

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

---

## **KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE UN SUEÑO VIENÉS (1898-1918)**

1995

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](http://www.march.es)



Fundación Juan March

Castelló, 77 - 28006 Madrid

KLIMT  
KOKOSCHKA  
SCHIELE

UN SUEÑO VIENÉS  
(1898-1918)









GUSTAV KLIMT  
OSKAR KOKOSCHKA  
EGON SCHIELE



KLIMT  
KOKOSCHKA  
SCHIELE

**UN SUEÑO VIENÉS**  
(1898-1918)

7 de febrero - 21 de mayo, 1995

**Fundación Juan March**

CON LA COLABORACION DE LA  
ÖSTERREICHISCHE GALERIE-BELVEDERE, VIENA



## INDICE

---

	<u>Pág.</u>
PRESENTACION DE LA FUNDACION JUAN MARCH .....	7
PRESENTACION DEL DR. GERBERT FRODL .....	9
KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. ELEMENTOS DE UNA RELACION. Por el Dr. Stephan Kojá.....	11
CATALOGO DE OBRAS Comentarios del Dr. Stephan Kojá .....	37
RELACION DE OBRAS .....	110
CRONOLOGIA COMPARADA .....	112
GLOSARIO .....	120

La exposición «Klimt, Kokoschka y Schiele: Un Sueño Vienés», organizada por la Fundación Juan March, ofrece una selección de cuadros realizados por estos tres artistas entre 1898 y 1918, período durante el cual conviven en Viena, hasta la muerte de Klimt y Schiele, ocurrida en 1918.

En los últimos diez años varias exposiciones sobre Viena fin de siglo o Viena 1900 han resaltado, en Europa y Norteamérica, ese momento mágico en el que Viena aparece como una cumbre del arte, la arquitectura, la música, la literatura y el pensamiento. Esta exposición muestra un conjunto de obras que reflejan tanto las afinidades como las diferencias de los tres artistas más significativos de ese período.

La muestra está compuesta por 33 obras procedentes de diversos museos y colecciones, entre los cuales queremos destacar la especial colaboración de la Österreichische Galerie-Belvedere de Viena. Para su organización, la Fundación Juan March ha contado en todo momento, y por ello expresa su profundo agradecimiento, con la cooperación del conservador de este museo vienés, comisario de esta exposición y autor del texto del catálogo, el Dr. Stephan Kojka, y del director del museo, Dr. Gerbert Frodl. Sin su ayuda esta exposición no hubiera sido posible.

La Fundación Juan March desea también expresar su reconocimiento a quienes han tenido la generosidad de prestarnos sus obras o su asesoramiento y ayuda.

Así, agradecemos la colaboración de Olda Kokoschka, viuda de Oskar Kokoschka; de Gilbert Lloyd, director de la Galeria Marlborough y de Johann Winkler, especialista en Kokoschka. Expresamos también nuestra gratitud a la Colección Thyssen-Bornemisza de Madrid, a Tomás Llorens, su conservador jefe; a la Galeria Nacional de Berlín, a Dieter Honisch, su director y a Angela Schneider, conservadora en jefe; a la Neue Galerie de Linz, y a su director Peter Baum; al Moderna Museet de Estocolmo, Björn Springfeldt, su director, Lana Granath y Rickard Becklen, conservador; al Museum am Ostwall de Dortmund, Ingo Bartsch, su director y Tayfun Belgin, conservador; al Museo de Bellas Artes de Gante, a Robert Hoozee, su director; y a los demás coleccionistas que han preferido guardar el anonimato. A todos ellos, y a cuantas personas e instituciones han colaborado de una u otra manera en esta exposición, nuestro sincero reconocimiento.

Madrid, febrero 1995



## EL PALACIO DE BELVEDERE Y LAS COLECCIONES DE LA ÖSTERREICHISCHE GALERIE

### EL BELVEDERE

La Österreichische Galerie (Galería Austríaca), uno de los mayores museos de arte de Austria, viene a ser la institución cuyas colecciones proporcionan la mejor y más completa visión de conjunto del arte austríaco. Estas diversas colecciones, que abarcan desde la Edad Media hasta entrado el siglo XX, se encuentran en el Belvedere vienés, un grupo de dos palacios con sus respectivas dependencias que –en sintonía con su externa área de jardines– constituyen un incomparable conjunto de arquitectura barroca. El príncipe Eugenio de Saboya (1663-1736), que adquirió fama y fortuna en las guerras contra el turco como artífice de muchas batallas victoriosas, hizo construirse por el arquitecto Lukas von Hildebrandt un palacio de verano en las afueras de la Viena de entonces. Entre 1714-1716 se construyó el llamado Bajo Belvedere, frente al cual fue edificado en los años 1721 a 1722 un palacio mayor y más representativo situado en lo alto de una colina: el Alto Belvedere. La configuración de los jardines del Belvedere y de los juegos de agua, famosos en su tiempo, se remonta a proyectos del arquitecto paisajista francés Dominique Girard. El conjunto arquitectónico, pictórico y escultural que aquí se funde en la unidad de la obra de arte global constituye una de las grandes realizaciones del barroco europeo.

Desde 1781 se exponía en el Alto Belvedere la pinacoteca imperial a la que tenía acceso el público. En 1891, las obras de arte fueron trasladadas al Kunsthistorisches Museum, situado en la Ringstrasse, donde pueden contemplarse desde esa fecha. Desde 1897, el Alto Belvedere fue la residencia del archiduque Francisco Fernando, heredero de la Corona de Austria. Terminada la guerra mundial, que puso punto final a la monarquía austro-húngara, ambos palacios recuperaron su función museística.

### EL ORIGEN DE LA ÖSTERREICHISCHE GALERIE

Ya en 1903 se había creado la Moderne Galerie, que fue inaugurada provisionalmente en el Bajo Belvedere. Esta iniciativa partió sobre todo de la asociación de artistas Secession y de algunos de sus miembros más destacados, entre ellos Gustav Klimt y Carl Moll. Sin embargo, ya al cabo de unos pocos años se aspiraba a ampliar sustancialmente el programa de adquisiciones de este nuevo museo,

intentos que fueron coronados por el éxito, que quedó reflejado en el cambio de nombre de la pinacoteca adoptando en 1911 el de K. K. Österreichische Staatsgalerie (Imperial y Real Pinacoteca del Estado Austríaco). Finalmente, en 1921, el museo cambió nuevamente de nombre trocándolo por el de Österreichische Galerie. La considerable ampliación del programa primitivo, así como los acuerdos adoptados con el Kunsthistorisches Museum referentes al programa de presentaciones y colecciones, constituyen la base para la actividad de la actual Österreichische Galerie. El museo del barroco en el Bajo Belvedere fue inaugurado en 1923; la mayoría de sus interiores se conservan en el estado original de la época en que fue edificado. Un año después se creó la sección del Siglo XIX en el Alto Belvedere y en 1929 fue resucitada la Moderne Galerie (ahora como colección parcial de la Österreichische Galerie), quedando abierta al público en el Invernadero de Naranjos (Orangerie). Actualmente, desde 1953, se encuentra allí el Museum Mittelalterlicher Kunst (Museo de Arte Medieval), mientras que el arte del siglo XX ha sido nuevamente trasladado al Alto Belvedere.

Como se desprende de su historia fundacional, el museo ha centrado su atención desde siempre, preferentemente, sobre el arte austríaco contemporáneo. Así lo demuestra elocuentemente un elevado número de grandes obras. Especialmente el arte de la variante vienesa del modernismo europeo, protagonizada por Gustav Klimt y la Secession, por una parte, y, de otro lado, el arte del expresionismo psicologizante de Egon Schiele, Oskar Kokoschka y Max Oppenheimer, que figuran entre las facetas sobresalientes de la colección. Sería una circunstancia afortunada que esta exposición en la Fundación Juan March, que se concentra sobre tres grandes maestros de la pintura austríaca de principios de nuestro siglo, estudiando sus interrelaciones, despertara también el interés por el desarrollo posterior del arte austríaco en la época entre las dos guerras y después de la segunda contienda mundial.

Gerbert Frodl  
Director de la  
Österreichische Galerie-Belvedere



# KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE, ELEMENTOS DE UNA RELACION

Dr. Stephan Koja

Cabe preguntarse si, realmente, es lícito relacionar a Klimt, Schiele y Kokoschka, sin más, en un mismo contexto. Semejante enumeración ¿no será simplemente fruto del desconocimiento de los hechos? ¿No fueron, sin excepción, personalidades muy marcadas con proyectos vitales y metas artísticas caracterizadas por su acusado individualismo?

Precisamente Oskar Kokoschka insistía vehementemente en su unicidad y no tenía remilgos a la hora de defender su fama como único austríaco importante en la pintura del incipiente siglo XX. Así, por ejemplo, prohibió a su biógrafo Edith Hoffmann, en una carta de 15 de abril de 1943, desde North Wales, que escribiera sobre el arte austríaco de la época, exceptuando de esta negativa sólo a Klimt: «*¡Pero ninguna mención de los pintamonas de Viena, exceptuando Klimt!*»<sup>(1)</sup>. Y en noviembre de aquel año insistía en esta prohibición en carta dirigida a Hoffmann desde Londres: «*Según tu descripción, hubiera debido vegetar durante toda mi vida en museos, bibliotecas y academias... Esto, naturalmente, cuadraría muy bien a gente de la calaña de tu Klimt, pero para mi resulta por debajo de mi precio de coste. Porque mi vida es única, mientras que las efímeras existen por miradas...*»<sup>(2)</sup>. Y aquí y ahora nos ocupamos de él, a pesar de todo, al lado de Klimt y Schiele.

Lo que se propone evidenciar esta exposición es que semejante proceder es perfectamente legítimo, ya que el espíritu de la época –el *Zeitgeist*– y numerosos nexos unen a los tres pintores pluralmente en los años comunes que van desde el cambio de siglo hasta 1918.

Klimt, Schiele y Kokoschka son, sin ninguna salvedad, impensables sin la mezcla de etnias unidas bajo la monarquía austro-húngara, sin la aportación judía al florecimiento cultural y sin el clima de invernadero intelectual y cultural que reinaba en Viena, la capital del imperio.

Así, por ejemplo, el padre de Klimt era oriundo de Bohemia y su madre vienesa. El padre de Schiele, nacido en Viena, estaba vecindado en Praga y su madre procedía de Krumau, en Moravia. El padre de Kokoschka era de Praga y su madre procedía de la Baja Austria. Esto mismo era aplicable a los maestros de los pintores, que también eran oriundos de muchas regiones de la monarquía, y a un gran número de otros artistas. Josef Hoffmann procedía de Pimitz en Moravia, Adolf Loos de Brünn, también en Moravia; Gustav Mahler era oriundo de Kalischt en Bohemia, Joseph Roth de Schwabendorf, cerca de Brody, en Galitzia, y Karl Kraus de Gitschin en Bohemia, para citar sólo a algunos. Porque si bien se trataba de una multitud de etnias unidas bajo la Corona, éstas vivían, no obstante, en un espacio vital común en su dimensión espiritual. Sólo el año 1918 trajo la creación de fronteras y la compartimentación de unos contra otros, es decir, comenzaron a cerrarse las puertas en una casa que hasta entonces había sido la casa común, para servirnos de una imagen.





2

Fig. 1 G. Klimt: Retrato del pianista Joseph Pembauer, 1890.

Fig. 2 G. Klimt: Palas Atenea, 1898.

Fig. 3 G. Klimt: La Medicina, 1901.

Muchos de los que encargaban y comprobaban (frecuentemente las mismas personas) obras de arte de Klimt, Schiele o Kokoschka pertenecían a la alta burguesía judía, sin cuya receptividad y sensibilidad cultural muchas de las grandes realizaciones en la Viena del cambio de siglo y del período entre las dos guerras habrían sido impensables, aparte de que también estos tres pintores se habían encontrado con dificultades mucho mayores para desarrollar su propia personalidad artística de haberles faltado esas importantes ayudas materiales. No pocos entre estos mentores se veían como genuinos mecenas de los artistas y consideraban este mecenazgo como un deber con el que cumplían, encargando obras a los pintores y subvencionándoles regularmente con dinero como, particularmente, en el caso de Schiele. Recordaremos en este contexto sólo los nombres de mecenas como Altenberg, Bauer (la familia de la que procedía Adèle Bloch-Bauer), Ephrusi, Goldman, Knips, Mantner-Markhof, Primavesi, Reichel, Reininghaus, Schwarzwold, Wittgenstein o Zuckerkandl.

El clima pictórico-cultural de la Viena de finales del siglo XIX y principios del presente está marcado por la poderosa impronta de Klimt y la *Secession*, de la que aquél fue cofundador. Su porte sosegado y firme le convertían en personaje dominante como predestinado por la naturaleza a verse rodeado de adeptos y ser una personalidad rectora.

Esta situación comenzó con la salida de los secesionistas del *Künstlerhaus* en 1897 y continuó con el abandono de la *Secession* por el *Grupo de Klimt* en 1905 y la organización de la *Kunstschau* (Muestra de Arte) de 1908, quedando asimismo reflejada en el hecho de que las obras de Klimt constituyeran el centro de varias exposiciones y él mismo fuera elegido para formar parte de algunos jurados encargados de adjudicar premios a artistas noveles. Procedente del historicismo, ya como pintor joven, Klimt –con su hermano Ernst y con Franz Marsch– tuvo algunos éxitos tempranos en la *Maler-Compagnie*, especialmente con sus ornamentaciones de los coliseos de Reichemberg (Liberec), Karlsbad (Karovy Vary), Fiume (Rijeka) y Bucarest, pero sobre todo con la ornamentación de las escaleras del *Burgtheater* vienés con pinturas de techo que hicieron que se le considerase como sucesor legítimo del «príncipe de los pintores», Hans Makart. Así pues, ya en sus años mozos Klimt era un personaje conocido.

Lo que ya se había anunciado en las pinturas de las pechinas en la escalera del *Kunsthistorisches Museum* (la gran pinacoteca de Viena), acabó por manifestarse muy claramente en trabajos como el *Retrato del pianista Joseph Pembauer*, 1890 (fig. 1) o la *Palas Atenea* de 1898 (fig. 2): Klimt comenzaba a distanciarse del historicismo y a desarrollar en su pintura su propio estilo marcado por la contraposición de elementos plásticos finamente modelados a superficies estilizadas, una técnica que dejaría su impronta decisiva en el modernismo vienés.

Al fundarse la *Secession* en el año 1897, Klimt fue uno de los más vigorosos propugnadores a la hora de defender la idea de crear un edificio propio destinado a exposiciones.

Con el encargo recibido en 1894 de representar alegóricamente en tres pinturas de techo para el Paraninfo de la Universidad de Viena las Facultades de Filosofía, Medicina y Derecho, Klimt se presentaba con su nueva concepción artística por primera vez ante el gran público. Ya la presentación de *La Filosofía* en 1900 fue realmente rechazada. Los desnudos de *La Medicina* (fig. 3), exhibida en 1901, y en la alegoría de *El Derecho*, presentada en 1903, dieron lugar a un escándalo público. Lo que sucedía es que, a una tradición artística que, en el fondo, guardaba una actitud reservada ante el simbolismo, Klimt había opuesto su simbolismo personal. En vez de enaltecer los logros y la fiabilidad de las ciencias, destacaba las vertientes oscuras e inexploradas de lo humano, lo oculto y subyacente, también las pulsiones y las fuerzas del destino a que está expuesta la existencia humana. De esta forma planteaba problemas que resultarían relevantes para la generación joven.

De golpe, Klimt vino a convertirse en la imagen personificada del enemigo y en el blanco de todos los culturalmente reaccionarios, de suerte que su lucha por la libertad de expresión artística adquiría una dimensión mucho más profunda todavía. Klimt devolvió los honorarios recibidos por las tres imágenes y las terminó para sí como prueba de su independencia.



Pero al defender la santidad del arte, de la que estaba firmemente convencido, configuró para toda una generación la imagen del artista que sólo está comprometido con su arte. Klimt había procurado al artista, nuevamente, una posición que le aseguraba un puesto especial como interlocutor de la sociedad, que ayuda a ésta a comprenderse cabalmente a sí misma. Con ello, Klimt, en cierto modo, desbrozaba el camino a sus sucesores cuya autoimagen como artistas sería impensable sin él, con lo que servía de modelo y punto de referencia a los adversarios del arte estilizado que él personificaba.

Años más tarde, con ocasión de la *Kunstschau* de 1908, la más importante exposición de la época, Klimt había alcanzado el punto culminante de su celebridad. Un año después, la *K. K. Österreichische Staatsgalerie* adquirió *El Beso*. Los tiempos de lucha habían tocado a su fin.

Todavía en 1905, el *Grupo de Klimt* abandonó la *Secession* —es decir, además de Klimt, arquitectos como Josef Hoffmann y Otto Wagner, pintores como Carl Moll y artistas artesanos como Kolo Moser, o sea, los *estilistas*—, para marcar las diferencias con respecto a los *naturalistas* que permanecieron integrados en la *Secession*.

El principal problema del grupo escindido consistía en que carecían de un edificio para sus exposiciones. Cuando, transitoriamente, pudo disponer de un solar en el que más tarde se erigió el auditorio de música, Josef Hoffmann creó, en 1908, rapidísimamente, el marco arquitectónico para una exposición del joven arte austríaco, la *Kunstschau*. Un año después tuvo lugar en este terreno, que todavía estaba disponible, la Muestra de Arte Internacional que presentó la pintura de artistas extranjeros de la época.

Con los secesionistas, Klimt abogaba por el ideal de un arte que debía abarcar todos los ámbitos de la vida y dejar su impronta en todas las manifestaciones de la existencia humana. Uno de los frutos de esta idea fue ya, anteriormente, la creación de las *Wiener Werkstätte* por Fritz Waemdorfer, Josef Hoffmann y Kolo Moser. En una estrecha relación entre productor y consumidor, la pieza única hecha a mano, debía contribuir a realizar este pensamiento universal de armonía.

La *Kunstschau* de 1908 fue la renovada presentación del programa de los estilistas: todos los ámbitos vitales debían ser penetrados al más alto nivel por productos del arte contemporáneo. En su programático discurso inaugural, Klimt subrayó que: *Hasta el objeto más insignificante, cuando está realizado perfectamente, ayuda a aumentar la belleza de este mundo y que el progreso de la cultura se funda únicamente en la progresiva penetración de intenciones artísticas en la vida entera.* La exposición constituía a su juicio una *panorámica de las fuerzas que impulsaban los afanes artísticos de Austria.* Mas lo decisivo era la idea que los organizadores tenían de la misión del arte y del artista: *Y con la misma amplitud con que concebimos el concepto de la «obra de arte», interpretamos también la noción de «artista». No sólo los que crean, sino también los que gozan, nos lo piden así, aquellos que son capaces de experimentar lo creado, sintiéndolo, y de apreciarlo. Para nosotros, la «comunidad artística» significa la comunidad ideal de todos los que crean y disfrutan con lo creado.*<sup>(3)</sup>

Esta concepción de la fuerza conformadora de una *penetración (estilística) de intenciones artísticas en todos los ámbitos de la vida* tuvo por consecuencia que ninguna afirmación ni mensaje fueran posibles sin un revestimiento estético y que todo tenía que estar sometido a los dictados de lo decorativo. Pero precisamente esto terminaría por conducir a una limitación de las posibilidades de la expresión, que hubo de ser superada por la siguiente generación de pintores.

Al principio, también Schiele y Kokoschka se rindieron a la influencia de la idea del arte estilizado y del ideal de la obra artística integral. Kokoschka fue influido de modo importante en este sentido al acceder al estudio de Carl Otto Czeschka en el curso académico de invierno de 1906/07 y, posteriormente, al cesar éste, a finales del curso de verano de 1907, al proseguir su formación en el estudio de Berthold Löffler. Este, al igual que Czeschka, promovía y ayudaba a sus alumnos eficazmente procurándoles encargos pagados de las *Wiener Werkstätte*.







4



5

Fig. 4 O. Kokoschka: Esbozo de un anciano, 1907.

Fig. 5 G. Klimt: Los sufrimientos de la Humanidad desvalida, del Friso de Beethoven, 1904.

Fig. 6 O. Kokoschka: Li y yo, del libro *Muchachos soñando*, 1908.

Fig. 7 G. Klimt: *Las tres edades de la mujer*, 1905.

Fig. 9 O. Kokoschka: *Dedicatona a Gustav Klimt del libro Muchachos soñando*, 1907-8.



6



7



9

Dibujos de un anciano (fig. 4) y de una anciana, realizados en el verano de 1907, permiten todavía reconocer, claramente, el modelo klimtiano. Esto vale tanto para el descarnado realismo, en parte totalmente carente de miramientos, como para el estilizado lineamiento. Especialmente la figura de la adolescente en el *Friso de Beethoven* y los desnudos de las dos mujeres arrodilladas delante del caballero nos hacen ver claramente cuáles fueron los modelos que determinaron el estilo de los dibujos de Kokoschka (fig. 5). A un joven pintor de esa época, la exposición sobre la escultura de Beethoven, de Max Klinger y, especialmente, el friso de Klimt debieron de causarle un fuerte impacto.

Kokoschka realizó bocetos para trabajos postales de las Wiener Werkstätte en los que la superficialidad decorativa, a veces, se conjuga también con motivos folklóricos. Con sus trabajos para el cabaret El Murciélago, Kokoschka respondía íntegramente a los postulados de la obra de arte integral. En 1907 creó un boceto para la tarjeta postal *Flautistas y murciélagos*, además de una litografía en color, *Ciervo, zorro y hechicero* que fue utilizada en el cuademillo con el programa para la inauguración del cabaret y, finalmente, también un juego de luces dotado con figuras móviles, ideadas por él, titulado *El huevo punteado*, que se representó el 28 de octubre de 1907.

Sus estudios de desnudos y dibujos de la jovencita Lillith Lang surgieron sin duda influidos por las esculturas de muchachos de George Minne. Sin embargo, lo mismo que las ilustraciones de su obra gráfica *Muchachos soñando* (fig. 6) surgidas de esos dibujos, arrancaban claramente de las figuras klimtianas que realizaban los contornos como, sobre todo, en el friso de Beethoven (*La añoranza de felicidad. Los sufrimientos de la Humanidad desvalida*) (fig. 5), pero por ejemplo, en parte también, en *Las tres edades de la mujer* (fig. 7), 1905. También motivos como la cabeza de la madre reposada protectoramente sobre la del niño, que figura en *Las tres edades de la mujer*, de Klimt, fueron recogidas por Kokoschka en sus dibujos. Hasta el cartel para la Muestra de Arte de 1908 respondía, pese a su voluntarioso carácter esquinado, enteramente a la decorativa tendencia estilizante de las figuras klimtianas y al modernismo vienés (fig. 8).

Lo mismo que Klimt hasta el año 1900 se había inspirado de vez en cuando en la revista *Jugend*, también Kokoschka recurrió hasta 1905 a esta publicación en busca de motivos e ideas para sus imágenes.

El primero a quien Klimt –aparte de los profesores Czeszka y Löffler– protegió realmente fue a Kokoschka. Klimt se percató del talento oculto bajo la rudeza de Kokoschka, proporcionándole al margen del jurado la posibilidad de exponer algunas obras en una dependencia de la Kunstschau de 1908.

Klimt se consideró durante toda su vida como un mentor de jóvenes talentos y se mostraba extraordinariamente generoso a este respecto. Les compraba algunos trabajos, les proporcionaba oportunidades para





8



10

presentarse en galerías de arte y llamaba sobre ellos la atención de los coleccionistas. No tenía el menor inconveniente en exponer junto a ellos, incluso en 1916 participó junto con los jóvenes y con Schiele, Kokoschka y Faistauer, en la exposición de la asociación *Österreichische Künstler (Artistas austríacos)* en la *Secession* de Berlín.

Kokoschka, por su parte, tenía perfecta conciencia de la protección que le dispensaba el admirado maestro y le dedicó en prenda de gratitud los *Muchachos soñando* (fig. 9). También se especula con que la ayuda y el apoyo de Klimt a los jóvenes talentos podrían estar representados en la lámina *El barco de vela*, de ese mismo libro, en el grupo de figuras que ocupan el primer plano, es decir, que la figura de espaldas que hace de apoyatura podría referirse a Klimt<sup>(4)</sup> (fig. 10). Los *Muchachos soñando*, pese a los rasgos decorativos de la obra, no dan una impresión total de la formidable fuerza de Kokoschka en la invención de la imagen. Permiten adivinar el estado anímico del joven Kokoschka en una multitud de motivos e imágenes oníricas de luminoso colorido y hacen ver en la última lámina, en el aislamiento de dos cuerpos adolescentes púberes, cómo ese mundo de ficción se derrumba súbitamente y es sentido tensamente cuando entre los dos se enciende con un rojo ígneo una añoranza o concupiscencia insospechada y aún no asumida. Kokoschka ha tratado de caracterizar de muy laxas y ocasionales sus relaciones con Klimt en esos años y, de esta forma, cohonestar su biografía al igual que en otros casos: *A Klimt le he admirado y cuando yo tenía veinte años me compraba algunos dibujos míos. Mis dibujos tenían algún parecido con los suyos porque también eran tan severamente lineales y sin sombras... A Klimt, realmente, sólo le he visto y hablado una vez, nunca estuve en su estudio.*<sup>(5)</sup>

En un principio, también Oskar Kokoschka se beneficiaba, por tanto, del patrocinio de las *Wiener Werkstätte* y los estilistas, participando en el embellecimiento sui géneris del mundo con postales, sus aportaciones al cabaret *Murciélago* e incluso al teatro en los jardines de la Muestra de Arte de 1908.

Para Egon Schiele, Klimt era en esos años el gran ejemplo, incluso algo así como la figura que sustituía al padre que había perdido a la edad de sólo catorce años y medio. Más tarde, Schiele diría: *Yo he pasado por Klimt*. Durante toda su vida Klimt continuó siendo para él un punto de referencia al que debía numerosas sugerencias en materia de composición y temas.

Y así, también sus trabajos tempranos están enteramente influidos por Klimt y recogen su antagonismo entre rostros muy modelados, descritos detalladamente en su efecto plástico, y zonas y superficies cubiertas por dibujos decorativos como las que encontramos, por ejemplo, en los retratos de Anton Peschka y Fritza Riedler (figs. 11 y 12). También sus muchachas y representaciones de mujeres de esos años muestran figuras alargadas de miembros finamente articulados, caracterizadas por líneas de contornos delicados, calurosas y de trazo continuo (figs. 13 y 14).

Fig. 8 O. Kokoschka: Recolectora de algodón; esbozo para el cartel de la *Kunstschau* de Viena de 1908.

Fig. 10 O. Kokoschka: *El barco de vela*, del libro *Muchachos soñando*, 1907-8.

Fig. 11 E. Schiele: Retrato del pintor Anton Peschka, 1909.

Fig. 12 G. Klimt: Retrato de Fritza Riedler, 1906.



11



12





13

Fig. 13 G. Klimt: Judith II, 1909.

Fig. 14 E. Schiele: Muchacha de pie con pañuelo a cuadros, 1908-09.

Cabe suponer que Klimt tuviera a Schiele en gran estima. No sólo intercambiaba dibujos con él sino que le ayudaba económicamente comprándole en varias ocasiones trabajos gráficos<sup>(6)</sup>. Admiraba sobre todo la fuerza expresiva de las figuras de Schiele, especialmente sus gestos y mímica. Arthur Roessler, cuyos relatos generalmente conviene leer con cautelosa reserva, refiere lo que Klimt dijo a Schiele cuando en cierta ocasión visitó el estudio de éste: *Le envidio por la expresión de las caras que usted ha pintado en esos cuadros*<sup>(7)</sup>. Sin embargo, este episodio es confirmado por una carta de Schiele al coleccionista de arte Dr. Oskar Reichel el 31 de enero de 1911 a quien, después de haberle enviado un cuadro, escribe: *Este es el cuadro del que G. Klimt comentó que le gustaría ver caras como éstas...*<sup>(8)</sup>.

Ya a principios de mes había visitado a Klimt en su estudio siendo obsequiado con dos dibujos de aquél. *Tengo dos bellos dibujos de Klimt, estuve por la tarde en el estudio de Klimt. Me enseñó todo*<sup>(9)</sup>.

En sus cartas, Schiele se refiere repetidamente a Klimt y se percibe que se siente ufano de gozar del aprecio del admirado maestro.

Todavía en 1912, Klimt trató de conseguir para Schiele una subvención del Estado. Pero sobre todo —y esto es lo que mejor demuestra su actitud altruista— lo recomendó a sus mecenas August y Serena Lederer, en cuya casa de Győr (Hungría) Schiele fue invitado a pasar la Navidad y el Año Nuevo de 1912/13; sus anfitriones llegarían a ser en adelante clientes fieles del pintor. Además, Erich Lederer, hijo del matrimonio, se convirtió para él en un amigo de confianza.



14



## INICIO DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL ARTE

Precisamente en la Muestra de Arte de 1908, que se había propuesto ofrecer una visión de conjunto de la creación artística de los estilistas, se produjo el primer distanciamiento de esta corriente y se percibieron los albores de una concepción del arte totalmente nueva que empezó a romper ese hipotético consenso. Porque mientras Klimt estaba representado por obras como *Las tres edades de la mujer* (1905), *El beso* (1907/08), *Danae* (1907/8) y los retratos de Adèle Bloch-Bauer I (1907) y Fritza Riedler (1906), Kokoschka exponía en una sala contigua bocetos para tapices. *Un pequeño gabinete guardaba pinturas decorativas de extraña factura. Ludwig Hevesi lo había bautizado el «gabinete salvaje».* Y en el seno del propio grupo de Klimt se alzaron voces que advertían contra los riesgos de provocar a los críticos y al público con tales «salvajadas». Pero Klimt, con su serena y hermosa firmeza, había respondido: *Estamos obligados a proporcionar a un gran talento la oportunidad de expresarse. Oskar Kokoschka es el máximo talento de la generación joven. E incluso si corriésemos el peligro de ver demolida nuestra muestra de arte, nos hundiríamos con ella pero habríamos cumplido con nuestro deber*<sup>(10)</sup>. Es probable que Klimt se encontrara con Kokoschka al ver los bocetos de las postales de éste para las *Wiener Werkstätte*, postales de las que Klimt se sirvió también para su propia correspondencia.

Los *Portadores de sueños* –tal era el nombre de los bocetos para tapices– probablemente eran composiciones en gran formato de los *Muchachos soñando*. Fueron objeto de muy vehementes críticas sin que en el fondo nadie los comprendiera en su ingenua naturalidad, aunque hubo algunos que supieron apreciar el talento de Kokoschka.

Pero también en los trabajos de Schiele empezó a perfilarse un cambio. En 1909, también él expuso, junto a Kokoschka en la Muestra Internacional de Arte. El *Autorretrato con los dedos separados* (fig. 15) puede considerarse como un trabajo de transición cuando Schiele comenzó a cambiar los decorativos fondos klimtianos por un vacío que aumentaba la expresividad, como el que más tarde encontramos con máxima intensidad en el retrato de Kosmack. De pronto aparecen dimensiones de la expresión psíquica que superan ampliamente todo lo anterior. Aunque Klimt, durante algún tiempo, continúa siendo un punto de referencia, la mayoría de lo que Klimt pinta, recurriendo también a sus dotes decorativas –por ejemplo, girasoles–, adquiere para Schiele en seguida un significado metafórico.

De esta relación y referencia a Klimt y, a la vez, de su cosmovisión absolutamente diferente es un expresivo testimonio el cuadro de Schiele *Los ermitaños* de 1912 (fig. 16). Están representados Schiele y detrás de él Klimt, ambos con atuendos oscuros de reminiscencias monacales y las facciones demacradas. En una carta, el propio Schiele dejó escrito cuál era el significado que él atribuía a este cuadro: *...No es un cielo gris sino un mundo doliente en el que se mueven los dos cuerpos; han crecido solos en ese mundo, brotado orgánicamente del suelo. Todo ese mundo, con las figuras incluidas, debe representar lo «perecedero» de todo lo esencial. Una única rosa marchita exhala su blanca inocencia contrastando con las flores en las coronas de las cabezas. El de la izquierda se inclina ante su mundo tan severo, sus flores deben producir la impresión de frías flores inmisericordemente extinguidas, diría yo..., pero yo las he pintado intencionadamente tan pálidas, de lo contrario se perderían el pensamiento poético y la visión al igual que la indeterminación de las figuras concebidas como quebradas sobre sí mismas, cuerpos de seres hartos de la vida, suicidas, pero cuerpos de hombres sensibles. Veo a las dos figuras como una nube de polvo parecida a esta tierra, que quiere alzarse y tiene que hundirse sin fuerzas... No he podido pintar el cuadro de un día para otro, sino mis experiencias de algunos años desde la muerte de mi padre; he pintado más una visión que cuadros basados en dibujos... tenía que pintar el cuadro sin importarme que, pictóricamente, fuera bueno o malo. Pero si tú supieras algo de mi impresión del mundo y de cómo los hombres se han portado conmigo hasta aquí, quiero decir, cuán alevosamente; por eso tengo que regresar allí y pintar cuadros como éste que sólo para mí representan un valor. Sólo lo pinté movido por lo más entrañable de mi ser*<sup>(11)</sup>.



15



16

Fig. 15 E. Schiele: *Autorretrato con los dedos separados*, 1909.

Fig. 16 E. Schiele: *Ermitaños*, 1912.



Schiele alude aquí a su sentimiento de desamparo después de la muerte de su padre, a la amarga necesidad y a la dificultad de encontrar su propio camino. En semejante situación, Klimt –que también en el sentido figurado del término– aparece detrás del joven pintor, representaba para éste un gran apoyo y estímulo.

¿Qué había sucedido para que en Kokoschka y Klimt apareciera de pronto una clara mutación de su concepción artística? Precisamente cuando el secesionismo, en una especie de exhibición de sus realizaciones, había mostrado sus máximos logros y comenzaba a gozar de general aceptación, era cuestionado como corriente artística justamente por aquellos a quienes había proporcionado las primeras posibilidades de articulación. Fueron éstos los que atacaron ahora la ideología de una universal armonía formal sustituyéndola por un radicalismo insospechado hasta entonces por el realismo de la expresión.

Mas esto no sucedió improvisadamente; hubo antes un prolongado proceso de callada agitación. En cierto modo, Klimt había preparado el terreno para el mismo, pues fue él quien, con su visión de la comunidad artística, su idea de la absoluta pretensión de verdad del arte y de la misión pública del mismo, abrió el debate. Al mismo tiempo, la general estetización de la vida había provocado protestas.

Karl Kraus había atacado la doble moral de la burguesía representando los auténticos deseos de la misma en forma maquillada y estilizada, pero inconfesada e insincera. También el arte de Klimt parecía servir a este objetivo. Kraus rompió una lanza por lo auténtico y natural en lugar de estilización y manierismo. Refiriéndose a la arquitectura, ya Adolf Loos había calificado a Viena como *ciudad de Postemkin*, desenmascarando las edificaciones de la *Ringstrasse* como engañosa fachada. En un escrito que se hizo famoso, titulado *Ornamento y crimen*, interpretaba la estilización y estetización de todos los ámbitos de la vida como mentira cultural que encubre tras decorados las verdaderas necesidades humanas.

Esta crítica cayó, por lo que respecta a Kokoschka, en tierra abonada. Probablemente también porque, para sus bocetos de tapices *Los portadores de sueños* expuestos en 1908 en una sala contigua de la *Muestra de Arte*, hubo de encajar críticas demoledoras que le afectaron vivamente. Después de este episodio se hizo cortar el pelo al cero para parecerse al *delincuente* que era, según había opinado la crítica. (No obstante, personas como el crítico de arte Richard Muther se habían percatado del talento del joven pintor).

Ya a finales de 1908 aparecieron en sus dibujos temas como *Asesinos de mujeres* y *Masacre*, caracterizados por un radicalismo enteramente nuevo del mensaje y lo directo de los recursos pictóricos empleados. En 1918 escribía Hans Tietze sobre esta última lámina y con relación al artista: *...Viéndose perseguido se interpreta a sí mismo como un asesino indio poseído de locura homicida, corriendo cual una antorcha viviente vesánicamente por calles pobladas que se van vaciando. Incomprendido, se ve cercado por mujeres ardientemente concupiscentes y se ve como vencedor incensado sobre las envidias y la adoración de hombres sumisos. Es a sí mismo a quien ve siempre y en todas partes...*<sup>(12)</sup>.

En 1908, Kokoschka conoce a Adolf Loos, y poco después a Karl Kraus; ambos le introducen en el círculo de la doctora Eugenie Schwarzwald. (En la escuela de Eugenie Schwarzwald, Kokoschka es contratado en 1911 como profesor de dibujo; sin embargo, en 1912, teniendo en cuenta su método, la autoridad competente le retira el permiso para ejercer la docencia). En la Asociación de Literatura y Música conoce a Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton von Webern.

Es Loos quien consigue realmente que Kokoschka termine por abandonar el camino que venía siguiendo, poner punto final a su trabajo para las *Wiener Werkstätte* y buscar nuevas formas de expresión no adulteradas ni desfiguradas por ningún convencionalismo estilístico.

*Me encontré con él en 1908. Había dibujado el cartel para la Muestra de Arte. Me dijeron que estaba empleado en las Wiener Werkstätte y que le encargaban pinturas para abanicos, dibujos de postales y cosas parecidas al estilo alemán: «El arte al servicio del mercader»<sup>(13)</sup>* escribe Adolf Loos, y en otro pasaje: *Cuando yo le conocí, abusaban de Kokoschka haciéndole pintar naipes y abanicos. Es como si a un caballo de carreras se le quisiera utilizar para tirar del arado...*<sup>(14)</sup>;



Precisamente por la actitud de Loos y Kraus, contraria a la tendencia estilística dominante, se explica que favorecieran tanto a Kokoschka pues veían realizadas en el arte de éste sus propias ideas sobre la esencia del arte moderno. Este, según su concepción, debía ser sincero y discreto, un estridente grito en lugar de una general armonización. La veracidad de este arte debía, por tanto, independizarlo de toda utilidad o servicio como sucedía con el arte público o aplicado.

Mientras la concepción artística de Klimt y los secesionistas trataba a fin de cuentas de armonizar el arte y la vida a través de formas caracterizadas por una actitud positiva frente al mundo que no cuestionaban el sistema social, la actitud de los jóvenes expresionistas era radicalmente opuesta: el mundo que le rodeaba era concebido como amenazador, hostil, mordaz, como pura apariencia, en tanto que el artista en su solitaria existencia era visto como uno de los pocos protagonistas de la verdad. Y mientras Kokoschka y Schiele –cada uno a su manera y de modo diferente– sentían y experimentaban esto y lo expresaban en su arte, sus apologistas lo defendían con su poderoso verbo y con especial contundencia los citados Adolf Loos y Karl Kraus.

En palabras menos incisivas, pero con una visión igualmente profunda, ya el poeta Hugo von Hofmannsthal había recalcado que: *La pintura tiene algo que ver con el pensar, soñar y cultivar la poesía... y es capaz de abrir trampas hundidas y encubiertas del alma*. De pronto, también para este autor, el hombre debía reconocerse a sí mismo como *un ser crepuscular que vegeta, sueña, vive de angustia, ebriedad y añoranza y, por su pretendida bajeza, nunca se atreve a asomarse a la luz del día, avergonzado por ser consciente de que lo suyo son los instintos y no los principios*<sup>(15)</sup>.

Sin embargo, especialmente en las pinturas alegóricas de *Las Facultades*, Klimt ya había intentado romper los esquemas de pensamiento tradicionales poniendo de relieve las inclinaciones y pulsaciones ocultas que actúan en el hombre. Así pues, la obra de arte ya se había adjudicado el papel de procurar al espectador una genuina introspección y de abrirle los ojos para lo grande, inaprehensible e incalculable más allá de todo afán científico y de toda mezquina y obstinada insistencia en los detalles.

Pero en Klimt, la estilización inhibe la fuerza expresiva quedando preso en un arte que lo estiliza todo: actitudes, ademanes y sentimientos que, sin excepción, debían ser estéticos.

Schiele muestra a este respecto una sinceridad mucho más directa, puesto que desde un principio e insoslayablemente tiene que resolver sus propios problemas. Y a medida que va encontrando su propio lenguaje, su mensaje se vuelve más radical, un mensaje que a la postre es radicalmente suyo y personal y como tal experiencia sólo poco a poco se materializa de un modo más general.

Pero también el culto de lo bello es desmontado en esos años. Si ya el arte de las *Wiener Werkstätte* –con su insistencia en lo artesanal y el rechazo de la producción en serie– era realmente un arte elitista al margen del ciudadano de a pie, también la búsqueda de la belleza se convierte en un sucedáneo de la religión. Al pretender la fusión del arte con la vida se produce una idealización de la misma y una mitificación. *El Beso* (fig. 17) representa la culminación de esa búsqueda de felicidad en el mundo y a la vez una inaprehensible imagen ideal. Incluso el cuadro de *Las tres edades de la vida* muestra la fealdad de la vejez con intención esteticista: la pintura limpia, perfecta, incluso, aquí con un ligérrimo toque estilístico, cubre la aflictiva realidad con el manto de la destreza artística.

Ante semejante trasfondo se comprende el drástico desafío que Adolf Loos lanzara a los artistas: *¡Pintad como el nacimiento y la muerte, los alaridos de dolor de un hijo accidentado, los estertores de la agonía de una madre, los últimos pensamientos de una hija que se propone suicidarse, como si todo eso transcuriera y encajara en un dormitorio diseñado por Olbrich!*<sup>(16)</sup>.

Y no menos drásticamente postula Karl Kraus: *El arte sólo puede ser fruto de la renuncia: sólo del grito, no del sosiego*<sup>(17)</sup>.

Así como en los paisajes klimtianos sólo hay pompa y fastos, la inmovilidad del tiempo, un armonioso mundo hermético y un paraíso terrenal, en la pintura de Schiele los árboles y flores se convierten en ame-



17

Fig. 17 G. Klimt: *El Beso*, 1908





18

Fig. 18 O. Kokoschka: *Naturaleza muerta con carnero y jacinto*, c. 1909.

nazadas criaturas solitarias y en la naturaleza muerta *con carnero y jacinto*, de Kokoschka, las cosas sencillas devienen abismales y mórbidas, siendo presentadas en su desnuda dimensión animal, no en la estética.

Y así como en las pinturas de Klimt (con su *horror vacui*) no existe un sentimiento de vacío, de lo abismal del espacio ni de desarraigo, el espacio –particularmente para Schiele– se convierte en peligro. También en las obras de Kokoschka el fondo se transforma en algo que ya no puede acoger a las figuras, sino que las hace avanzar empujándolas hacia el espectador.

Los paisajes klimtianos son comparables a esplendorosos y relucientes mosaicos, lugares de una existencia ideal apartados de la realidad; sus mujeres están envueltas en un mundo de soberbias alhajas. *Es grande la añoranza de elevarse sobre lo cotidiano... como princesas y vírgenes... con una belleza que no puede ser desgreñada ni devastada por las ávidas manos de la vida*<sup>(18)</sup>.

A esto, los jóvenes pintores oponen la deformación desveladora que intensifica la expresión: Schiele lo hace mostrando angustiosos vacíos y el doliente patetismo de los gestos; Kokoschka, representando cabezas vejadas a golpe de pincel y valiéndose en ocasiones de un colorido macilento (fig. 18). Lanzados a la busca de nuevas orientaciones, Kokoschka y Schiele recurren a sugerencias del arte de otras latitudes que pudieron recibir en las exposiciones de años anteriores.

## LA MODERNIDAD EUROPEA EN VIENA

No debe pasarse por alto que muchos de los impulsos para este nuevo arte expresionista se hicieron notar gracias a la mediación de los secesionistas –sobre todo Gustav Klimt, Carl Moll y Joseph Engelhart– que, a través de una consecuente actividad expositiva llevaron a Viena el arte europeo de la época, brindando de esta manera a la joven generación agrupada en torno a Schiele, Kokoschka, Folstner, Gütersloh y Harta, la oportunidad de descubrir nuevas posibilidades. Para Klimt, primer presidente de la *Secession*, constituía una auténtica necesidad hacer salir a Viena de su limitación cultural a la región danubiana y a los Estados de la Corona Austro-húngara, para confrontarla con la modernidad europea. Es cierto que desde hacía ya algún tiempo coleccionistas interesados habían adquirido pinturas de la Escuela de Barbizan y de los preimpresionistas y que el *Künstlerhaus* había organizado ocasionalmente exposiciones de artistas europeos, pero en general y, sobre todo, para el gran público aficionado a la pintura, había una imperiosa necesidad de ponerse al día. El propósito de los secesionistas fue apoyado también por prestigiosos publicistas –entre ellos, especialmente, Ludwig Hevesi, sin el cual el modernismo vienés nunca hubiera alcanzado tan notoria celebridad–, Berta Zuckerkandl y Hermann Bahr. «*La Asociación de Artistas Plásticos de Austria se propone con esta su primera exposición en Viena presentar al público, por primera vez, una exposición de élite de obras de arte específicamente modernas...*» rezaba el catálogo de la primera exposición de la *Secession* de Viena. «*...Después de que la mayoría de nuestro público permaneciera hasta aquí con una cándida ignorancia del poderoso movimiento artístico en el extranjero, nos propusimos, precisamente con nuestra primera exposición, ofrecer una imagen del moderno arte extranjero para que el público cuente con nuevos y más ajustados criterios a la hora de valorar la producción patria*»<sup>(19)</sup>.

En lo que sigue, sólo podemos referirnos a algunas de las más importantes exposiciones y, sucinta y selectivamente, a la importancia que tuvieron para Klimt, Schiele y Kokoschka.

En la primera exposición de la *Secession*, que en 1898 tuvo lugar en la Sociedad de Jardinería, fueron mostrados, junto a obras de los miembros austríacos, trabajos de Arnold Böcklin, Eugène Carrière, Fernand Khnopff, Alphonse Mucha, Auguste Rodin (15 obras), Franz von Stuck y James Abbot Mc Weill Whistler, entre otros. Ya poco después, en abril de 1898, el *Künstlerhaus* presentó, a modo de respuesta, provocando el indisimulado enojo de los secesionistas, en una *Exposición de Arte conmemorativa*, muchos trabajos de los mismos maestros, pero también de Claude Monet y Giovanni Segantini.





19

Fig. 19 G. Klimt: *Dama junto a una chimenea*, 1897-98.



20



21

Fig. 20 E. Monet: *Afluente del Sena cerca de Giverny (II)*, 1897.

Fig. 21 G. Klimt: *Estanque tranquilo en el parque del Palacio Kammer*, 1899.

Fig. 22 G. Klimt: *Judith*, 1901.

En la segunda exposición de la *Secession* de aquel mismo año, con la que fue estrenado su edificio, creado por Josef Maria Olbrich, estuvieron representados, entre otros, Anders Zorn y Fernand Khnopff y un año después Walter Crañe, Eugène Grasset, Max Klinger, Constantin Meunier, Félicien Rops y Theo von Rys-selberghe. Junto a éstos podían contemplarse también, naturalmente, las obras de muchos «pintores de salón» que sólo superficialmente habían adaptado su estilo a las nuevas corrientes y precisamente por esto tenían tanto éxito. Ahora bien, los nombres citados son prueba de los esfuerzos emprendidos por presentar en un brevísimo espacio de tiempo un amplio abanico de las posibilidades artísticas y la evolución estilística. Cabe apreciar a este respecto que el interés por la pintura cubría un amplio espectro y que aún no predominaba la convicción del carácter modélico de París como capital del arte, a consecuencia del pensamiento vanguardista, según pretende la actual historiografía artística. Antes bien, los secesionistas consideraban otras producciones como «modernas» o «importantes» para su tiempo, a diferencia de nuestro enfoque actual. Con razón también se ha llamado la atención sobre el hecho de que, en la época de las primeras exposiciones de los secesionistas, la corriente artística que despertaba mayor interés en París ya no era el impresionismo sino el simbolismo que inspiraba las obras de Puvis de Chavannes, Odilon Redon, los *nabis* y los pintores de Pont Avon, y que las grandes exposiciones retrospectivas de Van Gogh, Gauguin o Cézanne sólo empezaron después de 1900, mientras su arte, antes, había permanecido reservado a círculos de artistas iniciados<sup>(20)</sup>.

Pero Gustav Klimt no sólo se esforzaba en traer a Austria arte extranjero: él mismo no dejaba de ser receptivo para algunos de sus logros, aunque en lo fundamental permaneció fiel a su propio camino una vez emprendido.

Esto ya había sido cierto en cuanto a la influencia de Whistler y de los retratistas ingleses, que se manifestaba en cuadros como *Dama junto a una chimenea* de 1897/98 (fig. 19), en la suave tonalidad y la elegancia del modelo y que aún se percibe en el retrato de *Sonja Knips*.

En los años cercanos a 1900 estuvo influido por Monet, cuyos espejismos en el agua y audaces paisajes dejaron su impronta en la elección y ejecución de los motivos paisajísticos de Klimt (figs. 20 y 21). Pero también el osado puntillismo de Rysselberghe<sup>(21)</sup> y el divisionismo de Segantini no pasaron sin dejar su huella en Klimt y en algunos de sus contemporáneos. Esta influencia es visible no sólo en las alegorías de *Las facultades* sino también en su *Judith I* (fig. 22) en cuanto a la factura de los elementos principales.



22



Fig. 23 O. Kokoschka: Pescador barbudo, 1908-9.

Fig. 24 Xilografías japonesas en el taller de Gustav Klimt.

Fig. 25 G. Segantini: Las malas madres, 1884.

Fig. 26 E. Schiele: Arbol otoñal movido por el viento (III), 1912.

Fig. 27 A. Rodin: Fue antaño la bella Héaulmière, 1880-83.



23



24



25



26



27

Así como en ese mismo año de 1899 se habían expuesto en el *Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* xilografías japonesas, la sexta exposición de la *Secession* de 1900 estuvo por completo consagrada al tema del arte japonés, para ilustrar de este modo uno de los fundamentos de la modernidad europea y también del propio arte lineal y de la factura superficial del modernismo. La obra de Klimt sería inimaginable sin la influencia de las xilografías japonesas en lo concerniente al carácter voluntarioso y forzado de su paisajismo, la inespacialidad, la acentuación de superficies ornamentales y la bella linealidad del contorno. Así pues, no es de admirar que poseyera, además de una armadura de samurái, una hermosa colección de xilografías niponas que estaban colgadas en el vestíbulo de su estudio (fig. 24).

Las líneas exteriores protagonistas de la expresión en la obra de Schiele, la solitud de los motivos de sus imágenes como árboles deshojados o la reducción a la forma aislada como vehiculadora del mensaje y la renuncia a la profundidad de la imagen habían recibido no pocas sugerencias del arte japonés, algunas a través de la obra de Klimt. Sobre todo Schiele seguiría desarrollando decisivamente muchos de estos aspectos. Pero incluso Kokoschka, todavía en 1908/09, extrajo el motivo de su dibujo a la aguada y al temple *Pescador barbudo* de una xilografía japonesa y todo el trabajo responde, por su planicidad y fuerte estilización en tracerías, a láminas de este tipo (fig. 23).

En el marco de la novena exposición de la *Secession* de 1901 fue también presentada una muestra conmemorativa de Giovanni Segantini, en la que fue adquirido por la *Secession* la pintura *Las malas madres* para contribuir con esta obra a un museo de la modernidad que estaba en proyecto. Porque de este compromiso de presentar la evolución de las más importantes corrientes artísticas en el resto de Europa también formaba parte la exigencia planteada durante años por los secesionistas de que se fundara y exigiera una «Galería Moderna» destinada a situar el arte austríaco en el contexto de la evolución artística internacional. Como contribución a la creación de la *Moderne Galerie*, que fue inaugurada en 1903 en el Bajo Belvedere vienés (para convertirse en la actual *Österreichische Galerie-Belvedere*), la *Secession* donó al Estado una serie de cuadros y esculturas entre las que figuraban *La llanura de Anvers* de Van Gogh (1890), el ya mencionado *Las malas madres* de Segantini (1894) (fig. 25) y un vaciado en yeso del *Busto de Henri de Rochefort-Lucay* (anterior a 1897) de Rodin, de modo que también existiera en una colección permanente la posibilidad de estudiar estas corrientes artísticas.

El cuadro de Segantini *Las malas madres* era una de las pinturas que posteriormente llamaría la atención de Schiele sobre nuevas posibilidades de expresión. Con sus árboles solitarios y sin hojas situados en el páramo de nieve de un glaciar, poderosamente expresivos, esta obra inspiró claramente el pensamiento pictórico de Schiele. Así se aprecia en *Arbol otoñal movido por el viento*, de 1912 (fig. 26), en el que influyó no sólo en cuanto al motivo sino también formalmente en la figura del árbol torcido y fuertemente arqueado.





28

En la misma exposición también se mostraron esculturas de Rodin, entre ellas un vaciado en yeso de *Los ciudadanos de Calais*. El bronce de Rodin de una anciana desnuda titulado *Fue antaño la bella Héaulmière* (1880-1883) fue, con su postura encorvada y la cabeza inclinada, el modelo para la anciana en *Las tres edades de la mujer*, de Klimt (fig. 27), a la que también pudo recurrir en sus estudios para la alegoría de *La Medicina* destinada a su representación en *Las Facultades*.

Paralelamente a la sistemática actividad expositiva, también la publicación de la *Secession*, la revista *Ver Sacrum*, era susceptible de proporcionar estímulos y sugerencias. Así, para citar sólo un ejemplo, dedicó en 1901 un número especial a Jan Toorop, cuyo lenguaje iconográfico simbolista llegaría a tener considerable importancia para Klimt, como atestiguan el *Friso de Beethoven*, y también cuadros como *Serpientes acuáticas* (1904-1907) (fig. 28).

La gran exposición del año 1903 titulada *El desarrollo del impresionismo en la pintura y escultura* permitió apreciar muy claramente las intenciones didácticas de los secesionistas. Reunida la muestra por los paladines conocidos internacionalmente del arte moderno, los escritores especialistas en cuestiones de arte Octave Maus, Julius Meier-Graefe y Richard Muther, mostraba trabajos de El Greco, Velázquez, Rubens, Vermeer, Tintoretto y Goya, para enlazar seguidamente con los impresionistas y postimpresionistas franceses, sin olvidarse de poner de manifiesto la contribución de las xilografías japonesas. Pero en esta exposición no sólo se exhibían obras del «impresionismo puro», sino también de representantes de los entonces llamados «estilos de transición», entre ellos trabajos de Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard y Maurice Denis. Exposiciones como ésta dieron lugar a que el gusto y las preferencias del público vienés cambiaran sustancialmente.

Es de suponer que fueran sobre todo pintores como Bonnard y Vuillard los que interesaban a Klimt de modo especial, sobre todo por la anulación de la espacialidad sustituida por superficies con dibujos que contraían el primer plano y el fondo, reduciéndolos a una única estructura de colores.

Lo que más debió de llamar la atención a Klimt de Bonnard serían la concrescencia de las figuras y los fondos con dibujos, el delicado colorido de suave resplandor, que a menudo imprime su carácter a toda la imagen, y el nacimiento de una forma de otra, aunque en la realidad estas formas deberían estar una delante y otra detrás, y de Vuillard los dibujos de intenso colorido en telas y papeles pintados, que adquieren gran importancia en sus cuadros dominando extensas porciones de los mismos.

Paralelamente a las conquistas de los puntillistas, modificadas por él muy decorativamente (también fueron presentadas obras de Paul Signac en una gran muestra de 1900), Klimt creó su «mosaico pictórico» que cubre la superficie de la imagen como un tapiz densamente tramado de multicolores formas individuales (fig. 29).

Este nuevo principio de configuración fue introducido por Klimt primero en sus paisajes (que en toda su obra siempre mantuvieron un carácter distinto del de sus trabajos simbolistas y retratos) y posteriormente, también, en sus cuadros de figuras. Así como en los paisajes los fenómenos naturales se convierten en superficies de finos dibujos dentro del marco de una rigurosa y estilizada disposición de la imagen, en las imágenes de figuras predominan zonas de suntuosa ornamentación (fig. 30).

Fig. 28 G. Klimt: *Serpientes acuáticas I*, 1904-7.

Fig. 29 G. Klimt: *Girasoles*, 1906.

Fig. 30 G. Klimt: *Adèle Bloch-Bauer*, 1907.



29



30





31



32

Fig. 31 G. Klimt: Pradera con amapolas, 1907.

Fig. 32 E. Munch: La Pubertad, 1894.

Esta técnica de mosaico alcanza su plenitud en pinturas como *Pradera con amapolas* de 1907 (fig. 31) o *Casa de campo en la Alta Austria*, donde los toques de color no sirven para reproducir efectos de luz sino para describir objetos como el follaje, flores, la corteza manchada del tronco de un árbol, etc.

En la XIX exposición de la *Secession* de 1904 podían contemplarse en Viena, junto a obras de Cuno Amiet, Akseli Gallen Kallela y Hans von Marées, trabajos de Edvard Munch y Ferdinand Hodler.

Munch tuvo que producir a Schiele, necesariamente, el efecto de ser una confirmación de su propia voluntad de expresión. Ya en 1902, la obra gráfica de Munch había sido presentada en Viena en una exposición de la *Secession*, y fue probablemente esta muestra la que atrajo poderosamente la atención de Schiele que a la sazón (1904) contaba sólo catorce años. Su retrato de Eduard Kosmack recuerda –por las manos entre las rodillas y sobre todo por la intensidad de la mirada– *La pubertad* de Munch (1894) (fig. 32)<sup>(22)</sup>.

Debido a la resuelta y comprometida actitud de la *Secession*, el arte de Munch llegó a ser conocido del gran público vienés. En mayor medida todavía, esto era aplicable a la obra de Ferdinand Hodler: la presentación de 31 creaciones de este pintor en la XIX Exposición de la *Secession* a comienzos del año 1904 se convirtió en un triunfo para el artista, pero también en un gran éxito económico, y para la entidad organizadora en una de sus exposiciones más visitadas y exitosas.

Sí, posiblemente, el severo paralelismo de sus imágenes tuvo una pasajera influencia en Klimt (figs. 33 y 34), la pintura de Hodler motivó en buena parte a Schiele, manifestándose sobre todo, claramente, en la obra tardía de éste. Así, por ejemplo, en *Cuatro árboles* de Schiele se aprecian elementos del *Atardecer otoñal* de Hodler (fig. 35). Quedan ya prefigurados en este cuadro la melancolía que envuelve el paisaje vespertino y el simbolismo de los árboles que van perdiendo sus hojas. A su vez, la estructura en bandas de los paisajes de Hodler está presente como uno de los elementos configurativos. El *Retrato de Eduard Kosmack* también se acerca, en lo que se refiere al porte de la figura, a los *Cansados de vivir* (1892) de Hodler. En *El abrazo*, de Schiele, de 1917 es imaginable que la colcha que circunda a la pareja como una isla y el perfil desvaído del varón con su musculosa espalda estén inspirados en el lienzo de Hodler *El amor*.

Después de que el grupo de Klimt abandonara la *Secession* en 1908, ésta continuó organizando exposiciones, pero en adelante la Galería H. O. Miethke, de cuya programación era responsable Carl Moll, llegaría a tener decisiva importancia en lo concerniente a la presentación del arte moderno. En ella tuvo lugar en enero de 1906 la primera exposición importante de Van Gogh con 45 obras de este pintor; en marzo de 1907 se mostraron 72 trabajos de Gauguin y, en 1909, una exposición reunía nada menos que 178 obras de Toulouse-Lautrec.



33



34



35

Fig. 33 G. Klimt: El coro de los angeles del Friso de Beethoven, 1901-02.

Fig. 34 F. Hodler: El elegida, 1893-94.

Fig. 35 F. Hodler: Atardecer otoñal, 1892.





36



37

El arte de Paul Gauguin sólo dejó huellas en la obra de Kokoschka. Después de que, ya a finales de 1905, pudo contemplarse en la *Secession La Sagrada Familia* de Gauguin, la muestra de 1907 en la Galería Miethke proporcionaba una excelente visión de conjunto de la obra pictórica del francés. Esta exposición dejó huellas inequívocas en el trabajo de Kokoschka. Por una parte, es posible que el fuerte colorido de Gauguin influyera en los *Muchachos soñando*. Por otro lado, Kokoschka recogió en algunos dibujos ciertos motivos como el de las muchachas tahitianas cubiertas sólo por un paño (fig. 36), dando rasgos exóticos a sus ojos, nariz y boca<sup>(23)</sup>. Pero, sobre todo, comenzó bajo los efectos de esa influencia a caracterizar a sus figuras sin sombras con vigorosos y sencillos contornos, extremidades de factura simple y con extensas áreas de color, desarrollando así su propio estilo de dibujo.

Los muchachos arrodillados y las generalmente enjutas figuras de George Minne influyeron adicionalmente en el estilo de dibujo de Kokoschka, induciéndole a diseñar las figuras escuálidas y angulosas que caracterizan esta etapa de su quehacer artístico. Los trabajos de Minne podían contemplarse repetidamente en exposiciones, dos de sus esculturas se encontraban en el *foyer* de la Wiener Werkstätte y Fritz Waernsdorfer, cofundador de esta entidad y, por tanto, también una de las personas que habían encargado el libro ilustrado de Kokoschka *Muchachos soñando*, poseía una importante colección de dibujos y cuadernos de bocetos de Minne<sup>(24)</sup>.

Sin embargo, la más honda impresión fue, en Viena, la que causó Van Gogh. Ya la exposición de sus cuadros en la galería Miethke en 1906 había estimulado a Klimt y, sucesivamente, a Schiele a pintar girasoles (fig. 37). Más tarde, su obra volvió a ser mostrada en Viena en 1909 causando aún mayor sensación (probablemente porque su arte ya había sido difundido a mayor escala a través de publicaciones). En la Muestra Internacional de Arte de 1909, organizada por el Grupo Klimt, Van Gogh estuvo representado con once cuadros, de ellos cuatro retratos, junto a obras de Cuno Amiet, Ernst Barlach, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Gauguin, Henri Matisse, Eduard Munch, Félix Vallotton, Maurice de Vlaminck y Edouard Vuillard. Esta Muestra Internacional de Arte representó una última culminación de la actividad expositiva promovida, entre otros, por Klimt.

Los tres, Klimt, Kokoschka y Schiele, resultaron relacionados por este acontecimiento, aunque de diferente manera.

Así, el cuadro klimtiano *Alameda en el parque del palacio Kammer*—con la densa aplicación del color, la caracterización de las formas individualmente mediante pinceladas de diferente colorido directamente yuxtapuestas y los netos contornos de los troncos y ramas de los árboles— permite apreciar reflejos de la obra tardía de Van Gogh.

Egon Schiele se encuentra en la pintura de Van Gogh con un arte de la expresión que se aproxima mucho a sus propias intenciones y que es analizado intensivamente por él. El libro sobre Van Gogh de Julius Meier-Graefe (1910) en su biblioteca no constituye el único indicio en este sentido.

Porque lo mismo que Van Gogh, Schiele ve autorretratos metafóricos en las flores, árboles, paisajes u objetos. La expresión de estados anímicos mediante la descripción del motivo de una imagen, por ejemplo un paisaje, era una posibilidad retardadora para un Schiele que todavía luchaba con su propia situación para liberar y asimilar a través del arte su propia tensión interior y su angustia.

Esta interpretación había sido corroborada también por los escritos del prestigioso y comprensivo crítico de arte Ludwig Hevesi: «Van Gogh —escribía Hevesi sobre la estancia del pintor en Borinage— ... experimentó allí por primera vez lo trágico de la existencia, inaprehensible y que se deshace entre las manos, que tratan de sujetarlo, ese elemento omnipresente del destino y fatal semejanza humana con la Naturaleza, esa unidad del estado de ánimo que convierte al hombre en criatura de la Naturaleza y a ésta en criatura del hombre, pues sólo puede sentirla tal como se lo permite su condición humana<sup>(25)</sup>.

También en cuanto a los motivos, Schiele no dudó en inspirarse en Van Gogh. En varias ocasiones pintó girasoles a los que —ateniéndose a su propia expresión artística— representaba solitarios y deformados.

Fig. 36 O. Kokoschka: *Estudio de una joven de pie y sentada*. 1907.

Fig. 37 V. van Gogh: *14 Girasoles en un jarón*. 1889.





38



39

Fig. 38. E. Schiele: *Mi cuarto de estar*, 1911.  
 Fig. 39. V. van Gogh: *Habitación en Arles*, 1889.

Fig. 40. E. Schiele: *Retrato del pintor Karl Zakovsk*, 1910.  
 Fig. 41. V. van Gogh: *Retrato del Dr. Gachet*, 1890.  
 Fig. 42. O. Kokoschka: *Ludwig Ritter von Janikowsky*, 1909.



40



41



42

La representación de su habitación en Neulengbach *Mi cuarto de estar* (fig. 38) es una paráfrasis de la *Habitación en Arlés* de Van Gogh (1889) (fig. 39) que poseía Carl Reininghaus, protector y mecenas de Schiele y cuyo original el pintor pudo contemplar en 1909. Pero Schiele hace aún más pronunciada la vista desde arriba y fuerza el contraste de los muebles oscuros de modo que la espacialidad de la imagen pasa a segundo término, surgiendo una contraposición de superficies de diferentes colores.

También su retrato del pintor *Karl Zakovsek* de 1910 (fig. 40) es afín, por la postura recostada del retratado y su cara apoyada en la mano, a la disposición del *Retrato del Dr. Gachet*<sup>(26)</sup> (fig. 41) de Van Gogh, aunque Schiele aísla también en este cuadro suyo la enjuta figura ante un fondo vacío.

Para Kokoschka, el encuentro con la pintura de Van Gogh tuvo decisiva importancia, pues encauzó los nuevos bríos, la rebeldía todavía mal definida y las sugerencias recibidas de Loos, provocando de esta manera, de modo casi instantáneo, el radical cambio de estilo del año 1909.

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

Todavía en el año 1909, Kokoschka desarrolla para su propio trabajo las posibilidades que le brinda Van Gogh y se remonta al mismo tiempo a las fórmulas de un arte expresionista que ya había empleado Anton Romako. Rodea a los personajes retratados de un halo (fig. 42) y –a semejanza de Van Gogh, pero con otros medios estilísticos– comienza a movilizar el fondo de sus cuadros marcando en el mismo, con rasguños, formas espirales o bien representando a sus personajes como si despidiesen chispas.

Hacia 1911-12 su estilo se sosiega pasajeramente, tal vez por efecto de las impresiones recibidas de Cézanne, pero también de Delaunay. Kokoschka había llegado a conocer dibujos de Robert Delaunay que le fueron presentados por Karl Kraus, Henrasth Walden y Adolf Loos. Influida por estos dibujos, los cuadros de Kokoschka volvieron a adquirir cierta profundidad espacial siendo separados simultáneamente en pequeñas formas aisladas, pero sin quedar disuelto el espacio. En todo caso, la red cristalina que cubría los trabajos de Kokoschka sólo se extendía sobre la imagen como principio estructurador formal en lugar de constituir, como en Cézanne, la propia disposición de la imagen reposando sobre sí misma.

Sin embargo, en el *Retrato de Carl Moll*, Kokoschka vuelve a recurrir a pinceladas enérgicas y pastosas cuya inquietud pretende expresar algo de la energía interior del representado. Kokoschka sigue desarrollando esta técnica en lo sucesivo y se diferenciará de los toques de pincel ininterrumpidos de Van Gogh para convertirse en un conjunto de trazos breves y quebrados.





43



44

Cuadros de Toulouse-Lautrec mostrados en esa misma Muestra Internacional de Arte y, probablemente, las impresiones de su viaje a París<sup>(27)</sup> movieron a Klimt durante algún tiempo a reproducir una visión más espontánea de la realidad y a reflejar en sus representaciones más directamente la vida de su tiempo.

Mucho más importante resultaría en los años tardíos de la vida de Klimt el reencuentro con los *nabis* y con Matisse, que provocó una policromía y acentuación de los fondos en la imagen con dibujos que anteriormente no habían existido en la obra del pintor. Es posible que la idea de hacer aparecer tras los personajes retratados xilografías o representaciones japonesas partiera del *Padre Tanguy* (fig. 43) de Van Gogh. En todo caso, Klimt intensificó la policromía de las pinturas y la luminosidad de sus colores, predominantemente claros. Aunque los contornos seguían siendo importantes, el color iba aumentando poderosamente su relevancia frente a los mismos en comparación con épocas anteriores. Además, las pinceladas devenían más libres y abiertas y las gradaciones, más suaves (fig. 44).

El interés de Klimt permaneció siempre despierto. Observaba atentamente los desarrollos artísticos en Europa y asumía las innovaciones formales que consideraba compatibles con sus propios trabajos. Como algunos otros artistas de su generación supo integrar de modo realmente llamativo tales sugerencias, modificándolas, a su propio arte, desarrollando su estilo personal sin renunciar a él. Sin embargo, debido a su compromiso con la política cultural de su tiempo (conjuntamente con la *Secession*), desempeñando también un papel avanzado; procurando que el arte extranjero fuera conocido, preparó el terreno para los anhelos artísticos de la nueva generación.

#### LA FIGURA ACUÑADORA DE GUSTAV KLIMT

Klimt no sólo creó condiciones básicas y generales, condiciones *marco*. Con su obra anticipó muchas cosas que tienen también validez en Schiele y Kokoschka, y que habrían de marcar y acuñar su obra.

Ello vale, en principio para los géneros pictóricos perseguidos por los tres pintores. Al igual que Klimt, en aquellos años los otros dos artistas realizaron sólo alegorías (*imágenes de la Humanidad*), retratos y paisajes.

Klimt no hizo referencias al significado de una representación, a su contenido alegórico o histórico, en tanto que de Schiele y Kokoschka obtenemos alguna información complementaria acerca de sus obras a través de las cartas y declaraciones que nos legaron.

En todos ellos existe una continuidad en lo que atañe a la iconografía: sus obras constituyen un estudio y análisis de los campos existenciales del vivir, con erotismo, caducidad, enfermedad y muerte, es decir, con cuestiones metafísicas; y en los tres se encuentra en primer plano la atención y dedicación a la temática del hombre.

Cuando se alude a la modernidad estilística de los tres jóvenes y a su empeño por lograr la intensidad o también —especialmente en el caso de Kokoschka— la inmediatez de la expresión, no debería pasarse por alto el hecho de que ninguno de los tres muestre en estos años un arte tocado de elementos sociopolíticos. Los problemas sociales no aparecen en absoluto, ni tampoco la discusión o la valoración de la dura realidad vital de las gentes humildes, de las clases trabajadoras. Por primera vez, en el verano de 1917, Kokoschka dibuja, antes de su viaje a Estocolmo, una serie de estampas bélicas en las que, con lápiz rojo, pinta los horrores de la guerra de modo directo y sin paliativos. En estos trabajos se anuncia ya su actitud pacifista, la que luego, a partir de 1919, llega a manifestarse por completo. Pero hasta entonces, alterna con la *buen sociedad*, se presenta como voluntario para la guerra, forma parte, con la protección de Adolf Loos, del más selecto Regimiento de Caballería.

Fig. 43 V. van Gogh: *El padre Tanguy*, 1877.

Fig. 44 G. Klimt: *Retrato de Mäda Primavera*, 1913.





45



46



47

En el fondo, la pintura de los tres era una elaboración de elementos autobiográficos. Ciertamente, la obra de Klimt no conoce el autorretrato, mientras que esta clase de trabajos desempeña en la producción de los otros dos un papel muy importante, casi central. Para Kokoscha, la dedicación a sí mismo y a la autorrepresentación reviste un alto significado, en especial durante sus relaciones con Alma Mahler, cuando la fijación de la propia presencia contribuye, en dibujos o pinturas, al esclarecimiento de la personalidad del autor. Schiele pinta unos cien autorretratos; en todos ellos sigue el rumbo de su talento teatral y se sirve de muy diversa *autoescenificación*, observa con curiosidad su propia actuación en diversos papeles, también con una imagen de sí mismo. A este respecto, una parte no insignificante de sus gestos y ademanes podría provenir de Erwin Dominik Osen, su colega artístico, y especialmente en la pantomima, dentro del grupo de Arte Nuevo (figs. 45 y 46).

En contraste con ello, Klimt parece ocultarse dentro de su obra, lo mismo que la figura del varón se-  
meja ocultarse en la vista de espaldas de sus composiciones en el *Friso de Beethoven*, en el *Friso de Stoclet*, o en *El Beso* de 1907-08; con ello se pretende que el espectador no llegue a concebir otra posibilidad que la adivinación por el simple contorno. La dedicación analítica a la propia imagen, al representarse a sí mismo, es algo que no hallamos en Klimt. Pero la necesidad de elaborar la autovivencia es también grande en él y se transforma en motor de muchos estudios e ideas plásticas, marcando esa estilización alegórica de modo muy sustancial a Schiele y Kokoschka, aunque solo sea bajo el aspecto de *imagen de la Humanidad*. Porque las *imágenes de la Humanidad* de Klimt fueron punto culminante en todas las exposiciones, constituyendo la cima del arte de la época.

Siempre con nuevas metáforas, Klimt gira en torno a la fascinación de la mujer y a lo amenazante que, al propio tiempo, emana de ella, dedicando a su belleza y su seductora atracción abisal miles de dibujos. La mujer, con su atractivo y su riesgo, y también su naturaleza difícilmente asible y siempre escapándose, marca su impronta en obras como *Peces dorados* y *Serpientes acuáticas* (fig. 47), ocupa lugar central en las pinturas de *Las Facultades* y en *El Friso de Beethoven*, o domina, como *mujer fatal*, la representación de *Judith I y II*. Corresponde siempre a la mujer el papel principal de la escena: seduce o se entrega, se cubre con velos o se retira, atemoriza con su profundidad abismal. Y esto acontece pese a las representaciones de amor homosexual, siempre en su referencia masculina, convencido Klimt de la superioridad femenina.

Pero, más allá de la pregunta –problematizada, en general– que indaga por la esencia femenina y por la interrelación de los sexos, Klimt se sirve de las imágenes simbólicas para hacer fluir hasta su obra lo personalmente vivido o para darle una forma válida. No es sólo que Emile Flöge, su amiga durante largos años, estimulara repetidamente la obra del artista y le influyera proporcionándole ideas para la decoración del *Friso de Stoclet*, o que con sus vestidos diera impulsos a la obra tardía, acrecentando su colorismo y añadiendo algún ornato. Klimt representó en sus cuadros, de forma cifrada, a algunas de sus amantes. Así ocurriría con la que fuera su modelo, Mizzi Zimmermann, con la cual tuvo dos hijos; ella es la joven rubia que aparece en *Schubert al piano* (fig. 48), de pie detrás del instrumento. En *Esperanza I* (fig. 49) (comenzado en 1903 y ree-



48

Fig. 45 E. Schiele: Autorretrato, 1912.

Fig. 46 O. Kokoschka: Autorretrato, 1913.

Fig. 47 G. Klimt: Serpientes acuáticas, 1898.

Fig. 48 G. Klimt: Schubert al piano, 1899.





49

Fig. 49 G. Klimt: *La esperanza I*, 1903.



50

Fig. 50 O. Kokoschka: *La novia del viento*, 1913-14.

laborado el mismo año), introduce el pintor la vivencia del segundo embarazo de Mizzi en una composición sobre el tema general de la maternidad. Cuando, también en 1903, muere el hijo, en el mes de octubre, Klimt acomete la reelaboración del cuadro y agrega al fondo la presencia de las fuerzas amenazadoras que confieren a la pintura, mediante el complemento alegórico, una visión de lo misterioso, de lo sacral.

Años más tarde, en *Esperanza II* (1907-08) vuelve otra vez al mismo tema en forma más estilizada. Sus apasionadas relaciones con Adèle Bauer, posteriormente Bloch-Bauer, hallarían enigmática expresión en *Judith I* y en el primer retrato de Adèle, 1907, una apoteosis de hermosura femenina que el artista sumerge enteramente en oro. Adornan el vestido dibujos eróticos decorativos, fuertemente estilizados (que pueden aludir al carácter de aquellas relaciones), y Adèle Bloch-Bauer reclamó más tarde el derecho a ser también reconocida como la persona representada en *El Beso* <sup>(28)</sup>. El retrato de *Adèle Bloch-Bauer II* permite apreciar una vez más su asombroso parecido físico con la *Judith*, aunque en la expresión persista un gran distancia.

También Kokoschka se sirvió de metáforas propias y de cuadros de personajes que interpretan un papel. Puede ser que él, en el mundo de la fábula de los *Muchachos soñando*, declare su amor a Lilith Lang (la *Muchacha Li* del libro) o que más tarde, en el *Caballero errante*, tenga que vagar por tierras desiertas, en vista de que el decepcionado amor por Alma Mahler le ha dejado sin norte y le ha herido. En *La novia del viento* (fig. 50), cuyo título se debe al poeta Georg Trakl y que figura al final de la relación sentimental con Alma Mahler, desaparecen todas las referencias seguras, lanzando a la pareja, con palabras del propio Kokoschka, *sobre un navío naufragado en el mar del Universo...*; lo mismo que el barco, la estructura del cuadro ha estallado. Es cierto que la mujer (Alma) reposa todavía al lado de él, pero el hombre (Kokoschka), mirando y reflexionando, percibe ya el desgarramiento de la relación, el vértigo que le rodea, el fin de lo hasta entonces familiar y seguro. Mientras Klimt se excluye a sí mismo y al varón casi siempre, Kokoschka, y aún más Schiele, suelen colocarse en calidad de actores de su historia.

Schiele se hace cargo de esta posibilidad de la autorrepresentación alegórica y la saluda como la más grata; es también quien, a partir de 1910, desarrolla más ampliamente dicha posibilidad. Puede verse a sí mismo como ermitaño o como monje, un *marginado* de la sociedad, pero, al mismo tiempo, miembro de un estamento bendecido; puede ser también que se sirva de las muchas metáforas existentes en la Naturaleza para dar expresión a su situación propia: árboles solitarios, paisajes otoñales, ciudades vacías, ya extinguidas.

Algunas obras de Schiele actúan como una paráfrasis de las composiciones de Klimt, como, por ejemplo, *Cardenal y monja* (fig. 51) en relación con *El Beso*, un cuadro que da expresión con imperiosa claridad a la fuerza del eros, desconocedor de todo límite, y que constituye así una contraposición plástica de la representación abandonada, estilizada de Klimt. En *La muerte y la doncella* (fig. 52) Schiele elabora la separación de la que muchos años fuera su amante y modelo, Wally Neuzil; ahora iba a contraer matrimonio con Edith Harms. La voluntad que se resiste a la desunión, así como la inseguridad ante el futuro, pueden leerse con claridad en ambas figuras, además de la circunstancia de que es Schiele quien da muerte a aquella unión.



51



52

Fig. 51 E. Schiele: *Cardenal y monja*, 1912.

Fig. 52 E. Schiele: *La muerte y la doncella*, 1915-16.





53



54

Fig. 53 G. Klimt: Danae, 1907-08.

Fig. 54 G. Klimt: La novia, 1918.

Fig. 55 O. Kokoschka: Desnudo doble: Pareja de enamorados, 1913.



55

Corren los años en los que estudios y análisis del poder del eros se producen de forma más abierta y desnuda que hasta entonces. También en esto es Klimt quien abre la discusión. No sólo opera con fantasías y añoranzas eróticas, de forma más o menos cifrada, sino que aborda también temas tabú, como el encuentro físico de hombre y mujer, el amor homosexual y, en dibujos, incluso la masturbación.

Schiele sigue los pasos de Klimt, tratando también los mismos temas. Pero, mientras que estos permanecen en Klimt en un plano decorativo, distanciado por la estilización, el lenguaje de Schiele es despiadado y directo, siendo perceptibles su consternación y perplejidad personales. En gran número de piezas escénicas, Arthur Schnitzler presentó con fascinante perspicacia la frivolidad, la hipocresía, la no confesada concupiscencia y codicia de la sociedad vienesa<sup>(29)</sup>. Klimt hace visible todo esto, pero también ayuda a encubrir semejantes actitudes. Cuadros como la *Judith* o la *Danae* (fig. 53) de Klimt, o como *El Beso del mundo entero*, en el *Friso de Beethoven*, recuerdan lo expuesto, actuando en parte como decoraciones de la codicia, de la banalidad del instinto humano. El arte de Klimt vive del ademán, del gesto, de la actitud corporal, preparado con centenares de minuciosos estudios en que los actores del pensamiento del artista son expuestos a la vista del público.

Schiele no conoce esta idealización encubridora, que también tiene en sí mucho de frívolo. El aparato mitológico o decorativamente embellecedor ha desaparecido aquí. Su arte es agresividad brutal, pero también a cambio de ello, su escritura es más fuertemente personal que en el caso de Klimt. La veracidad de Schiele es como un sufrimiento; el sexo que aparece representado en sus desnudos o en sus parejas es, con frecuencia, como una herida. A menudo, también, la inevitabilidad de lo necesario de la unión tiene en Schiele algo de tormento; en la buscada cercanía y en el olvido de sí mismo en el placer, no puede superarse el propio aislamiento. Esto, de un modo acrisolado y sereno, descrito a cierta distancia objetivadora, es también el tema de *El Abrazo*, de 1917.

Muchas veces, Klimt representa a sus mujeres como en un ensueño, ya sea el ensueño del gozo (el de las obras eróticas, como *Danae* o el de los dibujos), o el ensueño de los anhelos y añoranzas (*La novia* (fig. 54), *La virgen*). Precisamente en los cuadros tardíos de *la Humanidad* se integran, de manera progresiva, el subconsciente, los mundos oníricos y también los eróticos. Así, por ejemplo, en *La novia* se presentan figuraciones oníricas de la mujer joven: el sueño de la noche de bodas, así como el sueño del amado, del niño, e imaginaciones similares. Pero, más todavía, podría tratarse (en la *torre humana* que aparece a la izquierda del cuadro) de esa fuerza ciega, inconsciente, de lo que crece de modo orgánico, lo floreciente —de modo natural— de la vida; de cuya corriente sin tregua se desprende el destino individual de esta mujer joven: el de unirse a un hombre concreto, convirtiéndose así en determinación personal.

Ya en las pinturas de *Las Facultades*, habían alcanzado esa dimensión las *torres humanas*: creciendo inconscientemente como lo vegetal, o flotando como en un ensueño, sostenidas por un principio vital que todo lo entreteje.

Lo *contemplado en sueños*, de Schiele, podría constituir más bien, al lado de ello, la elaboración de una fantasía erótica.

A Kokoschka, por el contrario, le asusta lo directo de la representación en lo que atañe a plasmar o simbolizar la dimensión erótica. Es cierto que, enseguida, un dibujo a la aguada se ocupa de esa temática con el título *La tentación de San Antonio* (1906): es verdad, también, que en un *gouache*, *Salomé*, del mismo año, trata la experimentada condición abismal de la naturaleza femenina de acuerdo con el tipo de *mujer fatal*; en esta obra, Salomé, desnuda, sostiene en sus manos la cabeza de Juan, el Bautista, y levanta uno de sus párpados para captar una visión del instante. Pero los posteriores desnudos pintados por Kokoschka bajo la impresión de su amor por Alma Mahler, así como las escenas de abrazos y otras de parecido tema, permiten conocer, sólo en lo formal y en la movilidad de los medios plásticos, y de un modo que coincide casi con la parábola, la fuerza del amor y del eros, añadiendo a ello la embriaguez de la relación amorosa. *Desnudo doble: pareja de enamorados* (fig. 55).





56



57

Fig. 56 E. Schiele: Agonía, 1912.

Fig. 57 G. Klimt: Muerte y vida, 1908-11 (modificado en 1915).

Fig. 58 E. Schiele: Mujer embarazada y muerte, 1911.



58

A este respecto, el Amor y la Muerte, Eros y Thánatos, componen un tema que interesa a los tres artistas, aunque bajo distintos aspectos.

Si *Muerte y Vida* o *Esperanza I*, de Klimt (fig. 57), tratan aún a la muerte como amenazadora contraposición o como algo indefinido, que acecha o que, como en *Adán y Eva*, hace de mudo trasfondo detrás de la florida existencia, Schiele la concibe de un modo mucho más personal: él mismo es la muerte que mata en *La muerte y la doncella*, o es el moribundo en *Agonía* (fig. 56), mientras detrás de él, con hábito de monje, aparece Gustav Klimt, que, sin embargo, no da la impresión de poder llegar hasta él. En el *Vidente de sí mismo II*, la muerte surge detrás de la figura de Schiele con los rasgos fisonómicos de este último. En *La muerte y la doncella*, Schiele acudió a un tema de la Edad Media que en Munch se había incrementado con un componente fuertemente erótico. En Schiele existen ambos elementos. Por un lado, la pintura es un *memento mori*, una reflexión sobre la esencia y la constancia del amor humano, que quiere persistir y, sin embargo, no puede (ejemplificado este hecho con su propia resolución de romper la relación que le unía a Walli Neuzil); ella abraza a la muerte, cosa carente de sentido. Y, no obstante, el amor va más allá de la muerte, es *más fuerte que la muerte*. Al propio tiempo, la composición pictórica incluye también en el abrazo (y eso le vincula con más fuerza a Munch) algo de la condición abismal, del poder del sexo, un poder despiadado y dirigido a la nada; es menester considerar que las nalgas de ella aparecían originariamente desnudas y que sólo más tarde las cubrió Schiele pintando sobre ellas parte del ropaje.

La muerte es, a fin de cuentas, uno de los temas capitales en el arte de Schiele. Aparece abiertamente, como en *Mujer embarazada y muerte* (1911) (fig. 58), o en *Madre muerta* (1910), o bien se esconde como sentimiento vital de su constante cercanía, como destino que aguarda en las plantas cuando éstas se van marchitando, en los árboles que se deshojan o en las ciudades crepusculares. Schiele escribió una vez, en un poema: *Alles ist lebend tot (Todo está vivamente muerto)*<sup>(30)</sup>.

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

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

*Lo que acababa no era tanto, realmente, nuestra Patria como nuestro Imperio, algo más grande, más amplio, más elevado que, tan sólo, una Patria (...). De nuestros corazones doloridos salían los chistes superficiales, de nuestra sensación de que estábamos consagrados por la muerte surgía una insensata complacencia en toda afirmación de vida: en los bailes, en lo más nuevo, en las muchachas, en la comida, en paseos en coche, locuras de todo género...*, escribía Josep Roth<sup>(31)</sup>.

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

Schiele es, sin duda, el más receptivo de estos tres pintores, el que recoge con mayor interés sugerencias o estímulos en cuanto a motivos y composición, pero nunca con una actitud de sometimiento esclavo, sino que, por el contrario, todo se transforma con su propio e inconfundible lenguaje expresivo.

Merced a la amistad de toda una vida con Gustav Klimt, amistad que se estableció a raíz del encuentro de 1907, él será para Schiele su principal y siempre admirado modelo, además de su constante estímulo.





59

Fig. 59 E. Schiele: G. Klimt con su bata azul de pintor, c. 1912.

Fig. 62 G. Klimt: Madre con dos hijos, 1909-10.



62

Schiele dibujó varias veces a Klimt. Pero, salvo los tres dibujos de la cámara mortuoria del Hospital General de Viena, todos estos trabajos se hicieron de memoria. Ellos demuestran con cuánta intensidad influyó Klimt como personalidad en el joven pintor.

En un dibujo de 1915, acuarelado en azul, aparece Klimt con bata azul de pintor, con la mano dirigida hacia delante y con los dedos expresivamente extendidos, lo que da expresión al mundo interior del maestro (fig. 59).

Pero precisamente *Los ermitaños* había mostrado las dos cosas: la afectuosa inclinación hacia Klimt y la buscada cercanía por parte de Schiele; y, al mismo tiempo, la superación estilística, además del sentido, por entero diferente, de la existencia.

Con muchos estímulos debidos a Klimt, Schiele parte de los mismos pero, en cada caso, hace de ellos algo enteramente propio al someterlos a su voluntad artística. Si los paisajes de Klimt eran cerrados, herméticos, los de Schiele son también lejanos a la Naturaleza, reservados, simbólicos. Pero en tanto que los paisajes klimtianos reflejan una solemne intemporalidad, armónicos mundos interiores que —debido también al formato cuadrado— han de irradiar equilibrio y mesura en todas direcciones, los paisajes de Schiele son abismales, opresivos y sombríos. Klimt resuelve sus paisajes a partir del color, mientras que Schiele los compone dibujísticamente, no renunciando jamás a los perfiles.

Si Schiele se deja incitar por los cuadros de Klimt que representan girasoles, y si en *Madre con dos hijos* se apoya —por lo que atañe a la composición— en la obra del mismo título de Klimt, de 1909-10 (fig. 62), tanto el estilo como la expresión resultan por completo diferentes.

Hasta las mismas fachadas de las casas de uno y otro pintor (figs. 60 y 61) se convierten, en su caso, en entretejido cromático de caliente brillo; en el otro caso, junto a la decrepitud de la fachada envejecida, las ventanas alcanzan significado, lo mismo que entes personales, en su propio ser individual; la realidad se hace, pues, dudosa.

Las relaciones entre Schiele y Kokoschka estuvieron siempre grabadas por una indeseable carga, y ello se produjo unilateralmente. En la I Exposición Internacional de Arte de 1909 Egon Schiele había conseguido por primera vez un local junto al gabinete de Kokoschka, y expuso allí cuatro retratos, con los cuales logró despertar atención. Parece ser que Kokoschka se sintió celoso, dado que ahora dejaba de ser objeto único del interés y revuelo público; y quizá, también, porque Klimt favorecía de modo tan patente al más joven, en tanto que Kokoschka, al contrario que Schiele, no disfrutaba aún de reconocimiento público aun después de trabajar tantos años en Viena. En todo caso, a partir de aquel momento Kokoschka evitó todo contacto con Schiele. Mientras daba valor a Klimt, no apreciaba en nada a Schiele. La oferta que éste le hizo para participar en una exposición de la Secession vienesa de 1918 fue rechazada por Kokoschka.



60



61

Fig. 60 G. Klimt: Cabaña de Weissenbach junto al lago Atter, 1912.

Fig. 61 E. Schiele: Fachada de una casa, 1914.



Fig. 64 E. Schiele: *Stein junto al Danubio*, 1913.

Fig. 65 G. Klimt: *La iglesia de Cassone junto al lago de Garda*, 1913.



64



65

Este afirmaría más tarde, en una carta a Hodin, que Schiele le había sustraído dibujos de su taller cuando él se encontraba en campaña durante la Primera Guerra Mundial, y que había sobrepintado aquellos trabajos con asuntos pornográficos<sup>(32)</sup>. Cuando se trataba de defender la propia fama y la singularidad de lo suyo, Kokoschka no se andaba con melindres. (Así, por ejemplo, se las arregló para impedir en Múnich, el año 1911, la celebración de una exposición de obras de Max Oppenheimer). Pero el reproche se pierde en el vacío, por cuanto el patetismo de lo gestual, el carácter expresivo del arte de Schiele, también en sus dibujos, fue siempre por completo diferente.

El hecho de que ambos artistas, en algunos retratos, rodearan de un aura o nimbo a los personajes representados tiene que ver con la circunstancia de que por aquella época era muy popular la idea de las vibraciones astrales, teoría procedente de las doctrinas teosóficas.

Cabe pensar que la articulación compositiva de Kokoschka en forma prismática, como aparece en obras como *La Visitación*, pudo haber inducido a Schiele a parecidas soluciones en *Los ermitaños* (1912) o en el *Doble retrato de Heinrich y Otto Benesch* (1913), (fig. 63). *La Visitación* de Kokoschka estuvo colgada en la galería de Miethke después de haber sido encargada por Moll. *La Anunciación* se reprodujo en el año 1913 en el libro *Dramas y Cuadros* de Paul Stefan.

Tampoco pasaron ante Klimt, sin dejar huella, el arte de los dos jóvenes pintores. Admiraba sus facultades de captación y descripción psicológicas de los retratos de la época tardía. Por ejemplo *Adèle Bloch-Bauer II* es ahora una mujer moderna, mientras que en el primer retrato era una reina entronizada. Su mirada permanece velada, distante. Lo mismo cabe decir del caso de Mäda Primavesi, que ahora se alza ante el espectador altiva, consciente de sí misma y libre, claramente comprensible en su personalidad.

Los fondos, ya no articulados de modo ornamental, de *La Virgen*, la obra reelaborada *Muerte y vida o Adán y Eva*, pudieron estar influidos por Schiele, dado el carácter oscuramente abismal y el vacío perceptible en ellos. Pero también es posible pensar en influjos formales: las composiciones de Schiele *Stein junto al Danubio* (fig. 64) —con su radical carácter de superficies planas— podrán haber dado lugar a la estructura icónica de grafismo lineal, con renuncia a toda tridimensionalidad y con sus lisas zonas cromáticas, tal como esa estructura aparece en obras de Klimt surgidas poco después: *La iglesia de Cassone junto al lago de Garda* (fig. 65) y *Malcesine, junto al lago de Garda* (ambas pinturas de 1913) o, más tarde, *Iglesia de Unterach, junto al lago Atter* (1916) y *Casas de Unterach, junto al lago Atter*.

Se ha presumido, además, que la obra de Schiele *Arbol otoñal con el aire en movimiento* compartió la responsabilidad del horizonte bajo y de la inquieta pintura del cielo de *Manzano II*, de Klimt<sup>(33)</sup>. Paisajes tardíos, de Klimt, como *Paisaje de huertos, con cima* (1916) muestran, además, un análisis y estudio, por parte de Klimt, de la concepción que Schiele tiene del paisaje: una concepción dibujístico-lineal.



63

Fig. 63 E. Schiele: *Doble retrato de Heinrich y Otto Benesch*, 1913.



Fig. 66 E. Schiele: G. Klimt en el lecho de muerte.

Al morir Gustav Klimt, el 6 de febrero de 1918, su amigo Schiele lo dibujó al día siguiente en la cámara mortuoria del Hospital General. Le hizo tres dibujos en los que Klimt aparece sin barba; se la habían quitado con anterioridad, al someterse a tratamiento (fig. 66). Pocos días más tarde, publicaría Schiele en la revista *Der Anbruch* (*El comienzo*) los siguientes versos:

<i>Gustav Klimt</i>	<i>Gustav Klimt</i>
<i>Ein Künstler von unglaublicher</i>	un artista de increíble
<i>Vollendung</i>	perfección
<i>Ein Mensch von seltener tiefe</i>	un hombre de rara profundidad
<i>Sein Werk ein heiligtum</i> <sup>(34)</sup> .	su obra un santuario.

Schiele puso gran empeño en que el taller de Klimt se conservara sin cambio alguno. Cuando hubo de reconocer que, a causa de la guerra, existían otras prioridades, trató de alquilar el local para él mismo. Su fallecimiento el 31 de octubre del mismo año arruinó aquellos planes.

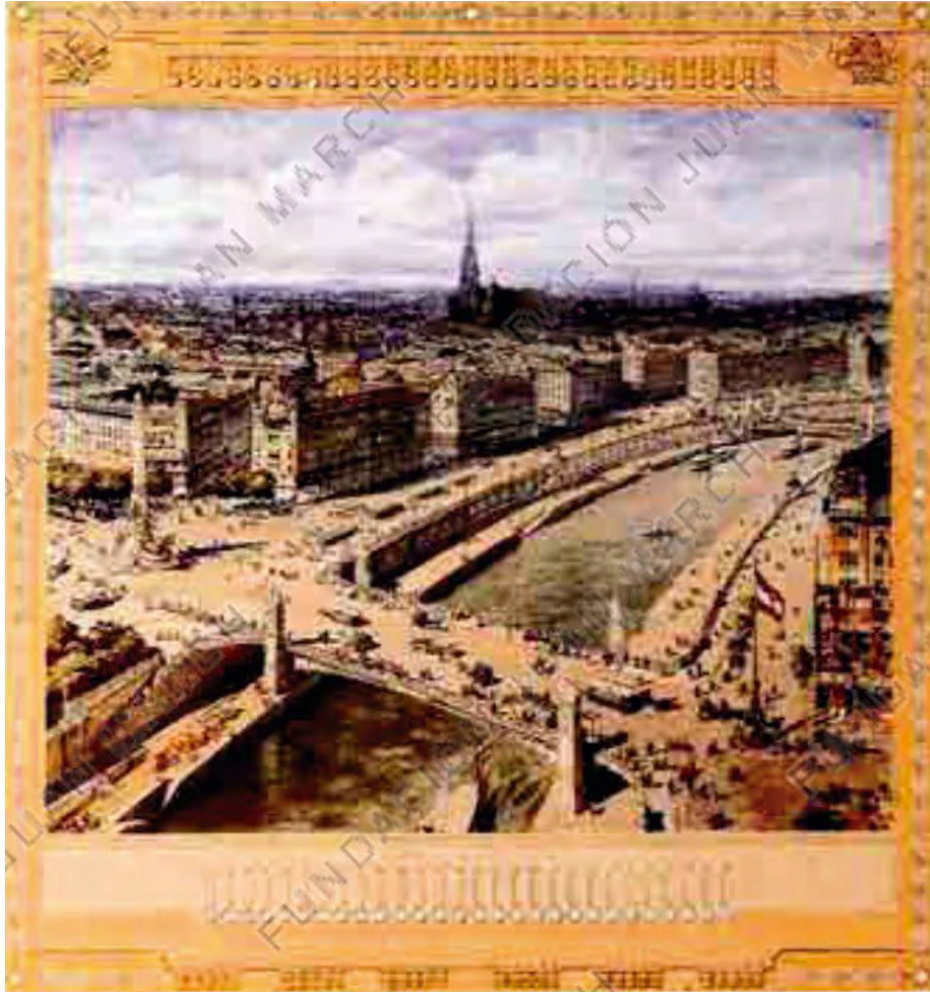
También a Kokoscha le afectó hondamente la muerte de Klimt. El 11 de febrero escribió a su madre: *He llorado por el pobre Klimt, el único de los artistas austríacos que tenía talento y carácter. Ahora, yo soy su sucesor, como en tiempos pedí de él en la Exposición, y todavía no me siento lo suficientemente maduro como para guiar esta desamparada grey*<sup>(35)</sup>.

#### NOTAS:

- (1) Oskar Kokoschka: *Briefe III, 1934-1953*. Düsseldorf, 1986, pág. 118.
- (2) *Ibid.*, pág. 125.
- (3) Cita tomada de Christian M. Nebehay: *Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild*. Viena, 1992, pág. 170.
- (4) Gerbert Frodl: *Klimt*. Colonia, 1992, pág. 108.
- (5) Oskar Kokoschka: *Weltkunst* XXVI, núm. 202. Octubre de 1966, pág. 1026.
- (6) Así, por ejemplo, el 18 de abril Schiele escribe a Arthur Roessler: «El otro día vendí en casa del Dr. Reichel un dibujo por 10 coronas. Naturalmente, al cabo de dos días no me quedaba nada, por lo que Klimt me compró otro más, aparte de los dos canjeados...». Cita tomada de Christian Nebehay: *Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte*. Salzburgo y Viena, 1979, pág. 172 [cita 204].
- (7) Arthur Roessler: *Erinnerungen an Egon Schiele* en Fritz Karpfen «Das Egon Schiele Buch». Viena, 1921, pág. 86.
- (8) Egon Schiele desde Viena al Dr. Oskar Beichel el 31 de enero de 1911. Cita tomada de la obra de Christian M. Nebehay: *Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte*. Salzburgo y Viena, 1979, pág. 165 [cita 176].
- (9) *Ibid.*, pág. 163 [cita 170].
- (10) Berta Zuckerkindl: «Als die Klimtgruppe sich selbständig machte en «Neues Wiener Journal». Viena, 10 de abril de 1927.



- (11) Egon Schiele en una carta a Carl Reininghaus escrita después del 27 de febrero de 1912, citada según Christian M. Nebehay: *Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte*. Salzburgo y Viena, 1979, pág. 214 ss. [cita 320].
- (12) Hans Tietze: *Oskar Kokoschka* en «Zeitschrift für bildende Kunst». Nueva serie XXIX. Leipzig, 1918, pág. 85.
- (13) Adolf Loos citado según Werner y J. Schweiger: *Der jungkokoschka. Leben und Werk 1904-1914*. Viena y Múnich, 1983.
- (14) Cita tomada de Burkhard Rukshcio / Roland Schachtel: *Adolf Loos. Leben und Werk*. Salzburgo, 1982, pág. 142.
- (15) Hugo von Hofmannsthal: *Die Malerei in Wien*. Obras completas, Prosa I. Francfort, 1950, pág. 193 ss.
- (16) Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*, vol. I. Viena y Múnich, 1962, p. 240.  
Joseph María Olbrich (1867-1908): Arquitecto austríaco cofundador de la «Secession» y autor de algunas de las más emblemáticas edificaciones del modernismo. (Nota del traductor).
- (17) Karl Kraus: *Wachts* (1918). Munich, 1968, pág. 34.
- (18) Josef A. Lux en «Deutsche Kunst und Dekoration», XXIII, 1908-9, pág. 46.
- (19) Catálogo de la Primera Exposición de Artistas Plásticos de Austria, Prólogo. Viena, 1898, pág. 3 y ss.
- (20) Cf. Ilona Sámány-Parsons: *Der Einfluss der französischen Post-impressionisten in Wien und Budapest* en «Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1990/91, a XXXIV-XXXV, núm. 78-79, pág. 64.
- (21) Theo van Rysselberghe también estuvo representado en la tercera exposición de la Secession en enero de 1899 con 32 trabajos (aguafuertes y pinturas).
- (22) El primero en llamar la atención sobre esta relación fue James T. Demetron en el catálogo de la exposición *Gustav Klimt y Egon Schiele*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1965, pág. 64.
- (23) Cf. Alice Strobl-Alfred Weidinger: *Oskar Kokoschka. Das Frühwerk (1897/98-1917. Zeichnungen und Aquarelle*. Viena (Graphische Sammlung Albertina), 1994, pág. 13.
- (24) Sobre esta colección y los trabajos de «George Minne, ese romántico de lo demacrado y glorificador de lo sempiternamente enjuto» informa Ludwig Hevesi en: *Alt-kunst-Neukunst. Wien 1894-1908*. Viena, 1909, pág. 226.
- (25) Ludwig Hevesi: *Vincent van Gogh* en «Alt-kunst-Neukunst», Viena, 1909, pág. 527.
- (26) V. Alessandra Comini: *Egon Schiele Portrait*. Berkeley, Los Angeles y Londres, 1974, láminas 25 y 26.
- (27) No se conoce, desafortunadamente, qué más vio en su viaje, entre cuyas metas figuraban la exposición de obras de *El Greco* en París, así como España.
- (28) Como uno de los argumentos que hablan en favor de ello, se ha indicado que Adèle Bloch-Bauer tenía, en la mano derecha, un dedo deforme, que solía esconder bajo la otra mano. En todas las obras citadas, también en el retrato *Adèle Bloch-Bauer II*, los dedos de la mano derecha aparecen ligeramente encogidos. El rostro, muy idealizado, de la mujer en *El Beso* es el que más se asemeja a ella. Cf. Solomon Grimberg, «Adèle-Private Love and Public betrayal», en «Art and Antiques», verano 1986, pág. 70 y ss.
- (29) En una visita al taller de Klimt, en 1915, comprobó que sentía una afinidad muy profundamente oculta. Arthur Schnitzler, *Diario*. 1913-16. Viena, 1983, pág. 198.
- (30) Egon Schiele, *Tannenwald*, citado según Christian M. Nebehay, *Egon Schiele 1890-1918, Leben, Briefe, Gedichte* (E. Sch. 1890-1918, Vida, Cartas, Poemas), Salzburgo y Viena, 1979, pág. 143.
- (31) De la novela de Joseph Roth *Die Kapuzinergruft* (La cripta de los capuchinos), citado según Gerbert Frodl, *Klimt*, Colonia, 1992, pág. 128.
- (32) Carta de Kokoschka a Josef P. Hodin, desde Villeneuve, 19-10-1964; reproducida en: *Alte und Moderne Kunst*, Año XXIX, 1984, n.º 192-193, pág. 46.
- (33) Rudolf Leopold, *Egon Schiele, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen* (E. Sch., Pinturas, acuarelas, dibujos), Salzburgo, 1972, pág. 242.
- (34) En: *Der Anbruch*, Año I, n.º 3, 15 de febrero, 1918.
- (35) Oskar Kokoschka a su madre, Romana Kokoschka, desde Dresde/Weisser Hirsch, 11-2-1918; citado según Oskar Kokoschka, *Briefe I, 1905-1919* (Cartas, I), Düsseldorf, 1984, pág. 284.



OTTO WAGNER: Muelles del canal del Danubio con los puentes Aspern y Ferdinand, 1897.

GUSTAV KLIMT    OSKAR KOKOSCHKA    EGON SCHIELE

# UN SUEÑO VIENÉS

Fundación Juan March



# GUSTAV KLIMT



«... Nuestro concepto de “artistas” debe entenderse en el sentido más amplio posible, como también el concepto de “obra de arte”. Se extiende de los creadores a aquellos espectadores que son capaces de recrear con sensibilidad y de apreciar los objetos creados. Para nosotros, “artisticidad” corresponde a una comunidad ideal de todos los creadores y de todo el público. El hecho de que este edificio haya podido ser construido y que esta exposición haya podido ser inaugurada son las mejores pruebas de que dicha comunidad existe, actúa y es firme y vigorosa gracias a sus fuerzas juveniles y a la pureza de sus convicciones.

Por este motivo, las pretensiones de nuestros adversarios de combatir este moderno movimiento artístico –incluso al punto de afirmar su muerte– son totalmente inútiles, ya que su lucha se opone al devenir y al crecer, y por tanto se opone a la vida misma. Hemos trabajado juntos muchas semanas para preparar esta muestra: ahora que se ha abierto al público nos separaremos y cada uno de nosotros seguirá su camino. Pero tal vez nos volvamos a encontrar un día no demasiado lejano: en otra forma de agrupación y con una finalidad distinta. En todo caso, ahora nos dejamos, y yo agradezco a todos aquellos que en esta ocasión han colaborado por su entrega entusiasta, su espíritu de sacrificio, su fe. Pero agradezco también a nuestros mecenas y sostenedores que nos han permitido realizar esta exposición. Y mientras os invito a todos vosotros, gentiles asistentes, a dar una vuelta por estas salas, declaro abierta la Kunstschau Wien 1908.»

*(Discurso inaugural de la Kunstschau de Viena, 1908)*

Sonja Knips, nacida baronesa Potier des Echelles (1873-1959), era la esposa del magnate industrial vienés Anton Knips que poseía varios cuadros de Klimt (entre ellos *Arboles frutales* de 1903) e hizo construir y amueblar su casa por Joseph Hoffmann. La *Österreichische Galerie* adquirió el cuadro en fecha posterior, directamente de la retratada.

En la mitad derecha del cuadro, ésta aparece sentada en un sillón, el busto orientado hacia el espectador. Sostiene con la mano derecha un álbum rojo de esbozos de Klimt que, según parece, fue un regalo del artista, quien imprimió de este modo a la imagen un acento colorista. Del esbelto cuello de la retratada parece surgir una formación floral pintada con intención naturalista; por un apunte preliminar se sabe que Klimt había previsto originariamente para este lugar de la imagen una figura humana. Las flores de la parte superior, el sillón, lateralmente y el dobladillo del vestido, abajo son cercenados por los bordes; estos detalles y el formato cuadrado subrayan el carácter recortado de la obra. Hasta 1898, Klimt pintó exclusivamente sobre lienzos rectangulares dispuestos verticalmente. Este cuadro figura –junto con *Palas Atenea*– entre las primeras pinturas cuadradas en la obra del artista, un formato que llegaría a ser característico para él respondiendo como proporción perfecta al estilismo de los *secesionistas*.

Ya en esta obra se anuncia el antagonismo, tan típico para los trabajos posteriores de Klimt, entre rostros y manos de factura naturalista de acabado modelado y las demás partes de la imagen. Sólo el semblante de la mujer y algunas flores del fondo están pintados con detalles, en tanto que el resto de la imagen se disuelve en zonas cromáticas vaporosas, cuyos contornos no se definen con carácter preciso. El fondo permanece en cierto modo borroso, pudiendo interpretarse como jardín. Esta representación sería uno de los raros ejemplos en la obra de Klimt cuyo tema sería una figura en un paisaje. También la indeterminable profundidad del espacio acerca la retratada al espectador.

En su técnica de llevar el pincel a pequeños trazos fluidos, Klimt se inspiró en modelos del impresionismo francés, pero también en James Mc Neill Whistler. La representación del vestido se caracteriza por un inaudito refinamiento cromático; la vaporosidad es conseguida por la yuxtaposición de una gran variedad de tonalidades que recogen el colorido de las flores detrás de la dama, repitiéndolo.

Se reflejan en el retrato ciertas experiencias anteriores de Klimt al trabajar en los *Cuadros de las Facultades*, en particular el de *La Filosofía*.

El marco del cuadro fue diseñado y realizado por el segundo de los hermanos del pintor, el orfebre Georg Klimt (1867-1931).





Este boceto al óleo –debido a su ángulo visual poco común para un retrato, ya que el espectador se encuentra con un pronunciadísimo enfoque desde abajo– ha sido relacionado con la figura de la diosa *Hygieia* en la pintura de techo representando *La Medicina* que Klimt realizó para el Paraninfo de la Universidad de Viena, obra que empezó a preparar en 1897 y ejecutó a partir de 1900.

Pero mientras el rostro de la sacerdotisa revestida de una túnica ornamentada en rojo y tonos dorados aparece en *La Medicina* de frente y claramente iluminado, sólo en una parte del semblante de esta dama la luz incide lateralmente, mientras el resto permanece envuelto en un cálido claroscuro. Desde este punto de vista, el retrato se parece mucho más a un bosquejo de Klimt para *La Medicina* (1897/98), en que *Hygieia* aparece igualmente envuelta en un colorido terroso y con luces amortiguadas. También se observan en este boceto los mismos enérgicos y abiertos toques de pincel vertical en la representación del ropaje.

La particular expresividad de la imagen, pero también la iluminación efectista que emana de una fuente de luz en el espacio, responden por entero a la atmósfera que determina la ambientación del cuadro *Schubert al piano*, realizado asimismo hacia 1898/99, que marca el apartamiento de Klimt del historicismo y su acercamiento al impresionismo, siendo la suave luz del interior uno de los principales protagonistas del cuadro (lo mismo que *La Medicina* y las otras dos alegorías de las Facultades, también *Schubert al piano* fue pasto de las llamas en 1945 en el palacio de Immendorf por acciones de guerra).

También en el *Retrato de una dama de frente*, el hecho de que la figura escape a la oscuridad que todavía envuelve su cabello, pero de la que destaca la cara cálidamente iluminada, el juego de luces se convierte en el motivo propiamente dicho del cuadro. Al mismo tiempo, en la figura de esta mujer, que domina la imagen, en su mirada un tanto altanera, los ojos sombreados y la boca al parecer ligeramente abierta, ya se anuncia el tema abismático de la *femme fatale* que Klimt trata demostrativamente en la *Judith* de 1901.





## 3. DAMA CON SOMBRERO Y BOA DE PLUMAS, 1909

A lo largo de toda su obra, Klimt prefirió retratar a mujeres. Sentía, además, un vivo interés por la moda y, junto con su compañera Emilie Flöge, diseñaba también dibujos para telas y vestidos. Pero mientras las mujeres retratadas por él habían estado encuadradas anteriormente en las severas estructuras de un orden pictórico ornamental, Klimt se aparta en esta imagen de una mujer joven y vestida elegantemente, del precedente *estilo dorado* y del rigor formal de sus cuadros anteriores.

Esta mujer de mundo domina con su presencia la imagen, ocupando el primer plano de la misma muy próxima al espectador. A excepción del rostro y del cabello en tonos claros, su contorno casi se funde con el fondo, de suerte que lo realmente importante del retrato viene a ser la cara. Esta aparece pintada de frente, mientras el cuerpo ejecuta un giro de tres cuartos seguido por el movimiento de los ojos. Esta actitud y mirada producen una impresión de movimiento y espontaneidad como si se tratara de retener la fugacidad de un instante. Efectivamente, como en una mirada fugaz, los variopintos trazos y manchas, así como los claros, permanecen al fondo borrosos, asemejándose al brillo de las luces de una ciudad nocturna reflejado en la luna de un escaparate. La imagen recuerda las representaciones de la vida en la gran ciudad por algunos impresionistas franceses, especialmente sus cuadros de cafés.

Esta obra fue expuesta en 1909 con el nombre *El sombrero violeta*, junto a obras de pintores franceses como Bonnard, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Vallotton y Vuillard, en la Segunda Kunstschau de Viena. El interés que Klimt sentía por el arte francés lo demuestra el hecho de que, después de clausurada esta muestra a finales de octubre, emprendiera en el mes de noviembre un viaje a París y a España. Litografías de Toulouse-Lautrec y algunos cuadros de Vuillard marcaron con su impronta el pensamiento compositivo de Klimt. En *Dama con sombrero y boa de plumas*, la aproximación a los pintores galos se manifiesta, además de en el tema de regusto francés y en el tratamiento impresionista de las luces, también en pinceladas rápidas y abiertas y de gesto particularmente directo en la boa de plumas.





A partir de 1898, Klimt emplea para sus pinturas paisajísticas exclusivamente un formato cuadrado.

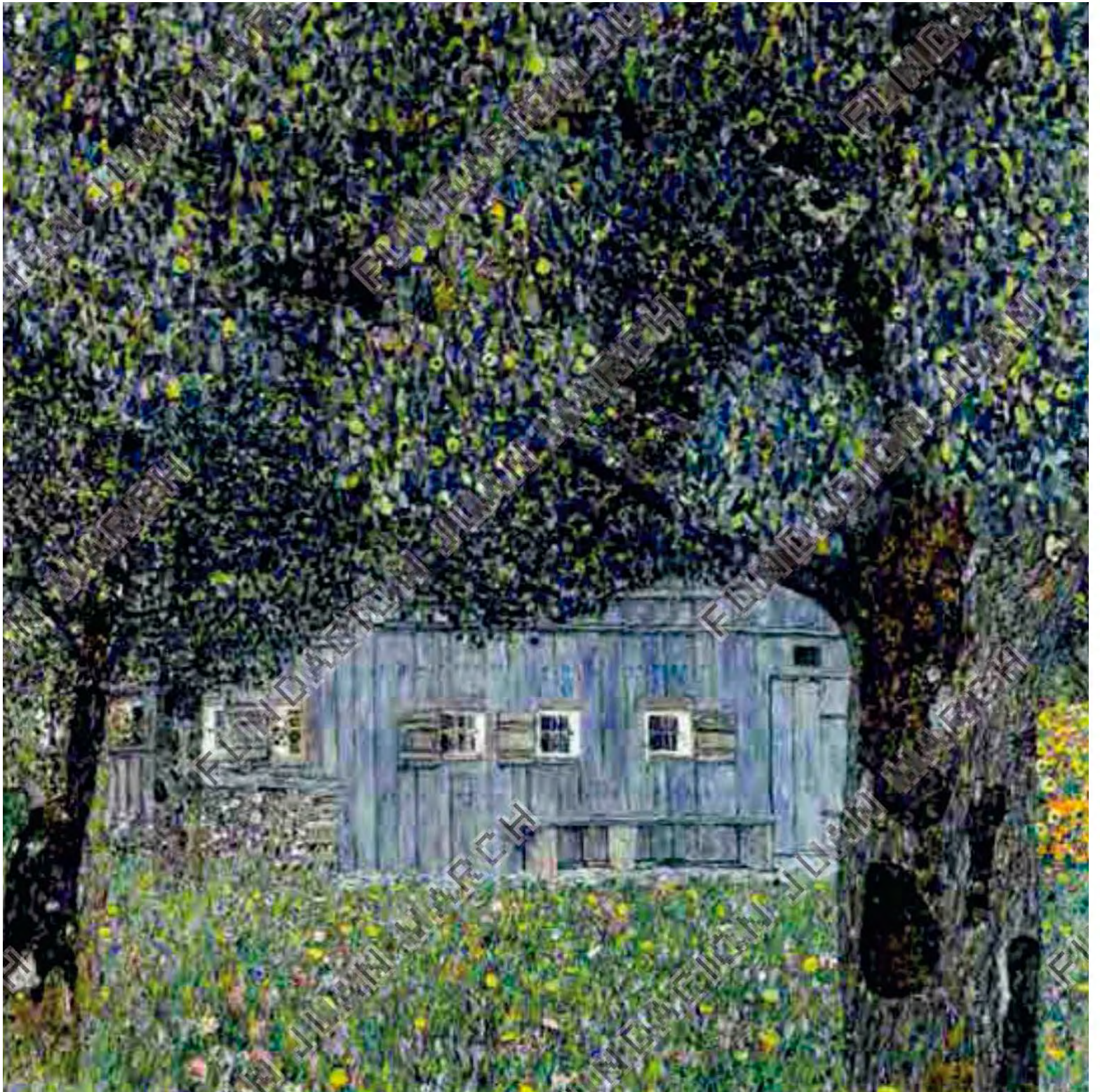
Dos árboles que enmarcan el motivo a ambos lados, descubren a la vista una casa de campo. La imagen encaja el forzado escorzo de la pared lateral de la casa. Como es característico en muchos paisajes de Klimt, también en esta visión falta el cielo.

El contraste definitorio de la imagen reside en la diferente estructura de los tablones de madera verticales de la casa, en la que Klimt emplea técnicas de dibujo, y las manchas de color puntillistas de la pradera y los árboles. Estas manchas carecen de toda dimensión de profundidad, de luz propia o reflejada. Además, la textura cromática ha pasado a constar de partículas más diminutas, lo que hace que surja el efecto de un dibujo decorativo que cubre las áreas de la imagen. Al proceder así, Klimt se ha apropiado a su manera, transformándola en ornamental, de la técnica puntillista del tardoimpresionismo. Se sirve de ella no para reproducir ni intensificar la luz, sino para definir cosas y objetos (generalmente hojas y flores), es decir, para generar una especie de *mosaico pictórico*.

Esta técnica puntillista ya la había utilizado Klimt en obras anteriores, por ejemplo en *Rosas bajo árboles* (1904), *Paisaje de jardín o prado con flores* (1904/05) y *Pradera con amapolas* (1907), realizadas todas en Litzlberg, a orillas del lago Atter; porque Klimt estuvo en 1903 en Ravenna, quedando fuertemente impresionado por el resplandor de sus mosaicos dorados.

Unidos inseparablemente al efecto de diseño del paisaje circundante está el carácter superficial de la representación, reforzado por el paralelismo de la pared lateral de la casa de labranza. Sólo la paulatina reducción de las flores y hojas de la pradera y de los árboles en el lado izquierdo produce un efecto de profundidad que encauza la vista hacia la casa, si bien ésta queda subordinada a la general planicidad de la imagen. También las copas de los dos árboles frutales a izquierda y derecha se confunden entre sí en la maraña de hojas y frutas, prolongando de esta manera hacia arriba el efecto de dibujo de alfombra inherente a la pradera.







## 5. ALAMEDA EN EL PARQUE DEL PALACIO KAMMER, c. 1912

Durante los meses de verano de los años 1908 a 1912, Klimt residió en la Villa Oleander, en Kammerl, a orillas del lago Atter:

En esa época pintó cinco vistas del palacio Kammer; de las que ésta pasa por ser la última de la serie. Las tres primeras, pintadas entre 1908 y 1910, muestran el palacio en distintas perspectivas desde el lado del lago; las dos últimas versiones reflejan el motivo del palacio visto desde tierra. En el presente ejemplo, el lago penetra en la imagen desde la izquierda.

Esta obra muestra la alameda que conduce al palacio y, al fondo, la entrada que da acceso al mismo. Klimt mantiene en esta vista la frontalidad de los objetos que aparecen en la imagen, rasgo típico de su modo de pintar; pero el edificio aparece más alejado en el espacio. Con gran fidelidad se reproducen muchos detalles de la construcción. La disposición de la imagen es llamativamente asimétrica, pero precisamente la adopción de esta lateralidad le proporciona su tensión.

La representación escorzada de los árboles dispuestos escalonadamente hacia el fondo en forma de alameda contrasta con la maraña plana de las copas de los árboles, cuyas pequeñas manchas de color son todas del mismo tamaño y con los troncos y ramas carentes de toda plasticidad y virtualmente estilizados. También en este caso, el efecto de profundidad nace principalmente de los solapamientos y no de la configuración plástica de las formas. El luminoso amarillo de la fachada del palacio crea, a modo de fanal, un punto de convergencia para el pasillo que transcurre bajo la bóveda formada por las copas de los árboles y, de este modo, para toda la imagen.

En las intensas manchas de color; pero sobre todo en los recios contornos de los troncos y ramas, se percibe la reacción de Klimt ante el arte de Van Gogh.







La esposa del magnate de la industria Ferdinand Bloch procedía de una acaudalada familia judía, usando probablemente por este motivo, durante toda su vida, dos apellidos, práctica inusual en su tiempo. Bloch encargó a Klimt dos retratos de su esposa Adèle, nacida Bauer. Además de estos retratos, los Bloch adquirieron de Klimt, entre otros, los cuadros *Casas en Unterach* y *El palacio Kammer junto al lago Atter III*.

Así como el primer *retrato de Adèle Bloch-Bauer*, de 1907, y *El beso*, pintado al mismo tiempo, figuran entre las principales obras del llamado *período dorado de Klimt*, esta segunda versión, realizada cinco años más tarde, constituye ya una acabada muestra del estilo tardío del pintor:

Klimt, que en esos años pasa a retratar a sus modelos en posición erguida y en posturas más relajadas y, ocasionalmente, también más movidas, nos confronta, además, en esta pintura con un retrato de cuerpo entero ante un fondo ornamental en colores. La anterior figura emblemática entronizada y casi totalmente dorada se ha convertido en personaje erguido con un vestido que desciende en airosos pliegues ondulantes ocultando casi por completo la figura.

En cuadros como éste, Klimt comienza a concebir cada vez más consecuentemente la imagen como superficie, descomponiendo tanto la figura de su modelo como la imagen entera en zonas de color. Frontalmente y a modo de estatuas, Klimt la desplaza al borde anterior del cuadro. La mirada inexpresiva se mantiene distante del espectador. Los rasgos fisionómicos de Adèle Bloch-Bauer recuerdan a los de *Judith I*, de 1901, retrato para el cual, presumiblemente, se prestó como modelo. En la cara enmarcada por el ala holgada del sombrero y en lo referente a las manos, Klimt permanece fiel a sí mismo reproduciéndolas de modo naturalista y con abundantes detalles, pero todo lo demás recibe un tratamiento totalmente inespacial. El suelo carece de solidez para poder servir de soporte a la figura. Los variopintos dibujos de flores y, en la parte superior, el motivo japonés de los caballitos al galope constituyen un fondo puramente ornamental que genera zonas cromáticas que, al ser utilizadas a modo de papel pintado, recuerdan a Matisse. No cabe duda de que aquí quedan reflejadas en lo decorativo las impresiones recibidas por Klimt en su viaje a París y la influencia del fauvismo.





Después de pasar el verano de 1913 junto al lago de Garda, Klimt habitó con la familia Flöge, durante los meses estivales de los años 1914 a 1916, en una solitaria casa forestal en Weissenbach, a orillas del lago Atter; además de en este cuadro, hay otra obra suya en que aparece esta casa.

Es sabido que Klimt encontraba sus motivos valiéndose de una especie de *visor*, una abertura cuadrada recortada en un cartón.

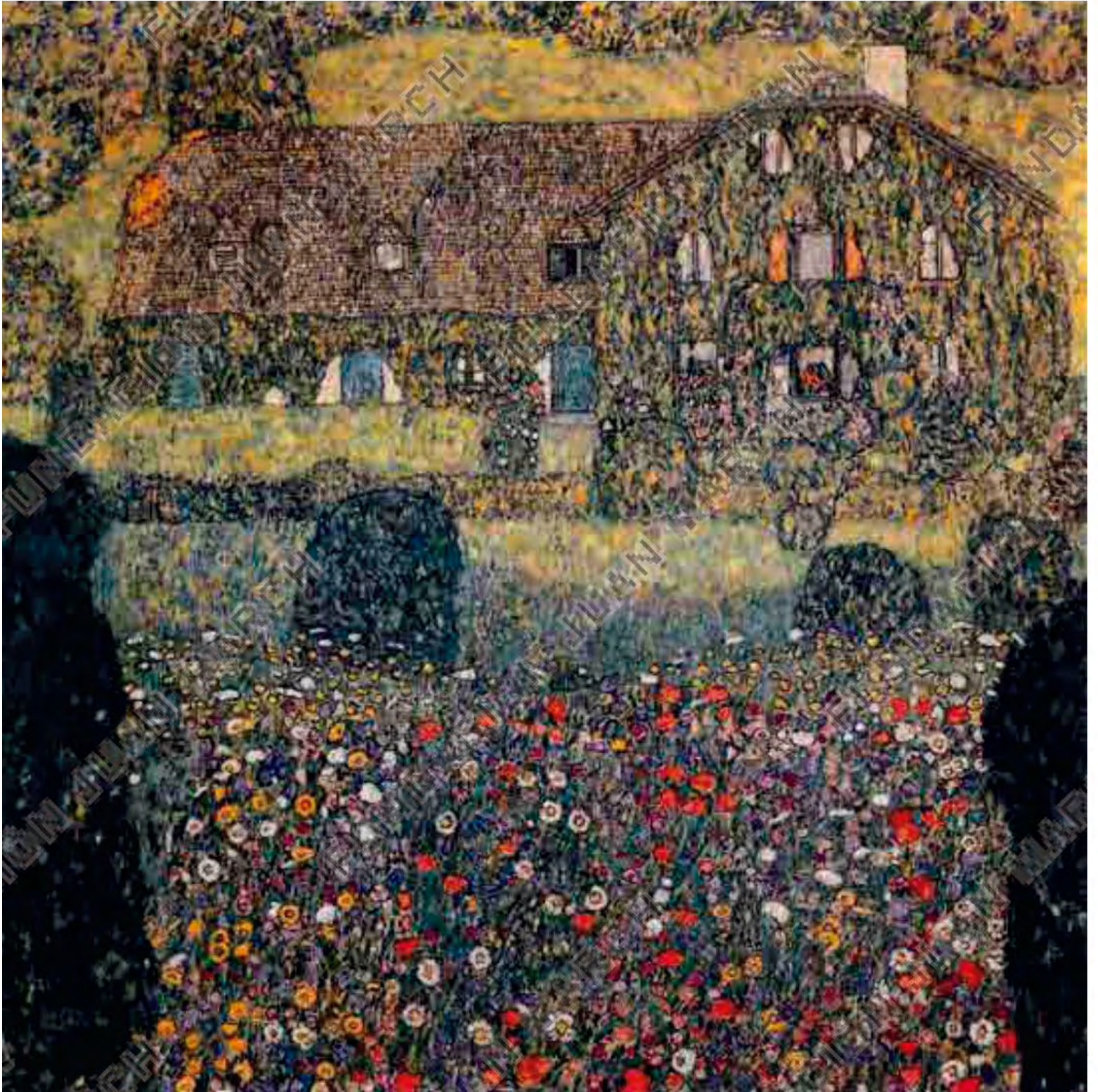
Ya en agosto de 1903, Klimt había escrito desde el lago Atter a su amante de entonces, Mizzi Zimmermann: *En los primeros días de mi estancia en este lugar... he estudiado un poco el arte japonés y, muy de mañana, durante el día y a la caída de la tarde estuve buscando con mi visor—un orificio recortado en un cartón— motivos para los paisajes que me propongo pintar, encontrando no pocos o ninguno, según se mire.*

A Klimt, lo que le interesaba principalmente era, por tanto, descubrir objetos para sus imágenes, así como fragmentos de naturaleza, que, en el formato cuadrado que él tanto apreciaba, dieran por resultado composiciones tensamente decorativas (tal como el arte nipón le había enseñado al modernismo). La intensidad y tensión de su pintura procedían por ello muy sustancialmente de su relación con el marco, como lo demuestra la mayor parte de sus cuadros. En esta representación de la casa de campo vista desde cierta distancia, Klimt vuelve a recurrir en mayor medida a elementos gráficos, contorneando los objetos en negro o bien representando la estructura de las cosas descompuestas en pequeños fragmentos, como las ripias del tejado o las flores de los arbustos.

También aquí la estructura, compuesta por manchas de color que recubre como un tapiz uniformemente la superficie de la imagen, hace que los objetos parezcan incorpóreos, si bien las diversas tonalidades verdes, amarillas y rojas aseguran un adecuado equilibrio cromático y la uniformidad del tejido colorista, la impresión de perfecta armonía.

De esta manera, los paisajes klimtianos, virtualmente siempre sin figuras humanas, en los que el tiempo parece haberse detenido, se convierten en imágenes de un paraíso terrenal con un verano perpetuo, produciendo la impresión de espacios espirituales rebosantes de eufonía, aunque cerrados en sí mismos.







El grupo de casas a orillas del lago Atter forma parte de un grupo de cuadros de arquitectura iniciado por Klimt durante una estancia en el verano de 1913, con dos vistas de pueblos junto al lago de Garda. También cabe suponer que influyera en él el viaje que realizó en 1909 a París, que le brindó la oportunidad de conocer el arte de Cézanne y los cubistas y también la pintura de los fauvistas.

En sus *cuadros de arquitectura*, Klimt no busca perspectivas ni escorzos. Lo que nos muestra son casas de contornos sencillos, carentes de plasticidad y sin relación con los anchos aleros frecuentes en las regiones alpinas ni con la zona sombreada debajo de los mismos. Las fachadas principales y secundarias de las casas dan todas la impresión de estar vistas frontalmente.

La explicación radica, al menos en parte, en el hecho de que Klimt pintaba esos cuadros valiéndose de un anteojo.

Porque Klimt creó este cuadro desde Weissenbach, a orillas del lago Atter, lugar de descanso donde pasó los veranos de los años 1914-1916. Sin embargo, el motivo se encontraba en Unterach, en la orilla opuesta del lago. Ya anteriormente, en Kammerl cerca de Kammer –también junto al lago Atter–, donde Klimt veraneó en los años 1908-1912, había pintado vistas situadas en la otra orilla del lago.

Las *Casas en Unterach junto al lago Atter* distaban de Weissenbach unos tres kilómetros, distancia para la cual unos gemelos de teatro habrían resultado insuficientes. De los estudios llevados a cabo, así como de fotografías de la época, se desprende que Klimt utilizaba un anteojo montado sobre un trípode y que, contrariamente a lo que se creía en un principio, no pintaba desde una barca de remos. También se sabe que muchos de sus paisajes del lago Atter los terminaba en Viena.

El recurso del anteojo que contraía los objetos representados hasta dejarlos reducidos a un plano, apareciendo éstos como estratos dispuestos unos detrás de otros, se correspondía perfectamente con la voluntad de estilo del artista, que quería concebir la imagen como una superficie de colores articulada: no como espacio en el que se puede penetrar, sino como superficie ornamentada y conjunto articulado de formas y colores estilizados.

El cuadro debe su atractivo, al menos en parte, a la alternancia de fachadas pintadas claras y lisas con árboles y arbustos que se distinguen por manchas y espacios abiertos. Característico en los últimos años de Klimt: ha aumentado sustancialmente la importancia del color en la composición. El colorido de la obra, en parte muy llamativo, revela que Klimt seguía con viva atención el arte contemporáneo, especialmente el fauvismo y el expresionismo alemán.







En este cuadro, que figura entre los últimos paisajes pintados por Klimt, el artista vuelve a escoger excepcionalmente un formato más reducido. Sucesivamente había ido ampliando el formato del soporte de sus imágenes hasta decidirse por el de 110 x 110 cms., que conservaría hasta su muerte, acaecida en 1918, con dos únicas excepciones: el apunte al óleo *Gastein* y este cuadro. Es probable que lo pintara en 1916, durante su última estancia veraniega en Weissenbach.

Klimt recoge aquí por última vez un tema que le interesó a lo largo de toda su vida: el árbol solitario como alegoría de la vida. *Arboles frutales* (1901), *Peral* (1903), *Rosas bajo árboles* (1904), *Manzano dorado* (1903), destruido durante la segunda guerra mundial y *Manzano I* (c. 1912) hacen comprender –aunque de modo diferente– con cuánta perseverancia volvía a insistir una y otra vez en este motivo.

La copa cargada de frutos es, en todos los casos, el tema propiamente dicho. En *Manzano II*, la representación de una hilera de árboles al fondo rompe la estrechez de sus fragmentos paisajísticos habituales. El manzano está situado ante un horizonte bajo; el cielo está cubierto por las nubes propias de las postrimerías del verano, en un día, al parecer, algo tristón. La copa del árbol, que domina la imagen, el cielo, y la hilera de árboles en el horizonte están pintados con pinceladas anchas y abiertas que tratándose de Klimt, pueden calificarse de muy libres y de inspiración impresionista. Las pinceladas del fondo están ejecutadas *alla prima*.

Pese a toda la viveza conseguida, la distribución regular de los frutos continúa, sin embargo, obedeciendo dócilmente a la tendencia que Klimt sentía hacia lo ornamental. Como si se tratara de presecas, las manzanas, de contornos oscuros, están engastadas en la urdimbre homogéneamente oscura del follaje desplegado ante el espectador; con rasgos superficiales y anchos y una ligera estilización de la forma exterior:

A pesar de su receptividad para las nuevas corrientes de la pintura de su época, Klimt se nos muestra en esta obra vinculado a su concepción de la imagen que, en último término, procede del historicismo tardío y del arte estilístico fruto del mismo, en cuyo desarrollo Klimt tuvo buena parte. Este arte intenta destacar la forma natural representada separándola de la apariencia efímera y dotarla de validez intemporal.







Como algunos otros cuadros de los últimos años de la vida de Klimt, *Adán y Eva* está inacabado, lo que hace suponer que Klimt solía trabajar en varias pinturas a la vez. Por otra parte, la representación de un motivo bíblico constituye una excepción en su obra.

Aunque la representación esté, en cuanto a su estructura, claramente influida por una xilografía de Hans Baldung Grien (y, según cabe suponer, teniendo también presente *La muerte y la doncella* de Grien, de 1500. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea), se distancia, no obstante, de la iconografía bíblica tradicional. Parece tratarse de la creación de Eva, no del pecado original.

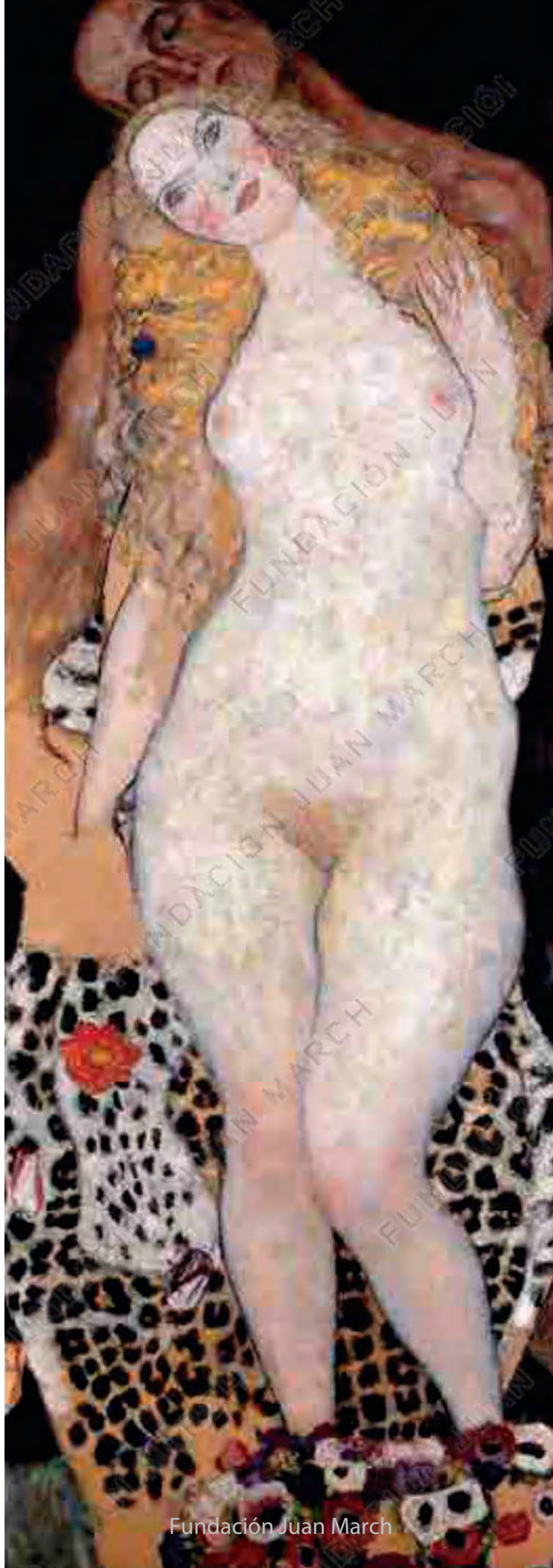
Eva oculta parcialmente con su cuerpo desnudo el del varón que, coincidiendo con el relato del Génesis, está representado dormido y de cuyo costado procede Eva. Sus pies están entre anémonas, las flores realzan la lozanía de su aspecto. La morbidez del desnudo femenino contrasta con los hombros huesudos y las hundidas mejillas y sienes del varón. A la reluciente claridad y la finura de la piel de Eva se opone la de Adán, oscura y salpicada de manchas. De admirable factura el refinamiento colorístico, la transparencia de la piel de Eva, lograda por un sin número de tonalidades cromáticas que le proporcionan su lozanía y aspecto juvenil, mientras que en el cuerpo de Adán aparecen entremezclados tonos fríos y apagados.

Posiblemente se trate aquí también –como en el *Adán y Eva* de Alberto Durero, en el Museo de El Prado– del intento de transmitir un mensaje sobre la esencia de lo masculino y femenino, sobre las diferentes maneras en el hombre y la mujer de experimentar el mundo y aprehender su realidad: el varón, sobre todo midiendo, contando, articulando, clasificando; la mujer, aprehendiendo intuitivamente e incorporando el conocimiento a la totalidad de su ser.

Por el contraste entre las dos figuras –que no excluye la similitud de su postura corporal con la cabeza inclinada hacia un lado –cabe suponer que Klimt se propone expresar la interrelación entre hombre y mujer y la vinculación del uno al otro, su complementariedad.

Pero también la vida y la muerte, el devenir y periclitar, quedan reflejados en esta obra, algo que es sugerido sobre todo por el contraste entre ambas figuras. Así, en *Adán y Eva* –junto con los cuadros *Bebé*, *La novia* y *La doncella*, realizados en la misma época– se abordan los temas del ciclo de la vida.





# OSKAR KOKOSCHKA





A pesar de que se me haya calificado de humanista, no «amo» realmente a la humanidad. Me atrae la tragedia y sublimidad del alma humana, y también su trivialidad y absurdo... Pero al no existir un lenguaje común para poder decir a la gente lo que yo veía en ella, empecé a pintar retratos. Incluso para conmigo mismo, sólo podía expresar mis percepciones interiores con la pintura.

Cuando pinto un retrato, no me preocupo del exterior de la persona, los signos que indican su rango religioso o seglar o su ascendencia social. Corresponde a la Historia transmitir a la posteridad documentos en esas materias. Lo que solía chocar a la gente en mis primeros retratos era que a partir del rostro, del juego de expresiones y de gestos, trataba de intuir la verdad sobre una persona recreando con mi propio lenguaje pictórico lo que sobreviviría en el recuerdo. Suelo empezar mis cuadros sin un dibujo preliminar y considero que ni la rutina ni la técnica constituyen ayuda alguna. Me baso esencialmente en poder captar esa impresión que permanece cuando la imagen ya ha pasado.

El artista no puede ser moderno, en el sentido en que lo pretenden los franceses, y por eso yo les guardo un cierto rencor. La modernidad no existe, y por tanto es falsa la dicotomía antigüedad-modernidad. El arte, o es arte, o no lo es. Ya desde la Edad de Piedra, en las pinturas de las cavernas, se distingue fácilmente el artista verdadero del mero imitador. El artista es un ser vivo, y el arte como un niño que se convierte progresivamente en un ser humano.

*(Mi vida, 1971)*

El *Anciano* era el padre del actor Ernst Reinhold y del pintor Felix Albrecht Harta.

También el *Anciano* fue creado bajo la impresión de las pinturas de Van Gogh expuestas en la Internationale Kunstschau presentada en Viena en 1909. A diferencia de *Naturaleza muerta con piña*, el retrato es menos esteticista, pero más expresivo y mucho más moderno. Kokoschka recogió y continuó desarrollando para su pintura las posibilidades de expresión psíquica subyacentes en las obras tardías de Van Gogh.

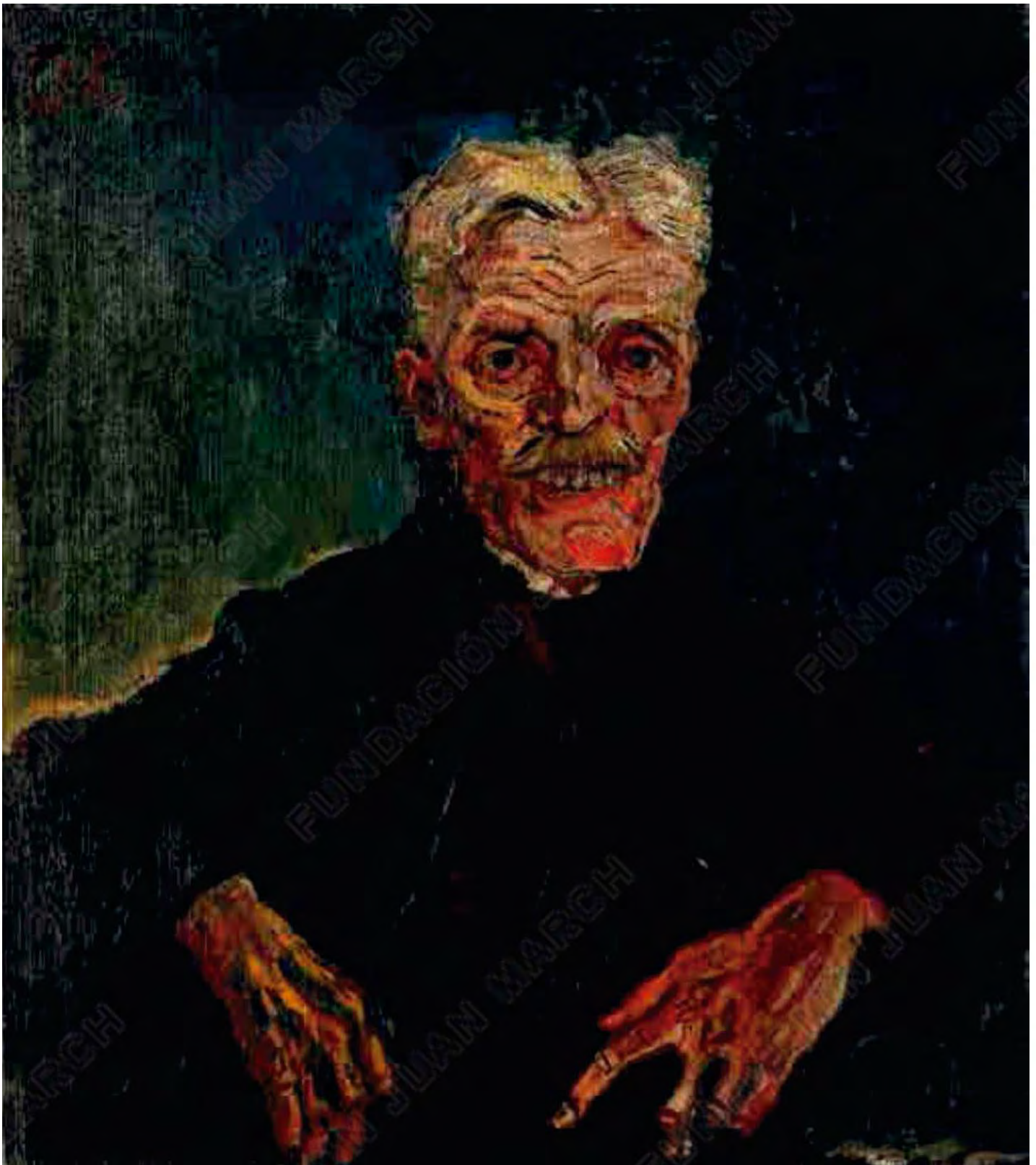
La figura de este anciano sentado, del que carecemos de datos personales, no tiene apoyos en el espacio: no están representados el objeto ni la silla en que descansan los brazos del personaje. De este modo, las grandes manos dan la impresión de estar sujetas en el aire por una mano extraña, como si se tratara de las de un títere. Los contornos de la figura se pierden en la parte inferior en una superficie de color oscuro. Detrás del retratado aparece un fondo verde azulado con manchas que, debido a la frialdad de su colorido, sugiere la impresión de profundidad. En algunos puntos de la imagen se recalcan los contornos del cuerpo por un fondo claro, produciendo el efecto de estar envueltos en un halo.

Todas las líneas exteriores son inquietas; por ejemplo: el contorno de la cara o de las manos. Kokoschka no rehuye exageraciones ni crueldades en la representación de este anciano. Pinta drásticamente las profundas y redondas cuencas de los ojos y la viveza y claridad de éstos, la frente surcada de arrugas, la ancha y aplastada nariz, la dentadura de caballo... Las grandes manos gesticulan, huesudas, ante su negro fondo. (Esta acentuación de las manos como protagonistas de la expresión es un recurso estilístico habitual en la fase temprana de las obras de Kokoschka como retratista).

Pero sólo así puede expresarse el fuego interior de este personaje que debió de fascinar al joven pintor.

Hay que tener presente hasta qué punto estos retratos herían la sensibilidad formal de la época tratando, mediante la exagerada representación de lo feo, de visibilizar lo que está oculto bajo la superficie para comprender el general rechazo que merecían estos trabajos.





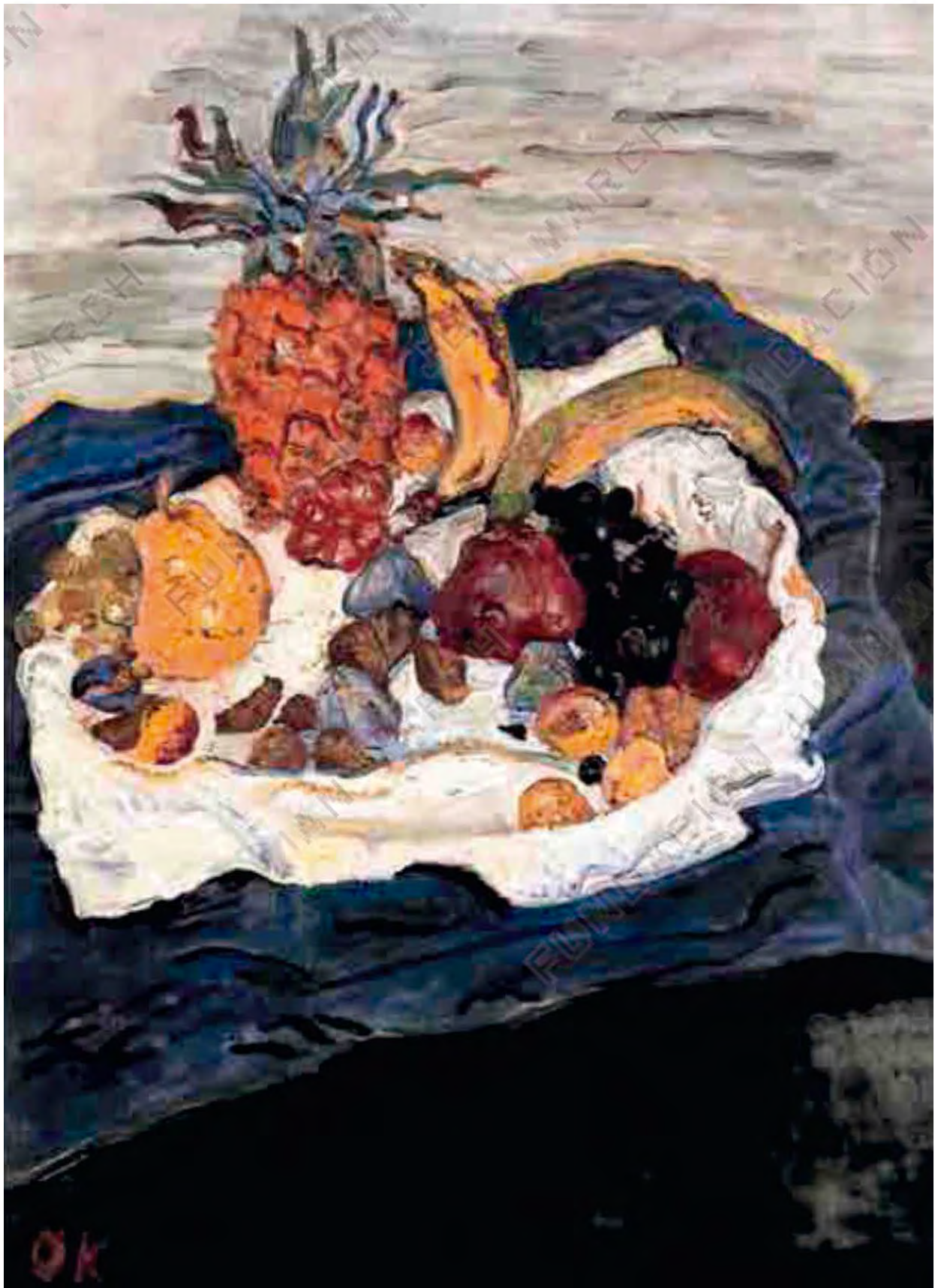
Cuenta Oskar Kokoschka a Hans Maria Wingler, autor del primer catálogo de la obra de aquél, que la fruta para esta pintura le fue regalada por el Padre Hirsch, retratado en el cuadro *Anciano*.

Kokoschka estudiaba todavía en la Escuela de Artes y Oficios cuando a principios de 1906 se expusieron en la Galerie Miethke de Viena 45 cuadros de Vincent van Gogh. Pero la impresión definitiva se la causó a Kokoschka su nuevo encuentro con la obra de Van Gogh en la Internationale Kunstschau de 1909. La influencia que ejerció esta confrontación se percibe en las pinceladas agitadas y pastosas y, de modo especial, en el fuerte colorido.

El frutero, colocado en una fuente cubierta por un paño blanco, no parece, con el mantel azul, asentarse en la mesa negra sino flotar sobre ella. La representación del mantel azul que, llegando más allá del borde de la mesa, penetra en el fondo inespacial, así como la fruta que en parte está colocada en posición vertical, acentúan el carácter de inespacialidad.

Kokoschka emplea en esta obra temprana colores claros y vigorosos aplicados compactamente, subrayando la corporeidad de sus materiales pictóricos. Poco después se opera en la obra de Kokoschka una radical ruptura estilística. En el período que se inicia aún en aquel mismo año y en el que surgen sobre todo los retratos, los colores son diáfanos y degradados. Sólo hacia finales de 1916 y, particularmente, a partir de su estancia en Dresde a partir de 1917, el colorido vuelve a ser variopinto.





Se trata del hijo de Leopold Goldmann y su mujer Lili.

*El sastre Goldman, que algunos años después me vistió para la guerra –escribe Kokoschka–, me encargó que retratara a su hijo, que sólo contaba algunas semanas. Era el primer hijo de sus padres, que se sentían felices, y para que esto se viera incluí en el retrato las manos del padre y de la madre, que mantienen en alto al pequeño ser con su blanca ropilla y su estoica expresión infantil porque no sabe por qué lo quieren tanto, para que yo pudiera verlo con todo detalle.*

El cuadro de Kokoschka, que representa al pequeño Fred Goldman a la edad de cinco meses y medio, no retrata en realidad a un bebé ni tampoco su cobijamiento al calor de los cuidados dispensados por sus padres. Antes bien, el niño parece flotar sin un cuerpo material propiamente dicho, ante un fondo pulsativo rojo que parece incandescente y con el que da la impresión de fundirse por debajo de la altura del pecho. Sobre sus estrechos hombros se asienta un cráneo de expresión rigurosa cuya mirada es tensa, concentrada, quizá interrogativa.

Las manos de sus padres parecen querer proteger al niño contra la oscuridad que se extiende en el borde inferior de la imagen, pero al mismo tiempo, a causa de su aspecto dominante, dan la impresión de constituir una amenaza para la criatura que, ante el fondo rojo, aparece como ante un halo, del que quieren apoderarse.

Adolf Loos había iniciado en el verano de 1909 para la firma Goldman & Salatsch la planificación de la polémica casa sita en el *Michaelerplatz*. EL cuadro se debe a su mediación, pero es probable que quien lo encargara no lo aceptase después, puesto que pasó a ser propiedad de Loos. En 1910 podía contemplársele en Berlín, en el Salón de Arte de Cassirer y, un año después, en la exposición especial del Hagenbund. Seguidamente, Otto Kallir-Nierenstein compró el cuadro y lo llevó a Nueva York. En 1963 fue adquirido por el Belvedere de Viena.

Kokoschka, en 1966, volvió a reproducir la concepción de la imagen en una litografía, si bien completándola con las cabezas de los padres.





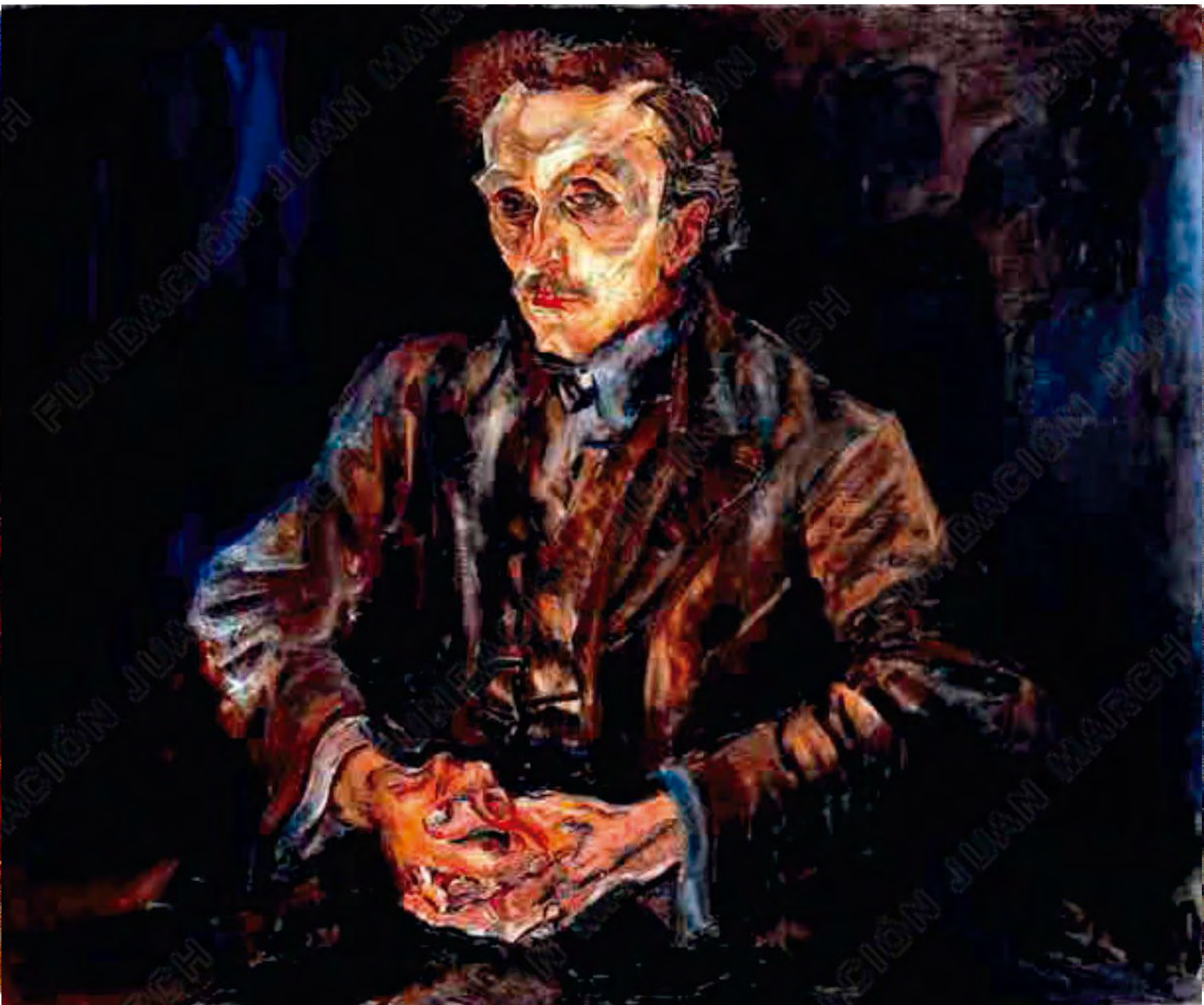
Cuando el joven Kokoschka retrató a su amigo y protector, el conocido arquitecto vienés Adolf Loos (1870-1933), ya no era un pintor desconocido en Viena, pues había llamado la atención con algunos retratos de fuerte expresividad. Loos –el mismo pionero de una nueva arquitectura inspirada en la funcionalidad, que renunciaba a detalles ornamentales– era uno de los pocos conocedores y críticos dispuestos a aceptar y alentar el estilo psicologizante de Kokoschka. Fue sobre todo Loos quien había instado a Kokoschka a dejar de lado las bellas líneas de las Wiener Werkstätte y a buscar su propia identidad artística. Para dar a conocer al joven pintor y procurarle algunos ingresos, lo introdujo en el círculo de sus amistades consiguiendo que se le encargaran numerosos retratos, aparte de los que Loos le encargó de su propia persona.

Kokoschka representa al arquitecto de medio cuerpo, sentado. Las manos están entrelazadas y sobredimensionadas. Aún más pronunciadamente que en el retrato del *Anciano*, la persona emerge de un fondo muy oscuro, de modo que el tono rojizo de la piel destaca de un modo especialmente intenso. Los contornos de la figura son vigorosos. En algunos puntos, el color está empastado a modo de relieve. El color azul turquesa sólo aclara ligeramente el atuendo y el fondo; su aplicación difusa es característica de los retratos tempranos de Kokoschka, si bien asegura la cohesión cromática del cuadro.

El arquitecto está representado inmóvil y ensimismado. Pero precisamente en este mirar meditativo y en sus enérgicas manos quedan expresadas dos vertientes de este gran arquitecto y hombre comprometido con la política cultural de su tiempo: su muy agudo intelecto –era, además, hombre de palabra fácil– y, por otra parte, su tenacidad y energía que en Loos podían manifestarse, también, en un conmovedor altruísmo y generosidad.

La imagen figuró en 1911 entre las 25 pinturas y los 10 dibujos de Kokoschka presentados en la exposición especial del Hagenbund en Viena. Sólo pocos visitantes de la misma –entre ellos Karl Kraus y Else Lasker-Schüler– dedicaron a los trabajos de Kokoschka algún comentario elogioso. Tanto los críticos como el público los enjuiciaron muy negativamente rechazándolos de plano. Tan herido se sintió Kokoschka por esta actitud que no volvió a exponer en Viena hasta 1924, siendo catedrático de la Academia de Dresde.





Loos, quien en 1909 se había convertido en mentor y protector del joven Kokoschka, no sólo consiguió que le encargaran retratos, sino incluso los compraba cuando esas pinturas no eran del agrado de quienes las habían encargado, según se desprende de estudios más recientes. De esta manera, Loos llegó a ser el principal coleccionista de Kokoschkas de la primera época del pintor.

También el encargo del matrimonio Wilhelm y Martha Hirsch de pintar sendos retratos del marido y la mujer llegó a Kokoschka gracias a la mediación del arquitecto, que había sido el interiorista de la residencia privada del fabricante de alambres de Pilsen. Kokoschka pintó los dos retratos presumiblemente a mediados de 1909 en Pilsen.

Es probable que el retrato se expusiera con su pareja, el de la *La señora Hirsch*, por primera vez en 1910 en el establecimiento del marchante Paul Cassirer en Berlín. En 1935, el cuadro pasó a engrosar las colecciones de la Nationalgalerie de Berlín después de ser incautado como propiedad judía. Se creía que esta obra había sido pasto de las llamas. El retrato de la esposa se encuentra en Estados Unidos.

Wilhelm Hirsch es representado con una mirada tan viva que parece salirse de la imagen y las nervudas manos sin juntar, inquietas y tensas. La americana y el cuello están pintados con pinceladas rápidas y movidas. La cabeza y el cuerpo se destacan sobre una sombra de tonalidad verde oscura parecida a un halo, recurso estilístico empleado por Kokoschka frecuentemente en esos años para simbolizar la fuerza espiritual en la apariencia del personaje retratado. Ante un fondo lívido, la figura, pintada con pinceladas nerviosas, adquiere gran intensidad y énfasis y una densa presencia a causa de su oscuro colorido.





Joseph de Montesquiou-Fezensac, quien heredó el título de Duque de Fezensac de su tío en 1913, fue retratado por Kokoschka en el sanatorio de Mont Blanc, en Leysin, en enero o febrero de 1910.

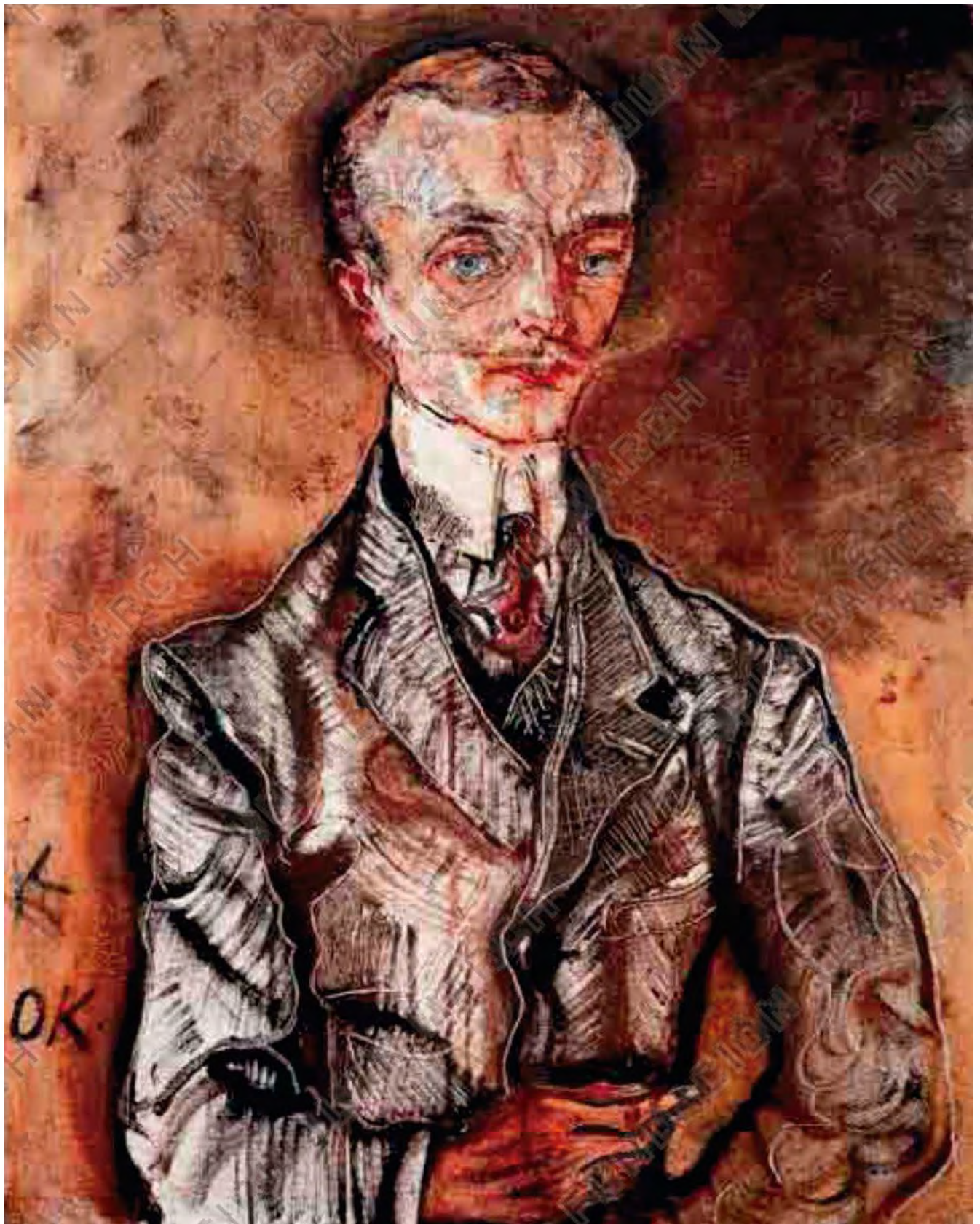
Terminados sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios en 1909 y tras romper sus vínculos con las Wiener Werkstätte, Kokoschka se consagró casi exclusivamente al retratismo. Hasta finales de febrero de 1910 le encargaron nada menos que 33 pinturas, de las cuales 31 fueron retratos.

Kokoschka que, como él mismo escribe, no soportaba Viena por más tiempo, acompañó a principios de 1910 a Adolf Loos a Suiza. En ese país realizó este retrato y el de la esposa del retratado, la duquesa de Rohan-Montesquiou. Este último fue adquirido en 1910, en la gran exposición de Kokoschka cuyo escenario fue el establecimiento del marchante berlinés Paul Cassirer, por Karl Ernst Osthaus, fundador, propietario y director del museo de Hagen, cuyas colecciones quedaron integradas posteriormente en las del Museo Folkwang de Essen. Fue la primera adquisición por un museo de un cuadro de Kokoschka que, a la sazón, sólo tenía veintidós años.

El marqués está sentado, con el cuerpo ligeramente girado y muy erguido, ante el espectador. Como en la mayoría de los retratos de esa época, la figura aparece colocada ante una lámina de fondo inespacial de manera que es mostrada enteramente aislada y desprovista de toda fijación y referencia espacial. La mirada parece no reparar en nada, no penetrar en el exterior; antes bien, denota estar ocupada en el rico mundo interior del personaje. El color está aplicado parsimoniosamente con predominio de tonos pardos. Elementos gráficos dominan la representación.

De nuevo se perciben aquí claramente las huellas que en Kokoschka dejó el estudio del arte de Van Gogh. En los contornos ondulantes de la americana, en las pinceladas que parecen girar en la manga derecha, pero, sobre todo, en las formas rotantes semejantes a medusas grabadas con el asta del pincel en la capa de pintura y que cubren todo el fondo, se aprecia el intento de comunicar a toda la imagen una especie de agitación espiritual y una intensidad pulsativa. Son los recursos de que se vale Kokoschka para rebasar la impresión experimentable de forma puramente sensorial y expresar algo de la dimensión espiritual e irradiación del personaje retratado.







EL cuadro, titulado erróneamente *Retrato del Dr. Julius Szeps*, muestra según propias indicaciones de Kokoschka la imagen de un síndico (tesorero y tasador) vienés cuya identidad nunca ha sido posible determinar. El cuadro ya estuvo expuesto en 1910 en el establecimiento de Cassirer en Berlín, con el título (que denota el lenguaje expresionista) de *Hombre en un callejón sin salida* y, un año después, en la exposición especial del *Hagenbund* en Viena.

La obra temprana de Kokoschka se compone en gran parte de retratos. Esto se debe, por una parte, a que Adolf Loos procuraba esos encargos al joven Kokoschka, a quien proporcionaban prestigio y cierta independencia económica. Pero también es debido a que una pintura que se proponía superar el carácter positivista del impresionismo y el inmovilismo de la pura impresión visual, concebida de modo virtuosista y cada vez más perfecta, así como avanzar hacia recintos existenciales más profundos, tenía que quedar confrontada forzosamente con el tema del hombre y su condición espiritual.

Fue en los retratos donde esta pintura expresionista encontró un primer ámbito de aplicación adecuado.

Kokoschka muestra al hombre no erguido libremente y aislado como en otros retratos; su figura aparece recortada junto al borde inferior, así como también en ambos lados y junto al borde superior. De este modo, el voluminoso busto ocupa todo el ancho de la imagen. El personaje retratado se reclina así espontáneamente hacia la derecha: esto y el hecho de mirar hacia abajo subrayan la idea de introversión y ensimismamiento. La cara y las manos están modeladas vigorosamente en color rojo y pardo rojizo, y también esto pretende expresar la energía y agitación interiores. La presencia del síndico, que se sale de la imagen, se impone todavía más por la gran superficie negra de su traje, con su densa aplicación del color. En la capa de color de esa superficie, Kokoschka ha grabado con su pincel finas líneas de modelado gráfico. Este recurso estilístico de nítidas líneas gráficas de contraste, así como el halo claro que rodea la cabeza, ya fue desarrollado por Anton Romako en los años ochenta del siglo pasado.





Después de su estancia en Suiza a finales de 1909 y comienzos de 1910, Kokoschka, gracias a la mediación de su mentor Adolf Loos, se trasladó en ese año a Berlín para reunirse con Herwarth Walden y colaborar en la creación de la revista *Der Sturm* dirigida por éste.

La serie de grandes pinturas de motivos bíblicos iniciada en 1911 es, en lo referente al estilo, el resultado de esa estancia en Berlín y de las impresiones artísticas allí recibidas.

Kokoschka sitúa *La Anunciación* en un escenario natural. También al representar este acontecimiento por un ángel desnudo sin sexo definido, que muestra tres cuartos de su cuerpo y María yaciendo en el suelo, Kokoschka se aparta de la iconografía bíblica tradicional e introduce su propio lenguaje simbólico (como hiciera Gustav Klimt en su *Adán y Eva*). Una trama de líneas cubre toda la composición y se hace más densa sobre el cuerpo del ángel hasta formar una red.

La figura en movimiento del ángel y su mímica tensa contrastan con la cara inexpresiva y la inmovilidad del cuerpo de María. El ángel y María no se miran; su visita siguen direcciones contrarias. Los contornos del cuerpo de María no siempre son nítidos, por lo que el fondo de la imagen y la figura en algunos puntos se compenetran. El contraste entre ambas figuras es realzado todavía más por el empleo de tonos pastel predominantemente claros en la parte izquierda de la imagen y de colores oscuros, terrosos y fríos en la derecha. De este modo se hace perceptible y experimentable la diferencia radical entre la naturaleza de ambos seres: espíritu puro en el caso del ángel y una mezcla de cuerpo y alma en el de la madre de Dios.

Las posturas de las dos figuras y, especialmente, sus gestos permiten adivinar el genuino acontecer de *La Anunciación*: el ángel erguido que gesticula más activamente y rodea con sus brazos simbólicamente a la mujer, se encuentra con María que experimenta este embate, cuya actitud está caracterizada como receptiva y da la impresión de no poder hacer frente a ese poderoso caudal de mensajes y significados, pues parece que trata de protegerse instintivamente con la mano derecha.

El cuadro pudo contemplarse ya en 1911 en Karlsbad, después en 1912 en la exposición del Sonderbund en Colonia y en 1913 en la galería de Cassirer, en Berlín.





También el cuadro que lleva por título *La Visitación* surgió –junto a *La huida a Egipto*, *Golgotha* y *La Anunciación*– en una fase en la que Kokoschka se interesaba por temas religiosos que más tarde faltarían por completo en su obra (prescindiendo del encargo de realizar el cartón de una gran crucifixión para un mosaico en la iglesia de San Nicolás, de Hamburgo, a principios de los años setenta).

En la imagen aparece un desnudo femenino que llena todo el espacio de la misma, sentado en un paisaje al fondo del cual se ve un pueblo cuya iglesia se distingue claramente. Una cristalina red gráfica se extiende sobre el paisaje de colinas en colores claros. Kokoschka ha acentuado todavía más que en *La Anunciación*, la articulación prismática de la imagen. Esta sugiere que constituye un ensayo decorativo que asimila y utiliza para su propio trabajo las impresiones del cubismo, en especial el arte de Robert Delaunay y Franz Marc, que Kokoschka llegó a conocer en las exposiciones del *Sturm* en Berlín.

Puesto que el cuadro, por su composición, tenía cierta afinidad con *La Anunciación*, es probable que Kokoschka eligiera el título de *La Visitación*. Sin embargo, no se trata de un tema religioso y tampoco es probable que el cuadro fuera creado con esa intención. En la Gran Exposición de Arte de Dresde de 1912, la obra aún se titulaba *Desnudo femenino*. Como *La Visitación*, aparece por primera vez en 1916 en la exposición de la *Secession* de Berlín. El cuadro fue un encargo de la galería Miethke para la sección austríaca de la Gran Exposición de Dresde de 1912, de cuya organización era responsable Carl Moll. Este refiere:

*Más tarde fui a ver a Kokoschka para preguntarle si, para la Exposición Internacional de Dresde no disponía de algún trabajo de envergadura, diciéndole que yo era el encargado de organizar la sección austríaca de esa muestra y que me interesaba que él estuviera representado en ella. Kokoschka se mostró satisfecho pero no disponía de ningún trabajo representativo pues su situación precaria no le permitía realizar obras mayores. Entonces recurrí a la galería Miethke para que encargase a Kokoschka un cuadro, la persona que sirvió de modelo fue pagada por la galería y como precio de compra se acordaron mil coronas. No puedo afirmar que todos los pintores de esa ciudad estuviesen de acuerdo en apreciar elogiosamente sus méritos.*

Hacia 1913, el cuadro fue adquirido por el coleccionista de arte vienés Franz Hauer, dueño del restaurante Griechenbeisl, junto al Fleischmarkt, que todavía hoy tiene fama. Después de su muerte, el cuadro pasó a manos de Carl Moll, después a las de Heinrich Mayer y, finalmente, terminó encontrando su sitio en la *Österreichische Galerie*. De esta manera quedó preservado de que los nacionalsocialistas se incautaran de él como obra de un *artista degenerado*.





Carl Moll formó parte de la *Secesión* de Viena y Berlín, fue director de la galería vanguardista Miethke de Viena y proporcionó una beca a Kokoschka para ir al extranjero.

En 1912, Kokoschka conoció a Alma Mahler, viuda del compositor Gustav Mahler e hijastra del pintor vienés Carl Moll (1861-1945) con quien Kokoschka se relacionaba profesionalmente. Moll fue miembro de la *Wiener Secession* desde su fundación en 1897, hasta que el grupo de Klimt la abandonó en 1905. Además de Gustav Klimt, supo apreciar precozmente las dotes artísticas de Kokoschka con cuya obra se encontró en la muestra de arte de 1908, prestándole en adelante su apoyo. Hasta su muerte en 1945 sostuvo una relación amistosa con Kokoschka, dándole a conocer en Viena, por ejemplo, organizando en 1937 la primera exposición de Kokoschka en esta ciudad en el *Österreichische Museum für Kunst und Industrie*.

Kokoschka lo recuerda en su autobiografía *Mein Leben* en estos términos: *En la exposición del Hagenbund, mis nuevos trabajos causaron tal impresión a Carl Moll, amigo de Klimt, que manifestó el deseo de que yo pintara un retrato suyo... No era un genio, pero sí un hombre instruido que, como encargado de adquisiciones del veterano comercio de arte Artaria de Viena, trajo a esta ciudad los primeros cuadros impresionistas franceses que luego fueron adquiridos por la Moderne Galerie. Tenía realmente vista para captar la calidad y el valor de una obra... Retraté a Carl Moll en su casa, una mansión patricia decorada todavía al estilo de Makart, situada en la Hohe Warte, un barrio de villas de la burguesía acaudalada de Viena... lo pinté con cariño y gratitud.*

Moll aparece sentado en un sillón con las piernas cruzadas, los brazos apoyados y las manos entrelazadas. Se le ve ensimismado, sin ningún contacto con el espectador. Sin rozar los bordes, su figura puede exteriorizar toda su dignidad. Kokoschka lo retrata más como señor culto que como pintor (aunque en el fondo un caballete recuerde esta condición). Pinceladas vigorosas, anchas y trazadas con energía así como contornos oscuros junto a líneas de colorido claro en la persona del amigo del pintor ante el fondo de colores matizados, oscuro y más homogéneo, permiten adivinar la energía interior del personaje. Todo en este cuadro, incluidos el caballete y el sillón en que se sienta el retratado, está marcado por la impronta de la viveza de esas pinceladas.

Sobre todo los fluidos y voluntariosos toques de pincel en la cara y cabeza, que destacan por su claridad, caracterizan a Carl Moll como hombre de intelecto despierto, lo que también subraya la viveza de su mirada.





Primer presidente de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, fundada en 1910, Ludwig Adler, profesor de obstetricia y ginecología, trabajó como adjunto en la primera Clínica Ginecológica de la Universidad de Viena. Más tarde llegaría a desempeñar la dirección del departamento de ginecología del Wilhelminenspital de Viena. En 1938 emigró con su familia a Estados Unidos.

Puesto que el personaje retratado no formaba parte del círculo de amistades o conocidos de Kokoschka, hay que suponer que el retrato fue un encargo.

La pintura está aplicada vigorosamente, las pinceladas son rápidas y briosas, ocasionalmente adoptan la forma de líneas serpenteantes que parecen lengüetas. La indumentaria y el libro caracterizan al retratado como hombre de ciencia más que como médico.

También en este cuadro vuelve a aparecer el colorido oscuro, casi negro, del que la cara y las manos destacan con tanta claridad que pone de relieve su importancia. Sobre todo gracias a ellas, además de por el libro, la representación adquiere su policromía apareciendo como modulada por una gran variedad de tonos.

Como en todos los retratos de esos años, el fondo es completamente inespacial. Cubierto de manchas carece tanto de una profundidad indeterminada como de toda referencia a cosas u objetos. Sin embargo, gracias a que se representan tres cuartos del cuerpo y al libro en escorzo que parece penetrar en el espacio, la figura de Adler gana en plasticidad.





El escritor y crítico Ludwig von Ficker (1880-1967) fue, desde 1910, director de la revista de crítica literaria *Der Brenner*, en Innsbruck (el poeta Georg Trakl gozaba de su especial protección).

Kokoschka lo retrató por encargo de Adolf Loos, que tenía amistad con Ludwig von Ficker. A través de él Kokoscha recibió una beca de la Fundación Ludwig Wittgenstein en 1914.

El retratado sostiene en la mano un pliego, tal vez un manuscrito, o un libro que puede interpretarse como referencia a su actividad. En sus retratos de los años 1913-1915, Kokoschka incluye repetidas veces alusiones a las actividades de los personajes retratados por él (por ejemplo, en el retrato de Carl Moll, el caballete con un lienzo, al fondo, a la izquierda).

También en este cuadro, el colorido general se reduce a un mínimo para realzar la importancia de la cara y de las manos. El colorido oscuro, casi monocromo, del traje es interrumpido únicamente por algunas inquietas líneas de contorno blancas.

En cambio, el rostro está modelado con fuerte plasticidad destacando en el mismo la mirada viva y concentrada y la boca de corte recto y enérgica.

La pasta de color aplicada compactamente preludia ya la siguiente fase estilística de Kokoschka, aunque todavía sin permitir sospechar sus luminosos colores.





La madre de Kokoschka, María Romana, era hija de un inspector de montes y oriunda de la Baja Austria. Pese al ambiente apartado de los centros de cultura en que se crió, había adquirido una formación intelectual como autodidacta. Kokoschka afirma en sus *Memorias* que su madre poseía el *don de la segunda visión*, es decir, que podía vaticinar acontecimientos que luego se producían efectivamente.

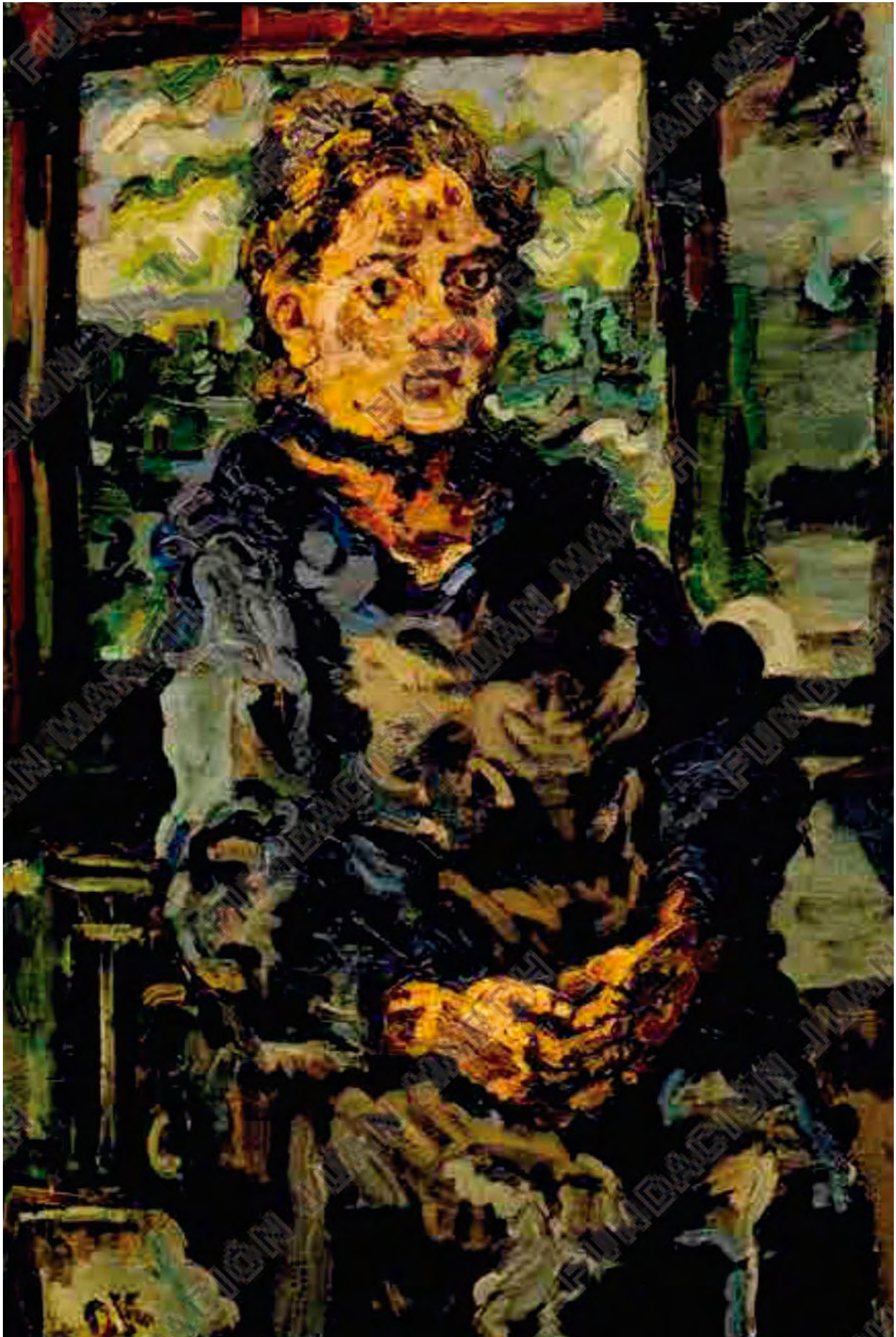
Kokoschka comenzó a trabajar en este retrato cuando su madre le visitó con ocasión del estreno de las obras de teatro del artista en Dresde, que tuvo lugar el 3 de junio de 1917.

De una carta hasta ahora inédita, publicada en el nuevo catálogo de las obras de Kokoschka realizado por Winkler y Schulz, se desprende que Kokoschka pidió a su madre después de que ésta partiera que se hiciese fotografiar en la misma postura en que había estado sentada: *Querida madre: te ruego que te hagas fotografiar lo antes posible exactamente en la misma posición (manos, cabeza, sillón corriente, peinado, vestido) porque quiero seguir trabajando ahora en tu retrato. El fotógrafo (que sea el mejor posible) no debe retocar nada y utilizar como fondo un biombo con un paisaje pintado o una cortina blanca ante una ventana. La fotografía debe coincidir perfectamente con este dibujo [Kokoschka inicia la carta con un boceto del retrato] y ser lo más nítida posible, eventualmente con exceso de contraste, para que yo también pueda apreciar ciertos detalles como pelos sueltos, pequeñas arrugas y sombras poco acentuadas. Creo que el retrato quedará muy bien.*

El trabajo fue terminado a mediados de septiembre, y es testimonio de un nuevo estilo fuertemente estructurado por el color; figurando, estilísticamente, entre las obras pintadas hacia 1917, es decir, en los primeros tiempos de la estancia de Kokoschka en Dresde: las pinceladas son agitadas, inquietas, aparentemente desordenadas. La pintura pastosa, cuya corporeidad está fuertemente acentuada, da la impresión de estar amasada.

Particularmente expresivos son la dulzura y sensibilidad de los ojos, en un rostro que refleja ternura pese a la tosquedad de los toques de pincel. La cabeza denota sosiego y serenidad; las manos que, relajadas, descansan sobre el regazo, contribuyen a que toda la figura respire un aire de gran quietud y contento interiores.







En el período de 1916 a 1918, Kokoschka realizó también retratos de grupo. El cuadro, denominado en un principio *Los tahures*, fue creado a finales de 1917 en un espacio de tiempo de cinco meses, durante la estancia del pintor en el hostel Felsenburg, en el Weisser Hirsche de Dresde, propiedad del Dr. Fritz Neuberger, donde Kokoschka permanecía convaleciente de sus heridas de guerra.

La obra *Los amigos* prueba que, después de las depresiones y los pensamientos suicidas provocados por su herida en la cabeza, Kokoschka se esforzaba por reanudar sus contactos sociales. Se ha hecho notar acertadamente que la imagen recurre a escenas barrocas de la vida social relacionadas con la representación de la parábola del hijo pródigo.

Están retratados (de izquierda a derecha) la actriz Käthe Richter, contratada por el Albert Theater de Dresde, el dramaturgo Walter Hasenclever y, de espaldas, el propio pintor; En un segundo plano, el Dr. Fritz Neuberger, fallecido el 18 de mayo de 1918, a quien parece dirigirse la mirada de Kokoschka, el poeta báltico Ivar von Lücken y, al fondo, la camarera María Riedrich. Käthe Richter y Ernst Deutsch interpretaban los papeles principales en las obras de teatro de Kokoschka (*Asesinos: esperanza de las mujeres, El zarzal en llamas y Job*) que, en 1917, se estrenaron en el Albert-Theater de Dresde, bajo la dirección del propio Kokoschka.

El motivo de la imagen lo constituye el juego de naipes. Pero lo que más le interesaba al pintor eran las diferencias de carácter entre sus amigos. El propio Kokoschka escribe en una carta dirigida a Hans Tietze: *En el cuadro figuran mis amigos jugando a las cartas. Cada uno con su pasión, atterradoramente desnudo y todos inmersos en un colorido de orden superior que los une entre sí del mismo modo que la luz eleva un objeto y su imagen reflejada a una categoría que tiene algo de real y algo de imaginario, por lo que tiene más de ambos aspectos...*

Como una malla, los pastosos y abigarrados colores cubren la imagen a la que las vigorosas y en su mayoría breves pinceladas imprimen un carácter movido y agitado. Conjuntamente con el color que, con su corporeidad y luminosidad se convierte progresivamente en protagonista de la expresión, cabe adivinar algo de la densa atmósfera intelectual de esas veladas pasadas en común. Esta obra marca un punto de cambio estilístico. Poco después, las pinceladas desaparecerán por completo para ser reemplazadas por anchos terrones de luminosa materia colorante aplicados con la espátula.

Los personajes de este cuadro también fueron retratados por Kokoschka individualmente en litografías.





# EGON SCHIELE





«Somos. ¿Y no estamos todos (los actuales expositores en Piska) llamados a este tiempo? Todos nosotros somos, sobre todo, hombres de un tiempo, es decir, hombres que han encontrado, por lo menos, el camino hacia nuestra época actual. Muchos de nosotros somos artistas y entiendo por artista no a la persona adornada de títulos o atributos, sino a quien tiene vocación.

El arte siempre sigue siendo lo mismo: arte. Por eso no existe un arte nuevo. Lo que hay son artistas nuevos. Ya el estudio del artista nuevo es siempre una obra de arte, un pedazo de él mismo que vive. Hay individualidades de artistas más fuertes o más débiles: los que tienen vocación.

Pero hay pocos artistas nuevos, poquísimos. El artista nuevo es y tiene que ser, inexcusablemente, él mismo, tiene que ser creador, debe estar capacitado para construir por sí mismo las bases, sin utilizar lo pasado ni ser convencional. Entonces será un artista nuevo. ¡Que cada uno de nosotros sea él mismo! En tal caso, nuestro nombre podría ser Grupo de Artistas Nuevos.

Aquel a quien esto pueda referirse debe ser plenamente consciente de que es preciso que sepa existir por sí solo y depositar una cierta confianza en el futuro. Ciertamente, hay todavía no pocos artistas nuevos capaces de confiar en sí mismos y de crear solos. Toda receta es su antítesis.

Todos los nuevos artistas, sin embargo, en el fondo sólo vuelven a crear exclusivamente para ellos mismos y conforman cuanto se les antoja. Lo conforman y retratan todo. Hoy en día sus congéneres se compenetran con las experiencias de aquéllos, en exposiciones. La exposición es actualmente indispensable.

En cada época el artista muestra un fragmento de su vida. Y siempre por una magna vivencia en el ser de la individualidad del creador comienza una nueva época de mayor o menor duración, según que la impresión remanente tenga más o menos peso. Y después de que el artista haya dado finalmente forma a su experiencia, tal vez sea necesaria una exposición.»

*(Manuscrito de Schiele E.S.A. 1030;  
Arthur Roessler: Egon Schiele. Briefe und Prosa)*

Hacia 1908, Schiele empezó a utilizar para sus pinturas formatos mayores, lo que, posiblemente, se debió a la influencia de su gran protector y mentor, Gustav Klimt.

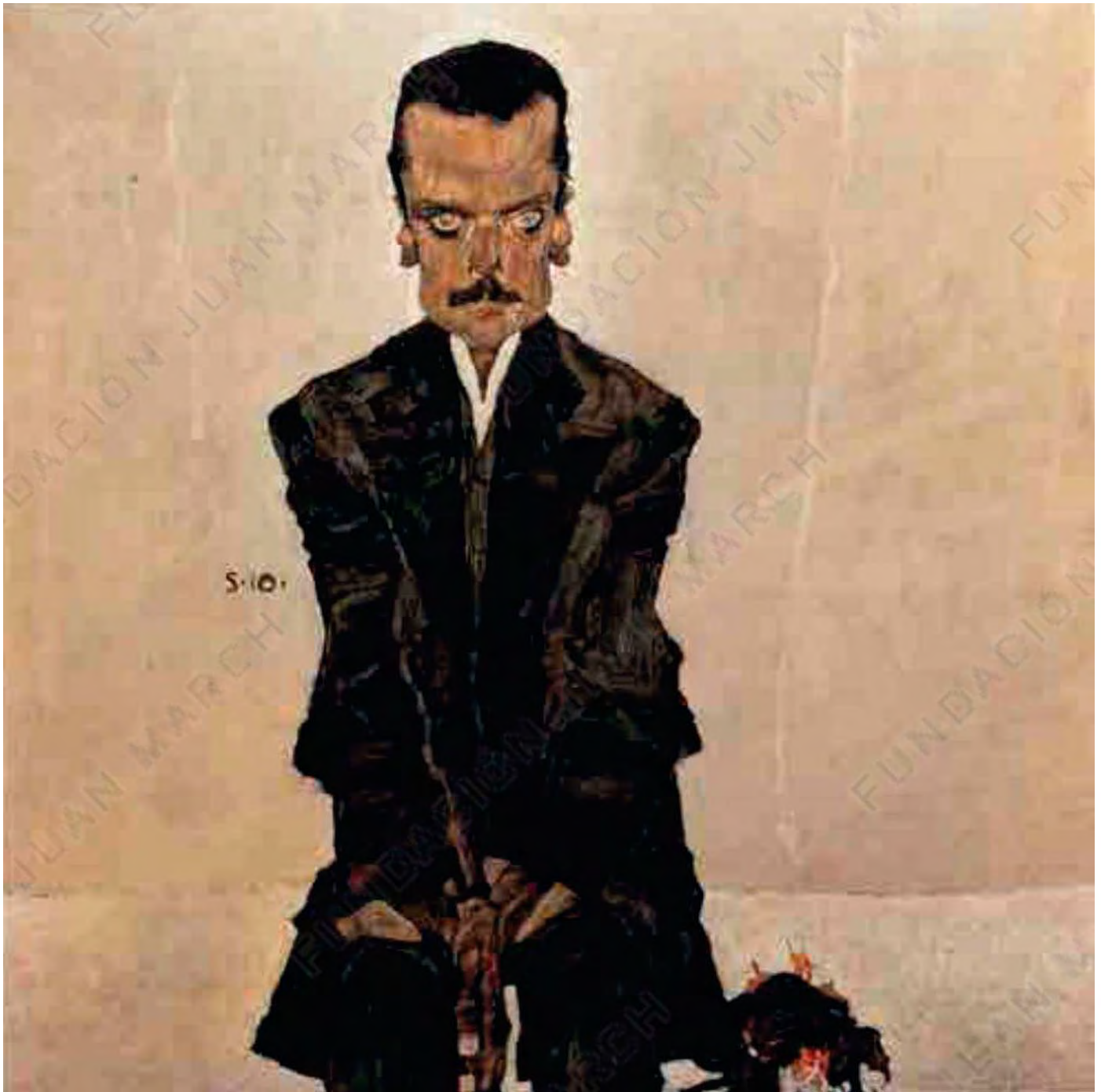
Schiele retrata a Eduard Kosmack sentado y totalmente de frente. La figura, de contornos angulosos, vestida de oscuro y un tanto descarnada, destaca netamente del fondo haciéndola parecer desprotegida. Schiele se concentra exclusivamente sobre la figura renunciando a toda insinuación de un entorno interiorista o paisajístico. En el borde inferior de la imagen, la figura está, además, cortada por debajo de las rodillas, las huesudas manos están aprisionadas entre aquéllas y a la izquierda de Kosmack yace un girasol marchito.

Se conocen cinco estudios previos de esta obra que demuestran cómo Schiele se interesaba por la posición de los brazos. En todo caso, especialmente en sus pinturas tempranas, los gestos y ademanes son de máxima importancia para la caracterización de un personaje: el cuerpo entero sirve de medio de expresión, especialmente la mímica facial y la postura de las manos devienen los protagonistas decisivos del lenguaje corporal. En este caso, la intensidad de la mirada –hay noticias de que Kosmack poseía el don de hipnotizar– y la postura corporal introvertida como encordelada nos permiten hacernos una idea de este hombre. El halo claro que enmarca la cabeza, acentuándola, podría haber sido sugerido por la idea, entonces en boga, de la existencia de vibraciones astrales ampliadoras de la apariencia exterior de una persona.

La representación pictórica del cuerpo de Kosmack está hecha con colores diluidos y pinceladas anchas. Este tratamiento de la pintura al óleo recuerda las técnicas de la aguada y acuarela preferidas por Schiele en esa época. El cuadro fue relacionado una y otra vez con *La pubertad* de Edvard Munch; sin embargo, parece más lógico buscar los antecedentes de la severa frontalidad y la posición sedente con las manos entre las rodillas en los *Cansados de vivir* de Ferdinand Hodler, obra expuesta en 1904 en una exposición de la *Secession* de Viena.

Kosmack que, en la época en que Schiele pintó el retrato, tenía treinta años, trabajó hasta 1914 como librero y editor en Viena. Después de perder su fortuna se dedicó desde 1920 al comercio de objetos de arte, primero en Viena y más tarde en Múnich. Le encargó el cuadro al artista a través de Arthur Roessler, mentor de Schiele, pero nunca pudo pagárselo.





Formando un apretado y denso conjunto, hojas y flores de girasol se amontonan ante un fondo claro sin paisaje. Los grandes girasoles de la parte superior empiezan a marchitarse, mientras abajo retoñan flores frescas y nuevas. Dominan la imagen tonos pardos de color ocre solo aclarados por el tenue verde en la parte superior y el amarillo intenso de los girasoles jóvenes.

Llama la atención la estructura compacta en forma de torre ante un fondo claro que no proporciona ninguna referencia a la ubicación topográfica, haciendo que los girasoles aparezcan como fenómenos aislados fuera de contexto. Schiele permaneció fiel a este esquema configurativo en todas sus representaciones de girasoles. Pintó este motivo, por primera vez, en 1908 y lo repitió una y otra vez hasta su muerte. El motivo del girasol guarda siempre relación con la inminencia de la muerte, el marchitamiento y la extinción. Jane Kallir comentaba en cierta ocasión que para un artista que sostenía que *todo está muerto en vida* el girasol que florece en los últimos días entre el verano y otoño tenía que ser un motivo particularmente adecuado a su tesis simbólica.

El girasol sirve, por lo tanto, a Schiele como metáfora sobre la vida y la muerte, del devenir y periclitar, y constituye para él motivo de una serie de pinturas, dibujos y aguadas. Y así, también en este cuadro, donde las pequeñas flores frescas recuerdan a niños, mientras los grandes girasoles, doblegados bajo el peso de sus frutos, están desgreñados por el viento y cabizbajos como seres humanos a las puertas de la senectud.

Precisamente bajo este aspecto, la representación recuerda insistentemente las torres humanas de Klimt en las que éste plasmó frecuentemente las edades de la vida (así, en los cuadros de *Las Facultades* y en *Muerte y vida* de 1908-1911).

Ya Klimt, en su *Girasol* de 1907 había insinuado, con la forma compacta y erguida y la gran flor en el vértice, a la figura humana. Es probable que el motivo de los girasoles le fuera sugerido por la exposición de Van Gogh en la galería Miethke en 1906. En *Jardín de granja con girasoles*, c. 1906, hoy en la *Österreichische Galerie*, con los múltiples solapamientos de las hojas, las flores de un amarillo luminoso que asoman parcialmente, la armonía formal del conjunto y el alzarse éste hasta el borde superior de la imagen, seguramente creó una configuración pictórica que no dejó de influir en la pintura de Schiele.

En carta de 13 de diciembre de 1911 dirigida a Arthur Roessler, Schiele menciona, entre los trabajos de sus compañeros y propios seleccionados por él para la exposición del grupo *Arte Nuevo*, dirigido por el propio Schiele en aquel entonces, en Budapest, en 1912, también un cuadro: *Girasol pintado por mí (nuevo)*.





La imagen, compuesta libremente sobre la base de apuntes tomados en la ciudad de Krumau, posiblemente forme parte del reducido número de pinturas casi totalmente acabadas a las que Schiele se refiere en su carta de 16 de noviembre de 1912 a Arthur Roessler, cuando escribe que *con los materiales más rudimentarios y poquísimos utensilios, dejé casi terminados algunos cuadros.*

Schiele no pintaba sus paisajes del natural sino valiéndose de bocetos y apuntes que en sus viajes registraba en pequeños cuadernillos que siempre llevaba consigo.

En carta a Franz Hauer de 25 de agosto de 1913 describe su método de trabajo: *...también dibujo bocetos, pero me parece y sé que copiar del natural carece para mí de importancia, porque pinto mis cuadros mejor fiándome de mi memoria, como visión del paisaje.*

Los cuadernos de apuntes de Schiele también permiten apreciar la forma en que meditaba sobre las composiciones y ponen de relieve la utilización de las mismas casas en distintos cuadros y conjuntos y que no le interesaba pintar reproducciones topográficamente exactas.

La ciudad de Krumau significaba mucho para él, pues la había visitado como muchacho con su padre, por quién sentía admiración, brindándole la posibilidad de expresarse simbólicamente, apareciendo también las casas de dicha ciudad en cuadros alegóricos como *Melancolía*, 1910 y *Delirio*, 1911. Para Schiele, a quien paisajes, flores o arquitecturas recordaban estados de ánimo humanos, también Krumau se convirtió en metáfora de su talante anímico.

También su interés por el arte popular, que fue creciendo en esos años y que compartió con los artistas de *El jinete Azul*, desempeñaba un papel en la creación de esas imágenes que recuerdan una ciudad de juguete y, probablemente, influyó, asimismo, en la policromía de los detalles que en los años 1913-1915 aparecen ocasionalmente, así como, en general, en la mayor luminosidad del colorido, que empieza a manifestarse.

En este ejemplo, el colorido todavía es amortiguado por el crepúsculo, pero ya se advierte en las ventanas, puertas y chimeneas.





Están representados tres edificios junto al río Moldava, junto al puente de Bader en Krumau. El conjunto está dominado llamativamente por la fachada lateral de la iglesia de San Yodoco, un motivo que Schiele ha reflejado, además, en otras dos pinturas suyas de 1915 y 1917.

En esta obra, la compacta torre adosada al templo ha sido rebajada hasta dejarla reducida a un tocón enjalbegado. Otra torre estrecha algo apartada, así como el fondo, son invenciones del pintor. Los paisajes y vistas de ciudades de Schiele siempre se rigen por severas leyes tectónicas. Precisamente por esto y por la vista desde arriba o rígidamente frontal, puede visibilizar lo genérico que se propone expresar. Porque no es lo concreto de esas ciudades lo que le interesa, sino lo típico, razón por la cual dejó de lado el tema de la gran urbe y eligió pequeñas ciudades como Krumau junto al Moldava o Stein, a orillas del Danubio en Wachau.

Con unas pocas excepciones de 1918, las ciudades de Schiele están despobladas. Las únicas huellas de sus habitantes son algunas ropas tendidas y contraventanas abiertas. El tiempo se ha parado. De este modo, las imágenes de ciudades quedan al margen de todo lo momentáneo, de toda vinculación temporal.

Tampoco describen un estado real y existente, ni son el espejo de una miseria o pobreza concretas; antes bien, son representaciones de agregados tectónicos y pintorescos de casas que, con sus respectivos caracteres parecidos a personas, vuelven a evocar la metáfora humana y, en su indigencia y decrepitud, los peligros que se ciernen sobre aquélla.





Ningún otro cuadro fue preparado por Schiele con tantos bocetos y estudios como éste. Sus cuadernos de apuntes están llenos de estudios sobre la composición, reveladores de su detenida reflexión sobre el tema.

El cuadro estaba en gran parte terminado en 1915, pero Schiele lo consideraba todavía inacabado. Insistió en calificar la obra de *no terminada* cuando Carl Moll la obtuvo del pintor en préstamo para que fuese presentada en una exposición de la Kunstschau de Viena, en Berlín en 1916. En ese momento, el cuadro aún no estaba firmado, bajo el vestido de la madre se veían los pies de ésta, pero el fondo ya estaba repintado tal como aparece hoy. Más tarde, probablemente hacia 1917, Schiele añadió los flecos a las mantas que cubren a los niños, pintó el dibujo picudo en el paño amarillo encima de éstas y completó la ornamentación de los trajes infantiles.

Como modelo para los dos niños, el pintor utilizó a su sobrino Anton Peschka júnior. Cuando el chiquillo no podía estar presente, Schiele pintaba sirviéndose de una muñeca. El modelo de la madre fue la propia madre del artista. La relación de Schiele con su madre había empezado a mejorar por aquellos años, siendo posible que también esa circunstancia quedara reflejada de algún modo en la imagen. A diferencia de sus otras representaciones de madres, ésta no está muerta ni ciega, si bien sus facciones demacradas se caracterizan por una extrema palidez. Parece agotada, su mirada se pierde en el vacío. Las actitudes y los movimientos de los brazos infantiles son todavía toscos. Los dos niños están colocados frente a frente antitéticamente. El del lado izquierdo mantiene los brazos todavía unidos, su apariencia es estática, aún no ha abierto los ojos, permanece ciego a la vida. El niño del lado derecho ya tiene los ojos abiertos, su gesto es más amplio y marcado, con lo que da la sensación de abrirse a la vida y estar preparado para conquistarla. La madre, en cambio, pasa a un segundo plano, mucho más cerca de la muerte que sus dos hijos.

La composición severa, simétrica y esquinada resulta aún más grave a causa del fondo casi monocromo, muy oscuro y abismal. Ninguno de los colores puede desplegar desinhibidamente su cromatismo; hasta los claros tonos naranja y rojos están enturbiados por una sórdida tonalidad. Al igual que para las otras dos versiones, también para ésta tuvo cierto carácter de modelo la obra de Klimt *Madre con hijos* de 1909/10.

Los temas de Schiele son los peligros que se ciernen sobre la vida, la proximidad de la extinción y del marasmo y el simultáneo y como ciego retoñar de la vida, cuya elemental fuerza natural no se deja desalentar. Precisamente en el variopinto y vivo colorido de la indumentaria de los niños se percibe algo del empuje positivo de la vida (que ignora en parte los peligros que la acechan).





Pese a su claro carácter simbólico y perfectamente ponderado en su composición, este paisaje resulta más narrativo que muchas obras de años anteriores que también representaban árboles y cuya parquedad resultaba forzada. Por su relajamiento, la total serenidad de su estructura simétrica y la armonía de sus colores, esta obra figura entre los trabajos más maduros de Schiele.

Sobre un tosco paisaje de colinas destacan cuatro esbeltos árboles en hilera; los árboles difieren entre sí, aparecen a la vista del espectador como cuatro personalidades. Desde siempre, el árbol aislado o deshojado fue para Schiele un paradigma de la soledad en su quehacer artístico.

Las bandas paralelas del cielo que van ensanchándose hacia arriba constituyen un elemento configurativo que aparece por primera vez en *Arboles otoñales* de 1911 y luego es utilizado más profusamente (*Paisaje con dos árboles*, 1913; *Las casas junto al mar*, 1914). Es probable que los paisajes de Hodler, con su estructura de bandas, que éste pintor había desarrollado desde 1904 en sus vistas de los lagos de Thun y Ginebra, influyeran en Schiele. Pero cabe suponer que también el carácter otoñal y melancólico de la imagen por el que ésta queda teñida con el patetismo de lo efímero, fuera sugerido a Schiele por el *Atardecer otoñal*, 1892-1893 de Ferdinand Hodler.

Característico en la obra tardía de Schiele es la utilización de colores más fuertes: el rojo, rojo-herrumbre, ocre y azul intensos contrastan con el primer plano cromáticamente diferenciado, pero oscuro, estructurado sólo por los contornos de las elevaciones ondulantes del terreno.

Que Schiele era muy sensible a la naturaleza lo demuestra una carta suya dirigida al coleccionista Franz Hauer en octubre de 1913, en la que le dice: *Entrañablemente, con el ser y el corazón, se recibe la impresión de un árbol otoñal en el verano; esta melancolía es lo que yo me propongo pintar...*

Todo en este cuadro parece tender hacia el final, fenecer, extinguirse, pero incluso en este trance el artista está solo y se adelanta ya a su tiempo con la premonición de ese acontecer.





También la composición de este cuadro fue objeto de una intensa preparación intelectual por Schiele, como lo atestiguan toda una serie de bocetos en sus cuadernos de apuntes, así como algunos estudios.

Una pareja de amantes abrazados –el propio Schiele y una mujer cuya identidad nos es desconocida– está representada sobre una revuelta colcha blanca que encuadra a la pareja como una aureola. Un fuerte dinamismo caracteriza la composición que atraviesa la imagen diagonalmente, agita los pliegues de la colcha y se prolonga en el pelo suelto de la mujer. La colcha que enmarca a la pareja desempeña una función mediadora entre el realismo de los cuerpos y el fondo inmaterial de factura expresionista, cuyo osado colorido y configuración desconciertan.

También produce gran efecto el muy pronunciado enfoque desde arriba que da lugar al acentuado escorzo de algunas extremidades y demuestra la pericia de Schiele como dibujante. No es de excluir que la fuerte plasticidad de la espalda del varón, el perfil perdido de su cabeza y el motivo de la colcha blanca en que están tendidos los amantes estén inspirados por el cuadro de Ferdinand Hodler *El amor*, 1907/08. Schiele se sirve aún en otra ocasión de un agitado paño blanco surcado de pliegues: un desnudo femenino de aquel mismo año, *Mujer yacente*, 1917.

En *Abrazo*, el hombre y la mujer no pueden mirarse a los ojos, pese a su proximidad están separados. A fin de cuentas es la imagen de dos seres humanos desesperadamente cogidos el uno al otro como dos personas que se están ahogando, cada una de las cuales espera ser salvada por su pareja. En la vehemencia del abrazo buscan la máxima proximidad y el mayor amparo posible, pese a lo cual permanecen solitarios, aislados, rebotados cada uno hacia su propio ser. De este modo, el cuadro recoge un tema que ya fue abordado por Schiele en *Hombre y mujer (Pareja de enamorados I)*, de 1914 en lo que se refiere a la simple yuxtaposición y la incomunicación de los cuerpos desnudos, y en *La muerte y la doncella*, 1915 donde, pese al intenso abrazo, las miradas y los pensamientos discurren por trayectorias enteramente distintas.

Una mayor objetividad y un más acusado realismo, característicos en su obra tardía, no reducen en nada la fuerza de este mensaje, antes bien acentúan aún más la profunda semejanza entre ambos seres y su yo diferenciado por el distinto colorido y plasticidad con que se representan. El cuadro pudo contemplarse en 1917 en la Exposición de Arte Austríaco de Estocolmo y, en 1918, en la exposición de la *Secession* de Viena, dedicada casi exclusivamente a Schiele.





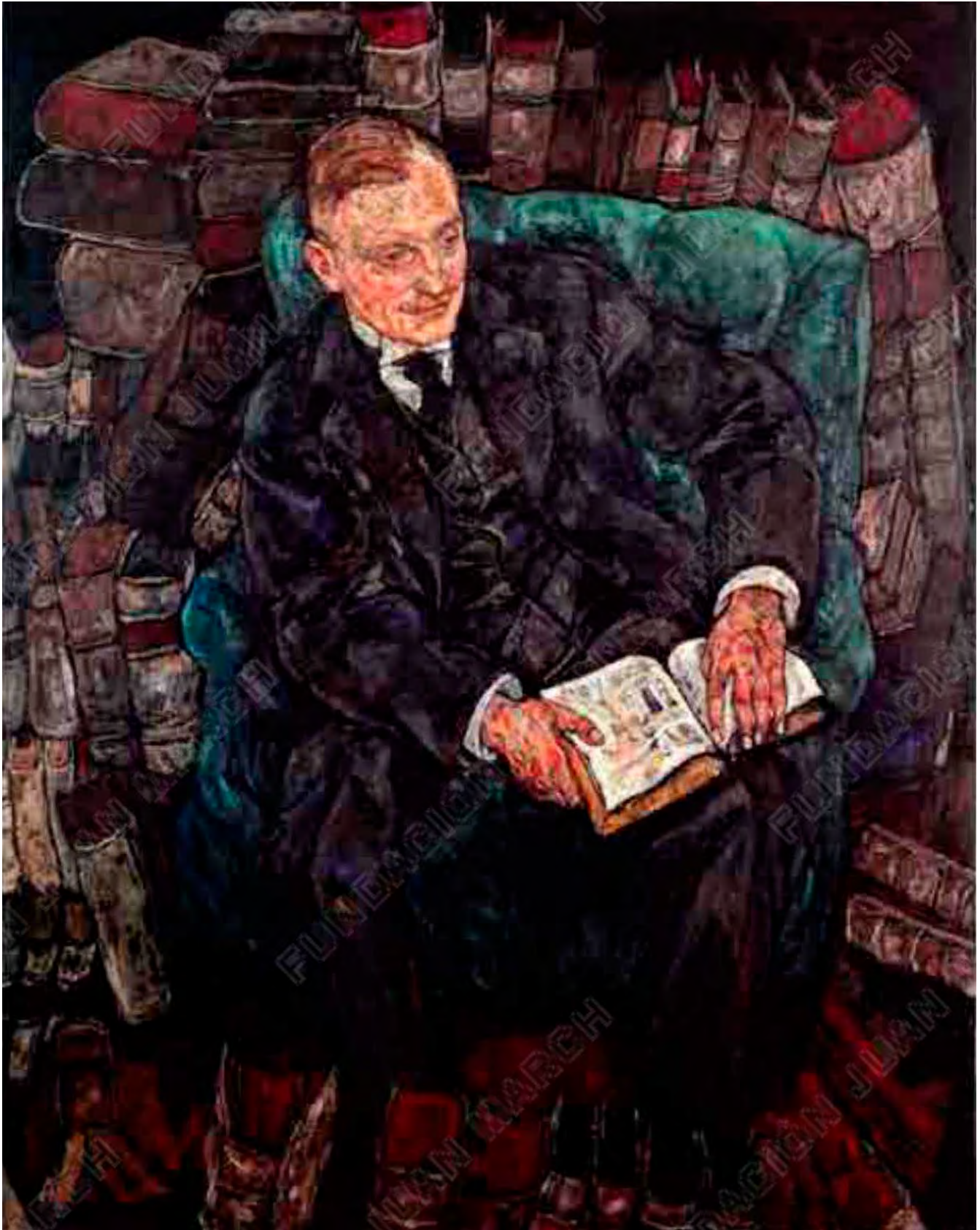
Hugo Koller (1867-1949), doctor en Medicina y Filosofía, era un industrial e intelectual vienés casado desde 1896 con la pintora Broncia Koller-Pinell que más tarde formaría parte del círculo de Klimt.

Schiele lo retrata rodeado de los libros de su gran biblioteca, sentado en una butaca, no –como en casi todos los retratos de esa época– en el sillón de madera de su estudio. Como todos los retratos posteriores, la imagen se caracteriza por un mayor realismo en la representación del personaje. La butaca que domina el cuadro parece un trono, pero el peligro de rigidez y convencionalismo resultante de este efecto queda contrarrestado por su posición ligeramente oblicua en el espacio, la vista desde arriba y, especialmente, por la desenvuelta postura de Koller. Este hojea, apoyando su brazo derecho en el muslo, un libro colocado sobre el muslo izquierdo. La mirada, meditativa, parece fijada en la lejanía. Los libros constituyen un conjunto compacto que a veces adopta la apariencia de muro y enmarcan al retratado por completo. Este recorte no convencional, con la vista desde arriba y la disposición decorativa de los libros como fondo, permiten vislumbrar la poderosa influencia de los cuadros de Klimt de aquellos años.

El particular encanto de este retrato es debido al refinado empleo de armonías complementarias, al cálido verde de la butaca y al pardo rojizo de los libros y de la alfombra que demuestran elocuentemente la maestría del Schiele tardío como colorista. Las variadas tonalidades pardas lucen con cálidos tonos terrosos y el traje de Koller se caracteriza por una gran variedad de modulaciones en gris, verde, violeta. Este colorido encierra, por la reservada discreción de sus tonos, cierta nobleza, subrayando la atmósfera espiritual. También se conoce de este retrato una serie de bocetos preparatorios.

El matrimonio Koller poseía una granja en Oberwaltersdorf (Baja Austria), en la que el matrimonio Schiele pasó breves temporadas en el verano de 1918, invitado por los dueños. Es probable que el retrato se realizara en mayo o junio, según se desprende de dos anotaciones en una agenda de Schiele del 6 y 14 de mayo de aquel año, y especialmente de una carta a Arthur Roessler fechada el 24 de mayo, en la que se lee: *...tengo que terminar para el Dr. Koller el retrato empezado, porque el Dr. K. se marcha a principios de junio al campo.*





El escritor Robert Müller (1887-1924) era autor de novelas y ensayos y dirigía la revista satírica *Die Muskete*. Se suicidó en 1924.

Es probable que Schiele llegara a conocerle por la colaboración de ambos en las revistas *Der Ruf* y *Der Anbruch*.

Existen dos bocetos de este cuadro que muestran una composición en formato vertical, Müller ligeramente inclinado hacia delante y las manos juntas. El retrato al óleo fue comenzado en enero de 1918, como se deduce de dos anotaciones en la agenda de Schiele de fecha 2 y 9 de enero de aquel año. Quedó inacabado y, además, fue recortado en el borde inferior y a ambos lados.

Cabe admitir que, al igual que en el retrato realizado paralelamente del amigo de Schiele, el pintor Paris von Gütersloh, que asimismo muestra al retratado en posición forzosamente frontal con la mirada clavada en el espectador, también influyeran en este cuadro algunos autorretratos de Ferdinand Hodler, con su rígida frontalidad y la acentuación de su carácter lineal.

Un inquieto claroscuro recarga la plasticidad de las facciones, la rigurosa simetría acapara la atención, concentrándola sobre la penetrante mirada. Lo mismo que en el retrato de Gütersloh, también aquí destaca el componente gráfico en los detalles y la caracterización, mientras el colorido puede desarrollar al mismo tiempo su efecto, adquiriendo la materialidad y textura pictórica una valencia propia desconocida hasta aquí. El colorido del atuendo de Robert Müller, una mezcla aplicada con espátula, da idea de la evolución postrera del estilo de Schiele, permitiendo adivinar que estamos en el umbral de un nuevo expresionismo del color y de su aplicación.





# RELACION DE OBRAS

## GUSTAV KLIMT

1. Retrato de Sonja Knips, 1898  
*Bildnis Sonja Knips*  
Oleo sobre lienzo  
141 x 141 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
2. Retrato de una dama de frente, c. 1898-99  
*Damenbildnis en face*  
Oleo sobre cartón  
43 x 34 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
3. Dama con sombrero y boa de plumas, 1909  
*Dame mit Hut und Federboa*  
Oleo sobre lienzo  
69 x 55,8 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
4. Granja en la Alta Austria, 1911  
*Oberösterreichisches Bauernhaus*  
Oleo sobre lienzo  
110 x 110 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
5. Alameda en el parque del Palacio Kammer, c. 1912  
*Allee im Park von Schloss Kammer*  
Oleo sobre lienzo  
110 x 110 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
6. Adèle Bloch-Bauer II, 1912  
Oleo sobre lienzo  
191 x 120 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
7. Casa de campo a orillas del lago Atter (*Paisaje estival*), c. 1914  
*Landhaus am Attersee (Sommerlandschaft)*  
Oleo sobre lienzo  
110 x 110 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
8. Casas en Unterach junto al lago Atter, c. 1916  
*Häuser in Unterach am Attersee*  
Oleo sobre lienzo  
110 x 110 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena

9. Manzano II, c. 1916  
*Apfelbaum II*  
Oleo sobre lienzo  
80 x 80 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
10. Adán y Eva, 1917/18  
*Adam und Eva*  
Oleo sobre lienzo  
173 x 60 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena

## OSKAR KOKOSCHKA

11. Anciano (*Padre Hirsch*), 1909  
*Alter Mann (Vater Hirsch)*, 1909  
Oleo sobre lienzo  
70,5 x 62,5 cm.  
Neue Galerie der Stadt Linz
12. Naturaleza muerta con piña, 1909  
*Stilleben mit Ananas*  
Oleo sobre lienzo  
109 x 78 cm.  
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
13. Niño en manos de sus padres, 1909  
*Kind mit den Händen der Eltern*  
Oleo sobre lienzo  
72 x 52 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
14. Adolf Loos, 1909  
Oleo sobre lienzo  
74 x 91 cm.  
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
15. Wilhelm Hirsch, 1909  
Oleo sobre lienzo  
91 x 72 cm.  
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
16. Joseph de Montesquiou-Fezensac, 1910  
Oleo sobre lienzo  
80 x 63 cm.  
Moderna Museet, Estocolmo
17. El síndico, 1910  
Oleo sobre lienzo  
74 x 59 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena



18. La Anunciación, 1911  
*Die Verkündigung*  
Oleo sobre lienzo  
83 x 122,5 cm.  
Museum am Ostwall, Dortmund
19. La Visitación, 1912  
*Heimsuchung*  
Oleo sobre lienzo  
80 x 127 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
20. Carl Moll, 1913  
Oleo sobre lienzo  
128 x 95 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
21. Ludwig Adler, 1913  
Oleo sobre lienzo  
100,2 x 71,5 cm.  
Museum voor Schone Kunsten, Gante
22. Ludwig von Ficker, 1915  
Oleo sobre lienzo  
100 x 74 cm.  
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
23. La madre del artista, 1917  
*Die Mutter des Künstlers, 1917*  
Oleo sobre lienzo  
112 x 75 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
24. Los amigos, 1917-18  
*Die Freunde*  
Oleo sobre lienzo  
102 x 151 cm.  
Neue Galerie der Stadt Linz
25. Retrato de Eduard Kosmack, 1910  
*Bildnis Eduard Kosmack*  
Oleo sobre lienzo  
100 x 100 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
26. Girasoles I, 1911  
*Sonnenblumen I*  
Oleo sobre lienzo  
90 x 81 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
27. Ciudad crepuscular (La pequeña ciudad II), 1913  
*Dämmemde Stadt (Die kleine Stadt II)*  
Tempera sobre lienzo  
91 x 90,3 cm.  
Colección particular
28. Casas junto al río II (La vieja ciudad II), 1914  
*Häuser am Fluss II (Die alte Stadt II)*  
Oleo sobre lienzo  
100 x 120,3 cm.  
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid
29. Madre con dos hijos III, 1915-17  
*Mutter mit zwei Kindern III*  
Oleo sobre lienzo  
150 x 160 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
30. Cuatro árboles, 1917  
*Vier Bäume*  
Oleo sobre lienzo  
111 x 140 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
31. Abrazo, 1917  
*Umarmung*  
Oleo sobre lienzo  
100 x 170 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
32. Dr. Hugo Koller, 1918  
Oleo sobre lienzo  
140 x 110 cm.  
Österreichische Galerie-Belvedere, Viena
33. Robert Müller, 1918  
Oleo sobre lienzo  
71 x 71 cm.  
Colección particular

#### EGON SCHIELE

# CRONOLOGÍA COMPARADA

## ACONTECIMIENTOS CULTURALES Y SOCIALES

- 1862 Víctor Hugo escribe *Los Miserables*.
- 1867 Ratificación en Bruselas del Pacto de Ostende. Francisco José I, emperador de Austria es coronado rey de Hungría. Se proclama el Imperio Austro-húngaro. Nueva constitución austríaca.
- 1870 Nacen los arquitectos Adolf Loos y Josef Hoffmann.
- 1881 Asesinato del Zar Alejandro II de Rusia. Tratado de neutralidad de los tres Emperadores, entre el Zar Alejandro III de Rusia, Francisco José de Austria-Hungría y Guillermo I de Alemania. Nacen Pablo Picasso, Max Pechstein y Bela Bartók.
- 1888 Gustav Mahler finaliza la Primera Sinfonía. Estreno del *Otelo* de Verdi.
- 1890 Muere Vincent van Gogh. Toulouse-Lautrec pinta *Baile en el Moulin Rouge*.
- 1891 Nace Otto Dix. Muere Georges Seurat. Tchaikowsky compone *El Cascanueces* y Mahler la *Primera Sinfonía*. Nace Prokofiev.
- 1892 Verdi compone *Falstaff*.
- 1893 Nace George Grosz. Edvard Munch pinta *El Grito*. Mueren el escritor Guy de Maupassant y el compositor Tchaikowsky.
- 1896 Pacto entre Austria y Rusia sobre los Balcanes. El término *Art Nouveau* se reconoce internacionalmente y en lengua alemana *Jugendstil*. August Rodin realiza *La Mano de Dios* sobre mármol. Nace el escritor André Bretón. Muere Anton Bruckner. Puccini compone *La Bohème*. Muere el escritor Paul Verlaine.
- 1897 En la Künstlerhaus de Viena se llega a una ruptura con los secesionistas. Unamuno escribe *Paz en la Guerra*. Hallazgo de *La Dama de Elche*. Rodin realiza *Balzac* en bronce. Se inaugura la Tate Gallery de Londres. Muere el compositor Johannes Brahms.
- 1898 Nombran a Gustav Mahler director de la Filarmónica de Viena. Nacen los escritores Federico García Lorca y Bertolt Brecht.

## GUSTAV KLIMT

- 1862-85 Nace el 14 de julio en Baumgarten, Viena. Es el segundo hijo de Ernst y Anna Klimt. Ingresó en la Escuela de Artes Aplicadas. Forma el *Grupo de los tres*, con su hermano Ernst y su compañero Matsch.
- 1888 Realiza pinturas monumentales sobre las grandes rampas de la escalinata del nuevo Burgtheater de Viena y pinta *El interior del antiguo K. K. Hofburgtheater de Viena*. Le conceden la Cruz de Oro al Mérito Artístico.
- 1890 Trabaja en las pinturas de la escalinata del Kunsthistorisches Museum. Su estilo académico empieza a cambiar.
- 1891 Entra en la Asociación de Pintores Vieneses Künstlerhaus. Se inaugura el Kunsthistorisches Museum de Viena.
- 1892 Se funda la Secesión de Munich. Mueren su padre y su hermano.
- 1893 Recibe la Medalla de Plata en la exposición de la Künstlerhaus por *El interior del teatro en el castillo Esterhazy*.
- 1896 Klimt conoce en el Siebener Club al arquitecto Josef Hoffman. Klimt y Matsch preparan los esquemas para *La Filosofía*, *La Medicina*, y *La Jurisprudencia* para el Aula Magna de la Universidad, que suscitarán una dura polémica y nunca se llegarán a colocar en su lugar de destino. Adolf Loos desata la polémica sobre la decoración con la frase: «El ornamento es un delito».
- 1897 Klimt se encuentra en el centro de atención del ambiente artístico vienés. Se funda la Secesión Vienesa o Unión de Artistas Figurativos de Austria, y Klimt es nombrado su presidente. Deja la Asociación de pintores vieneses. A partir de ahora pasa los veranos en Attersee con la familia de Emilie Flöge, compañera de su vida y propietaria de una elegantísima casa de modas en Viena. Pinta sus primeros paisajes.
- 1898 Primera y segunda exposición de la Secesión de Viena. Klimt prepara el cartel *Teseo y el Minotauro* que suscita polémicas. Aparece el primer número de la revista *Ver Sacrum*, órgano de la Secesión, en cuyo comité directivo permanece Klimt. Pinta el *Retrato de Sonja Knips*. Se funda la Secesión de Berlín.



## OSKAR KOKOSCHKA

1886 Nace el 1 de marzo en Pöchlarn, en la Baja Austria.  
Hijo de Gustav Josef Kokoschka y María Romana.

1892 Comienza la escuela primaria.

1895 Comienza la escuela secundaria. Participa en el coro de la Piaristenkirche, iglesia barroca cuyas pinturas al fresco de Franz Anton Maulbertsch le impresionan profundamente.

## EGON SCHIELE

1890 Nace el 12 de julio de 1890 en Tulln (a 29 kms. de Viena).  
Hijo de Adolf Eugène Schiele y Marie Schiele.

## ACONTECIMIENTOS CULTURALES Y SOCIALES

- 1899 Primer Tratado de Paz de La Haya. Muere Johann Strauss. Monet pinta 12 cuadros de la catedral de Rouen. Muere Sisley. Nace Hemingway. Sibelius compone la *Primera Sinfonía*. Tolstoi escribe *Resurrección*.
- 1900 Gaudí inicia las obras del Parque Güell. Exposición de Picasso en *Els Quatre Gats*. Primer viaje de Picasso a París. Exposición universal en París. Constitución de la unión Künstlerbund Hagen der Genossenschaft bildender Künstler de Viena. Los miembros del Hagenbund abandonan el Künstlerhaus. Freud escribe *El Significado de los Sueños*. Mueren el filósofo Friedrich Nietzsche y el escritor Oscar Wilde.
- 1901 Período azul de Picasso. Muere Toulouse-Lautrec, Mahler compone la *Cuarta Sinfonía*. Thomas Mann escribe *Buddenbrooks*. Muere Giuseppe Verdi.
- 1902 Valle-Inclán escribe *Sonatas*. J. R. Jimenez escribe *Rimas*. Gran exposición de *El Greco* en el Museo de El Prado. Muere el escritor Emile Zola.
- 1903 A. Machado escribe *Soledades*. Fallece Camille Pissarro. Exposición sobre el Impresionismo en la Sececion de Viena.
- 1904 Nace Salvador Dalí. Muere Henri Fantin-Latour. Echegaray recibe el Premio Nobel de Literatura. Exposición de Ferdinand Hodler en la Sececion vienesa.
- 1905 Unamuno escribe *Vida de Don Quijote y Sancho*. Manuel de Falla compone *La vida breve*. El período rosa de Picasso sucede al período azul. Muere Rudolf von Alt. El «grupo de Klimt» se separa de la Sececion. Se funda el grupo Die Brücke en Dresde. Picasso pinta la *Familia de acróbatas con mano*. Richard Strauss compone *Salomé*.
- 1906 Muere Paul Cézanne. Fundación de Wiener Keramik por Michael Powolny y Berthold Löffler. Estreno de la *Sexta Sinfonía* de Mahler en Essen.
- 1907 Picasso pinta *Las Señoritas de Aviñón*. Benavente escribe *Los Intereses Creados*. Mahler dimite de su puesto de director de la Opera de Viena. Muere el compositor Edvard Grieg.
- 1908 Anexión de Bosnia y Herzegovina a Austria-Hungría. Se inaugura la *Kunstschau* de Viena. Picasso y Georges Braque fundan el *Cubismo*. Nace el compositor Olivier Messiaen y muere Nikolai Rimski-Korsakow. Estreno de la *Septima Sinfonía* de Mahler en Praga. Inauguración del Teatro Johann Strauss de Viena con el estreno de *Las mil y una noches*.

## GUSTAV KLIMT

- 1899 Tienen lugar la tercera y cuarta exposición de la Sececion, en la cual Klimt participa con *Nuda ventas*.
- 1900 Sexta y séptima exposición de la Sececion vienesa. Klimt expone sus primeros paisajes y *La Filosofía*, que sufre una dura crítica por parte de la prensa. La Sececion se presenta en la Exposición Mundial de París y se concede a *La Filosofía* la Medalla de Oro a la mejor obra extranjera. Octava exposición de la Sececion.
- 1901 Décima exposición de la Sececion. Se presenta *La Medicina*, provocando violentas críticas por parte de la prensa.
- 1902 Pinta el *Friso de Beethoven* que fue colocado en la sala lateral de la Sececion Vienesa. Klimt expone *Peces de Oro* en la XIII exposición de la Sececion.
- 1903 El Grupo de Klimt funda las Wiener Werkstätte. Comienza sus trabajos con oro. Participa con 80 cuadros en la gran exposición colectiva de la Sececion. Se expone *La Jurisprudencia* por primera vez.
- 1904 Participa en la Gran Exposición de Arte de Dresde y en la primera exposición del Deutscher Künstlerbund de Munich. Empiezan las tensiones en la Sececion.
- 1905 El Grupo de Klimt se separa de la Sececion por no compartir muchos miembros el primer impulso idealista del grupo. Pinta *Las tres edades de la mujer*.
- 1906 Viaja a Londres y Bruselas, donde comienza los trabajos para el Palacio Stocklet. Se funda el Österreichischer Künstlerbund. Gran exposición de Van Gogh en Viena.
- 1907 Momento culminante del período dorado. Pinta *Retrato de Adèle Bloch-Bauer I*. Mantiene estrecho contacto con Egon Schiele, en cuya obra se advierte durante unos años la influencia de Klimt.
- 1908 El Grupo de Klimt inaugura la Kunstschau de Viena, como manifestación propia, en un edificio de Josef Hoffmann, donde también participará Oskar Kokoschka. La sala de Klimt constituía el centro de la exposición. La K. K. Österreichische Staatsgalerie compra *El Beso*.



## OSKAR KOKOSCHKA

1904-09 Estudia en la Escuela de Artes Aplicadas de Viena con una beca estatal.

1906 Realiza sus primeros retratos al óleo. Pinta postales para las Wiener Werkstätte.

1907-09 Colabora en las Wiener Werkstätte con la ayuda de Berthold Löffler. Comienza trabajos de ilustración de textos con litografías de ocho colores.

1908 Participación por primera vez en público en la Kunstschau de Viena del grupo de Klimt con su obra *Los chicos soñadores*, que será publicada por las Wiener Werkstätte en una edición de 500 números dedicada a Klimt. Casi todas sus obras son vendidas antes de la inauguración. Klimt le llama: «El mejor talento de la joven generación». Conoce al arquitecto Adolf Loos, que le promoverá desinteresadamente y le presentará al editor Karl Kraus y al escritor Peter Altenberg. Inspirado por el círculo de Loos, se va alejando de la influencia de las Wiener Werkstätte. Pinta su primer paisaje en Pudmaritz. Pinta *Der Trancespieler* retrato de su amigo Ernst Reinhold.

## EGON SCHIELE

1901 Tras completar la escuela elemental en Tulln, comienza la escuela superior en el Realgymnasium de Krems, que abandona a mitad de trimestre. Admitido en el Realgymnasium de Klosterneuburg, donde conoce al profesor de arte Ludwig Karl Strauch y al artista Max Kahrer, que tendrán gran influencia en su juventud.

1904 Realiza su primer viaje a Krumau (lugar de nacimiento de su madre), que dejará una profunda huella en él. Muere su padre. Su tío y padrino, Leopold Czihaczek se convierte en su guardián.

1906 Admitido en la Academia de Bellas Artes de Viena, en la clase del profesor Christian Griepenkerle.

1907 Comienza su carrera como pintor. Realiza su primera serie sobre el puerto de Trieste, tema que aparecerá reiteradamente en el resto de su obra, al igual que el pueblo de Krumau. Conoce a Klimt. Pinta varios retratos de familiares y amigos bajo la influencia del *Jugendstil* impresionista y simbólico de Klimt.

1908 Por primera vez, participa en una exposición en Klosterneuburg, organizada por su antiguo profesor Strauch. Visita la Kunstschau de Viena, en la que colaboraron Klimt y su grupo, además del joven Kokoschka que diseñó el cartel de la exposición.

## ACONTECIMIENTOS CULTURALES Y SOCIALES

- 1909 Se inaugura la Internationale Kunstschau con obras de Van Gogh, Munch, Gauguin, Bonnard, Matisse, Toorop y Vuillard. Publicación del *Primer Manifiesto Futurista* en *Le Figaro*. Fallece Albéniz. Egon Schiele, Albert Paris Gütersloh y otros fundan la *Neukunstgruppe* en Viena. Estreno de *Elektra* de Richard Strauss. Sergei Diaghilev muestra su ballet ruso en París.
- 1910 Ramón Gómez de la Serna publica sus primeras *Greguerías*. Visita del presidente de los Estados Unidos Franklin Theodor Roosevelt a Viena. Matisse pinta *Baile y Música*. Rodin pinta la primera acuarela abstracta. Muere el escritor Tolstói. Estreno de *Tosca* de Puccini en Viena.
- 1911 Picasso pinta *Naturaleza muerta con asiento de rejilla*. Muere Gustav Mahler en Viena. Rodin realiza el busto de Gustav Mahler. Estreno de *Peleas y Melisande* de Claude Debussy en Viena. Richard Strauss compone *El Caballero de la Rosa* y Strawinsky *Petruschka*.
- 1912 Se crea la Liga de los Balcanes entre Serbia y Bulgaria. Primera guerra de los Balcanes de los cuatro aliados contra Turquía. Tratado hispano-francés instituyendo el protectorado de Marruecos. En París exponen 30 pintores sus obras mostrando la extraordinaria difusión del cubismo después de su primera aparición en el Salón des Indépendants el año anterior. A. Machado escribe *Campes de Castilla*. Juan Gris pinta *Retrato de Picasso*. Josef Hoffmann funda el Österreichischer Werkbund. Se descubre la cabeza de la reina Nefertiti en los yacimientos de Amarna. Se crea el grupo de artistas *Der Blaue Reiter* en Munich. Ravel compone el ballet *Daphnis y Chloé*.
- 1913 Estreno de *La Princesa Cautiva* con música de Granados. Fin de la primera y comienzo y fin de la segunda guerra de los Balcanes. Estreno del Ballet *Petruschka* de Igor Stravinsky en Viena. Se deshace el grupo *Die Brücke*. Nace el escritor Albert Camus. Stravinsky compone *La Consagración de la Primavera*. Estancia de Stalin en Viena y comienzo de su obra *Marxismo y preguntas nacionales*.

## GUSTAV KLIMT

- 1909 Klimt supervisa la realización del friso del palacio Stoclet en Bruselas llevada a cabo por las Wiener Werkstätte. Tiene lugar la Internationale Kunstschau de Viena, organizada por consejo de Klimt. Viaja a París. Influencia de Matisse en los cuadros de Klimt de este período. Va desapareciendo el oro para dejar lugar a la alternancia entre un colorismo más intenso y una modulación melancólica de los tonos.
- 1910 Participa en la IX Bienal de Venecia con *Madre e hijos* y *El sombrero negro*, en la exposición de la Asociación de artistas alemanes en Praga y en la *Zeichnende Künste* de la Sección de Berlín. Pinta nuevos paisajes en Attersee.
- 1911 Obtiene el Primer Premio exaequo con *Vida y muerte* en la Exposición Internacional de Arte de Roma. Viaja a Bruselas, Londres y Madrid.
- 1912 Participa en la Gran Exposición de Arte de Dresden. Aumento del color en sus paisajes. Pinta *Manzana*.
- 1913 Participa en la exposición de la Liga de los artistas austriacos con sede en Budapest. Concluye *La Virgen*. Klimt da cuenta de la admisión de Egon Schiele en la Liga de Artistas Austriacos. Pasa el verano en el lago Garda.



## OSKAR KOKOSCHKA

- 1909 Pinta *El Anciano*. Período de retratos psicológicos. Viaja a Suiza y a Berlín. Pinta *Naturaleza muerta con piña* y *Retrato de Wilhelm Hirsch* bajo la influencia de Van Gogh. El clima en Viena se vuelve cada vez más opresivo para él. Pinta el *Retrato de Adolf Loos*. Colabora con textos y dibujos en la revista *Der Sturm* perteneciente a Herwarth Walden. Estreno de su obra *Asesinos*, *Esperanza de las Mujeres* en el Teatro de la Internationale Kunstschau de Viena.
- 1910 Pinta en Suiza el *Retrato de Joseph Montequiuo-Fezensac*. Pinta en Berlín el *Retrato de Herwarth Walden*. Participa en la gran exposición en la Galería Paul Cassirer de Berlín. El Museum de Hagen de Karl Ernst Osthaus, organiza la primera exposición individual de Kokoschka.
- 1911 Regresa a Viena. Primera presentación retrospectiva en la Hagenbund-Ausstellung de Viena. Recibe duras críticas de la prensa. Vuelve a Berlín. Pinta varios cuadros de escenas bíblicas como *La Anunciación*. Segunda gran exposición individual de Kokoschka en Karlstadt. Entra en contacto gracias a Schoenberg y Loos con el grupo de artistas *Der Blaue Reiter*. Kandinsky, Franz Marc y Gabriele Münter trabajan en una publicación en la cual aparece *El retrato de Else Kupfer* de Kokoschka como ejemplo del arte moderno.
- 1912 Conoce a Alma Mahler, hijastra de Carl Moll y viuda de Gustav Mahler. Sus cuadros empiezan a ser conocidos en el extranjero. Participa en la exposición del Künstlerhaus de Budapest junto con Schiele y Schoenberg. Walden inaugura la primera exposición en su galería Sturm de Berlín con Kokoschka y otros expresionistas. Participa en la gran Kunstausstellung de Dresde y en la Exposición Internacional del Sonderbund en Colonia. Sus cuadros se exponen en diversas ciudades europeas.
- 1913 Pinta *Retrato de Carl Moll* y *Retrato de Ludwig Adler*. Se deshace el grupo *Die Brücke* en Dresde.

## EGON SCHIELE

- 1909 Es invitado por Klimt a participar con cuatro cuadros: Los retratos de *Hans Massmann*, *Anton Peschka*, y *Mujer con sombrero negro* (Gertrude Schiele) y *Corriente de juventud*, en la Internationale Kunstschau de Viena junto a Munch, Jan Tóroop, Khnopff, Matisse, Bonnard, Vuillard, Van Gogh y Gauguin. Schiele comienza a anunciarse como *Silver Klimt* durante una temporada. Forma la *Neukunstgruppe* con Albert Paris von Gütersloh y unos compañeros de clase de la Academia, escribiendo un manifiesto. Impresionado por Toulouse-Lautrec en la exposición de la Galería Miethke de Viena. Conoce al crítico Arthur Roessler.
- 1910 Las Wiener Werkstätte publican tres postales diseñadas por Schiele. Schiele se marcha el doce de mayo a Krumau, acompañado de su amigo, el pintor Anton Peschka y otro miembro del Neukunstgruppe, Erwin Osén. Czihaczek, cansado de la inestabilidad de su sobrino, renuncia a su tutela y la de su hermana Gertrude. Participa en la Internationale Jagdausstellung de Viena, junto al grupo de Klimt. Arthur Roessler (escritor y comerciante) le consigue a Schiele encargos y mecenas como el industrial Carl Reininghaus, el médico Oskar Reichel y el editor Eduard Kosmack. Se interesa por la poesía de Rimbaud y el romanticismo alemán, y de ahí su identificación con la naturaleza.
- 1911 En mayo regresa a Krumau en compañía de su novia: Valerie Neuzil, primera mujer conocida en su vida, y cuya relación fue un escándalo para la sociedad. Debido a sus excéntricas costumbres y estilo de vida, se vio forzado a dejar Krumau, instalándose en Neulengbach. En abril Roessler consigue una exposición individual de Schiele en la Galerie Miethke de Viena, sin obtener mucho éxito. Expone en grupo en la Galería Hans Goltz de Munich, más tarde llamada Neue Kunst. Primera publicación sobre Schiele de Albert Paris von Gütersloh.
- 1912 Comienza sus temas religiosos, realiza: *El Cardenal* y *La Monja*, obra de gran controversia y relacionada con *El Beso* de Klimt.  
13 abril-7 mayo: Schiele es encarcelado bajo la sospecha de inmoralidad pública, además de rapto y violación de Tatjana Georgette Anna Mossig, hija de un oficial que posaba para él. Resultó absuelto de los dos últimos cargos, siendo encarcelado por inmoralidad pública. Su estancia en la cárcel le causó una profunda impresión. Magda Mautner-Markhof, benefactora de las Wiener Werkstätte, y Franz Hauer, coleccionista, se interesan por Schiele. Klimt le presenta a los Lederer –grandes coleccionistas de Klimt– y su hijo Erich se convierte en coleccionista de Schiele. Participa en una exposición de la Secession de Munich, y en la exposición del Künstlerhaus de Budapest junto a Kokoschka y Schoenberg.
- 1913 Su estilo se hace más abierto, influenciado por las formas geométricas del cubismo, que prevalecerán en el resto de su obra, especialmente en sus paisajes de pueblos. Admitido en la Liga de Artistas Austríacos, cuyo presidente era Klimt. Comienza su trabajo para la revista berlina *Die Aktion* de Franz Pfemfert.

## ACONTECIMIENTOS CULTURALES Y SOCIALES

- 1914 Estreno en París de *La Vida Breve* de Falla. J. R. Jiménez escribe *Platero y Yo*. Unamuno escribe *Niebla*. Asesinato del heredero del trono austro-húngaro Francisco Fernando y su esposa, a manos de un estudiante bosnio en Sarajevo. Declaración de guerra austro-húngara a Serbia. Comienzo de la Primera Guerra Mundial. Declaración de guerra austro-húngara a Rusia. Declaración de la guerra franco-inglesa a Austria-Hungría. Estreno de *Parsifal* de Wagner en Viena.
- 1915 Falla compone *El Amor Brujo* y Granados *Goyescas*. Declaración de guerra de Italia a Austria-Hungría y de Bulgaria a Serbia. Muere el compositor Alexander Scriabin.
- 1916 Fallece el emperador Francisco José I. Declaración de guerra de Rumanía a Austria-Hungría. Hermann Bahr publica *Expresionismo*. El movimiento *Dada* se crea en Zúrich. Franz Kafka escribe *La Metamorfosis*.
- 1917 Los bolcheviques toman el poder en Rusia. Declaración de guerra de Estados Unidos a Austria-Hungría. Se funda en Viena la Comunidad de los Festivales de Salzburgo. Fallecen Edgar Degas y August Rodin. Mondrian crea el *Neo-clasicismo*.
- 1918 Firma de la Paz de Brest-Litovsk entre Austria-Hungría, Alemania, Bulgaria y Turquía por un lado y la Unión Soviética por otro. Fin de la primera guerra mundial. Paz de Bucarest. El estado checoslovaco se proclama independiente en París. Los ingleses conquistan Damasco. Mueren el pintor Ferdinand Hodler, el arquitecto Otto Wagner y el compositor Claude Debussy. Estreno de *Salomé* de Richard Strauss en Viena.

## GUSTAV KLIMT

- 1914 En Alemania se critica la obra de Klimt bajo influencia de teorías expresionistas.
- 1916 Participa en la exposición de la Liga de Artistas Austríacos en la Secession de Berlín, junto con Schiele, Kokoschka y Faistauer.
- 1917 Designado miembro honorario de la Academia de Bellas Artes de Viena y la Academia de Munich. Viaja a Rumanía. Pinta *Niño* y *Cortejo nupcial*, en los que se advierte la influencia del color popular eslavo. Revive la influencia de Van Gogh en sus paisajes. Pinta *Adán y Eva*.
- 1918 Muere en Viena el 6 de febrero. Egon Schiele lo retrata en el depósito de cadáveres del Hospital General.



## OSKAR KOKOSCHKA

- 1914 Pinta litografías para las *Cantatas* de Bach. Pinta *La tempestad*, que tiene mucho éxito, en la Secession de Munich.
- 1915 Alma Mahler rompe su relación con él. Pinta *Retrato de Ludwig von Ficker*, editor del periódico de Innsbruck *Der Brenner*. Después de su ruptura con Alma Mahler, se ofrece voluntario para el servicio militar en el frente del Este y es gravemente herido. Primeros trabajos de *Orfeo* y *Euridice* durante su estancia en el hospital de Brünn. Dificultades económicas debido a que mantenía a su familia
- 1916 Viaja a Berlín y Dresde. Firma un contrato con Cassirer que le permite tener una situación económica estable. Participa en la Kunstschau de Viena y otras exposiciones colectivas.
- 1917 Sufre molestias como resultado de sus heridas de guerra y viaja a Estocolmo para ser curado. Pinta *Los amigos*.
- 1918 Continúa manteniendo a su familia. Le impresiona y afecta la muerte de Klimt. Primera exposición individual de la Galería Cassirer de Berlín dedicada a Kokoscha. Rechaza la invitación de Schiele para participar en la Secession de Viena, incómodo con el ambiente vienés. Es nombrado Miembro de la Academia de Dresde.
- 1918-80 Viaja continuamente por toda Europa, Norte de África, Egipto, Estambul y Jerusalén, pintando en todas las estaciones. Muere su madre. Conoce a su futura esposa Olda Palkovska. Recibe duras críticas en Alemania como resultado de su «Arte Degenerado». Adquiere la nacionalidad británica. Estancias y exposiciones en diversas ciudades europeas y americanas. Es investido Doctor Honoris Causa por las universidades de Oxford y Salzburgo. Recupera la ciudadanía austríaca. Dirige la Escuela de la Mirada todos los veranos, desde 1953 hasta 1963. Muere el 22 de febrero de 1980 en Montreux, Suiza.

## EGON SCHIELE

- 1914 Estalla la Primera Guerra Mundial. Graves problemas económicos. Consigue, a través de Hoffman, su primer alumno Heinrich Böhler, que se convertiría junto a su primo Hans Böhler en coleccionista suyo. Su hermana pequeña y favorita se casa con Anton Peschka, pintor y amigo de Schiele. Conoce a las hermanas Harms.
- 1915 Exposición retrospectiva en la galería Guido Amot de Viena en enero. El 17 de junio contrae matrimonio con Edith Harms. Tres días más tarde comenzaría su servicio militar. Schiele está en el ejército destinado en Praga, lo que supone poca producción pictórica además de inestabilidad en su matrimonio. El 20 de julio es transferido a Viena. Invitado por la Secession de Berlín a participar en la Kunstschau de Viena.
- 1916 En mayo, nuevo destino en el campo de prisioneros de oficiales rusos en Mühling. Gran realismo en sus retratos. Participa en la exposición de la Liga de Artistas Austríacos junto a Klimt, Kokoschka y Faistauer, en la Secession de Berlín. En septiembre de 1916, el acontecimiento más importante fue la aparición del número de la revista *Die Aktion* dedicado a Egon Schiele, que junto a *Der Sturm* eran las publicaciones más importantes del movimiento expresionista.
- 1917 12 enero. Schiele es trasladado a Viena, al almacén de suministros del ejército. Llega a Viena lleno de nuevas ideas para lo que sería una de sus etapas más prolíficas y de mayor reconocimiento. Pinta el retrato del director de la Staatsgalerie de Viena (actual Österreichische Galerie), Franz Martin Haberditzl. En julio, aparece el artículo «El estudio de Egon Schiele» en el *Neues Wiener Journal*. Richard Lanyi, comerciante de libros, publica un portafolio de facsímiles reproduciendo la obra de Schiele. Nace la *Kunsthalle*, idea original de Schiele, que consistía en la agrupación de artistas, literatos y músicos en favor del resurgimiento de la vida cultural tras la guerra. El Museo del Ejército de Viena invita a Schiele a seleccionar las contribuciones de la Unión de Artistas Austríacos para una exposición de pinturas de guerra, la *Kriegsausstellung*. Incluye varios de sus estudios de retratos de oficiales del campo de prisioneros de Mühling. En octubre la Secession vienesa solicita su entrada y le encarga la organización de la 49 Exposición de la Secession para marzo de 1918.
- 1918 Schiele realizó tres dibujos de Klimt, ya en el depósito de cadáveres del hospital. En marzo se presenta la 49 Exposición de la Secession de Viena. Schiele coordina la exposición, diseña el poster y participa con 19 óleos y 29 obras sobre papel. Resultó un gran éxito y todo fue comprado en 10 días. Su situación económica mejora ostensiblemente. Recibe numerosos encargos de retratos e ilustraciones para revistas. La Sociedad para Reproducciones de Arte le pide una litografía para incluirla en su portafolio anual. La Staatsgalerie de Viena, que el año anterior había comprado tres dibujos de Schiele, adquiere el primer óleo: *Retrato de la mujer del artista, sentada*, 1918, por un valor de 3.200 coronas. De acuerdo a sus deseos, es finalmente transferido al Museo del Ejército el 29 de abril. El 31 de octubre muere Egon Schiele, dos días después de la muerte de su mujer.

# GLOSARIO

## K. K. HOFMUSEUM;

Actual Museo de Historia del Arte.

## K. K. HOFBURGTHEATER;

Actual Teatro Real de Viena.

## SECESSION:

Unión de Artistas Figurativos. (También llamada Vereinigung bildender Künstler).

## KÜNSTLERHAUS:

Sala de exposiciones de la Asociación de Pintores Vieneses.

## DEUTSCHER KÜNSTLERBUND:

Asociación de Artistas Alemanes.

## ÖSTERREICHISCHER KÜNSTLERBUND:

Asociación de Artistas Austríacos

## KUNSTSCHAU DE VIENA:

Exposición de Arte en Viena en 1908 y 1909.

## K. K. ÖSTERREICHISCHE STAATSGALERIE:

Galería Nacional Austríaca; actualmente Österreichische Galerie-Belvedere.

## WIENER WERKSTÄTTE:

Talleres de arte decorativo, fundados en 1903 por Josef Hoffmann, Fritz Waemdorfer y Kolo Moser. (Nombre exacto: Wiener Werkstätte Produktiv Genossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien).

## WIENER KERAMIK:

Taller de cerámica fundado en 1905 por Michael Powolny y Berthold Löffler, independiente de las Wiener Werkstätte.

## ZEICHNENDE KÜNSTE:

Exposición. (Klimt participa en ella en 1910 en la Secession de Berlín).

## HAAGENGESSELLSCHAFT:

Grupo de intelectuales interesados por la cultura en general, fundado en 1876 en Viena, que se reunían en un restaurante cuyo propietario se llamaba Haagen.

## HAGENBUND

Unión de artistas Hagen interesados únicamente por la pintura y que surge de las reuniones en el restaurante de la Haagengesellschaft. El nombre de Hagen surge de Haagen, propietario del restaurante.

## HAGENBUND-AUSSTELLUNG:

Exposición de la unión de artistas Hagen.

## DER BLAUE REITER:

El Jinete Azul. Grupo expresionista formado por Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, August Macke y Gabriele Münter.

## DIE BRÜCKE

El Puente. Grupo expresionista alemán formado por Cuno Amiet, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Müller, Max Pechstein y Karl Schmidt-Rottluff.

## KUNSTAUSSTELLUNG

Exposición de arte.

## SONDERBUND

Exposición Internacional en Colonia.

## SIEBENER CLUB

Organización del cuadro fundada en 1895 para las futuras uniones de artistas *Secession* y *Hagenbund*.

## KÜNSTLERBUND HAGEN DER GENOSSENSCHAFT BILDENDER KÜNSTLER WIENS

Asociación de Artistas fundada en 1900 en Viena.

## NEUKUNSTGRUPPE

Nuevo grupo de arte, fundado en 1909 en Viena por Anton Faistauer, Albert Paris Gütersloh y Egon Schiele.

## ÖSTERREICHISCHER WERKBUND

Asociación austríaca para la arquitectura y el interiorismo, fundada en 1912, en Viena, por Josef Hoffmann.

## INTERNATIONALE JAGDAUSSTELLUNG

Exposición Internacional de Caza.





Vista desde la torre del Ayuntamiento del nuevo Burgtheater y del centro de la ciudad, c. 1890.

## CREDITOS

© Fundación Juan March, 1995

*Texto:*

Stephan Kojá

*Diseño catálogo:*

Jordi Teixidor

*Créditos fotográficos:*

Österreichische Galerie-Belvedere, Viena

Fotostudio Otto, Viena

Christian Schepe, Linz

Bildarchiv preussischer Kulturbesitz, Berlín

Moderna Museet, Estocolmo

Archiv Museum am Ostwall, Dortmund

Foto Frischaufbild, Innsbruck

Alban Couturier, París

Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

Museum voor Schone Kunsten, Gante

© Vegap Kokoschka

*Traducción:*

Francisco de Caballero

Antonio de Zubiaurre

*Fotomecánica:*

Lucam, Madrid

*Fotocomposición e impresión:*

Jomagar, Móstoles (Madrid)

*Encuadernación:*

Ramos

Depósito Legal: M. 2.425-1995

ISBN: 84-7075-450-5



CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	<b>Oskar Kokoschka,*</b> con texto del Dr. Heinz.	<b>Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,*</b> con texto de Antonio Gallego.	<b>Arte Español Contemporáneo,</b> 1973-1974.*
1976	<b>Jean Dubuffet,*</b> con texto del propio artista. <b>Alberto Giacometti,*</b> con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		<b>I Exposición de Becarios de Artes Plásticas,</b> 1975-1976.*
1977	<b>Marc Chagall,*</b> con textos de André Malraux y Louis Aragon. <b>Pablo Picasso,*</b> con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	<b>Arte USA,*</b> con texto de Harold Rosenberg. <b>Arte de Nueva Guinea y Papúa*</b> con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	<b>II Exposición de Becarios de Artes Plásticas,</b> 1976-1977.* <b>Arte Español Contemporáneo.*</b>  <b>III Exposición de Becarios de Artes Plásticas,</b> 1977-1978.*
1978	<b>Francis Bacon,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.  <b>Kandinsky,*</b> con textos de Werner Halmann y Gaetan Picon.	<b>Ars Médica,*</b> <b>grabados de los siglos XV al XX,</b> con texto de Carl Ziggrosser.  <b>Bauhaus,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.	<b>Arte Español Contemporáneo.*</b>
1979	<b>De Kooning,*</b> con texto de Diane Waldman. <b>Braque,*</b> con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	<b>Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,*</b> con texto de Reinhold Hohl.	<b>IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas,</b> 1978-1979.* <b>Arte Español Contemporáneo,*</b> con texto de Julián Gállego.  <b>Goya, grabados (Caprichos, Desastres,</b> <b>Disparates y Tauromaquia),</b> con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	<b>Julio González,*</b> con texto de Germain Viatte. <b>Robert Motherwell,*</b> con texto de Barbaralee Diamónstein. <b>Henry Matisse,*</b> con textos del propio artista.		<b>V Exposición de Becarios de Artes Plásticas,</b> 1979-1980.* <b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March
1981	<b>Paul Klee,*</b> con textos del propio artista.	<b>Minimal Art,*</b> con texto de Phylis Tuchman. <b>Mirrors and Windows: Fotografía</b> <b>americana desde 1960,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	<b>VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*</b>
1982	<b>Piet Mondrian,*</b> con textos del propio artista. <b>Robert y Sonia Delaunay,*</b> con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. <b>Kurt Schwitters,*</b> con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	<b>Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,*</b> con texto de Jean-Louis Prat.	<b>Pintura Abstracta Española, 60/70,*</b> con texto de Rafael Santos Torroella.

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p><b>Roy Lichtenstein,*</b> Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p><b>Fernand Léger,*</b> con texto de Antonio Bonet Comea.</p> <p><b>Cartier Bresson,*</b> con texto de Yves Bonnefoy.</p> <p><b>Pierre Bonnard,*</b> con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,*</b> Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p><b>Fernando Zóbel,*</b> con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p><b>Joseph Cornell,*</b> con texto de Fernando Huidi.</p> <p><b>Almada Negreiros,*</b> Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p><b>Julius Bissier,*</b> con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p><b>Julia Margaret Cameron,*</b> Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p><b>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,*</b> con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Sureni.</p>	
1985	<p><b>Robert Rauschenberg,*</b> con texto de Lawrence Alloway</p>	<p><b>Vanguardia Rusa 1910-1930,*</b> con texto de Evelyn Weiss.</p> <p><b>Xilografía alemana en el siglo XX,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Estructuras repetitivas,*</b> con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p><b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p><b>Max Ernst,*</b> con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Arte, Paisaje y Arquitectura,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Arte Español en Nueva York,*</b> Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,*</b> con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p><b>Ben Nicholson,*</b> con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p><b>Irving Penn,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p><b>Mark Rothko,*</b> con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p><b>Zero, un movimiento europeo,*</b> Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weiteimer.</p> <p><b>Colección Leo Castelli,*</b> con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose.</p>	<p><b>El Paso después de El Paso,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p><b>René Magritte,*</b> con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte.</p> <p><b>Edward Hooper,*</b> con texto de Gail Levin.</p>		<p><b>Arte Español Contemporáneo.*</b> <b>Fondos de la Fundación Juan March,</b> con texto de Miguel Fernández Cid.</p>



	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1990	<p><b>Odilon Redon,*</b> Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p><b>Andy Warhol,</b> Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Cubismo en Praga,</b> <b>Obras de la Galería Nacional,</b> con texto de Jiri Kotalik.</p>	<p><b>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p><b>Picasso: Retratos de Jacqueline,</b> con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p><b>Vieira da Silva,*</b> con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p><b>Monet en Giverny,*</b> Colección Museo Marmottan, París. con textos de Amaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p><b>Richard Diebenkorn,</b> con textos de John Elderfield.</p> <p><b>Alexej von Jawlensky,*</b> con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p><b>David Hockney,*</b> Colección Museo Marmottan, París. con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p><b>Kasimir Malevich,*</b> con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p><b>Picasso. El sombrero de tres picos,</b> con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p><b>Brücke</b> <b>Arte Expresionista Alemán*</b> Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p><b>Goya Grabador,</b> con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p><b>Noguchi,*</b> con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p><b>Tesoros del arte japones:</b> <b>Período Edo (1615-1868)</b> Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p><b>Zóbel: Río Jucar,</b> con textos de Fernando Zóbel.</p>
1995	<p><b>Klimt, Kokoschka, Schiele:</b> <b>Un sueño vienés,</b> con textos de Stephan Koja.</p>		















KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS (1898-1918). Fundación Juan March. Febrero, 1995