

EL DORADO EN LA OBRA DE GUSTAV KLIMT: REMINISCENCIAS MEDIEVALES DE UN COLOR

M^a Jesús GODOY DOMÍNGUEZ

I

Gustav Klimt nace en 1862 en el seno de una familia oriunda de Bohemia, instalada a las afueras de Viena. De oficio grabador, su padre quiso que Gustav y sus hermanos Ernst y Georg se educaran desde temprano como artistas-artesanos en la Escuela de Artes y Oficios. Creada en 1867 como sección pedagógica del Museo Imperial Austríaco de Arte e Industria, la *Kunstgewerbeschule* deviene con el tiempo en la primera institución museística europea de artes aplicadas y en el primer centro moderno vienés gestado en aras del espíritu educativo historicista de la burguesía recién instalada en el poder. Klimt aprovecha sus años de estudio para adquirir la destreza técnica que caracterizará su desarrollo artístico posterior e impregnarse de la amplia formación que exigía la etapa final del programa arquitectónico elaborado por la cultura de la *Ringstrasse*. Su contribución a la misma, materializada en las decoraciones para el Burgtheater y el Museo de Historia del Arte, lo consagra como una de las grandes figuras artísticas al servicio del nuevo grupo dominante. Pese a su empeño por inmortalizar los valores racionalistas burgueses, éstos comienzan a mostrar síntomas evidentes de desvanecimiento cuando las amplias bases sociales excluidas de la política se organizan en partidos para reclamar el derecho al voto. Ese espíritu contestatario se extiende rápidamente a las distintas esferas, entre ellas, la artística pues los gobernantes liberales, que nunca conocieron un apoyo social realmente sólido, se habían valido del arte para afirmar su hegemonía política. Los intelectuales y artistas vieneses despiertan así del sueño racionalista y protagonizan una rebelión conjunta para regenerar de arriba a abajo el orden burgués.

No obstante su militancia inicial en la tradición historicista, Klimt se suma pronto al movimiento de la *Secession*, fraguado en 1897, y acaba liderando a este grupo de hombres embarcados en la búsqueda de un arte más acorde con los tiempos. Desde

ese momento, su factura artística experimenta un giro radical que se traduce, entre otras cosas, en el empleo creciente del dorado. Es cierto que este color había estado presente en algunas de sus composiciones anteriores. Es el caso de la orla que enmarca a la *Atenea* del Museo de Historia del Arte (1891), la lira que asoma tras el retrato del pianista *Joseph Pembauer* (1890) o aquella otra cuyas cuerdas rasguea la joven de *Música I* (1895), la inscripción que reza el nombre del actor *Josef Lewinsky como Carlos en la obra Clavijo* (1895) y, en general, el conjunto de apliques y realces varios de sus primeros estudios compositivos. Pero este tímido uso es sólo testimonial o, dicho en otros términos, responde a criterios estrictamente decorativos que, a lo sumo, dejan traslucir el oficio familiar aprendido en la Escuela de Artes y Oficios. Tras su ruptura con los imperativos académicos en aras de una mayor apertura a la influencia del simbolismo francés y el prerrafaelismo inglés, el oro se dota de un significado mucho más profundo. Dobai corrobora esta tesis al sostener que desde el alto Renacimiento prácticamente nadie lo había empleado tan profusamente como símbolo de su opción estética, ni siquiera sus predecesores Blake o Runge (Dobai, 1981). Para descifrar la clave subyacente a color tan singular, parece obligado retroceder en el tiempo hasta el Medioevo, donde adquirió una relevancia análoga a la asumida en la obra del pintor decimonónico.

II

El dorado está indisolublemente unido en el arte medieval a la estética de la luz, que no alcanza un protagonismo real hasta el siglo XIII tras ganarle el pulso a la estética de la proporción. Sus diferencias conceptuales las resume Bruyne cuando dice que “*si a los ojos del esteta de la proporción Dios es unidad, el esteta del color y del esplendor no puede representarse la divinidad más que como luz*” (Bruyne, 1987: p. 83). Pero las distancias se acortan si se tiene en cuenta que ambas estéticas reflejan el proceso de espiritualización creciente que afecta a las prácticas de vida y a la evolución del pensamiento a partir del año 313, fecha en que el edicto de Constantino el Grande proclama el Cristianismo como religión oficial del Imperio. Desde entonces, el individuo resta interés a las cuestiones temporales características de la Antigüedad y centra su atención en el *más allá*. Toda actividad humana, incluido el arte, remite insoslayablemente a Dios. La *teologización* de los distintos ámbitos existenciales entronca, no obstante, con el intelectualismo heredado de los clásicos. Sin ir más lejos, Venturi habla de “*teología logística*” (Venturi, 1982: 70) para aludir a esa racionalización de los asuntos ultraterrenos. Aunque la *Biblia* es su referente principal, la estética medieval incorpora de este modo las aportaciones griegas y

romanas que no desvirtúan la esencia de los dogmas cristianos¹. Entre ellas figura la belleza en su sentido antiguo, belleza que la Edad Media reviste del sentimiento de unión con lo divino para identificarla con el bien y la verdad, atributos por definición del Creador². Este aspecto conduce a otro igualmente importante pues, convencido de que lo visible es relevante en tanto evocación de lo invisible, el sujeto medieval abraza la belleza sensible solamente como símbolo. Descubre que ésta es pasajera y relativa frente a la espiritual, por contra, eterna y absoluta. San Agustín acuña el concepto de *alegoría* para distinguir precisamente el significado literal del arte de su correspondiente en el ámbito espiritual, planteamiento que retoma Escoto Erígena cuatro siglos más tarde al hilo de las *teofanías*, que son símbolos cuya belleza material remite a la belleza superior que la sustenta³.

Si algún rasgo define la belleza medieval en su primera etapa es la *consonantia*, aunque sus mismos defensores reconocen su limitación a la hora de ofrecer una explicación satisfactoria al placer que entrañan factores como la luz. Ésta deviene fundamento estético de la mano de Plotino quien, al intentar conjugar idealismo y espiritualismo en su pensamiento neoplatónico, la identifica con la Verdad del Evangelio⁴. Se opone a que la belleza consista en la relación entre las partes de un todo porque el carácter cuantitativo es proyección de una belleza más perfecta, de índole cualitativa. Las consecuencias de este discurso son mayores si se atiende a su doctrina de la emanación. Plotino supera el concepto griego de imitación al creer que el arte trasciende lo visible y se remonta hasta la Idea misma de la que brota la Naturaleza. La belleza artística es fruto de la invención creativa ya que, gracias a su capacidad de contemplación, el artista conecta con la belleza divina, fuente de toda luz. El valor de la imaginación radica en su facultad para aprehender la Idea

1. Sirva de ejemplo el *Libro de la Sabiduría*, que acoge el concepto clásico de proporción al relatar la creación del mundo en “*medida, número y peso*” (11, 20). Tras estas palabras se adivina la huella de las matemáticas de la arquitectura de Vitruvio, de la escultura de Policleto y la música de Pitágoras.

2. El *Génesis* cuenta que al final del sexto día Dios admira lo creado por ser bueno: “*Y vio Dios cuanto había hecho y he aquí que era bueno en gran medida*” (1, 31). El empleo del término “*kalós*” por los traductores griegos de la *Versión del Setenta* hace confluír en un mismo adjetivo la bondad y la belleza, en adelante virtudes divinas.

3. La consideración de la belleza como símbolo nace del desprecio generalizado de *La Biblia* hacia todo lo sensible. Esta actitud arranca de la prohibición establecida por Moisés de representar a Dios y toda criatura tras el episodio del becerro de oro y se traduce en la convicción de que la belleza exterior, que es mera vanidad, aleja de Dios.

4. El Evangelio de Juan es el que más insistentemente identifica la luz con la Verdad divina. Son numerosos los pasajes que presentan a Cristo como luz que viene al mundo (8, 12) o luchando contra las tinieblas (1, 5). Los escritos de Juan acusan la influencia de un gnosticismo que se había difundido en ciertos círculos del Judaísmo en los primeros tiempos de la Iglesia. La importancia otorgada al conocimiento intuitivo de Dios redundaba en su relato el empleo insistente de antinomias: luz/tinieblas, verdad/mentira, ángel de la luz/ángel de las tinieblas.

que trasciende la forma mediante la irradiación de luz que procede del Absoluto. El arte se entiende como actividad mística donde la belleza y la perfección formales se subordinan al grado de acercamiento al foco de luz principal. La materia es una masa oscura mientras que el espíritu que en ella se insufla para crear belleza es luz. El arte debe prescindir de la profundidad y las sombras, propias de la materia, y optar por la luminosidad, afín al espíritu. Es fácil advertir la influencia de estos principios en la pintura medieval, sobre todo, la bizantina, presidida por el carácter frontal de las figuras y la ausencia de perspectiva en un fondo de iluminación uniforme como el dorado.

La superación progresiva de la antigua mimesis es el origen remoto del principio moderno de creación que, unido a la imaginación, vertebró la obra de Klimt. Significa además que el artista concibe a Dios a su modo, es decir, a partir de una experiencia mística propia e intransferible. La obligación autoimpuesta de llegar a lo inefable libera sus visiones internas que, en vez de ser productos imaginativos arbitrarios, responden a una fe íntimamente arraigada. Para Venturi, el Medioevo da un paso gigantesco cuando, "*proscrito el interés por los valores racionales, le fue asignado al arte un contenido moral*" (Venturi, 1991: 58). Al tiempo que reniega de la imitación, el artista otorga expresión a sus propias imágenes ultraterrenas. Reconoce su pequeñez ante la inconmensurabilidad divina, lo que no le impide disponer del don de la creación. Con todo, el poder eclesiástico vigila muy de cerca la facultad creativa para evitar cualquier posible deserción del dogma. Impone una iconografía fija y unos cánones invariables como los únicos referentes dignos de trasladarse a la obra de arte⁵. Obliga a representar la belleza extratemporal de las cosas, nunca la accidental, con el fin de limitar la acción imaginativa. En términos comparativos, el papel del artista medieval es insignificante respecto al de la Antigüedad, de ahí que su labor permanezca callada en el anonimato. Pero la importancia concedida al ámbito personal adelanta, aun de modo rudimentario, el valor de la imaginación en el concepto moderno de independencia artística. Conforme a su evocación divina, el arte se somete a una acción sugestivo-pedagógica de índole religiosa. Sólo de soslayo se contempla la posibilidad de un embellecimiento artístico, de una cierta finalidad estética. Pero el empleo medieval del dorado puede interpretarse como el primer indicio de esa búsqueda a ciegas y aún inconsciente de la autonomía del arte que, en ese estadio todavía incipiente, consiste en su distanciamiento creciente de los patrones naturalistas.

5. Hacia el año 600 Gregorio Magno afirma que, al igual que la escritura tiene por destino la gente letrada, el arte tiene la iletrada. Sobre esta cuestión vuelve el Concilio de Arrás en 1025 al insistir en que el arte debe ser *laicorum litteratura*. Antes que cualquier otro cometido, el objetivo del arte es enseñar y educar en las verdades religiosas. El arte está tan sujeto a la religión que sus problemas son abordados por los comentarios de los filósofos y las sumas de los teólogos, demostrando con ello que la estética dista aún mucho de ser una disciplina con vida propia.

Para San Basilio, la belleza de la obra de arte remite indefectiblemente a la creada por Dios en el universo, que revela su excepcional talento artístico. El valor del arte no reside en sí mismo sino en su autor, subrayando así el factor subjetivo. La convicción profundamente religiosa del santo le hace dirigir su atención al mundo interior del individuo en menoscabo del exterior del objeto. Desde ese enfoque, el criterio heredado de los clásicos para juzgar la belleza cambia radicalmente: la ley de Dios reemplaza a las leyes de la Naturaleza. La perfección formal deja de ser objetivo artístico y, a cambio, el arte se vuelve divulgación de una Verdad que sugestiona el alma mediante la contemplación. Contribuye a representar el sentimiento de “*lo numinoso*”, esa categoría que propone Otto para expresar el excedente irracional de significación que mora en toda religión y que provoca fascinación, asombro y estremecimiento en el fiel (Otto, 1985). El dorado asume entonces pleno sentido: significa el abandono de la Naturaleza y la producción de un nuevo modelo artístico que exalta la grandeza de *las alturas* y la preeminencia del componente subjetivo sobre el objetivo. San Agustín profundiza en esta subjetivación cuando alude a la imaginación como facultad creativa de imágenes bellas. Dice que las obras artísticas son producto de la interioridad de su autor ya que nacen de una visión espiritual, nunca corporal. Esto significa que la inspiración trasciende la realidad mediante el conocimiento de lo divino. Su discurso se enmarca en la atmósfera de exaltación religiosa que potencia la introspección y el cultivo del espíritu, al que se rinde tributo por permitir el acercamiento a Dios. En palabras de Eco, el tránsito del gozo estético al místico es tan inmediato que la recepción de la obra de arte se reduce a la captación de las relaciones sobrenaturales que establece con la Trascendencia (Eco, 1999: 13-28).

Con la llegada de Carlomagno, se dan cita en Aquisgrán un grupo de eruditos que, liderados por el emperador y su ministro de ciencias Alcuino, incluyen entre sus aspiraciones ciertas reflexiones sobre la belleza. Su mayor aportación es el inicio de distanciamiento del arte respecto a sus ataduras religiosas. De hecho, Alcuino cree que el talento y las formas artísticas van más allá de lo puramente sagrado. Sostiene incluso que las escenas susceptibles de condena bajo la óptica teológica pueden complacer desde la perspectiva estética porque el arte constituye un ámbito distinto al de la esfera religiosa. Sin saberlo, estos hombres ponen los primeros cimientos sobre los que se levantará el gran edificio moderno de la autonomía del arte donde se inscribe Klimt. Esta independencia tiene, no obstante, una limitación constatable. Alcuino resalta la importancia de líneas y colores para despertar la admiración del receptor. Pero su discurso se enclava aún en la Edad Media impidiéndole ver la relevancia de los valores artísticos sensibles, cuya función se reduce a otorgar bella apariencia frente a los inteligibles que, ligados a la Verdad evangélica, portan la auténtica dignidad de la obra de arte. El significante brota de la imaginación del artista pero el significado depende del criterio de autoridad, que acaba limitando su libertad de acción. El arte carolingio ratifica de este modo la fórmula que con

carácter oficial dicta el Concilio de Nicea en el año 787 para toda la Iglesia: “*el tema de las imágenes debe ser determinado por los Padres y no por el pintor, que no dispone más que de su arte, es decir, de su técnica*” (Bruyne, 1958, tomo I: 299). El valor del arte no reside aún en la libre imaginación del autor sino en la sabiduría divina que actúa por su intercesión.

Mientras Oriente vive ajeno al paso del tiempo con la estética bizantina, Occidente evoluciona y produce los dos estilos medievales por antonomasia, el románico y el gótico. Lejos ya de apostar por la belleza naturalista clásica, la estética románica alaba la belleza sobrenatural cristiana, de ahí la austeridad constructiva de unos edificios donde los interiores son oscuros con objeto de invitar al recogimiento espiritual. Para realzar la dignidad de las imágenes, recurre al fondo dorado bizantino –si bien también a otras tonalidades–, especialmente en el caso del Pantocrátor, donde flotan inmóviles y desproporcionadas en un único plano frontal. Inspirada también en la visión espiritual del mundo, la estética gótica estiliza sus construcciones para dotarlas de mayor iluminación, símbolo de la belleza divina. Pese a que despunta cierto naturalismo pictórico y escultórico, las figuras continúan sujetas a la finalidad teológica. El dorado permanece, pues, como constante compositiva. Momento de transición entre ambos estilos, en el siglo XII acaece una ardiente polémica en torno al lujo artístico. Entran en confrontación la belleza pura, despojada de ornamento, y la suntuosa, que tiene su fundamento en la riqueza. La estética rigorista está representada por los cistercienses, que prescinden de la superfluidad decorativa al estimar que su brillo excita la sensibilidad y aparta el espíritu de la contemplación divina. El dorado queda postergado en aquellas órdenes monacales inspiradas en esta sobriedad espiritual. San Bernardo exige controlar el deseo que, activado sensorialmente mediante formas inútiles y superfluas, aleja del Altísimo. Para sus adversarios, la opulencia ornamental de colores brillantes como el oro es simple caricia de la sensibilidad que no responde a un afán de vanagloria humana, sino de tributo divino. Ésta es la postura de Suger de Saint Denis y los cluniacenses. Gracias al placer sensible que entraña su brillo, el dorado asume el protagonismo como ornamento que, por propia definición, habla de Dios y anticipa, según Bruyne, las delicias supremas (Bruyne, 1958, tomo II: 149 y ss).

A diferencia de centurias precedentes, el siglo XIII apuesta claramente por la estética de la luz. No es que desaparezca la idea de proporción pero, mientras que el énfasis recaía anteriormente en la armonía de la relación numérica, ahora el esplendor toma el relevo. Con tratados como los de Alhacén sobre óptica y perspectiva, la ciencia medieval demuestra que la luz es la fuente de toda belleza porque constituye la esencia íntima de los objetos. El oro ocupa un lugar de privilegio al participar de esa condición lumínica esencial que acerca a Dios, luz primigenia que se irradia a todo el orbe creado. San Buenaventura concreta todavía más: cuanto más se

aproxima un cuerpo a Dios, que es luz en estado puro, más fulgurante resulta. Como además es fuente de perfección, cuanto más brille ese cuerpo, mayor belleza detendrá. Lo concerniente a la religión y al espíritu debe ser luminoso en tanto símbolo de la presencia resplandeciente de Dios. El dorado adquiere visos renovados: portador de una luz singular, es emblema del Absoluto y, por extensión, de belleza y perfección. Por otro lado, San Buenaventura piensa que el valor de la obra de arte no depende tanto de imitar la Naturaleza cuanto de expresar materialmente la idea inmaterial que abriga la imaginación del artista. Toda creación puede elaborarse conforme a la realidad o, por el contrario, ser fiel sólo a sí misma. Pese al avance de esta postura, dice que el verdadero objetivo del arte no es proporcionar satisfacción estética porque, por encima de él, figura la evocación divina. El artista crea su obra no para complacer, sino para facilitar el acceso a Dios. Se vuelve a incurrir así en la misma limitación: el arte continúa subyugado a la religión.

El Quattrocento florentino pone punto y final a la tradición secular del dorado. Dante en poesía y El Giotto en pintura significan el ocaso del Medioevo y el alumbramiento del Renacimiento. Dante hereda la idea de un arte que observa la verdad espiritual, pero cree que esa observancia debe producirse desde un punto de vista metafórico. Reconoce expresamente la belleza del arte que descansa en la unión entre significativo y significado y que deja adivinar el talento para las *bellas menzognas*. Con este argumento a favor de la verdad artística, la firma del autor es el certificado de garantía y el reflejo de una dignidad ignorada desde la Antigüedad. Suscribe además la vieja polémica iniciada por los cistercienses en oposición a la ornamentación artística —donde se incluye el dorado en el caso pictórico—, cuya falta de rigor encorseta la imaginación del creador impidiéndole reflejar su elevación espiritual. Desde el ámbito poético, Dante es el primer oponente al oro en la búsqueda cada vez más consciente de una autonomía para el arte. En cuanto al Giotto, Boccaccio ensalza la perfección naturalista de su pintura, que responde a la noción clásica de belleza mimética dirigida al intelecto y no a esa otra, solícita de la mirada del iletrado mediante el artificio dorado y la pedrería. La nueva estética acaba por desligarse de la abstracción metafísica medieval en aras de una mayor concreción realista. Villani apostilla que el mayor logro del Giotto consiste en su ingenio para traducir fielmente de la Naturaleza el objeto que, gracias a la imaginación que interviene en el proceso, parece dotado de vida propia. Cennini refrenda este cambio de rumbo. El valor artístico del Giotto reposa en su nueva concepción del dibujo, esa plasmación inicial de la idea alumbrada en la imaginación. Producto primero de la inspiración, el dibujo guía la materialización plástica de la idea a través del claroscuro. Esta creencia prueba la relevancia de esa disciplina que con carácter de ciencia aparece a fines de la centuria y que reduce el predominio del color, en especial, del oro. Pese a todo, Cennini es el último baluarte de la legitimidad del dorado desde la fascinación que siente por los colores, sobre todo, los brillantes. Renuncia incluso al efecto de relieve por devoción

al oro, que tiene por cometido “*embellecer en gran medida tu trabajo*” (Cennini, 1988: 162). La manera naturalista de interpretar la realidad es el mejor emblema de una Florencia quattrocentista que mira ya hacia el Renacimiento.

Pero es Alberti quien asesta el golpe de gracia al dorado. Admirador de la perspectiva de Brunelleschi, sugiere su extrapolación del ámbito arquitectónico y su transformación posterior en norma general de la visión artística. La aplicación concreta a la pintura se traduce en el claroscuro. Al convertir el dibujo en el máximo componente intelectual, Alberti destierra expresamente el color, que para Cennini engalanaba las creaciones pictóricas. Y en el caso concreto del oro, no se anda con contemplaciones: “*Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado porque creen que da una cierta majestad. No los alabo en absoluto*” (Alberti, 1999: 111). A pesar de que su uso reporta mayores elogios al pintor, cree que altera la luminosidad de los objetos representados porque las formas, que deben ser claras, parecen oscuras mientras que las sombrías refulgen en exceso. El principal argumento esgrimido en contra es el claroscuro porque el oro no puede adaptarse a él con sus reflejos, que desnaturalizan arbitrariamente la realidad. No obstante, prefiere frente al oro en sí mismo el color que lo imita pues nace de la factura creativa del artista, en cuyas manos “*se hace más precioso*” (Alberti, 1999: 89). La independencia del arte está cada vez más próxima y, con ella, la desaparición del dorado. Todo intento por evitarlo—incluido el de Cennini—resulta inútil. El oro se vuelve definitivamente absurdo con el ocaso de la exaltación ultraterrena de la imaginación medieval. Cuando la pintura acepta los límites del mundo terrenal en virtud de la perspectiva y el claroscuro, el azul del cielo acaba por reemplazar el fondo dorado como expresión de una estética más racional.

III

El tratado *Della pittura* de Alberti firma el acta de defunción del oro en 1436. Pero más de cuatro siglos después preside la obra de Klimt. Este retorno a las formas artísticas medievales no es fruto de la casualidad; muy al contrario, esconde la intención por parte del vienés de acentuar la autonomía del arte conquistada en la modernidad y de desvelar la crisis del racionalismo en la segunda mitad del siglo XIX. A partir de 1789, los valores ilustrados se extienden por la geografía europea tratando de llevar a la praxis las directrices del programa revolucionario. Es un tiempo de utopías con un único depositario: el hombre y su capacidad inagotable para generar progreso y redundar en una mejora en la calidad de vida. Pronto se constata que la razón no es la panacea a los males de la humanidad porque la implantación del orden soñado por los ilustrados no está exenta de contradicciones. La más significativa es que la efectividad racionalista obliga a recurrir a medidas tan irracionales como la violencia. Jauss advierte esta paradoja cuando dice que la confianza en el progreso

ininterrumpido y el triunfo inminente de la razón se vuelve “*conciencia de la incipiente alienación social, lo que acabaría revelándose como el problema fundamental de nuestra modernidad*” (Jauss, 1995: 69). En una tentativa desesperada por abrirse camino, el sujeto moderno acude al arte porque cree adivinar en él la posibilidad de recrear esa realidad fraudulenta mediante la imaginación creativa. Atrás quedan la religión de antaño y un saber científico que sólo reporta un enorme vacío a la hora de ofrecer respuestas a los interrogantes de la existencia. La pintura de Klimt se inscribe en este momento de amargo desencanto en que el arte pretende recuperar la ilusión perdida. Su recurso al artificio artístico no debe entenderse, empero, como evasión del mundo real porque su propósito último es devolver una matriz de sentido a la vida.

La actitud esteticista hunde sus raíces en la realidad como prueba la integración del arte en el proceso general de modernización y aceleración del ritmo histórico que se vive en la época. El discurso poético de Baudelaire es especialmente ilustrativo al entender la belleza como mezcla alquímica singular que se compone de “*un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar*” pero, sobre todo, de un “*elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión*” (Baudelaire, 1996: 347 y ss). Seducido por la fugacidad del presente, Baudelaire postula que el artista debe plasmar el “*sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones*” (Baudelaire, 1996: 361 y ss). Por eso, él canta en sus versos las grandezas de la ciudad como entorno más inmediato, como escenario del pensamiento y el sentimiento de su presente. Esta creencia deja una huella indeleble en el arte decimonónico posterior y, como no, en la vocación renovadora de Klimt y sus colegas, que se oponen al arte oficial representado por una Academia empeñada en la recreación del pasado ideal que ellos creen desfasado. Comprometidos en tal empeño, levantan la Casa de la *Secession*, a cuya entrada el arquitecto Olbrich inmortaliza el lema secesionista: “*A cada época su arte, a cada arte su libertad*”. Con esa rotundidad, los herederos de la cultura burguesa se apropian de la belleza caduca y relativa baudelairiana para negar las verdades inmutables, características hasta el siglo XIX. Frente a la belleza eterna y absoluta medieval de cariz espiritual, sienten que el arte renace en su presente al igual que lo hizo en el pasado y continuará haciéndolo en el futuro. Adoptan la fórmula “*Ver Sacrum*” (*Primavera sagrada*) como título de la revista con la que darse a conocer en sociedad: el arte debe florecer en cada momento histórico como brotan las flores cada primavera. Símbolo de su fidelidad al carácter efímero y accidental de la belleza, el interior del edificio dispone de puertas corredizas para introducir cuantas modificaciones sean necesarias en las exposiciones itinerantes que definen el arte contemporáneo. Esta conquista técnica supone el reconocimiento explícito de un arte –y, por ende, una vida– sometido al dictado de transformaciones continuas.

Pero la Casa de la *Secession* es aún más importante, si cabe, por los revestimientos dorados de su fachada, color que se extiende desde las letras que componen verbalmente el lema secesionista hasta la cúpula de laurel que corona la construcción y que, desde las Olimpiadas de la Hélade, connotaba gloria e inmortalidad (Revilla, 1990: 222). Salvando las distancias, puede establecerse cierto paralelismo entre el interior de este edificio de planta cuadrada sobre el que se alza la gran cúpula semiesférica y la imagen mística del mundo de los templos bizantinos, donde refulge la luz en todas direcciones como divisa de la belleza divina. Es de suponer que el visitante medieval se sentía transportado hasta el sentido recóndito de una simbología que pretendía acercarlo a Dios. La estética bizantina lo conduciría así hasta el plano metafísico fomentando lo que Tatarkiewicz denomina “*materialismo místico*” (Tatarkiewicz, 1989: 39), que consiste en la elevación del espíritu gracias al esplendor de la materia. El efecto perseguido en la Casa de la Secesión es bastante similar: conmover los sentidos por acción del brillo sensible del dorado en una estética revestida de cierto misticismo que hace presagiar al receptor moderno la felicidad escondida en la belleza artística. El deleite a un mismo tiempo sensorial y espiritual permite aplicar al arte moderno la fórmula de “*mística estética*” (Bruyne, 1958, tomo III: 79) sugerida por Bruyne para el medieval. El generoso empleo del oro en la Casa de la *Secession* como ocurre, por ejemplo, en la fachada principal de la Catedral de la Dormición de Moscú (siglo XV) es símbolo asimismo del distanciamiento de los modelos de la Naturaleza y del fomento de la imaginación que dejaba intuir la estética medieval. Su fundamento se halla nuevamente en Baudelaire, cuya elección de la urbe moderna en tanto escenario creativo denota el abandono del concepto romántico de belleza natural en aras de una belleza de tipo artificial que tiene como fuente ulterior la “*reina de las facultades*” (Baudelaire, 1996: 235-238). La Naturaleza solamente puede presentar fragmentos deslavazados de realidad a los que la imaginación integra en una totalidad dotadora de sentido. Por ese motivo, el sujeto moderno encuentra en el ámbito imaginativo el recurso idóneo para encajar como piezas de un mismo puzzle las experiencias inconexas y multiformes de la vida diaria. Esa facultad se conoce con el nombre de *correspondencias* en la obra baudelairiana y desvela el deseo del artista por trazar un puente entre arte y vida (Baudelaire, 1998: 95). Este sentido es el que suscribe el dorado de la Casa de la *Secession*: apostar por esa belleza artificial que nace del componente subjetivo imaginativo, fuente de verdad, frente al engaño objetivo que sustenta el racionalismo decimonónico.

Desde su incorporación a la *Secession*, Klimt adopta esta acepción del dorado. Así lo manifiesta en el cartel anunciador de la primera exposición secesionista. Es posible realizar una lectura del mito de *Teseo y el Minotauro* (1898) en clave baudelairiana, de modo que el pintor vienés habría plasmado un contrapunto metafórico: la belleza temporal del arte moderno, representada por el héroe griego, que trata de

hacer frente al arte historicista encarnado en la bestia negra, que permanece anclado en la belleza eterna acorde con los valores racionalistas imperantes (Schorske, 1995: 7-18)⁶. Hasta entonces símbolo del Imperio austro-húngaro, Klimt elige a la diosa Palas Atenea como protectora de los nuevos valores artísticos, de ahí que su casco y su escudo se tiñan del mismo color empleado por los secesionistas en su edificio de exposiciones. Este significado impregna la última puesta en escena de la misma deidad, que vuelve a brillar con fulgor propio gracias al dorado de su armadura. *Palas Atenea* (1898) porta en su mano una imagen desnuda de mujer, la *Nuda Veritas*, que antepone un espejo al espectador invitándole a reconocer la verdad introspectiva del arte ante el desgaste racionalista. El artista radicaliza además la sensualidad femenina de esa “Verdad al Desnudo” acentuando el rojo flameante de su cabello y vello púbico para expresar su emancipación de las obsoletas fórmulas academicistas. Por si quedaba alguna duda respecto a su propósito, Klimt eleva su *Nuda Veritas* (1899) a protagonista de otra de sus creaciones. Es plenamente consciente de los riesgos que entraña una imagen tan desafiante como ésta. De hecho, incorpora una leyenda de Schiller, impresa sobre fondo dorado, con esta inscripción: “*No puedes satisfacer a todos con tu forma de actuar y tus obras de arte. Agrada a los menos. Es malo satisfacer a muchos*”. Apropiándose de las palabras del poeta, confirma su concepto elitista del arte: la estetización de la vida es patrimonio de unos cuantos afortunados. Es claro también su vínculo con Wilde, para quien el artista debe vivir lo más distante posible de esa masa uniforme, anónima y vulgar que caracteriza a la sociedad moderna. Opina que “*son los elegidos para quienes las cosas bellas sólo significan Belleza*” (Wilde, 1992: 81). Al igual que Wilde, Klimt se siente miembro privilegiado de una minoría social, defensora a ultranza de una nueva belleza artística cargada de simbolismo que huye de la concreción realista. Esto explica su opción por el dorado, que le permite marchar a contracorriente del racionalismo instituido.

El mismo color vuelve a aparecer en una de sus composiciones más afamadas: *Judith I* (1901), la heroína judía que según el relato bíblico salvó a su pueblo seduciendo y ajusticiando a Holofernes, general de las huestes filisteas. Lo decisivo para este estudio es el juego de contrastes que se establece entre el naturalismo corporal de la retratada, modelada según los cánones del clasicismo académico, y el artificio bidimensional del paisaje dorado de fondo donde elementos tan definitorios de la Naturaleza –como es un extenso campo poblado de árboles– se exhiben absolutamente irreales tras pasar por el tamiz de la imaginación. A este efecto contribuye igualmente el collar de pedrería que Judith luce en su cuello separando enfáticamente la belleza natural del cuerpo de la artificial del color dorado que, aunque relegada a un segundo plano, amenaza con extenderse desde el paisaje al conjunto de la escena. Esto supone

6. Esta interpretación no tiene por qué colisionar con la de Schorske, para quien el cartel es reflejo de la ruptura generacional que tiene lugar en el seno de la burguesía vienesa a finales del XIX.

recuperar nuevamente el legado artístico medieval, en el que no interesaba tanto la perfección formal vinculada a la sensación de volumen que otorgan las sombras como el culto a esa verdad de índole metafísica que desvirtúa deliberadamente la realidad. En ambos casos, la belleza plástica de las figuras y de los objetos se subordina a otra de índole superior, más auténtica, que no puede verse con los ojos del cuerpo: la espiritual, en el caso medieval, que sólo puede contemplarse con los ojos del alma, y la artística, en el caso moderno, dirigida a los ojos de la imaginación.

El alejamiento de la Naturaleza como ideal de belleza es una característica que se acentúa progresivamente en la obra de Klimt, sobre todo tras el escándalo desatado con sus pinturas para la Universidad de Viena. Y es que, al saltar a la fama al servicio del racionalismo austríaco, el artista disfruta a propio antojo de encargos tan suculentos como el realizado por el Ministerio de Cultura para decorar los cielorrasos del salón de actos de la Universidad vienesa. En ellos, debía plasmar en principio el triunfo de la razón en las tres disciplinas universitarias por antonomasia: Filosofía, Medicina y Jurisprudencia. Pero desde la fecha del encargo hasta la de ejecución transcurren varios años, tiempo decisivo para la madurez de su estilo en su compromiso con el ideario secesionista. Esto explica por qué en el caso de *Filosofía* (1900), frente a la apoteosis del empirismo racionalista, elija representar una extraña y abigarrada masa corporal que parece fluir sin destino aparente; también que su *Medicina* (1901), en lugar de ofrecer un retrato acorde con su aplicación racional-científica a la vida, se aproxime a la muerte en una ambigüedad significativa difícil de aprehender; y, por último, que se despache a gusto en *Jurisprudencia* (1904), donde subvierte voluntariamente los valores vigentes al emplazar en el centro de la composición no a la justicia, expresión máxima del orden racional, sino a una víctima indefensa de la misma. Este triple desafío marca la ruptura definitiva del pintor con la Viena oficial y las verdades inamovibles que habían presidido el inicio de su trayectoria artística. Desde entonces, se adentra en la esfera subjetiva del artificio y la imaginación creativa para declarar la guerra al academicismo a través del dorado, su único compañero de viaje en esta difícil travesía (Schorske, 1982: 240-249).

El proyecto donde Klimt desarrolla ampliamente su nuevo credo artístico es su friso decorativo para la Casa de la *Secession*, creado con motivo de la exposición en Viena de la estatua esculpida por Klinger en honor a Beethoven; al menos aparentemente porque, en el fondo, subyace el homenaje al arte como ámbito de libertad del individuo moderno. Éste es uno de los momentos memorables en la historia de un movimiento consagrado al esteticismo. No puede perderse de vista que se trata de un grupo de artistas, los secesionistas, que se unen para alabar a otro, el escultor Klinger, quien a su vez encomia a un tercero, el compositor Beethoven. El arte se rinde culto a sí mismo en un intento por celebrar su triunfo sobre la adversa realidad. Se siguen así los pasos de Wilde, el esteta por excelencia, para el que "*el arte y solamente*

el arte nos preserva de los peligros sórdidos de la existencia real" (Wilde, 1988: 945). El arte es el único salvavidas en el naufragio del racionalismo moderno. Catalizador del legado baudelariano, Wilde extrema los planteamientos del poeta al afirmar categóricamente la superioridad del arte sobre la vida gracias a su acción ética. Bajo esta óptica, la misión del artista ya no es hilvanar hábilmente fragmentos sueltos de la existencia, sino sugerir al sujeto contemporáneo un modelo de vida más perfecto y, sobre todo, más coherente que el que ofrece la vida real. Este poder de sugestión es herencia de la estética medieval, donde se pensaba la obra artística como agente de iluminación espiritual del espectador. Klimt no hace sino recuperar aquella acción catártica en el *Friso Beethoven* (1902), donde recrea pictóricamente el "Himno de la alegría" de Schiller en la Novena Sinfonía. Para su puesta en escena, el dorado simboliza la superioridad del arte sobre la vida y, por extensión, del artificio sobre la Naturaleza. He aquí la semejanza principal entre el oro medieval y el moderno: en su común abandono de la Naturaleza y su adopción de las formas concebidas en el seno de la imaginación, el primero ensalza la superioridad de la ley divina mientras que el segundo proclama la grandeza de la ley artística, la nueva y única religión posible en la modernidad.

El panel que abre la composición es *Anhelo de felicidad*. En él, tres figuras desnudas, símbolo del desconsuelo humano ante tanta contradicción, imploran al artista, ataviado con la armadura dorada del artificio, que les guíe por la difícil senda existencial. Definitivamente, el artista es para Klimt el redentor del sujeto moderno, por eso le espera la corona de laurel que sostienen dos bellas jóvenes en el interior de un decorado irreal. El dorado y el laurel se vuelven a unir para hacer hincapié en la misión redentora del arte en la crisis de los patrones racionalistas. Pero el viaje emprendido no es un camino de rosas, de ahí que deba encarar las *Fuerzas hostiles* del segundo panel, encarnadas en mujeres fatalmente seductoras. De todas ellas, interesa especialmente el grupo formado por las tres de la izquierda que, como ocurriera en *Judith*, contraponen el naturalismo del desnudo —aquí, mucho más rotundo— al artificio de los dorados aderezos ensortijados que engalanan sus cabelleras a modo de serpientes. Pero el artista, ahora héroe, se vale de su esgrima artística para anular la adversidad que ellas representan. Este momento se recoge en *Música*, donde una bella joven vestida de largo rasguea las cuerdas de su lira dorada. Las notas musicales que de ella brotan adquieren corporeidad en féminas con cabellos áureos cuajados de piedras preciosas al más puro estilo medieval. Acunado por ellas, el espectador llega a la escena final, *El anhelo de felicidad encuentra su culminación en la poesía*. Como sugiere el dorado que baña la composición, sólo en la esfera artística el sujeto puede reencontrarse consigo mismo, con la humanidad entera, de ahí "*ese beso a todo el mundo*" que reza el verso de Schiller. Según Partsch, la imagen recrea un *crescendo* místico en la disposición de las figuras femeninas a modo de coro celestial (Partsch, 1988).

Pan de oro, madreperla, fragmentos de espejo y cristal coloreado son los materiales que contribuyen a crear un efecto de luz según las directrices bizantinas.

Más que nunca, la estética moderna de Klimt se alinea con la medieval en el deseo de transportar al espectador hasta un ámbito sagrado, en este caso, el arte. En este misticismo artístico, las mujeres adoptan una apariencia entre orante y angelical. Visten un hábito dorado como reflejo de la superioridad del arte sobre la vida que postula Wilde. Éste es el reino de la belleza con el que sueña Klimt y que recoge en la bidimensionalidad característica de la técnica musiva. Acaba expulsando de este modo la tridimensionalidad como técnica excesivamente realista en una atmósfera que rezuma espiritualidad. En efecto, existe una renuncia consciente a la perspectiva en su huida de un naturalismo cada vez más asfixiante. Todo se espiritualiza para hacer del arte la más sacra de las realidades. El resultado es bien parecido al de los mosaicos bizantinos, que revisten un interés mayor por la visita repetida de Klimt a lo largo de 1903 a Rávena, subcapital de Constantinopla durante el reinado de Justiniano, artífice principal de un estilo con el que pensaba restituir la ortodoxia religiosa (Schorske, 1982: 284-285)⁷. Tres son los templos que pudieron ser visitados por Klimt en su viaje a la ciudad italiana: San Vital, San Apolinar del Puerto y San Apolinar el Nuevo, todos ellos levantados conforme a la estética de la luz. Ésta emana de los mosaicos dorados que aligeran la masa arquitectónica en evocación de la presencia divina. En el caso de San Vital, se trata de la *oblatio augusti* de Teodora y Justiniano que conduce al creyente hacia el altar presidido por la *maiestas* del ábside. El planteamiento de las figuras es totalmente bidimensional, aunque la relación de solapamiento que establecen entre ellas crea la sensación de un movimiento que culmina en el *sancta sanctorum* donde se deposita la ofrenda. Es el testimonio de esa estética supraterránea que se vale de la ilusión óptica para superar el dictado de los sentidos en lo que Núñez Rodríguez califica de efecto hipnótico (1988). El brillo de sus teselas expresa un único fin teológico: acercar el hombre a Cristo, luz entre las luces, aquí sentado sobre el orbe terrestre mientras lo custodia un grupo de ángeles (Pijoán, 1935: 352-362)⁸. San Apolinar el Nuevo busca sugestionar también con sus dos frisos enmarcados por fondos dorados: el cortejo de mártires que marchan para ofrecer las coronas de su martirio a Cristo y la procesión solemne de vírgenes dirigiéndose hacia María. El movimiento de las

7. Schorske data en 1903 la fecha de los dos viajes de Klimt a Bizancio, donde pudo contemplar –al menos que se sepa– los mosaicos de la iglesia de San Vital de Rávena. Pero el *Friso Beethoven*, concebido un año antes, delata ya un perfecto conocimiento de la técnica musiva. La acusada bidimensionalidad de las figuras, el empleo del pan de oro, piedras preciosas y cristales para generar efectos de luz muestran una influencia clara del arte bizantino.

8. Pijoán matiza que, aunque el oro es el color predominante, San Vital no puede incluirse en el grupo de “iglesias doradas bizantinas” porque la gama cromática contempla también el verde, el azul y el rojo.

imágenes, otra vez más fingido que real mediante escorzos insinuados, consigue involucrar al visitante. El mismo color resplandece en el ábside central de San Apolinar del Puerto, en cuya bóveda la grey divina parece avanzar hacia la cruz.

Las palabras de Pablo Silenziario al contemplar Santa Sofía de Constantinopla en el 563 dan una idea del impacto emocional causado en el receptor: “*El navegante no tiene necesidad de otro faro, le basta con mirar la luz del templo*” (Venturi, 1982: 77). Pero este testimonio podría haber sido igualmente el de uno de los visitantes decimonónicos de la Casa de la *Secession*, templo del arte moderno que recupera para sí la significación espiritual oculta tras el dorado deslumbrante y unas figuras tan deformadas y desmaterializadas como las de los templos medievales. Michelis explica que esta técnica es producto del carácter sublime anexo al mosaico, cuyas resplandecientes teselas transmiten una sensación de inconmensurabilidad ante la que el espectador experimenta un éxtasis profundo (Michelis, 1959: 30-40 y 175-179)⁹. Expresión fidedigna del mismo, el *Friso Beethoven* es un jalón decisivo en la evolución pictórica de Klimt. Su esteticismo, cada vez más elitista, acoge como clientela a una reducida minoría capaz de descifrar el oscuro significado de su simbología, como ocurre en el *Friso Stoclet* (1905-1909), pieza que decora el comedor de una lujosa villa en Bruselas con una temática análoga a la del friso anterior: el anhelo de felicidad y el desesperado aferramiento al arte. La abstracción escénica se impone al naturalismo, de modo que el artificio paisajístico apuntado en *Judith* se convierte aquí en arabesco ornamental desquiciado. El ejemplo es *El árbol de la vida*, tan irreal como brillante, donde los objetos representados pierden su volumen y las escasas figuras son devoradas por el desenfreno decorativo. De hecho, en el fragmento final, titulado *La satisfacción*, metáfora también del reencuentro del sujeto moderno consigo mismo, varón y mujer se funden en un abrazo tras hallar en el arte el consuelo a su desesperanza. Sus cuerpos, otrora desnudos, se contagian de la riqueza ornamental del conjunto para cantar la superioridad artística.

Esta abstracción compositiva conduce a Klimt y a los suyos a levantar otro santuario del arte. Obra del arquitecto Hoffmann, el nuevo edificio antepone las formas rectilíneas a las curvilíneas del anterior para ensalzar el artificio bidimensional frente al naturalismo orgánico. El cambio de rumbo secesionista lo recoge una frase emblemática de Wilde: “*El Arte no expresa nunca nada más que a sí mismo*”

9. En la línea de Schopenhauer, Michelis distingue *lo sublime* de *lo bello*. Frente al estatismo de *lo bello*, que brota de la pura contemplación de la representación artística de unos objetos en perfecta armonía con el mundo, *lo sublime* aparece un dinamismo interior en el receptor, que participa activamente desde el ámbito del sentimiento a partir de la negación de esa armonía como pasaporte hacia lo divino. En la argumentación del autor, el mosaico dorado bizantino se inscribe por esta razón en la esfera de *lo sublime*, nunca de *lo bello*.

(Wilde, 1988: 990). Según el escritor, el arte tiene vida independiente y, por esa razón, la creación resultante es “*un fin por ella misma y para sí misma*” (Wilde, 1988: 932), un universo diferenciado con entidad y belleza propia que no precisa referente externo para dotarse de sentido. Sujetos a esta fórmula, los correligionarios de Klimt quieren un arte autónomo que se dote de leyes propias de funcionamiento. El arte moderno conquista finalmente aquella independencia que excedía las posibilidades de una mentalidad medieval imbuida de religión. Ahora la forma artística es autosuficiente en el plano del continente, pero también en el del contenido, lo que supone no tener que tomarlo prestado de otras esferas como ocurría en la Edad Media con la teología. Fruto de este hallazgo, se celebra en Viena la *Kunstschau de 1908*. Para la inauguración de la muestra, Klimt anuncia el deseo del grupo de formar una gran comunidad de artistas, la que conforman creadores y receptores unidos por un mismo y único afán: la estetización de la vida mediante la belleza artística o, lo que es lo mismo, hacer del arte el eje estructural de la realidad. La belleza natural se acaba expulsando así del ámbito artístico por falaz e imperfecta. Wilde se congratula incluso de que “*la Naturaleza sea tan imperfecta, ya que en otro caso no existiría el Arte*” (Wilde, 1988: 967). Porque la obra de arte es sólo producto de la inspiración imaginativa. La participación de la Naturaleza en el proceso creativo es, por consiguiente, meramente accidental.

El artificio viaja hasta las antípodas de la Naturaleza en la producción de Klimt. Sus retratos femeninos consagran el esteticismo como opción vital al imponer el ornamento abstracto del entorno al academicismo naturalista de la retratada. Según documenta Comini, la tendencia se inicia en el *Retrato de Emilie Flöge* (1902) y continúa en el de *Fritza Riedler* (1906) (Comini, 1975: 13 y ss). Pero es en el de *Adele Bloch-Bauer I* (1907) donde se extrema. El pintor encierra a la modelo en un hermético interior dorado que anula el naturalismo corporal del conjunto formado por rostro, hombros y manos. Ni siquiera el atuendo deja entrever cierta referencia exterior, de manera que la imagen halla consistencia propia merced al artificio decorativo. Klimt ostenta el don de la creación para producir formas que, aun en su irrealidad artística, tienen igual o mayor validez que las naturales. En la subjetividad reside todo el valor de la objetividad representada, tal como anticiparan San Basilio y San Agustín. Al volumen de la escasa presencia corporal, opone la dorada bidimensionalidad ornamental del *continuum* originado por el atuendo y el entorno al fundirse. El resultado recuerda al de dos vírgenes medievales: la del ábside de la iglesia del monasterio de Hosios Lukas (siglo XI) y la de la basílica de Torcello (siglo XII), ambas abandonadas a la inmensidad infinita de la superficie áurea. El *horror vacui* se asemeja al de *Adele Bloch-Bauer I*, donde una pluridad de formas geométricas remata la escena para rendir pleitesía a la belleza artificial. Para Wilde, este triunfo del simbolismo permite “*resucitar ese arte antiguo de la mentira*” (Wilde, 1988: 989),

un arte donde la sugerencia y la multiplicidad significativa alejan aún más de la Naturaleza. Tan superior llega a ser la mentira artística a la verdad de la realidad que Wilde propone que la vida adopte sus propios referentes del dominio artístico. Ésta ya no es la polémica medieval en que el arte debía imitar o no los modelos naturales. Ahora es la misma Naturaleza la que importa los cánones del arte para “reproducir con su manera tosca y simple algunas de las maravillas que él refiera” (Wilde, 1988: 980). En esta revolución estética, fruto del transcurso de los siglos, el arte se despide definitivamente de los antiguos fundamentos impuestos por el realismo.

Klimt rompe finalmente con la tradición clasicista gracias a la relación simbólica que se establece entre la figura representada y el fondo que la circunda. Esa relación se repite en *Dánae* (1907-1908), que renueva el empeño por anular el clasicismo realista del desnudo femenino mediante el artificio artístico que se aproxima sigilosamente a la modelo en forma de lluvia dorada fecundante. Pese a la explicitud de las carnes blanquecinas de la retratada, el pan de oro y el elenco de formas simbólicas que lo acompañan insisten en la belleza bidimensional frente a esa otra más natural, caracterizada desde el Renacimiento por la perspectiva y los colores locales. Además, el replegamiento de la modelo sobre sí misma podría compararse con el que opera la esfera artística en el escenario de la modernidad para constituirse en universo diferenciado (Fliedl, 1991). El mismo esteticismo artístico produce *El beso* (1907-1908). La crítica es unánime al considerar este lienzo como la culminación del período dorado de su autor puesto que la perfección técnica en la abstracción compositiva llega al punto de transmitir sensualidad. En la línea descrita por *Adele Bloch-Bauer I*, el naturalismo escénico se reduce a los rostros, las manos y los pies de las figuras frente al manto ornamental que las aparta del mundo real y donde los elementos cuadrangulares remiten al principio masculino mientras que los circulares y florales, al femenino (Ignacio Vicens, 1990: 124-130). Siguiendo el estilo de los mosaicos bizantinos, Klimt invita al espectador a adherirse a ese misticismo artístico donde las creaciones y, lo que es aún más importante, la vida, se colman de autenticidad (Comini, 1975: 26)¹⁰.

10. Pese a que suele considerarse *El beso* como la obra que cierra el período de oro de Klimt, Comini argumenta que *Muerte y vida*, creado en 1916, presentaba un fondo inicialmente dorado por influencia también de la visita a Rávena. Respondería entonces al propósito esteticista como máxima de vida. La opción de Klimt por repintarlo de azul se debe, según la autora, al advenimiento de la Primera Guerra Mundial, que pondría punto y final a la consideración salvadora del artista en la vida moderna. Al final de su carrera, Klimt reconoce dramáticamente que la vida acaba imponiéndose al arte por mucho que desde la esfera creativa él y sus compañeros lucharan por todo lo contrario.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Alberti, Leone Battista: *De la pintura y otros escritos sobre arte* (trad. de Rocío de la Villa), Tecnos, Madrid, 1999.
- Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna y Salón de 1859 en Salones y otros escritos sobre arte* (trad. de Carmen Santos), Visor, Madrid, 1996.
- : *Las flores del mal* (trad. de Luis Martínez de Merlo), Cátedra, Madrid, 1998.
- Bruyne, Edgar de: *Estudios de estética medieval* (trad. de Fr. Armando Suárez), 3 tomos, Gredos, Madrid, 1958.
- : *La estética de la Edad Media*, Visor (trad. de Carmen Santos y Carmen Gallardo), Madrid, 1987.
- Cennini, Cennino: *El libro del Arte* (trad. de Fernando Olmeda Latorre), Akal, Madrid, 1988.
- Comini, Alessandra: *Gustav Klimt*, Seuil, París, 1975.
- Dobai, Johannes: *La obra pictórica completa de Klimt* (trad. de Jorge Binaghi), Noguer, Barcelona, 1981.
- Eco, Umberto: *Arte y belleza en la estética medieval* (trad. de Helena Lozano Miralles), Lumen, Barcelona, 1999.
- Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt. El mundo con forma de mujer* (trad. de Carmen Sánchez), Benedikt Taschen, Colonia, 1991.
- Ignacio Vicens, Antonio de: *Motivos y elementos ornamentales de composición en la pintura simbolista de Gustav Klimt*, Universidad Complutense, Madrid, 1990.
- Jauss, Hans Robert: *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética* (trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Visor, Madrid, 1995.
- Michelis, P. A. : *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, Paris, 1959.
- Núñez Rodríguez, Manuel: *Las claves del arte bizantino y prerrománico*, Ariel, Barcelona, 1988.
- Otto, Rudolf: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (trad. de Fernando Vela), Alianza, Madrid, 1985.
- Partsch, Susana: *Klimt. Vida y obra*, Libsa, Madrid, 1998.
- Pijoán, José: *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204*, Col. Summa Artis, tomo VII, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- Revilla, Federico: *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Schorske, Carl E.: "Les deux cultures autrichiennes et leur destin moderne" en *Revue d'Esthétique: "Vienne 1880-1938; fin de siècle et modernité"* (nouvelle série), N^o 9, Editions Privat, Paris, 1995.
- : *Viena fin-de-siècle. Política y cultura* (trad. de Iris Menéndez), Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Tatarkiewicz, Wladislaw: *Historia de la estética* (trad. de Danuta Kurzyka), tomo II, Akal, Madrid, 1989.

Venturi, Lionello: *El gusto de los primitivos* (trad. de Jesús Pardo de Santayana), Alianza, Madrid, 1991.

— : *Historia de la crítica de arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Wilde, Oscar: "prefacio" a *El cuadro de Dorian Gray* (ed. de Manuel Francisco Míguez), Cátedra, Madrid, 1992.

— : *El crítico como artista y La decadencia de la mentira en Obras completas* (trad. de Julio Gómez de la Serna), Aguilar, Madrid, 1988.

Imágenes GÓMEZ ABRÍJA

El éxito publicitario en publicidad no ha estado siempre en proporción que tiene en la actualidad. Es necesario considerar que los primeros ejemplos de la era moderna de la publicidad estaban pensados para un contexto muy diferente al que se disfrutaba los ejemplos de televisión de ahora. Los nuevos fondos buscaban una publicidad efectiva y eran más aptos a estas formas o técnicas diferentes a las comerciales y generalmente empáticas. Por eso sus primeros resultados sobre la masa fueron mejores que en el mercado con el mismo de favorable al uso de este recurso de publicidad.

Charles Hopkins, primer gran teórico de la publicidad, afirma tajantemente en su obra *Publicidad científica*, publicada en 1923: "No intentéis ser entendidos. El público no compra a los mensajes". Tiempo después, el laureado David Ogilvy repitió el consejo en la edición de un publicitario (1963): "Ser ingenio. No complacer el humor o la fantasía". En muchos de sus libros, más recientes a nosotros, se incluyó el recurso del humor como uno de los diez posibles caminos posibles de crear ideas para los spots de televisión en *El Libro Rojo de la Publicidad* (1993).

Si algunos de estos recursos publicitarios sucedieran hoy la televisión y se detuviera a ver un corto publicitario, descubriría que aproximadamente una cuarta parte de los anuncios que se muestran buscan hacer reír al espectador. Quizás por ello, el mismo Ogilvy indicó, ya en 1984, que el humor ocupa el primer lugar entre los " diez tipos " de anuncios que han demostrado una efectividad para cumplir sus preferencias, superior al promedio.

Esto que es lo que ha provocado esta continua presencia del humor en nuestra publicidad. No vamos a tratar aquí de averiguar si el humor funciona o no, aunque resulta evidente que cada vez está más presente en los anuncios de todos los medios, y por lo tanto, no debe ser " un mal negocio ". Lo que apunta el humor a la publicidad,