

Egon Schiele

GUGGENHEIM BILBAO

EGON SCHIELE-REN OBRAKO MOTIBO NAGUSIAK ETA PRINTZIPIO FORMALAK 3

EGON SCHIELE-REN OBRAKO MOTIBO NAGUSIAK ETA PRINTZIPIO FORMALAK

KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER

Schiele-ren marrazkietan izendatzaile komuna bilatzen saiatzen bagara, estetikoaren desestetizazioan aurkituko dugu hori. Schiele askatu egin da Sezesioak berezko zuen edertasunaren gurtzatik, eta askatze horren oinarrian zera dago, edertasunaren iturri tradizional jotako benetakoari eta onari propio egiten dion eraso. Esparru tematikoa zabaltzeak, horrixek ekingo baitio Schielek, ordura arte sekula irudikatu gabeko giza gorputzaren perspektibetan murgiltzera eramango du. Bere modeloen pose desberdinen baturak intimitatearen eremu berriak jartzen ditu agerian. Gainera, Schielerekin abiatu egiten da estetika idealistak aldarrikatzen duen ederraren eta itsusiaren arteko antagonismoa ezabatzen duen arte-kontzeptuaren hedapena, sexuala eta patologikoa estetizatuta. Schielek, bere marrazki eta akuarelekin, txokorik barnekoenetaraino esploratutako emakumezkoaren biluziari duintasun artistikoa emateaz gain, arte-mailara eraman zuen gorputz gaixoa, nortasunaren desintegrazio patologikoa.

Schieleren forma eta gai aldetiko berrikuntzak, pintura monumentala bezalako genero garrantzitsu batean baino gehiago, paperean egin zituen obretan daude. Paperean egin lanen kasuan publikoak horietarako sarrera mugatua izateak bermatu egiten zion aske jardun ahal izatea, bai motiboei bai estetika formalari zegokienez¹. Oraindik ere oso gutxi dakigu haren erakusketei eta haren marrazki eta gouacheen salmentari eta komertzioari buruz, Schielek paper gainean egin lanetan harreraren etikaren ikuspegitik gertatu estatus-aldaketa antzeman ahal izateko. Schielek berak marrazkiari buruz egin baieztapenak Lehen Mundu Gerraren hasierakoak dira doi eta, beraz, informazio balio erlatiboa dute. Edonola ere, sinadura eta data nabarmen jarriz agerian, Schielek adierazpide autonomotzat identifikatzen ditu marrazkiak —1911tik aurrera jarri zituen ikusgai erakusketetan—; gainera marrazkia, lotzen zaizkion lerroarekin eta ingeradarekin batera, patroia ere izan daiteke Schieleren produkzio piktorikoa balioesteko uanean.

Egon Schiele, Oskar Kokoschka-rekin batera, bere arteaz egiazkotasun-asmo enfatiko bat formulatu zuen Vienako espresionismoaren ordezkari nabarmenena da. Erreibindikazio horrek konbinatu egiten zituen aurreiritzi falta erabatekoa batetik, eta faltsutasunen atzean errealtatea ezkutatzen omen zuen idealismo ororen kontrako borroka irmoa, bestetik. Bere bizitzako azken urteetan, Schiele iritsi egingo zen zaharxeagoa zen bere herrikide Kokoschkari lekua kentzera, garai hartako krisi politikoaren eta sozialaren sinbolo nabarmentzat. Carl Schorske-k, mende amaierako Vienari buruz egin zuen obra iraultzailean, Gustav Klimt-ek eta Oskar Kokoschkak osatutako bikote antagonikoarekin lotu zuen aro aldaketa². Schorskek ez du inolako aipamenik egiten Schiele Sinbolismoaren, Sezesioaren eta Espresionismoaren arteko erdibideko sinbiosiaren artista gisa azaltzearen. Gaur egun, Schieleren koadro malenkoniatsuek, mende amaierako Vienako beste edozein artistarenek baino gehiago, garai hartan ohikoa zen “etorkizun argirik gabeko munduaren desintegrazioaren”³ adierazpena ordezkatzeko dute. Jacques Le Rider-ek,

Schieleren autorretratu nartzisistak interpretatzen dituelarik, “niarenganako” gurtza baten emaitzatzat jotzen ditu, identitate horrexen gaineko mehatxu baten kontzientziaren adierazgarri: Schieleren obrak garai hartako krisiaren isla artistiko gisa⁴.

Egon Schieleri buruzko biografiak, artearen historiari estu eta zehatz lotuak, aldiz, psikologia indibidualean bildutako planteamendua segitzen du nagusiki. Ikuspegi horren arabera, Schieleren obra artistaren benetako adierazpen psikofisikotzat uler daiteke. Schieleren garaikideek ere bereganatua zuten jada autentikotasun espresionistaren paradigma hori, artistari buruzko azalpen biografikoaren gidalerro. Albert Paris Gütersloh eta Arthur Roessler izan ziren Egon Schielerengan gizartearen biktima bat eta, haren obran, gizarte-umiliazioaren eta -estigmatizazioaren zauriak ikusten lehenak⁵.

Schieleren obra artearen historiaren ikuspegitik zorrozki aztertzeko oinarriak Rudolf Leopold-ek, Gustav Nebehay-ek eta Jane Kallir-ek finkatu zituzten. Leopoldek, 1972an, obretako printzipio formalak eta eraikuntza-metodoak deskribatu zituen⁶; haren analisiak dira, oraindik ere, Schieleren bilakaera estetikoaren gainean dugun pertzepzioaren funtsa. Gustav Nebehay dugu Schieleren bizitza eta obra iturrien kritikaren ikuspegitik esploratu dituztenen ordezkari zaharrena. Berari zor diogu Schieleren zein Schieleri buruzko dokumentu eta iturri, posta eta idazlan garaikide guztien argitalpen oso eta sakona⁷; azkenik, Nebehay izan zen, halaber, artistaren zirriborro koadernoak sistematikoki lehen aldiz erregistratu zituen⁸. Amaitzeko, Jane Kallirrek, artistaren pintura eta marrazki guztiekin osatu bere *catalogue raisonné* haren bitartez, osatu egin zituen lehenago Otto Kallir-ek⁹ eta Rudolf Leopoldek argitaratutako obra-aurkibide biak, eta bera izan zen, gainera, Schieleren produkzioak osatu multzoaren aberastasuna erakutsi zuen lehena¹⁰.

Schieleren biografia ugarien autore gehienek bezala¹¹, Jane Kallirrek sufrimendu pertsonalen, senen eta sexubeldurren adierazpen zuzentzat hartzen du espresionista honen obra¹². Orain deskribatu dugun interpretazio nagusiaz zeharo bestela, gure iritziak¹³, eta Kirk Varnedoe-renak¹⁴, azpimarratu egiten du obraren eraikuntza izaera. Horrek ez die soilik artistaren autorretratuei eragiten; izan ere, emakumezko erretratu eta biluziak ere “niaren” eszenifikazio edo antzeppen horien aldaerak dira. Printzipio formalak eta sinbolo nagusiak —keinuen eta mimikaren arteko inkongruentzia, gorputz lengoaiaren desintegrazioa, irudia espazioarekiko ezegonkortzea eta perspektibaren dislokazioa; azken batean, gehiegizko rol antzeppena— berekin aktore-jarduera bat daraman eszenaratze gisa interpreta daitezke, soilik, egoki.

Funtsean, Schieleren artea teatrozkoa da¹⁵. Eszenaratzearen estetikari segitzen dio, horretan artista, aldi berean, zuzendari eta aktore baita. Emakumezko biluziak ere ez dira ezkutuko begieste baten emaitza, baizik eta gorputzaren eta sexualitatearen eszenaratze kontzienteak. Eszenaratze horiek bere duten aktore izaera identifikaturik, rol kontzeptuak eta horri lotutako teatrozkoasun nozioak garrantzi erabakigarria bereganatzen dute, Schieleren obra interpretatzera begira. Irudien esentzia bera “ikusiak izatean” datza: horrexek azaltzen du azken batean begiraden zuzendaritza eszenikoaren arabera antolatzen diren konposizioetan ikusleak duen estatus formal garrantzitsua.

Lehen ikusi batean teatrozko eszenaratzea, Schieleren produkzioaren funtsezko printzipio osatzailea, zeharo aurka jartzen zaie “niaren” benetako adierazpena lortzeko irrika espresionistei. Dena den, Schielek “niaz” egiten dituen eszenaratzeak bere identitatea babesteko estrategiak dira nolabait: Egon Schiele artista gisa zenbat eta bakarrago egon, haren “neoartista” (“Neukünstler”) gisako identifikazioa hainbat eta gutxiago oinarrituko da tradizio artistiko,

irudikatze-forma eta adierazpen-modu klasikoetan eta, beraz, gehiago landuko du marjinatu, aitzindari ez ulertu, ameslari eta profeta gisako autoafirmazio elitistaren ikonologia hori.

Schiele mozerro ugariz ageri zaigu: hark bere buruaz egiten dituen eszenaratzeak artistaren beraren erakustaldiak dira, eta gizakiaz eta beronen sexualitateaz duen kontzepzioa jartzen dute agerian. Teatrozko erakustaldi horretan, publiko bati propio zuzendua zertzen da eszenaratzea.

Ikuslearen inplikazioa eta benetakoa iristeko gogoia oso agerikoak dira Schieleren irudi-munduaren motiboetan eta eraikuntza formalean¹⁶.

Autorretratuan objektibatzen da, modurik erradikalenean, ikuslearen inplikazioaren eta identitatearen desintegrazioaren printzipioa. Ongi ari gara autorretratuari buruz “niaren” tematizazio gisa hitz egiten dugunean. Artistak bere burua ikusten duen moduan, bere burua “eszenaratzen” duen moduan, ezingo luke beste inor irudikatu. Inor ez legoke hain modu irekian bere barrena erakusteko prest, are gutxiago bere ahuldadeekin erretrata dezaten prest, mitologiak eman estalgarririk gabe batez ere. Bere autorretratuetakoa askotan, Egon Schielek bere “nia” biluzten du¹⁷.

Factum brutum gisa, XIX. mendearen azken aldira arte-gorputza ez zuten norbanakoaren nortasunaren erreferentziaren kategoriara eramanez. Bakar-bakarrik modernitatea iritsita bereganatuko zuen gorputzak elokuentziaren dohaina¹⁸. Alabaina, gorputzari berehalako egoera psikiko baten adierazpen gisa eskaintako arretak ez gaitu keinu-zeinuen lengoaiaren aurreformazio kulturaletik urrundu behar. Irudi horien antzerkian isla psikofisiko gisa eszenaratzen dena jatorri anitz eta desberdinetako ikusizko aipuak dira. Formula piktoriko artistikoki tipifikatuak, kristologiako autorretratuak *Ecce homo*-ren figura kasu, errazki egokitzen dira, emakumezko gaixo mentalak edo masa-produkzioako pornografiako artikulua erakusten dituzten dokumental izaerako argazki medikoak bezain errazki.

Schielek erakusten digun mozerro- eta rol-sorta zabalak —monje edo profeta gisa, San Sebastian eran, ameslari edo sexu-gaizkile moduan— bere buruarekiko harreman metaforiko bat dakarkigu gogora, eta horrek galarazi egiten digu autorretratuak emaitza bizitzat interpretatzea¹⁹. Zenbait rol betez egin autorretratu sinboliko-metaforikoak, era berean, autorretratuan “nia” bera erdibitzearen ideian eragiten du, erdibitze hori zera baita, Eduard Bleuler-ek 1911n disoziaziozko demenzia izenarekin aditzera eman zuen eskizofrenia baten irudikapen zehatza. Bleulerrek norberaren pertzepzioaren nahasmenduztat definitzen du eskizofrenia. Norberak arrotz esperimendatzen ditu bere gorputzeko zenbait atal eta barren-barreneko sentimenduak: mimika eta gorputz-lengoaia ez zaizkio portaerari egokitzen. 1910 inguruan, haluzinazioekin batera imintzioak ere nortasun eskizofrenikoaren sintoma argi-argizat hartzen zituzten. Gaixo mentalaren sintomatologia fisikoa estetikoki erakargarria zen Schieleren erretratuetakoa oro har, eta bereziki haren autorretratuetakoa.

Schieleren irudiak haren gorputz-lengoaiatik bizi dira. Apenas den autorerik, Schieleren gorputz-lengoaia azaltzeko unean esaldi horren aldaeraren bat baliatu ez duenik. Alabaina, gorputz-lengoaiaren nozioak, berak bakarrik, ez du balio Schieleren keinuko eta mimikako adierazpen-sorta behar bezala deskribatzeko. Lengoaia hitzak ulergarritasuna dakar berekin: esanak esangura bera du hitz egiten duenarentzat eta entzuten duenarentzat²⁰. Eta arau hori berdinean aplikatu beharko litzaiok gorputz-lengoaiaren komunikazio ez hitzekoari. Hala eta guztiz, Schieleren keinu errepertorioaren hiztegi bat sortzen saiatzen den orok porrota izango du berehala atarrantu,

haren keinuen arbitrariotasun semantikoaren zein aurpegiko espresioaren eta eskuen mugimenduaren arteko inkoherentzia eta bateraezintasun emozionalaren aurrean. Muturrera eramandako besoan jarrera zabalkorrek kontra egiten die aurpegiko keinu adierazpenei; eta, alderantziz, aurpegiko imintzioek falta dute gorputz-atalen eta gorputzaren arabera espero daitekeen adierazkortasuna. Schieleren manerak ez dira sentimendu erreal baten sintoma naturalak begiestearen emaitza, ez noski.

Aspaldi-aspaldi katalogatu ziren artearen historiak Schieleren obretarako eskaintzen dituen ereduak: arte mizenastarraren estilo geometriko, linealetik George Minner-en eskulturaraino; Kokoschkaren gazte garaiko marrazki eta obra grafikotik Klimtek *Beethovenen frisorako* egin estudioetako irudien grabitate falta idealeraino²¹.

Alabaina, motiboei dagokienez, Schielek jaitsi egiten du artistikoki irudika daitekeenaren maila: lotsarik eza printzipio estetikitzat. Akademiako irteera goiztiarretik urtebetera, Egon Schiele ezohiko biluzi batzuk marrazten eta pintatzen ari zen jada. Horietan Schielek gorputz zargaldu ikusten du bere burua, intsektuen gorputz-atalez eta gorputz-adar uzurtuz hornitua, konkortua eta errakiko: artista, kalamitatearen irudi gisa. Larruazalaren koloreak, tonu nabarmenez josia baita, anormaltasun inpresioa sendotzen du. Autorretratu horietan zeharka transmititzen da Schieleren psikea. Schieleren beraren lehen biluzien ezaugarri dugun makalaldi gaixotiak haren benetako miseria soziala azaltzen digu, irudi eran. Schieleren mimika inkomunikatiboa eta haren keinu-lengoaia itzulezina artistaren eta gizartearen artean elkar ulertzerik ez izatetik ondorioztatutako alienazio sozialaren sinbolo argiak dira.

Haren gorputz-distrakzioak ez dira gorputzaren benetako manera eta adierazpideak, baizik eta Jean-Martin Charcot-ek argitaratu zituen histeriadun pazienteen argazkietatik abiatu kulturalki aurrez finkatu eta garatutako legatua²². Emakumezko gaixoen argazki horiek enpirikoki erakusten dute, nolabait esatearren, pentsa genezakeena baino askoz adierazpide-sorta zabalagoa duela pertsonak. Baina, Schielek artistikoki imitatu baditu ere emakume horien poseak, horietako bat bera ere ez da haren obraren abiapuntua. Histeriari buruzko argazki-bildumatik²³ hatz-mamiaren atzean tolestutako erpura, burua gorputz-enborretik bereiztear dagoen bihurrikatzea, eta besoan jarrera tentsioz bete eta aurpegiera lasaiaren arteko bateraezintasuna hartu zituen Egon Schielek. Charcoten, Bourneville-ren eta Paul Régnard-en patologia-erakusgaiek keinu-lengoiaren epigrama zeharo berriak eskaintzen zituzten²⁴.

Bestetik, Astrid Kury-k oso era konbentzigarrian lotzen ditu bai autorretratu bikoitz eta askotarikoaren fenomenoak, bai irudia zuri opakuz egin aureola batez aurkeztea, Schielek teosofia eta espiritismoarekiko zuen interesarekin²⁵. Schielek doktrina horiek biak ezagutu zituen Arthur Roessler eta Albert Paris Gütersloh teosofoen zein Andreas Thom “neartista” eta Steiner-en gogaidearen bitartez. Zehazki, Schieleren obran hain maizko diren aureola eta ninboek, “gorputzei darien argia” irudikatzen duten horiek, konnotazio espiritual eta okultistak dituzte, inolako zalantzarik gabe²⁶. Auraren jardiaren sorburuak argi eta garbi erakusten du, zalantza izpirik gabe, okultismoaren eragina, nahiz Schielek bere ikusizko lengoaiara eraman dituen adierazpen horiek: ikuspegi formaletik, gorputzaren ingerada nabarmenarazten duen bitarteko zeharo adierazgarria dira batez ere.

Era berean, Schieleren *Profetak* (*Propheten*, Staatsgalerie Stuttgart) eta *Gizona eta heriotza* (*Selbstseher*, Leopold Museum, Viena) pinturetan irudi nagusia —artistarena berarena— erdibitzeak gizakiaren izaera bikoitzaren kontzeptu teosofikoa dakarkigu gogora. Astrid Kuryk erakusten du Schielek espirituen argazkiak izan zituela inspirazio, norbanakoaren hilezkortasunaren frogatzat²⁷. Aldi berean, Schielek espiritismoarekiko sentitzen duen erakarmenak lotura duke haren artea begiraden eszenaratze gisa interpretatzearekin; gainera, erakarmen horrek funtsezko eginkizuna betetzen du bai Schieleren obra artistikoan bai idazlanetan.

Pia Müller-Tamm-ek azpimarratu egin ditu Schieleren ikusizko unibertsoaren artifizialtasun hori eta begirada eta ikuslearekiko solasa motibo nagusi dituen eszenaratzeaz duen ulerkera²⁸. Izan ere, Schieleren obrak modu desberdinetan egituratzen dira begiradaren motiboaren inguruan. Bista ikuslearengan finkatze horrekin batera, begirada nabarmen iheskorra sortzen da, solas horren bertsio negatibo gisa. Motiboak behe begirada baten eta beste goi begirada baten bitartez muturreraino definitzearekin batera, behatzailearen ikuspegiaren dislokazioa ageri da, behatzaile hori obrako ekintzan era aktiboan inplikatzen. Schielek, “behatzailea motibo bihurtzean, motibo bihurtzen du begiratzeko prozesua²⁹”.

Schieleren irudien erakuste eta teatrozko agertze hori are indartsuago ageri zaigu, testuinguru sozial orotatik isolatua egotean³⁰. Aldi berean, irudiak espazio huts batean esekitzeak eta modeloen kokapen zehatz bati uko egiteak perspektibaren dislokazio eta ezegonkortzea eragiten dute. Schieleren obran pertsonen isolamenduak zalantza jartzen du pertzepzioaren zentraltasuna, normalean lurzoruak, hormek edo definitzen diren beste ihespuntu batzuek bermatzen duten hori. Schieleren irudien azpian lurzoruak desagertzen delarik, indargabetu egiten dira grabitatearen legeak. Irudien kokapen naturala sinaduraren norabidearekin bat ez datorren marrazkiak irakurtzeko jarraitu behar den norabideari buruzko eztabaida sintoma da, Schielek egitura horizontal finkoa desintegratu duelako sintoma: irakurketa ortogonalaz bestelako aukera gisa, Schielek irakurketa bertikal berri baterako modua eskaintzen du, formatu etzana formatu bertikal gisa aurkezten baitu. Obraren espazioaren barnean heldu ahal izateko moduko puntu finkorik ez izateak eragotzi egiten du ikuspegi bakarraren bitartez pertzepzioa egonkortzea. Schieleren irudiak desorekatu egiten dira, bai zentzu literalean bai figuratuan: iparra galdu dute, zentzu guztietan.

Kokapen zehatz bati uko egiteak eta, horren ondorioz, kokapenari loturiko ikusizko narratiba oro desagiteak — Schielek ez digu hitz egiten, Edgar Degas-ek edo Toulouse-Lautrec-ek egin moduan, burdel bateko prostitutez edo bainugelan diren emakumez— eszenaratze artistikoen benetako antzokian kokatzen dute arazoa, estudioan. Artistaren estudioaren inguruan ehuntzen dira beti prest dauden modeloen fantasia brida gabeak, Klimten haremaren irudikapen oparoez gerotik behintzat. Estudioa ez da edozeinentzat irisgarri. Bakar-bakarrik artistari agertzen zaion sekretua gordetzen duke. Alabaina, egiaz, estudioan modeloaren gorputz biluziak simulatu besterik ez du egiten sexualitatea; izan ere, ez dago artearen patroiz gisako sexualitaterik. Studioko lana, artelanaren geroko begiestea bezalaxe, asimetria ageriko batean oinarritzen da: periferiak erdia begiesten du; modelo biluzik dago, artista jantzia: estudioa ez da sexu-harremanaren tenplua, baizik eta sexu-biluztasunaren produkzio estetikorako lantokia. Azken batean, ustezko intimitasun maila goren baten teatrozko aurkezpena artistaren nortasun askotarikoaren eszenaratzea bezalakoa da, itxura estetiko hutsa, ez baina bizitzaren kalkoa.

[Itzultzailea: Juan M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Ikusi Natter 2005, 29. or. eta hur. [itzuli]
2. Schorske 1994. [itzuli]
3. LeRider 1990, 31. or. [itzuli]
4. Ibid. [itzuli]

5. Gütersloh 1911 eta Roessler 1911, 1918 eta 1948. [\[itzuli\]](#)
6. Leopold 1972. [\[itzuli\]](#)
7. Nebehay 1979. [\[itzuli\]](#)
8. Nebehay 1989. [\[itzuli\]](#)
9. Kallir 1966. [\[itzuli\]](#)
10. Kallir D./P./S. (Drawings / Paintings / Sketchbooks). [\[itzuli\]](#)
11. Wolfgang Fischer, Frank Whitford eta Ottorino Villatorak idatzi Schieleren biografiek —hizkuntza ugaritara itzuli dituzte— zabalkunde handia izan dute (Fischer 1994; Whitford 1981; eta Villatora 1990). [\[itzuli\]](#)
12. Kallir 2003, 74. or. eta hur., 142. or. eta beste leku batzuk. [\[itzuli\]](#)
13. Schroder 1988/89, 1995 eta 2000. [\[itzuli\]](#)
14. Varnedoe 1987, 17. or. [\[itzuli\]](#)
15. Früchtl / Zimmermann 2001. [\[itzuli\]](#)
16. Müller-Tamm 1995. [\[itzuli\]](#)
17. Schroder 1993 eta 1995. [\[itzuli\]](#)
18. Fliedl / Geissmar 1992. [\[itzuli\]](#)
19. Schroder, *in*: erak. kat., Viena 1995 eta Neumann 1986. [\[itzuli\]](#)
20. Argyle 1979 eta Gugutzer 2004. [\[itzuli\]](#)
21. Mitsch 1987 eta Werkner 1986, 135.-181. or. [\[itzuli\]](#)
22. Asendorf 1989, 74. or. eta hur., Huberman 1997, Schneider 1985 eta Hacking 1995, 128. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
23. Schroder 1995, 83. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
24. Charcot 1875; Bourneville / Régnard 1876–1880. [\[itzuli\]](#)
25. Kury 2000, bereziki 64. or. eta hur., 100. or. eta hur., eta 217. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
26. Egon Schiele, bere osaba Leopold Cihacek-i idatzi gutuna, 1911ko irailak 1, Nebehay 1979, 182. or. [\[itzuli\]](#)
27. Kury 2000, 76. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
28. Müller-Tamm 1995, 19. or. [\[itzuli\]](#)
29. Schroder 1995, 114. or. [\[itzuli\]](#)
30. Krystof 1995, bereziki 71. or. eta hur., eta Sykora 1995. [\[itzuli\]](#)