

## Les ruïnes de la memòria. El pas del temps i els autoretrats de pintors a l'època simbolista\*

Juan C. Bejarano  
(Universitat de Barcelona)

El concepte de *vanitas* o *memento mori*, associat tradicionalment a la natura morta, ha estat consubstancial igualment a un altre gènere clàssic com el retrat. Això es posà en evidència, per exemple, en plena època barroca, on les referències a la temporalitat passaven pel tamís personal de l'ésser humà i, per tant, es convertiren sovint en una reflexió sobre la nostra condició mortal. Això condicionà l'aparició d'una certa iconografia, a força de calaveres, esquelets, rellotges, miralls, espelmes fumejants o flors que es marcién, símbols d'un món caduc del qual formem part. Aquestes preocupacions foren també temes recurrents entre els artistes influïts pel Simbolisme.

Al segle XIX, la societat nascuda després de la Revolució Francesa i la Revolució Industrial no podia ser, però, la mateixa que la de l'Antic Règim, car havien tingut força canvis. Un factor clau al respecte fou la major importància donada a l'individu, per sobre de la seva classe social, de manera que ara es reformulà la situació del jo en relació amb el món i el seu esdevenir personal. En aquest replantejament,

\*Aquest article s'insereix en la recerca de la meua futura tesi doctoral —sobre la qual encara avui dia treballa—, amb el precedent dels meus dos treballs de DEA —*La influencia simbolista en el retrato femenino de la Cataluña finisecular (1888-1918)*, i *Iconos del yo. El autorretrato en Cataluña bajo el signo del Simbolismo (1888-1918)*—, presentats a la Universitat de Barcelona. Inscrita amb el títol de *Iconos del yo. El autorretrato y la imagen del artista en Cataluña bajo la influencia del Simbolismo (1880-1910)*, és dirigida per la Dra. Teresa-M. Sala, i n'he deixat constància en nombrosos congressos. Aquest treball és una col·laboració dins del GRACMON «Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani», de la Universitat de Barcelona (Núm. Projecte: Ministerio de Ciencia y Tecnología - Subdirección General de Proyectos de Investigación - BHA. 2003-03215; Direcció General de Recerca de la Generalitat 2004-SGR00006).

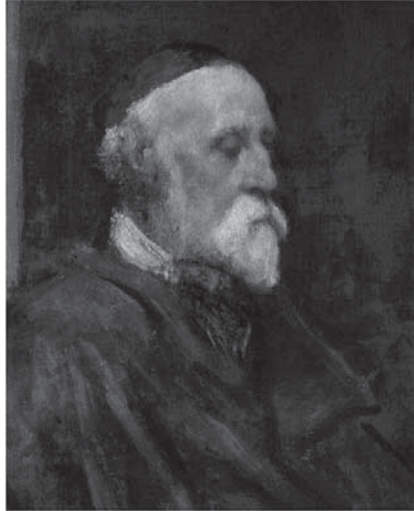


Fig. 1. George Frederic Watts. *Autoretrat com a vell*, 1904.  
The Watts Gallery, Compton

els avenços de la ciència i la indústria jugaren un paper fonamental, en relativitzar l'eternitat i immutabilitat d'aquest món, com sempre s'havia cregut, tot apostant per una visió dinàmica del mateix, fins i tot de l'ésser humà. Així, l'individu sentí que la clàssica percepció del temps i de l'espai s'havia alterat per sempre.

Aquesta nova consciència temporal es convertí en tema d'estudi de científics, filòsofs i psicòlegs. Entre ells, un dels més rellevants fou el físic i filòsof positivista Ernst Mach, qui enuncià una teoria en la qual parlava de la transformació contínua del jo, car a través d'una sèrie d'elements com el temps, l'espai, les sensacions, les olors o els colors (rebutts mitjançant els sentits), es duia a terme una interrelació contínua entre subjecte i objecte — amb llur dissolució —, de manera que aquell deixava d'ésser alguna cosa compacta per esdevenir quelcom més fluid.<sup>1</sup> Juntament a Mach, potser l'altre autor que més ens interessi ressenyar aquí sigui Henri Bergson, autor de *Matèria i memòria* (1895), i qui s'enfrontà a la visió determinista i clàssica del temps.

1. CLAIR, Jean. «The Self beyond Recovery». A: CLAIR, Jean (dir.). *Lost Paradise: Symbolist Europe*. Mont-real: The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, p. 126.

Distingia entre una memòria mecànica (fonamentada en la repetició d'una sèrie d'actes a partir dels hàbits) i una altra de més vital (és a dir, aquella que ens permet recuperar d'entre tots els nostres records un d'específic i reanimar-lo en la nostra consciència). Mitjançant això, es relativitzava el concepte del temps, de manera que es podia diferenciar entre un de més objectiu, que discorria sense que puguem fer-ne res, i un altre de més subjectiu, sotmès a la nostra voluntat i que es podia repetir, dilatar, accelerar, etc., per obra i gràcia de la memòria. Hom sap que les teories d'aquests pensadors, especialment Bergson, foren molt influents entre els escriptors i artistes de finals del segle XIX i començaments del XX;<sup>2</sup> també entre els simbolistes.

### El Simbolisme, art de la memòria

Com acabem de veure, l'art es va fer ressò de tots aquests canvis. D'una manera diametralment oposada a l'Impressionisme — que volia capturar allò fugaç de la seva època —, els simbolistes també es posicionaren sobre això, a partir de la negació del temps i del ritme que els havia tocat viure. De fet, més que del present, el Simbolisme és un art de la memòria, amb tot el que implica aquesta declaració d'intencions: des del rebuig de la seva època, tot defensant la nostàlgia del passat, fins a les connotacions personals i subjectives que comporta el terme *memòria*, que condueix l'art pels camins de la introversió i de l'abstracció. En conseqüència, els simbolistes defensaven a la seva manera una estètica atemporal, tot i que s'aspirava a aconseguir l'eternitat a través del passat (valgui la paradoxa).

El Simbolisme mostrà interès pels grans temes transcendents de la vida, la mort o l'amor, temes que podien ser resseguits fàcilment a través de la memòria i, per tant, lluny d'una visió objectiva del passat. Podem recordar les paraules de l'escriptor Valle-Inclán, «nada es como es, sino como se recuerda», «para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca»;<sup>3</sup> però també les del pintor Edvard

2. RAPETTI, Rodolphe. *Le Symbolisme*. París: Flammarion, 2005, p. 206.

3. *Cit.* a: STEMBERT, Rodolphe. «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura (Fragmentos)». A: *Valle-Inclán y su tiempo, hoy*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1986, p. 46-47.

Munch, qui digué «no pinto lo que veo, sino lo que vi».<sup>4</sup> Igualment fou un tema central en la producció de diversos artistes lligats al Simbolisme, com Fernand Khnopff, qui ho convertí de manera personal i original en un dels pilars del seu univers — la seva obra mestra, *Memòries* (1889, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussel·les), comprèn una autèntica declaració d'intencions des del seu mateix títol.

A la Catalunya finisecular podem observar unes preocupacions similars. Potser l'exemple més paradigmàtic sigui el de Santiago Rusiñol, qui en el seu text «La col·lecció del cor» — que formava part de la seva obra *Fulls de la vida* (1898) — arribava a afirmar que «avui que està tan de moda col·leccionar-ho tot [...] si podia faria una col·lecció de records».<sup>5</sup> De fet, gran part de la seva producció té el pas del temps com a eix vertebrador de la seva poètica, que és també el motiu pel qual començà a col·leccionar ferros rovellats, origen de la seva futura casa i taller, el Cau Ferrat. Igualment apareix en la seva famosa sèrie dels *Jardines de España*, dels últims anys de la seva vida, en realitat transsumpte o posada en escena per la seva ànima, que, després d'un aïllat autoretrat de joventut pintat a la manera esteticista de Whistler (1894, MNAC, Barcelona),<sup>6</sup> finalment sembla que trobà la millor manera d'autorepresentar-se, d'una forma absenta o obliqua, sota l'*alter ego* d'aquests jardins decrepits i decadents.<sup>7</sup>

4. Cit. a: ARNALDO, Javier. «Edvard Munch. Las caras del genio». *Descubrir el arte*, any 7, núm. 79 (setembre de 2005), p. 21.

5. Cit. a: DOMÈNECH, Ignasi. «El Cau Ferrat: 'La Col·lecció del Cor'». A: *Rusiñol desconegut / desconocido*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, p. 219.

6. Dels diferents nivells de lectura d'aquesta pintura, ja en vam parlar en profunditat en una altra comunicació (encara en premsa), «(Auto) Retrat emmascarat de Santiago Rusiñol: *Figura femenina* (1894) i el pintor emmirallat», dins del «Col·loqui Internacional 'Santiago Rusiñol, del Modernisme al Noucentisme'», que tingué lloc a Barcelona i Sitges, entre el 12 i el 14 d'abril de 2007, amb motiu de l'Any Rusiñol.

7. CASACUBERTA, Margarida. «Els 'museus imaginaris' de Rusiñol i Picasso: entre el mirall imaginari i el mausoleu de l'artista modern». A: *Picasso versus Rusiñol*. Barcelona: Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2010, p. 153: «S'ha remarcat en algun moment que Santiago Rusiñol gairebé no va pintar autoretrats i, en realitat, potser es podria afirmar que Rusiñol no pinta més que autoretrats, sobretot a partir del moment que connecta amb el que serà el motiu, el correlat objectiu, de la seva obra: el jardí abandonat».

Com acabem de veure, hom pot comprendre que el retrat i, ja en concret, l'autoretrat, fos un tema de l'interès dels simbolistes, en combinar la naturalesa retrospectiva d'aquest moviment amb el caràcter pròpiament temporal del gènere retratístic.<sup>8</sup> A la visió tradicional de *memento* o *vanitas* inherent al gènere, caldria afegir, a més a més, les transformacions operades en el segle XIX sobre la percepció del temps, que condicionaren posicionaments diferents, no necessàriament contraposats, sobre la consideració del retrat. La forta personalitat dels artistes provocà pensaments originals. James McNeill Whistler considerava que «time in the portrait is a time of harmony, which escapes strictly Realist representation»,<sup>9</sup> mentre que George Frederick Watts sostenia que «a portrait should have in it something of the monumental; it is a summary of the life of a person, not the record of accidental position or arrangement of light and shadows».<sup>10</sup> Si bé tots dos partien d'una concepció extemporània del retrat, en Whistler més aviat tenia a veure amb elements pròpiament pictòrics que amb el lligam amb una realitat. En efecte, aquest últim solia batejar algunes de les seves obres com a *composicions* o *harmonies*, tot qüestionant així la naturalesa del retrat i tot fent èmfasi a la combinació equilibrada dels diferents elements pictòrics, a través de l'artifici d'una posada en escena teatral, per sobre del seu referent real. En canvi, Watts havia de representar una síntesi de la vida del model però allora la seva projecció més enllà, vers l'eternitat.

Tot i així, aquest desig d'anar més enllà del seu temps i copsar l'infinit amb els trets físics d'un mateix provocà que en moltes ocasions els retrats finiseculars tinguessin una aura mística, en basar-se en la pintura religiosa o les icones bizantines: vet aquí els retrats de Péladan, gran mestre dels Rosa+Creu, o els autoretrats hieràtics de Ferdinand Hodler o Koloman Moser, perfectes botxins a qualsevol mostra d'allò efímer.

8. Tot i que aquí parlarem de la forma clàssica i directa de l'autoretrat, i no tant d'aquesta variant indirecta que acabem de veure amb Rusiñol.

9. Cit. a: DRAGUET, Michel. *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*. Los Angeles: Getty Publications («Getty Museum Studies on Art»), 2004, p. 33.

10. Cit. a: PIPER, David. *The English Face*. Londres: National Portrait Gallery, 1992 (1978), p. 227.

### La mirada enrere cap al passat: la lliçó de Rembrandt<sup>11</sup>

A l'hora d'abordar el pas del temps des de la memòria i a través dels autoretrats, els pintors ho podien fer mitjançant dues línies de treball que es podien complementar, una de tipus estètic i una altra més autobiogràfica. Si ens limitem ara només a la primera via d'acostament, és a dir, a la manera com els artistes anteriors als simbolistes s'havien vist, cal retrocedir a l'època moderna. No fou fins a la figura de Rembrandt en què ens trobem amb el primer exemple d'autorepresentació explorada en totes les seves possibilitats, incloent-hi també les lligades amb el pas del temps. Ell fou el primer artista que féu de l'autoretrat un mitjà important de l'expressió artística, i el primer que, en fer-ho de manera constant en diferents moments vitals, ens permet contemplar la seva vida com si fos les pàgines d'un diari. A diferència dels pintors anteriors a ell, Rembrandt veié també, a més de l'artista, la persona que hi havia al darrere, i s'apropà d'una manera sincera i directa, gens autocomplaent. De fet, s'ha assenyalat que «there are a very few great sequences of self-portraits that really are autobiographies in paint. Rembrandt is the supreme example».<sup>12</sup>

Si tracem una evolució en el conjunt dels seus autoretrats advertim que s'inicien amb la clàssica etapa d'aprenentatge i autodescobriment. Rembrandt volia copsar tot el seu ésser, i conscient de tot això molt aviat començà a pintar repetidament el seu rostre sota diferents estats anímics, però també passant dels seus primers triomfs professionals i vitals —on el pintor es mostrava segur i orgullós—, als primers fracassos; per aconseguir-ho, a vegades ho va fer sota la pell de diversos personatges històrics o bíblics com a *alter egos*. En aquesta repetició i fragmentació del seu rostre veiem una premonició de com s'entendrà l'individu en l'era moderna, com a ésser inabastable i insondable. En els autoretrats de la seva última etapa, de tons

11. Per a la redacció d'aquest apartat, s'ha tingut en compte fonamentalment: CLARK, Kenneth. *Introducción a Rembrandt*. Madrid: Nerea, 1989 (1978); ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza, 1987 (1967); i CHAPMAN, H. Perry. *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in the Seventeenth-Century Identity*. Princeton (Nova Jersey): Princeton University Press, 1990.

12. *Cit.* a: PIPER, David. «Introduction». A: KINNEIR, Joan (ed.). *The Artist by Himself. Self-portrait drawings from youth to old age*. Londres-Toronto-Sidney-Nova York: Paul Elek Granada Publishing, 1980, p. 14.

més ombrívols, d'acord amb l'avançada edat del seu autor així com als patiments viscuts, a vegades Rembrandt es va valer de composicions passades que ell mateix havia fet anys abans, per reformular-les, segons les experiències ja tingudes: semblava voler tancar així el cicle de la seva vida, davant la imminència de la mort.

A causa de tota aquesta madura reflexió sobre el temps i la vida, no ha d'estranyar que la seva influència hagi estat tan rellevant entre tot aquell que decidís autoretratar-se, començant amb Goya<sup>13</sup> i acabant amb el període que estudiem (podem recordar pintors com van Gogh o Lovis Corinth).<sup>14</sup> Ja a la Catalunya modernista, sense cap dubte fou Francesc Gimeno qui seguí més de prop l'exemple de



Fig. 2. Francesc Gimeno. *Autoretrat amb estrenyecaps*, c. 1919. Gothicland Galeria d'Art, Barcelona



Fig. 3. Francesc Gimeno. *Autoretrat*, 1920-1927. Museu d'Art de Girona

13. Se sap que Goya afirmava que «Rembrandt, Velázquez y la naturaleza son mis tres únicos maestros».

14. WYSS, Beat. «L'autoportrait comme récit historique. Le Rembrandt moderne». A: *Lovis Corinth (1858-1925). Entre Impressionisme et Expressionisme*. París: Édition de Réunion des Musées Nationaux-Musée d'Orsay, 2008, p. 308: sota aquest títol força explícit, es parla de la relació entre tots dos. De fet, Corinth creia que els tres «gegants» de la pintura eren Velázquez, Frans Hals i, per descomptat, Rembrandt.

Rembrandt, com s'ha acostumat a assenyalar.<sup>15</sup> En els últims quinze anys de la seva vida tingué la persistència de pintar-se un cop darrere l'altre. El pintor considerava que aquests autoretrats l'ajudaven a conèixer-se molt millor, en una autoexploració gens afalagadora. Per aquest motiu no tingué embuts a mostrar-se sense pudor, perquè en principi eren obres pintades per a si mateix (n'exposà poques en vida), fetes amb una tècnica expressionista que li servia per plasmar la tensió entre una realitat i vida miserables *versus* un procés d'interiorització mística. De fet, arribà a dir que «la pintura, més que invent és inventari»,<sup>16</sup> probablement en relació amb la idea que una persona està feta de records i experiències, que ell materialitzà amb aquests autoretrats.

### La influència de la literatura i la fotografia a l'hora de capturar el temps

Juntament amb la lliçó de Rembrandt, els artistes tingueren en compte les aportacions d'altres disciplines estètiques, com la literatura i la fotografia. Des de sempre, literatura i pintura havien mantingut una relació estreta que, al segle XIX, s'intensificà. En estar centrat en l'ésser humà, el component vital del retrat havia motivat que tradicionalment s'hagués valorat el referent escrit de les biografies que, amb l'interès vuitcentista vers l'individu, s'enriquí amb la proliferació dels diaris íntims. D'altra banda, però, i a més d'aquests evidents paral·lelismes, la pintura, com a art de l'espai, manllevà recursos propis de la narrativitat de la novel·la. Així, per introduir aquest dinamisme absent en aquesta bella art, i en relació a l'autoretrat, els artistes aplicaren el concepte de sèrie —mitjançant diversos autoretrats, cicles de quadres, l'estructura en tríptic, etc.— per marcar l'esdevenir. Finalment, algunes de les alteracions i noves nocions sobre

15. CARBONELL, Jordi; MENDOZA, Cristina. *Francesc Gimeno. Un artista marginal*. Barcelona: MNAC, 2006, p. 42, 190-192: en més d'una ocasió hi surt aquesta comparació.

16. CARBONELL, Jordi. «La modernitat d'un marginal: Francesc Gimeno». A: FONTBONA, Francesc (dir.). *El Modernisme. III. Pintura i dibuix*. Barcelona: L'Isard, 2002, p. 59-66.



el temps que la literatura de l'època aplicà en el seu camp acabaren migrant i foren traduïdes al terreny pictòric, com ara la simultaneïtat de diferents moments, la barreja de records, la presència d'elements imaginaris o fantàstics... Probablement sigui *El retrat de Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde el millor exemple dins la literatura simbolista, on s'aconseguia unir literatura i pintura, retrat i Simbolisme, amb la conseqüència de crear la paradoxa, un retrat perible.

La fotografia fou l'altra àrea que cridà l'atenció de molts pintors, convertint-se ràpidament en una eina clau per al coneixement i un mitjà per a la preservació d'informació (com digué el metge i poeta nord-americà Oliver Wendell Holmes, era un «mirror with a memory»<sup>17</sup>. Tot i així, com han assenyalat historiadors posteriors, la fotografia destaca per la seva naturalesa temporal perquè, al cap i a la fi, més que un tema el que es captura és un moment concret.<sup>18</sup> La possibilitat d'aproximar-se a la realitat des d'un *tempo* diferent possibilitava noves maneres de veure el cos —recordem les cronofotografies de Muybridge i Marey. També jugà un paper crucial la reproductibilitat i instantaneïtat del nou invent. La possibilitat de tenir una imatge al moment, simultània —esmentem aquí la fotografia de múltiple exposició, que exercí gran poder de fascinació entre els artistes— i serialitzada, facultà una dimensió psicològica inèdita, en relació a les noves teories sobre el coneixement compost i fragmentat del jo. Es podien conèixer així diferents aspectes o personalitats d'un en un mateix moment, però també al llarg del temps. La imatge canviant del ser augmentà l'autoconsciència del deteriorament físic i, per tant, una relació impactant sobre l'esdevenir. Sembla que després de

17. *Cit. a:* HAMILTON, Peter; HARGREAVES, Roger. *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photograph*. Londres: Lund Humphries-The National Portrait Gallery, 2001, p. 13.

18. D'entre els autors que ens han deixat reflexions més interessants sobre la naturalesa de la fotografia —i en relació al retrat—, cal esmentar John Berger (*vid* BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (1959-1971)). Concretament, al seu escrit «Entender una fotografía» (1968), llegim que «el verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo» i «el lenguaje en el que opera la fotografía es el lenguaje de los acontecimientos. Todas sus referencias son externas a sí misma. De ahí el continuo» (p. 12-13). Així doncs, no es fotografia un tema x, sinó un moment x.

contemplar tot un seguit de fotografies sobre la seva pròpia persona, Wagner exclamà: «My facial expression is too changeable».<sup>19</sup> Alguns d'aquests matisos de percepció sobre la subjectivitat foren, finalment, assimilats per la pintura.

Com ja hem assenyalat abans, la idea de seqüència en l'autorepresentació és fonamental a l'hora d'establir el decurs del temps, és a dir, poder unir els punts marcats en diferents moments, per així traçar el dibuix de la vida. Caldria distingir, doncs, entre dues maneres d'acostar-s'hi: la tradicional de l'autoretrat fet des del present que, en reunir tot el conjunt d'imatges després de la mort de l'artista permet recórrer la seva trajectòria artística i vital (recordem una vegada més el cas pioner de Rembrandt);<sup>20</sup> i d'altra banda, la idea de sèrie, concebuda de forma conscient i en algun moment determinat per l'artista, si bé fet un repàs a instants ja passats, però vistos com a fonamentals en el seu periple, d'acord a la seva pròpia subjectivitat. En el Simbolisme, amb la seva predilecció cap allò autobiogràfic,<sup>21</sup> aquesta segona línia desembocà en la concepció de cicles o sèries, amb el model narratiu de la literatura en ment, però també el de serialització instantània de la fotografia: d'aquesta manera, l'autoretrat es contaminà d'elements propis de la pintura de gènere, tot i que en ocasions la plasmació acabava distorsionada, en fer acte de presència el filtre de la memòria. Sense cap mena de dubte, tant la monumentalitat i ambició d'aquestes propostes com la seva pròpia concepció inèdita, trencant els límits genèrics dins de la jerarquia acadèmica, així com la seva base fortament autobiogràfica, representen una altra de les grans troballes del Simbolisme en el terreny de l'autoretrat.

19. *Cit.* a: METKEN, Günter. «Behind the Mirror. Notes from the Portrait in the Twentieth Century». *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895 / 1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d'Arte*. Venècia: Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, p. 34.

20. A finals del segle XIX, ens trobem algun cas, com el de Lovis Corinth qui, en arribar als 42 anys, decidí de manera conscient pintar-se almenys un cop per any, per documentar així el seu envelliment, intensificat per una tècnica cada cop més fugissera.

21. En no ser-ne el nostre objecte d'estudi, no parlarem aquí dels anomenats autoretrats absents, que hem insinuat anteriorment amb els jardins de Rusiñol; malgrat això, cal reconèixer que és una altra de les grans aportacions del Simbolisme en aquest camp.

Un dels artistes finiseculars que més carregaren les tintes en allò personal fou Munch, tant en autoretrats tradicionals com en altre tipus de quadres. La seva concepció orgànica de l'art era tal, que fins i tot arribà a qualificar als seus quadres de «fills». <sup>22</sup> Així, el 1891 començà a desenvolupar els motius del seu *Fris de la vida*, cicle pictòric que comprenia moltes de les seves obres més conegudes que, tot plegat, pretenia donar una visió unitària de la vida, a partir de la seva memòria personal. Munch exclamava que la seva obra no podia ser compresa si no es mirava en el seu conjunt, ja que en el fons la gran majoria dels seus quadres no deixaven de ser capítols de la seva existència:

En mi arte he tratado de llegar a una explicación de la vida y me he esforzado por lograr claridad en mi forma de vida. Creí, también, que esto podía ayudar a otros a clarificar sus vidas. Siempre he trabajado mejor con mis propios cuadros cerca de mí. Me parecía que mis cuadros estaban unidos unos a otros por su contenido. Cuando los coloco juntos adquieren de inmediato una resonancia que nunca poseyeron cada uno de por sí: como si no pudieran ser expuestos con otros. Por eso los pongo juntos en forma de frisos. <sup>23</sup>

Una idea similar la trobem en el polonès Jacek Malczewski, qui també s'autorepresentà de manera contínua. No obstant això, i en una superació del tradicional autoretrat, va concebre el seu ambiciós cicle intitulat *La meua vida* (1914-1919) (diversos museus i col·leccions), compost de nou quadres, on els protagonistes eren ell, els seus familiars i amics, vius o morts, situats en els paisatges on havia crescut en la seva infància, a Wielgie, i on hi havia tingut les seves primeres experiències vitals: formació de la seva personalitat, descobriment de la seva vocació, escenari del seu primer amor. A través de la memòria i la nostàlgia, l'evocació converteix aquests paratges en la representació del paradís perdut, al qual es vol tornar en la recerca de la puresa

22. MÜLLER-WESTERMANN, Iris. «Il rapporto tra la testa e la mano. Riflessioni sull'autorappresentazione di Munch come artista». A: CORTENOVA, Giorgio; EGGUM, Arne (dirs.). *Edvard Munch. L'io e gli altri. Ritratti e autoritratti*. Milà-Verona: Electa-Palazzo Forti, 2001, p. 27.

23. *Cit.* a: ARNALDO, Javier. *Op. cit.*, p. 20.



Fig. 4. Jacek Malczewski. *La infància. Jacek vora l'estany a Wielgie* (del cicle *La meua vida*), 1919. Col·lecció particular, en dipòsit al Muzeum Narodowe, Varsòvia

dels orígens; tot això li permet (i justifica alhora) la introducció d'elements fantàstics, no sempre respectant la veritat del passat.<sup>24</sup>

Sobre això, caldria incloure-hi també determinades interpretacions de l'estructura tradicional dels retaules, especialment els tríptics, sota un tractament precinematogràfic: d'aquesta manera, a cada una de les ales es desenvolupava una idea o un moment, sovint de forma correlativa. La fotografia predicà igualment amb aquest exemple, com podem observar en Fred Holland Day (*Les set últimes paraules*, 1898, Norwood Historical Society, F. Holland Day House). Però la seva influència es pot percebre també en autoretrats pictòrics. Per això, cal tornar un cop més a Malczewski, en aquesta ocasió al seu tríptic *Un to trillat* (1909). Així, el seu *Autoretrat amb ou de Pasqua* (Muzeum Narodowe, Poznań) cal estudiar-lo dins d'aquest context, ja que constituïa la seva ala dreta; a l'esquerra hi havia una altra imatge de Malczewski on s'hi pintà contra un fons hivernal, amb un ornament típic de l'arbre de Nadal, fet d'hòsties anomenat *món*. La part central del tríptic, avui dia perduda, tenia la imatge d'una quimera amb ales, que recolzava el seu rostre sobre un violí silenciós. Així

24. *Pintura Polaca de 1880-1918 en el Museo Nacional de Poznań*. Salamanca: Caja Duero, 1998, p. 106; *Polonia Fin de Siglo (1890-1914)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, p. 198-200; i *Paintings from Poland. Symbolism to Modern Art (1880-1939)*. *Malarstwo polskie. Od symbolizmu do sztuki nowoczesnej (1880-1939)*. Dublín: National Gallery of Ireland, 2007, p. 72-75.

doncs, aquest tríptic semblava suggerir la idea d'un record en la seva memòria, però ja completament superat. D'altra banda, la presència de les estacions introduïa el cicle de la vida: «En nuestro cuadro, el símbolo de un huevo de Pascua, apoyado con el paisaje primaveral y una alondra volando hacia arriba, abarca también la confirmación de la resurrección que significa el regreso y la repetición».<sup>25</sup> La gran troballa compositiva que suposà per al pintor polonès aquesta estructura en tríptic fou aprofitada en alguna altra ocasió (de tres anys abans, n'hi ha un altre a la Lviv Art Gallery).

### Pintar les arrugues del temps

La presència d'aquests referents que acabem de veure condicionà la manera en què els artistes del Simbolisme s'acostaren a l'autoretrat (i, per tant, a llur pròpia figura): òbviament eren de la seva època, i en conseqüència, no podien escometre retrats copiant simplement les solucions de Rembrandt i dels grans mestres, sinó que intentaren trobar un camí propi; per això era important fixar-se en allò que podien oferir la literatura i la fotografia, com hem vist anteriorment, però cercar també noves formes d'expressió amb mitjans purament pictòrics.

Així doncs, abans d'entrar en quines foren les motivacions personals que els van conduir a autoretratar-se, cal explicar com els simbolistes es van veure en la necessitat de reformular la tècnica tradicional i anar més enllà de l'estil pròpiament acadèmic, per intentar plasmar el temps en les seves creacions. Si bé en ocasions les solucions recorren a les dels impressionistes — que ja s'aproparen al somni de pintar el temps —, ara llur lectura diferia en intencionalitat. De qualsevol forma, arribaren a generar d'altres recursos propis. Gairebé aquestes temptatives es poden estudiar sota tres àrees: iconografia, tècnica i composició, no sempre separadament, i sempre segons el tarannà personal i intransferible de cada artista.

Pel que fa als elements compositius, ja hem vist abans com la literatura i la fotografia acabaren d'influir, especialment per a mate-

25. *Pintura Polaca de 1880-1918... Op. cit.*, p. 101.

rialitzar la quantificació del temps i la transcripció del seu moviment, mitjançant la multiplicació del número de quadres o subdivint-los, tot introduint d'aquesta manera dinamisme en crear *escenes* de manera precinematogràfica. Una altra manera es podia fer a través de la repetició d'un mateix enquadrament amb el mateix subjecte, però en situacions diferents (recordem que aquest recurs també fou emprat pels impressionistes, tot essent el cas més paradigmàtic la sèrie sobre la catedral de Rouen de Monet, als anys 90; d'altra banda, també podria recordar les cronofotografies de Marey, fotografies successives posades en filera, precedent del zoòtrop). Gairebé aquí podríem situar tots aquells artistes que decidiren copsar-se de manera repetida al llarg de la seva vida, sense variar molt la composició, tot focalizant-se en el seu bust i sense un fons que distregués.

Pel que fa a la tècnica, observem que molts pintors lligats al Simbolisme foren mestres en l'ús d'una pinzellada que semblava deutora de l'Impressionisme, atesa la seva agilitat i lleugeresa. No obstant això, i més enllà d'una referència vaga a certa temporalitat, la intenció més aviat era diferent. Potser el cas més paradigmàtic sigui el del



Fig. 5. Eugène Carrière. *Autoretrat*, c. 1901. Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg

francès Eugène Carrière, l'estil vaporós del qual sembla al·ludir a l'esmicolament del temps, mitjançant l'evanescència d'unes línies fumejants i la desaparició dels colors, similars a una erosió immediata i prominent. D'aquesta manera, es pintava una imatge de temporalitat subjectiva segons la consciència del pintor, en què el model quedava reduït a l'estructura bàsica, tot arribant a la interpenetració amb l'ambient que l'envoltava; per tot això s'ha vinculat el seu *modus operandi* amb les teories de Bergson.<sup>26</sup> De fet, el seu estil fou molt seguit per pintors de tot arreu de finals del segle XIX, com per exemple l'holandès Matthijs Maris o el català Aleix Clapès.

Estils similars als de Carrière els podem trobar igualment en l'obra de la polonesa Olga Boznańska, qui no evità les seves pinzellades esfilagarsades, com si fossin una teranyina; vet aquí que la seva «preferencia por los tonos descoloridos llevó a los críticos a comparar sus cuadros con frescos o tejidos viejos».<sup>27</sup> Les afinitats també són remarcables en la producció de l'alemany Lovis Corinth, la tècnica del qual s'anà tornant cada cop més desfeta i empastada, d'acord amb la concepció d'una vida fugaç que s'anava descomposant.

Efectivament, observem que en ocasions, i sobretot de manera progressiva, l'estil d'alguns artistes s'anava simplificant amb el temps, com si en veure el final de la seva vida volguessin tornar els orígens i, per tant, trobar l'estructura primigènia, és a dir, l'ossada en el propi cos, en una mena de cara a cara amb la Mort. Això ho podem veure, per exemple, en els autoretrats de la pintora finlandesa Hélène Schjerfbeck, a la qual tornarem més endavant.

Aquesta tècnica que es desfeia també es podia aliar amb el cromatisme. Una de les millors combinacions al respecte les trobem en els impressionants autoretrats de Léon Spilliaert, on explotà totes les possibilitats dramàtiques dels negres i grisos de les tintes xineses, per parlar del seu inconscient i el seu altre jo, però també d'un món deliquescents i de la omnipresència del temps i la mort a la nostra existència, a través del valor terapèutic o catàrtic d'aquests autoretrats. De fet, aquests van ser fets durant la seva etapa més introspectiva, durant

26. RAPETTI, Rodolphe. *Op. cit.*, p. 206-208. Més aviat creiem que és més a prop de les teories de Mach.

27. *Cit.* a: CHARAZINSKA, E. «Hechizos del arte: Pintura polaca entre dos siglos». A: *Polonia Fin de Siglo...* *Op. Cit.*, p. 230.

un període de malaltia que el va retenir al llit per molt durant un any i, per tant, un temps que convidava a l'autoreflexió.<sup>28</sup>

Finalment, parlem de la part iconogràfica. D'una banda es podia recórrer als símbols heretats de la història de l'art, com és el cas de Stanisław Wyspiański, qui mostrà els dolorosos canvis en el seu propi cos devastat per la sífilis, en col·locar al voltant seu fulles marcides de vinya silvestre (1902, Muzeum Narodowe, Varsòvia). D'altra es podia pintar literalment l'esmicolament del temps en l'ésser humà, ja convertit en obra d'art: el finlandès Akseli Gallen-Kallela s'auto-representà sobre una superfície que imitava la d'un fresc escrostonat (*Autoretrat en un fresc*, 1894, col·lecció particular), de tal manera que semblava que el pas del temps hagués destruït parcialment el seu rostre, fins i tot guanyant a la suposada immortalitat que donava l'art. Tot i així, potser la millor troballa en aquest aspecte fou l'alteració



Fig. 6. Akseli Gallen-Kallela. *Autoretrat en un fresc*, 1894. Col·lecció particular

<sup>28</sup>. THOMSON, Helen Bieri. «De l'autre côté du miroir: les autoportraits de Spilliaert». A : THOMSON, Helen Bieri (dir.). *Léon Spilliaert, vertiges et visions*. Gingins-Paris: Fondation Neumann-Somogy, 2002, p. 43.



del temps, tot rejuvenint-se o envellint-se, o fins i tot, presentant-se simultàniament. En aquest sentit, Egon Schiele i Pablo Picasso foren dels principals mestres en aquestes manipulacions.

### Els camins sorrencs de l'art

A llarg de la història, la intenció primigènica que s'ha amagat darrera de cada autoretrat és sense cap mena de dubte la de conèixer-se millor a si mateix, encara que també ha estat habitual que hom recorregués a la pròpia imatge com a mètode per exercitar-se en l'estudi de la figura humana, atès que un era el model més proper i fàcil d'emprar, i també el més barat.

Pintar-se a si mateix constitueix una declaració de principis, en moltes ocasions inseparable del context en què es produï, car en autoretratar-se es parla d'identitat però també de pertinença. Vet aquí com s'ha d'entendre la proliferació d'autoretrats al segle XIX, en relació a la nova situació de l'individu, de l'auge de la psicologia i del valor de la privacitat: l'artista ja havia aconseguit aleshores el reconeixement del seu art com a una activitat intel·lectual i no només manual i, per tant, ara interessava veure la persona amagada sota l'artista.

Però... què és el que conduï els simbolistes a pintar-se? Les motivacions per les quals és van autorepresentar llavors els artistes són variades, si bé la principal fou la curiositat per conèixer-se millor, tant físicament com a psicològica, davant de les noves teories que demostraven que els individus posseïen diversos jos al mateix temps. Abans hem suggerit que Schiele s'especialitzà en aquesta variant d'autoimmersió, fins i tot escrigué una poesia on confessava que «soy todo al mismo tiempo, pero nunca haré todo al mismo tiempo»;<sup>29</sup> en alguns casos, s'arribà a vorejar situacions crítiques com la bogeria (van Gogh, Mancini)... Si bé és cert que, en general, els simbolistes es mostraren més interessats que els impressionistes en la seva pròpia imatge, alguns es copsaren quan eren joves, mentre que d'altres s'hi interessaren només davant les portes de la mort. De fet, les possibilitats es podrien multiplicar: n'hi ha de pintors més constants, que mai es re-

29. Cit. a: FISCHER, Wolfgang Georg. *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*. Colònia: Taschen, 1998 (1994), p. 157.

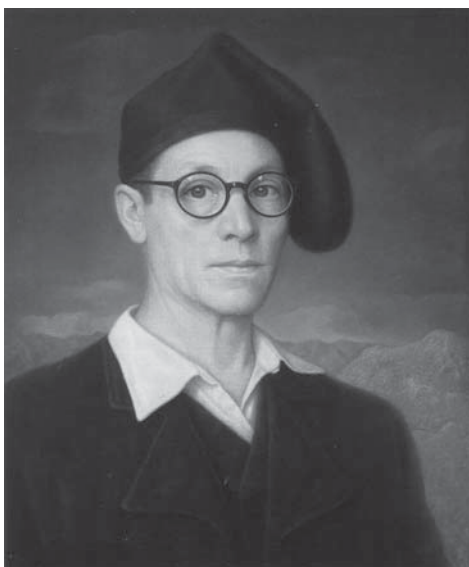


Fig. 7. Miquel Viladrich. *Autoretrat*, c. 1945. Col·lecció particular

trataren, o que ho van fer en moments realment significatius de llur vida, com reconeixements a la seva professió — Carl Larsson, *Davant el mirall (Autoretrat amb bata vermella)* (1900, Gotenburg Museum of Art, Göteborg) o ben aviat el contrari, per cridar l'atenció per la seva situació de malditisme. Per aquest últim cas, podem recordar dos exemples catalans. Si per una banda Viladrich decidí fer a *Els meus funerals* (1910, The Hispanic Society, Nova York) una mena d'apoteosi de la incomprensió de l'artista modern o bohemí, en el moment més crític de la seva vida; en canvi, el galerista Josep Dalmau va concloure la seva carrera com a pintor amb un pertorbador *Ecce Homo* (1905, Museu Comarcal de Manresa), que recorda força a la seva obra mestra, el seu *Autoretrat* (1896-1899, Museu Comarcal de Manresa), en la mateixa entonació i tècnica *à la* Carrière i amb el qual s'havia donat a conèixer: d'aquesta manera, Dalmau volgué tancar aquesta etapa, de l'èxit al fracàs com a artista, sota els trets del Crist que pateix, convertit en perfecte *alter ego*.

En relació amb l'auge de l'individualisme i l'entronització de l'artista, les raons purament narcisistes — sovint lligades a les tasques de promoció, prestigi i consecució d'immortalitat — anaren ocupant un

lloc cada cop més important. Si ja hem vist abans com la incomprensió conduïa a actituds victimistes per part dels bohemis, la postura inversament proporcional i positiva, per damunt de tot, era fàcilment perceptible, tot i que no exclusivament, a través de la figura del dandi, el narcisista per excel·lència qui, en el cas d'ésser pintor, no acostumà, tanmateix, a autorepresentar-se amb el pinzell, doncs considerava que el seu propi *modus vivendi* era el seu millor autoretrat. «Je suis le souverain des choses transitoires»,<sup>30</sup> escrigué el dandi de referència, el comte de Montesquiou: amb aquestes paraules volia dir que cada dia havia de crear (-se) una nova obra mestra, car a cada segon que passava destruïa l'anterior, convertida la vida en art efímer a causa i a través del temps. Com dèiem, pocs pintors dandis s'autoretrataven seguint aquestes directrius, i en tot cas pintaren companys que també ho eren. Tot i així, algun d'ells, com Néstor, no es resistí d'autoretratar-se, sobretot de jove, conscient del seu narcisisme, de la necessitat de construir la seva pròpia imatge i com a forma de promocionar-se com a retratista elegant, a la recerca d'una clientela entre les altes classes socials. En aquest sentit, no ha d'estranyar que la seva obra més ambiciosa estigués centrada en el tema més important de tots, és a dir: ell mateix. *Epitalami (Les noces del príncep Néstor)* (1909, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria) representa la culminació d'aquest narcisisme i, de fet, després d'aquesta immensa tela, gairebé no tornà a autorepresentar-se.

No obstant això, potser un dels moments més significatius a l'hora de copsar-se per a l'artista del Simbolisme fos la imminent arribada de la mort, de manera que sovint ens trobem que els autoretrats es multiplicaven de forma significativa en els últims anys de llur existència, i on el manegament dels diferents temps (passat, present i futur) sovint acabaven barrejats. De vegades aquesta presència es podia fer de manera melangiosa, com en el cas de Miquel Viladrich, qui, molts anys després dels seus autoretrats com a artista maleït, ja en l'exili a l'Argentina decidí representar-se amb la típica barretina catalana, variant musca (1945, col·lecció hereus de l'artista) que, si d'una banda indicava la presència d'un senyor respectable, també era senyal de tenir una edat ja avançada. D'aquesta manera, Viladrich aconseguí

30. *Cit.* a: CARASSUS, Emilien. *Le mythe du dandy*. París: Librairie Armand Colin, 1971, p. 94.

sintetitzar amb aquest element identitari nacionalisme, nostàlgia i pas del temps.

Però... per què què triaven els pintors precisament el moment de la mort? A més a més de la possible curiositat i de veure l'art com a catarsi per vèncer la seva por, una altra raó primordial és que la mort feia plena la vida, la completava: així succeïa amb el popular *Autoretrat amb la Mort tocant el violí* (1872, Alte Nationalgalerie, Berlín) de Arnold Böcklin, que exercí un gran poder de fascinació entre els artistes finiseculars i resumia la fascinació per la mort en l'àrea germànica. En general, aquests últims autoretrats solien ser més reposats i savis, tot actuant a manera de recapitulació o conclusió del seu ésser. En ocasions, en estar lligada la imatge de l'autoretrat últim amb una idea d'auto-destrucció, assistim a determinada *desestructuració de la cara*, que fa que sembli una màscara: la reconstrucció del rostre no consisteix a canviar una forma per una altra, sinó en anteposar *allò ocult* (l'enigma intern, la despulla cadavèrica), a *allò donat* (la cara); en definitiva, fer que prevalgués l'os, el cadàver, en detriment de la carn, de la part viva, amb la preeminència del no-res, de l'absència. Això succeïa amb els autoretrats successius d'Helène Schjerfbeck, però també en Spilliaert que, tot i fets a la seva joventut, en haver estat pintats durant un període de convalescència, l'aproximaren físicament i mental a les portes de Tàntos.



Fig. 8. Hélène Schjerfbeck. *Autoretrat*, 1895. Museu Provincial de Nyland occidental, Ekenäs

Fig. 9. Hélène Schjerfbeck. *Autoretrat amb fons negre*, 1915. Ateneum, Hèlsinki

Fig. 10. Hélène Schjerfbeck. *Autoretrat amb punt vermell*, 1944. Ateneum, Hèlsinki

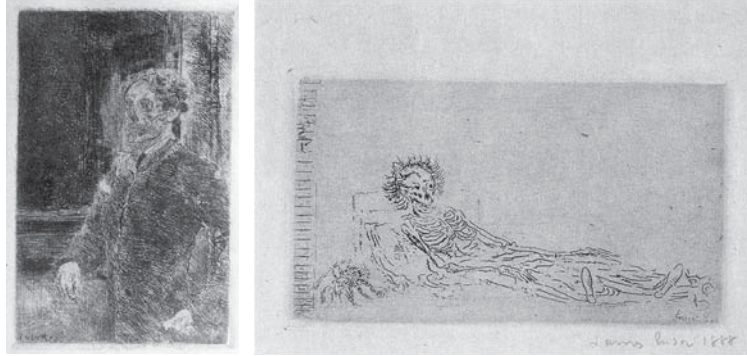


Fig. 11. James Ensor. *El meu retrat esqueletitzat*, 1889. Museum voor Schone Kunsten, Ostende

Fig. 12. James Ensor. *El meu retrat el 1960*, 1888. Galeria Seghers, Ostende

No obstant això, dins del Simbolisme ens podíem trobar també solucions revolucionàries i impactants, com succeeix amb alguns autoretrats de James Ensor, qui es va atrevir a pintar la seva mort en el futur o fins i tot, ja instal·lada en el present. Així, el seu físic apareix imaginàriament trasfigurats pels estralls provocats per la seva pròpia putrefacció en obres com *El meu retrat esqueletitzat* (1889, Museum voor Schone Kunsten, Oostende) o *El meu retrat el 1960* (1888, Galeria Seghers, Oostende): Ensor juga amb el temps i fuig de la instantaneïtat del present que comporta aquest gènere, és a dir, el pintar aquí i ara. Finalment, també hi hagueren postures que, tot i la seva aparent aposta pel classicisme a través de la serenitat, poden servir de perfecta síntesi-cloenda al que hem exposat. El darrer *Autoretrat* (1904, Watts Gallery, Compton) de Watts —segons la seva dona, el quadre restà inacabat a causa de la seva mort poques setmanes després— es basa, com en gran part de la seva producció, en la pintura dels mestres del passat, en concret de Tiziano, tant en tècnica com en els seus autoretrats; però a més d'aquest mestratge, va recórrer igualment a camps més moderns, com la fotografia, mètode que li va permetre copsar aquest perfil orgullós i amb els ulls closos. D'aquesta forma, tot unint tradició i modernitat mitjançant una reflexió finisecular, Watts esde-

vingué l'artista profeta que destil·la un humor introspectiu de qui sap que està a prop de la seva fi.<sup>31</sup>

31. BILLS, Mark; BRYANT, Barbara. *G. F. Watts Victorian Visionary. Highlights from The Watts Gallery Collection*. New Haven-Londres-Compton: Yale University Press-Watts Gallery, 2008, p. 282-283.