

KIRK T. VARNEDOE
ELIZABETH STREICHER

INTRODUCCION A LA OBRA GRAFICA DE MAX KLINGER (1)

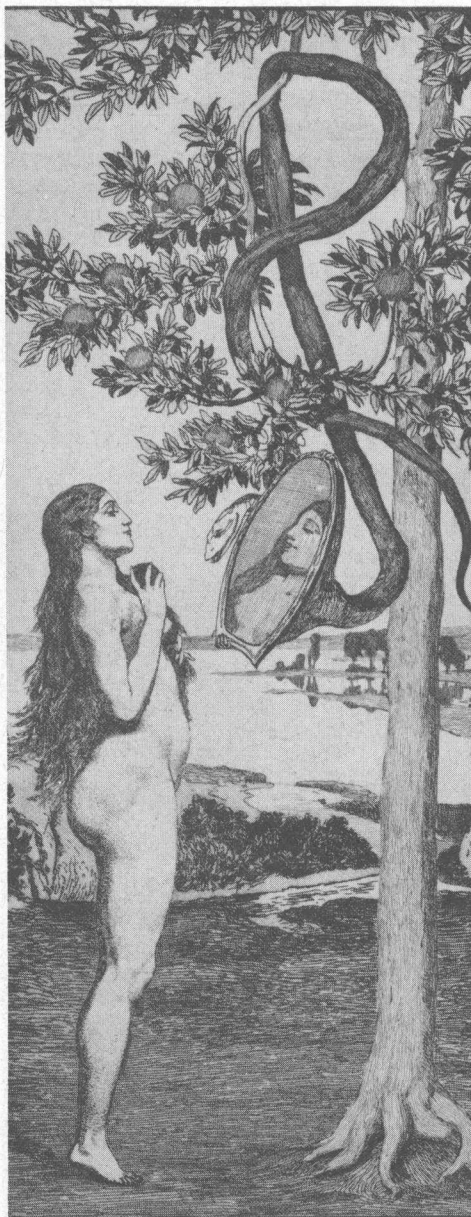
En Abril de 1878, la Art Union de Berlín mostró una serie de diez dibujos en tinta; Max Klinger, su autor, de 21 años, tituló el conjunto *A Glove* (2). Con esa exposición y con las obras que exhibió más tarde, el mismo año, en la Exposición Anual de Arte, súbitamente Klinger alcanzó importancia entre los críticos. Al comienzo los méritos y significados de su obra originaron disputas, pero aún los disgustados entendieron que, a pesar de la juventud de Klinger, había algo inequívocamente original, convincente, de infrecuente poder en su visión. Klinger se inició en la Escuela de Arte de Karlsruhe, cuatro años atrás, a los 17, y siguió a su primer profesor, Karl von Gussow, a la Academia de Berlín, en 1875. Esta fama precoz sólo sería el comienzo de una larga e inmensamente exitosa carrera. Su reputación, su influencia, que se extendieron sobre las fronteras de Alemania, lo convirtieron, por su obra pictórica, escultórica y gráfica, en un genio del moderno Renacimiento.

Sin embargo, los grabados de Klinger, su afición inicial y la fuente de su éxito de 1878, constituyeron, en su diversa y abundante producción, un singular e independiente estímulo estilístico; comenzando con los aguafuertes de dibujos concebidos en los setentas, incluidos *A Glove*, Klinger produciría un cuerpo de grabados (14 grandes ciclos, 265 láminas en total) que es tan ambicioso y complejo como sus otras formas plásticas y que ha demostrado ser de más permanente importancia y atractivo. Si miramos, valga el ejemplo, *A Glove* (cuya primera edición

de aguafuertes apareció en 1881), se constata que su impacto no simplemente ha perdurado sino que ha llegado a ser más violento; son imágenes no sólo originales sino enigmáticamente modernas. Su gigantesca plástica alegórica y sus elaboradas y policromadas esculturas suscitan ahora, por contraste, un interés más lejano e histórico -hecho tal vez explicable en términos de la actitud de Klinger hacia esas formas.

Klinger explicó, en su ensayo *Pintura y dibujo*, que sentía que sus obras en color -y podría incluirse en ella su escultura cromática como su pintura- convenía mejor a la evolución de la naturaleza, pues representa sus formas como el ojo las percibe; tales obras serían ajenas, dijo, a factores deformantes como la pasión y la violencia, pues deberían justificarse a sí mismas. De otro lado, añadió, sus dibujos (incluyó en este contexto trabajos en negro y blanco, especialmente grabados) son particularmente adecuados para encarnar el dominio de la fantasía y la *Weltanschauung* (3), o las propias actitudes acerca del mundo y expresarían - por su imaginación, por su realismo- con perfección lo sórdido o lo grotesco, a pesar de ser fragmentarios; darían al espectador una imagen más sugestiva. Los cuadros y las esculturas de Klinger nos parecen menos bellos quizá porque sus deliberadas autolimitaciones los suspenden en una peculiar imperfección, mezclando una profunda realidad formal con la ética. Además, su fantasía y su aguda visión realista de la sociedad, encarnó en los grabados-, que son significativamente emoti-

KLINGER. De la serie: "Eve and the Future: The Serpent", 1880.



(1) Traducido por Policarpo Varón del libro *Graphic works of Max Klinger*, Dover Publications, Inc., New York, 1977.

(2) Un Guante.

(3) *Weltanschauung*: cosmovisión o concepción del mundo. El sentido de la palabra es muy complejo.

vos, que nos hablan con intensidad más personal y más expresiva.

De dos maneras, por ejemplo, los grabados elaboran temas sorprendentemente modernos. Primera: Klinger supera a su tiempo en la expresión de las perturbadas fantasías acerca del amor y la muerte; *A Glove* anticipa varios años los estudios de Freud y Krafft-Ebing sobre las psicosis sexuales y las observaciones fetichistas; así en sus bizarras pesadillas sobre el robo de accesorios femeninos, parece explicarnos una visión de la susceptibilidad humana similar a las extravagancias de la libido y la imaginación. El guante, obvio, sugiere escandalosamente a Freud: es fálico (en los dedos) y vaginal (en la configuración hueca, en los cortes abiertos repetidamente acentuados del dorso y la palma). La amenazante bestia es también fálica; la preocupación por el agua y la penetración en las imágenes oníricas son manifestaciones familiares de la sexualidad sublimada. No sólo en este ejemplo psicoanalítico la perturbada subjetividad de Klinger es cáusticamente evidente; de acusadas maneras otros ciclos trabajan sobre la ansiedad personal especialmente *A love* y *On Death*, Part I).

Klinger establecería, a este respecto, un lazo entre la tradición romántica alemana de comienzos del XIX (cuya manera psicológica, que recuerda a Gaspar David Friedrich, corresponde a composiciones como "Abandoned") y el movimiento expresionista moderno, sobre el cual Klinger influyó a través del joven artista noruego Eduar Munch. Aquél está no sólo en el origen de algunas singulares imágenes de éste, también prefigura la pesadilla y el sufrimiento espiritual, temas de Munch.

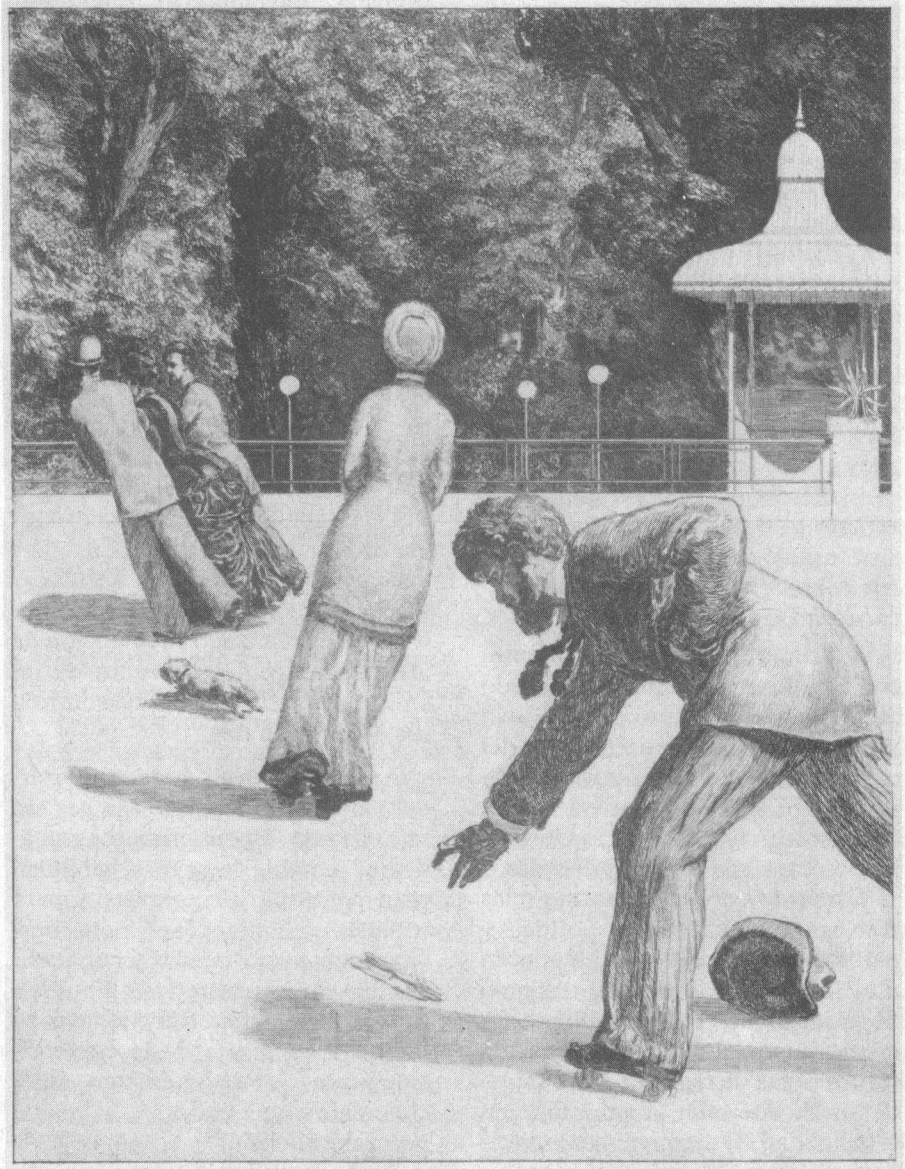
Segunda: aparentemente contrario a esta tensión entre la fantasía y la ansiedad metafísica, convive en algunos ciclos gráficos de Klinger un profundo, un moderno sentir acerca de la realidad: su preocupación por problemas sociales como la situación de la mujer (*A life* y *A love*), la violencia urbana, la pobreza (*A life* y, especialmente, *Dramas*), lo sitúan

en el contexto de otras corrientes — esencialmente políticas y literarias— del final de la centuria pasada. La crítica social implícita en estos rasgos de la obra de Klinger recuerda más a Marx o a Darwin (a quienes, sabemos, leyó) que a Freud. Aquella prefigura directamente los textos del "realismo de barriada", de orientación política, evidenciado en el dramaturgo Gerhart Hauptmann y en la literatura de los artistas expresionistas cuyo sujeto está mucha más socialmente que autoanalíticamente orientado. El mejor ejemplo de esto es el del grabador Käthe Kollwitz

—que admiró a Klinger, que hizo un panegírico de éste en su funeral; los trabajos que Kollwitz realiza sobre el desorden social proceden singular y directamente de los *Dramas* de Klinger.

Quizás sea raro que la modernidad de Klinger se funde en una aparente contradicción; por un lado, subjetividad y fantasía; dominio de lo social y realismo por el otro. Todavía esta dicotomía es central a su obra y era observable en el comienzo de su carrera. A pesar de su devoción a Gussow, su profesor, líder de una afrancesada escuela de pintores

KLINGER. De la serie: "A Glove: Action", 1881.



realistas, Klinger también admiró apasionadamente la pintura de Adolf von Menzel, el padre del realismo alemán del diez y nueve. No obstante, en esos años, estudió las fantasías grotescas de Goya y, en 1879, se trasladó a Bruselas para estudiar con Charles-Emile Wauters, un pintor del macabro medieval. Y aunque lo apasionaron las novelas realistas de Flaubert y Zola, mantuvo su fe en la fantasía—a menudo terribles—de la literatura romántica de principios del XIX, especialmente de E.T.A. Hoffmann y Jean Paul.

Podemos explicar esta dualidad de varias maneras: podría entenderse como síntoma de un problema psicológico (mezcla de hipersensibilidad y evasiva inestabilidad emocional). Podría afirmarse, siguiendo el marxismo, que Klinger encaraba un dilema (entre el sueño autoindulgente y las responsabilidades políticas del análisis crítico realizado en la crisis del naciente capitalismo). Poco ayuda la biografía de Klinger a la sustentación de este argumento. No comprometido políticamente permaneció leal a su rica y culta familia (su padre producía jabón en Leipzig) después de alcanzar, éxito tras éxito, una respetable vida burguesa. Sus únicas excentricidades consistieron en una prolongada y errante soltería—durante varios períodos vivió en Bruselas, Berlín, París, Munich y Roma antes de radicarse en Leipzig, en 1983.

Su primera relación permanente, con Elsa Asenijeff, comenzó cuando él tenía 41 años y duró casi 20 (tuvo un hijo, en 1900, Desirée, fuera del matrimonio); en 1919, poco menos de un año antes de morir a los 63, desposó a otra mujer, Gertrud Bock, empleada suya por décadas.

A más de que su biografía no las justifica, las explicaciones políticas y patológicas sobre Klinger padecen otra importante fisura. El designio de explicar el artista involuntariamente inmerso en un conflicto que no era capaz de resolver, hace injusticia a su vocación, a su autónoma originalidad. Otra manera de considerar la obra de Klinger, consiste en

ver su complejidad—temática, estilística—como originada por la consciente confrontación de un dilema estético encarado por numerosos artistas europeos de su generación: busca de una más profunda expresión del naturalismo de los sesentas y comienzos de los setentas. La amplia popularidad del estilo de la época—impresionismo francés—eclipsó los muy significativos realismos que surgieron paralelamente en Francia, Alemania y otros países. Disgustados por la monotonía de los temas, por la pasividad emotiva de un naturalismo geográfico, en toda Europa muchos artistas concibieron estilos antiimpresionistas o contraimpresionistas, obteniendo un romanticismo de la vida moderna, una visión en la que se evocan los problemas de la psiquis moderna con una cuasi-fotográfica verdad de observación. La intención de conseguir un auténtico realismo, previsto en escritores de los sesentas como Zola y Dostoievsky, nos proporciona el contexto en el cual entender la mezcla en la obra de Klinger, de objetividad y subjetividad, permite fijar un mundo ampliado por un romanticismo recreado, visible en la plural atención de Klinger por Goya y E.T.A. Hoffmann, en su readaptación de motivos—los de Friedrich—del principio del siglo XIX. Notablemente, examinar el lugar de Klinger en su tiempo, ayuda a disipar la controversia y a enfocar adecuadamente nuestra atención: Klinger ha realizado su intención de artista inteligente, poseedor de un sofisticado estilo con el cual controla sus dotes naturales.

Artesanalmente, para empezar, debemos reconocer que Klinger era un virtuoso. En sus primeros grabados es notable la segura habilidad para controlar el contraste y para traducir en láminas las siluetas nerviosamente sombreadas y quebradizas que caracterizaron sus dibujos a tinta. Mucha importancia tuvo su rápido aprendizaje de la composición, usando variados efectos—especialmente en agua-tinta—, lo cual le permitió enriquecer el lenguaje de sus imágenes. Equilibrando capas li-

das de aguainta con texturas ásperas de grabados con sombreado mezclados, y combinándolos con un metódico sentido del poder del espacio en blanco, logró elaborar extraordinariamente los efectos de espacio, de movimiento, de luz y de enfoque que caracterizaron el drama de sus escenas; innovó el estilo del diseño. El uso, en algunos de sus grabados de arabescos lineales prefigura las abstracciones del Art Nouveau de fines del siglo pasado. Nunca, sin embargo, ornó su virtuosismo técnico o su riqueza decorativa gratuitamente. Si consideramos, por ejemplo, los extraordinariamente amplios márgenes que incluye a menudo veremos que son importantes como refuerzos del significado, no como elaboración estilística; los márgenes cuentan un segundo relato en el cual el tiempo es más amplio o la emoción profundizada. Cuando Munch imita este rasgo de Klinger en grabados como “Madonna”, no pide en préstamo una forma sino que, incorpora un procedimiento que aumenta el impacto espiritual y visual de la imagen.

Incluso el efecto de detalle tiene una función similar—intencionalmente expresiva—en sus imágenes. La obsesiva acumulación de pormenores en “In Flagranti” busca inmovilizar y enfriar la escena, lo cual contrasta con el terror de la situación; en “First Encounter” los miasmas de una profusa vegetación—descritos en la última lámina—proporcionan la energía visual y la carga sentimental a una escena mundana de otra clase. El desapasionado, el banal detallado de las fantasías, de las acciones violentas, constituye la cualidad básica de muchas de las visiones de Klinger. Su uso deliberado del detalle contrasta con la sugerente sensibilidad para el espacio vacío. El alcance de las técnicas que expresan un sentido sin deformarlo—relato fragmentado, enfoque, vacío—permite describir sus grabados con el lenguaje fotográfico y, especialmente, cinematográfico.

Frecuentemente, por ejemplo, en la serie de láminas de un conjunto

(como en *Eve and the Future* y *A love*), Klinger dispone una lámina cinemática —“flash-forward”— (4), la cual prefigura la tensión que intentan las escenas que la suceden. Además, los cambios en el contraste, la textura, el volumen y el espacio, estructuran conscientemente la acción de una lámina a la siguiente. Al observar uno de los ciclos nos sorprende una impaciente inventiva, constituida por el cambiante equilibrio de los diferentes sistemas de ejecución y composición. Esta riqueza de invención —que da autonomía a cada lámina— concierne con una única estructura narrativa, y aún a riesgo de la ambigüedad embellece. En el cine mudo (y también en cierto sofisticado cine contemporáneo) los más exitosos desarrollos argumentales consisten en un reducido número de intensas secuencias, entre las cuales el espectador debe buscar un hilo conductor. El laconismo de los títulos, concretos no explicativos (ejemplo: *A Glove* y *Dramas*) prefigura el cine mudo.

Las técnicas cinemáticas son observables en las láminas individuales también. La poderosa elección de las secuencias explica, en Klinger, la fuerza de escenas tales como “Place”, “Action”, “Abduction” e “In Flagranti”. No son, éstas, simples instantáneas. En ellas el grabador logra un efecto especial al combinar en una secuencia numerosas características epocales. Si comparamos los dibujos para “Place” y “Action” con los grabados veremos la sutil manipulación pictórica del tiempo. En el dibujo para “Place”, el infante grita sentado tras su caída; en el grabado, Klinger detiene su caída en el momento del impacto; con esto escinde la unidad una segunda escena estática, por la introducción de un instantáneo rasgo discordante. Parejamente, en “Action” contrasta movimiento y éxtasis; los cambios que efectúa, en la proporción y el inter-

valo, entre el dibujo y el grabado, enfatizan sutilmente las oposiciones, mediante la presión del eje principal, invisible, que divide la mano estirada desde el guante, y al cortar los extremos contrapuestos de las terrazas. En el aguafuerte, la figura en primer plano, del vacío cuadrante inferior, está por eso más aislada. Todo movimiento es imaginado por medio del contraste del plató de diagonales con el recto y rígido ángulo de la terraza completamente blanca de sol. El vaivén del imponente vuelo de los otros patinadores —que da la diferencia con la furiosa fuga del perro y la arremetida del hombre (el mismo Klinger), a quien se le ha caído el sombrero— subraya la impetuosidad del progresivo impulso. La escena no adquiere sentido de una vez —permanece suspendida, simultáneamente necesaria, interminablemente retardada como un alucinante experiencia *déja-vu* con el ojo interior.

El gobierno que mantiene Klinger sobre su talento es tal que escenas de documentación aparentemente banal —como “Action”— asumen la obsesionante apariencia de un sueño, mientras escenas de increíble fantasía —como “Abduction”— nos causan una creíble inquietud, o, aún, una alucinatoria inmediatez. Klinger ensancha los rasgos realistas incluyendo sentimientos y pensamientos que requerirían un tratamiento completo y una distancia mayor en la percepción, según sintió la generación posterior. Considerando esto, Klinger se relaciona menos directamente con los expresionistas y más especialmente con los surrealistas. Como al surrealista Dalí a Klinger se lo asocia con la noción de sueño lúcido: el acrecentamiento del desorden onírico unido a una concreta realidad cotidiana; Klinger y Dalí —damos un ejemplo— oponen imágenes de planos diferentes (“Suffer”, de Klinger; “Crucifixion”, de Dalí); dentro de un contexto vacío, alucinante y plácido —representa fantasías paisajísticas. El tono de la imagería del siglo XX influyó en Klinger, inicialmente, a través del pre-

cursor del surrealismo, Giorgio De Chirico, quien, mientras estudió en Munich, se entusiasmó profundamente por Klinger como, también, por Arnold Böcklin. En De Chirico influyeron el claro sol y la turbia psique de grabados como “Shame”, a pesar de su admiración por las *Brahms Fantasies*. En 1920, tras la muerte del dibujante, De Chirico publicó el hasta ahora más agudo análisis sobre el significado de Klinger en la moderna imaginación.

Más claramente que los contemporáneos que elogiaron a Klinger como representante de la tradición helénica, De Chirico vio que había una percepción sobrenatural única —antitética de las convenciones neoclásicas— en las imágenes de la antigüedad que grababa el artista (“Invocation” y “Pursued Centaur”). Por su especial visión del pasado, como por su habilidad para expresar “el sentimiento romántico de la vida moderna, en sus extraños y profundos aspectos”, De Chirico entendió que Klinger era “un auténtico artista moderno”. De Chirico describió la singular visión de Klinger con su poder de lo *déja vu* y analizó la cualidad de su genio así: “aunque fantástica y rica en imágenes —que por su familiaridad con la sutileza metafísica pueden creerse paradójales y absurdas—, su obra está fundada en una clara busca realista, es poderosamente sentida y nunca se extravía en el delirio y los oscuros desvaríos”.

El atributo básico de los grabados de Klinger el que interesó a De Chirico y a los surrealistas, podría describirse con la frase paradójica “unidad separada”. Hemos mencionado ya su contracción del sentimiento del tiempo, pero hay un principio más general, más fundamental en su arte: Klinger amplía el juego del detalle banal con la fantasía imposible, en grabados y en ciclos, a la dicotomía temática entre fantasía y realidad. No es ésta, lo hemos sugerido, una peculiaridad espontánea de la obra de Klinger, es una cualidad laboriosamente buscada. Es notablemente experta la forma en que controla esta dicotomía, manteniéndola

(4) Tiene sentido de anticipación explicativa, de aclaración o explicación adelantada o previa; los “cortos” en cine, acaso.

en permanente tensión poética; antes que los surrealistas descubrió la fuerza emocional de esta insoluble fractura, particularmente entre niveles de realidad; trabajando con

este principio, formuló otro mundo cuya contradictoria anormalidad tiene el impacto de la experiencia real. En "Song of Love" de De Chirico, éste toma de Klinger no sólo lo ex-

traño de la idea de unos restos conservados (el guante), sino la idea del indescifrable misterio que impregna los elementos separados del pasado y del presente, de lo extraordinario y lo banal, de lo medible y lo pesable, a los cuales sitúa en una escena determinada.

Estas cualidades son el núcleo de la modernidad y la originalidad de los grabados de Klinger. No debe entenderse que si intentamos fijar a Klinger en la perspectiva del arte moderno, vemos un logro en la abstracción y una regresión en la figuración. La influencia que ha tenido por largo tiempo tal imagen ha relegado a Klinger a una injustificable oscuridad. Su obra debe entenderse en el contexto de otro sector del arte moderno, que concierne a la recreación de los elementos de la realidad visual descrita, no al estilo abstracto *per se*. En este respecto, la perspectiva de un siglo, aunada a la experiencia del surrealismo y del film, puede permitirnos ver más claramente la modernidad de la línea estética de las imágenes de Klinger.

Más allá de esta afirmación, ni los hechos de su vida, ni alguna explicación de su papel en la época, ni el estudio de las técnicas visuales, ni la comparación con el nuevo arte, elucidarán la ya inequívoca, la ya completa originalidad que sus contemporáneos vieron en *A Glove*. Tampoco Klinger tenía el poder de explicárnosla. Una vez contó a su biógrafo (Singer) que su hora favorita era la de la ensoñación entre el sueño y el despertar; en ese momento, dijo, percibo profundamente, agudamente las imágenes. Podemos entender que su visión, y su total control del aguafuerte, le permitieron representar esas experiencias; por eso nos suspende en una esfera privilegiada. Sus mejores imágenes tienen un designio formal y tal resonancia significativa que son no sólo imborrablemente memorables, sino también desafiantemente herméticas para una mente lúcida.

(Traducido por Policarpo Varón, mayo, 1990).

KLINGER. De la serie: "Dramas: In Flagranti", 1883.

