

La museografía como obra de arte

Carl E. Schorske

Viena 1900: Art, Architecture & Design, exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York, julio 3-octubre 21, 1986, catálogo de Kirk Varnedoe, 264 pp.

Se entra a la muestra de Viena en el Museum of Modern Art (MOMA) a través de un largo corredor que parece poca cosa, hasta descolorido. Pero no falso. Al igual que todo lo demás en esta brillante y coherente exposición, se le pensó con mucho cuidado. El corredor está compuesto como una obertura gráfica que expanda los sentidos del espectador hasta comprender la explosiva cultura visual de la Viena *fin-de-siècle*.

El corredor transmite también sin palabras ciertos principios que dominaron a Kirk Varnedoe, el curador, al proyectar su imagen de Viena. En su muro izquierdo hay un largo desfile de carteles —carteles que diseñaron los me-

jores artistas de Viena para las exposiciones que ellos organizaban para difundir sus ideas y vender sus obras. Los artistas vieneses modernos del *fin de siècle*, atorados entre un sistema de mecenazgo moribundo y un sistema comercial de galerías sin desarrollar, vendían sus productos en exhibiciones colectivas, igual que lo habían hecho algunas décadas antes que ellos los pintores realistas e impresionistas franceses. Pero los vieneses modernos, con ambiciones culturales más amplias que sus precursores franceses, creaban escenarios interiores para presentar sus obras como elementos en una *Gesamtkunstwerk* que inspirara en el espectador una nueva sensación de posibilidad para una hermosa vida coherente. El cartel transmite simultáneamente el arte nuevo y sugiere un estilo de vida cultural nuevo. Por medio del cartel, Varnedoe recaptura de un solo golpe la aspiración de los artistas vieneses, y aprovecha sus costum-

bres expositoras para proyectar su idea de aquel arte, tal como lo hace cada vez que es posible en la sensible exposición que sigue.

Colocados cronológicamente, los carteles también nos dan una rápida visión general de la historia del estilo que es, con excepción de la parte arquitectónica de la exposición, un segundo principio organizativo de la muestra. Pasamos del clasicista *art nouveau* de dos carteles de Joseph Olbrich y Gustav Klimt en 1898, a través de varios carteles de dinámico, curvilíneo *Jugendstil*, a los años climáticos hacia 1908 en los cuales la Viena del MOMA se concentra: años de un fantasear lujoso dentro de formas geométricas. Posteriormente viene el desenlace en carteles de Oskar Kokoschka y Egon Schiele: la aparición de un expresionismo crudo que hace estallar la feliz integración del arte y la buena vida. De manera que los carteles nos presentan la trayectoria rápida del cambio esti-

lístico en las dos décadas que cubre la muestra, de 1898 a 1918.

Frente a los carteles, en el muro derecho del corredor de entrada, hay tres pequeñas ofrendas a Clío, la musa de la historia que por lo general siguió de cerca la construcción de la Viena del MOMA. Dos son pinturas que nos recuerdan la cultura de la era Ringstrasse contra la cual se rebelaron los artistas jóvenes de la Secesión —el movimiento moderno organizado— en nombre de la verdad y la belleza modernas. Una pintura muestra el estudio de Hans Makart, su *décor* cargado de los ornamentos eclécticos de la historia que los nuevos artistas echaron a la basura en su lucha por una modernidad definida como simplicidad limpia. El otro óleo, uno de los primeros de Klimt, es un retrato colectivo de la élite de la Ringstrasse de Viena reunida para su deporte cultural favorito: una representación en el *Burgtheater*. De esa manera se nos recuerda que una barroca pasión por el teatro permeaba con vitalidad a la cultura austriaca. En la exposición, al igual que en la interpretación, la teatralidad le sirve al curador como tercer principio de comprensión, complementando las otras dos ideas rectoras en el ordenamiento de los carteles: la integración de la pintura con el diseño ambiental dentro de una *Gesamtkunstwerk*, y el estilo como el foco de la historia del arte.

El tercer tributo a Clío es una publicación tipo periódico para los visitantes. Sus páginas nones ofrecen una guía muy útil para la muestra, sala por sala. Las pares están dedicadas a aspectos más amplios de la cultura vienesa: literatura, crítica cultural, etc., cada uno con un breve párrafo general y sketches rápidos de las

figuras importantes. Aunque hay algún esfuerzo por relacionar las páginas nones con las pares, éste no es forzado. El “fondo” histórico y el “primer plano” artístico permanecen en la esfera irónica de las “acciones paralelas” de Robert Musil, en donde el mundo ideal de la ilusión artística no se puede permitir a sí mismo involucrarse con la realidad más amplia sin amenazar su sueño de poder autónomo.

La historia en su sentido más amplio no le da a la exposición del MOMA sobre Viena principios de presentación o entendimiento, sino tan sólo una penumbra inquietante. La muestra logra su mayor impacto y verosimilitud histórica cuando los mismos artistas vieneses, en un breve momento de gloria opulenta alrededor de 1908, crearon un diseño para la vida estetizada en la cual, con el apoyo de una élite rica, bien educada, el buen arte y la moda exclusiva se unían fructíferamente.

Antes de entrar a la muestra misma, tengo que decir algo sobre su estructura. Está dividida en tres fases estilísticas, que podrían etiquetarse Secesión (1898-c.1904); *Kunstschau* (c. 1904-1909) —etiqueta sugerida por la exposición *Kunstschau* de 1908 que organizaron los artistas que se retiraron de la Secesión; y Expresionismo (c. 1909-1918). Las dos primeras fases incluyen las bellas artes y las artes aplicadas asociadas íntimamente; la última sólo tiene que ver con la pintura y el dibujo. La segunda, la fase *Kunstschau* ocupa casi la mitad del espacio de la muestra. Incluyendo el estilo pictórico más rico de Klimt, el llamado “estilo dorado”, y las exuberantes artesanías artísticas de sus diseñadores, sus tres salas constituyen el clímax estético de

la muestra, así como su periplo dramático. La parte de la Secesión sirve como prólogo profético, experimental, a estas tres salas; después de ellas las salas del Expresionismo —“Dibujo” y “Últimas pinturas”— dan un desenlace febril.

La arquitectura está separada de esta triple secuencia estilística temporal. Se le presenta, por razones que deben ser en parte prácticas, en parte intelectuales e interpretativas, en un lugar alejado del cuerpo de la muestra. No obstante, la arquitectura ocupa un lugar importante y muy eficaz en la exposición misma. De hecho, las instalaciones sensibles de Jerome Neuner se convierten en los vehículos principales para sugerir el escenario histórico, por subliminal que sea, en una presentación en la cual el curador se comprometió abiertamente a salvaguardar al arte y su apreciación de lo que él considera como el impacto distorsionador de la moda Viena, los peligros de la “visión contextualista” al presentar el arte de Viena, y los excesos de “las rebeliones revisionistas dentro de la historia académica del arte en los últimos veinte años, en contra... del formalismo ahistórico” (catálogo, pp. 10-20)

El poder evocativo de una buena instalación se hace evidente en la entrada misma de la sala de Secesión. Está decorada con los símbolos que usó el arquitecto Joseph Olbrich en los portales de la templar sala de exposiciones que él diseñó en 1897 para la religión redentora de Viena del arte para el hombre moderno. A izquierda y derecha de la entrada hay relieves de laureles que trepan como viñas sobre el frente solemne de la construcción. Arriba está inscrita la frase desafiante con la

que la Secesión retó a la generación, orientada históricamente: "Para el arte su época. Para el arte su libertad".

Al centro de la sala de la Secesión surge un arco abovedado de madera clara que establece en un solo gesto sutil el *Jugendstil* orgánico en el que los secesionistas promulgaron su "primavera del arte" y su renovación de la cultura austriaca. En esta sala, la única entre las demás salas de la exposición, se exhiben juntas las bellas artes y las artes aplicadas, para enfatizar la aspiración hacia una renovación cultural total y la fluidez entre los géneros artísticos cuando los artistas trataban de definir sus propios poderes. Algún mobiliario *art nouveau* bien seleccionado y objetos de uso diario sugieren el grado de experimentación de la Secesión en las artes aplicadas —mi favorito es un servicio de té y café en peltre de Joseph Olbrich, en el cual el ornamento curvilíneo está controlado dentro de ingeniosas formas rectilíneas. El *va-et-vient* abierto entre el arte y la gráfica también está representado en esta sala.

Se pueden reconocer las influencias de las artes aplicadas inglesas, belgas y alemanas, a cuyos primeros hallazgos los austriacos imprimieron su más moderno y geometrizable sello. Varnedoe ilumina esta fuente de transformación estilística en su siempre profundo catálogo. Al analizar los primeros modelos de tapiz y de ropa hechos por Koloman Moser, Varnedoe apunta que Moser "trazó sus formas curvas *Jugendstil* directamente de la vida natural flexible: hongos, peces, cuellos de cisne. . . (pero) los mezcló con los repetidos modelos sin aire que le dan el dinamismo vago y viscoso de baile Art Nouveau a

un ritmo estroboscópicamente intenso". Al poco tiempo, el cuadro se convirtió en el centro del estilo Secesión, sirviendo como módulo de contención para neutralizar el ímpetu sinuoso de las formas *art nouveau*. La revista de la Secesión, *Ver Sacrum*, tuvo un formato cuadrado, su geometría simple al principio en fuerte tensión con la a menudo fantástica ornamentación ditirámica de páginas interiores.

El rubro estilístico queda claro con la exhibición en la muestra de unos de los primeros números de *Ver Sacrum*; se sienten las fuertes voluntades imaginativas que intervienen en los secesionistas, así como la golpeada cualidad de su búsqueda de un lenguaje visual para transmitir un tipo nuevo de mentalidad, peculiarmente *fin-de-siècle*, en la que pensamiento y sensación se permean entre sí. El poeta Hugo von Hofmannsthal la llamó *denkendes Fühlen und fühlendes Denken* ("sentimiento que piensa y pensamiento que siente"). Aunque esta mentalidad incluía un nuevo reconocimiento del mundo del instinto y dudas concomitantes sobre las pretensiones de la razón para ordenar el mundo interior del hombre, no es sinónimo de "ansiedad", "morbidéz" o "decadencia" —palabras que se han congelado en estereotipos de la Viena *fin-de-siècle*. Varnedoe ataca acertadamente tales clichés distorsionadores, tanto en su presentación como en su discusión de la Secesión en el catálogo. Sin embargo, al tomar con familiaridad y rigidez la cultura no artística, Varnedoe ofrece poco para que el espectador comprenda cómo las formas protéicas que asumió el mismo arte las generó una nueva perspectiva filológica y psicológica.

La Viena del MOMA enfatiza

el ideal de la *Gesamtkunstwerk* y una nueva vida de la belleza integrada, wagneriana en su inspiración. Ignora casi por completo el mismo compromiso secesionista por una nueva verdad existencial y sus esfuerzos por proyectar las ideas de Nietzsche en un arte creíble. *Nude veritas* —una mujer nublil que sostiene un espejo ante el hombre moderno— fue una de las imágenes más eficaces de Klimt para dramatizar este aspecto existencial-psicológico de los propósitos de la Secesión. Algunas de las figuras alegóricas y simbólicas que hicieron en su nombre la pintura y la gráfica son tan buenas como los paisajes realizados por pintores menores que se seleccionaron para la sala de la Secesión, y merecían ser mostrados. Especialmente en el caso de Klimt, se extraña algún ejemplo de su abierto matrimonio con una concepción dionisiaca como el que hubiera dado la pintura *Música*. Las ideas y la iconografía de Klimt no congenian con Varnedoe. Tanto en el catálogo como en la muestra, ignora o hace menos las pistas que ofrece la iconografía sobre el desarrollo estilístico de Klimt.

Al recorrer la sala de la Secesión cobramos conciencia de una trayectoria de cambio estilístico tanto en las bellas artes como en las artes aplicadas. El mobiliario, los objetos y las gráficas pasan de las formas curvilíneas a formas más geométricas, mientras que la pintura, en especial con *Judith I*, la lánguida *femme fatale* oriental de Klimt, se desplaza hacia un ornamentalismo más cargado. El muro final de la sala le da un final feliz a nuestro recorrido por las tentativas inciertas de la Secesión. En ella están dos de los retratos más notables de Klimt: los de su amante, Emile Flöge (1902), y Margaret Stonoborough-Witt-

genstein, hermana del filósofo (1905). Entre ellos hay una gran abertura cuadrada que conduce a la siguiente sala que, como la luz al final del túnel, muestra el ícono central de la Viena del MOMA: *El beso* de Klimt.

El beso se expuso por primera vez en la muestra más amplia y sorprendente de artes y oficios que se montó en Austria —y acaso tal vez en Europa— antes de 1914: *Kunstschau 1908*. Con apoyo generoso del gobierno, el grupo de Klimt la montó como parte de la celebración del jubileo por los diecisiete años del emperador Francisco José. Para esa época los mejores artistas de la Secesión trabajaban en varias instituciones de educación artística, y recibían comisiones importantes para edificios públicos y para artes aplicadas oficiales, gráficas oficiales, etc. Hasta las estampillas de correos del año imperio estaban diseñadas en el estilo moderno —por Koloman Moser. Sólo Klimt, como resultado de la controversia sobre las imágenes sensuales y la filosofía nietzscheanas en sus pinturas de 1900-1903 para la Universidad de Viena, quedó excluido de todas las estampillas postales. Sin embargo, en 1908, el Ministerio de Cultura pareció enterrar el conflicto. Puso *El beso* —que entonces se llamaba *Liebespaar*— en la *Kunstschau* para su nueva galería de arte moderno. Los artistas modernos y la oficialía se estaban hallando entre sí.

La *Kunstschau* dejó claro hasta dónde se había replegado la misión de crítica intelectual y de definición existencial del hombre moderno asumida por la Secesión, objetivo al que simboliza *nuda veritas*, en favor de otro objetivo del artista: crear una cultura de vida estética. “Ver sacrum”, la

ardiente primavera santa de 1898, para 1908 se había convertido en un cálido verano en forma; la exposición *Kunstschau* desplegó la abundante cosecha, sus frutos revelaron los lineamientos de un deseo gratificado. Diez años de interacción y colaboración entre pintores, arquitectos y diseñadores en las artes menores habían producido un estilo común, elegante y exuberante, de una materialidad sensual pero controlada clásicamente. Al igual que los diseñadores, que a menudo venían de la pintura o de la arquitectura, produjeron mobiliario y objetos de uso con los exigentes patrones del gran arte, los pintores con Klimt al frente, llevaron el ornamento a medio de expresión.

La *Kunstschau* blasonó en los portales de su pabellón la vieja frase de la Secesión, “Para el arte su época. Para el arte su libertad”. Pero el catálogo portaba un mensaje distinto en un epígrafe para la sección de pintura, una cita de Oscar Wilde: “El arte nunca expresa otra cosa que a sí mismo”.¹ De manera similar, al mismo tiempo que seguía fuerte el motivo cultural de la Secesión en el discurso inaugural de Klimt, él lo definió sólo estéticamente:

(A nuestro grupo) sólo lo motiva la convicción de que ningún sector de la vida humana es demasiado pequeño para dar lugar a los empeños estéticos... y que el progreso de la cultura sólo se basa en la permeación siempre más amplia de toda la vida con propósitos artísticos.²

Klimt definió al grupo de tal manera que no incluyera tan sólo a los productores de arte sino también a sus consumidores. Ellos también debían contarse entre

los artistas. Klimt inventó un término para el grupo social que de esta manera se formaba: “*Kunstlerschaft*, la comunidad ideal de todos aquellos que crean y disfrutan”.³ En la práctica, como hicieron ricamente evidente las cincuenta y cuatro salas de la *Kunstschau*, la satisfacción de los creadores terminó residiendo tanto en la producción de arte como de objetos de uso para resaltar el estilo de vida de la riqueza.

Que las bellas artes se mudaran a las tareas de las artes aplicadas posibilitó los logros sorprendentes de la Secesión en las artes decorativas, que es lo que se celebra en la sección central del MOMA. Pero en el proceso, empezó a desaparecer la línea entre el arte y la moda exclusiva —para beneficio de la moda y de los estilos de vida, sostendría yo, pero pasando por alto a las bellas artes, cuya función más amplia de suministrar un sentido a la vida moderna acaparó el grupo de Klimt al absorber al arte dentro de la artesanía, de la búsqueda de la verdad por parte de la Secesión dentro de una cultura de vida sofisticada.

Nadie que visite las tres salas en las que Kurt Varnedoe condensó el clímax esplendoroso del diseño vienés en la *Kunstschau* puede pasar por alto la magnitud de sus logros. En las otras muestras recientes del arte vienés, en la Künstlerhaus de Viena y en el Beaubourg de París, los objetos realizados por el Wiener Werkstätte, el producto artesanal al margen de la Secesión, también impresionaron al público con su brillantez, y se les montó con ingenio y con buena imaginación. Pero ninguna de las otras muestras iluminó la calidad y la variedad del trabajo como el MOMA. La tendencia de las otras exposiciones fue sobrecargar a los es-

pectadores con la gran masa de hermosos objetos, mientras que Varnedoe practicó una economía casi astringente que, paradójicamente, exalta el efecto de opulencia. Podemos gozar y absorber el carácter especial de tres servicios de té, mientras que quince habrían saturado nuestros sentidos. Si la premisa es la economía, la selección es obligada. Varnedoe pone la necesidad a su favor al realizar sus elecciones con un gusto impecable. De hecho, a algunos objetos como la pesada y pretenciosa vitrina de plato con incrustaciones de joyas de Carl Otto Czeschka, como lo demuestra el catálogo, se les seleccionó no por su mérito artístico, sino para señalar un punto estilístico como ejemplo de la trivialización y el deterioro en el diseño después de 1908.⁴

El último secreto en el poder de la muestra se encuentra en la instalación, la cual, por medio de una reconstrucción sensible del propio diseño de la exposición *Kunstschau*, vincula las pinturas doradas de Klimt con los interiores de Koloman Moser, el mobiliario de Josef Hoffmann y los objetos de lujo del Wiener Werkstätte. La sala de Klimt es un caso. En la *Kunstschau*, Hoffmann había diseñado para Klimt una sala elegante, como un modesto joyero, con líneas de satín, para que albergara la gran retrospectiva de la obra reciente del artista. Al parecer esta sala inspiró a Jerome Neumer en el MOMA para adornar de manera semejante la pared de su sala Klimt con cuadros gris claro bien espaciados y un molde marcado discretamente al estilo de Hoffmann.

Ahora el cuadrado es ubicuo. Tres de los óleos expuestos de Klimt son cuadrados, y en dos de ellos —*El beso* y *Adele Bloch-*

Baner (1907)— aparecen cuadros que se derivan de una cortina japonesa de pintura dorada. Una silla con formas cuadradas, realizada por Moser, y una banca ajedrezada con cuadros blancos y negros, preparan nuestro tránsito a la siguiente sala, en donde hallamos un maravilloso grupo de gabinetes rectilíneos, blancos y negros, del cuarto de visitas de Moser. Para los servicios de mesa y los productos afines del Wiener Werkstätte, Neumer diseñó una vitrina refinada en el estilo de la Casa Piccola, el salón de moda de la compañera de Klimt, Emile Flöge.

La historicidad *soigné* de esta instalación, que no es una réplica literal sino que evoca el espíritu del estilo geométrico de Werkstätte, crea una atmósfera ideal para entender la relación entre la arquitectura, el diseño y la pintura; o para hablar de los hombres que las combinaron más felizmente, de la relación entre Hoffmann el arquitecto, Moser el diseñador y Klimt el pintor. Esto es el trabajo museográfico en su mejor expresión. La instalación no sólo refuerza el carácter interconectado de las obras que exhibe, sino que también demuestra un principio para entender qué es lo que hace reunirse a las obras de géneros distintos en una sola comunidad de discurso estilístico.

Ese principio de entendimiento lo articula Varnedoe en uno de los análisis más importantes en su erudito y perceptivo catálogo. El principio yace en “la conquista de la arquitectura del arte aplicado”. A partir de la arquitectura —en especial la de Hoffmann— vino un rigor tectónico que manejó y disciplinó a la fantasía, la idea de juego y de afirmación sensual del gran arte de la Secesión. El cuadrado fue el módulo de di-

seño para integrar estos elementos; el cuadro era *desescalado*, y podía unir en un solo concepto de diseño casa, mueble y tetera. De ahí el dominio de la parrilla y del tablero de damas. Un macetero hecho con una hoja de metal forjado en forma de cuadrado “podía tener la apariencia de un rascacielos visionario y la levedad de la seda”. Estos diseños hacen cálida la estructura geométrica con decoraciones en su superficie que reflejan, en palabras de Varnedoe, el propósito de los fabricantes de redefinir el “placer material, purificado por la enorme vulgaridad del gusto burgués historicista”. Entre la vulgaridad historicista del Ringstrasse y el ascetismo modernista de Adolf Loos, el Werkstätte halló una solución intermedia: una síntesis de abstracción y sensibilidad abstracta. Varnedoe aventura uno de sus raros juicios históricos al declarar que la “premisa del Werkstätte fue que en el mejor de los casos, el espíritu burgués —con su combinación de mundanidad afirmativa del placer y una ética de trabajo disciplinado— estaba cerca del alma de la nueva época”.

“Las artes decorativas habían sido centrales para todo lo que era progresivo y ambicioso en el movimiento moderno (vienés)”. En este juicio —“progresivo” aquí es sólo estéticamente—, Varnedoe nos da una clave para su evaluación de Klimt así como de los diseñadores. Identifica al ornamento con el lenguaje mismo de la comunicación en las pinturas doradas de Klimt, los medios para escalar la materialidad sensual hacia la abstracción. Esta interpretación, hasta aquí original y convincente, pasa por alto el lado humano de los grandes retratos: estas mujeres de la élite están confinadas a opulentos medios am-

bientes sin ventanas; compuestos como los sueños del Wiener Werkstätte. Se les eliminaron prácticamente sus características personales en favor del escenario decorativo que las contiene o las codifica. Así, en el sorprendente retrato de Adele Bloch-Baner, una vienesa rica quien al parecer también fue la modelo del lánguido *Judith I* de Klimt, el vestido y el interior dorados están compuestos en un estilo casi amosaicado de pequeños símbolos, algunos exclusivamente sexuales, algunos abstracto-arcaicos, otros más personales. En su vestido aparecen las iniciales A y B, la B a veces en forma de dos senos vistos desde arriba. (Solomon Grimberg sugirió que Klimt tuvo un largo romance con Adele Baner.⁵)

Para Varnedoe, "la elegancia severa y la fantasía sublime", elevan las pinturas doradas por encima de todas las demás de Klimt; en especial por encima de las principales obras simbólicas que Varnedoe trata con desprecio cáustico: el *Friso Beethoven* y *Jurisprudencia* de 1902 y 1903-1907, obras que registran las respuestas de Klimt a sus infelices encuentros con la cultura académica convencional, el formalismo religioso y el poder político. Si es verdad que los retratos del periodo dorado no son sólo "absolutamente de su tiempo", como concluye Varnedoe, sino "las obras menos fechadas de Klimt", eso dice algo sobre nuestro tiempo y el gusto por la "elegancia severa y la fantasía sublime" que refleja la exaltación que de ellas hace el MOMA.

La *Kunstschau* no fue sólo un momento de gran consolidación sino también, como dice Varnedoe, el canto del cisne. Después de ella, la pintura y las artes aplicadas se separaron. En la última

sala de la fase *Kunstschau* de la muestra, centrada en el elegante Fledermaus Café, se nos hace conscientes de la pérdida de rigor en el diseño al salirse de control la imaginación hedonista. De la escultura cerámica a la joyería y el diseño del libro, un historicismo nuevo —rococó, seudopersa o folklórico— caracteriza a una producción artesanal pretenciosa, ornamental, que se extendió mucho en la década de los años veinte en un *art moderne* a veces de buen gusto, muy a menudo de oropel.⁶ De la *Kunstschau* también emergió una tendencia en sentido contrario conforme los artistas jóvenes adiestrados en la decoración dieron las primeras señales de cambiar las lecciones de sus maestros sobre el diseño sencillo en un lenguaje nuevo para expresar estados psicológicos. Aquí fue donde debutó Oskar Kokoschka; el MOMA despliega su virtuosismo en esta empresa metamórfica que dio cabida al expresionismo.

Dejar la última sala de la *Kunstschau* por los dibujos expresionistas que siguen es salir proyectado por una catapulta de un jardín muy bien cuidado a una selva. Aquí no hay necesidad ni lugar, como en el centro oro-y-plata, para la ingeniosa instalación que refuerce el mensaje del artista, y no se intentó nada de esto. Los dibujos, al igual que las pinturas de Schiele y Kokoschka en las siguientes salas, están colgados simplemente en paredes blancas para expresar su *cris de coeur*. Un grupo de pinturas de Schiele de una riqueza especial, muchas de ellas de la colección Sabarsky, muestran toda la intensa visión del artista. Aquí es donde vuelve a salir la idea de Varnedoe sobre la teatralidad vienesa; la fuerza dramática concentrada de una muestra

abigarrada de obras de Schiele resulta sobrecogedora. Sin embargo, Varnedoe parece no creer que esos cuadros comportan afirmaciones auténticas. En el catálogo, Varnedoe interpeta las imágenes dramáticas de la persona lacerada y mutilada de Schiele en los autorretratos como una estrategia de autocultamiento artístico. "Lo que parece más elocuentemente moderno de estas obras no es lo directo de su comunicación, sino su oblicuidad; no la idea de revelación, sino la idea de representación". Ni siquiera "actúan", ¡sino que ocultan el yo al actuar como si actuaran! ¿Hasta dónde hay que llevar los artificios de la crítica de arte para neutralizar la vida del sentimiento que el arte contiene? La hipótesis de Varnedoe parece especialmente inapropiada para una subcultura alienada como la de Schiele. en la cual los artistas compartían entre sí un profundo malestar espiritual al desublimar al arte.

Más cercana a la verdad de Schiele es la caracterización general que hace Varnedoe de su cohorte intelectual al revolverse en contra del esteticismo de la Secesión: "les importaba bastante menos el papel del arte en la vida y mucho más el papel de la vida en el arte". Ese cambio en los valores alimentó las energías de los expresionistas al retomar una vez más la antorcha de *nuda veritas* que Klimt y el Werkstätte habían tirado. En donde la generación de Klimt inició la liberación del instinto reprimido con la filosofía nietzscheana y la afirmación de una sensualidad estetizada, la generación de Schiele completó el proceso con representaciones directas, crudas, de una sexualidad angustiada, violenta a veces, en un lenguaje visual que se creó para tal efecto.

La sección arquitectónica de *Vienna 1900* no está organizada, como las otras, según la historia del estilo. En vez de eso, la atención se concentra en cinco edificios admirables de cuatro arquitectos de primera. Están expuestas a través de modelos y dibujos espléndidos, con tarjetas explicativas mucho más generosas que las que hay en los objetos más importantes en la pintura o el diseño. Cuatro de los cinco edificios son de los mismos años señoriales cercanos a 1908. Ellos revelan, como argumenta el importante catálogo, más sobre lo que en su mejor momento tuvieron en común estos arquitectos, que sobre sus amargas diferencias de opiniones, las cuales podría demostrar con la misma fuerza otra selección.

Por desgracia, la arquitectura se presenta en el aislamiento espléndido de su propio género, pasando por alto las relaciones cambiantes entre las artes visuales que Varnedoe desea claramente mostrar en la exposición. Los arquitectos que más sufren al ser sacados de su contexto son Joseph Olbrich y Adolf Loos; las partes de la exposición que sufren la ausencia de arquitectos son las secciones ya privilegiadas: Secesión y Expresionismo. El edificio de la Secesión de Olbrich es la encarnación arquitectónica del triple compromiso de la Secesión: el habla real, la regeneración cultural y la elevación del arte hasta convertirlo en una religión. De haber sido parte de la muestra de la Secesión, el significado estilístico e iconográfico del edificio habría quedado dilucidado por el arte a su alrededor y viceversa.

Se necesitaba con más urgencia la presencia de Adolf Loos entre los pintores expresionistas. El era su aliado, su patrón y su

socio, junto con Arnold Schoenberg en la música y Karl Kraus en la crítica cultural. El racionalismo astringente del edificio de Loos fue el complemento consciente al instintismo ferviente de la nueva pintura.

Aliados, los arquitectos y pintores desafiaron en un asalto por dos frentes la fusión esteticista de arte y oficio —incluyendo a la arquitectura— que llegó a su clímax en la *Kunstschau 1908*. Esta segunda cultura vienesa crítica, sociológicamente no se basaba —como el grupo de Klimt— en la integración a la oficialidad y los círculos de los ricos cultos, sino en la formación de un subgrupo social autónomo de intelectuales, a menudo —como en el caso de Loos y Schiele— con vínculos con los socialistas. Loos formuló entonces la relación del arte y la arquitectura: “La obra de arte busca sacudir a las personas de su confort (*Bequemlichkeit*). La casa debe servir al confort. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora”.

La antítesis radical de las funciones de la pintura y la arquitectura produjo una antítesis de estilos en los dos terrenos, ninguno de los cuales puede comprenderse sin la relación recíproca y el reconocimiento que uno acordaba al otro. Uno espera una casa modesta, sin adornos, de Loos en las salas del expresionismo para sostener la posición análoga que sostuvo Varnedoe al poner la silla Moser en la sala Klimt. La complementariedad estilística basada en un extrañamiento crítico común ante la cultura estetizada del final del imperio, no fue sólo una realidad social sino una realidad artístico-histórica. Está extraviada en la segregación formalista de géneros en la última parte de la exposición.

Otto Wagner es el arquitecto mejor representado en la exposición, donde se muestran tres de sus construcciones. Un facsímil de la fachada en aluminio y vidrio para la oficina del periódico *Die Zeit* está puesto como tótem a la entrada de la exposición, con eficacia impresionante. Este hace manifiesta la integración de la forma rigurosa y el juego sensual con materiales, que está en el corazón de la estética postmoderna de Varnedoe. En el otro extremo de la exposición, lo útil que encontramos al salir también es de Wagner: un espléndido montaje transparente de su pionero edificio para oficinas, el Banco de Bonos del Ahorro. Con la ayuda de cédulas informativas en las paredes —y más aún, después de leer el análisis de Varnedoe en el catálogo—, aquí reconocemos una construcción postmoderna en verdad profética.

Un crítico vienés, al reseñar la *Kunstschau* en 1908, la llamó “una ofrenda festiva en torno a Klimt”. Lo mismo podría decirse de la *Kunstschau* según el MOMA. Otto Wagner marca el principio y el final de la exposición con sus brillantes edificios, pero Klimt es el hilo sobre el cual se engarzan sus joyas: él está presente en la creación de la Secesión; sus últimos óleos, exóticos y coloreados como confitería, están esparcidos entre las pinturas expresionistas como para aliviar al final la agonía en el jardín; sobre todo, Klimt está al centro de la exposición en donde artes y oficios se fusionan para crear la gloria dorada de la hermosa vida vienesa. Al margen de toda la turbulenta cultura vienesa tensa del naciente modernismo, aparece este momento sibarita de gloria que nos llevamos como la Viena del MOMA.

En una infinidad de pequeños sentidos, los aspectos periféricos de la exposición refuerzan el modo en que el MOMA destaca a Klimt en su momento de privilegio social en la historia del arte austriaco. La bandera que está sobre la entrada es plateada y azul, con motivos de uno de los frisos de Klimt. El diseño de la tipografía en el catálogo hermosamente realizado está inspirada en el Wiener Werkstätte, y en la portada lleva un retrato de la etapa climática de Klimt de la elegante Margaret Stonborough-Wittgenstein —uno de los retratos más serenos y sin conflictos que hiciera Klimt. ¿Quiere comprar un cartel? Puede elegir entre cinco Klimts de su mejor época y dos Wagners de su mejor época. Ni Schiele ni Kokoschka, ni Olbrich ni Loos están en el club.

En el jardín de escultura, en donde se ha instalado un hermoso café al aire libre, el mobiliario salió de Hoffmann, las macetas y otras decoraciones son el estilo de Wiener Werkstätte, tal y como están en el encantador jardín de la *Kunstschau*. (En 1908, ahí se representó la desconcertante obra de Oscar Wilde: *Birthday of the Infanta*; en 1909, señal de los nuevos tiempos, la impresionante obra de Kokoschka: *Asesino, esperanza de las mujeres*.) El asunto del jardín estilo *Kunstschau* es que encuadra con su escenario arquitectónico en el MOMA como el pie de la Cenicienta en su zapatilla de cristal.

La brillante proyección de la Viena de Varnedoe es más que una exposición artística. Es una afirmación de importancia en un momento crítico en la definición del papel de los museos de arte en la sociedad, en la relación entre la crítica de arte y la historia en

la academia, y en el lugar especial del MOMA en el desarrollo del arte moderno.

El primer director del MOMA, Alfred Barr, dedicó su museo primero y sobre todo a “la deliberada, continua y decidida distinción de la calidad sobre la mediocridad”. Como él estaba tratando de introducir una revolución en el gusto, de promover un arte en el que no había cánones establecidos, éste era un compromiso importante. Varnedoe ha manifestado esa fe. Su idea decidida de la calidad artística le da un lustre especial a su Viena: ésta es más que una exposición artística, es una obra de arte. Esto la hace merecer el derecho a ser analizada no sólo estéticamente, sino en términos históricos.

El segundo compromiso de Alfred Barr fue hacia la unidad de las artes. Inspirado en su juventud por *Mont-St-Michel and Chartres* de Henry Adams, y luego por la estética social del Bauhaus, se convirtió en un pionero museográfico tanto en la integración de las artes como en la creación de una conciencia en el público sobre la relación de las artes con la sociedad. Varnedoe refresca esa parte estética-sintética del legado de Barr, olvidado durante mucho tiempo por el MOMA, aun cuando él rechaza su flanco social. Organizó el catálogo de manera conservadora, por géneros. Pero sus lecturas penetrantes de las obras en cada género revelan las conexiones entre ellos. Es difícil sobreestimar aquí la frescura de su academicismo. El momento *Kunstschau* que él favorece realza mejor esas conexiones por la virtud de su propia concepción de autonomía estética. Claro que en la exposición hay una idea de la historia. Excepto por la arquitectura, está organizada esencialmente, en con-

tradición sorprendente con el catálogo, por periodos más que por géneros. Para enfrentar los problemas de integración estilística, la historia se afirmó de manera bastante natural en la cabeza del curador.

Sólo en la última fase expresionista, cuando la cultura dio un giro desfavorable a la forma estética pura de relación entre las bellas artes y las artes aplicadas, Varnedoe vuelve a la separación por géneros —pasando por alto la unidad subyacente que subsistió entre los estilos polarizados— una unión de opuestos que fue premonitrice de Bauhaus. Para el arte de Viena, las categorías socioculturales de entendimiento son necesarias para resolver un problema esencialmente estético —la interdependencia estilística de los contrarios— y para su presentación museográfica. La exposición tuvo que realizarse sin resolver esta paradoja. Esto contribuyó también para hacer parecer al momento sibarita de la *Kunstschau* como el momento de más esplendor de Viena, y redundó en que el MOMA proyectara otra imagen reduccionista de Viena que debe ocupar su lugar con las muchas que la complejidad cultural de esa ciudad parece invitar.

Otras exposiciones recientes eligieron explorar el arte de Viena en una variedad de perspectivas interdisciplinarias. El MOMA, en cambio, eligió el mejor camino que también es el más estrecho: presentar a Viena a través de las artes visuales únicamente. Que esta aproximación purgada, esteticista, resultó en la exposición más nítida y hermosa, está fuera de discusión. Es al mismo tiempo la más eficaz en términos didácticos y, por desgracia, la más indiferente a la función y al significado del arte en la sociedad, esa

parte del legado en los propósitos de Alfred Barr, que el MOMA hoy tiene abandonada.

Traducción de Antonio Saborit
tomado de *The New York Review
of Books*

Notas

- 1 *Katalog der Kunstschau* (Viena, 1908), p. 23.
- 2 *Katalog der Kunstschau*, p. 4.
- 3 *Katalog der Kunstschau*, p. 4.
- 4 Que un deterioro similar sucedió en la arquitectura, en especial entre los

estudiantes de Hoffmann, aparece indicado en Franco Borsi y Ezio Godoli, *Vienna 1900: Architecture and Design*, (Rizzoli, 1986), pp. 257-269.

5 Ver *Art and Antiques* (Verano, 1986), pp. 70-90.

6 Ver mi ensayo "Revolt in Vienna", *The New York Review*, mayo 29, 1986.

De la muerte domada a la muerte salvaje

Robert Nisbet

Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, traducción de Mauro Armiño, Taurus Ediciones, España, 1983, 522 pp.

El hombre es la única especie que entierra a sus muertos. Entre las crisis recurrentes de la condición humana —nacimientos, matrimonios y muerte— la muerte es la que ha generado el mayor número de rituales, gran parte de ellos basados en la creencia de una vida posterior. Es como si en el hombre existiera una disposición instintiva para rechazar a la muerte como algo definitivo, como el término del ciclo de vida. Ya sea que dejemos comida, ropa e implementos en el lugar de la sepultura —como lo han hecho las personas ya desde el paleolítico— o simplemente se ofrezcan oraciones junto a la tumba, la premisa es la misma: la comunidad que te mantuvo en vida también te debe mantener en la muerte. La muerte sucede dentro de la comunidad; la muerte es una herida en la comunidad; la muerte es una partida para la comunidad. Esa es una manera aceptable de abreviar el significado de la muerte en las grandes religiones del mundo.

También es una manera aceptable de describir la perspectiva de Philippe Ariès en cuanto al modo en que se experimentó la muerte hasta hace dos siglos, cuando, según las pruebas de este libro, contrafuerzas significativas empezaron a operar en Occidente. Durante muchos miles de años, los ritos de la muerte, el sepelio y el luto no eran muy distintos en Occidente y aquéllos que habían existido en todas partes en la sociedad humana; los asuntos de la muerte no desafiaban el poder de la comunidad, igual que no lo hacían el nacimiento y el matrimonio. Pero en nuestro siglo, sostiene Ariès, ha habido una "abdicación de la comunidad" en cuanto a la muerte; la muerte se deja a una "masa enorme de individuos atomizados"; la muerte se ha convertido en un fenómeno cada vez más solitario, casi "invisible".

Esta conclusión aparece sólo después de varios cientos de páginas de descripciones ricas en detalles de los ritos mortuorios y de las actitudes que las han acompañado en Occidente desde la Edad Media. Debo enfatizar el interés de Ariès en las actitudes, conscientes e inconscientes, ya que es la esencia de todo su método. En

el prefacio nos enteramos que él llegó a estudiar la muerte igual que sucedió con su celebrado estudio sobre la infancia y la familia, *Siglos de infancia* (1962). Ariès quería descubrir hasta qué punto nuestras opiniones actuales están marcadas por el pasado. En su libro anterior, Ariès halló, para satisfacción suya, que la idea de la familia en nuestra época, lejos de ser vieja y de estar ahora amenazada por la modernidad, era en efecto moderna, con no más de dos siglos de antigüedad, y que es una parte esencial del mismo temperamento moderno que supuestamente la amenaza. ¿Podía decirse lo mismo de nuestras actitudes hacia los moribundos, la preparación del cadáver, el sepelio, los cementerios y las costumbres del duelo? ¿Cómo se comparan estas actitudes y prácticas con las de la Edad Media y los siglos que siguieron inmediatamente?

Ayudado por su esposa, Ariès inició su estudio a mediados de los años sesenta, trabajando primero con las costumbres funerarias contemporáneas, luego con las prácticas de los cementerios antiguos y modernos, y finalmente con el resto de material asequi-