higeia se presenta hierática, de frente, de un modo que recuerda a Khnopff, con la serpiente dorada enroscada en el brazo derecho, un vestido púrpura con adornos circulares dorados y con zarcillos antiguos de hojas de retoño que se encuentran también en *Wasserschlangen II* (Serpientes de agua II) y *Der Kuß* (El beso). La cabeza ya no está tocada con la corona dorada de laurel, como en el boceto pintado y en las demás versiones, sino con un adorno hecho de flores frescas y cintas largas y rojas que llegan hasta el suelo: una diosa de la salud que puede interpretarse como un homenaje de Klimt a los logros de la medicina en la época de 1900.

La impresión de la reconstrucción, en el techo del Aula Magna²⁶, de los cuatro lienzos de las facultades, de los que únicamente se representan aquí *Medicina y Filosofía*, constituyó, según Dobai, una gran sorpresa, por la excelente inserción de los dos cuadros en ese marco arquitectónico, en el que sus brillantes ornamentaciones en oro y sus contrastes de claroscuros resaltaban aún más el efecto de los frescos²⁷.

La comparación del boceto pintado de *Filosofía* con el boceto a escala²⁸ revela sobre todo una enorme variación, que afecta a la representación de la "Esfinge". La esfinge tetracéfala del Kunsthistorisches Museum sigue siendo determinante; ahora se presenta de cuerpo entero, ocupando más de tres cuartas partes de la altura del lienzo, en el que Klimt estudió una de las manos mutiladas de la esfinge de cuatro cabezas sobre otra escultura del cuaderno de apuntes de Sonja Knips²⁹. Apenas perceptible, se insinúa el perfil de la cabeza derecha de la esfinge, que también se encuentra en uno de los 26 bocetos del cuaderno de apuntes de Sonja Knips, que estaba en posesión de Gustav Nebehay y que ahora pertenece al Museo Belvedere de Viena³⁰.

Durante mucho tiempo no se tuvo acceso a este cuaderno, por lo que sólo pude abordarlo en mi *Supplement* a mi catálogo razonado de los dibujos de Klimt. La gran línea que une tres de las cuatro cabezas en la vista lateral de la esfinge de mármol motivaba a Klimt de forma especial. Un estadio intermedio, que muestra el contorno de las tres cabezas aún separadas unas de otras, se encuentra en un pequeño boceto del estudio de un anciano³¹. Una vez que hubo encontrado la forma principal, Klimt estudió la esfinge en las más diversas variantes en su cuaderno de apuntes y la trasladó a la esfinge de su boceto dibujado. La representación de Klimt pudo tener en principio algo que ver con Jan Toorop -cuya *Gran Esfinge* se exhibió en la primavera de 1899 en la VI Exposición Anual de la Kunstlerhaus de Viena³²-, en la medida en que su esfinge se muestra de forma tan preeminente en el boceto a escala. Por primera vez se esboza el globo del mundo sobre ella



Albert Besnard, *La Vérité entraînant les sciences à sa suite répand sa lumière sur les hommes*, Óles sobre lienzo, 94 x 89,5 cms, Petit Palais, París

Albert Besnard, *La Vérité entraînant les sciences à sa suite répand sa lumière sur les hommes* (La verdad seguida de las ciencias extiende su luz sobre los hombres), 1890, Óles sobre lienzo, 94 x 89,5 cms, Petit Palais, París
Pintura de techo en el Salon des Sciences del Ayuntamiento de París



Gustav Klimt, *Serpientes de agua (amigas) II*, 1904, reelaborado en 1907. Óleo sobre lienzo, 80 x 145 cms. Colección particular



en el lado derecho. La alegoría del conocimiento estaba muy constreñida en sus medidas por el especial tamaño de la esfinge. Las figuras de *Medicina*, en el flanco izquierdo en relación con el boceto pintado, se acrecentaron en cambio y se hicieron más claramente visibles. Representan las edades del hombre. El anciano que está de pie abajo a la izquierda recuerda a uno de *Los Burgueses de Calais* de Rodin, de la misma forma que la anciana arrodillada lo hace a *Celle qui fut la belle Heaulmière* y una mujer abatida podría haber procedido de una Danaide.

En la primera versión del cuadro *Filosofía* se produjo un cambio sustancial en la representación de la *Wissen* (la Sabiduría), que se mantuvo también en la versión definitiva de 1907. La Sabiduría se representa ahora por medio de una cabeza iluminada desde abajo que se introduce en la escena desde el borde inferior, de forma que bajo la esfinge queda un mayor espacio libre, en el que Klimt pinta formas nebulosas. La iluminación de la cabeza desde abajo la derivan tanto Marian Bisanz-Prakken³³ como Peter Vergo³⁴ de una precisa acotación de Richard Wagner para la misteriosa aparición de Erda en *El oro del Rin*, que dice literalmente: “La tierra se ha oscurecido de nuevo: del precipicio rocoso a un lado surge un semblante azulado; en él Wotan hará visible de repente a Erda, que asoma medio cuerpo fuera del abismo, con una apariencia noble, enteramente circundada de cabello negro (...)”. Y bien podría ser así, pues no sin motivo se asocian también *Fischblut* (Sangre de pez) y *Bewegtes Wasser* (Agua en movimiento) de Klimt con las “Hijas del Rin” de Richard Wagner. También es sabido, por la correspondencia de Klimt, que frecuentaba la ópera.

La primera versión del cuadro *Filosofía*, que tan sólo difiere sustancialmente de la versión definitiva en que la cabeza de la alegoría de la Sabiduría era menos eufemística, aparece ahora como una visión de colores, como una sinfonía cromática, lo que a buen seguro constituía el principal objetivo de Klimt para sus imágenes del techo. Asimismo, se atribuyó una importancia mucho mayor a la representación del devenir cósmico, inspirada en la pintura de Albert Besnards *La Verité entraînant les Sciences à sa suite répand sa lumière sur les hommes* (*La verdad seguida de los ciencias extiende su luz sobre los hombres*) (1891), que está en el Ayuntamiento de París. También Klimt decoró ahora el fondo con una multitud de tonalidades de azul y violeta, y lo hizo refulgir con centelleantes estrellas rojas, azules, verdes, naranjas, amarillas y doradas³⁵. El artista confiere a la esfinge, componiéndola con manchas de color, una apariencia casi informe. En esta consciente contención de su aparición se expresa su deseo de distanciarse de la alegoría tra-

dicional para brindar soluciones exclusivamente artísticas, un proceso rastreable a través de los diferentes estadios de sus bocetos de *Filosofía*, y que, en comparación con los otros dos cuadros de las facultades, *Medicina* y *Jurisprudencia*, se materializa aquí de una forma fascinante³⁶.

En la VII Exposición de la *Secession*, celebrada del 8 de marzo al 12 de mayo de 1900, se presentó en público por primera vez el cuadro *Filosofía*³⁷, con el siguiente texto: "Nacer, reproducirse y morir. A la derecha, la bola del mundo, el enigma universal. Abajo, emergiendo: una forma iluminada: la Sabiduría", que por primera pudo ser observada por el público. Se suscitó una tremenda polémica, expresada a través de numerosos artículos de prensa a favor y en contra, que culminó en la protesta de profesores universitarios contra la colocación del panel en el salón de actos de la Universidad³⁸.

La protesta, que se reproduce a continuación, se dirigió en primer lugar contra el tratamiento artístico del tema. La petición inicial del claustro rezaba así: "Que nacer, vivir y morir se representen mediante un grupo de cuerpos humanos flotando en un espacio indefinido, de sexo y edades diferentes, y en variado ejercicio de energías vitales, eso no deja de ser una representación pictórica. Ahora bien, si el enigma del mundo se representa como un plano nebuloso que despide un resplandor verdoso, en el que pueden vislumbrarse los vagos contornos de una esfinge; si el conocimiento se representa como una cabeza iluminada desde el interior, que pertenecería a una 'forma que se asoma desde abajo', entonces simplemente se han convertido aquí metáforas de la expresión oral en imágenes, o mejor, en signos jeroglíficos, que no pueden operar como visiones artísticas sino sólo como parábolas o acertijos.

Estos símbolos y alegorías crecidos en suelos muy diversos son ahora tanto más insatisfactorios e ineficaces cuanto que en la obra de Klimt se han juntado de forma totalmente extrínseca en una composición que, por su confusa hechura, revela claramente la incoherencia de sus ideas.

Pero tampoco las cualidades puramente pictóricas del cuadro, sus formas y efectos cromáticos, compensan la defectuosa manipulación de los materiales. Omitiremos criticar los movimientos difusos, las formas forzadas y las numerosas deformaciones de los cuerpos humanos mostrados. Es posible que el pintor haya querido ligarlos a intenciones artísticas que escapen con todo al espectador. Pero, no logramos apreciar ningún mérito particular en el hecho de presentar ideas confusas a través de formas confusas. En cuanto a la elección de los colores, reconocemos el virtuosismo con que el pintor los ha utilizado para crear una atmósfera adecuada a su tenebroso fantasma. Dudamos mucho, no obstante, que esta visionaria sinfonía cromática realmente sea idónea, como se ha afirmado, para suscitar en el espectador asociaciones de ideas que le permitan aclararse sobre el contenido conceptual del cuadro"³⁹.

Asimismo, se creía necesario advertir que el artista había descuidado adaptar la pintura a la arquitectura. Es instructivo leer ahora una réplica de Klimt que se publicó en la *Neue Freie Presse* el 27 de marzo de 1900. "Puedo entender", manifestaba a un colaborador del periódico, "que no se comparta la visión que me condujo a concebir mi cuadro. En cambio, debo enfrentarme a quienquiera que declare -aun cuando sea un profesor universitario- que mi cuadro es malo y que no es una obra de arte. No puedo conceder que mi forma de representación simbólica no sea artística; eso

podría decirse de otras pinturas simbólicas cuyo valor artístico recibe reconocimiento general y cuyo simbolismo es comprendido y apreciado por todos sólo por eso, porque logró hacerse hace ya mucho con la representación y contó con la tradición...”.

Varios profesores de universidad, entre los que se incluía el historiador de arte Franz Wickhoff, tomaron partido por Gustav Klimt con una declaración publicada. En ésta argüían que sus colegas no eran competentes para condicionar una decisión en un asunto puramente artístico, por las siguientes razones: la pintura en cuestión forma parte de una composición integral aún incompleta y tan sólo podría valorarse con justicia en su ubicación final. Además, únicamente en círculos de aficionados podría darse mayor importancia al juicio de esos profesores universitarios, puesto que la mayoría de ellos son legos en la materia⁴⁰.

Los motivos ideológicos, de cosmovisión, fueron sobre todo los determinantes para rechazar el cuadro de la facultad, lo que se infiere claramente de una afirmación del rector Wilhelm Neumann: “La filosofía no merece, en una época en la que busca las fuentes en las ciencias exactas, ser representada como una construcción nebulosa y fantástica, como una enigmática esfinge”⁴¹. Pues no encontró Klimt la resistencia de los profesores universitarios por “el triunfo de la ciencia, ni por la investigación segura y firme de sus prácticas y valores, sino por una ciencia cuyo ‘objeto’ no son la naturaleza y la vida humana, sino un eterno campo de batalla, un misterioso e inabarcable reino de la búsqueda, un penoso e indomable reino del devenir de la Vida y la Razón en su inconmensurabilidad”⁴². Es significativo que, en su momento, cuando Canon desveló en la escalera del Naturhistorisches Museum de Viena su *Ciclo de la vida*, nadie manifestase desaprobación⁴³.

En la Exposición Universal de París, celebrada en 1900, *Filosofía* de Klimt obtuvo el *Grand Prix*.

Con la X Exposición de la *Secession*, celebrada en 1901, *Medicina* quedó expuesta a ataques similares a los que sufriera *Filosofía*. Incluso se llegó a plantear una interpelación formal en el Parlamento, en la que no podemos detenernos aquí. Debe mencionarse que el Ministro de Educación y Ciencia, el Barón von Hartel, expresó su apoyo al artista.

Si se intenta profundizar en las razones últimas del rechazo de la *Filosofía* de Klimt, debemos referirnos, en primer lugar, a una descripción del cuadro *Filosofía* que se publicó en *Kunst für Alle*⁴⁴ y que expresa una visión muy pesimista de la vida. He aquí su tenor: “El cuadro muestra cómo la humanidad, considerada como una parte del universo, no es más que una masa embotada y pasiva que se ve arrastrada, en lo bueno y en lo malo, al servicio de la eterna procreación, en una fantasmagoría desde las primeras pulsiones de la existencia hasta el impotente descenso a la tumba. En medio, un breve delirio de amorosa unión y una dolorosa separación. El amor se ha convertido en decepción, al igual que la felicidad y el conocimiento. El destino, sin embargo, es siempre el mismo. Privado de un conocimiento preciso y distinto, apartado también del eternamente velado enigma universal, el género humano pugna por la felicidad y el conocimiento sin dejar de ser jamás un mero instrumento en manos de la naturaleza, que se sirve de él para su inmutable finalidad procreadora”⁴⁵.

Gustav Klimt, apunte para *Jurisprudencia*, 1901.
Tiza negra. Colección particular



Esta pesimista descripción del cuadro hace pensar sobre todo en la influencia de Schopenhauer sobre *Filosofía* de Klimt, a la que ya me referí en 1964 y de la que se ha ocupado con notable acierto Peter Vergo⁴⁶. También la investigación reciente ha señalado el papel de Friedrich Nietzsche en la *Filosofía* de Klimt. Desde los años setenta del siglo XIX, Berlín y Viena se contaron entre los centros de recepción de Nietzsche. En su obra póstuma *Ecce Homo*, el propio Nietzsche menciona Viena como la primera entre las ciudades que le descubrieron, junto a San Petersburgo, Estocolmo, París y Nueva York⁴⁷. Desde los años setenta del XIX, los estudiantes antiliberales de la Universidad de Viena, procedentes de los círculos o ateneos literarios, habían acogido con entusiasmo a Nietzsche y Richard Wagner. Sobre las razones de cómo se llegó a esa situación se han ocupado sobre todo Carl Schorske⁴⁸, y luego William Mc Grath⁴⁹, desde el punto de vista del historiador. Éste señaló la fuerza de la burguesía liberal en la Viena de la segunda mitad del siglo XIX. Los liberales celebraron su triunfo con los recursos expresivos de la arquitectura, construyendo el complejo de edificios monumentales de la Ringstrasse. Allí se encontraban los dos centros más importantes del gobierno constitucional: el Parlamento y el Ayuntamiento, así como también los dos principales focos de la cultura liberal: el Teatro y la Universidad. Fue en la nueva universidad donde la crisis se manifestó por primera vez en el seno de la clase media, en forma de un conflicto entre padres e hijos. Las carencias del liberalismo en los aspectos nacionales y sociales hizo que la nueva generación, la de “los jóvenes” (*die Jungen*), buscasen en los años setenta y ochenta del siglo XIX no sólo una nueva forma de hacer política, sino también nuevas construcciones filosóficas y culturales.

En la influencia de Nietzsche sobre el cuadro *Filosofía* de Klimt coincide plenamente Timothy Hiles⁵⁰. En la pintura de Klimt reconoce la aceptación de la voluntad metafísica de la humanidad, una opinión sostenida por Schopenhauer y Nietzsche, que se había impuesto también entre los grupos antiliberales de la Universidad de Viena. Según Hiles, en la pintura de Klimt la esfinge representa la voluntad metafísica, ante la cual desfila la humanidad, encarnada en un flujo de los más diversos individuos de todas las edades y necesidades vitales, mientras la cabeza iluminada desde abajo representa el reconocimiento de la verdad. A diferencia del pesimismo de Schopenhauer, Klimt presenta una versión anterior, más optimista, de la voluntad nietzscheana. El conocimiento de esta voluntad no es terrible, pues conduce a un renacimiento, figurado en un niño en el lado derecho del cuadro. Además, Hiles piensa que Klimt representó una voluntad que para Nietzsche contiene tanta aflicción y dolor como júbilo y éxtasis. Por último, Hiles relaciona el cuadro *Filosofía* de Klimt con el poema romántico *Prometeo desencadenado* de Siegfried Lipiner, miembro del Ateneo Literario de la Universidad de Viena, que lo había compuesto a los 20 años inspirado por *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música* de Nietzsche, de 1876, y que mereció comentarios elogiosos de Nietzsche⁵¹.

El concepto de “enigma universal” (*Welträtsel*) desempeñó en esta época una función notable también en un contexto por completo diferente. La expresión se había hecho célebre desde la publicación en 1899 de *El enigma del mundo*, de Ernst Haeckel. Ya en 1880, el naturalista Emil du Bois-Reymond había inaugurado



Gustav Klimt, *La Justicia con espada desenvainada, en un lugar elevado*, 1898. Boceto en el Cuaderno de apuntes de Sonja Knips, lápiz, 13,8 x 8,4 cms., pág. 125. Österreichische Galerie Belvedere, Viena



Gustav Klimt, *Jurisprudencia*, boceto a escala, 1903.
Tiza negra, lápiz sobre papel, 84 x 61,4 cms.
(destruido en 1945)

el homenaje a Leibniz de la Academia de Ciencias de Berlín con su conferencia "Los siete enigmas del universo", que versó sobre los límites del conocimiento natural. E incluso en 1920, Rudolf Steiner (1861-1925) se ocupó del tema en su ponencia "Los enigmas del mundo y la Teosofía". El asunto tampoco era nuevo en la pintura. En 1895, mientras trabajaba en la Academia de Bellas Artes de Viena, Frantisek Kupka (1871-1957) compuso el cuadro *El misterio del mundo*, expuesto en agosto de 1895 en el Österreichischer Kunstverein de Viena⁵². La obra no aparece en las monografías de Kupka, pero podría haber tenido importancia para Klimt. Con arreglo a la descripción, había también aquí una esfinge enorme, la bola del mundo, una madre con niño y un hombre que, en su demencia, arrancaba las páginas del libro de las ciencias.

Por último, también se refiere a ella Ferdinand Fellner von Feldegg (1855-1936), arquitecto y editor de obras de estética, en su artículo: "La *Filosofía* de Gustav Klimt y la futilidad cultural de nuestro tiempo", en la revista *Architekt*⁵³. También en este caso quiso atribuirse el conflicto suscitado por el cuadro *Filosofía* a visiones del mundo contradictorias. Fellner von Feldegg afirmó: "El espíritu del cuadro de Klimt *Filosofía* es el de un teósofo moderno. La teosofía moderna es la que habla desde él, pues en el espíritu de esa teosofía encontró el artista su imagen. *De ahí*, por una parte, el entusiasmo, y *de ahí*, por otra, la oposición, en particular de la sabiduría dominante. La imagen de Klimt –para decirlo de forma precisa desde el principio– concibe la filosofía, en contraste con la opinión académica, no como la simple suma de cada una de las ciencias 'exactas', sino como una ciencia universal unificada; no como una teoría de lo sensible concebible, sino de lo trascendental incomprensible". Asimismo, concluyó que los cuadros de Klimt habrían expresado ideas de la teosofía moderna que se corresponderían con esa "floreciente sabiduría de los jóvenes" y cuya base no sería racionalista, sino mística⁵⁴.

Al afirmar esto, Feldegg no estaba solo, ya que esa idea se encuentra también en otros artículos publicados alrededor de 1900. Por ejemplo, en dos contribuciones de Franz Servaes (1862-1947), originario de Colonia, que perteneció al círculo de Strindberg en Berlín y trabajó como editor de arte tanto en esa ciudad como en Viena. En la primera caracterizaba la obra de Klimt como fruto de una "visión del mundo profunda y seria, equivalente a la quintaesencia de la época darwinista, considerada a la luz de la Teosofía moderna"⁵⁵; en la segunda se refería a que el impulso místico-teosófico de la época encontró acogida en Klimt, ocupándole mente y fantasía^{56 57}.

Resta solamente el estudio y los bocetos relativos al tercer cuadro de las facultades: *Jurisprudencia*. Ya se ha hecho referencia a la composición final. Se podría añadir aún lo que Karl Kraus decía sobre ella, dos años más tarde, a finales de marzo de 1900: "La obra que en su momento expuso a la comisión mostraba una Temis, cuya espada invertida dejaba descansar su punta sobre la cabeza de un dragón muerto. Desde un costado, un hombre curioso contemplaba la imagen a través de una puerta, si recuerdo bien. Resultó difícil hacer comprender al señor Klimt que la Temis significaba el ejercicio del derecho y su lugar se hallaba, por tanto, en la sala del Juzgado, pero que en la universidad se trataba de la investigación del derecho. Quién era aquel observador no hubiera podido definirlo ningún

miembro de la comisión, si Klimt no hubiese asegurado que se trataba de la Constitución austríaca⁵⁸. Estos comentarios, realizados por Karl Kraus dos años después de la exposición del boceto, que no han podido ser encontrados en ninguna de las actas, indican que, o bien Karl Kraus se refería a un boceto desconocido, o bien no se acordaba de la obra con exactitud. Aunque sí es posible sostener que, en el boceto final, la figura femenina con un libro abierto en sus manos, que se introduce en la escena desde el margen superior derecho, sea la alegoría de la Constitución austríaca.

Al contrario que en los cuadros de las facultades *Medicina* y *Filosofía*, para los que ya existían bocetos al óleo desde antes de 1900, de *Jurisprudencia* no existe mención de un nuevo boceto sino hasta marzo de 1901, cuando, en una entrevista, al hilo de la finalización de *Medicina*, se le preguntó si ya había comenzado con *Jurisprudencia*. La respuesta fue: "Sí y no. Yo tenía un boceto terminado, respecto al cual la comisión que juzgó *Medicina* y *Filosofía* expresó su deseo de que se produjeran cambios. Ahora compondré algo nuevo"⁵⁹.

Para tal decisión podría haber sido determinante el hecho de que Klimt, para entonces, ya hubiera superado artísticamente el boceto al óleo. Hay que tener en cuenta que, desde la presentación de *Filosofía* (1900) y *Medicina* (1901), ya había compuesto obras significativas, ante todo el *Friso de Beethoven*.

Klimt concibió para el nuevo boceto una composición unitaria con multiplicidad de figuras. También el nuevo concepto tenía sus raíces en los bocetos de 1898, en los que se dan cita la idea del criminal y del vengador en la presencia de jueces. En el boceto⁶⁰ se reconoce una figura femenina sobredimensionada, que despierta terror, como ya apareciera en el cuaderno de apuntes de Sonja Knips. En ambos bocetos, el criminal, visto de espaldas, entra en la pintura desde el margen inferior⁶¹ y la alegoría de la Justicia, blandiendo la espada, en una reproducción frontal, parece amenazarle⁶².

Tras terminar *Medicina*, Klimt habría realizado muchos bocetos para *Jurisprudencia* y al parecer acometió de nuevo múltiples modificaciones, de las que sólo tenemos noticia por notas de prensa. Así, el *Neues Wiener Tagblatt*, del 3 de julio de 1907, informaba al respecto: "Los cambios más decisivos en la obra son los relativos a la alegoría que representa a la Jurisprudencia: la muralla torcida que atraviesa el cuadro y los jueces con togas rojas han desaparecido, ahora un jirón de nube horizontal separa el grupo de figuras superior del inferior". Acerca de esta muralla que atravesaba el cuadro también informó Hevesi, cuando en 1903 vio la aún inacabada *Jurisprudencia* de Klimt. Señalaba especialmente el contraste entre la antigua muralla de sillería de un juzgado y el ya entonces anunciado brillo de la esfera superior, lo que, una vez terminada la obra, le recordó a los recientemente contemplados mosaicos en Cefalú, Monreale y a la Capella Palatina en Palermo⁶³. Es posible que Klimt, quien a principios de 1903 se hallaba en Rávena, quisiera aunar en *Jurisprudencia*, de forma fascinante, los interiores y exteriores de las construcciones ravenianas. En lo que respecta a la muralla, Klimt no la incluyó en su boceto final⁶⁴, aunque sí se pueden ver las cabezas de los tres jueces, que también aparecen en el cuadro definitivo de la facultad⁶⁵, en cuya zona superior se incluyeron fragmentos de la muralla.

Al contrario que en *Filosofía* y el *Friso de Beethoven*, de los que sí se hacía mención en el catálogo de su primera exposición, en el de la *Klimt-Kollektive* sólo se indicaba: "*Jurisprudencia*, fresco para el techo del Aula Magna de la Universidad

Sascha Schneider, *El sentimiento de la dependencia*, ca. 1896, reproducido en *Meisterwerke der Holzschneidekunst*, Nueva Serie, cuaderno núm. 3, Leipzig, edición posterior a 1896



Sala Principal de la X Exposición de la *Secession*, diseñada por Kolo Moser, marzo de 1901. En el centro, *Medicina*, de Klimt, flanqueada por pinturas de paisajes de Klimt



de Viena. Inacabado". A Klimt le parecía a todas luces que aquella pintura era tan obvia y comprensible que no precisaba de título aclaratorio alguno. Sin embargo, la ausencia de explicación fue públicamente criticada y *Jurisprudencia* pasó a considerarse un enigma aún mayor que los otros dos cuadros de las facultades⁶⁶.

Los intentos de interpretación en los diferentes diarios tomaban, salvo en la figura del delincuente, caminos claramente divergentes. En esta reproducción Klimt podría haber partido de una representación de Sascha Schneider *Gefühl der Abhängigkeit* (Sentido de la dependencia), al que apuntan estudios acerca de un hombre joven y cabizbajo⁶⁷. Según estudios posteriores⁶⁸, Klimt parece haber ponderado también la figura de una delincuente, pensando en las tres Erinias, idea que abandonó en beneficio de una mayor variación, pasando a la reproducción de un anciano barbudo, inclinado hacia la derecha⁶⁹, con cuya "imagen del más perdido de los perdidos"⁷⁰ quería expresar todo el alcance de la miseria de aquella criatura. Finalmente escogió un modelo sin barba, conservándolo tanto para el boceto final de composición como para la realización definitiva⁷¹. En la comprensión psicológica del delincuente Klimt fue mucho más allá que Sascha Schneider. Esto se manifiesta tanto en el gesto de las manos, que parecen atadas, así como en la posición de los vencidos omóplatos.

Las mayores dificultades las depara la explicación del "pólipo"⁷², sobre el cual no se han encontrado estudios, igual que sucede con todos los demás monstruos que aparecen en las obras de Klimt. Las interpretaciones van desde la encarnación de los remordimientos de conciencia, pasando por la representación del crimen en sí mismo, hasta el sobrenombre de "policía", utilizado en el argot estudiantil⁷³. Ya en el boceto pintado al óleo, una criatura semejante a un dragón, que aparecía amansada a los pies de la Justicia, jugaba un papel central. En la pintura final se convirtió en una figura dominante, ahora con piel de tigre⁷⁴, ante la que el pecador parece haberse rendido y con la que se relacionan las más diversas representaciones. En primera línea la de un monstruo, tal y como es tratada en las representaciones medievales del Día del Juicio Final, en cuya venganza infernal se consumen los condenados. Por lo contrario, el pólipo no poseía gigantescas fauces, sino un sinnúmero de doradas y chispeantes ventosas para exterminar a los criminales que sujetan sus tentáculos.

También en las tres figuras femeninas que rodean a los criminales, llamadas Erinias o Furias, vieron algunos la personificación de los remordimientos, a las ejecutoras de una fuerza sobrehumana, lo que las relacionaba con la fe de la antigüedad en las Euménides⁷⁵. Se suponía que eran como las diosas subterráneas de la venganza, que castigaban cualquier delito contra leyes morales no escritas, una concepción que aborda Franz von Stuck en su pintura *La mala conciencia (Das böse Gewissen)* de 1896, y que toma de la obra de P. P. Proudhon *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*⁷⁶ (La justicia y la venganza divina persiguen al crimen). Si en Stuck prima la representación de la acción exterior, a saber, la persecución del criminal por las Furias, en Klimt la acción pasa al interior de las figuras. De esta acción interior dan fe los gestos y la expresión de sus rostros, lo que condujo a Servaes a calificar a las Erinias como lo más violento que ha producido el arte contemporáneo⁷⁷.

De estas diosas del destino, tanto la que se encuentra a la izquierda como la de la derecha fueron, tal y como aparecen en su posición frontal, derivadas de la Gorgona que se encuentra en el centro del *Friso de Beethoven*.⁷⁸

Después de haber creado la tercera Erinia inicialmente también de pie, Klimt trabajó de modo independiente⁷⁹ para su versión final sobre un motivo procedente del *Día del Juicio Final* de Miguel Ángel: el condenado en cuclillas que se tapa un ojo con una mano, que en la expresión del rostro sigue a Toorop⁸⁰.

Frente a las Gorgonas, las Erinias, con sus movimientos, parecen, en la versión final, aún más rectangulares y alargadas, resultantes fundamentalmente de los finos velos superpuestos, que han hecho ganarse al cuadro la caracterización de "Tooropsymphonie" o "Tooropiade"⁸¹.

En la posición más elevada, allá en el horizonte, Klimt representó a las alegorías "Veritas", "Justitia" y "Lex", diminutas, casi desapareciendo, lo que puede ser un indicio del pensamiento de Klimt. Aquí se evidenció la postura pesimista mantenida por Klimt frente a los procesos judiciales, lo que no pasó inadvertido ni a las investigaciones contemporáneas al autor ni a las más actuales⁸². Franz Servaes escribió al respecto en su reseña de *Jurisprudencia*: "Escasas y empobrecidas, aunque pomposamente cepilladas y pulidas, aparecen de nuevo ahí, en las alturas del cuadro, las figuras, pequeñas como muñecas, que personifican la Justicia y la *Jurisprudencia* terrestres y humanas: la "Justitia" con la legislación y la fuerza policial, debajo una corona de ancianas y calvos cráneos judiciales"⁸³. De forma similar se expresó el ilustrado Josef Redlich en una carta dirigida a Hermann Bahr el 19 de noviembre de 1903. En ella se menciona "que en este país, poco tiene que ver el derecho con la justicia"⁸⁴. No obstante, también hay que señalar que Klimt realizó una significativa serie de dibujos de jueces (pág. 73).

Los más reveladores son estudios de la representación de la "Veritas", a la que Klimt concedió en aquellos años mucha importancia (pág. 70-71). En *Jurisprudencia* encarnó a ésta en la figura izquierda del trío. Llama la atención la variación respecto al motivo que está de pie, en comparación con la ilustración en el libro *Nuda Veritas* de 1898⁸⁵ y con la versión al óleo⁸⁶. Mientras que en las otras representaciones los dos pies permanecen fuertemente anclados al suelo, en la reproducción de "Veritas" para *Jurisprudencia*, Klimt elige una posición algo más flexible por medio de la diferenciación de la pierna de apoyo y la que inicia el movimiento, lo que con seguridad se corresponde con un cambio de significado, manifiesto igual-

mente en la nueva postura de cabeza y brazos, proporcionando a la figura incluso un cierto aire de "danzante". Tampoco en la fase final presentó Klimt la "Verdad" desnuda, sino que le echó una cobertura por encima, con lo que quería expresar sus dudas acerca del encuentro con la "Verdad". Klimt presenta así a "Justitia" y "Lex" como dos figuras con toga, aunque pasó, en el caso de "Justitia", a una figura que asemeja a una columna, cuya vestimenta adornó con motivos geométricos, principalmente triángulos y rombos. Aquí parecen anticiparse principios de composición que Klimt utilizaría luego en el *Friso Stoclet*⁸⁷.

Como sabemos por Hevesi, en *Jurisprudencia* reinaban negro y oro, es decir, ningún auténtico color, y a cambio el trazo asume una relevancia y la forma un carácter que merecen el calificativo de "monumental"⁸⁸.

La exhibición de *Jurisprudencia*, con los cuadros de las facultades *Filosofía* y *Medicina* terminados en 1900 y 1901, en la *Klimt-Kollektive* de 1903 impulsó a la comisión artística del ministerio, poco antes de la apertura de la exposición, a incluir *Teología* de Matsch en la *Secession*.

El día 11 de noviembre de 1903, la comisión artística del ministerio llevó a cabo una visita a los cuadros de las facultades, manteniendo una posterior reunión en la que se respondería a dos preguntas: primero, si los cuadros eran aceptables, y segundo, si la comisión, de acuerdo con un criterio puramente artístico, aconsejaba exponer en un mismo espacio dos obras tan divergentes como las de Klimt y Matsch. Resulta sorprendente que, respecto a la primera cuestión, sólo se discutiesen los cuadros de Matsch, sobre todo si se tiene en cuenta el revuelo que generaron *Filosofía* y *Medicina* en su momento. La comisión formuló con unanimidad un juicio negativo respecto a la calidad de los cuadros de Matsch. Otto Wagner, Felician v. Myrbach, William Unger, Heinrich Swodoba y Rudolf Ribarz los rechazaron rotundamente. Algunos miembros de la comisión como Benndorf, Moll y Zumbusch recomendaron su aceptación, basándose en el resultado relativamente satisfactorio en relación con las expectativas depositadas en él. Sobre la inmensa diferencia de calidad entre las obras de ambos autores reinaba unanimidad. Solamente hubo división de opiniones acerca de si el techo del aula de la universidad era el lugar adecuado para las obras. Contra este propósito se pronunciaron William Unger, Karl Moll, Heinrich Swodoba y Otto Wagner, proponiendo este último que sólo se colocaran las pinturas de Klimt, colgándolas primero simplemente del techo, dejando los ornamentos del cuadro para más tarde. A estas conclusiones se sumó también el director Myrbach, y el profesor L'Allemand resaltó que los cuadros de Matsch no podían estar en sintonía con los de Klimt, el cuadro *Teología* aún menos que el cuadro central (véase la reconstrucción de conjunto del techo en página 14). Por el contrario, el consejero de la Corte Benndorf sostenía que la calidad artística de los dos pintores podía diferir sin que por ello se resintiera la impresión de conjunto. Klimt sería así elevado por su vecino, no degradado. Más aún, pasados treinta años, para el espectador será de tal modo preponderante lo que, en tanto contemporáneos, une a Klimt y Matsch, que la impresión de conjunto será de unidad. Del mismo modo, también en obras de la Antigüedad o del Renacimiento, en las que han trabajado artistas de muy diferente categoría, prima al final la impresión global de una época. Además, la contemplación de la totalidad de esta gran obra sería, tanto para los artistas como para el público, extremadamen-

Gustav Klimt, *Jurisprudencia*,
1903-1907 (detalle)





Sala Principal de la XVIII Exposición de la Secession ("Klimtkollektive") diseñada por Kolo Moser, noviembre-diciembre de 1903. En la pared izquierda, *Música II*; en la derecha, *Medicina y Filosofía*

te didáctica. Así pues, defendía la conjunción de ambas pinturas, que, en cualquier caso, podrían, en última instancia, retirarse. Es de lamentar que la propuesta de Benndorf no prosperase. Las pinturas de Klimt podrían haberse conservado.

Después de que ya en 1900 se solicitase, a petición de los profesores universitarios, exponer el cuadro *Filosofía* en alguna galería estatal⁸⁹, surgió la idea de hacer un sitio a los cuadros de las facultades de Klimt en la Moderne Galerie. Por su parte, Myrbach consideró que al trasladar los cuadros de Klimt a la Moderne Galerie, podría difundirse la opinión de que las obras de Klimt no alcanzaban la calidad necesaria para ocupar el emplazamiento previsto. No obstante, el presidente de la comisión subrayó que la no colocación de los cuadros no implicaba una crítica, sino que más bien apuntaría al hecho de que las obras de los dos artistas no se compenetraban. Como resultado de la segunda cuestión el presidente resumió diciendo que las obras de Matsch y Klimt no estaban en armonía, pero que Matsch no debía ser humillado y que los siguientes pasos a realizar por el ministerio habrían de darse con el máximo cuidado posible.

Hay que señalar que en ninguna otra asamblea de la comisión artística del ministerio o de la comisión artística de la universidad había reinado un clima tan favorable hacia Klimt. Esta circunstancia se debió sin duda a la presencia de Otto Wagner, Felician von Myrbach y Carl Moll, quienes provenían de su mismo entorno. Y sin embargo, las decisiones no se ajustaban a la voluntad del artista. Klimt no habría tenido nada que argüir a un montaje conjunto de sus obras y las de Matsch. De ahí que resulte verdaderamente grotesco que al final sólo las obras de Matsch encontrasen lugar en el aula universitaria: *El Triunfo de la luz sobre las tinieblas* (Der Sieg des Lichts gegen die Finsternis) y todas las imágenes de las enjutas, de las que Klimt habría debido encargarse de las relativas a *Filosofía*, *Medicina y Jurisprudencia*, recayeron en 1904, finalmente, en Matsch.

El 26 de noviembre de 1903 Klimt dirigió un escrito al ministerio, pidiendo una decisión de la comisión artística acerca de si el destino sería el inicialmente concebido, con el fin de realizar el montaje "de forma armónica"⁹⁰. Había tenido noticia de la reunión y no parecía estar de acuerdo con el emplazamiento de sus obras en la Moderne Galerie. Éstas debían ser enviadas a la Exposición Universal de St.

Louis también a propuesta de la *Secession*. Este proyecto fue rechazado por el ministerio con la excusa de que, dada la enorme dimensión de las obras, el resultado sería el envío de un número demasiado reducido de obras, por lo que estaría representada sólo una parte de la *Secession*. Como consecuencia de ello, Austria no participó en la Exposición Universal. Todos estos motivos pudieron haber llevado a Klimt a suspender el encargo de las diez enjutas.

Después de que Matsch hubiese terminado la mayor parte de las enjutas, propuso al ministerio, en un escrito de febrero de 1905, un programa para la disposición de las imágenes del techo en el Aula Magna y también un presupuesto para la contratación del andamiaje y montaje de prueba⁹¹.

El 27 de febrero de 1905 el ministerio dirigió un escrito al rectorado de la Universidad de Viena declarando que, teniendo en cuenta el alto coste de los andamiajes, se realizaría el ensamblaje de las pinturas en el estudio de uno de los dos pintores. Dicho escrito apunta a que, considerando la propuesta formulada en su momento por el colegio de profesores, no se excluía que éste pudiera oponerse a la colocación de las obras, a modo de prueba, en su lugar⁹². El 10 de marzo se llevó a cabo una reunión de la comisión artística de la universidad⁹³, en la que, efectivamente, mediante una astuta e interesada argumentación ofrecida posteriormente, se decidía rechazar el montaje de prueba de las pinturas de las facultades: "Teniendo en cuenta que la restante financiación para el montaje de prueba de las pinturas en el aula ha sido denegada por el representante del ministerio y que además, según la citada fuente ministerial, no existe, por el momento, otra posibilidad de financiación y que, por tanto, apenas sería justificable un gasto tan desproporcionado para una prueba tal, y dado el efecto negativo que tendría la cohabitación permanente de dos obras de tan distinto tipo y origen; y, finalmente, sopesando el hecho de que el montaje de prueba, como quiera que éste se produjese, reavivaría el incómodo debate acerca de la idoneidad de las obras de Klimt para su finalidad originaria, se recomienda abandonar montaje de prueba o exposición alguna".

Las conclusiones de ésta y otra reunión posterior hicieron que Klimt pasara a la acción. En un escrito al ministerio, que data del 3 de abril de 1905, renunciaba a su contrato para realizar las imágenes del techo, argumentando que en las condiciones actuales no podría terminarlas. Además, pidió la referencia de la entidad a la que devolvería los adelantos concedidos a lo largo de los últimos años⁹⁴. No obstante, el ministerio de educación insistió en que las pinturas ya eran propiedad del gobierno y urgía a su entrega⁹⁵. Tras tener el artista noticia de la postura negativa del ministerio, el 10 de abril se publicaba en el *Prager Tagblatt* una noticia sensacionalista acerca de la retirada por Klimt de los cuadros de las facultades, sucediéndose noticias durante los siguientes días en todos los periódicos acerca del "caso Klimt".

El 25 de mayo de 1905, Klimt devolvió al ministerio los honorarios de 30.000 coronas⁹⁶. Los medios necesarios para ello fueron puestos a su disposición por el industrial August Lederer⁹⁷.

Matsch, después de haber instalado el cuadro central y las enjutas en el techo del Aula Magna, dirigió el 21 de septiembre de 1905 un escrito al ministerio, en el que señalaba que era absolutamente fundamental cubrir con otras pinturas las cuatro pechinas rectangulares del techo que habían quedado libres y, así, poder

transmitir una impresión artística de totalidad, prestándose él mismo a realizar las tres obras restantes por la cuantía establecida en su momento para dicho trabajo. En la reunión mantenida el 11 de octubre de 1905 la comisión artística del ministerio decidió conceder a Matsch la realización de las obras que faltaban para cubrir todo el espacio⁹⁸. Mediante una resolución protocolar éste obtuvo en 1905 el encargo para la realización de tres obras. La fecha de entrega sería a finales de 1908, aunque el artista estaba obligado a la previa presentación de algunos bocetos⁹⁹.

Dichos bocetos de las obras *Filosofía*, *Medicina* y *Jurisprudencia*, presentados en noviembre de 1907, fueron rechazados tanto por la comisión artística del ministerio como por la comisión de la universidad, argumentando que tampoco un nuevo tratamiento de los bocetos por el artista podría mejorarlos¹⁰⁰.

En 1945 los cuadros de las facultades, junto a los bocetos pintados de *Filosofía* y *Jurisprudencia*, fueron quemados en el castillo de Immendorf. Se salvaron solamente el boceto final de *Medicina* y algunos bocetos preparatorios.

- 1 Allgemeines Verwaltungsarchiv: Kunst und Unterricht, 15.182/94, folios 3 y s. En adelante se cita: AVA, KuU y la numeración del registro. En su tiempo, la consulta de este Archivo de la Administración me fue de gran ayuda.
- 2 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Catálogo de la obra en 4 volúmenes, Salzburgo, 1980-1989, núm. 512. En adelante se cita por: Strobl, y, en su caso, volumen, página o número del catálogo de obras.
- 3 Strobl, núm. 305.
- 4 AVA, KuU, 27584/93/94, fol. 2.
- 5 AVA, KuU, 2698 y 5191/97, fols. 1 y ss.
- 6 Fritz Novotny/Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburgo, 1967 (con índice de obras a cargo de Johannes Dobai), págs. 303 y s., núm. 88. En adelante se cita: ND, y la página o el número de serie.
- 7 August Friedrich Pauly/Georg Wissowa (Eds.), *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Semitomo 17, Alfred Druckermüller Verlag, Múnich, 1914, columnas 94 y ss.
- 8 "Las formas emergen de las formas, y otras ascienden y descienden de éstas. Todas están relacionadas, entremezcladas, interconectadas, armonizadas": en Werner Hofmann, *Moderne Malerei in Österreich*, Kunstverlag Wolfrum, Viena, 1965, pág. 40.
- 9 ND, núm. 87.
- 10 Strobl, vol. 1, pág. 138.
- 11 Strobl, vol. 1, pág. 147, ilustración en pág. 148.
- 12 Heinz Demisch, *Die Sphinx*, Stuttgart, 1977. Agradezco todos estos datos al Dr. Alfred Bernhard-Walcher, de la Colección de Arte Antiguo del Kunsthistorisches Museum de Viena.
- 13 Strobl, vol. 1, pág. 144.
- 14 AVA, KuU, 13.585/98, fol. 6.
- 15 ND, pág. 304.
- 16 La protesta contra la figura femenina desnuda partió del Prof. Neumann, tal como señaló posteriormente Klimt: *Neue Freie Presse*, 27 de marzo de 1900.
- 17 Strobl, vol. 1, pág. 142.
- 18 AVA, KuU, 13.585/98, fol. 8.
- 19 Hasta ahora nadie había prestado atención a este detalle.
- 20 Strobl, núm. 593.
- 21 Strobl, núm. 602.
- 22 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897-Juni 1905)*. *Kritik-Polemik-Chronik*, Wien, 1906, pág. 316.
- 23 Ilustración en Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Viena, 1969, pág. 312.
- 24 *Allgemeine Kunst-Chronik*, volumen 18, núm. 24,

- 1 de diciembre de 1894, pág. 702.
- 25 Ludwig Hevesi, "Neue Bilder vom Klimt (16 de marzo de 1901)", en *op. cit.*, pág. 317.
- 26 Ilustraciones en Strobl, vol. 1, págs. 157 y s.
- 27 Johannes Dobai en ND, pág. 319.
- 28 Strobl, núm. 477. Tiza negra, lápiz, cuadrícula de ampliación 896.632, Wien Museum, núm. de Inv. 71506.
- 29 Strobl, núm. 3341.
- 30 Strobl, núm. 3340.
- 31 Strobl, núm. 474.
- 32 Marian Bisanz-Prakken, "Gustav Klimt und die 'Stil-Kunst' Jan Toorops", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978/79, Salzburgo, 1978, pág. 157.
- 33 Marian Bisanz-Prakken, "Jan Toorop en Gustav Klimt", en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1976, págs. 201 ss.
- 34 Peter Vergo, "Gustav Klimt und das Programm der Universitätsgemälde", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22-23, 1978/79, Salzburgo, 1978, pág. 94.
- 35 Hevesi, *op. cit.*, págs. 233 y 252.
- 36 Strobl, vol. 1, pág. 150.
- 37 ND, núm. 105.
- 38 Strobl, vol. 1, pág. 150.
- 39 AVA, KuU, Präsidium, 1126/1900. fols. 1-19.
- 40 AVA, KuU, Präsidium, 1126/1900, fol. 15.
- 41 *Wiener Tagblatt*, 27 de marzo de 1900. Con ello, Neumann, consciente o inconscientemente, interpretaba de forma equivocada la esfinge.
- 42 Richard Meister, "Klimts Fakultätsbilder. Ein Nachwort zu Ausstellung", en *Völkischer Beobachter*, 2 de abril de 1943, pág. 3. Del mismo autor: *Zur Deutung der Deckengemälde im Festsaal der Akademie der Wissenschaften und der Klimtschen Fakultätsbilder*, Separata especial del *Anzeiger der phil. Hist. Klasse* de la Österreichische Akademie der Wissenschaften, del 19 de noviembre de 1947, núm. 23, pág. 230.
- 43 Hevesi, *op. cit.*, pág. 263.
- 44 *Die Kunst für Alle*, núm. 15, Múnich, 1900, pág. 500.
- 45 *Wiener Tagblatt*, 27 de marzo de 1900.
- 46 Peter Vergo, "Gustav Klimt und das Programm der Universitätsgemälde", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22-23, 1978/79, Salzburgo, 1978, págs. 71 y ss.
- 47 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Leipzig, 1908, pág. 55.
- 48 Carl E. Schorske, "Österreichsches Ästhetische Kultur 1870-1914", en el catálogo de la exposición *Traum und Wirklichkeit, 1870-1930* del Museo de Historia de Viena, Viena, 1985, págs. 12 y 16.
- 49 William McGrath, *Dionysian Art and populist Politics in Austria*, New Haven/Londres, 1974, págs. 67 y ss.
- 50 Timothy W. Hiles, "Gustav Klimt's Beethovenfrieze. Truth and The Birth of Tragedy", en *Nietzsche and the Art* (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts), Cambridge 1998, págs. 172-175.
- 51 Siegfried Lipiner, *Der entfesselte Prometheus*, Leipzig, 1876.
- 52 Wilhelm Hübbe Schleiden (Ed.), *Sphinx. Monatschrift für Seelen- und Geistesleben* (*Sphinx*. Revista mensual, órgano de la Sociedad Teosófica), vol. 10, 1895, págs. 110 ss.
- 53 Ferdinand Fellner von Feldegg, "Gustav Klimts Philosophie und die Kulturumwertung unserer Tage", en *Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst* (*Architekt*. Cuadernos mensuales sobre construcción y artes decorativas), vol. 6, Viena, 1900, págs. 23-26.
- 54 *Ibidem*.
- 55 Franz Servaes, "Gustav Klimts Philosophie", en *Illustrierte Zeitung*, 28 de junio de 1900, núm. 2974, pág. 952.
- 56 *Idem*, pág. 962.
- 57 La teosofía moderna surgió en 1875 en Nueva York, donde Henry Steel Olcott (1832-1907) y Mme. Blavatsky fundaron la *Theosophical Society*. Las veleidades espiritistas trasladaron la sociedad a Benarés y Bombay, y en 1882 a Adyar, junto a Madrás, donde sería dominada después por las enseñanzas de las sabidurías budista, en particular la tibetana, e hindú. También se difundió por Inglaterra y Alemania. La cuestión es qué función desempeñó en la Viena de la última década del siglo XIX. En varios artículos se habla de que, a mediados de los años noventa de ese siglo, estaba muy extendida en los círculos intelectuales de

- Viena, y que muchos la consideraban el acontecimiento más importante del siglo.
- 58 Karl Kraus, *Die Fackel*, núm. 36, marzo de 1900, pág. 18.
- 59 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22 de marzo de 1901.
- 60 Strobl, núm. 866.
- 61 Strobl, núm. 3470a y 3471.
- 62 Strobl, núm. 3470a y 3471.
- 63 *Neue Freie Presse*, 29 de noviembre de 1903.
- 64 Strobl, núm. 942.
- 65 ND, núm. 128.
- 66 *Neue Freie Presse*, 29 de noviembre de 1903.
- 67 Strobl, núms. 868 y 869.
- 68 Strobl, núms. 870-874.
- 69 Strobl, núms. 875-880.
- 70 Hevesi, *op. cit.*, pág. 444.
- 71 Strobl, núm. 881.
- 72 En realidad un pulpo, pues el pólipo no tiene tentáculos (véase *Enciclopedia Brockhaus*, vol. 12, Leipzig/Mannheim, 1997, pág. 456).
- 73 *Die Fackel*, Viena, 21 de noviembre de 1903, pág.10; Hevesi, *op. cit.*, pág. 445.
- 74 Hevesi, *op. cit.*, pág. 445.
- 75 Dr. Max Glass, *Neue Zürcher Zeitung*, 29 de noviembre de 1903, anexo a la edición núm. 331.
- 76 Hermann Voss, *Franz von Stuck 1863-1928, Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus*, Múnich, 1973, pág. 139, núm. 2084.
- 77 Franz Servaes en la *Neue Freie Presse*, 23 de noviembre de 1903.
- 78 Strobl, núms. 800 y 801.
- 79 Dr. Hermann Ubell, en *Die Gegenwart*, núm. 52, pág. 409.
- 80 Marian Bisanz-Prakken, "Gustav Klimt und die 'Stil-Kunst' Jan Toorops", en *Klimt-Studien (Mitteilungen der Österreichischen Galerie)*, 22/23, 1978/79, Salzburgo, 1978, págs. 199 y ss., ilustraciones en págs. 80 y 81.
- 81 *Deutsches Volksblatt*, 15 de noviembre de 1903; *Wiener Zeitung. Abendblatt*, 17 de noviembre de 1903.
- 82 Marian Bisanz-Prakken, "Jan Toorop en Gustav Klimt", en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1976, pág. 47.
- 83 *Hamburgischer Correspondent*, 1 de diciembre de 1903; en el mismo tono, la *Neue Freie Presse*, de 23 de noviembre de 1903.
- 84 Berta Zuckerkandl, en *Wiener Allgemeine Zeitung*, 14 de noviembre de 1903.
- 85 Strobl, núm. 350.
- 86 ND, núm. 102.
- 87 Berta Zuckerkandl, en *Wiener Allgemeine Zeitung*, 14 de noviembre de 1903.
- 88 Hevesi, *op. cit.*, pág. 448.
- 89 AVA, KuU, Präsidium, 1126/1900, fol. 12.
- 90 AVA, KuU, 40123/03 fol.
- 91 AVA, KuU, 5874/05, fols. 1-9.
- 92 AVA, KuU, 5874/05, fol. 2.
- 93 AVA, KuU, 9783/05, fols. 1-4.
- 94 AVA, KuU, 13.109/05, fols. 3-5.
- 95 AVA, KuU, 13.109/05, fols. 1, 2, 6 (Borrador del escrito a Klimt)
- 96 AVA, KuU, 20.17.
- 97 Según el amable testimonio de la Señora Hilde Glück, August Lederer puso a disposición de Klimt la cuantía total de los adelantos cobrados del ministerio, obteniendo *Filosofía*. No fue hasta 1910-1912 cuando Kolo Moser, casado con Edith Mautner Markhof, compró *Medicina y Jurisprudencia* directamente a Klimt. Éstos permanecieron en posesión de la familia hasta la muerte de Kolo Moser en 1918. Tal y como amablemente ha corroborado Erich Lederer, su padre (August) quiso adquirir *Jurisprudencia* nada más producirse la muerte de Kolo Moser, pero la suma exigida por la viuda, un millón de coronas, le parecía excesiva. Finalmente pudo ser adquirida, gracias a la intermediación del *Hofrat* Franz H. Haberditzl, quien adquirió las dos pinturas para el Museo Belvedere de Viena, aceptando el dinero de August Lederer por adelantado y permitiéndole luego la compra de *Jurisprudencia* por una suma significativamente menor. Según el inventario del Museo Belvedere, por *Medicina* se pagó la suma de 50.000 Florines. Además, el inventario atestigua la compra forzada de *Filosofía* por parte del museo al Barón Bachofen en 1944.

Obras (I)

Filosofía





Gustav Klimt, *Kniender Akt einer alten Frau etwas nach rechts*, 1900-1907 (Desnudo de una anciana de rodillas ligeramente girada hacia la derecha), Tiza negra, 37 x 26,5 cms., Albertina, Viena, N° de Inventario: 23655, Strobl N° 469

Gustav Klimt, *Sitzender Halbakt einer alten Frau etwas nach rechts*, 1900-1907 (Semidesnudo sentado de una anciana ligeramente girada hacia la derecha), Tiza negra, 44,6 x 31,6 cms., Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 96482/19, Strobl N° 468

Gustav Klimt, *Philosophie*, 1898-1907 (Filosofía), Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cms. (destruido en 1945)







Gustav Klimt, *Männerrückenakt nach links*, 1900-1907
(Desnudo masculino de espaldas hacia la izquierda),
Tiza negra, 42,3 x 26,6 cms., Albertina, Viena
Nº de Inventario: 23654, Strobl Nº 459



Gustav Klimt, *Detailstudie eines sich umarmenden Paares, sitzender männlicher Rückenakt*, 1900-1907
(Estudio de detalle de una pareja abrazada, desnudo masculino de espaldas), Tiza negra, 40,7 x 29 cms.,
Albertina, Viena, Nº de Inventario: 23644, Strobl Nº 479

Gustav Klimt, *Sitzende alte Frau nach links, mit aufgestütztem Kopf*, 1900-1907 (Anciana sentada hacia la izquierda, con la cabeza apoyada), Tiza negra, 45,3 x 33,5 cms., Albertina, Viena,
Nº de Inventario: 34556, Strobl Nº 455



Gustav Klimt, *Männerrückenakt nach links*, 1900-1907
(Desnudo masculino de espaldas hacia la izquierda),
Tiza negra, 45,4 x 30,7 cms., Wien Museum, Viena,
Nº de Inventario: 74930/143, Strobl Nº 461

Medicina





Gustav Klimt, *Schwebende mit Körper in Profilstellung*, 1901-1907 (Figura "suspendida en el aire" de cuerpo entero y perfil), Tiza negra, 44,6 x 30,6 cms, Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 96482/11, Strobl N° 618

Gustav Klimt, *Zwei Studien für die «Schwebende»*, 1901-1917 (Dos estudios para la figura "suspendida en el aire"), Lápiz, 40,2 x 27,5 cms, Albertina, Viena, N° de Inventario: 23675, Strobl N° 528

Gustav Klimt, *Medizin*, 1901-1907 (Medicina), Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cms. (destruido en 1945)







Gustav Klimt, *Schwebende nach links mit gesenktem rechten und erhobenem linken Arm*, 1901-1907 (Figura 'suspendida en el aire' hacia la izquierda con brazo derecho inclinado y brazo izquierdo elevado), Lápiz, 40,5 x 27 cms., Albertina, Viena, Nº de Inventario: 23665, Strobl Nº 535

Gustav Klimt, *Schwebende nach links*, 1901-1907 (Figura "suspendida en el aire" hacia la izquierda), Lápiz 38 x 27 cms., Albertina, Viena, Nº de Inventario: 23650 anverso, Strobl Nº 537

Gustav Klimt, *Schwebende nach links mit wallendem Haar*, 1901-1907 (Figura "suspendida en el aire" hacia la izquierda con cabello ondulado), Lápiz, 41,8 x 28,7 cms. Albertina, Viena, Nº de Inventario: 23647, Strobl Nº 538

Gustav Klimt, *Schwebende mit gesenktem rechten und waagrechttem linken Arm*, 1901-1907 (Figura "suspendida en el aire" con brazo derecho inclinado y brazo izquierdo horizontal), Tiza negra, 45 x 32,3 cms., Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 96482/9 verso, Strobl Nº 532



Gustav Klimt, *Schwebende mit ausgebreiteten Armen*, 1901-1907
(Figura "suspendida en el aire" con brazos extendidos),
Tiza negra, 45,2 x 31,8 cms., Wien Museum, Viena,
Nº de Inventario: 96482/6 reverso, Strobl Nº 529

Gustav Klimt, *Zwei Studien eines stehenden Aktes nach links*,
1901-1907 (Dos estudios de desnudo de pie hacia la izquierda),
Lápiz, 38,2 x 27,9 cms., Albertina, Viena,
Nº de Inventario: 23672, Strobl Nº 527

Gustav Klimt, *Bekleidete Schwebende mit herabhängendem Haar*,
1901-1907 (Figura "suspendida en el aire" vestida con el cabello
suelto), Lápiz, 45,3 x 32 cms., Wien Museum, Viena,
Nº de Inventario: 74930/57 reverso, Strobl Nº 519

Gustav Klimt, *Hygieia nach links sitzend, die Schale mit der Schlange
des Asklepios in der Rechten*, 1901-1907 (Higeia sentada hacia la
izquierda), Lápiz, 45,2 x 31,2 cms., Wien Museum, Viena,
Nº de Inventario: 74930/21 reverso, Strobl Nº 512,





I. No 74930/61

1181

1932



Gustav Klimt, *Schwebender männlicher Rückenakt in starker Untersicht nach rechts*, 1901-1907 (Desnudo masculino "suspendido en el aire" de espaldas con vista escorzada hacia la derecha), Tiza negra, 45 x 31,7 cms., Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 115858 anverso, Strobl N° 539

Gustav Klimt, *Schwebender Männerakt in starker Untersicht nach links oben*, 1901-1907 (Desnudo masculino "suspendido en el aire" con vista escorzada de abajo a arriba e izquierda), Tiza negra, 43 x 28,4 cms., Albertina, Viena, N° de Inventario: 23679, Strobl N° 540

Gustav Klimt, *Männerrückenakt mit ausgebreiteten Armen, Wiederholung von Kopf- u. Schulterpartie*, 1901-1907 (Desnudo masculino de espaldas con brazos extendidos, repetición de cabeza y hombros), Tiza negra, 37,2 x 30 cms., Albertina, Viena, N° de Inventario: 23661, Strobl N° 547



Páginas siguientes:

Gustav Klimt, *Zwei Ringerpaare, Detailstudie*, 1901-1907
(Dos parejas de luchadores, estudio de detalle), Tiza negra,
43,9 x 29,2 cms., Albertina, Viena,
Nº de Inventario: 23670, Strobl Nº 594

Gustav Klimt, *Ringende Männer*, 1901-1907 (Hombres luchando),
Tiza negra, 35,7 x 28,4 cms., Albertina, Viena,
Nº de Inventario: 23673, Strobl Nº 595

Gustav Klimt, *Zwei Ringerpaare*, 1901-1907 (Dos parejas de
luchadores), Lápiz, 43 x 29,2 cms, Albertina, Viena,
Nº de Inventario: 23657, Strobl Nº 596

Gustav Klimt, *Ringende*, 1901-1907 (Luchadores), Lápiz,
37,7 x 29,4 cms., Albertina, Viena,
Nº de Inventario: 23662, Strobl Nº 597

Gustav Klimt, *Vier Studien eines mit beiden Händen gehaltenen
Kindes*, 1901-1907 (Cuatro estudios de un niño sostenido con
ambas manos), Tiza negra, 45 x 63 cms, Wien Museum,
Viena, Nº de Inventario: 74930/151, Strobl Nº 622

Gustav Klimt, *Drei Studien eines sitzenden Kindes nach rechts,
stehendes Kind*, 1901-1907 (Tres estudios de un niño sentado
hacia la derecha, niño de pie), Lápiz, almagre, 44,3 x 31 cms,
Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 74930/148, Strobl Nº 625

Gustav Klimt, *Fünf Studien eines schlafenden Kindes*, 1901-1907
(Cinco estudios de un niño dormido), Tiza negra, 42,7 x 27,4 cms,
Albertina, Viena, Nº de Inventario: 23653, Strobl Nº 627







262



Gustav Klimt, *Weiblicher Rückenakt, verzweifelter alter Mann*, 1901-1907 (Desnudo femenino de espaldas, anciano desesperado), Lápiz, Tiza negra, 38,2 x 28 cms., Albertina, Viena, N° de Inventario: 23643, Strobl N° 638

Gustav Klimt, *Sitzender männlicher Rückenakt und Skizze für die "Ringenden"*, 1901-1907 (Desnudo masculino sentado de espaldas, y boceto para los "Luchadores"), Tiza negra, 41 x 29 cms., Albertina, Viena, N° de Inventario: 23646, Strobl N° 603

Gustav Klimt, *Sitzender männlicher Rückenakt*, 1901-1907 (Desnudo masculino sentado de espaldas), Tiza roja, 37,5 x 28 cms., Albertina, Viena, N° de Inventario: 23669, Strobl N° 666,

Gustav Klimt, *Greisenhaupt, sitzender weiblicher Rückenakt, rechte Seite eines weiblichen Oberkörpers*, 1901-1907 (Anciano principal, desnudo femenino sentado de espaldas, parte derecha de un busto femenino), Tiza negra, 38,7 x 29 cms, Albertina, Viena, N° de Inventario: 23660, Strobl N° 628





Gustav Klimt, *Zwei Skelettstudien, die obere mit Kopf nach rechts*, 1901-1907 (Dos estudios de esqueletos, el superior con cabeza hacia la derecha), Tiza negra, 42 x 28 cms, Albertina, Viena, N° de Inventario: 23648, Strobl N° 585



Gustav Klimt, *Stehende alte Frau im Profil nach links*, 1901-1907 (Anciana de pie de perfil hacia la izquierda), Tiza negra, 45,1 x 30,5 cms, Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 74930/166, Strobl N° 673

Gustav Klimt, *Sitzende alte Frau nach links*, 1901-1907 (Anciana sentada hacia la izquierda), Tiza negra, 30,6 x 44,8 cms, Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 74930/39, Strobl N° 669





Gustav Klimt, *Drei Studien einer stehenden Frau nach rechts*, 1901-1907 (Tres estudios de una mujer de pie hacia la derecha), Tiza negra, 44,7 x 32 cms., Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 74930/100, Strobl N° 566

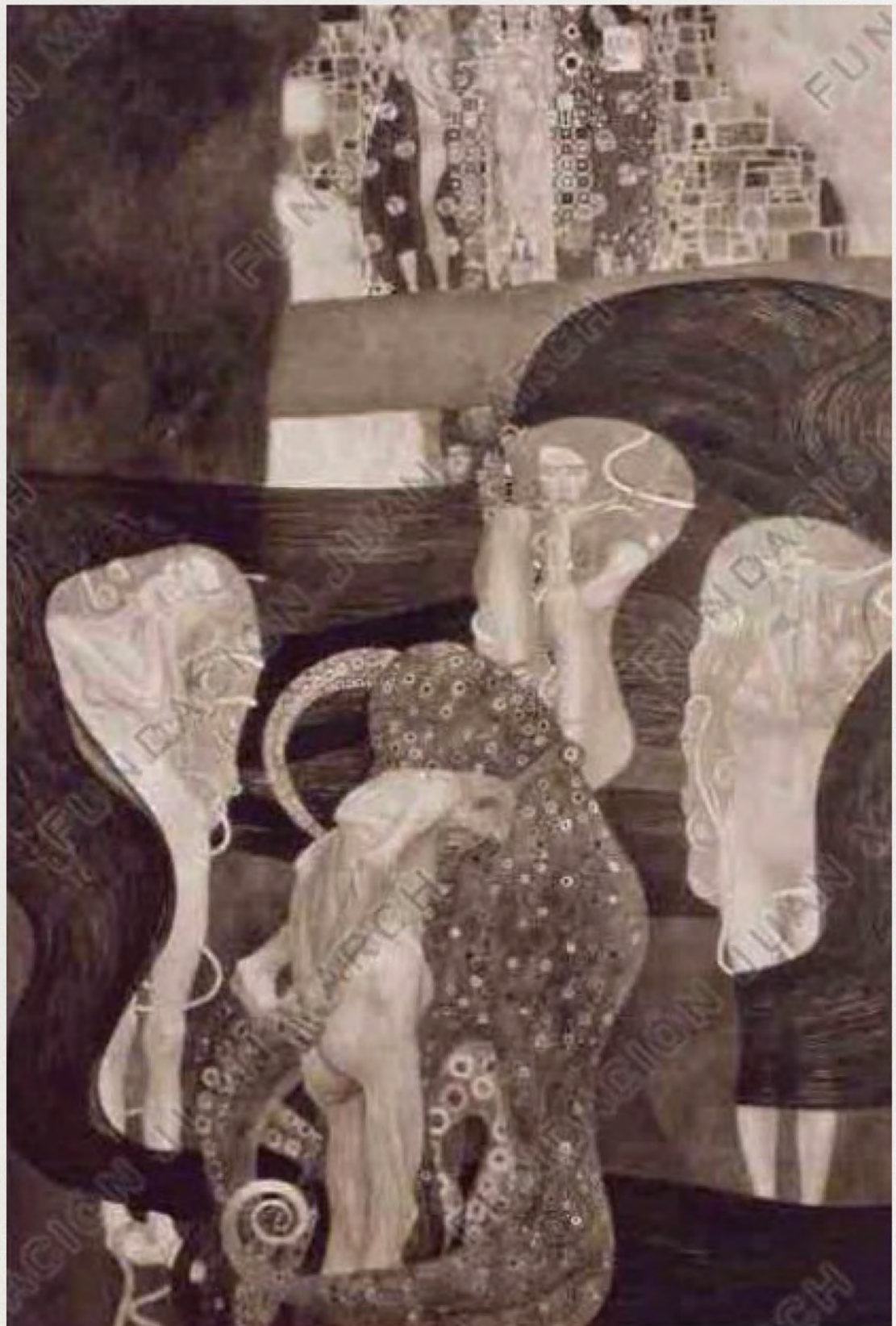
Gustav Klimt, *Weiblicher Akt nach links*, 1901-1907 (Desnudo femenino hacia la izquierda), Tiza negra, 45,3 x 31 cms., Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 74930/28, Strobl N° 563

Gustav Klimt, *Zwei Studien eines Frauenaktes, nach links und vom Rücken gesehen*, 1901-1907 (Dos estudios de desnudo femenino, hacia la izquierda y de espaldas), Tiza negra, 44,6 x 31,9 cms, Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 96482/29, Strobl N° 611





Jurisprudencia





Gustav Klimt, *Gebeugter nackter Greis nach rechts*, 1903-1907
 (Anciano desnudo encorvado hacia la derecha), Tiza negra,
 44,1 x 31,5 cms., Wien Museum, Viena,
 N° de Inventario: 74930/132, Strobl N° 875,

Gustav Klimt, *Gebeugter nackter Greis nach rechts*, 1903-1907,
 (Anciano desnudo encorvado hacia la derecha), Tiza negra,
 45 x 31,8 cms., Wien Museum, Viena,
 N° de Inventario: 74930/265, Strobl N° 879,

Gustav Klimt, *Jurisprudenz*, 1903-1907
 (Jurisprudencia), Óleo sobre lienzo,
 430 x 300 cms. (destruido en 1945)





Gustav Klimt, *Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenen Armen*, 1903-1907 (Desnudo femenino de pie de frente con brazos levantados), Tiza negra, 44 x 32,9 cms., Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 74930/34, Strobl N° 917

Gustav Klimt, *Stehender Frauenakt mit erhobenen Armen*, 1903-1907 (Desnudo femenino de pie con brazos levantados), Tiza negra, 44 x 32,9 cms, Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 74930/269, Strobl N° 918

Gustav Klimt, *Stehender Mann nach rechts mit gesenktem Kopf*, 1903-1907 (Hombre de pie hacia la derecha con cabeza inclinada), Tiza negra, 45 x 31,5 cms, Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 96482/8, Strobl N° 868

Gustav Klimt, *Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenem rechtem Arm*, 1903-1907 (Desnudo femenino de frente con brazo derecho elevado), Tiza negra, 44,9 x 31,7 cms., Wien Museum, Viena, N° de Inventario: 74930/268, Strobl N° 919





Gustav Klimt, *Mann mit Toga sich verneigend*, 1903-1907
(Hombre con toga haciendo una reverencia), Tiza negra,
44,9 x 31,3 cms, Wien Museum, Viena,
Nº de Inventario: 74930/117, Strobl Nº 908

Gustav Klimt, *Brustbild eines Mannes von vorne*, 1903-1907
(Busto de hombre de frente), Tiza negra, 44 x 32,2 cms,
Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 74930/61, Strobl Nº 911

Gustav Klimt, *Kniestück eines Mannes in langem Gewand
nach rechts*, 1903-1907 (Retrato de medio cuerpo de hombre con ropaje
largo hacia la derecha), Tiza negra, 44,4 x 30,8 cms.,
Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 96482/14, Strobl Nº 910

Gustav Klimt, *Mann in langem Gewand von vorne*, 1903-1907
(Hombre con ropaje largo de frente), Tiza negra, 44,5 x 30,4 cms.,
Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 186207, Strobl Nº 909

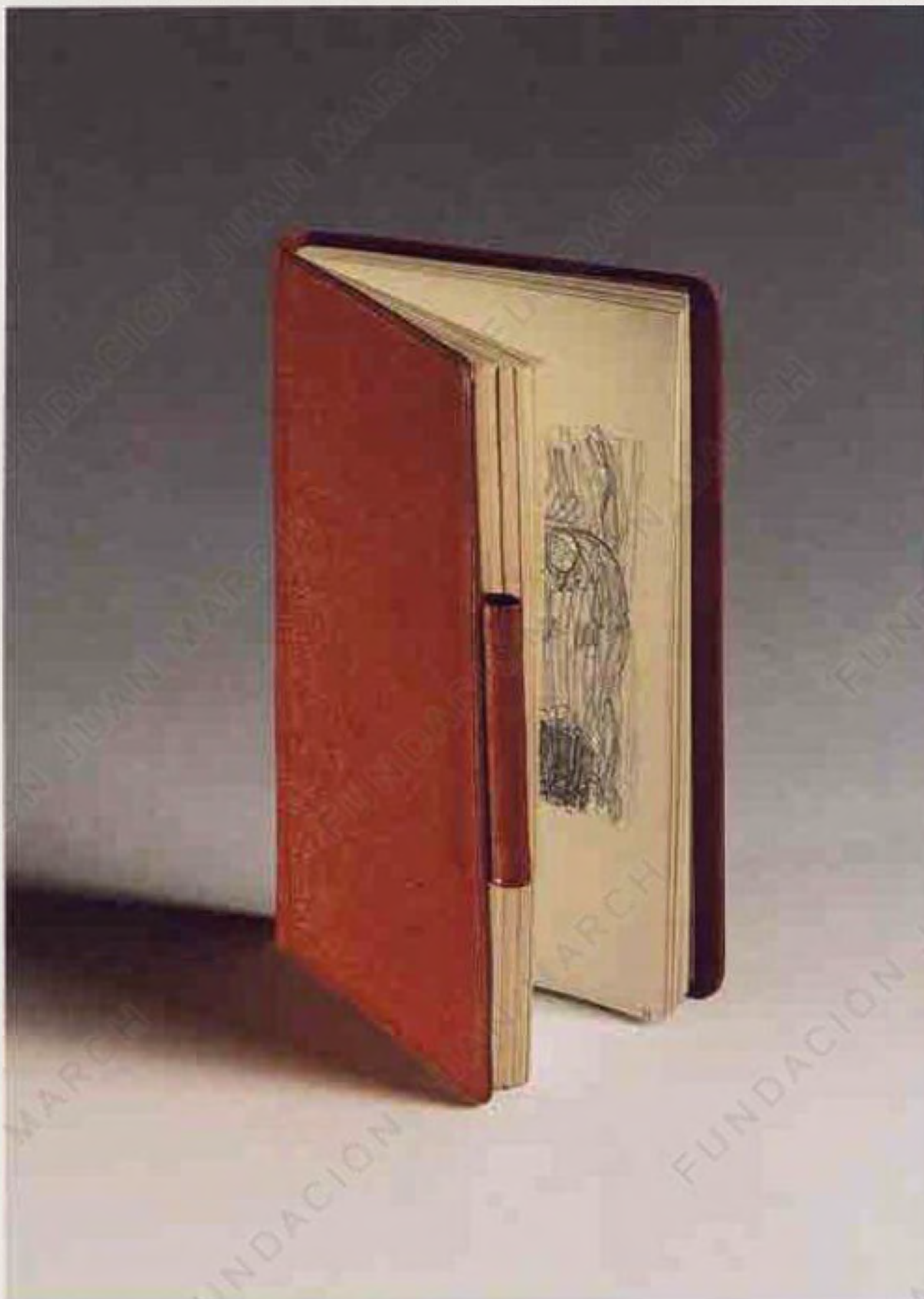


Gustav Klimt, *Stehende mit Schwert in der erhobenen
Rechten*, 1903-1907 (Figura de pie con espada en brazo
derecho elevado), Tiza negra, 44,9 x 31,4 cms.,
Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 74930/19, Strobl Nº 864

Gustav Klimt, *Weibliche Gestalt mit Toga (Studie für die
"Justitia")*, 1903-1907 (Figura femenina con toga; boceto
para la "Justicia"), Tiza negra, 45 x 30,7 cms.,
Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 74930/103, Strobl Nº 929



Otras obras relacionadas





Gustav Klimt, *Die Sphinx mit dem Wissen, Erdkugel, Liebespaar, alter verzweifelter Mann*, 1898 (La esfinge con la sabiduría, el globo terráqueo, pareja de amantes, anciano desesperado). Boceto del Cuaderno de apuntes de Sonja Knips, pág. 63, lápiz, 13,8 x 8,4 cms.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Strobl N° 3342

Gustav Klimt, *Die Sphinx, Liebespaar mit Kind, Figur am unteren Rand*, 1898 (La esfinge, pareja de amantes con niño, figura en el borde inferior). Boceto del Cuaderno de apuntes de Sonja Knips, pág. 61, lápiz, 13,8 x 8,4 cms.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Strobl N° 3340

Gustav Klimt, *Skizzenbuch der Sonja Knips*, 1897-1905

(Cuaderno de apuntes de Sonja Knips), 146 páginas, encuadernado en piel roja. Dibujos y anotaciones a lápiz.

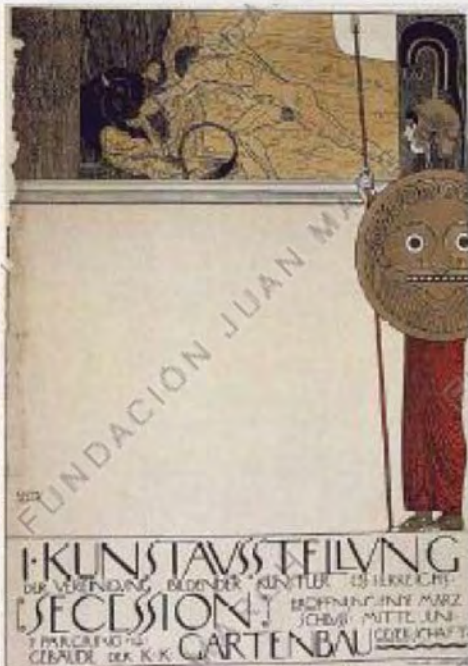
Medidas exteriores: 14,3 x 9,2 cms.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena, N° de Inventario: 8508





Hans Canon, *Der Kreislauf des Lebens* (El ciclo de la vida), boceto para pintura de techo en el Naturhistorisches Museum de Viena, 1884-1885.
Óleo sobre lienzo, 110 x 117,5 cms.
Österreichische Galerie Belvedere, Viena,
Nº de Inventario: 2084



Gustav Klimt, *Cartel para la I Exposición de la Secesión vienesa (Teseo y el Minotauro)*, 1898.

Cartel, litografía en color sobre papel, 97 x 70 cms.

Imprenta de A. Berger, Viena

Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 129.001/1

Gustav Klimt, *Cartel para la I Exposición de la Secesión vienesa (censurado)*, 1898.

Cartel, litografía en color sobre papel, 97 x 70 cms.

Imprenta de A. Berger, Viena

Wien Museum, Viena, Nº de Inventario: 129.001/2

Gustav Klimt, *Der Hofschaupielier Josef Lewinsky als Carlos in "Clavigo"*, (El actor de la Corte Josef Lewinsky caracterizado como Carlos en *Clavijo*), 1895.
Óleo sobre lienzo, 60 x 44 cms.

Firmado abajo, a la derecha: "GUSTAV KLIMT./
MDCCCLXXXV.; JOSEF. LEWINSKY./ALS CARLOS IN CLAVIGO".

Österreichische Galerie Belvedere, Viena

Nº de Inventario: 494, ND 67

Gustav Klimt, *Alter Mann auf dem Totenbett*
(Anciano en su lecho de muerte), 1900.

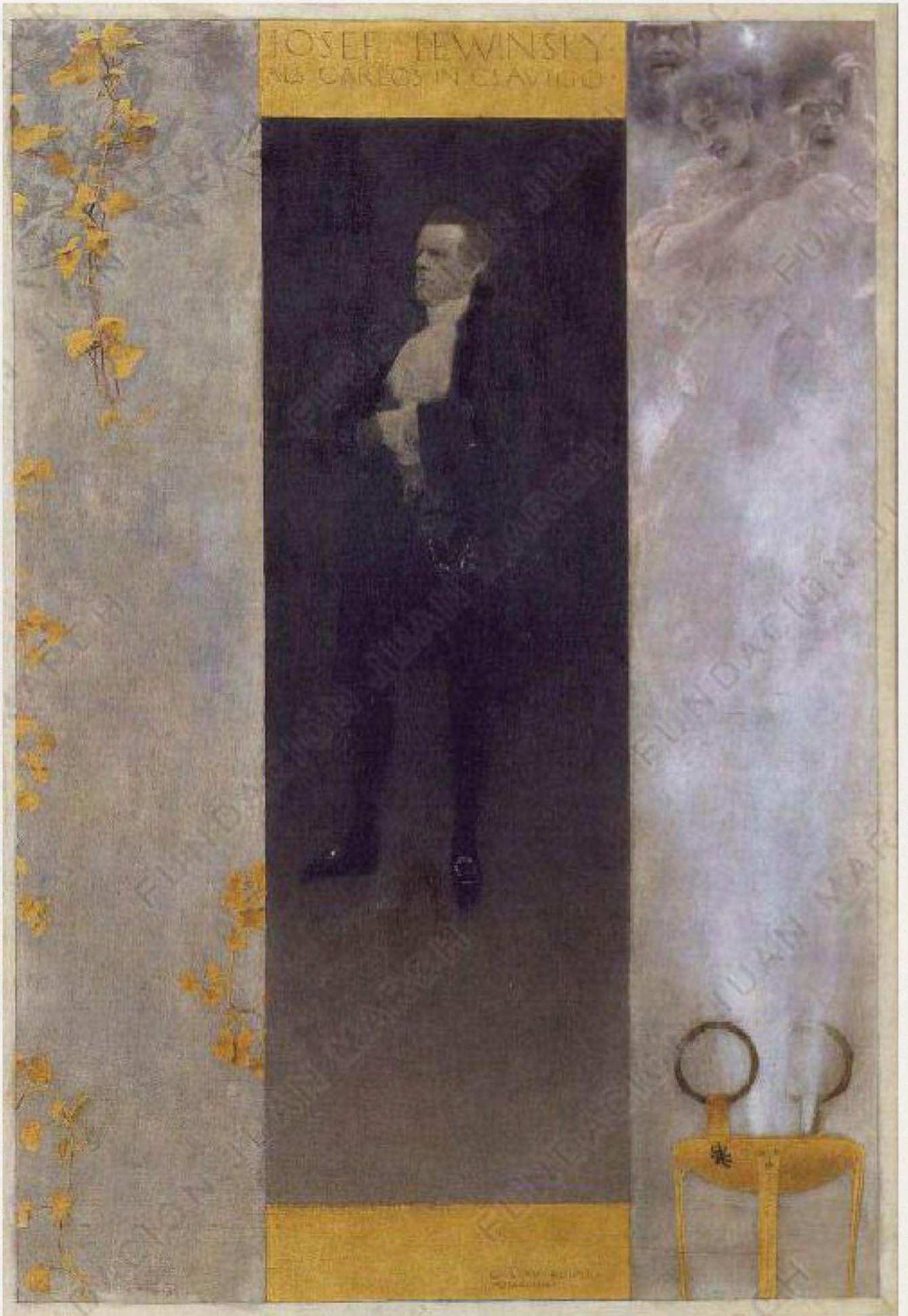
Óleo sobre cartón, 30,4 x 44,8 cms.

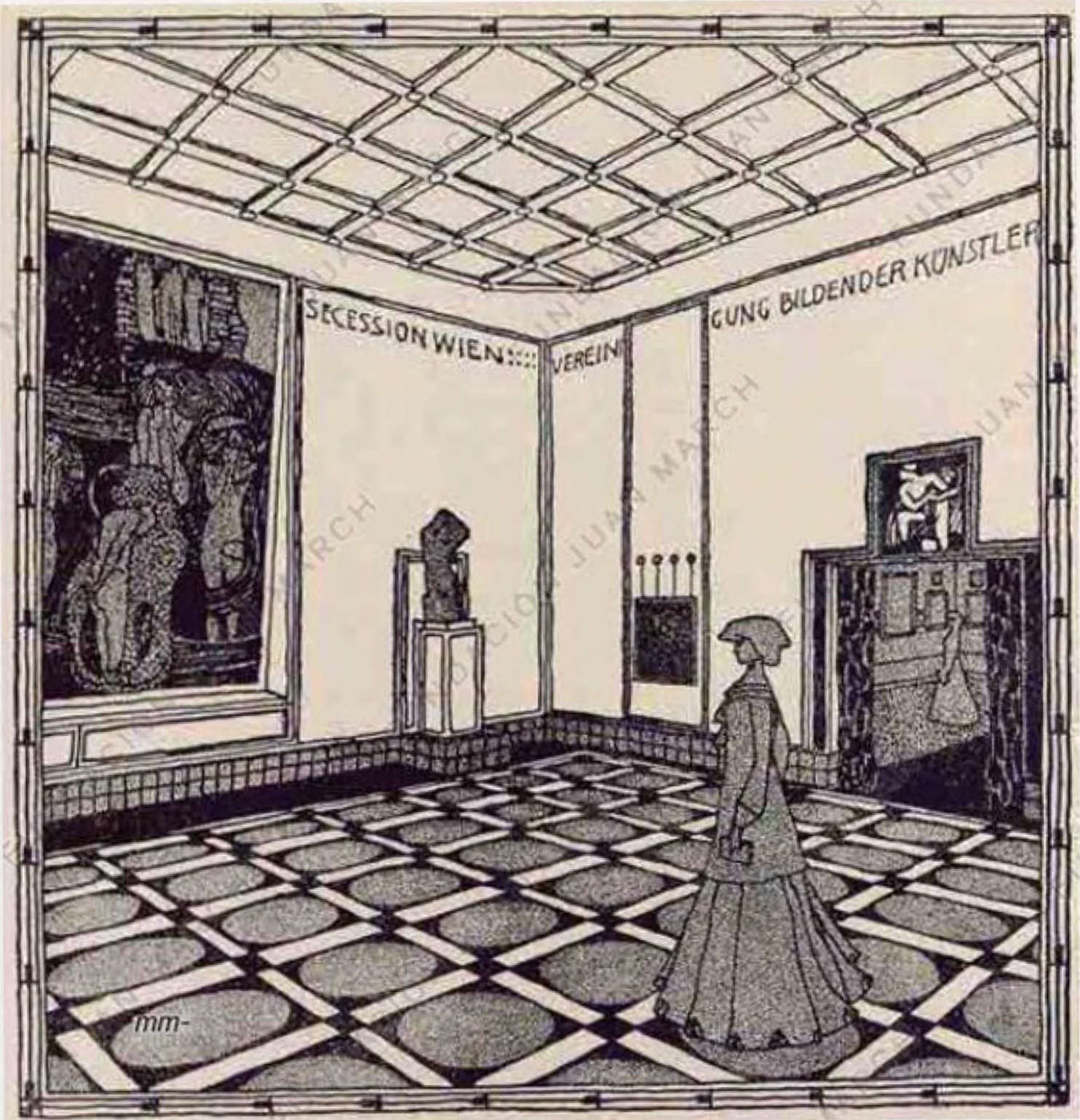
Firmado debajo a la derecha: "GUSTAV KLIMT 1900"

Österreichische Galerie Belvedere, Viena

Nº de Inventario: 8507, sin numerar en ND







Josef Hoffmann, *Interieur-Entwurf für die geplante Ausstellung in St. Louis* (Croquis de interior para el proyecto de Exposición en St. Louis)
 en: Ver Sacrum. Die Wiener Secession und die Ausstellung in St. Louis,
 Número especial, Viena, 1904, pág. 15
 Colección particular

DIE „PHILOSOPHIE“ VON KLIMT UND DER PROTEST DER PROFESSOREN.

„In unserer Cultur ist der Aufstrebende
überzeugt, ohne jegliche Vorbereitung so viel
begreifen zu können, als das Genie schafft =
und eher noch etwas mehr.“ Lichtwark.

DIE VII. Ausstellung der Vereinigung brachte Klimts
„Philosophie“, das erste der drei Deckenbilder, die
der Künstler im Staatsauftrag für die Aula der Uni-
versität herzustellen hat. Eine Reihe von Univer-
sitätsprofessoren nahm dies zum Anlass, um eine Bewegung
gegen die Anbringung des Bildes an seinem Bestimmungsorte
zu inscenieren und dem Ministerium einen in diesem Sinne
gehaltenen Protest zu überreichen. Infolgedessen entstand
eine heftige Zeitungsfehde zwischen Freunden und Gegnern
des Bildes, an der sich auch einzelne der protestierenden
Professoren im Wege von Interviews und offenen Schreiben
= nicht immer in höflichem Tone = beteiligten. ☉☉☉

☉ Das Bild ist gegenwärtig in Paris. Diese Zeilen sollen
den Standpunkt präzisieren, den die Vereinigung dem Vor-
falle gegenüber einnimmt. ☉☉☉

☉ Auf die Bemerkung einzelner Professoren, ihre Action
entbehre jeder Spitze gegen die Vereinigung, ist zu erwidern,
dass die Mitglieder derselben nicht aus freiem Antriebe bei-
treten, sondern durch die Vollversammlung ernannt werden.
Die blosse Mitgliedschaft eines Künstlers sagt also schon,
wie die Gesamtheit der Vereinigung über sein Können



J. M. Auchenaller 1900
Handzeichnung

“Die Philosophie von Klimt und der Protest der Professoren”

(“La Filosofía de Klimt y las protestas de los profesores”)

en: Mitteilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Ver-

Sacrum, Viena, 1900, cuaderno núm. 10, pág. 151.

Litografía a dos tintas, 25,7 x 24,3 cms.

Colección particular



Stephan Koja

“... las mujeres más desagradables que he visto nunca...”¹

El *Friso de Beethoven* de Gustav Klimt. Origen y programa

La exposición de Beethoven como “obra de arte total” (Gesamtkunstwerk)

Cuando la *Secession* vienesa presentó al público de Viena la escultura de *Beethoven* de Max Klinger, en una magnífica exposición totalmente centrada en la famosa obra, alcanzó uno de los éxitos más espectaculares de su historia, y desató a la vez uno de sus más violentos escándalos.

La escultura, esperada durante tanto tiempo y con tanta impaciencia, atrajo el impresionante número de 60.000 visitantes, aunque el *Beethovenfries* (Friso de Beethoven) de Klimt, que junto con otras obras enriquecía la solemne presentación, se convirtió en el mayor motivo de agitación de la opinión pública y de la prensa amarilla.

La *XIV Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos - Secession* tuvo lugar del 15 al 27 de abril y se la conoció como la “Exposición-Beethoven”. La serie de Klimt fue una parte de este proyecto de “obra de arte total” (Gesamtkunstwerk) concebido por Josef Hoffmann en el que participaron en total 21 artistas².

El núcleo y centro de la exposición lo constituía la monumental *Beethovenstatue* (escultura de Beethoven), emplazada en la sala principal del edificio de la *Secession*. El objetivo declarado de la exposición era la conjunción de las diferentes artes –arquitectura, pintura, escultura y música– bajo un único tema: la “obra de arte” debía ser el resultado de la interacción entre el diseño del espacio, las pinturas murales y la escultura. Lo mismo debía reflejar la edición para bibliófilos del catálogo de la exposición –que llegó a ser “sin lugar a dudas, el catálogo con mayor perfección artística de la *Secession*”³.

Los artistas de la *Secession* vienesa habían tenido desde la creación de ésta un claro objetivo, que abordaron con la máxima seriedad: la renovación de las artes y de la vida cultural. No se trataba simplemente de que el arte desarrollase un nuevo y auténtico lenguaje artístico, sino de confrontar al público con los últimos logros del arte internacional, a través de exposiciones soberbiamente diseñadas y mediante presentaciones modélicas. Los “secesionistas” desarrollaron nuevas formas de concebir el diseño de exposiciones. Se abandonó la hasta entonces habitual “Salon-Hängung” (el montaje de *Salon* parisino) con paredes rebosantes de obras, optando por presentaciones más selectas y elegantes, que despertaron la atención internacional. Para cada exposición se formaba una comisión, que se ocupaba del diseño integral de carteles y catálogos. Artistas como Alfred Roller, Josef Hoffmann o Kolo Moser fueron las fuerzas impulsoras para la realización de estas ideas.

Hacia finales del XIX y principios del XX, la *Secession* se había hecho con un sitio firme en la escena artística internacional, e incluso estaba representada en los círculos académicos y en la Kunstgewerbeschule

Gustav Klimt, *Las fuerzas enemigas*. La Impudicia, la lujuria y la Desmesura (detalle del *Friso de Beethoven*)



Catálogo Max Klinger. *Beethoven*. XIV Exposición de la Sociedad de artistas plásticos de Austria. Secession, Viena, 1902, págs. 4, 72 y 73

Vista de la sala principal de la IX Exposición de la Secession, diseñada por Alfred Roller, Viena, 1900. Entre otros, obras de Giovanni Segantini y copias en yeso de esculturas de Auguste Rodin



(Escuela de Artes Aplicadas de Viena), por artistas como Josef Hoffmann, Kolo Moser y Alfred Roller. El revuelo creado en torno a la presentación de *Medicina*, el lienzo para la facultad de *Medicina* de Gustav Klimt, a principios de 1901, había puesto nuevamente de manifiesto la diferencia entre “el arte monumental oficial y el moderno”⁴; naturalmente, los miembros de la *Secession* se habían solidarizado con Klimt. Reinaba ya, pues, un ambiente de polémica, que, unido a la confianza en sí mismos que había dado a los artistas el reconocimiento internacional, condujo finalmente a decidir un concepto de exposición totalmente nuevo. Debía crearse una obra de arte total, una exposición que debía sobrepasar a todas las anteriores. Ernst Stöhr explicaba claramente en el catálogo que esta nueva exposición debía “alterar por completo el modo”⁵ (de exponer). “De entrada, había que crear un espacio unitario, y pintura y escultura debían adornarlo en función de la idea de ese espacio. Se trata de hacer que, en unas condiciones dadas y en un espacio determinado, cada una de las partes esté supeditada al efecto del conjunto. La lógica implacable fuerza a la profundización en el carácter espacial y a la fidelidad a una idea motriz. Todos estos requisitos se presentan como tareas del arte monumental y a partir de ahí se ha desarrollado lo más elevado y mejor que los hombres jamás hayan podido ofrecer: el arte en los templos”.

La originalidad de este nuevo concepto residía en que no se trataba de una recopilación de obras de arte, mejor o peor distribuidas y presentadas estéticamente, sino en una obra de arte total denominada “arte del espacio” (*Raumkunst*). Klinger ya había intentado varias veces, a su manera, hacer realidad la obra de arte total, pero el concepto de los secesionistas iba un paso más allá: la obra de arte debía ser la exposición en sí misma, una creación colectiva y de escasa duración, pero sublime y regeneradora. La *Secession* debía ser un “templo”, los artistas –y a la cabeza de éstos Gustav Klimt– se sentían como redentores o profetas. La belleza de la exposición como obra de arte debía mover al espectador a percibir ese templo como una posibilidad de elevar estéticamente su existencia, y también a sentirlo como un refugio ante las contrariedades y la fealdad de la vida cotidiana.

Al arte y a su puesta en escena les sobrevino, así, algo de sagrado. Por ello, los artistas implicados debían poner su trabajo al servicio del efecto global, y a la vez trabajar con la máxima atención y calidad. Aunque a cada trabajo lo acompañara el *signet*, la firma de cada artista, se impone la comparación con las escuelas de constructores de catedrales de la Edad Media, en las que también los diferentes artistas creaban sus obras maestras al servicio de la idea⁶. Se remarcó la idea de una igualdad funcional de todas las artes, aun concediéndosele especial importancia a la producción artesanal. “Para los participantes en este ‘moderno’ experimento de ‘arte del espacio’, el proceso de creación era al menos tan importante como el resultado”⁷. Aunque ello no impidió que se intentaran también producir modernas e innovadoras obras de arte, y de ahí que en las así denominadas “planchas ornamentales” se realizaran experimentos con materiales y técnicas nada habituales, como trabajos lacados en oro, mosaicos, cortes de hormigón, relieves en madera con marquetería de hojalata, etc.⁸.

De hecho, existía realmente una obra de arte que cumplía todas estas expectativas y podía dar a la exposición su necesaria consagración: la figura de *Beethoven* de Max Klinger estaba casi acabada. Esa escultura debía ser la obra maestra poli-

croma de Klinger, y materializar de manera idónea sus concepciones teóricas. La policromía era un tema del que se había ocupado el arte de finales del siglo XIX, y que prometía una renovación en el sentido de la Gesamtkunstwerk. En ese contexto, para el *Beethoven* no sólo se trabajó magníficamente con determinados materiales de valor (como mármoles de distintos colores, alabastro, marfil, nácar o ámbar), sino que, relacionando la escultura sacra griega –que tomaba como modelo la figura policroma del Zeus de Fidias, conocida por referencias antiguas– con la figura del compositor –venerado como un héroe–, se estableció la conexión con el arte de los templos.

Max Klinger era una de las grandes celebridades de su tiempo, a cuya creación acompañaba un amplio interés por parte del público. Desde luego, la estrategia publicitaria de Klinger respecto a su anunciada obra principal fue refinada: mediante recurrentes informaciones previas acerca de la escultura, cuya terminación retrasaba repetidamente, generó expectativas elevadas, e incluso cierta tensión; en suma: preparó certeramente un “evento” en su sentido más actual.

No era una casualidad que el “artista genial” Klinger hubiese elegido como tema al “músico genial” Beethoven, ya que la veneración por éste se había convertido a finales del siglo XIX en un auténtico culto, que alcanzaría su punto álgido en el cambio de siglo. Marcada por la concepción del genio de Schopenhauer y de Nietzsche, al artista por antonomasia se lo identificaba con el luchador solitario, que, casi como un mártir, sufre por la redención de la humanidad: su vida representa ejemplarmente “la dolorosa lucha de la búsqueda del conocimiento y los tormentos del conocer”. Klinger se había impuesto programáticamente reflejar esta concepción del artista en su *Beethoven*. Los relieves en el trono ponían de manifiesto la dicotomía entre la Antigüedad y la Cristiandad: Adán y Eva, o los descendientes de Tántalo (*Tantaliden*), simbolizaban los tormentos de la Humanidad; el nacimiento de Venus y la Crucifixión de Cristo representaban la afirmación de la vida frente a la disposición al sacrificio y a la privación. En la figura de Beethoven, que con su figura inclinada hacia adelante y su puño cerrado expresa sus sentimientos más profundos, se combinan Zeus y El Mesías. Ya en la III Exposición de la *Secession*, a raíz de la presentación de la pintura monumental y propia de un altar *Christus im Olymp* (Cristo en el Olimpo) de Klinger había reinado la opinión de que no se trataba, en primera instancia, del triunfo del cristianismo sobre la Antigüedad, sino más bien de la deseada reconciliación de las dos *Weltanschauungen* (“visiones del mundo”) que habían marcado la cultura de Occidente¹⁰.

Ludwig Hevesi había informado entonces de la atmósfera sacra de la presentación de *Cristo en el Olimpo*: “subyace una solemne severidad en todo este ambiente. Un templo terrenal lleno de profundas obras humanas”¹¹. También en la figura de Beethoven se veía “la profecía de un futuro más perfecto”¹².

En la obra de Klinger se presenta a Beethoven como un solitario héroe de la música que, incomprendido por los hombres al igual que Cristo, crea y sufre en soledad, pero contribuye así a la salvación de la humanidad. Esculpido en mármol blanco de la isla griega de Syros, está sentado, semidesnudo, en su trono; pero no es una desnudez idealizada, sino la corporalidad individual de un anciano, que debía subrayar, aún más, el carácter único de su genialidad.



Max Klinger, *Cristo en el Olimpo*, 1890. Óleo sobre lienzo, 362 x 722 cms. (cuadro principal). Préstamo permanente de la Österreichische Galerie Belvedere, Viena, en el Museum der bildenden Künste, Leipzig

Max Klinger, Presentación de *Cristo en el Olimpo* en la *Secession* de 1899, diseño del espacio a cargo de Josef Hoffmann





Max Klinger, *Beethoven*, 1902. Bronce, diversos mármoles, ónice, marfil, alabastro, 310 cms. (detalle de la parte posterior del trono).
Museum der bildenden Künste, Leipzig

Visto así, los secesionistas vieneses encontraron en la concepción artística de Klinger una especie de parentesco espiritual: le recibieron con tanta euforia no porque les presentara algo nuevo, sino porque pretendía lo mismo que ellos. En su escrito *Malerei und Zeichnung* (Pintura y Dibujo), de 1895, Klinger exigía a los artistas la más alta maestría artesanal y espiritual: los materiales debían armonizar con el espacio y la estrecha relación entre lo técnico y lo intelectual debía conducir al “arte del espacio”. Algunos extractos de ese texto se citaron incluso en el catálogo de la exposición¹³.

“La unidad del espacio y la fuerza de su significado impulsan a disolver las siempre estrictas normas respecto a los colores y formas de la naturaleza, en beneficio de una utilización puramente poética de los medios. El efecto excepcional reside precisamente en que todo lo que no pertenezca directamente a la idea, no sólo se acentúe menos, sino que, por principio, incluso se modifique, para evitar así cualquier idea secundaria, para excluir la comparación con la naturaleza viviente y conducir el espíritu del espectador a la deseada idea de conjunto”¹⁴.

La idea de la *Gesamtkunstwerk* estaba por aquella época en boca de todos. En especial Richard Wagner, quien dio vida al término, se esmeró por oponer a la cada vez mayor “fragmentación” de las artes una configuración que consiguiese unir todas las energías creativas y ponerlas al servicio de una idea artística central. En otros países ya se habían desarrollado teorías acerca de la acción común de todas las artes, pero lo que “habla a favor del sentido práctico de los artistas de la *Secession*, es que realizaron un ideal que en la mayoría de sus contemporáneos se había quedado en la mera teoría”¹⁵.

Al contrario que Klinger, que utilizaba materiales valiosos, los secesionistas optaron por seguir principios de “sencillez” y “sinceridad”, sobre todo en la elección de los materiales. Los objetos terminados presentaban un conjunto de experimentos jamás visto hasta la fecha, que, mediante un formato unitario y, sobre todo, bajo el dictado del espacio –configurado con una genial sencillez por Josef Hoffmann– se fundían efectivamente en una unidad. El concepto del espacio de aquellas exposiciones era, literalmente, el prerrequisito para las obras que había que producir individualmente. Esa fue la idea que condujo, finalmente, a la creación de los *Wiener Werkstätte* (Talleres Vieneses), que organizó la espontánea cooperación de los diferentes artistas con motivo de una exposición de manera continuada y fija, con el ánimo de que el trabajo de, por ejemplo, un arquitecto, pudiera llegar hasta el último rincón de una casa. Más tarde, Klimt y los colegas reunidos en torno a él debieron comprobar, desengañados, que el concepto del arte purificador que lo impregna todo estaba condenado a fracasar.

La exposición de *Beethoven* tuvo que ser pospuesta en dos ocasiones y su falta debió resolverse mediante improvisaciones, porque Klinger no terminó a tiempo su escultura. El trabajoso tratamiento que precisaban aquellos costosos materiales –el trono de *Beethoven* fue fundido en bronce por una empresa parisina– exigía más tiempo y más trabajo del inicialmente previsto. Las fotos de las anteriores exposiciones, la XII y la XIII, dan testimonio de que las salas fueron notablemente reducidas



Max Klinger, *Beethoven*, 1902. Bronce, diversos mármoles, ónice, marfil, alabastro, 310 cms. Museum der bildenden Künste, Leipzig

por medio de paredes dobles: detrás de las paredes móviles de las exposiciones ya se encontraban las paredes planeadas para la *Beethoven-Ausstellung* ("Exposición Beethoven"), con los correspondientes frescos. Berta Zuckerkandl comentaba poco antes de la inauguración: "Así, la recientemente clausurada (XIII) exposición de la *Secession* ya contenía, tras las paredes adornadas con pinturas, la exposición siguiente totalmente terminada. Nadie se percató de que se trataba de paredes dobles y solamente el adorno del techo, que se traslucía a través de un velo extendido, delataba algo del futuro proyecto"¹⁶.

En la ceremonia festiva de inauguración, con el ánimo de llevar aún más allá el reconocimiento a Beethoven, la Filarmónica de Viena interpretó una revisión del último movimiento de la Novena Sinfonía, ejecutada por Gustav Mahler¹⁷. El gran esfuerzo invertido en organización y "marketing" acabó dando a los organizadores la razón, ya que, como se mencionaba al comienzo, la XIV Exposición fue uno de los mayores éxitos de público de la *Secession*. Pero, más allá de eso, fue fundamental para la evolución de Klimt y de numerosos artistas participantes: "La *Secession* vienesa, en cuanto grupo de estilo decorativo y portador de un espíritu simbólico, nunca volvió a presentarse de modo tan contundente como aquí y en la edición simultánea de la revista artística *Ver Sacrum* (1898-1903)"¹⁸.

"Jamás una obra de arte de nuestro tiempo había tenido tan eufórica acogida y veneración por parte de la sociedad artística vienesa como la escultura de Beethoven de Klinger, terminada el 25 de marzo de 1902 y expuesta poco después en Viena por primera vez"¹⁹. Carl Schorske lo formula más agudamente: "si hubo alguna vez un ejemplo de narcisismo colectivo, ha sido en esta ocasión: artistas (de la *Secession*) adoraban a un artista (Klinger), que a su vez adoraba a un héroe del arte (Beethoven)"²⁰.

Otros opinan que Klinger y su monumento han sido sólo una excusa para poder plasmar de modo plausible y eficaz la idea de la *Gesamtkunstwerk*: "La sospecha

Vista de la sala principal de la XII Exposición de la *Secession*, diseñada por Alfred Roller, 1901-1902





La "Exposición Beethoven" de 1902, sala lateral izquierda con el *Friso de Beethoven* de Gustav Klimt. En la pared estrecha, dos relieves de Ernst Stöhr, sobre la puerta un relieve de Josef Hoffmann, delante *Cabeza de muchacha*, de Max Klinger



La "Exposición Beethoven" de 1902, sala principal con a escultura de Beethoven de Max Klinger. En la pared trasera, *La noche que se hunde*, de Alfred Roller



La "Exposición Beethoven" en 1902, sala lateral derecha: en la pared lateral izquierda, *Valentía viril y alegría de la lucha*, de Ferdinand Andri; en la pared estrecha, *Muchachas tocando música*, de Friedrich König; en la pared lateral derecha, *Alegría, hermosa chispa de los dioses*, de Josef Maria Auchentaller



Leopold Stolba, cemento tallado, coloreado parcialmente. Marqueterías de latón repujado cobre, madreperla y cristal



Othmar Schimkowitz, relieve en mármol pulido



Kolo Moser, Mosaico de azulejos vidriados y tallados, con piezas de cristal



Ernst Stöhr, Dibujo a líneas por incisión sobre mortero, parcialmente cubierto con capa de hoja metálica



Ernst Stöhr, Dibujo a líneas por incisión sobre mortero, parcialmente cubierto con capa de hoja metálica



Maximilian Lenz, latón repujado montado sobre mármol y madera, con columnillas decradas a color



Rudolf Jettmar, Pintura al Fresco coloreada a la tempera



Friedrich König, cobre repujado, parcialmente dorado



Richard Luksch, Mosaico de azulejos tallados y vidriados y de madreperla



Gustav Klimt, *Las figuras suspendidas - El anhelo de felicidad* (detalle del Friso de Beethoven)

de que Klimt y sus colegas quisieran, de entrada, librarse de las “fuerzas enemigas” del anónimo mundo del mercado parecía evidente²¹. La principal razón de ser de los secesionistas habría sido la de crear un contexto adecuado para la producción y recepción de su arte. Se habían separado de las exposiciones comerciales de la Academia y de la Künstlerhaus; la “comprensión profundamente misionera del arte de la *Secession*, (...) se dirigía vehementemente contra la oferta de mercancías, diversa y profana, de las exposiciones corrientes, y permitía al artista ocuparse de asuntos más elevados²². Por supuesto, también los secesionistas tenían que vivir, al fin y al cabo, de la venta de sus obras. Pero a pesar de ello querían elevarse –especialmente Klimt– por encima de la masa de productores de arte. De ahí que el plan de “construir un templo” –y precisamente uno temporal– fuese algo coherente y lógico.

Josef Hoffmann dio forma arquitectónica a esa idea con la estructura básica, a todas luces sacral –con tres naves y con tres ábsides– de la exposición (era conocido que lo novedoso del edificio de la *Secession* era que podía transformarse una y otra vez por medio de paredes móviles, creando nuevos espacios interiores). Por lo vacío de las salas, algunos contemporáneos consideraron la exposición como “solemne”²³, o como “unos baños asirios”²⁴.

No se debería, sin embargo, acusar a los artistas de haber ocultado sus pretensiones comerciales tras un ornamento ideológico: el convencimiento de que el arte puede transmitir valores éticos y de que incluso puede, por qué no, purificar al hombre, estaba tan profundamente arraigado como la imagen de heroicos luchadores que tenían de sí mismos como parte de la Vanguardia. La *Secession* fue desde el principio un movimiento al que no sólo pertenecían pintores y escultores, sino también arquitectos y artistas decorativos: por lo tanto, la idea fundamental de la *Gesamtkunstwerk* estaba ya (latente) desde el principio.

El Friso de Beethoven de Klimt

Con la intención de proporcionar al *Beethoven* de Klinger la necesaria consagración, las salas laterales se dispusieron algo más elevadas que la sala central, de modo que el espectador pudiese ver mejor, a través de las brechas en las paredes, la escultura de Beethoven colocada en el centro. El recorrido entero de la exposición estaba concebido para preparar al espectador al encuentro con la obra maestra, a la extraordinaria impresión que producía.

La visita comenzaba en la sala izquierda, diseñada por Klimt: con ello, a Klimt se le reconocía un lugar privilegiado en el concepto expositivo.

Las tres paredes pintadas –empezando por la pared lateral izquierda– componen una narración unitaria: al comienzo está el anhelo de felicidad, encarnada por los cuerpos femeninos suspendidos, que, flotantes, atraviesan el friso como si se tratase de “una especie de ornamento móvil, muy pegado al techo, como el rítmico discurrir de formas ondeantes, de estilizados miembros humanos y de cabezas”²⁵. Éstos chocan, en la pared central, con las “fuerzas enemigas”. Finalmente, la serie encuentra su culminación en dos temas, los dos versos de la última estrofa del *Himno a la Alegría* de Schiller: “Alegría, hermosa chispa de los dioses” y “Este beso para el mundo entero”, con los que se cierra la *Novena Sinfonía* de Beethoven. El friso de Klimt intenta realizar una transcripción simbólica de la sinfonía de

Gustav Klimt, *Las fuerzas enemigas*
(detalle del Friso de Beethoven)







Vista de la figura de Beethoven en la *Exposición de Beethoven* de 1902

Beethoven, dándole a su vez una interpretación personal, lo que en el Catálogo correspondiente a la Exposición de 1902 se exponía así:

“Primera pared larga, frente a la entrada: El anhelo de felicidad (*las figuras suspendidas*: n. del a.). Los sufrimientos de la débil Humanidad (*la niña de pie y la pareja arrodillada*). Las súplicas de la Humanidad al fuerte y bien armado (*el caballero*), la compasión y la ambición como fuerzas internas de los impulsos (*las figuras femeninas detrás de él*), que le mueven a luchar por conseguir la felicidad.

Pared estrecha: Las fuerzas enemigas. El gigante Tifeo, contra el que incluso los dioses lucharon en vano (*el monstruo que se asemeja un simio*); sus hijas, las tres Gorgonas (*a su izquierda*). La Enfermedad, la Locura, la Muerte (*las cabezas como de muñecos y la anciana tras ellas*). La Lujuria, la Impudicia, la Incontinencia (*las tres figuras femeninas de la derecha junto al monstruo*). La pena aguda (*la que se encuentra en cuclillas ligeramente en el exterior*). Las ansias y los deseos de los hombres se alejan volando por encima.

Segunda pared larga: El anhelo de felicidad encuentra reposo en la poesía (*las figuras suspendidas se encuentran con una mujer que toca la cítara*). Las artes (*las cinco figuras de mujeres dispuestas una sobre otra, algunas de las cuales señalan al coro de ángeles que canta y toca*) nos conducen al reino ideal, el único en el que podemos encontrar alegría pura, felicidad pura, amor puro. Coro de los ángeles del Paraíso. ‘Alegría, hermosa chispa de los dioses’. ‘Este beso para el mundo entero.’”

Fue la interpretación que Richard Wagner hiciera de la *Novena Sinfonía* la que influyó decisivamente en el programa del friso. Wagner había dejado constancia de sus reflexiones acerca de dicha composición en un Programa de concierto que

Gustav Klimt, *El fuerte y bien armado*
(detalle del *Friso de Beethoven*)



Gustav Klimt, *El anhelo de felicidad*, estudio para las figuras suspendidas del *Friso de Beethoven*, ca. 1901.
Tiza negra, 31,8 x 45,6 cms. Albertina, Viena

se haría legendario, publicado en 1846²⁶. Dado que la *Novena Sinfonía*, debido a su poca convencional estructura, se había topado con la incompreensión del público, Wagner había decidido incluir en su texto las imágenes que a él le evocaba la obra; proporcionando así una ayuda para su comprensión.

“Primero tracé, en forma de programa –el acostumbrado libreto con el texto de los coros constituyó una excelente oportunidad para ello–, una introducción para una comprensión fácil de la obra; no para provocar el juicio crítico del espectador, sino para influenciar su sentimiento”.

Las figuras suspendidas que abren el friso, encarnación del “anhelo de felicidad” en peligro debido a las fuerzas enemigas, aparecen en la primera frase de la interpretación de Wagner: “una lucha concebida grandiosamente, en la que el alma pelea por la felicidad contra el empuje de aquellos poderes enemigos que están entre nosotros y la felicidad de la tierra, parece caracterizar el primer movimiento”.

La fuerza bien acorazada, preparada para el combate contra las fuerzas enemigas, parece estar arraigada en las palabras de Wagner: “Frente a ese poderoso enemigo reconocemos una noble resistencia, una varonil energía para oponerse, que, hasta la mitad del movimiento, se crece hasta culminar en la guerra abierta contra el enemigo...”.

Finalmente, Tifeo, el monstruo: “En aislados instantes de lucidez creemos reconocer la dulce y melancólica sonrisa de la felicidad, que parece buscarnos, por cuya posesión luchamos y de cuya consecución nos aleja ese malicioso y poderoso enemigo, que con sus alas nocturnas proyecta sombras a nuestro alrededor, impidiéndonos incluso la visión de aquella lejana gracia, hundiéndonos en la tenebrosa reflexión, que de nuevo conseguirá alzarse, con tozuda resistencia, a una nueva lucha contra ese demonio, ladrón de la alegría”.

A muchos de los restantes poderes enemigos los concibe Wagner en el segundo movimiento de la Sinfonía, en la persecución de falsas alegrías por el hombre. Citando a Goethe:

“No se hable ya de alegría,
¡me consagro al vértigo, al placer doloroso!
Deja que en las profundidades de los sentidos
pasiones incandescentes nos alimenten”

opina Wagner: “sin embargo, no estamos constreñidos a reconocer una tan limitada definición de la alegría como el objetivo de nuestra incesante búsqueda de la felicidad y la alegría más auténticas”. Son las figuras de mujeres en el centro las que encarnan aquella idea de una alegría limitada, que no pueden llenar la nostalgia del hombre (las figuras suspendidas flotan, alejándose por encima de ellas). Así “somos transportados a esa escena que ya habíamos encontrado antes y que esta vez, como cuando la reconocimos por vez primera, apartamos de nosotros con una poco digna precipitación”.

El tercer movimiento de la Sinfonía lo entiende Wagner como una “suave y melancólica sensación”, como una “dulce nostalgia”. De nuevo cita a Goethe:



“¡Sonad, Oh dulces melodías celestes!
¡La lágrima corre, la tierra me posee de nuevo!”

Gustav Klimt, *La pena aguda*
(detalle del *Friso de Beethoven*)

En esos versos se alude a la poesía, en la que el ansia de felicidad se aquieta.

Al final, la interrupción en el relato pintado del friso, que tiene lugar en la segunda pared larga, en el camino de la perspectiva hacia la figura de Beethoven, puede ser interpretada como una formulación del contraste del último movimiento, enriquecido con voces, frente al penúltimo. Wagner está convencido de que la música instrumental no es capaz de expresar por sí sola “una felicidad segura, autolimitada e incorruptible: el elemento indomable no parece ser capaz de someterse a esta limitación; como un mar rugiente se embravece, se retira, y después, con mayor fuerza que antes, irrumpe el grito caótico y salvaje en nuestro oído”. Y así, es la voz humana la que se opone “con la expresión clara y segura del lenguaje al bramar de los instrumentos”, gritándoles: “¡Amigos, esos tonos no! Dejadnos entonar otros, más agradables y alegres”. Son las figuras de las artes las que anuncian el final: la pareja abrazada, que encarna una Humanidad liberada del “atormentado afán de felicidad”. Porque en la unión del amor humano, bendecido por Dios, nos está permitido disfrutar de la felicidad pura”.

Klimt mostró aquí un estado de felicidad pura, a salvo de cualquier ataque, que está protegida por la aureola dorada que envuelve a la pareja unida.

Así, el *Friso de Beethoven* portaba, al contrario que en el caso de los juicios pesimistas de los lienzos de las facultades, un mensaje “desarmadamente optimista”²⁷.

Pero, evidentemente, no fueron sólo las ideas de Richard Wagner las que influyeron en la composición del friso. Algunas figuras se deben a la filosofía de



Jan Toorop, *Fatalismo*, 1893. Lápiz, tizas negras y de color sobre cartón, con retoque blanco, 60 x 75 cms. Kröller-Müller Museum, Otterlo

Nietzsche, como ha señalado Bisanz-Prakken²⁸. Los intelectuales y los artistas de la época estaban familiarizados con su pensamiento; por eso, opina que las figuras femeninas que se encuentran detrás del caballero, que encarnan la “compasión y ambición” podrían provenir de las ideas de Nietzsche. Pues en el “hombre fuerte y bien armado” se veía (incluido el propio Klimt) la heroica lucha del genio. “El genio artístico quiere alegrar, pero cuando se encuentra en una escala muy elevada, es fácil que le falten quienes la disfruten: ofrece manjares, pero nadie los toma”. El genio tiene que soportar en ocasiones enormes sufrimientos, “pero sólo porque su ambición y su envidia son muy grandes” (...). “En muy escasas ocasiones... a los dolores mencionados se suma otra especie de dolor...: el que está más allá y por encima de la persona, el de un pueblo, el de la humanidad, el de la totalidad de la cultura, el de toda existencia atormentada: los que alcanzan su valor por medio de su relación con conocimientos especialmente difíciles y distantes (en sí, la compasión apenas tiene valor)”²⁹. Y continuando con esta reflexión, Nietzsche dice, acerca de Richard Wagner, que se ha convertido “por compasión hacia el pueblo, en un revolucionario”³⁰.

Con este espíritu interpreta también Berta Zuckerkandl la figura de *Beethoven* de Klinger: “la indignación frente a las fuerzas del destino, el delirio airado de la Humanidad en rebeldía y la interminable aflicción –los poderosos y violentos rasgos expresan una inconmensurable compasión–; todo ello respira en el cuerpo, fuerte para la lucha. Klinger ha sintetizado maravillosamente el martirio del conocimiento, que siempre acompaña al genio”³¹. Esta concepción pudo coincidir con la concepción de su obra por parte del propio Klinger, en cuya vida la música ocupaba una lugar importante, y que en el *Beethoven* había representado su propio ideal de artista trágico-heroico en el mismo sentido que lo entendía Nietzsche.

El Himno a la Alegría, de Schiller, y especialmente la idea de la unión de los pueblos en “Este beso para el mundo entero” poseía sin lugar a dudas un especial atractivo para los coetáneos de mente abierta, sobre todo a la vista de la creciente expansión de las ideas nacionalistas: otros veían en ella la promesa de una nueva cultura de la Humanidad.

De boca del propio Klimt conocemos el significado concreto de una de las figuras del friso, la de “la pena aguda”: se trata de una plaga temida por la población, que, precisamente por entonces, hacía estragos entre los varones: la sífilis³².

El lenguaje pictórico del *Friso de Beethoven*

Klimt encontró en este proyecto artístico unas condiciones ideales: podía crear arte público y aún así gozaba de libertad absoluta. Qué diferencia, en comparación con las dolorosas experiencias que había sufrido justamente por aquellos años en relación con las pinturas monumentales realizadas para el techo del Aula Magna de la Universidad de Viena, que habían desatado un mar de indignación, protestas furibundas y enemistades.

En la composición del friso, Klimt acentuó conscientemente su doble dimensión, que en ocasiones (como en “los sufrimientos de la débil Humanidad” o en “el fuerte y bien armado”) conseguía situando las figuras de perfil. El contorno ganaba así especial importancia, fijando la atención del artista en la elegancia y la belleza de la línea expresiva.

La importancia que ésta tenía para Klimt se pone de manifiesto en los numerosos dibujos que dedicó al *Friso de Beethoven*: conocemos 125 estudios del friso, pero seguramente, y considerando la forma de trabajar de Klimt, fueron el doble o más. En ellos se reconoce una nueva voluntad de composición: contornos bien marcados, líneas flexibles y a menudo oscilantes, rayados enérgicos y rápidos. Y, de nuevo, en repetidas ocasiones, el intento de llegar a una mayor fluidez en la belleza lineal, a una armonía aún más suave y perfecta, a un ininterrumpido y constante ritmo de la línea viva.

La utilización del ornamento en las diferentes escenas demuestra una vez más la honda reflexión con la que Klimt abordó esta obra monumental, ya que, según el contenido de lo representado, éste altera su carácter: así, el ornamento puede ser de una estricta claridad, como en el “Coro de los ángeles del Paraíso”; serpenteante, latente y sensual como en “las fuerzas enemigas”; precioso y rico como en el abrazo (“Este beso para el mundo entero”). En la pared lateral, que permitía entrever la escultura de Beethoven, Klimt eliminó toda representación para no distraer del motivo principal y centro espiritual de la exposición. Pero también, como ya se ha indicado antes, para sugerir la cesura entre el tercer y cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía*.

Al igual que en el resto de la obra de Klimt, aquí se dan cita varias influencias y modelos, que él abordaba con interés, aunque después transformaba con su propio estilo³³, y de los que aquí sólo mencionaremos algunos.

Como estímulo para el perfecto acabado de la línea, así como para la importancia del contorno y para algunos de los ornamentos, se ha pensado con razón en tallas y lacados japoneses: por aquella época existía en Viena un especial interés por el arte japonés, y el propio Klimt coleccionaba grabados en color japoneses. También pueden haber dejado en Klimt su impronta los dibujos de Aubrey Beardsley (piénsese en su *Alí Babá*³⁴) y la sala del Grupo Mackintosh en la VIII Exposición de la *Secession* en el año 1900, en el que, entre otras piezas, había un friso con figuras femeninas de líneas muy puras. En la composición de las figuras suspendidas, y especialmente en el pelo abundante y curvilíneo de muchas figuras, tuvo gran influencia Jan Toorop, cuya obra causó en la época un gran efecto, tanto en Klimt como en los secesionistas. Su pequeña *Sphynx* (Esfinge) de 1893, con un grupo similar, pudo haber sido una fuente de inspiración para las tres Gorgonas³⁵: al malicioso comentario del crítico de *Plein Air* –“Klimt, el más aplicado y hábil de todos los transformistas e imitadores, ha llegado esta vez disfrazado de Toorop”³⁶– no parece faltarle, del todo, la razón.

Las expresivas figuras de jóvenes demacrados de George Minne, como las que se mostraron en la VIII Exposición de la *Secession* en 1900 o como las que poseían



Ferdinand Hodler, *El Elegido*, 1893-1894.
Óleo y tempera sobre lienzo, 219 x 296 cms.
Kunstmuseum Bern

Vista de la *Sala Mackintosh* de la VIII Exposición de la *Secession*, 1900





Gustav Klimt, Cartel para la I Exposición de Arte de la Asociación de Artistas plásticos de Austria – Secession, 1898 (versión no censurada).

Litografía, 62 x 43 cms.

Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (MAK), Viena

Gustav Klimt, *Amor*, 1895.

Óleo sobre lienzo, 60 x 44 cms.

Wien Museum, Viena

Carl Moll o Fritz Waerndorfer incidieron claramente en la composición de la pareja en “Los sufrimientos de la débil Humanidad” (pág. 130). Por su parte, el orden serial y simétrico que Ferdinand Hodler dió a sus árboles y figuras fué ejemplar para la configuración del “Coro de los ángeles del Paraíso”, como también para la suspensión de las figuras de los ángeles, que, de manera muy clara, fue sugerida por *El Elegido*, de Hodler.

El contorno unido de los dos amantes en la escena final remite a figuras similares en las representaciones de *El Beso*, de Edvard Munch³⁷.

Para la figura de “el fuerte y bien armado”, Klimt, que era un apasionado visitante de museos y que para sus estudios se había servido con frecuencia de las colecciones del Museo de Historia del Arte de Viena, se inspiró en la elegante armadura fabricada por Lorenz Helmschmied para el Emperador Maximilian, del año 1485. Sin embargo, como yelmo eligió un gran casco del sur de Alemania, que también pudo admirar en la colección de armas del museo³⁸ (pág. 131).

Sin duda, Klimt sintió una especial predilección por el arte de la Antigüedad, ya fuera el micénico o el del helenismo clásico. Esa predilección –piénsese en su friso, que no es sino una transcripción de las pinturas de las ánforas griegas al arte monumental y al lenguaje pictórico moderno– no sólo era compartida por muchos otros secesionistas, sino que respondía a una moda internacional de la época, asumida por artistas como Dante Gabriel Rosetti, Lawrence Alma-Tadema, James McNeill Whistler o Aubrey Beardsley. No en vano, el edificio de exposiciones de la *Secession* se había concebido como un templo griego, y los adornos de las fachadas se habían ajustado a esa imagen. Así, las tres cabezas de Gorgonas situadas sobre la entrada del templo debían defenderlo del nocivo espíritu del filisteísmo burgués, que había que superar.

Klimt ya había presentado cabezas de Medusa semejantes: en el escudo de *Palas Atenea* del cartel para la I Exposición de la *Secession* vienesa en 1897; en representaciones en las que Teseo, bajo la mirada de la diosa protectora, vence al cruel Minotauro para liberar a la juventud de Atenas; en la armadura frontal de la diosa en la pintura *Palas Atenea* (pág. 140), detrás de cuya imagen, en segundo plano, Heracles lucha contra el Tritón.

La Asociación de Artistas de la *Secession*, cuyo lema, creado por Ludwig Hevesi y situado sobre la entrada del edificio, rezaba “A cada época su arte, al arte su libertad”, se tenía por un movimiento de liberación contra lo anticuado, lo obsoleto, el filisteísmo. Exactamente en este sentido reconocieron a Ludwig van Beethoven como un luchador solitario que perseguía un nuevo arte, y precisamente por ello se le veneró tanto.

Por último: en la representación de Tifeo, el más horrible monstruo de la antigüedad griega, entre “las fuerzas enemigas” de la pared estrecha del friso se encuentra otra relación con la antigua mitología.

Ya en los primeros trabajos de Klimt se apuntaban ciertas ideas pictóricas que, en el cambio de siglo, encontrarían una nueva aplicación tanto en los lienzos de las facultades como en el *Friso de Beethoven*.

Es el caso de la pareja abrazada y de las amenazantes fuerzas enemigas, que ya estaban presentes en la temprana obra *Liebe* (Amor), de 1895³⁹. En *Musik I*⁴⁰, (Música I) (pág. 126) de 1895, boceto para una obra decorativa para el salón





Gustav Klimt, *Música I*, reproducida en *Ver Sacrum IV*, marzo de 1901, pág. 214.

musical del *Palais* en la Ringstrasse del industrial Nikolaus Dumba, aparece la mujer tocando la cítara, que después encontrará una renovada representación en el *Friso* como la figura de la "Poesía", o en la "Esfinge" que domina la escena de su cuadro *Filosofía*. (Se trata de los símbolos que Nietzsche había empleado en *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* para retratar los aspectos dionisiaco y apolíneo de la música y de todo proceso de creación). En *Schubert am Klavier I* (Schubert al piano I, ca. 1896), boceto de otro cuadro para otro dintel de puerta, aparece el motivo de las muchachas cantando, que miran frontalmente, retomado en el *Friso* para las figuras del "Coro de los ángeles del Paraíso".

Klimt compartía la pasión de muchos vieneses por el teatro y la música, y se esforzó en alcanzar una cierta fama en este contexto: teatro y teatro musical tuvieron una extraordinaria importancia para la burguesía liberal, por ser dominios en los que la sociedad de los tiempos fundacionales de Viena se expresaba y se realizaba. Asociado con Franz Matsch y su hermano Ernst en la *Künstlerkompanie* (Compañía de Artistas), Klimt decoró una serie de teatros de provincias, hasta llegar a realizar las pinturas del techo de una de las escaleras laterales del Hofburgtheater en Viena, obteniendo por ello el reconocimiento personal del Emperador⁴¹.

Con objeto de expresar la fuerza renovadora y creadora de sentido del arte de actores y músicos, Klimt los presenta en sus retratos con símbolos y elementos estilísticos de la antigüedad clásica. Piénsese en la imagen de una mujer con una máscara en la mano, que reaparecerá en el dibujo posterior *Tragödie* (Tragedia), o en el incensario en el cuadro *Der Hofschauspieler Josef Lewinsky als Carlos in Clavigo* (El actor del Teatro de Corte Josef Lewinsky caracterizado como Carlos en la obra *Clavijo*, 1895) (pág. 79), o en las máscaras, en el citarista y en la gran cítara plana en el retrato de Joseph Pembauer. Y en los dos retratos, nótese en particular el uso, con una aplicación plana, de los oros, de importancia fundamental en los ornamentos del *Friso de Beethoven*.

La cítara, tan prominente en el retrato de Pembauer, así como el citarista (posiblemente Apolo) serán desarrollados más tarde en forma de figura femenina en las pinturas *Sappho* y *Música I*, y alcanzaron su estado final en la litografía *Poesie*, compuesta para *Ver Sacrum* en 1901, apareciendo de nuevo en la *Poesía* del *Friso de Beethoven*.

El interés de Klimt por la música le llevó a entrar en el círculo de Gustav Mahler, a quien conoció por mediación de Alma Schindler (la futura Alma Mahler); Mahler le aconsejó en la realización del *Friso de Beethoven*. En los trazos del "hombre fuerte y armado" se ha querido reconocer a Gustav Mahler. Y hay un dibujo de este mismo caballero con coraza –que Klimt había elaborado para la publicación, editada por Paul Stefan, *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen* con motivo del cincuenta cumpleaños de Mahler– cuyos trazos se identifican claramente con los rasgos de Mahler.

Gustav Mahler, en su lucha por una nueva música y unas nuevas formas de representación musical, también estuvo expuesto no sólo a la admiración, sino también a las enemistades, que le condujeron en 1907 a dimitir como director de la Real Opera de Viena. Mahler y Klimt estaban, pues, en circunstancias semejantes.

De ahí que Klimt entendiera el *Friso* como una declaración personal de guerra. De hecho, pasaba por una época de absoluta controversia en torno a su arte, en especial en relación con los lienzos *Filosofía* y *Medicina*, presentados en 1900 y 1901, respectivamente. El cartel anteriormente mencionado de la lucha de Teseo contra el Minotauro había sido ya un manifiesto a favor de la justa lucha del arte joven contra el empecinado anquilosamiento del arte.

En este contexto, la pared central del *Friso*, con las “fuerzas enemigas” puede ser entendida como un ajuste de cuentas con el *establishment*, con los políticos y con el público ignorante; o con los críticos. Al estar situada en el centro, era lo primero que se veía al entrar en la sala. Y así como en los laterales reinan composiciones sencillas y ligeras, los colores claros (en ocasiones solamente el enyesado de fondo) y el brillo del oro, en aquella predominan los colores fuertes y oscuros y una presencia de las figuras que casi parecen a punto de saltar.

Klimt, al igual que en su restante obra, y especialmente en los lienzos de las facultades, había querido expresar en el *Friso de Beethoven* la experiencia del hombre moderno, y con ello, formular implícitamente una crítica a la actitud vital, moralizante y en muchos sentidos insincera, de la generación precedente. Su objetivo era transmitir su convencimiento acerca de la decisiva y omnipresente función de la mujer para la vida humana, una función que encuentra su expresión final en la pareja de enamorados, cumbre del *Friso*: el abrazo como forma de acallar el dolor, en el que se hace evidente la fuerza liberadora del eterno femenino. Klimt se sirvió una y otra vez de símbolos griegos para liberar el poder de Eros y retar al espectador a reconocer con sinceridad y franqueza esa verdad⁴².

Mientras que muchos colegas de Klimt alabaron con entusiasmo su *Friso de Beethoven*, amplios sectores del público y de la prensa mostraron su desaprobación e indignación tras la presentación del friso. La obra de Klimt, que hoy es comúnmente admirada, fue considerada por muchos de sus contemporáneos como incomprensible, escandalosa y “obscena”. El revuelo fue enorme, las burlas constantes: los críticos competían en sus descripciones negativas, se mostraban escandalizados y se celebraba el alboroto.

Lo que más indignación produjo fue la pared central del Friso, con las “fuerzas enemigas”: las representaciones de la Enfermedad, la Locura, la Muerte y la expresiva figura rectangular de la “Pena aguda” fueron calificadas de “Delirio”, de “escenas patológicas” y de “desvergonzadas caricaturas de la noble figura humana”. El lascivo erotismo de las Gorgonas y las representaciones del deseo carnal y de la lujuria fueron tratadas por muchos simplemente como “pornografía pintada”. Se escribió al respecto que “las imágenes de la Impudicia en la pared frontal de la sala se encuentran entre lo más extremo que se haya creado en el ámbito del arte obsceno. ¡Estos son los caminos de Klimt que han de guiarnos hasta Beethoven!”⁴³.

“Con un refinado sentido de lo ornamental y con verdadero gusto (...) se representan aquí las formas y cosas más repugnantes y asquerosas que hayan salido jamás del pincel de un pintor. Sodoma y Gomorra *up to date*, en frac con pajarita blanca y gardenias en los ojales. Una depravación soñada por una imaginación apocalíptica se desprende de estas figuras esmirriadas o hinchadas...”⁴⁴.



Gustav Klimt, *Schubert al piano I*, ca. 1896.
Óleo sobre lienzo, 30 x 39 cms. Colección privada

Gustav Klimt, *Retrato de Josef Pembauer*, 1890.
Óleo sobre lienzo, 69 x 55 cms.
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck



Klimt estaba furioso, por la ignorante y con frecuencia malintencionada crítica que, tras *Filosofía y Medicina*, se cebaba ahora con mayor ímpetu aún en el *Friso de Beethoven*. Pero también estaba decepcionado porque, a pesar del voto positivo y unánime del colegio de profesores de la Academia de Bellas Artes, el Ministerio le negó una plaza de profesor. Como reacción, en la XI Exposición de la *Secession*, en 1902, Klimt expuso el lienzo *Goldfische* (Peces dorados) (pág. 22) – que inicialmente quiso titular “A mis críticos”, cosa que sus amigos desaconsejaron–, en el que aparece de espaldas una exuberante mujer pelirroja que, con sorna, mira por encima del hombro al espectador”⁴⁵.

Aún así, sorprende un poco que Klimt estuviera tan afectado y sorprendido por la crítica, ya que él mismo había formulado públicamente y sin ningún recato sus experiencias personales, y en ello no había renunciado a ser explícito. Como se muestra en otros ensayos en este catálogo, la decepción de Klimt generada por la incomprensión pública y oficial de su arte le condujo, finalmente, a una humillada renuncia a todos los encargos públicos y a su retiro a la vida privada.

En cualquier caso, el *Friso de Beethoven* fue una obra clave, que marcó de modo rotundo el inicio de su “época dorada”, en la que la rica ornamentación adquiriría un papel decisivo. La monumentalidad de las figuras del *Friso de Beethoven* acabó propiciando una evolución estilística –en comparación con los dos anteriores– en el tercero de los lienzos de las facultades de Klimt, *Jurisprudencia*. Si en los otros dos predominaban un azul frío y el verde (en *Filosofía*) y los cálidos tonos rojos y rosas (en *Medicina*), en éste reinaban dos “no colores”: el negro y el oro. Pero también se produjo una huida de las composiciones con multitud de figuras: a la Humanidad no la representan ya enjambres de individuos –como en *Filosofía* y *Medicina*– sino un anciano encorvado, al igual que, en todo el Friso, la ejemplifican tan solo tres figuras.

La idea de friso bidimensional, elaborado a partir de ornamentos, que comienza con una “expectativa” y culmina con un abrazo, una *Erfüllung*, una “consumación”, encontró en el *Friso Stoclet* (1905-1909; terminado en 1911) su última y coherente aplicación: el propio Klimt decía que el *Friso Stoclet* era “la última consecuencia de mi evolución ornamental”.

El más conocido cuadro de Klimt, *Der Kuß* (El beso, 1908), que retoma el tema del abrazo final tratado en los dos frisos, se considera el punto culminante y final de este periodo de oro en la vida artística de Klimt.

La conservación del *Friso de Beethoven*

El *Friso de Beethoven* fue concebido en principio como una obra de arte efímera, en el contexto de la XIV Exposición de la *Secession* y –como todas las demás obras– al término de ésta debía ser destruido⁴⁶. Que no lo fuera, a pesar de lo planeado, hay que agradecerlo a una feliz coincidencia: ya que la *Secession* proyectaba una gran retrospectiva de Klimt (la XVIII Exposición, 1903) se optó por dejar la obra en su lugar.



Gustav Klimt, *Plenitud*, 1905-1909
 (detalle del cartón preparatorio del
Friso Stoclet). Tempera, acuarela, color
 oro, plata, bronce, tizas, lápiz, impri-
 mación blanca y panes de oro y plata
 sobre papel, 194 x 121 cms.
 Museum für Angewandte Kunst (MAK),
 Viena



Gustav Klimt, *El beso*, 1907-1908. Óleo con incrustaciones de oro y plata sobre lienzo, 180 x 180 cms.
Österreichische Galerie Belvedere, Viena

El mecenas y coleccionista de arte Carl Reininghaus adquirió en 1903 el *Friso*, que se desmontó de la pared dividiéndolo en siete partes. Después permaneció doce años almacenada en un depósito de muebles, hasta que en 1915 la adquirió, por mediación de Egon Schiele, el industrial August Lederer, uno de los más importantes promotores de Klimt, y quien en aquel momento poseía la más extensa colección privada de sus obras.

En 1938, la familia Lederer, como tantas otras familias de origen judío, fue expropiada. El *Friso de Beethoven* pasó a ser administrado por el Estado, volviendo tras la Segunda Guerra Mundial a ser propiedad del heredero, Erich Lederer, entonces afincado en Ginebra. En 1973, el *Friso de Beethoven* fue adquirido por la República de Austria y en los diez años siguientes fue restaurado bajo la dirección de Manfred Koller, del Bundesdenkmalamt (Oficina Federal de Monumentos). Finalmente, y como préstamo de la Österreichische Galerie Belvedere, está expuesto de nuevo en una sala subterránea del edificio de la *Secesión*.

- 1 *Reichswehr Tageszeitung*, Viena, 20 de abril, en Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, Viena-Leipzig, 1903, pág. 69.
- 2 El catálogo informa acerca del comité asesor de la exposición: "Dirección y coordinación artística, diseño arquitectónico de las salas principales: Josef Hoffmann. Salón de lectura y pasillos: Leopold Bauer. Diseño de carteles y catálogo: Alfred Roller. Comisión de colocación de obras: Rudolf Bacher, Adolf Böhm, Josef Hoffmann, Alfred Roller": véase *Max Klinger. Beethoven* (Catálogo de la XIV Exposición de la Asociación Austríaca de Artistas Plásticos -*Secession*, 16 de abril a 15 de junio de 1902), pág. 79. Junto al *Friso de Beethoven* de Klimt hubo en la exposición, entre otras, pinturas de pared y decoraciones de Alfred Roller, Adolf Böhm o Ferdinand Andri. Los otros participantes fueron Josef Maria Auchentaller, Rudolf Bacher, Leopold Bauer, Adolf Böhm, Rudolf Jettmar, Josef Hoffmann, Friedrich König, Max Kurzweil, Maximilian Lenz, Wilhelm List, Richard Luksch, Elena Luksch, Kolo Moser, Ernst Stöhr, Felician con Myrbach, Emil Orlik, Otto Schimkowitz, Leopold Stolba.
- 3 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Viena, 1969, pág. 278.
- 4 Marian Bisanz-Prakken, "Der Beethoven-Fries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener *Secession* (1902)", en *Traum und Wirklichkeit, 1870-1930* (Catálogo de la Exposición del Museo Histórico de la Ciudad de Viena), Viena, 1985, pág. 528.
- 5 *Max Klinger. Beethoven* (Catálogo de la XIV Exposición de la Asociación Austríaca de Artistas Plásticos, *Secession*, 16 de abril a 15 de junio de 1902), pág. 9.
- 6 Estas ideas provenían, entre otras, de Inglaterra: de los Prerrafaelitas y también del movimiento *Arts and Crafts*.
- 7 Marian Bisanz-Prakken, "Der Beethoven-Fries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener *Secession* (1902)", en *op. cit.*, pág. 528.
- 8 Un elenco de los artistas y de las técnicas de sus planchas ornamentales puede encontrarse en Joseph August Lux, "Beethoven und die moderne Raumkunst", en *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. X, abril-septiembre de 1902, págs. 480 y ss.
- 9 Paul Kühn, *Max Klinger*, Leipzig, 1907, pág. 450.
- 10 Véase sobre ello, también: Anselm Wagner, "Eine brüchige Synthese. Max Klingers Monumentalgemälde *Christus im Olymp*", en *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 2/2000, págs. 4-17.
- 11 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession. Kritik-Polemik-Chronik*, Viena, 1906, pág. 101. Sin duda, la composición mural y el paralelismo en las imágenes de esta obra monumental tuvo su influencia en el *Friso de Beethoven*, así como la presencia en él de un conjunto de figuras desnudas.
- 12 Franz Servaes, *Max Klinger*, Berlín, 1902, pág. 39.
- 13 Véase el Catálogo de la exposición *Max Klinger. Beethoven*, *cit.*, págs. 15-20.
- 14 Max Klinger, de su "Malerei und Zeichnung", en Catálogo de la exposición *Max Klinger. Beethoven*, *cit.*, pág. 17.
- 15 Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries*, Salzburgo, 1977, pág. 19.
- 16 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 30 de marzo de 1902, citada por Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries*, Salzburgo, 1977, pág. 13.
- 17 Véase Hevesi, *op. cit.*, pág. 283.
- 18 Peter Gorsen, "Jugendstil und Symbolismus in Wien um 1900", en Maria Marcetti (Ed.), *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Viena-Múnich, 1984, págs. 18 y ss.
- 19 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Viena, 1969, pág. 278.
- 20 Carl E. Schorske, *Fin de Siécle Vienna- Politics and Culture*, New York, 1981, pág. 254.
- 21 Christian Huemer, "Gustav Klimt - Prophet der Wiener Moderne. Marketing und Kult im *Secessionismus*", en Stephan Koja (ed.), *Gustav Klimt. Landschaften*, Múnich/Berlín/Londres/Nueva York, 2002, pág. 150.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Hevesi, *op. cit.*, pág. 390.
- 24 Como el crítico Eduard Ploetzl, citado por Christian M. Nebehay, *op. cit.*, pág. 298, nota 41.
- 25 Hevesi, *op. cit.*, pág. 392.
- 26 Richard Wagner, "Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahr 1846 in Dresden nebst Programm dazu", en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 1871,

- vol. II, págs. 52 y ss. El análisis de esta influencia en las figuras del *Friso de Beethoven* ha sido llevado a cabo de forma detallada por Marian Bisanz-Prakken, en *Gustav Klimt. Der Beethovenfries*, Salzburgo, 1977, págs. 32-34.
- 27 Peter Vergo, "Between Modernism and Tradition. The Importance of Klimt's Murals and Figure Paintings", en Colin Bailey (Ed.)/John Collins, *Gustav Klimt. Modernism in the Making* (Catálogo de la Exposición de la National Gallery of Canada, Ottawa), Ottawa, 2001, pág. 30. Este giro optimista había sido ya notado por Werner Hoffmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburgo, 1970, pág. 27.
- 28 Véase Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries*, Salzburgo, 1977, pág. 34.
- 29 Friedrich Nietzsche, "Die Leiden des Genius und ihr Wert", en *Menschliches, Allzumenschliches* (IV Parte: "Aus des Seele der Künstler und Schriftsteller"), en Karl Schlechta (Ed.), *Friedrich Nietzsche. Werke in Drei Bänden*, vol. I, pág. 551.
- 30 Idem, pág. 405.
- 31 Berta Zuckerkandl, "Klinger's Beethoven in der Wiener Secession", en *Die Kunst für Alle*, 17, Múnich, 1902, pág. 386.
- 32 Testimonio de Erich Lederer: véase Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. 1878-1903*, vol. 1, Salzburgo, 1980, pág. 224.
- 33 Véase para ello también Alice Strobl, *op. cit.*, págs. 221-226.
- 34 Véase para ello Fritz Novotny/Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburgo, 1967, pág. 328.
- 35 Marian Bisanz-Prakken, "Gustav Klimt und die Stillkunst Jan Toorops", en *Klimt Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978/1979, Salzburgo, 1978, núm. 66/67, pág. 193. Para la influencia de Toorop en Klimt, véase también Marian Bisanz-Prakken, "Die fernliegenden Sphären des Allweiblichen. Jan Toorop und Gustav Klimt", en *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 1/2001, págs. 34-37.
- 36 Y continuaba: "parece ser, pues, la última moda, le dernier cri (...). No pensamos, ni mucho menos, que Klimt sea un presuntuoso, sino un talento sin fundamento, sin un mundo sólido y sin una concepción del arte, que, a pesar de su eminente habilidad técnica y de su soberbia fantasía decorativa, sigue, carente de voluntad propia, cualquier influencia externa": *Plein Air*, Viena, 28 de abril de 1902, citado según Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, Viena, 1903, págs. 71 ss.
- 37 Véase Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries*, Salzburgo, 1977, pág. 50.
- 38 Hoy "Hofjagd" y "Rüstkammer", Neue Burg, núm. de Inventario del HJRK A 62 o A3. Véase Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. 1878-1903*, vol. 1, Salzburgo, 1980, pág. 222.
- 39 Véase Werner Hoffmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburgo, 1970, pág. 28.
- 40 Lamentablemente, las pinturas para los dinteles de las puertas de este salón de música fueron destruidas durante la Segunda Guerra Mundial.
- 41 La minuciosa reproducción del interior del teatro y su público en un *gouache* le valió el Premio Emperador en 1890.
- 42 Por la misma época comenzaron Arthur Schnitzler en los medios literarios y Sigmund Freud en los científicos a formular sus observaciones y reflexiones sobre el tema, mostrando el segundo una fascinación similar por la Antigüedad.
- 43 Dr. Robert Hirschfeld, Frankfurt, 20 de abril de 1902, citado según Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, Viena-Leipzig, 1903, pág. 69.
- 44 De un artículo desconocido de periódico, Viena, 26 de abril de 1902, citado según Bahr, *op. cit.*, págs. 70 y ss.
- 44 Véanse las Actas de la *Akademie der bildenden Künste*, Viena, Z. 633-1901 y 4-1902, y el artículo en el diario *Die Zeit* del 12 de abril de 1902, pág. 30. Véase también Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. 1878-1903*, vol. 1, Salzburgo, 1980, pág. 227.
- 45 Jane Kallir mantiene que ésta es la razón de que el *Friso* sea "tan moderno", pues se adelantó el arte de la Instalación del siglo XX. Véase Jane Kallir, "High and Low in Imperial Viena", en Colin Bailey (Ed.)/John Collins, *Gustav Klimt. Modernism in the Making*, catálogo de la exposición, cit., pág. 66.

Obras (II)

El *Friso de Beethoven*



Gustav Klimt, *Beethovenfries*, 1902.

(Friso de Beethoven). Caseína, revestimientos de estuco y oro, aplicaciones de materiales diversos.

Pared lateral izquierda: 217 x 1400 cms.;

Pared central: 217 x 639 cms.;

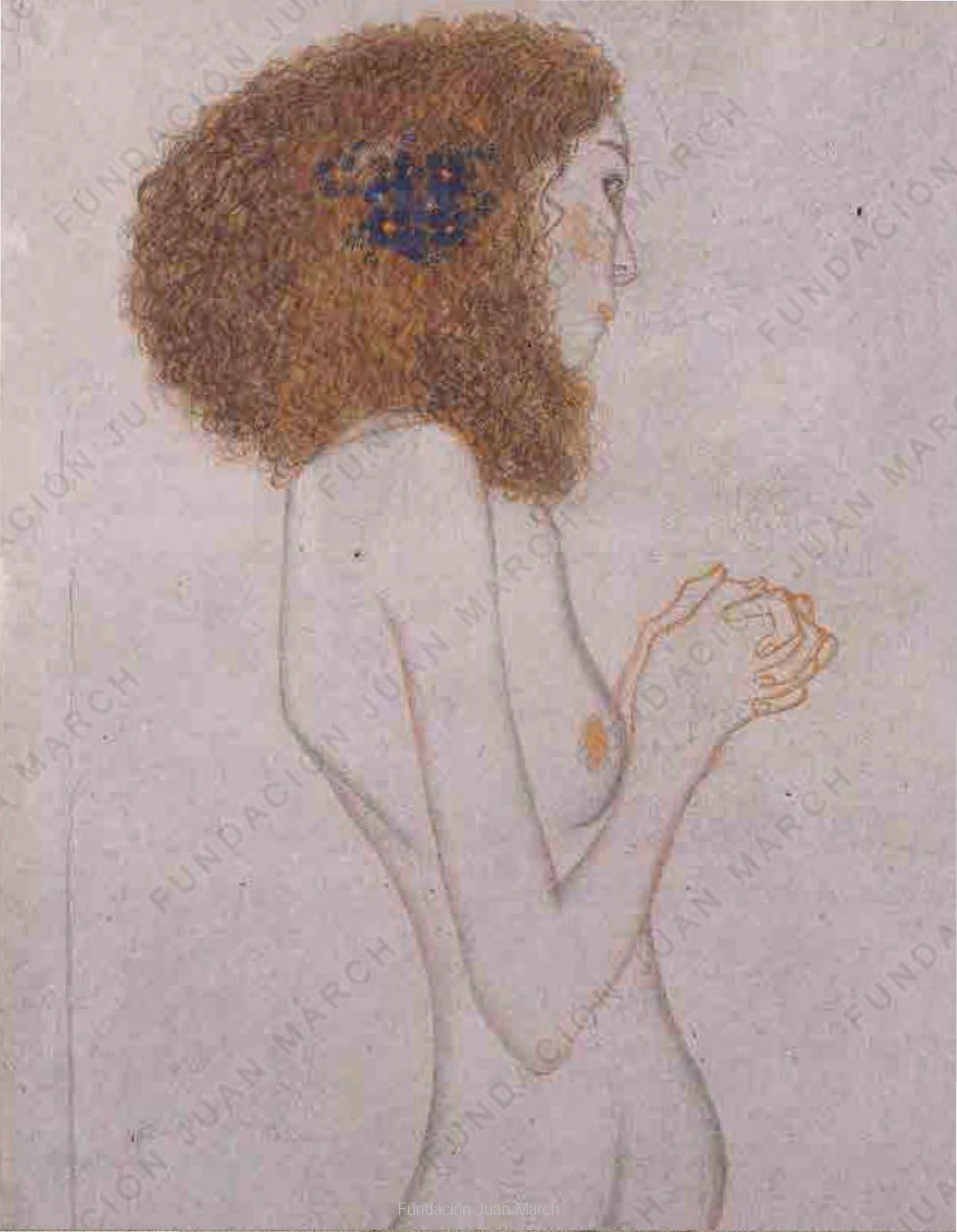
Pared derecha: 217 x 1403 cms.

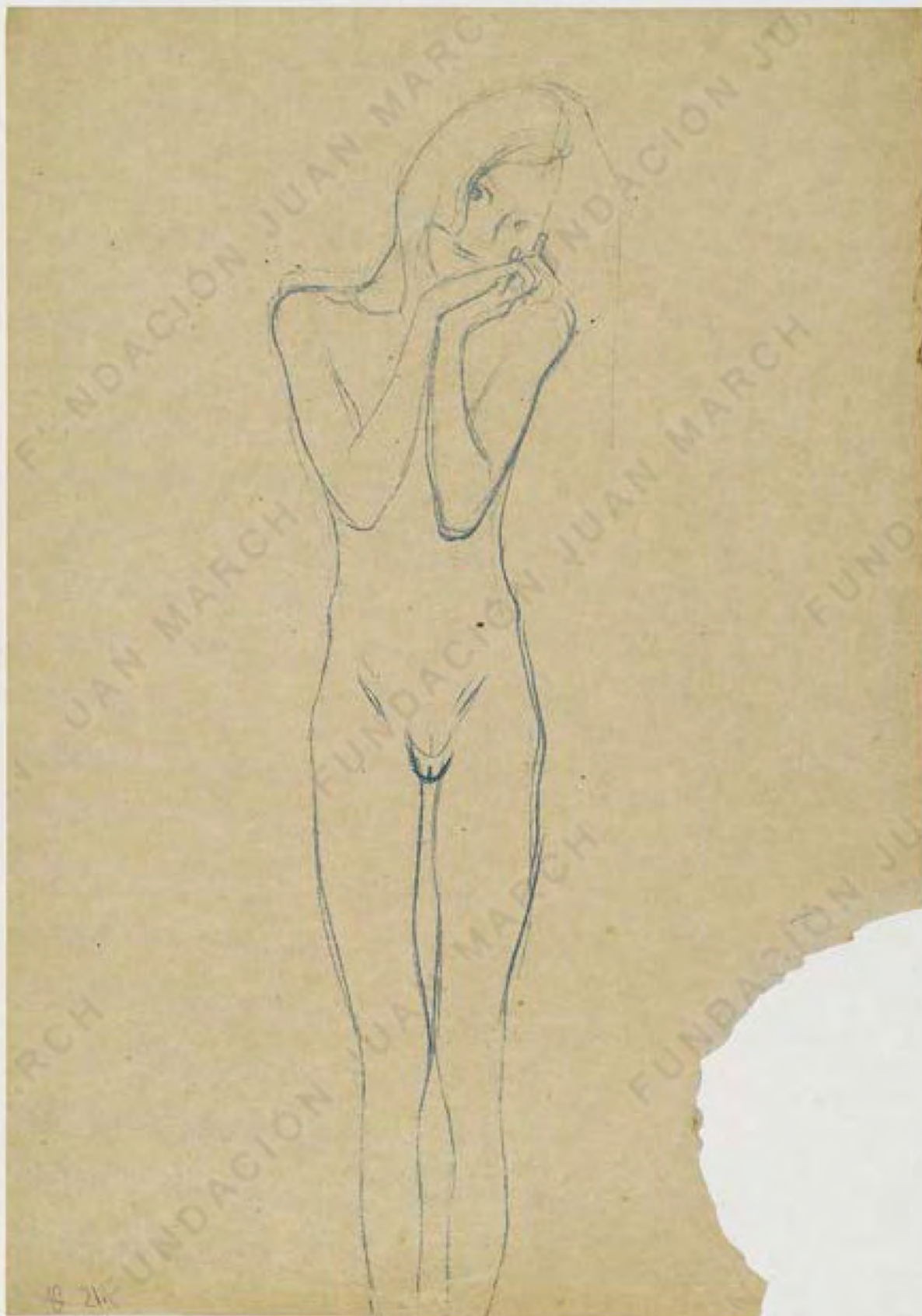
Österreichische Galerie Belvedere, Viena

Nº de Inventario: 5987, ND 127





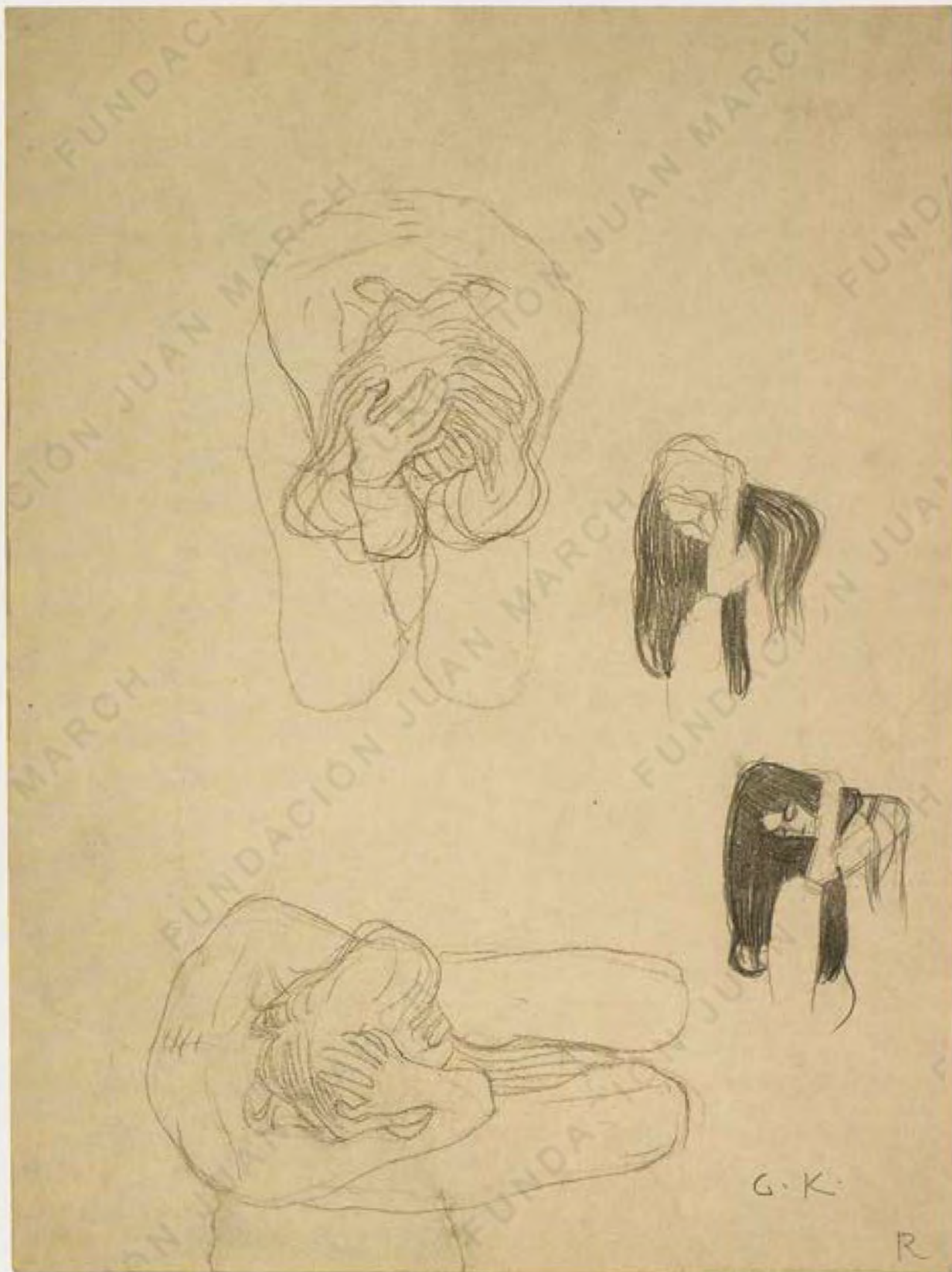




Gustav Klimt, *Las súplicas de la débil Humanidad* (detalle del Friso de Beethoven)

Gustav Klimt, *Mädchenakt von vorne* (Desnudo de niña de frente), 1902. Tiza azul sobre papel, 44,8 x 31,6 cms.
Wien Museum, Viena
Nº de Inventario: 74930/62, Strobl Nº 753





Gustav Klimt, *La pena aguda*
(detalle del *Friso de Beethoven*)

Gustav Klimt, *Zwei kauende Akte und zwei Profilstudien nach links* (Dos desnudos agachados y dos estudios de perfil inclinados a la izquierda), 1902. Tiza negra y lápiz sobre papel, 39,8 x 29,9 cms. Albertina, Viena
Nº de Inventario: 39319, Strobl Nº 824



Gustav Klimt, *Stehender Frauenakt nach rechts* (Desnudo femenino de pie hacia la derecha), 1902. Tiza negra sobre papel, 44,9 x 32 cms. Albertina, Viena, Nº de Inventario: 39316, Strobl Nº 776

Gustav Klimt, *Las fuerzas enemigas - Las Gorgonas* (detalle del *Friso de Beethoven*)







Gustav Klimt, *Stehender Frauenakt nach links, Frauenakt von vorne* (Desnudo femenino de pie hacia la izquierda, desnudo femenino de frente), 1902. Tiza negra sobre papel, 45,3 x 31,4 cms., Wien Museum
 Nº de Inventario: 74930/69
 Strobl Nº 805

Gustav Klimt, *Stehender Mädchenakt nach links* (Desnudo de niña de pie hacia la izquierda), 1902. Tiza negra sobre papel, 44 x 30 cms. Albertina, Viena
 Nº de Inventario: 22494
 Strobl Nº 787

Gustav Klimt, *Las fuerzas enemigas – Las Gorgonas y Tifeo* (detalle del Friso de Beethoven)







Gustav Klimt, *Las fuerzas enemigas*.
La impudicia, la lujuria y la desmesura
(detalle del *Friso de Beethoven*)

Gustav Klimt, *Frauenkopf im Dreiviertelprofil nach links*
(Cabeza de mujer en perfil girado a la izquierda), 1902.
Tiza negra sobre papel, 45 x 31,3 cms.
Albertina, Viena, Nº de Inventario: 39323, Strobl Nº 810

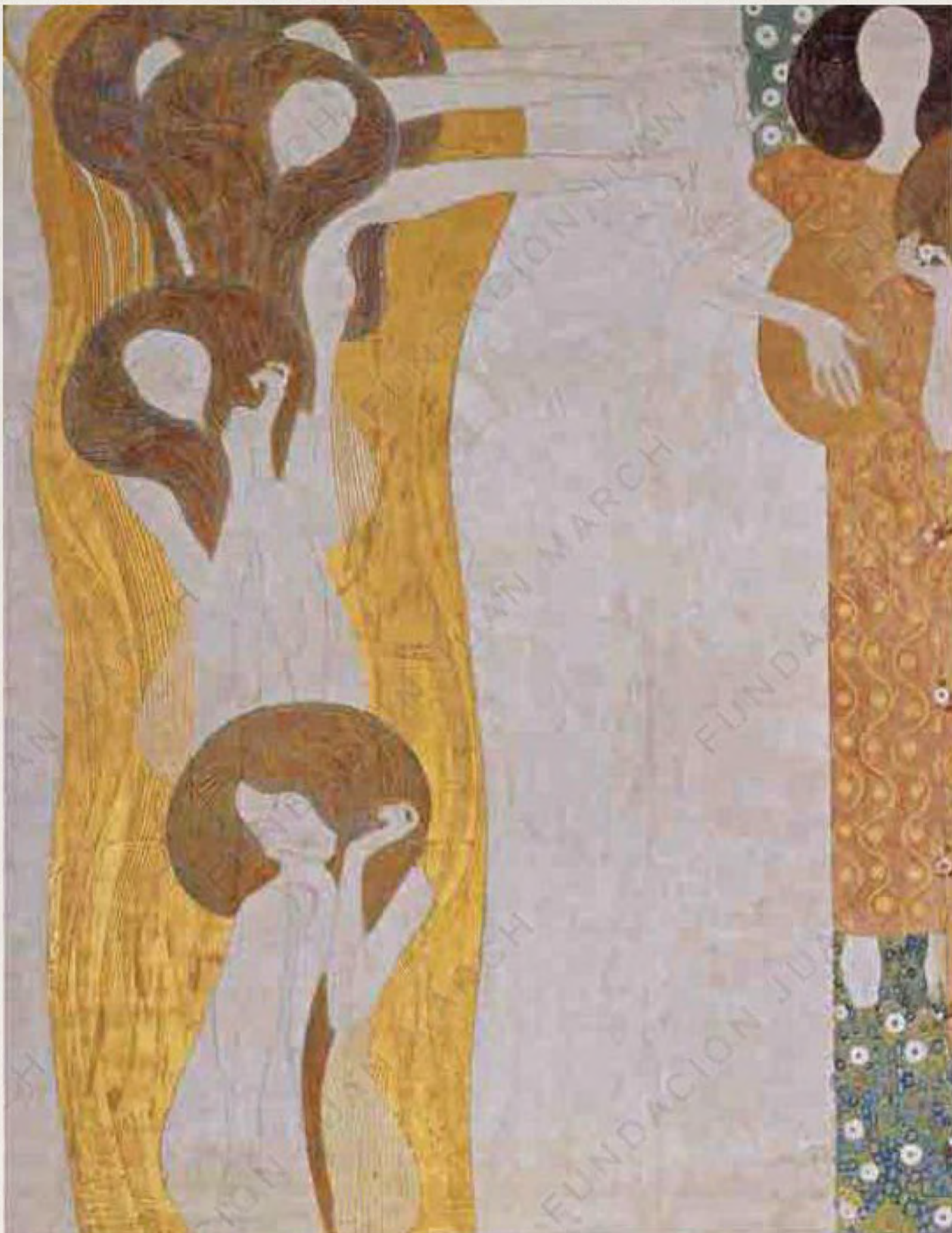




Gustav Klimt, *Poesía*
(detalle del *Friso de Beethoven*)

Gustav Klimt, *Stehende weibliche Gestalt nach rechts* (Figura femenina de pie hacia la derecha), 1902.
Tiza negra sobre papel, 44,8 x 31,5 cms.
Albertina, Viena
Nº de inventario: 39318
Strobl Nº 835



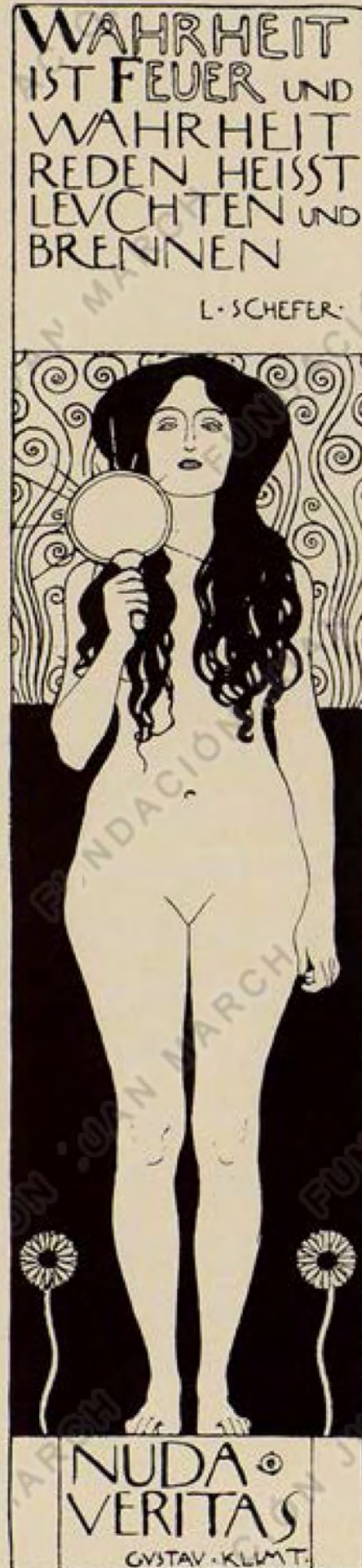


Gustav Klimt, *El Coro de los Ángeles del Paraíso*
(detalle del *Friso de Beethoven*)

Gustav Klimt, *Las Artes*
(detalle del *Friso de Beethoven*)

Otras obras relacionadas

I - 3 - 12



Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1898.

Ver Sacrum, marzo de 1898, pág. 12

20 x 4,5 cm (página 29,5 x 30 cm)

Österreichische Galerie Belvedere, Wien

Nº de Inventario (Biblioteca): 2576/1



Gustav Klimt, *Fischblut*, 1895.

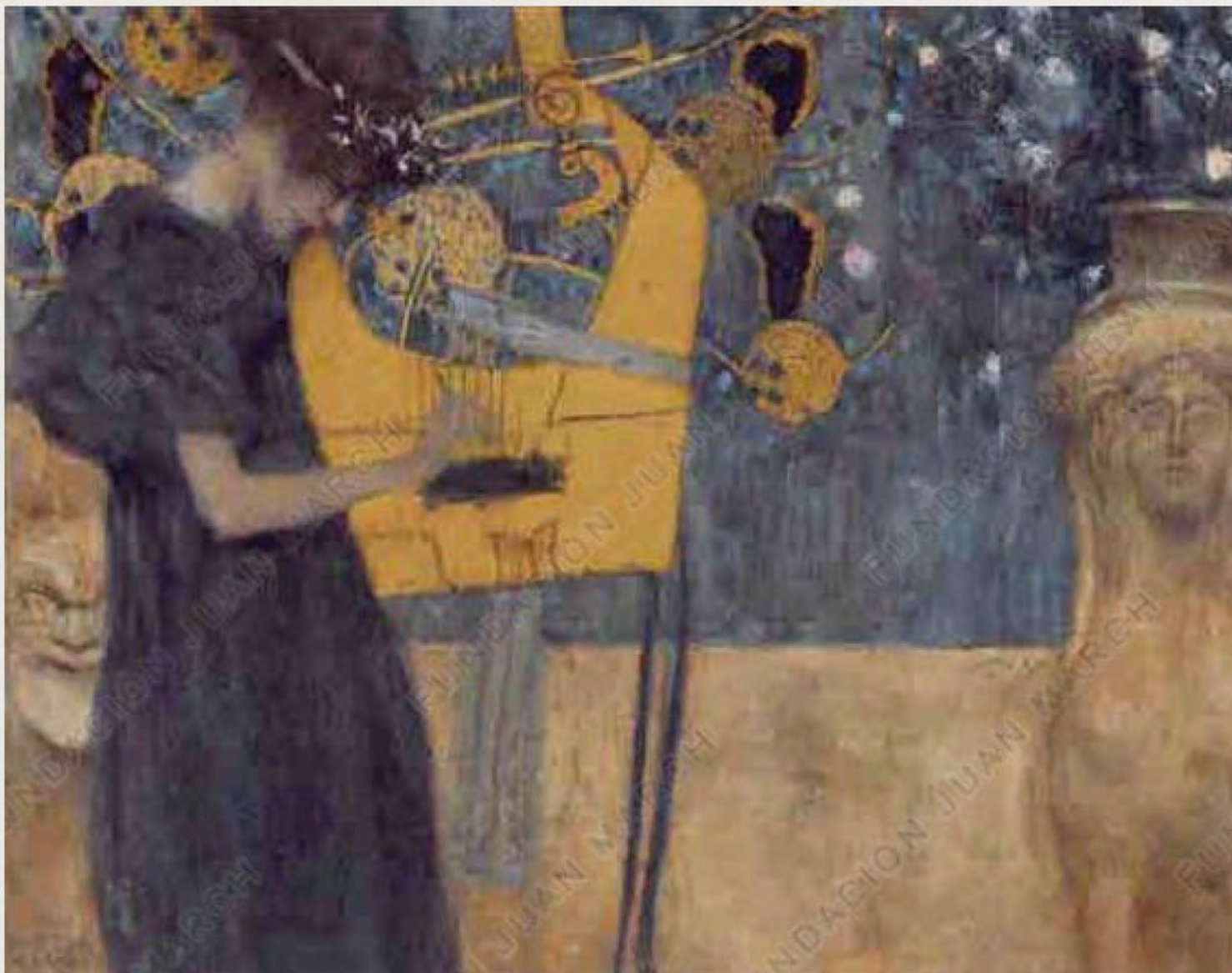
Sangre de pez, 1898.

Ver Sacrum, marzo de 1898, pág. 6

18,5 x 18,5 cm (página 29,5 x 30 cm)

Österreichische Galerie Belvedere, Wien

Nº de Inventario (Biblioteca): 2576/1



Gustav Klimt, *Musik I (La música I)*, 1895.

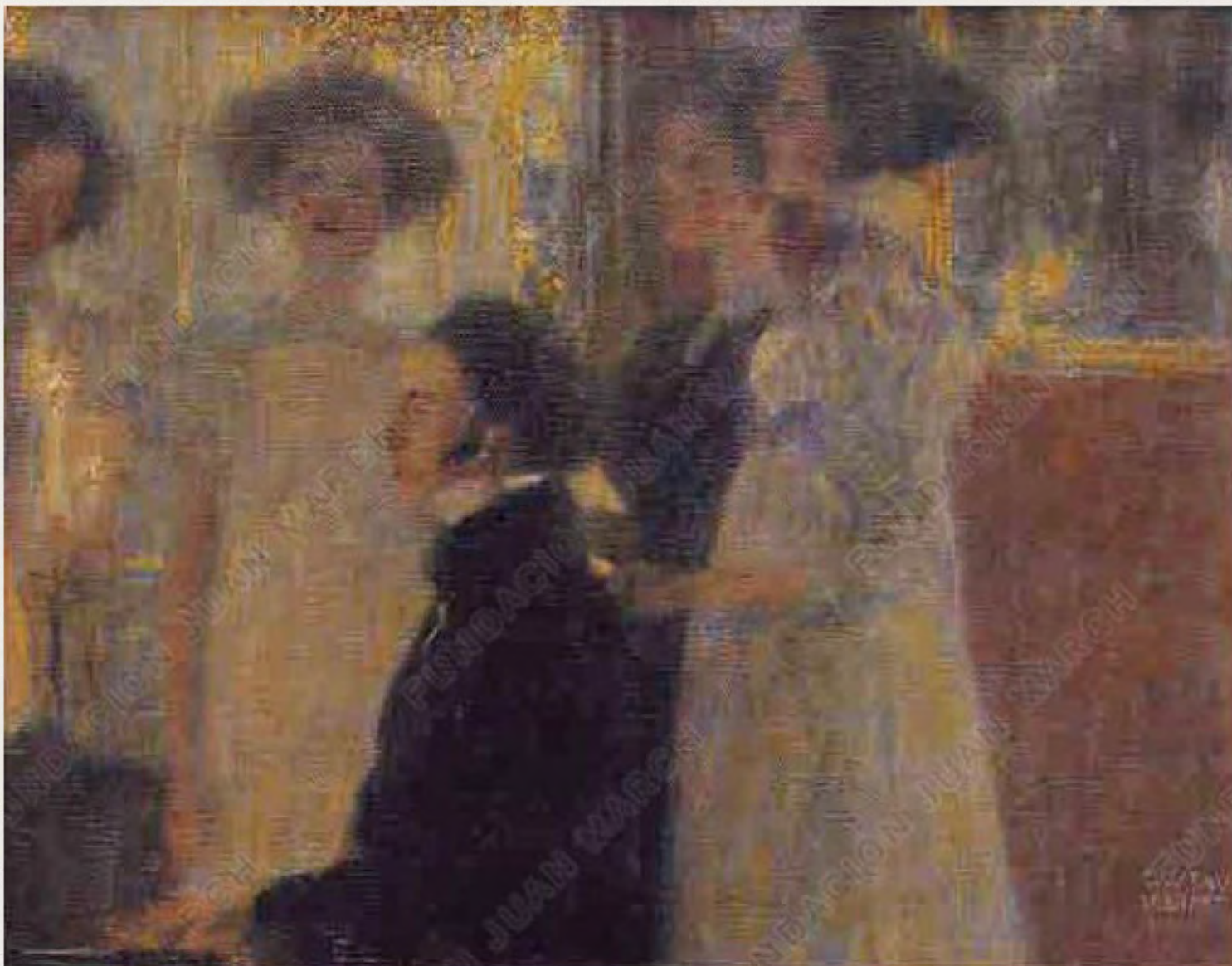
Óleo sobre lienzo, 37 x 44,5 cms.

Firmado debajo, a la izquierda: "GUSTAV KLIMT 95"

Bayerische Staatsgemäldesammlungen

(Neue Pinakothek), Múnich

Nº de Inventario: 8195, ND 69



Gustav Klimt, *Schubert am Klavier I*

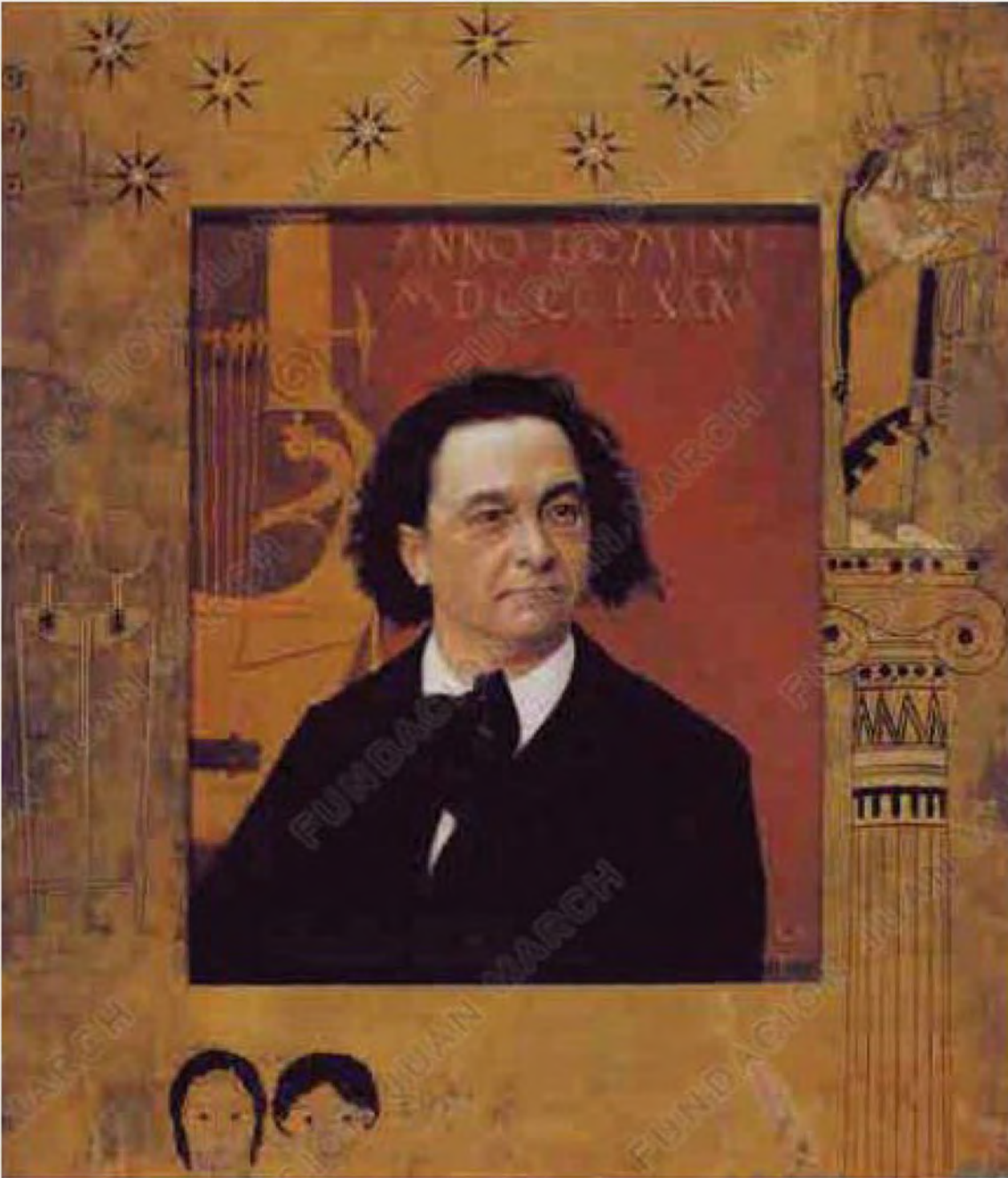
(Schubert al piano I), ca. 1896

Óleo sobre lienzo, 30 x 39 cms.

Firmado debajo, a la derecha: "GUSTAV KLIMT"

Colección particular

ND. 100



Gustav Klimt, *Bildnis Joseph Pembauer*

(Retrato de Joseph Pembauer), 1890.

Óleo sobre lienzo, 69 x 55 cms.

Firmado debajo, a la derecha: "GK." Leyenda

en marco superior: "ANNO DOMINI MDCCCLXXX."

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

Nº de Inventario: 1213, ND 58



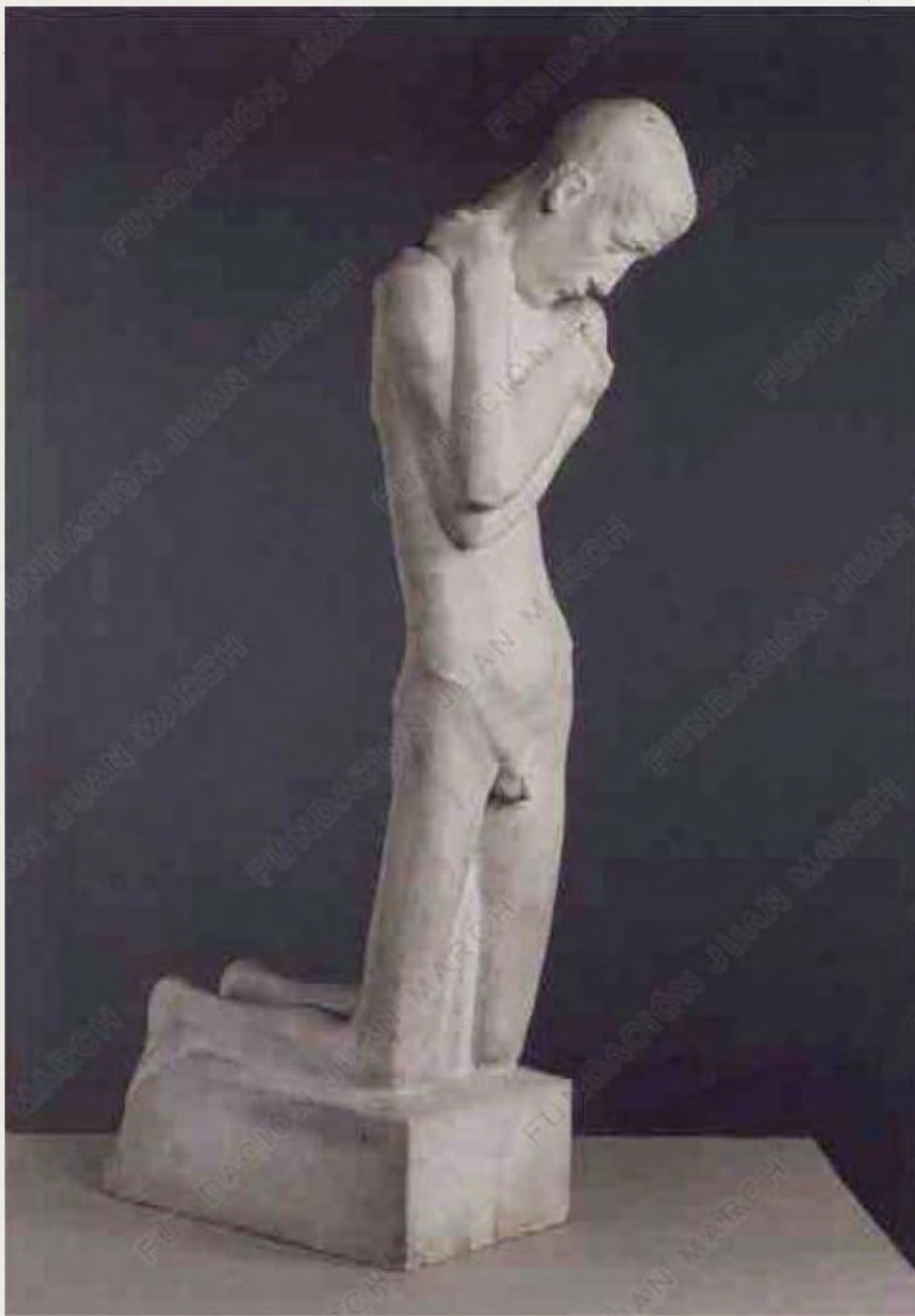
Gustav Klimt, *Oberösterreichisches Bauernhaus* (Casa de campo en la Oberösterreich), 1911.

Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cms.

Firmado debajo, a la derecha: "GUSTAV KLIMT"

Österreichische Galerie Belvedere, Viena

Nº de Inventario: 1370, ND 173



Georges Minne, *Kniender Knabe* (Muchacho arrodillado), 1898-1900.

Mármol, altura: 79 cms

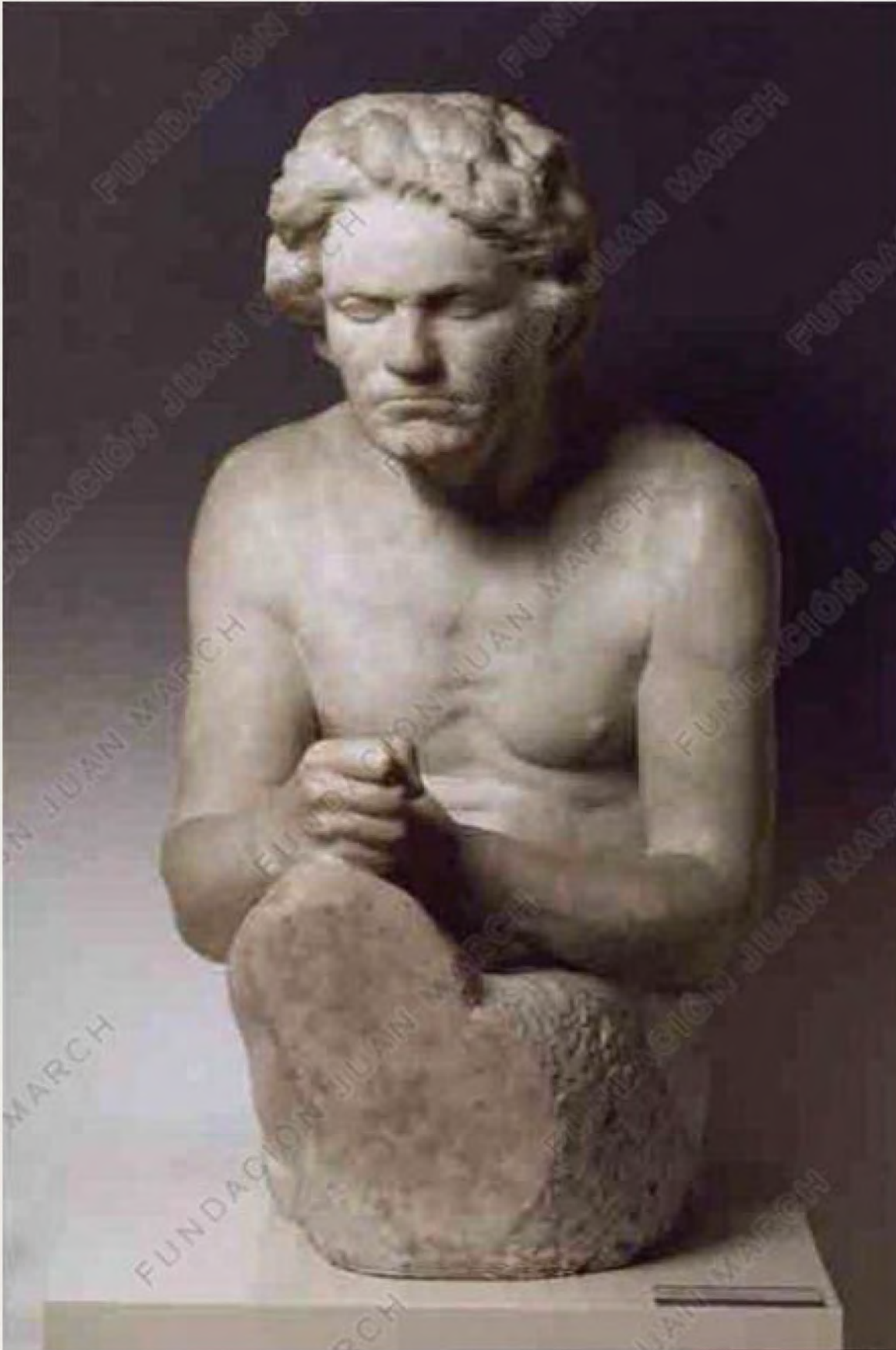
Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Nº de Inventario: 3870



Große Schaller, Süddeutsch
 (Gran casco, sur de Alemania), ca. 1490-1500
 Hierro, pintura ornamental con colores al plomo.
 Kunsthistorisches Museum, Viena
 Cámara de Caza y Armería,
 N° de Inventario: HJRK A3

Lorenz Helmschmid, *Küriss (Reiterharnisch)*,
 (Armadura, arnés de caballero),
 Augsburg, ca. 1485.
 Probablemente para Maximiliano I
 Hierro bruñido, latón, cuero,
 alto: 175 cms., ancho: 85 cms., fondo: 95 cms.
 Kunsthistorisches Museum, Viena
 Cámara de Caza y Armería,
 N° de Inventario: HJRK A63



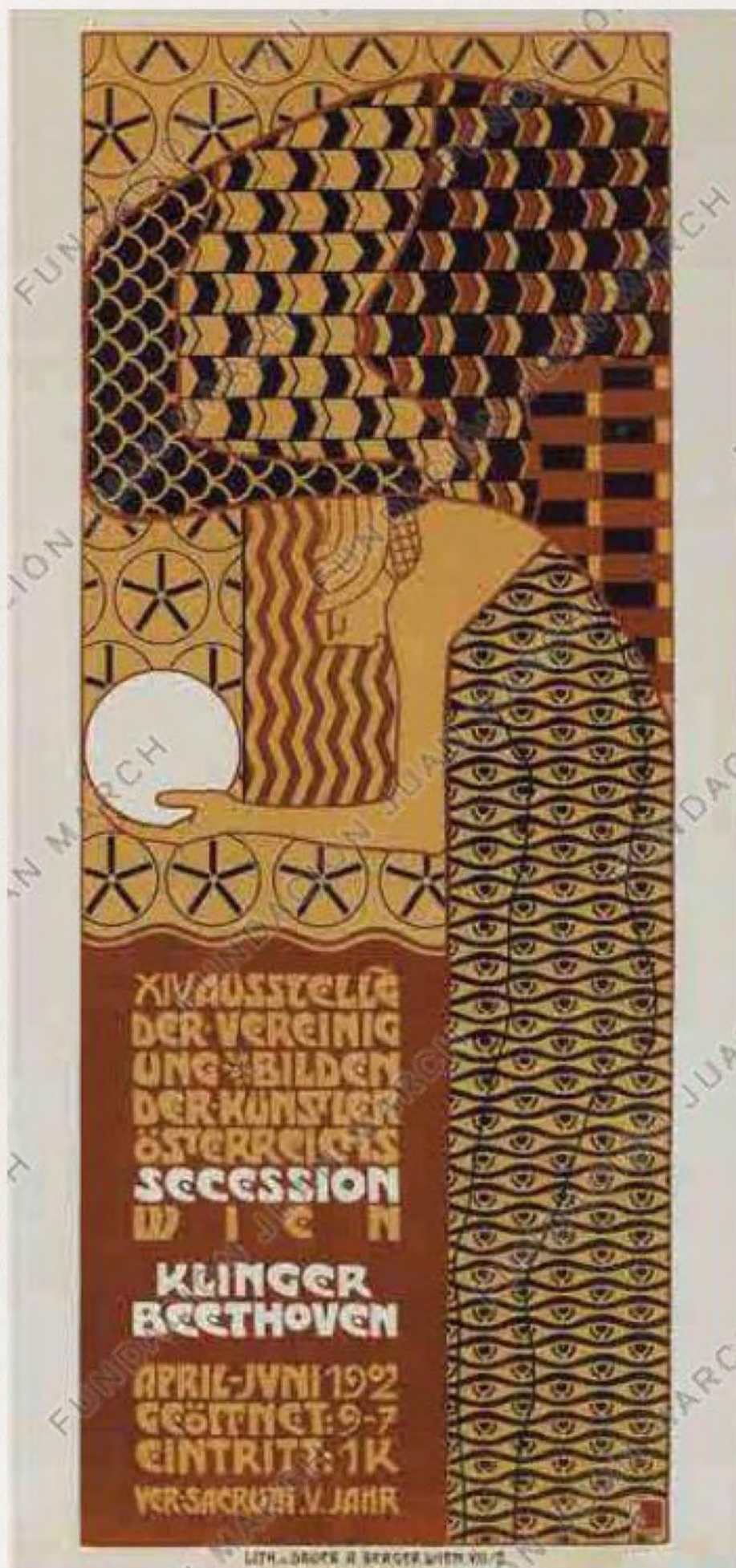


Max Klinger, *Busto de Beethoven*, entre 1902 y 1907. Mármol.

Alto: 102,5 cms., ancho: 56 cms., fondo: 69 cms.

Museum of Fine Arts, Boston, donación de Paul Wittgenstein

Nº de Inventario: 52.204, Depositado en Wien Museum, Viena



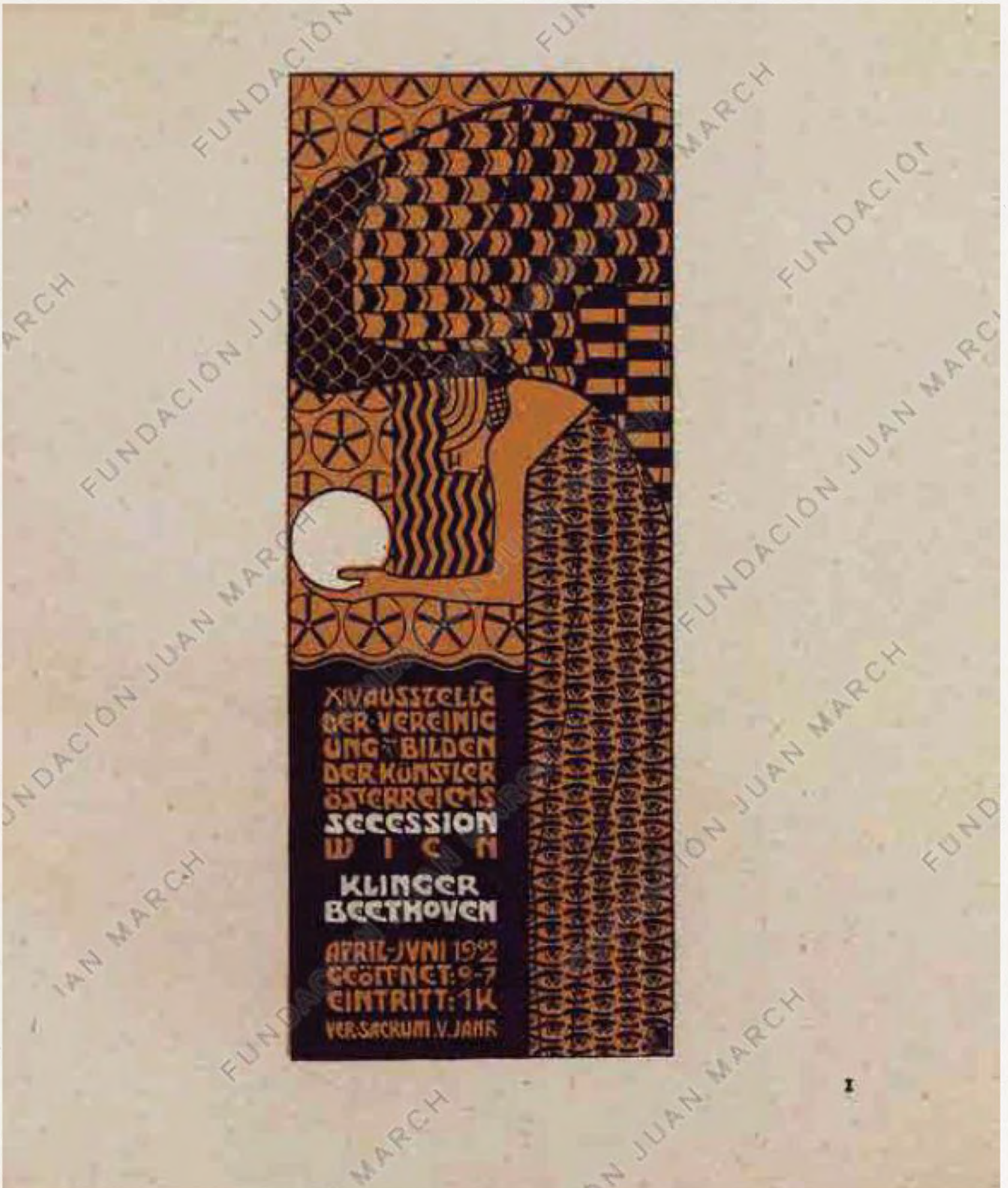
Alfred Roller, Plakat für die XIV. Ausstellung der Wiener Secession 1902

"XIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Secession. Klinger Beethoven"
 (Cartel para la XIV Exposición de la Secession vienesa, 1902. "XIV Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria. Secession. Klinger. Beethoven")

Cartel, litografía, 95,5 x 62,5 cms.

Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK), Viena

Nº de Inventario: Pl 137



Ausstellungskatalog der XIV Secessionsausstellung, 1902

Max Klinger. Beethoven

(Catálogo de la XIV Exposición de la Secession, 1902

Max Klinger. Beethoven.)

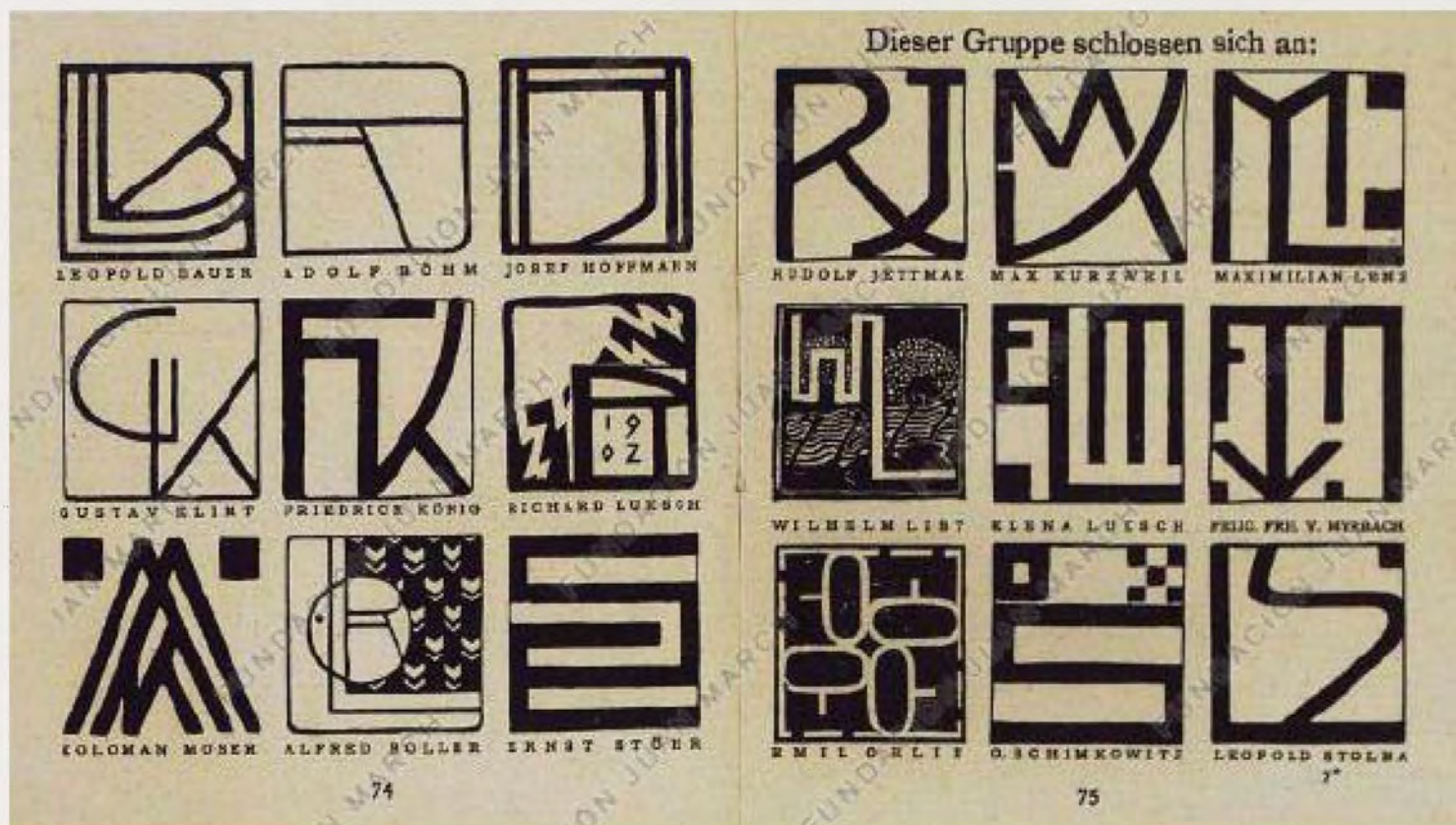
Litografía con grabados originales

Formato original: 17,2 x 15,2 cms,

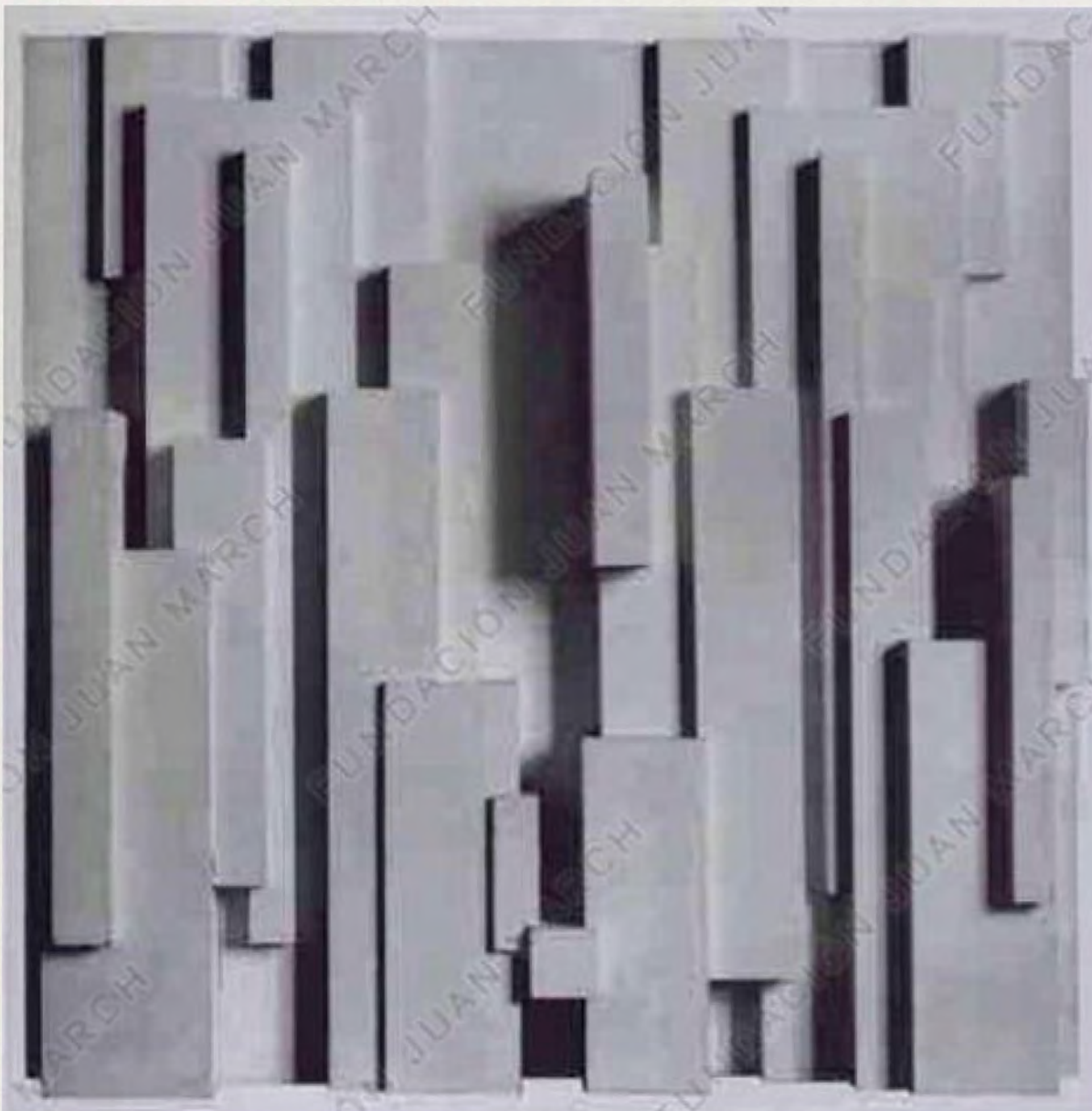
páginas 1, 15, 74, 75

Österreichische Galerie Belvedere, Viena

Nº de Inventario (Biblioteca): K 28560







Joseph Hoffmann, *Supraportenrelief*,
 1901-1902 (Rekonstruktion)
 (Relieve para dintel, reconstrucción de Willi Kopf 1985)
 Madera pintada de blanco,
 94 x 96 x 15 cm
 Colección Hummel, Viena

La "Exposición Beethoven"
 en la *Secession* 1902, sala lateral
 derecha: Escultura *Atleta* del
 Max Klinger, relieve para dintel
 de Josef Hoffmann, encima del
 pilar escultura de Ferdinand Andri



Franz A. J. Szabo

Reflexiones sobre el *Friso de Beethoven* y su relación con la obra de Gustav Klimt

Ha transcurrido más de una generación desde que el pintor austriaco Gustav Klimt pasara de ser tan sólo un simbolista centroeuropeo en la periferia de las grandes corrientes del arte occidental a ser uno de los iconos más populares del *Fin-de-siècle*. Las tiendas de láminas y marcos ofrecen reproducciones de Gustav Klimt de toda clase y tamaño, y los calendarios con imágenes de Gustav Klimt se alinean junto a los de Van Gogh y otros artistas de primer rango. El núcleo central de la producción de Klimt ha dejado de ser *terra incognita*, y el famoso *Beethovenfries* (Friso de Beethoven), tras permanecer oculto al público durante decenios, fue espléndidamente restaurado entre 1975 y 1985, y desde hace veinte años constituye una de los principales atractivos de Viena. Me parece oportuno recordar aquí algunas cuestiones que a los lectores de Carl E. Schorske –autor de un ensayo fundamental sobre el artista– les resultarán familiares y que permiten situarle en el entorno histórico concreto que le suministró su sistema de valores y su enfoque filosófico, así como lo que podríamos denominar su “gramática” y su “vocabulario”¹.

Ese entorno era la Europa Central de finales del siglo XIX y comienzos del XX, una región ahora cubierta por una docena de países, pero que en aquella época componía un único y dilatado imperio, la monarquía austro-húngara de los Habsburgo. Esta monarquía se constituyó a principios del siglo XVI por la unión dinástica de un conjunto de ducados, que hoy forman Austria y Eslovenia, con los reinos medievales de Bohemia y Hungría. Pero aquella entidad política, que un destacado historiador ha descrito como “un organismo complejo con un equilibrio delicado, no tanto un Estado como más bien una aglutinación ligeramente centrípeta de elementos desconcertantemente heterogéneos” (R. J. W. Evans)², no adquirió nada parecido a una cultura común, integradora y vagamente coherente, hasta el siglo XVII. Cuando lo hizo, fue sobre la base de la cultura contrarreformista barroca de esa centuria.

La Contrarreforma fue la respuesta de la Iglesia Católica a la Reforma protestante, una respuesta basada en la reafirmación de las diferencias y puntos de fricción más que en una solución de compromiso. Ratificando el valor de las acciones humanas y el libre albedrío en la búsqueda de la salvación, la Contrarreforma reivindicó el cuerpo y quiso valerse de los sentidos para robustecer la fe. Fue también la base de un cambio de paradigma, del arte renacentista al arte barroco. El arte barroco pretendió dar color y textura a la experiencia espiritual. Hizo hincapié en la emoción, y exploró lo que ahora llamaríamos la dimensión psicológica de la experiencia humana. Fue teatral en la forma y fuertemente alegórico y ostentoso en el estilo. La cultura que llegaría a imponerse en la monarquía de los Habsburgo, operando como factor de integración, era, en suma, una cultura sensual, una cultura de imágenes; lo que Schorske ha denominado con tanto acierto “la cultura de la gracia”³.

Por desdicha, esa “cultura de la gracia” no resultó ser competitiva en el mundo altamente competitivo de los estados nacionales emergentes del siglo XVIII, y durante ese siglo surgió en el seno de la monarquía de

Gustav Klimt, *Poesía*
(detalle del *Friso de Beethoven*)



Gustav Klimt, *Palas Atenea*, 1898.
 Óleo sobre lienzo, 75 x 75 cms.
 Wien Museum, Viena

los Habsburgo un movimiento de reacción que buscaba interiorizar los valores y las normas de una cultura política más moderna, dinámica y orientada a la producción, que insistiera en el progreso y la racionalidad y liberase las energías individuales para la construcción de una sociedad gobernada por la ley; una cultura, por decirlo brevemente, centrada en la palabra. El triunfo esta "cultura de la ley" en el siglo XVIII fue sólo parcial, y muchos aspectos de la "cultura de la gracia" sobrevivieron hasta bien entrado el XIX. Esto es importante, porque para las fechas —a mediados del siglo XIX (1850-1870)— en que ya se puede hablar de un triunfo político de la cultura de la ley, con la victoria del liberalismo y la institucionalización de los valores liberales en la monarquía de los Habsburgo (esto es, la garantía de los derechos de los individuos libres y racionales en una sociedad libre gobernada

por la ley), este fenómeno austriaco resulta claramente tardío en su contexto europeo. La desplazada cultura anterior no era en absoluto algo legendario y distante, sino que su recuerdo permanecía cercano y su sensibilidad elemental aún poseía cierta vitalidad.

Ésta es la clave para comprender que los historiadores hayan llegado a descubrir en todo ello una de las grandes paradojas de la civilización occidental: el “modernismo” en su sentido metafísico –es decir, la cosmología del modernismo– no nació en los países tecnológica y políticamente más avanzados de Europa Occidental, sino en el corazón más conservador y menos desarrollado del continente: en la monarquía de los Habsburgo, y más concretamente en su capital, Viena. Fue el caso clásico de la vieja corbata que vuelve a estar de moda, porque en la década de 1870 el liberalismo europeo se vio sacudido por un crack bursátil y una depresión que en muchos aspectos fue mucho peor que la conocida depresión de la década de 1930, aunque sólo fuera porque duró mucho más. La depresión, y la crisis subsiguiente, estremecieron los cimientos confortables y optimistas del liberalismo, con su fe en la racionalidad, la libertad y el derecho. Para su consternación, como señaló Schorske, los liberales descubrieron que las masas recién emancipadas en esa época de crisis económica tendían a votar, no a sus emancipadores y benefactores liberales, sino a conservadores demagogos, o a toda una nueva panoplia de otros movimientos que no apelaban a lo racional, sino a lo emocional e instintivo, para dar satisfacción a urgencias atávicas, a la histeria masiva o al pensamiento voluntarista. Irónicamente, aquel giro no fue sorprendente, sino perfectamente comprensible, para la generación joven que entonces maduraba en la monarquía austro-húngara. Y lo fue precisamente porque la psicología emocional del barroco seguía siendo una realidad muy palpable en su país, y bastaba un pequeño salto conceptual para pasar de ahí al mundo de lo subconsciente y lo instintivo, que constituiría el leitmotiv del siglo XX. El pensamiento hegemónico de Arthur Schopenhauer, Richard Wagner y Friedrich Nietzsche no hizo sino dar mayor relieve al proceso. El concepto de Schopenhauer de una única voluntad del mundo fue recogido por Wagner, que pensaba que a través del arte, y particularmente a través de la música, los “poetas-sacerdotes” podían mostrar a la Humanidad su unidad básica con todo lo viviente. La idea cristalizaría en la famosa obra de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, que sostenía que el equilibrio entre lo apolíneo cerebral y lo dionisiaco instintivo había sido roto por el racionalismo científico. Hay que ver el mito, concluía Nietzsche, “como la sabiduría dionisiaca concretada mediante el artificio apolíneo”⁴, y la obligación del individuo es “impulsar la producción del filósofo, del artista y del santo dentro y fuera de nosotros, y trabajar así por la consumación de la naturaleza”⁵.

Eran, como he sugerido, mensajes que la relativa cercanía de la mentalidad barroca hacía mucho más claros para la generación joven de centroeuropeos que para la población del Occidente más desarrollado. Fue casi como sublevarse contra los valores de los padres remontándose al mundo conceptual de los abuelos. En la tónica de Wagner y Nietzsche, artistas de esa joven generación se vieron a sí mismos como poetas-sacerdotes que proclamaban toda una nueva verdad. Muchas grandes figuras seminales del mundo intelectual del siglo XX se encontraban en ese grupo: Schnitzler, Hofmannsthal y Rilke en la literatura; Mahler, Schönberg,



Gustav Klimt, *Palas Atenea*, 1898 (detalle).



Gustav Klimt, *Judith I*, 1901.
 Óleo sobre lienzo,
 pan de oro, 84 x 42 cms.
 Österreichische Galerie Belvedere, Viena

Webern y Berg en la música, Wittgenstein en la filosofía y, por supuesto, el mismísimo gran patriarca Sigmund Freud, por nombrar sólo a los más sobresalientes. En el ámbito de las artes visuales, la revuelta de los jóvenes fue acaudillada por el vienés Gustav Klimt.

Hijo de un orfebre, y prometedor talento de la escuela de pintura académica tradicional de Austria si se considera su producción inicial, a finales de la década de 1890 rompió abruptamente con su estilo temprano y encabezó una rebelión de artistas jóvenes contra el academicismo oficial. Los jóvenes rebeldes se dieron el nombre de *Secession*, porque, negándose a exponer sus obras en el salón de la Academia de Viena, ellos mismos organizaron sus exposiciones, y con el tiempo se dotaron de un salón propio. La primera exposición de la *Secession* tuvo lugar en 1898, y Klimt diseñó su cartel. En pocos meses se forjó un estilo totalmente nuevo, marcado por pinturas como *Nuda Veritas* (pág. 18), donde la verdad desnuda sostiene un espejo ante la humanidad para mostrarnos nuestro verdadero rostro: lo que veamos depende de nosotros; el artista, en cuanto poeta-sacerdote, puede ponernos frente a la verdad, pero sólo la reconoceremos si abandonamos nuestros viejos prejuicios. Por las mismas fechas y en la misma línea, Klimt pintó una *Palas Atenea* donde la diosa favorita de Viena, la de la sabiduría ordenadora, proclama que la sabiduría que ordena nuestras vidas ni puede ni debe excluir las realidades dionisiacas. La inspiración en Schopenhauer y Nietzsche es más explícita en *Música I* y *Música II*, donde la música es la musa trágica capaz de transformar en armonía los instintos soterrados y el misterioso poder cósmico (pág. 126).

Mientras la visión de Klimt empezaba a cristalizar, en los años que condujeron a esas pinturas, tuvo también una oportunidad de desempeñar una función ceremonial pública y oficial, que habría sido bien acogida por cualquier poeta-sacerdote que se preciara. Se le invitó a diseñar tres pinturas para el techo del Aula Magna de la nueva Universidad de Viena. El centro del techo debía proclamar el triunfo de la luz sobre las tinieblas, como expresión de la tradicional fe liberal en la educación, entre representaciones simbólicas de las cuatro facultades tradicionales en las universidades europeas: teología, filosofía, derecho y medicina. La composición central y la *Teología* las pintaría un artista más convencional, Franz Matsch; Klimt debía ocuparse de la filosofía, la medicina y la jurisprudencia. La primera composición terminada, en 1900, fue *Filosofía*, en la que la figura de la *Wissen* (la Sabiduría), apenas se distingue en el escenario del drama cósmico. La columna humana de la vida y la muerte, a la izquierda, y la misteriosa esfinge que simboliza lo desconocido cósmico, a la derecha, dominaban la composición y resaltaban lo poco que realmente alcanza a entender la racionalidad humana. Si no era así como los profesores de las ciencias sociales y las humanidades deseaban ver su profesión, aún más mortificados iban a quedar los juristas. En 1907 Klimt terminó la versión definitiva de la última escena, *Jurisprudencia*, donde la verdad, la justicia y la ley son sólo iconos distantes frente a la realidad dominante del terror y la venganza. En suma, Klimt optó por poner el acento en la fuerza del instinto que subyacía al mundo político de la ley y el orden, en vez de celebrar el triunfo de la luz sobre las tinieblas.

Pero fue la segunda composición, *Medicina*, acabada en 1901, la que en muchos aspectos causó mayor escándalo, no sólo por su mensaje, que mostraba escaso respeto hacia la medicina tal y como les gusta verla a sus practicantes, sino



Gustav Klimt, *Esperanza I*, 1903.
Óleo sobre lienzo, 189,2 x 67 cms.
National Gallery of Canada, Ottawa



Gustav Klimt, *Serpientes de agua I*, ca. 1904-1907.
Técnica mixta sobre pergamino, 50 x 20 cms.
Österreichische Galerie Belvedere, Viena

también por sus elementos presuntamente “pornográficos”, que le valieron la clamorosa condena del equivalente vienés de la “mayoría moral” (la alianza de la vieja derecha y la nueva izquierda). En esta pintura, la medicina racional tampoco ofrecía demasiado consuelo frente al drama cósmico de la vida y la muerte. Si el nudo de la humanidad puede asirse a alguna esperanza, parecía decir Klimt, no será en los médicos, sino en el eterno femenino, en la capacidad genésica de la mujer, que conserva la vida en la cadena humana, aunque sea entreverada de dolor y muerte. A la luz de lo que muchos juzgaron inadmisibles tanto en la forma como en el contenido, el alboroto fue enorme, y no era de extrañar. A tal punto llegó la tormenta de protestas, que Klimt retiró las tres pinturas y renunció al encargo.

Entretanto, había surgido un segundo encargo público de importancia, menos susceptible de ser sabotado porque el solicitante era la propia *Secession*. Su exposición de 1902 iba a estar dedicada a una única obra, una escultura de Beethoven por Max Klinger. El movimiento secesionista en pleno se esforzó por convertir el espacio expositivo en un ambiente artístico integrado en torno a la obra central. En una sala secundaria, que había que cruzar para acceder a la sala principal, y que a través de vanos practicados en el muro ofrecía un primer atisbo de la escultura de Klinger, Klimt pintó un friso colosal sobre tres paredes, que se suele conocer con el nombre de “Friso de Beethoven” (págs. 108 y 109). Su programa se basaba en la famosa exégesis de la *Novena Sinfonía* de Beethoven que Richard Wagner diera a la imprenta en 1870. En la primera mitad de la primera sección, unas figuras flotantes representan el anhelo de felicidad de la humanidad. La segunda mitad de esa sección representa los sufrimientos de la humanidad débil, que suplica a un héroe (el caballero armado) que tome sobre sí la lucha por su felicidad. La sección media presenta a las fuerzas hostiles a las que el héroe debe enfrentarse y vencer. En la primera mitad están las tres Furias; la Enfermedad, la Locura y la Muerte; está Tifeo, el monstruo que hasta los dioses combaten en vano; están la Impudicia, la Lujuria y la Incontinencia; y finalmente, en la segunda mitad de la sección, está la Angustia. En la primera mitad de la sección siguiente, el anhelo humano de felicidad encuentra reposo en la Poesía, que conduce al reino del ideal de la segunda mitad. Éste, con su coro de ángeles y su pareja abrazada, es una representación visual de las famosas palabras del coro final de la Novena:

Freude schöner Götterfunken
Diesen Kuss der ganzen Welt

(Alegria, hermosa chispa de los dioses
Este beso para el mundo entero)

Todo el que conozca el ensayo de Schorske sobre Klimt sabrá que él y muchos otros comentaristas consideran este friso como parte del repliegue completo de un Klimt herido por el revuelo creado a causa de las pinturas de la universidad. Desde esa óptica, el friso no sólo hablaría del “poder del arte sobre la adversidad”, sino que representaría, quizá de manera aún más explícita, el primer paso de la “retirada de Klimt al templo del arte”, tras la cual habría “renunciado casi por entero a la pintura filosó-

fica y alegórica". Es más, incluso ese viaje interior a las elevadas regiones del arte habría tenido su lado oscuro. Como señala Schorske, "el beso y el abrazo se producen en un útero. El alto 'vuelo', que es tan característico de las fantasías narcisistas de omnipotencia, culmina en una consumación erótica dentro de un útero. E incluso en ese cielo, los cabellos de la mujer apresan a su amante por los tobillos de una manera peligrosa que hemos llegado a conocer muy bien en Klimt. Incluso en la Arcadia, el sexo es una trampa"⁶.

Esta es una interpretación que, a mi juicio, habría que revisar. Y para ello querría reconsiderar algunas otras pinturas ejecutadas al mismo tiempo, o en años posteriores. Una de las más conocidas es *Judith I* (pág. 142). Casi invariablemente se la ve como una mujer fatal, que obtiene un placer perverso al decapitar a su amante; es decir, se sugiere que el núcleo de la pintura es la ansiedad por castración, con su temor radical a la sexualidad femenina. Por eso, la mayoría de los críticos parecen pensar que "Salomé" sería un título más apropiado, y de hecho es así como se identifica el tema en no pocos libros de arte. Pero quizá esto tenga más que ver con la ansiedad por la castración de los propios críticos que con la de Klimt. Klimt insistió en que la obra no representaba a Salomé, famosa *femme fatale*, sino a Judith, célebre heroína del Antiguo Testamento. Para que no quedara duda, él mismo encargó el marco y le inscribió el título Judith y Holofernes. En otras palabras, es importante subrayar que la persona a la que aquí se ha dado muerte es un tirano y jefe militar asirio: ¡nada de venganza femenina sobre un Juan Bautista sexualmente displicente! La obra simboliza el triunfo del principio erótico femenino sobre el agresivo masculino, y su única moraleja es que a la naturaleza no se la domina.

Como no a todos los lectores les convencerá plenamente esta interpretación, permítaseme señalar otros dos casos de pinturas que fueron realizadas para que formasen pareja, iguales en cuanto a formato y medidas, en el momento álgido del escándalo de la Universidad. Las dos aíslan y amplían imágenes particularmente desconcertantes de las pinturas para el techo, y en especial de *Medicina* (pág. 52), en la que los espíritus censores hallaron varias figuras ofensivas, y dos sencillamente inadmisibles: bastante mal estaba ya amamantar en público, como la mujer de arriba a la izquierda de la columna humana, dando la máxima visibilidad a su opulento pecho; aunque para esta imagen había al menos una larga tradición en la historia del arte. Pero la posición saliente de la pelvis de la mujer del extremo izquierdo, con su escandalosa exhibición de vello púbico, y el estado de gestación de la mujer desnuda de arriba a la derecha, ciertamente rebasaban con creces los límites del buen gusto establecido. Sin embargo, lejos de rehuir la polémica, Klimt recogió el desafío con dos magníficas respuestas pictóricas a sus críticos. Ambas pinturas estuvieron en manos privadas hasta ser vendidas a museos en la década de 1960. Idénticas no sólo en las medidas y el formato, sino también en la iconografía y el tema, es evidente que se concibieron como pareja. La primera, que ahora se exhibe en el Stadtmuseum de Solothurn, lleva por título *Goldfische* (Peces dorados) (pág. 22); la segunda, que está en la National Gallery de Canadá, se titula *Hoffnung I* (Esperanza I) (pág. 143). En un principio Klimt pensó que *Peces dorados* se llamara "A mis críticos", y ciertamente su mensaje es muy obvio. Pero *Peces dorados* no era sólo un comentario a las críticas recibidas, sino



Gustav Klimt, *Sangre de pez*, reproducido en *Ver Sacrum*, I, IV, 1898, pág. 6

Gustav Klimt, *Agua en movimiento*, 1898.
Óleo sobre lienzo, 52 x 65 cms.
Colección particular



Gustav Klimt, *Náyades* (Peces de plata),
ca. 1899.

Óleo sobre lienzo, 82 x 52 cms.

Bank Austria Creditanstalt, Viena



también una afirmación más de la vitalidad primitiva y genésica (el Eros universal) de lo femenino, expresada en aquellas imágenes líquidas a las que ya hemos visto volver a Klimt una y otra vez. Las tres mujeres retratadas son una rubia, una morena y una pelirroja; en cierto sentido retratan toda la gama de la femineidad, pero es significativo que el gesto agresivo de desafío se adjudique a la pelirroja. La provocativa eminencia de sus nalgas es un reflejo del provocativo saliente de la pelvis en la figura que domina el lado izquierdo de *Medicina*.

Lo dicho vale también para *Esperanza I*, que evoca el mismo mundo fluido y acuático que su pareja. Pero los pobladores de este mundo no son los inofensivos pececillos que cubren el fondo de Peces dorados, sino unos seres a los que reconocemos por su presencia en el segmento de las "fuerzas enemigas" del *Friso de Beethoven*. Esta dimensión claramente amenazante de *Esperanza I* ha llevado a muchos observadores a concluir que representa una visión de la vida muy pesimista, en la que cualquier esperanza de regeneración está condenada de antemano por las fuerzas hostiles que siempre se ciernen sobre el horizonte. Para esos críticos la figura femenina central es vulnerable y frágil; pero una mirada atenta al gesto de desafío que hay en el semblante de la embarazada revela de inmediato que la pintura no es una parábola sobre lo vano de la esperanza. Klimt no pintaba pelirrojas al azar ni por casualidad, sino con plena premeditación. El color "rojo" de su pelo (incluido también el descarado vello púbico) evoca la relación con el color primario rojo –en este caso reforzada significativamente por la llamada del mismo tono que impregna, al fondo, el río de la vida, alusión apenas disimulada a la sangre menstrual–; y para Klimt ese rojo era también una referencia explícita al erotismo. Aquí, el Eros de la figura central puede enfrentarse de tú a tú con las fuerzas que lo amenazan. En suma, Klimt, lejos de insinuar que su esperanza sea vana, más bien afirma que las fuerzas genésicas de la naturaleza son la esperanza de la vida frente al dolor y la muerte. También eso se refleja en la colocación de dos desnudos indecorosos en *Medicina*. Las figuras gestante y lactante, que flanquean a la enfermedad y la muerte, las derrotan y transforman a la vez. Además, el desnudo de la izquierda, al estar fuera de la columna humana de la derecha, adopta una posición dominante de figura mediadora que anima la dinámica del río de la vida. Simbólicamente, una mano masculina se tiende hacia ella con esperanza, mientras que su propia mano se dirige a la columna humana, directamente al pubis de otro desnudo.

Una tónica similar tienen dos pinturas tituladas *Wasserschlangen* (Serpientes de agua) (pág. 144), que también se suelen interpretar como animadas por la ansiedad masculina frente a una sexualidad femenina supuestamente autosuficiente e inagotable (otra razón por la que algunos intérpretes, llevados de un celo excesivo, han decidido traducir *Wasserschlangen* a otras lenguas como "amigas" y hasta "lesbianas"). En mi opinión, con estas pinturas se pretendía evocar las corrientes sinuosas, perpetuamente autorrenovadas de la naturaleza, un mundo acuático de licuefacción, el curso del río de la vida. Fue éste un tema recurrente en Klimt, que se encuentra ya en la ilustración de 1898 para *Ver Sacrum* titulada *Fischblut* (Sangre de pez), en el *Bewegtes Wasser* (Agua en movimiento) del mismo año y en las *Wassernymphen* (Náyades) de 1899 (pág. 145, 146). Es también un tema para el que el entorno wagneriano de la *Secession* suministra una pista instructiva. Todo



Gustav Klimt, *Retrato de Emilie Flöge*, 1902.
Óleo sobre lienzo, 181 x 84 cms.
Wien Museum, Viena

el que conozca las óperas de Richard Wagner conocerá su empleo de leitmotivos musicales identificativos, y sabrá que, en el caso particular de su fantástica tetralogía de más de diecinueve horas de duración, *El anillo del Nibelungo*, esos leitmotivos están integralmente enlazados y mantienen unida la obra entera. Lo que quizá no hayan advertido todos los oyentes es que el acorde en Mi bemol con que comienza *El oro del Rin*, y que Wagner presenta como el motivo de la naturaleza elemental, pasa a ser, duplicado su *tempo*, el motivo de Erda, la diosa madre de la tierra, y éste, duplicado a su vez, pasa a ser el motivo del Rin (al cual, tras diecinueve horas de drama realmente cósmico, todo regresa en una apoteosis redentora). Una vez más, la recurrente visión acuática de Klimt no es una visión amenazante (de mujeres que abruman a los hombres con una sensación de inferioridad frente a la capacidad de ellas, aparentemente inagotable, para el goce carnal). Es más bien una visión de esperanza, y hasta de redención. Estas mujeres no son *femmes fatales*, sino encarnaciones dionisiacas del Eros elemental, lo que Goethe llamó "el eterno femenino". La dimensión amenazante que se percibe a menudo (y con mucha razón) no es la de la hembra castradora ni la hedonista insaciable, sino el instinto atávico y bastante elemental, que cuando menos se espera puede salir a la superficie. Para comprobar la ausencia de ansiedad de castración en Klimt basta fijarse en el retrato de su amante, Emilie Flöge (pág. 147). A pesar de la fluida evocación del vestido (diseñado por Klimt, dicho sea de paso), no hay en la representación el menor indicio de ansiedad sexual.

En algunas de las obras más famosas y conocidas de Klimt, pintadas en años posteriores, el tema no hace sino cobrar mayores dimensiones. Así, por ejemplo, en la voluptuosa *Dánae* (pág. 149), en la que el principio masculino, reducido a un único rectángulo negro, tiene que hacerse sitio dentro de la amplia calidez de un cosmos esencialmente feminizado, de líneas curvas sugestivamente fluidas: la analogía con el esperma y el óvulo es tan obvia que no requiere comentario. En *Der Kuß* (El beso) (pág. 104) vemos al hombre (con los mismos rectángulos negros como agresivo símbolo masculino) abrazado por una mujer. Obsérvese que el vestido de ésta tiene una integración mucho más orgánica en la pradera florida donde ambos se arrodillan; de hecho se podría decir que es su continuación armónica. El hombre parece dominar, pero si nos fijamos en la colocación de la mano de la mujer, veremos que en realidad es ella quien le empuja a la pradera. Análogamente, en el friso del comedor del banquero e industrial belga Adolphe Stoclet, ejecutado sobre diseño de Klimt en oro, mármol y piedras semipreciosas, la imagen dominante es el Árbol de la Vida, que envuelve a las figuras humanas. También en este caso es la mujer un elemento armonioso de la naturaleza, cuyo abrazo, en la parte "culminante" del *Friso de Beethoven* atrae al hombre a la totalidad integrada, y con ello, sencillamente, le redime.

Un enfoque similar en el abrazo y la fuerza redentora de la naturaleza se encuentra en los paisajes de Klimt. Desde el primer momento, Klimt persiguió una especie de inmediatez avasalladora, que abrazara al espectador y le arrastrara a una armonía fundamental con la naturaleza. La logró por el procedimiento, que Ferdinand Georg Waldmüller había hecho famoso, de poner muy alto el horizonte. Con el paso del tiempo el horizonte va subiendo cada vez más, y así como Klimt se había centrado en la exuberante fecundidad de la mujer, así también sus



Gustav Klimt, *Dánae*, ca. 1907-1908.

Óleo sobre lienzo,

77 x 83 cms.

Colección particular

paisajes se hacen más y más fecundos, hasta que el horizonte desaparece y nos vemos totalmente inmersos en la prolífica abundancia del mundo natural, completamente integrados en ese cosmos de naturaleza feminizada que es *Bauerngarten mit Sonnenblumen* (Campo con girasoles), hacia 1907 (pág. 129, 150). Algo análogo sucede con sus retratos de sociedad, que a menudo se han interpretado como manifestaciones de su retirada de la pintura filosófica para convertirse en un mero decorador al servicio del refinado *haute monde* de Viena, con lo que Schorske denominó su "ornamentismo estático y cristalino"⁷. Por mi parte, suscribiría la tesis de que el propio contraste entre el naturalismo del rostro y de las manos y la ornamentación del vestuario y del fondo realmente libera a la "persona"⁸ de la gravedad, y eleva e intensifica la frágil individualidad de los retratados en el drama simbólico de la existencia. Con toda la introversión, tristeza y tragedia que se advierte en muchos de estos retratos, lo que se destaca aún más en las mujeres de Klimt es que son inflexibles, altivas e inalcanzables.

Si volvemos con esa idea al *Friso de Beethoven*, se obtendrá otro sentido de sus mensajes y significaciones, que difiere de las interpretaciones tradicionales. Creo que la interpretación de Schorske, que afirma que el beso y el abrazo finales se enmarcan en un útero, no sólo es correcta, sino que es también la imagen clave que da unidad a las tres partes del friso. En cada una de ellas hay una imagen "uterina" que representa un estadio importante de un proceso. Si empezamos por el "héroe" de la pared izquierda –ese "caballero del superego", al que, por cierto, Klimt dio la fisonomía de su contemporáneo el compositor Gustav Mahler, que se atreve a hacer frente a las fuerzas hostiles–, vemos que su carácter decidido ha sido alimentado (y aquí es particularmente clara la primera imagen uterina que envuelve al grupo) por la Compasión y la Ambición, hasta un extremo fuera del alcance de los seres humanos vulgares, desnudos y acobardados (pág. 92). En su determinación de afrontar la realidad, el caballero es ya un "superhombre" nietzscheano, aunque lo que le impulse sea una equivocada confianza en su suerte



Gustav Klimt, *Campo con girasoles*,
ca. 1907. Óleo sobre lienzo,
110 x 110 cms.
Österreichische Galerie
Belvedere, Viena

final. La armadura es un símbolo de esa confianza, pero es también un símbolo del hombre dominador de la naturaleza, del héroe militar; en realidad, de un hombre no muy alejado del infeliz Holofernes.

En la parte central del friso encontramos las realidades fundamentales de la vida: las Furias (o, como decían los griegos, "las inexorables"), que nos hacen conocer el mundo del dolor, la enfermedad, la demencia y la muerte, en amigable cercanía a Tifeo, el monstruo alado, hijo de la tierra (representante de la furia elemental de la madre tierra). Dentro de este mundo elemental gobernado por el instinto, ahora nos sale al paso una segunda imagen uterina, que en realidad es el núcleo central de todo el friso (pág. 153). Este útero representa el mundo elemental de los sentidos (este aspecto elemental que está aquí subrayado por el empleo de los tres colores primarios). Hay, por supuesto, una dimensión amenazante (así como en *Serpientes de agua I y II* lo dionisiaco tampoco es plácido (pág. 34)), pero hay también un enfoque inequívoco de lo que yo llamaría el "imperativo genésico", a través de la representación estilizada de penes erectos y vulvas enrojecidas. Lo sensual y lo físico se subrayan aquí en todas sus variantes: sexo, comida y deleite narcisista en el cuerpo. Con parti-

cular referencia a la figura de la concupiscencia cabría recordar, por ejemplo, que la figura central de *Esperanza I* es otra pelirroja con idénticos ramitos de aciano en el pelo, y que aquí la concupiscencia, sostiene una banda roja parecida a la línea de rojo ardiente que atraviesa *Esperanza I*. En mi opinión, Klimt concibió ese "útero" dentro del cuadro de las fuerzas enemigas esencialmente como un "principio femenino" al que ha de someterse hasta el más agresivo superhombre: reconocer la sensualidad, y en especial la sexualidad, con todas sus dimensiones atemorizantes, como la fuerza que impulsa el mundo. El caballero no puede someter el mundo desde la tradicional perspectiva judeocristiana del hombre como señor de la naturaleza; mas bien debe integrarse en él. Simbólicamente: tendrá que despojarse de su armadura y someterse a un Eros que comparte afinidades con lo que los griegos llamaban "Filía", una potencia universal que abre el camino a lo divino. El espíritu humano no puede simplemente sobrevolar o trascender las llamadas "fuerzas enemigas"; tiene que pasar por las tragedias de la vida, donde el único ojo del huracán es precisamente este útero: el útero del solaz, pero también el útero del autorreconocimiento, el seno que da a luz una nueva sensibilidad, que puede llevarnos, más allá de la angustia de nuestra pequeña existencia, al mundo áureo y redentor del arte.

Si la primera mitad de la parte derecha del friso proclama inequívocamente que el arte es una fuerza apolínea, que tiene acceso a energías instintivas y puede conducirnos a una dicha superior, también sugiere que el poder redentor del arte no es accesible a quienes pretenden domeñar a la naturaleza, sino tan sólo a quienes se someten al poder transformador del Eros. Esto está claramente representado en el último cuadro. A través del arte, el héroe completa su epopeya en una tercera imagen uterina: entre los brazos de una mujer, despojado de toda su inútil armadura, sí, pero con sus pies ya no enredados peligrosamente en la cabellera femenina, sino sumergidos en estilizadas ondas acuáticas que le unen con su compañera (pág. 153). La mujer es así la figura verdaderamente dominante del *Friso de Beethoven*, porque sólo la mujer está en estrecha unión con la armonía del mundo. Sólo si feminiza su sensibilidad, si sucumbe al abrazo del "eterno femenino", puede el varón aspirar al cumplimiento de sus anhelos.

Lo que he intentado poner de relieve es lo que considero el denominador común del complejo universo metafísico de Gustav Klimt. Ese denominador común es una concepción orgánica del cosmos, que subraya la integración de la vida humana individual en la gran cadena del ser y hace hincapié en los cimientos creativos, genésicos, "eternamente femeninos" de la existencia humana; y es precisamente ese cosmos feminizado lo que hoy nos habla con tanta fuerza. La súbita popularidad de Klimt después de medio siglo de olvido es, por lo tanto, a mi juicio, síntoma de una transformación trascendental en la que estamos participando: la transición, en nuestra cultura, de un estilo o una cosmología a otra distinta. Como la época manierista, que pasó del optimismo del Renacimiento a la sensualidad barroca, también la nuestra es una época de transición. Lo que pretendo señalar es que el período que nos hemos acostumbrado a llamar "moderno" y el estilo que hemos venido a conocer como "vanguardista", que dominaron nuestra época desde la Primera Guerra Mundial, han concluido. Quizá no hayamos encontrado todavía nuestro nuevo estilo, nuestro nuevo lenguaje, pero lo que está cada vez más claro es que muchas de las premisas intelectuales del modernismo del siglo XX ya no son válidas. El fracaso de la modernidad en

nuestros días (la modernidad cartesiana de París y Nueva York) es patente en todo lo que nos rodea, desde las torres y colmenas de viviendas de los años sesenta que se desmoronan hasta los fracasos de la ingeniería social puestos de manifiesto por el hundimiento del comunismo. Ahora podemos apreciar lo que la Viena del cambio de siglo tenía que decirnos: hoy, no sólo el falso optimismo de la modernidad, sino también su temerario nihilismo, han sido desenmascarados.

En mi opinión, los artistas, que en general reflejan y refractan su sociedad en una forma estética sensible y reveladora, no siempre son conscientes de aquello que reflejan, porque no suelen tener la ventaja de la perspectiva histórica. Pero si miramos el marco político, social e intelectual en el que se desarrolló el modernismo vanguardista entre, pongamos, 1910 y la década de 1970, vemos en primer lugar la larga sombra proyectada por la Primera Guerra Mundial ("la catástrofe seminal de nuestro siglo", como dijo George Kennan⁹), con toda su deshumanización. Vemos la intoxicación de la llamada "segunda revolución industrial" con su visión optimista, funcional y utilitaria de la tecnología. Y vemos, sobre todo, el reinado de la física: desde la teoría de la relatividad de Einstein, pasando por el principio de indeterminación de Heisenberg, hasta las pesadillas nucleares de los años cincuenta, sesenta y setenta. Que todo eso suscitara un estilo fragmentado, abstracto y minimalista apenas puede sorprender. La pregunta que habría que hacer, ante todo a los artistas, es si ese lenguaje es adecuado para expresar el dilema humano en el nuevo contexto que día a día se establece. Ahora vivimos bajo la sombra de la destrucción de la infraestructura orgánica y el ecosistema de nuestro planeta. Pretendemos humanizar la tecnología, y la reina de las ciencias ya no es la física, sino la biología. Nuestra nueva visión ecológica y orgánica del universo, nuestra búsqueda desesperada de raíces, de continuidades; nuestro énfasis, en fin, en lo que integra más que en lo que disgrega, todo eso son signos de un mundo que está al borde de un cambio fundamental de cosmologías. De pronto, Gustav Klimt, que pasó parte de su vida buscando una cosmología nueva, de manera misteriosa nos vuelve a hablar. No haríamos mal en dejarnos inspirar por su visión.

- | | |
|---|--|
| <p>1 Carl E. Schorske, <i>Fin de siècle Vienna: Politics and Culture</i>, Nueva York, 1981 (Edición original: Nueva York, 1980).</p> <p>2 R. J. W. Evans, <i>The Making of the Habsburg Monarchy, 1550-1700: An Interpretation</i>, Oxford, 1979, pág. 447.</p> <p>3 Carl E. Schorske, <i>op. cit.</i>, pág. 7. El término "gracia" (que traduce el alemán <i>Anmut</i>), no se emplea aquí en su sentido teológico, sino en el sentido, inaugurado por el Romanticismo alemán, de "lo perteneciente a la cultura de los sentidos y la belleza" (N. del E.).</p> <p>4 Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" (El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música), en Karl Schlechta (Ed.), <i>Friedrich Nietzsche. Werke in</i></p> | <p><i>drei Bänden</i>, Múnich, 1954, vol. I, pág. 121.</p> <p>5 Friedrich Nietzsche, "Schopenhauer als Erzieher" (Schopenhauer como educador), en <i>Ibidem</i>, pág. 326. Véase también William J. McGrath, <i>Dionysian Art and Populist Politics in Austria</i>, New Haven y Londres, 1974, págs. 53-83.</p> <p>6 Carl E. Schorske, <i>op. cit.</i>, págs. 259-260.</p> <p>7 Carl E. Schorske, <i>op. cit.</i>, pág. 264.</p> <p>8 En latín en el original; es decir, la máscara del actor, la caracterización del personaje. (N. de la T.).</p> <p>9 George Kennan, <i>The Decline of Bismarck's European Order: Franco-Russian Relations, 1875-1890</i>, Princeton, 1979, pág. 3.</p> |
|---|--|

Gustav Klimt, *Este beso para el mundo entero*
(detalle del *Friso de Beethoven*)





Manfred Koller

Sobre la técnica y conservación del *Friso de Beethoven* de Gustav Klimt

Con su XIV Exposición, los miembros de la *Secession* se separaron definitivamente del arte de salón del historicismo y organizaron una efímera manifestación que, con voluntad de reforma artística y vital, proponía una síntesis de arquitectura, pintura y escultura¹. En otros centros europeos se desarrollaron ideas análogas sobre la "obra de arte total".

Ahora bien, ¿cuáles eran las premisas de esta pintura monumental en torno a 1900? La pintura mural, en cuanto forma artística fija en su ubicación y directamente ligada a la arquitectura, ocupó desde la Antigüedad una posición especial, que se basaba principalmente en su función de imagen pública dirigida al espectador. La Ilustración y la vuelta al ideal artístico antiguo paralizaron la evolución, en el curso del siglo XVIII, de la pintura mural ilusionista, sobre todo de frescos, en espacios y fachadas. El nuevo interés por la pintura al fresco en el siglo XIX se fundaba sobre todo en el ideal artístico religioso de los nazarenos, que se inspiraban en los pintores del primer Renacimiento florentino. Su aparición en la historia del arte fue prácticamente simultánea a la de la primera edición del *Trattato della Pittura* de Cennino Cennini en 1821 (reedición de 1859)², seguida por traducciones al inglés en 1844, al francés en 1858 y al alemán, finalmente, en 1871³. La opinión doctrinal predominante desde entonces, que situaba el apogeo de la pintura al fresco en el Trecento y Quattrocento italianos, y su prolongación hasta la época barroca, ha quedado relativizada en muchos aspectos por las recientes investigaciones. En efecto, la técnica pictórica *a fresco*, definida por primera vez por Cennino Cennini hacia 1400, que, en buena medida, acabó convirtiéndose en sinónimo de toda la pintura mural, se ajusta sólo en parte a las técnicas efectivamente empleadas, las cuales, según se ha comprobado, sufrieron notables transformaciones en función de las regiones y las trayectorias personales⁴.

En paralelo al entusiasmo por el fresco de los románticos religiosos, en las decoraciones profanas de la "época de Goethe" se sucumbió a la fascinación de las imágenes murales "romano-pompeyanas", que aparecieron en las antiguas ciudades de la Campania descubiertas desde 1738. Su color, conservado en todo su esplendor, fue percibido, erróneamente, pero conforme a la encáustica definida por Plinio y Vitruvio, como técnica de cera⁵. Tras el Congreso de Viena de 1812, en las monarquías europeas nuevamente consolidadas se sintió la necesidad de un "arte público (...) con una función marcadamente formativa y educativa", para lo cual Peter Cornelius, en 1814, en una carta a Joseph Görres, propuso la "reintroducción de la pintura al fresco" siguiendo el ejemplo de los antiguos italianos⁶. En 1816-17 Cornelius contempló las pinturas al fresco de los nazarenos en la Casa Bartholdy de Roma⁷ y fue el primero en introducir grandes imágenes al fresco en Alemania, en particular en Múnich y Bonn, en la década de 1820, apoyado por químicos como Johann Nepomuk Fuchs.

Gustav Klimt, *Los sufrimientos de la débil Humanidad*
(detalle del *Friso de Beethoven*)

En Viena siguieron un camino similar, en primer lugar, Joseph von Führich y sus discípulos y, en la siguiente generación, Carl Rahl⁸. Sin embargo, de resultas de la Exposición Universal de París de 1867, para la decoración de los interiores de la Ringstrasse vienesa se recurrió a la pinturas al óleo sobre pared, de ejecución mucho más sencilla, y a la técnica del encolado con cuadros al óleo fijados a la pared en soportes textiles. El joven Gustav Klimt se formó en estas técnicas con su maestro Ferdinand Laufberger, en una época dominada por Makart y caracterizada por la profusión decorativa neobarroca. Sus primeras pinturas de techos, junto a Makart, en la Villa Hermes y las imágenes de los lunetos de las escalinatas del Burgtheater y del Kunsthistorisches Museum (Museo de Historia del Arte), realizadas junto a Franz Matsch, muestran una pintura al óleo hábilmente ejecutada directamente sobre el enlucido seco y liso. En cambio, las dos grandes imágenes del techo de las escaleras del Burgtheater, a cargo de la *Kunstlerkompagnie* Klimt-Matsch, fueron pintadas sobre lienzo y después, como encolado, aplicadas con un pegado de aceite y blanco de plomo⁹. En la técnica mencionada en último lugar ya habían trabajado en Viena, en grandes formatos similares, Anselm Feuerbach (salón de actos de la Academia, hasta 1892), Hans Canon (techo de la escalinata del Museo de Historia Natural, en 1884) y Mihaly Munkacsy (techo de la escalinata del Museo de Historia Natural, en 1890)¹⁰. En un primer momento, el joven Klimt hizo totalmente suyos todos los recursos tradicionales importantes, tanto formales como técnicos: desde la "pintura preparada con cola" para los telones de los teatros de Karlsbad, Reichenberg o Fiume, pasando por las "pinturas de plafón en tempera" y las imágenes en techos "a imitación de Gobelín al óleo", hasta la ejecución de los esgrafiados en el patio del Kunsthistorisches Museum a partir de cartones de su maestro Laufberger, todos ellos se hallan en la lista de trabajos del taller de Klimt y Matsch en la Sandwirtgasse de Viena, hasta 1885¹¹. A la vista de los dibujos de Franz Matsch, éste y Gustav Klimt habían propuesto originalmente pintar el techo del Aula Magna de la Universidad utilizando la técnica del fresco¹². Sin embargo, los cuadros de las facultades fueron pintados finalmente en óleo sobre lienzo, para luego ser colocados en el techo del Aula.

Hasta finales del siglo XIX, estas diversas orientaciones hacia las tradiciones históricas en la pintura mural no confluyeron en la búsqueda de una nueva pintura monumental. La anterior crisis en las técnicas pictóricas, en la que se manifestaba la preferencia por la pintura al óleo sobre pared, principalmente en la forma de cuadros al óleo pintados en el taller y posteriormente situados en paredes y bóvedas ("encolado"), se pone de manifiesto con toda claridad en la errónea apreciación que John Ruskin formuló en 1871, que se corresponde con la preferencia de los prerrafaelitas por la pintura al óleo. En efecto: en opinión de Ruskin, sólo la pintura al óleo era "absolutely permanent", mientras que la pintura al fresco revestía un valor menor, pues "marble discolours, fresco fades (...) of his splendid art Michelangelo understood nothing; he understood even fresco imperfectly"¹³. En cambio, la realización de un examen en profundidad de los frescos de la Capilla Sixtina con ocasión de las últimas restauraciones ratificó a Miguel Ángel como un pintor al fresco técnicamente insuperable. Como consecuencia de la falta de una práctica en pintura histórica con técnicas muralistas en la enseñanza artística aca-

démica, artistas alemanes como Alfred Rethel (Ayuntamiento de Aquisgrán, a partir de 1840), Arnold Böcklin (Museo de Basilea, 1868-69) o Hans von Marées (Zoológico de Nápoles, 1873) tuvieron muchos problemas con la anhelada técnica del fresco, mientras que Moritz von Schwind, nacido y formado en Viena, asumió la tradición de los nazarenos, ajustada al fresco, de Führich y Kupelwieser (Wartburg, 1855)¹⁴.

La única invención verdadera del siglo XIX en el ámbito de las técnicas murales fue la pintura de silicatos a partir de silicato potásico líquido (la "estereocromía"), que Adolf Wilhelm Keim patentó en 1878 y 1881 en Augsburgo y que apuntaba a una "reforma de la técnica pictórica". En 1882 fundó en Múnich el *Versuchsanstalt für Maltechnik* (Centro experimental para la técnica pictórica), cuyo segundo presidente fue Franz von Lenbach, y desde 1884 publicó los influyentes *Chemisch-technischen Mitteilungen für Malerei* (Boletines químico-técnicos sobre pintura)¹⁵. En 1894 se celebró en Múnich el primer congreso sobre técnica pictórica, en cuyo programa se debatió también la técnica histórica del fresco¹⁶. Apenas se ha investigado todavía el papel desempeñado por Ernst Berger, alumno de Makart, como técnico pictórico en su período vienés, puesto que fue sólo a partir de su ingreso en la *Versuchsanstalt* de Múnich, en 1903, cuando comenzó a publicar trabajos sobre las técnicas pictóricas históricas, con los que marcó nuevos rumbos¹⁷.

En la última década del siglo XIX se suscitó en todas partes el interés por la pintura al fresco. En Berlín, en 1890, un mecenas instituyó premios para frescos pintados en residencias privadas, que se asignaban alternativamente a las Academias de arte alemanas. En 1895 fue fundada en Estados Unidos la *National Society of Mural Painters*, mientras que la *American Renaissance* ofrecía, desde Boston a Chicago, numerosos encargos en este sentido. En 1896, se celebró en Zúrich un concurso para la decoración pictórica del *Schweizerisches Landesmuseum*, en el que participaron 20 artistas y que ganó Ferdinand Hodler. La ejecución de los trabajos, preparada en cartones en color parcialmente conservados, se realizó como fresco por jornadas de trabajo con incisiones en el enlucido y amplias partes en *secco*, con una posterior capa de enlucido y color¹⁸. La dedicación generalizada al arte monumental se pone de manifiesto con el notable incremento, entre 1890 y 1910, de las restauraciones de pinturas murales en Austria, un asunto por el que Alois Riegl, en su condición de conservador general desde 1902, mostró un especial interés¹⁹. El activo papel que desempeñó la *Secession* en la prohibición definitiva de la renovación de la puerta principal de San Esteban, en Viena, en 1900, da fe de la sensibilidad mostrada por este grupo de jóvenes artistas frente a las nuevas posturas en materia de conservación de monumentos²⁰.

El Renacimiento de los frisos figurativos

Al interés mostrado desde principios del siglo XIX por una nueva forma de pintura monumental con el ideal de la técnica histórica del fresco vino a añadirse la vuelta a los frisos figurativos a partir de los modelos de la Antigüedad, cuya influencia se extendió hasta el siglo XX. Los frisos en relieve total o parcialmente



Gustav Klimt, *Teatro en Taormina*, 1886-1888. Óleo sobre base de estuco, ca. 750 x 400 cms. Pintura del techo de la escalera norte del Burgtheater, Viena



Max Klinger, *El Juicio de Paris*, 1885-1887.

Óleo sobre lienzo, 370 x 720 cms.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena

policromados –como sabemos hoy– de los templos griegos mostraban un relato épico en fajas horizontales por debajo de la viguería o del techo²¹. La reaparición de tales frisos figurativos en los mosaicos de las basílicas bizantinas y medievales y posteriormente, sobre todo, en el arte renacentista profano italiano constituye un puente de paso de esta tradición. En el siglo XVI, este tipo de friso llegó también al Norte, como muestran las galerías del palacio de Fontainebleau en Francia o el salón español del castillo de Ambras y la decoración pictórica de las estancias del Weyerburg, en Innsbruck²². En el castillo de Ambras la pintura en friso aparece combinada con relieves en estuco blancos y policromados, mientras que en el Weyerburg predomina la pintura. Este arte del friso recobró de nuevo actualidad en la época de Goethe y, sobre todo, con el historicismo. Entre la obra de Theophil Hansen se encuentran frisos en la Universidad de Atenas y, en Viena, en el vaciado del friso del Partenón, vuelto hacia dentro, del paraninfo de la Academia de Arte de Viena, abierta en Viena en 1877, así como el friso de mosaicos situado en el pórtico y en el vestíbulo y salón de columnas del Parlamento de Viena, en la forma de cenefas fijadas a los muros (técnica de encolado)²³.

El juicio de Paris, realizado por Max Klinger en 1883 y exhibido en el Kunsthistorisches Museum, conecta el friso con elementos de la pintura panorámica. Su obra *Cristo en el Olimpo*, composición de friso en gran formato realizada en 1897, fue el punto central de la tercera exposición de la *Secession* en Viena. El ideal de Klinger de la "escultura policroma", que ya mostró pintando el modelo en escayola acabado en 1886 del grupo de Beethoven, tuvo sus precursores con tendencias similares sobre todo en Inglaterra y Holanda, tal como se recordó de nuevo de forma sugerente en la exposición *The Colour of Sculpture* de 1996²⁴. Una "idea afortunada de (Kolo) Moser" fue, en opinión de Ludwig Hevesi, el friso en relieve realzado con oro (ya desapare-

cido) de genios danzando, colocado en la fachada trasera del edificio de la *Secession* vienesa, inaugurado en 1898²⁵. Pero en Viena se siguió también con atención la “pintura en relieve” de Gerald Moira (con Lynn Jenkins como técnico), que disfrutó de un gran éxito de público en Inglaterra con sus frisos en relieve cromados para edificios públicos (p. ej., la Biblioteca de Liverpool) o restaurantes (el Trocadero de Londres)²⁶. En la VIII Exposición de la *Secession* vienesa, celebrada entre noviembre y diciembre de 1900, los frisos de *pastiglia*, de refinada ejecución, de Charles Rennie Mackintosh y su esposa presidían la “sala escocesa”. En 1906 Margaret Macdonald Mackintosh realizó un friso de mayor tamaño y grosor para el salón de música de la villa del fundador de los *Wiener Werkstätte* (Talleres de artesanía vieneses), Fritz Waerndorfer, en Viena-Döbling, que hoy puede contemplarse en el Museo de Artes Aplicadas²⁷.

Los experimentos con materiales de la XIV Exposición de la *Secession*

Según señala Berta Zuckerkandl, los miembros de la *Secession* ya habían proyectado para 1901 una “exposición de frescos”, pero fue aplazada hasta la finalización de la escultura de Beethoven de Klinger. Se recurría a la idea del fresco como lugar común de muchas técnicas de pintura mural con pretensiones monumentales. En efecto, las obras fijadas en las paredes de la XIV Exposición, de Klimt, Alfred Roller, Adolf Böhm y Josef Maria Auchentaller, eran puras imágenes al seco ubicadas a la altura de los frisos, en la parte inmediatamente inferior al techo. En el catálogo se señala con claridad que se quiso dedicar una especial atención a las técnicas pictóricas: para la imagen, “en cuanto más genuina tarea de la pintura, (...) su aliciente depende exclusivamente del empleo y dominio de su material, que posee una maravillosa capacidad formativa, y de su temática, que abarca todo el mundo visible, que ella es capaz de reproducir en todas las manifestaciones con toda claridad y profundidad”²⁸. En las pequeñas composiciones móviles colocadas a la altura de la mirada, se experimentaba con diversos materiales y técnicas, tales como el esgrafiado en enlucido y cemento, los mosaicos de vidrio y cerámica, el mármol de color, las combinaciones de madera, mármol y metal y los colores obtenidos a partir de la caseína y los silicatos, pero sólo en una ocasión se da una “pintura al fresco con retoque de caseína” (de Rudolf Jettmar). La marquetería de nácar y los barnizados de oro que recogen la tradición chino-japonesa comprendían los modelos procedentes de fuera de Europa, pero, ya desde el Rococó, en Viena siguieron dándose las apropiaciones de técnicas ajenas (p. ej., en la habitación *Vieux Lacque* del Palacio Schönbrunn) a partir de los renovados impulsos del “japonismo” transmitidos a través de las exposiciones universales. La propia *Secession* organizó en 1900 una exposición sobre arte japonés antiguo y moderno²⁹.

Novedoso de veras fue únicamente el intento con la pintura de silicato, pues esta técnica se propagó desde Múnich a partir de la década de los 80. Desde entonces, se utilizó ocasionalmente en la restauración de pinturas murales históricas en Austria (p. ej., en la *Sgraffitohaus* –Casa esgrafiada– de Eggenburg, en 1903). Incluso se aplicaron ya capas de silicato en las fachadas enlucidas en 1898 del edificio de la *Secession*³⁰. A ello se le añadieron un enlucido estructural (zona del zóca-



Ferdinand Andri, *San Sebastián*, relieve en madera de tilo, parcialmente dorado y pintado, producido para la XIV Exposición de la *Secession*, 1902. 80 x 80 cms.

Colección particular

Ferdinand Andri, *En Tyrannos*, relieve en madera de tilo, parcialmente dorado y pintado, producido para la XIV Exposición de la *Secession*, 1902. 80 x 80 cms.

Colección particular



lo), esgrafiado ornamental (zona del friso) y mosaico de vidrio (revestimiento de los vasos) en el ámbito del frente de entrada del edificio de la *Secession*³¹.

Los relieves precubistas de Josef Hoffmann para el dintel de entrada en la sala lateral izquierda bajo el *Friso de Beethoven* son demasiado plásticos para “esgrafiados de mortero” y es de suponer que primero se hacía un vaciado previo en escayola y posteriormente se trabajaba antes de que endureciera. Son, pues, “relieves en escayola”, que el propio Hoffmann, según señala Hevesi, denominó como “enlucido cristalizado”³². La configuración de la superficie –efectuado por Hoffmann y denominada en el catálogo como “revoque basto”– de las paredes y de los agregados cubistas procede de la tradición constructiva del barroco austriaco, a partir del tipo de “enlucido rugoso” que se extendió progresivamente en el curso del siglo XIX (p. ej., en el *Michaelertrakt* del Hofburg vienes, de 1892). Este revoque ya se empleó en la superficie de los zócalos de sillares de edificios de la Ringstrasse diseñados por Theophil Hansen (p. ej., el Palais Epstein, la Academia de Bellas Artes –si bien se dejó originalmente sin capa de pintura–). Hoffmann contrastó este revoque rugoso con fajas ajedrezadas y maderos dorados a modo de refuerzo. De este modo se trasladaron al espacio interior las estructuras de revoque de los paramentos externos, tal como se aprecia en las casas del *cottage* de Döblinger de la década de 1870, y mediante la incorporación de esta estructura externa de revoque se monumentalizó el efecto del espacio interior³³. Ahora bien,

Gustav Klimt, *Las fuerzas enemigas – Las Gorgonas* (detalle del *Friso de Beethoven* tras la limpieza y la consolidación de las roturas en los bordes con pruebas de retocado)



la capa continua blanca establecía no sólo una conexión, ópticamente neutral, de los espacios y perspectivas, sino que subrayaba también la atmósfera solemne y sacra, constituyéndose con ello en eslabón de una larga tradición histórica. Así, Palladio consideraba que la "bianchezza" era el color más adecuado para espacios sagrados, por lo que este blanco determina en buena medida el carácter ceremonial de la exposición de Beethoven³⁴. La pureza sagrada del color blanco se rompe estéticamente con el carácter rústico del revoque rugoso como contrapunto.

Sobre la técnica del *Friso de Beethoven*

Para el *Friso de Beethoven* y las demás pinturas murales (perdidas) se colocaron, en 1901, paredes de madera provisionales en la sala principal de la *Secession*. Esta simple construcción se componía de viguetas transversales que se fijaban en postes traseros y se clavaban sobre esteras de caña que servían como verdaderas superficies de revoque. En estas paredes de madera se aplicaba, en la parte inferior, el denominado revoque rugoso, mientras que en la zona continua del friso, un tanto retirada, se aplicaba un revoque con yeso de color gris claro extendido con el espátula, que constituía el verdadero fondo pictórico³⁵. La altura de la zona de friso destinada a la pintura, de aproximadamente 211 cm., permitía representar figuras de tamaño natural, de un modo similar al friso del Parlamento, de Lebiezky, de 1912³⁶. Este soporte de madera y caña de estucado incorporaba técnicas que, en última instancia, remontaban a la Antigüedad y se siguieron desarrollando hasta el Barroco. Desde esta perspectiva, cabe comparar el *Friso de Beethoven*, por ejemplo, con los frescos realizados por Tiépolo hacia 1750 en el Palazzo Labia de Venecia, cuyas paredes de madera y caña quedan ocultas para el espectador tras la pintura ilusionista. Este sistema de muros, rápido y barato, se ajustaba al carácter temporal de la exposición, pero resultó ser adecuado para acoger y conservar el friso. Lo mismo cabe decir en relación con el revoque de cal gris claro con parte de yeso, que se aplicaba directamente sobre las paredes montadas y se extendía con la espátula. El rastro que deja éste le confiere vivacidad óptica y una factura artesanal tradicional. Ello confirma las elevadas exigencias de autenticidad de los materiales y la precisa técnica de elaboración, ajustándose así al texto programático citado del catálogo. A todo ello subyace el movimiento de las artes aplicadas, inspirado por las ideas de William Morris, que Klimt y los demás pudieron ya conocer en su período de formación en la Escuela de Artes Aplicadas. A este respecto, resulta llamativo que en la exposición de Beethoven se buscasen formas y contenidos "modernos", pero que, en cuanto a los materiales y a la ejecución, se observasen tradiciones "clásicas" que, a pesar de los objetivos temporalmente limitados de la exposición, aplicaron con todo el esmero necesario.

La preparación artística del *Friso de Beethoven* está recogida en cientos de dibujos y estudios gráficos. En cambio, probablemente se perdieron con los trabajos los cartones dibujados para la transposición del calco perforado de las cabezas, iguales a propósito, de los genios y del grupo del coro en la escena final. La transposición de las composiciones con una cuadrícula pintada con carboncillo en intervalos de 10 cm. res-



Josef Hoffmann, *Relieve para dintel*, producido para la XIV Exposición de la *Secession*, 1902 (reconstrucción)
Madera pintada en blanco, 94 x 96 x 15 cm
Colección Hummel, Viena

Gustav Klimt, *La pena aguda*, dibujo (detalle del *Friso de Beethoven* después de su limpieza)





Gustav Klimt, *El coro de los ángeles del Paraíso*
(detalle del *Friso de Beethoven*)

ponde a un método geométrico reintroducido con el primer Renacimiento (y enraizado en el arte egipcio antiguo) y continúa la práctica acreditada en los encargos decorativos de la Ringstrasse. El hallazgo, entretanto conservado, de su pintura mural *Globe Theater* para el techo de la escalinata del Burgtheater, de 1897, muestra la preparación de los cartones para las primeras pinturas en techos de Klimt³⁷. Sin embargo, a diferencia de la decoración de interior del historicismo, en el caso del *Friso de Beethoven* más de la mitad de los 60 m² de la superficie enlucida quedó sin pintar, y este efecto “crudo” del material resalta el aplanamiento del muro.

La aplicación de capas de pintura en dos o tres niveles puede apreciarse en las diversas fases de ejecución de los trabajos. Las cabezas de mujer del “coro de los ángeles del Paraíso” quedaron en el estadio de la primera capa de imprimación del cabello y de las ropas. La posterior diferenciación por medio de un dibujo con pincel en color con un trazado al mismo tiempo sensible y ornamental ya no la llevó a cabo Klimt aquí como hizo con las figuras del “anhelo de felicidad” o del grupo de las “fuerzas enemigas”. Incluso falta aquí el contorno de los rostros y de las demás encarnaciones, realizado predominantemente en una bicromía complementaria de azul claro y rojo claro. La renuncia a los demás colores de encarnación subraya la abstracción gráfica del lenguaje simbólico y alegórico de Klimt. Únicamente el desnudo masculino de espaldas del coro final está modelado, de forma totalmente plana, como “representante” real del tema básico del friso: la humanidad redimida por el arte y la música.

Gustav Klimt, *El fuerte y bien armado*, aplicaciones en la coraza (detalle del *Friso de Beethoven*): véase la estructura granulada con dorado al aceite, aplicaciones de *pastiglia* y contornos oscurecidos con posterioridad



El modo en que fue pintado el *Friso de Beethoven*, con colores de caseína que producen un efecto mate sobre enlucido seco, se ajusta estrictamente a la pintura al seco. Ésta se aplicaba, en el marco de la Ringstrasse, como pintura preparada con cola y caseína, únicamente con fines decorativos, mientras que se prefería la pintura al óleo grasa o magra para los cuadros de caballete y murales. El aglutinante acuoso hacía posible aplicar capas de color delgadas y mates y trazar contornos con precisión. Por último, las ropas de los genios suspendidos en el aire que, con sus líneas paralelas en tonos blancos y azulados, parecen velos antiguos, están repasadas con lápiz de grafito. Si bien en ningún punto de la capa de color se

advierde una utilización evidente de lápices de colores, este modo de pintar recuerda más bien a un dibujo en color y, en este sentido, fue comparado por Bisanz-Prakken con la destreza en el trazo de contornos de Jan Toroop³⁸.

Pero también desde el punto de vista de la técnica pictórica se dan algunos paralelos contemporáneos. En la III Exposición de la *Secession*, en 1899, pudieron contemplarse unos aguafuertes en color de Jean François Raffaelli, a partir de los cuales se fabricaron lápices de colores (¿al óleo?) denominados “lápices Raffaelli”. Asimismo, Wilhelm Ostwald, catedrático de química física en Leipzig y premio Nobel en 1909, publicó en 1904 sus escritos sobre la teoría de los colores y la técnica pictórica, que ya fascinaron en el año de su publicación a Paul Klee³⁹. En 1905 Ostwald dio a conocer en la prensa diaria sus ideas sobre un tipo de pintura mural denominada “pastel monumental”, pues a la técnica al fresco le afectaba demasiado el ácido sulfúrico del aire. Su nuevo proceso de secado, consistente en pintar (pasando el dedo) y dibujar sobre un enlucido de cal (en caso necesario, con arena de pómez) con lápices de pastel en aglutinante de goma de tragacanto, después fijarla con una solución de bórax y caseína, y hacer la caseína resistente al agua con una solución de acetato de alúmina, da lugar a un resultado pictórico muy similar al que Klimt ya había desarrollado por sí mismo en 1902. Ahora bien, la pintura de Klimt ha resultado muy sensible a la humedad y al frotamiento. Para las pinturas exteriores, Ostwald recomendaba frotar todavía con cera de parafina, y a tal fin recabó experiencias prácticas con artistas de Jena, Berlín, Mannheim y Schaffhausen entre 1905 y 1910.

En la técnica de configuración del *Friso de Beethoven*, la estructura de la superficie se adaptó a propósito al motivo representado. Primer muro largo: frotado de forma tosca (encarnación abierta de la “humanidad doliente”); muro estrecho: parcialmente tosco (Tifeo), parcialmente alisado (figuras de las mujeres); segundo muro largo (consumación): alisado en su mayor parte. Las diferencias en el grosor de la pintura respondían, por un lado, a una intención artística, mientras que hacia el final del friso (coro de ángeles) la pintura quedó inacabada, evidentemente por falta de tiempo. Gracias a ello, puede apreciarse claramente la técnica empleada por Klimt para transponer sus bocetos a la superficie del muro. Utilizaba una cuadrícula (con una longitud lateral de aproximadamente 11 cm.) para transponer libremente el boceto y calcos de cartón precisos con perforación de los contornos (*spolvero* en italiano) para las partes que se repetían. El cartón de la figura del genio lo repitió Klimt nueve veces en el coro del final, mientras que el brazo extendido en los genios sobre la Poesía lo calcó cuatro veces. En el rostro de las dos artes superiores se utilizó un calco de cartón invertido lateralmente.

Klimt consiguió efectos gráficos y plásticos adicionales mediante el esgrafiado y con incisiones en el mortero, en su mayor parte en combinación con añadidos de escayola en relieve al modo de la *pastiglia*⁴⁰ y aplicaciones de materiales (p. ej., la armadura del caballero en las y súplicas “de la débil humanidad”, la cabeza de la *Impudicia*). Se aplicaron tachuelas de diversos tamaños, botones, nácar (ojos del



Gustav Klimt, *Tifeo*, aplicaciones (detalle del *Friso de Beethoven*): los ojos de madreperla del monstruo, después de su limpieza

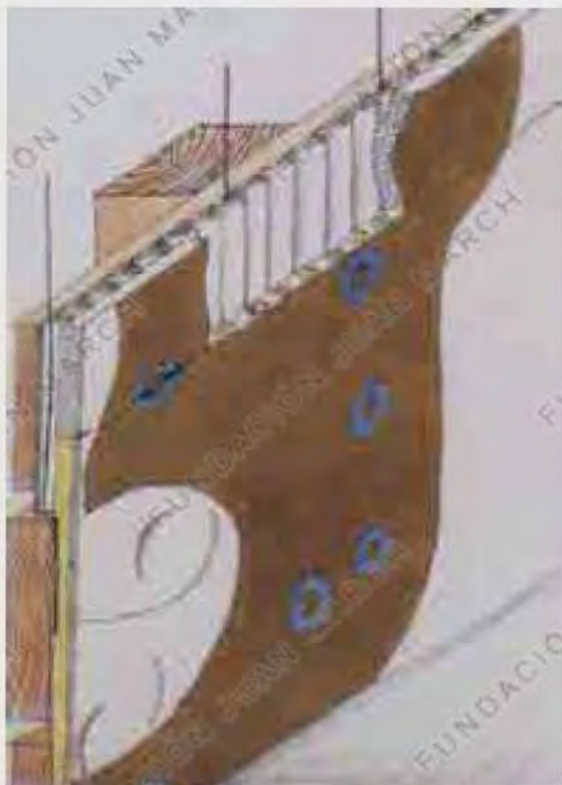
Gustav Klimt, *Poesía* (detalle del *Friso de Beethoven*) con las grietas originadas durante su desmontaje a finales de 1903 y principios de 1904, y las medidas de seguridad para transporte a finales de 1977.



gigante Tifeo), anillas de cortinas y trozos de espejo (*Poesía, Impudicia*), así como bisutería de piedras de cristal de colores (p. ej., la empuñadura de la espada del caballero, el cinturón de la *Impudicia*). Las aplicaciones de oro se deben, por un lado, al objeto que adornan (tocado del pelo, armadura) y, por otro, constituyen un medio para resaltar o imprimir un carácter distinto a formas simbólicas y modelos. Estas superficies de oro son diferenciadas mediante esmaltes de colores o dibujos internos (lápiz de grafito, pincel).

El *Friso de Beethoven* de Klimt sólo a primera vista es una decoración de exposición realizada con rapidez. En un examen más detenido, sorprende y fascina el refinamiento artístico de la ejecución. Klimt pinta con colores de caseína, cubriendo toda la superficie, sólo a modo de imprimación, las partes del cabello de los genios. El resto es más bien un dibujo en color realizado con pincel, pero también con lápices de carboncillo, grafito o pastel. Las resplandecientes piezas y aplicaciones de metal contrastan vigorosamente con la impresión mate del conjunto. Las posibilidades de la pintura mural y de los fondos enlucidos se perfeccionan para convertirse en un estético recurso estilístico de las múltiples posibilidades expresivas, con un efecto decorativo refinado al mismo tiempo, en una alternancia de rugosidad y lisura, mate y brillo, vacío y lleno, bosquejo y elaboración, policromía y monocromía o claro y oscuro. Se mezclan con modelos burilados en un estado parcialmente húmedo para conseguir efectos propios de los mosaicos. En efecto, al igual que ocurría con el fresco, en la Viena de 1900 se dio también un gran entusiasmo por la técnica del mosaico (piénsese por ejemplo en Leopold Forstner)⁴¹.

Conservación del borde superior, agrietado, del *Friso de Beethoven*.



Supervivencia y restauración del *Friso de Beethoven*

El *Friso de Beethoven* se conservó, en un primer momento, hasta la XVII Exposición –la primera exposición completa de Gustav Klimt–, celebrada en noviembre y diciembre de 1903. Después, fue adquirido por Carl Reininghaus, por intermediación de Egon Schiele, y fue alojado en un depósito provisional. Fue retirado en siete piezas de distintos tamaños que sumaban un total de aproximadamente 30 metros de extensión, separándose mediante aserrado la capa de enlucido del soporte de madera. Se renunció a retirar la pieza revocada y no pintada, de 4 metros de longitud, por encima de la apertura superior de la sala principal. En 1907, Gustav Klimt ofrece al coleccionista “realizar las reparaciones (...) de forma gratuita cuando se coloque la obra en su ubicación definitiva”. Posiblemente en el momento en que fueron arrancados los frescos se produjo una larga grieta en la figura de la *Poesía*, pues tras ella había una juntura de tope de la construcción de madera. Se produjeron nuevas grietas como consecuencia de las perturbaciones del transporte y, según afirmó Arpad Weixlgärtner en 1912, por los temblores debidos al tranvía que circulaba por las cercanías⁴³. En 1915 (durante la Primera Guerra Mundial), August Lederer compró la totalidad de la obra. Tras la incautación de la colección Lederer en 1939, los cuadros de Klimt pertenecientes a aquella fueron a parar, en primer lugar, al castillo Thürnthal, en lugar seguro, desde donde fue trasladado, en 1943, al castillo de Immendorf, donde fueron quemados en 1945. El *Friso de Beethoven* quedó “a

resguardo”, en un primer momento, en el depósito de una empresa de transportes vienesa, que fue destruida durante un bombardeo en 1944. Pero antes de ello, tras exponer algunas partes del friso con ocasión del octogésimo cumpleaños de Klimt, la totalidad del friso fue trasladada, en diciembre de 1943, al castillo de Thürnthal, donde, afortunadamente, sobrevivió a la guerra. Según parece, tras la desaparición del depósito de seguridad en 1948, debió de permanecer allí algunos años más⁴⁴. En efecto, el friso fue alojado en la abadía de Altenburg desde 1956, a la espera de su restitución definitiva y, en 1961, fue trasladado desde allí para su conservación en la Österreichische Galerie Belvedere de Viena. Como depósito provisional del friso desde 1961 a 1977 sirvió el antiguo establo del príncipe Eugen en el Unteres Belvedere. En este espacio, las partes del friso, atiesadas con aspas de maderos fijadas en la cara posterior y reforzadas lateralmente con apoyos, estaban dispuestas en fila, a poca distancia unas de otras, de modo tal que no podía accederse al lado en que estaban las imágenes. Como consecuencia de los numerosos transportes, sobre todo los bordes superior y laterales se habían roto en pequeños pedazos, y en la medida de lo posible se pegaron de nuevo con yeso y los huecos se llenaron con escayola.

En junio de 1967, los talleres de la administración pública, bajo la dirección de Dr. Gertrude Tripp, evaluaron por vez primera, a instancias del Ministerio de Educación, las posibilidades de restauración del *Friso de Beethoven* con vistas a una eventual adquisición por la República de Austria⁴⁵. En razón de la respuesta afirmativa de la *Bundesdenkmalamt* (Oficina Federal del Patrimonio), en el sentido de que la restauración era posible desde un punto de vista técnico y económico, en 1971 el canciller federal Bruno Kreisky conversó personalmente con el propietario Erich Lederer sobre su compra por el Estado. Tras varias valoraciones efectuadas por diversos peritos, el friso fue finalmente adquirido en 1972 por la República de Austria por 15 millones de chelines.

No existían ni en Europa ni en ultramar ejemplos comparables de un proyecto de restauración de esta clase. Por ello, fue necesario realizar un proyecto de casi diez años de duración, con exámenes en profundidad de la obra y permanentes cuestionamientos metodológicos y controles intermedios, en los que intervinieron, junto al autor (desde 1980 en su condición de director del taller) y restaurador oficial, Dr. Hammer, como encargado principal, con todo el equipo de los talleres de la administración, numerosos restauradores de pintura mural, sobre todo jóvenes, tanto austriacos como extranjeros⁴⁶.

A la vista de los trabajos preparatorios, se decidió mantener en su integridad el soporte de madera de la pintura sobre enlucido y reforzarlo estáticamente, por la cara posterior, con un método de estabilización que supusiera la intervención más suave posible. Para abordar estos problemas desde una perspectiva práctica, a continuación se realizó una copia a tamaño natural de la mitad izquierda de “las fuerzas enemigas” siguiendo escrupulosamente la técnica original. Tras barajar diversas variantes, la mejor solución resultó ser dejar y conservar la construcción del friso en su estado anterior y colgar estáticamente cada una de las partes enmarcándolas en marcos de acero cubicados *ex profeso* mediante elementos de apoyo flexibles con mordazas de sujeción graduables de aluminio fundido.



Almacenamiento temporal en el Prunkstall (antiguas caballerizas) del Unteres Belvedere, Viena, ca. 1970.



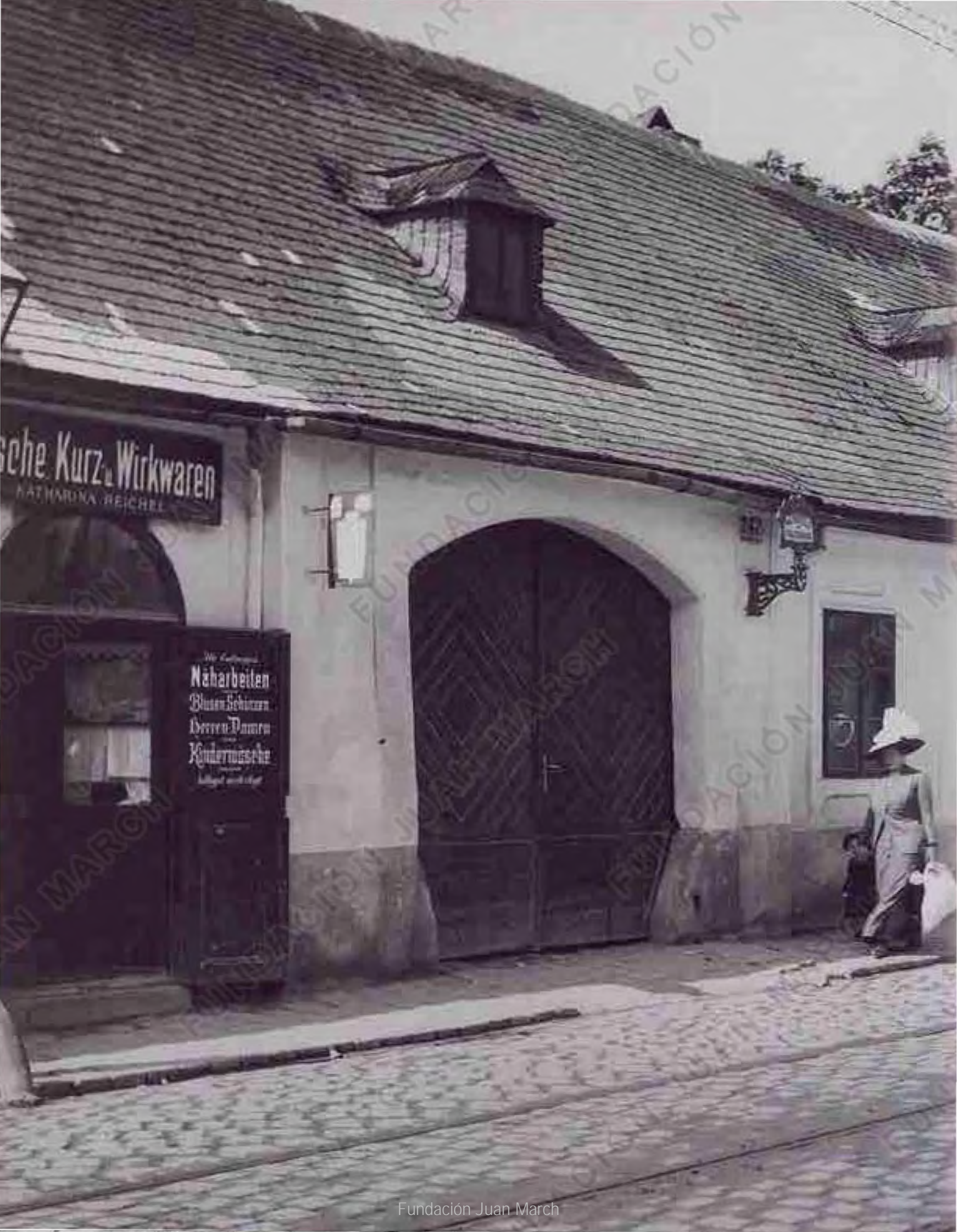
Producción de una copia según las medidas originales en los talleres de la Oficina Federal de Monumentos, en el Arsenal, Viena

En primavera de 1984 finalizó la restauración de las partes del friso, que fueron mostradas por primera vez al público al año siguiente en el marco de la legendaria exposición *Sueño y realidad*. En la fase final de la restauración, en 1984, los restauradores participantes realizaron, a iniciativa de la Österreichische Galerie Belvedere, una copia de la totalidad del friso en tamaño original sobre planchas ligeras que ellos mismos enlucieron, con el fin de exhibirlo en otras muestras. Tras la exposición antes mencionada, en otoño de 1985 el friso pudo volver finalmente a la *Secession*. La ocasión vino propiciada por el saneamiento general del edificio, en cuyo marco, atendándose a los planos de reconstrucción según las medidas exactas de la sala del friso de 1902, se construyó en los cimientos de la *Secession* un nuevo espacio de exposiciones. Este proyecto pudo llevarse a cabo en 1985, con sujeción a todas las exigencias técnicas, en virtud de la autorización del Gobierno. Las partes originales del friso se montaron y fijaron en el zócalo del muro preparado, a la misma altura de la mirada que originariamente, con su nuevo marco de acero. La Österreichische Galerie Belvedere prestó su asesoramiento museístico en materia de conservación. Gracias a la exitosa devolución a su lugar de origen, el *Friso de Beethoven* de Gustav Klimt enriquece desde 1986 la oferta cultural de Viena como un atractivo especial.

- 1 *XIV Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien. Klinger, Beethoven* (Catálogo de la XIV Exposición de la Secession, Viena, abril-junio de 1902), Viena, 1902; Fritz Novotny/Johannes Dobaj, *Gustav Klimt, Salzburgo*, 1967, págs. 29 y ss., 325 y ss.; Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Viena, 1969 (DTV, Múnich, 1976), págs. 283 ss.; Robert Waissenberger, *Die Wiener Secession*, Viena, 1971, págs. 79 y ss.; Peter Vergo, "Gustav Klimt's Beethoven Frieze", en *The Burlington Magazine*, CXV, 1973, págs. 109-113; Marian Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion, Bedeutung*. Salzburgo, 1977 (DTV, Múnich 1980). Manfred Koller, "Monumentale Kunst um 1900 und heute. Der Beethovenfries von Gustav Klimt - Entstehung und Schicksal", en *Parnass*, mayo/junio 1984, págs. 19-29; Nicole Dey, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries*, Trabajo de Magister de la Universidad de Münster, 1998.
- 2 Paolo Bensi, "Metodi e procedimenti della pittura italiana fra Otto- e Novecento", en *Ricerche di storia dell'arte*, 24, 1984, págs. 75 ss.
- 3 Manfred Koller, "Die Wandmalereitechniken der Neuzeit", en *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, vol. 2, Stuttgart, 1990, págs. 346 y ss., que contiene todas las referencias no citadas expresamente en este trabajo.
- 4 Manfred Koller, "Material und Technik in der Wandmalerei des Quattrocento. Tagungsbericht", en *Kunsthistoriker aktuell*, XIX, 2/2002, pág. 8; Internationales Kolloquium zur barocken Wandmalerei, Viena, 2002 (artículos en preparación para los Salzburger Barockberichte 2003).
- 5 Peter Werner, *Pompeji und die Dekorationsmalerei der Goethezeit*, Múnich, 1970; Hans Schmid, *Enkaustik und Fresko auf antiker Grundlage*, Múnich, 1926.
- 6 Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, vol. 1, Wiesbaden, 1980, págs. 70 y ss.; Gisold Lammel, *Peter Cornelius' Beitrag zur Neurenaissancemalerei*, en Karl-Heinz Klingenburg (ed.), *Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig, 1985, págs. 123-140.
- 7 *I Nazareni a Roma* (Catálogo de la Exposición de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma), Roma, 1981; la Casa Barholdy, en 1816-1817; Casino Massimo, en 1817-1829.
- 8 Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße* (en la colección *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, vol. 10, editado por Renate Wagner-Rieger), Wiesbaden 1981, págs. 5 ss., 54 ss.
- 9 Gerbert Frodl, "Begegnung im Theater. Hans Makart und Gustav Klimt", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978/79, págs. 9-36; Ivo Hammer/Manfred Koller, "Zur Technik und Restaurierung von Klimts Beethovenfries", en *Traum und Wirklichkeit, 1870-1930* (Catálogo de la Exposición en la Künstlerhaus de Viena), Viena, 1984, págs. 544-557.
- 10 Werner Kitlitschka, *op. cit.*, págs. 140 y 177; Vinzenz Oberhammer, "Michael von Munkácsy's Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien", en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 70, 1974, págs. 221-337.
- 11 *Mitteilungen des k. k. Museums für Kunst und Industrie*, vol. 20, 1885, pág. 308.
- 12 Herbert Giese, "Matsch und die Brüder Klimt", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978-79, págs. 48-68.
- 13 ("(...) El mármol se decolora, el fresco destiñe (...) Miguel Ángel no entendió nada de su espléndido arte; entendió imperfectamente incluso el fresco"): John Ruskin, "The relation between Michelangelo and Tintoret", 1871, citado según Joan Evans (Ed.), *The Lamp of Beauty. Writings by John Ruskin*, Oxford, 1959, pág. 121. Véase también Clare Willsdon, *Mural Painting in Britain 1840-1940*, Oxford, 1993.
- 14 Jürgen Pursche, "Schwinds Fresko-Projekt auf der Wartburg. Beobachtungen zur Entwicklung seiner Maltechnik", en Rudolf Ziebler (ed.), *Die Schwind-Fresken auf der Wartburg* (14. Arbeitsheft des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege), Eisenach, 1998, págs. 23-44.
- 15 Adolf Wilhelm Keim, "Über Freskomalerei", en *Technische Mitteilungen für Malerei*, 5, 1888, págs. 124-131, y *Über Mal-Technik*, Leipzig, 1903; Marion Wohlleben, "Wetterfest, lichteht, waschbar. Adolf Wilhelm Keim und seine Erfindung die Keim'schen Mineralfarben. Zur Geschichte eines Produkts", en *Mineralfarben* (Schriften des ETH- Institut für Denkmalpflege, vol. 19), Zürich, 1998, págs. 13-48.

- 16 Alfons Siber, "Bericht über die Restaurierungstechnik in Pellizano mit besonderer Berücksichtigung des Freskos", en *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission* (Nueva Serie, 14), 1898, págs. 199-202.
- 17 Ernst Berger, *Fresko- und Sgraffitotechnik nach älteren und neueren Quellen*, Múnich 1909.
- 18 Thomas Becker, Christoph Herm, Paul Müller, "Vom Karton zum Wandbild. Ferdinand Hodlers' Rückzug von Maignano. Technologische Untersuchung zum Entstehungsprozess", en *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 57, cuaderno 3, Zürich, 2000.
- 19 Al respecto, véase Manfred Koller, "Mittelalterliche Wandmalereien in Österreich-150 Jahre Restaurierung", en Matthias Exner y Ursula Schädler-Saub (eds.), *Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalerei und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert* (ICOMOS-Tagung Hildesheim, 2001), Múnich, 2002.
- 20 Ludwig Hevesi, "Die Secession und das Riesentor", en *Acht Jahre Secession*, Viena, 1906; nueva edición a cargo de Otto Breicha (ed.), *Ludwig Hevesi. Acht Jahre Secession*, Klagenfurt, 1986, págs. 361 y ss.
- 21 Sobre la denominada "guerra de la policromía" del siglo XIX, véase Patrick Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik II, Griechenland und Rom*, Estocolmo, 1960. Para los efectos en la escultura contemporánea hasta Max Klinger, confróntese Andreas Blühm et al., *The Colour of Sculpture 1840-1910* (Catálogo de la Exposición en el Van Gogh Museum de Ámsterdam/Henry Moore Institute de Leeds, 1996/97), Leeds, 1996.
- 22 Manfred Koller, "Zur Technikgeschichte der Dekorationsmalerei", en *Maltechnik Restauro*, 86, 1984, cuaderno 3, págs. 18-32.
- 23 El friso alegórico de figuras proyectado por Hansen para la columnata de la sala central fue terminado por Eduard Lebiezky en 1912. Eva-Maria Höhle/Manfred Koller/Josef Bartl/Hubert Roithner/Karin Troschke, "Der Gemäldefries in der Säulenhalle des Parlaments in Wien", en *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 49, 1995, págs. 173-184.
- 24 Véase la ilustración núm. 64 (*Fidias ante el friso policromo del Partenón*, 1868, de Sir Lawrence Alma-Tadema) y la pág. 107 (para Max Klinger) del catálogo *The Colour of Sculpture* (citado en nota 21).
- 25 Ludwig Hevesi, "Weiteres vom Haus der Secession", *op. cit.*, pág. 69.
- 26 P. C. Konody, "Moira's Reliefmalerei", en *Kunst und Kunsthandwerk*, 4, Viena, 1901, págs. 174 ss.; G. C. Williamsen, "Gerald Moira and his Decorative Work", en *The Artist*, 1902, págs. 267 ss.
- 27 Hanna Egger/P. Robertson/Manfred Trummer/Peter Vergo, *Ein moderner Nachmittag. Margaret Macdonald Macintosh und der Salon Waerndorfer in Wien*, Viena, 2000.
- 28 *XIV Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs -Secession Wien. Klinger, Beethoven* (Catálogo de la XIV Exposición de la Secession) Viena, abril-junio de 1902), Viena, 1902, pág. 18.
- 29 Ludwig Hevesi, "Japan in Wien", *op. cit.*, págs. 216-229.
- 30 Ludwig Hevesi, "Weiteres vom Haus der Secession", *op. cit.*, pág. 69.
- 31 Otto Kapfinger/Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession. Das Haus. Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Viena, 1986.
- 32 Marian Bisanz-Prakken, *op. cit.*, ilustración núm. 45; Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk*, Salzburgo, 1982, págs. 58 y ss., ilustración núm. 65.
- 33 Manfred Koller, "Die Fassaden der Wiener Hofburg. Erforschung und Restaurierung 1987-1997", en *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 51, 1997, págs. 494-536, ilustración núm. 663. Eduard F. Sekler, en *op. cit.*, pág. 60, remite a motivos de la arquitectura de jardines (como la pérgola).
- 34 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venecia 1570 (reimpresión en Milán, 1951), Libro IV: "Tra tutti i colori niuno è, che si convenga più ai tempi, della bianchezza: con cosiache la purità del colore, e della vita sia sommamente grata à Dio". ("Entre todos los colores no hay ninguno que convenga más a los templos que la blancura; pues la pureza del color y de la vida son sumamente gratos a Dios")
- 35 Véase Manfred Koller, "Klimts Beethovenfries. Zur Technologie und Erhaltung" en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978-79, Salzburgo, 1978, págs. 215-240.

- 36 Véanse Eva-Maria Höhle et al., *op. cit.*, pág. 174.
- 37 Sigrid Eyb-Green, "Gustav Klimts Karton für das Deckengemälde *Globetheatre* im Wiener Burgtheater 1897", en *Restauratorenblätter*, 21, Viena/Klosterneuburg, 2001.
- 38 Marian Bisanz-Prakken, "Die fernliegenden Sphären des Allweiblichen". Jan Toroop und Gustav Klimt", en *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 1/2001, págs. 34-47.
- 39 Wilhelm Ostwald, *Malerbriefe*, Leipzig, 1904, y *Monumentales und dekoratives Pastell*, Leipzig, 1912 (reimpresión: Múnich, 1988). Véase también Albrecht Pohlmann/Helmut Materna/Wilhelm Ostwald, "Farbenlehre, Maltechnik, Gemäldeuntersuchung", en *Restauratoren Fachverband (ed.), Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken*, vol. 8, Berlín, 1999, págs. 44-60.
- 40 Esta técnica, usual desde la Edad Media, la utilizó también Margaret Macdonald Mackintosh en su friso para el salón Waerndorfer en 1906, en mayor medida aún. Véase Manfred Koller, "Zur Technologie der Pastiglia vom 13. bis 20. Jahrhundert", en *Restauratorenblätter*, 21, 2000, págs.121-125. También Hanna Egger et al., *Ein moderner Nachmittag. Margaret Macdonald Macintosh und der Salon Waerndorfer in Wien*, Viena, 2000.
- 41 Wilhelm Mrazek, *Leopold Forstner – ein Maler und Materialkünstler des Wiener Jugendstils*, Viena 1981.
- 42 Christian M. Nebehay, *op. cit.*, pág. 299, nota 8.
- 43 Christian M. Nebehay, *op. cit.*, pág. 295, nota 3.
- 44 Theodor Brückler (ed.), *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute* (de la colección: Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, vol. 14), Viena, 1999, págs. 224, 252.
- 45 Al equipo de examinadores pertenecían, además, el restaurador oficial, el *Magister* Manfred Koller y los restauradores de pinturas murales independientes, los *Magister* August Kicker y Emmerich Mohapp. No se elaboró un Informe por escrito hasta 1971.
- 46 Más datos en: Manfred Koller, "Monumentale Kunst um 1900 und heute. Der Beethovenfries von Gustav Klimt – Entstehung und Schicksal", en *Parnass*, mayo/junio 1984, págs. 19-29, y en Ivo Hammer/Manfred Koller, "Zur Technik und Restaurierung von Klimts Beethovenfries", en *Traum und Wirklichkeit, 1870-1930* (Catálogo de la Exposición en la *Künstlerhaus* de Viena), Viena, 1984, págs. 544-557.



sche Kurz- u. Wirkwaren
KATHARINA REICHEL

Wir liefern
Näharbeiten
Blusen Schürzen
Damen- u. Kinderwäsche
Katharina Reichel

Verena Perlhefter

Biografía de Gustav Klimt

1862

El 14 de julio, en la Linzerstrasse 247 de Viena, nace Gustav Klimt, segundo hijo de Ernst y Anna Klimt, al que seguirán otros cinco hermanos. El padre, grabador de profesión, deja de percibir ingresos en 1873, con lo que la familia queda en una apurada situación económica.

Casa natal de Gustav Klimt en la Linzerstrasse 247, Distrito XIV, Viena, ca. 1900

1876 – 1883

Tras ocho años de formación básica, Gustav pasa a ser alumno oficial de la Escuela de Artes y Oficios del Museo Austriaco de Arte e Industria (actualmente Universidad de Artes Aplicadas de Viena); le seguirán sus hermanos Ernst (nacido en 1864) y Georg (1867-1931). Georg, cincelador y escultor, elaborará algunos marcos para las obras de Gustav. En los dos años de cursos preparatorios de la Escuela de Artes y Oficios éste asiste a clases de Michael Riesen, Ludwig Minnigerode y Karl Hrachowina. Ferdinand Laufberger (1829-1881) y, tras su muerte, Julius Victor Berger (1850-1902) dirigen la Escuela de Pintura. Los hermanos Klimt reciben becas para dicha escuela.

Gustav Klimt, *Alegoría de la escultura*, 1896.
Tiza negra, grafito y pan de oro, 41,8 x 31,3 cms.
Wien Museum, Viena

Ante la precaria situación económica de la familia, los hermanos deben procurarse ingresos muy pronto y, a tal fin, pintan, por ejemplo, retratos en miniatura en acuarela a partir de fotografías o realizan dibujos técnicos para un otorrino.

En 1880, los hermanos, junto con su compañero de estudios Franz Matsch, reciben el primer encargo de decoración: pintan *Poesía, Música, Danza y Teatro* para el palacio del arquitecto Johann Sturany.

1883 – 1885

Junto a Franz Matsch, los hermanos Ernst y Gustav fundan la "Künstlerkompagnie" (Compañía de Artistas) en un taller de la Sandwirtgasse 8, en el distrito VI, a la que el estudio de arquitectos de teatros Fellner und Helmer encarga diversos decorados (frescos, cortinas, etc.). Entre 1872 y 1914, este estudio construye numerosos teatros en Austria-Hungría, Alemania, Suiza y en los Balcanes.

Los tres colaboran también en el libro *Allegorien und Embleme* ("Alegorías y emblemas"), editado por Martin Gerlach (1882-1884).





Gustav Klimt, *Patio de butacas en el antiguo Burgtheater*, 1888.

Guache sobre papel, 82 x 93 cms.

Wien Museum, Viena

1886 – 1888

En 1886 el Hof-Bau-Comité (Real Comité de Arquitectura) asigna a la *Künstlerkompagnie* su primer encargo de importancia: la decoración de las dos escaleras del Burgtheater vienés, reconstruido por Gottfried Semper y Karl Hasenauer. El motivo central es la historia del teatro. En la inauguración, el propio emperador Francisco José I dedica palabras elogiosas al trabajo de la *Künstlerkompagnie*.

En 1887, el Ayuntamiento de Viena encomienda dos grandes acuarelas en recuerdo del interior del antiguo Burgtheater: Gustav Klimt pinta el auditorio visto desde el escenario, mientras que Franz Matsch muestra el escenario contemplado desde la entrada. Más de doscientas personas de la sociedad vienesa aparecen retratadas con todo detalle.

1890

En reconocimiento por su acuarela del Burgtheater, expuesta en la Künstlerhaus (Casa de los Artistas), Gustav Klimt recibe el *Kaiserpreis* (Premio Emperador), que comporta una elevada dotación económica.

En verano viaja a Venecia con su hermano Ernst y Franz Matsch.

1891

La *Künstlerkompagnie* recibe el encargo de pintar las pechinas de la escalera principal del Kunsthistorisches Museum de Viena (Museo de Historia del Arte), levantado a partir del proyecto de Gottfried Semper y Karl Hasenauer. Mientras que

Matsch y Ernst Klimt se mantienen fieles al estilo pictórico académico y tradicional, Gustav representa en la Grecia Antigua a Glicera, la amante del pintor Pausías, como una mujer vestida con ropa moderna.

Gustav se convierte en miembro de la Künstlerhaus-Genossenschaft (Asociación de la Casa de los Artistas)

1892

La *Künstlerkompagnie* se muda a un taller sito en la Josefstädterstrasse 21, en el distrito VIII, que Klimt utilizará hasta 1914. El 13 de julio y el 9 de diciembre mueren el padre de Klimt y su hermano Ernst, respectivamente. Gustav asume la tutela de la pequeña Helene, fruto del breve matrimonio entre Ernst Klimt y Helene Flöge. Desde entonces, tendrá a su cargo a su madre, una hermana soltera, su cuñada y su sobrina.

Con la muerte de Ernst se disuelve la *Künstlerkompagnie*; Franz Matsch se convierte en un solicitado retratista de la sociedad vienesa.

1893

Gustav Klimt recibe la medalla de plata de la exposición de la Künstlerhaus por su pintura del mismo año *Patio de butacas del teatro del palacio Eszterházy*, en Hungría.

Es propuesto para una cátedra de la Escuela Especial de Pintura Histórica de la Academia de Bellas Artes, pero finalmente no la obtiene.

1894

El 4 de septiembre, el rectorado de la universidad de Viena encomienda a Franz Matsch y Gustav Klimt pintar los frescos del aula magna de la universidad, diseñada por Heinrich von Ferstel.

1895

El patio de butacas del teatro del palacio Eszterházy se hace acreedor del *Grand Prix* en Amberes.

Gustav Klimt comienza a trabajar en la sala de música del palacio de Nikolaus Dumba en Viena.

1896

Gustav Klimt es presentado como miembro del Consejo de la Sociedad de Reproducciones Artísticas, que un año antes le había encargado el *Retrato de Josef Lewinsky*.

1897

El 3 de abril, Gustav Klimt comunica a la junta directiva de la Genossenschaft bildender Künstler Wiens (Asociación de Artistas Plásticos de Viena) la constitución de la Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Sociedad de Artistas Plásticos de Austria), cuyo presidente y presidente de honor son, respectivamente, Klimt y



Recibidor del taller de Klimt en la Josefstädterstrasse 21, Distrito VIII, Viena, fotografía entre 1910 y 1914

Gustav Klimt, *Dama junto a la chimenea*, ca.1897-1898. Óleo sobre lienzo, 41 x 67 cms. Österreichische Galerie Belvedere, Viena



Rudolf von Alt. Esta "secesión" en el seno de la Sociedad tiene por objetivo la reforma de la vida artística y la internacionalización del arte austriaco. El 24 de mayo, tras ser comunicada la desestimación de su solicitud por parte de la junta general, Klimt, seguido de von Alt y otros artistas, abandona la Sociedad en gesto de rechazo. El 21 de junio se celebra la primera junta general de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria, de cuyas exposiciones hasta 1905 se hace cargo Klimt, junto a Josef Hoffmann y Carl Moll.

1898

En enero aparece el primer número de *Ver Sacrum*, la revista de la *Secession*. Para trabajar en los cuadros de las facultades, Klimt se muda a un nuevo taller en la Florianigasse 54, en el distrito VIII, que mantendrá hasta 1906.

El 26 de mayo, la Comisión Artística del Ministerio de Educación declara que el cuerpo femenino que representa a la "humanidad sufriente" en la pintura de la facultad de *Medicina* es excesivamente obsceno, y propone su sustitución por la figura de un muchacho.

Klimt se convierte en miembro de la Asociación Internacional de Pintores, Escultores y Grabadores, cuya presidencia ocupa James McNeill Whistler.

El 12 de noviembre se abre la II Exposición en el Edificio de la *Secession*, proyectado por Josef Maria Olbrich; sobre la puerta de entrada figura la inscripción: "A cada época su arte, al arte su libertad".

1899

En la IV Exposición de la *Secession*, celebrada entre el 18 de marzo y el 31 de mayo, Klimt expone *Nuda Veritas* y *Schubert am Klavier* (Schubert al piano), una pintura para el dintel de la puerta de la sala de música del Palacio Dumba.

En primavera, viaja con la familia de Carl Moll a Florencia, Génova, Verona y Venecia.

1900

En la VI Exposición de la *Secession*, organizada entre el 8 de marzo y el 6 de junio, se muestra la primera de las imágenes de las facultades, *Filosofía*. En la prensa aparecen artículos polémicos a favor y en contra del cuadro. El crítico de arte Ludwig Hevesi la defiende con las siguientes palabras: "La *Filosofía* de Klimt es una formidable visión en la que uno encuentra, diríamos, una fantasía cósmica. Aun puede verse en toda la escena el caos del que esa vida emana o, mejor, del que no deja de emanar, como algo que fluye eternamente, que mana convirtiéndose perpetuamente en formas que se diluyen una y otra vez. (...) Se entremezclan los azules, violetas, verdes y grises más diversos, y su ir y venir se entevera con un reluciente amarillo que llega a convertirse en auténtico oro. A uno se le ocurre pensar en el polvo del cosmos, en átomos que se arremolinan y en fuerzas elementales que buscan cosas para hacerse perceptibles a través de ellas. Miles de chispas de luz se extienden alrededor, cada chispa una estrella, una estrella roja,

El edificio de la *Secession*, de Joseph Maria Olbrich, 1897-1898. Fotografía ca. 1900





Gustav Klimt, *Retrato de Sonja Knips*, 1898.

Óleo sobre lienzo, 141 x 141 cms.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena

azul, verde, amarillo-anaranjada, como una centella dorada. Pero todo el caos es una sinfonía cuyos colores mezcla el artista extrayéndolos de su alma sensible.”¹ En cambio, Karl Kraus se expresa con sarcasmo en *Die Fackel*: “Sería aconsejable que, a la hora de representar la *Jurisprudencia* y la *Medicina*, el pintor plantease sus ideas a hombres que le pudieran asesorar mejor que aquéllos a los que se ha dirigido esta vez.”² El profesor de historia del arte Franz Wickhoff defiende *Filosofía* en un artículo y en una conferencia: “Si, por un momento, se coloca junto a su pintura *Medicina*, entonces el resplandor verde oceánico de la primera imagen se revela con toda claridad en todo su efecto decorativo, y nadie dejará de alabar al artista que nos ha regalado esta magnífica obra.”³ Ochenta y siete profesores de la universidad protestan contra su colocación en el aula, en buena medida por odio hacia el arte moderno en general. En un artículo de prensa se afirma al respecto: “Los profesores de la universidad han adoptado una postura contraria al cuadro *Filosofía* de Klimt. La única postura correcta en este asunto es situarse de espaldas al cuadro.”⁴

A su vez, la junta directiva de la *Secession* protesta ante el Ministerio de Educación contra esa protesta. El 12 de mayo, el Director General de las Artes del Ministerio desestima la petición de los profesores contraria a la colocación del cuadro, aduciendo que había que esperar a apreciar el efecto que produciría el cuadro en tal ubicación. Por otra parte –se afirmaba en la decisión ministerial–, en la siguiente Exposición Universal de París habría ocasión de valorarlo sin prejuicios y desde un punto de vista puramente artístico.

En la Exposición Universal de París, celebrada entre el 15 de abril y el 12 de noviembre, *Filosofía* obtiene la Medalla de Oro; además Klimt expone allí sus obras *Palas Atenea* y *Retrato de Sonja Knips*.

Gustav Klimt con su veste de pintor, ca. 1909, copia al bromuro de plata de Pauline Hamilton





Gustav Klimt y Emilie Flöge en un bote de remos delante del muro de la orilla de la Villa Paulick, en el Attersee, 1909

Gustav Klimt, *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, 1907.
Óleo y pan de plata y oro sobre lienzo, 138 x 138 cms.
Neue Galerie, Nueva York



1901

En la X Exposición de la *Secession* (del 15 de marzo al 12 de mayo) se presenta el segundo cuadro de las facultades, *Medicina*. Esta vez es la representación de una embarazada desnuda lo que enciende los ánimos. De nuevo, Ludwig Hevesi describe con entusiasmo los colores: "Amanece; la exhalación del día que se levanta, tiñe ya de rojo la niebla y en el horizonte brillan los primeros destellos del sol. Pero en medio de esta armonía, plena de delicadeza y fuerza, rompe una sorprendente disonancia. El cortante azul del velo que cubre la osamenta de la muerte. Sí, corre como una exhalación, pero con todos los matices de los márgenes y grietas más agudos y azules. Y una vez más, en la otra cara del cuadro, se escucha el tono azul y un arabesco de ese mismo azul rodea el cuerpo de un recién nacido (...)." ⁵ En cambio, Karl Kraus se muestra, otra vez, sarcástico: "(...) admírese la originalidad del moderno simbolista, que, aunque no ha conseguido ir más allá del esqueleto para representar a la muerte, al menos ha utilizado la tradicional serpiente de Higeia como el agusanado ornamento de su *Toilette* secesionista." ⁶

En el Reichsrat (Consejo de Estado) se presenta una interpelación sobre la compra de los cuadros de Klimt.

Se deniega a Klimt la concesión de una cátedra en la Academia de Bellas Artes. La Fiscalía exige la retirada del número de *Ver Sacrum* que contiene estudios sobre *Medicina*, lo que es rechazado por el Tribunal Superior de Viena por tratarse únicamente de estudios artísticos de movimiento.

El Kunsthistorisches Museum de Viena adquiere los trabajos de Klimt incluidos en el libro "Alegorías y emblemas", mientras que la Bayerische Staatsgemäldesammlung (Colección Estatal de Pintura de Baviera) se hace con el estudio para *Musik I* (Música I).

En respuesta a la hostil reacción a sus cuadros para las facultades, Klimt mostró en la XIII Exposición de la *Secession* su *Goldfische* (Peces dorados), que, según parece, quiso titular "A mis críticos".

1902

A juicio de los secesionistas, la escultura de Beethoven de Max Klinger es superior a las esculturas de Auguste Rodin: a ella se dedica la XIV Exposición de la *Secession*, celebrada entre el 16 de abril y el 27 de junio, y se le dispensa una recepción triunfal en Viena; cada uno de los artistas de la *Secession* aporta, sin recibir honorarios por ello, una obra a la muestra.

Klimt realiza, expresamente para esta exposición su *Beethoventries* (*Friso de Beethoven*). En una sesión de la Cámara Alta del Parlamento, tanto el friso como la *Secession* como el propio Klimt son blanco de las críticas, y la prensa tampoco disimula sus burlas. Este es el tenor de algunos comentarios: "Klimt ha producido de nuevo un arte que sólo apreciarán tres personas: un médico y dos celadores." ⁷ Y: "Estas pinturas serían adecuadas para un lugar bajo tierra en el que se celebren orgías paganas, pero no son aptas para salas a las que los artistas se atreven a

invitar a mujeres honradas y a jóvenes señoritas.”⁸; o bien: “Ya deberíamos tener suficiente de estas hetairas, en parte tuberculosas y raquíticas, y en parte fofas y voluptuosas, de este genio, que ha ido ya demasiado lejos.”⁹

Rodin, que visita Viena en el mes de junio, queda admirado por el friso, e ignora la escultura de Beethoven de Klinger.

1903

Durante su estancia en Viena, Ferdinand Hodler entabla amistad con Klimt; posteriormente adquirirá *Judith I*.

Klimt visita en mayo Venecia y Rávena, y en diciembre otra vez Rávena, Venecia, Padua, Florencia y Pisa.

Josef Hoffmann, Kolo Moser y Fritz Waerndorfer fundan en mayo los *Wiener Werkstätte* (Talleres Vieneses), que exponen diversos cuadros de Klimt.

El 11 de noviembre, la comisión de arte del Ministerio de Educación examina los cuadros de las facultades y emite un dictamen favorable, mientras que, en cambio, critica las obras de Matsch. Dada la diferencia de calidad de las obras de Klimt, se propone que éstas se expongan en la Galería Moderna y no en el Aula Magna de la universidad.

Desde el 14 de noviembre hasta el 6 de enero se celebra en la *Secession* la “Klimt Kollektive”, en la que por primera vez –si bien inacabados– se exponen los tres cuadros de las facultades. Ludwig Hevesi queda profundamente impresionado y percibe un cambio de estilo en el cuadro *Jurisprudencia* respecto de las dos obras anteriores: “El logro de un nuevo estilo, tras todas las orgías pictóricas de las últimas décadas. Una forma y un color más solemnes, más religiosos. (...) Observemos las dos obras que la flanquean: *Filosofía* y *Medicina*. Una sinfonía mística en verde y una murmurante obertura en rojo; ambas son juegos de colores puramente decorativos. En *Jurisprudencia* predominan el negro y el oro, es decir, ningún color auténtico, pero a cambio la línea adquiere una trascendencia, y la forma un carácter, que deben calificarse de monumentales.”¹⁰ A Karl Kraus tampoco le agrada nada el tercer cuadro de las facultades: “Gustav Klimt, quien ya en dos ocasiones ha repintado la idea de lo pálido con los colores más luminosos, ha querido pintar la *Jurisprudencia* y le ha salido el Derecho Penal. En tono de chiste: un criminal y un animal de fábula con forma de pólipo que se yergue amenazante, comparecen ante un tribunal (...). Cada uno, según su carácter y su humor, se sentirá llamado, a la vista de esa pareja ebria de colores que va tambaleándose por nuestra vida moderna, a burlarse o a compadecerse.”¹¹

A finales de año deja de publicarse *Ver Sacrum*.

1904

La galería Miethke es adquirida por el orfebre Paul Bacher; su director artístico es Carl Moll, quien desde ahora representará a Klimt en Viena.



Gustav Klimt, *Pradera con amapolas*, 1907.

Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cms.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena



Gustav Klimt, *Las tres edades de la mujer*, 1905.
Óleo sobre lienzo, 173 x 171 cms. Galleria Nazionale
d'Arte Moderna, Roma

La *Secession* solicita enviar a la feria internacional de St. Louis (Missouri) exclusivamente obras de Klimt (*Filosofía*, *Jurisprudencia* y dos paisajes), pero esta pretensión es rechazada el 26 de enero por el Ministerio de Educación. En última instancia, Austria declina participar en la feria.

El industrial belga Adolf Stoclet encarga a Josef Hoffmann la construcción de un palacio para el cual Klimt realizará un friso en mármol (*Friso de Stoclet*).

En la Gran Exposición de Arte de Dresde Klimt muestra *Peces dorados* y *Das Leben ein Kampf: Der Goldene Ritter* (La vida es un combate: El caballero de oro) y, en la I Exposición de la Unión Alemana de Artistas, en Múnich, *Zug der Toten* (Procesión de los muertos).

1905

El 3 de abril, Klimt renuncia al encargo de los cuadros de las facultades. El 27 de abril, tras una prolífica correspondencia y una entrevista periodística de Klimt con Berta Zuckerkandl, el Ministerio le devuelve los cuadros, y ello pese a haber aducido con anterioridad que éstos eran ya de propiedad estatal. En la conversación mencionada con Berta Zuckerkandl, Klimt expone las razones de la devolución: "Las principales razones que me han llevado a recuperar mis cuadros encargados por el Ministerio de Educación no han de buscarse en la desazón que hayan podido causarme los diversos ataques desde los más diversos lados. (...) Soy por completo insensible a los ataques. Y tanto más sensible me muestro, en cambio, en el momento en que siento que mi cliente no está satisfecho con mi trabajo. Y esto es justamente lo que ocurre con estas pinturas. Ante todos estos ataques, el Ministro se ha limitado a defender una tesis jurídica, pero a los aspectos artísticos, que es de lo que se trata, se refirió someramente y con excesivas precauciones (...). En

numerosas insinuaciones el Ministerio me ha dado a entender que me había convertido en un estorbo para ellos. (...). Quiero dejar atrás estas ridiculeces tan molestas que retrasan mi trabajo, y volver a la libertad. Rechazo toda ayuda del Estado, renuncio a todo. (...) Pero todo esto que acabo de decirle queda en un segundo plano. Lo importante es que quiero enfrentarme al modo en que el Estado austriaco, el Ministerio de Educación, trata y despacha los asuntos artísticos. Se aprovecha cualquier ocasión para ir contra el arte de verdad y los artistas de verdad. Sólo se protege el trabajo falso y de poco mérito. (...) No entrego mis cuadros para no tener que soportar más a clientes tan alejados del verdadero arte y de los verdaderos artistas.”¹² El 25 de mayo, Klimt devuelve sus honorarios.

Es definitivamente rechazada la candidatura de Klimt a una cátedra en la Academia de Bellas Artes.

En Berlín, donde Klimt permanece desde el 19 al 21 de mayo, pueden verse quince de sus obras en la exposición de la Unión Alemana de Artistas, entre las que se cuentan *Die drei Lebensalter* (Las tres edades del hombre) y *Hoffnung I* (Esperanza I). Klimt recibe, junto a Ferdinand Hodler y Ulrich Hübner, el Premio Villa Romana, pero se lo cede a Max Kurzweil.

El grupo en torno a Klimt, que pone de relieve la importancia de la artesanía y está compuesto, entre otros, por Josef Hoffmann, Otto Wagner y Carl Moll, se separa en junio de la *Secession*, pues el grupo que permanece en ésta quiere mostrar únicamente cuadros en las exposiciones.

1906

El 12 de marzo Klimt es nombrado en Múnich miembro de honor de la *Königlich Bayerische Akademie der bildenden Künste* (Real Academia de Bellas Artes de Baviera).

En mayo viaja a Bruselas y Londres, donde, en la inauguración de una exposición en la que también participan los *Wiener Werkstätte*, conoce a Charles Rennie Mackintosh.

Durante el mes de diciembre Klimt reside en Florencia.

1907

En primavera aparecen los *Diálogos de las hetairas* de Luciano de Samotracia, traducidos y publicados por Franz Blei, con dibujos de Klimt en fototipia.

La galería berlinesa Keller und Reiner expone en febrero y marzo los cuadros de las facultades, que no tienen una buena acogida en Alemania. Klimt participa en la exposición vienesa de la galería Arnold de Dresde y en la Exposición Internacional de Arte de Mannheim.

En verano conoce a Egon Schiele, en cuya obra tuvo una notable influencia durante largo tiempo.

Emilie Flöge en su Salón de Modas de Viena, 1910.
Fotografía de Madame d’Ora





Gustav Klimt, ca. 1910, fotografía de Moriz Nähr.

1908

En mayo y junio, el "grupo Klimt" escindido de la *Secession* organiza la primera "Kunstschau" (Muestra de Arte): en torno a dieciséis cuadros de Klimt, entre los que se halla *Der Kuß* (El beso), se exponen, exclusivamente, obras de artistas austriacos. Gracias a la intervención de Klimt, Oskar Kokoschka disfruta por primera vez de la posibilidad de exponer su obra sin estar sujeta a la decisión de un jurado. El Ministerio de Educación adquiere *El beso* para la Moderne Galerie (Galería Moderna). El Historisches Museum de Viena (Museo Histórico de la ciudad) compra a primeros de julio el *Retrato de Emilie Flöge*.

En primavera, Klimt expone en Praga, entre otras pinturas, *Jurisprudencia*.

La galería Miethke edita la carpeta *La obra de Gustav Klimt*, y el pintor diseña una marca de imprenta para cada plancha.

1909

En la II Kunstschau, organizada en julio, se exponen obras de pintores europeos contemporáneos, entre las que pueden verse *Esperanza I* y *Esperanza II* de Klimt. Junto a Kokoschka, dispone también de sala propia Schiele, quien con sus cinco retratos consigue el reconocimiento artístico.

Klimt participa en la X Exposición Internacional de Arte de Múnich y en la XVIII Exposición de la *Secession* de Berlín.

En octubre viaja a París y después a Madrid, donde estudia las obras de Velázquez y El Greco.



Gustav Klimt en el jardín de su taller en la Josefstädterstrasse, 21, Distrito VIII, Viena, ca. 1910. Fotografía de Moriz Nähr

1910

Klimt participa en la IX Bienal de Venecia, que se desarrolla desde el 23 de abril hasta el 31 de octubre. La Galleria Internazionale d'Arte Moderna de dicha ciudad adquiere *Judith I*.

Además, participa en la exposición de la Unión Alemana de Artistas en Praga y en la exposición "Artes Gráficas" de la *Secession* berlinesa.

La Galería Nacional de Praga adquiere *Bauerngarten (Campo)* y *Schloß Kammer am Attersee I* (Palacio Kammer a orillas del lago Attersee I).

1911

Klimt reside en Londres y Bruselas, donde concluye el *Friso Stoclet*.

En marzo se desplaza a Roma, donde, en el marco de la Muestra Internacional de Arte, recibe el primer Premio por *Tod und Leben (Muerte y Vida)*.

1912

En Dresde, Klimt participa en la Gran Exposición de Arte. La Moderne Galerie de Dresde compra *Hayedo I*.

Se convierte en Presidente de la *Österreichische Künstlerbund* (Federación Austriaca de Artistas).



Gustav Klimt, *Paseo frente al Castillo de Kammer*, 1912.
Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cms.
Österreichische Galerie
Belvedere, Viena



Recibidor del taller de Klimt en la Feldmühlgasse, 11, Distrito XIV, Viena, 1914, fotografía de Moriz Nähr

1913

En la exposición de la Federación Austriaca de Artistas organizada en Budapest, Klimt muestra diez pinturas y otros tantos dibujos. Además, participa en la IX Exposición Internacional de Arte en Múnich y en la III Exposición de la Unión Alemana de Artistas en Mannheim.

1914

Klimt se instala en el que será su último taller en la Feldmühlgasse 11 en Hietzing. Muestra su obra en la exposición de la Unión Alemana de Artistas en Praga. La Galería Nacional de Praga adquiere *Jungfrau* (Virgen). El *Portrait Mäda Primavesi* (Retrato de Mäda Primavesi) se exhibe desde febrero a junio en Roma en la II *Secession*.

En mayo, Klimt está en Bruselas, donde muestra su entusiasmo por las esculturas centroafricanas expuestas en el Musée du Congo Belge.

1915

El 6 de febrero muere la madre de Klimt.

En la Kunsthaus de Zúrich, Klimt está presente en la exposición "Artistas vieneses", celebrada entre el 4 y el 22 de agosto, con tres pinturas y veintidós dibujos. Participa junto a Schiele y Kokoschka en la exposición de la Federación Austriaca de Artistas.



Gustav Klimt, *Litzlberg junto al Attersee*, ca. 1910-1912, Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cms. Museum der Moderne Rupertinum, Salzburgo

1916

El 25 de mayo, Klimt es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Sajonia, con sede en Dresde.

1917

Klimt participa con trece pinturas y veinte dibujos en la "Österrikiska Konstutställningen", en Estocolmo.

El 26 de octubre es nombrado miembro de honor de la Akademie der bildenden Künste (Academia de Bellas Artes) de Viena.

1918

El 11 de enero, en su domicilio de la Westbahnstrasse 36, en el distrito VII, sufre una apoplejía y queda hemipléjico. Muere el 6 de febrero y es enterrado tres días después en el cementerio de Hietzing.

¹ Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897-Juni 1905)*. *Kritik-Polemik-Chronik*, Viena, 1906, págs. 233 y s.

² *Die Fackel*, núm. 36, Viena, marzo de 1900.

³ Franz Wickoff, "Was ist hässlich?", en *Fremdenblatt*, Viena, 15 de mayo de 1900.

⁴ 28 de marzo de 1900 (en fuente no identificada), citado en Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Viena, 1969, pág. 227.

⁵ Hevesi, *op. cit.*, págs. 317 y s.

⁶ *Die Fackel*, núm. 73, Viena, abril de 1901.

⁷ Dr. Robert Hirschfeld (en fuente no identificada), citado en Nebehay, *op. cit.*, pág. 297.

⁸ S. G. (iniciales y fuente no identificadas), en *Ibidem*.

⁹ *Salzburger Volksblatt*, *Ibidem*.

¹⁰ Hevesi, *op. cit.*, págs. 444 y ss.

¹¹ *Die Fackel*, Viena, 21 de noviembre de 1903.

¹² Berta Zuckerandl, *Zeitkunst. Wien, 1901-1907*



Egon Schiele, *Gustav Klimt muerto*, 1918.

Tiza negra sobre papel, 47,3 x 30,5 cms.

Colección particular



Gustav Klimt, *Retrato de Ria Munk*, 1917-1918.

Óleo sobre lienzo, 180 x 90 cms.

Lentos Kunstmuseum Linz, Linz



Gustav Klimt y los testimonios de sus contemporáneos

Gustav Klimt

“Qué soy y qué quiero.
Para un autorretrato inexistente” *

Sé pintar y dibujar. Yo mismo me lo creo, y también otras personas dicen que se lo creen. Pero no estoy seguro de que sea cierto. Sin embargo, hay dos cosas que sí son seguras:

1. No existe ningún autorretrato mío. No me interesa mi propia persona como “motivo del cuadro”, sino más bien otras personas, sobre todo femeninas; aunque me interesan más otros fenómenos. Estoy convencido de que como persona no soy especialmente interesante. Nada hay en mí de especial. Soy un pintor que pinta un día sí y otro también, de la mañana a la noche. Cuadros figurativos y paisajes, raramente retratos.

2. La palabra, sea hablada o escrita, no es mi fuerte, y mucho menos si tengo que hablar sobre mí mismo o sobre mi trabajo. Hasta cuando me veo obligado a escribir una simple carta experimento angustia y sensación de mareo.

Por estas razones, habrá que renunciar a un autorretrato artístico o literario de mi persona. Cosa que tampoco es como para afligirse. Quien quiera saber algo sobre mí –como artista, que es lo único digno de atención– deberá contemplar atentamente mis cuadros e intentar inferir de ellos qué soy y qué quiero.

*Manuscrito original de Gustav Klimt. Propiedad de la Wienbibliothek im Rathaus (Biblioteca Municipal de Viena, antes Biblioteca de la Ciudad y el Estado de Viena)

Hermann Bahr

Discurso sobre Klimt *

¡Señoras y señores!

(...) Pasemos a exponer el caso: un joven artista que rápidamente gana notoriedad, que se hace acreedor del respeto de los artistas, de los entendidos y de los profanos y que recibe encargos (para el Burgtheater, para museos); es decir, que se halla en la mejor posición para, como suele decirse, “llegar alto” rápidamente. Tiene ante sí el más prometedor de los futuros: será catedrático en un par de años y luego podrá vivir de las rentas. Pero eso no le atrae. Está insatisfecho. Tiene la sensación de que podría hacer más. Tiene la sensación de que, hasta ahora, no se ha entregado nunca; de que siempre, por así decirlo, ha pintado en un lenguaje ajeno. Y esto ya no lo soporta más. Ahora siente lo que genuinamente caracteriza al artista: la fuerza para mostrar su mundo interior único, que nunca existió antes de él y que dejará de existir con

Hermann Bahr en el cuarto de trabajo de su Villa en Ober Sankt Veit. En la pared, junto a él, la *Nuda Veritas* de Gustav Klimt, ca. 1905.

él. Eso es lo que quiere: ser él mismo. Atraviesa una tremenda crisis hasta que extirpa todo lo ajeno, se hace con todos sus recursos expresivos y se convierte en artista por sí mismo. Con entusiasmo recibimos las primeras señales –el *Schubert*, la *Verdad*, los paisajes– y con admiración contemplamos su constante esfuerzo por la libertad, por la grandeza. Por fin, llega arriba, y nos regala *Filosofía*. Evidentemente, no es entendido en un primer momento, pero ello no nos sorprende: el público acabará por adorarlo, como acabó por adorar a Böcklin y a Richard Wagner, a los que al principio tampoco entendió; sólo hay que darle tiempo. Entonces ocurre algo inesperado. No se trata sólo de que no lo entiendan, no: se trata de que la falta de entendimiento corre por las calles y brama y azuza contra él, que se aplican a un artista los medios de agitación política más despiadados, es objeto de denuncias y sospechas, se le calumnia personalmente, se instigan contra él todos los instintos más bajos. Él sólo tiene una respuesta: envía el cuadro a París y obtiene para nuestra patria la más elevada distinción que un artista europeo puede recibir. Entretanto, ya se ha puesto a trabajar en su nuevo cuadro: *Medicina*. A todos nos entra un poco de miedo: ¿se mantendrá a su altura, alcanzará al cuadro anterior? Pero no sólo lo alcanza, sino que lo supera. *Medicina* es incluso más grande, más pura, más libre. ¿Y qué ocurre? Comienza la misma persecución, todavía más encarnizada, más salvaje, más infame.

Hasta ahora, nada hay en este caso que se salga de lo normal. Se trata de la reacción típica, que se repite cada vez que surge un gran artista. En un primer momento no es entendido por muchos; por más que se quiera, estos muchos, por su inferior naturaleza, serán injustos con él. Él los deslumbra, los ofusca, los confunde; no se puede mirar al sol directamente. Ellos le dan la espalda. Son los enemigos del artista. Pero también hay otros. (...) Así lo mostró Schopenhauer de forma insuperable, pero es algo que deben oír ustedes con sus propias palabras; las he traído aquí, porque parecen haber sido escritas ayer expresamente para nosotros, a favor de la *Secession* y en contra de sus enemigos. “No menos que la ‘falta de discernimiento’ es la envidia la que se opone –afirma Schopenhauer– a la gloria del merecimiento en las más elevadas disciplinas; en efecto, la envidia es el alma de la alianza de los mediocres, que florece por doquier y se congrega, en secreto y sin ser convocada, contra el que destaca en cualquier disciplina. (...) Por consiguiente, en cuanto despunta un talento eminente en cualquier especialidad, todos los mediocres de la especialidad corren a ocultarlo, a privarle de la oportunidad de darse a conocer y a impedir de todos los modos posibles que tal talento se muestre y salga a la luz; otra cosa no harían, como si se tratase de alta traición a su incapacidad, trivialidad y chapucería.” (...)

No; debo reconocerlo abiertamente: todo esto me parece muy normal. Sería muy bonito que los hombres fueran de otro modo, pero son así. Tampoco me extraña que una cuestión estética, una pura cuestión de arte y de sus expertos, se saque a la calle y en la discusión repique el zafio sonido de la política. Esto tenía que ocurrir, es algo ínsito a toda nuestra tradición, a la que nunca se ha enfrentado nadie seriamente. Pero esto de que nunca nadie haya opuesto resistencia seriamente, de que sea la masa la que tenga la última palabra, de que el intelectual corra a esconderse intimidado, esto es lo que no entiendo.

(...) En nuestro país, miles y miles de personas piensan como yo y perciben esa situación tal como yo lo hago. Pero entre nosotros ha sido costumbre que el intelectual permanezca callado. El intelectual se lamenta y calla. El intelectual está triste y calla. El intelectual baja la cabeza y calla. El intelectual “no se inmiscuye”.

Es probable que esto ocurra de nuevo, pues entre nosotros, los pequeños celos son incluso más fuertes que el interés general. El uno siente rabia frente al otro y quiere hacerle daño; nadie piensa en el conjunto. Como ya se había dado el año pasado el escándalo con la *Filosofía*, el primer día les dije a mis amigos de la *Secession*: “Chicos, apostaría a que mañana Weyr –entonces presidente de la Asociación– vendrá a veros y os dirá: somos enemigos, pensamos que estáis tomando una dirección equivocada, luchamos contra vosotros, pero aquí no se trata de una dirección o de una escuela, ni de una concepción del arte: se trata del arte en sí, que está amenazado, y eso le puede ocurrir también mañana a uno de nosotros. Nos atañe a todos. ¡Aquí está mi mano, estamos

de vuestra parte!" Pero hice bien en no apostar: no vino. El rencor contra unos pocos fue, de nuevo, más fuerte que la sensibilidad por lo común. Y hay que imaginarse cuán tremendamente "distinguidos" y "exquisitos" son nuestros intelectuales; demasiado "distinguidos" y demasiado "exquisitos" para entrar en una lucha por verdades tan antiguas y "hace tiempo decididas". Son cosas que se sobreentienden, dicen arrogantes ¡es demasiado absurdo como para rebatirlo! Sí, pero ¿para qué están entonces los intelectuales con toda su formación? Pues la experiencia demuestra que en nuestro país nada se sobreentiende ya, ni nada es demasiado absurdo. (...) En efecto, no puede existir ningún estado ni pueblo carente de la necesaria jerarquía de la cultura. Los pensadores, los artistas, sólo son una parte de la cultura. Ellos crean. Pero la otra parte tienen que ponerla las personas cultas. Es a éstas a quienes corresponde transmitir lo creado, las ideas o sentimientos, y conseguir que sean eficaces y fructifiquen en el pueblo. Si faltase esta actividad transmisora de los intelectuales, los artistas y los pensadores penderían sobre el vacío. Y entonces, ¿qué ocurriría si nuestros artistas dijeran un día que aquí desperdician sus fuerzas, que en nuestro país no se dan las condiciones necesarias para el arte y la cultura?

(...)Ninguno de ellos necesita quedarse aquí, ninguno está atado aquí por sus intereses materiales, cualquiera puede irse mañana mismo, y el joven archiduque de Hessen, que tiene la hermosa ambición de convertir su pequeña Darmstadt en la Atenas contemporánea, no podría alegrarse más. Con todo, si se quedan, será solamente por un sentido del deber muy estricto y por una elevada y noble forma de patriotismo. Pero en el momento en que percibieran que les resulta imposible desarrollar su actividad artística porque les falta la actividad transmisora de los intelectuales, este sentido del deber ya no tendría razón de ser. Entonces, tendrán derecho a irse y a buscarse una patria mejor. (...)

¿Y la conclusión? La puede extraer cualquiera de ustedes por sí mismo. En mi opinión, el que calla ante tales atentados contra el arte se convierte en cómplice. En mi opinión, la masa de mediocres no sería tan perversa si los intelectuales no fueran tan cobardes. En mi opinión, cuando está en juego la libertad del arte y hay que proteger a los artistas, cada hombre tiene la obligación de ponerse en pie y alistarse. Yo ya lo he hecho. ¡Ahora les toca a ustedes!

(1901)

* Hermann Bahr, *Rede auf Klimt*, Viena 1901, págs. 79-84.

La controversia sobre *Filosofía*

Ludwig Hevesi

Los iconoclastas de Viena*

¡Sí, los iconoclastas de Viena! Justo antes de despuntar el siglo XX se ha dado el caso de que profesores de la universidad de Viena se dejen de elevados razonamientos sobre el milenio y se rebelen contra un cuadro que había sido encargado, siguiendo la costumbre, a uno de los grandes artistas de Viena para decorar el techo de su Aula Magna. No aguantan la *Filosofía* de Gustav Klimt, no podrían sentarse bajo ella y algunos de ellos están convencidos de que deben expresar su desaprobación. (...) El cuadro no encaja, por su estilo, con el edificio renacentista de Ferstel. Todos estos cirujanos, ginecólogos, filósofos, teólogos, astrónomos, y lo que sean, sienten de repente nacer en ellos una nueva vocación colectiva: ¡deben preservar el

nuevo Alto Renacimiento vienés de la perturbación estilística de la pintura secesionista! (...)

Si la Asociación de Artistas o *Secession* quisiera entrometerse en la disciplina de los astrónomos o los anatomistas, con toda razón se la despacharía con enojo y se la abochornaría por su inmensa ignorancia. Pero lo contrario se permite, pues para estos mismos investigadores científicos las artes plásticas no tienen tanto la consideración de una "disciplina" cuanto de una actividad lúdica propia de un gusto diletante. De pintura todo el mundo cree saber, pues uno "sabe, por supuesto, qué aspecto tiene una persona", o un árbol, o el mar. Todos han visto frescos alegóricos y saben bien a qué "deben" parecerse. Estos eruditos, que en sus disciplinas siempre se mantienen a la última y no se pierden la más mínima sutileza o novedad de su ciencia, están ciegos para la enorme transformación que se ha producido en el arte. (...)

Tuve ocasión de reseñar en detalle el cuadro de Klimt, aquí mismo, hace unos catorce días, y de valorarlo en toda su importancia. Por tanto, solo mencionaré, brevemente, que representa una fantasía cósmica. El tenebroso espacio sideral, que luce una multitud de tonalidades de azul y violeta y refulge con estrellas de todos los colores. En una nube verdosa aparece, dominante, medio visible, una esfinge sombría, ante la cual discurre una gran corriente de figuras humanas de todas las edades, desde niños hasta ancianos, que simboliza el nacimiento, la procreación y la muerte. Y abajo, hacia un lado, se aprecia una cabeza iluminada, que mira al frente con ojos muy abiertos. Es la Filosofía, que tiene su propia visión del devenir del mundo. Uno de los eruditos caballeros ha censurado en una entrevista que Klimt haya representado la Filosofía, que precisamente busca conocer de forma "exacta", "como una construcción nebulosa y fantástica, como una enigmática esfinge". Es manifiesto que no ha considerado bien el cuadro, pues precisamente la Filosofía se representa ahí como una cabeza iluminada y más clara; nebulosos y fantásticos son sólo los procesos del universo... Y tanto que lo son, pues ni todos los firmantes de la protesta juntos pueden explicar un ápice más de ellos que el ignaro pintor. No habría tenido por tanto ningún sentido que éste, como los eruditos pretenden, hubiese ido a informarse a las distintas facultades. Al pintor no se le pedía pintar algo erudito, sino algo pictórico. (...)

Todos se declaran amigos de la *Secession*, del arte moderno, del arte libre. Abominan de cada "limitación del arte, proceda de donde proceda". Pero, eso sí, viniendo de ellos, es lícito poner límites al arte. Y ha de ser moderno, pero al mismo tiempo el que ellos conocen de toda la vida. Y tiene que ser libre, pero con la "libertad según yo la entiendo", es decir, que debe transigir y acomodarse con docilidad a los gustos de este profesor y a los hábitos de aquel otro. ¿Qué queda entonces de la *Secession*, cuyo principio fundamental es: "¡arte para artistas, no arte para el público!"? En verdad que no deja de asombrar cuán poco entienden estos señores de qué va el nuevo arte. (...)

(30 de marzo de 1900)

¹Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897-Juni 1905). Kritik-Polemik-Chronik*, Viena, 1906, págs. 250-254.

Hermann Bahr

Contra Klimt (*Filosofía*)^{*}

Viena, marzo de 1900

"LA DIFÍCIL SOLUCIÓN DEL ENIGMA UNIVERSAL"

Cuando en la exposición de la *Secession* se ven tantas y tan buenas pinturas de la misma condición artística que los mejores ejemplares de la exposición de la Asociación, inaugurada al mismo tiempo, uno aca-

ba cayendo en la cuenta de que las extravagantes creaciones expuestas muy posiblemente deban su existencia, sin más, al rebosante humor de algún artista. Una prueba casi definitiva de esto es la gran pintura alegórica de Gustav Klimt, *Filosofía*. Precisamente este pintor, durante bastante tiempo considerado un pionero de gran talento, demuestra, en una sala lateral, a través de composiciones de dimensiones reducidas, lo que realmente es capaz de hacer cuando quiere ser tomado en serio. Por el contrario, Klimt ha concebido *Filosofía* desde una perspectiva humorística; decididamente, es lo más racional que cabe hacerse con ella. Sobre la amplia extensión del lienzo vemos representado el tema original, como cerniéndose a través de una misteriosa fuerza y asumiendo la forma de un vago semblante. He aquí el enigma universal. Advertimos el funesto efecto que produce meditar largamente sobre este acertijo cuando nos fijamos en el grupo de figuras de la izquierda. Ahí tenemos a un anciano desnudo, desorientado, que se lleva las manos a la cara con la expresión del más profundo arrepentimiento por su vida, claramente desperdiciada a causa de una cátedra de filosofía. Quizá con esta triste carencia de vestimenta quiera indicarse también que este anciano digno de lástima, a consecuencia de su obstinado filosofar, ha quedado finalmente expuesto a una ducha fría. Vemos también a una mujer joven cuyo agradable aspecto hace que su desnudez sea mejor recibida que la del anciano, y que igualmente oculta su rostro. Está claro que la señorita está avergonzada y enfadada porque ha leído a Schopenhauer, y en particular lo que este filósofo, nada galante, dice sobre las mujeres. En cambio, otra muchacha, también desnuda, ha llegado a una conclusión muy comprensible. Arregla su peinado, mientras dirige al enigma universal una mirada que dice con total descaro: ¡me río de tí! ¡Quien tenga belleza será dueño del mundo entero, o al menos de la mitad! Estos modales inducen a un preocupado padre –que teme que su criatura pueda corromperse en sociedad tan frívola– a huir apresuradamente con el pequeño en brazos. Habremos agotado el gracioso contenido de la pintura si mencionamos a una persona colérica, no reconocible con detalle, que despelleja, por decirlo así, su peluca pelirroja por el suelo, indignada seguramente por la difícil solución de este enigma universal. Y, sí, es cierto: todavía puede verse a un niño recién nacido y, en la franja inferior de la pintura, una cabeza llamativamente iluminada: “la sabiduría”. Como tal, es de esperar que sepa qué pasa con ese pobre niño abandonado que tiene encima. Esto nos tranquiliza al apartarnos de la imagen, pues nosotros, naturalmente, no lo sabemos.

Ed. Pötzl

Viena, 28 de marzo de 1900

“NO PODEMOS CONSIDERAR ESTA PINTURA COMO UNA OBRA DE ARTE”

(...) A este respecto el profesor Jodl manifestaba a uno de nuestros corresponsales lo siguiente: No sólo considero que esta obra no es apropiada para ser colgada en la universidad, sino la considero, sin más, una obra mala. Sin embargo, en nuestro caso no se trata en absoluto de tener en cuenta una opinión momentánea, sino del hecho de que la pintura estaba destinada a convertirse en un ornamento permanente de la universidad. Y aquí predomina la opinión unánime de que la pintura, por su peculiar estilo y disposición, no está en consonancia con el estilo del Aula Magna en la que debe colocarse. Tal como demuestra la lista de nombres de las personalidades que suscriben, quienes así piensan pertenecen a los más diversos partidos y corrientes, y se han manifestado unánimemente contra esta pintura, con las consideraciones exclusivamente artísticas y estéticas que aquí se expresan. Se refieren sobre todo al valor artístico de la obra. Tendencias como las expresadas en la *Lex Heinze* nos resultan muy lejanas. No impugnamos el desnudo en la pintura, sino la fealdad. Además, somos de la opinión de que el simbolismo oscuro y confuso de la pintura, que únicamente puede ser captado y comprendido por unos pocos, resulta contrario al destino previsto para la pintura. Es cierto que el techo del aula está pidiendo a gritos ornamentación. Pero, ¿por qué se le ha encargado el trabajo precisamente a Klimt, que no se ha distinguido hasta ahora por la realización de obras monumentales, cuando hay en Viena gran número de artistas que habrían culminado una representación de mucho mayor valor artístico? Si el Estado quiere comprar pinturas de esta tendencia artística, hay bastantes museos donde puede dar fe de la

curiosa evolución del arte en los comienzos del siglo XX. Sin embargo, en la universidad no hay lugar apropiado para esta pintura. Nosotros no luchamos contra los desnudos ni contra el arte libre, sino contra el arte feo.

(...) “Nuestra acción –decía el profesor Exner– no se dirige en absoluto contra la *Secession* ni contra las modernas tendencias artísticas. Sabemos valorar también a Klimt como artista, pero no podemos considerar esta pintura como una obra de arte. Esta forma de representación simbólica no la consideramos artística, con independencia de que la pintura no se corresponda con el estilo arquitectónico del edificio de la universidad.”

Neue Freie Presse

Viena, 30 de marzo de 1900

DEFENSA DEL CLAUSTRO DE PROFESORES

(...) El día 24 de marzo enviamos, junto con ocho colegas (Chrobak, Gussenbauer, Lieben, Lammasch, v. Lang, Neumann, Toldt y Weiß), una circular privada cuya intención original era tan solo invitar a otros colegas a examinar y juzgar la pintura de Klimt. Por una deplorable indiscreción y de forma desfigurada se ha dado publicidad a esta carta circular, que una parte de la prensa ha convertido prematuramente en objeto de discusión. Antes de disponer de nuestra argumentación detallada se nos han hecho las más peregrinas imputaciones, en cuyas intenciones no entramos ahora. Se nos ha culpado de querer atentar contra la libertad artística y de nuevo se ha utilizado el mismo léxico, esta vez de un modo equivocado, dirigido contra nosotros, con el que en las últimas semanas se ha combatido la *Lex Heinze*.

Confiamos en que nadie que no sea enteramente ajeno a las formas y objetivos de la enseñanza universitaria pueda tomar en serio la idea de que representantes de la ciencia libre podrían alguna vez tener la intención de limitar la libertad artística. Pero tanto como la libertad artística nos interesa la libertad de crítica, y consideramos dudosos salvadores de la libertad artística a quienes quieren privar a nuestros artistas de las ventajas que se derivan de la crítica honesta. Es peligroso el tópico de que las obras de arte únicamente pueden ser juzgadas por los artistas, no sólo porque aquéllos que lo repiten también quieren limitar el título de artista a los partidarios de una única tendencia, sino, sobre todo, porque un arte que quiere ser entendido y valorado sólo por artistas se excluye a sí mismo de la ornamentación de todos los espacios destinados a los no artistas.

Se han imputado otras cosas a los firmantes de la solicitud, como que la protesta contra la pintura de Klimt vaya dirigida contra los modernos o contra la *Secession*. En esta Viena fragmentada por mentalidades partidistas, muchos, por desgracia, tratan también al arte como un asunto de partido. Si unos en su ingenuidad se creen obligados a tener por valioso todo lo nuevo, los otros, con un cómodo reduccionismo, tienen la costumbre contraria de valorar todo lo tradicional como sacrosanto. El nombre de “*Secession*” o de Asociación de artistas se considera una especie de sello que asegura a una pintura dada el tributo de admiración por quienes pertenecen al grupo de los “entendidos en arte”. Parece un deber de camaradería transformar la crítica contra una pintura individual en un ataque contra el correspondiente círculo de artistas, contra toda la tendencia artística, o incluso contra el arte en general.

Naturalmente, queda muy lejos de nosotros intervenir en esa disputa entre partidos. La lucha entre distintas concepciones artísticas no se decide por argumentaciones y contraargumentaciones. No tenemos ningún motivo para dejarnos presionar por el terrorismo de la consigna de partido en uno u otro sentido. Nosotros nos ocupamos única y exclusivamente de una pintura y de una cuestión, a saber: si el artista ha resuelto o no, de modo satisfactorio, la tarea que se le ha encomendado. Ni queremos emitir un juicio general sobre la tendencia artís-

tica en la que se inscribe la pintura, ni pretendemos valorar la obra completa o la personalidad artística de Klimt.

Entre los firmantes de la solicitud se cuentan por igual representantes de interpretaciones conservadoras del arte y defensores de aquellas posiciones que hace años condujeron, en Alemania, a la formación de la denominada *Secession*. Que procediendo de diferentes concepciones teóricas hayamos coincidido en la valoración práctica de este caso individual, creemos que garantiza que nuestro juicio no está influido de forma parcial por una u otra corriente artística. (...)

El hecho de que la mencionada solicitud haya recibido en apenas unos pocos días setenta declaraciones de apoyo confirma nuestra previsión de que un gran número de colegas no comparte la postura de un indiferente "dejar hacer". (...)

El catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Viena, Dr. Franz Wickhoff, ha enviado un telegrama desde Roma –donde se encuentra actualmente– al Rector, Prof. Dr. Wilhelm Neumann, en el que, en términos muy duros, censura el revuelo contra la pintura de Klimt, del que hace responsable personalmente al rector.

Neue Freie Presse

Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, Viena/Leipzig, 1903, págs. 15 y s., 22-27.

La controversia sobre *Medicina*

Ludwig Hevesi

Secession: nuevos cuadros de Klimt^{*}

(...) La Higeia es una de las más grandiosas creaciones de la pintura decorativa moderna. Y de las más originales. La idea, la visión y la configuración pictórica son indudablemente de Klimt. Ninguna ayuda, ningún préstamo perturba la impresión de estar ante una fuerza creadora juvenil que toma impulso y se eleva hacia las alturas, de ver cómo Dios le ha puesto alas y cómo gritan su nombre estrellas que nosotros no vemos y cuya presencia sólo ella puede intuir.

La escena está concebida como una suerte de continuación de *Filosofía*, de la que se separa por algo más que por el tamaño de la imagen. Aquel torrente pálido de figuras humanas, que recordaba a la Vía Láctea de un cielo oscuro, tiene aquí su continuación, como una multitud de hombres en todas las formas imaginables. Una maraña de vida y muerte, de dolor y placer, de lucha, de anhelo, de esperanza, de desesperación. Desde el recién nacido hasta el anciano, desde el amor y la fertilidad hasta lo yermo y marchito, todo lo humano, como una nube de cuerpos, marcha flotando con los ojos cerrados hacia un futuro incierto. Y en medio de ella se alza, erguida, la pálida y huesuda muerte. Flota con ellos, fatal e ineluctablemente rodeada por todos sus miedos, por la enfermedad, la pobreza, la deformidad. Pero también en este desconsuelo de la muerte brilla una estrella de consuelo. Del mismo modo que, en aquella primera imagen, la cabeza luciente de la Filosofía surgía de las profundidades de la eternidad, aquí la forma luminosa de Higeia se eleva desde simas oscuras. Una cabeza elevada y grave, coronada con laurel dorado, una paz soberana en

la expresión, la conciencia de una virtud milagrosa. Una túnica púrpura bordada en oro cae en amplios pliegues sobre su medio cuerpo (todavía inacabado); joyas de oro adornan el cuello y los brazos. En su brazo derecho se enrosca la serpiente dorada de Esculapio, que dirige su cabeza, en un amplio arco, hacia la copa milagrosa que le ofrece la mano izquierda de la diosa.

El concepto decorativo de Klimt para el Aula Magna se revela con una claridad cada vez mayor. Si en la atmósfera de la *Filosofía* los tonos verdes y azules conformaban una armonía más fresca, aquí se emplea además un púrpura más cálido, que va desde tonos rosáceos hasta otros más brillantes y chillones. En los cuerpos humanos se toca toda la sinfonía de encarnaciones con sus refinados sombreados, en contrastes y reflejos sin fin. A todo ello contribuye también el espacio aéreo en el que se produce esta aparición. Amanece; la exhalación del día que se levanta tiñe ya de rojo la niebla y en el horizonte brillan los primeros destellos del sol. Pero en medio de esta armonía, plena de delicadeza y fuerza, rompe una sorprendente disonancia. El cortante azul del velo que cubre la osamenta de la muerte. Sí, corre como una exhalación, pero con todos los detalles más perfilados y azules de los márgenes y grietas. Y una vez más, en la otra cara del cuadro, se escucha el sonido azul, ese arabesco azul que rodea el cuerpo de un niño de pecho, que flota apartado del gentío. No está solo. Sobre él se mueve una imponente figura de mujer, con toda la exuberancia de su seducción femenina, una forma, transportada con liviandad, de la máxima armonía. Con un brazo sostiene su cabello castaño dorado, y el otro lo extiende hacia la masa que se aprieta tras ella, hasta casi tocarla. Al hacer esto, el brazo corta un torrente de luz nebulosa, fría y blanca, que recorre la composición desde la parte superior hasta el centro. Y este haz de luz lo atraviesa de nuevo, abajo, un brazo, un brazo oscuro que procede de una figura de espaldas, masculina y atlética. No puede describirse con palabras el efecto decorativo de este haz de luz vertical blanco, atravesado por los dos brazos y entre medias delimitado por el contorno oscuro de otras imágenes. Es un hallazgo al que sólo puede llegar un pintor genial.

(...) Y, sin embargo, todo no es más que una visión. Al igual que en *Filosofía*, no hay nada asible, sino una transformación de lo corporal en etéreo. Se percibe claramente su aliento y su pulso, pero esto es algo distinto, solamente un *eidolon*, una metáfora de la vida. El procedimiento pictórico moderno, que no recurre a superficies planas o allanadas, sino que hace crecer a la forma a partir de una *fouetté* de trazos de pincel y de roces, se muestra aquí en todo su esplendor. En la altura desde la que se verá, el cuadro del techo se percibirá como una mancha de color, aérea, que se mece libremente.

(16 de marzo de 1901)

(*) Por cierto, será Matsch quien pinte la Teología.

* Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession*, cit., págs. 316-319.

Hermann Bahr

Contra Klimt (*Medicina*)^{*}

Viena, 29 de marzo de 1901

"LIBERTAD DEL ARTE", LA EXCUSA MÁS FÁCIL

(...) La *Medicina* de Klimt es un brebaje muy amargo. A quienes contrajeron la enfermedad incurable del secesionismo quizá les sepa dulce. A otros les agrada poco o nada en absoluto. Nos contamos entre estos últimos. En realidad, *Medicina* no es más que una reedición de *Filosofía* con otras tonalidades. La tonalidad de

fondo de la *Filosofía* es azul; la de la *Medicina* es rosácea, con tintes violeta. En el primer cuadro, el gentío flota a la izquierda; en el segundo, a la derecha. Allí aparece la cabeza de una dama que personifica la filosofía, abajo a la izquierda, surgiendo desde el centro en el borde del cuadro; aquí, la señora *medicina*, a la derecha, se alza casi de cuerpo entero desde su inmersión, aunque los rasgos de su rostro y su peinado denotan el estrecho parentesco con su compañera. Omitimos la descripción pormenorizada de los detalles de la obra, porque el esfuerzo sencillamente no vale la pena. No nos tomamos el cuadro en serio; le damos tan poca importancia como a la defensa que del mismo hacen los amigos literatos de la *Secession*. Algunos de ellos ofrecen las razones más disparatadas para conseguir una "rehabilitación" del cuadro. En algún lugar se dice con disimulo, por ejemplo, que no cabría condenar en modo alguno la obra, ya que respondía a un encargo y se ejecutó con arreglo a un boceto aprobado. En otro se trae a colación la manida y ridícula afirmación de que las desnudeces del cuadro escandalizan; para los timoratos, desde luego, es la razón de más peso. La mojigatería es algo superado hace ya mucho en el arte, pero ello no obsta para que exista un "hasta aquí hemos llegado y de aquí no se pasa". La osadía de Klimt al representar la humanidad supera todos los límites. Se atreve a describir cosas como nunca antes nadie lo ha hecho y estamos seguros de que su insolencia sería aun mayor si no fuera porque, de dejarse llevar por ella, contravendría ciertas disposiciones legales. Para esos desafueros artísticos tienen los "modernos", tanto los literatos como los artistas plásticos, la cómoda excusa de la "libertad del arte". So capa de tal coonestación se imaginan poder cometer todos los pecados posibles y sostienen en su desatino, con tono convencido, que sólo les mueve el lado serio del asunto, cuando la razón principal es la satisfacción del propio gusto en la representación de motivos atrevidos. Además, se inventan después nuevas formas de expresión a través del lenguaje o las técnicas pictóricas, cuanto más vulgares y exageradas, mejor, y ponen al mundo crédulo una venda en los ojos. Lamentablemente son muchos los que se ciegan y no advierten el engaño perpetrado en el sagrado nombre del "Arte". Klimt no ha resuelto satisfactoriamente sus deberes de representar figurativamente *Filosofía* y *Medicina*. Al apartarse de los caminos habituales de la alegoría para transitar por otros "más modernos", se ha adentrado por la senda de lo incomprensible. Pero nada hay peor para una obra de arte que el no ser comprendida por el público.

Karl Schreder

Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, cit., págs. 56 y ss.

La controversia sobre *Jurisprudencia*

Ludwig Hevesi

Secession: sobre la Exposición de Klimt*

Vi por primera vez *Jurisprudencia* en unos días de canícula. En el taller mayor del maestro, muy lejos, en la Josefstadt, en el piso superior de la fábrica de muebles Schmidt. Un "portón" de hierro sobre el que están escritas con tiza las letras "G. K." y la nota "¡llamar fuerte!". Golpeo la puerta con los puños, como para despertar a un muerto, pero el maestro está muy vivo y acude rápidamente a la puerta. (...) Nunca hubo un pintor tan lleno de fantasía y fiel a la naturaleza al mismo tiempo. Cuántas veces ha dibujado ya al pobre pecador, que aparece en *Jurisprudencia* como acusado. Ese anciano enflaquecido, desnudo, con la cabeza hundida y la espalda doblada, en un haz de músculos que serpentean espasmódicos. Ahí está él, la figura más desamparada entre las desamparadas, caracterizado así como un condenado sin remedio.

(...) No había vuelto a ver *Jurisprudencia* hasta anteayer. Era, como me recordó un amigo, un viernes 13 de noviembre, y hacía uno de "esos" días. Todo un día para almas sensibles. Una llovizna sombría caía lenta e implacable sobre la ciudad mojada. La oscuridad había inundado todas las estancias. Y yo no acudí a la cita con Klimt en la *Secession* hasta las tres de la tarde. Estaba pintando todavía; ya había renunciado a terminarlo. Eché una mirada a su cuadro, en esa oscuridad de coro de iglesia. Todavía se distinguía el destello de todos los colores, de cada uno de ellos, y también las cosas y sus partes. Pero un velo de aire nocturno se posaba sobre el cuadro, y el fulgor del oro se hizo aún más dorado. Y ahí, súbitamente, a lo Klimt, me vino algo a la cabeza.

En efecto, había vuelto de Sicilia cuatro días antes. Sentía todavía en el cuerpo la embriaguez de los mosaicos que uno se lleva de la Capilla Palatina y de las estancias del rey Roger, de Monreale y de Cefalú. (...) Es el viejo fondo dorado de la Edad Media, luminoso y resplandeciente, y sobre él, derramada, la sonrisa, convertida en oro, de la Rosa Mística. Cuando caminaba bajo la reluciente bóveda de la Palatina, sentí cómo el brillo dorado ya condensado, procedente de todos los alvéolos de panales árabes de la bóveda, caía gota a gota sobre mi piel como si fuera miel "de color clorado" o un óleo delicado. Bajo estos baldaquinos de piedra preciosa habita la nebulosa de un sueño de un mundo de joyas de fábula, en el que lo suntuoso y lo sagrado son una misma cosa...

Todo esto se me ocurrió de repente, cuando me hallaba, en medio de la oscuridad, ante el cuadro de Klimt. Me alumbraba con su oro, me susurraba al oído desde su ademán acompasado, en el que fuerzas apasionadas se hinchan o dormitan. Todo ello está presente, de forma inconsciente para él, en toda *Jurisprudencia*. El logro de un nuevo estilo, tras todas las orgías pictóricas de las últimas décadas. Una forma y un color más solemnes, más religiosos, un arte más litúrgico, como si, de nuevo, una fe más pura hubiera superado un paganismo colorido. Observemos las dos obras a los lados: *Filosofía* y *Medicina*. Una sinfonía mística en verde y una murmurante obertura en rojo; ambas son juegos de colores puramente decorativos. En *Jurisprudencia* predominan el negro y el oro, es decir, ningún color auténtico, pero, a cambio, la línea adquiere una trascendencia, y la forma un carácter, que deben calificarse de "monumentales".

(15 de noviembre de 1903)

Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession*, cit., págs.444-448

Berta Zuckerkandl

"La separación ha de ser absoluta" *

Por la mañana temprano estaba leyendo el periódico. Y allí aparecía uno de esos, tan familiares, insidiosos comentarios que durante la época de la *Secession*, de la *Kunstschau*, de Gustav Mahler, vertía Niggerl, con el que determinados críticos acompañaban a la floración de arte austriaco de entonces. He aquí lo que leí:

"Gustav Klimt rehúsa entregar al Ministerio de Educación los cuadros que el Estado le encargó para cubrir el techo del Aula Magna de la Universidad. Se ha atrincherado en su estudio y afirma que sólo podrán doblegarle por la fuerza bruta. Se tomarán medidas para obligar al renuente artista a realizar la entrega".

Al instante tuve claro, nada más leer la noticia, que Klimt tenía que responder a esta amenaza, que debía ponerse a salvo en público. Por entonces yo era redactora de un diario vespertino. Hacia las 12 tenían que estar todos los manuscritos en el taller de composición. No había tiempo que perder. A las 9 estaba en la

Josefstädterstrasse, ante la casa de Gustav Klimt, en un taller convenientemente disimulado en un patio trasero. Por el momento, allí todo parecía tranquilo. No me apuntaba ningún arma. Cuanto había era una nota: "No llamar. No se abrirá". Pero conocía la señal para llamar que utilizaban los amigos de Klimt. Y de hecho la puerta fue abierta con precaución. "Tengo que hablar con usted" dije rápidamente. "Hoy no tiene ningún derecho a refugiarse en su destino personal. Tiene que gritar a todo el mundo lo que se han atrevido a hacer contra el arte y el artista".

En estas hojas amarillentas, que he encontrado hoy, puede sentirse aún el ritmo frenético con el que las palabras de Klimt caían torrencialmente. Nunca olvidaré el magnífico espectáculo de aquella tormenta atroz. Milagro fue que lograra recoger por escrito, palabra por palabra, aquel arrebatado elemental. Porque Klimt recorría la estancia hecho una furia, arrancó lienzos de la pared y los arrojó contra una esquina, deramó un tintero, destrozó dibujos. En esas hojas amarillentas trepidan aún, sus desaforadas e impetuosas palabras:

"No hay situación más dolorosa para un artista, y naturalmente entiendo este concepto en sentido muy estricto, que crear obras, y recibir dinero a cambio, para un cliente que no le apoya plenamente con la cabeza y el corazón. Eso no lo aguanto y hace ya mucho que busco la ocasión de librarme de una situación que considero absolutamente denigrante para los verdaderos artistas.

Desde el infausto 'encargo oficial' el público vienés ha tomado por costumbre hacer responsable de cada una de mis obras al ministro von Hartel. Y el ministro parece haberse persuadido poco a poco de que realmente tiene esa responsabilidad. Por eso se me interpela en muchas exposiciones de una forma inaudita. Así, en una gran exposición se me hizo prometer que no exhibiría un cuadro que suscitaba 'angustia'. Y accedí porque no quería causar inconveniencia alguna a la organización. Pero hubiera respondido por mi obra.

En Düsseldorf, donde la representación austriaca tenía carácter oficial, el Ministerio de Educación nos conminó, antes de la inauguración, a retirar el cuadro *Goldfische* (Peces dorados), no fuera que el príncipe alemán, que debía inaugurar la exposición, pudiera sentirse impresionado. Esto no ocurre ahora, pero ya ve a qué se puede llegar.

De los mismos sentimientos timoratos nació el brusco rechazo al proyecto diseñado por la *Secession* para la Exposición de St. Louis. No; he sido siempre, y sobre todo, una terrible molestia para el ministro, y con el paso que ahora doy le eximo, de una vez por todas, de la extraña protección que me ha dispensado. Tampoco volveré nunca, sobre todo con este ministerio, a participar en una exposición oficial, salvo que mis amigos me obligasen a hacerlo. Basta de censura. No buscaré otra ayuda que la mía propia. Quiero liberarme. Quiero dejar atrás todas estas molestas ridiculeces que retrasan mi trabajo y recuperar mi libertad. Rechazo toda ayuda del Estado, renuncio a todo.

Pero todo esto que acabo de decirle queda en un segundo plano. Lo importante es que quiero enfrentarme al modo en que el Estado austriaco, el Ministerio de Educación, trata y despacha los asuntos artísticos. Se aprovecha cualquier ocasión para ir contra el arte de verdad y los artistas de verdad. Sólo se protege el trabajo falso y de poco mérito.

Se han hecho muchas cosas contra los auténticos artistas, que no quiero enumerar aquí. Pero sí quiero romper una lanza por ellos y dejar una cosa bien clara: la separación ha de ser absoluta. El Estado no debe presentarse como un mecenas artístico, cuando a lo sumo da limosnas. El Estado no ha de arrogarse la

última palabra sobre la naturaleza de una exposición o sobre el lenguaje de los artistas, cuando su deber sería hacer únicamente de intermediario y agente comercial, dejando por completo a los artistas la iniciativa artística. No debe infiltrar a funcionarios en las escuelas de arte y reprimir a los artistas, como hace ahora con absoluta prepotencia, sin que al menos se plante cara de la forma más rotunda a tal política cultural. Si, como ocurrió en la última reunión de la comisión presupuestaria, un ponente ataca a la *Secession* de la forma más denigrante y deshonrosa y el ministro no se siente obligado en modo alguno a replicar, habrá que encontrar cuando menos un artista que pruebe con hechos que el verdadero arte no tiene nada que ver con esos funcionarios, con esos agentes. El espíritu corporativo no lo ha logrado, porque la manifestación prevista por la primera Asociación de Artistas se suspendió. Pues bien, es algo que tendrá que hacer cada uno individualmente. No entrego mis cuadros para no tener que soportar más a clientes tan alejados del verdadero arte y de los verdaderos artistas”.

La publicación de esta conversación con Klimt (aquí reproducida sólo de forma resumida) se hizo ese mismo día. Cayó como una bomba. Klimt salió airoso. Como él quería y reclamaba, el Ministerio de Educación tuvo que acceder a la devolución de las 18.000 coronas que se habían entregado a Klimt como anticipo y éste retuvo la propiedad de los cuadros de las facultades. Klimt aún tendría mucho que sufrir, en sus obras posteriores, por esta victoria obtenida sobre la arrogancia funcional y la prepotencia ignorante. Ahora bien: cada crucifixión es un poderoso ejemplo de lo mismo.

(1931)

Berta Zuckerkandl, *Neues Wiener Journal*, 5 de febrero de 1931.

Hermann Bahr

Contra Klimt (*Friso de Beethoven*)*

Fráncfort, 20 de abril de 1902

“(…) Las imágenes de la impudicia en la pared frontal de la sala se encuentran entre lo más extremo que se haya creado en el ámbito del arte obsceno. ¡Estos son los caminos de Klimt que han de guiarnos hasta Beethoven!”.

Dr. Robert Hirschfeld

Viena, 20 de abril de 1902

“A primera vista la sala izquierda parece vacía, pero si se mira la parte superior de las paredes, la decepción es aún mayor. Un caballero y una dama en estilo gótico estiran sus manos plegadas. Un segundo caballero, lo suficientemente listo como para ocultar su cuerpo tras una armadura, les da la espalda, lo cual no se le puede tomar a mal. El catálogo asegura que la pareja tiene ‘anhelos de felicidad’, algo que ese ‘hombre fuerte y armado’ evidentemente ignora. La pared más estrecha está reservada a las ‘fuerzas enemigas’. (...) Por cierto, las hijas no han luchado en vano y han regalado a esas fuerzas, a su vez, toda una guarnición de hijas... Son las mujeres más desagradables que he visto nunca y de las que simplemente deduzco que Klimt las ha creado para nuestra ira. En silencio he calculado mentalmente cuántos millones de dote se necesitarían para conseguir un marido a estas damas, sobre todo a la gorda de la derecha, que, en vano está disculpada por llamarse Incontinencia”.

Reichswehr

Viena, 28 de abril de 1902

“En la sala de enfrente pueden contemplarse los frescos de Klimt. Tras un examen superficial, Otto Wagner los valoró en 100.000 coronas, como declaró en una entrevista. Es una cantidad exagerada, pero quizá este elevado precio induzca a nuestras autoridades a adquirirlos, a cederlos a una entidad adecuada, por ejemplo a un museo de curiosidades etnográficas, y a conservar en original para la posteridad esta contribución a la psicopatía pictórica. Klimt, el más aplicado y hábil de todos los transformistas e imitadores, ha llegado esta vez disfrazado de Toorop. Parece ser, pues, la última moda, *le dernier cri*. Con un refinado sentido de lo ornamental y con verdadero gusto, que se deriva plenamente de Toorop, se representan aquí las formas y cosas más repugnantes y asquerosas que hayan salido jamás del pincel de un pintor. Sodoma y Gomorra *up to date*, en frac con pajarita blanca y gardenias en los ojales. Una depravación soñada por una imaginación apocalíptica se desprende de estas figuras esmirriadas o hinchadas, realizadas con una técnica perfumada, dulzona y limpia. Las alegorías, al mismo tiempo incomprensibles y banales; la relación interna con el Beethoven de Klinger, diluida al máximo, con ese modo de hacer que consiste en pensar que cualquier cosa puede ponerse en relación a un genio; la elaboración exterior, formal y estilística, igual a cero. “Un cuerpo hermoso, destruido por una enfermedad incurable”, dijo Goethe de Kleist. A uno le gustaría decirlo también de Klimt, si no creyéramos que esta enfermedad incurable es simulada, porque hoy no resulta distinguido estar sano. No pensamos, ni mucho menos, que Klimt sea un presuntuoso, sino un talento sin fundamento, sin un mundo sólido y sin una concepción del arte, que, a pesar de su eminente habilidad técnica y de su soberbia fantasía decorativa, sigue, carente de voluntad propia, cualquier influencia externa. No tiene madera para ser un auténtico gran artista”.

Plein-air

Hermann Bahr, *Contra Klimt*, cit.; págs. 68, 69, 71 y s.

Rosa Sala Rose

Glosario

Altenberg, Peter (pseudónimo de Richard Engländer) (1859-1919)

Escritor y periodista austriaco. Nacido en una familia de la alta burguesía judía de Viena, fue un genuino representante de la Bohemia vienesa de fin de siglo. De elegancia excéntrica, cultivó la amistad de los autores de la → *Jung-Wien*, Adolf → *Loos*, Karl → *Kraus* y Arthur Schnitzler. Altenberg define su estilo literario como "extractos de vida": breves impresiones fotográficas a medio camino entre el sueño y la realidad y escritas en el "estilo telegráfico del alma", en las que sabe convertir un detalle banal en una estampa conmovedora. El fue un gran admirador de Klimt. Por iniciativa de Hermann → *Bahr*, colaboró en la revista → *Ver Sacrum* y escribió una introducción al catálogo *La obra de Gustav Klimt* (1908).

Bahr, Hermann (1863-1934)

Ensayista, crítico y novelista austriaco. Fiel a su máxima de que el arte ha de ser siempre revolucionario, supo simpatizar tanto con el naturalismo como con el simbolismo o el expresionismo. Durante sus años de estancia en Viena (1891-1912), su influencia como crítico fue decisiva, por mucho que su más destacado adversario, Karl Kraus, hiciera de él una diana permanente de sus críticas. Sus teorías artísticas tuvieron perdurable influencia en los literatos de la Joven Viena, como Schnitzler y Hofmannsthal, y su defensa del concepto de "obra de arte total" le puso inmediatamente de parte de los artistas de la *Secession*, participando en el consejo de redacción de *Ver Sacrum* e iniciando una estrecha amistad con Klimt. Bahr, que había comprado el polémico cuadro *Nuda Veritas* de Klimt, se puso incondicionalmente de parte del pintor durante la controversia por los cuadros de la universidad. En 1903, el propio Bahr publicó, bajo el título *Contra Klimt*, una selección de los ataques más acerbos contra el pintor.

Canon, Hans (pseudónimo de Johann Straširipka) 1829-1885

Pintor de historias y retratista formado en la Academia de Bellas Artes de Viena. Tras largos viajes por Europa occidental, Italia y diversos países de Oriente y una prolongada estancia en Alemania (Karlsruhe y Stuttgart), Canon regresó a su Viena natal, que ya no abandonaría. Su primer gran éxito lo obtuvo en 1858 con *La joven pescadora*, aunque quizá su pintura simbólicamente más relevante fuera la *Logia de San Juan*, exhibida en la Exposición Universal de Viena de 1873; representa la adoración del Niño Jesús por parte de los representantes de todas las confesiones cristianas y, como sugiere su título, estaba previsto que decorara el altar de una logia masónica. A partir de esta fecha, Canon se dedicó especialmente a la realización de pinturas monumentales, sobre todo para decorar edificios públicos de la Ringstrasse. Una de ellas fue la gran pintura alegórica *El ciclo de la vida* (1884-85) para la escalera del Museo de Historia Natural. Aunque fiel al estilo de Rubens, esta obra constituyó un antecedente y una fuente de inspiración temática para los cuadros que Klimt realizó para la Universidad.

Engelhart, Josef (1864-1941)

Pintor austriaco y miembro fundador de la *Secession*. Sus numerosos viajes por Italia, España, Grecia y Egipto le aportaron un útil conocimiento de idiomas, gracias al cual pudo encargarse de invitar a los artistas extranjeros a participar en la I Exposición de la *Secession*. Cuando invitó a Moll a escoger entre la galería Miethke o la *Secession*, se convocó una controvertida votación que acabó en un enfrentamiento, con la consecuencia de que varios artistas abandonaron la *Secession*, entre ellos Klimt, Josef → *Hoffmann* y Otto Wagner.

Fellner von Feldegg, Ferdinand (1855-1936)

Arquitecto, filósofo y crítico de arte. En 1880-83 estudió en la Academia de Bellas Artes de Viena, y de 1884 a 1919 fue profesor de arquitectura en la Escuela Profesional de esta ciudad. Destacó como filósofo, campo en el que desarrolló una teoría metafísica en la que el sentimiento constituye la base de la existencia y del orden universal, pues en él se identifican lo subjetivo y lo objetivo. Para explorar la base del sentimiento, Fellner von Feldegg se remonta a la raíz biológica de sus formas primitivas, redundando en la estrecha vinculación entre ciencias naturales y filosofía tan característica de su época. Prolífico escritor, fue autor de una serie de artículos sobre Klimt.

Ferstel, Heinrich von (1828-1883)

Arquitecto. Ferstel construía tanto en estilo neogótico (Iglesia Votiva, palacio de Türnitz) como neorrománico (la Bolsa de Viena), hasta que sus viajes a Italia le aproximaron al estilo renacentista que predominaría en sus construcciones posteriores. Murió inesperadamente antes de ver concluida su segunda gran obra, la nueva universidad. En este fastuoso edificio es donde se encuentra el Aula Magna, para cuyo techo Ferstel había previsto un plafón que debía albergar un cuadro monumental y cuatro pinturas menores, que fueron las que posteriormente serían encargadas a Klimt y Matsch.

Flöge, Emilie (1874-1952)

Modista y diseñadora de modas. Amiga de los Klimt desde la infancia (su hermana Helene se había casado con Ernst Klimt), acabó siendo la compañera vital de Gustav, al que conoció en 1891. En 1904, Emilie fundó junto con sus hermanas un salón de modas en Viena, llamado precisamente "Hermanas Flöge", que se opuso a la moda represiva de corsés y complicados peinados diseñando vestidos holgados y sueltos, de un estilo muy similar al que plasma Klimt en casi todas sus representaciones femeninas. Emilie Flöge solía emplearse a sí misma como maniquí para presentar sus creaciones, que tenían gran éxito entre la aristocracia y la alta burguesía vienesa, sobre todo la judía. Se cree que alrededor de veinte vestidos producidos por los *Wiener Werkstätte* y vendidos en el salón de las Flöge fueron diseñados por Klimt.

Galeria Miethke³¹

Galería de arte, fundada en Viena en 1861 por H. O. Miethke, adquirida en 1904 por el joyero Paul Bacher, amigo de G. Klimt. Bajo la dirección artística de C. → *Moll* pasó a ser, a partir de fin de siglo, la galería vienesa por excelencia. Hasta 1904 se mostraron sobre todo pintores vieneses como R. von Alt y H. Makart, en 1905 se expuso una colección conjunta de los → *Wiener Werkstätte* y después sobre todo obras del grupo de Klimt, aunque también obras de Picasso o Claude Monet. En 1919 la galería fue transformada en *Haus der jungen Künstler* (Casa de los Jóvenes Artistas) y en 1936 fue adquirida por el *Auktionshaus Dorotheum* (Casa de Subastas Dorotheum).

Gesamtkunstwerk

Alfred → *Roller*, Joseph Maria → *Olbrich*, Max → *Klinger*.

Hagenbund *

Fundada en 1900 como *Künstlerbund Hagen* fue, junto a *Künstlerhaus* y *Secession*, una de las tres grandes asociaciones vienesas de artistas, siendo disuelta por los nacionalsocialistas en 1938. A partir de 1902 en las exposiciones de la *Hagenbund* se presentaron, junto a los miembros de la asociación, otros artistas invitados, como por ejemplo O. Kokoschka (1912) y E. Schiele (1912).

Hartel, Wilhelm von (1839-1907)

Filólogo y político austriaco. De 1900 a 1905 fue ministro de educación y cultura. En su cargo de vicepresidente de la Academia de Ciencias Hartel promovió la cooperación internacional en investigación científica. Hartel demostró tener un talante igualmente liberal y permisivo en el ámbito artístico, promocionando a jóvenes artistas y dejando vía libre al desarrollo de un arte moderno y cosmopolita, capaz de atenuar los antagonismos de un país dividido por las diferencias nacionales. En la controversia con Klimt por los paneles de la universidad, que tuvo lugar durante su legislatura como ministro, Hartel apoyó valientemente al pintor frente a la delegación de profesores universitarios contrarios a las pinturas. Aun así, a partir de 1901, Hartel inició un paulatino distanciamiento del pintor, dándole a entender que su obra estaba incomodando a la misma institución que se la encargó. En 1904, Klimt le envió una carta solicitando la cancelación del proyecto y la potestad para recomprar los cuadros pintados hasta el momento, propuesta que Hartel aceptó con alivio.

Hevesi, Ludwig (1842-1910)

Hijo de médico de origen húngaro, Hevesi estudió *medicina* y filología clásica en Viena. Como crítico de arte se convirtió en un ferviente defensor de los "primeros secesionistas", como Anton Romako o Theodor von Hörmann, y en el cronista por excelencia de la Secesión. Tomó partido sobre todo por los llamados Estilistas, entre los que contaba Klimt, acuñando para ellos el lema "A cada época su arte, al arte su libertad". Hevesi también fue autor de novelas, textos humorísticos y libros de viajes. En 1910, se suicidó de un disparo en su piso de Viena.

Hoffmann, Josef (1870-1956)

Arquitecto, diseñador y dibujante austriaco. La arquitectura antigua sumada al impulso del *Arts & Crafts* británico (fue amigo de Charles Rennie Mackintosh), constituyó su principal fuente de inspiración artística. Se unió a la *Secession*, ganándose rápidamente una reputación como instalador de exposiciones gracias a la primera gran exhibición del grupo, en el Pabellón de Horticultura del Parkring. Muchas de sus creaciones fueron producidas por los *Wiener Werkstätte*, que él mismo fundó junto con Kolo Moser. En 1900, el estilo de Hoffmann cambió notoriamente, pasando de la sinuosidad secesionista a un estilo más sobrio y rectilíneo. El ejemplo más notorio fue la exposición número 14 de la Secesión, en 1902, concebida en torno al *Monumento a Beethoven* de Max → Klinger. Murió ignorado por las nuevas generaciones de artistas, y actualmente ya no queda en Austria ningún interior decorado por Hoffmann. Su obra no volvería a ser apreciada hasta la década de 1970.

Hölderlin, Friedrich (1770-1843)*

Considerado como uno de los poetas alemanes más significativos. Su obra toma, en el contexto de la literatura alemana de 1800, una posición propia, entre romántica y clasicista. Su notable impronta artística en el siglo XX comienza de la mano de Stefan George. A través de un amigo de éste, Hugo von Hofmannstahl, la poesía de Hölderlin se da a conocer también en los círculos literarios vieneses. Su visión de la Antigüedad Clásica griega difería netamente de la de sus contemporáneos: para él, los dioses griegos estaban vivos y presentes en un sentido totalmente real, creando vida de forma maravillosa y terrible a un mismo tiempo. En su lírica se apoya a menudo en la idea griega del destino trágico.

Jodl, Friedrich (1849-1914)

Filósofo y psicólogo alemán. Tras doctorarse en filosofía, historia e historia del arte en Múnich, en 1896 obtuvo una plaza como profesor de filosofía en la Universidad de Viena, ciudad en la que residió hasta su muerte. Fue afín al pensamiento de Auguste Comte y de Ludwig Feuerbach. Vinculado a la Liga Monista, Jodl fue cofundador y director de la Sociedad Alemana de Cultura Ética. Para Jodl, el arte no hace sino plasmar los casos típicos de la realidad. Con esta perspectiva positivista, no es de sorprender que fuera el principal portavoz de los adversarios declarados de la pintura oscura y simbólica de Klimt.

Jung-Wien (Joven Viena)

Grupo de escritores de tendencia impresionista formado en Viena en torno a su portavoz, Hermann → Bahr. Tomaron parte en él Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannstahl, Peter → Altenberg, Richard Beer-Hofmann y, también Karl → Kraus, aunque éste acabaría distanciándose radicalmente. El Grupo nunca estuvo verdaderamente organizado ni tuvo una imagen pública destacada. Para estos autores tuvo mucha importancia la teoría del "arte nervioso" de Bahr, según la cual el arte debía ser un protocolo de los estados de ánimo. La diversidad de formatos, generalmente a medio camino entre la ficción y la no-ficción, puede considerarse una de las características principales de la producción de la *Jung-Wien*. El órgano más importante del grupo era la revista semanal "Die Zeit" (el tiempo) (1894-1904) de H. Bahr.

Klimt, Ernst (1864-1892)

Pintor austriaco, hermano dos años menor de Gustav Klimt. En 1890 se casó con Helene Flöge, hermana mayor de Emilie → Flöge, la compañera de su hermano Gustav. La súbita muerte de Ernst dejó a Gustav con la responsabilidad de mantener en solitario a su madre y hermanas, así como a la viuda de su hermano y su hija. No es de sorprender que estas circunstancias provocaran en Gustav Klimt una crisis creativa, que abriría paso a su nuevo estilo.

Klinger, Max (1857-1920)

Pintor y escultor alemán. Tras haberse formado en Karlsruhe y Berlín, la obra de Klinger mostró desde muy pronto una mezcla ecléctica de las tendencias artísticas imperantes.

La música, al igual que la filosofía (Nietzsche, Schopenhauer) siempre tuvo una gran influencia en Klinger. Inspirado por Richard Wagner, trató de conciliar el cristianismo con el paganismo en algunas de sus pinturas. Klinger exploró el ámbito de la escultura, donde resultó innovadora su combinación de mármoles policromos, como la aplicada en su obra maestra, el *Monumento a Beethoven* (1902), que le costó más de diecisiete años de trabajo y para el que se inspiró en la descripción de Pausanias del *Zeus* de Fidias. El empleo de materiales nobles, como ónice, oro, marfil y madreperla, entusiasmó muy especialmente a los vieneses y anticipó algunos aspectos del Jugendstil. Los jóvenes artistas de la *Secesión*, que admiraban muchísimo a Klinger, siempre habían mantenido

contacto con él. Con la exposición de 1902, los secesionistas trataron de hacer realidad lo que el propio Klinger había defendido en su ensayo de 1891, *Pintura y dibujo: la "obra de arte total"*, entendida como la unión de pintura, escultura y arquitectura.

Kraus, Karl (1874-1936)

Ensayista y publicista austriaco. Hijo de una familia de comerciantes judíos de Bohemia, Kraus estudió leyes y filosofía en Viena. Creó su propia tribuna, al fundar, en 1899, la revista *Die Fackel* (La antorcha). Entendida como panfleto antinacionalista de tendencias socialdemócratas, pronto se convirtió en un temible foro de crítica ideológica y cultural de gran agudeza satírica.

Fue contrario al expresionismo, al que consideraba una moda artificial vendida al dinero y a la prensa, y en su sátira *La literatura demolida* (1897) se burló del esteticismo y de la indiferencia social de la → *Jung-Wien*. Como era de esperar, Kraus también intervino, con un sarcasmo mordaz, en el *affaire Klimt*, pero no tanto para incriminar al pintor –si bien es cierto que no supo reconocer su genio– como para ridiculizar a dos de sus bestias negras: Hermann → *Bahr* y Ludwig → *Hevesi*.

Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes y Oficios)*

Creada en 1867 por el Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Museo Austriaco de Arte e Industria), la *Kunstgewerbeschule* adquirió prestigio gracias a R. Eitelberger y conocidos profesores como J. → *Hoffmann*, K. → *Moser* y A. → *Roller*. Gustav Klimt estudió en la *Gewerbeschule* desde 1876 hasta 1883, así como su hermano → *Ernst* y su colega Franz → *Matsch*.

Künstlerhaus*

Originariamente Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Asociación Vienesa de Artistas Plásticos), desde 1876 Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus (Sociedad Austriaca de Artistas Plásticos, Casa de Artistas), creada en 1861 como representación de los artistas, escultores y arquitectos vieneses. Después de la creación de *Secession* en 1897, fue perdiendo poco a poco su función como representación del colectivo de artistas.

Lederer, August (1857-1936)*

Industrial vienés e importante coleccionista, principal mecenas de Klimt. En 1899 encargó un retrato de su esposa Serena Lederer. Adquirió *Filosofía* en 1905 y en 1915, junto con su esposa, el *Friso de Beethoven*. Poseía la más extensa colección de Klimt de su época.

Lex Heinze

Controvertida ley de la Alemania guillermina aprobada en febrero de 1900 que, además de establecer el delito de proxenetismo, imponía la censura de toda representación pública "inmoral" en obras de arte, literatura o representaciones teatrales. Eso implicaba prohibir la distribución de cuadros y escritos que, "aun sin ser directamente obscenos, pudieran herir gravemente el sentido del pudor", una definición patentemente ambigua que estaba llamada a someter la creación artística al capricho de cualquier censor. Esta controvertida legislación del país vecino constituyó para los austriacos un ejemplo de cerrazón mental que tuvieron muy presente en sus discusiones estéticas. Significativamente, incluso los detractores de Klimt pusieron mucho empeño en distanciarse públicamente de ella.

Lipiner, Siegfried (1856-1911)

Escritor y bibliotecario nacido en Polonia. En 1871 se trasladó a Viena, donde estudió literatura y ciencias naturales. A partir de 1878 se dedicó únicamente a sus actividades literarias y a la traducción al alemán de autores polacos. Ferviente admirador de Nietzsche y ansioso de una renovación de las ideas religiosas, fue amigo personal y mentor filosófico de Gustav Mahler. Su obra expresa la idea de la salvación a través del sufrimiento, representada por la figura mitológica de Prometeo.

Loos, Adolf (1870-1933)*

Arquitecto y crítico. Estudió en Dresden. Tras una estancia en EEUU (1893 – 1896), se instaló en Viena, donde tanto le impresionaron las teorías de O. → *Wagner*. En sus artículos de final de siglo (*Ornament und Verbrechen* -Ornamento y delito- 1908) se declaró enemigo del *Jugendstil* y de los → *Wiener Werkstätte*.

Mahler, Gustav (1860-1911)*

Compositor y director de orquesta, último gran sinfonista austriaco, continuó con su obra sinfónica el camino musical de A. Bruckner. A partir de 1897 fue director de la Wiener Staatsoper (Ópera de Viena), que bajo su dirección experimentó una época dorada. Llevó múltiples estrellas a Viena (por ejemplo A. Bahr-Mildenburg) y acometió diversas innovaciones; de 1898 a 1901 dirigió también los Conciertos Filarmónicos. En 1902 se casó con Alma Maria Schindler (A. Mahler-Werfel). A partir de 1908 Mahler ocupó el puesto de director de Orquesta en la Metropolitan Oper de Nueva York, en 1909 pasó a ser director musical de la New York Philharmonic Society. En 1909 regresa a Viena víctima de una enfermedad incurable.

Matsch, Franz von (1861-1942)

Pintor y escultor vienés. Realizó algunos de sus primeros trabajos con Gustav y Ernst Klimt, con tanto éxito que al terminar sus estudios en 1883 los tres pintores decidieron compartir un taller y crear un negocio que llamaron "Compañía de Artistas" (Künstlercompagnie). En 1892, la compañía se disolvió. Sin embargo, en 1894 trabajó otra vez con Klimt en la decoración del Aula Magna de la nueva Universidad de Viena.

Moll, Carl (1861-1945)

Pintor austriaco. Inició sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Viena, pero tuvo que interrumpirlos por su delicada salud. Decidió continuar por su cuenta, tomando como profesor al pintor Emil Jakob Schindler. Al morir éste en 1892, se casó con su viuda, convirtiéndose en el padrastro de su hija Alma, que posteriormente adquiriría celebridad como esposa de Gustav Mahler. En 1897 Moll se sumó a la *Secession* vienesa, cuya presidencia asumió en 1900-1901. Con gran talento para la organización, se encargó de la mayor parte de las exposiciones de artistas foráneos. En 1905 Moll abandonó la *Secession* junto con Klimt, en gran parte debido a los compromisos que había adquirido con la galería → *Miethke*, a la que asesoró hasta 1912.

Moser, Kolo(man) (1868-1918)

Decorador y pintor austriaco. En 1897 fue uno de los miembros fundadores de la *Secession*. Dada su experiencia como ilustrador, los secesionistas le asignaron el diseño de → *Ver Sacrum*. Participó con Joseph Maria → *Olbrich* en el proyecto del edificio de la *Secession*, para el que realizó las vidrieras y los frisos decorativos. En 1899 entró como docente en la Escuela de Artes y Oficios de Viena, dedicándose con mayor intensidad al diseño de objetos y útiles domésticos, a veces en colaboración con sus alumnos. En 1901 decoró la X Exposición de la *Secession*, imponiendo por primera vez un nuevo estilo decorativo que puede calificarse de característicamente vienés. En 1903 fundó con Josef → *Hoffmann* los → *Wiener Werkstätte*, aunque en 1907, debido a sus dificultades económicas, se vio obligado a abandonar esta meritoria pero poco rentable empresa.

En 1911, Moser, que entretanto se había enriquecido gracias a su matrimonio con Editha Mautner-Markhof, adquirió dos de los tres paneles que Klimt pintó para la universidad (*Medicina y Jurisprudencia*), que a su muerte pasaron a manos de la Österreichische Staatsgalerie Belvedere y de la familia Lederer.

Nietzsche, Friedrich (1844-1900)*

Filósofo alemán. Durante sus estudios de Teología y Filología clásica se ocupó de la filosofía de Arthur → *Schopenhauer* y hasta 1880 mantuvo amistad con Richard → *Wagner*. En 1872 publicó su tratado *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, que significó el comienzo de su carrera filosófica. En ella se ocupa de cuestiones filosóficas acerca del arte y propone los principios de lo apolíneo y lo dionisiaco: mientras que lo dionisiaco corresponde a la embriaguez, al trance y a una oscura fuerza originaria, a lo apolíneo se debe el sueño, la sublimidad y la luz. La unidad originaria de ambos principios, escindida, entre otros, por el racionalismo, no se vuelve a recomponer, según Nietzsche, hasta el drama musical wagneriano, una idea de la que Nietzsche posteriormente se retractaría.

Neumann, Wilhelm (1837-1919)

Teólogo y sacerdote. En 1899 fue nombrado Rector de la Universidad, cargo que ocupó durante el escándalo Klimt. Era un teólogo reformista que logró la incorporación de seminarios científicos en la facultad de Teología. Fue él quien organizó oficialmente la protesta de los profesores contra los cuadros de Klimt.

Olbrich, Joseph Maria (1867-1908)

Arquitecto y diseñador austriaco. Tras estudiar en la Academia de Bellas Artes de Viena, Olbrich entró a trabajar en el despacho de Otto → *Wagner* en 1894, y fundó su propio despacho en 1898. Hacia 1896, cayó bajo la influencia de Gustav Klimt y pasó a ser uno de los fundadores de la *Secesión*, para la que construyó, con asombrosa rapidez y bajísimo presupuesto, su revolucionario centro de exposiciones, un proyecto inaugurado en 1898 que le granjeó inmediatamente una fama internacional. En este singular edificio, Olbrich se esforzó por crear un entorno armónico para las pinturas y esculturas que se exhibían en él, fiel al concepto wagneriano de la "obra de arte total". Tanto la fachada como el interior eran, en parte gracias a la insistencia de Klimt, de una buscada simplicidad insólita por entonces. Constaba de un espacio único con iluminación natural y que podía subdividirse a voluntad.

Llamado por el archiduque de Hesse-Darmstadt a instalarse en la colonia de artistas de Mathildenhöhe, Olbrich desarrolló un estilo arquitectónico muy original que le alejó del Jugendstil y lo convirtió en un temprano precursor del funcionalismo.

Reinighaus, Carl (1867-1929)*

Importante industrial y uno de los más destacados coleccionistas austriacos de la modernidad. En 1903 compró el *Friso de Beethoven* salvándolo de la destrucción. En 1915 se lo vendió a August → *Lederer*. Reinighaus apoyó a innumerables jóvenes artistas aún desconocidos comprando sus obras o convocando concursos. A su círculo de amigos pertenecía entre otros Alma Mahler-Werfel, por cuya mediación entró en contacto con otros intelectuales y artistas vieneses.

Roller, Alfred (1864-1935)*

Escenógrafo, pintor, diseñador gráfico. En 1897 cofundador y en 1902 presidente de la *Secession* de Viena. Profesor desde 1899, en 1909 es nombrado director de la *Kunstgewerbeschule* de Viena. En 1903 es contratado por G. Mahler para la Hofoper como jefe de escenografía, cargo que ocuparía hasta 1909. En genial cooperación con Mahler reformó la escenografía artística, en el sentido de una idea de "obra de arte total" (acción conjunta de espacio, color, luz con música, palabra y gesto).

Salten, Felix (pseudónimo de Siegmund Salzman) (1869-1945)*

Escritor, periodista, crítico del Burgtheater. Perteneció al círculo de la PFEILE Jung-Wien y, entre 1917 y 1933 fue Presidente del Pen Club austriaco. En 1939 emigró a Suiza. Salten obtuvo fama internacional gracias a la película que hizo Walt Disney de su libro *Bambi, una vida en el bosque* (1942).

Schopenhauer, Arthur (1788-1860)

Filósofo alemán. Sus obras, muy populares en su tiempo (sobre todo sus *Parerga y Paralipomena*), encontraron gran acogida entre los secesionistas, en gran medida debido a su poderoso y elocuente estilo literario. También las líneas fundamentales de *El mundo como voluntad y representación*, su obra principal, tienen eco en el *Friso de Beethoven*: la visión pesimista del mundo que tiene Schopenhauer se sustenta en el reconocimiento de que la voluntad de vivir, origen del mundo "real", es ciega y estúpida. La vida en sí no tiene valor alguno, ya que la suma de sufrimientos que causa la vida es superior a la de los placeres que proporciona. Sólo la conciencia puede reconocer que este estado de sufrimiento es consecuencia de una voluntad ciega: la negación lógica de la voluntad conduce a la huida de la vida, a la "indolora quietud del no-ser" (el Nirvana budista).

Servaes, Franz (1862-1947)*

Escritor, periodista y crítico literario alemán. Tras doctorarse en filología germánica, inició en Berlín un fructífero contacto con los principales autores literarios de su época. Dedicó sus primeras publicaciones a temas artísticos, como su monografía *Max Klinger* de 1902. A través de la mediación de Hermann → *Bahr*, en 1899 Servaes se trasladó a Viena para trabajar como crítico de arte en la *Neue Freie Presse*, diario del que asumió, en 1904, la dirección del suplemento cultural, todo ello bajo la atenta observación del siempre temible Karl Kraus. Regresó a Berlín en 1915, tras haber alcanzado también la fama literaria con un drama inspirado en Kleist, *El nuevo día* (1904).

Toorop, Jan (1858-1928)

Pintor y grabador holandés. Originario de la antigua colonia holandesa de Java, se trasladó a los Países Bajos en 1872, formándose como artista en Delft, Amsterdam y Bruselas. En 1885 desarrolló una variante personal de puntillismo que emplearía hasta 1908.

A partir de 1890, influido en parte por la lectura de Maeterlinck, adoptó temáticas simbolistas, con personificaciones de elementos positivos y negativos. El drapeado de sus figuras, con sinuosas melenas y rodeadas de grandes auras, delata la influencia de las marionetas de sombras de su Java natal. Todo ello, sumado a la superposición de figuras y al empleo de la perspectiva geométrica para la creación de espacios, ejerció una visible influencia en Gustav Klimt. Su consagración definitiva se produjo en 1901, con su primera exposición individual en Amsterdam. En 1905, Toorop se convirtió al catolicismo y se decantó por el arte religioso.

Ver Sacrum

Revista fundada en 1898 por la Sociedad de Artistas Austriacos (Vereinigung bildender Künstler Österreichs) como órgano de difusión de las ideas de la *Secesión* vienesa. Su nombre latino, que significa "primavera sagrada", apela a un ritual romano de consagración de los jóvenes en época de peligro y refleja elocuentemente el sentir de sus fundadores. Después de todo, la *Secesión* había adoptado como protectora a Palas Atenea. La revista tuvo periodicidad mensual hasta 1899 y quincenal a partir de este año. Su formato era atípico, casi cuadrado, y su gran calidad artística y material, así como su reducida tirada, la convirtió en objeto de coleccionista desde su primera aparición. En *Ver Sacrum*, el texto era considerado un elemento fundamental en la impresión visual de conjunto, por lo que su tipografía se cuidaba especialmente. Al publicar en ella textos literarios y artículos de temática musical, gracias sobre todo a los excelentes contactos literarios de Hermann → *Bahr*, la *Secesión* demostró no ser sólo una unión de artistas plásticos, sino interesarse también por el conjunto entero de las artes. En 1900, el consejo editorial contó con la participación de Klimt, que también fue uno de sus principales colaboradores gráficos.

La revista se dejó de publicar en 1903, en parte porque ya había cumplido su propósito de promocionar la *Secesión*, pero también porque la tensión entre las dos fracciones principales del movimiento, los Estilistas (liderados por Hoffmann y Klimt) y los Naturalistas o "Sólo Pintores" (*Nurmalers*), encabezados por Josef → *Engelhart*, llegó a hacerse insoportable.

Waerndorfer, Fritz (1868-1939)*

Industrial judío; a través de Hermann → *Bahr* entró en contacto con los artistas de la *Secesión* y financió los *Wiener Werkstätte* fundados en 1903 por Josef → *Hoffmann*, que supusieron un absoluto fracaso económico. Como coleccionista de arte moderno se convirtió en mecenas de varios artistas de la *Secesión* de su época; entre otros, poseía *Hoffnung I* (Esperanza I) *Pallas Athene* (Palas Atenea) de Gustav Klimt. En 1902 Waerndorfer encargó a Charlie Rennie Mackintosh, artista de Glasgow, una sala de música para su mansión en Viena; el comedor colindante fue diseñado por Josef → *Hoffmann* y la esposa de Mackintosh, Margaret McDonald, creó el fresco para el salón, inspirado en motivos del poeta belga Maurice Maeterlinck. Puesto que Klimt y Waerndorfer también mantenían relaciones personales, Klimt debió tener conocimiento de dichas obras.

Wagner, Otto (1841-1918)*

Arquitecto y teórico del arte. Fue la autoridad más sobresaliente en materia arquitectónica de la Viena de finales del XIX y principios del XX. Con sus importantes logros, ejerció en prácticamente todos los dominios de la arquitectura un claro liderazgo artístico, manteniendo siempre como idea rectora la concepción de la obra de arte en cuanto unidad. A pesar de fomentar el camino hacia la funcionalidad y la objetividad moderna, el propio Wagner permaneció fiel a su convencimiento de que la arquitectura debe rebasar la mera construcción funcional.

Wagner, Richard (1880-1903)*

Compositor alemán de controvertida recepción. Tras su lectura de *El mundo como voluntad y representación* de → *Schopenhauer* desarrolló, a partir de 1854, la idea de que el arte, y en especial la música, tienen la capacidad de mostrar al hombre la unidad originaria de todos los seres vivos y de conseguir aunar la esencia humana en la conjunción de lo apolíneo (intelectual) y lo dionisiaco (instintivo). Wagner hizo públicas estas ideas tanto en sus escritos de teoría de la música como en los programas para las representaciones (y no sólo de sus propias obras). Estos escritos fueron discutidos por los secesionistas vieneses.

Weininger, Otto (1880-1903)*

Filósofo que se suicidó en la casa de Viena en la que también falleciera Beethoven. Weininger estudió ciencias, matemáticas, y filología. En 1902 se convirtió del judaísmo al catolicismo, escribiendo su tesis sobre "Género y carácter". En su tesis mantenía la teoría de la continua y necesaria bisexualidad de todos los seres vivos, lo que llevó a un debate respecto a la verdadera autoría de ésta, en el que estuvo involucrado, entre otros, Sigmund Freud. Ignorando el debate, Weininger publicó en 1903 una ver-

sión ampliada de su tesis. Su concepción dual de un principio femenino (guiado por el instinto, e inferior), de un lado, y, de otro, un principio masculino (intelectual y superior), encontró eco también en las obras de Klimt.

Welträtsel ("Enigma del mundo")

Bajo este mismo título, el naturalista Ernst Haeckel, introductor en Alemania del darwinismo, publicó en 1899 un ensayo en el que partía de las ideas de Emil du Bois-Reymond. Este autor había tratado de definir los siete "enigmas del mundo", es decir, los siete grandes límites que la naturaleza impone al conocimiento humano, que según él eran la esencia de materia y energía y el origen del movimiento, de la vida, del orden natural, de la conciencia, del lenguaje y de la libre voluntad. Para Haeckel, que se movía a medio camino entre la ciencia y la mística, las nuevas aportaciones científicas habrían reducido estas siete cuestiones a sólo una: ¿cuál es la verdadera esencia del mundo? El libro de Haeckel tuvo tanto éxito que la palabra *Welträtsel* se convirtió en una de las más nombradas de la época, lo cual no es de sorprender, pues su fusión de ciencia y de filosofía responde a uno de los principales anhelos del momento. Para → *Hevesi*, la misteriosa esfinge que aparece en la *Filosofía* de Klimt sería una plasmación alegórica del *Welträtsel*.

Wickhoff, Franz (1853-1909)

Historiador de arte austriaco y miembro fundador de la Escuela de Viena. Tras trabajar como conservador en el Museo Austriaco de Arte e Industria, en 1885 obtuvo un puesto docente en la Universidad de Viena. En la controversia causada por los cuadros del Aula Magna tomaba un decidido partido por Klimt, según le manifestó al rector de la universidad en un telegrama y al público en una conferencia titulada "¿Qué es feo?" que dictó el 9 de mayo de 1900 en la Sociedad Filosófica. En esta conferencia se opuso sobre todo a la postura de Friedrich → *Jodl*, criticando que el apego a la tradición nublara la vista para apreciar la belleza del presente.

Wiener Werkstätte (Talleres Vieneses)*

Fundados por Josef → *Hoffmann* y Kolo → *Moser* en 1903 con el nombre de *Wiener Werkstätte GmbH* (Talleres Artísticos Vieneses, S.A.) como asociación para artistas plásticos, a imagen de talleres ingleses y escoceses. Trabajó junto a la *Wiener* → *Kunstgewerbeschule* y la *Wiener Secession* con el objetivo de lograr una renovación del arte, tomando como base la sólida consecución del trabajo artesanal. La producción de los *Wiener Werkstätte* abarcó desde la arquitectura hasta el más pequeño objeto de uso diario en todos los ámbitos de la cultura de lo cotidiano. Su mérito más significativo fue la superación de la exuberante ornamentación del *Jugendstil* en beneficio de más sencillas formas geométricas abstractas, por las que se vio decisivamente influenciada la artesanía del siglo XX.

Zuckerkandl, Berta (1864-1945)

Periodista. De ascendencia judía, contrajo matrimonio en 1886 con el reputado anatomista Emil Zuckerkandl y fue cuñada del primer ministro francés Clemenceau. Hizo de su casa un importantísimo salón en el que se reunían los grandes nombres de la Viena de fin de siglo, como Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Gustav → *Mahler*, Max Reinhardt o Arthur Schnitzler. Siguió los pasos de su padre, periodista del *Neuer Wiener Tagblatt*, escribiendo numerosos artículos para ésta y otras publicaciones, en las que defendió apasionadamente las nuevas tendencias artísticas, especialmente a Klimt.

¹ Los términos que aparecen así marcados (*) han sido desarrollados por Dietrun Otten.

Bibliografía selecta

Obras generales

- Brückler, Theodor (Ed.), *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute* (Colección Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, vol. 14), Viena, 1999
- Casals, Josep, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, 2003
- Egger, Hanna/Robertson, P./Trummer, M./Vergo, P., *Ein moderner Nachmittag. Margaret Macdonald Macintosh und der Salon Waerndorfer in Wien*, Viena, 2000
- Evans, R. J. W., *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550-1700: An Interpretation*, Oxford, 1979
- Hofmann, Werner, *Moderne Malerei in Österreich*, Viena, 1965
- Kennan, George, *The Decline of Bismarck's European Order: Franco-Russian Relations, 1875-1890*, Princeton, 1979
- Kühn, Paul, *Max Klinger*, Leipzig, 1907
- Kurrent, Friedrich/Strobl, Alice, *Das Palais Stoclet im Brüssel*, Salzburgo, 1991
- Lachnit, Edwin, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, Viena, 2005
- McGrath, William, *Dionysian Art and populist Politics in Austria*, New Haven/Londres, 1974
- Meysels, Lucian O., *In meinem Salon ist Österreich. Berta Zuckerkandl und ihre Zeit*, Viena, Múnich, 1984
- Nebehay, Christian M., *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*, Berna, 1987
- Nebehay, Christian M., *Ver Sacrum, 1898-1903*, Viena, 1975
- Nebehay, Christian M., *Vienna 1900. Architecture and Painting*, Viena, 2000
- Schorske, Carl E., *Pensar con la historia*, Madrid, 2001
- Schorske, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (Edición original: *Fin de Siècle Vienna - Politics and Culture*, New York, 1980)
- Sekler, Eduard F., *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk*, Salzburgo, 1982
- Wagner-Rieger, Renate (Ed.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, Wiesbaden, 1981
- Waissenberger, Robert, *Die Wiener Secession*, Viena, 1971
- Zuckerkandl, Berta, *My Life and History*, Nueva York, 1939

Fuentes

- Altenberg, Peter, "Gustav Klimt", en *Die Kunst*, diciembre de 1903, 7, Viena, 1903
- Bahr, Hermann (Ed.), *Klimt. 50 Handzeichnungen*, Leipzig/Viena, 1922
- Bahr, Hermann, *Gegen Klimt*, Leipzig/Viena, 1903
- Bahr, Hermann, *Rede über Klimt*, Viena, 1901
- Bahr, Hermann, *Secession*, Viena, 1900 (2ª edición)
- Breicha, Otto (Ed.), *Gustav Klimt. Die Goldene Pforte. Werk-Wesen-Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Salzburgo, 1978
- Eisler, Max, *Gustav Klimt*, Viena, 1920
- Fellner von Feldegg, Ferdinand, "Gustav Klimts Philosophie und die Culturumwertung unserer Tage", en *Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst*, vol. 6, Viena, 1900
- Gerlach, Martin (Ed.), *Allegorien und Embleme. Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstler, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance*, Viena, 1882-1885
- Gerlach, Martin (Ed.), *Allegorien. Neue Folge. Originalentwürfe von vom namhaften modernen Künstler*, Viena, 1896 (¿1900?)
- Hesvi, Ludwig, *Acht Jahre Secession (März 1897-Juni 1905). Kritik-Polemik-Chronik*, Viena, 1906 (Klagenfurt, 1984)
- Klimt, Gustav, "Prólogo" para el Catálogo de la Exposición de la "Kunstschau" de 1908, Viena, 1908
- Klimt, Gustav, *25 Handzeichnungen*, edición facsímil, Viena, 1919
- Klimt, Gustav, *50 Handzeichnungen* (con un prólogo de Hermann Bahr), Viena, 1922
- Klimt, Gustav, *Das Werk vom Gustav Klimt* (con una introducción de Hermann Bahr y Peter Altenberg), Viena, 1914-18
- Mahler-Werfel, Alma, *Mein Leben*, Frankfurt a. M., 1960
- Mahler-Werfel, Alma, *Tagebuch-Suiten, 1898-1902*, Frankfurt a. M., 1902 (Ed. inglesa: *Diaries, 1898-1902*, Ithaca, 1999)
- Moll, Carl, "Meine Erinnerungen an Gustav Klimt. Aus dem Leben und schaffen des Meisters der Secession", en *Neues Wiener Tagblatt*, 24 de enero de 1943
- Ottmann, Franz, "Klimt's Medizin", en *Die Bildenden Künste*, vol. II, 1919
- Roessler, Arthur, *In Memoriam Gustav Klimt*, Viena, 1926
- Salten, Felix, "Gustav Klimt.", en *Geister der Zeit-Erlebnisse*, Viena, 1924
- Salten, Felix, *Gustav Klimt. Gelegentliche Anmerkungen*, Viena/Leipzig, 1903
- Schiele, Egon, "Nachruf auf Klimt", en *Der Anbruch*, 3, Viena, 1918
- Servaes, Franz, "Ein Streifzug durch die Wiener Malerei", en *Kunst und Künstler*, 8, 1909-1910, págs. 587-589
- Servaes, Franz, "Gustav Klimts Philosophie", en *Illustrierte Zeitung*, 28 de junio de 1900, núm. 2974
- Tietze, Hans, "Gustav Klimts' Persönlichkeit nach Mitteilung seiner Freunde", en *Wiener Jahrbuch für bildende Künste*, 2, 1919
- Tietze, Hans, *Gustav Klimt. Neue österreichische Biographie*, Viena, 1926
- VV. AA., *XIV Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien. Klinger, Beethoven* (Catálogo de la XIV Exposición de la Secession, Viena, abril-junio de 1902), Viena, 1902
- Wagner, Richard, "Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahr 1846 in Dresden nebst Programm dazu", en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 1871, vol. II, págs. 52 y ss.
- Zuckerkandl, Berta, "Als die Klimt Gruppe sich selbständig machte", en *Neues Wiener Journal*, 10 de abril de 1927
- Zuckerkandl, Berta, "Der Klimt Fries", en *Wiener Allgemeine Zeitung*, 10 de marzo de 1911
- Zuckerkandl, Berta, "Die Hoffnung", en *Wiener Allgemeine Zeitung*, 26 de abril de 1909
- Zuckerkandl, Berta, "Eine reinliche Scheidung soll sein", en *Wiener Allgemeine Zeitung*, 14 de noviembre de 1903
- Zuckerkandl, Berta, "Einiges über Klimt", en *Volkszeitung*, 6 de febrero de 1936
- Zuckerkandl, Berta, "Gustav Klimt", en *Neues Wiener Journal*, 5 de febrero de 1931

Zuckerkindl, Berta, "Klinger's Beethoven in der Wiener Secession", en *Die Kunst für Alle*, 17, Múnich, 1902

Zuckerkindl, Berta, "Wiener Geschmacklosigkeiten", en *Ver Sacrum*, vol. I, núm. 2, febrero de 1898

Zuckerkindl, Berta, "Wiener Situationsbild", en *Die Kunst*, 1905, II, págs. 185-187

Zuckerkindl, Berta, *Zeitkunst Wien 1901-1907*, Viena/Leipzig, 1908

Monografías

Bäumer, Angelika, *Gustav Klimt. Frauen*, Salzburgo, 1985

Bisanz-Prakken, Marian, *Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion, Bedeutung*. Salzburgo, 1977 (DTV, Múnich 1980)

Bouillon, Jean-Paul, *Klimt: Beethoven*, Ginebra, 1986

Bouillon, Jean-Paul, *Klimt: Beethoven: the Frieze for the Ninth Symphony*, Ginebra/Nueva York, 1987

Breicha, Otto, *Gustav Klimt. Die Bilder und Zeichnungen der Sammlung Leopold*, Salzburgo, 1990

Comini, Alessandra, *Gustav Klimt. Eros und Ethos*, Salzburgo, 1975

Dey, Nicole, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Trabajo de Magister*, Universidad de Münster, 1998 (s.p.)

Dobai, Johannes, *La obra pictórica completa de Klimt*, Barcelona, 1981

Fliedl, Gottfried, *Gustav Klimt, 1862-1918. El mundo con forma de mujer*, Múnich, 2003

Frodl, Gerbert, *Klimt*, Colonia, 1992 (ed. inglesa: Nueva York, 1992)

Hoffmann, Werner, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburgo, 1970

Hoffmann, Werner, *Gustav Klimt*, Nueva York, 1971

Hölz, Christoph (Ed.), *Gegenwelt. Gustav Klimt – Künstlerleben im Fin de Siècle*, Múnich, 1996

Kallir, Jane, *Gustav Klimt. 25 Meisterwerke*, Nueva York, Salzburgo, 1985

Koja, Stephan, *Gustav Klimt, Landschaften*, Múnich 2002.

Nebehay, Christian M., *Gustav Klimt. Das Skizzenbuch aus dem Besitz von Sonja Knips*, Viena, 1987

Nebehay, Christian M., *Gustav Klimt. Dokumentation*, Viena, 1969

Nebehay, Christian M., *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Múnich, 1976

Nebehay, Christian M., *Gustav Klimt: from Drawing to painting*, Nueva York, 1994

Novotny, Fritz/Dobai, Johannes, *Gustav Klimt. Werkkatalog*, Salzburgo, 1967 (reedición: 1975)

Partsch, Susanna, *Klimt. Life and work*, Londres, 1989

Partsch, Susanna, *Klimt. Maler der Frauen*, Múnich, 1994

Pirchan, Emil, *Gustav Klimt. Ein Künstler aus Wien*, Viena/Leipzig, 1942 (reedición corregida y aumentada: Viena, 1956)

Sármany-Parsons, Ilona, *Gustav Klimt*, Múnich, Nueva York, 1987

Schorske, Carl E., "Mahler and Klimt: Social Experience and Artistic Evolution", en *Daedalus*, 3, verano de 1982, 3, págs. 29-49

Strobl, Alice, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878-1918*, Catálogo de la obra en 4 volúmenes, Salzburgo, 1980-1989: vol. 1 (1878-1903), vol. 2 (1904-1912), vol. 3 (1913-1918), vol. 4 (Suplemento)

Strobl, Alice, *Gustav Klimt. Zeichnungen und Gemälde*, Salzburg, 1962 (2ª y 3ª eds. inglesa y alemana: 1965, 1968)

Vergo, Peter, *Art in Viena, 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Londres, 1975 (3ª ed. 1993)

VV. AA., *Secession. Gustav Klimt: the Beethoven Frieze*, Viena, 2002

Werner, Alfred, *Gustav Klimt. 100 Drawings*, Dover, 1972

Whitford, Frank, *Klimt*, Barcelona, 1992

Artículos

Bisanz-Prakken, Marian, "Der Beethoven-Fries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902)", en *Traum und Wirklichkeit, 1870-1930* (Catálogo de la Exposición del Museo Histórico de la Ciudad de Viena), Viena, 1985

Bisanz-Prakken, Marian, "Die fernliegenden Sphären des Allweiblichen. Jan Toorop und Gustav Klimt", en *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 1/2001

Bisanz-Prakken, Marian, "Gustav Klimt und die 'Stil-Kunst' Jan Toorops", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978/79, Salzburgo, 1978,

Bisanz-Prakken, Marian, "Jan Toorop en Gustav Klimt", en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1976

Eyb-Green, Sigrid, "Gustav Klimts Karton für das Deckengemälde Globetheatre im Wiener Burgtheater 1897", en *Restauratorenblätter*, 21, Viena/Klosterneuburg, 2001

Frodl, Gerbert, "Begegnung im Theater. Hans Makart und Gustav Klimt", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978/79

Giese, Herbert, "Matsch und die Brüder Klimt", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978-79, págs. 48-68.

Hammer, Ivo/Koller, Manfred, "Zur Technik und Restaurierung von Klimts Beethovenfries", en *Traum und Wirklichkeit, 1870-1930* (Catálogo de la Exposición en la Künstlerhaus de Viena), Viena, 1984

Hiles, Timothy W., "Gustav Klimt's Beethovenfrieze. Truth and The Birth of Tragedy", en *Nietzsche and the Art*, Cambridge 1998

Huemer, Christian, "Gustav Klimt, Prophet der Wiener Moderne. Marketing und Kult im Secessionismus", en Stephan Koja (ed.), *Gustav Klimt. Landschaften*, Múnich/Berlín/Londres/Nueva York, 2002

Kallir, Jane, "'High' and 'Low' in Imperial Vienna", en Bailey, Colin (Ed.)/Collins, John, *Gustav Klimt. Modernism in the Making* (Catálogo de la Exposición de la National Gallery of Canada, Ottawa), Ottawa, 2001

Kilinski, Karl, "Classical Klimtomania: Gustav Klimt and Archaic Greek Art", en *Arts Magazine*, 53, abril de 1979, vol. 8, págs. 96-99

Kilinski, Karl, "Classical Klimtomania: Un Update", en *Arts Magazine*, 56, marzo de 1982, vol. 7, págs. 106-107

Kitlitschka, Werner, "Die Malerei der Wiener Ringstraße", en Renate Wagner-Rieger (Ed.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, vol. 10), Wiesbaden 1981

Koja, Stephan, "Von mir und 'anderswo! Betrachtungen zur Topographie von Gustav Klimts Attersee-Landschaften," en *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 2/2003, págs. 60-79 y 105-112 (inglés).

Koller, Manfred, "Klimts Beethovenfries. Zur Technologie und Erhaltung" en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22/23, 1978-79, Salzburgo, 1978

Koller, Manfred, "Monumentale Kunst um 1900 und heute. Der Beethovenfries von Gustav Klimt – Entstehung und Schicksal", en *Parnass*, mayo/junio 1984

Lachnit, Edwin, "Neuentdeckte Dokumente zum Professorenstreit um Klimts Philosophie", en *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1986, vol. 39, págs. 205-220

Lux, Joseph August, "Beethoven und die moderne Raumkunst", en *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. X, abril-septiembre de 1902, págs. 480 y ss.

Meister, Richard, "Klimts Fakultätsbilder. Ein Nachwort zu Ausstellung", en *Völkischer Beobachter*, 2 de abril de 1943

Meister, Richard, "Zur Deutung der Deckengemälde im Festsaal der Akademie der Wissenschaften und der Klimtschen Fakultätsbilder", Separata especial del *Anzeiger der phil. Hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 19 de noviembre de 1947, núm. 23

Novotny, Fritz, "Zu Gustav Klimts Schubert am Klavier", in *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 7, 1963, 51, págs. 90 y ss.

Schorske, Carl E., "Österreichische Ästhetische Kultur 1870-1914", en *Traum und Wirklichkeit, 1870-1930* (Catálogo de la Exposición del Museo de Historia de Viena, 1985), Viena, 1985

Strobl, Alice, "Gustav Klimt in der Kritik seiner Zeit", in *Weltkunst*, 46, 1976, págs. 845-855

Strobl, Alice, "Vom Begriff des Malerischen, Gustavs' Klimt Zeichenstil und Zeichenwesen", en *Parnass*, 20, 2000, cuaderno especial 17, págs. 44-55

Strobl, Alice, "Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt", en *Albertina Studien*, vol. II, 1964

Vergo, Peter, "Between Modernism and Tradition. The Importance of Klimt's Murals and Figure Paintings", en Bailey, Colin (Ed.)/ Collins, John, *Gustav Klimt. Modernism in the Making* (Catálogo de la Exposición de la National Gallery of Canada, Ottawa), Ottawa, 2001

Vergo, Peter, "Gustav Klimt und das Programm der Universitätsgemälde", en *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), 22-23, 1978/79, Salzburgo, 1978

Vergo, Peter, "Gustav Klimt's Beethoven Frieze", en *The Burlington Magazine*, CXV, 1973

Willsdon, Claire A., P., "Klimt's Beethoven Frieze: Goethe, "Tempelkunst" and the fulfilment of wishes", en *Art History*, 19, marzo de 1996, 1, págs. 4-73

Catálogos de Exposiciones

Bailey, Colin (Ed.)/ Collins, John, *Gustav Klimt. Modernism in the Making* (Catálogo de la Exposición en la National Gallery of Canada, Ottawa), Ottawa, 2001

Bisanz-Prakken, Marian, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1900* (Catálogo de la Exposición en la Albertina, 1998), Viena, 1998; Idem, *Gustav Klimt e le origine della Secessione Viennese* (Catálogo de la Exposición en la Fondazione Antonio Mazzota, 1999), Milán, 1999

Blühm, Andreas (Ed.), *The Colour of Sculpture 1840-1910* (Catálogo de la Exposición en el Van Gogh Museum de Ámsterdam y el Henry Moore Institute de Leeds, 1996/97), Leeds, 1996

Clair, Jean (Ed.), *Vienne, 1880-1938: l'apocalypse joyeuse* (Catálogo de la Exposición en el Centre Pompidou, 1986), París, 1986

Frodl, Gerbert, *Gustav Klimt in der Österreichischen Galerie in Wien* (Catálogo de la Exposición en la Verlag-Galerie Welz), Salzburg, 1992 (2ª ed.:1995)

Hoffmann, Werner (Ed.), *Experiment Weltuntergang. Wien um 1900* (Catálogo de la Exposición en la Hamburger Kunsthalle, 1981), Múnich, 1981

Koja, Stephan (Ed.), *Gustav Klimt. Landschaften/Landscapes* (Catálogo de la Exposición en el Clark Art Institute (EE.UU.) y en la Österreichische Galerie Belvedere, 2002-03), Múnich/Berlín/Londres/Nueva York, 2002

Natter, Tobias G./Frodl, Gerbert, *Klimt und die Frauen* (Catálogo de la Exposición en la Österreichische Galerie Belvedere, 2000; ed. inglesa: *Klimt's women*), Viena, 2000

Natter, Tobias G./Hollein, Max (Eds.), *The Naked Truth. Klimt, Schiele, Kokoschka and other scandals* (Catálogo de la Exposición en la Schirn Kunsthalle de Frankfurt, 2005), Múnich/Berlín/Londres/Nueva York, 2005

Schulz, Sabine (Ed.), *Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in der Moderne. Klimt, Kokoschka, Schiele* (Catálogo de la Exposición en la Schirn Kunsthalle de Frankfurt, 2005), Frankfurt/Ostfildern, 1982

Varnedoe, Kirk (Ed.), *Viena 1900: Art, Architecture and Design* (Catálogo de la Exposición en el MoMA, Nueva York, 1986), Nueva York, 1986

VV. AA., *Emilie Flöge und Gustav Klimt. Doppelporträt und Ideallandschaft* (Catálogo de la Exposición del Museo de Historia de Viena en la Villa Hermes, 1988), Viena, 1988

VV. AA., *Gedächtnisausstellung aus Anlass des 100. Geburtstages von Gustav Klimt, 14 de julio de 1862-6 de febrero de 1918. Mit Werken aus privaten und öffentlichen Besitz in der Steiermark* (Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario de Klimt en la Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz), Graz, 1962

VV. AA., *Gustav Klimt* (Catálogo de la Exposición en la Galerie St. Etienne, 1959), Nueva York, 1959

VV. AA., *Gustav Klimt* (Catálogo de la Exposición en la Kunsthau de Zurich, 1992), Zürich, 1992

VV. AA., *Gustav Klimt* (Catálogo de la Exposición en los Musées Royaux des Beaux Arts de Bélgica) Bruselas, 1987

VV. AA., *Gustav Klimt 1862-1918. Drawings* (Catálogo de la Exposición en la Galerie St. Etienne, 1970), Nueva York, 1970

VV. AA., *Gustav Klimt. 29 Gemälde, ausgestellt im Oberen Belvedere aus Anlass der 100. Wiederkehr seines Geburtstages* (Catálogo de la Exposición en la Österreichische Galerie Belvedere, 1962), Viena 1962

VV. AA., *Gustav Klimt. Zeichnungen* (Catálogo de la Exposición en Hannover, 1984), Hannover, 1984

VV. AA., *Gustav Klimt. Zeichnungen aus amerikanischem Privatbesitz und aus der Beständen der historischen Museums der Stadt Wien* (Catálogo de la Exposición en el Museo de Historia de Viena, 1984), Viena, 1984

VV. AA., *Gustav Klimt, Egon Schiele* (Catálogo de la Exposición en el Guggenheim Museum, 1965), Nueva York, 1965

VV. AA., *Gustav Klimt-Egon Schiele* (Catálogo de la Exposición en la Galerie St. Etienne, 1980), Nueva York, 1980

VV. AA., *Gustav Klimt-Egon Schiele-Oskar Kokoschka* (Catálogo de la Exposición en la Galerie St. Etienne, 2002), Nueva York, 2002

VV. AA., *Klimt, Kokoschka, Schiele. Un sueño vienés. 1898-1918* (Catálogo de la Exposición en la Fundación Juan March, 1995), Madrid, 1995

VV. AA., *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka: Viena 1900* (Catálogo de la Exposición en las Galerías Nacionales del Grand Palais, 2005-06), París, 2005

VV. AA., *Klimt. Mujeres* (Catálogo de la Exposición en el Instituto de Cultura de la Fundación MAPFRE, 2006), Madrid, 2006

VV. AA., *Traum und Wirklichkeit, 1870-1930* (Catálogo de la Exposición en el Museo de Historia de Viena, 1985), Viena, 1985

VV. AA., *Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Secesión, 1898-1903* (Catálogo de la Exposición en el Museo de Historia de la Ciudad, 1982-83), Viena, 1983

VV. AA., *Viena 1900* (Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993-94), Madrid, 1993

VV. AA., *XIV Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien. Klinger, Beethoven* (Catálogo de la XIV Exposición de la Secession, Viena, abril-junio de 1902), Viena, 1902

VV. AA., *Alt Wien* (Catálogo de la Exposición en el Wien Museum, 2004), Viena, 2004.

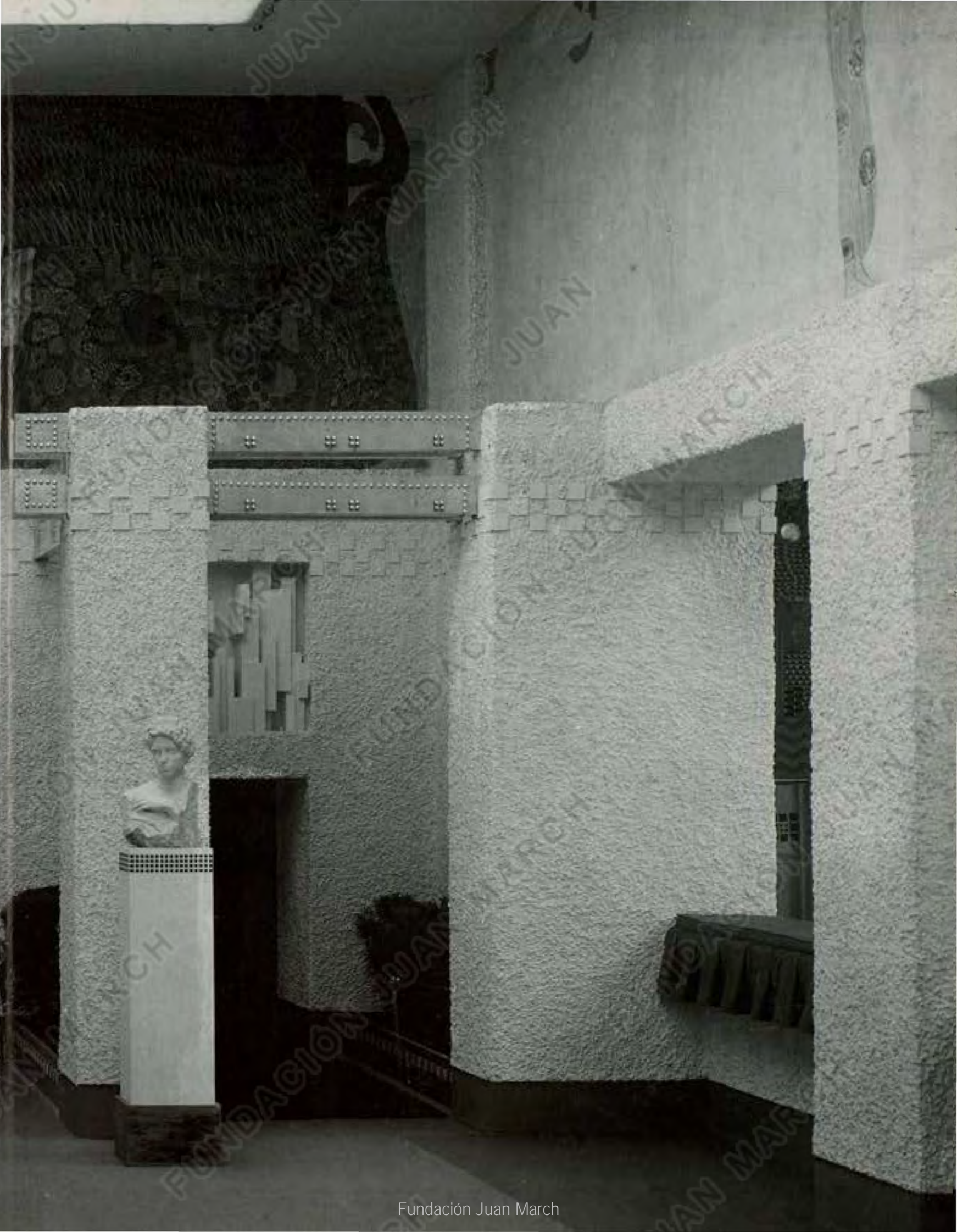
Otros

Koja, Stephan (Dir.), *Gustav Klimt. The landscapes: tracing the sources*, DVD, Viena, 2002

VV. AA., *Gustav Klimt, "Was ich bin und was ich will"*, CD, Viena, 2003

VV. AA., *Viena 1900* (Notas y Programa del ciclo musical del mismo nombre, 2204-05), Edición de la Orquesta y Coro Nacionales de España, Madrid, 2004







LA DESTRUCCIÓN CREADORA GUSTAV KLIMT

El poder del simbolismo y la lucha por la libertad del arte



Fundación Juan March



PRESTEL