



GUSTAV KLIMT

Perspectivas estéticas en torno a la mujer de fin de siglo

Por Samuel Rodríguez Rodríguez

GUSTAV KLIMT: PERSPECTIVAS ESTÉTICAS EN TORNO A LA MUJER DE FIN DE SIGLO

RESUMEN. El artículo plantea un estudio estético de la figura femenina en la época de fin de siglo a través de diferentes arquetipos artísticos desarrollados en las obras pictóricas de Gustav Klimt. Al mismo tiempo, se analizan las relaciones entre estos arquetipos pictóricos y otras artes, fundamentalmente la literatura y la música, así como su influencia posterior en el arte del siglo XX.

GUSTAV KLIMT: AESTHETIC PERSPECTIVES ABOUT THE WOMAN OF THE END OF THE CENTURY.

ABSTRACT. This article presents an aesthetic study on the female figure at the period of the end of the century through different artistic archetypes developed in the paintings of Gustav Klimt. The relationship between these archetypes in painting and other arts – mainly literature and music – and their subsequent influence on the art of the twentieth century are also analyzed.

Palabras clave:

Klimt, estética, mujer, pintura, música.

*La castidad es en algunos virtud,
mas en otros es puro vicio*

Friedrich Nietzsche

Gustav Klimt (1862-1918) nace en Baumgarten, en los alrededores de Viena, hijo de un dorador artesano. A la edad de 15 años se inscribe en la Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes Aplicadas) de la ciudad. Su hermano



Klimt, *Nuda Veritas* (1899).
Viena, Österreichische
Nationalbibliothek, Óleo
sobre lienzo, 252 x 56,2 cm.

Ernst le sigue al año siguiente, de hecho se ocupará posteriormente de la realización de algunos de los marcos de los cuadros de su hermano como *Palas Atenea* (1898) o *Judith I* (1901). Esta formación en torno a lo decorativo será crucial en el estilo ornamental de su pintura posterior, donde los elementos geométricos juegan no sólo un papel decorativo sino, a menudo, de tipo simbólico (véanse los triángulos amenazadores que apuntan hacia el sexo de la protagonista de *Esperanza I* o las líneas ondulantes y sensuales y los adornos de las sedas de *Judit I* y *Dánae*).

En 1883 Gustav Klimt y su hermano fundan con su compañero Franz Matsch un taller propio. Entre 1886 y 1887 Klimt se consagra a la decoración de la escalera del Burgtheater de Viena. Debido al éxito de este trabajo reciben el encargo de la realización de los frescos del Kunsthistorisches Museum de Viena (1890-1891). La Universidad de Viena le encarga poco después tres pinturas monumentales basadas en la *Medicina*, la *Jurisprudencia* y la *Filosofía*. Aquí plantea alegorías enigmáticas que marcan la incapacidad del ser humano para comprender la verdad frente al pensamiento positivista y racional de los profesores, lo cual provocó una fuerte confrontación y escándalo entre el artista y el público. Comienza a partir de ahora una nueva etapa estilística en Klimt bajo la influencia de artistas simbolistas como Khnopff, Klinger o Toorop, alejándose del academicismo. En 1897 se convierte en miembro fundador de la Secesión vienesa junto a Koloman Moser (si bien se apartará de la Secesión tempranamente), Carl Moll y otros artistas. La *Nuda Veritas* (1899), obra inaugural de las exposiciones de la Secesión, marca también

su alejamiento del historicismo tardío y su actitud autónoma de cara a la crítica. La Venus representada en el cuadro sujeta una lupa que permite ver la verdad al desnudo, sin tapujos; por lo tanto este arte se alza como un estandarte de la expresión del individuo por encima de los convencionalismos, incluso cuando la verdad que se muestre (como en el caso de los frescos de la Universidad de Viena) sea desagradable. Esto entronca con todo un corpus de ideas que podemos resumir en:

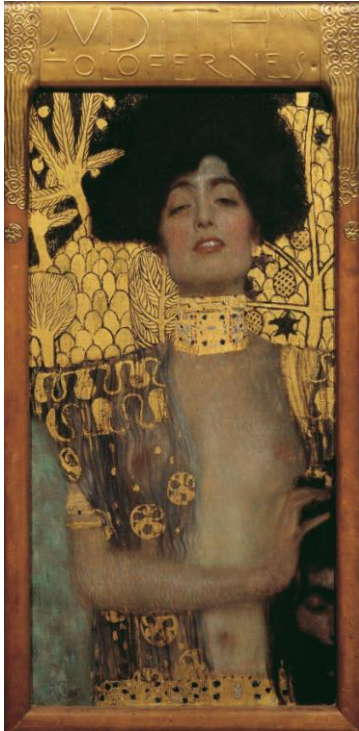
- Importancia del instinto sobre la razón. Oposición Arte-Ciencia.
- Visión purificadora del arte como único medio de alcanzar la felicidad terrenal y el amor puro (*friso Beethoven*).
- Arte como superación sublimada de la vida.
- Artista como profeta, visionario.
- Yuxtaposición de dos niveles psicológicos: la experiencia directa y el significado de ésta (*Judith I*, Alegoría de *La Escultura*).

Estas ideas se deben a diversas influencias, de las cuales destacamos a Hofmannsthal que insta al descubrimiento del lado oscuro del hombre, el instinto, al margen de principios éticos y morales. Hofmannsthal exhortaba a los artistas a romper con los postigos oxidados y hundidos del alma para mostrar lo que se esconde en cada hombre. Esto también se relaciona con Nietzsche, cuyo influjo alcanza el arte y la música de fin de siglo de manera contundente en su concepto de arte dionisiaco, es decir, de arte como liberador de las emociones convulsas y ocultas del hombre frente a la represión que corrientes como el cristianismo o la moral han inculcado. En este sentido las concomitancias con el compositor Richard Strauss son evidentes, el cual tomó siempre como referente filosófico a Nietzsche, con obras claramente influidas por éste como *Así habló Zaratustra* u óperas que recuperan el valor de lo trágico como *Salomé* o *Elektra*.

Dentro de esta concepción del mundo de lo dionisiaco y lo trágico encontramos en Klimt una perspectiva estética compleja en torno a la mujer.



Klimt, *Serpientes acuáticas I* (1904-1907). Viena, Österreichische Galerie. Óleo sobre lienzo, 50 x 20 cm.



Klimt. *Judith I* (1901). Viena, Österreichische Galerie. Óleo sobre lienzo, 84 x 42 cm.

Dentro de la visión que los contemporáneos tenían del papel femenino conservamos testimonios interesantes al respecto como el de Robert Pincus:

A la mujer se le atribuían roles estrictamente compartimentados: a la mujer abominable y vulgar de Baudelaire se oponían las criaturas ideales, las demoiselles élues, santas damas, princesas de un país de porcelana, impresas en la conciencia del público por Rossetti, Swinburne, Burne-Jones, Whistler y Armand Point¹.

Es la mujer *abominable* de Baudelaire la fuente de inspiración de la mujer como origen del mal, una Eva renovada que engaña a los hombres y los embauca en una fina tela de araña de la que es imposible escapar. Uno de los pintores que mejor lo refleja es Klimt. La mujer ocupa en Klimt, al igual que en numerosos artistas, el centro de todas sus obras. Dado que hasta hace poco sólo los hombres podían acceder hasta los altos pódiums de la cultura y el arte es natural que las imágenes múltiples que conservamos sobre la mujer hayan sido todas proyectadas bajo el prisma masculino. Mujeres tiernas, mujeres delicadas, buenas esposas, devotas de imágenes en las paredes y complacientes con sus esposos. Otras, las *abominables*, debían servir de ejemplo a las mujeres decentes de lo que no debían hacer.

Podríamos establecer tres categorías de mujer en la producción de Klimt: la mujer como objeto sexual, como vemos en sus muy numerosos dibujos erótico-pornográficos y algunos de sus cuadros, como por ejemplo *Serpientes I y II* (1904 y 1907) de inspiración lésbica o *Dánae* (1907-1908). Un segundo grupo está representado por la mujer portadora de los males universales, tales como *Esperanza I y II* (1903 y 1908), donde el embarazo marca el triunfo sexual de la mujer; el niño que ella dará al mundo perpetuará los sufrimientos humanos. Es origen de la vida y, por ende, del mal. Esta misma idea podemos verla, aunque de manera más sutil, en *Las tres edades de la mujer* (1905) o *Muerte y vida* (1916)². En sus composiciones la mujer está en el centro de un mundo marcado por la inestabilidad y la descomposición permanente. Finalmente, en el tercer grupo encontramos a la mujer como instrumento de castigo o la encarnación del mal, donde el hombre es casi siempre su impotente víctima (las pobres *Süssel Mädels*)³

devienen monstruos en manos de sus verdugos). Esta última categoría la vemos reflejada en el *Friso Beethoven* (1902) o *La jurisprudencia* (1903-1907) pero sobre todo a través de las dos versiones sobre el personaje bíblico Judith (1901 y 1909), una viuda judía de Betulia.

La historia cuenta que Holofernes, general asirio, fue enviado por el rey Nabucodonosor I (tal vez Sargón o Senacherib) con una beligerante armada para someter a todos los pueblos vecinos, incluida Israel. Cada vez que tomaba una ciudad tenía por costumbre acabar con toda su población, sin consideración de sexo o edad. Es por ello que, una vez sitiada Betulia, Judith decidió arriesgar su vida para salvarse a ella y a su pueblo. Partió, pues, vestida con sus mejores galas que no llevaba desde la muerte de su esposo, con un velo sobre el rostro. En cuanto Holofernes la vio quedó prendado de su belleza y prometió tomarla por esposa si conseguía ocupar Betulia; por su parte, Judit se comprometió – he aquí la trampa- a ayudarle en su empresa. Esa misma noche Holofernes hizo una gran fiesta, en la que Judit fue, evidentemente, invitada de excepción. Pero una vez que Holofernes estuvo lo suficientemente ebrio Judit tomó una espada y cortó la cabeza del general asirio.



Klimt. *Judit II* (1909). Venecia, Galleria d'Arte Moderna. Óleo sobre lienzo, 178 x 46 cm.

Pese a ser una heroína entre los judíos por haberlos librado de la ocupación extranjera, en el siglo XIX Judit pasó a formar parte del panteón de mujeres malignas, seductoras y engañosas. Y esa idea precisamente es la que presenta Gustav Klimt, una Judit triunfante, medio desnuda, impúdica, lujuriosa, que disfrutaba macabramente de la decapitación de Holofernes, portando en su mano izquierda la cabeza amoratada del difunto Holofernes.

En su segunda versión Judit ya no aparece como seductora sino como depredadora absoluta del hombre, crispada, en actitud de danza. Es por ello que se la identifica a menudo con otro personaje bíblico, Salomé. La madre de ésta, Herodías, esposa de Filipo I, durante la ausencia de su marido fue tomada como esposa por el propio hermano de éste, Herodes. Este hecho escandaloso e inmoral

fue denunciado por San Juan Bautista, razón por la cual fue encarcelado a instancias de su mujer Herodías. Ésta quería matarlo, pero Herodes, sabiendo que Juan era un hombre justo y santo, lo guardaba a salvo. Sin embargo, en la fiesta de cumpleaños del tetrarca Herodías actuó astutamente por medio de su hija y consiguió lo que deseaba, tal como nos cuentan los evangelios:

Entrando la hija de Herodías, danzó y agradó a Herodes y a los que allí estaban con él en la mesa; y el rey dijo a la muchacha: pídemelo lo que quieras y yo te lo daré. Y le juró: todo lo que me pidas te daré, hasta la mitad de mi reino. Saliendo ella dijo a su madre: ¿qué pediré? Y ella le dijo: la cabeza de Juan el Bautista⁴.

Como vemos, el nombre de Salomé ni siquiera aparece en la Biblia, aunque debido a que no existe constancia de que Herodías tuviera otra hija que Salomé (fruto de su matrimonio con Filipo) se ha dado por hecho que fue ella la que bailó para Herodes. Su papel en el relato bíblico es más que parco, siendo su madre la que soporta el peso moral de la ejecución del profeta. De hecho se sabe que la Salomé histórica fue una mujer moderada, justa, sencilla, que se casó dos veces, primero con su tío Filipo II, tetrarca de la Iturea y, tras la muerte de éste, con Aristóbulo, rey de Calcis, con quien tuvo tres hijos. Salomé murió hacia el año 72 d.C.

Por tanto, nada de perverso parece hallarse en su personalidad. De hecho su nombre proviene del vocablo hebreo “salom” (“paz”), equivaliendo a “la pacífica”. Cabe entonces preguntarse de dónde viene el mito de la Salomé maligna y caprichosa. Los orígenes debemos buscarlos en el culto politeísta fenicio-índico, próximo al mundo judío, donde existía una deidad maligna, en forma de mujer, que simbolizaba el deleite y la histeria, corrompiendo todo cuanto estaba a su alrededor, cuyo nombre era precisamente Salomé. Es esa Salomé la que llega hasta nosotros, decadente, corroída por el deseo, caprichosa, voluble, sedienta de aquello que le es imposible poseer: el profeta San Juan Bautista.



Stuck, *Salomé* (1906). Múnich Städtische Galerie im Lebenbachhaus. Óleo sobre lienzo, 115,5 x 62,5 cm.

Numerosos artistas tomaron a Salomé para plasmar el mito de *femme fatale*. La Salomé de Franz von Stuck (1906) pone en relieve el carácter perverso de la bailarina, que manifiesta su animado placer tras la decapitación del profeta. Este artista posee muchos puntos en común con Klimt; al igual que éste Stuck fue fundador de la Secesión, en este caso de Munich (1892), cuyas actividades eran bien conocidas en Viena. Numerosas pinturas de Stuck suponen una mezcla de erotismo y de tensión permanente. La visión de Salomé en la escultura de Max Klinger, *La nueva Salomé* (1893) es, sin embargo, mucho más relajada e indiferente que las de Klimt o Stuck. Hay que remarcar las versiones realizadas por el ilustrador británico Audrey Beardsley a propósito de la obra de mismo tema de Oscar Wilde. Beardsley, asociado al *Art Nouveau*, aporta una visión totalmente perturbadora de la mujer. Retoma con una cierta ironía la temática de la mujer fatal y castradora. Sin embargo, no refleja la angustia de sus experiencias frustradas con las mujeres por el hecho de su condición homosexual, a diferencia de Munch, que se representó incluso en un autorretrato decapitado por la propia Salomé. En este contexto próximo al expresionismo destaca la *Judit y Holofernes* (1916) de Koloman Moser. Éste, amigo de Klimt desde 1893, se convirtió en miembro fundador de la Secesión junto a él. La tendencia insinuada por Klimt hacia lo abstracto está ampliamente desarrollada en Moser, y el lienzo de *Judit* da prueba de ello. Moser plantea además una nueva pregunta: la lucha de sexos. La desnudez casi comprometida de Holofernes posee



Beardsley, "The climax", de la colección *Salomé* (1984). Colección particular. Litografía.

un carácter humillante no disimulado al cual se opone la provocación contenida en la desnudez triunfante de *Judit*. Schiele, muy próximo a Klimt, muestra también la lucha de sexos rozando los tabús como se parecía en el escandaloso cuadro *Cardenal y religiosa* (1912), basado en *El beso* (1908) de Klimt.

La difusión de esta iconografía fue abundante no sólo en las artes plásticas sino también en literatura y música, tales como *La caja de Pandora* y *El espíritu de la tierra* de Franck Wedekind, de la cual Alban Berg se inspiró para su última ópera *Lulú*. Friedrich Hebbel escribió otra pieza al respecto. Freud hará de la mujer fatal, y en

concreto de Judit, la representación del *Tabú de la virginidad*, de 1917, que asimila la decapitación a la castración. A este respecto Freud también comentó a propósito de *El hombre de la arena* del escritor E.T.A. Hoffmann que los ojos arrancados a los niños equivalían también a la castración. Flaubert escribió *Herodías*, pero en su relato se mantiene fiel a la trama bíblica y hace culpable de la muerte de San Juan el Bautista únicamente a Herodías. Oscar Wilde escribió la ya citada obra de teatro *Salomé*, que dará lugar a una de las primeras óperas rompedoras por su estética expresionista, recuperando el *fatum* de la tragedia griega, *Salomé*, de Richard Strauss.

En definitiva, la obra de Klimt participa de la expresión moral ambigua de la sociedad vienesa en relación a la mujer, cuyo valor ideológico se asimila al erotismo y, al mismo tiempo, al terror. Esta represión de los instintos –que tanta relación guarda con pensadores como Nietzsche o Freud- ha aportado a la Historia del Arte una estética innovadora, llena de complejidad, pero de un simbolismo mucho más simple de identificar en relación a otros pintores simbolistas. Quizás es gracias a ello que Klimt es uno de los pintores más admirados tanto por especialistas como por el público aficionado.

BIBLIOGRAFÍA

- Freud, S. (2001). *Tabú de la sexualidad* en Obras completas (Vol. 7). Madrid: Biblioteca nueva.
- Jaspers, Karl (1963). *Nietzsche*. Buenos Aires: Editorial sudamericana.
- Kennedy, M. (2001). *Richard Strauss. L'homme, le musicien, l'enigme*. París: Fayard.
- Lemoine, S. y Zu Salm Salm, M. A. (directores) (2005). *Vienne 1900: Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka*. París: Réunion des Musées nationaux.
- Metzger, R. (2005). *Gustav Klimt, Dessins et Aquarelles*, París: Hazan.
- Schnitzler, A. (2004). *Juventud en Viena: una autobiografía*. Barcelona: Acantilado.
- Théberge, P. (1995). *Paradis perdus: l'Europe symboliste*. Montreal: Flammarion.
- Wedekind, F. (1993). *Lulú*. Madrid: Cátedra.
- Whitford, F. (1991). *Gustave Klimt*. París: Thames & Hudson.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

¹ Théberge, P. (1995). *Paradis perdu: l'Europe symboliste*. Montreal: Flammarion, p. 385.

² Whitford, F. (1991). *Gustave Klimt*. París: Thames & Hudson, p. 94.

³ Término utilizado por el dramaturgo Arthur Schnitzler en su obra *Juventud en Viena: una autobiografía* a propósito de las jovencitas aparentemente inocentes, seducidas con dudosas intenciones a manos de galantes caballeros.

⁴ Marcos 6, 22-24. Mateo 14, 6-11 y, más resumido, en Lucas 4, 16-30 ofrecen también el relato de la muerte de San Juan el Bautista.