

La escuela vienesa del realismo fantástico

EDUARDO MEISSNER

Una galería privada de Düsseldorf, la Galerie an der Düssel, expone una colección representativa de obras del realismo fantástico de la Escuela de Viena.

Hemos debido atravesar la mitad de Europa para enfrentarnos con los pintores más destacados de la vanguardia realista —figurativa— manierista del arte de hoy.

Extraño fenómeno éste de la Escuela de Viena en este tiempo vertiginoso nuestro, dominado por la tecnología, la velocidad y el múltiplo. Curioso desafío de esta pléyade de pintores que no trepidan en pintar a la manera del cuatrocientos o del quinientos, que eligen sus motivos cuidadosamente y los realizan morosamente, con pinceles de marta de un pelo y pigmentos puros de química comprobada que con seguridad alcanzarán mil años sin cambio cromático alguno, pigmentos colocados sobre la tela con la parsimonia de los viejos maestros, sin rastro ni huella en superficies que corresponden a las dimensiones convencionales de la pintura de caballete, cuyas imágenes emergen de un trasfondo onírico — subconsciente, surreal — que van más allá, por tanto, de una representación naturalista fotográfica y organizan el juego de formalizaciones en una nueva dimensión semántica, fantásticamente real, realmente fantástica.

Nos enfrentamos aquí con los fenómenos contrapuestos de la realidad cotidiana de la vigilia y del sueño, cuyos límites difunden y se pierden, cuyos personajes y figuras se sitúan frente a nosotros y crean, pese a la en ocasiones exuberante fantasía de sus autores y a la superfabulizada dimensión de su presencia, una atmósfera real en torno que les es propia y les pertenece, que nos permite penetrar con facilidad en su mundo, que nos asombra, nos maravilla, nos encanta y también, a veces, nos espanta.

Más que por las deformaciones grotescas de presentar una situación o caracterizar una escena, nos asombran por la fantasiosa imaginación del juego de imágenes; más que por el pulcro y refinado dominio del claroscuro tridimensional daliniano —quizás con la única excepción de Hausner—, nos maravillan por la pulcritud en la reproducción de una textura y la exacta definición de un contorno; más que por la dispersión del color, por la luz en una atmósfera de volúmenes y espacios cromatizados, nos encantan por el lirismo del color local, generalmente puro y limpio, de armonías sonoras y definidas, cual toques de trompeta —como por ejemplo en Brauer—.

La simbología del manierismo es aparente y define con precisión una posición estilística determinada. Afloran y proliferan los hermafroditas, los unicornios, los misterios sugeridos de los espacios especulares, la forma original del huevo, las situaciones equívocas y ambiguas, las transformaciones y las transmutaciones zoo-fito-antropomorfas, las articulaciones y asociaciones inveterosímiles y los laberintos siempre presentes y siempre actuales.

He aquí un grupo de pintores que han sabido imponerse en el exigente mercado europeo, siguiendo una senda difícil de aparente no contemporaneidad, que han aceptado gozosamente las imposiciones y los imperativos de la pintura tradicional. Y es esta posición estética rigurosa en el manejo exigente de los medios, sin enmascaramientos o simplificaciones permitidas, y de necesario tiempo de realización, tiempo para hacer y rehacer, tratar y retratar, tocar y retocar hasta la exigida y lograda plenitud.

¿Cómo no aplaudir y no estar lleno de festiva alegría y expectación lúcida y espontánea ante tal despliegue de ingenio, imaginación creadora y perfección técnica? ¿Cómo no aceptar a esta generación de pintores que no se contentan con un color o una textura, con sólo un concepto o una parte del mismo, sino tratan —y los más con éxito— de hacer un mundo, de

aprehenderlo en sus momentos más culminantes o especiales o misteriosos y desplegarlo ante nosotros como espectáculo pleno de "meraviglia"?

Bosquejemos en algunas frases los orígenes más esenciales y los hitos más destacados en este rápido camino de la Escuela de Viena hacia su consagración.

A. P. Gütersloh, viejo y admirable maestro de la primera mitad de siglo, es el guía y formador del grupo central de representantes de la Escuela, definidos ya en carácter y estilo en el año 1959-60, fecha de su primera exposición vienesa en el alto Belvedere.

Por una feliz circunstancia me fue dado en aquella época visitar la nombrada exposición. Recuerdo un cuadro surrealista de Hausner, pintado de perfección, lleno de formas orgánicas y cuerpos organizados en un gran viaje espacial micro y macrocósmico. También algunas flores desplegadas entre símbolos sexuales y galantería de boudoir en solferinos y cobaltos, seguramente de Hutter, y algunos paisajes verdes y ocres en tono menor de Lehmden.

Aquella exposición, que además reunía obras de Leherb y de otros, marcó el comienzo de una serie de muestras consagratorias, en París, con surrealistas ya conocidos, en Viena en 1962, en Hannover en 1963 y otras más. El grupo central de la Escuela, formado por Brauer, Hausner, Hutter, Lehmden y Fuchs, que hasta hoy constituyen los pilares más destacados del movimiento, su esqueleto, y su esencia, para decirlo así, ha ido creciendo y abriendose paso por el mundo y hoy son un centenar los pintores que han asumido en su registro de posibilidades la posición de una actitud expresiva similar.

Los orígenes son diversos, heterogéneos y se extienden a través del tiempo y de la geografía, desde la pintura gótica hasta las manifestaciones y tendencias del arte de hoy, desde Europa hasta Persia y el Japón. Especialmente notorias son las motivaciones estilísticas provenientes de Jerónimus Bosch y de algunas pinturas de Peter Brueghel el viejo, de los manierismos arcimboldianos de la Praga rudolfiana del siglo XVII, del surrealismo y simbolismo de fines del siglo XIX y de la mitad primera del siglo XX, de algunas presencias manifiestas del arte persa e indio, como también de la pintura metafísica de todos los tiempos.

Pero todo este exotismo de Oriente y Occidente, de pasado y presente, no serviría de nada si no fuera sólo el humus fértil

sobre el cual se despliega la propia y originalísima imaginación creadora, y toda esta suma de tendencias sería sólo imitación atrabiliaria, si no fuera asimilada, digerida y olvidada. Imposible omitir, además, en este contexto, la presencia siempre activa de la tradición barroca vienesa y de las incursiones suprarrealistas de un Klimt o de un Kokoschka temprano.

La exposición en la Galería an der Düssel es representativa, sin duda, para la Escuela, y merece todos los superlativos. Lucen los cuadros en una vieja casona del barrio cívico, entre Shivas danzantes y Budas en la posición de la flor del loto, sobre muros tapizados de moiré dorado, arenas del Sahara, e iluminados por una batería de focos simunizados de brillante metal. Se camina sobre peluche y se reclina sobre sillones multifraccionados superconfortables también de peluche. Se respira un ambiente climatizado de elegancia y refinación cultural a sotto voce, mezcla de galería oficial y salón íntimo. Nada molesta a la contemplación atenta y al goce estético espontáneo. Adelante, pues. Destaquemos a los más destacados y comencemos con el más original, el más encantador, el más inequívocamente fantástico de todos.

Comencemos con Erich Brauer. Su cuadro "El fotógrafo" es delicioso. Sus formas orgánicas desflecadas de pétalos y tépalos multiplicados, de bordes festoneados, telas superplegadas y oquedades evanescentes, se inscriben cómicamente fantasmales en un cielo azul-verde-cinabio-cobalto de la medianoche fosforescente de las tierras prometidas y florecidas de rosas rojas arborescentes, semillas ameboídeas, árboles chiquitos como de Piero della Francesca y algunos caballejos escarlata en el complementario esmeralda. Las cavidades se van insinuando en pasajes sucesivos imperceptibles. Las oscuridades se van condensando en una tinta prusia o carmín en los espacios cerrados de una hoja o en el pájaro-insecto de los paños inferiores. Por el cielo vuelan hojas digitales, formas circulares rutilantes y águilas y hadas multilanceoladas.

El incendio mórbido de los rojos se contrapone al azul iridescente de los celestes levemente calipsos que aparecen en algún rincón. La fronda entera se despliega entre canalículos y penetraciones, entre membranas al viento y turgor-vegetal-animal de aire y de agua, de luz y de frío.

Wolfgang Hutter, en su "Amantes 1976" retoma el mismo tema de 1949 con el cual ganara un premio Unesco en la Bienal de Venecia 1954, y sitúa a dos figuras enlazadas, desnuda ella,

vestido él de frac azul, sobre espirales multicolores ante estanterías ortogonales, perspectivadas, llenas de objetos frutales, flores y bric a brac. El cabello de la hermosa de senos generosos, abdomen redondo y algunos pliegues insinuados en la cintura, se continúa desflecado por sobre los paneles cual hojas tiernas y secas de maíz dorado, envolviendo su carne pálida, como una humita. A él casi no se le ve entre tallos flectados y hojas sinuosas de anturium carmesí que portan pequeños falos por gineceo. Las plantas, los rollos, las texturas de mármol y de coral que cubren, pueblan o emergen de los compartículos de más atrás, son todos de la misma factura, de hoja recortada y doblada, de lámina coloreada y sinuosa y acartonada, que va repitiendo el ritmo y la apariencia de un universo de serpentina de carnaval y de "papier maché".

En "Adam Paravent" de Rudolf Hausner, el más marcadamente surrealista de la Escuela, sitúa a una Venus contemporánea de caderas voluminosas, tratando de quitarse una camisola estrecha por la cabeza, detrás de un biombo ornamentado pequeño en demasía, que apenas le llega a la mitad del muslo.

Más que de la sombra, la figura emerge del rojo, de un rojo escarlata esencial y pregnante que se estratifica y condensa en los cabellos, en las anfractuosidades de la piel y de las convexidades y concavidades naturales de esta mujer supermadura, rojo que reverbera en napas puntiformes sobre la piel salpicada de azul celeste y de marfil.

Hay una extraña obscenidad en la presencia insistente de las figuras de Hausner, una delección manifiesta en la representación exhaustiva del brillo sudoroso de los epitelios y de la objetivación de la anatomía hasta el último poro, el último pelo. Sus labios de Adán son eminentemente esfinterianos y bajo la piel de las mujeres se adivina el circular de la sangre y la alquimia metabólica.

Sus personajes son gente de hoy, deformadas sus formas claro está, y adaptadas a las exigencias intransigentes de la expresión, pero viviendo una vida de tiempo presente, pese a la microcefalia de los varones encasquetados hasta las orejas, o a las formas plenas y exuberantes de las mujeres pomonas.

Hausner es rotundo e inflexible. Su técnica le permite todas las perfecciones y todas las sutilezas. La simbología siempre atrabiliaria de sus Adanes, que comienzan a proliferar en las

galerías, ha Enriquecido, sin duda, el repertorio mítico y psiquiátrico de los consultorios y del arte de hoy. Sus cuadros alcanzan cifras ejemplares en el mercado.

Pero el más manifiestamente mítico, legendario y tremebundo de los pintores de la Escuela Vienesa es, sin duda, Ernst Fuchs, cuyas composiciones pequeñas de formato, pero monumentales a su percepción, nos recuerdan a menudo las escenas inverosímiles y misteriosas de los cuentos de Lovecraft.

Su técnica y su pintura de academia dominada y de grafismo seguro y claroscuro resobado y repintado, nos llega fantásticamente de otro tiempo, de otro espacio, de otro lugar. Sus monstruos de aire y de mar, de piedra y de fuego, se concretizan en superficies escamadas, corrificadas, queratinizadas, frente a paisajes aéreos de pantallas múltiples y lontananzas interminables.

Todo es como de otra historia, de otro suceder, envuelto en la pátina del misterio cuaternario, del hermético origen de los sueños y de la realidad, cuyas fórmulas evolutivas asumen apariencias insospechadas.

La confrontación desigual, zoológica y heteromorfa de un grifo y de un dragón, envueltos en brillos metálicos y esclerozamientos flameantes, parece encontrar su camino y su puente a la expresión contemporánea a través de los espolones seguramente mortíferos del segundo, arco iris agudos, tensos y dirigidos con los cuales el grifo siente congelarse y destruirse la queratina del cuello grueso y enrojecido de caracol cornificado.

Anton Lehmden es el más inquietamente bucólico, el más fantásticamente descriptivo, el más insistentemente retratista de paisajes abandonados, de ondas aéreas y fluviales condensadas en arabescos continuados, de estratificaciones albas de piedra caliza y troncos retorcidos de raíces abullonadas y pequeños brotes ressecos y afiligranados.

¡Qué extraña materia la de la pintura de Lehmden! ¡Qué extraño lugar aquel de su fantástica transposición, en cuya dimensión vuelan pájaros emplumados y árboles desarraigados, perdidos como protozoos transparentes y gelatinosos en una gota de agua!

Los motivos, los símbolos siempre nuevos, la fantástica imaginaria de cincuenta artistas mayores y menores pueblan los murales de las salas, de la caja de la escala, y de los pasillos del recinto de la exposición. ¡Qué profusión! De las muñecas-niñas de Ludwig Schwarzer, a los paisajes texturados de Axel Litschke, de los

zoo-antropomorfismos de Kurt Regscheck hasta las alegorías rococómente manieristas de Franz Luby, de los paisajes lunares casi ingenuos de Josef Bramer hasta los orientalismos decorativos de Michael Coudenhove-Kalergi, afloran los recuerdos, las reminiscencias, las imágenes del pasado y del futuro, las asociaciones libres e insólitas, los espacios festivos o tortuosos, la lógica irrefutable de la intuición y la imaginación a veces desbocada de la razón.

Tiempo y espacio trastocan sus valores. Realidad y ensueño fusionan sus características. Expresión y significación entrelazan sus esencias en este juego viejo y nuevo del hombre enfrentado a su mundo de ilusiones y de necesidades cotidianas, proyectado y formalizado en esa fantástica realidad que florece en Viena.

