

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

## **Tal Vez no Sepa Vd. que yo también Pinto. Arnold Schönberg**

Carlos Velilla<sup>1</sup>

1) Universitat de Barcelona. (España)

Date of publication: October 3<sup>rd</sup>, 2018

Edition period: October 2018 - February 2019

---

**To cite this article:** Velilla, C. (2018). Tal vez no sepa Vd. que yo también pinto. Arnold Schönberg. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(3) 235-270. doi: 10.17583/brac.2018.3364

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3364>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

# Maybe you do not Know I Paint, too. Arnold Schönberg

Carlos Velilla

*Universitat de Barcelona. (Spain)*

*(Received: 14 March 2018; Accepted: 18 June 2018; Published: 3 October 2018)*

## Abstract

---

This article is about the work of Arnold Schönberg<sup>1</sup> (1874-1951) as a painter, a little-known facet, but a skill which has shown in excellent art expositions, both in life and posthumously. The last Arnold Schönberg. Peintre l'âme in the MahJ Museum (le musée d'art et d'histoire du Judaïsme) in Paris in 2016. In Barcelona in 1992: Arnold Schönberg Paintings and drawings. The collection of art work, an exhibition that came from Vienna, Cologne, Manchester, Berlin and Milan. Schönberg answers the first letter from Wassily Kandinsky (1866-1944), and tells him he was a painter, too, and wanted to speak to him about art. These works reveal the relationships that he established in his life: painting and music, idea and style, art and life, tonality and atonality, the established and the new. The doubts faced during some hard years due to the fall of an empire and the apparent peace. Pain in the vanguards at the beginning of the twentieth century. The importance of their meetings and the extensive correspondence with Kandinsky and other artists. The quest for total art. The relationship between Kandinsky's book "The Spiritual in Art" (1912), which he delivered to the printer at the same time as Schönberg published his "Treaty on harmony" (1911); despite their conceptual differences both have a common intention: to create from inside the individual's interior. At the same time, atonal music and abstract art were born. Schönberg was spoken of as a musician, teacher, writer, inventor, scenographer, designer and painter.

---

**Keywords:** Arnold Schönberg, music, art, dodecaphony, atonal, painting, expressionism, Kandinsky

# Tal Vez no Sepa Vd. que yo también Pinto. Arnold Schönberg

Carlos Velilla

*Universitat de Barcelona. (España)*

*(Recibido: 14 marzo 2018; Aceptado: 18 junio 2018; Publicado: 3 octubre 2018)*

## Resumen

---

Este artículo hace referencia al trabajo de Arnold Schönberg<sup>1</sup> (1874-1951) como pintor, faceta poco conocida, pero si difundida a través de excelentes exposiciones, tanto en vida como póstumamente. La última Arnold Schönberg. Peintre l'âme en el museo MahJ de París en 2016. En Barcelona se pudo visitar en 1992 Arnold Schönberg Pintures i dibuixos, exposición que venía de Viena, Colonia, Manchester, Berlín y Milán. Schönberg contesta a la primera carta de Wassily Kandinsky (1866-1944) para decirle que también era pintor y que quería hablar de arte con él. Con especial interés se tratan las relaciones que se establecen en su vida: pintura y música, idea y estilo, arte y vida, tonalidad y atonalidad, lo establecido y lo nuevo. Las dudas ante unos años dolorosos por el derrumbamiento del Imperio y la aparente paz. El dolor en las vanguardias de este principio de siglo XX. La importancia de los encuentros y la extensa correspondencia con Kandinsky y otros artistas. La búsqueda del arte total. La relación entre el libro de Kandinsky De lo espiritual en el arte (1912) y el que publica al mismo tiempo Schönberg, su Tratado de la armonía (1911). A pesar de las diferencias conceptuales ambos van hacia una misma intención, la creación desde el interior del individuo. Nacen al mismo tiempo la música atonal y el arte abstracto. Se aborda a Schönberg como músico, pedagogo, escritor, inventor, escenógrafo, diseñador y pintor.

---

**Palabras clave:** Arnold Schönberg, música, arte, dodecafónica, atonal, pintura, expresionismo, Kandinsky





**E**l 2 de enero de 1911, se celebra en el Hotel Vier Jahreszeiten de Múnich un concierto del músico austriaco Arnold Schönberg (véase Imagen 1) y asisten entre el público un grupo de cinco amigos pintores: Franz Marc que es quien compra las entradas, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, excelente pintora y compañera de Kandinsky, Alexej von Jawlensky, pintor ruso de origen aristocrático que fue a Múnich para conocer a Kandinsky y su novia Marianne von Werefkin, también rusa. Todos ellos serán componentes del grupo Der Blaue Reiter, que pocos meses después crearán Marc y Kandinsky. Tras el concierto los cinco amigos se van a tomar unas copas y hablan de lo que han escuchado conmocionados. Conocían la música de Schönberg y habían leído Los Aforismos publicados en la revista Die Musik a principios de octubre de 1910. Dice en el primero de los aforismos:

El arte es el grito de aquellos que se preocupan por el destino de la humanidad. De los que no están de acuerdo con él. De los que no sirven con indiferencia al motor de las "fuerzas oscuras", sino que se implican en la rueda actual para entender su construcción. De aquellos que no apartan la vista para protegerse de las emociones, sino que abren los ojos para hacer lo que hay que hacer. De aquellos que, sin embargo, a menudo cierran los ojos para percibir lo que los sentidos no pueden transmitir, para ver en su interior lo que solo ocurre fuera. Y en su interior está el movimiento del mundo. Sólo la resonancia sale al exterior: la obra de arte. (Schönberg, 1909-1910, p. 159)



*Imagen 1.* Cartel del concierto de 2 de enero de 1911 en Múnich.

El que queda más impresionado es Kandinsky, el más entendido en música, desde niño tocaba el violonchelo y posteriormente el piano. Tal vez durante el concierto, o días después, dibuja dos bocetos que utiliza para la realización del conocido cuadro *Impresión n°3 (Concierto)* 1911, (véase Imagen 4) ya de concepto casi abstracto. El primer boceto (véase Imagen 2) lo realiza desde la clásica visión de la representación, esquemático, pero con detalles, y el segundo, (véase Imagen 3) que esboza la misma escena, es más libre y sintético. Este concierto le da fuerzas a Kandinsky para decidirse por la abstracción o, como él decía, “lo concreto”. Observa que su pintura está en un camino similar al de la música de Schönberg. Como se ha visto en el aforismo, Schönberg habla de la importancia del mundo interior y pide que nos dejemos llevar por esa inmensidad que hay en nuestro interior. Luego se verá cómo Kandinsky, y prácticamente todo el grupo *Der Blaue Reiter*, está en el mismo lugar vital y conceptual.

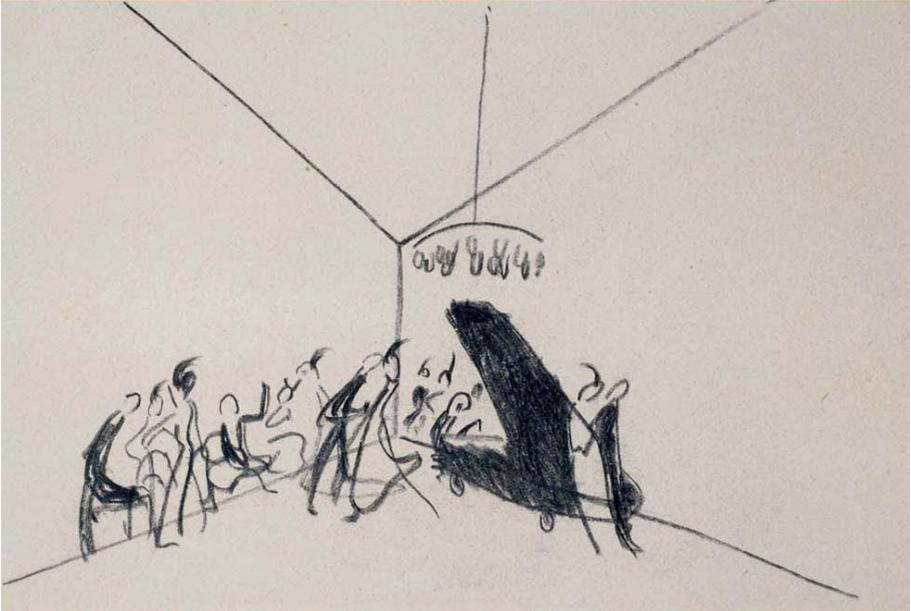


Imagen 2. Kandinsky. 1911. 1º boceto para *Impresión III (Concierto)*. Lápiz sobre papel. 10 x 14, 9 cm, Centro Pompidou.

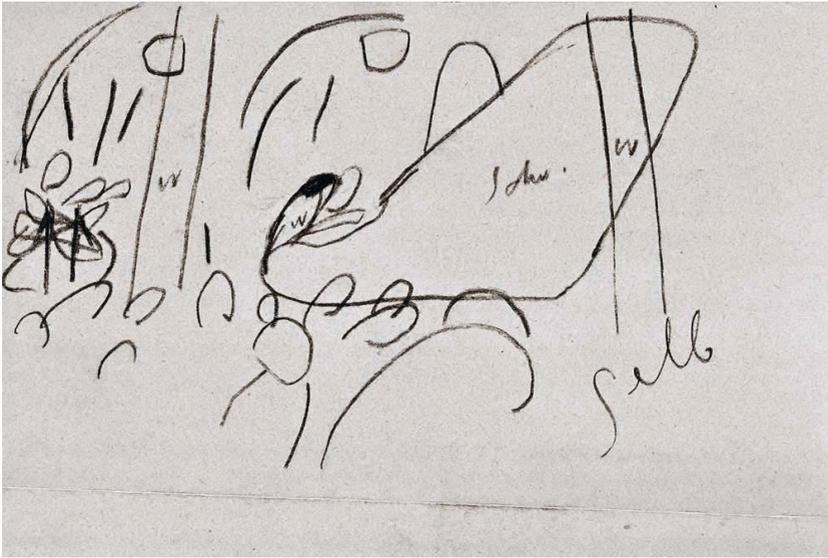


Imagen 3. Kandinsky. 1911. 2º boceto para *Impresión III*. Lápiz sobre papel. 10 x 14, 8 cm, Centro Pompidou, Paris.



Imagen 4. Kandinsky. 1911. *Impresión nº3. (Concierto)* Óleo sobre tela. 77,5 x 100 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

Recordemos que Viena era el centro de un imperio caduco y se necesitaba una salida de ese Imperio agobiante en el que no pasaba nada nuevo y que es en este principio de siglo en el que nacen renovadas formas de ver el mundo. En esta sociedad de 1900 se expanden y conviven las nuevas teorías: las ya asumidas concepciones del mundo de Friedrich Nietzsche, los antecedentes de las vanguardias en la poesía de Stéphane Mallarmé, y como lógica evolución nacen en Viena La *Secesión* con Gustav Klimt, Koloman Moser, Joseph Maria Olbrich, Carl Moll entre otros y en 1903 la creación de los talleres *Wiener Werkstätte* con Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka y fundamentalmente el conocimiento de La *Teoría de la relatividad especial* de Einstein editado en 1905; el Yo, los impulsos vitales, el inconsciente y *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, publicado en 1900; la singularidad de la persona con Otto Weininger que desarrolla en *Sexo y Carácter*, editado en 1902, libro que tanto impresionó a Karl Kraus o Ludwig Wittgenstein. La atonalidad, el dodecafonismo y el *Tratado de la armonía* de Schönberg de 1911; la abstracción y *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky, fue escrito en 1911. Teorías esenciales para entender lo que está aconteciendo al principio de siglo XX. Varios ismos conviven y dan sentido a los cambios que están ocurriendo: Japonismo, Modernismo, Simbolismo, Expresionismo (*Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*), Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Dada, y Constructivismo, entre otros.

### Participa en Der Blaue Reiter



Imagen 6. Marc y Kandinsky con la xilografía de la portada.

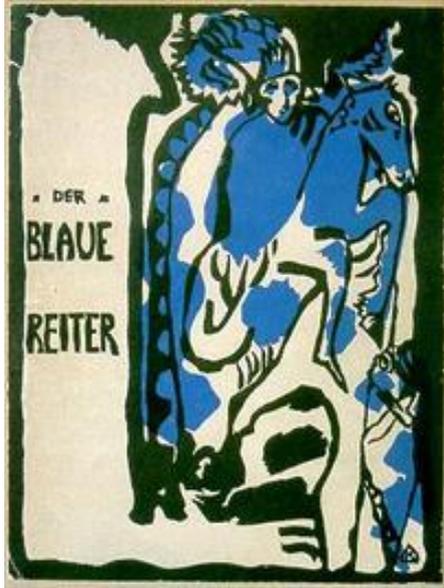


Imagen 7. Portada del Almanaque del Almanaque.

La correspondencia entre Kandinsky y Marc, (véase Imagen 6) publicada por primera vez en 1983, da información de un acontecimiento artístico cuya gestación no se conocía demasiado, *Der Blaue Reiter* y la publicación del *Almanaque*, (véase Imagen 7) ya que el grueso del trabajo se realizaba en sus propias casas, entre Murnau y Sindelsdorf, en las numerosas visitas que se hacían tras recorrer caminando o en bicicleta los catorce kilómetros que separaban ambas ciudades. Tampoco se puede olvidar la correspondencia entre Franz Marc y August Macke, llena de aclaraciones artísticas sobre cómo debería construirse *Der Blaue Reiter*, y los excelentes debates sobre el arte africano, el arte oriental y el arte y la música en general, así como sobre la guerra. Los dos murieron muy jóvenes en el primer año de la I Guerra Mundial, Marc con 36 años y Macke con apenas 27. En un principio el alistamiento a la guerra fue fervoroso por parte de casi todos los jóvenes, como única salida para el país, más tarde descubren el engaño de esta guerra, pero demasiado tarde para ellos y para varios millones de personas más.

Hay una carta del 14 de enero en la que Marc le escribe a Macke justo después del concierto. Se queja de que a lo largo de la actuación padecieron la falta de respeto del público, que no paraba de carraspear, de mover las

sillas y que no dejaba escuchar con tranquilidad la música. Más adelante añade:

¿Te puedes imaginar una música en la que la tonalidad (es decir, el mantenimiento de un tono fundamental) estuviese totalmente abolida? Me acordé de las grandes composiciones de Kandinsky, que no permite ningún rastro de tonalidad (...) y también pensé en sus "manchas a saltos", al escuchar esta música, que deja que cada tono emitido quede confiado a sí mismo (¡una especie de *lienzo en blanco* entre las manchas de color!). Schönberg parte del principio de que los conceptos de consonancia y disonancia no existen en absoluto. Una llamada disonancia es sólo una consonancia más distante. Una idea que me preocupa constantemente cuando pinto: No es necesario que los colores complementarios aparezcan de la misma manera que en el prisma, pero uno puede "desmontarlos" en la medida de lo posible. Las disonancias parciales que resultan de esto son una vez más abolidas en la apariencia de todo el cuadro y parecen consonantes (armoniosas) siempre y cuando sean complementarias en su propagación y fuerza. (...)

El objetivo de "lo más profundamente deseado" es, por supuesto, sacar a la luz la obra sin pensamiento teórico, puro instinto de color sano, como lo hicieron todos los pueblos primitivos. (...)

Schönberg, al igual que la Asociación, está convencido de la irresistible disolución de las leyes europeas del arte y la armonía, (...) (Macke y Marc, 2014, p. 24)

Como se ha mencionado antes, el que queda impresionado con este concierto es Kandinsky, que a pesar de su timidez se atreve a escribir a Schönberg una carta el día 18 de enero:

Estimado profesor

Disculpe que me dirija a Vd. De este modo tan simple y directo, a pesar de no tener el placer de conocerle personalmente. Acabo de escuchar su concierto y me he colmado de una profunda y auténtica alegría. Vd., naturalmente no me conoce a mí, es decir, mis trabajos, ya que no expongo mucho y solo expuse una vez brevemente en Viena, ya hace años (Secesión). Sin embargo, encuentro tantas coincidencias en nuestros afanes, en nuestros pensamientos y sentimientos, que me siento con derecho a expresar mi simpatía.

En sus obras ha hecho Vd. realidad aquello que yo, de forma incierta desde luego, he estado buscando en la música con tanto anhelo. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las

distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura. (...)

Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo “geométrico”, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las “disonancias en el arte”, tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del “mañana”. (Schönberg y Kandinsky, 1987, pp. 17-18)

Al final de la carta le recuerda el envío de una carpeta con un par de fotografías de sus penúltimos cuadros.

Kandinsky entendía las “disonancias” no como antítesis de consonancias sino como conceptos que conviven para que nosotros podamos crecer. Schönberg lo tenía muy claro y decía que cuando se toman como antítesis es un error.

Schönberg le contesta el 24 de enero agradecido por las fotografías de los cuadros que le ha enviado y le confiesa que le han encantado. Pero lo interesante de la carta de Schönberg es cuando afirma:

A mis obras les está vetado, de momento, ganarse a las masas. Pero con más certeza conquistan al individuo. Y me colma de dicha ver, que es un artista que crea en otra parcela del arte, quién encuentra relación conmigo. Seguro que entre los mejores de los que hoy en día se afanan en sus trabajos, existen relaciones y similitudes desconocidas, que no son casuales.

(...) Lo entiendo perfectamente y estoy seguro de que coincidimos en ello. Y, además, en lo fundamental. En lo que Vd. llama lo “ilógico” y yo denomino la “eliminación de la voluntad consciente en el arte”.

(...) el arte pertenece al inconsciente, ¿Uno debe expresarse! ¿Hay que expresarse directamente! Nunca expresar sus gustos o su educación o su inteligencia, sus conocimientos y su saber hacer. Jamás estas atribuciones adquiridas.

(...) Ya le dije que la carpeta me ha gustado mucho. Lo que de momento entiendo menos son las fotografías. Habría que verlo en color. Por eso me resisto yo a enviarle fotos de mis cuadros. Tal vez no sepa Vd. que yo también pinto. Pero para mí tiene tanta importancia el color (no el color “bonito”, sino el expresivo, expresivo en su armonía), que temo me quede incomprendido al ver las reproducciones. Mis amigos creen en ello, pero yo me siento inseguro. Sólo si le interesa mucho le mandaré algunas cosas. Aun siendo mi pintura muy distinta, estoy seguro de que Vd. lograría encontrar en ella coincidencias. (Schönberg y Kandinsky, 1987, pp. 19-20)

¿Qué es lo no adquirido? Descubrirlo es el trabajo del que se parte cuando es lo “propio” lo que se puede dar. Desprenderse de lo que no es del individuo creador, eliminar esa carga que frena y no permite que la obra se cosifique para ser arte. El inconsciente que se hace consciente al mismo tiempo o casi simultáneamente. Lo mismo ocurre con las disonancias y las consonancias.

Esta existencia de “relaciones y similitudes desconocidas, que no son casuales” ocurre cuando se vive plenamente el momento que a uno le ha tocado vivir y de él nacen trabajos que se relacionan de una manera natural en diferentes países, tal como pasó en el principio de siglo XX. Se aprecian coincidencias alrededor de una búsqueda similar entre escritores, músicos, pintores, científicos, arquitectos y filósofos: Arnold Schönberg, Sigmund Freud, Albert Einstein, Otto Weininger, Hugo von Hofmannsthal, Wassily Kandinsky, Ludwig Wittgenstein, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Thomas Mann, Franz Kafka, Karl Kraus, Adolf Loos, James Joyce, Pablo Picasso, Man Ray, Kazimir Malévich, Raymond Roussel y Marcel Duchamp entre otros. Todos comenzaron con disonancias.

Es interesante ver cómo se transforman los conocimientos y las teorías para abrir los límites en los que están encorsetadas las artes. Nuevas ideas que se llevan a cabo de una manera contundente sin reticencias y sin preocuparse de que la sociedad no las entienda. Kandinsky decía que limpiaba constantemente los escupitajos que el público lanzaba sobre los cuadros expuestos de Franz Marc. Solo hay que observar cómo Schönberg, tan vilipendiado, insultado constantemente tanto por su pintura como por su música, sigue su trabajo con un profundo tesón, aunque dolido. Entristece ver desde la actualidad la injusticia que se hizo a uno de los grandes puntales de la música del siglo XX. En una carta de 1915 a su amigo el pianista y director de orquesta Alexander Siloti le dice que está contento porque en plena guerra los diarios ya no le insultan. Y añade: “He llegado a ser indiferente a los insultos de la opinión pública, y por supuesto nunca me he inclinado a hacer algo que esté fuera de las exigencias puramente musicales de mis obras” (Schönberg, 1987, p. 55).

### **Primera Exposición**

Schönberg se declara pintor y como tal hay que estudiarlo. Primero conocerlo a través de su trayectoria hasta el inicio de la Gran Guerra. Como músico comenzó de una manera muy personal, tocando el violín desde los

ocho años, oyendo bandas militares y orquestas por la ciudad de Viena. A los nueve años escribe los primeros esbozos de composición musical; estudia con el prestigioso músico Alexander Zemlinsky quien fue un gran amigo y más adelante parte de su familia, ya que Schönberg se casó con su hermana Mathilde. En 1899 compone el sexteto de cuerda Op 4 *Verklärte Nacht* (La noche transfigurada) y en 1900 compone los *Gurrelieder*, que estrena en Viena en 1913 con gran éxito. En 1902 conoce y entabla amistad con Richard Strauss y un año después con su admirado maestro Gustav Mahler y su esposa Alma, gran amiga de la familia Schönberg, amistad que perduró incluso en el exilio de América. Schönberg para poder subsistir da clases de música y conoce a los que serán sus mejores amigos Alban Berg y Anton Webern, que conformarían la llamada *Segunda escuela vienesa*. A veces las clases son gratis, es conocido el caso de John Cage que no tenía dinero para pagarle y consiguió recibir su docencia a cambio de que no dejara nunca la música. De las obras musicales más teatrales se conservan las pinturas de los diseños de los decorados y en algunos casos del vestuario como es el caso de *Erwartung* (La espera) de 1909 y *Die glückliche Hand* (La mano feliz) de 1910-13. Obras ya atonales, abandona el romanticismo tardío que tanto le acercaban a Richard Wagner, a Johannes Brahms y Gustav Mahler. En especial la singular *Pierrot Lunaire* de 1912 que con su atonalidad deja ya paso, tras unos años de profundo y sufrido trabajo, al dodecafonismo y la música serial en especial en *5 piezas para piano opus 23* y *Serenata opus 24* de 1923. En *Die glückliche Hand* escribe el texto, la música, las escenografías, las iluminaciones. De nuevo su intención de crear el arte total tan cercano a las ideas de su amigo Kandinsky. La escenografía, la luz, los sonidos y en especial los colores como una sola obra. La obra total.

No es la primera vez que Schönberg dice que pinta. En una carta que envía el 7 de marzo de 1910 a Emil Hertzka, director de la Universal Edition y su editor durante veinte años, le cuenta que va escaso de dinero y para ganar algo extra le propone trabajar en orquestaciones o pintando retratos. Le solicita su influencia.

(...) Usted sabe que pinto. Pero usted no sabe que mis trabajos han sido alabados por expertos. Expondré también el próximo año. Y aquí es donde pienso que quizá pudiera usted inducir a mecenas conocidos suyos a comprarme cuadros o a hacerse retratar por mí. Con gusto estoy dispuesto a hacerle a usted un retrato de prueba. Lo pintaría a usted de balde, si me asegura que entonces me proporcionará encargos. (Schönberg, 1987, pp. 25-26).

No tiene éxito con la propuesta, pero tal como le había indicado no tarda ni un año en exponer. El 19 de octubre de 1910 presenta 47 piezas entre óleos, dibujos y acuarelas en la Galería Heller, galería de gran reputación entre la vanguardia vienesa. La exposición fue un auténtico fracaso, incluso sus amigos se sorprendieron de que expusiera sus pinturas, pues pensaban que eran trabajos de un *amateur*. Circulaba por Viena la frase “La música de Schönberg y sus pinturas golpean los oídos y los ojos al mismo tiempo.”

Cuando Schönberg asegura que es pintor no hace mucho que se dedica intensamente a la pintura. Su primer cuadro es de 1906, pinturas de aprendizaje y dibujos para entender la forma. Más adelante los retratos que pinta de su familia obtienen una consistencia mayor, pero todavía no es él. Conservan cierta influencia de Richard Gerstl, aunque le hacen avanzar en el conocimiento de la proporción y del color. Es un momento de decisión entre dedicarse a la pintura o a la música. No pasan muchos años hasta que se da cuenta de por qué medio necesita “hablar” y se decide por la música y abandona prácticamente la pintura, aunque nunca del todo. Es conocida esta cita de Schönberg:

Nunca me sentí muy capaz de expresar mis sentimientos o emociones con palabras. No sé si esa es la causa de que lo hiciera con la música y también de que lo hiciera por medio de la pintura, o viceversa.  
(Stevens, 1949)

Comienza totalmente *amateur*, sin clases de pintura, solo observando, hasta que conoce a Richard Gerstl, excelente pintor, muy joven, que le da clases. Entablan una gran amistad hasta el punto de que lo instala en su casa. Se conocieron cuando Gerstl le pide si le puede hacer un retrato (véase Imagen 8) y tal vez para pagarle la estancia pintó otros retratos a su familia. Duran muy poco las clases, pues Gerstl se suicida tras varios conflictos que no puede soportar (Stuckenschmidt, 1964).

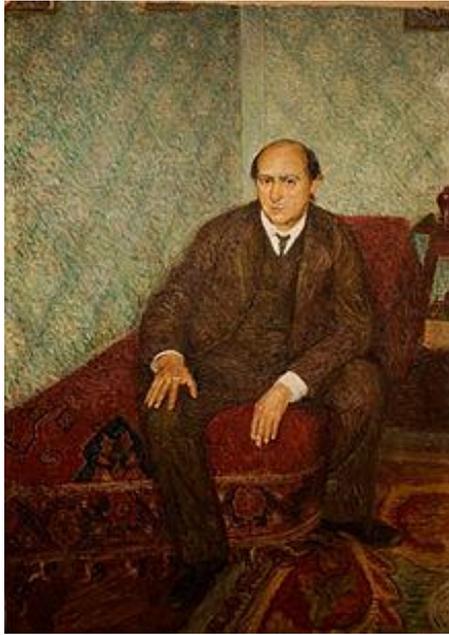


Imagen 8. Gerstl. R. 1906. Arnold Schönberg, Óleo sobre tela. 182 x 130 cm, Museo de la Ciudad. Viena.

Kandinsky invita a Schönberg a participar en la primera exposición de *Der Blaue Reiter*, en la Galería Moderna Thannhäuser de Múnich, desde el 18 de diciembre de 1911 al 1 de enero de 1912. Junto a Kandinsky y Marc, que son los promotores, exponen los hermanos Burljuk, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Jean-Bloé Niestlé, Elisabeth Epstein, August Macke, Gabriele Münter, Henri Rousseau, Albert Bloch y Arnold Schönberg. Exposición itinerante. Más adelante se unieron Paul Klee, Alexej von Jawlensky y Marianne von Werefkin.

Schönberg, mientras imparte en Berlín un ciclo de conferencias, les pide a Alban Berg y a Anton Webern que elijan ocho cuadros que tiene en su apartamento de Viena, lugar donde pinta intensamente desde 1909 a 1911, y que se los envíen a casa de Kandinsky en Múnich. Ahí se reúne Kandinsky con Mark y Schönberg a finales de septiembre y seleccionan cuatro obras para la exposición: *Nocturno (I)* de 1910, *Mirada. (Mirada roja)* de 1910, *Autorretrato en marrones* de 1910 y *Autorretrato de espaldas, paseando*, de 1911. A principios de este mes Schönberg les había enviado varios ejemplares de la revista *Der Merker* del 1 de junio de 1911, que le habían

dedicado casi en exclusiva a Schönberg y en la que entre varios escritos y partituras reproducen siete cuadros, entre ellos tres de los que eligen a final de mes.

Kandinsky y Marc trabajan con gran tesón en la preparación del *Almanaque*, que se publicará en 1912 y donde aparece el escrito de Schönberg *La relación con el texto*, las reproducciones de sus cuadros: *Autorretrato en marrones* de 1910, *Autorretrato de espaldas, paseando* de 1911 y la partitura *Herzgewächse*.

Kandinsky dividía la obra pictórica de Schönberg en dos tipos: personas y paisajes pintados directamente del natural, (véase Imágenes 9 a la 18) por una parte, y por otra, cabezas concebidas intuitivamente, a las que Schönberg llama “Visiones”.

### Retratos, Paisajes y Visiones

El primer grupo son trabajos de aprendizaje, de búsqueda para entender la forma y sobre todo la técnica. Muchos dibujos se realizan sobre papel y hay en especial pinturas de pequeño formato, generalmente autorretratos donde busca en realidad el interior de sí mismo con una mirada cercana al espectador. Se aproxima al límite de la visión lo más cerca posible del espejo en el que se contempla. Son retratos tristes, dolorosos. Retratos que ocupan toda la superficie del soporte, eliminando cualquier objeto que pueda distraer la visión profunda y sin concesiones. Lo que se mira es pintura, figura sin fondo que trasciende al exterior la mirada. Schönberg decía que eran ejercicios de dedos necesarios, pero no les adjudicaba valor alguno y no le gustaba exponerlos. Más adelante se tratará la diferencia entre sus Miradas o Visiones.



Imagen 10. Schönberg. 1910. *Nocturno (I)*. Óleo sobre tela. 59 x 74,3cm. Archivo Arnold Schönberg Center. Viena.

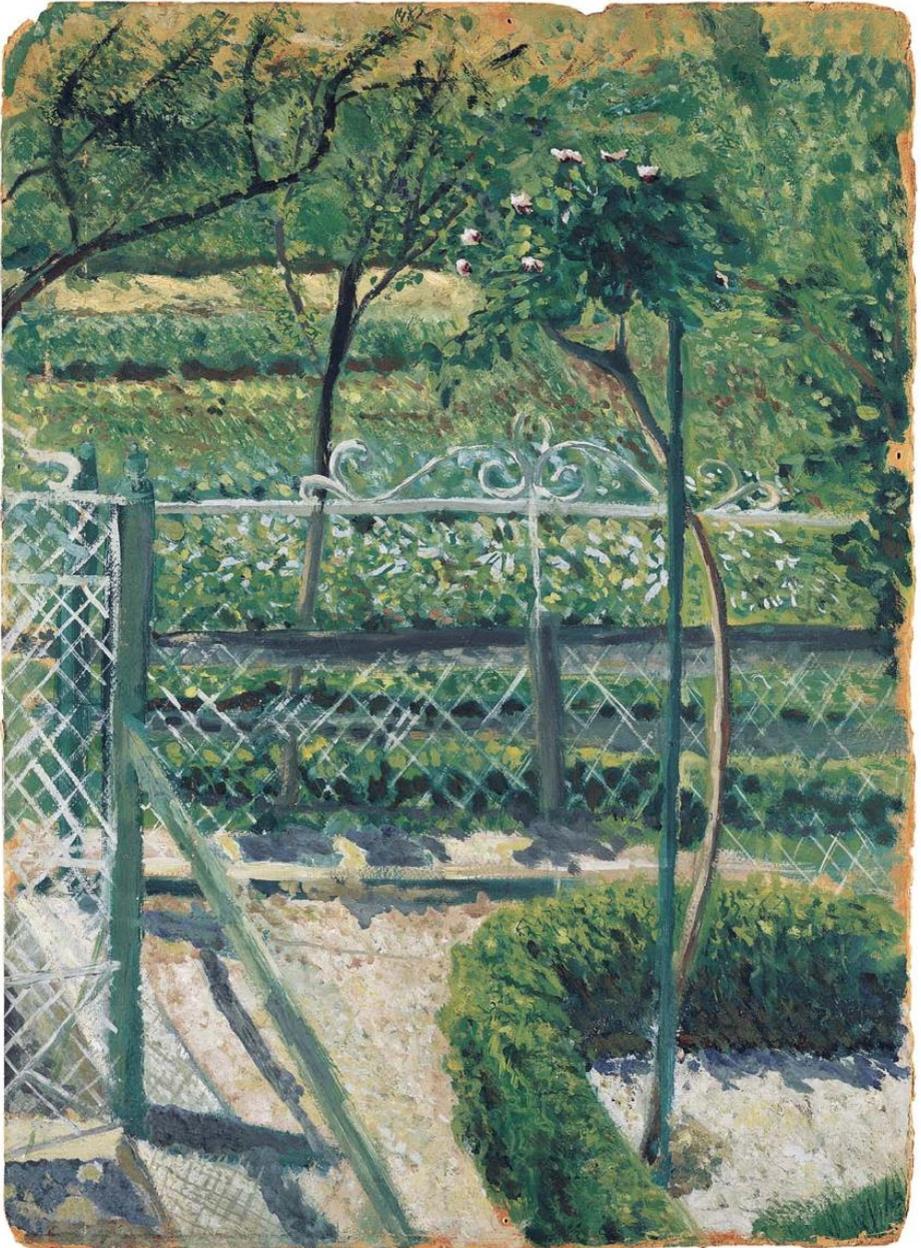


Imagen 9. Schönberg. 1906-1907. *Jardín*. Óleo sobre cartón. 71,6 x 49,8 cm, Archivo Arnold Schönberg Center, Viena.



*Imagen 11.* Schönberg. 1910. *Alban Berg.* Óleo sobre tela, 175,5 x 85 cm, Museo de la ciudad. Viena.



*Imagen 12.* Foto anónima. 1910. Alban Berg en Viena 1910. Arnold Schönberg Center. Viena.



Imagen 13. Schönberg. 1908-1909. *Gertrud Schönberg*. Óleo sobre cartón. 90 x 70 cm Museo de la ciudad. Viena.



Imagen 14. Schönberg. 1910. *Mathilde Schönberg*. Óleo sobre cartón 160 x 78,5 cm, Colección de la Universidad de Artes Aplicadas de Viena.

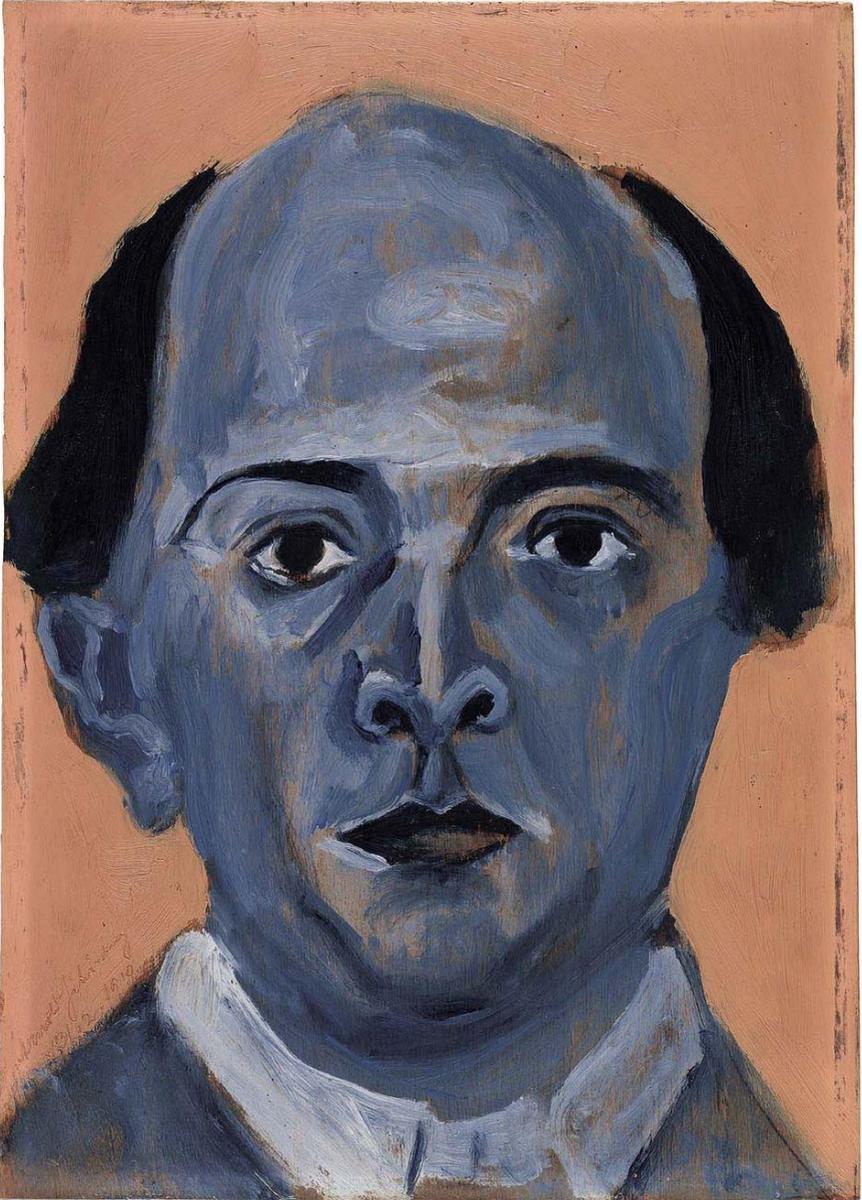


Imagen 15. Schönberg. 1910. *Autorretrato en azules*. Óleo sobre madera contrachapada. 31,1 x 22,9 cm. Arnold Schönberg Center. Viena.

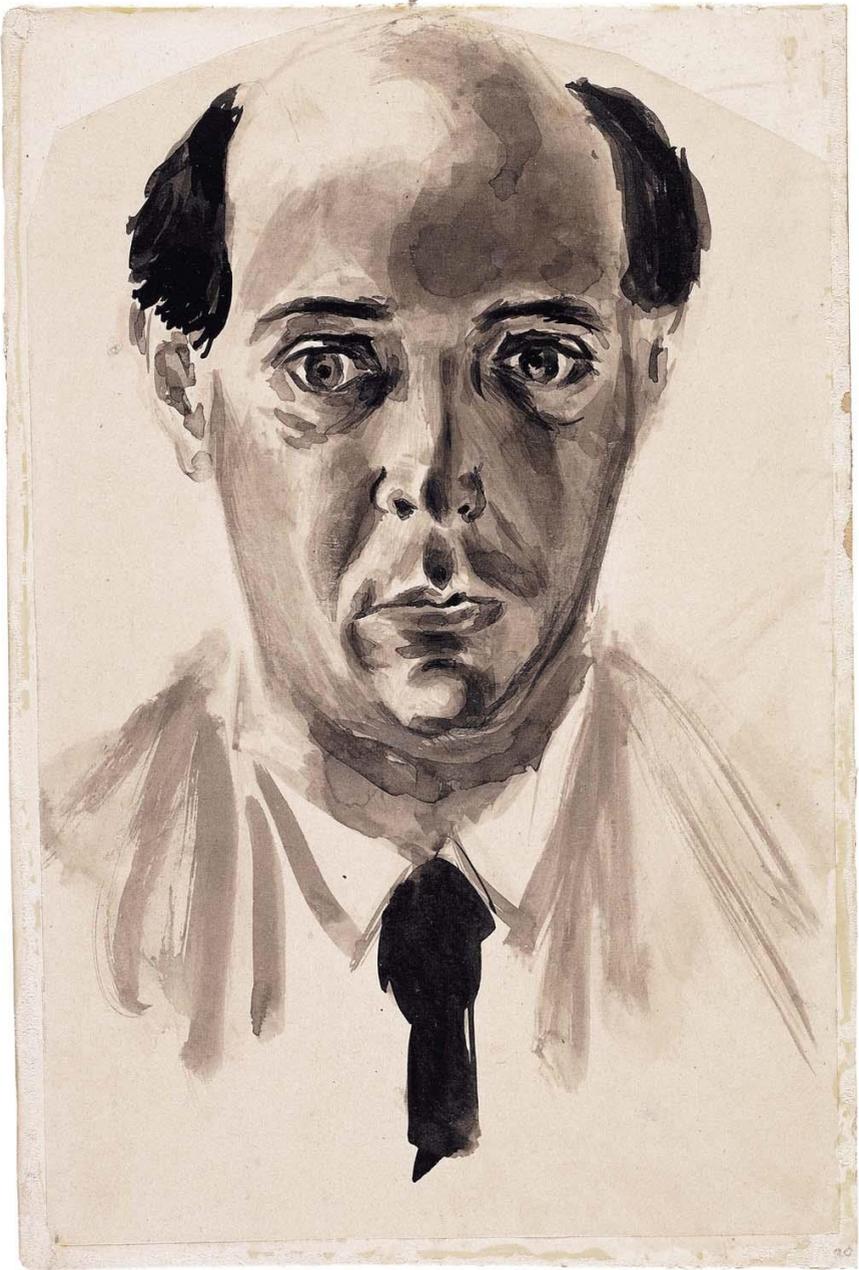


Imagen 16. Schönberg. 1908. Autorretrato. 23 x 15,5 cm, Arnold Schönberg Center. Viena.

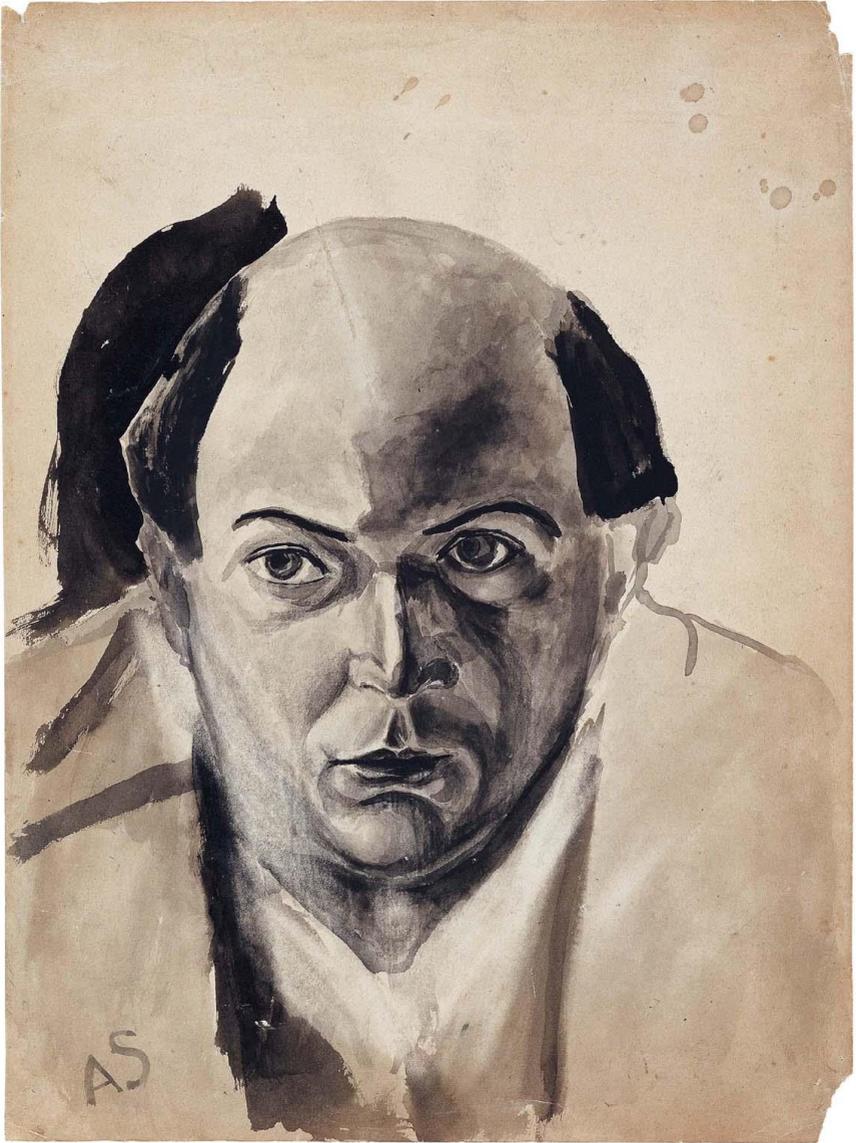


Imagen 17. Schönberg. 1908. Autorretrato. 39,8x29,9 cm, Arnold Schönberg Center. Viena.

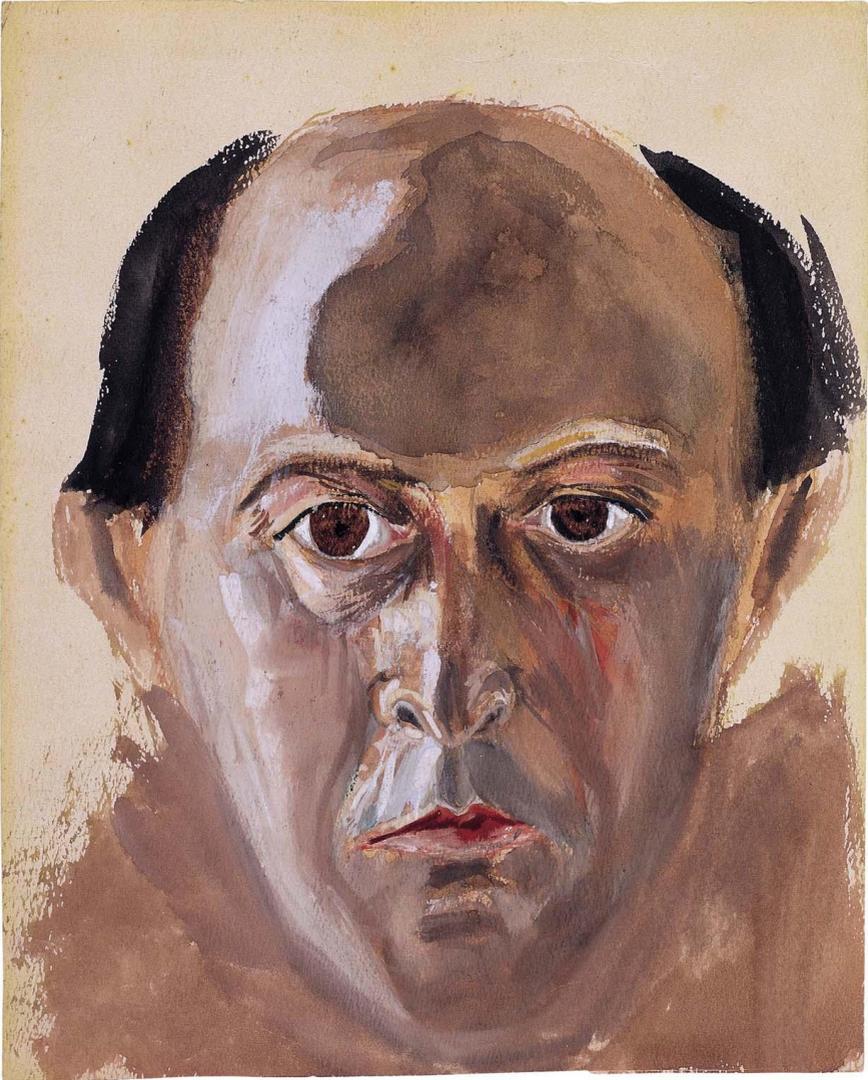


Imagen 18. Schönberg. 1910. *Autorretrato*. 23,2 x 18,6 cm, Arnold Schönberg Center. Viena.



Imagen 19. Vista de una de las salas de la exposición Der Blaue Reiter. Munich, Galería ThannhauserSe. Diciembre de 1911. Se puede ver el Autorretrato de espaldas de Schönberg. Fotografía de Gabriele Münter. Archivo Arnold Schönberg Center. Viena.

Entre los cuadros presentados en esta exposición (véase Imagen 19) es interesante detenerse en el *Autorretrato de espaldas, paseando* (véase Imagen 20 y 21) pintura que tanto admiraba Kandinsky y que no les gustaba demasiado a otros miembros del grupo. En concreto a Marc, que le dice a Kandinsky que no tiene importancia “que yo no valore a Schönberg como pintor tanto como usted, -quizá acabe haciéndolo, pero no ahora mismo” (Kandinsky y Marc, 2004, p. 180). No tarda mucho en ser un gran admirador de sus pinturas. *Autorretrato en marrones* (véase Imagen 22) se acerca más a sus “Visiones”, deja ese naturalismo de los retratos de espejo y se adentra a su interior con un trazo directo, sin concesiones. Toda su preocupación sale de esos ojos rojos, casi vacíos. Comienza a pensar en pintura.

Kandinsky estaba a favor de un arte total y esto implicaba aceptar cualquier trabajo por extraño que pareciera, porque lo importante para él no es la multiplicidad, lo decisivo es la esencia única del arte. Por ello conviven en el *Almanaque* pinturas infantiles con arte oriental, africano o de Oceanía con pinturas bávaras sobre vidrio. Esta esencia única del arte no procede de la capacidad intelectual, surge de un estado de tensión. Ese poder interior que,

como él decía, lo esclavizaba.



*Imagen 20.* Schönberg. 1911. *Autorretrato*. Lápiz sobre papel 39,3 x 31,8 cm. Archivo Arnold Schönberg Center, Viena.

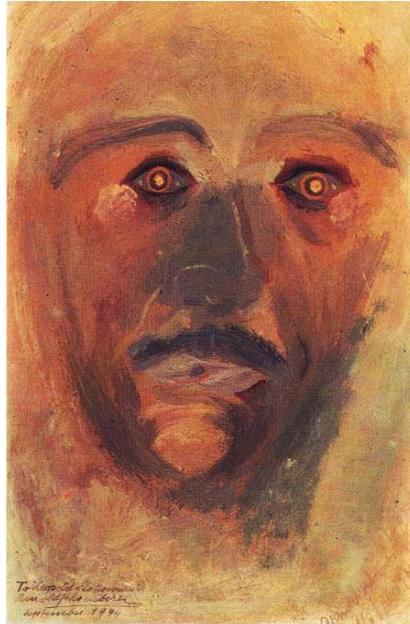
*Imagen 21.* Schönberg. 1911. *Autorretrato de espaldas, paseando*. Óleo sobre cartón. 49 x 44,9 cm. Archivo Arnold Schönberg Center. Viena.

Considero *Autorretrato de espaldas, paseando* un cuadro ingenuo, con poca técnica, pero de gran originalidad. Nos remite a las pinturas de espaldas de René Magritte y en especial al romanticismo alemán de Caspar David Friedrich en su pintura *El caminante sobre un mar de nubes* de 1818, que se ha identificado como un autorretrato en el que el autor se pinta de espaldas para ocultar la importancia del personaje y sentir la contemplación y el terror de la inmensidad del paisaje-cosmos. Pero en Schönberg su retrato ocupa todo el espacio, a diferencia del boceto, y consigue transmitir un estado de melancolía, de pensamiento durante el paseo. Además de la curiosidad de realizar un autorretrato de espaldas en clara actitud de meditación, provoca un escalofrío que le añade un interés especial, como en casi toda la obra pictórica y musical de Schönberg. La torpeza de su ejecución le proporciona un aire de abandono y aumenta la sensación de soledad y desgarró que comparte con el resto de la obra. El caminar como búsqueda en el que sumerge Robert Walser al lector en su libro *El paseo*:

(...) me encontraba, al salir a la calle abierta, luminosa y alegre, en un estado de ánimo romántico-extravagante, que me satisfacía profundamente. El mundo matinal que se extendía ante mis ojos me

parecía tan bello como si lo viera por primera vez. Todo lo que veía me daba la agradable impresión de cordialidad, bondad y juventud. Olvidé con rapidez que arriba en mi cuarto había estado hacía un momento incubando, sombrío, sobre una hoja de papel en blanco. Toda la tristeza, todo el dolor y todos los graves pensamientos se habían esfumado, aunque aún sentía vivamente delante y detrás de mí el eco de una cierta seriedad. Esperaba con alegre emoción todo lo que pudiera encontrarme o salirme al paso durante el paseo. Mis pasos eran medidos y tranquilos, y, por lo que sé, mostraba al caminar un semblante bastante digno. (Walser, 1996, pp. 9-10)

Caminar como apertura al mundo, como restitución en el hombre del feliz sentimiento de su existencia y así sumergirse en una forma activa de meditación. A veces se vuelve del paseo transformado, con ganas de disfrutar del tiempo, del tiempo propio y no del obligado.



*Imagen 22.* Schönberg. 1910. *Autorretrato en marrones.* Óleo sobre tela. 32 x 20 cm, Biblioteca del Congreso, Washington. Dedicado a Leopold Stokowski. Archivo Arnold Schoenberg Center. Viena.

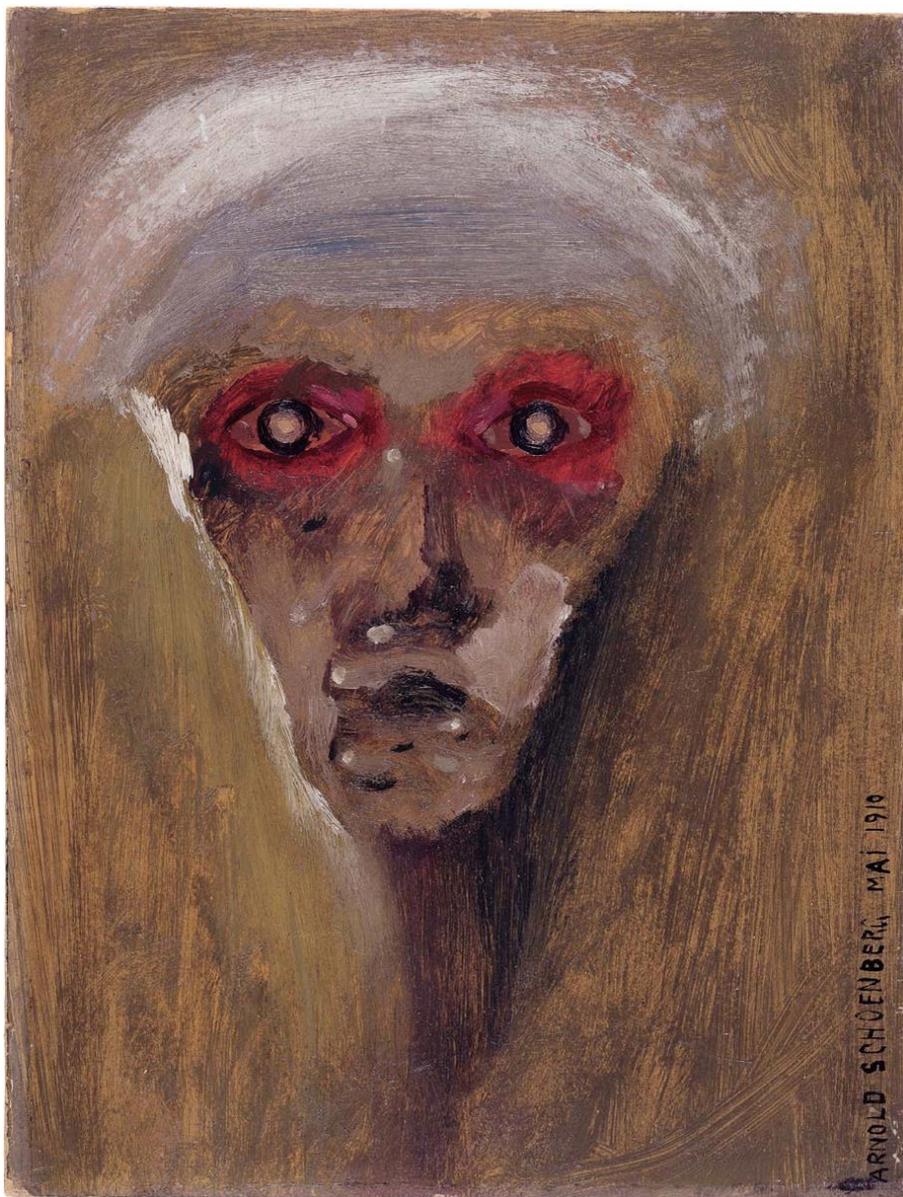
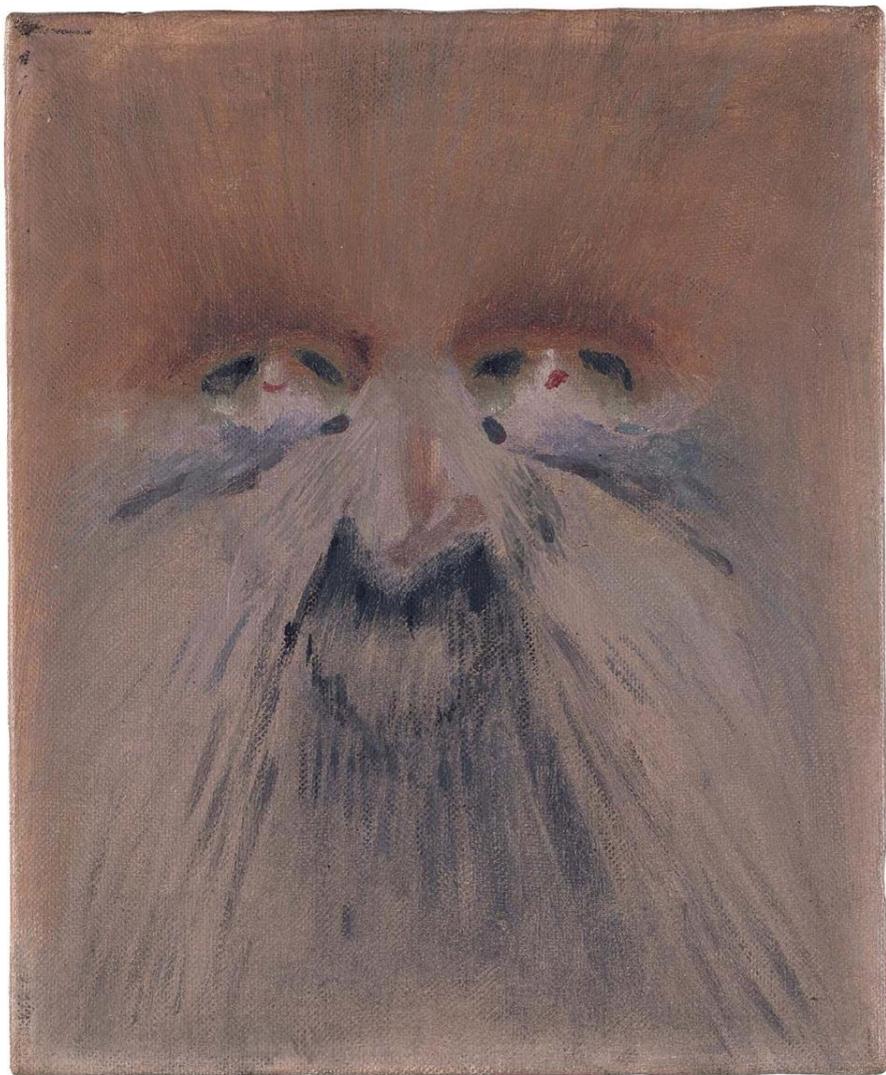


Imagen 23. Schönberg. 1910. *Mirada*. (*Mirada roja*). Óleo sobre cartón de embalaje. 32,2 x 24,6 cm. Archivo Arnold Schönberg Center, Viena.



*Imagen 24.* Schönberg. 1910. *Lágrimas*. Óleo sobre tela. 29,3 x 23,4 cm. Archivo Arnold Schönberg Center, Viena.

Hablar de sus Visiones o Miradas, (véase Imagen 23 y 24) es hablar de los ojos, ojos desorbitados, llenos de lágrimas, de colores: rojos, azules, amarillos, blancos; y algunos ojos vacíos. Unos ojos que conducen a su interior, sin escapatoria; su profundidad incomoda, no sale al exterior, se accede a su pensar. Pensamiento que pinta, de una manera casi abstracta, en

su cuadro *Pensamiento*, 1910, (véase Imagen 25) en el que representa solo un pequeño fragmento de su frente, y el resto queda libre, en la parte superior, para dar lugar al espacio donde se desarrolla el pensar. En el cuadro *Mirada azul*, marzo de 1910, la representación ocupa solo una pequeña parte del lienzo, un escueto perfil a la izquierda, tal vez otro autorretrato, y en el resto de la superficie aparece una masa de colores amarillos y ocres tostados, de gran densidad, que evoca la voz que llena casi todo el espacio, y que en realidad es el contenido, la protagonista del cuadro. Se podría ver algo cercano a las *Visiones* en algunas pinturas del artista catalán Josep Maria de Sucre (1886-1969), donde la superficie del cuadro está ocupada por todo el rostro con unos ojos parecidos. En Schönberg el ornamento desaparece, ya no pertenece a nuestra civilización y por tanto no tiene ninguna relación con la actual ordenación del mundo. No deja que nadie se distraiga con decoraciones innecesarias, como muy bien decía su amigo Adolf Loos en *Ornamento y delito* de 1908. Schönberg no necesita demasiado estas indicaciones pues no hay más que sentir su música y ver las pinturas en las que estamos inmersos.



Imagen 25. Schönberg. 1910. *Pensamiento*. Óleo sobre cartón. 22,3 x 25,1 cm. Archivo Arnold Schönberg Center. Viena.



*Imagen 26.* Schönberg. 1910. *Mirada azul*. Óleo sobre cartón de embalar. 20 x 23 cm, Archivo Arnold Schönberg Center, Viena.

Entre sus aficiones estaba el tenis, el tenis de mesa y el ajedrez. Inventó y patentó un ajedrez para dos jugadores, con 100 casillas, en el que las fichas ocupan los cuatro lados del tablero (véase Figura 27). Diseñó muebles y escenografías para sus obras, creó juegos, dibujó y pintó caricaturas, así como realizó los dibujos para tres barajas completas (véase Figura 28).

El pianista Glenn Gould adoraba a Schönberg, su músico preferido junto a Johann Sebastian Bach y Orlando Gibbons y en los escritos define como pocos su mundo y su complicada composición musical.



*Imagen 27.* Schönberg. 1920-1925. *Ajedrez de coalición.*  
Tinta sobre papel. Archivo Arnold Schönberg Center. Viena.



*Imagen 28.* Dos de las barajas diseñadas por Schönberg. Archivo Arnold Schönberg Center.

### **Dolor, Barcelona, exilio**

En toda la obra de Schönberg está presente el dolor. En su música se puede sentir el dolor en sus múltiples formas: silencioso, explosivo, sarcástico e irónico, de soledad, de seriedad, el producido por el insulto, el de las tinieblas, el del grito, el de la tragedia. No hay una sola pintura en la que se muestre un ligero síntoma de alegría. Es curioso que tampoco conozcamos

una fotografía en la que sonría. La única que se aproxima es una en la que muestra un ligero movimiento de un lado de la boca hacia arriba (véase Imagen 29). Pero la fuerza y la convicción que tiene en su trabajo, en su buen camino, le hacen soportar todo lo negativo que venga del exterior. Este dolor está en la utilización de sus atonalidades, y en especial en el dodecafonismo. Este dolor es un síntoma de la época y en especial de las vanguardias artísticas.



*Imagen 29.* Schönberg, Berlín.1930. Archivo Arnold Schönberg Center. Viena.

Extraordinaria definición del momento muestra cómo se transformaba una sociedad en la que ya se estaba sintiendo un dolor que se hizo desgarrador durante las dos guerras mundiales que les tocó padecer hasta llegar a la muerte o el exilio.

Si algo negativo caracteriza al siglo XX son las dos terribles guerras que padeció y la catástrofe del exilio: armenios, republicanos españoles, minorías étnicas de la Rusia estalinista, palestinos, y los judíos como Schönberg y sus amigos: Alma Mahler-Werfel, Thomas Mann y Theodor Adorno, que planteó si era posible seguir escribiendo poesía después de Auschwitz.

Este dolor estaba implícito en su cuerpo, en su pensamiento y reflejado en su música, en sus escritos, en su pintura y en su condición de judío, que descubre tarde ante las injusticias que vive. Injusticias del momento, en las que todas las clases sociales judías se ven atacadas. Terrible situación la que se vivía hasta el punto de que llegó a destruir la gran amistad con Kandinsky. Kandinsky le ofrece un trabajo en Bauhaus y Schönberg se entera de que Kandinsky había criticado su condición de judío y le contesta en una carta muy cruda que no puede trabajar con alguien que está cerca del antisemitismo. Schönberg había sido protestante, pero al ver las injusticias con los judíos dejó Berlín en 1933 y se convirtió al judaísmo en París, lugar primero de exilio, hasta que el 31 de octubre llegó a Nueva York, y como no soporta la humedad a causa de su asma se va a vivir definitivamente a California, Los Angeles, en un clima más propicio.

Por estas cuestiones y por su delicado estado físico anteriormente se había trasladado a Barcelona donde residió desde octubre de 1931 a marzo de 1932 y donde realizó una gran actividad. Compuso y escribió una gran parte del segundo acto de la ópera *Moses und Aron* y proyectó el tercer acto, que siempre quedó inacabado. La casa se la construyó el arquitecto modernista Salvador Valeri Puperull (Figura 30). Nace su hija Núria que se casará en 1955 con Luigi Nono. Tiene relación con los músicos Pau Casals y con Roberto Gerhard, exalumno suyo que le había invitado a venir a Barcelona. Gerhard consigue que Schönberg dirija su *Noche transfigurada* con la Orquesta Pau Casals y que Anton Webern viniera a Barcelona a dirigir el *Concierto para violín* de Alban Berg, un estreno mundial. Casals mantuvo correspondencia con Schönberg, quien le pidió que interpretara al violonchelo un arreglo que el mismo había realizado del *Concierto para violonchelo y orquesta* según el *Concierto para clavecín* de Mathias Monn. Cuando ya todo estaba decidido no pudo ser interpretado por Casals.

En 1956, Juan Antonio Cirlot, Antoni Tàpies y un grupo de amigos le rinden homenaje poniendo una placa en la casa de Vallcarca.



*Figura 30.* Bajada de Briz, nº13. Residencia de Schönberg en Barcelona.

La relación de Schönberg con otros artistas es evidente por la cantidad de retratos que le hicieron. Ya se ha señalado el retrato que le pintó Gerstl. Era costumbre asistir a tertulias en los Cafés, que tuvieron tanta importancia en la cultura vienesa, y en los Salones que frecuentaban todas las clases intelectuales y políticas, lugares que servían para conocerse y poder presentar los trabajos artísticos y realizar las transacciones comerciales. Schönberg se relacionó, aparte de con su gran amigo Kandinsky, con los pintores modernistas como Gustav Klimt, Carl Moll, Koloman Moser y con los pintores expresionistas de su Viena natal, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl, Max Oppenheimer, Anton Kolig, Albert Paris Gütersloh, Anton Faistauer, Herbert Boeckl y Felix Albrecht Harta. También en su exilio americano se relacionó con importantes artistas como el fotógrafo y pintor Man Ray y George Gershwin, músico y excelente pintor.

### Última Entrevista

El 13 de septiembre de 1949, dos años antes de su muerte, Schönberg ofrece una entrevista para la emisora de radio KUSC de la Universidad de Southern

California, realizada por Halsey Stevens, de una duración de 10,53 minutos. Se emitió durante el descanso del concierto que tuvo lugar en Los Angeles County Museum, en la sala donde se exhibían pinturas de Schönberg y en homenaje a su septuagésimo aniversario. La cinta se ha conservado en perfectas condiciones auditivas. Es una conversación esencial para entender su relación con la pintura y el nivel de semejanza con las intenciones espirituales internas de la música y la pintura. En ella explica que fue pintor durante dos o tres décadas y que hace tiempo que no pinta:

Para mí era lo mismo que componer. Era una manera de expresarme a mí mismo, de presentar emociones, ideas y otros sentimientos: y tal vez ésa sea la manera de entender estos cuadros, o de no entenderlos. (...) como pintor yo era puramente un aficionado: carecí siempre de formación teórica y sólo tuve una pequeña formación estética, y aún derivada de la educación general que recibí. (...) también debo decir que técnicamente poseía ciertas aptitudes, al menos en aquella época, aptitudes que parcialmente temo haber perdido. (Stevens, 1949)

Al final de la entrevista subraya la importancia de estudiar y aprender de otros artistas:

Naturalmente no para imitarlos directamente, hay que llegar a la esencia y amalgamar las propias ideas con ella, a fin de crear algo nuevo. (Stevens, 1949)

## Referencias

- Gould, G. (1998). *La serie Schönberg*. Paris: Christian Bourgois.
- Gould, G. (1989). *Escritos críticos*. Madrid: Turner Música.
- Kandinsky, W., Marc, F. (2004). *Correspondencia*. Madrid: Síntesis.
- Loos, A. (1980). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Macke, A., Marc, F. (2014). *Briefwechsel 1910-1914*. Berlin: Holzinger.
- Schönberg, A. (1909-1910). *Aphorismen*. Berlín: Die Musit. N° 21. Pp. 159-163
- Shönberg, A. (1987). *Cartas*. Madrid: Turner Música.
- Shönberg, A. y Kandinsky, W. (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza.
- Stevens, H. (1949). *Schoenberg as painter*. Viena: VR41: Museum talk on painting. Arnold Schönberg Center.

Stuckenschmidt, H. H. (1964). *Arnold Schönberg*. Madrid: Ediciones Rialp.  
Walser, R. (1996). *El paseo*. Madrid: Siruela.

## Catálogos

AAVV. (1992). *Arnold Schönberg. Pintures i dibuixos*. Barcelona: Obra social La Caixa.  
AAVV. (1993). *Viena 1900*. Madrid: Ministerio de Cultura.  
AAVV. (2016). *Arnold Schönberg, Peindre L'âme*. París: MAHJ. Flammarion.

**Carlos Velilla Lon:** Zaragoza 1950, reside en Barcelona desde 1970. Artista y profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Exposiciones: Galeria Quadrado Azúl de Oporto, Galeria Phoebus de Róterdam, SAGA 90 FIAC a París, Sala Gaspar de Barcelona, Rathaus-Galerie de Berlín, CCCB de Barcelona, entre otras. Ha dirigido seminarios y postgrados. Ha escrito en revistas de arte y música. Conferencias: *Mis veinte dibujos preferidos* Caixa-Forum de Barcelona. *Gustav Klimt* en Caixa-Forum de Lerida y Tarragona. *El arte en Centroeuropa Principios del siglo XX*, en CCCB de Barcelona... Coeditor de la revista PAC. Realizador de varias películas: *Joaquim Chancho. El dibujo como pensamiento*.

**Email address:** [velillalon@ub.edu](mailto:velillalon@ub.edu)

**Contact Address:** Santa Amèlia 20 Entr.1ª Esc A. 08034. Barcelona