

Universidad de Palermo

Facultad de Ciencias Sociales  
Licenciatura en Artes  
Trabajo de Integración Final

# ***La femme fatale* dentro de la obra de**

## **Gustav Klimt**

Amanda Timerman

9.11.07

Legajo: 29400

## Indice

<i>Universidad de Palermo</i> .....	1
<i>La femme fatale dentro de la obra de Gustav Klimt</i> .....	1
<i>Amanda Timerman</i> .....	1
<i>Legajo: 29400</i> .....	1
<i>Indice</i> .....	2
.....	3
<i>Introducción</i> .....	4
<i>Contexto Socio-Cultural</i> .....	9
<i>La Secesión</i> .....	13
<i>Cultura Erótica</i> .....	16
<i>Freud y el inconciente</i> .....	16
<i>Weininger y la sexualidad</i> .....	19
<i>La experiencia cotidiana</i> .....	21
<i>Iconografía de la Femme Fatale</i> .....	22
<i>El origen del prototipo en Rossetti</i> .....	26
<i>Burne-Jones</i> .....	27
<i>El apogeo del estereotipo en Moreau</i> .....	28
<i>Es en estos tres artistas en quienes podemos detectar el establecimiento del cliché de la Mujer Fatal y desde luego su proliferación y popularización. Entre otros artistas posteriores que toman a la temática se encuentran Edvard Munch, Aubrey Beardsley, Alphonse Mucha y Franz von Stuck. Los diversos estilos con la que fue trabajada (Beardsley y Mucha de manera gráfica, von Stuck de manera naturalista, y Munch en de manera simbólica aterradora) demuestra la fuerte difusión que tuvo la temática en la segunda mitad del siglo XIX</i> .....	30
<i>Se ha sugerido que quizás la razón por lo cual la femme fatale se hace tan popular es por los cambios culturales que se viven en Europa en ese momento. La forma compuesta de belleza, seducción, independencia, esterilidad y muerte puede ser una proyección de fantasía erótica y miedo, pero también puede ser una reacción a los inicios del movimiento feminista. El historiador Eric Hobsbawn considera que la lucha femenina se concretó más allá de los cambios civiles por los cual se originó, creando un nuevo espécimen burgués, conocida como la “Mujer Nueva”. Esta tomaba sus pautas de la publicación de John Stuart Mill The Subjection of Women (1869) en donde se reivindicaban sus derechos como persona. Con esto queremos enfatizar el hecho de que se estaba gestando un nuevo tipo social y que el cambio provocó incertidumbres psicológicas. Además, por cuestiones económicas, la mujer ingresaba al ambiente laboral, y comenzaba a ocupar un lugar mucho mas público por lo que se empezó a cuestionar la verdadera esencia femenina fuera del territorio de lo maternal y conyugal. Bade cita en relación a las feministas a Jung al decir que “es cuando el hombre subestima las cualidades femeninas y maltrata a las mujeres que el aspecto oscuro de la anima se manifiesta, plagándolo con miedos de mujeres</i>	

*crueles”. La proliferación de las femmes fatales en el arte del siglo XIX debe guardar alguna conexión con la posición oprimida y poco natural de la mujer en sociedad. Estas mujeres, en términos psicológicos pensadas como proyecciones, coinciden con los primeros cambios significativos en el status político de la mujer que ocurrió en los últimos treinta años del siglo. En el libro *Idols of Perversity*, Bram Dijkstra realiza un estudio de géneros a partir de las artes literarias y visuales del siglo XIX, en la cual sostiene que fue a partir de la inconformidad femenina frente a los impuestos sociales que se perpetuó el modelo de femme fatale. Además, la imagen se acentuó por el creciente temor a la enfermedades venéreas, particularmente el sífilis, que se propagó rápidamente como consecuencia de la prostitución. El pensamiento masculino dividió a la mujer en dos tipos: la angelical/virginal y la diabólica/promiscua; este pensamiento polar devino una iconografía dual que ilustró a los dos estereotipos femeninos. La femme fatale, ya sea en su versión literaria o plástica, claramente se revelaba como algo excepcional, anecdótico, y no totalmente verosímil; sin embargo, solo pudo proliferar justamente en un contexto social en la cual el discurso misógino podía dinamizarse.....31*

*Análisis de obras seleccionadas.....32*

*Nuda Veritas.....34*

*Ninfas.....39*

*“Fuerzas Malvadas” – Friso Beethoven.....41*

*Serpientes de agua I.....46*

*Danae.....48*

*(1907, óleo sobre tela, 77 x 83 cm).....48*

*Conclusión.....52*

*Imágenes.....56*

*Bibliografía.....65*

## Introducción

La búsqueda de nuestra investigación es avanzar sobre el cruce de dos planos: por un lado, la iconografía de la llamada *femme fatale* del siglo XIX, por otro, la aparición de ella en la obra de Gustav Klimt. El objetivo principal es realizar una comprensión estética de ciertas obras cuyas figuras encarnan imágenes erotizadas de *femmes fatales*, con la intención de interiorizar su significado particular. En otras palabras, reconocer en la descripción *femme fatale* una temática con una iconografía propia sistematizada y luego ver puntualmente la manera en que es elaborada por Klimt. Se verá las maneras en que se significa por un lado en relación las corrientes culturales con respecto al arte, la sexualidad, y a la mujer vienesa y por otro lado en relación a la evolución estilística del artista.

Las obras seleccionadas son: *Nuda Veritas* (1898), *Judith I* (1901), la sección “Fuerzas Malvadas” del *Friso Beethoven* (1902), *Serpientes de Agua I* (1904-1907) y *Danae* (1907-1908), ya que, en nuestra consideración, son las que presentan el terreno más fértil para dilucidar una profundización visual acerca de cómo aparece la *femme fatale*. Si bien hay muchas más en la obra total de Klimt, estas son las que en totalidad proporcionan la mayor variedad de elementos para analizar; cronológicamente se expanden por los diez años claves en el corpus del artista permitiendo observar las diferentes connotaciones y formas plásticas que adquiere la *femme fatale*.

La base metodológica que seguiremos es la que establece el historiador del arte Erwin Panofsky en *El significado en las artes visuales*. En el capítulo “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, el autor reconoce tres estratos de significado en la obra artística: nivel formal, iconográfico e iconológico. La significación primaria o natural es el nivel más básico de comprensión, consiste en la percepción de la forma pura. La significación secundaria o convencional es el nivel

que agrega a la forma el conocimiento cultural e iconográfico. Finalmente está la significación intrínseca o de contenido, el nivel que toma en consideración, para la comprensión de una obra, la historia personal, cultural, de creencias filosóficas y políticas. En este estrato el arte es considerado no como un acontecimiento aislado, sino como el producto de un contexto histórico. Se considera la obra como expresión de algo distinto de la realidad tangible y es en su composición e iconografía donde se deben buscar las características simbólicas de ese “algo distinto”<sup>1</sup>. El abordaje de una obra es, más que un análisis, una síntesis en la que el historiador del arte se pregunta: ¿qué significa todo esto? Panofsky resalta que estos tres niveles de significación parecen independientes entre sí, pero en realidad son simplemente diferentes aspectos de un fenómeno único, de la obra de arte como totalidad<sup>2</sup>. Es decir que los tres son indisolubles e igualmente importantes en el momento de considerar a una manifestación plástica.

Nos proponemos realizar una descripción generalizada del contexto socio-político y de las corrientes culturales en Austria a fin de siglo XIX, con el propósito de revelar el trasfondo y las fuentes de inspiración. Dentro de las artes visuales pondremos el enfoque en la Secesión Vienesa, movimiento artístico liderado por Klimt. Vale aquí señalar que la Secesión fue la versión austriaca de lo que fue el *Jugendstil* en Alemania o el *Art Nouveau* en Francia: se los suele agrupar bajo un solo movimiento internacional, caracterizado en particular por el énfasis en la línea, que buscó alejarse de los estilos historicistas y de borrar la división entre artes altas y bajas<sup>3</sup>. Será un punto muy importante en el momento de abarcar las obras haber comprendido la meta de la Secesión como también el estilo decorativo que caracterizó a Klimt en ese momento.

---

<sup>1</sup> Panofsky (1998), p. 50

<sup>2</sup> Panofsky, *op.cit.*, p.58

<sup>3</sup> Dempsey (2002), p. 33

También se habrá de tener en cuenta el lugar de lo erótico en la sociedad vienesa. Se tomará las investigaciones de Sigmund Freud y Otto Weininger, quienes comenzaban a explorar los efectos sociales de la psiquis, los instintos y la sexualidad. De hecho se verá que la Secesión tuvo como uno de sus objetivos liberar la vida de la moralidad social a partir de mayores permisos sentimentales, empezando con el arte mismo. Aunque no tengamos ninguna evidencia de que Klimt haya tenido contacto directo con alguno de los dos autores mencionados, es sabido que las investigaciones de ambos repercutieron en todos los círculos intelectuales de la Viena *fin-de-siècle*.

Además de las mencionadas incursiones académicas, también se prestará especial atención a la forma cotidiana de tratar al tema sexual. Para ello tomaremos en consideración la autobiografía de Stephen Zweig, *The World of Yesterday*, donde dedica un capítulo a la iniciación de las relaciones sexuales. Aquí veremos, por un lado, cómo la sociedad era regida por un doble parámetro según se tratara de hombres o de mujeres y, por el otro, que también había una divergencia entre lo que se decía públicamente y lo que se hacía en privado. Con esta descripción social, podremos comprender cuál es el contexto en la cual se perpetúa la imaginería de la *femme fatale* propia de Klimt.

Nuestro recorrido comienza con el presupuesto de que en todas las obras tomadas encontramos a la iconografía del símbolo *femme fatale*. En el primer capítulo volveremos un paso atrás para desglosar los rasgos fundamentales en la conformación de esta iconografía. Así, la primera problemática a abordar es responder a la siguiente pregunta: ¿qué es una *femme fatale*? Para trazar su génesis y evolución en el ámbito plástico nos remitiremos como punto de partida al capítulo “La Belle Dame Sans Merci” del libro *The Romantic Agony* de Mario Praz, donde el autor da nombre y delimita todas las posibles variaciones de personalidad que encarna la Mujer Fatal en

la literatura romántica.

Dado que el mencionado texto no se ocupa de las artes visuales, añadiremos al marco teórico el escrito de Virginia Mae Allen titulado *The femme fatale: A study of the early development of the concept in mid-nineteenth century poetry and painting*, texto que se concentra en el traspaso temático de la literatura a la plástica, detallando paso a paso cómo Dante Gabriel Rossetti establece un tipo visual de mujer que luego fue elaborado por Edward Burne-Jones y Gustave Moreau. Allen ubica en estos autores la concreción del prototipo (década 1870), sosteniendo que la proliferación que siguió en el resto del siglo convirtió a la *femme fatale* en un estereotipo cultural, presente ya no sólo en la literatura y en la plástica, sino también en las artes aplicadas, los afiches publicitarios, incluso la joyería. Considerando esta vastedad, no podremos detenernos en hacer una historia total, por lo que nos satisfaremos con comparar a la *femme fatale* de Klimt con los modelos originales de la iconografía tal como están señalados por Allen.

Entendemos que para completar el acercamiento a la significación intrínseca de una obra es necesario realizar una relectura iconográfica y de las condiciones de producción. En el último capítulo realizaremos una descripción detallada de las formas y las analizaremos a partir de una relectura de su herencia iconográfica a la luz de lo investigado y teniendo en cuenta el clima de época. En dicha sección confrontaremos toda la información acumulada con las obras, para llevar a cabo el análisis que tendrá como eje unificador la apariencia constante de la *femme fatale*, lo que nos permitirá llegar a una conclusión acerca del significado que adquiere la temática en Klimt y qué relación guarda con el prototipo original.

Se verá que el artista libera a sus protagonistas, permitiendo que fluyan sus impulsos sexuales. Estas figuras femeninas ya no son lánguidas como las primeras

*femmes fatales*, al contrario, desbordan de energía vital y letal. Si en un principio se denota una tensión visual entre los elementos naturalistas de las caras y cuerpos de las mujeres con los fondos decorativos secesionistas, luego se verá que esta tensión es actualizada por la yuxtaposición de los cuerpos mayormente expresionistas y fondos ornamentales abstractos. Estos cambios plásticos podrán ser leídos en el contexto específico de la producción de Klimt. Al mismo tiempo, la soltura de los instintos por parte de las mujeres se podrá analizar de manera más general con respecto al *Zeitgeist* de la época.

## Contexto Socio-Cultural

Como punto de partida del análisis de las obras seleccionadas, es necesario revisar el contexto socio-cultural en el cual fueron producidas: introducir la ambientación histórica de un determinado momento es importante en todo estudio plástico ya que es el trasfondo de producción. En Viena particularmente se ve cómo la vida cultural y social misma tuvo una influencia determinante sobre las obras producidas<sup>4</sup>. A continuación pondremos en evidencia la profunda transformación cultural que ocurrió:

Viena durante el *fin de siècle*, con las agudas amenazas de desintegración social y política, demostró ser uno de los territorios más fértiles para la producción cultural. Sus grandes innovadores intelectuales -en música y filosofía, economía y arquitectura y, por supuesto, psicoanálisis- rompieron todos deliberadamente, en mayor o menor grado, con la visión histórica central al liberalismo del siglo XIX en la cual habían sido criados.<sup>5</sup>

Indagaremos en la Viena de fin de siglo XIX, con la intención de abarcar un amplio espectro desde los hechos políticos y económicos, el surgimiento del movimiento artístico de la Secesión, el impacto de las nuevas corrientes filosóficas y psicoanalíticas, como también una descripción acerca del lugar del sexo en la sociedad.

Viena, capital del Imperio Austro-Húngaro, creada en 1867 y gobernada por la familia Habsburgo, fue para el fin del siglo XIX una de las ciudades más importantes de Europa en cuanto a extensión y desarrollo cultural. A partir de la segunda mitad del siglo se vio la intensificación de la industrialización e innovación tecnológica, que contribuyó a mejorar la calidad de vida de sus ciudadanos más allá de clase social. En

---

<sup>4</sup> Vergo (1993), p.6

<sup>5</sup> Schorske (1981), p.xviii. "Vienna in the *fin de siècle*, with its acutely felt tremors of social and political disintegration, proved one of the most fertile breeding grounds of culture. Its great intellectual innovators- in music and philosophy, in economics and architecture, and, of course, in psicoanálisis- all broke, more or less deliberately, their ties to the historical outlook central to the nineteenth-century liberal culture in which they had been reared".

su autobiografía *The World of Yesterday*, Stephen Zweig deja claramente reflejada este momento:

...la Epoca Dorada de Seguridad. Todo en nuestra monarquía de casi mil años parecía basarse en la permanencia y el Estado mismo garantizaba esta estabilidad [...] Nadie pensaba en guerras, revoluciones o rebeliones. Todo aquello radical, toda violencia, parecía imposible en una edad de racionalidad.<sup>6</sup>

En la ciudad se dio un momento de florecimiento artístico y gran apertura cultural, precisamente porque la monarquía no se destacaba por éxitos políticos o militares. El orgullo nacional se concentraba en el deseo de una supremacía artística que se desarrollase en una atmósfera supranacional y cosmopolita<sup>7</sup>. Este deseo de reafirmar la grandeza urbana y cosmopolita de la ciudad frente al mundo se ve en el proyecto de la creación de la Ringstrasse, una avenida circular que separaba a la parte antigua de la ciudad de las zonas más nuevas. La Ringstrasse encarnaba el ideal de un emprendimiento cultural que abarcaba varios aspectos estéticos tales como arquitectura, pintura, artes aplicadas y jardinería.

En 1860, los liberales austriacos ganaron el poder político en el Imperio, sintonizando las instituciones del Estado con sus propios principios constitucionales y valores culturales de clase media. Paralelamente asumieron el poder sobre Viena, haciendo de ella su bastión político, capital económico y centro intelectual<sup>8</sup>. Cabría mencionar que existía un apoyo mutuo entre los liberales y los judíos burgueses de la ciudad, para quienes la asimilación era clave y la mejor manera de realizarlo era a partir de la participación cultural y la educación.

---

<sup>6</sup> Zweig (1964), p.2. "...the Golden Age of Security. Everything in our almost thousand-year-old Austrian monarchy seemed based on permanency, and the State itself was the chief guarantor of this stability [...] No one thought of wars, of revolutions, or revolts. All that was radical, all violence, seemed impossible in an age of reason".

<sup>7</sup> Zweig, *op.cit.*, p.13

<sup>8</sup> Schorske, *op.cit.*, p. 24.

Comenzaron a reformular la estética de la ciudad en base a su propia imagen, tomando como paradigma al proyecto de la *Ringstrasse*, cuya construcción empezó bajo su hegemonía. Este emprendimiento -edificios simbólicos de la burguesía liberal, entre ellos el teatro, el parlamento y la universidad- y la forma de construcción moderna de Viena marcaron al periodo de dinamismo político y económico entre 1860 y 1870<sup>9</sup>. Carl E. Schorske reafirma la intención simbólica del proyecto versus las funciones prácticas que puede llegar a tener una remodelación urbana:

No era la utilidad la que dominó a la *Ringstrasse*, sino auto-proyección cultural. El término más común utilizado para describir al programa de los '60 no era renovación o remodelación sino 'embellecimiento de la imagen de la ciudad'.<sup>10</sup>

Esto permite al investigador comprender el objetivo iconográfico de los liberales austriacos.

En el ámbito de la arquitectura, entre las primeras edificaciones hechas, se dio prioridad a las sedes gubernamentales y culturales. Entre 1860 y 1890 se construyeron alrededor de 800 edificios, entre ellos museos, teatros, cámaras gubernamentales y edificios de departamentos de grandes dimensiones y diversos estilos historicistas góticos, renacentistas, barrocos y neoclásicos. Se construyeron los museos de Arte e Historia, Historia Natural, el Ayuntamiento, el Parlamento, la Universidad, el Teatro Municipal y la Opera Imperial. Posteriormente fueron desarrollados los complejos residenciales y profesionales. Las oportunidades creativas permitieron al arquitecto Otto Wagner fundar junto a Adolf Loos, Josef Hoffman y Josef-María Olbrich la Escuela Vienesa de Arquitectura, cuyo objetivo era elaborar una nueva concepción del

---

<sup>9</sup> Luft (2003), p. 17

<sup>10</sup> Schorske, *op.cit.*, p.27. "Not utility but cultural self-projection dominated the Ringstrasse. The term most commonly used to describe the great program of the sixties was not renovation or redevelopment, but 'beautification of the city's image'".

espacio suprimiendo lo ornamental o dándole un nuevo significado<sup>11</sup>.

Klimt participó de los encargos oficiales decorando al *Burgtheater* y el *Kunsthistorisches Museum*. El artista formaba parte de la Compañía de Artistas junto a su hermano Ernst Klimt y Franz Matsch y los encargos eran hechos al grupo porque lograban trabajar velozmente a la vez que manteniendo una unidad de estilo. Para el primer encargo la pauta era presentar la historia del teatro, y esto fue realizado de manera historicista y naturalista, con la intención de recrear los estilos, atuendos, y arquitectura de cada época. Para el segundo encargo se buscó representar a la historia del arte en todos sus momentos; Klimt se dedicó a recrear el arte egipcio, griego, e italiano-renacentista en el mismo estilo académico formal utilizado anteriormente. Patsch señala que fue a partir de estas dos comisiones que la Compañía de Artistas logra establecerse tanto económicamente como socialmente<sup>12</sup>.

Mientras que se efectuó una gran fomentación de actividades artísticas y culturales, no hubo casi margen para la innovación intelectual gracias a la presión de las ordenes conservadoras. Así como en el resto de Europa el progreso político fue acompañado por cierta apertura erudita, en Austria “...lo no visible y lo irracional era excluidos; no solamente de lo administrativo, sino que también las instituciones académicas y culturales osificaron más allá de cualquier cambio posible”<sup>13</sup>. Las restricciones tan extremas nos llevan a pensar en un orden frágil, susceptible a colapsar frente a cualquier tipo de alteración.

A esto podemos agregar el debilitamiento del Imperio Austro-Húngaro, empezando por los problemas internos de sus integrantes pertenecientes a diferentes culturas, pueblos e idiomas, que se sublevaban contra del poder monárquico central<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Idem

<sup>12</sup> Patsch, *op.cit.*, p. 68

<sup>13</sup> Vergo, *op.cit.*, p.11. “the unforeseen, the irrational was excluded; not only the administrative, but also the academic and cultural institutions ossified beyond any possible change”

<sup>14</sup> “La secesión de Viena” (1992) en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, p. 27

Dominaba una sensación de frustración frente a la injusticia social, la depresión económica y la corrupción política. La moral católica fue tomada como argumento ideológica por los campesinos y artesanos para quienes “...liberalismo significaba capitalismo, y capitalismo significaba Judío...”<sup>15</sup>. Los liberales se encontraban sin aliados, ya que además de los nuevos movimientos populares, las nuevas generaciones también se rebelaban contra el orden establecido<sup>16</sup>. En tanto, se puede afirmar que

Como reacción a las crisis sociales y políticas antes mencionadas se origina el nacimiento de un espíritu orientado hacia la introspección, el psicoanálisis, y el instinto del hombre que despertaba entre los artistas y los intelectuales la necesidad de crear nuevas corrientes estéticas, morales, y científicas, determinantes en la cultura vienesa de principios del siglo XX.<sup>17</sup>

## La Secesión

Las revueltas contra las tradiciones llegaron al arte y la arquitectura en 1897, cuando un grupo de alumnos de la Casa de Artistas, autodenominados *die Jungen*, formaron el movimiento de la Secesión. Klimt fue presidente del grupo entre 1897 y 1889, alejándose de ella en 1905. La aspiración principal del movimiento era romper con las máximas académicas para fomentar una actitud abierta y experimental para con la pintura, su base estética común era “...el rechazo de la tradición clásica del realismo y de las instituciones conservadoras que dominaban el mercado artístico”<sup>18</sup>.

Se suele considerar a la Secesión Vienesa como parte del movimiento internacional del *Art Nouveau*, cuyo objetivo era romper con el orden establecido entre las artes tradicionales y las aplicadas<sup>19</sup>; se lo denomina *Modernismo* por la intención de romper con los estilos historicistas. La vertiente austriaca se inspira en él

---

<sup>15</sup> Schorske, *op.cit.*, p. 118

<sup>16</sup> Casullo (1990), p. 62.

<sup>17</sup> “La secesión de Viena” (1992) en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, p.28

<sup>18</sup> Casullo, *op.cit.*, p. 64

<sup>19</sup> Duncan (1994), p.7

particularmente por su síntesis de medios diversos tales como gráficos, pintura, arquitectura, diseño industrial y de interiores, por el énfasis lineal y por su rescate decorativo-ornamental. El objetivo estético de los Secesionistas fue resumido por Susanna Partsch como la búsqueda por lograr “la obra de arte total”, de acuerdo a la definición hecha por Wagner como la fusión entre música, teatro y artes visuales, prestando particular atención a la ambientación para lograr estados de ánimo determinados<sup>20</sup>.

Para completar el registro de aspiraciones del movimiento podemos agregar la idea que el arte debería proveer al hombre moderno un refugio de la vida moderna. En otras palabras, el arte debía mejorar a la condición humana. El edificio de exposiciones, la Casa de la Secesión, fue ideada con esa meta: la idea central del arquitecto Josef Olbrich fue erigir un templo para el arte, un refugio silencioso y elegante<sup>21</sup>. El edificio, que por fuera luce una cúpula hecha de laureles dorados y una escalera y portales solemnes, adentro se dejó vacío y blanco; un espacio interno totalmente maleable para que la nueva imagen moderna pueda tomar forma. En su fachada se inscribió el lema Secesionista: “A cada tiempo su arte, al arte su libertad”<sup>22</sup>. Schorske remarca que fue en este momento que la cultura cobra una dimensión liberadora, tomando la influencia de Wagner y Nietzsche con su “justificación de las exigencias de una vida sentimental e instintiva frente a la razón burguesa tanto en la vida personal como en la pública”<sup>23</sup>. Una auténtica comunidad nacional se formaría a partir de la aceptación y satisfacción de estos instintos que habían sido esterilizados por el racionalismo e intelectualismo excesivo<sup>24</sup>.

La recepción social inicial fue al principio positiva, especialmente por el

---

<sup>20</sup> Partsch (1990), p. 37

<sup>21</sup> Schorske, *op.cit.*, p.218

<sup>22</sup> IDEM

<sup>23</sup> Casullo, *op.cit.*, p.63

<sup>24</sup> Casullo, *op.cit.*, p.62

público y los mecenas, empresarios y banqueros burgueses-liberales. La primera exposición incluso fue visitada por el emperador Franz Josef, quien dio apoyo al movimiento comisionando diferentes proyectos, desde arquitectura hasta estampillas. Esto se debía “en parte a que Klimt era un artista reconocido por haberse afiliado a los proyectos de la Avenida Ring (*Ringstrasse*) y en parte porque la Secesión se proponía abrir Austria-Hungría a las corrientes europeas y así complacer los afanes universalistas del Imperio”<sup>25</sup>. Entre 1898 y 1905, año en que Klimt y un grupo de artistas rompe con la asociación, se vieron 23 exposiciones internacionales en el pabellón.

Los años de inicio de la Secesión son aquellos en los cuales Klimt afianza su estilo particular, fusión del simbolismo y el modernismo<sup>26</sup>; mantiene su empleo de alegorías y en sus obras se marca notablemente la yuxtaposición de figuras naturalistas y fondos planos ornamentales. El estilo se plasma en los paisajes, murales comisionados, y en los retratos femeninos, éstos últimos con la particularidad de que la vestimenta también pasaba a ser plana y ornamental aunque las caras y manos no. Después de la primera década del siglo XX Klimt cambió profundamente su estilo, reemplazando el uso ornamental del dorado por un trabajo más expresionista y de color más libre.

La temática de la *femme fatale* aparece con la obra *Nuda Veritas*, ilustración para la revista oficial de la Secesión *Ver Sacrum*. Es trabajada hasta después de haberse apartado del grupo, la última, *Danae*, siendo realizada en 1907. No fueron una temática exclusiva ya que fueron realizadas paralelamente a otras obras importantes del artista como podían ser los polémicos muros de la Universidad de Viena (1898-1904), *Bosque de Abedules* (1903), *Retrato de Fritza Riedler* (1906), o *Retrato de*

---

<sup>25</sup> VV.AA (1992) en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, p.32

<sup>26</sup> Partsch, *op.cit.*, p. 79

*Adele Bloch-Bauer I* (1907).

## **Cultura Erótica**

Como ya se ha señalado, es importante revisar las corrientes de pensamiento relacionadas a la sexualidad que circulaban por Austria del *fin-de-siècle*. Existe un acuerdo general respecto de la importancia de Viena en esta época como sitio histórico para el pensamiento acerca la sexualidad. Tanto los escritores, como los médicos y pintores le han prestado considerable atención, por su interés en el acto sexual, el comportamiento durante el mismo y la convención erótica, como también por su énfasis en el poder y la amenaza de la feminidad para los hombres<sup>27</sup>.

## **Freud y el inconciente**

El argumento de la existencia del inconciente es considerado la contribución más importante de Sigmund Freud. En 1900 publica *La interpretación de los sueños*. Con esta obra comienza a sistematizar su hipótesis central: no todo es conciencia en el hombre, y más aún, es aquella parte no consciente, llamada inconsciente, que determina y gobierna cada una de las acciones de aquél. Hasta ese momento del siglo XIX dominaba el pensamiento que creía que el ser humano no sólo podía obtener un conocimiento real acerca de su mente y su entorno, sino que también podía controlarlos a partir de su intencionalidad. En contraposición, Freud plantea que hay una fuerza que impulsa y que determina las acciones del hombre- el inconciente- que puede ser descifrado e interpretado. Es decir, postula la no identificación entre lo psíquico y lo conciente: los seres humanos no estaban del todo al tanto de sus pensamientos y por ello las motivaciones para actuar no les eran tan obvias ni conocidas. Por otra parte, en su última teoría pulsional, Freud se refirió a dos pulsiones: Eros, pulsión que tiende a la vida y al placer, y Tánatos, pulsión agresiva

---

<sup>27</sup> Luft, *op.cit.*, p. 36.

que conduce a la muerte, al estado original inerte. Estas son necesariamente coexistentes. Eros impulsa al ser hacia la creación y producción, mientras que Tánatos intenta busca volver a un estado de calma y, en última instancia, no existencia<sup>28</sup>.

Freud descubre no sólo la existencia de este inconsciente, sino las leyes que lo rigen y, por tanto, su posibilidad de ser interpretado a través de sus formaciones como pueden ser el sueño, el chiste, el lapsus, el síntoma<sup>29</sup>. Opinaba que los seres humanos sufren de pensamientos y sensaciones demasiado dolorosos para sobrellevar, que no pueden ser eliminados de la mente, pero sí pueden ser reprimidos de la conciencia. Durante los años 1911-1915, Freud se dedicó a exponer una teoría articulada del proceso de la represión, distinguiendo en él diferentes tiempos.

En su artículo *La represión* Freud distingue represión en sentido amplio (comprendiendo tres tiempos) y una represión en sentido estricto, que no es más que el segundo tiempo de la anterior. El primer tiempo sería una “represión originaria”; no recae sobre la pulsión como tal, sino sobre sus signos, sus “representantes”, que no llegan a la conciencia y a los cuales queda fijada la pulsión. Se crea así un primer núcleo inconsciente que funciona como polo de atracción respecto de los elementos a reprimir.

La represión propiamente dicha o “represión con posterioridad” constituye, por consiguiente, un proceso doble, que une a esta atracción una repulsión por parte de una instancia superior. Finalmente, el tercer tiempo es el “retorno de los reprimido”<sup>30</sup>.

A partir del entendimiento de los sueños como deseos reprimidos Freud llegó a elaborar la teoría de la libido, en donde señala a los factores sexuales como elementos fundamentales que llenan al psiquismo inconsciente y que se manifiestan en toda la existencia del hombre. Propone que la sexualidad es producto del atravesamiento del

<sup>28</sup> Freud (1915), *Obras Completas*, vol. 14, “Lo inconsciente”, p.153

<sup>29</sup> Freud (1916), *Obras Completas*, vol.15, “El simbolismo en el sueño”, p.136

<sup>30</sup> Freud (1915). *Obras Completas*, vol. 14 “La represión”, p.135

complejo de Edipo y no algo biológico; el desarrollo sexual se inscribe en el inconsciente girando alrededor del falo: en los hombres a partir del miedo a la castración y en las mujeres a partir del deseo imposible de tener un pene. En el año 1917, Freud afirma que “el hombre teme ser debilitado por la mujer, contagiarse de su feminidad y mostrarse luego incapaz de hazañas viriles”<sup>31</sup>.

Freud se refiere a la sexualidad dentro de una dimensión diferente a la contextualización más común, en la cual se la asocia lo placentero, la obscenidad, y la moralidad. La sexualidad es presentada como la potencial causa de sufrimiento anímico, interviniendo inclusive en las creaciones artísticas y culturales<sup>32</sup>. Tal como lo plantea Freud,

El yo conduce pasivamente con respecto al mundo exterior en tanto en cuanto recibe estímulos, y activamente cuando a dichos estímulos reacciona. Sus instintos le imponen una especialísima actividad con respecto al mundo exterior, de manera que, acentuando lo esencial, podríamos decir lo siguiente: el yo-sujeto es pasivo con respecto a los estímulos exteriores, pero activo a través de sus propios instintos. La antítesis “activo-pasivo” se funde luego con la de “masculino-femenino”, que antes de esta fusión carecía de significación psicológica. La unión de la actividad con la masculinidad y de la pasividad con la feminidad nos sale al encuentro como un hecho biológico, pero no es ningún modo tan regularmente total y exclusiva como se está inclinado a suponer<sup>33</sup>.

A pesar de que no hay evidencias de que Klimt haya conocido o leído a Freud, sí se puede asegurar que las nuevas incursiones científicas resonaban en los círculos intelectuales vieneses. Las incursiones en el inconsciente y la sexualidad son intuitas en las *femmes fatales* de Klimt: por un lado, vemos en su obra la proyección del miedo a la castración y, por otro, vemos la convivencia ineludible entre Eros y Tánatos. Sobre esto volveremos en la sección de análisis de obras.

---

<sup>31</sup> Freud (1917). *Obras Completas*, vol.16, “Conferencias de introducción al psicoanálisis (continuación)”, p.221

<sup>32</sup> Lubián, *op.cit.*, p. 280

<sup>33</sup> Freud (1914). *Obras Completas*, vol.14, “Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico”, p.1

## Weininger y la sexualidad

Con la intención de contextualizar el erotismo de las obras presentadas, buscaremos dar cuenta del pensamiento intelectual acerca del sexo y el género en la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX. Para ello revisaremos a la filosofía de Weininger, a quien David S. Luft sitúa en el centro de la vida intelectual de la Viena liberal, ambiente propicio -más que en cualquier otra parte de Europa- para pensar a la cuestión sexual y sentimental a raíz de su alta receptividad respecto los pensamientos científicos y filosóficos irracionales<sup>34</sup>.

Paralelamente a la predominancia del cientificismo, existía otra corriente dentro de la cultura liberal austriaca derivada de Kant, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche. Esta línea filosófica post-Kantiana estaba atenta al poder de los elementos irracionales e inconcientes en el pensamiento y comportamiento humano; su aporte intelectual en Austria de principios de siglo fue una percatación del rol de los sentimientos como también un intento de desarrollar un conocimiento más equilibrado de la personalidad humana<sup>35</sup>. En su libro *Las hijas de Lillith* Erika Bornay señala que no es extraño que ante el miedo e inseguridad que generaban las transformaciones de las estructuras sociofamiliares, que en un momento habían sido incuestionables y de roles no intercambiables, haya tanta adhesión a discursos filosóficos en donde el acento era puesto en la masculinidad<sup>36</sup>.

La filosofía irracional moldeó nuevas concepciones acerca de la sexualidad y los géneros, definiendo al sexo como algo fuera del control racional del ser humano. Dentro de la aglomeración de lo sexual-irracional se ubicaban también las mujeres, la

---

<sup>34</sup> Luft, *op.cit.*, p. 14

<sup>35</sup> Luft, *op.cit.*, p.28

<sup>36</sup> Bornay (1998), p. 84

religión, lo femenino y el inconsciente, todas amenazas a la racionalidad<sup>37</sup>.

La sexualidad se tornó un tema ubicuo dentro de los debates intelectuales: las discusiones giraban puntualmente sobre su fuerza, junto con la feminidad, sobre el hombre. El poder, la intensidad y la amenaza se manifestaban en la confusión e incertidumbre del hombre cuando se enfrentaba a sus propios sentimientos y sexualidad. En consecuencia, la estilización de las figuras femeninas en las artes de Viena respondía a dos intereses disímiles: por un lado, idealizadas en función decorativa y, por otro, demonizadas como amenazas a la razón<sup>38</sup>.

En la obra de Weininger, podemos encontrar una visión acerca del género y la sexualidad representativa de la cultura vienesa bajo las ya mencionadas influencias de Nietzsche<sup>39</sup>. Con la publicación de su obra *Geschlecht und Charakter (Sexo y Carácter)* en 1903 se vio, por debajo de la superficie misógina y antisemita, un intento de comprender la construcción y significación de las identidades masculinas y femeninas: el autor sostiene que todos los seres humanos son mezcla de ambas sustancias. Establece tipologías de estas identidades, describiendo al hombre como activo, productivo, conciente y moral; a la mujer como pasiva, improductiva, inconciente y amoral. Subdivide a las mujeres en dos polos complementarios, entre “madres” y “prostitutas”:

La realidad se encuentra entre las dos. Ciertamente ninguna mujer se encuentra sin el instinto de prostituta de querer ser estimulada sexualmente por cualquier desconocido. Y de la misma manera, ciertamente no hay mujer que se encuentra sin instintos maternales [...] La esencia de la maternidad consiste, como revelaría la más superficial investigación, en que el mayor objetivo en la vida es conseguir tener un hijo, mientras que para la prostituta las relaciones sexuales son el fin en si mismos<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Weininger (1903), p. xi

<sup>38</sup> Luft, *op.cit.*, p.40

<sup>39</sup> Dijkstra, *op.cit.*, p. 221

<sup>40</sup> Weininger, *op.cit.*, p. 219 “The reality is found between the two. There are certainly no women absolutely devoid of the prostitute instinct to covet being sexually excited by any stranger. And there are equally certainly no women absolutely devoid of all maternal instincts [...] The essence of motherhood consists, as the most superficial investigation will reveal, in that the getting of the child is the chief

Mientras que la madre se compromete con la humanidad y la preservación de la especie, la prostituta se desasocia de este cometido para mantener su individualidad. De ambas maneras la vida femenina es consumida por la función sexual: en el acto como prostituta y en el producto como madre.

La adicción femenina al sexo es considerada por el autor el mayor bloqueo para la búsqueda masculina para conseguir el mejoramiento espiritual de la humanidad. Para lograrlo, los hombres teóricamente tenían que asumir la castidad<sup>41</sup>. Cuando estos son distraídos por el acto sexual, no logran aspirar a un nivel más alto que el femenino, superficial y bestial en sus impulsos.

### **La experiencia cotidiana**

Dado que el tema principal de este trabajo es la *femme fatale*, resulta interesante hacer hincapié en los lugares que ocupaban la mujer y el sexo en la sociedad local. Para ello hemos tomado como guía a la afirmación de Peter Vergo, quien sostiene que la gran preocupación vienesa del momento, tanto en la literatura y el arte como en la vida misma, era el incomprendido y muy mal visto erotismo<sup>42</sup>. Esto ayudará a comprender el efecto de la presión de las reglas sociales y morales y, por ende, será de ayuda para acercarnos e interpretar mejor la fuerza simbólica de las obras Klimt.

Se intentaba evitar públicamente el tema sexual bajo la creencia que todo era controlable por medio de la racionalización: si uno no comentaba el tema sexo, eventualmente aprendía a regular sus impulsos. Aunque la sexualidad era tabú, era sabido que existía un sub-mundo vienes, donde todos los hombres debutaban y

---

objective of life, whereas in the prostitute sexual relations in themselves are the end”

<sup>41</sup> Weininger, *op.cit.*, p.345

<sup>42</sup> Vergo, *op.cit.*, p.14

exploraban las infinitas prohibiciones. De acuerdo al relato de Zweig, quien toma consciencia de la represión sexual de su época en el capítulo “Eros Matutinus” de *The World of Yesterday*, la prostitución era algo cotidiano.

...aterradora no simplemente porque despertaba los espectros de la enfermedad venérea y de la inmoralidad floreciente entre los adolescentes susceptibles, sino también, y de manera significativa, porque llamaban a deseos profundamente reprimidos por el tipo de aventura sensual que se había enseñado a los respetables a despreciar y que habían aprendido a censurar.<sup>43</sup>

Es notable la paradójica moralidad social, que, por un lado, presuponía la existencia de la sexualidad pero no la reconocía públicamente y, por otro, también mantenía una doble norma respecto a las mujeres. Zweig afirma que admitir que una mujer pueda llegar a tener los mismos deseos sexuales hubiera trasgredido la convención de la mujer como ser sagrado y casto<sup>44</sup>. Cualquier desembocadura para la sexualidad femenina era inexistente, ya que pensar que las mujeres podrían tener la misma necesidad de atención física era ofensiva para la noción de la pureza femenina, por lo cual las hijas de familias burguesas eran criadas en “...medio-ambientes esterilizados de escuelas de conventos e institutrices, todo libro discretamente revisado, toda salida supervisada”<sup>45</sup>. El pensamiento común del siglo XIX era que el goce sexual despertaba en la mujer un instinto inherentemente criminal y que la convertiría en un ser excesivamente erótico, maternalmente débil, audaz y astuto, inclinado hacia el libertinaje<sup>46</sup>.

### **Iconografía de la *Femme Fatale***

La primera rama a investigar para posibilitar un mayor acercamiento a las obras

---

<sup>43</sup> Zweig, *op.cit.*, p.77

<sup>44</sup> IDEM

<sup>45</sup> Vergo, *op.cit.*, p.14. “...the sterilized atmosphere of convent schools and governesses, every book discreetly vetted, every outing chaperoned”

<sup>46</sup> Dijkstra, *op.cit.*, p.159

seleccionadas de Klimt es la iconografía de la *femme fatale*. Las obras se sitúan dentro de una corriente de cultura visual que fue popular durante las últimas décadas del siglo XIX y es característica del arte y la literatura de los Decadentes y Simbolistas<sup>47</sup>. Esta extraordinaria proliferación a partir de la mitad del siglo XIX invadió toda poesía, obra teatral, novela, opera, todo espacio de exhibición, hasta llegar a los objetos populares como collares, publicidades, ceniceros y tazones<sup>48</sup>. Este vasto campo visual permite pensar en una temática que no sólo logró penetrar varias escuelas artísticas, sino también ahondar en la conciencia popular.

Para poder comprender el nacimiento y posterior desenvolvura, sería pertinente antes preguntarnos quién es y cómo es la *femme fatale*. Si bien el término aparece en muchos libros de arte referido a imágenes, rara vez se la define. En el *Diccionario ideológico de la lengua española* (2001), el término no aparece. En *The Random House College Dictionary* (1980) aparece definido como: “*Francés*. Una mujer irresistiblemente atractiva que lleva a los hombres al peligro; sirena. [lit. mujer fatal]”<sup>49</sup>.

La definición enciclopédica provee los rasgos de atracción y peligro, pero no da cuenta de la apariencia física prototípica, que proviene principalmente de la combinación de imagen y descripción literaria. Como veremos, las características plásticas de la *femme fatale* son de agudos contrastes lumínicos, colores intensos, detalles y movimientos que sugieren un estado alterado de percepción. Este estado se asemeja “de manera notable a la apariencia de personas en condiciones de intensa excitación sexual”<sup>50</sup>. También podemos agregar que generalmente se encuentra en un

---

<sup>47</sup> Allen (1979), p. 1

<sup>48</sup> Bade (1979), p. 6

<sup>49</sup> *The Random House College Dictionary*. Random House Inc, EEUU, p. 486. “*French*. an irresistibly attractive woman who leads men into danger; siren. [lit., fatal woman]”.

<sup>50</sup> Allen, *op.cit.*, p.315: “...to a remarkable extent the appearance of the environment to people in the changed perceptual condition of intense sexual arousal”.

contexto exótico, fuera de las limitaciones del tiempo y espacio actual, y en estilo bidimensional.

Un esbozo de los rasgos característicos de la *femme fatale* puede atribuirse en primera instancia a Mario Praz, quien en *The Romantic Agony* estudia la literatura romántica, afirmando que la vertiente decadente es sólo un desarrollo posterior de la misma. La toma bajo uno de sus aspectos más característicos: la sensibilidad erótica. Aunque la investigación no prioriza las artes visuales, sí provee las características de la personalidad de la *femme fatale* necesarias para abordar nuestro estudio. Estas surgen del capítulo “La Belle Dame Sans Merci”:

Siempre han existido Mujeres Fatales tanto en la mitología como en la literatura, ya que la mitología y la literatura son reflejos creativos de varios aspectos de la vida real, y la vida real siempre ha dispuesto de ejemplos más o menos completos de personajes femeninos crueles y arrogantes.<sup>51</sup>

Revisando estas figuras, podemos comprender mejor la atribución de origen primitivo y universal a las supersticiones acerca de las mujeres como las que traen mala suerte, adormecen la creatividad y anulan la virilidad de los hombres.

Si esta tipología de Mujer Fatal es histórica y universal, recién adquiere protagonismo en la segunda mitad del siglo, en un giro de roles de género. Mientras que en la primera mitad del siglo XIX se ve a la mujer sometida al hombre en una relación sádica, en la segunda mitad vemos cómo el hombre cae víctima de la mujer en una relación masoquista<sup>52</sup>. El protagonismo femenino permite establecer un cliché basado en una larga tradición que sólo es posible cuando una figura penetra el imaginario popular. Praz señala a Keats como el propulsor, en cuyo poema *La Belle Dame Sans Merci* de 1819 se encuentran “las semillas de varios elementos que luego

<sup>51</sup> Praz (1956), p. 189: “There have always existed Fatal Women both in mythology and in literature, since mythology and literature are imaginative reflections of the various aspects of real life, and real life has always provided more or less complete examples of arrogant and cruel female characters”.

<sup>52</sup> Dijkstra (1986), p. 272

fueron elaborados por los Pre-Rafaelitas y transmitidos por ellos al Simbolismo francés”<sup>53</sup>. En Keats encontramos la fórmula esencial que combina al arquetipo antiguo con el elemento exótico-sensual, que sería la base para la producción tanto literaria como plástica del resto del siglo.

La imagería de la *femme fatale* es una alteración e intensificación del arte erótico de los siglos precedentes: los desnudos de las mismas figuras mitológicas y bíblicas solamente presentan a la mujer como objeto sexual y no como amenaza fatal. En el siglo XIX surge una nueva iconografía en donde se retrata a la mujer exponencialmente más erótica y más letal que antes. Virginia M. Allen reafirma esta noción de novedad:

La imagería de esta iconografía puede o no ser parte de un antiguo linaje que expresa el miedo masculino de la mujer, originando en el aspecto universal de la psiquis humana. O bien, de la misma manera, puede ser una respuesta a una situación cultural específica.<sup>54</sup>

El origen de la *femme fatale* en la cultura alta se remonta a Goethe y Fueslli como fuentes de inspiración para los escritos de Theophile Gautier, Charles Baudelaire y Algernon Swinburne y la obra plástica de Dante Gabriel Rossetti, Gustave Moreau y Edward Burne-Jones. Allen señala a estos artistas como los que más contribuyeron a la creación del tipo de *femme fatale*, ya que a partir de la difusión de sus obras en la cultura popular esta devino estereotipo. Fue aplaudida como arte pero condenada por ser inmoral, generando tanto su difusión como su sobrevivencia. La utilización del estilo figurativo por el *Art Nouveau* dentro de los sistemas de diseño aseguró la

---

<sup>53</sup> Praz, *op.cit.*, p.201. “...the seeds of various elements which were to be developed later by the Pre-Raphaelites and which, through them, were to pass into French Symbolism”.

<sup>54</sup> Allen, *op.cit.*, p. 25. “The imagery based on that iconography may or may be a part of an ancient lineage expressing a deep-seated male dread of women, or with ultimate roots, as many scholars believe, in a universal aspect of the human psyche. Or it may just as easily be a response to a specific cultural situation”

popularidad de la *femme fatale* y fue un factor decisivo en cuanto a su proliferación<sup>55</sup>. En su libro *Las hijas de Lillith*, Erika Bornay afirma que en la última década del siglo XIX la *femme fatale* se convierte en un cliché banal<sup>56</sup>. Devorada por la expansión de las artes gráficas y publicitarias pasa a ser vocera ya no de las preguntas enigmáticas y eróticas del hombre, sino de nuevos productos comerciales. Podemos creer que Klimt, quien produjo a fines del siglo XIX y entrado el siglo XX, llega a la *femme fatale* a partir de una apropiación temática ya concretada por parte de las estéticas *Art Nouveau* o Modernistas inspiradas en obras Pre-rafaelitas y Simbolistas.

### **El origen del prototipo en Rossetti**

El prototipo plástico que caracteriza a la *femme fatale* es unánimemente atribuido a Dante Gabriel Rossetti<sup>57</sup>. Podemos tomar como punto de partida su doble iconografía de Mujer, la forma etérea-virtuosa y la forma erótica-pecadora. Aunque no todas sus mujeres son fatales, sí aparecen consistentemente junto a la confrontación entre el bien y el mal, la vida y la muerte, que paradójicamente aparecen siempre entrelazados. Si agregamos que esta asociación entre amor-vida y muerte tenía como objeto o personificación a una bella mujer (virtuosa o villana), podemos trazar la ecuación Mujer = Amor = Muerte. A estas características les agregaremos el particular estilo que desarrollo Rossetti: párpados lánguidos, mirada melancólica, cuello alargado, cabello grueso y largo, labios grandes y sensuales, mandíbula marcada. Se tomará como ejemplo ilustrativo de estos rasgos a la obra *Astarte Syriaca* [figura I]. Estos rasgos conforman lo que podemos tomar como tipología plástica de la *femme fatale*.

Además, se puede aislar un erotismo específico desarrollado por Rossetti. Un

<sup>55</sup> Allen, *op.cit.*, p.vii

<sup>56</sup> Bornay (1998), p. 19

<sup>57</sup> Aunque como se aclaró anteriormente, los orígenes del prototipo se pueden remontar a personajes femeninos de Goethe y a *La Pesadilla* de Fueslli, para la extensión de nuestro estudio será conveniente comenzar con el prototipo ya establecido.

erotismo evasivo y velado, en el que los elementos sensuales son implícitos más que directos, en lo que podría atribuirse a un respeto conciente de lo que contemporáneamente se consideraba decente<sup>58</sup>. Al respetar ciertas reglas de decoro social, creó una iconografía visual que progresivamente enfatizaba a la mujer como objeto sexual y, puesto que era ‘prohibida’, se hizo más y más peligrosa y misteriosa.

### **Burne-Jones**

El particular estilo y tema de Rossetti se propagó, influenciando, entre otros, la estructura y contenido de la obra de Edward Burne-Jones. La superficie, las figuras y la composición son idénticas a las de Rossetti. Los personajes son, como muchos de los Pre-rafaelitas de la década de 1860, pertenecientes a las leyendas de Arturianas<sup>59</sup>.

Se puede ver que el elemento que más se trasmuta entre los dos artistas es justamente las características de las mujeres. Patrick Bade, autor de *Femme Fatale*, describe al mundo de Burne-Jones como fantasioso y bello, pero en la cual hay una sensación subcutánea de malestar, de amenaza. Las figuras parecen estar en permanente estado de tensión o ansiedad, e incluso las mujeres tentadoras y malas están retraídas e inmóviles, mirando al vacío con indiferencia ambigua. Así como las mujeres de Rossetti eran corpóreas y avasallantes, las de Burne-Jones son esveltas, etéreas y frágiles. Las figuras masivas, morochas y sensuales del primero no podrían diferenciarse más de las mujeres virginales, casi sin peso y pálidas del segundo. Además, Burne-Jones elabora a sus figuras de modo andrógino y asexual, haciendo difícil la distinción física entre los géneros. Como obra ejemplar de la temática se puede tomar a *El hechizo de Merlín* [figura II], donde se hace difícil la distinción entre el hombre y la *femme fatale* seductora dado sus físicos parecidos. La puesta en escena irreal y decorativa, así como el uso de telas pesadas, serán aportes importantes en la

---

<sup>58</sup> Allen, *op.cit.*, p. 251

<sup>59</sup> Allen, *op.cit.*, p.284

conformación de la iconografía.

### **El apogeo del estereotipo en Moreau**

Como último exponente en la conformación del léxico visual de la *femme fatale* tomaremos al francés Gustave Moreau. Si en los artistas previos vimos al polo femenino oscuro-pecador en las encantadoras antiguas y medievales, en la obra de Moreau lo veremos encarnarse predilectamente en la figura bíblica de *Salomé* [figura III], a quien retomó una cantidad de veces explorando cada aspecto del desarrollo narrativo. Las figuras son siempre iguales: remotas e inalcanzables para el espectador masculino y, por lo tanto, increíblemente atractivas. Bornay atribuye la razón por la cual los simbolistas marcaban la dimensión negativa de las mujeres a su concepción dual del mundo: el mundo superior-espiritual y el mundo inferior-sentimental. Lo espiritual visto como bueno y lo material visto como malo; la mujer era vista como el mejor ejemplo de la dominación del espíritu por parte del cuerpo, resaltando el carácter animal del hombre e impidiendo que este se fusione con el ideal. Si bien la mujer podía llegar a ser musa inspiradora de obras artes, también podía ser fuerza amenazadora y destructiva a la creatividad.

Moreau fue una figura central y luminaria para el movimiento Simbolista, cuyo objeto no era el mundo cotidiano, si no la exploración del mundo interior, de las profundidades del alma. Moreau buscó darle al espectador lo mismo que recibía de la literatura simbólica: formas y colores que, además de visibilidad, tenían sonido y olor. Su obra se caracteriza por una mezcla entre la composición clásica y la decoración anti-clásica. En vez de presentar planos que retroceden detrás de las figuras principales, a escala del espectador, la arquitectura se alza por encima, creando una atmósfera misteriosa y sombría. Las superficies son adornadas por contrastes de color, luz, detalle decorativo. Las figuras se encuentran en un trance congelado, encasillados

por líneas estáticas de estructura apenas discernibles por debajo de la ornamentación. Allen describe el efecto logrado por esta como una escena en la cual la vida no solamente ha sido drenada, sino intencionalmente proscrita<sup>60</sup>. La sensación es onírica, fuera de la esfera humana de sensaciones vitales y tiempo.

Para terminar de describir la iconografía de la *femme fatale* de Moreau, nos detendremos en la descripción que hace J.K Huysmans de la *Salomé* expuesta en el Salón de 1876, que enfatiza la combinación de crueldad hierática y exotismo característica de la *femme fatale* perteneciente a un fuera-de-tiempo-espacio:

Ya no era meramente la muchacha-bailarina que provoca un grito de lujuria y concupiscencia de un hombre mayor por las contorsiones lascivas de su cuerpo, que quiebra la voluntad, domina la mente de un rey por el espectáculo de sus temblantes senos, panza y muslos; ahora se mostraba como una encarnación simbólica del vicio del Viejo Mundo, la diosa de la Histeria inmortal, la Maldición de la Belleza, suprema por encima de las demás bellezas por el espasmo cataléptico que mueve su piel y fortalece sus músculos- una bestia monstruosa del Apocalipsis, indiferente, irresponsable, insensible, intoxicando, como Elena de Troya de las fabulas clásicas, a quien se le acerque, a quien la mire y a quien la toque.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Allen, *op.cit.*, p.268

<sup>61</sup> Huysmans (1964), p. 54. "No longer was she merely the dancing-girl who exhorts a cry of lust and concupiscence from an old man by the lascivious contortions of her body; who breaks the will, masters the mind of a King by the spectacle of her quivering bosoms, heaving belly and tossing thighs; she was now revealed in a sense of symbolic incarnation of the world-old Vice, the goddess of immortal Hysteria, the Curse of Beauty supreme above all other beauties by the cataleptic spasm that stirs her flesh and steels her muscles- a monstrous Beast of the Apocalypse, indifferent, irresponsible, insensible, poisoning, like Helen of Troy of the old Classic fables, all who come near her, all who see her, all who touch her".

Es en estos tres artistas en quienes podemos detectar el establecimiento del cliché de la Mujer Fatal y desde luego su proliferación y popularización. Entre otros artistas posteriores que toman a la temática se encuentran Edvard Munch, Aubrey Beardsley, Alphonse Mucha y Franz von Stuck. Los diversos estilos con la que fue trabajada (Beardsley y Mucha de manera gráfica, von Stuck de manera naturalista, y Munch en de manera simbólica aterradora) demuestra la fuerte difusión que tuvo la temática en la segunda mitad del siglo XIX.

Se ha sugerido que quizás la razón por lo cual la *femme fatale* se hace tan popular es por los cambios culturales que se viven en Europa en ese momento. La forma compuesta de belleza, seducción, independencia, esterilidad y muerte puede ser una proyección de fantasía erótica y miedo, pero también puede ser una reacción a los inicios del movimiento feminista<sup>62</sup>. El historiador Eric Hobsbawm considera que la lucha femenina se concretó más allá de los cambios civiles por los cual se originó, creando un nuevo espécimen burgués, conocida como la “Mujer Nueva”<sup>63</sup>. Esta tomaba sus pautas de la publicación de John Stuart Mill *The Subjection of Women* (1869) en donde se reivindicaban sus derechos como persona. Con esto queremos enfatizar el hecho de que se estaba gestando un nuevo tipo social y que el cambio provocó incertidumbres psicológicas. Además, por cuestiones económicas, la mujer ingresaba al ambiente laboral, y comenzaba a ocupar un lugar mucho mas público por lo que se empezó a cuestionar la verdadera esencia femenina fuera del territorio de lo maternal y conyugal<sup>64</sup>. Bade cita en relación a las feministas a Jung al decir que “es cuando el hombre subestima las cualidades femeninas y maltrata a las mujeres que el aspecto oscuro de la *anima* se manifiesta, plagándolo con miedos de mujeres crueles”<sup>65</sup>. La proliferación de las *femmes fatales* en el arte del siglo XIX debe guardar alguna conexión con la posición oprimida y poco natural de la mujer en sociedad. Estas mujeres, en términos psicológicos pensadas como proyecciones, coinciden con los primeros cambios significativos en el status político de la mujer que ocurrió en los últimos treinta años del siglo. En el libro *Idols of Perversity*, Bram Dijkstra realiza un estudio de géneros a partir de las artes literarias y visuales del siglo XIX, en la

---

<sup>62</sup> Allen, *op.cit.*, p.

<sup>63</sup> Hobsbawm (1990), p. 194.

<sup>64</sup> Bornay, Erika (1998), p.16

<sup>65</sup> Bade, *op.cit.*, p.23. “...it is when man undervalues feminine qualities and mistreats women that the darker aspect of the *anima* manifests itself and he is plagued by fears of evil women”.

cual sostiene que fue a partir de la inconformidad femenina frente a los impuestos sociales que se perpetuó el modelo de *femme fatale*. Además, la imagen se acentuó por el creciente temor a las enfermedades venéreas, particularmente el sífilis, que se propagó rápidamente como consecuencia de la prostitución<sup>66</sup>. El pensamiento masculino dividió a la mujer en dos tipos: la angelical/virginal y la diabólica/promiscua; este pensamiento polar devino una iconografía dual que ilustró a los dos estereotipos femeninos<sup>67</sup>. La *femme fatale*, ya sea en su versión literaria o plástica, claramente se revelaba como algo excepcional, anecdótico, y no totalmente verosímil; sin embargo, solo pudo proliferar justamente en un contexto social en el cual el discurso misógino podía dinamizarse<sup>68</sup>.

### **Análisis de obras seleccionadas**

Esta última sección busca explorar e interpretar la utilización del prototipo en la producción de Klimt. El *Art Nouveau* fue un estilo mucho más público en el sentido de que el arte visual aspiraba no a reflejar el mundo interior y cerrado de los Simbolistas sino a propagarse visiblemente por todas las áreas de la vida exterior como pueden ser la arquitectura o los afiches. En lo que se refiere a lo plástico, las artes decorativas y aplicadas cobraron mayor protagonismo, por lo cual sus intereses formales hicieron foco mayormente en lo ornamental; el énfasis fue puesto en las características más efímeras de la naturaleza como las flores, alas de mariposa, u olas de mar para representar con el uso de formas y colores planos a la perspectiva y al claroscuro, ignorando el volumen<sup>69</sup>.

La sexualidad de la *femme fatale*, ahora más explícita, se mantiene como su arma más letal. Las formas extáticas de las figuras son logradas por movimientos

---

<sup>66</sup> Bornay, *op.cit.*, p. 16

<sup>67</sup> Dempsey (1999), p. 41

<sup>68</sup> Bornay, *op.cit.*, p. 89

<sup>69</sup> Bornay, *op.cit.*, p.99

corporales bruscos, a partir de miradas sugestivas, gestos de manos, cachetes ruborosos. Si las *femmes fatales* de Rossetti, Burne-Jones y Moreau tenían erotismo tenue y estático, las de Klimt progresivamente apenas pueden contenerse, llevadas a un estado de ensueño donde prevalece la fantasía de concreción del acto sexual. A medida que evoluciona la temática, el aspecto formal de las mujeres se transmuta entre la estética modernista y la del expresionismo vienés. A su vez, el artista también emplea otras variables alegóricas y simbólicas para completar las imágenes de mujeres fatales: el uso de espejos, serpientes, formas y motivos decorativos orgánicos.

La agilización de las mujeres permite agruparlas bajo el rótulo de los desnudos extáticos delimitados por Kenneth Clark en *The Nude: A Study in Ideal Form*. En esta forma corporal, originada en Dionisio y las Bacantes griegas, el autor analiza esculturas antiguas en donde “se ha renunciado a la voluntad y el cuerpo se encuentra poseído por algún poder irracional, de manera que se contorsiona y salta con ímpetu, lanzándose hacia atrás, como intentando escapar de las inexorables, siempre-presentes leyes de gravedad”<sup>70</sup>. El rasgo predominante es el abandono espiritual, elemento que a su vez será el mayor aporte de Klimt a la iconografía de la *femme fatale*, de acuerdo con las intenciones secesionistas de liberar y satisfacer a los instintos eróticos. Lo que era implícito en Rossetti, Burne-Jones y Moreau, es exteriorizado en la misma temática de Klimt.

El desnudo extático es considerado por Clark como el más apropiado en cuanto función decorativa. La decoración existe para satisfacer al gusto visual, no para instigar al pensamiento intelectual, más bien para relajar a las facultades racionales y adormecer las preocupaciones cotidianas. En la forma de desnudo dionisiaco, la

---

<sup>70</sup> Clark (1990), p. 274. “the will has been surrendered, and the body is possessed by some irrational power; so it no longer makes its way from point to point by the shortest and more purposeful means, but twists and leaps; and flings itself backward, as if trying to escape from the inexorable, ever-present laws of gravity”

racionalidad es eliminada y reemplazada por la exaltación onírica y la insaciabilidad voluptuosa<sup>71</sup>. Los cuerpos extasiados se hallan en otro plano de realidad y sin restricciones éticas, adquieren mayor libertad rítmica. Al poder florecer y flotar, el cuerpo se equipara a nivel ornamental con la viña y la nube, los motivos decorativos por excelencia.

Ya se ha discutido la importancia de las superficies decorativas para el *Art Nouveau* y ahora vemos que Klimt lo mantiene presente en su uso temático de la *femme fatale*. A su vez, las mujeres responden a las corrientes culturales vienesas respecto el erotismo y la sexualidad. Contienen una doble función simbólica, tanto como el deseo de escapar de la realidad social hacia un mundo irreal bello, como también de la amenaza femenina a la racionalidad masculina. En cuanto a lo visual mismo, encarnan el enfrentamiento plástico entre el modernismo del siglo XIX y el expresionismo del siglo XX. Lo decorativo ornamental con influencias bizantinas vs. el protagonismo carnal tortuoso; el protagonismo de la línea que cada vez se hace más nerviosa. Lo que sigue busca reunir a las formas con los contenidos, de manera de extraer de cada obra su significado particular.

### **Nuda Veritas**

(1898, óleo sobre tela, 25.2 x 56.2 cm.)

En esta primera obra [figura IV] de formato vertical vemos principalmente a una mujer bidimensional, pelirroja y desnuda. Tiene pelo largo y voluminoso hasta sus pechos, en ella encontramos varias margaritas. Sus ojos no están focalizados, dándole un aspecto de estar hipnotizada. Sus mejillas están coloradas. Su boca entreabierta y del lado izquierdo su labios apenas curvados hacia abajo. Es de piel muy blanca y pechos pequeños. Es muy flaca con la excepción de sus caderas que son

---

<sup>71</sup> Clark, *op.cit.*, p. 282.

desproporcionadamente grandes para el resto del cuerpo; sin embargo la fisonomía de la mujer se equilibra por el globo de pelo formado alrededor de su cabeza. Entre ellas vemos un vello púbico también colorado. En su puño izquierdo sostiene un espejo mientras su otro brazo cuelga pero no del todo flojo ya que los dedos de su otra mano parecen estar tensándose hacia arriba. Hasta la mitad inferior de su torso hay una bruma azul-grisácea hecha a partir de pinceladas muy marcadas de modo que parece dinámicamente envolverla; para arriba hay un fondo negro con motivos lineales estilizados dorados y margaritas entre ellos. Del piso crecen dos margaritas, una de cada lado de la mujer. Alrededor de las piernas de la mujer se envuelve una serpiente, cuyos ojos sí le dan una mirada fija hacia el fuera de campo inferior izquierdo. Este atraviesa el plano pictórico para cruzar por encima del título que se encuentra sobre una plancha dorada justo debajo de los pies de la mujer- parece estar apoyada sobre ella. Encima de la mujer hay un cartel que dice: “ Si no puedes complacer a todos con tus actos y arte, entonces complace a algunos. Complacer a muchos no tiene valor. Schiller”<sup>72</sup>.

La sensación es de intriga y perturbación. Intriga porque la mirada hacia el más allá o de trance la hace distante e inalcanzable para el espectador; perturbación porque parece ser indiferente a la serpiente en procesos de envolverle las piernas.

*Nuda Veritas* encarna el prototipo establecido en el capítulo anterior de la *femme fatale*. Como vimos, tiene pelo largo y grueso, desnudez blanca, pechos pequeños, y una mirada alterada. Genera intriga, y su mirada ausente provocan ganas de acercamiento; pero es inaccesible al espectador por dos barreras: el espejo que ella misma sostiene entre medio, y la serpiente protectora ensimismada que nos amenaza por detrás. No parece ser abiertamente letal, pero como veremos a continuación, son

---

<sup>72</sup> Partsch, *op.cit.*, p. 104. “If you cannot please everyone with your deeds and your art, then please a few. To please many is worthless. Schiller”

justamente estos los elementos que construían a fines del siglo XIX la fantasía de la mujer perversa.

En cuanto a la serpiente, en primera instancia se puede asociar con el símbolo Bíblico por antonomasia de lo malvado y sinónimo de Satanás. Al convencer a Eva de comer la fruta prohibida, fue el instigador de la Tentación<sup>73</sup>. Esto se interpreta como conspiración entre la serpiente y la mujer en contra del hombre traducido a la plástica del siglo XIX cuando la mujer es acompañada o atendida por una víbora con quien intercambia un guineo implícito<sup>74</sup>. Son cómplices, es por eso que a *Nuda Veritas* no parece importarle la víbora que se envuelve en sus piernas.

¿Qué es un espejo? Es una superficie de vidrio o agua que refleja una representación fiel. Se usa para dar cuenta de lo que nos rodea darnos, para mirarnos la apariencia propia. La primera asociación del espejo es el de la vanidad, del narcisismo femenino y el atributo de Venus. Dijkstra sostiene que en el siglo XIX este motivo fue resucitado para demostrar la fascinación peligrosa de las mujeres con su propia imagen: “En el espejo los ojos de una mujer se convertían en los ojos de medusa, hipnotizándose a sí misma e agudizando su introversión. Cuanto más se alejaba de la influencia civilizadora masculina, más peligrosa se tornaba”<sup>75</sup>.

Pero el hecho de que ella ni siquiera se está mirando a sí misma nos obliga a indagar aún más, y así vemos que el espejo junto a la víbora también eran los atributos de la virtud cardinal prudencia. La víbora era considerada sabia por la Biblia, y el espejo indica la capacidad del hombre sabio de mirarse como realmente es<sup>76</sup>. Así, vemos en *Nuda Veritas* al prototipo de *femme fatale* como carcasa para revestir a una

---

<sup>73</sup> Hall (1974), p.5

<sup>74</sup> Bade, *op.cit.*,

<sup>75</sup> Dijkstra, *op.cit.*, p.137. “ In the mirror woman’s eyes became the eyes of the medusa hyponotizing her, drawing her further into herself. But the deeper woman was drawn into herself, the further she drew away from man’s civilizing influence and the more dangerous she became”.

<sup>76</sup> Hall, *op.cit.*, p. 254.

alegoría. A su vez *Nuda Veritas* se relaciona con los ideales Secesionistas. Las flores expresan el deseo de regeneración; el espejo sin reflejo se pregunta acerca la identidad del hombre contemporáneo y la dirección del arte moderno<sup>77</sup>. El precepto de la Secesión de buscar un arte propio del lugar y época significaría para los artistas ser honestos consigo mismos, y buscar lo propio auténtico, significaría mirar sin miedo a su propia originalidad.

Fueron las alegorías que sirvieron a Klimt como base de transición estilístico hacia las *femmes fatales*. Fueron ellas quienes “se desarrollaron en los cuadros subsecuentes de Klimt en mujeres que amenazan a los hombres, como también en mujeres cuya característica principal es su sexualidad<sup>78</sup>”.

---

<sup>77</sup> Schorske, *op.cit.*, p. 217

<sup>78</sup> Partsch, *op.cit.*, p.251. “...developed in Klimt’s subsequent pictures into the woman who threatens man, as well as into the woman whose chief characteristic is her sexuality”.

### **Judith I (Salome)**

(1901, óleo sobre tela, 84 x 42 cm )

Cuando fue realizada esta obra, Klimt estaba ya volcado a los retratos femeninos de mujeres sensuales, emblemáticas del placer, dolor, y muerte<sup>79</sup>. En esta obra<sup>80</sup> [figura V] vemos un retrato de medio torso de una mujer madura, Judith, quien en su mano lleva agarrado del pelo a la cabeza de un hombre con los ojos cerrados. Tiene pelo negro y corto, inflado en un semicírculo alrededor de su cabeza. Sus ojos están casi cerrados y su boca entreabierta, su mentón se inclina hacia arriba y su cabeza apenas hacia el costado izquierdo. Está semidesnuda, con una capa de gasa negra transparente cubriendo uno de sus pechos. La gasa tiene motivos circulares incorporados. Lleva puesto un ancho collar pegado al cuello dorado con piedras preciosas incrustadas que marcadamente divide a su cabeza del cuerpo, posible alusión a la decapitación<sup>81</sup>. El fondo es plano, aparecen árboles delineados en negro y entre ellos un trasfondo que parecen escamas también delineadas en negro; el fondo parece un trabajo de orfebrería.

En *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, vemos a Judith descrita como la heroína patriótica del pueblo judío salvándolos de la opresión en el cercano oriente. Esta viuda adinerada lo logra haciendo de cuenta que traiciona a los judíos para integrarse a los Assirios, atrapando la mirada de Holofernes, el general opresor, al vestirse seductoramente. Luego de haberlo intoxicado con vino, lo decapita. El ejército se deshace sin su líder y tiene que huir enfrentados por los hebreos. En la Biblia Judith fue el modelo del martirio por una causa noble, sin embargo en los artistas del siglo

---

<sup>79</sup> Bornay, *op.cit.*, p. 210

<sup>80</sup> Sería necesario aclarar que aunque la obra lleva la inscripción “Judith und Holofernes”, ésta misma fue nombrada en la revista *Die Kunst* como *Salome*. Fliedl argumenta que es en verdad Judith porque lo ha matado ella misma, mientras que Salome hizo mandar a otros a matar a Juan Bautista.

<sup>81</sup> Bornay, *op.cit.*, p. 215

XIX la desenmascararon como una predatora lasciva y castradora<sup>82</sup>. En Klimt la heroína se reduce al rol de seductora maquiavélica (no parecen importar sus motivos verdaderos, sólo que busca engañar al hombre). Vemos que toma gran placer erótico en su acto de decapitación, su cara extasiada a partir de la tensión en su mano agarrando la cabeza. Si lo miramos detenidamente, parece que le desordena el pelo en forma de caricia violenta, un impulso descontrolado en un encuentro sexual que terminó por arrancar la cabeza del cuerpo de su amante. Así, vemos en *Judith I* una vuelta a la convivencia entre el placer explícito (y por ende la vida) y la muerte vista originalmente en Rossetti.

Señalemos aquí los rasgos particulares de Klimt, además del erotismo del párrafo anterior. Por empezar, vemos que la adolescente prototípica ha desaparecido, la *femme fatale* ha madurado en edad (esto quizás se debe al hecho de que Judith era viuda). También le ha cortado el largo del pelo aunque no ha disminuido en volumen. Otro rasgo distintivo es que la protagonista no excluye al espectador de su situación, es más, ve que la estamos mirando y nos incluye en su intimidad. Ya está en su proceso orgásmico ascendente, y no hay *voyeur* que la detenga por más inapropiado que sea. Aquí la segunda gran escisión con la iconografía típica: no genera ninguna distancia del espectador. Si antes la *femme fatale* tenía casi como objetivo principal eludir provocativamente al espectador, en esta obra ella está inmersa en su propia búsqueda, por lo tanto si el espectador está o no le es indiferente. En términos plásticos se empieza a remarcar una característica continua de las *femmes fatales* del artista: el contraste entre la apariencia ficticia del fondo de la obra y el realismo de la figura; entre lo decorativo plano y lo corporal voluminoso.

### **Ninfas**

(1899, óleo sobre tela, 82 x 52 cm)

---

<sup>82</sup> Dijkstra, *op.cit.*, p. 377

En esta obra [figura VI] vemos a dos caras femeninas, que han perdido toda corporeidad para convertirse en formas de espermatozoides negros con manchas grises y azules. Se encuentran flotando en un ambiente de materia densa y pastosa verde-negro y dorado. La primera mujer, en el plano principal está alerta, mirando con atención al fuera de cuadro inferior izquierdo. Atraviesan esparcidas en la parte superior del cuadro diez rayas blancas en la misma dirección que su mirada, queda inconcluso si vienen de ese punto o van hacia él. El color de su piel es natural, y sus mejillas se encuentran coloradas. La otra mujer aparece más chica en segundo plano, sus ojos están en el proceso de rodar atrás de sus cuencas. Su tez es gris-celeste, asemejándose al color de un cadáver que murió asfixiado. Mientras que la primera parece flotar hacia arriba, la segunda parece estar descendiendo, su cara a punto de ser consumida por su propia forma negra.

Esta obra representa una versión totalmente onírica de lo que se denotaría temática de habitantes del agua, las sirenas y ninfas. Bade sostiene que mientras hubo en Europa una larga tradición de asociación simbólica entre la mujer y el agua, el siglo XIX le dio un giro más siniestro, estas criaturas del agua personificaban al elemento atávico y bestial de la naturaleza femenina<sup>83</sup>. Klimt lleva esta idea a un nivel biológico casi invisible: la obra parece ser la magnificación microscópica de vida elemental, ilustrando "...la fermentación inexplicable de la vida, por estas transformaciones de animalidad en blandas masas de protoplasma"<sup>84</sup>. Se puede pensar en un vientre, como un ambiente acuoso que contiene a las figuras como líquido amniótico. Entonces hay una inversión: los espermatozoides son femeninos y el huevo es masculino; la particularidad de esta obra es la presencia de la *femme fatale* en los niveles más primarios de vida.

---

<sup>83</sup> Bade, *op.cit.*, p.8

<sup>84</sup> Barili (1967), p. 9. Cita de Jules Descrees acerca de Odilon Redón pero que cobra sentido en relación a esta obra.

Al comparar con *The depths of the sea* de Burne-Jones, vemos que el ahogo como causa de muerte era un destino común para las víctimas de las *femmes fatales*. Pero aquí no vemos a la víctima masculina, sólo podemos inducirlo a partir de la mirada predatoria de la primera mujer y las proyecciones lumínicas en la misma dirección. Por otro lado, la consumación de la segunda mujer nos puede implicar que no pudo satisfacer su necesidad sexual, y por eso se está muriendo. Esto parecería acompañar a nivel microbiológico la idea de Weininger que la lucha entre géneros se reducía en última instancia a la lucha entre el deseo femenino por el flujo vital masculino (su sangre, su espermatozoide) como fuente de energía, y la necesidad del hombre de auto-preservarse permitiendo su evolución mental<sup>85</sup>.

**“Fuerzas Malvadas” – Friso Beethoven**  
(1902, caseína sobre yeso, 2.2 x 6.36 m).

Es importante remarcar que este friso fue hecho para la exposición de Beethoven que se llevó a cabo en el palacio de la Secesión, considerado el proyecto más ambicioso de toda la historia del movimiento. La exhibición gira alrededor de una escultura de Beethoven hecha por el escultor alemán Max Klinger en donde el compositor es retratado como poeta-artista que sufre por la humanidad. La pauta para los Secesionistas era reforzar la creencia que las artes “deberían infiltrar a la vida, hacerla más intensa a partir de su calidad trascendental y así mejorar a la humanidad”<sup>86</sup>. Todos los artistas buscaron rendir homenaje a un solo artista, que a su vez rendía homenaje a un héroe mítico de las artes. La idea central del friso de Klimt era hacer una referencia pictórica del coro final de la Novena Sinfonía de Beethoven y a la vez representar a la salvación de la humanidad débil a partir de la mediación entre

---

<sup>85</sup> Dijkstra, *op.cit.*, p.332

<sup>86</sup> Partsch, *op.cit.*, p. 142. “...the arts should permeate life, enhancing it with a transcendent quality and improving mankind”

arte y amor<sup>87</sup>.

El primer panel se titula "Deseo de Felicidad", se retrata a los débiles arrodillados frente a un soldado, armado y fuerte. Este sale de un espacio ovalado impulsado por dos mujeres. El segundo panel se titula "Fuerzas Malvadas", todas las figuras son femeninas con la excepción del monstruo-orangután alado en el centro. Vemos como los primeros vuelan por encima de los segundos para llegar a la felicidad y el bien, el tercer panel "El beso al mundo entero" (título concebido alrededor de una frase de Schiller)<sup>88</sup>. Klimt ve esta conquista no solamente como heroico, pero también erótico: vemos a una pareja abrazada y besándose dentro de un vientre redondo. Estos se encuentran rodeados por un coro de ángeles. Un elemento interesante para señalar es la pervivencia del elemento tan peligroso como es el pelo de la mujer que envuelve a su pareja.

"Fuerzas Malvadas" [figura VII] es desde ya el panel que más nos interesa porque es aquí donde vemos a la mayor concentración de *femmes fatales*. La inscripción del panel ayuda a identificar las alegorías: "Las fuerzas hostiles. El gigante Tifeo, contra quien inclusive los dioses lucharon en vano; sus hijas, las tres Gorgonas. Enfermedad, locura, muerte. Sensualidad y libertinaje, intemperancia. La angustia que se consume. Los deseos y añoranzas de la humanidad vuelan por encima de ellos"<sup>89</sup>.

A la izquierda vemos a tres mujeres desnudas idénticas: las Gorgonas. Cada una tiene una melena negra en donde se acomodan unas serpientes doradas en forma de motivo lineal en el mejor espíritu *Art Nouveau*. Las tres son muy flacas y blancas, cualidad que se resalta aún más por el pelo y pubis oscuro. Tiene ojos ausentes y boca abierta; las dos más hacia la derecha toman su pelo-con-serpientes y lo llevan hacia su

---

<sup>87</sup> Fliedl (1990), p.105

<sup>88</sup> Schorske, *op.cit.*, p. 258

<sup>89</sup> Partsch, *op.cit.*, p. 168. "The hostile forces. The giant Typhoeus, against whom even the gods fought in vain; his daughters, the three gorgons. Disease, madness, death. Sensuality and lechery, intemperence. Gnawing sorrow. The yearnings and longing of mankind fly over them"

cara, como si estuviesen disfrutando sensualmente del tacto. La de la extrema derecha se contorsiona bruscamente girando su torso hacia un lado y su pierna hacia el otro. Las otras dos se muestran estar activas a partir de entrecruzar sus dedos, de agarrarse como si estuviesen ansiosas. Detrás de ellas vemos un fondo dorado con diferentes motivos; detrás de eso vemos cuatro calaveras y un cadáver femenino (la Enfermedad, la Locura, y la Muerte); esta última como una *femme fatale* fallecida: mantiene su pelo largo oscuro y su mirada lasciva, pero su piel está arrugada y sus pechos caídos. Sus brazos abiertos en cruz le resultan tan pesados que no los puede terminar de levantar. A continuación encontramos al monstruo orangután ya mencionado, que se nos aparece como el menos amenazante del grupo. También tiene ojos extinguidos de madreperla. Sus dedos tienen la misma tensión que las de las Gorgonas, y entre ellas se pueden distinguir dos calaveras humanas. Luego vemos a la Sensualidad, Lujuria, e Intemperancia. Partsch señala que la impureza de la lujuria se expresa menos por la desnudez de las figuras y más por las expresiones faciales de las dos figuras femeninas y por su cabello exuberante<sup>90</sup>, que en la pelirroja se enrolla en su pubis a la manera de una serpiente. Intemperancia se nos aparece con un desnudo flagrante, de inmensa gordura sobre la cual caen sus pechos. Está sobre-adornada por joyas de combinaciones de oro y piedras. Es la única cuyo cuerpo es deforme. Después vemos al brazo de Tifeo que se apoya firmemente, sus dedos peludos tensándose de la misma manera que vimos en las Gorgonas y antes en *Judith I*. Vemos explayados su ala derecha sobre un fondo de diferentes escamas reptiles. Aquí encontramos a la figura del dolor que se carcome (*Gnawing Sorrow*); otra vez una *femme fatale*-cadáver quien entre una gasa negra conserva su pelo largo oscuro y su postura contorsionada en donde se abraza sus piernas y cuello con los ojos cerrados. Su cuerpo se dobla sobre si mismo: Su rodilla se encuentra con su pie, su otra rodilla con su codo, su mano con su

---

<sup>90</sup> Partsch, *op.cit.*, p. 154

nuca a la que empuja hacia abajo. Cada punta de su cuerpo se magnetiza con otra, haciendo a un cuerpo tenso pero una expresión facial pasiva.

Interesa enfocar aquí a las *femmes fatales* cadavéricas que remiten a la muerte. Si bien las mujeres fatales son muchas, son formas que ya han sido revisadas o lo serán, y por lo tanto el análisis se devendría repetitivo. En cambio estas figuras son nuevas a la obra de Klimt; encarnan la explicitación de Allen acerca de la convivencia entre la vida y la muerte en la *femme fatale*. Solo que ahora se nos aparecen como impulsos inconcientes, que Freud había delimitado como la lucha constante entre Eros y Tánatos. Como se vio anteriormente, el instinto erótico que busca el placer, la conservación y la vida, y el instinto tanático que es agresivo, destructivo y lleva a la muerte<sup>91</sup>.

En otras obras de Klimt, como por ejemplo *Hope I*, se ve la yuxtaposición de elementos que individualmente remiten o a la vida o a la muerte, pero en estas figuras ya no hay yuxtaposición sino una fusión que resulta perturbadora. La primera mujer que habíamos descrito como un cadáver con sus brazos abiertos en cruz, parece estar siendo arrastrada hacia abajo (a la tierra, al infierno) por fuerza de gravedad. Como un cadáver que resucita en un último intento de mantenerse en vida, trata de levantar los brazos para sostenerse de algún lugar terrenal. Prueba apelar con su mirada al espectador, para que le comparta pulsaciones de vida y así la rescate. Volvemos sobre la necesidad de la mujer de flujo vital y de relaciones físicas para no extinguirse, sobre la amenaza sexual. Es una mirada lasciva que perdió su aura seductor, y ahora se torna aterradora. También su pelo largo perdió su poder seductivo, desinflado de todo volumen, cae deshilachado como algo orgánico que, desraizado, ya no crece. Se puede leer como la degeneración de la avasallante cabellera negra de las Gorgonas.

La otra figura es la última descrita, la aislada a un costado. Si bien su forma

---

<sup>91</sup> Zatoryi, *op.cit.*, p. 36.

corporal sigue buscando la satisfacción erótica, su mirada pasiva nos indica su resignación a no encontrarla. Ya se encuentra demasiado alejada de los impulsos vitales y lo única que le queda es un molde postural. Es quizás el lado más humano de la *femme fatale*, una anciana que aún al borde de la muerte no puede aceptar que ya no es quien fue en su esplendor juvenil. Si antes la *femme fatale* lograba apaciguar su grado de Tánatos gracias a la sobreabundancia de Eros, ya no lo logra. El velo negro y la piel que se desintegra implican a la muerte, y previenen al espectador de no acercarse demasiado.

Esta caracterización paradójica de *femmes fatales* repelentes tiene que ser entendida en el contexto del objetivo del friso mencionado anteriormente. No se suponía que el hombre sea seducido y atrapado por las fuerzas hostiles, más bien debía ignorarlas y volar por encima de ellas. Al poner a las *femmes fatales* jóvenes y exuberantes junto con las versiones ancianas, Klimt asegura para la humanidad un pasaje sin riesgos de dejarse atrapar por la seducción femenina. Pero el contraste no es solamente de contenido; en este friso se presenta un contraste plástico entre las mujeres atractivas, estilizadas y decorativas y las mujeres repelentes, crudas y doloridas. Se hace presente en una misma obra la tensión formal entre el estilo secesionista y el expresionismo vienés cuyos máximos exponentes serían los discípulos de Klimt Oscar Kokoshka y Egon Schiele. Del mundo onírico en donde lo doloroso era un sentimiento velado se pasa a la visión temperamental del artista expresado por el uso simbólico de la línea y el color. En el *Friso Beethoven* Klimt mantiene en todo momento su fuerte uso de la línea, pero se comienza a notar en las *femmes fatales* mayores un uso de la línea más nerviosa y agresiva. La combinación de la desnudez obvia y la falta de idealización hacen a cuerpos eróticos pero repulsivos. La particularidad de Klimt no es que en su obra artística toma de diversos momentos artísticos, si no que hizo que

convivan mientras uno se cerraba y el otro comenzaba.

### **Serpientes de agua I**

(1904-1907, óleo sobre tela, 50 x 20 cm)

En esta obra [figura VIII] volvemos a encontrarnos con las mujeres prototípicas plasmadas con aún más agregados por parte de Klimt. Por empezar vemos a dos figuras femeninas, una de frente al espectador y la otra quien nos da la espalda. Están abrazadas, la primera envuelve su brazo alrededor del cuello de la otra empujando la cara de esta hacia su pecho mientras que con su otro brazo parece hacer fuerza como para sostenerse erguida. Aunque sus ojos están cerrados, su cara no carece de expresión- sus cejas y boca parecen estar en medio de gesticulaciones, reacciones a cambiantes sensaciones físicas. Ambas pelirrojas de pelo largo, solo son humanas hasta su torso, desde donde empiezan a perfilar una extremidad larga, recta, y con una piel verde-azul con diseños circulares. Estas mujeres totalmente planas parecen confundirse con el fondo de la obra, que es una mezcla de diferentes planos ornamentales coloridos que a su vez podemos ver como diferentes tipos de escamas junto con plantas plankton. En el costado inferior derecho aparece la cabeza de un reptil que, como en *Nuda Veritas* parece mirar al espectador desafiantemente.

¿Como es una serpiente? Es un reptil alargado, que se arrastra lentamente por el piso y cuando quiere subir, lo hace primero con la cabeza como viendo si lo que hay le interesa suficiente como para subir el resto del torso en lo que aparenta ser una actitud ambivalente no comprometida. Sus escamas son húmedas y frías: al entrar en contacto despierta los sentidos. Es un reptil cuyo cuerpo y movimientos son comparables a los de una mujer en proceso de seducción: tiene la capacidad de ensimismarse con todo su cuerpo, enrollarse alrededor de cualquier forma. Además de potencial seductor tiene una veta letal: en el momento en que envuelve tiene la

capacidad de ahorcar; así como puede elegir erguirse lentamente, también lo puede hacer de manera extremadamente veloz para morder y envenenar. Es un animal impredecible, veleidoso. Bornay señala que en la segunda mitad del siglo XIX el animal más representativo de la mujer fue la serpiente, a veces como cómplices (como se vio en *Nuda Veritas*) y a veces fusionadas en un solo ser. En la mayoría de los casos la relación mujer-serpiente esta teñida de alguna insinuación sexual<sup>92</sup>.

La doble cara de la serpiente aparece en esta obra. Por un lado las “sirenas” (en vez de cola de pez tienen cola de serpiente) muestran el lado sensual, por otro lado, la cabeza fea y amenazante del bicho muestra su lado desagradable, letal. Partsch señala que el uso de la víbora “...es símbolo no solamente de la sensualidad femenina, sino también del mal lleva a pensar a la mujer como objeto sexual, como disponible, en el contexto del amor lésbico, de su función como *femme fatale*”<sup>93</sup>.

La homosexualidad femenina aparece como elemento de peligro o fatalidad. Habíamos dicho que el espejo era visto como atributo de los peligros de la vanidad femenina, de su enamoramiento de su propio mundo interior alejado de la racionalidad masculina. Si dentro del aislamiento femenino todas las mujeres eran iguales, que una se bese en su propio reflejo o bese a otra era parecido. En el arte del periodo, la imagen de una mujer besándose en el espejo fue consecuentemente suplementada por imágenes de mujeres besando otras mujeres, como si se estuviese besando a si misma<sup>94</sup>. A propósito, estas lesbianas de Klimt son de física idéntico. Entonces vemos al lesbianismo como expresión de la capacidad auto-erótica de la mujer, el hombre

---

<sup>92</sup> Bornay, *op.cit.*, p.299

<sup>93</sup> Partsch, *op.cit.*, p.252. “...the snake as symbol not only of female sensuality but also of evil draws attention to woman as sexual object, to her availability, and in the context of lesbian love to her function as *femme fatale*”

<sup>94</sup> Dijkstra, *op.cit.*, p. 153 “Woman as Eve is every woman...when a woman kissed another woman it was indeed as if she were kissing her own image in the glass. In the art of the period, the image of woman kissing herself if the mirror was therefore often supplemented by images of woman kissing another woman as if she were kissing herself”

solo asiste como *voyeur*. Si las mujeres fatales originales eran inaccesibles por estar en un reino místico, ahora además de su mundo de ensueño son inaccesibles por su contundente desinterés por el género masculino. Como en *Judith I*, vemos que las mujeres retratadas, con sus ojos cerrados y miradas somnolientas, son indiferentes a los espectadores. Están totalmente comprometidas, mente y cuerpo tomados por el encuentro con la otra. Se repite otra vez más la contradicción presente entre las partes naturalistas de las caras y torsos de las mujeres y el fondo plano y ornamental de la obra. De las obras vistas hasta ahora, esta es una tensión más suave que las anteriores; además de que las figuras son en sí más planas, sus miradas son más pacíficas que muchas de las *femmes fatales* anteriores.

Parecen disfrutar de un goce inagotable, y aparentemente esto fue visto tímidamente por el público masculino. Las mujeres-serpientes abruman al hombre, instaurando en él una sensación de insuficiencia sexual. Se observa como la situación onírica de liberación sexual se convierte en pesadilla cuando esta sexualidad se convierte en incontrolable y por ende amenazante<sup>95</sup>.

### **Danae**

(1907, óleo sobre tela, 77 x 83 cm)

Otra vez nos encontramos con una figura clásica. En la mitología griega Danae era la hija del rey de Argos, Acrisius. Fue encerrada en una torre de bronce después de que le fue dicho a Acrisius que el hijo de Danae lo asesinaría. Sin embargo, no pudo evitar su suerte ya que Júpiter tuvo relaciones con ella en la forma de una lluvia dorada. Su hijo fue Perseo, quien eventualmente mataría a su abuelo. En el medioevo fue símbolo de la castidad y de la concepción divina; en los retratos renacentistas, aparece muchas veces apoyada sobre almohadones mirando hacia el cielo, la lluvia

---

<sup>95</sup> Schorske, *op.cit.*, p. 258

muchas veces se aparece en forma de monedas<sup>96</sup>. En la interpretación de Klimt sobrevive muy poco de estas imágenes, y vemos que toda la composición está concentrada en transmitir un efecto erótico.

En el cuadro [figura IX] vemos a una joven, pelirroja y blanca, cuyo cuerpo se dobla sobre si en forma de feto. Su rodilla izquierda se encuentra con su frente, y así su pierna ocupa el primer plano. Su pelo largo está suelto. Está rodeada por una membrana blanca. Ésta se encuentra rodeada por gasas negras y violetas que tienen motivos circulares dorados, y dentro de ellas, círculos negros. Entre sus piernas y sus tobillos cruzados pasa un amasamiento de partículas doradas, algunos de los cuales se desprenden y caen del cuerpo central. Al nivel de la zona genital flota verticalmente un rectángulo negro. Más abajo, apenas perceptible (además de cortado en muchas reproducciones) una punta fálica color piel. La cara de Danae, con sus ojos cerrados, mejillas ruborizadas, labios rojos abiertos en puchero, parece estar compenetrada con sus sensaciones eróticas interiores. Su mano derecha desaparece detrás de su muslo interno mientras que su palma izquierda se apoya sobre su pecho apunto de arañarse.

Los aspectos visuales que se fueron analizando en las obras anteriores, aquellas características típicas de Klimt, se exageran en *Danae*. El uso de elementos decorativos se maximiza a tal punto que el fondo cobra un protagonismo equivalente al de la figura. Por otro lado la mujer enroscada de piernas abiertas cuya tensión sexual se evidencia en su cara y puño resuena a las figuras expresionistas que comenzaba hacer Schiele, aunque el trazo lineal más suave y la mirada más placentera. El disfrute sensual sigue presente aún después de haber terminado el momento del *Art Nouveau* y su figura predilecta de la *femme fatale*, mientras que los dolores de la primer guerra mundial del que harán echo las figuras de Schiele son inimaginables. Si la obra general

---

<sup>96</sup> Hall, *op.cit.*, p.90

de Schiele está construida sobre la existencia desesperanzada<sup>97</sup>, *Danae* demuestra como Klimt mantuvo visualmente la esperanza y goce del momento en vida. *Danae* como figura se sostiene sola en un raptó de placer, pero la aproximación de los motivos ornamentales planos parecen presionar a su nicho aislante de manera tal que hace que la mujer vibre, electrificada por el oro con que se compenetra.

*Danae* representa en todos sus niveles a aquella autosuficiencia femenina mencionada cuando se estudió *Serpientes de agua I*. Por empezar la vemos rodeada por telas suntuosas y una membrana protectora, generando alrededor de ella varias capas aisladoras. Según Dijkstra, la auto-contención de la mujer era simbolizada por representaciones poco obvias de su forma de ser generalizada en lo primigenio. En el siglo XIX era englobada, decorativamente u orgánicamente, por una variedad de formas circulares, como flores, ramos, o remolinos de tela<sup>98</sup>. Si en Moreau vimos que la decoración lujosa aportaba a un sentimiento exótico-erótico inalcanzable, aquí esa distancia llega por una magnificación de las superficies que revelan al tejido de las telas y los detalles dorados.

El goce sexual nos es implicado por la combinación de la mirada, las manos, y los pies. La mano visible por sí sola parece más la extensión de un cuerpo a punto de ser torturado que otra cosa, sosteniendo lo primero que encuentra para liberar tensión, miedo. Pero yuxtapuesta a la cara, la mirada dormida y envuelta en los instintos, queda ineludible la asociación erótica. Esto se confirma por la desaparición de su mano. Por otro lado, si tapamos estos elementos, igual reside la sensualidad y el disfrute. ¿Cómo? Si prestamos atención vemos que a pesar de la caída semi-violenta de oro<sup>99</sup>, *Danae* lo disfruta porque no hace ningún esfuerzo por descruzar sus tobillos y escapar. Su raptó es excluyente hacia el espectador, no deja espacio para nada además de su propia

---

<sup>97</sup> Dempsey, *op.cit.*, p. 70

<sup>98</sup> Dijkstra, *op.cit.*, p.129

<sup>99</sup> [en el fondo, el mito se refiere a una violación implícita]

cuerpo. Fliedl señala que la única presencia masculina se reduce al símbolo abstracto negro dentro del chorro de oro, un ornamento entre muchos<sup>100</sup>.

La fatalidad de *Danae* reside en la interpretación de Partsch, quien ve en la obra un símbolo de la disponibilidad o promiscuidad de la mujer. De la misma imagen Dijkstra toma conclusiones sociales acerca de cómo, además del miedo masculino a que le chupen todo su flujo seminal, persistía a finales del siglo el miedo a las mujeres caza-fortunas encarnadas en cortesanas. Las prostitutas ofrecían a cambio de dinero la concreción de fantasías prohibidas. Su mal inherente está no solamente en su disfrute sexual, pero también en el hecho que disfruta tomar las ganancias monetarias del hombre.

---

<sup>100</sup> Fliedl, *op.cit.*, p.209

## Conclusión

Se ha definido a la *femme fatale* como una figura mítica-literaria. Es una mujer seductora, quien utiliza sus encantos irresistibles para atrapar a sus amantes, comprometiéndolos en situaciones peligrosas y mortales. La descripción temática en la obra de Rossetti, Burne-Jones, y Moreau ha permitido remarcar sus características originales: Mujeres provenientes de mundos exóticos fuera de tiempo y espacio, de cabello largo, piel blanca, ojos grandes con miradas intensas y evasivas que buscan seducir al hombre-espectador. Su sensualidad implícita amenaza contra el orden. El trabajo evidenció que las protagonistas de las obras escogidas se asemejan, en mayor o menor grado, a estas especificaciones.

Conservan casi todas las atribuciones físicas, pero difieren en cuanto al grado de erotismo que se refleja en el relajamiento del cuerpo. Parece que Klimt despertó a la *femme fatale* de su estado congelado mirando a un punto fijo invisible. Su mirada se relaja, incluso se cierra. Ya no utiliza su sensualidad para seducir y castigar al hombre, más bien ahora utiliza a su sensualidad y letalidad para su propia satisfacción y placer. El ambiente frío estático se calienta con el uso de dorados, ornamentos y telas suntuosas que envuelven y acompañan al movimiento extático de las figuras.

Sin embargo, la semejanza formal no alcanza para hacer una comprensión profunda de las obras. Si bien nos permite ubicarlas dentro de una línea iconográfica, resta buscar el contenido específico de cada una. Mientras que las connotaciones de las *femmes fatales* de Rossetti, Burne-Jones, y Moreau eran principalmente literarias, las de Klimt hacían eco de las corrientes respecto al arte, la sexualidad, la mujer en su Viena contemporánea.

Para dar cuenta de ello, hemos revisado el contexto histórico y cultural. A partir de la descripción social, hemos podido aislar diferentes factores que aportan

índices acerca de las implicancias de la *femme fatale* en la Viena de principios de siglo.

Como hemos visto, la *femme fatale* de Klimt se distingue de sus antecesoras por su erotismo cada vez más presente. Una comparación de *Nuda Veritas* (1898) y *Danae* (1907) deja dicho proceso claro. La primera se parece mucho más al prototipo original explicitado por Allen a partir de una sensualidad latente, mientras que la segunda se compromete en un rapto sexual consigo misma. El alto grado de erotismo en las obras, condujo a considerar los pensamientos contemporáneos a Klimt de Freud y Weininger respecto los instintos primarios y la sexualidad, ya que estos encontraban allí indicios acerca de las sensaciones inconcientes que generaba la mujer en el hombre. Klimt se hallaba en un medio propicio para realizar sus *femmes fatales*, quienes ilustraban el potencial peligroso de la sexualidad. La mujer fatal originalmente seducía y amenazaba a hombres particulares; Weininger aclara que la sexualidad femenina amenaza a toda la humanidad. La calidad onírica de pesadilla da cuenta del nivel subconsciente investigado por Freud, dilucidando en que todo aquello que su mantiene excluido del conciente, reaparece potenciado en el inconciente. Lo suprimido aparece en forma de pesadilla, enfrentando al hombre con sus propios instintos y mujeres con apetitos sexuales insaciables.

La Secesión, como parte del movimiento del Art Nouveau, favorecía la indistinción entre artes mayores y artes menores, y depositaba fe en que el arte podía mejorar a la humanidad al integrarse con la vida. El resultado plástico de dicha fusión fue el énfasis en la línea, la decoración superficial, las curvas y la ornamentación<sup>101</sup>. Por lo tanto, a pesar de romper con todos los tabúes sexuales, la calidad decorativa de las *femmes fatales* las salvaba de causar mayores controversias<sup>102</sup>. Las formas femeninas en el presente trabajo son el punto de convergencia entre el nuevo arte

---

<sup>101</sup> Duncan, *op.cit.*,p.84

<sup>102</sup> Fliedl, *op.cit.*,p. 208

modernista, la búsqueda ideológica de la burguesía liberal por el placer y esteticismo en vida<sup>103</sup>, y las búsquedas intelectuales respecto el Eros que penetraron directa e indirectamente la mentalidad colectiva.

El ambiente contemporáneo parece identificarse con la aspiración de crear una “obra de arte total”; más de cien años han pasado desde los secesionistas, y en otro cambio de siglo los artistas globalizados vuelven a mezclar los diferentes lenguajes y medios, esfumando los límites entre formas para volver a integrar al arte con la vida. A su vez, el tema femenino se ha mantenido firme en el arte, aunque ya no como *femme fatale*, sí como incuestionable objeto sexual. La ubicación de la mujer dentro de los sistemas visuales ha sido estudiado desde varias disciplinas; una inspiración para esta misma tesis fue *Modos de ver*, en donde el autor John Berger revisa desde el arte la doble mirada femenina: como ella se ve a si misma y como cree que el permanente espectador masculino la está viendo.

El historiador Jacob Burckhardt definió a su objeto de estudio como “el registro de lo que una época encuentra digno de ser destacado de otra época”<sup>104</sup>, y así se ve que la investigadora del arte está condicionada por su ubicación en la procesión histórica, lo cual determina su ángulo de visión sobre el pasado. A su vez, recordemos al termino empleado por Henri Bergson *duración*, entendido como el perpetuo devenir o cambio de la realidad humana, individual o social; Marta Zatoryi define a la obra de arte como “el producto de la *duración* del artista y su percepción, y principalmente la manera de percepción, producto de la *duración* del receptor”<sup>105</sup>. El presente trabajo ha intentado reconstruir la significación de las *femmes fatales* de Klimt en relación a la iconografía de la que provenían y el clima *fin-de siècle* en la que fueron creadas; es en la elección misma del tema en donde se puede ver también un reflejo de la época en

<sup>103</sup> Luft, *op.cit.*, p. 21

<sup>104</sup> Hallet Carr (1961), p. 69, “the record of what one age finds worthy of note in another”

<sup>105</sup> Zatoryi, *op.cit.*, p. 40

que fue realizado, tanto por la cuestión del las artes integradas como por el posicionamiento femenino en la cultura visual contemporánea.

## Imágenes



Figura I. Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Syriaca*, 1877, óleo sobre tela, 185 x 109 cm.



Figura II. Edward Burne-Jones, *El hechizo de Merlín*, 1872-1877, óleo sobre tela, 186 x 111 cm.

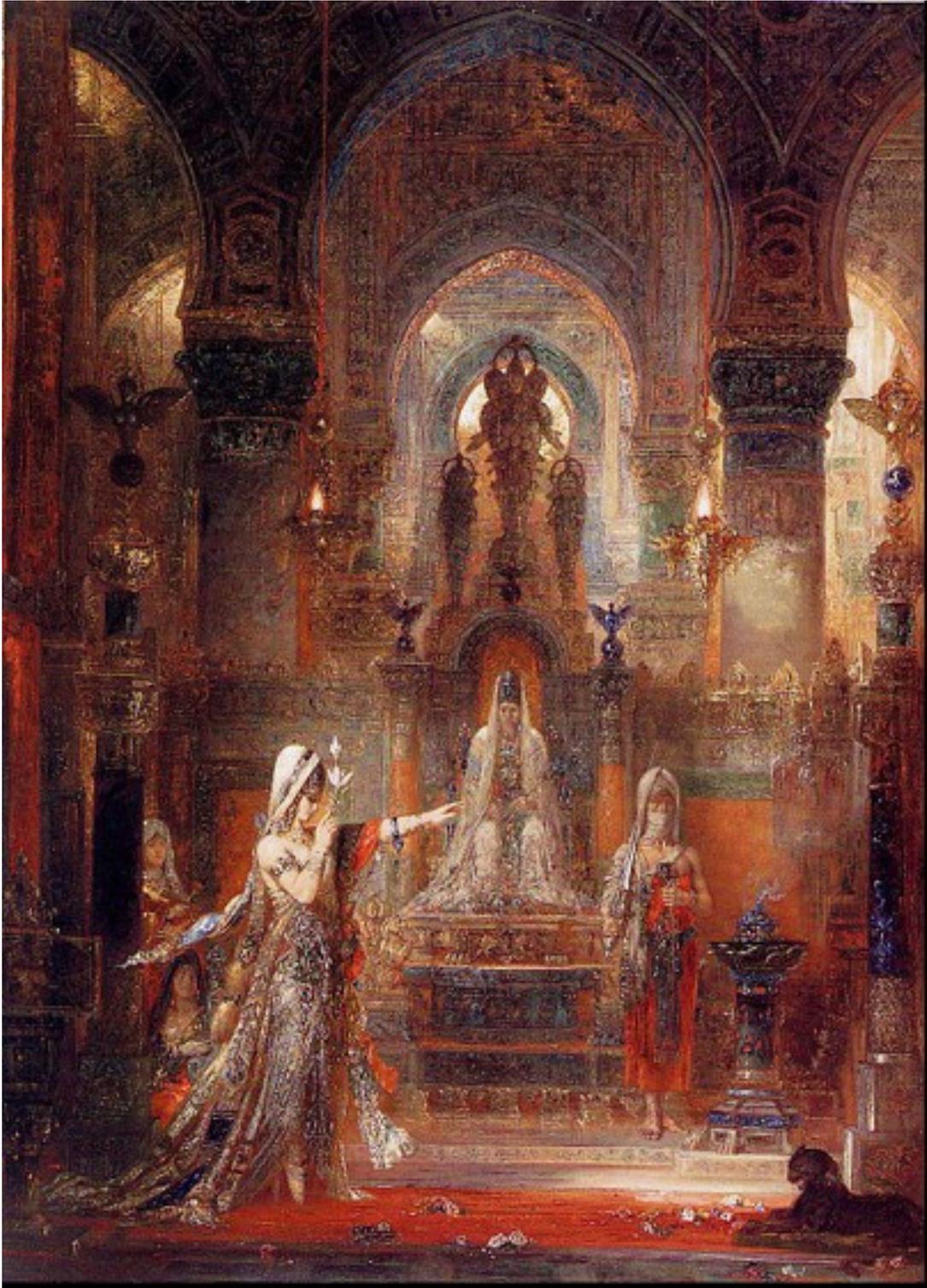


Figura III. Gustave Moreau, *Salome*, 1876, óleo sobre tela.



Figura IV. Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1898, óleo sobre tela, 25.2 x 56.2 cm.

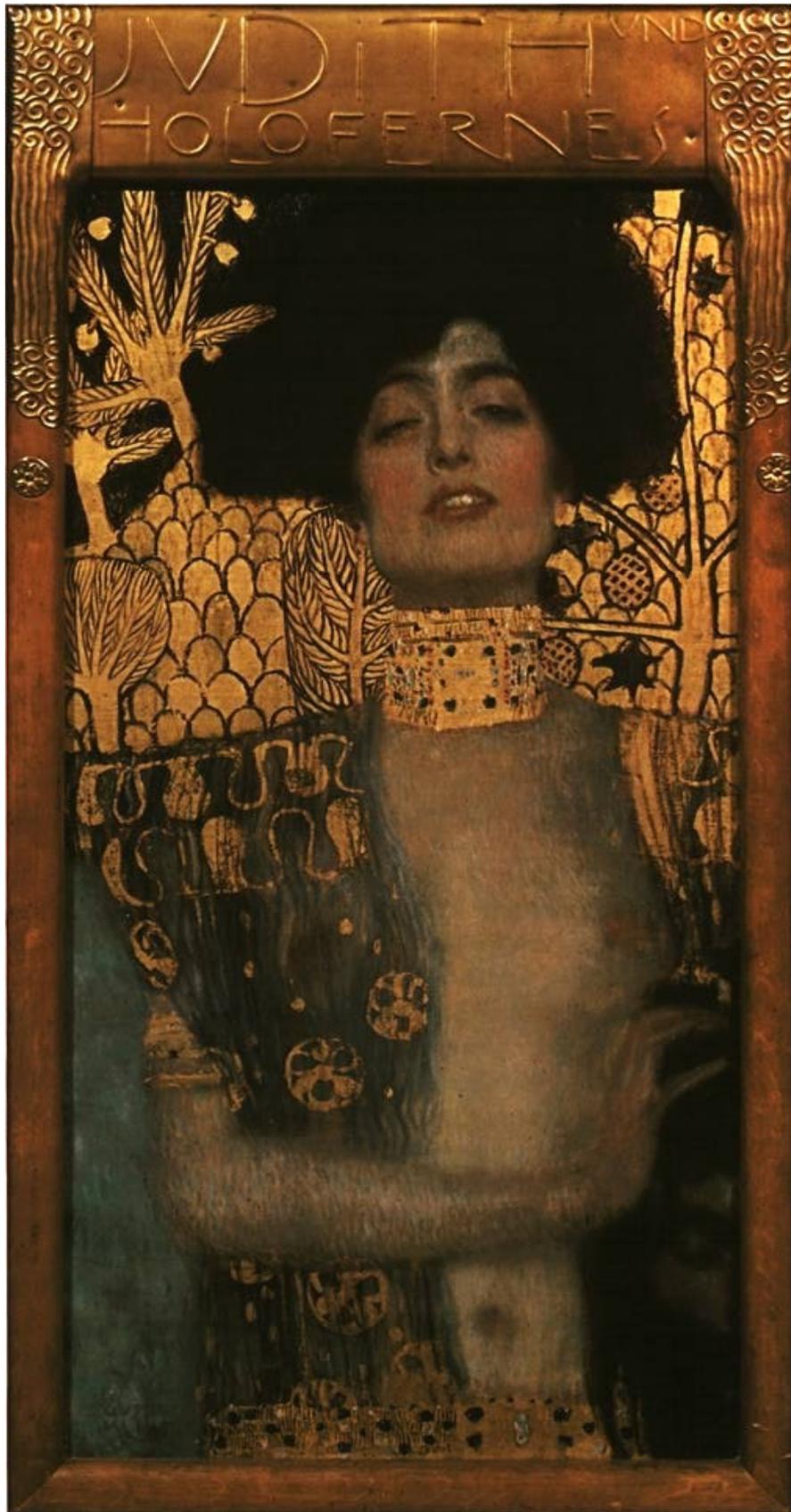


Figura V. Gustav Klimt, *Judith I*, 1901, óleo sobre tela., 84 x 42 cm.



Figura VI. Gustav Klimt, *Ninfas*, 1899, óleo sobre tela, 82 x 52 cm.



Figura VII. Gustav Klimt, panel "Fuerzas Malvadas" del *Friso Beethoven*, 1902, caseína sobre yeso, 2.2 x 6.3 m.

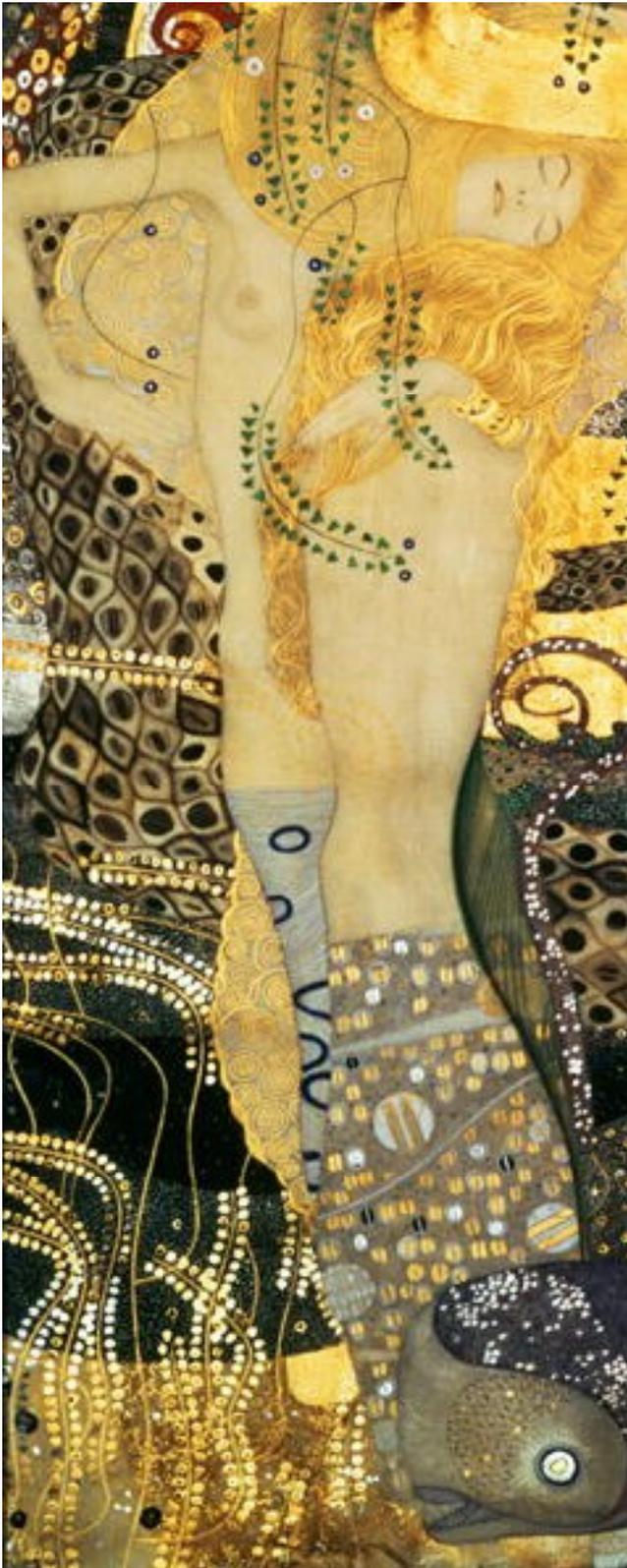


Figura VIII. Gustav Klimt, *Serpientes de agua I*, 1904-1907, óleo sobre tela, 50 x 20 cm.



Figura IX. Gustav Klimt. *Danae*, 1907, óleo sobre tela, 77 x 83 cm.

## Bibliografía

Allen, Virginia (1979). *The Femme Fatale: A Study of the Early Development of the Concept in Mid-Nineteenth Century Poetry and Painting*. Boston, Boston University Graduate School

Bade, Patrick (1979). *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women*. EE.UU, Mayflower Books Inc.

Barili, Renato (1967). *El simbolismo* Parte I. Italia, Fratelli Fabri Editori

Bornay, Erika (1998). *Las hijas de Lillith*, España, Cátedra

Casullo, Nicolás (1990). *La remoción de lo moderno: Viena del 900*, Argentina, Ediciones Nueva Visión

Clark, Kenneth (1990). *The Nude: A Study in Ideal Form*, EE.UU, Princeton University Press

Dempsey Amy (2002). *Styles, Schools, and Movements*, Reino Unido, Thames and Hudson

Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity*, EE.UU, Oxford University Press

Duncan, Alastair (1994). *Art Nouveau*, Reino Unido, Thames and Hudson

Fliedl, Gottfried (1990). *Klimt*, Alemania, Taschen

Freud, Sigmund (1914-1917). *Obras Completas*, Argentina, Amorrortu Editores, 1996

Gay, Peter (1992). *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud II*, Tiernas Pasiones, Mexico, Fondo de Cultura Económica

Green, André (2002). *El complejo de castración*, Argentina, Paidós

Hall, James (1974). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, EE.UU, Icon Editions

Hallet Carr, Edward (1961). *What is History?*, EE.UU, Vintage Books.

Huysmans, J.K (1946). *A Rebours (Against the Grain)*. Reino Unido, The Fortune Press

Hobsbawm, E.J (1990). *La era del imperio (1875-1914)*, España, Labor Universitaria

Lubián, Elena (2002) “ Los postulados del psicoanálisis” en VV.AA. *Construcciones en Psicología*, Argentina, Proyecto Editorial

Lucie-Smith, Edward (2001). *Symbolist Art*, Reino Unido, Thames and Hudson

Luft, David S. (2003). *Eros and Inwardness in Vienna*, EE.UU, The University of Chicago Press

Masotta, Oscar (1976). *Ensayos Lacanianos*, España, Editorial Anagrama

Panofsky, Erwin (1998). *El significado en las artes visuales*, España, Alianza Editorial

Partsch, Susanna (1999). *Gustav Klimt: Life and Work*, Alemania, Grange Books

Partsch, Susanna (2006). *Gustave Klimt: Painter of Women*, Alemania, Prestel

Praz, Mario (1956). *The Romantic Agony*. EE.UU, Meridien Books

Schorske, Carl (1981). *Fin-de-siecle Viena*, EE.UU, Vintage/ Random House

“La Secesión de Viena” (1992) en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, Número 7, México

Vergo, Peter (1993). *Art in Vienna 1898-1918*. Reino Unido, Phaidon

Weininger, Otto (1906). *Sex and Character*, EE.UU, The Cornell University Library Digital Collections

Zatonyi, Marta (1992). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*, Argentina, Editorial CP67

Zweig, Stephen (1964). *The World of Yesterday*, EE.UU, University of Nebraska Press

*The Random House College Dictionary* (1980) (ed.rev), EE.UU, Random House Inc.