

---

# Egon Schiele

## o el mirall trencat de Narcís

---

JOSEP CASALS

Després d'un llarg oblit<sup>1</sup>, Egon Schiele s'ha convertit en una figura recurrent, i gairebé emblemàtica, de l'imaginari dels vuitanta. En aquests darrers anys les seves imatges han recorregut tot l'arc de la indústria cultural, des del cinema, els aparadors de moda o les portades de dominicals (fig. 1) i *best-sellers* fins a les grans exposicions<sup>2</sup>, els monumentals catàlegs i els estudis monogràfics més o menys exhaustius<sup>3</sup>. Tanmateix, com bé van veure els mateixos vienesos, un augment de presència o d'audiència no vol dir un augment de comprensió, ans al contrari: la moda també pot ser una forma d'oblit. I així es fa especialment palès en aquest cas. Perquè la reactualització de Schiele s'inscriu en un context parangonable, *mutatis mutandis*, amb aquella pan-estetització contra la qual ell va reaccionar (i no solament ell: també Schönberg, Loos, Kraus, Broch o Musil van renunciar a aquella darrera temptativa de síntesi, justament per no renunciar a una possibilitat de sentit). Des d'aquest punt de vista, el present article, tot partint de la pròpia paraula de Schiele i de la seva contextualització, aspira a mostrar -i si és possible, compartir- aquesta resistència a la «condemna del *Sinnlose*»<sup>4</sup>

---

1) A poc de morir, s'abaté sobre Schiele un silenci que va durar més de quaranta anys (i que només fou trencat per un cercle d'*amateurs/connaisseurs* -Kallir, Leopold, Sabarsky...- que van esdevenir alhora els principals col·leccionistes i estudiosos del pintor). Els primers dibuixos de Schiele que Sotheby's posà a la venda l'any 1968 tenien un preu aproximat de 4.000 lliures; en canvi, un *gouache* comprat per Sabarsky el novembre de 1985 va costar 630.000 dòlars.

2) Recordem, per exemple, l'exposició antològica organitzada per la Biennal-82, que s'afegia a l'*Omaggio a Schiele* de l'edició anterior i a la gran mostra d'aquella edició, *Le arti a Viena dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico*; les variants d'aquesta visió general del *Finis Austriae* presentades posteriorment a Viena (*Traum und Wirklichkeit Wien*, 1985) i a París (*Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, 1986); o altres exposicions més recents com *Da Van Gogh a Schiele, Palazzo Forti*, Verona, 1989, o *Egon Schiele, Museum der Stadt*, Viena, 1990. Ara mateix, el 17 de febrer de 1991, acaba de clausurar-se l'exposició *Egon Schiele and his Contemporaries* a la *Royal Academy de Londres*.

3) Entre aquests darrers cal destacar la recent presentació de la seva obra completa a càrrec de Jane Kallir, filla i continuadora de la tasca del doctor Kallir en la galeria St. Etienne de Nova York i en l'estudi i difusió de l'art austríac -ed. espanyola (però amb el text en anglès): *Egon Schiele. Obra completa*, Ollero, Madrid, 1990.

4) La idea del *Sinnlose* (sense sentit) com a condemna pertany a Kafka i és desenvolupada per A. G. Gargani en *La frase infinita. Tomas Bernhard e la cultura austriaca*, Roma-Bari, 1990, p. 78. Sobre la confrontació musiliana entre el significatiu (*das Bedeutende*) i el serial o mecànic, vid. la mateixa obra pp. 4-6, 77, 82 (i també l'article del mateix Gargani *Ethique et philosophie dans la culture autrichienne au tournant du siècle*, en la revista *Austriaca* editada per la Universitat de Rouen, nº. 28, juny 1989).

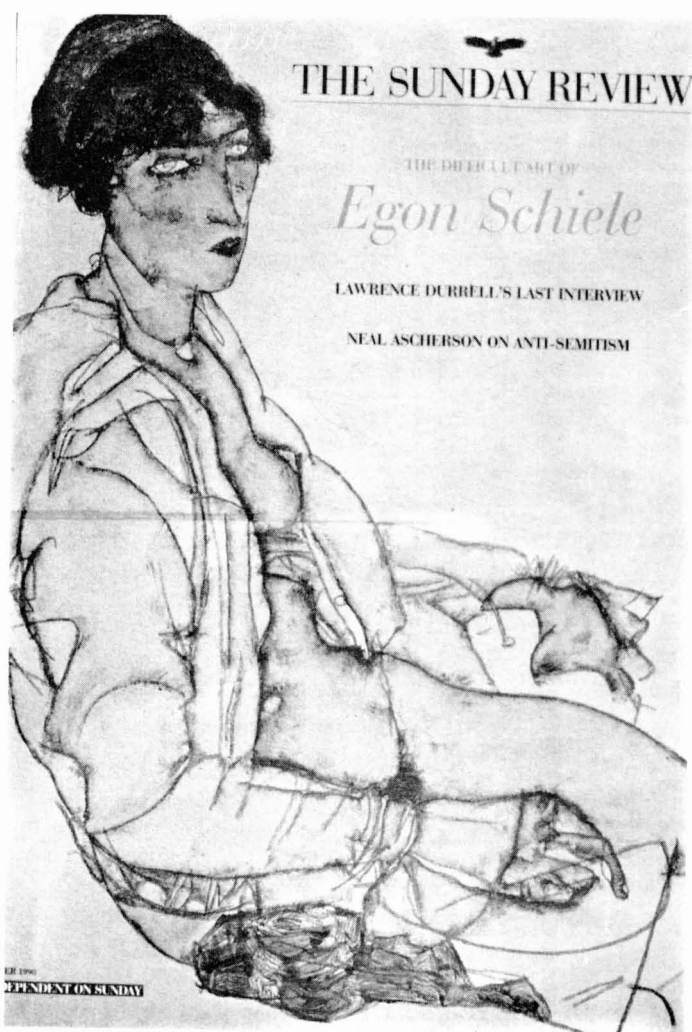


Fig. 1. Egon Schiele. Portada de The Independent Sunday, 11 de novembre de 1990.

1. Segons la classificació generacional de Robert Musil («una generació s'adherí a la veracitat, una altra al *fin de siècle*, i una tercera a l'esperit de principi sense concessions»), la trajectoria de Schiele comença just en el segon punt d'inflexió, és a dir, en el pas del «plàcid apocalipsi» finisecular (Broch) al violent apocalipsi expressionista.

La fita que marca aquesta inflexió és la *Kunstschau* de 1909. Organitzada pel nou grup de Klimt (*Osterreichischen Künstlerbund*), els *Wiener Werkstätte* (Tallers Vienesos) i la *Kunstgewerbeschule* (Escola d'Arts Aplicades), aquesta mostra és el cant de cigne de l'esteticisme, l'últim miratge de la *Schönlebensigkeit*. Deu anys enrera, aquesta il·lusió de bellesa total, associada a una voluntat de veritat que tampoc no coneixia fronteres, havia presidit la rebel·lió dels joves modernistes (*Die Jungen, Jung Wien...*) contra la cultura del

Ring<sup>5</sup>; però ja en la *Kuntschau* de 1908, Gustav Klimt -el gran mediador entre el nou principi estètic de totalització (*Gesamtkunstwerk*) i la nova imatge del món com a flux (*das Gleitende*)- constata l'impossible compliment del somni: en no trobar una via pública de desplegament, la xarxa màgica de l'estetització queda clausurada en una privacitat selectiva o reduïda a una funció merament expositiva<sup>6</sup>; i, d'aquesta manera, allò que havia nascut unit a la fluïdesa vital s'acaba convertint en una pantalla que aïlla de la vida, allò que havia acompanyat la «necessitat de veritat» (Weininger) esdevé una pura representació: un simulacre.

És contra aquesta mistificació que, a partir de 1909, emergeix l'aliança dels últims puritans i els primers salvatges. Així, simultàniament, Arnold Schönberg abandona «el llit de Pro-custe» de l'articulació tonal en els *Georgelieder* (*Das Buch der Hängenden Gärten*) i realitza el cicle de pintures expressionistes que l'any següent exposarà el marxant Hugo Heller; Oskar Kokoschka esdevé el «principal salvatge» (*Oberwildling*) de la *Kuntschau* amb el drama *Assassí, esperança de les dones*, fet que li val, d'una banda, l'animadversió de la Viena feliç -la Viena de l'imperi i l'opereta-, i d'una altra, l'actiu suport de la doble consciència crítica de la ciutat: el tàndem Karl Kraus/Adolf Loos; i Egon Schiele funda el *Neukunstgruppe* (*Grup per a un art nou*) amb Paris von Gutersloh i Anton Peschka, després d'haver estat expulsat aquell mateix any de l'*Akademie der Belinden Künste* (*Acadèmia d'Arts Figuratives*).

2. Fins aquest moment, Schiele s'ha mantingut en l'òrbita del seu mestre i protector, Gustav Klimt: ha temptejat el decorativisme de les superfícies abstractes, ha adoptat el format quadrat per als retrats, ha assajat els models dels cossos flotants de les *Serps d'aigua* o de l'escorç de *La medicina*... Però en les obres de la *Kuntschau* de 1909 ja és perceptible una tendència a la depuració i la sequedat expressiva que de seguida troba confirmació en l'activitat dibuixística desenvolupada autònomament a partir d'aquest any. Com Schönberg o Loos, Schiele aplica la «navalla d'Ockham» a tot l'accessori o no significant<sup>7</sup>, i sotmet el repertori ornamental i simbòlic de Klimt a un ràpid procés d'expurgació i desacralització. Així, ja en els dibuixos de 1910 renuncia obertament a la coartada de les convencions de bellesa i concentra l'interès en el cos com a seu del plaer i del dolor. Si Klimt embolcallava les figures en un marc d'opulència que esvaïa els límits entre anatomia, vestit i entorn, Schiele despulla els cossos de tot revestiment (fins al punt de traslluir-ne els ossos) i els deixa suspesos en el buit. Ja no hi ha cap mediació, ni estètica ni mítica. Només cossos nus

---

5) El *Ring* (anell) és un vial circular que s'urbanitza a partir de 1860 en l'antic espai de les muralles i el glacis com una nova barrera -ara entre el centre i els suburbis- determinada per estrictes criteris d'especulació i circulació; flanquejada de parcs i edificis públics «d'esplendor» (*Prachbauten*), a l'ombra dels quals creix una zona residencial no menys autocelebrativa, aquesta anella es converteix en símbol i imatge de l'era liberal fins al punt de donar-li nom: *die Ringstrassenära*. Per això, en el tomb generacional de fi de segle, esdevé igualment referència catalitzadora de la revolta contra aquesta cultura liberal de simulació i falsedat.

6) El Palau Stoclet, construït i decorat per Josef Hoffmann i els *Wiener Werkstätte* sense cap limitació econòmica, és el paradigma d'aquesta doble condició selectiva i expositiva: assumit pel seu propi propietari com un *corpus* definitiu i intocable, ni tan sols Hoffmann no hi va poder introduir ulteriors modificacions (vid. Fanelli, G. i Godoli, E.: *La Vienna di Hoffmann architetto della qualità*, Milà, 1980, pp. 166-7). Això és justament el que Adolf Loos criticarà en el seu famós article *Von einem armen, reichen Manne* (*Neues Wiener Tagblatt*, 26 d'abril de 1900; ed. espanyola «Acerca de un pobre hombre rico», *Dicho en el vacío*, Murcia, 1984).

7) Sobre la «navalla d'Ockham» en Loos recordi's l'aforisme de Kraus: «...Loos és l'arquitecte de la taula rasa»; i respecte a Schönberg, la frase de Webern: «Schönberg diu: l'element més important en el procés de compondre és la goma d'esborrar». Sobre aquest punt vid. Cacciari, M. i Amendolagine, F.: *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, Roma, 1975, p. 15, n. 8.

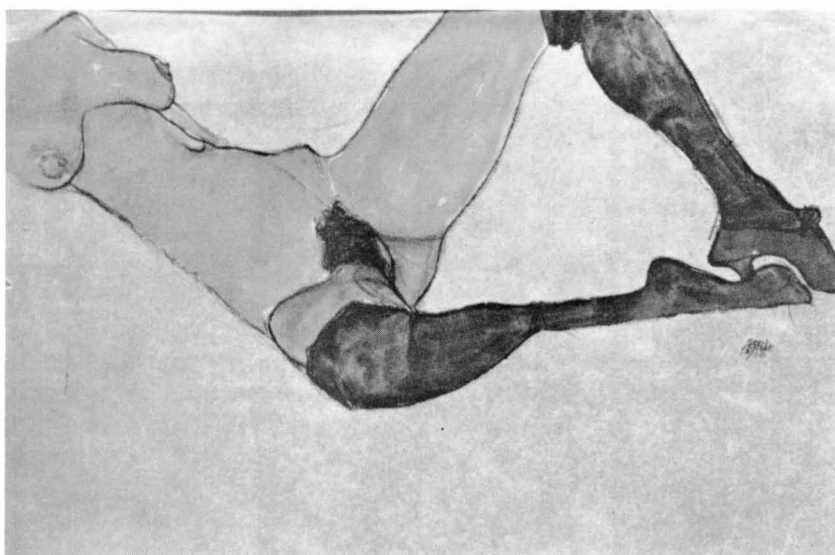


Fig. 2. Egon Schiele. Tors femení ajagut, 1910 (Col·lecció particular).

sorpresos en la seva intimitat. Cossos anònims, vulnerables, sarmentosos, amb els extrems seccionats, contorsionats, gairebé dislocats, captats des dels angles més insòlits... I és justament aquest punt de vista inhabitual, furtiu, allò que -junt amb la parcialitat de la nuesa o l'ús selectiu del color- desplaça l'accent als atributs sexuals (fig. 2). Tanmateix, en Schiele no trobem un erotisme plaent sinó ferit, tancat sobre si mateix: davant de l'elegància i la fluïdesa de l'*eros* klimtià, les seves són imatges abruptes, fracturades, discontinües, temàticament oscil·lants entre el gemec de l'abraçada i la soledat de l'autoexploració. En Schiele, com en Narcís, *eros* ha deixat de ser un principi de fusió: fins i tot quan els cossos apareixen en estat de màxima obertura, la provocació o l'exhibició s'imposen sobre tota possible invitació a l'intercanvi.

La temàtica amorosa ha perdut la seva aura, igual com la sensualitat femenina ha perdut la seva condició mítica. Ara la presència obsessiva de la dona no expressa més que la infinita dialèctica del desig i la insatisfacció. Allò que en Klimt era mite en Schiele és quotidianitat fantasmàtica: per exemple, el tema de la maternitat, que en Klimt apareixia com un principi d'esperança, en Schiele cristal·litza en un cicle de mares mortes o cegues i de fills reclosos en el fetus o llançats a un món sense redempció possible.

I com l'amor o la dona, tampoc la poesia -el tercer element de la tríada mítica klimtiana- no escapa al procés de desacralització. En l'obra de Schiele, com en les de Schönberg o Loos, s'esvaeix l'última llum del fi de segle: la religió de la bellesa, la fe en el valor redemptor de l'art. Per a ell, el poeta ja no és el restaurador d'un ordre perdut o somniat, sinó un indagador d'excepcions, un passatger de constel·lacions variables; l'obra d'art ja no és un senyal guidor, una fita sacral, sinó una opció entre altres, una possibilitat suscitada pel domini d'un llenguatge: «aquells que creuen que la pintura és una cosa en si mateixa, s'equivoquen. La pintura és una possibilitat tècnica», escriu Schiele el 1911; i afegeix:

«jo somnio en la unió dels colors més càlids, colors que s'escolen, es trenquen, es realcen... Un terra de Siena contrastant amb un verd i un gris, contornejant la

constel·lació d'un blau fred, blanc, o tirant a blanc... L'experiència m'ha enriquit en coneixement, i jo m'he apressat a comptar totes les xifres, i m'he esforçat a veure clar. Tanmateix, per molt que el pintor sàpiga mirar, veure és alguna cosa més. Prendre contacte amb la imatge que ens captiva és molt. La voluntat de l'artista?»<sup>8</sup>.

En un altre text de 1910 titulat *Autoretrat* Schiele havia escrit una enumeració, o potser exhortació, no menys fosca i enigmàtica: «el vostre llenguatge -el vostre signe- el vostre poder» (*Eure Sprache - Eure Zeichen - Eure Macht*)<sup>9</sup>. Tanmateix, ambdues formulacions s'aclareixen -i aclareixen tota una reconsideració de l'activitat artística- si es relacionen amb la manera de treballar de Schiele i amb altres teories i pràctiques afins (com les dels citats Schönberg o Loos). Segons diversos testimonis, Schiele dibuixava amb una prestesa de traç aliena a tota correcció; encara que el model es mogués, la línia seguia el seu camí impertorbablement, com si respongués a una imatge més persistent que la de la simple percepció. Segons escrivia Hans Tietze el 1919 -amb una certa inquietud davant d'aquesta seguretat cal·ligràfica-, els cossos de Schiele «són exactament tal com es presenten perquè així ho vol l'artista i no perquè hagi de ser així»<sup>10</sup>. Probablement aquest és el poder invocat per Schiele: un poder atorgat per un llenguatge immanent que, en el seu procés formalitzador, aconsegueix la voluntat de l'artista (la «idea» de Schönberg, el «pensament constructiu» de Loos) en el mateix moment en què la determina. És a dir: la immediatesa de la línia obeeix estímuls situats en un segon pla de realitat, però aquests no dicten teleològicament el seu destí; la «imatge que ens captiva» no és un *a priori* sinó un fantasma que només pot prendre cos en les condicions de funcionalitat del llenguatge: no és sinó que *esdevé lingüísticament*. El signe, ensems que atorga poder, imposa la direcció en què ha de ser exercit; i quan aquest desenvolupament, al qual concorren totes les articulacions possibles, arriba a la seva fi, quan el flux de relacions esdevé un tot coherent, aleshores l'artista reconeix la idea o la imatge originària, tot i que fins aquest moment no sabia que era aquesta i no una altra. Així, la possibilitat de veure vé donada per una justa combinació del subjectiu i l'objectiu: per una capacitat electiva que parteix d'una prefiguració intuïtiva i que realitza aquesta virtualitat -la converteix en acte- mercès al domini tècnic d'un llenguatge.

3. L'any 1911 Schiele ingressa en el grup *Sema*, del qual també formen part Kubin i Klee. I de la mateixa manera que aquest últim afirma voler «ser com un nou nat», ell, en una carta de 1912 a Arthur Roessler, també escriu: «vull començar de bell nou, partir de zero»<sup>11</sup>. En canvi, en altres ocasions -per exemple en un article per a la revista berlinesa *Die Aktion*- Schiele explica que no existeix un art nou o modern sinó tan sols «un únic art que és etern»<sup>12</sup>. No es tracta d'una contradicció: ell reserva l'adjectiu «modern» (en el sentit de «deixar enrera valors sòlidament experimentats»<sup>13</sup>) al tipus ideal d'artista en el moment present, i és en la definició d'aquest model ètic que les dues afirmacions anteriors troben el seu punt de confluència.

Segons Schiele, l'artista modern és «enemic de de les receptes i les convencions» i, per tant, només pot crear a partir de si mateix: «obligatòriament ha de trobar en si, en el seu

8) Vid. Malafarina, G.: *Tout l'oeuvre peint de Schiele*, París, 1983, p. 6; i també: Henric, J.: *La peinture et le mal*, París, 1983, pp. 222-3.

9) Schiele, E.: *Egon Schiele. Ich ewiges Kind. Gedichte*, Viena-Munich, 1985, p. 44 (trad. francesa a Malafarina, op. cit., p. 9).

10) Tietze, H.: *Egon Schiele* (text publicat a *Die Bilden der Kunst*, vol. II, juliol de 1919, i reproduït a *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, París, 1986, pp. 416-421)

11) Malafarina, op. cit., p. 7.

12) Ibidem pp. 6 i 7.

13) Ibid. p. 7.

propi moviment, el fons sobre el qual construir, sense manllevar res del passat ni de la tradició»<sup>14</sup>. Així, mentre que el repertori decoratiu de Klimt remet al llegat artístic (Bizanci, Egipte, Micenas...), en Schiele la ruptura amb l'ornament és també una ruptura amb la història. Ambdues negacions obeeixen a un mateix imperatiu d'autenticitat: el «deure absolut» de l'artista, repeteix una i altra vegada Schiele, és «ser ell mateix»; o com dèiem abans, atendre a la crida de la voluntat i menar-la al compliment del seu destí sense desviar-se en mediacions ni referències. Tanmateix, perquè la individualitat creadora sigui un punt de partença operatiu -és a dir, perquè pugui establir comunicació amb una individualitat receptora-, cal que s'hi manifesti una certa universalitat. «Immers en el cor de la realitat existencial», segueix dient Schiele, l'artista ha d'experimentar la condició humana en tots els seus aspectes, «ha de ser més home que qualsevol altre, ha d'estimar la mort tant com la vida»<sup>15</sup>. Però això mateix l'allunya paradoxalment de la majoria dels homes: en un món d'«homes-xifra», els «vius realment vivents» (*lebhaft Lebende*) són «els més estranys entre els éssers»<sup>16</sup>; aliens a tot sentit pràctic, tan indiferents a l'avenir com al passat, es consagren a una activitat que traspasa l'esfera del contingent i que aspira a vèncer el temps. Per això, pel mateix que no pot ser utilitari, el seu art no pot ser modern. Els artistes viuen per a un art etern, perquè, vivent per a si (*Selbstsein!*), no poden aspirar sinó a viure eternament.<sup>17</sup>

Sens dubte, Schiele identifica aquesta imatge ideal de l'artista amb la seva pròpia. Així, en el text *Autoretrat* reitera els conceptes definitoris del model per definir-se a si mateix<sup>18</sup>. I en altres textos, seguint el mateix arquetipus, declara la seva bel·ligerància contra el fetixisme dels diners i la comercialització de l'art<sup>19</sup>. Tot i que també la *Secession* havia intentat conjurar l'esperit comercial, ara es planteja una situació nova: el discurs de Klimt en la *Kunstschau* palesava la distància entre l'ideal d'una comunitat artística i la realitat d'un cercle minoritari de clients, però alhora testimoniava l'èxit social i econòmic assolit per l'artista en el si d'aquesta elite; ara, en canvi, Schiele assumeix i idealitza un absolut trencament de llaços amb la societat: viure per a si equival a viure en soledat, escriu en el referit article de *Die Aktion*, i després afegeix: «la individualitat de l'artista marca el naixement d'una època nova»<sup>20</sup>. Com no podia deixar de passar, també en aquest punt -probablement el més significatiu- existeix una correspondència entre el model i el cas real del pintor. Presentant Viena com una «ciutat negra», tediosa, perquè en ella tot s'ajusta a les regles, Schiele expressa en diverses cartes de 1910 i 1911 una resolta voluntat d'estranyament<sup>21</sup>. I efectiva-

14) Ibid. pp. 7-8.

15) Ibid. p. 8.

16) Ibid. pp. 10-11 (vid. també Schiele, op. cit., p. 6)

17) Òbviament, tota aquesta concepció de l'artista té un clar sabor nietzscheà: per citar només un punt, recordem que, a *Ecce Homo*, Nietzsche presenta l'art com «allò que ens impulsa eternament a viure, a viure eternament» (sobre la relació de Schiele amb Nietzsche, vid. Bisanz, H.: *Egon Schiele*, Viena, 1981, p. 13). D'altra banda, aquesta unió d'individualitat i universalitat creatives s'associa al vessant del narcisisme desenvolupat teòricament per Lou Andreas Salomé a partir de Freud: un vessant narcisista -no patològic justament per ser creatiu- que tendeix a compenetrar les pulsions del jo amb el desplegament d'*eros* i a convertir tot l'univers en mirall; segons aquesta idea -a la qual tornarem posteriorment-, l'artista fa de la seva obra un punt de fusió amb el tot, dona vida al seu fantasma en un pla universal de realitat i, d'aquesta manera, mantenint-se unit en el seu desenvolupament a l'impuls vital originari, es possessiona del futur en el present, venç el temps i la mort.

18) *Ich bin für mich und die, denen die durstige Trunksucht nach Freisein bei mir alles schenkt, und auch für alle, weil alle -ich auch liebe- liebe. (...) Ich bin Menchs, ich liebe den Tod und liebe das Leben* («Jo existeixo per a mi i per a tots aquells als quals la meua set àvida de llibertat ho dona tot, i també per a tots els altres, car, en la mesura en què sé estimar, estimo tothom. (...) Jo sóc un home, jo estimo la mort i estimo la vida» (E. Schiele, op. cit., p. 40).

19) Ibid. p. 6. També Malafarina, op. cit. pp. 6-7, 10.

20) Malafarina, op. cit., p. 14.

21) Carta a A. Peschka del 12 de maig de 1910: «A Viena tot és ombra, la ciutat és negra, tot obeeix a les regles. Vull estar sol...» Carta a A. Roessler del 17 d'octubre de 1910: «Heus aquí una vegada més

ment, després de treballar apartat durant uns mesos en el barri perifèric de Meidling, l'any 1911 es trasllada a la ciutat bohèmia de Krumau, d'on provenia la seva mare. Tanmateix, allí, com abans a Meidling, Schiele no viu tan sols una experiència subjectiva d'autoreclusió sinó també una experiència objectiva de penúria i rebuig social. Lluny de la idealització dels textos lírics i teòrics, la correspondència d'aquest període mostra que la marginalitat de l'artista modern és tant un desafiament com una condemna imposada i inapel·lable.

Tanmateix, no hi ha millor mostra de tal estat que l'obra d'aquests anys. Així, al llarg de 1910 Schiele expressa la seva solidaritat amb els més innocents companys de condemna en un cicle de dibuixos infantils que prolonga la sèrie de mares mortes i indigents (i que li val -en la relació de nous pintors austríacs de Faistauer- el títol de «dibuixant del proletariat»). Pel que fa als olis, 1911 marca l'inici d'una sèrie d'obres al·legòriques composades, no ja pel grafisme de la línia, sinó per una construcció arquitectònica de plans que s'acoblen i juxtaposen com lloses en una paret o cristalls en una vidriera. En aquestes obres Schiele sol representar-se a si mateix com a eremita o monjo tonsurat: de vegades això és coherent amb un títol de ressonàncies contemplatives (*Processó, Revelació, Conversió...*); d'altres, com en *Cardenal i monja* o *Autoretrat amb model*, la indumentària religiosa accentua el caràcter provocatiu d'un contingut marcadament eròtic. En general, però, la imatge monàstica de Schiele s'ha d'interpretar com un símbol al·lusiú a l'estat d'isolament i separació del món.

D'altra banda, la suma d'introversió i provocació dona com a resultat una sèrie d'escandalosos autoretrats en els quals la investigació plàstica corre paral·lela a l'exploració del llenguatge corporal. Espasmòdiques torsions de membres (fig. 3), escenes masturbatòries (fig. 4), signes d'agressiva autoafirmació (com la crispada separació dels dits o l'estrabisme creat pel desplaçament del pòmul cap a baix amb la mà: *schielend* en alemany vol dir guerxo)... Davant del fals pudor dels adults, Schiele -«nen etern» (*ewiges Kind*) per pròpia definició<sup>22</sup>- respon posant al descobert la seva gestualitat més íntima i compulsiva. «Aniré tan lluny que la força de les meves obres vivents farà tremolar la gent», va deixar escrit el 1911. I efectivament, per a la gent del poblet on vivia, l'any següent Schiele ja havia anat massa lluny: si a Krumau la seva obra havia provocat cert esglai, a Neulengbach aquest va créixer fins al punt de desencadenar una reacció punitiva: acusat d'«immoralitat» i «perversió de menors», Schiele fou empresonat durant vint-i-quatre dies i un dels seus dibuixos va ser cremat públicament.

«Savonarola! Inquisició! Hipocresia, castració!», va anotar aleshores Schiele en el seu diari de presó. I en una altra entrada: «bé, ells no m'han castrat, o almenys, no més del que han castrat l'art. Què em pot passar, doncs?»<sup>23</sup>. Inevitablement, aquesta repetida al·lusió al càstig castrador fa pensar en Freud i en la seva teoria de la castració com a amenaça a partir de la qual la *imago* paterna s'imposa sobre el desig. A més, en aquest cas la identitat entre el pare i la llei es veu accentuada pel fet que aquesta, a través del jutge, no fa sinó reproduir un acte punitiu que aquell ja havia executat: enfollit per la sífilis, el pare d'Egon ja havia cremat en una altra ocasió els dibuixos del seu fill. D'altra banda, tots els possibles

la ciutat negra, sempre igual a si mateixa...» Carta a L. Czihaczek de l'1 de setembre de 1911: «Aspiro a conèixer-ho tot per experiència; per aconseguir-ho he d'estar sol...» (ibid. pp. 5 i 6). Al seu torn, Roessler, en una de les primeres cròniques referides a Schiele, escriu: «Schiele se situa al marge de la societat, és un solitari..., les convencions el repugnen...» (ibid. p. 12).

22) Vid. el text de 1910 adreçat a Roessler que comença: «Ich ewiges Kind, ich folgte stets den Gang der brünstigen Leute...» («jo, nen etern, seguia sempre el camí dels éssers ardents...»). Schiele, op. cit., p. 6.

23) El diari de presó apareix íntegrament reproduït a Malafarina, op. cit., pp. 71-74.

inductors del procés -tant el pare de la noia que es va refugiar a casa de Schiele com els pares dels nens que aquell havia presumptament dibuixat i corromput- actuen a partir d'aquesta condició de pares. En Schiele, el pintor nen, es catalitza aquella experiència infantil (es a dir, perversa) de la sexualitat que el pare, com a summe sacerdot de la *domesticitas*, ha de conjurar i exorcitzar<sup>24</sup>; i així ho manifesta ell mateix en el seu al·legat de defensa:

«No ho nego. Sí, he fet dibuixos i aquarel·les eròtiques. (...) Però és fals, ho declaro amb força, que hagi mostrat intencionadament aquests dibuixos a nens, que hagi corromput aquests nens. És una mentida. Sé, tanmateix, que existeixen nens corromputs. Però què vol dir en realitat el terme «corromput»? Potser els adults han oblidat fins a quin punt estaven ells mateixos corromputs, és a dir, excitats i torbats per pulsions sexuals, quan eren petits? Ells han oblidat aquesta passió terrible que els cremava i turmentava quan eren nens. Jo, en canvi, no he oblidat amb quina intensitat la vaig sofrir».

Vist des d'aquest punt de vista, el procés contra Schiele apareix com un procés contra la pervivència del «pervers polimorf». I certament, els autoretrats pintats a la presó -gràcies al material proporcionat per l'amic i col·leccionista Heinrich Benesch- abonen aquesta visió: especialment en el que porta la inscripció *ich werde für die Kunst und für meine geliebten gerne ausharren* («per al meu art i aquells que estimo enduré de bon grat el meu sofriment»), Schiele es representa com un míser nen de bolquers que, si es diferencia dels infants proletaris anteriorment dibuixats, és tan sols pel caràcter no potencial sinó actual -no anunciat sinó viscut- del patetisme (fig. 5). Poc després, ja en llibertat, Schiele pinta un retrat del mateix Heinrich Benesch i el seu fill (que amb el temps esdevindrà un dels primers estudiosos i difusors del pintor), i els representa un enfront de l'altre, el pare estenent el braç protector sobre el jove Otto i aquest responent amb un hermètic estat de clausura. No cal dir amb qui s'identifica Schiele: molt més que qualsevol llaç d'amistat amb el pare pesa la condició compartida de fill. I això mateix es palesa en la seva relació amb Klimt, que justament ara apareix reflectida en dos olis. En el primer preval la necessitat d'autoafirmació: mentre que en un esbós previ Klimt sembla guiar Schiele amb un gest semblant al d'Heinrich Benesch, en l'obra definitiva la relació s'inverteix i és el pare espiritual qui, amb

24) En la Viena de la *Ringstrassenära* tots els elements d'alteritat o disgregació restaven més enllà d'una sèrie de cercles protectors: els pobles i les cultures eslaves, més enllà del riu Lheita; el proletariat, més enllà del Ring; la dona sensual o emancipada, més enllà del recinte familiar. Tanmateix, en el fi de segle aquesta última alteritat esdevé el principal centre d'interès, fins al punt de convertir-se en símbol o ferment d'una nova perspectiva vital i cultural. I ara, compartint o no aquesta perspectiva (però sí el seu imperatiu de veritat), les noves indagacions literàries i psicològiques han trobat elements de pertorbació en el si mateix de la *domesticitas*, de manera que el mite de la família com a unitat i recer de pau i bons costums -és a dir, la família com a estructura normativa de la moral patriarcal/burgesa- es veu qüestionat des de diversos flancs: Karl Kraus publica a *Die Fackel* poemes de Margarethe Beutler que ofereixen una visió desencantada de la maternitat («l'estrany imperatiu de ser fèrtil»); Rosa Mayderer i Grete Meisel-Hess mostren la vida real de les dones als *Dokumente der Frauen*, alguns d'ells també publicats a *Die Fackel*; Freud i Weininger coincideixen a relacionar la histèria amb la insatisfacció sexual de la mare/esposa a la qual la doble moral tanca les vies de descàrrega que permet al pare; Robert Musil reitera aquesta associació (*Der Mann ohne Eigenschaften*, capítol 12, llibre segon) mostrant com l'escenari de la *domesticitas* inclou racons secrets on el pare/sacerdot guarda fotografies i objectes pornogràfics; el mateix Freud trenca la placidesa d'aquest escenari introduint en els *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) la «disposició perversa polimorfa» de la sexualitat infantil i el conflicte edipic associat al complex de castració; Kafka i Schnitzler il·lustren en les seves obres tots aquests paranys i ambivalences de l'àmbit familiar; i fins i tot Loos no deixa de participar en la contesa, situant-se -com Kafka, Weininger, Schiele i gairebé tots els expressionistes- en la posició de fill: «no existeixen perills al carrer.... Només existeix un perill: el de la família», escriu a *Das Andere*. És en tot aquest agitat context, doncs, que cal situar les paraules de Schiele.





Fig. 3. Egon Schiele, Autoretrat nu, 1910. (Albertina, Viena).



Fig. 4. Egon Schiele, Autoretrat masturbant-se, 1991 (Albertina, Viena).



Fig. 5. Egon Schiele. Per al meu art i aquells que estimo enduré de bon grat el meu sofriment, 1912 (Albertina, Viena).

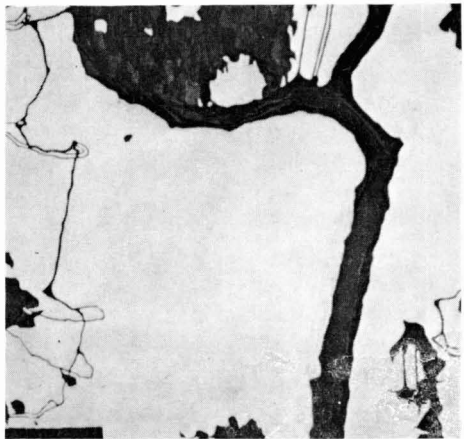


Fig. 6. Egon Schiele. Pruner i fúcsies, 1909-1910. Hessisches Landes-Museum.

els ulls cecs, passa a dependre del neòfit. En el segon, en canvi, s'imposa la necessitat de reconeixement: Schiele és ara un monjo agònic que sembla demanar la benedicció de Klimt. Tanmateix, pel que fa a la condició social de l'artista, el model patern ja no marca la pauta: ja no és Klimt el que vesteix Schiele amb la seva túnica de sacerdot, com succeïa en un dibuix de 1909; ara és Schiele el que fa extensiva a Klimt l'adopció de l'hàbit com a atribut de soledat.

4. Per a Schiele i la seva generació el mirall de la *Nuda Veritas* s'ha esquinçat. Com sentència Kokoschka, «l'home modern ha perdut el rostre». Tanmateix, com sempre passa a Viena, la consciència del límit no suprimeix, ans accentua, l'impuls de recerca. Així, el mateix Kokoschka, alhora que constata l'absència de substancialitat, assumeix la tasca de recrear incessantment els signes fugissers de l'experiència personal, tot i sabent que cap d'aquestes màscares no suscitarà un autoreconeixement definitiu; superposant contorns o seqüències expressives, confrontant textures diverses, invertint el pinzell per guixar diferents «línies vitals», ell aspira a captar en els seus retrats, no una presència unívocament cristal·litzada, sinó una manifestació virtual, transitòria, d'una força vital dinàmica i fluctuant de la qual ell mateix participa. Anàlogament, en Schiele, encara més que en Kokoschka, la font dels retrats no són les dades obtingudes per la percepció del model sinó la imatge configurada a partir de la pròpia experiència subjectiva. Succeeix el mateix que en la psicoanàlisi; no importa de què o de qui es parli, a la fi sempre aflora el fantasma interior. I no solament en els retrats: si en la mirada absorta d'Otto Benesch o en els dits separats del retrat d'Erich Lederer s'endevinen els signes de la perpètua adolescència de Schiele, també en la linialitat descarnada d'*El gira-sol* de 1909-10 o en l'agitat retorçament dels arbres tardorencs de 1910-1911 (fig. 6) hom pot reconèixer el vocabulari anatòmico-gestual dels seus autoretrats nus. Sempre, fins i tot quan dibuixa figurins de moda per als *Wiener Werkstätte*, Schiele pinta la seva pròpia imatge.

El jo, però, lluny de ser l'última seguretat, és ara la principal incògnita. I així ho mostra, per exemple, la novel·la *Die andere Seite* (*L'altre costat*), en la qual Alfred Kubin -també membre del grup *Sema-* narra un viatge a la capital del «regne dels somnis», Perla, on l'omnipresència metamòrfica del fundador, Klaus Patera, esborra tota identitat i tota referència individualitzadora o categoritzadora: «vaig descobrir amb horror -explica el narrador i protagonista, convidat per Patera a visitar la ciutat- que el meu jo estava compost d'una sèrie infinita de jos situats a l'aguait un rera l'altre», cadascun «més gran i hermètic que l'anterior», de manera que «els últims escapaven ja a tota comprensió diluint-se en un pla crepuscular»<sup>25</sup>. No podia ser d'una altra manera: un mirall trencat sempre ofereix una imatge múltiple i escindida.

D'acord amb això, Schiele pinta dos bessons per representar un sol nen<sup>26</sup>; desdobra la seva imatge en nombrosos autoretrats dobles, triples i fins i tot quintuples<sup>27</sup>; i l'any 1915 es val

25) Kubin, A.: *Die Andere Seite. Ein phantastische Roman*, Munich, 1968. (Existeix traducció castellana: *La otra parte*, Barcelona, 1974).

26) Vid. Comini, A.: *Egon Schiele*, París, 1976, p. 24: «Dans la Mère avec deux enfants, commencé en 1915 et terminé en 1917, c'est son neveu, Toni, le fils de Gerti, qui lui servit de modèle. Il le représente deux fois pour montrer que des personnalités totalement opposées -l'une introvertie, l'autre extravertie- pouvaient être mises en évidence, même chez des nouveau-nés».

27) En els primers autoretrats dobles, igual que en la cadena de jos citada per Kubin, l'*alter ego* apareix darrera de la primera imatge com una ombra temptadora o com un reflex idealitzat i culpabilitzador; en posteriors variacions sobre el tema, en canvi, el desdoblament es produeix en un mateix pla. Exemples del primer cas són les dues versions d'*Aquell que es veu a sí mateix* (1910 i 1911) i *El profeta* (1911);



Fig. 7 Josef Trcka, Doble retrat d'Egon Schiele, 1915 (Albertina, Viena).

d'un trucatge fotogràfic per donar vida al propi germà bessó inventat (fig. 7)<sup>28</sup>. Aquesta obsessiva recreació de si conté tants elements de provocació (exhibicionisme) com d'autointerrogació (narcisisme). Però ja se sap que, en intentar conèixer-se, en voler abraçar la pròpia imatge, Narcís mor. La segona versió d'*Aquell que es veu a si mateix*, també titulada *L'home i la mort* (fig. 8), mostra eloqüentment -sobretot en atenció als «ulls lunars» (Trakl) del *Doppelgänger*- aquesta tragicitat paral·lela al desvelament de la cara oculta del jo: de la mateixa manera que la pèrdua d'innocència respecte al llenguatge (en Hofmannsthal, Wittgenstein, Musil...) comporta el reconeixement de la seva càrrega de silenci, la il·luminació dels diversos plans de l'ésser -pèrdua d'innocència respecte al jo- comporta la irrupció del no ésser. Com l'ombra viu unida a la llum, així en tot l'existent viu la mort, pensa Schiele (*alles ist lebend tot*<sup>29</sup>). I per això diu que cal estimar tant la vida com la mort: perquè

del segon cas, l'autoretrat doble dibuixat el 1915 i un dels últims olis pintats per Schiele: *Dos homes ajupits* (1918). Com exemple d'autoretrat triple podem assenyalar la *Composició amb tres figures masculines* datada el 1911. Finalment, com a cas singular, cal citar l'oli *Deliris*, també de 1911, en el qual cinc caps es despleguen en ventall sobre una protuberància fàl·lica (possiblement el campanar d'una «ciutat morta»).

28) La fotografia en qüestió -conservada a l'Albertina de Viena- fou realitzada pel fotògraf txec Josef Trcka dins d'una sèrie dedicada a Schiele en la qual aquest reproduïx tot el repertori de gests i signes dels seus autoretrats.

29) Schiele, op. cit., p. 40.



Fig. 8. Egon Schiele, Aquell que es veu a si mateix (L'home i la mort), 1911 (Col.lecció particular.)

aquesta també forma part de nosaltres. És el mateix que dirà Rilke en una carta referent a *Les elegies de Duino*: «la mort és el cantó de la vida que mira a l'altra banda de nosaltres, el cantó de la vida no il·luminat de nosaltres»<sup>30</sup>

5. Tanmateix, si hi ha una experiència poètica paral·lela o concomitant a l'univers de Schiele, aquesta és la de Georg Trakl. Amb un llenguatge tan fragmentari, tan obert al buit com el del pintor, el poeta de Salzburg també tradueix a colors tota una epifania de la descomposició (*Verwesung*): aigües negres, arbres daurats, carns verdejants...

En tots dos, poeta i pintor, el crepuscular i tardorenc s'imposa més enllà de qualsevol cicle temporal. Així, en una carta de 1912 al col·leccionista d'art Franz Hauer, Schiele escriu: «És possible imaginar, en el secret del cor, un arbre tardorenc en ple estiu; és aquesta melangia el que jo voldria pintar»; i en un altre lloc: «Estimo la tardor. Per a mi no és únicament una estació de l'any sinó un aspecte essencial de la condició de l'home i de les coses i, per tant, també de les ciutats»<sup>31</sup>. A tal esperit respon la llarga sèrie de «ciutats velles» o «ciutats mortes». Tanmateix, mentre que els símbols naturals de caducitat contenen una promesa de regeneració, les imatges urbanes no coneixen aquest doble moviment: a les «inacabables ciutats mortes» (*endlose tot Städte*) mai no arriba la primavera<sup>32</sup>. O com diu Trakl, mai

30) Citat per M. Cacciari a *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milà, 1982, p.160.

31) Malafarina, op. cit., pp. 7 i 13.

32) La unió del puixant i del declinant en l'experiència de la natura apareix clarament, per exemple, en la carta de 1910 cit. a ibid. p. 5: «...vull fruir les aigües ombrívols, veure cruixir els arbres, els aires salvatges, mirar astorat les vergues putrescents, atrapar allí l'abundància de la vida...» Per contraposar

no hi pot haver una «tardor transfigurada» (*verklärte Herbst*). Potser per això, perquè la utopia apunta en el besllum de la fugacitat, els colors que en Trakl al·ludeixen a l'ambivalència d'allò que fuig -com el porpra o el blau: els mateixos colors que Schiele utilitza respectivament per pintar les fulles dels arbres a *Sol de tardor* (1912) o per evocar l'hora del crepuscle en un poema publicat a *Die Aktion*- no apareixen mai en referència a la ciutat. Per a aquest espai irredimible el poeta reserva el gris opac i sense matisos de la pedra o l'acer<sup>33</sup>.

Precisament per la seva passió colorista<sup>34</sup>, tant Schiele com Trakl consideren el gris com el color (o més ben dit, el no-color) del mal -entenent el mal no en el sentit de potència destructora sinó en el d'absoluta negació de potència, en el sentit d'una total absència d'estímul i forces. Així, els àngels de Trakl perden la gràcia en habitacions grises, mentre que Schiele identifica, a partir de la seva pròpia experiència, l'infern amb el gris inacabable d'un horitzó tancat: «al meu voltant s'han dissipat tots els colors», anota en el seu diari de presó; i afegeix: «l'àmbit dels condemnats ha de consistir en aquesta absència de color. Un infern flamejant, en roig encès, encara seria bell (...); només el gris, aquest gris de monotonia i tristesa infinites, pot constituir el veritable, el terrible càstig satànic»<sup>35</sup>.

Certament, Schiele no infligeix aquest càstig a les seves ciutats mortes. No ho pot fer perquè el no-color contradiu, per la seva mateixa naturalesa, l'acte mateix de pintar. Així, al llarg de tota la sèrie, la «ciutat negra» (expressió en què el color negre, aplicat a una Viena rígida i invariable, pren obviament el sentit d'un no-color) no apareix mai com a tal. Schiele només pinta els escenaris del seu desarrelament: Krumau, Neulengbach, Stein...; i tot allò que hi podria seguir encarnant l'absència de color -com els habitants sotmesos a regles i convencions-, n'és així mateix absent. De tota manera, obres com *l'Autorretrat a la ciutat morta* (1910) semblen expressar un estat d'isolament i d'incomunicació global: en elles, com en un *Ichdrama*, Schiele no únicament està sol al món sinó que a més no el reconeix com a propi, aquest món<sup>36</sup>.

---

aquesta percepció de la natura amb la de la ciutat vid. el repetit text autobiogràfic d'ibid. p. 9 i de Schiele, op. cit., p. 10: «a la primavera somniava amb la música universal de tot allò vivent (*von der allgemeinen Musik alles Lebenden*). Fins aleshores regnava l'alegria; després van venir els dies buits i les escoles tristes. Anava a inacabables ciutats mortes i em sumia en el dol...»

33) Vid. per exemple el poema *Abendland (Occident)*, tan important en l'exègesi de Heidegger, o el poema *Der Schlaf (El somni)*.

34) La importància del color en Schiele no solament es manifesta en el camp específicament pictòric sinó també en els textos poètics, que des d'aquest punt de vista es poden parangonar amb els d'un artista tan preocupat per la sinestèsia -i tan proper a Schönberg- com Kandinsky. Compari's, per exemple, el poema de Schiele *Dama en el parc* («Jo, que era roig. / He vist la dama blava en aquest verd... / en aquest jardí verd. / ... Ella em mirava amb els seus rodons ulls negres / Tenia el rostre gairebé blanc» -Malafarina, op. cit., p. 11) amb el de Kandinsky *Escuma blanca* («Sobre un cavall negre... cavalca una dona per verdes prades... La dona va vestida de vermell, la cara coberta per un vel groc canari. La dona fustiga sense pietat el cavall..., que... es va tornant més blanc de la calenta escuma blanca» -Kandinsky, W.: *Klänge/Sons*, ed. 62, Barcelona, 1990, pp. 76-77). Sobre el valor simbòlic dels colors en Schiele i Trakl vid. Palmier, J. M.: *Rêves autour d'Egon Schiele, L'expressionisme et les arts*, vol. II, pp. 224-232.

35) Malafarina, op. cit., p. 72.

36) Fins a 1917 Schiele no introdueix figures humanes en els seus paisatges urbans; això s'esdevé en la segona versió de *Ciutat vella* i és un indicatiu del canvi que experimenta en aquest moment la seva relació amb el món. Després d'haver cortejat dues filles d'una família veïna (mitjançant l'expedient procediment de col·locar autoretrats semi-nus a les finestres quan elles passaven), l'any 1915 es va casar amb la germana gran, Edit Harms. En principi el matrimoni no va representar cap pas vers l'estabilitat o la maduresa: la soledat en l'abraçada seguí essent la nota dominant dels retrats amb Edith. Tanmateix, a mesura que avança la guerra, a l'esperit de Schiele sembla arribar paradoxalment la pau. A partir de 1916 no sols s'endolceixen els testimonis de la seva relació amb Edith, sinó que en general les línies perden les arestes tallants i els volums guanyen plasticitat; així mateix, els retrats conjuguen per primera vegada la figura amb un fons naturalista. Sens dubte, aquesta reconciliació amb

Tal estranyesa (*Entfremdung*) adquireix especial relleu per contrast amb la tendència a la identificació operant en altres àmbits. Com havia intuït Freud, l'amor narcisista, projectant la pròpia imatge sobre la diversitat de la creació, pot fàcilment convertir-se en un amor místic, en un impuls de fusió amb el tot: és el cas, per exemple, de l'amant o el viatger tràgic de Weininger, que fa de la vida una perpètua recerca de si en l'altre, o de l'hermafrodita de Musil, que experimenta un atemporal estat de simpatia o *unio mystica* amb l'alteritat. Així mateix, Schiele fa seu tot allò que Klimt havia associat a la dona: en el tema de la maternitat i la fecunditat desplaça l'accent de la figura generativa a la del fill; en el pol oposat del cicle confereix els seus trets a la mort; i en les imatges antropomòrfiques de gira-sols no reproduceix -com Klimt- l'esquema piramidal dels retrats femenins, sinó l'estilització seca i desllogada dels seus autoretrats: substituint el doll de flors i fruits per la persistència dreta, ericada, d'allò emmusteït, no al·ludeix tant a l'abundosa i impersonal fluència de la vida com a l'ambivalent experiència de la declinació (*Untergang*).

Segons hem avançat abans, en Trakl aquesta mateixa ambivalència es vincula a una possibilitat de metamorfosi (*Verwandlung*) simbolitzada per determinats colors. Així, mentre el daurat -«l'or ombrui dels gira-sols pansits»- anuncia el trànsit d'allò que ha arribat al seu compliment, el blau prefigura la immediata transformació: blaus són els ulls que s'obren en el cos putrefacte i blava la font en què beu el ressucitat. També és blau, però, l'espill d'on sorgeix la temuda i estimada figura de la germana (*Lieblingschwester*). Reapareix així el tema del *Doppelgänger*: tant en Trakl com en Schiele, l'emergència de l'*alter ego*, en la mesura en què implica el reconeixement d'una vitalitat pulsional (és a dir, natural), subsumeix el *memento mori* en l'ambivalent moviment de renovació de la naturalesa. D'una banda, en aquesta absorció de la individualitat la consciència de si no deixa de ser convocada al sacrifici: desdoblament significa dissolució de límits, esvaïment de demarcacions, promiscuïtat. Transgressió. Per tant, tenint present la correlació entre crisi d'identitat i pèrdua de referents, que Trakl trobi el seu doble en l'objecte d'amor més prohibit i culpable, no ens ha d'estranyar: també Schiele pinta retrats nus de la seva germana Gerti (amb la qual havia arribat a reproduir el viatge de noces dels pares) que semblen rèpliques dels seus autoretrats. Per al jo la confrontació amb l'alteritat sempre representa una caiguda. D'altra banda, tanmateix, la compenetració amb la vitalitat universal, l'obertura al múltiple fulgor de l'instantani, arrenca l'ésser del seu decurs temporal, de la seva particular experiència de duració, i li ofereix una constant possibilitat de renéixer<sup>37</sup>. «Quan arriba el capvespre / t'abandona furtiu

---

el món no és aliena al reconeixement que aquest, finalment, dispensa a l'artista. En el mateix any 1916 la revista *Die Aktion* li dedica un número íntegre, el 1917 la *Secession* de Munic el convida a participar en la mostra del *Glaspalast*, i el 1918 la *Secession* vienesa li cedeix la sala principal de la seva XLIXa. exposició. El de Schiele, però, és un triomf efímer: el 19 d'octubre de 1918 l'anomenada «grip espanyola» acaba amb la vida d'Edith, i dotze dies després, contagiada de la mateixa epidèmia, mor ell als 28 anys d'edat.

37) En Schiele, tanmateix, aquesta suspensió temporal no apareix únicament en els autoretrats desdoblat. També els dibuixos eròtics immobilitzen els cossos en una instantaneïtat aliena al pas del temps. En els dos casos l'atemporalitat es correspon amb l'emergència d'una vitalitat instintiva o amb un estat d'intensitat passional. I això permet relacionar aquestes obres amb una aspiració que recorre tota la cultura del *finis Austriae*. L'atemporalitat com a model de valor apareix, per exemple, en l'ideal weiningerià del geni com a ésser que se sostreu al decurs del temps, que porta tots els homes en si i que, tanmateix, no s'hi diferencia qualitativament («Probablement existeixen molt pocs homes que en cap moment de la seva vida no hagin estat genials... Si alguna vegada haguessin viscut intensament, haguessin estat, almenys per una vegada, genis»); en la visió *sub specie aeternitatis* del místic wittgenstenià, perpètuament oscil·lant entre un ideal d'indiferència respecte al món i una inefable afirmació de la «vida original» («si per eternitat s'entén no una durada temporal infinita sinó la intemporalitat, aleshores viu eternament qui viu en el present»); en el «règne mil·lenari» de Musil, definit metafòricament com «un somni d'ulls oberts» o «un viatge als confins del possible», on el llenguatge i les categories morals i espàcio-temporals perden la seva «potència aquietadora» i tot

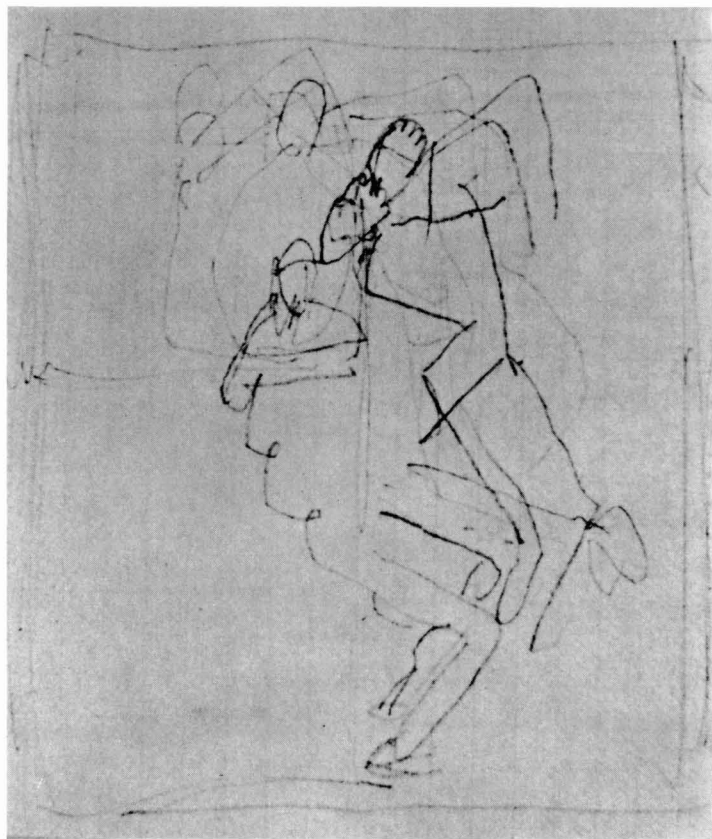


Fig. 10. Egon Schiele, Esboço para a «Transfiguração», 1915 (Albertina, Viena).



Fig. 9. Egon Schiele, Transfiguração (també conegut com a «Levitação» o «Sants» o «Cecs»), 1915 (Col.lecció particular).



un rostre blau / (...) Als teus peus / s'obren les tombes dels morts...», escriu Trakl a *Verklärung* (Transfiguració): per a ell -en el context d'un *continuum* al·lucinatori on s'esborren totes les categories i s'intercomuniqueu tots els plans- la superació de la frontera corporal comporta una paral·lela superació de la temporalitat. Al seu torn, Schiele expressa la mateixa idea en un oli de 1915 que respon igualment al títol de *Transfiguració* i que mostra la seva imatge desdoblada elevant-se sobre la terra; un esbós previ, però, encara és més explícit: aquí una de les figures sembla abandonar l'altra, com si fos una pell morta, en el moment d'emprendre el vol (figs. 9 i 10).

Com era d'esperar, aquest somni d'eternitat s'ajusta en tots els aspectes a la *imago* de l'artista introjectada per Schiele. Segons aquest, els escollits, en tant que «fruits de la terra mare», viuen en discòrdia amb la societat i «en comunió íntima amb l'univers»: ells són els únics que perceben «l'organització vivent de totes les coses» i els únics, per tant, que comparteixen l'etern «llenguatge dels déus»<sup>38</sup>. Aquesta imatge coincideix amb allò que té de místic i transgressiu la pròpia imatge reverberada; i així mateix revela que aquesta també és una imatge ideal. De la mateixa manera que la tipificació de l'artista idealitza una marginalitat de fet, la tematització del *Doppelgänger*, alhora que reitera aquesta problemàtica, trasllada al pla de la utopia un estat d'escissió més genèric. D'una banda, la seva virtualitat transgressora reproduïx la ruptura amb la ciutat; d'altra, la seva potencialitat de fusió realitza simbòlicament -com un somni freudià- el desig de superar la ruptura amb la naturalesa. Ara, tanmateix, el principi de fusió es desplaça a un horitzó utòpic. Si «la naturalesa és la meta»<sup>39</sup>, aquesta, com el crepuscle blau de Trakl, com la terra promesa del Moïses de Schönberg, mai no s'arriba a atènyer. L'estranger (*der Fremdes*) sempre va de camí (*Unterwegs*). Per contra, el poeta -la cara immòbil i oral del solitari (*der Abgeschiedene*)- roman per donar notícia de la transfiguració tot i sabent que aquesta resta per sempre fora del seu abast: com en un desdoblament oníric, les imatges metamòrfiques del camí només participen de la seva identitat en la mesura en què encarnen l'imaginari inaferrable. Tal és la relació en Trakl entre silenci i cant<sup>40</sup>.

Així mateix, també en Schiele existeix un text -o més ben dit, un esbós fragmentari- que reflecteix aquesta fractura en el substrat de la identificació i la metamorfosi. L'any 1910, relativitzant per una vegada l'etern retorn de la pròpia imatge, el pintor nen va reconèixer excepcionalment el caràcter de pèrdua que acompanya (i confereix valor) a la identitat entre infància i naturalesa: «En els primers anys de la meua vida -va escriure- les terres del pla s'estenien al meu voltant; llavors jo olorava i escoltava les flors meravelloses, els jardins silenciosos, els ocells... Els ocells? -en els ulls guspirejants dels quals veia la meua imatge rosada? Els ocells són morts» (*Die ebenen Länder waren um mir in den ersten Tagen*;

---

esdevé viu i fluctuant; o en la «dimensió vertical» d'Ingeborg Bachmann, invocada com una bretxa que s'obre en la causalitat horitzontal del temps històric i quotidià...

38) Malafarina, op. cit., pp. 7 i 10.

39) Ibid. pp. 8-9.

40) Sobre aquest punt vid. el comentari de M. Cacciari a l'assaig de Heidegger *Il linguaggio della poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl* inclòs a *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milà, 1980, pp. 141-147. En aquest text Cacciari crida l'atenció sobre el fet que, en Trakl, la paraula no pot suscitar la *Disvelatezza*, perquè no pertany a aquell que parteix (l'estranger) sinó a aquell que roman per cantar la partença (el poeta). Ara bé: la característica fluïdesa de contorns de Trakl permet identificar l'adjectiu substantivat *Abgeschiedene*, no únicament amb el solitari que parteix, com suggereix la traducció de Cacciari (*il dipartito*), sinó també amb el «net solitari» de l'estirp maleïda, es a dir, amb el poeta; per això, tot i assumint el fons de la idea de Cacciari, apuntem la hipòtesi del desdoblament, segons la qual el solitari (*der Abgeschiedene*) troba una de les seves cares -una prolongació imaginària de si- en el *dipartito* i, en conseqüència, viu la possibilitat de transfiguració com un somni que no per saber-se inabastable deixa de formar part d'ell mateix.



*damals hörte und riechte ich schon die Wunderblumen, die sprachlösen Gärten, die Vögel. Die Vögel? -in dessen Augen ich mich rosa sah mit glänzenden Augen? Die Vögel sind tot!*<sup>41</sup>.

## RESUMEN

Después de constatar la recurrente presencia de Schiele en un contexto parangonable a la pan-estetización contra la que él reaccionó, el presente estudio ensaya una interpretación de esta figura en cinco puntos. El primero sitúa el inicio de su trayectoria en el punto de inflexión de 1909 (crisis del principio de totalización estética, alianza de los últimos puritanos y los primeros salvajes...). El segundo, partiendo de su relación con Klimt y tomando como referencia el universo simbólico-decorativo de éste, expone el proceso de expurgación y desacralización emprendido por Schiele y desarrolla su implícita reconsideración de la actividad artística (en conexión con su modo de trabajar y con otras teorías y prácticas afines). El tercero muestra su identificación con un tipo ideal de artista y, tras confrontar esta imagen con su condición y disposición reales (extrañamiento, marginalidad...), relaciona todo ello con la evolución de su obra hasta llegar al episodio del encarcelamiento, que es visto –a la luz de sus propios textos y dibujos– como un proceso contra la pervivencia del «perverso polimorfo». El cuarto examina la pérdida de inocencia respecto al yo (autorretratos dobles, triples...) en relación con la tragicidad del límite. Y, finalmente, el quinto rastrea a partir de ahí la pluralidad de registros coincidentes en Schiele y Trakl: emergencia del doble asociado a la transgresión, fascinación por lo crepuscular y lo metamórfico, superación simultánea del principio de identidad y de las categorías espacio-temporales, simbología del color en relación con una percepción contradictoria de la ciudad y la naturaleza...

## ABSTRACT

This study notes the recurrent presence of Schiele in a context which is comparable to a kind of panaesthetization, and his reaction against it. It then goes on to interpret his figure in five sections. The first places the beginning of his career at the point of inflection of 1909 (the crisis of the principle of aesthetic totalization, the alliance of the last Puritans and the first savages). The second, starting from his relationship with Klimt and taking as a reference point Klimt's symbolic-ornamental universe, examines the process of expurgation and deconsecration undertaken by Schiele and his implicit reconsideration of artistic activity in relation to his system of work and other similar theories. The third shows his identification with an ideal type of artist; it examines this ideal in the light of his actual condition and disposition (estrangement, «marginality», i.e. outside society) and relates it to the evolution of his work until the episode of his imprisonment, which is seen –through his own texts and drawings– as a prosecution of the existence of the «perverse polymorph». The fourth looks at the loss of innocence in regard to the self (double and triple self-portraits) in relation to the tragic nature of the limit. Finally, the fifth traces the many coincidental registers in Schiele and Trakl; the emergence of the double associated to transgression, the fascination for the crepuscular and metamorphic, the simultaneous transcending of the identity principle and of spatial-temporal categories, the symbology of colour in relation to a contradictory perception of the city and nature...

41) A Malafarina, op. cit., p. 9, apareix tant aquest esbós com el text definitiu, del qual ha desaparegut tota referència al sentiment de pèrdua. Vid. també Schiele, op. cit., p. 10.